



Е. М. ЛЕВАШЕВ



*Вся жизнь Глинки запечатлена в его портретах – от изображения 13-летнего юноши на табакерке до ранних фотографий*



*Звуковыми символами России пушкинской эпохи стали песни ямщиков и перзвонны валдайских колокольчиков*



*Термином «мелодрама» в русском театре обозначалась тогда пьеса, где диалоги драматических актеров шли под музыку оркестра*



*Наводнение 7 ноября 1824 г. затронуло музыкальную жизнь Петербурга, что можно увидеть на картине с изображением петербургского Большого Каменного театра*

# МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

«Видел я трех царей: первый велел снять с меня картуз и пожурил за меня мою няньку; второй меня не жаловал; третий хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю; от добра добра не ищут» — такими словами с ироническими интонациями и с определенной долей метафоричности охарактеризовал А. С. Пушкин свои многолетние и не слишком благоприятные для него взаимоотношения с тремя царственными властителями русского государства: императорами Павлом I, Александром I и Николаем I [1].

Если бы пушкинское письмо (адресованное его жене Наталье Николаевне) не носило личного характера, а провидчески предназначалось для широкого круга читателей следующих поколений, поэт мог бы продолжить и с полной справедливостью добавить, что он, помимо того, не только слышал, но и отобразил в своем творчестве музыку всех трех царствований. Каждое из них сильно отличалось от двух других в том, что касается музыкальных пристрастий русского общества, эстетических ориентиров публики, жанровых и сюжетных предпочтений.

Разумеется, в условиях монархического правления Российской империи сама личность государя-императора, не связанного никакими конституционными ограничениями, всегда имела громадное значение, поскольку даже художественные вкусы царственной особы воспринимались окружением как почти обязательный к исполнению указ, что немедля отображалось во всех регионах громадного государства.

Так, например, в годы правления Павла I высочайшим предписанием было запрещено где-либо «танцевать вальс» и петь «духовные концерты». В мемуарах А. М. Каратыгиной запечатлен еще один в высшей степени выразительный штрих, характеризующий типические особенности императорского управления музыкальным театром: «Государю [Павлу I. — *Е. Л.*] прискучили и опротивели танцы и прыжки мужчин в балетах, и он приказал, чтобы на сцене не было ни одного мужчины: роли их должны были исполнять танцовщицы в мужских костюмах» [2].

Александр I и Николай I не унижали себя столь мелочной регламентацией, но неизменно полагали своей царственной обязанностью надзирать за религиозными умонастроениями и художественными пристрастиями наиболее известных литераторов и людей искусства, в силу чего не брезговали отдавать распоряжения о перлюстрации писем личного характера и считали совершенно естественным по собственному произволу решать вопросы о мере наказания для личностей в чем-либо, по их суждению, подозрительных.

Смена царствования всегда оказывала в России очень существенное влияние на художественную культуру и искусство, целостный процесс органичного развития

которого слишком часто прерывался не только внешними обстоятельствами, но и капризами властителей.

Однако в пушкинское время дробность исторической периодизации была обусловлена и другими, гораздо более вескими причинами.

Эту эпоху русской истории следует назвать переходной, причем как в политико-социальном ракурсе, так и в плоскости множественных изменений общекультурного контекста. Сохранявшиеся на рубеже XVIII—XIX столетий рудименты социальных норм и бытовых традиций «екатерининского века», непоследовательное и противоречивое царствование ее нелюбимого сына, «дней александровых прекрасное начало», наполеоновские войны и пожар Москвы, взятие российскими войсками Парижа, «Священный союз» и его распад, аракчеевщина и русское масонство, декабрьское восстание, казни и ссылки декабристов, долгие годы николаевского царствования и несомненно важные вехи, которых с лихвой хватило бы на несколько этапов истории одного государства.

Говоря о переходном характере изучаемой эпохи русского искусства, конкретизируем ее наиболее значимые периоды:

1. Последние месяцы царствования императора Павла I (1800—1801), когда органичность развития отечественного искусства оказалась нарушенной, а связи с Западной Европой затруднились из-за законодательных ограничений и цензурных предписаний — от высочайшего распоряжения о неприменном присутствии на каждом представлении опер и комедий приставов из ведомства политического сыска до категорического императорского запрета на ввоз в страну зарубежных нотных изданий, теоретических трактатов и музыкальных учебников (указ от 18 апреля 1800 г.).

2. Правление императора Александра I от начала его царствования до военного противостояния Наполеону (1801—1805) — годы возобновления музыкальных традиций «екатерининского века» и свободной эволюции искусства в соответствии с новыми веяниями общеевропейского масштаба.

3. Время наполеоновских войн с Россией (1805—1815), в котором особо выделяются события 1812 г., оказавшие всестороннее воздействие на дальнейшее развитие музыкаль-

[1] Письмо А. С. Пушкина Н. Н. Пушкиной от 20 и 22 апреля 1834 г. (*Пушкин 1977–1979*. Т. 10. С. 370).

[2] *Каратыгина 1881*. С. 563–564.

На с. 558–559:  
А. Арну. Вид Большого театра.  
Середина 1820-х – 1830-е гг.  
Неизвестный художник.  
Е. А. Глинка с сыном Михаилом и дочерью Пелагеей.  
1817. Миниатюра на табакерке  
Титульный лист романа  
Н. А. Титова «Песня ямщика».  
Конец 1820-х — начало  
1830-х гг.  
Страница партитуры мелодрамы «Безумная» с музыкой  
А. А. Алябьева. 1841. Автограф. ГЦММ им. М. И. Глинки  
Ф. Я. Алексеев (?). 7 ноября  
1824 года на площади у Большого театра. 1824. Холст, масло. ВМП

ной и музыкально-театральной отечественной культуры.

4. Заключительный период царствования Александра I (1815–1825), характеризующийся активным восприятием и органичной русификацией многих тенденций западноевропейского искусства и обычаев культурной жизни, перенесенных в Россию прежде всего из побежденной Франции.

5. Восстание декабристов и последующее царствование императора Николая I.

Преобладающие художественные пристрастия на протяжении менее чем полувека сменяли друг друга с периодичностью пять-семь лет, что неизбежно привело к наслоениям разных стилевых направлений, например в поэзии и беллетристике, драматургии и литературной критике: высокий классицизм Г. Р. Державина и сентиментализм Н. М. Карамзина, цепкая характеристичность басен И. А. Крылова и романтический пафос стихотворений И. И. Козлова, психологическая реалистичность драматургии Н. В. Гоголя и идеи критического реализма в публицистике В. Г. Белинского.

Темпы перемен в мировоззренческих и художественных устремлениях, вкусах и модах, влиявших на концертную и музыкальную жизнь, на само музыкальное искусство, оказались небывалыми в русской истории, столь быстрыми, что некоторые из кратких отрезков времени приобретали эпохальное звучание — не случайно в исторической науке прочно утвердилось определение «эпоха Отечественной войны 1812 года».

Важно отметить, что деятельность русских композиторов осуществлялась в условиях кардинального перехода почти всех видов русского искусства и литературы от стадии интенсивного совершенствования к этапу подлинно классических достижений в творчестве Пушкина и П. Я. Чаадаева, Ш.-Л. Дидло и А. С. Грибоедова, Е. И. Истоминой и М. С. Щепкина, М. И. Глинки и К. П. Брюллова.

В какой угодно стране и в любой период развития художественной культуры эволюция форм музыкальной и музыкально-театральной жизни неразрывно связана с видоизменениями жанров и стилистических ориентаций прозы и драматургии, поэзии и музыки. В политически устойчивые и социально стабильные эпохи культурологические, мировоззренческие, психологические основания искусства меняются, как правило, настолько плавно, что подчас этот процесс не замечается современниками, а порой не принимается во внимание даже исследователями. Однако пушкинской эпохе отнюдь не свойственна такая константность, поэтому рассмотрение сочинений русских и западноевропейских композиторов

в отрыве от их восприятия общественным сознанием здесь особенно чревато искажением или упрощенным толкованием реальной исторической картины.

В контексте эволюции всех видов искусств в России первой трети XIX столетия западноевропейская и отечественная музыка занимает особое положение. Оно определяется богатством художественных тенденций, насыщенностью событиями музыкально-театральной и концертной жизни, широчайшим кругом авторов — создателей романсов и танцевальных пьес, опер и хоровых сочинений, что привело при изучении этой эпохи к парадоксальной ситуации, сохранившейся до наших дней.

С одной стороны, учеными достаточно подробно изучены биографии наиболее заметных композиторов, в том или ином виде опубликованы нотные материалы как самых лучших, так и в высшей степени типичных произведений, составлены хронологические таблицы и прослежены главные закономерности эволюции русского музыкального искусства [3].

С другой стороны, при всей информационной плотности фактологического материала число лакун и неясностей, непроверенных сведений и грубых заблуждений здесь особенно велико. Это отчетливо выявляется в сравнении не только с последующими, но и с предыдущими периодами развития отечественной музыкальной и музыкально-театральной культуры [4].

Сложившаяся парадоксальная ситуация в музыкальной науке затрагивает и все современное общество: читателей и публицистов-популяризаторов, зрителей и слушателей. В исследованиях, посвященных пушкинской эпохе, донныне с особой остротой противостоят друг другу две истории: достоверная и мифологизированная. Поэтому имеет смысл сразу же прояснить картину, сказав о наиболее широко бытующих заблуждениях, каковые чаще всего вносят путаницу в умы посетителей концертов и оперных спектаклей.

Так, в момент основания московского Большого театра в афишах и официальных документах наших дней принято называть 1776 г., когда на Знаменке, в доме графа Р. И. Воронцова, актеры начали давать различного рода спектакли. Несколько лет спустя представления перенесли на угол Петровки, где на берегу Неглинки князем П. В. Урусовым и английским антрепренером М. Е. Медоксом было выстроено неказистое здание, предназначенное как для музыкальных, так и для чисто драматических постановок. В 1805 г. оно сгорело, после чего театральная труппа, меняясь в составе, на протяжении двух десятилетий переезжала из одного помещения в другое.

[3] Начало объективному историческому изучению творчества русских композиторов первой трети XIX столетия было положено в трудах Н. Ф. Финдейзена и Б. В. Асафьева. Традицию источниковедческого и широкого эстетического осмысления старших современников М. И. Глинки продолжили А. С. Рабинович, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Ливанова, А. А. Гозенпуд, М. С. Штейнпресс, Б. В. Доброхотов, О. Е. Левашева, М. С. Друскин, П. В. Грачев, Л. Н. Раабен, И. М. Ямпольский, А. С. Розанов, Ю. А. Фортунатов, Г. К. Абрамовский, Л. А. Федоровская, Е. М. Левашев, А. М. Соколова, С. В. Тышко, Н. В. Губкина. Помимо отдельных монографий появились комплексные обобщающие исследования: *Очерки истории музыки 1956; История русской музыки 1983–1989*. Т. 4, 5.

[4] До сих пор отсутствуют академические публикации оперных произведений С. И. Давыдова, многих оркестровых сочинений А. А. Алябьева, не изданы партитуры ни одного из русских водевилей пушкинской эпохи.



646

Все это — важные факты истории музыкально-театральной жизни, но к собственно Большому театру они не имеют отношения.

Очевидец событий, выдающийся русский балетмейстер А. П. Глушковский, в своих воспоминаниях рисует следующую ярко выразительную и не лишенную мрачного трагизма романтическую картину: «С 1805 по 1823 год на Петровской театральной площади стояли каменные обгорелые стены... московского театра, в котором обитали хищные птицы, а среди их было болото, в котором водилось много лягушек; в летнее время утром и вечером оттуда на далекое расстояние слышны были их крики» [5].

Наконец на месте пожара по проекту А. А. Михайлова и О. И. Бове начали сооружать Большой театр. Он открылся накануне празднования Рождества Христова (6 января 1825-го) прологом «Торжество муз» с текстом даровитого и популярного в то время поэта М. А. Дмитриева и с музыкальными номерами самых талантливых и известных тогда композиторов А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца.

От непрезентабельного старого «Петровского оперного дома» не осталось и следа. Более того, интерьер и внешний вид нового театра были объединены общностью художественного декора, причем историче-

ская мифология и музыка, живопись и архитектура, дополняя друг друга, воздействовали на публику в подлинно театральном по духу синтезе.

В зрительном зале на плафоне вокруг люстры были нарисованы фигуры муз, а на роскошном поднимающемся (вверх — к небесам!) занавесе изображен Аполлон с пылающим факелом. Окно верхнего фойе архитекторы выполнили в виде гигантской арки, из-под которой на квадриге коней как бы вырывался на простор улиц и площадей древней русской столицы все тот же античный солнечный бог — покровитель искусств, торжественно неся в своей руке свет Просвещения и Художества.

В сравнении со сгоревшим «Петровским оперным домом» все стало другим — здание и техническое оснащение сценического пространства, артистическая группа, оркестр и хор, исполнительская традиция и репертуар, административная принадлежность и принципы финансирования: ведь на месте частного театрального предприятия английского антрепренера Медокса было воздвигнуто величественное архитектурное сооружение, имевшее статус одной из главных сцен России [6].

Наглядное представление о том, сколь велико число ложных напластований в мифологизированной истории музыки,

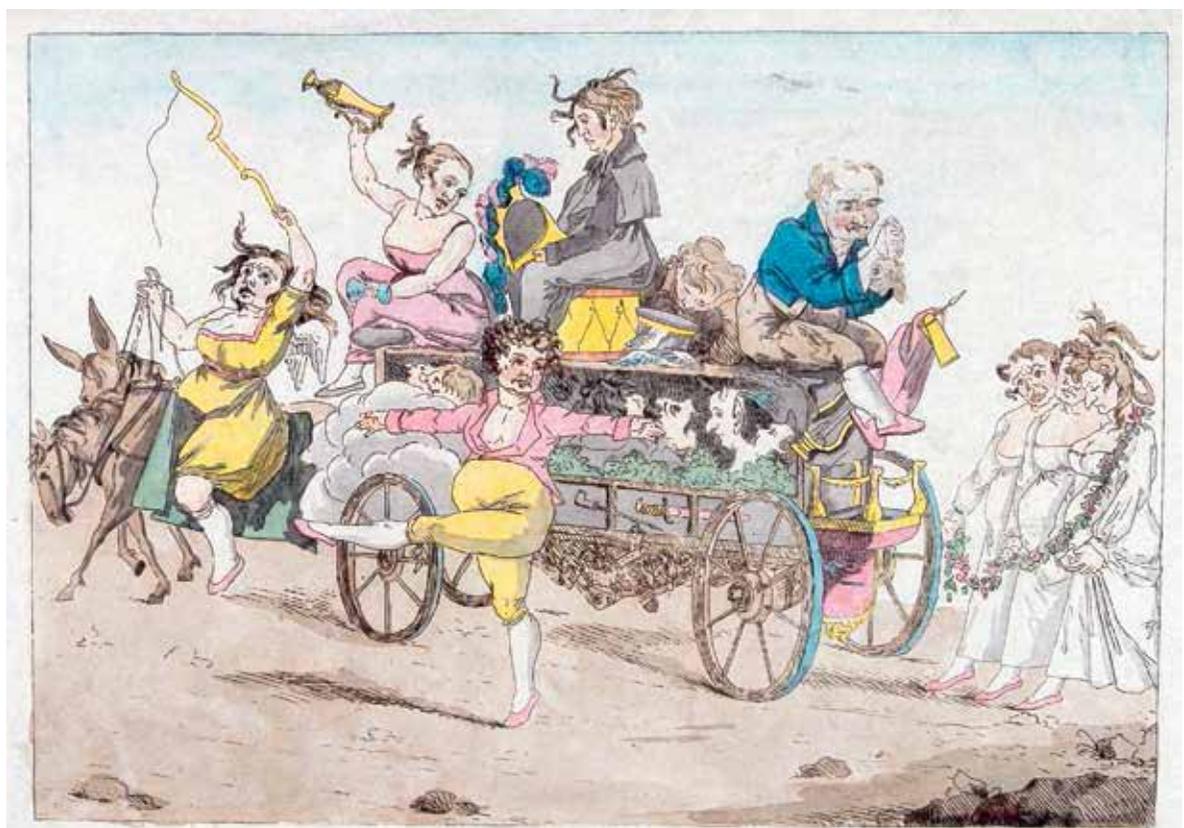
[5] Глушковский 1940. С. 83.

[6] Факт сознательной фальсификации в XX в. юбилейной даты открытия Большого театра подтверждается уже тем обстоятельством, что А. В. Луначарский в 1925 г. выступил с речью на его «столетнем юбилее», но затем советское правительство решило по-иному интерпретировать исторические сведения, дабы столица СССР Москва ни в чем не уступала по продолжительности театральной традиции Ленинграду, где Большой каменный театр — предшественник Мариинского — был открыт в 1783 г.

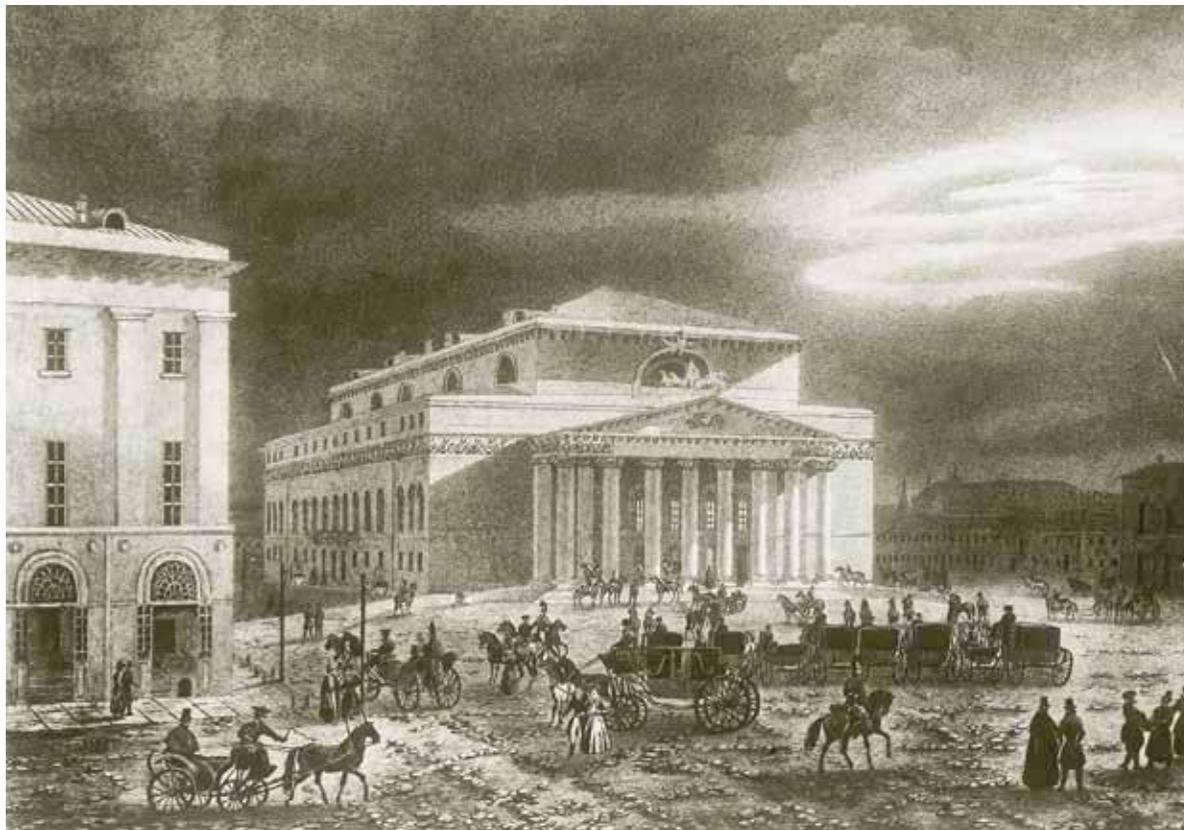
647 Учителя и артисты французские оставляют Москву. 1812–1813. Карикатура. Литография. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина  
 648 Отъезд французских актеров из Москвы в 1812 г. 1812–1813. Карикатура. Раскрашенная литография. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



647



648



649

могут дать и распространенные в кругах любителей музыкального искусства суждения о Верстовском и Алябьеве, А. Е. Варламове и А. Л. Гурилёве как о предшественниках Глинке композиторах-дилетантах, писавших почти исключительно салонные вокальные миниатюры [7].

Для приближения к исторической истине нескольким поколениям русских исследователей, будто реставраторам при расчистке ценнейшего полотна, приходилось слой за слоем снимать накопившиеся за много десятилетий «грязь и копоть».

В результате сопоставления дат, рассмотрения нотных текстов по автографам и музыкальным изданиям, уточнения фактов жизни и творчества композиторов пушкинской эпохи, осмысления законов восприятия музыкального и театрального искусства публикой первой трети XIX столетия ученым удалось снять целый ряд пластов общепринятых заблуждений и обосновать следующие положения:

— названных выше авторов (Верстовского, Алябьева, Варламова) никоим образом нельзя считать предшественниками Глинки, поскольку их композиторская деятельность протекала в одно время, а сочинения Гурилёва преимущественно связаны со второй половиной 1830-х – 1840-ми гг., что подтверждается его обращением к стихот-

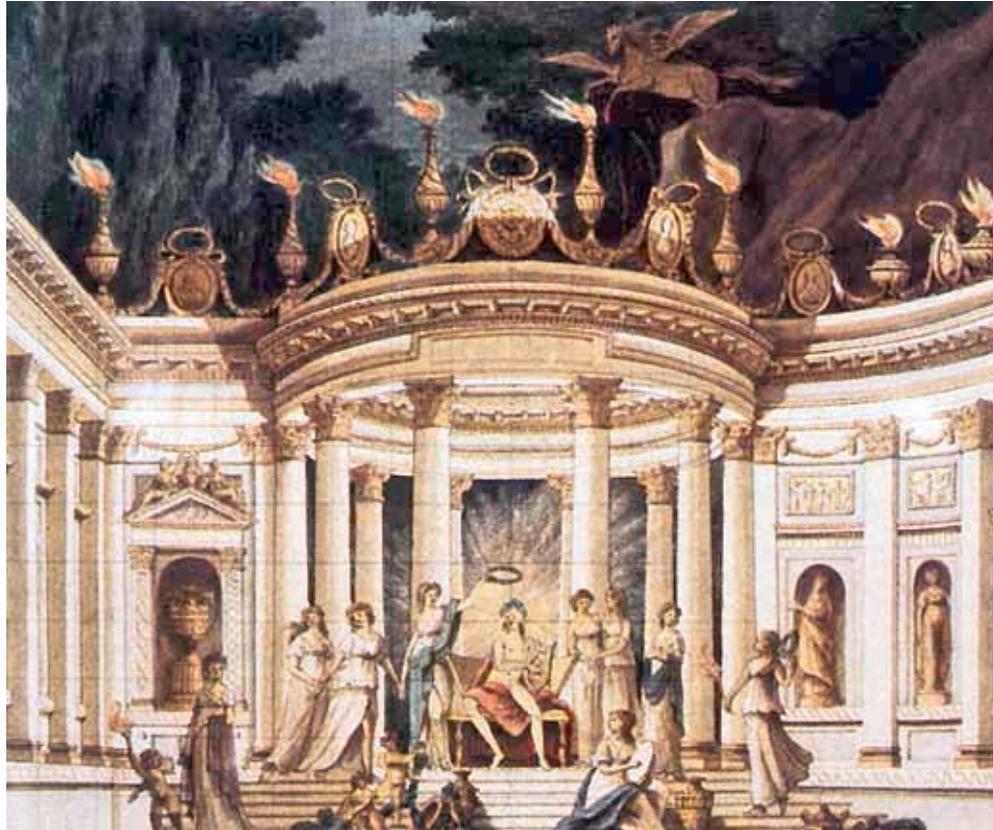
ворным текстам поэтов нового поколения: А. А. Фета, М. Ю. Лермонтова, А. Н. Кольцова, Н. П. Грекова;

— сочинительская техника указанных композиторов говорит об их несомненном профессионализме, вдобавок они только в служении музыке видели свое высшее предназначение, а большинство из них именно музыкой зарабатывали себе на жизнь;

— жанровый круг созданных ими произведений исключительно широк: композиторское наследие Алябьева составляют не только романсы и вокальные циклы, но также балет, несколько опер и множество номеров к водевилям, камерно-инструментальные сочинения и фортепианные пьесы, концертные увертюры и церковные хоры, обработки народных песен; в творчестве Верстовского опер и водевилей едва ли не больше, чем романсов; Варламов помимо множества песен был автором двух балетов и музыки к драматическим спектаклям на сюжеты Гоголя и Шекспира; Гурилёв также не ограничивался вокальными опусами, отдавая дань жанру концертной фантазии для фортепиано, вариациям, аранжировкам русских мелодий и всевозможного рода танцам.

Мифологизированная история искусства есть неустраняемое и объективно существующее явление в контексте любой худо-

[7] Определение «дилетантизм» применительно к творчеству этих композиторов до настоящего времени используется в школьных учебниках и учебных пособиях по музыкальной литературе.



650

жественной культуры — таковы имманентные свойства феномена общественного эстетического сознания. Нелишне будет отметить, что тенденции исторической мифологизации изначально предопределены неким законом, который можно метафорически выразить следующими словами: если будущее многовариантно в потенциальных возможностях реализации, то прошлое многовариантно в потенциальных возможностях толкования.

И все же наш разум ориентирован на поиски исторической истины. В данной связи конкретизируется и общая проблема восприятия публикой и осмысления учеными процесса эволюции русского музыкального искусства пушкинской эпохи. Повторим, что музыкальные события нельзя здесь оценивать по привычным для нас меркам, иначе панорама художественной жизни предстанет в существенно искаженном виде.

Так, например, естественный интерес читателя-меломана, интересующегося историей музыкального искусства пушкинского периода, направлен прежде всего на вопросы развития отечественного оперного театра и творчества русских композиторов в жанре оперы.

Однако на основании знакомства с историческими фактами и нотными источниками можно утверждать, что в Санкт-

Петербурге и Москве русская опера в рассматриваемый отрезок времени отступила на задний план с точки зрения как художественной ценности (даже по сравнению с творчеством отечественных композиторов XVIII века), так и популярности. Это выявляется, например, при сравнении ее с балетом, но особенно с высокой трагедией, где развернутые хоровые и оркестровые номера выполняли чрезвычайно важную роль и нередко по степени эмоциональной напряженности превосходили аналогичные разделы опер.

Такое положение отчасти обусловлено негативным воздействием нескольких внешних факторов. Среди них — пожар московского оперного театра на Арбатской площади (дававшего представления с 1808 по 1812 г.) и значительное разрушение в Санкт-Петербурге Большого каменного театра (сгорел в конце 1810 г., восстановлен лишь к февралю 1818-го). Гораздо важнее то, что русская композиторская школа при резкой смене стилистических ориентаций на общеевропейские стала утрачивать связь с национальными корнями и не смогла удержаться на достигнутом ранее профессиональном уровне. Упомянем и наметившийся процесс разъединения оперного и чисто драматического театрального искусства, вследствие чего Россия вступила в переходный, даже



651

кризисный период, если говорить о принципах отбора и методах обучения оперных актеров и актрис.

В это время обозначился резкий контраст между оперным искусством Западной Европы, где на равных правах сочинялись и ставились оперы с речитативами и оперы с разговорными диалогами, и России, где в творчестве отечественных композиторов культивировались только последние, причем такое положение сохранялось вплоть до знаменательной премьеры «Жизни за царя» (1836). До появления шедевра Глинки отечественная опера состояла из сменяющих друг друга длинных разговорных диалогов (без музыки) и сравнительно кратких музыкальных номеров — увертюры, арий и вокальных ансамблей, танцевальных и хоровых сцен, а нередко и рассредоточенных циклов русских народных песен.

Музыкальные и внемузыкальные фрагменты перемежались примерно в следующем порядке: 1) увертюра, 2) вокальный ансамбль, 3) разговорный диалог, 4) ария героя, 5) разговорный диалог, 6) ария героини, 7) разговорный диалог, 8) русская пляска с пением, а после антракта — 9) ария слуги, 10) разговорный диалог, 11) ария служанки, 12) разговорный диалог, 13) любовный дуэт, 14) разговорный диалог, 15) кульминационный вокальный ансамбль,

16) разговорный диалог и т. д. вплоть до финального хора.

Такова была структура русских опер XVIII столетия («Мельник — колдун, обманщик и сват», «Несчастье от кареты», «Сбитенщик»), таковыми оставались волшебнo-фантастические оперы начала XIX в. (четыре части «Днепровской русалки», «Князь-невидимка», «Илья-богатырь»), тот же принцип лежал и в основе романтических спектаклей 1820–1840-х гг. («Пан Твардовский», «Вадим», «Аскольдова могила», «Чурова долина» Верстовского).

Вполне естественно, что в постановках подобного рода драматическая игра исполнителей имела большее значение, нежели их вокальные достоинства. Система профессионального образования была ориентирована преимущественно на комплексную сценическую подготовку оперных актеров и актрис в театральных училищах, хотя лучшие из них достигали значительного мастерства во владении вокальной техникой.

В пушкинскую эпоху едва ли не все оперные актрисы петербургских и московских театров оканчивали столичные театральные училища, а в отдельных случаях перекупались дирекциями этих училищ у владельцев крепостных трупп.

Петербургское училище окончила, например, выдающаяся русская певица Ели-

651 Титульный лист и первая страница партитуры заключительного хора А. А. Алябьева для пролога «Торжество муз», 1825. Автограф. ГЦММ им. М. И. Глинки  
652 Билет для входа в Придворный маскарад в Петровском театре. 1 сентября 1826 г. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

завета Семеновна Сандунова (1772–1826), получившая общее признание публики в царствование Екатерины II. Вместе с тем расцвет дарования оперной актрисы по единодушному суждению рецензентов и мемуаристов приходится на 1800–1810-е гг. Ее певческий диапазон охватывал три октавы (обычный для оперной партии диапазон — две октавы), причем современные исследователи определяют тембр ее голоса как меццо-сопрано. Однако следует иметь в виду, что во времена ее молодости такого термина в России еще не существовало, равно как и слова «баритон» применительно к певцам-мужчинам. Женские партии писа-



652

лись только для сопрано, а мужские — для тенора или баса.

Особенности замечательного голоса и крупного сценического дарования позволяли Сандуновой выступать во всевозможных жанрах как оперного, так и драматического театра, в силу чего в ее репертуаре насчитывалось более 300 партий — в классицистских комических операх и «операх спасения», в романтических мелодрамах и дивертисментах в народном духе.

Тонким чутьем к стилю исполняемых сочинений, широтой оперных амплуа (от Амура в опере В. Мартини-и-Солера «Дианино дерево» до Царицы ночи в «Волшебной флейте» Моцарта) и тембровым богатством голоса она намного опередила традиции и превзошла каноны современного ей русского певческого исполнитель-

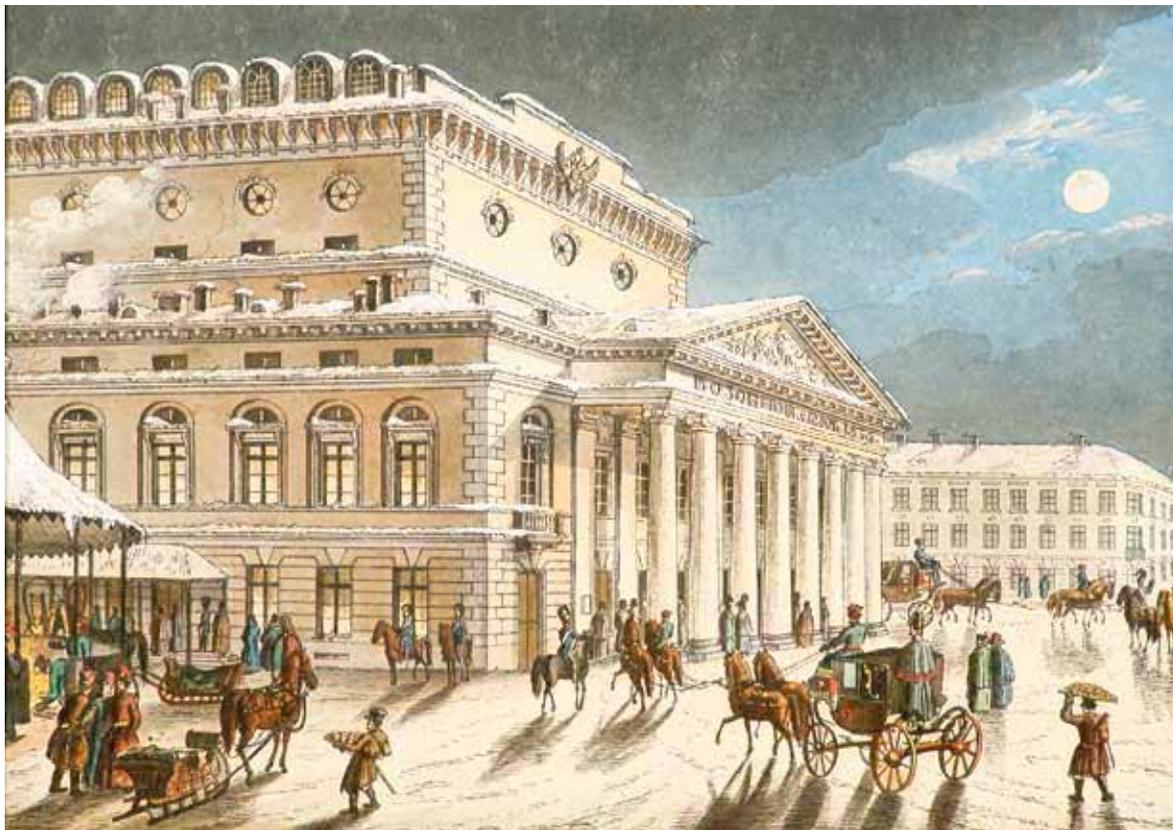
ства. Показательно, что все ее русские соперницы, в том числе младшие современницы, вплоть до середины 1830-х гг. исполняли лишь партии чисто сопранового репертуара. Среди них Нимфадора Семеновна Семенова (1788–1876), Софья Васильевна Самойлова (1787–1854), Надежда Васильевна Репина (1809–1867).

Вегания новой оперной эстетики оказались более ощутимыми в мужских ролях, в связи с чем начали изменяться и требования к певческим голосам, и принципы отбора артистов.

Василий Михайлович Самойлов (1782–1839), голос которого ныне был бы охарактеризован как драматический тенор, родился в купеческой семье, а на петербургскую сцену пришел из церковного хора. Григорий Федорович Климовский (сценический псевдоним Г. Ф. Иваницкого, 1791–1831), обладатель тенора скорее лирического типа, был по рождению мелкопоместным дворянином и начинал свою карьеру как придворный певчий. Воспитанник Московского университета бас Петр Васильевич Злов (1774–1823) сначала играл драматические роли в любительских спектаклях, но нашел свое подлинное призвание много позднее (1812) как артист императорской оперы преимущественно в амплуа благородных отцов и резонеров, а также древних тиранов и верховных жрецов.

Еще более отчетливо выявилась отмеченная тенденция в биографиях оперных актеров следующего поколения. Знаменитые певцы пушкинской эпохи — тенора Петр Александрович Булахов (1793–1835), Александр Олимпиевич Бантышев (1804–1860) и бас Николай Владимирович Лавров (1805–1840) — относились по рождению к мещанскому сословию, а на сцены императорских театров поступили, пройдя обычные для того времени этапы творческого пути: пели в церковном хоре, брали частные уроки музыки, иногда выступали в составе провинциальных трупп, но никто из них не получил систематического образования в театральном училище.

В масштабах громадной страны приведенный выше достаточно полный, но небольшой перечень крупных певцов говорит о недостаточности вокальных сил в русских труппах. Очевиден непомерно высокий фактор случайности при отборе для выступлений на императорских сценах тех артистов, которые были способны исполнять не только незамысловатые по музыкальному языку отечественные оперы, но и шедевры Моцарта, Россини, Вебера, а также весьма сложные вокальные партии в популярных тогда оперных сочинениях Луиджи Керубини, Этьена Никола Мегюля и Франсуа-Адриана Буальдьё (последний



653

в 1804–1811 гг. руководил придворной французской оперной труппой в Санкт-Петербурге и пользовался особым покровительством Александра I).

Названные обстоятельства требуют научно-исторического осмысления в контексте специального музыкального образования — тем более что в России до 1860-х гг. вообще не существовало ни консерваторий, ни даже средних учебных заведений столь необходимой профессиональной ориентации.

\* \* \*

Система специального музыкального образования в Российской империи первой половины XIX столетия пребывала в состоянии консервативной устойчивости, а с годами приходила во все более и более резкое противоречие с заметными для всех изменениями в сферах музыкальной жизни и композиторского творчества.

Тем не менее речь должна идти именно о целостной и весьма органичной системе, хотя она для данной сферы обучения никем из русских государей не была законодательно установлена, а сложилась исторически и в интересующий нас период включала пять важнейших направлений.

1. Давний обычай подготовки церковных певчих — при соборах, монастырях, семинариях, духовных академиях, затем в петербургской Придворной певческой капелле — по-прежнему имел большое значение.

Например, в стенах Придворной певческой капеллы из числа многих выдающихся музыкантов обучение прошел, в частности, композитор С. И. Давыдов, который «на пенсии» совершенствовался также у маститого итальянского композитора Джузеппе Сартти. Там же молодой Варламов обучался у Д. С. Бортнянского в 1811–1819 гг. Лет на пять-шесть позднее в какой-то из церквей Верстовский заметил редкостной красоты тенор ярославского уроженца А. О. Бантышева и пригласил певца в Большой театр, где восторженная публика сразу же окрестила своего любимца «московским соловьем». Еще десятилетие спустя Глинка, совершая по долгу своей службы в Придворной певческой капелле поездку по Украине для набора певчих, привез в Санкт-Петербург из Киева голосистого и музыкально во всех отношениях одаренного молодого человека — будущего оперного певца и композитора, классика украинской музыки С. С. Гулак-Артемовского.

2. Естественно возникший институт ученничества при разного рода светских государственных учреждениях — благородных пан-

сионах, воспитательных домах, театральных школах и училищах, при оркестрах Императорских театров — от года к году играл все более важную роль.

В качестве примера взаимодействия и преемственности двух уже названных форм музыкального образования отметим, что Давыдов, будучи воспитанником Придворной капеллы, преподавая затем в петербургской Театральной школе и одновременно исполняя обязанности репетитора Императорской оперной труппы, обучил пению и другим музыкальным дисциплинам С. В. Черникову (в замужестве Самойлову), которая после выпуска из школы и поступления в оперную труппу имела громадный успех при исполнении главной роли на премьере волшебной оперы с музыкой своего учителя «Леста — днепровская русалка» (часть III) [8].

Переехав в Москву в 1814 г., Давыдов — уже в почетной должности капельмейстера и учителя пения московских казенных театров — столь же успешно подготовил к выступлениям на оперной сцене целый ряд выдающихся певцов и певиц, включая уже названных Репину, Булахова и Бантышеву.

3. Традиция домашнего обучения музыке детей состоятельных дворян в городах и усадьбах — с приглашением приходящих на дом или постоянно живущих при семействе учителей самой разной квалификации — была распространена наиболее широко и охватывала едва ли не все регионы Российской империи.

По домашней методе, принятой тогда практически во всех хоть сколько-нибудь имущих семействах, начинали с детства учиться основам музыкального искусства те из крупных профессиональных музыкантов пушкинского времени, которые принадлежали к сословию дворян: от высоко даровитого, но еще в младенчестве ослепшего А. Д. Жилина (1767—1850) и выдающегося композитора Алябьева (1787—1851) до замечательно талантливого и в то же время расчетливо нацеленного на карьеру Верстовского (1799—1862), не говоря уже о композиторе мирового уровня Глинке (1804—1857).

Среди композиторов-дилетантов из дворянских фамилий заслуживают внимания, прежде всего, авторы незатейливых романсов и фортепианных пьес прикладного характера: морской офицер А. С. Козлянинов (1777—1831), князь П. И. Долгоруков (1787—1845), писатель и дипломат А. С. Грибоедов (1795—1829), лицейский товарищ Пушкина М. Л. Яковлев (1798—1868), художник П. А. Федотов (1815—1852). Их песни, марши, вальсы, рассмотренные в историческом аспекте, с одной стороны, демонстрируют широту художественных исканий крупных деятелей русского искусства (Грибоедов,



654

Федотов), с другой — вносят дополнительные штрихи для осмысления дружеского окружения гениального поэта (Пушкин), а кроме того, характеризуют тот не слишком высокий, но благотворный для отечественной культуры уровень музыкального дилетантизма, который помогал очень большому числу образованных русских людей с искренней заинтересованностью и глубоким пониманием воспринимать шедевры западноевропейской и лучшие произведения отечественной музыки.

Особняком стоит личность графа Михаила Юрьевича Виельгорского (1788—1856). Младшие современники уважительно, хотя и не вполне справедливо, назвали его «гениальным дилетантом». Будучи композитором отнюдь не большого таланта, он тем не менее с полным самоотвержением отдавал себя музыкальному искусству: писал мастеровитые симфонии, увертюры, камерно-инструментальные и камерно-вокальные сочинения, пьесы для фортепиано, произведения для хора, куплеты к водевилям и даже оперу на пушкинский сюжет — «Цыганы» (1838, инструментована лишь частично). Самое главное, он проявил себя как один из крупнейших музыкальных деятелей России: поддерживал творческие связи с Бетховеном и пропагандировал его опусы, всячески стремился помогать Глинке, вместе с родным

[8] Федоровская 1977. С. 36, 57.



братом, профессиональном виолончелистом Матвеем Юрьевичем (1794–1866), организовал в своем петербургском доме широко известный музыкальный салон, где устраивались концертные вечера высочайшего художественного уровня.

Хотя бы примерно определить общее для пушкинских времен число композиторов-дилетантов практически невозможно. Ведь помещики в их преобладающей части либо по искренним внутренним убеждениям, либо в соответствии с модными и одновременно устойчивыми обычаями учили своих детей музыке, танцам, рисованию. А потому редко кто в юности не баловался сочинением танцевальных пьес, романсовых мелодий и стихотворных текстов к ним. По мере взросления и прибавления житейских забот и служебных обязанностей выяснялось, что серьезные занятия музыкой требуют полной отдачи душевных и физических сил.

4. Отбор и обучение крестьянских и дворянских малолетних детей для обновления трупп крепостных усадебных театров, для коллективов крепостных хоров и оркестров богатых помещиков-меломанов — таков был типичный путь в искусство для самых бесправных и малоимущих.

Показательных примеров здесь можно привести великое множество, обращаясь к биографиям как выдающихся композиторов, так и ярко талантливых актеров и актрис музыкального театра.

Из сочинителей музыки Д. Н. Кашин числился «крепостным человеком» родовитого помещика Г. И. Бибикова, учился композиции у Дж. Сартти, а был отпущен на волю тридцати лет от роду. Л. С. Гурилёв и его сын А. Л. Гурилёв воспитывались, совершенствовались в музыкальном искусстве и несколько десятилетий служили в подмосковном имении графа В. Г. Орлова «Отрада», пока не получили от своего владельца освобождение от крепостной зависимости (1831). С. А. Дегтярев (1766–1813) двенадцать лет ожидал обещанную ему Н. П. Шереметевым «вольную», причем его дело было положительно решено Сенатом лишь посмертно (1815).

Гитарист и композитор М. Т. Высотский обучался игре на гитаре и музыкально-теоретическим предметам как крепостной музыкант в подмосковном поместье своего владельца, поэта М. М. Хераскова, отпущен на волю двадцати двух лет от роду (1813). Впоследствии он написал и выпустил в свет учебное пособие «Школа семиструнной гитары»; кроме профессиональных исполнителей у него еще в самом начале 1830-х гг., по преданию, регулярно брал уроки гитарной игры Лермонтов.

Композитор и хормейстер, певец и собиратель народных песен И. А. Рупин основами

музыкальной грамоты овладел в крепостном хоре костромского помещика П. И. Юшкова, затем с согласия хозяина обучался частным образом профессиональному пению в Москве у известного итальянского певца-кастрата Пьетро Мускетти, а позднее, получив «вольную» (точная дата не установлена) и переехав в Санкт-Петербург, занимался освоением премудростей контрапункта и музыкальной гармонии под руководством дирижера Императорских театров Т. В. Жучковского. В наилучшем положении оказался тогда хоровой дирижер и композитор Г. Я. Ломакин, который обрел свободу в семнадцать лет (1838).

Из числа выдающихся певиц-актрис внимания заслуживает судьба Надежды Репиной, во многом сходная с жизнью и творчеством Прасковьи Жемчужовой — в замужестве графини Шереметевой. Рожденная в семье крепостного музыканта, Репина рано привлекла внимание своим голосом и незаурядными артистическими способностями. После совершенствования в московском Театральном училище под руководством Давыдова и последующих успешных выступлений на сцене Большого театра она, вполне оправдав ожидания своих учителей, 17 лет блистала в представлениях самого различного жанра — от комедий и водевилей до больших романтических опер. А затем, выйдя замуж за Верстовского, певица в возрасте тридцати двух лет прервала сценическую карьеру и осталась молодой в памяти публики.

5. Организация частных уроков уже широко известными или еще надеющимися получить известность высокопрофессиональными иностранными и отечественными музыкантами позволяет судить об их роли в музыкальном образовании в России пушкинской поры.

Здесь целесообразно выделить прежде всего следующие крупные творческие фигуры профессиональных композиторов и исполнителей: пианист и органист немецкого происхождения Иоганн Вильгельм Геслер (1747–1822; ученик Иоганна Кристиана Киттеля, который, в свою очередь, учился у Иоганна Себастьяна Баха); гитарист чешского происхождения Андрей Осипович Сихра (1773–1850; стоял у истоков целой плеяды русских гитаристов-виртуозов); немецкий пианист, скрипач, теоретик Иоганн Миллер (1780–1827; из его учеников особо выделился гениальный Джон Фильд, а среди русских музыкантов — Михаил Виельгорский и Алябьев); дирижер, скрипач, органист немецкого происхождения Федор Ефимович Шольц (1787–1830; ему принадлежит первый в XIX веке проект открытия в России консерватории); пианист немецкого происхождения Франц Гебель (1787–1843; ученик аббата Фоглера, учитель Ф. М. Толстого,



656

656 Страница из Семейного музыкального альбома 1801–1861 гг. Вариации для гитары на тему народной песни (1801). Нотная рукопись. Собрание Е. М. Левашева, Москва

657 Страница из Семейного музыкального альбома 1801–1861 гг. «Азбука для настройки фортепиано» (1801). Нотная рукопись. Собрание Е. М. Левашева, Москва

658 Страница из Семейного музыкального альбома 1801–1861 гг. Схема соотношения музыкальных длительностей (1810-е гг.). Нотная рукопись. Собрание Е. М. Левашева, Москва

Н. В. Станкевича и А. И. Виллуана, который учился также у Фильда); немецкого происхождения скрипач и капельмейстер императорских театров Людвиг Маурер (1789–1878; среди его учеников – Верстовский); пианист и уникальный по методическому мастерству и психологической интуиции педагог французского происхождения Александр Иванович Виллуан (1804–1878; ученик Фильда и Франца Гебеля, учитель А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов); виолончелист и дирижер немецкого происхождения Карл Шуберт (1811–1863; учитель известных виолончелистов и разносторонних музыкальных деятелей К. Ю. Давыдова и Л. К. Альбрехта). Видным педагогом был и Варламов (1801–1848; итогом его педагогической деятельности стала «Полная школа пения», 1840). Большую популярность в качестве педагогов-композиторов снискали также русский певец, пианист и скрипач, дирижер и собиратель народных песен Д. Н. Кашин (1770–1841), пианист и дирижер чешского происхождения Иосиф Геништа (1795–1853), русский певец, скрипач и блестящий пианист А. Л. Гурилёв (1803–1858), хотя имена учившихся у них музыкантов еще требуют уточнения.

Приведенные сведения далеко не полны по причине все еще недостаточной изученности источников. Однако они

в достаточной степени характеризуют систему музыкального специального образования пушкинского времени, показывают ее отличительные от других исторических периодов качества и дают представление о взаимозависимости ее достоинств и недостатков.

Сразу же необходимо отметить преимущественное положение композиторов в кругу преподавателей большинства музыкальных дисциплин, что было закономерно, поскольку именно эти музыканты, обладая разносторонними знаниями и владея целым арсеналом творческих навыков, профессионально играли как минимум на одном, а чаще на нескольких инструментах. Многие из них по праву считались признанными мастерами в сфере камерно-вокального и даже оперного певческого искусства.

Разумеется, на педагогическом поприще они выступали не как учителя композиции, а в качестве преподавателей игры на фортепиано, скрипке, виолончели, гитаре, а чаще всего – пения. Но стоит напомнить, что обучение практически всегда носило комплексный характер и потому, в случае обнаружения композиторских способностей ученика, педагог мог в любой момент изменить направление работы.

Для самих композиторов отличительные качества музыкального образования



657

пушкинского времени имели позитивное значение прежде всего в том плане, что на протяжении своей жизни — от младенческих лет до старости — они были связаны со всеми названными выше формами обучения.

Проследим, как именно и с какой степенью органичности соединились все эти пять форм в процессе творческого совершенствования и педагогической деятельности основателя школы русских композиторов-классиков.

С ранних лет жизни в родовом отцовском имении Новоспасское Глинка постоянно слышал не только хоровую церковную, но также оркестровую и камерно-инструментальную музыку, которая исполнялась музыкантами крепостного оркестра его дяди Афанасия Андреевича Глинки.

Игре на фортепиано (одновременно с географией, русской, французской и немецкой грамматикой) Глинка обучала постоянно жившая при семействе гувернантка — двадцатилетняя выпускница петербургского Смольного института В. Ф. Кламер. Именно она привила мальчику манеру свободного исполнения не глядя на клавиатуру. Судя по его воспоминаниям и неизменному пристрастию к географическим описаниям и иностранным языкам (кроме уже названных, он владел итальянским, испанским, английским, польским и даже персидским), воспитательница сумела передать ему любовь к преподаваемым ею дисциплинам. Имени первого учителя игры на скрипке — крепостного скрипача из дядиного оркестра — Глинка в своих «Записках» не сообщает.



658



659

Следующий, гораздо более профессиональный, этап обучения начался с того момента, когда во время пребывания в столичном Благородном пансионе при Главном педагогическом институте (вскоре преобразованном в Санкт-Петербургский университет) жаждущий приобщения к высотам музыкального искусства юноша стал брать частные уроки у крупных мастеров (зима 1817 г.): по фортепиано — у самого Фильда, затем у его ученика В. Омана, по теоретическим дисциплинам — у композитора и теоретика Карла Цейнера, по скрипке — у концертмейстера оркестра Петербургских оперных театров Карла Бёма, по вокальному мастерству — у опытного итальянского преподавателя пения Беллоли. Главным же педагогом, а впоследствии и близким другом Глинки, стал ученик Фильда, немецкий музыкант Шарль Майер — активно концертирующий виртуозный пианист, автор многочисленных и популярных тогда фортепианных произведений: концертов, фантазий, этюдов, вариаций, транскрипций.

Кстати сказать, эти платные занятия обходились отцу молодого музыканта в столь ощутимые суммы, что денежные расходы — даже при состоятельности семейства Глинок — доходили до предела их возможностей.

Нельзя переоценить тот факт, что Глинка периодически руководил крепостным оркестром в Новоспасском, куда каждое лето дважды в месяц приезжали оркестровые музыканты его обширного семейства. До сводной репетиции он, по его собственным словам, с величайшей тщательностью «проходил с каждым музыкантом... его партию, до тех пор пока не было ни одной неверной или даже сомнительной ноты в исполнении. Таким образом, я подметил способ инструментовки большей части лучших композиторов для оркестра (Глюка, Генделя и Баха я знал только понаслышке). Потом слышал общий эффект пьесы, ибо, производя первые пробы вместе, сам я управлял оркестром, играя на скрипке, когда же пьеса шла порядочно, я отходил на некоторое расстояние и следил, таким обра-



660

зом, эффект изученной уже инструментовки. Репертуар состоял по большей части из увертюр, симфоний [французских композиторов Л. Керубини и Э.-Н. Мегюля, венских классиков Гайдна, Моцарта и Бетховена и других мастеров. — *Е. Л.*], а иногда игрались и концерты» [9].

Как известно, композитор продолжал брать платные уроки и в зрелом по критериям тех времен возрасте: в период первой поездки в Западную Европу (1830—1834) он совершенствовался по композиции у директора Миланской консерватории Франческо Базили, а в Берлине проходил курс обучения у величины мирового масштаба — компози-

659 М. И. Тербенев. Портрет М. И. Глинки. 1824. Бумага, акварель  
660 Неизвестный художник. Портрет А. А. Глинки (дяди композитора). Миниатюра. ГЦММК им. М. И. Глинки

[9] Глинка М. И. 1988. С. 21–22.

тора и теоретика, крупнейшего знатока полифонии и хранителя музыкального отделения Королевской библиотеки Зигфрида Дена. Именно ему русский музыкант считал себя творчески обязанным больше, чем кому-либо другому.

Важно отметить, что, платя Дену и другим учителям большие гонорары, Глинка вместе с тем сам давал безвозмездные уроки. Гениальный русский композитор и выдающийся педагог даже в моменты самых серьезных финансовых затруднений никогда и ни от кого не брал платы даже за весьма длительные циклы музыкальных консультаций. В годы преподавания в Придворной певческой капелле (1837–1838) служебное положение не позволяло ему этого, сколько бы ни продолжались индивидуальные занятия. А в десятках других случаев он вел себя в соответствии с самыми строгими понятиями дворянской чести.

Едва ли не все главные недостатки и парадоксы системы профессионального музыкального образования в России пушкинской эпохи имели социальные корни, что отчетливо ощущалось многими деятелями отечественной художественной культуры и воспринималось как рудимент феодальной кастовости. Не случайно на протяжении нескольких десятилетий шла упорная борьба за освобождение широко известных музыкантов (и других людей искусства) от крепостной зависимости. Почти в каждом отдельно взятом случае — Кашин, Высокский, Дегтярев, Рупин, отец и сын Гурилёвы, Ломакин — она завершалась победой, хотя ждать приходилось непомерно долго.

Труднее обстояло дело с изменениями в социальной психологии, ибо для сословия крепостных людей их творческие устремления, особенно в случае художественных триумфов, вступали в противоречие с ощущением своей бесправности. Будучи освобождены от крепостной зависимости, они порой оказывались духовно сломленными под гнетом нагрянувших бытовых тягот и финансовой необеспеченности.

Творческим же фигурам из дворянского сословия все еще была свойственна боязнь прямо объявить себя музыкантом-профессионалом. Так, композитор польского происхождения О. А. Козловский, значительную часть жизни прослуживший в ведомстве дирекции Императорских театров, неизменно называл себя «любителем». Очевидно, что и стиль «Записок» Глинки невольно подчинен сверхзадаче представить свои непрерывные занятия музыкой духовным увлечением, но не профессией.

Социальные противоречия давали о себе знать и в сфере организации учреждений музыкальной культуры. Отсутствие консерваторий и подчиненных им училищ

имело своим следствием катастрофическую нехватку профессиональных музыкантов-исполнителей для развития художественной культуры в русской провинции. Хотя с флейтистами и кларнетистами, трубачами и валторнистами дело обстояло сравнительно неплохо, ибо они воспитывались в военно-духовых оркестрах, а затем играли также в театрах и на балах, скрипачей и виолончелистов для музыкальных представлений и концертных вечеров даже в крупных губернских городах взять в необходимом количестве было просто неоткуда (иностранные музыканты ехать в дальние губернии, «в глушь, в Саратов», как правило, категорически отказывались).

В самом начале столетия положение было еще терпимым, поскольку материально выраженный фундамент музыкальной жизни светского общества на периферии составляли тогда крепостные театры, хоры и оркестры. Вдобавок театральные репертуар того времени в жанровом отношении располагался преимущественно в диапазоне от комической оперы с незатейливыми ариями и развернутыми разговорными диалогами до комедии с музыкальными номерами. Это определяло небольшую величину оркестра и артистическую специализацию, предполагающую гармоничное сочетание драматических и вокальных талантов артистов, но не требующую от актеров-певцов ни высочайшего уровня технического мастерства в вокальных фиоритурах, ни владения профессиональной манерой пения в стиле итальянского бельканто.

В 1820–1830-х гг. число крепостных трупп в России стало заметно сокращаться, а выбор опер для постановок на провинциальных сценах все больше, в соответствии с модой, ориентировался на такие произведения, которые по вокальным трудностям приближались к «Норме» Беллини (1831) и не могли быть сыграны при отсутствии полного состава оркестра.

Александр I, хотя и следовал линии Екатерины II в государственной поддержке идей европейского Просвещения, непосредственно не занимался проблемами художественного образования, а вопросы искусства чаще всего препоручал ведению своего семейного и чиновного окружения, тем не менее противоречия в состоянии и развитии русской культуры он осознавал вполне отчетливо. Историк-искусствовед В. С. Турчин отмечает: «Император сам, как таковой, был человеком программ», — высказывая вслед за тем еще более важную для нас мысль: «Дух проективности владел тогда обществом» [10].

Именно в таком контексте должен быть исторически осмыслен проект Ф. Е. Шольца учреждения в России национальной консерватории (1819).

[10] Турчин 2001. С. 82, 85.



661

У высокопоставленных государственных чиновников имелись свои весомые резоны не спешить с принятием проекта Шольца, поскольку они хорошо знали, как часто образовательные учреждения со штатом преподавателей оставались без учащихся. Так, например, еще при первой попытке создания Петербургского университета (1725–1727) в Россию приехали по контракту 17 выдающихся профессоров — в их числе всемирно известные ученые Даниил и Николай Бернулли, Христиан Гольдбах, Леонард Эйлер — и оказались без студенческой аудитории. Вследствие чего к ним на обучение за неимением российских слушателей были срочно выписаны восемь студентов... из Германии. Подобные казусы возникали неоднократно.

Тем не менее продолжение развития в рамках традиционных для России форм музыкального образования означало бы укрепление отживающей системы, которая по своей типологии была сходна с организацией искусства по цеховым принципам Средневековья: ведь она следовала нормам давно прошедшего этапа в истории государств Западной Европы.

Вместе с тем, как показывают факты, работа в Санкт-Петербурге и Москве крупных музыкантов-педагогов из Германии, Австрии, Италии, Франции, Чехии, Англии способствовала эволюции русской музыки во всех ее общественных проявлениях и творческих связях, оказывала благоприятное воздействие на процесс включения отечествен-

ной культуры в общеевропейский художественный контекст. И никакое насильственное обособление не смогло бы остановить этот процесс, а лишь замаскировало бы его и привело к нехватке отечественных музыкантов, усилению культурного разрыва между столицами и провинцией, зависимости русского искусства от западноевропейского с перманентным отставанием от него.

Разомкнуть роковой круг проблем профессионального музыкального образования удалось значительно позже — в контексте общегосударственной социально-политической реформы (1861).

\* \* \*

Музыкальная и театральная жизнь России пушкинской эпохи, как указывалось выше, в силу ряда существенных историко-политических обстоятельств разделяется на несколько сменяющих друг друга периодов.

Дополнительную дробность предстоящей перед нами картине придает то, что при панорамном взгляде на художественную жизнь ярко высвечиваются различия между столицами и провинцией, с одной стороны, значительно обособленных друг от друга, а с другой — естественно взаимодействующих. Наибольший контраст возникает при сравнении роли балетного искусства и традиций музыкально-концертной жизни в Санкт-Петербурге и Москве и в губернских городах, особенно в периферийных регионах страны.

О балетном искусстве, которое в Санкт-Петербурге было представлено едва не лучшей в мире хореографической труппой с ее гениальным руководителем Ш.-Л. Дидло, а в Москве поддерживалось на очень высоком уровне хореографом А. П. Глушковским, в провинции, за редчайшими исключениями, говорить не приходится. Отчасти это связано с неподъемной дороговизной дела и непомерной длительностью обучения балерин, а главное — с отсутствием необходимого профессионализма учителей, вследствие чего танцовщицы и танцоры в усадьбах и губернских центрах были в состоянии исполнять лишь народные пляски в дивертисментах и незамысловатые танцевальные сцены в операх комедийно-бытового содержания.

В столицах и провинции существенно различались как традиции проведения концертных вечеров, так и программы концертов.

Несмотря на то что в начале царствования Александра I в Петербурге было основано Филармоническое общество (1802) и в доме Энгельгардтов открылся общедоступный концертный зал (1804), а москов-

661 К. К. Гампельн. Портрет А. Н. Верстовского. Бумага, итальянский карандаш, сангина. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

ские концерты нередко проходили в Колонном зале Благородного собрания, основными местами проведения концертных вечеров в двух российских столицах оставались оперные залы, свободные от спектаклей в дни крупных религиозных праздников и в недели Великого поста. К тому же организация программ строилась преимущественно по принципу контрастного чередования тех номеров, которые близко соприкасались с жанрами музыкального театра: звучали преимущественно увертюры, романсы и арии, старинные и относительно новые балльные танцы, отдельные пьесы для хора или роговой музыки.



662

Среди знаменательных исключений следует назвать периодические великопостные исполнения таких ораториальных произведений, как «Торжество Юдифи» П. Гульельми (1800), «Господи воззвах к тебе» Сарти (1800), «Сотворение мира» (1801), «Времена года» (1803) и «Семь слов Спасителя на кресте» (1837) Й. Гайдна, «Мессия» Г. Ф. Генделя (1806), «Христос на Масличной горе» (1813) и «Торжественная месса» (1824) Л. ван Бетховена, «Колокол» А. Ромберга (1814), «Бог» И. Л. Фукса (1831), а также Реквием В. А. Моцарта (1802; везде указаны лишь годы российских премьер без последующих повторов).

Симфонии венских классиков, не говоря уже о сочинениях следующих поколений западных композиторов-симфонистов, в пушкинские времена исполнялись для

широкой публики чрезвычайно редко даже в Петербурге и Москве. В провинции дела обстояли еще хуже. Тот факт, что в усадьбе жены графа М. Ю. Виельгорского Фатеевка (Луизино) Курской губернии зимой 1822/1823 гг. прозвучали в исполнении его крепостного оркестра семь симфоний и несколько увертюр и концертов Бетховена, свидетельствует лишь о многогранной музыкальной образованности и особой любви хозяина к творчеству великого немецкого композитора и вместе с тем дополнительно оттеняет недостаточную развитость вкусов основной массы русских слушателей [11].

В губернских центрах России проведение концертных вечеров отнюдь не отличалось регулярностью, их организация обычно обуславливалась приездом начальственных лиц либо особо почетных гостей, а также необходимостью отметить общегосударственный праздник или важное событие местного значения.

Наименьший контраст при сравнении столичных городов с провинциальными обнаруживается при обращении к существовавшему в те времена лишь в Российской империи феномену крепостного театра. Данное обстоятельство при научном исследовании дает возможность опираться на это социально-культурное явление как на некую константу при рассмотрении целостной панорамы музыкально-театральной жизни в масштабах всего государства. Такой подход обоснован как хронологически (наглядно выраженная связь XVIII и XIX столетий), так и типологически (неразрывное взаимодействие театрального и музыкального искусств).

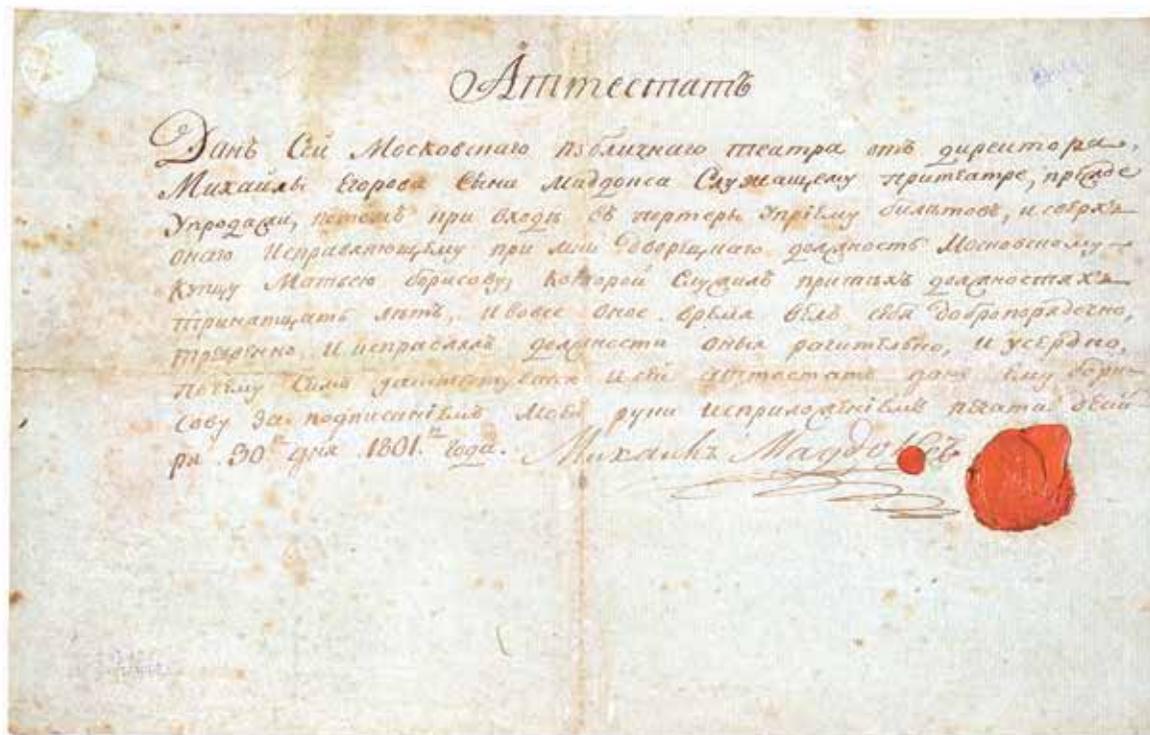
Подчеркнем, что в русском театре как в столицах, так и на периферии оперные постановки исторически предшествовали чисто драматическим спектаклям. Это было обусловлено несколькими факторами.

Для владельцев театральных трупп — особенно для провинциальных помещиков пушкинской эпохи — по-прежнему было гораздо проще подготовить артистов из числа дворовых людей и крепостных крестьян для выступлений в комических и волшебных операх с выученными на слух вокальными партиями, нежели обучить их высокому профессиональному искусству игры в классицистских трагедиях.

Для крепостных актеров и актрис также было куда легче и естественнее петь со сцены не слишком сложные арии, мелодии романсов и аранжированных для оперы народных песен, исполнять бытовые танцы и русские пляски, чем приобщаться к миру трагедийных героев античных мифов.

А провинциальная публика — при всей ее неопытности в сфере драматического

[11] См.: ЩербакOVA 1990. С. 38–40.



663

искусства — предпочитала получать комплексное впечатление от пышного оформления театральной залы и рисованного занавеса, сменяющихся декораций и эффектов незамысловатой машинерии, танцев и плясок, звуков песен и хоров в сопровождении оркестра, но не от непрофессиональной игры доморощенных артистов.

Расцвет русского крепостного театра относится, как известно, к периоду царствования Екатерины II, когда число подобного рода заведений было максимальным, а ценность репертуара, художественный уровень исполнения и размах в постановке дела подчас приближались к идеалам музыкально-театральной культуры Западной Европы. В связи с этим имеет смысл напомнить, например, о труппах графа Н. П. Шереметева и графа А. Р. Воронцова, князя П. М. Волконского и графа С. С. Апраксина.

Позднее количество принадлежащих дворянам усадебных и городских трупп с каждым десятилетием несколько уменьшалось, но по-прежнему оставалось весьма значительным. События Отечественной войны 1812 г. коренным образом изменили ситуацию лишь для Москвы, ближайшего Подмосковья, а также для городов и дворянских усадеб, лежавших вдоль Смоленской дороги. В других губерниях спектакли прервались на некоторое время, а затем возобновились почти в прежнем виде. Важно отметить и возникшую в это время тенденцию постепенного сближения крепостных театров

с публичными коммерческими и губернскими по функции и роли в обществе.

Так или иначе, в России с 1761 по 1861 г. насчитывалось несколько сотен (около 500) музыкально-театральных заведений, из которых свыше трети функционировали в Санкт-Петербурге и Москве, а остальные — в провинциальных городах и поместьях [12].

Одни из этих театров давали лишь несколько представлений, но именно они, отображенные в воспоминаниях современников, вошли в историю культуры. Другие существовали несколько десятилетий, однако память о них связывалась лишь с каким-либо избирательным событием, что, естественно, не давало полного представления об их деятельности и искажало общую картину.

Подобная неопределенность в первой трети XIX столетия с лихвой компенсируется исторически ценными сведениями, характеризующими особенности театральных обычаев и нравов, музыкального репертуара и традиций исполнения, социального состава аудитории и психологии восприятия ею пьес разных жанров в различных типах театров столиц и провинции — в труппах императорских и губернских, частных коммерческих и домашних любительских, крепостных и полукрепостных.

Кроме того, даже при отсутствии абсолютных числовых показателей сохраняется возможность сравнить особенности музыкально-театральной культуры и художественной жизни в разных регионах страны

[12] Число театров данного периода может быть названо лишь приблизительно, поскольку далеко не всегда ясно, какими критериями следует руководствоваться при определении «единицы» театрального предприятия, так как подсчет можно вести по-разному: по владельцам, театральным помещениям, стабильному составу трупп.

в соответствии с дошедшими до нас неполными сведениями — о числе действовавших там театров, об интенсивности дававшихся оперных представлений, об эстетической значимости исполняемых произведений.

В Санкт-Петербурге на протяжении каждого из 37 сезонов (периода 1801—1837 гг.) давали спектакли четыре привилегированные музыкально-театральные труппы — французская, русская, итальянская и немецкая. Они состояли под Высочайшим покровительством, содержались преимущественно на средства Императорского двора и регулярно получали дополнительные денежные суммы по личным указаниям императора.

В наилучшем финансовом положении находился французский театр, для него отпускалось в несколько раз больше денег, чем для русского. Итальянские и немецкие спектакли пользовались популярностью у публики и также поддерживались двором, однако все же не были столь блестяще финансово обеспечены, как французы.

Представления давались на нескольких сценах. Немецкие артисты чаще всего играли в театральной зале «Дома Кушелева», стоявшего между Невским проспектом и Дворцовой площадью, а позднее вошедшего в комплекс Генерального штаба. Итальянцы исполняли оперы и мелодрамы в Малом театре у Аничкова дворца, где разными труппами нередко ставились также балеты. Французские и русские актеры давали представления в Большом каменном или Эрмитажном театрах, а французы — как наиболее почитаемые при дворе — еще и в Таврическом дворце.

Поскольку почти все названные помещения принадлежали Императорской конторе, строгой закреплённости сценических площадок за четырьмя конкурирующими труппами все же не существовало. Вдобавок неоднократно случались пожары и периодически совершались разного рода конструктивные и стилистические переделки театральных помещений, вместе с тем продолжалось и новое театральное строительство. Так, например, при осуществлении проекта Карла Росси по возведению Александринского театра и перепланировке прилегающих кварталов снесли деревянный Малый театр, а на его месте разбили Екатерининский сквер.

Тенденция административной централизации довольно быстро привела в северной столице к тому, что музыкальные спектакли в государственных учебных заведениях — Институте благородных девиц при Смольном монастыре, Академии художеств — хотя и не прекратились, но почти полностью потеряли общественное значение. Эти учреждения были уже не в состоянии сопер-

ничать с публичными театрами ввиду малой вместимости их залов, естественной бедности репертуара и невозможности давать силами учащихся хоть сколько-нибудь регулярные представления. К тому же в спектаклях учебных заведений отбор музыкальных пьес предопределялся дидактической функцией, а это препятствовало популярности, поскольку входило в определенное противоречие с психологией просвещенной публики, которая не любила, чтобы ее поучали, и не желала лишать себя удовольствия увидеть на сцене неизменно завлекательные сочинения любовно-эротической тематики.

Самое же главное — с каждым десятилетием становилось все более нереальным делом исполнение коллективом воспитанников популярных трагедий с музыкой и новых опер. Если русские комические оперы XVIII века было нетрудно спеть в сопровождении минимального числа оркестровых музыкантов либо в переложении для камерно-инструментального ансамбля и даже клавесина, то музыка лучших композиторов Западной Европы и России начала XIX столетия предполагала расширенный состав оркестра и высокий профессионализм всех исполнителей — от певиц и певцов до скрипачей и валторнистов.

По тем же причинам изменилась и общественная роль петербургских крепостных театров, которые отошли на задний план. Хотя в пушкинскую эпоху их было около двадцати, они привлекали столь мало внимания, что даже при обращении к мемуарной литературе не всегда удается уточнить время их существования и точное имя владельца.

Между тем до наших дней дошли предания о музыкальных спектаклях в домах Грибоедовых, Загоскиных, позднее Виельгорских. Крепостные труппы содержали также Бакунины (вероятнее всего, речь идет о сенаторе Михаиле Михайловиче и его сыне Василии Михайловиче), вице-президент Академии наук М. А. Дондуков-Корсаков, чиновник по особым поручениям И. Ф. Ласковский (в 1820—1830-х гг. он пользовался в петербургских кругах авторитетом как пианист и композитор-любитель), музыкальный критик и выдающийся исследователь моцартовского творчества А. Д. Улыбышев, директор Придворной певческой капеллы Ф. П. Львов, литератор, член Вольного общества любителей российской словесности И. А. Кокошкин, В. А. и А. А. Кологривовы (Василий Алексеевич был инспектором музыки при конторе Императорских театров), талантливый поэт и меломан из богатой дворянской семьи И. П. Мятлев.

Музыкально-театральная жизнь Москвы в самом начале XIX столетия была сконцентрирована вокруг антрепризы уже названного нами публичного коммерческого театра



664 Титульные листы либретто опер П. Враницкого «Оберон» и Э. Н. Мегюля «Иосиф Прекрасный». Начало XIX в. Рукопись. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

664

Михаила Ефимовича Медокса, которого москвичи часто называли за глаза «кардиналом», поскольку он ходил, неизменно закутавшись в ярко-красный плащ, а также дружил с видным русским масоном князем Г. П. Гагариным. И сам Медокс почти наверняка принадлежал к масонской ложе, что объясняет его связи с влиятельными лицами и подчеркивает некоторую оппозиционность театральной Москвы Петербургу.

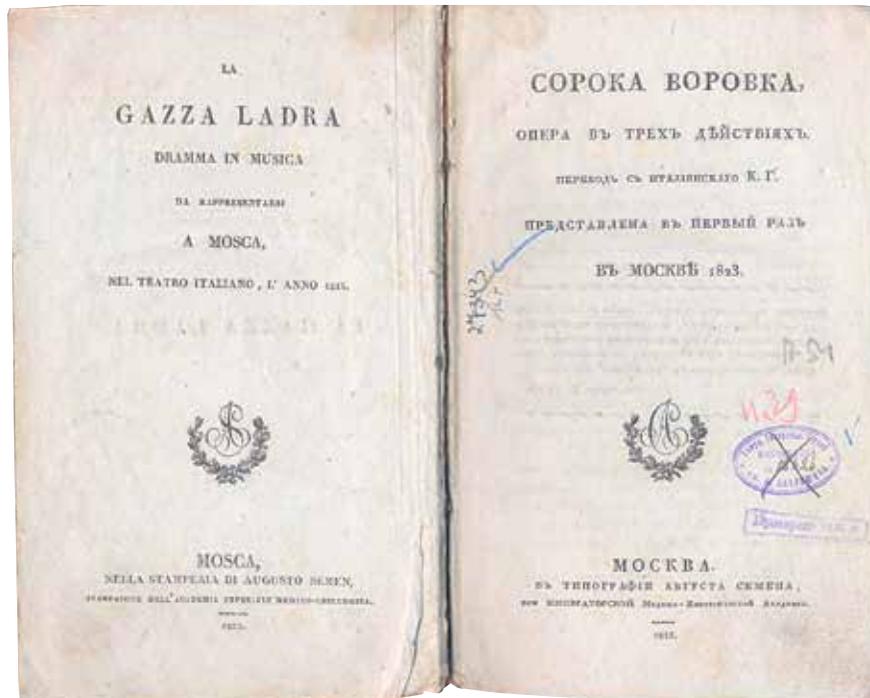
Репертуар театра Медокса был громаден и включал в общей сложности около 400 опер, балетов, трагедий с музыкой, комедий, драм и мелодрам. Фантастический диапазон репертуара одной театральной труппы (включавшей менее 25 артистов и актрис, танцоров и балерин) и широкий спектр общественной деятельности Медокса вполне объясняют как популярность Петровского театра, так и тот шок, который испытала московская публика после уничтожившего его пожара (1805). С этого момента и вплоть до неизмеримо большего по объему и трагичности пожара всей Москвы (1812) театрально-музыкальная жизнь города поддерживалась главным образом крепостными театрами, которые давали доступные для многих театралов спектакли и периодически предоставляли помещения для «перешедшей в казну» труппы погорельцев.

Число московских крепостных трупп, дававших как единичные представления, так и организованные по театральным сезонам спектакли, достаточно велико. Представим

список их владельцев с хронологическими границами деятельности трупп (пропущенные даты требуют проверки и уточнения):

Апраксин С.С. (1797–18?); Белосельский-Белозерский А.М. (179?–1812); Волконские П. М. и З. А. (179?–1812); Всеволожские В. А. и С. А. (180?–?); Гагарин И. А. (1800–1832); Гудович И. В. (1809–1820); Дмитриев-Мамонов А. М. (180?–?); Дурасов Н. А. (179?–1812); Елагина А. П. (179?–?); Загоскин М. Н. (1820–1852); Зиновьевы М.В. и А.М. (1796–?); Каменский М. Ф. (179?–?); Кольчева П. (1797–?); Мусин-Пушкин А. И. (180?–1812); Мясоедов Н. Е. (1796–?); Нарышкин А. Л. (1805–1826); Одоевские (1797–?); Орловы А. Г. и Г. Г. (?–182?); Пашковы В. А. и А. В. (178?–1834); Позняков П. А. (1796–1812); Ржевские А. А. и Г.А. (1800–1829); Салтыковы П.С. и В.П. (1797–?); Салтыков Е.В. (?); Степанов А.С. (1796–?); Стольпин Д.Е. (1796–?); Стольпин А.Е. (1796–?); Стольпин А.А. (180?–182?); Шаховские (180?–1812); Шаховской Б.Г. (1795–1812); Юсупов Н.Б. (179?–1831).

Среди крепостных театров той эпохи было бы бесплодно искать знаменитый в XVIII веке шереметевский. Его труппа была уже распущена владельцем. Встречающиеся порой сведения о более поздних постановках дивертисментов на сцене Останкинского дворца не должны вводить читателя в заблуждение, ибо такие факты свидетельствуют лишь об аренде пустующей сцены у Д. Н. Шереметева, который жил в Петербурге и сохранил за собой



665

только крепостной хор. Место Шереметева в Москве заняли С. С. Апраксин и Н. Б. Юсупов.

О крепостном театре графа Апраксина (1747–1827) в мемуарной и театроведческой литературе даются весьма сжатые сведения, говорящие преимущественно о роскоши его оперных постановок, с упоминанием, например, оперы неизвестного нам автора «Диана и Эндимион», когда по «апраксинской сцене бегали живые олени, а за сценой лаяли хозяйские гончие и трубили егерские рога» [13]. Хорошо известно также, что Пушкин одновременно с Ф. Ф. Вигелем присутствовал в апраксинском театре на одном из показов оперы Россини «Сорока-воровка» (7 февраля 1827 г.).

Между тем, обращаясь к материалам, относящимся к сфере исторического музыковедения и нотографии, удается в значительной степени восстановить репертуар театра, поскольку в рукописном отделе Российской государственной библиотеки сохранились почти все рукописные партитуры апраксинского архива. Среди них — оперы русских и западноевропейских композиторов «Санкт-Петербургский гостиный двор» В. А. Пашкевича, «Сокол» Д. С. Бортнянского, «Сбитенщик» А. Булландта, «Дианино дерево» В. Мартини-Солера, оперные произведения П. Гульельми, Дж. Паизиелло, Н. Пиччинни, А. Саккини, А. Сальери.

Анализ репертуара в соотнесении с другими источниками позволяет говорить

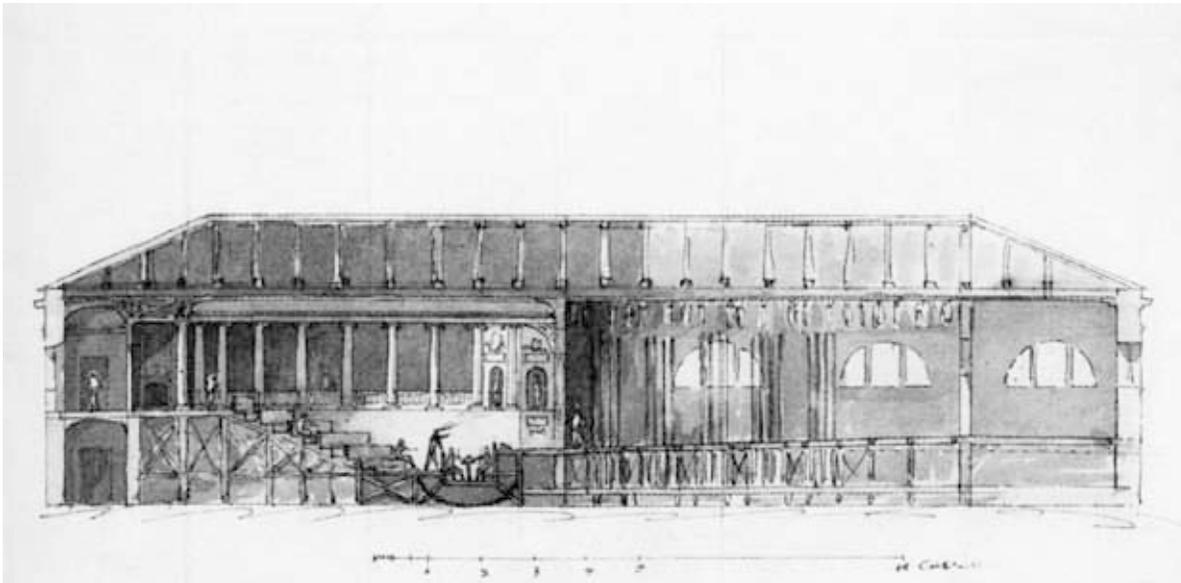
о спектаклях, шедших на сцене в течение 30 лет.

Поскольку все апраксинские партитуры, согласно описям архивных поступлений, пришли в библиотеку из подмосковного поместья Апраксина Ольгово, можно считать доказанным тот факт, что оперы названных композиторов исполнялись не только на московской сцене графа, но и в загородной усадьбе (театральное здание — левый флигель дома — еще сохранилось, хотя находится в плохом состоянии).

Если здесь мысль исследователя движется от города к поместью, то аналогичного рода изыскание, но лишь с противоположно направленным вектором — от поместья к городу — имеет смысл применить для уточнения обстоятельств устройства и функционирования еще более известного как тогда, так и в наши дни юсуповского театра.

О долгой жизни родовитого и фантастически богатого Н. Б. Юсупова (1750–1831) можно сказать, перефразируя Пушкина, что князь видел двух цариц и четырех императоров — от Елизаветы Петровны до Николая Павловича. При этом мы выносим за скобки значительно большее число королей и особ королевской крови в государствах Западной Европы, где князь бывал в молодые и зрелые годы. Он не просто путешествовал, а по долгу придворного служения на протяжении в общей сложности двадцати лет собирал в городах и поместьях Голлан-

[13] Пыляев 1891. С. 151.



666 П. Г. Гонзага (?). План театра в усадьбе Н. Б. Юсупова Архангельское в разрезе. 1817. ГМУ «Архангельское»  
 667 П. Г. Гонзага (?). Фасад и план театра в усадьбе Н. Б. Юсупова Архангельское. 1817. ГМУ «Архангельское»  
 668 П. Г. Гонзага (?). Фасад театра в усадьбе Н. Б. Юсупова Архангельское. 1817. ГМУ «Архангельское»

666

дии и Бельгии, Германии и Австрии, Испании и Португалии, Франции и Англии, Италии и Швейцарии археологические редкости, раритеты живописи и скульптуры, прикладного и книгоиздательского искусства для Зимнего дворца, а затем и Эрмитажа, поскольку был первым из назначенных директоров этой императорской коллекции.

Свободно владея иностранными языками, обладая обширными историческими знаниями, отличаясь безукоризненным вкусом и проявляя интерес к самым разным сторонам художественной культуры, князь уже тогда испытывал особое влечение к театру и музыке. С 1791 по 1799 г. он был директором Императорских театров.

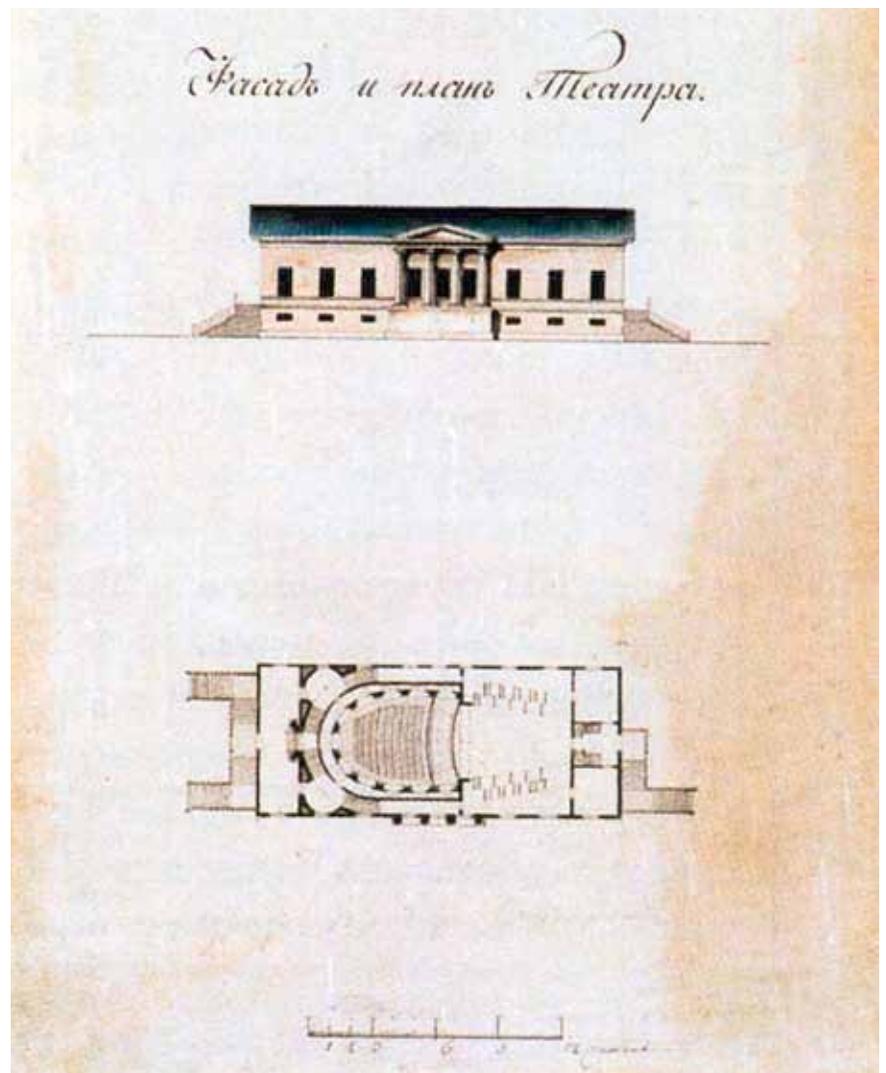
Кажется почти неправдоподобным тот факт, что вельможа со столь разносторонними творческими интересами завел собственный крепостной театр лишь в возрасте шестидесяти восьми лет (1818), когда в усадьбе Архангельское по рисункам Пьетро Гонзаги возвели театральное здание с партером, амфитеатром и двумя ярусами лож.

Театр в Архангельском был деревянным и зимой не отапливался, спектакли в нем начинались поздней весной, когда, по воспоминаниям старожилов, от кварталов Большого Харитоньевского переулка близ Красных ворот по Садовому кольцу отправлялся конный поезд из 200 повозок, причем две из них загружались исключительно нотами.

Трудно представить себе, чтобы в долгий осенне-зимний период и в сырые весенние месяцы столь заядлый меломан мог аскетично отстраняться от театральных утех в своем городском доме. Вряд ли он довольствовался лишь вокальными и оркестровыми репетициями в ожидании летнего сезона и посещением спектаклей казенного московского театра.

Труппа князя Юсупова, созданная в 1819 г., состояла из 16 танцовщиц, около 10

певцов и 5 певцов, а оркестр включал от 21 до 29 музыкантов. Понимая численную недостаточность вокальных сил, но не желая довольствоваться только балетами и камерными операми, князь задумал и осуществил крайне рискованный и небывалый для частного театральное предприятия проект: он пригласил



667



668

сил в Москву самых известных итальянских оперных исполнителей, для того чтобы объединить их со своими актерами. Его современники поначалу скептически отнеслись к этой идее. Так, например, А. Я. Булгаков писал: «Вчера [6 января 1821 г. — *Е. Л.*] обедал я у Юсупова, где пропасть было итальянцев; его девки должны были играть оперу (то-то бы одолжили!)» [14].

Однако затея имела грандиозный успех и немалую продолжительность — шесть лет (1821—1827). Именно тогда были исполнены не менее 17 опер Россини: «Турок в Италии», «Итальянка в Алжире», «Сандрильона» («Золушка»), «Севильский цирюльник», «Торбальдо и Долиска», «Танкред», «Сорокаворовка», «Брак по векселю», «Моисей в Египте», «Зельмира», «Счастливый брак», «Оселок, или Испытание любви и дружбы», «Аурелиано в Пальмире», «Отелло», «Семирамида», «Магомет», «Елизавета, королева английская». Читая приведенный гигантский реестр из сочинений одного автора, как не вспомнить знаменитые строки об «упоительном Россини» из романа в стихах Пушкина, который бывал на юсуповских представлениях. Среди других выдающихся постановок назовем «Свадьбу Фигаро» и «Дон Жуана» Моцарта, «Водовоза» Керубини и «Тайный брак» Д. Чимарозы.

В результате обобщения целой группы источников удается реконструировать картину ежегодных музыкально-театральных увеселений князя в его собственном доме с октября по май. Зимние представления разделялись на два рода — для достаточно широкого круга зрителей и камерные, если не сказать интимные.

Для публики ставились многоактные романтические оперы, преимущественно сочиненные в период 1810—1820-х гг., причем факт их регулярных показов зимой актерами смешанной полукрепостной итало-русской

труппы фиксируют, как мы уже видели, мемуары главы московского почтового ведомства А. Я. Булгакова (отца К. А. Булгакова, ближайшего друга Глинки).

Прозрачные намеки на характер камерно-интимных спектаклей встречаются у многих лиц, включая Пушкина и А. И. Герцена. Но наиболее откровенные воспоминания запечатлены в записках И. А. Арсеньева (1820—1887): «Юсупов любил театр и в особенности балет. В Хари-тоньевском переулке, напротив занимаемого им дома, находился другой принадлежащий ему же дом, в котором помещался Юсуповский сераль с 15—20-ю его дворовыми наиболее миловидными девицами. Этих девиц Юсупов обучал танцам; уроки давал им известный танцмейстер Йогель. Великим постом, когда прекращались представления на императорских театрах, Юсупов приглашал к себе закадычных друзей и приятелей на представления своего крепостного кор-де-балета. Танцовщицы, когда Юсупов подавал известный знак, спускали моментально свои костюмы и являлись пред зрителями в “природном” виде, что приводило в восторг стариков — любителей всего изящного» [15].

За молодостью лет сам Арсеньев тогда явно не мог присутствовать на подобного рода зрелищах и получил сведения позднее, вероятнее всего, от своего отца. Но это вряд ли снижает уровень достоверности его слов, поскольку они соответствуют известным воспоминаниям Герцена: «Около него [князя Юсупова. — *Е. Л.*] была целая плеяда седых волокит и *esprits forts* [вольнодумцев. — *Е. Л.*], всех этих Масальских, Санти и *tutti quanti* [всех прочих. — *Е. Л.*]... Все они были люди довольно развитые и образованные — оставленные без дела, они бросились на наслаждения, холили себя, любили себя, отпускали себе добродушно все прегреше-

[14] Булгаков 1901. С. 48.

[15] Арсеньев 1887. С. 77.

ния, возвышали до платонической страсти свою гастрономию и сводили любовь к женщинам на какое-то обжорливое лакомство... Мой отец по воспитанию, по гвардейской службе и связям принадлежал к этому же кругу» [16].

Чрезвычайно мало кто из владельцев крепостных театров в кругах столичного и провинциального дворянства отказывал себе в гаремных удовольствиях. Нас же интересует совсем иное — неизменная свежесть отношения престарелого князя Юсупова к искусству и к новейшему оперному репертуару. Эту его черту тонко подметил Пушкин:

Я слушаю тебя: твой разговор свободный  
Исполнен юности. Влиянье красоты  
Ты живо чувствуешь...

Пушкин, полный почтения к ценителю изящных искусств и художественной литературы, коллекционеру и преданному служителю музыкального театра, в послании «К вельможе» с сердечной чуткостью интонации сказал ему «правду и ничего кроме правды», но с подлинным душевным благородством оставил за скобками «всю правду».

Этот «остаток» поэт выразил в рисунке на титульном листе своей рукописи. Сколь разительный, а для русского музыкально-театрального искусства начала 1830-х гг. глубоко символический контраст возникает при сравнении с портретом молодого Н. Б. Юсупова!



669

\* \* \*

Обзор музыкальных театров провинциальных городов и усадеб начнем с разъяснения тех критериев, в соответствии с которыми психологически ощущалось или подсознательно воспринималось современниками Пушкина само слово «провинция».

Так сложились исторические, экономические, социальные условия и таковы были географические предпосылки, что в первой трети XIX столетия (за исключением периода с 1812 по 1814 г.) Москва как «столица русского барства» — в большей степени, чем аристократический и чиновный Санкт-Петербург, — являлась центром распространения музыкально-театральной культуры по всей провинциальной России. По подсчетам историков, каждой зимой московское население увеличивалось чуть ли не втрое. Возвращались из своих загородных усадеб коренные москвичи дворянского сословия, целыми семьями наезжали дворяне из разных, иногда самых отдаленных губерний, чтобы приобщиться к столичной жизни, перенять новинки, погостить у родственников и близких друзей, вывести в свет подросших дочерей (пушкинское словосочетание «ярмарка невест» не было художественным

преувеличением — в старой Москве существовало несколько кварталов, где жили преимущественно профессиональные свахи). Весной, воротясь к себе домой, провинциалы привозили с собой помимо модного платья и мебели, посуды и ювелирных изделий также книги и рассказы о новых видах приятного и полезного времяпрепровождения, в том числе о музыкальном театре.

Для москвичей и провинциалов полярный контраст словосочетаний «столичная жизнь» и «провинциальная глушь» не столь резко, но ощутимо реализовался в противопоставлении «ближнее Подмосковье» — «дальнее Подмосковье». Если московскому семейству возможно было за один день доехать до какого-либо имения, нанести визит хозяевам, посмотреть спектакль и вернуться к ночи в Москву, подобное имение называли «ближним». Таковы Архангельское, Люблино, Петровско-Разумовское. Если путешествие в оба конца не укладывалось в летнее время от рассвета до полуночи и требовало минимум трех дней (из них два на дорогу), говорили о «дальнем». Таковы Ольгово, Никитское, Марьинка, Ивановское.

[16] Герцен 1919–1925. Т. 12. Ч. 1. С. 80.

669 И. Б. Лампи-старший,  
Я. Ф. Хаккерт. Портрет князя  
Н. Б. Юсупова с собакой.  
1780–1790-е гг. Холст,  
масло. ГЭ  
670 Н. Б. Юсупов. Рисунок  
А. С. Пушкина. 1831. Бумага,  
перо



670

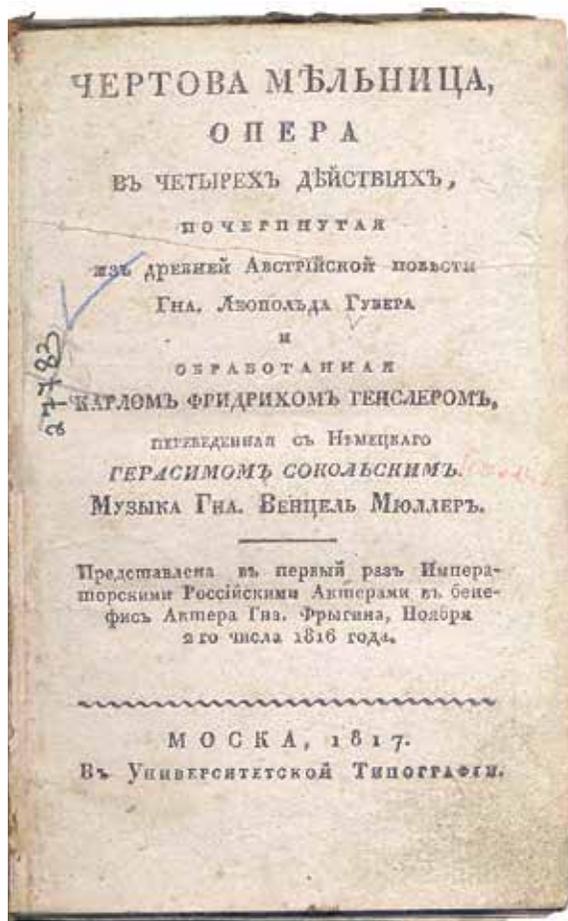
Самые богатые вельможи, учитывая выгоды и «ближнего», и «дальнего» поместья, устраивали себе по две загородные резиденции, причем театр в некоторых случаях был и в одной, и в другой. Так, например, герой Чесменской битвы А. Г. Орлов давал представления как на Зеленой сцене в Нескучном саду близ Воробьевых гор, так и в своей усадьбе Остров (34 версты по дороге на Каширу).

Его брат граф В. Г. Орлов — в прошлом президент Академии наук — также имел театр, особенно знаменитый своим оркестром. Выйдя в отставку (1775), тридцатидвухлетний вельможа все силы, энергию и знания положил на благоустройство усадьбы Отрада в 93 верстах к югу от Москвы. Увлечение владельца науками сказалось во многих деталях и общем облике имения. Кроме огромной библиотеки и картинной галереи, во дворце размещались обширный физический кабинет, оборудованный по методу Эйлера, и обсерватория. Среди челяди числились не только крепостные музыканты (ранее уже шла речь о Гурилёвых), актеры, художники, архитекторы, садовники, но также крепостные астроном и богослов. В парке были сооружены два театра — Закрытый и Воздушный. Они действовали не менее тридцати лет (1781–1811), а оркестр существовал до самой смерти хозяина (1831).

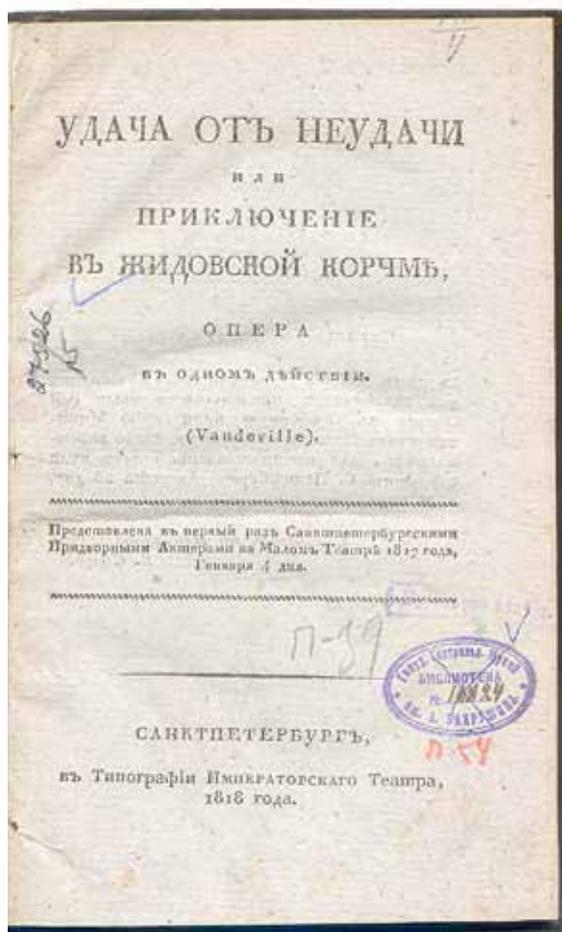
Если и в одну сторону нельзя было доехать за сутки, то в общественном мнении подобное поместье к Подмосковию не принадлежало вовсе, а относилось к числу провинциальных.

Чтобы дать наглядное представление о диапазоне и глубине воздействия московской музыкально-театральной культуры на

художественную жизнь провинции, приведем избранный список тех дворянских фамилий, которые часто бывали и подолгу жили в древней столице, перенесли затем ее репертуарные и исполнительские традиции в периферийные города и городки, в свои поместья и усадьбы: М. В. Арсеньев (дед Лермонтова, усадьба Тарханы), А. Н. Бахметьев (дед Н. И. Бахметьева — директора Придворной певческой капеллы), И. Р. Баташев (сын уральского заводчика А. Н. Демидова, содержал крепостной театр на Выксе), В. Р. Бобровский (Казань), М. Д. Бутурлин, Д. В. Веневитинов (Воронежская губерния), Г. С. Волькенштейн (владелец знаменитого впоследствии актера М. С. Щепкина), Вяземский (инициалы до сих пор не установлены, он содержал крепостной театр в Галиче и в имении Пречистенское), И. Г. и Г. И. Галаганы, А. А. Глинка (дядя композитора, содержавший крепостную труппу и оркестр в родовом поместье Шмаково Смоленской губернии), А. Н. Голицын, Грузинский (инициалы требуют уточнения, содержал театр в Симбирской губернии), П. И. Григорьев (усадьба Григорьевское на берегу Волги напротив Углича), А. Н. Демидов (Нижний Тагил), Е. Ф. Долгорукая, И. В. Жадовский (масон из Симбирска), А. Ф. Закревская (усадьба Ивановское Московской губернии), С. М. Каменский (Орел), Н. Ф. Катенин (Кострома), А. Б. Куракин, П. И. Кучин, Я. С. Мархоцкий (Подольская губерния), П. А. Межаков, А. П. Мельгунов (Ярославль), А. П. Нащокин (подмосковная усадьба Рай-Семеновское), В. Е. Обресков, П. Б. Огарев (отец поэта Н. П. Огарева), М. К. Огинский (речь идет не о композиторе Михале Клеофасе, а о его тезке, родственнике и близком друге Михале Казимире, который содержал в городе Слониме хоровую капеллу, оркестр и театр), А. И. Остерман-Толстой (усадьба Ильинское), А. Д. Панчулидзе (Саратов), П. Потоцкий (Подольская губерния), Д. М. Рудаков (город Корчев), Н. И. Станкевич (город Острогжск Воронежской губернии), Строганова (имя не установлено, содержала крепостной театр в поместье Марьино Новгородской губернии), В. П. Тургенева (мать писателя, Спасское-Лутовиново), В. С. Танеев (Орловская губерния), Г. С. Тарновский (близкий знакомый М. И. Глинки из Полтавской губернии), Н. И. Тишинин (имение Тихвино-Никольское на Верхней Волге), Н. Я. Толстой (усадьба Новые Ельцы вблизи озера Селигер), Д. П. Трошинский (Полтавская губерния), П. К. Фролов (Барнаул), И. О. Хорват (поместье Головчино близ Белгорода), Н. Г. Цевловский, Д. Д. Шепелев, Д. И. Ширай (усадьба Буда Черниговской губернии), С. Ф. Щеньский-Потоцкий,



671



672

671 Титульный лист либретто оперы «Чертова мельница» В. Мюллера. 1817. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина  
672 Титульный лист либретто оперы «Удача от неудачи, или Приключения в жидовской корчме». 1818. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

А. Л. и П. Л. Юрасовские, П. И. Юшков (усадьба Чичково Калужской губернии), Апухтины (Смоленск, родственники поэта А. Н. Апухтина), Бажановы (Арзамасский уезд Нижегородской губернии), Боборыкины (дед и отец писателя П. Д. Боборыкина, Нижний Новгород), Некрасовы (дед и отец поэта Н. А. Некрасова), Ниловы (друзья поэта Г. Р. Державина, Тамбовская губерния) [17].

Все названные и многие другие, не упомянутые нами семьи были содержателями театральных трупп (замкнуто-домашних крепостных, но также публичных полукрепостных и коммерческих вольнонаемных), а в немалом числе случаев организаторами любительских спектаклей в городах и поместьях едва ли не всех губерний европейской и даже азиатской части России.

Москва приковывала к себе взоры провинциалов и потому, что она и сама несла оттенок провинциализма, была «столицей провинции». Именно к московским нотным торговцам всегда обращались в своих письмах дворяне, задумавшие завести у себя театр. Кроме того, некоторые актеры, не добившись успеха в Москве, отправлялись

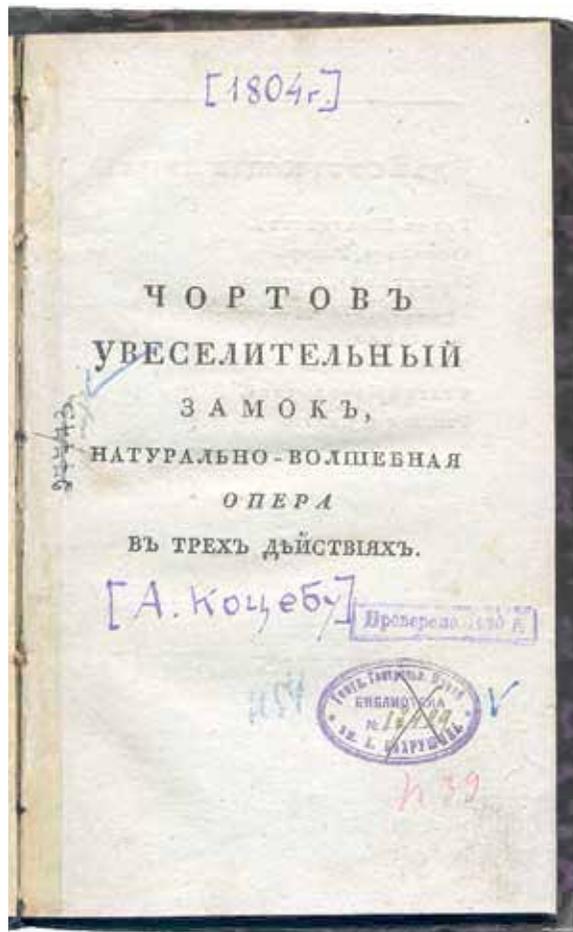
в более далекие губернии с надеждой собрать там актерский коллектив и давать представления. Наконец, провинциальные антрепренеры, не всегда полагаясь на свой художественный вкус и административный опыт, ориентировались в выборе репертуара на московские реестры пьес, а в организации дела – на московские традиции обустройства зрительных залов и сцен. Северная Пальмира была для них недостижима не столько географически, сколько художественно – ни по профессионализму исполнителей, ни по дороговизне декорационно-сценического оформления опер и трагедий с музыкой, ни по величине оркестров.

В пушкинскую эпоху великое множество семей дворян-театралов вступали в родственные отношения. И потому эту сторону процесса распространения по России музыкально-театральной культуры поучительно проследить на примере хотя бы одной дворянской фамилии, обратившись к жизни пяти представителей древнего княжеского рода Шаховских.

Наиболее известен из них А. А. Шаховской (1777–1846) – крупный театральный дея-

[17] Список составлен автором на основании 958 печатных источников, не считая материалов, хранящихся в разных архивах. Многие из них противоречат друг другу. Хотя автор настоящей главы стремился приблизиться к истине, надо иметь в виду, что подобная источниковедческая работа есть постоянно продолжающийся процесс.

673 Титульный лист либретто оперы «Чертов увеселительный замок». 1804. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина  
 674 Театральная афиша, извещающая о представлении оперы Э. Н. Мегюля «Глупость, или Тщетная предосторожность» и музыкального дивертисмента «Макарьевская ярмарка» в московском театре С. С. Апраксина на Знаменке. 8 февраля 1816 г. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



673



674

тель и драматург сначала классицистского, а затем ярко романтического направления. Он родился в поместье Смоленской губернии с характерным названием «Без заботы», с детства был увлечен спектаклями усадебного крепостного театра, в юношеском возрасте творчески сблизился в Петербурге с прославленным патриархом русской сцены И. А. Дмитриевским, получил должность «члена совета по репертуару» (1802), был избран в Российскую академию (1810). В Отечественную войну возглавлял дружину тульского ополчения и принимал участие в военных действиях, что вскоре нашло отражение в его драматургическом творчестве (опера-водевиль «Крестьяне, или Встреча незваных», 1814). За 50 лет творческой работы он написал свыше полусотни пьес преимущественно для музыкального театра в жанрах волшебной оперы, водевиля, дивертисмента и интермедии. Успешно сотрудничал едва ли не со всеми крупными русскими композиторами той эпохи [18].

Другой представитель этой княжеской фамилии, генерал-лейтенант Б. Г. Шаховской (1737–1813), содержал в своем московском доме в Чернышевском переулке на

Большой Никитской улице труппу крепостных актеров, которая, вероятно всего, давала также спектакли в усадьбе Остаево Бронницкого уезда.

Не исключено, что князь, будучи основателем Лысвенского и Бисерского доменных и молотовых заводов, владельцем Юго-Камского и совладельцем Кусье-Александровского заводов в Пермской губернии, по введеному графом А. С. Строгановым обычаю принимал самое деятельное участие в устройстве фабричных театров при заводских управлениях на Урале. Это тем более вероятно, что его супруга была урожденной Строгановой.

Для прояснения малоизвестного ныне исторического контекста добавим, что на западном («строгановском») Урале музыкальных театров с оркестрами — струнными, а иногда и роговыми — было не менее семи: «в заводах», как их тогда называли, то есть в заводских городках Очер, Березняки, Сива, Кын, Пожва, Ильинский, Усолье, возможно, Кудымкар и Добрянка. Везде играли только любители — инженеры, канцеляристы, но преимущественно рабочие (исключительно на добровольных началах).

[18] Шаховской 1840/2. Т. 2. Кн. 11; Шаховской 1961. Отметим также, что Шаховской постоянно обращался к произведениям Пушкина, переделывая их для сцены. Таковы, например, его волшебная комедия «Финн» по мотивам «Руслана и Людмилы» (1824), «Керим — Гирей, или Бахчисарайский фонтан» (1827), «Хризомания» на сюжет «Пиковой дамы» (1836).

Например, в театре Очера, где спектакли начались в 1808 г., силами рабочих были поставлены русские оперы XVIII века «Мельник — колдун, обманщик и сват», «Сбытенщик», «Гостинный двор», музыкальные дивертисменты «Подъяческая пирушка», «Филатка и Мирошка — соперники», трагедия с музыкой «Эдип в Афинах» В. А. Озерова, комедии с пением Я. Б. Княжнина и В. В. Капниста. Театральные представления продолжались до конца века, а хор из рабочих существовал вплоть до Первой мировой войны [19].

Здесь нельзя не отметить, что музыкально-театральная культура заводов Урала удивительно гармонирует с творчески-тонченным подходом уральских архитекторов той же эпохи к проектированию и надзору за строительством заводских зданий, которые представляют собой выдающиеся памятники промышленной архитектуры.

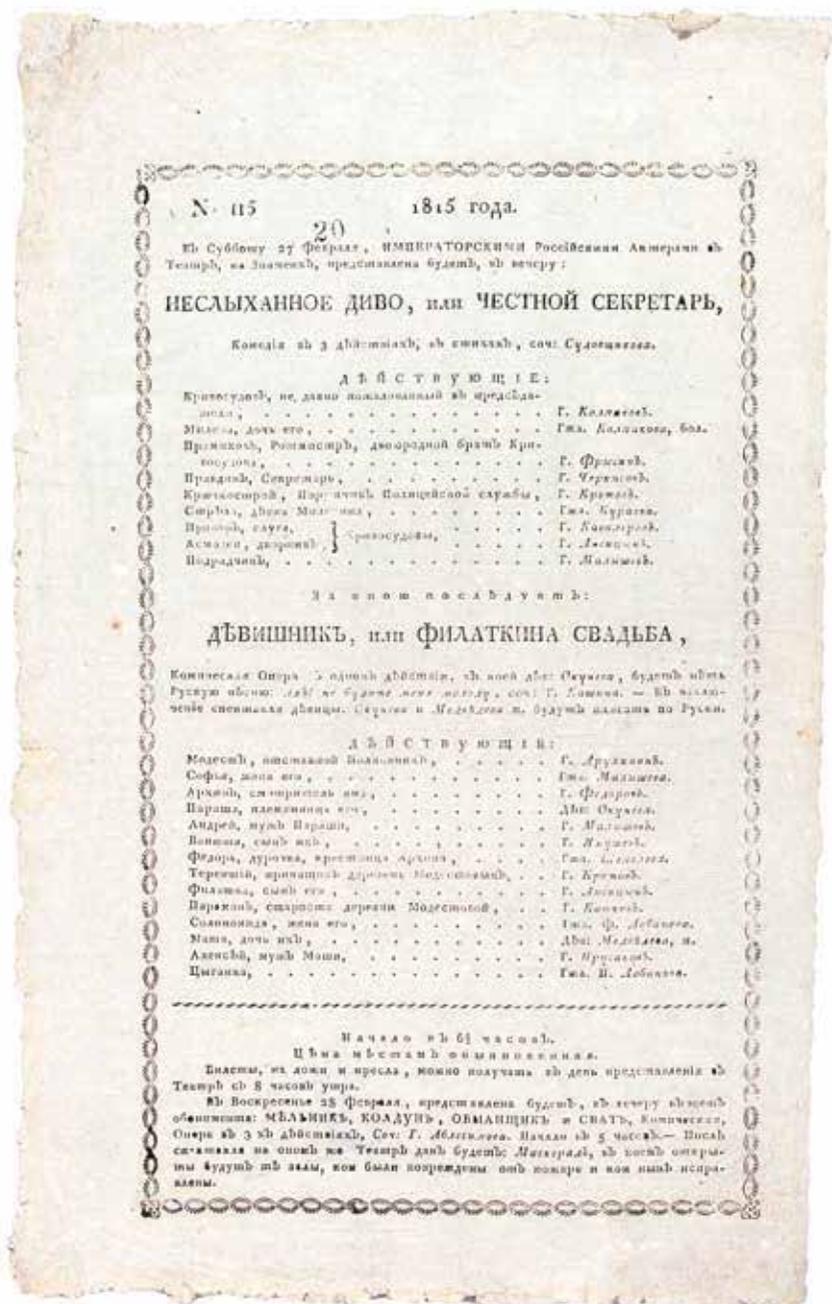
На восточном («демидовском») Урале на рубеже XVIII и XIX столетий был устроен оперный театр в Нижнем Тагиле, хотя из его репертуара нам известна только опера Сальери «Училище ревнивых» (в городском музее хранится рукописная партитура) [20].

Вернемся к роду Шаховских.

В конце XVIII столетия отставной полковник Н. Г. Шаховской (1754—1824) привез в Нижний Новгород из своего богатейшего поместья Юсупово Арзамасского уезда большую труппу крепостных актеров и актрис с целью открыть в губернском центре общедоступный коммерческий городской театр для показа опер и комедий (1798). Постепенно этот коллектив стал смешанным в связи с приглашением вольнонаемных артистов и расширился еще более — до 100 человек [21]. Художественный уровень спектаклей современники оценивали по-разному. Антрепренер понимал толк в оперной (особенно французской и немецкой) музыке, но когда возникал выбор между качеством спектакля и барышом, он неизменно отдавал предпочтение последнему — иначе проиграл бы конкурентам и лишился публики.

По-видимому, упреки в адрес Н. Г. Шаховского были справедливы. Все же ради истины необходимо сказать, что он беззаветно любил театральное искусство, прекрасно разбирался в нем и даже внес одно принципиально важное новшество. В его театре впервые в России начали во время спектаклей гасить свет в зрительном зале, дабы сосредоточить внимание зрителей на происходящем на сцене и воспрепятствовать общепринятой тогда манере лорнировать дам в других ложах (вспомним соответствующий фрагмент из «Евгения Онегина»).

Вообще в приволжских населенных пунктах, едва ли не от истоков великой реки —



675

от Твери и Рыбинска, — сложилась интересная ситуация противоборства городов, расположенных на разных — правом и левом — ее берегах: Ярославля и Костромы, Нижнего Новгорода и Казани, Симбирска и Самары, Саратова и Астрахани. Правобережные губернские центры в хозяйственном и культурном смысле выступали конкурентами по отношению к близлежащим левобережным. Такая взаимосвязь, соперничество, а позднее и беспощадная конкуренция проявлялись и в области музыкально-театрального искусства. Среди организаторов театров здесь противостояли друг другу А. П. Мельгунов (Ярославль) и И. Ф. Пасынков (Кострома), Н. Г. Шаховской (Нижний Новгород) и П. П. Есипов (Казань), Г. В. Гладков (Саратов) и П. Н. Апраксин (Астрахань).

675 Театральная афиша, извещающая о представлении комедии Н. Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь» и комической оперы «Девишник, или Филаткина свадьба» в московском театре С. С. Апраксина на Знаменке. 27 февраля 1815 г. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

В таком контексте становится ясно, почему князь Н. Г. Шаховской и отставной поручик П. П. Есипов, как говорится, насмерть схватились при решении вопроса о том, кому будет принадлежать монополия показа спектаклей на Макарьевской ярмарке, которая располагалась между двумя городами — ближе к Нижнему Новгороду, но на левом «казанском» берегу Волги. Укажем на масштабы Макарьевского торжища: оно тянулось на восемь верст вдоль Волги и занимало полосу глубиной в три версты в сторону Керженских лесов и Светлояр-озера, где когда-то стоял Великий Китеж. «Нельзя в целом изобразить впечатлений, чувствуемых на Макарьевской ярмарке, — писал ученый-путешественник Г. Реман в 1805 г. — Надобно видеть ее, чтобы составить себе понятие о бесчисленной толпе людей, находящихся в непрерывном движении, о многих тысячах экипажей, телег, кои... покрывают все пространство земли» [22].

Ярмарочные театры бытовали тогда по всей России — от Бердичева и местечка Ромны Полтавской губернии до восточносибирского Томска и даже «чайной ярмарки» Кяхты на китайской границе. А в бассейне Волги они охватывали пространство от Осташкова и Рыбинска до Астрахани. Было бы отступлением от исторической правды думать, будто на ярмарках театральные помещения представляли собой лишь шатры из грубой материи, а список пьес ограничивался только развлекательными поделками в духе псевдонародного лубка. Так, например, в далеком зауральском Ирбите стоял весьма большой ярмарочный оперный театр, выстроенный из кирпича, а ширина его репертуара может быть охарактеризована эстетическим пространством от тонких по драматургии водевилей с остроумными куплетами до зингшпилей [23].

Учитывая сезонный характер спектаклей на Макарьевской ярмарке, Шаховской решил не строить постоянного здания, а каждую весну заново на скорую руку сооружать громадное — на 1000 мест — театральное помещение из досок, фанеры и парусины. По окончании ярмарки осенью его разбирали и продавали как строительный материал. За летний сезон полукрепостная труппа давала в среднем около 150 представлений и антрепренер получал выручку приблизительно за 150 000 билетов. По свидетельству мемуаристов, места не пустовали [24].

История нижегородского театра Шаховского являет собой типичный пример перерастания замкнутого крепостного театра в общедоступный коммерческий. Однако аналогичную тенденцию мы встретим в связи с театральной деятельностью еще одного представителя этого рода.

В раритетном ныне издании «Одесская старина» (1869) мы найдем следующие строки: «Ришельевская улица начинается театром, построенным начально в 1804 г. по плану архитектора Томона [на самом деле строительство было завершено лишь в 1809 г. — *Е. Л.*]». Пушкин видел одесский театр еще в том обличье, которое соответствовало эстетически благородно-сдержанной идее Тома де Томона (почти за целый век до строительства нового театрального здания с эклектичной архитектурой), посещал в нем спектакли итальянских опер в исполнении итальянских певцов и певиц. Нам доступны лишь скудные сведения о руководителе оперной труппы в начальный — доитальянский — ее период.

Речь идет о князе Шаховском (ни имя, ни даты его жизни не известны). Будучи содержанием смешанного коллектива из крепостных и вольнонаемных артистов, он, судя по всему, явился одним из предвестников широко распространеннейшей впоследствии системы гастролей. Аналогичные случаи в ту эпоху были редкими: известно только о гастролях в Москве польской труппы Виктора Кажинского (1803) с исполнением опер «Фраскатана» Паизиелло и «Краковяне и горцы» Яна Стефани [25].

С личностью еще одного представителя фамилии театралов Шаховских, ссыльного декабриста Федора Петровича (1796—1829), связано преобразование в городе Енисейске дотеле существовавшего вертепного театра в любительский (1826—1828), репертуар которого стал гораздо более современным. Это произошло при поддержке Красноярского губернатора А. П. Степанова. А около 20 лет спустя жителей Красноярска, гулявших по городской набережной, поразила открывшаяся им эффектная картина: к пристани города с низовьев Енисея подплывала большая парусная лодка, на которой в функции паруса был использован театральные занавес с изображением золотой лиры. По всей вероятности, это свидетельствовало о том, что енисейский театр уже не функционирует (хотя его здание сохранялось еще довольно долго).

Итак, даже на отдаленной периферии, в Сибири, несмотря на суровый климат и социальное отчуждение ссыльных, тяготение к театральному искусству и оперной музыке не ослабевало, а может быть, и усиливалось. Об этом говорят многие показательные примеры. В частности, на берегу Ангары, в Иркутске, на рубеже XVIII и XIX столетий действовали пять театров, где наряду с комедиями исполнялись и комические оперы.

Первый — любительский — театр принадлежал Марии Ивановне Троепольской —

[19] Материалы собраны автором главы во время экспедиции по Сибири и Уралу. Важнейшие из них связаны с городком Очером: «Записки Ф. А. Прядильщиковой» (рукопись), «Летопись Каменского» (машинопись), «Записки К. Г. Хайдукова» (рукопись), воспоминания М. Л. Пазникова, Г. Ф. Шилова, П. Я. Бояршинова, В. О. Гусевой (рукописи), а также материалы, хранящиеся в Фонде краеведческого музея Очерского завода, личном архиве краеведов А. В. и В. Г. Нецветаевых (г. Очер) и Государственном архиве Пермской области. Ф. 973. Оп. 1. № 527.

[20] При театре Нижнего Тагила существовал оркестр роговой музыки и функционировала местная «Школа живописи» (Архив Нижнего Тагила. Ф. 31. Ед. хр. 234; Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 543).

[21] См.: *Гацисский 1867*. С. 11–21; *Снежновский 1908*; *Долгорукий 1870*. С. 92–93.

[22] *Реман 1822*. С. 144–145.

[23] О театре в Ирбите см.: *Гернштейн, Смирных 1981*. С. 13–14; *Курочкин 1969*; *Панфилов 1957*.

[24] См.: *Званцев 1972*. С. 88; *Долгорукий 1870*. С. 104–108.

[25] *История русской музыки 1983–1989*. Т. 4. С. 367.



676 Театральная афиша, извещающая о представлении «трагедии на музыке» «Дмитрий Донской» в московском театре С. С. Апраксина на Знаменке. 16 декабря 1815 г. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

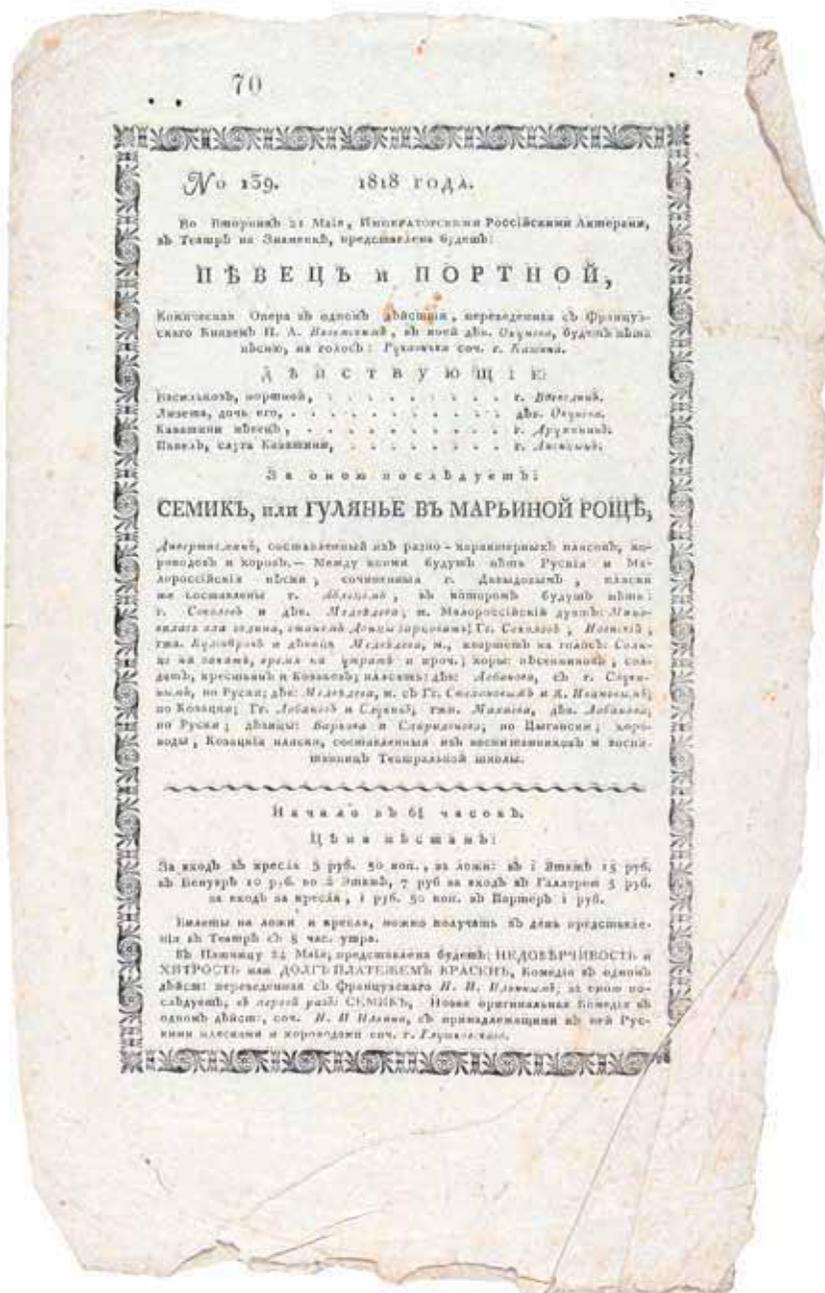
677 Театральная афиша, извещающая о представлении комической оперы «Певец и портной» и музыкального дивертисмента «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» в московском театре С. С. Апраксина на Знаменке. 21 мая 1818 г. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Андреевское Владимирской губернии включал 93 наименования опер и комедий (в чем он приближался к шереметевскому — 14 названий). Труппа состояла из 17 актрис, 48 актеров, 38 музыкантов полного состава оркестра и 16 «музыкальных учеников», женского хора из «тринадцати поющих баб», 6 девочек и 6 мальчиков (итого 25 хористов), а также «тринадцати баб пляшущих». Оперные спектакли обслуживали 21 человек «разночинцев, которые также в театре играют» (статистов); восемь крепостных меняли декорации, семь человек назывались «полочистами». Многие из артистов владели иностранными языками и сами переводили английские, французские, итальянские, немецкие оперные либретто и комедии. При каменном театре находилась громадная и самая современная по тем временам

библиотека (20000 томов) с книгами А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина, Г. Р. Державина, П. О. Бомарше, Мольера, Ж.-Ж. Руссо, Р. Б. Шеридана, Д. Дидро. В фойе висели портреты Балакирева (шута Петра I), Вольтера, И. А. Дмитриевского, Ф. Г. Волкова. На хорошо оборудованной сцене шли оперы Е. И. Фомина, Д. С. Бортиянского, В. А. Пашкевича, а из западных композиторов Гретри и Паизиелло, комедии Д. И. Фонвизина, А. П. Сумарокова, Шеридана, А.-Р. Лесажа, К. Гольдони. В каждый из вечеров, в соответствии с традицией русских театров той эпохи, обязательно исполнялись два произведения: «одноактная комедия» и «многоактная опера», либо «многоактная комедия» и «одноактная опера». Граф славился и тем, что — едва ли не единственный из современных ему помещиков — никогда не посягал на честь крепостных актрис и танцовщиц [29].

Другой пример относится к экстравагантной театральной затее середины 1810-х гг. Отец и сын П. Ф. и А. П. Нащокины как-то обратили внимание на ярко-желтый цвет дна одного из притоков Нары и затем обнаружили четыре горячих железистых источника. Получив у Александра I официальную привилегию на использование целебной воды, Нащокины решили создать роскошный ансамбль усадьбы Рай-Семеновское (98 верст от Москвы) и объединить ее с коммерческим курортным поселком. Эта двойная функция во многом определила специфику архитектурного решения и паркового устройства усадьбы-курорта. Так, например, на крыше дворца была размещена общедоступная смотровая площадка, в парке вырыт подземный ход, один его конец вел к зверинцу, другой — к замечательному по красоте и акустике Зеленому театру, где исполнялись дивертисменты и оперы. В центре дворцового комплекса находился концертный зал — ротонда с хорами наверху. Мемуарист Д. Н. Свербеев, чей отец лечился на этих водах, вспоминал: «Впоследствии были пристроены к главному дому две огромные залы для балов и спектаклей. Пристройка не нарушала симметрии, но в этом доме негде было жить удобно самому хозяину, который, впрочем, и жил только на показ для эффекта» [30].

В Петербурге издали рекламную книжечку «Чудесное исцеление или путешествие к водам Спасителя в село Рай-Семеновское, принадлежащее господину тайному советнику действительному камергеру и кавалеру А. П. Нащокину» (1817). Среди прочего там говорилось: «При закате солнца выстрел из пушки дает сигнал расставленным в разных местах музыкантам; вдруг начинается и часу до 11-го продолжается роговая и духовая



музыка для увеселения больных». Далее указывалось несколько пьес, среди них — опера «Водовоз» Керубини и дивертисмент с музыкой Давыдова «Гулянье в Марьиной роще», то есть самые модные тогда произведения. Свербеев, кроме того, отмечал с похвалой, что там был «очень порядочный оркестр из крепостных с капельмейстером из немцев, понимавшем музыку, и домашняя капелла с удовлетворительными певчими и целая группа своих же актеров с двумя очень красивыми и талантливыми актрисами и примадоннами» [31].

Завершение всей этой затеи не менее занимательно, чем ее начало. Во второй половине 1810-х гг. оздоровление русских дворян на западноевропейских и лучших отечественных курортах не просто вошло в моду, но и достигло пика популярности. Казалось бы, владельцу Рай-Семеновского все сулило фантастическую прибыль. Однако А. П. Нащокин отличался редкостной непрактичностью и не смог отказаться от барских привычек гостеприимства и широкого хлебосольства, несмотря на все увеличивающийся поток курортников и гостей. В результате хозяин был вынужден отдать в счет долга 25 000 душ крепостных и... велел закрыть источники.

Следующий пример в наибольшей мере типичен для провинции. Репертуар коммерческого театра Г. В. Гладкова и его сына В. Г. Гладкова в Пензе включал, судя по комплекту трех сохранившихся реестров, 39 опер, 103 комедии, 29 драм, 19 трагедий с музыкой (всего 190 пьес). По составу артистов труппа могла бы называться полукрепостной: к стабильной части из пяти крепостных актрис и девяти крепостных актеров, помимо статистов и певчих, присоединялись любители — мещане, чиновники, семинаристы, приказные. Пьесы всех жанров, судя по всему, не сменялись, но накапливались. При всем разнообразии репертуара произведения музыкальных жанров, да и комедии, в основном принадлежали XVIII столетию, а самые поздние относились к 1812 г. Популярны в столицах водевили с куплетами не исполнялись здесь вовсе, а волшебнo-фантастическая опера «Леста — днепровская русалка» была представлена лишь первой частью. О нравственных качествах В. Г. Гладкова свидетельствуют многочисленные документы судебного дела (1828—1834) по обвинению его в издевательствах и жестоких истязаниях, пытках голодом и неоднократном «любодеянии по принуждению». Состояние самого театрального здания (1828) лучше всего характеризуют строки Вяземского из его записной книжки: «Театр как тростник от ветра колыхаясь, ветхий и холодный, род землянки. В ложи сходишь по лестнице крючковатой» [32].

Ничуть не стремясь даже к малейшему этическому оправданию любого из корыстных помещиков-театралов, нельзя не опровергнуть широко бытующую легенду о том, будто в основе их театральных начинаний лежала корысть. Ни тогда, ни позднее ни одному антрепренеру театр не принес ощутимой финансовой выгоды. В лучшем случае они какое-то время «держались на плаву», но слишком часто их деятельность в конечном счете заканчивалась банкротством.

Страсть к театру — явление магическое.

Архангельск, Астрахань, Барнаул, Бердичев, Богородицк, Вильно (Вильнюс), Вологда, Вольск, Воронеж, Выкса, Вятка, Галич, Дерпт (Тарту), Екатеринослав, Енисейск, Житомир, Ирбит, Иркутск, Казань, Калуга, Каменецк-Подольск, Киев, Корчев, Кострома, Кременчуг, Кронштадт, Курск, Кяхта, Льгов, Нежин, Нижний Новгород, Нижний Тагил, Одесса, Омск, Орел, Осташков, Острогжск, Очер, Пенза, Пермь, Петровск, Петрозаводск, Полтава, Ревель (Таллин), Романов, Рыбинск, Рязань, Саранск, Саратов, Симбирск, Смоленск, Таганрог, Тамбов, Тверь, Тобольск, Томск, Тула, Тюмень, Углич, Усолье, Уфа, Харьков, Херсон, Чита, Чухлома, Ярославль — вот список городов, где зрители пушкинской эпохи могли порой познакомиться с русскими и западноевропейскими операми.

Конечно, эстетические критерии тогда были совсем иными, провинциальные вкусы не слишком рафинированными, сезоны нерегулярными, список музыкальных пьес ограничивался главным образом популярными операми XVIII столетия, да и организационная часть представляла гораздо меньше трудностей, чем позднее, при постановках классического оперного репертуара.

И все же пространственный размах музыкально-театральной жизни поражает — от Архангельска до Крыма, от Ревеля до Кяхты.

\* \* \*

Камерно-вокальная и камерно-инструментальная музыка в России пушкинской эпохи бытовала и распространялась преимущественно в той форме, которая приобрела в художественной культуре значение символа и суть которой можно выразить одним обобщающим словом — «салон». Однако следует иметь в виду, что в интересующий нас отрезок времени салон, во-первых, был благородно-аристократическим, во-вторых, его общественная роль в развитии музыкальной жизни страны превосходила почти все другие виды музицирования, уступая разве лишь театру. Наконец, салонные вечера стали средоточием самых

[31] Там же. См. также: *Левашев 2004*. С. 84–88.

[32] *Молебнов 1953*. С. 247.



678

новых веяний в области музыкального искусства и были чрезвычайно далеки от проявившейся гораздо позднее «салонной манерности».

Эмоционально-образное наполнение салонного искусства все время углублялось в смысловом отношении и расширялось по объему. Так, например, в музыкальном творчестве Алябьев, преодолевая рамки собственно салонных жанров, эстетически осмыслил в них обширные пласты самобытной культуры Сибири, Южного Урала, Кавказа. А Глинка, благодаря знакомству с наследием мастеров Италии, Австрии, Германии, Франции, Испании, существенно обогатил арсенал технических приемов композиторской работы.

Значение в русской музыкальной культуре, с одной стороны, камерно-вокальных,

а с другой – камерно-инструментальных сочинений было тогда и оставалось позднее далеко не одинаковым, что обусловлено всем ходом развития отечественного искусства.

В условиях России произведения песенного жанра – уже в силу своей вокальной природы, тесной связи с поэтическим творчеством и опоры на достаточно давнюю традицию музицирования – в наибольшей степени привлекали внимание композиторов, быстро распространялись, легко воспринимались слушателями, органично соответствовали обычаям домашнего времяпрепровождения дворянского класса, да и ряда других сословий. К тому же они естественно соотносились с жанровыми сферами светской хоровой музыки и музыкального театра – оперы, водевиля с куплетами, мелодрамы, а иногда и балета (например, танец с названием «романс возлюбленной жены рыцаря Рауля де Креки» в одноименном «большом романтическом балете» Дидло с музыкой Катерино Кавоса).

Хотя камерно-вокальное творчество русских композиторов, за исключением романсовых шедевров Глинки и лучших романсов Алябьева, не поднималось до уровня песен и вокальных циклов Бетховена и Шуберта, Ф. Мендельсона и Р. Шумана, многие произведения отечественных авторов как в прошлом, так и в наши дни оказывают большое эмоциональное воздействие на слушателей. Ведь духовная ценность многих образцов искусства минувших эпох (от живописных полотен и карандашных рисунков до предметов мебели и оформления интерьера) в глазах общества с течением веков лишь возрастает.

По-иному развивались камерно-инструментальные жанры. Обычай чисто инструментального музицирования привился в России по историческим меркам сравнительно поздно. Охватывали они довольно узкий круг профессионалов и любителей, которые преимущественно в столицах и отдельных губернских центрах порой объединялись в музыкальные, литературно-музыкальные, театрально-музыкальные и философско-эстетические кружки. Роль подобных творческих объединений в процессе формирования слоя русской художественной интеллигенции была очень велика, о чем говорят имена А. А. Дельвига, В. Ф. Одоевского, А. С. Грибоедова и Н. В. Станкевича, в чьих домах постоянно собирались музыканты, драматурги и поэты. Общезначимые результаты деятельности таких кружков начали ощутимо проявляться лишь к середине 1820-х и к 1830-м гг. [33]. Однако, кроме нескольких удачных опытов Глинки (прежде всего «Патетического трио» и «Большого секстета»), отечественная художественная культура по большому счету

[33] Обобщенная характеристика литературно-художественных кружков дана в главе О. Е. Левашевой (Левашева 1999/1 С. 237–238).



679

ничего не могла противопоставить десяткам гениальных сонат и множеству других опусов для фортепиано, скрипки, виолончели, а также замечательным квартетам и квинтетам Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта.

О том, до какой степени русские музыканты в начале XIX столетия даже не осознавали своего отставания от европейской композиторской школы, свидетельствует следующий трогательный и одновременно анекдотический казус. Крепостной композитор графа В. Г. Орлова Л. С. Гурилёв — автор вполне профессиональных хоровых концертов — благодаря приезду в Москву Фильда (1802) познакомился с музыкой «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и по его примеру задумал создать нечто подобное. Умения у него хватило лишь на дилетантское по гармониям и шаблонное по фортепианной фактуре прелюдирование во всех мажорных и минорных тональностях. С полифонической формой дело обстояло гораздо сложнее. Однако он все же, с пользой разве лишь для музыкально-исторической науки, опубликовал свой доморощенный опус с заголовком «24 прелюдии и одна fuga» (1810).

Вполне понятно, что в ряду инструментальных сочинений на передний план в России выступили те, которые так или иначе опирались на мелодии вокальных жанров: народных песен, популярных романсов или общеизвестных тогда оперных арий. Примеров тому можно найти немало число

даже в наследии одного только Глинки: Вариации для арфы или фортепиано на тему Моцарта (1822), Вариации для фортепиано на тему русской песни «Среди долины ровныя» (1826), Вариации для фортепиано на тему из оперы Доницетти «Анна Болейн» (1831), Блестящее рондо для фортепиано на тему из оперы Беллини «Монтечки и Капулетти» (1831), Блестящий дивертисмент для фортепиано на темы из оперы Беллини «Сомнамбула» (1832), Серенада для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альты, виолончели на тему из оперы Доницетти «Анна Болейн» (1832), Вариации для фортепиано на тему из оперы Беллини «Монтечки и Капулетти» (1832), Экспромт в форме галопа для фортепиано в четыре руки на тему из оперы Доницетти «Любовный напиток» (1832), Вариации для фортепиано на тему романса Алябьева «Соловей» (1833), Каприччио для фортепиано в четыре руки на русские темы (1834).

Следующее по иерархии место среди камерно-инструментальных сочинений занимали марши и бытовые танцы в изложении почти исключительно для фортепиано (в две или четыре руки). Среди последних — вальсы, кадрили, мазурки, полонезы, контрдансы, польки, экосезы, котильоны, галопы, украинский гопак, казачок, а также «кавалерийская рысь» и «карьер» — нечто среднее между танцем и быстрым маршем.

Романтический по замыслу, хотя малоценный в художественном отношении пример представляет опус Н. А. Титова «Минувшее счастье» (1833) с подзаголовком «Роман в вальсах», где автор дает программу для 12 танцевальных частей: «Бал. — Улыбка. — Вздох. — Муки любви. — Котильон. — Объяснение. — Неуверенность. — Ответ. — Прощание. — Воспоминание. — Минувшее счастье. — Когда я был молодым».

Танцевальные пьесы лучших композиторов, изначально предназначенные для бытового музицирования, порой переносились авторами в оперы. Показательными примерами тому служат развернутая балетная сцена польского акта «Жизни за царя» Глинки и знаменитые танцы «волшебных дев» в замке Наины («Руслан и Людмила»).

Как и во времена Екатерины II, исключительно благотворное влияние на русское музыкальное исполнительство и творчество оказывали крупные музыканты, приезжавшие из западноевропейских государств. В этом отношении трудно переоценить композиторское наследие, исполнительскую и педагогическую деятельность Фильда, который еще в молодом возрасте появился в России в качестве ученика и помощника Муцио Клементи — прославленного композитора, дирижера, пианиста, педагога и очень богатого коммерсанта — совладельца

679 Дж. Фильд. Гравюра Г. Янова с рисунка Ш. Ерхена. 1800-е гг. ГЦММК им. М. И. Глинки

680 Страницы из прижизненного издания концерта для фортепиано с оркестром Дж. Фильда с исправлениями и вклейками автора. ГЦММК им. М. И. Глинки  
 681 Дж. Фильд. Ноктюрн A-dur. Автограф. ГЦММК им. М. И. Глинки



680



681

нескольких крупных предприятий и фабрик по изданию нот и изготовлению роялей. Собственно говоря, Фильд начинал карьеру как пианист-иллюстратор, рекламирующий своей игрой в арендованных Клементи помещениях выставленные на продажу нотные издания и разные виды фортепиано.

А затем, получив известность и поддержку меломанов, стал выступать с сольными концертами и остался в России, где обрел вторую родину.

Исследователь истории фортепианного искусства В. И. Музалевский следующим образом обобщил газетные отзывы и воспо-

минания слушателей о романтическом характере концертных вечеров ирландского музыканта: «Ажур в пассажах, воздушная легкость в каденциях, “серебряные” каскады звучности в исполнении сложных мелизмов, трелей и т. п., заслужившие у современников неоднократные поэтические сравнения с эоловой арфой, с нежным шепотом, с журчанием ручья, — составляли характерную сторону его исполнения. И еще одно свойство, не менее для него органичное, заключалось в особой певучести тона, в красочном, исключительно мягком туше. В своих рецензиях современники Джона Фильда сравнивали его игру с пением знаменитых вокалистов и нередко противопоставляли певучий тон Джона Фильда бесцветному, короткому звуку фортепиано у других исполнителей» [34].

Яркие романтические контрасты драматизма и меланхолии, гимнического пафоса и чуть сентиментального страдания характеризуют эмоциональный строй композиторского наследия Фильда. Оно включает концерты для фортепиано с оркестром, фортепианные фантазии, вариации, дивертисменты, камерно-инструментальные ансамбли, романсы на стихи русских и британских поэтов, наконец, очень известные тогда и художественно ценные ноктюрны, открывшие новое жанровое направление фортепианного творчества и предвосхитившие сочинения Шопена.

Число фильдовских учеников было чрезвычайно велико. Среди тех, кто стал выдающимся профессиональным музыкантом или внес существенный вклад в развитие русской художественной культуры, необходимо назвать имена Глинки, Верстовского, Гурилёва, Н. А. Маркевича, А. И. Дюбюка, И. Ф. Ласковского, В. Ф. Одоевского, Грибоедова, Ш. Майера, М. А. Шимановской, А. М. Колосовой, весьма вероятно также Алябьева.

Творческая личность последнего представляет для нас особый интерес уже в том плане, что в его очень высокой по художественным достоинствам музыке разносторонне отобразились процессы эволюции едва ли не всех камерных жанров, бытовавших тогда в России. Выше его стоял в то время лишь Глинка. Однако глинкинские шедевры знаменуют кульминационные точки в музыкальном искусстве пушкинской эпохи, тогда как сочинения Алябьева рельефно прочерчивают линии исторического развития почти всех видов вокальной лирики, инструментального творчества, круга бытовых танцев, камерных хоров и даже церковных циклов в их соотношении со стилевыми тенденциями и жанровыми разветвлениями русского романса.

Выделить его фигуру представляется важным еще и потому, что в личности этого композитора впервые в истории русской музыкальной культуры ярко проявились качества, типичные для художника-романтика.

В годы детства, когда он еще жил на Иртыше в Тобольске и посещал со своим отцом — могущественным тобольским губернатором А. В. Алябьевым — оперные спектакли публичного губернского театра, а также был свидетелем постоянного музицирования в своей весьма просвещенной семье, камерные вокальные жанры разделялись в России на три основные типологические группы. Это «русские песни» — все, что пелось лишь на русском языке; «романсы», исполняемые на французском; «канцоны» — любые мелодии с итальянским текстом.

В годы юности и зрелости Алябьева слово «романс» приобрело гораздо более широкое значение, характеризуя почти весь объем русской вокальной лирики. В этом термине, вступившем в тонкое и многослойное взаимодействие с отечественной поэзией и беллетристической литературой, акцентируется многими ощущаемая, хотя и не вполне определенная образно-смысловая и стилистическая связь с романтизмом.

К середине 1810-х и началу 1820-х гг. романс в широком смысле слова включал в себя уже целый ряд обособленных в жанровом отношении разновидностей:

- 1) романсы в узком смысле слова или песни любовного характера;
- 2) элегии;
- 3) «русские песни», обходящиеся без цитирования каких-либо крестьянских мелодий и лишь утонченно ориентированные на избранные приемы фольклорного творчества;
- 4) национально-характерные песни, преимущественно цыганские, итальянские, несколько позднее также испанские;
- 5) мужские застольные песни, в тексте которых восхвалялись изысканные вина и прекрасные женщины;
- 6) баллады — жанр европейской поэзии — с бесчисленными поворотами фабулы и образными трансформациями;
- 7) романтические «песни странствий» и «попутные песни».

К лучшим страницам творчества Алябьева относится его ранний романс «Путешественник», написанный в 1818 г. на слова Жуковского (перевод стихотворения Шиллера «Пилигрим»). В качестве жанровой основы композитор выбрал сицилиану, что позволяло в зависимости от контекста стихотворения выделять самые разные стороны художественного образа: то подчеркивать

[34] Музалевский 1961. С. 106–107. См. также: Николаев 1979.



682

легкий оттенок беззаботной танцевальности, то напоминать о ритмических формулах баркаролы, то обрисовывать картины путевых впечатлений в их быстрой смене. Музыка романса свойственны прямотушная непосредственность высказывания и энергичное движение, в результате чего перед нами возникает облик совсем еще юного героя.

При осмыслении поэтики алябьевских романсов у вдумчивого читателя могут возникнуть закономерные вопросы. Чем отличается структура тонких метафор в произведениях композитора от вполне традиционной системы классицистских аллегорий? Не является ли эстетический принцип безукоризненной гармоничности пропорций свидетельством продолжающегося развития в рамках классицизма?

В творчестве, например, Бортнянского или Глинки ни система аллегорий, ни стремление к абсолютной красоте не выявляют парадоксальности в соотношении идеаль-

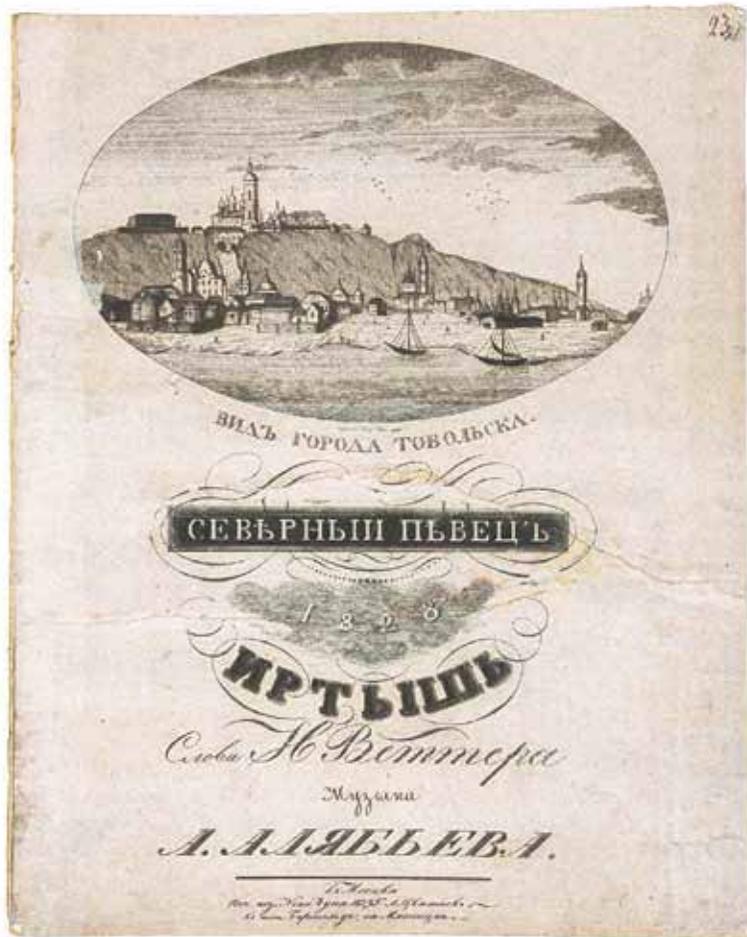
ного и реального. А в музыке Алябьева такая проблема встает во всей ее остроте. Причем она — в параллели с традицией шубертовской школы — приобретает особый ракурс: *идеализации обыденного* при осмыслении мира «с детской в сердце простотой». Подобный поворот поначалу рождает обнадеживающее ощущение, будто явления идеального и реального, «там и здесь» (как в «Путешественнике» Шиллера—Жуковского) настолько сблизились, что, кажется, вот-вот сольются. Однако в конечном счете их художественно-образное сближение лишь усиливает трагизм понимания полной невозможности их внутреннего объединения. Возникает принципиальный и эстетически важный парадокс: чем ближе они стоят друг к другу в количественно-масштабном отношении, тем более углубляется — словно узкая, но бездонная пропасть — их качественное различие.

Существует и другое, не менее важное отличие Глинки от Алябьева.

При уникальной утонченности и поражающем богатстве эмоциональных характеристик романсы Глинки, склонного к классическим формам художественного выражения, явно или скрыто ориентированы на эстетическую категорию аффекта — типизированного чувства, в силу чего такой шедевр, как, например, «Я помню чудное мгновенье», является (если воспользоваться словами самого композитора) «равно докладным» для слушателей очень многих возрастов и сословий. В процессе психологического уподобления герою эта музыка могла быть воспринята как свое собственное личностное высказывание и просвещенным помещиком, и кавалерийским офицером, и профессором университета, и старым генералом.

В алябьевском творчестве романтизм мироощущения выразился в стремлении создать образ романтического героя, что усилило в музыке качества направленной характеристичности и в соответствии с этим либо сузило круг ассоциативных уподоблений, либо даже психологически обособило слушателя от героя песни — политического изгнанника, нищего старика, кавказского горца-воина, молодого беспечного путешественника.

Алябьев не мог знать, в какой мере его судьба и творчество будут обусловлены обстоятельствами бесконечных странствий. Его вступление во взрослую жизнь оказалось связано с событиями Отечественной войны. Вот основные вехи продвижения корнета Алябьева по военным дорогам с июля 1812-го по январь 1815 г.: Москва — Белая Церковь — Брест-Литовск — Варшава — Дрезден — Калиш — Кобрин — Кацбах — Лейпциг — Мангейм — Париж (жизнь в столице Франции



683

с марта по май 1814 г., затем возвращение на родину уже в звании поручика с медалью и тремя орденами) – Нанси – Эльзас – Иена – Дессау – Потсдам – Берлин – Кострин – Псков – Старая Русса – Москва.

Все участники похода взглянули на Россию, говоря словами одного из русских поэтов, «сквозь страны дальни», то есть через призму европейской культуры. Большую роль сыграло непосредственное знакомство с немецким и французским искусством во многих его разновидностях: от архитектурных ландшафтов до сценических представлений (ведь музыкальные и драматические театры и Германии, и Франции даже во время войны продолжали регулярно давать спектакли).

В военные годы Алябьев познакомился и близко сошелся с Грибоедовым и Денисом Давыдовым. С первым из них композитор потом сотрудничал при написании музыки к водевилям. Со вторым близкие дружеские и творческие связи не прерывались более четверти века. На стихи гусара-поэта гусар-композитор в послевоенное время сочинил музыку нескольких романсов в жанре застольных песен, а также использовал его вольную переложку поэмы Эвариста Парни «Иснель и Аслега» в качестве основы для либретто оперы «Эдвин и Оскар» [35].

Все военные впечатления подспудно накапливались в памяти Алябьева, эмоционально суммируясь и постепенно формируя личность очень крупного масштаба. Уже тогда в художественном мышлении композитора обозначились, а затем воплотились в его сочинениях новаторский подход к сфере музыкальной образности и психологический реализм, предвосхитивший интонации безукоризненной правды в военных рассказах В. М. Гаршина и Льва Толстого, в вокальных балладах А. С. Даргомыжского, а позднее – М. П. Мусоргского.

Например, в «Кабардинской песне» Алябьева (1832–1833) на слова А. А. Бестужева-Марлинского поразительно правдив сплав эмоций узденей, отчаянно бегущих от казаков и кипящих горделивой яростью в предвкушении будущей мести.

В песне «Отворяй, барон, воротá» (1834) на текст И. И. Лажечникова ужасы завоевания русскими Лифляндии отображаются с использованием эстонского похоронного напева.

А в трактовке трех сюжетов «Песни Баяна» (1835–1836) по стихотворениям Н. М. Языкова композитор отказывается от привычной фигуры старца-сказителя, а воспроизводит его в пору романтической молодости и неутолимой жажды ратных подвигов.

[35] Левашев 1988. С. 85.

Пути на запад противостоял путь на восток. Вот маршрут скитаний ссыльного композитора с февраля 1828-го до лета 1843-го по городам российской провинции: Москва — Пермь — Тобольск — Омск — Тобольск — Ставрополь — Пятигорск — Ставрополь — Оренбург — Коломна — Москва.

Алябьев не был декабристом — его несправедливо осудили по ложному обвинению в убийстве партнера по карточной игре. Но высочайшая воля Николая I, по существу, приравняла его к свободолюбивым политическим изгнанникам, что придавало удивительную смысловую многомерность таким алябьевским сочинениям, как «Иртыш», «Я принял крест», «Живой мертвец», «Узник», «Северный узник», «Терпение». Все они начали восприниматься уже с позиции принципиально нового вокального жанра — «романса-монолога».

Знаменательно, что непредсказуемые повороты колеса Фортуны никогда не лишали Алябьева минимально необходимых для творчества бытовых условий. В памяти чиновников и губернаторов провинциальных городов неоднократно возникал образ его отца, который еще в XVIII столетии помогал наладить жизнь политическим изгнанникам. Теперь же отцовские благодеяния через дворян следующего поколения вернулись к сыну.

В сибирскую ссылку Алябьев отправлялся как осужденный, а встречен был как сын самого любимого губернатора за всю историю Тобольска. В распоряжение композитора поступили тогда несколько церковных хоров, симфонический и духовой оркестры, причем для руководства военными музыкальными празднествами ему разрешали ездить на корабле в весьма отдаленный Омск.

Кроме отдельных романсов и вокального цикла «Музыкальный альбом Северного певца» в Сибири написано несколько инструментальных ансамблей и целый ряд пьес преимущественно прикладного характера для оркестра «казачьей музыки», а также более 30 хоровых произведений на духовные тексты и литургических циклов.

В отличие от всех других композиторов его времени, Алябьев сумел повернуть свое творчество в области хоровых церковных жанров в сторону стилистики романтизма. Мелодии его песнопений пронизаны ярко индивидуальными не просто романтическими, но даже романсовыми интонациями. Более того, ссыльный музыкант осмеливался употреблять в строго канонической сфере молитвенные тексты собственного сочинения.

В период жизни на Кавказе Алябьев, пользуясь расположением генерала А. А. Вельяминова, также получил все воз-

можности для занятий композицией и с полной отдачей сил их использовал: сочинил замечательный по музыке камерно-вокальный цикл «Кавказский певец», собрал и записал напевы горцев, создал несколько произведений для местного церковного хора, существенно помог М. А. Максимовичу в гармонизации народных мелодий при подготовке к изданию сборника «Голоса украинских песен».

До сих пор не только в среде любителей музыки, но и в кругу специалистов по истории русской музыкальной культуры распространено мнение, будто первый в России камерно-вокальный цикл сочинил Глинка (имеется в виду «Прощание с Петербургом», 1844). Однако обзор алябьевского творчества ясно показывает, что задолго до того Алябьевым было создано несколько циклов, включающих от двух до двадцати пяти романсов, с замечательной музыкой.

Взгляды на природу и целостную структуру вокального цикла были в первой четверти XIX столетия очень тонкими и дифференцированными. Их система обусловила разделение на несколько устойчивых типов многочастных камерно-вокальных произведений. Расположим их по степени объединения песен друг с другом:

- 1) песенный цикл или круг песен, который можно метафорически уподобить венку из цветочных гирлянд, где каждый цветок занимает строго отведенное ему место;
- 2) музыкальный альманах, который было бы естественно сравнить с букетом, где цветы могут быть расположены в разном порядке без изменения сущности колористических и смысловых отношений друг с другом;
- 3) альбом песен, в котором отсутствует фабульная связь между стихотворениями, но порядок расположения песен достаточно определен;
- 4) песни-подношения человеку, которому посвящаются романсы (по аналогии с дарственными стихотворениями в альбом), степень взаимосвязи между которыми может быть различной;
- 5) собрание песен или сборник песен, где объединение происходит либо по жанровому признаку («застольные песни» или «элегии»), либо по национальной характерности музыки («азиатские песни», «голоса украинских песен», алябьевский сборник «Кавказский певец»).

Вокальный цикл «Шесть романсов, посвященных Екатерине Александровне Офросимовой» (1833) можно без всякой натяжки назвать шедевром русского романтического песенного творчества, что относится не только к музыке отдельных составляющих его песен, но и к организации циклической формы в целом. Произведение

совершенно уже по отбору поэтических текстов — окаямляющими в нем служат стихотворения Гёте и Мицкевича, между которыми размещены стихи А. А. Бестужева-Рюмина, А. Ф. Вельтмана, П. А. Вяземского и популярного в те годы С. Степанова. Цикл достаточно ясно делится на две неравные части: основной раздел и кода. Основной раздел включает пять романсов, где композитор говорит об образе любимой молодой женщины в восторженно-сокровенном тоне, носящем характер тайного личного признания. А кода содержит только один романс, который выполнен в жанре застольной песни с хоровым припевом, чтобы в заключительный момент повернуть интимность высказывания в плоскость несколько отстраненной изысканной галантности.

Поэтической драматургии отвечают и структура цикла, и его тональный план, где в основной части тональности расположены по концентрическим кругам, а кода содержит сдвиг в контрастную тональную сферу. Такую форму удобнее всего отобразить с помощью графической таблицы (см. схему).

Вступительный романс цикла содержит четыре куплета — четыре облика героини на фоне вечерней и утренней зари, в освещении солнечного и лунного света, причем каждый из куплетов имеет словесное обрамление:

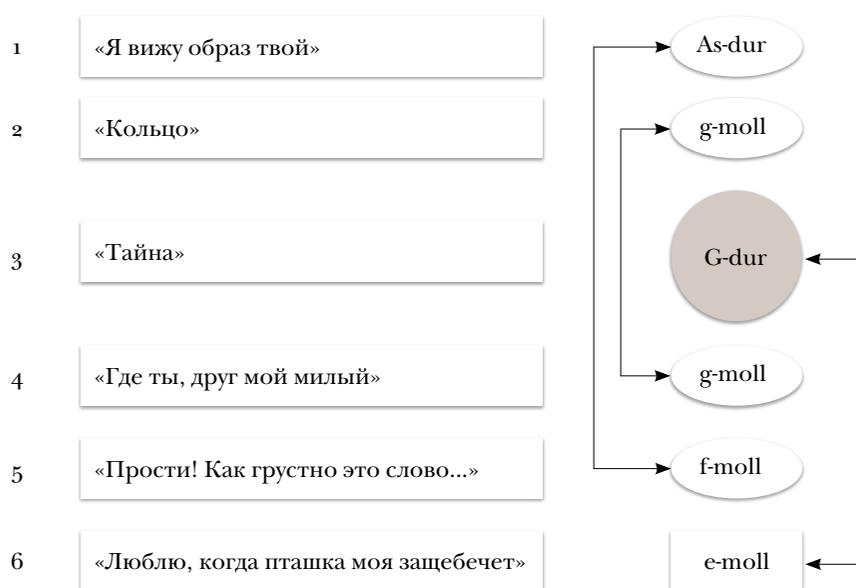
Я вижу образ твой,  
 Когда зари дыханье  
 С природы дремлющей свивает мрак  
густой,  
 И льется по полям цветов благоуханье,  
 Я вижу образ твой.

Я вижу образ твой,  
 Когда слеза катится  
 Из голубых очей денницы золотой,  
 И роза в ручеек серебряный глядится,  
 Я вижу образ твой.

Я вижу образ твой,  
 Лишь солнце — царь вселенной  
 Торжественно на свод несется голубой,  
 И в каждой капле вод, лучами  
позлащенной,  
 Я вижу образ твой.

Я вижу образ твой,  
 Когда день угасает,  
 И бледная луна плывет к тени ночной  
 И в сладкое меня забвенью погружает,  
 Я вижу образ твой.

Отметим, что концентрическая структура строфы из пяти строк (с последованием рифм a-b-a-b-a) воплотилась в масштабе всего цикла концентрической структурой тонального плана пяти романсов основной части (a-b-c-b-a).



Концентричность подчеркивается и мелодико-мотивной работой композитора: мелодии романсов «Кольцо» и «Где ты, друг мой милый» основаны на одном и том же мотиве.

Центральный романс «Тайна» начинается в партии фортепиано восходящим восклицанием — цитатой из алябьевской песни «Мечты, мечты», хотя цитата дана здесь в мелодической инверсии. Но что самое главное, три куплета этого романса образуют в своих начальных строках кульминационный акростих — «Я... Вас... Люблю...».

Особенности романтических музыкальных произведений пушкинской эпохи заключались среди прочего в том, что на поверхностный взгляд их музыка казалась чрезвычайно простой, хотя на самом деле она содержала в себе несколько слоев зашифрованных иносказаний. Широко применялись музыкальные темы-символы, риторические фигуры, мелодические монограммы и эмблемы, цитаты из классики и автоцитаты. В данном отношении показательно сравнить эту систему в рассмотренном выше вокальном цикле с потаенными смыслами Струнного квартета Алябьева G-dur (№ 3).

В первой части этого квартета, написанного композитором в тюрьме и посвященного его постоянному соавтору и другу Ф. Е. Шольцу, ключевые звуки главной темы представляют собой монограмму sol — fis — e — sol (Шольц — Фридрих — Ефимович — Шольц). Вдобавок эта тема по характеру близка мелодии куплета, который пелся в водевиле «Хлопотун» с музыкой Алябьева и Верстовского:

684 Титульный лист Первого струнного квартета А. А. Алябьева с изображениями первых исполнителей. 1815. Автограф. ГЦММК им. М. И. Глинки  
 685 Титульный лист Третьего струнного квартета А. А. Алябьева. 1825. Автограф. ГЦММК им. М. И. Глинки

Всему на свете мера,  
 Всё будет жертвой дней,  
 Но дружба и мадера  
 Чем старе, тем вкусней.

То есть речь идет о совместном творчестве и о человеческой дружбе трех музыкантов, которая поможет преодолеть все жизненные невзгоды.

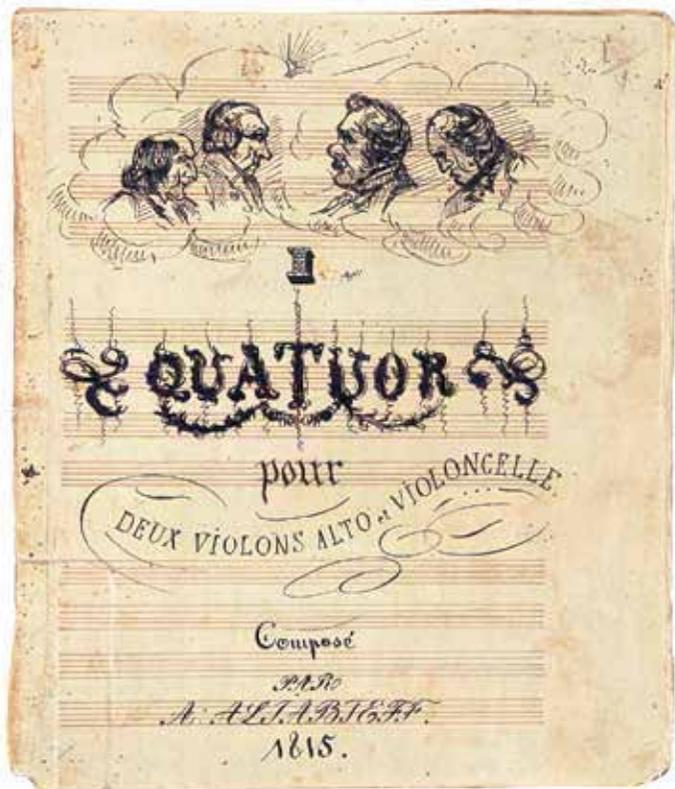
Медленная часть квартета более проста для понимания, поскольку в ней благодаря скорбной трансформации алябьевской песни «Соловей» дается ясная аллегория: «певчая птица в клетке – музыкант-певец в тюрьме».

Финал квартета всегда характеризовался музыкальной критикой и интерпретировался исполнителями как безмятежно-радостный по настроению. Однако такое толкование не учитывало многослойности семантической структуры сочинения и потому искажало авторский замысел. Главная тема финала тождественна мелодии аля-

бий гимн, опять возвращался музыкальный образ дружбы.

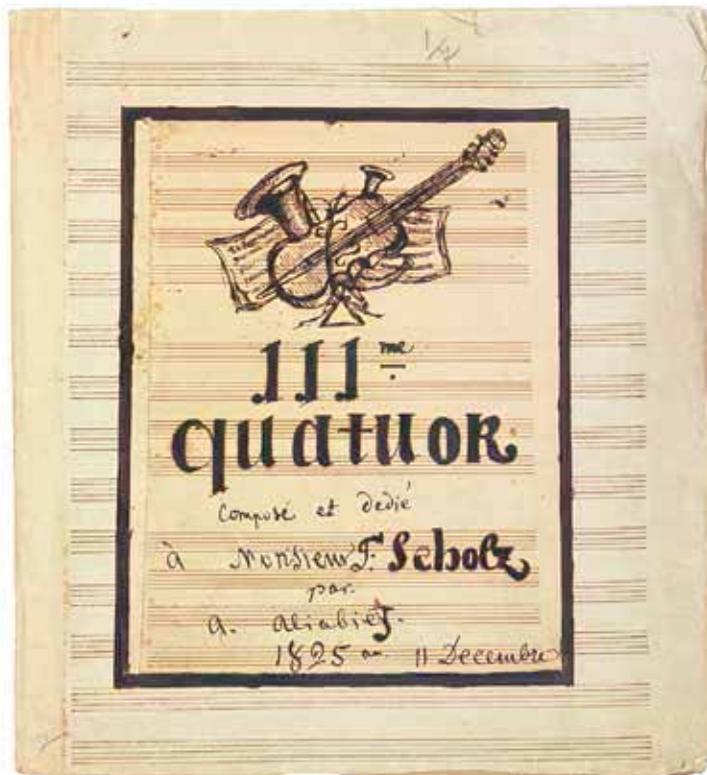
Романтический мотив противостояния государственной тирании и свободного искусства – от Шиллера в драматическом театре до Пуччини в театре музыкальном, – приобрел в творчестве Алябьева особо значимое смысловое выражение, послужившее связующим звеном между жизнью композитора и его творчеством.

Не случайно символом его музыки стал образ «русского соловья», который предопределил возможность объединения алябьевских вокальных сочинений в некий сверхцикл, что обусловлено реальной судьбой автора. Этот ключевой для Алябьева образ свидетельствует также о стремлении музыканта, как, например, и его друга Дениса Давыдова, строить свою жизнь по законам не только этики, но и эстетики. Потому-то «русский соловей» – это и сам Алябьев, и его всемирно знаменитая роман-



684

бьевского романса «Вижу, бабочка летает», сюжет которого завершается смертью бабочки на шипе терновника, что можно прочесть как недвусмысленную метафору. Струнные инструменты в кульминации углубляют символику воспроизведением ударов погребального колокола. Все это должно было восприниматься как еще одна аллегория – неожиданно прервавшейся свободной жизни художника. Лишь в заключительной теме квартета, словно экстатически ликую-



685

совая мелодия, и история жизни композитора.

Безмятежный «Соловей» 1820-х гг. на слова Дельвига, «Прощание с соловьем» при отъезде в Сибирь, «Прощание с соловьем на Севере» при назначении новой оренбургской ссылки – все это творческие вехи биографии.

Довольно частое обращение Алябьева к излюбленному мотиву вовсе не обедняет в мелодическом плане его творчества, как

это могло бы показаться людям, знающим о громадном алябьевском наследии лишь понаслышке. Напротив, знакомство с каждым из сочинений, где цитируется знаменитая тема, показывает неисчерпаемость фантазии композитора в ее интонационном, образном и музыкально-драматургическом переосмыслениях.

Например, в музыке к предполагавшейся инсценировке поэмы А. Ф. Вельтмана «Ратибор Холмоградский» тема песни «Прощай, друг соловей!» должна была входить в число трех главных лейтмотивов спектакля, символизируя неизменную духовную связь разлученных судьбой жениха и невесты. В романсе «Что поешь, красавица?» та же мелодия выполняет иную роль: будучи противопоставлена баркароле, она звучит как светлое, хотя и тягостное воспоминание о далекой и недостижимой России.

Однако воистину ошеломляет метаморфоза «Соловья» в алябьевской опере «Волшебная ночь» (по комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь»). Главная острокомедийная кульминация этого трехактного оперного произведения возникает в центральном — «лесном» — действии, когда царица фей красавица Титания, заколдованная Обероном, влюбляется в афинского ремесленника, который в свою очередь превращен Лешим (шекспировским Пэком) в уродливого осла. Она осыпает его страстными ласками, а он низким и хриплым басом запекает арию со следующими словами:

Воробей мой, воробей,  
Ты мой серый воробей!  
Так ли звать тебя и кликать?  
Что когда б у воробья  
Научился я чирикать,  
Расчирикался бы я!

Петушок мой, петушок,  
Золотой мой гребешок!  
То-то было бы курьезно,  
Если б лежа на боку,  
Рылся в куче я навозной  
И кричал: «ку-ка-ри-ку!»

Сатирический оттенок данной сценической ситуации, даже с изрядным оттенком скабрёзности, дополнительно усиливается еще одним психологическим моментом — прямой ассоциацией с чрезвычайно популярным в пушкинскую эпоху «Золотым ослом» Апулея.

Говоря об использовании и переосмыслении в ином художественном контексте музыкальных цитат, следует иметь в виду, что приемы цитирования и автоцитирования вообще были достаточно широко распространены в алябьевскую эпоху, причем



686

не только в русском, но и в западноевропейском искусстве. В качестве выдающихся образцов можно назвать квартет Шуберта «Девушка и смерть», его же квинтет «Форель» и многие другие замечательные произведения композиторов-романтиков.

Но даже в столь представительном кругу мелодия «русского соловья» по праву занимает одно из первых мест. Она звучит во вступлении к десятой песне вокального цикла Шумана «Любовь поэта» на слова Гейне. Она выступает в роли главной трагической кульминации в фортепианной Фантазии A-dur Фильда, задавая тем самым одну хронологическую загадку.

Дело в том, что Фантазия была сочинена Фильдом еще до Отечественной войны 1812 г., между тем процитированный в ней «Соловей» Алябьева появился в 1820-х. Впрочем, в данном случае загадка разрешается сравнительно просто. Фантазия известна нам только по изданию второй половины XIX столетия и в редакции А. И. Дюбюка. По-видимому, на рубеже 1820–1830-х гг., сразу после осуждения и ссылки Алябьева, Фильд исполнял ее на одном из своих многочисленных концертов и тогда же ввел мотив «Соловья», возможно, подчеркнув тем самым солидарность со своим находящимся в опале учеником. А Дюбюк, также учившийся у Фильда,

686 Страница партитуры  
Третьего струнного квартета  
А. А. Алябьева с мелодией  
романса «Соловей», 1825.  
Автограф. ГЦММК  
им. М. И. Глинки

687 Страницы партитуры  
романса А. А. Алябьева «Соловей»  
в авторском переложении  
для хора с оркестром.  
Конец 1820-х гг. Автограф.  
ГЦММК им. М. И. Глинки



687

впоследствии зафиксировал это изменение в печатном варианте.

Парадоксы судьбы алябьевского наследия выразились столь странным образом, что даже те крупные композиторы и знаменитые артисты, которые с полной искренностью стремились отдать дань таланту и выказать творческую поддержку Алябьеву, порой невольно доносили его художественные идеи до широкой аудитории в искаженном виде.

Особенно показательны следующие примеры. На тему песни «Соловей» Глинка написал замечательные фортепианные вариации, Ф. Лист создал блестящую транскрипцию для пианистов-виртуозов, а Анри Вьетан — эффектную транскрипцию для виртуозов-скрипачей. Знаменитая французская певица Полина Виардо при исполнении на русской сцене роли Розины в опере Дж. Россини «Севильский цирюльник» ввела тему «Соловья» со своими колоратурными вариациями в сцену урока пения. В результате возникла устойчивая и бытующая до наших дней традиция использовать алябьевскую мелодию лишь как основу для демонстрации виртуозных качеств исполнителей, «в мастерстве и вдохновении подобных соловью», забывая об авторской концепции с ее аллегорическим сюжетом и тонкими метафорами.

Композиторы более позднего времени также использовали произведения Алябьева в своих сочинениях. Вряд ли кто из слушателей сейчас знает, что мелодия дуэта Татьяны и Ольги на текст стихотворения Пушкина «Слыхали ль вы» сочинена вовсе не Чайковским, а представляет собой цитату из алябьевского романса для двух женских голосов, которая введена в оперу «Евгений Онегин» для максимального приближения к атмосфере деревенской усадьбы 1820-х гг.

Историческое значение композиторского наследия Алябьева вернее всего было бы определить, рассматривая совокупность его сочинений в качестве мощного, но часто скрытого от наших глаз глубинного течения русской музыкальной культуры. Это касается всех жанров — от хоровых гимнов до балетной и оперной музыки.

\* \* \*

Хоровое творчество композиторов пушкинской поры было ориентировано почти исключительно на стиль позднего классицизма. И в светских, и в церковных произведениях для хора — во многом сходных по художественной функции с величественными архитектурными сооружениями общественного назначения — они крайне редко

688 Д. С. Бортнянский.  
Бюст работы неизвестного  
скульптора (копия). Начало  
1820-х гг. (?) ГЦММК  
им. М. И. Глинки



688

отступали от эстетических стереотипов ампира.

В истории искусства пушкинской эпохи исключительно долгим по времени и трудным в решении кардинальных стилистических проблем был для отечественных авторов путь необходимого преобразования практически всех хоровых жанров — от торжественной музыки для официальных празднеств до отдельных духовных опусов и развернутых певческих циклов православного богослужения.

При поверхностном взгляде это может показаться парадоксальным, принимая во внимание многовековые традиции крестьянского и солдатского, придворного и храмового пения и весьма высокий, даже по самым строгим критериям, художественный уровень очень большого числа хоров в городах и усадьбах центральных и периферийных губерний.

Однако названным позитивным обстоятельствам резко противостояли негативные факторы социально-культурного и религиозного порядка.

Развитию светской музыки для хора препятствовало прежде всего то, что воззрения даже образованной части русского общества не допускали принципиальной возможности отображения средствами хорового искусства всего спектра эмоциональных нюансов духовной жизни человека. Ибо суть совместного пения — по эстетическим взглядам той эпохи — состояла главным образом в выявлении максимально типизированных чувств, что соответствовало нормам классицизма, но решительно расходилось с идеями романтизма. Концертная практика в городах Российской империи полностью подтверждала и, несомненно, укрепляла подобную точку зрения.

В литургических жанрах эволюции музыкального языка существенно мешала та ортодоксальная позиция, согласно которой церковно-певческое искусство должно быть лишь прикладным и направленным на предельно четкое восприятие прихожанами молитвенных текстов. Кроме того, превалировало характерное для православного богословия представление об эмоциональном аскетизме храмового пения, что соответствовало бережно хранимой древней святоотеческой традиции. Это плохо согласовывалось с исходными принципами и рельефно обозначившимися тенденциями романтического мироощущения.

В богословском аспекте именно в ту эпоху вскрылись глубинные сущностные противоречия между музыкальным искусством и православным вероисповеданием. На протяжении всего XIX века священники опасались применять по отношению к богослужебным певческим жанрам даже само

слово «музыка», поскольку оно этимологически восходило к античным Музам и могло нести в себе рудименты язычества. Вместе с тем смена стилей в отечественном церковно-певческом искусстве Нового времени — от барокко до классицизма — шла хотя и с хронологическим отставанием, но в русле эволюции музыкального языка католических и протестантских стран Западной Европы.

Эти противоречия в предельно обостренном виде обнажает факт, мимо которого с осторожностью преднамеренного умолчания проходили не только служители культа, но и профессиональные историки: как могло случиться, что удивительно цельный художник и безукоризненно честный в своей общественной деятельности и композиторском творчестве человек — Бортнянский — был одновременно директором Придворной певческой капеллы, то есть главным в области церковно-певческого искусства служителем официального православия, и видным масоном, автором известного и вдохновенного по музыке масонского гимна «Коль славен наш Господь в Сионе»?

Начнем постепенно и последовательно приближаться к ответу на этот вопрос.

Светская музыка для хора с оркестром (хотя в повседневных помещичьих застольях чаще всего а саррелла) со времен Екатерины II и почти до самой смерти Николая I рассматривалась главным образом в качестве одного из неперменных художественных компонентов различного рода праздников. Это предопределяло опору на стиль высокого классицизма и использование традиционных музыкальных форм преимущественно двух видов: хорового цикла из ряда рассредоточенных в соответствии с ходом праздничного церемониала пьес или цельной по композиции хоровой кантаты.

В XIX столетии Бортнянский сочинил несколько кантат на державинские тексты: «Страны российские, ободрьтесь» (1805; к победе русских войск над французами на берегах Дуная), «Сретение Орфеем солнца» (1811; аллегория восхваления Певцом русского Короля-Солнца для приема императора Александра I в доме Г. Р. Державина), «На возвращение императора Александра I» (1814; по случаю его победоносного прибытия из Парижа).

Светские хоровые циклы для праздничных церемониалов, почти всегда предполагавших театрализацию, нередко стилистически сближались с обработками народных песен или церковными песнопениями, которые могли чередоваться с пьесами, входящими в эти циклы.

Так, например, в усадьбе Я. С. Мархоцкого Миньковцы Подольской губернии каждое лето (1819—1824) после сбора урожая про-

водился театрализованный обряд, называвшийся «Праздник Цереры». Начиная он прямо в поле, а завершался в специально выстроенном театре-павильоне. Своим истоком он имел народный обычай, однако был эстетически приближен помещиком к стилистике классицизма [36].

В соответствии с религиозными верованиями русского и украинского народов ни один из светских праздников не мог обходиться без молебна или хотя бы певческой молитвы, поэтому композиторы — среди них Бортнянский и С. А. Дегтярев — для сохранения стилистической цельности музыкального оформления всего праздничного цикла поступали достаточно просто. Они брали какой-либо из ранее сочиненных духовных концертов или других произведений церковного жанра, переключивали музыку для антифонного пения двумя хорами и обязательно добавляли сопровождение оркестра классического состава. Подобных опусов нам известно не менее полутора десятков: «Срадитесь нам», «Возлюблю Тя Господи», «Да воскресни Бог», «Господь просвещение мое», «Коль возлюблена селения Твоя Господи», «Да молчит всякая плоть чело-веча», «Господи, силою твою возвеселится Царь», «Господи Боже Израилев», «Воспойте люди благолепно в Стоне», «Да исправится молитва моя», «Достоинно есть яко воистину», «Иже херувимы», «Хвалите Господа с небес», «Коль славен наш Господь в Сионе», но чаще всего пели «Тебе Бога хвалим» [37].

Эти переделки в реестре хоровых опусов тоже именовались «кантатами».

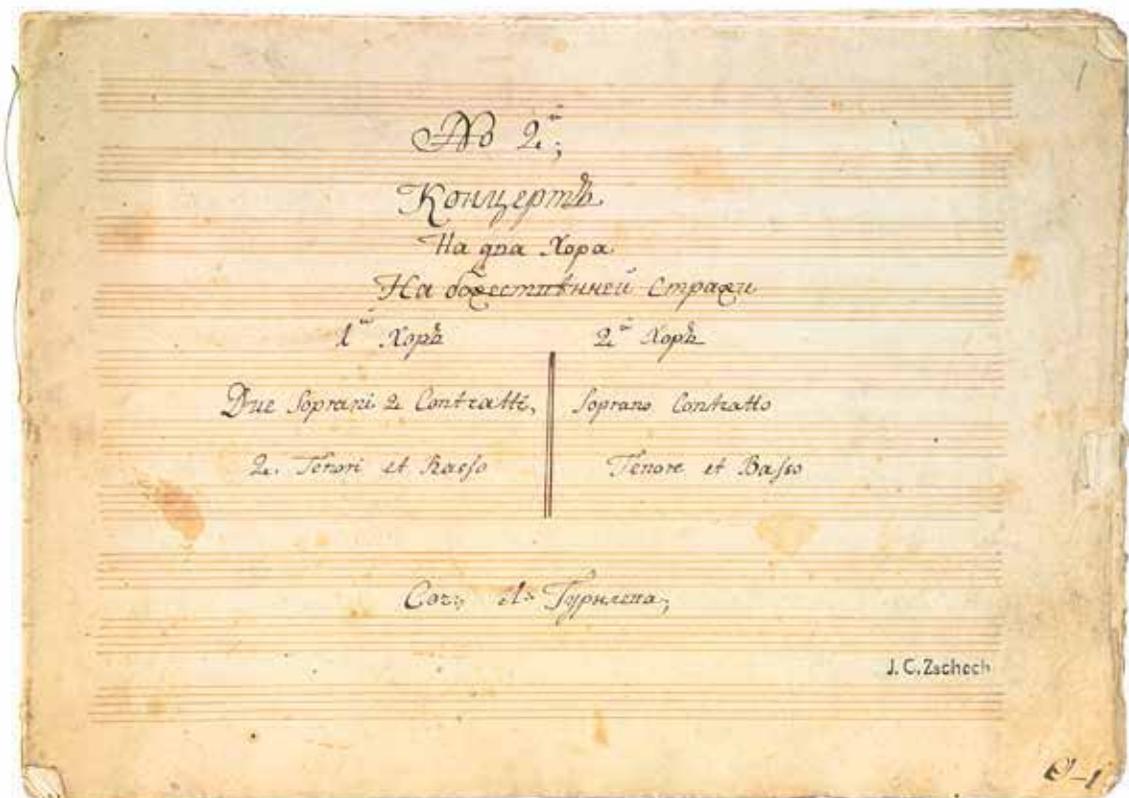
Именно через такого рода кантаты крепостной композитор графов Н. П. и Д. Н. Шереметевых С. А. Дегтярев (1766–1813) сумел естественно перейти в своем хоровом творчестве от многочисленных духовных концертов и церковных хоров — общим числом более ста — к сочинению оратории на исторический сюжет «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы». Оратория в трех действиях была написана для сопрано, трех теноров, баса, большого смешанного хора, полного симфонического и рогового оркестров. Оркестровая партитура содержала специальные строки с ритмическими указаниями для инструмента с названием сапон, создающего в кульминации эффект артиллерийской канонады из скорострельных пушек [38].

Особый интерес представляет общекультурный контекст создания этой оратории, имеющей большое значение для истории русской музыки.

Оратория «Минин и Пожарский» явилась в России первым произведением этого жанра, сочиненным русским композитором на текст русского поэта и драматурга князя Н. Д. Горчакова (1788–1848), восторженного ценителя и знатока хоровой музыки.

Кстати сказать, Николай Дмитриевич, продолжая семейные традиции, с юности увлекался музыкой и театром (на либретто его двоюродного дяди Д. П. Горчакова написаны несколько популярных в XVIII столе-

689 Титульный лист духовного концерта «На Божественной стражи» для двух хоров Л. С. Гурилёва. Первая треть XIX в. Рукопись. ГЦММК им. М. И. Глинки



[36] Праздник Цереры 1897. С. 318, 328.

[37] Тетерина 2003. С. 131.

[38] Левашев 1986. С. 196–197.

тии опер), а в 1808 г. даже выпустил в свет книгу «Опыт вокальной или певческой музыки в России, от древних времен до нынешнего усовершенствования сего искусства». Среди прочего в ней дана панегирическая характеристика хоровому творчеству и мастерству крепостного композитора: «Господин Дехтерев есть один из превосходнейших новых авторов певческой музыки, в его сочинениях приметен особенный утонченный вкус, некоторые концерты его неподражаемы... [его мелодии являются. — Е. Л.] отголоском чувства, которое изливается из сердца усладостным ощущением, и в таком расположении души чувства текут в различных изгибах голоса и, наконец, во всей полноте своей производят то, что мы называем восторгом» [39].

Состоявшиеся в Москве исполнения оратории «Минин и Пожарский» (9 марта и 6 апреля 1811 г.) были встречены публикой и рецензентами с величайшим энтузиазмом. Среди многих восторженных откликов нельзя не отметить развернутую статью специально приехавшего на премьеру Державина, опубликованную в журнале «Вестник Европы», где поэт — тоже знаток хорошего искусства и автор большой главы о кантатах и ораториях в трактате «Рассуждение о лирической поэзии» — пишет: «Величественные хоры с музыкаю роговою, прекраснейшие арии, гармонические переходы тонов и мастерские фуги, из коих составлена оратория, утверждают навсегда славу господина Дехтерева между его соотечественниками» [40].

Вполне естественно, что во время наполеоновских войн имя защитника отечества князя Дмитрия Пожарского было на устах многих историков и писателей, поэтов и драматургов, либреттистов и композиторов. Поразительно, до какой степени описываемая ими польская интервенция (1612) оказалась похожа на занятие Москвы французами (1812).

В творческом наследии Державина, как впервые отметила музыковед Э. Э. Язовицкая, мы находим оду «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского», неоконченную поэму «Пожарский», а самое для нас главное — «героическое представление в четырех действиях» с хорами и речитативами «Пожарский, или Освобождение Москвы» (1806) [41].

Среди произведений других авторов, созданных примерно в этот же период, ученый называет поэму «Пожарский» П. М. Захарьина, однодворца из города Козлов и близкого знакомого Державина, очень популярную «трагедию на музыке» М. В. Крюковского «Пожарский, или Освобожденная Москва» (1807), поэму князя С. А. Шихматова «Пожарский, Минин и Гер-

моген», а также «Похвальное слово Павла Львова Пожарскому и Минину», которое читалось на «литературных беседах» в державинском доме [42].

Кроме того, оратория «Минин и Пожарский» создавалась на фоне активной подготовки московского общества к воздвижению в юбилейные годы (1812—1813) памятника Минину и Пожарскому на Красной площади.

Хронологическая близость начала работы скульптора И. П. Мартоса над памятником (1808), а композитора Дегтярева над ораторией (1809) наводит на мысль, что немущий крепостной музыкант, к тому же недавно потерявший своего господина и покровителя графа Шереметева, вряд ли взялся за написание столь грандиозной и требующей многих месяцев напряженного труда партитуры лишь по собственному желанию и духовному побуждению. Тем более без конкретного заказа и основательной денежной поддержки не могло состояться ее исполнение коллективом из 200 музыкантов.

В своей рецензии Державин также заметил: «В сем похвальном предприятии более всех участвует один почтенный любитель отечественных произведений музыки (Его Превосходительство Н.П.В)». Хотя до настоящего времени инициалы расшифровать не удалось, державинские слова «более всех» прозрачно намекают на финансовую и организационную помощь достаточно обширного круга влиятельных лиц. Среди них вполне могли быть не только судьи конкурса проектов памятника Минину и Пожарскому, но и высочайшие сановники из окружения Александра I, утвердившие решение комиссии петербургской Академии художеств о победе Мартоса (1808) и крайне заинтересованные в достойном оформлении процедуры открытия монумента в год двухсотлетнего юбилея династии Романовых (1813).

Из-за наполеоновского нашествия воздвижение монумента пришлось отложить, связь с юбилейной датой была утрачена, но в высшей степени показательно, что в день открытия памятника — 20 февраля 1818 г. — в Москве присутствовал Александр I. Как сообщали газеты, «в одиннадцать часов Государь Император выехал верхом из Никольских ворот и, проехав вдоль выстроенных в линию войск, остановился близ самого памятника, мимо которого всё войско при звуке музыки проходило скорым маршем, сперва пехота, а потом кавалерия... во время этого торжественного обряда стечение жителей было невероятное: все лавки и крыши Гостиного двора, стены и башни Кремля были усыпаны народом, жаждающим насладиться новым и необыкновенным зрелищем» [43]. А вечером

[39] Горчаков 1808. С. 29.

[40] Г. Д. [Державин Г. Р.] Московские записки // Вестник Европы. 1811. № 7–8. С. 227. См. также: Северная пчела. 1811. 25 марта; Журнал драматический на 1810 год. 1811. Ч. 1. № 44. С. 259–261.

[41] Язовицкая 1956. С. 159.

[42] Там же. С. 158.

[43] Московские ведомости. 1818. 23 февраля. № 16.



690

в Колонном зале московского Благородного собрания прозвучала оратория «Минин и Пожарский».

Драматургия театрализованного торжественного церемониала, а также стилистические особенности результатов творческой работы Мартоса и Дегтярева лучше всего характеризует подзаголовок упомянутой выше книги В. С. Турчина «Александр I и неоклассицизм в России: Стиль империи или империя как стиль».

Пропорции оратории в целом, каждого ее действия и номера в отдельности, соотношение жанровых и типология образных характеристик — все это полностью соответствует структурным нормам неоклассицизма /ампира / позднего классицизма.

Границы музыкальной стилистики определяются у Дегтярева эстетическим про-

странством от пасторалей сдержанно сентиментального характера (в сценах на природе в усадьбе князя Пожарского и его жены Ольги) до аффектированно героических арий в классицистском духе (Минина, Пожарского, Полицына).

В музыкальной драматургии оратории используются внешние эффекты батальных жанров, обнаруживаются элементы лейтмотивной системы, которая опирается на стереотипные приемы музыкальной риторики, что не способствует психологически индивидуализированному раскрытию художественного образа героя. По аргументированному суждению О. И. Захаровой, в оратории намечаются четыре лейтмотивных комплекса: 1) призыв к военному действию, 2) мольба о помощи, 3) обращение к духовной силе и вере, 4) мирный покой [44].

[44] Захарова 2005. С. 173, 174.

Имеет смысл обратить внимание на частную, но весьма выразительную деталь, которая выявляет глубинные мировоззренческие основания сходства стилистических приемов у Мартоса и Дегтярева.

О замечательном переднем рельефе монумента Минину и Пожарскому М. В. Алпатов пишет: «Люди не просто складывают предметы и драгоценности [для сбора средств на народное ополчение. — *Е. Л.*]: они приносят их на алтарь отечества, и поэтому в протянутых руках женщин есть нечто молитвенное, заклинательное, посвятельное, и все происходящее приобретает характер торжественного священнодействия» [45].

Эти слова можно с полным основанием отнести к ораториальной музыке Дегтярева, тем более что музыкальная семантика и художественная структура хоровых сцен оратории «Минин и Пожарский» абсолютно ни в чем не отличаются от его духовных концертов. Происходит полное слияние духовно-религиозного с имперско-светским, что отражает характерное и типическое для позднего классицизма словосочетание «алтарь отечества», употребленное Алпатовым.

Среди произведений для хора промежуточное место между светской и духовной музыкой занимает по самой своей природе гимн.

Следует сразу же сказать, что история возникновения и бытования гимнов в Российской империи весьма далека от ясности, поскольку диапазон толкования данного понятия чрезвычайно широк, а критерии его определения слишком расплывчаты — от совокупности эстетических признаков и авторского наименования музыкального произведения до Высочайше установленного его статуса в государственной символике.

Официальное положение жанра обозначилось в тесной связи со становлением стиля ампир и утверждением имперской идеологии европейских стран в период после Великой французской революции и до коронации Наполеона I императором.

На рубеже XVIII—XIX столетий во многих европейских государствах стала ощущаться потребность в расширении государственной символики и добавлении к уже существующим музыкально-поэтического символа. Для этой цели поначалу подыскивались ранее сочиненные мелодии, в наибольшей степени обладавшие качеством величественной гимничности. В России подобной чести удостоился полонез О. А. Козловского с текстом Державина «Гром победы раздавайся». Данное произведение впервые прозвучало на потемкинском балу (1791), а в качестве гимна было осознано несколько позднее

и бытовало в таком значении до Отечественной войны 1812 г.

Идея иметь свой гимн, родившись как общенациональная, постепенно распространилась и на другие области — религиозную, социальную, территориально-административную и т. д.

Так, например, гимн самого отдаленного региона Российской империи — Аляски — был сочинен даже до основания столицы Русской Америки города Новоархангельска (1799) [46]. Автором его текста стал образованный и предприимчивый каргопольский купец А. А. Баранов (1746—1819). Музыка этого гимна неизвестна, а силлабическое стихосложение и рифмованная структура куплетов (aa/bb/c) показывают, что музыкально-поэтической моделью для него послужил какой-то из кантов петровской эпохи:

Ум Российский промысла затеял,  
Людей вольных по морям рассеял,  
Места познавати,  
Выгоды искати,  
Отечеству в пользу, в монаршую честь.

Бог всеильный здесь нам помогает,  
Славу Россов всюду подкрепляет,  
Только обозрили,  
Вскоре обселили,  
Полосу важну Земли матёрой.

Стройтесь, зданья, в частях Нова Света,  
Русь стремится: Нутка ея мета!  
Дикие народы  
Варварской природы  
Сделались много друзья теперь нам.

Петр Великий! Если б ты проснулся!  
То б увидел, что не обманулся:  
Вблизи Землю чая,  
Важны пользы зная,  
Открыли потомки и заняли ту.

Честью, славой сюда завлечены,  
Дружбой братской здесь соединены,  
Станем создавати,  
Дальше занимати  
России полезный Америки край.

Нам не важны чины и богатства,  
Только нужно согласное братство,  
Тем, что сработали,  
Как здесь хлопотали,  
Ум патриотов уважит потом.

Приблизительно в этот же период — во времена правления императора Павла I — Бортнянский написал к стихотворению М. М. Хераскова (1733—1807) музыку, которая стала гимном русских масонов: «Коль славен наш Господь в Сионе». Первая его публика-

[45] Алпатов 1947. С. 32.  
Цит. по: Захарова 2005.  
С. 172, 173.

[46] Русская Америка 1985.  
С. 221, 222.

ция относится к эпохе Отечественной войны 1812 г. Анонимность этого издания весьма показательна, ибо для истории русского масонства никогда не находится достоверных источников в силу предустановленной тайности масонских лож и стремления государства не акцентировать действительный размах деятельности подобного рода обществ. Интересен тот факт, что практически одновременно, на рубеже XVIII и XIX столетий, были созданы гимны в разной художественной стилистике: для Аляски в стиле русского барокко, а для братства вольных каменщиков в изысканном стиле сентиментализма и с пластичной мелодией медленного менуэта:

Коль славен наш Господь в Сионе,  
Не может изъяснить язык:  
Велик Он в небесах на троне!  
В былинках на земле велик!

Везде, Господь, везде ты славен!  
В нощи, во дни сияньем равен!

Тебя Твой агнец золоторунный,  
Тебя изображает нам!  
Псалтирями десятиструнны  
Тебе приносим фимиам!

Прими от нас благодаренье  
Как благовонное куренье!

Ты солнцем смертных освещаешь;  
Ты любишь, Боже, нас, как чад;  
Ты трапезою насыщаешь  
И зиждешь нам в Сионе град.

Ты смертных, Боже, посещаешь,  
И плотию своей питаешь.

О Боже! Во Твое селенье  
Да вздут наши голоса!  
И наше вздыдет умиленье  
К Тебе, как утрення роса!

Тебе в сердцах алтарь поставим;  
Тебя, Господь, поем и славим!

Влияние как стихотворения Хераскова, так и музыки Бортнянского на все последующие периоды развития русского музыкального и поэтического искусства XIX столетия трудно переоценить. Идея гимнической поэтизации религиозной темы, пройдя через духовную лирику М. Ю. Лермонтова и Ф. И. Тютчева, одно из кульминационных выражений нашла во вдохновенной поэме А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин», а затем и в гениальном романсе «Благословляю вас, леса» П. И. Чайковского на слова из этой поэмы. Музыкальными средствами композитор воссоздал образ песнопевца Иоанна Дамаскина

в тот поворотный момент его жизни, когда, оставив почетное служение калифу и удалившись от двора, он возносит благодарность Богу и благословляет все сущее:

И солнца свет, и ночи тьму [...]  
И в поле каждую былинку,  
И в небе каждую звезду!

Отметим, что романс Толстого–Чайковского представляет собой свободную парافразу гимнических строк Хераскова–Бортнянского «Велик Он в небесах на троне! / В былинках на земле велик! / Везде, Господь, везде ты славен! / В нощи, во дни сияньем равен!», – не говоря уже о близости эмоционального строя двух опусов, разделенных более чем полувеком.

Каждое значительное явление, особенно общегосударственного значения, закономерно порождает мифы и легенды. Их число возрастает приблизительно в такой же степени, с какой реальные участники исторических событий, либо находясь в плену искренних заблуждений, либо сознательно искажая истину, пытаются представить все произошедшее с максимальной выгодой для себя. А потому нередко случается, что чем ближе произведение музыкального искусства к вершинам государственности, чем более соотносится оно с политическими интересами власти, тем туманнее картина его возникновения и бытования и тем сложнее говорить о художественной ценности такого сочинения. В истории русской хоровой музыки пушкинской эпохи самый показательный тому пример – гимн «Боже, Царя храни!» (на стихотворный текст Жуковского с музыкой А. Ф. Львова), с которым связано несколько легенд.

Одна из них повествует о том, будто Жуковский написал свой текст, вдохновившись гениальной музыкой Львова. В основе этой легенды лежат устные рассказы и свободные от излишней скромности воспоминания композитора: «Я чувствовал надобность написать гимн величественный, сильный, чувствительный, для всякого понятный, имеющий отпечаток национальности, годный для церкви, годный для войск, годный для народа – от ученого до невежды... В один вечер, возвратясь поздно домой, я сел к столу, и в несколько минут гимн был написан. Написав эту мелодию, я пошел к Жуковскому, который сочинил слова» [47].

Прямо противоположное по смыслу предание говорит о факте музыкального плагиата. Так, например, в журнале «Русский архив» за 1869 г. напечатаны воспоминания ближайшего друга Глинки, сына начальника московской почты, меломана и певца-любителя К. А. Булгакова, где гимн «Боже, Царя храни!» характеризуется как «нагло

[47] Львов 1884. С. 241.

им [А. Ф. Львовым. — *Е. Л.*] украденный из старинной французской песни». Позднее, уже в начале XX столетия, в «Русской музыкальной газете» были опубликованы вроде бы неопровержимые доказательства того, что мелодия гимна Львову не принадлежала, а представляла собой музыкальный фрагмент из центральной части популярного военного марша Ф. Б. Гааса, побоявшегося публично заявить о своем авторстве [48].

Широкое распространение в исторических трудах получил миф о якобы объявленном императором Николаем I музыкальном конкурсе на создание музыки русского гимна. В связи с этим конкурсом, кроме Львова, нередко упоминались имена Алябьева, Глинки, Михаила Виельгорского, поскольку в наследии каждого из них имеются нотные рукописи соответствующей тематики.

На самом же деле все произошло по Высочайшему пожеланию, а точнее, почти категорическому приказу, и это зафиксировано самим Львовым в его мемуарах: «В 1833 году граф Бенкендорф сказал мне, что государь, сожалея, что мы не имеем своего народного гимна, и скучая слушать музыку английскую столько лет употребляемую, поручает мне попробовать написать гимн русский» [49].

Говоря о подлинной роли Жуковского, имеет смысл отметить тот факт, что с 1814 по 1834 г. поэт создал по меньшей мере восемь опубликованных редакций гимна, включавших от 5 до 42 строк, не считая многочисленных вариантов, сохранившихся в черновиках. Ключевые различия воплощены в двух редакциях:

Боже, Царя храни!  
Славному долги дни  
Дай на земли;  
Гордых смирителю,  
Слабых хранителю,  
Всех утешителю  
Все ниспошли!  
1814 г.

Боже, Царя храни!  
Сильный Державный,  
Царствуй на славу нам,  
Царствуй на страх врагам,  
Царь православный!  
Боже, Царя храни!  
1833 г.

Кстати сказать, панегирический текст Державина в адрес Екатерины II, положенный на музыку полонеза Козловского, тоже неоднократно переделывался разными авторами, восхвалявшими последовательно царей Павла I, Александра I, Николая I. К числу этих авторов принадлежал и Жуков-

ский, который в конечном счете воспевание победы над турками заменил сюжетом военного усмирения восставших поляков:

Гром победы, раздавайся!  
Веселися, храбрый Росс!  
Звучной славой украшайся,  
Магомета ты потрѣс!  
(Державин для Екатерины II, 1791)

Раздавайся, гром победы!  
Пойте песню старины!  
Бились храбро наши деды,  
Бьются храбро их сыны.  
Мы под теми же орлами.  
Те же с нами знамена.  
Лях, бунтующий пред нами,  
Помнит русских имена.  
(Жуковский для Николая I, 1831)

Однако после подавления Варшавского восстания (1830–1831) многие русские композиторы — в их числе и Львов — ощутили какую-то неловкость от того, что могущество Российской империи восхвалялось с помощью столь ярко национального танца, как «Польский».

Так или иначе, Львов поставил перед собой не столько художественную, сколько конъюнктурную задачу — угодить вкусу Николая I. Поэтому композитор ориентировался на некое смещение жанра хоровой церковной молитвы со скрыто ощущаемым ритмом военного марша, взяв за основу образцы немецкого протестантского хора. При гармонизации мелодии он не сумел достичь профессионального уровня: переходы из тональности в тональность звучат искусственно, даже коряво и отстают от эпохи лет на тридцать, напоминая неловкие опыты иностранных музыкантов при обработке русских напевов.

Еще одна официальная легенда гласит о всенародной любви к гимну «Боже, Царя храни!».

Изыскания же литературоведов убедительно показывают, сколь велико было число пародий на это сочинение, появившихся в самых разных слоях общества — от фрондирующих дворян и ссыльных декабристов до авторов лубочных виршей и куплетов в манере застольных песен [50].

Из числа последних приведем лишь самый невинный пример — пародию Н. М. Языкова (1803–1846):

Боже! вина, вина!  
Трезвому жизнь скучна,  
Пьяному рай!  
Жизнь мне прелестную  
И неизвестную,  
Чашу ж не тесную,  
Боже, подай!

[48] Булгаков 1955. С. 231.

[49] Львов 1884. С. 241.

[50] См.: Вольная поэзия 1975.

Пьянства любителей,  
Мира презрителей,  
Боже, храни!  
Души свободные,  
С Вакховой сходные,  
Вина безводные  
Ты помяни!

Чаши высокие  
И преширокие,  
Боже, храни!  
Вина им цельные  
И неподдельные!  
Вина ж не хмельные  
Прочь отжени!

Пирьы полуночные,  
Зато непорочные,  
Боже, спасай!  
Студентам гуляющим,  
Вино обожающим,  
Тебе не мешающим,  
Ты не мешай!

Описания разгульных пиров Пушкиным и гусарских вакханалий на дружеских вечеринках Языковым отнюдь не представляют собой поэтическую гиперболу. Поэты и вдохновленные их стихами сочинители музыки запечатлевали для себя и для потомства реальную картину быта, содержащую и важный гражданственный подтекст. На подобных вольных собраниях формировалось не зависимое ни от церковных обычаев, ни от государственных учреждений свободное сообщество, скрепленное обетами верной дружбы, высокой чести и братской любви.

Нечто похожее определяло и тягу к масонству. Исследователи этого нравственно-этического движения в России чаще всего фиксируют пристальное внимание на его организационной стороне и символической атрибутике, но оставляют за скобками лежащий на поверхности вопрос о мировоззренческой парадоксальности данного явления духовной и художественной культуры. Зачем, собственно говоря, было в условиях крайне подозрительного для государства и опасного для масонов тайного церемониала приносить клятву нравственного самосовершенствования и самоотречения «во имя Бога и всех ближних», если то же самое исповедовала и государственная религия Российской империи — официальное православие?

Для сферы музыкального искусства ответ достаточно многогранен. Церковь отрицала возможность построения идеального и гармоничного во всех отношениях общества на земле, в то время как масонство категорически не желало отказываться от такой надежды. Оно стремилось продвигаться в указанном направлении, опираясь

на духовные и культурные достижения многих религий, в том числе древней Индии и Египта, античного язычества и иудаизма. Масонство не видело причин отказываться и от художественных форм искусства Западной Европы, восходящего в своих основаниях к католицизму и протестантизму. Все это уже реально существовало в музыкальной и театральной жизни пушкинской эпохи, но не имело мировоззренческого фундамента.

Кроме того, Россия, хотя и провозгласила себя государством официального православия, в политическом отношении оставалась все же многонациональной и многоконфессиональной империей. Ее законы, действовавшие на всех подвластных ей территориях — от католической Польши и отчасти протестантской Финляндии до преимущественно мусульманского Северного Кавказа и буддистского Дальнего Востока, — предусматривали возможность проведения богослужений в соответствии с религиозными традициями.

В свете всего вышеизложенного должно быть осмыслено духовно-музыкальное творчество по меньшей мере двух крупных петербургских композиторов.

Один из них — поляк по происхождению и католик по вероисповеданию Осип (Юзеф) Антонович Козловский — писал музыку для католической церкви с очень большим составом оркестра (Te Deum в 6 частях, 1815; две редакции Реквиема в 15 частях: Missa defunctorum, 1797, и Messe funèbre, 1826), а также хоровые концерты а сарпелла для православной службы («Изми мя от враг моих», 1796, «Плачу и рыдаю», 1797; оба в версиях для одного и двух хоров).

Другой — украинец по происхождению и православный по вероисповеданию Бортиянский — в первой четверти XIX столетия работал почти исключительно в жанрах церковно-певческого искусства для православного богослужения. Однако его наследие включает и «Протестантскую обедню». История создания этого загадочного хорового цикла из шести номеров рассмотрена А. В. Лебедевой-Емилиной. Опираясь на архивные источники, автор указывает приблизительное время его сочинения (1818–1822), обращает внимание на парадоксы музыкальной формы, не соответствующей ни одной из традиционных музыкально-литургических структур, что, вероятно, обусловлено особыми обстоятельствами творческого заказа: прусский король Фридрих Вильгельм III, питавший любовь к православному пению, намеревался реформировать Евангелическую церковную музыку [51].

Изучая «Протестантскую обедню», Лебедева-Емилиная обнаружила целый пласт неизвестных ранее русско-немецких культурных связей. Выявились также важные обсто-

[51] Лебедева-Емилиная 2006. С.180–189.



691

ательства роли масонства в развитии общеевропейской музыкальной культуры. Отмечая родственные и политические связи монархов (дочь Фридриха Вильгельма III была обручена в 1815 г. с великим князем Николаем Павловичем, будущим императором), исследовательница заостряет внимание на следующем факте, имеющем отношение к масонскому гимну Бортнянского: «В 1814 году в Париже в военной масонской ложе при принятии туда членом прусского короля... председательствовал на собрании именно русский император Александр I» [52].

В подобном общеевропейском контексте существенно проясняется картина творческой деятельности Бортнянского в последние 25 лет его жизни, когда в крупных произведениях композитора отчетливо проступили эстетические качества, сближающие его музыкальное наследие с искусством работавших в то время в России зодчих. Ведь само название ордена Вольных каменщиков символически знаменует собой идею «земного строительства» прежде всего храмов, но также дворцов и любых других зданий, не говоря уже о «строительстве духовном». Как раз в музыке эти два вида творческого созидания максимально близки, если вообще не идентичны.

В конце XVIII столетия результаты «зодчества» Бортнянского выразились в сочинении

более чем трех десятков хоровых концертов и многих других произведений на богослужебные тексты. В тот период композитор как бы возводил «культовые сооружения», уже в 1790-е гг. признанные шедеврами, в силу чего его можно назвать основателем русской классической школы в сфере духовной музыки. В свои опусы он не боялся вводить музыкальные формулы и ритмы полонеза, менуэта, интонации украинских песен, тем самым одухотворяя светские по своей природе элементы.

С 1800-х гг., получив как глава Придворной певческой капеллы возможность существенно расширить рамки своей музыкально-творческой деятельности, Бортнянский перешел к следующему этапу творчества, который можно сравнить с проектировкой итальянским зодчим К. Росси грандиозных архитектурных ансамблей Санкт-Петербурга.

Как известно, в православной церкви существует девять типов постоянных общественных служб: службы Часов (первого, третьего, шестого, девятого), Повечерия и Полунощницы, Вечерни и Утрени, Литургии (Иоанна Златоустого, Василия Великого, Григория Двоеслова). Из 113 богослужебных песнопений Бортнянского (в издании Юргенсона) 91 относится к литургии, 16 — к молебну Спаса, 6 — к Утрени. Уже в этом соотношении заметно явное преобла-

[52] Там же. С. 184.

дание литургических песнопений над всеми другими, а оставшиеся либо предшествуют литургии, либо последуют ей.

Композитор поставил перед собой реально достижимую, но и поражающую своей грандиозностью задачу — сделать русскую православную литургию во всех ее разновидностях и вариантах стилистически единым и высокохудожественным музыкальным явлением — и эта цель была им блистательно достигнута.

Бортнянский ничего не писал специально для Всенощного бдения, поскольку по отношению к этой разновидности служб суточного круга слишком сильны требования церковного устава о непрерывной смене гласов, в силу чего количество вариантов Всенощной в сравнении повседневными и праздничными литургическими службами значительно преобладает. Автор настоящей главы не осмелится безоговорочно утверждать, что композитор успел написать музыку для всех без исключения версий литургии, но он, несомненно, был близок к этому, что подтверждается и нотными материалами, и архивными документами.

Среди нотных материалов прежде всего привлекают внимание многоголосные обработки Бортнянским православных монодийных песнопений киевского, знаменного и греческого роспевов, без которых не могло совершаться вариантное литургическое служение. Это «Ныне силы небесные» и «Достойно есть» (1815), «Архангельский глас» и «Ангел вопияше» (1817), «Плотию уснув» и «Помощник и покровитель» (1822), «Да исполнятся уста наша», «Под Твою милость», «Приидите ублажим Иосифа», «Тело Христово примите», «Слава, Тебе, Боже наш», «Чертог Твой вижду» (посмертные публикации 1830-х гг.) [53].

Уже в самом начале XIX столетия Синод вынес показательное во многих отношениях решение — об исполнении литургий во всех церквях и во все необходимые дни года только с музыкой Бортнянского или же с песнопениями, лично им одобренными. Для этого необходимо было иметь базу в виде совокупности его хоровых партитур, которые удовлетворяли бы любому, соответствующему церковному календарю и уставу проведению литургической службы. Требование Синода предполагало распространение церковных циклов Бортнянского на всем пространстве Российской империи — от столицы русской Аляски Новоархангельска до западных окраин, а также в восьми посольствах и 35 крупных посольских миссиях в странах Западной Европы, Азии и Северной Америки [54].

Естественно, что при сочинении хоровых партитур для столь обширного православного ареала композитор должен был

ТРЕХГОЛОСНАЯ ЛИТУРГИЯ  
МУЗЫКА БОРТНЯНСКАГО.

Allegro moderato. СЛ. П. П.

T. A. B. N. I.

692

учитывать не только особенности уставной вариантности литургического служения, но и различный уровень подготовки церковных певчих — от высокопрофессиональных хоровых коллективов в российских столицах и отдельных губернских центрах до хоров приходских храмов далекой периферии, которые могли состоять из одних прихожан, не знающих нотной грамоты и поющих по слуху.

О том, с какой степенью ответственности и внимания подошел Бортнянский к решению этих задач, свидетельствуют нотные материалы, включающие очень простые по фактуре варианты литургий: на 2 голоса (23 номера, 1814—1815); на 3 голоса (7 номеров, 1815); на 4 голоса (предназначенность этого хорового цикла для «простого пения» не вызывает сомнений).

Бортнянским были предусмотрены также варианты чередования простых для исполнения мелодий с очень сложными по технике пения и по глубине художествен-

[53] См.: Лебедева-Емелина 2004.

[54] По сведениям, полученным автором настоящей главы от стажировавшихся в Московской консерватории музыковедов с Аляски, хоры Бортнянского поются там до сих пор, но на английском языке.

ных образов хоровыми партитурами в кульминациях литургии. Это предоставляло регентам и настоятелям монастырей и приходских храмов самый широкий спектр возможностей в компоновке богослужебных песнопений при сохранении стилистического единства.

Титанический труд по созданию музыки для всей русской литургии можно оценить как высочайшее художественное достижение. Целостный анализ церковных произведений Бортнянского показывает, что композитор продумывал музыкальную драматургию всех основных литургических вариантов.

Среди его духовных опусов немало таких, которые при обособленном рассмотрении или отдельном концертном исполнении кажутся менее интересными. Однако, будучи включенными в контекст общего драматургического развития, они открываются новыми, художественно привлекательными сторонами. Ведь нельзя же требовать от всех компонентов архитектурного ансамбля одинаковой проработки деталей и равной образной акцентировки. Такое соображение в полной мере относится и к церковно-певческому творчеству.

Наиболее часто в православной церкви служится Литургия Иоанна Златоуста. Она состоит из трех разделов: Проскомидии (без участия хора), Литургии оглашенных и Литургии верных (с участием хора). В каждой из двух основных частей звучат песнопения короткие и продолжительные, имеющие большее и несколько меньшее эмоционально-образное значение. При этом драматургические линии мистически-действенного и ассоциативно-художественного плана далеко не всегда идут параллельно.

Так, например, в Литургии оглашенных ритуально-действенная кульминация приходится на чтение Апостола и Евангелия, а певческая кульминация — на песнь «Единородный Сыне» о грядущих муках Христа, на которые его посылает Бог Отец.

В Литургии верных Великий вход, символизирующий шествие Христа на страдания, и пение «Иже херувимы» становятся общей кульминацией для ритуально-действенной и музыкальной линий. Бортнянский написал не менее десяти Херувимских, и все они замечательны по музыке. Глубокая религиозно-философская символика этого раздела службы неизменно вдохновляла композитора, заставляла искать все новые и новые средства выражения. Взаимодействие музыки и ритуала здесь тонко и неоднозначно. В тексте, контексте, подтексте смешиваются ликование и скорбь, блаженство и мука, величие вечности и неповторимость минуты.

Драматургические особенности Херувимских Бортнянского раскрываются во взаимодействии реально слышимого и ассоциативно возникающего. На первый взгляд музыка композитора передает только часть картины — сладкоголосое пение хора ангелов. Но даже люди, далекие от детального знания Евангелия, чувствуют — за этим стоит и другое: горящие небеса и Распятие.

Главной действенной кульминацией литургии является причащение, музыкальной же — духовный концерт, который до воцарения Павла I исполнялся в момент Причастия священников в алтаре, а со вступлением на трон Александра I — в самом конце службы, после причастия прихожан [55].

Исполнение только двух концертов — «Слава в вышних Богу» на Рождество и «Придите воспоем людие» на Пасху — строго предписывалось Уставом. Остальные назначались более или менее свободно, однако с таким расчетом, дабы содержание текстов из Псалтири в концертах соответствовало смыслу церковного праздника данной недели или дня. Тем самым духовный концерт обобщал в эмоциональном плане наиболее существенные образно-музыкальные особенности богослужения.

Концерты, включенные Бортнянским в конце жизни в собрание сочинений, соответствуют всем праздничным службам годового круга. Каждый из них — не просто замечательное многочастное хоровое сочинение и не только своеобразная симфония для хора, но и драматургический итог, архитектурно-кульминация грандиозного музыкально-философского сооружения композитора.

\* \* \*

Еще одна важнейшая жанровая сфера в творчестве композиторов пушкинской эпохи — театральная музыка, синтетическая по своей природе. В ней нашли отражение едва ли не все характерные для русского искусства того времени сюжетные мотивы, закономерности драматургического развития и стилевые приемы художественного изложения.

Эта сфера неизменно была неким эстетическим перекрестьем, полем образно-стилевого взаимодействия музыки профессиональной и народной, светской и церковной, танцевальной и певческой, камерной и концертной.

Как уже говорилось, в первой четверти XIX столетия оперный жанр отнюдь не занимал в музыкальном театре доминирующего положения. Не менее чем оперы самых различных видов (бытовые комические, вол-

[55] Сравнение структуры русской литургии в периоды правления Екатерины II и Александра I проведено регентом Троице-Сергиевой лавры архимандритом Матфеем (Львом Мормылем), который лобезно сообщил его результаты автору настоящей главы.



693

616

шебные, большие романтические и оперы-спасения), публику привлекали «трагедии на музыке» и мелодрамы, дивертисменты и интермедии, водевили и театральные кантаты, а самое главное — балеты.

Если великое множество произведений, созданных для русского музыкального театра пушкинской поры, оценивать по высоким меркам западноевропейской искусства, то выяснится, что эстетически строгим критериям удовлетворяют лишь считанные образцы: лучшие балеты Дидло (двух периодов его творчества: 1801–1811 и 1816–1829 гг.) и гениальная опера Глинки «Жизнь за царя» (1836), которую Пушкин за два месяца до роковой дуэли успел увидеть и по достоинству оценить.

Однако в историческом плане для нас важна именно совокупность сочинений музыкально-театральных жанров, ибо она не только характеризует ключевые моменты эволюции общественных вкусов, но и рельефно выделяет те тенденции, развитие которых привело к крупным творческим достижениям и появлению подлинных шедевров во взаимно пересекающихся областях поэзии и музыки.

Учитывая значение глинкинского наследия для отечественного музыкального искусства и пушкинского творчества для русской литературы, панораму театральной жизни той поры было бы целесообразно, выражаясь метафорически, увидеть глазами Пушкина и услышать ушами Глинки.

В этом ракурсе чрезвычайно большой интерес для исторического и теоретического музыковедения представляют балетные жанры.

В одном из приписываемых Пушкину высказываний о музыкальном театре середины 1830-х содержатся слова о желании поэта «видеть оперу лирическую, в которой соединялись бы все чудеса хореографического, балетного и декоративного искусства» [56].

Независимо от степени достоверности приведенных слов, они свидетельствуют о дифференцированном восприятии современниками Пушкина и Глинки балетного и хореографического искусств. Под первым подразумевалось мастерство танцоров и танцовщиц, а под вторым — творчество балетмейстеров.

Образы балетного и бального танца нашли яркое воплощение в пушкинской поэзии (в известных отрывках из «Евгения Онегина») и глинкинской музыке (например, в мелодиях «Вальса-фантазии»). Связь пластичного ритмического строя стихотворений Пушкина и музыкальных опусов Глинки с танцевальными ритмами очевидна (о чем говорит, например, близость двухдольных и трехдольных, хореических и ямбических

размеров в поэзии и музыке). Однако в контексте настоящего исторического исследования целесообразнее остановиться на вопросах собственно хореографии с учетом взаимозависимости сюжетов и художественных структур танца, пластических традиций эпохи и драматургических принципов в музыкальном театре.

В эволюции композиторского творчества от рубежа XVIII и XIX столетий и до середины 1830-х гг. интересно отметить парадоксальную закономерность, в соответствии с которой традиционная для тех лет установка на заведомо подчиненную роль музыки в балете приводила в конечном счете к интенсивному развитию приемов музыкальной драматургии.

Поскольку творцами балетного спектакля считались хореографы, а композиторы обязаны были беспрекословно следовать малейшим их указаниям, вполне понятно, что сочинение музыки к балетам поручалось либо музыкантам, которые состояли на императорской службе и подчинялись театральной дирекции, либо заказывалась по контракту мастерам далеко не первостатейного уровня.

В данном отношении показательно сравнить два кратких списка.

Один из них включает имена выдающихся балетмейстеров, которые во многом определили пути развития балетного искусства в России. Это И. И. Вальберх (1766–1819) – автор балета «Новый Вертер», открывшего сентименталистское направление в отечественной хореографии; Ш. Дидло (1767–1837) – педагог и хореограф мирового масштаба, по существу создавший русскую хореографическую школу и значительно расширивший круг сюжетов и технических приемов танца в романтическом балете; А. П. Глушковский (1793–1870) – талантливый танцовщик и основоположник московской школы.

Сейчас лишь узкому кругу специалистов известны композиторы, которые в начале XIX века музыкально оформляли балетные спектакли: сочиняли для них музыку, компоновали ее из отрывков опусов разных авторов по предписаниям балетмейстеров или перекладывали популярные оперные партии для использования в балетах. Это итальянцы Фердинанд Антонолини (1762–1824), Катерино Кавос (1775–1840), а из русских музыкантов – братья А. Н. Титов (1769–1827) и С. Н. Титов (1770–1825).

Глушковский, будучи в юности учеником Вальберха и Дидло, с доскональной точностью запечатлел в мемуарах методы работы французского балетмейстера с двумя названными выше итальянскими музыкантами: «Дидло, составя подробный план музыки, согласный с его программой, приезжал

[56] Источником является анонимная статья с фрагментарным описанием литературного вечера, состоявшегося у поэта И. И. Козлова в 1836 г. Она опубликована в газете «Санкт-Петербургские ведомости» от 21 сентября 1852 г., № 214. Цит. по: Глинки 1966. С. XI.

к господам Кавосу или Антонолини, композиторам театра. Капельмейстер садился за свое фортепиано, а Дидло, без музыки, делал пантомимы некоторых сцен, объясняя ему, что для этой пантомимы нужно столько-то тактов, такой-то темп, такая-то должна быть оркестровка». По свидетельству мемуариста, хореограф продумывал даже тональный план музыки, и лишь «мотив и мелодия оставались на произвол композитора» [57].

Именно благодаря подобной практике хореографической работы начали постепенно выявляться две внешне разнонаправленные, но внутренне взаимосвязанные тенденции. С одной стороны, непомерная конкретизация требований лишала композиторов творческой самостоятельности и нередко предопределяла иллюстративность и даже простоватую стереотипность сопровождавшей танец музыки. С другой — своего рода симфоничность, драматургическая выстроенность пластических решений крупных балетмейстеров исподволь сообщала музыкальной ткани новаторские свойства, несколько позже проявившиеся в опере.

Сугубо пластический материал балетного искусства, не имея прямой связи с конкретикой словесного текста, побуждал авторов балетных спектаклей искать приемы образного обобщения и наиболее доходчивые способы разъяснения ключевых моментов сюжета.

Для характеристики действующих лиц и в массовых сценах балета применялись максимально подходящие танцевальные жанры. В кульминационных построениях они образовывали развернутые музыкальные сюиты, либо состоящие из нескольких относительно замкнутых номеров, либо имеющие структуру, которая в середине 1820-х гг. утвердилась в творчестве композиторов венской вальсовой школы (Йозефа Ланнера и Иоганна Штрауса-отца), а позднее в музыкознании получила наименование «цепочки вальсов» или «слитно-сюитной формы».

С конца XVIII в. на аристократических балах устанавливается четкая последовательность танцев, среди которых как старинные европейские (менуэт, кадрили, контрданс, гротфатер), так и имеющие подчеркнuto национальный характер (польская мазурка, украинский казачок, русская пляска, позднее — чешская полька и венгерский чардаш). Благодаря почти непрерывному звучанию музыки на балах возникла тенденция к образованию циклической музыкальной формы. Вполне естественно, что аналогичные художественные структуры стали широко применяться и в балетных спектаклях.

Сюиты такого типа часто встречаются у Дидло: в раннем анакроническом балете

«Зефир и Флора» (1804, музыка Кавоса), пантомимном балете «Венгерская хижина» (1817, музыка Фредерика Венюа), большом романтическом балете «Рауль де Креки» (1819, музыка Кавоса и Т. В. Жучковского) и в последней из законченных им работ — балете по мотивам пушкинской поэмы «Кавказский пленник» (1823, музыка Кавоса).

Наиболее широко сюитные музыкальные формы применялись в балетных дивертисментах Вальберха, где они не только выделяли кульминационные моменты спектакля, но и определяли его структуру в целом. Это, прежде всего, хореографические композиции на сюжеты времен наполеоновских войн: «Новая героиня, или Женщина-казак» (1810, музыка разных авторов в компоновке А. Н. Титова), «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812, музыка Кавоса), «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству» (1813, музыка Д.-Г.-А. Париса), «Торжество России, или Русские в Париже» (1814, музыка Кавоса). В русском балетном искусстве народно-патриотическая тема при всей прямолинейности и определенной эстетической поверхностности стала воплощаться в образах героев из народа, что отчасти подготовило аудиторию к восприятию идеи общенародной трагедии в первом оперном шедевре Глинки «Жизнь за царя».

Среди перспективных в историческом отношении художественных приемов, помогающих публике воспринимать замысловатую, а нередко даже запутанную фабулу и компенсирующих некоторую абстрактность балетной музыки, следует особо выделить использование лейттональностей, инструментальных лейттембров, лейтжанров, лейтинтонаций и лейтритмов. Одним словом, речь идет о зарождении в балетной музыке *лейтмотивной системы*.

Принято считать, что она была введена в музыкальный театр и теоретически обоснована лишь Вагнером, однако повторяющиеся и видоизменяемые мелодические мотивы применил еще А. Гретри, подробно разъяснивший их драматургические возможности на примере своей оперы «Ричард Львиное сердце» (1784). В России интересующего нас периода подобные методы работы с музыкальным материалом получили развитие преимущественно в балете, а в оперный жанр пришли несколько позднее (в творчестве Верстовского, а главным образом Глинки).

Разумеется, художественные средства при разработке лейтмотивной системы были тогда не слишком изощренны. Они сводились в основном к использованию «мотивов-символов», «характеристик через танцевальный жанр», «мелодических предвосхищений и тематических реминисцен-

[57] Глушковский 1955. С. 178, 179.



694

ций». Вместе с тем в балетной драматургии прочно закрепился почти не применявшийся в опере прием «кочующего лейтмотива» — не просто перехода музыки из одного акта в другой в рамках одного произведения, а ее сюжетно мотивированного перемещения из музыкального сочинения одного автора в балет другого композитора.

Нередко это было связано с весьма распространенной практикой постановки балетных спектаклей на популярные оперные сюжеты. Так, например, уже упоминавшийся балет Дидло «Рауль де Креки» с музыкой Кавоса и Жучковского имел ту же фабулу, что и одноименная опера французского композитора Никола Далеярака (1753—1809), творившего в эпоху Великой французской революции. Без музыкально-тематических переключек здесь было не обойтись.

Однако гораздо чаще этот музыкальный прием применялся в тех случаях, когда сюжетная линия одного балета имела про-

должение в другом, даже если музыка к ним и создавалась разными авторами. В качестве примера можно привести балетную дилогию танцовщика и хореографа Фортунато Бернаделли, в которую входили «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле» (московская премьера 1818, с музыкой Маковца) и «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты» (московская премьера 1827, с музыкой Алябьева). Панорама музыкальных переключек и художественных аллюзий [58], характерная для данной эпохи, лишь частично раскроется перед нами, если обратиться к произведениям с точно совпадающими или близкими заголовками. Гениальный моцартовский зингшпиль (1791) породил не только указанные балетные опыты (1818 и 1827), но и оперу-водевиль «Волшебная флейта» с музыкой Шольца (1821). Кроме того, к опере Моцарта опосредованно восходит и название петербургского общества балетоманов — «Танцовщики поневоле», гимном которого стала мелодия, зафиксированная в партитурах Маковца и Алябьева. Эту панораму дополняют и другие «кочующие лейтмотивы» (из медленной части Патетической сонаты Бетховена и Скрипичной сонаты № 12 Арканджело Корелли).

Однако можно выявить музыкальные связи и другого рода. Так, финал алябьевского балета целиком построен на музыкальном материале увертюры, что вызывает ассоциации с оперой Вебера «Вольный стрелок» и предвосхищает финальные страницы второго оперного шедевра Глинки — оперы «Руслан и Людмила». Опера Глинки побуждает к закономерному сравнению еще с одним балетом Глушковского на музыку Шольца — «Руслан и Людмила» (1820), где в финале также повторяется музыкальный материал увертюры [59].

Факт полного совпадения драматургических решений и музыкальных форм финальных сцен трех произведений разных лет и различных авторов — Шольца (1820), Алябьева (1827), Глинки (1842) — говорит не только о художественной преемственности, но и о многих сходных тенденциях в развитии хореографического и оперного искусства.

Театральная музыка начала XIX столетия в какой-то мере продолжала традиционную линию разделения жанров «высокого» и «низкого» стилей, существовавшего с незапамятных времен. Хотя размежевание происходило уже в иных художественных формах, нежели в России периода царствования Екатерины II, все стилевые различительные признаки этих жанровых сфер сохранялись.

В произведениях «возвышенной» стилистики по-прежнему действовали герои античной мифологии, подлинного или художественно мистифицированного эпоса раз-

[58] См.: Доброхотов 1968. С. 64–72.

[59] См.: Гозенпуд 1959. С. 545.

личных народов древности — Эдип и Антигона, Электра и Орест, Эсфирь и Дебора, Фингал и Владисан.

В музыкальных спектаклях «сниженной» стилистики, как и ранее, действовали персонажи, социально-бытовые черты которых были хорошо знакомы зрителям, — князья и крестьяне, господа и слуги, купцы и солдаты. Подобное жанровое наклонение не менялось даже в тех случаях, когда на сцене воссоздавались образы из народных волшебных сказок или герои мелодрам переносились из реального мира в мистический (например, обесчещенная крестьянская девушка после смерти превращалась во всемогущую царицу днепровских русалок).

Хотя тенденции романтизма постепенно «размывали» дотоле достаточно четкую границу между «высокими» и «низкими» жанрами, их обособление выявлялось пока еще вполне ясно. В разные десятилетия пушкинской эпохи в качестве жанровых полюсов всякий раз выступала иная пара жанров, которые, несмотря на драматургическое противостояние, семантически дополняли друг друга. И эта парадоксальная закономерность оставалась устойчивой.

Таковыми жанрами-антагонистами в первом десятилетии XIX в. были «трагедия на музыке» и классицистская мелодрама, с одной стороны, и «волшебная» и бытовая комическая оперы — с другой; в 1812–1822 гг. — «опера спасения» и музыкальный дивертисмент; в 1822–1832 гг. — романтическая мелодрама и водевиль. Подобное соотношение жанров сохранялось и позднее. Так, в середине 1830-х гг. народно-патриотическая опера («Жизнь за царя» Глинки) противостояла романтической (например, операм Верстовского).

Жанр «трагедии на музыке» в статистически преобладающей, да и в художественно самой ценной его части представлен, как уже говорилось, наследием Козловского. Используя дарованный ему природой талант, композитор нашел свое истинное призвание в музыкальной разработке именно трагедийных сюжетов. Другие музыканты, работавшие в той же области, — А. Н. Титов, Давыдов, Кавос — при всем их профессионализме явились лишь продолжателями его дела, не сумев в надлежащей мере соединить стилистику величавого ампира с патетическим строем зарождавшегося романтизма и достичь подобного размаха выражения героики оркестрово-симфоническими средствами.

В области оркестровки Козловский предстает как мастер, тонко ощущающий колорит звучания различных инструментальных групп, от мощных tutti до изысканных сольных эпизодов медных и деревянных духовых.

В сфере музыкальной драматургии он становится подлинным соавтором тех русских драматургов, чьи тексты послужили основой для его партитур. На протяжении двенадцати лет (с 1804 по 1816 г.) он сотрудничал с Я. Б. Княжениным (преьера его трагедии «Владисан» с музыкой Антуана Булланда — 1786, возобновление спектакля с музыкой Козловского — 1804) и литераторами следующего поколения — Озеровым («Эдип в Афинах», 1804; «Фингал», 1805), А. А. Шаховским («Дебора», 1810), А. Н. Грузинцевым («Эдип-царь», 1811), П. А. Катениным («Эсфирь», 1816).

По справедливому суждению многих исследователей, лучшая из трагедий с музыкой Козловского «Фингал» в сравнении с любой из русских опер с разговорными диалогами, написанных в ту же эпоху, оказывается гораздо ближе романтической опере Западной Европы в плане соотношения общей продолжительности музыкальных номеров и драматических сцен [60].

Текст трагедии Озерова «Фингал» разделяется на три действия, содержащие в общей сложности 13 явлений. Партитура Козловского к этой пьесе содержит тоже 13 развернутых музыкальных номеров:

№ 1. Увертюра из двух частей для большого симфонического оркестра;

№ 2. Хор бардов и дев локлинской страны, славящий невесту Фингала Моину, с арией одной из дев в среднем разделе;

№ 3. Песня сказителя Улина в жанре мелодрамы из трех строф, которые чередуются с двумя строфами хора бардов;

№ 4. Финал 1 действия — заключительный хор бардов, провожающих Фингала и Моину в храм;

№ 5. Антракт ко 2 действию для малого оркестра и валторны соло;

№ 6. Ритуальный хор жрецов в храме кельтского бога Одена в сопровождении сценического духового оркестра;

№ 7 и № 8. Балетные сцены: пантомима кордебалета юношей и дев, сольный танец девушки (сочиненный специально для балерины Е. И. Колосовой), обряд украшения жениха и невесты венками и гирляндами из цветов в сопровождении малого оркестра и кларнета соло;

№ 9. Антракт к 3 действию для малого оркестра и кларнета соло;

№ 10. Хор бардов на могильном холме брата Моины Тоскара в сопровождении сценического духового оркестра;

№ 11. Хор бардов на могильном холме Тоскара в момент принесения обрядовой чаши в сопровождении сценического духового оркестра;

№ 12. Марш воинов, соратников Тоскара, которые являются будто бы для ритуальных военных игр, но на самом деле

[60] См., например: Соколова 1986. С. 108–113.

готовятся убить Фингала, в сопровождении большого симфонического оркестра;

№ 13. «Баталия» — ритуальные игры локлинских воинов в сопровождении большого симфонического оркестра.

По обычаям тех лет большинство монологов и диалогов артисты произносили почти в певческой манере, что отмечалось как современниками, так и исследователями театра последующих поколений. В результате тесного и переплетения декламации, мелодизированного произношения без музыкального сопровождения, мелодрамы (мелодически и ритмически организованного чтения слов под музыку) и собственно музыкальных жанров (хоров, арий, танцевальных номеров, антрактов и увертюры) формировалась единая звуко-речевая ткань спектакля.

В позднеклассицистской трагедии фабула разворачивалась приблизительно по той же схеме, что и в операх-сериях времени перехода от барокко к раннему классицизму. Однако существовало принципиальное отличие: исполненный перипетий сюжет опер-серии развивался быстро, а в «трагедиях на музыке» — медленно, можно сказать, с ампирной тяжеловесностью. Сюжет же был прост. Содержание «Фингала» удается изложить в нескольких фразах: как гласит «предание древней Шотландии», в старые времена морвенский царь Фингал на честном поединке убил брата Моины Тоскара; отец убитого локлинский царь Старн несколько лет спустя замыслил месть и для завлечения Фингала обещал выдать за него свою дочь Моину; коварный замысел мщения не осуществился, после чего Старн в отчаянии заколол дочь и тот же кинжал вонзил себе в сердце.

Исключительная стилевая целостность спектакля «Фингал» усиливалась совпадением эстетических устремлений композитора Козловского и художника Гонзаги. В своем творчестве оба руководствовались принципами позднего классицизма, во многом предвосхитив романтические тенденции. Оба имели склонность к величественным художественным формам, которые в музыке соотносились с традициями религиозных гимнов, а в сценографии — с монументальными храмовыми сооружениями.

Важно отметить, что в процессе двадцатилетней эволюции русская «трагедия на музыке» все более приближалась к жанру оперы-оратории. Основания к такому выводу дает постепенное увеличение как числа, так и продолжительности музыкальных фрагментов, от увертюры и антрактов до крупных хоровых сцен и мелодрам, пантомим и балетных эпизодов. Так, например, если обращаться к партитурам Козловского, то во «Владисане» и «Эдипе в Афинах» таких фраг-

ментов 5, в «Фингале» — уже 13, в «Деборе» — 11, а в «Эсфири» — целых 15.

Не исключено также, что сосредоточение музыкальных сцен в начале трагедии и в первых явлениях каждого из актов вызвано знанием авторами важного закона зрительского восприятия, в соответствии с которым каждый последующий раздел пьесы должен быть короче предыдущих. В «Фингале» первый акт содержит 6 явлений, второй — 4, третий — 3.

Показательно также изменение взглядов отечественных композиторов на роль хорового финала в драматургии спектакля. Так, во «Владисане» отсутствовал музыкальный финал, хотя сюжет, несомненно, давал основание для введения заключительного хора или марша (действие заканчивается торжественным шествием победивших героев в храм). В трагедиях «Эдип в Афинах», «Фингал» и «Дебора», где музыкальные номера выделяли едва ли не все кульминации, финальные сцены неизменно завершались риторической репликой одного из драматических артистов (по всей вероятности, авторы не желали нарушать традицию смысловой акцентировки линии судьбы каждого из героев). Лишь произведение следующего периода — «Эсфирь» (1816) — завершается величавым молитвенным пением — даже не одним, а двумя следующими подряд хорами: «Бог преломил гордыни рок» и «Стекайтесь все в единый лик». Тенденция появления музыкально акцентированного финала находилась в русле эволюции большой романтической оперы в Западной Европе.

Близость западноевропейскому искусству явственно ощущается и благодаря собственной таланту Козловского музыкально-образной трагедийности, в полную силу зазвучавшей в отечественной музыке в опере Глинки «Жизнь за царя».

Крупнейший знаток истории оркестровки и редактор многих инструментальных произведений Козловского Ю. А. Фортунатов пишет: «Завершение композиторской деятельности Козловского [1825. — *Е. Л.*] по хронологии в точности совпадает с началом творческого пути Глинки, и при всех различиях индивидуальности и масштабов дарования этих музыкантов представляется важным хотя бы пунктиром наметить отдельные линии преемственности. Вовсе не исключено, что трагедии с музыкой Козловского вообще были одними из первых музыкальных впечатлений приехавшего в Петербург молодого Глинки. Это вполне вероятно, поскольку, например, в сезон 1817—1818 гг. сценические опыты старшего из композиторов исполнялись 12 раз, а его полонезов Глинка не мог не знать.

П. В. Грачев [в сборнике статей «Очерки по истории русской музыки». Л., 1956. С.

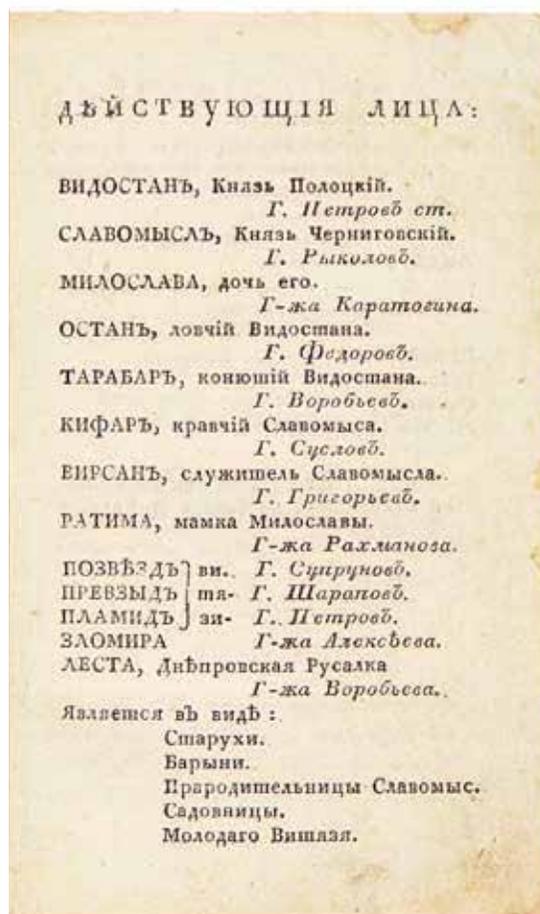
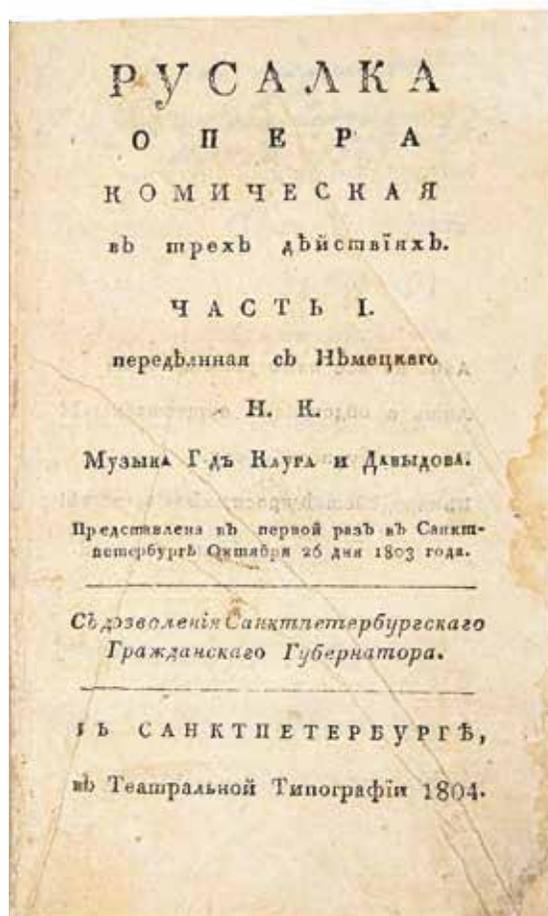
200. — *Е. Л.*] высказал предположение о воздействии на Глинку рассказа Уллина из «Фингала» и отражение впоследствии этого впечатления в работе над первой песней Баяна. Гипотеза исследователя представляется нам вполне правомерной, однако несколько суженной. Ведь начиная с премьеры «Фингала» очень многие русские мастера претворяли в своих сочинениях идею героического, иногда с оттенком эпичности повествования древнего певца в сопровождении стилизованной старинной арфы, а затем и гуслей. В русском искусстве первой четверти XIX века возникает целый сюжетно-стилистический слой, к которому можно причислить и многие романсы композиторов-дилетантов [Пролог с хорами и балетами «Боян, русский песнопевец древних времен» на текст С. Н. Глинки с музыкой Д. Н. Кашина. — *Е. Л.*], и вокальный цикл «Песни баяна» Алябьева, и кантату «Три песни скальда» Верстовского, и его же песнь Баяна из оперы «Вадим». Таким образом, действительно знаменитая тогда мелодрама из «Фингала» должна быть понята в эволюционирующем контексте, и в нем ее роль, конечно же, очень велика» [61].

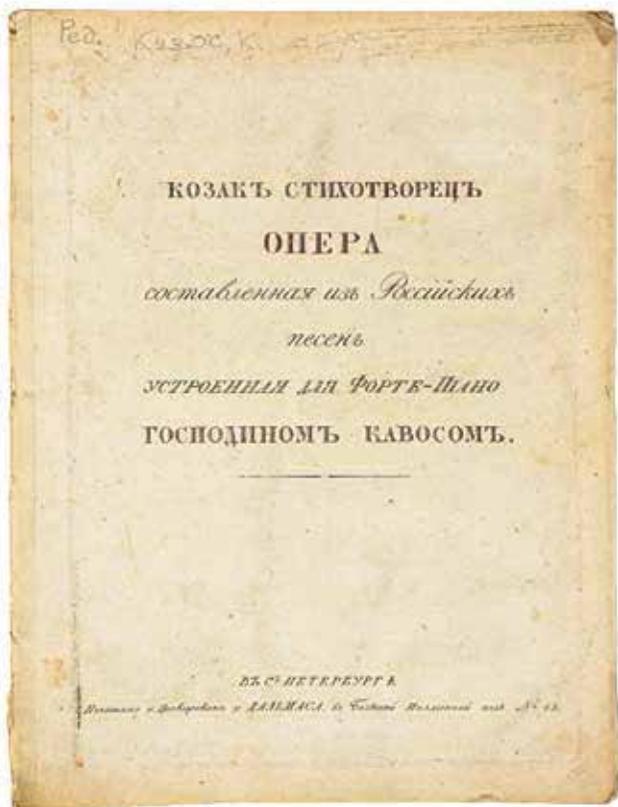
Полностью соглашаясь с суждением выдающегося исследователя, мы считаем необходимым не просто дополнить его наблюдения, но и показать совсем другую,

художественно антагонистическую сторону реакции как Глинки на музыку Козловского, так и Пушкина на драматическое сочинение Озерова, более того — на послужившую основой для его «Фингала» литературную мистификацию крупного английского поэта Джеймса Макферсона (1736—1796), подлинного автора песен Оссиана. Мистификационная природа эпической поэзии легендарного кельтского барда, скорее всего, ощущалась и Пушкиным. Во всяком случае, юный русский стихотворец, обладая тонким чувством исторического стиля и умом критического склада, в своем многослойно ироническом опусе «Руслан и Людмила» выразил в завуалированном виде твердое убеждение о литературной подделке [62].

Но для нас особенно любопытно то, что в пушкинскую эпоху литературно-историческая полемика нередко проходила в форме театрализованных антиномий. Так в 1824 г., задолго до появления «Руслана и Людмилы» Глинки, в Санкт-Петербурге была поставлена «Волшебная комедия в стихах А. А. Шаховского *Финн*, сочиненная из эпизода поэмы «Руслан и Людмила». В роде греческой трилогии составлена из трех частей, пролога и окончательного празднества. Пролог — «Празднество Лады», часть 1 — «Пастух», часть 2 — «Герой», часть 3 — «Колдун». Этот музыкально-драматургический

695 Страницы либретто оперы «Русалка» Ф. Кауэра и С. И. Давыдова. 1804. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина  
696 Страницы клавира оперы «Козак стихотворец» К. А. Кавоса. 1812. ГЦММК им. М. И. Глинки





696

опус — несомненно, известный Глинке — представлял собой помпезную инсценировку баллады с вполне самостоятельными и весьма недурными стихами Шаховского, многочисленными сценическими эффектами, с использованием певцов-солистов, мужского и женского хоров, балета и большого оперного оркестра. Сюжет разворачивался вполне логично, но завершался неожиданно: некий жрец возвращал Наине молодость, и она, полная раскаяния, выходила замуж за Финна. Счастливый финал сопровождался пением типично водевильных куплетов.

Казалось бы, это должно было вызвать негативную реакцию критики, однако ее не последовало. Этот факт показателен для характеристики художественного мышления публики той поры, равно принимавшей условности двух еще по-прежнему очень популярных, но разноплановых музыкально-театральных жанров — «оперы спасения» и «волшебной оперы». Современный человек в своих представлениях об оперном искусстве ориентирован по преимуществу на романтические сюжеты западноевропейских поэм, литературных и драматических сочинений с элементами мистики и страшноватой фантастики, а также на постановки, увлекающие зрителей в мир иллюзий и прелестных миражей, соотнося оперу как таковую лишь с областью возвышенного. Однако в начале XIX века оперное искусство этой сферой не ограничивалось. Пристальное рассмотрение особенностей австро-

немецкого и русского оперного театра рубежа XVIII—XIX столетий позволяет выделить в музыкальном театре «низкие» жанры, одним из которых являлась и «волшебная опера».

Разумеется, «волшебным операм» были свойственны и «возвышенные» черты. Но их драматургическая фабула опиралась на традиции немецкого зингшпиля, где музыкальные номера по обычаю комедийных оперных спектаклей чередовались с длинными разговорными диалогами, а среди главных героев встречались простолюдины, ставшие на русской сцене слугой и скоморохом Тарабаром, мечтавшей о женитьбе безобразной старухой Саломе, девочкой Лидой, весьма осведомленной о тайнах плотской любви, и т. д. Все это недвусмысленно указывает на простонародные истоки подобного рода сценических произведений.

Игра артистов зингшпилей не была лишена грубой скабрёзности, иллюстрацией которой может служить цитата из критической статьи тех лет, приведенная исследовательницей истории немецкого музыкального театра в Петербурге Н. В. Губкиной. На представлении «Дунайской Девы» (венская премьера 1792), либретто и музыка которой послужили основой для русифицированного варианта «Днепровской русалки» (российская премьера 1803), любимый галеркой исполнитель главной роли Леонард Линденштейн в сцене посвящения в рыцари — с ритуальными ударами королевского меча по правому и левому плечу воина — нашел на

[61] *Фортунатов* 1997. С. 461.

[62] Несколько десятков лет назад Владимир Набоков высказал обоснованное суждение о том, что персонажи озеровской трагедии Фингал и Моина являются объектом пародирования в известной пушкинской поэме с именами Финн и Наина. См.: *Pushkin* 1964. Vol. 2. P. 255. Позднее крупный литературовед Ю. Д. Левин контекстуально подтвердил набоковское мнение в статье «Оссиан в России». См.: *Левин* 1983. С. 527–528.

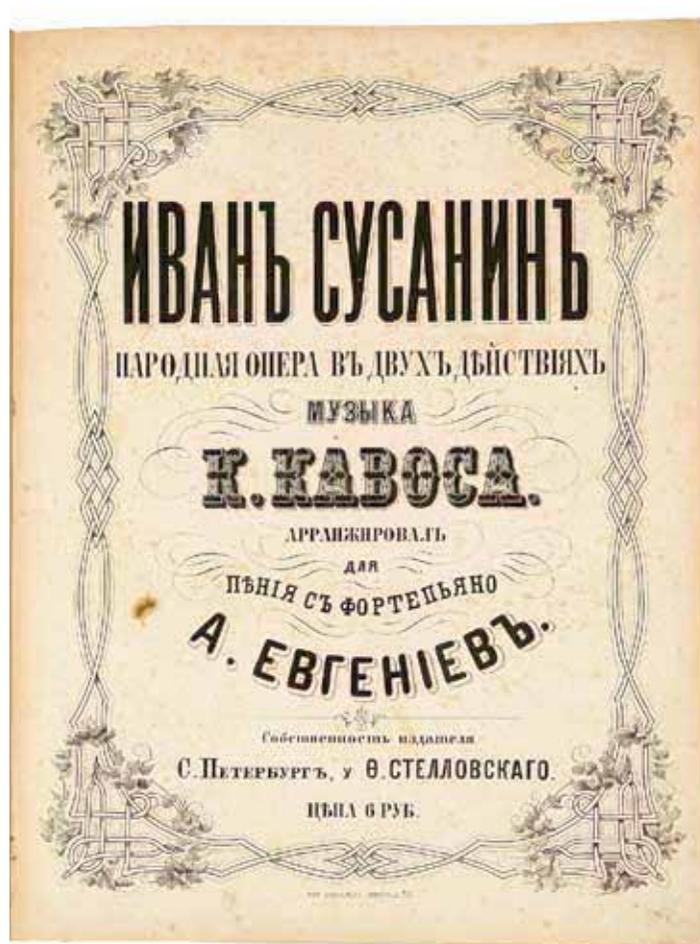


697

своем теле «место, которому честь еще не оказывалась, его-то он и продемонстрировал, встав на голову и повернув к публике обратную сторону» [63].

К «низкому стилю» тяготели также лексика и сюжет, пестрившие намеками эротического свойства. Причем в австро-немецком либретто они были многочисленными и весьма смелыми, однако остроумными. В русском варианте эротические намеки встречались реже, но приобрели почти балаганную грубоватость; порой эротика уходила в сферу драматургического подтекста, а лубочные черты обозначались все более выпукло: «Мужчины на свете, как мухи к нам льнут, имея в предмете, чтоб нас обмануть» (из арии пятилетней Лиды), «Младые красотки — приманка мужчин, искусно умеют прельщать» (из арии Тарабара), «Нигде такого парня нет, как Юрка милый мой» (из любовной арии царицы русалок Лесты, в жанре полонеза), «Гурли-бурли, курли-мурли, ку-ку-ку, ку-ку-ку» (из хора карликов).

Не лишним будет разъяснить, что «Днепровская русалка» представляет характерное для рубежа XVIII и XIX столетий явление — своего рода «оперный сериал». Речь идет о музыкально-театральных циклах, вырвавшихся из популярных сюжетов, которые получали все новые продолжения до тех пор,



698

покуда не надоедали зрителям и не умирали естественной смертью, дабы периодически возрождаться в версиях следующих поколений. Так, популярная «трилогия-тетралогия» «Дунайская дева» в австро-немецком оригинале разделялась на три обособленные части, а в русской версии («Днепровская русалка») состояла уже из четырех частей, не считая периферийной пятой, сугубо местного значения — «Олонецкой русалки» [64].

Завязка бесконечно разворачивающегося сюжета располагалась в начале «оперного сериала» и по содержанию почти полностью соответствовала фабуле гораздо более поздней «Русалки» Пушкина: расставание князя с крестьянской девушкой, любящей его и носящей под сердцем его ребенка, ее самоубийство и превращение во владычицу подводного царства, свадьба князя на равной ему по сословию женщине, таинственное звучание зловещей песни на их свадебном пиру, возвращение князя несколько лет спустя на днепровскую кручу «к милым берегам», его встреча с сумасшедшим мельником, появление маленькой девочки...

Пересказанная выше фабула выполняла лишь функцию пролога, охватывая только три-четыре сравнительно краткие картины в многоактной 1 части. После этого начиналась вереница драматургических вариаций одной и той же темы: владычица русалочьего

[63] Цит. по: Губкина 2003. С. 163.

[64] См.: Гозенпуд 1959.

697 Титульный лист партитуры К. А. Кавоса с музыкой к комедии А. А. Шаховского «Аристофан, или Представление комедии "Всадники"». 1825. Автограф  
698 Титульный лист клавира оперы К. А. Кавоса «Иван Сусанин», сделанный А. Евгениевым (псевдоним А. Н. Серова). Середина XIX в.

царства либо колдовскими чарами или женской красотой завлекала князя в свой фантастический подводный мир, либо в разных обличьях преследовала его на земле. Однако за какое-то мгновение до смертного отмщения торжествовало чувство любви и главный герой на время получал отсрочку от возмездия. В следующих частях эта схема многократно варьировалась, в той или иной степени трансформируясь с каждым поворотом «сюжетного веретена». Заметим кстати, что продолжительность «волшебных опер» порой превышала шесть-восемь часов. На такие представления зрители приезжали даже с ночных балов и оставались в театре до утра.

Интерес публики к театральным зрелищам подобного рода вызывался «волшебными метаморфозами»: бутон розы распускался, увеличивался в размерах и превращался в алую свадебную постель; пролитое из кубка вино разливалось по всей сцене и пылало как вулканическая лава; из закулис выходил искусно сделанный механический слон в натуральную величину, а на его голове сидел обнаженный мальчик-индус, его фигура на глазах у зрителей непостижимым образом сменялась девушкой в египетском одеянии, затем римской гетерой, французской пастушкой и т. д., до 18 раз подряд. Помимо таланта механиков и костюмеров громадную роль в этих спектаклях играло искусство молниеносного переодевания певиц и балерин, высоко ценившееся в театральных кругах.

Что касается более глубинного и уточненно эстетического слоя восприятия, однообразность драматургии типа «сказки про белого бычка» тогда внутренне оправдывалась вырвавшейся на свободу романтической идеей многоликости женщины, которая может представлять в любых, самых неожиданных обличьях. А ведь еще лет пять назад князь А. М. Белосельский-Белозерский был сурово наказан Павлом I за сюжет оперного либретто о чисто платоническом юношеском увлечении «Олинька, или Первоначальная любовь» (партитура Козловского не сохранилась), хотя в этой пасторальной опере даже самые придиричвые критики вряд ли смогут найти намек на эротику.

Наилучший по художественным качествам музыкальный материал «оперного сериала» «Днепровская русалка» принадлежал С. И. Давыдову — автору 3 части, свидетельствующей о высоком оркестровом мастерстве композитора. Однако всенародной популярностью — от столиц до глухой провинции — пользовалась в России музыка автора 1 части, австрийца Фердинанда Кауэра. Об этом свидетельствуют и ироничные строки Пушкина с цитатой из любовной арии Лесты:

Зовут соседа к самовару,  
А Дуня разливает чай,  
Ей шепчут: «Дуня, примечай!»  
Потом приносят и гитару:  
И запищит она (Бог мой!):  
*Приди в чертог ко мне златой!..*

Оперные представления с волшебнотфантастическими сюжетами оказали существенное воздействие на развитие отечественного искусства и благодаря обращению к сюжетам русских волшебных сказок или былин, трактованных в сказочно-развлекательном ключе. В сценографических решениях это было органично связано с пристальным вниманием к бытовому и культурным приметам (пусть даже исторически искаженным) жизни наших предков. Среди произведений подобного рода особый успех у публики имели оперы с музыкой Кавоса: «Князь-невидимка» (1805), «Илья-богатырь» (1806, на либретто Крылова), «Добрыня Никитич» (1818), «Жар-птица» (1822). Далее эту традицию продолжил Верстовский в операх «Вадим» (1832, по балладе Жуковского) и «Чурова долина» (1842).

Анализ культурной жизни той эпохи позволяет говорить о процессах взаимного влияния «волшебной оперы» и творчества Пушкина, протекавших в разных плоскостях. Представления в жанре «волшебной оперы» — добавим к числу названных ранее примеров петербургский спектакль «Желтый Карло» (1816) с либретто Шаховского и музыкой Ф. Антонолини — оказали несомненное воздействие на образный строй и структуру поэмы «Руслан и Людмила». В свою очередь она вызвала к жизни ряд откликов в русском музыкальном театре — от одноименного балета хореографа Глушковского и пьесы «Финн» Шаховского до более позднего по времени шедевра Глинки, которому сам композитор предпослал жанровый подзаголовок «волшебная опера».

В литературоведении утвердилось мнение о противостоянии пушкинской «Русалки» стереотипам австро-немецко-русского «волшебного оперного сериала». Тем не менее целесообразно отметить весьма примечательное обстоятельство, имеющее отношение к истории музыкально-театральной культуры России в целом. Отсутствие развязки в пьесе Пушкина вызвано, как нам представляется, вовсе не тем, что работа поэта была по каким-то причинам прервана, а принципиальной неразрешимостью самой проблемы окончания, ибо данную историю нельзя с художественной убедительностью завершить ни счастливо, ни трагедийно. При всей эстетической конфронтации драматического опуса Пушкина и великой массы оперных сочинений на этот «кочующий» сюжет («Дева Дуная», «Дунай-



699

ская дева», «Дунайская нимфа», «Леста — днепро́вская русалка», «Дне́провская русалка») мощная инерция традиционного восприятия все равно преобладала. Быть может, оно и к лучшему, ибо вековечно интригующая незавершенность любовных отношений предельно обобщенных образов мужчины и жен-

щины, героев мира реального и мира мистически призрачного, предопределяла тончайшие линии поэтики и совокупность семантических элементов целостной структуры. Не случайно три десятилетия спустя чересчур конкретное и несколько бытовое решение финала «Русалки» А. С. Даргомыж-

ским обернулось творческой неудачей, что доныне представляет непреодолимую трудность для режиссеров.

Судя по пушкинским рукописям и научным комментариям к ним, поэт предполагал завершить пьесу сценой появления «охотников», что дало бы намек на неожиданное спасение князя (прием из «оперы спасения»), но не поставило бы решительной точки [65].

Жанр «оперы спасения», получивший общеевропейское распространение со времен Великой французской революции, был хорошо известен как творческим деятелям пушкинской эпохи, так и широкой публике. Пушкин познакомился с этим типом драматургии еще в Одессе, а позже освежил свои впечатления при посещении театральных представлений князя Н. Б. Юсупова: в репертуаре обоих театров значилась популярная опера Россини «Отелло» по трагедии Шекспира, но с благополучным финалом (коварная интрига Яго в последний момент разоблачалась, и Дездемона бросалась в объятия любимого и любящего супруга). А Глинка едва ли не досконально знал не только общеизвестные тогда «оперы спасения» Далеярака и Керубини, но и регулярно исполня-

ющуюся в Петербурге оперу Кавоса «Иван Сусанин» (1815), где в финальной сцене спаситель царя Михаила Романова, крестьянин из села Домнино «под занавес» и сам оказывался спасенным.

Опера Кавоса не оказала на Глинку почти никакого влияния. Сочиненная высокопрофессиональным композитором и корректно оркестрованная музыка порой звучит вдохновенно и искренне, однако присущий ей в целом безликий эклектизм сводит на нет эмоциональные усилия автора. Иногда он достаточно умело подражает Моцарту и даже Бетховену, использует творческие находки своего соотечественника Россини, обращается к стереотипам раннего русского романса и крестьянского плясового наигрыша. Но нередко попадает впросак: например, любовный дуэт «Я люблю тебя сердечно, и моя ты будешь вечно» поется в его опере на мотив «Камаринской».

Композитор не имел ни творческой смелости, ни широты художественного кругозора, чтобы выйти за рамки русской комической оперы XVIII столетия с длинными разговорными диалогами. Поэтому его герой характеризуется по старой традиции —



[65] См. комментарий А. Л. Слонимского к неоконченной пьесе Пушкина «Русалка» в: *Пушкин 1959*. С. 684.



701



702

701 Офikleид и фарфоровая флейта. Первая треть XIX в. ГЦММК им. М. И. Глинки  
 702 Басхорн («русский фагот») и деревянная флейта. Первая треть XIX в. ГЦММК им. М. И. Глинки  
 703, 704, 705, 706 Серебряная труба. Охотничий рог. Почтовый, или сигнальный, рожок. Военный барабан. Первая треть XIX в. ГЦММК им. М. И. Глинки

в бытовом или даже комедийном плане, а героико-патриотический сюжет разворачивается словно сам по себе. И все же сам факт обращения к теме, предвосхищающей шедевр Глинки, в высшей степени знаменателен.

Отметим, что, не имея крупного композиторского таланта, но будучи первостатейным дирижером и человеком безукоризненных этических качеств, Кавос увековечил свое имя в истории отечественной музыкальной культуры благородным самоотречением от собственного оперного произведения. Именно ему, главному придворному капельмейстеру, отдали партитуру «Жизни за царя» для принципиального решения вопроса о возможности ее постановки на императорской сцене. Он хорошо понимал, что предстоящая премьера означает немед-

ленную сценическую смерть и последующее забвение его любимого детища, однако, по словам самого Глинки, «более всех других убеждал директора поставить мою оперу, а впоследствии вел репетиции усердно и честно» [66].

Как указывалось, в 1810-е гг. «опере спасения» – жанру «высокого» стиля – противостоял бытовой музыкальный дивертисмент. Этот жанр вышел на передний план в период Отечественной войны 1812 г., поскольку он удовлетворял нескольким важным требованиям своего времени: мог немедленно откликаться на текущие события, не требовал длительной творческой работы от авторов, допускал перестановку музыкальных и танцевальных номеров из одного произведения в другое, приспособившись к труппам любого состава (с хором, балетом или без

[66] Глинка М. И. 1988. С. 70.



703



704



705



706

[67] При составлении данного перечня использованы материалы следующих трудов: Друскин 1956. С. 252; История русской музыки 1983–1989. Т. 4; Хронологические таблицы, составленные Т. В. Корженянец; Федоровская 1977.

них, с участием певцов или только драматических актеров).

Драматургические, да и чисто художественные качества этих спектаклей не слишком часто оказывались на высоте, но их историко-культурная роль была чрезвычайно велика. Прежде всего, они в большой степени способствовали сближению дотоле обособленных жанров «высокого» и «низкого» стилей, профессиональной и народной музыки, балетного искусства и бытового танца, городского романса и оперной арии. Дивертисменты расширяли жанровые рамки опер и балетов в музыкальном театре, комедий и трагедий в драматическом театре и, что особенно важно, всесторонне соответствовали синтетическим тенденциям романтизма.

Помимо военно-патриотических сюжетов (о чем уже шла речь при характеристике творчества хореографа Вальберха) дивертисменты часто были посвящены старинным национальным обычаям и народным обрядам. Это отражает даже простой перечень названий популярных спектаклей: «Святочный вечер» (1812), «Русский деревенский праздник» (1812), «Масленица» (1813), «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815), «Праздник донских казаков» (1815), «Филатка с Федорой на качелях под Новинском» (1815), «Гуляние на Воробьевых горах» (1815), «Гуляние первого мая в Сокольниках» (1816), «Макарьевская ярмарка» (1817), «Невское гулянье» (1818), «Гуляние на Крестовском» (1820), «Классные гребцы и казаки, или Праздник на Лысковских берегах» (1820), опять «Святочный вечер» (1821, уже другой по содержанию и музыке), «Старинный русский быт, или Святочное гаданье» (1821), «Сватовство Митрофанушки, или Гулянье на Лебедянской ярмонке» (1823), «Праздник на Пресненских прудах» (1824), «Праздник жатвы» (1824) [67].

Жанровым истоком такого рода произведений явилась русская бытовая комическая опера начала XIX столетия, ярким примером которой является трилогия с романсовой музыкой Титова на либретто малодаровитого драматурга А. Я. Княжнина (сына Я. Б. Княжнина) — «Ям [Ямщицкое подворье. — Е. Л.], или Почтовая станция» (1805), «Посиделки, или Продолжение Яма» (1808), «Девичник, или Филаткина свадьба» (1809). Если в комической опере авторы вписывали народный обряд в драматургический контекст, то в более позднем жанре дивертисмента стали помещать обряд «во главу угла», а уже к нему приспособлять нужный им сюжет.

Традиционные народные празднества привлекали либреттистов и композиторов еще и потому, что они, синтетичные по своей природе, изначально имели целостную

драматургическую структуру, которая воплощалась в ярко национальных формах и соединяла песенную сюитность с образной характеристичностью, что обеспечивало легкость восприятия публикой.

Дивертисменты активно способствовали процессу смешения пласта народных городских песен и вошедшего в моду авторского жанра «русской песни», что сделало почти неразличимой границу, разделяющую эти два явления. Это обстоятельство имело негативные и позитивные последствия как для искусства, так и для науки. Например, фольклорные сборники И. А. Рупина (1831) и Д. Н. Кашина (1833–1834) в определенном смысле парадоксальны. С одной стороны, они отобразили песенный фольклор с гораздо меньшей точностью, чем записи XVIII столетия, поскольку составители, считая себя творчески свободными, давали народные песни в обработках. С другой стороны, эти сборники послужили связующим звеном между творчеством фольклорным и профессиональным, что создало важный эстетико-культурный фундамент для восприятия слушателями пушкинской эпохи мелодий отечественных авторов — прежде всего Глинки — в качестве истинно народных [68].

*Романтическая мелодрама и русский водевиль* явились двумя жанровыми полюсами театральных прирастаний публики 1820-х гг. Эти жанры предполагали разное отношение зрителей к сюжету, развертывающемуся на сцене: в одном случае преобладало сострадание, в другом — отстранение. А объединяла их принадлежность к искусству драматического театра, независимо от того, насколько важную роль выполняла в них музыка.

Как известно, слово «мелодрама» в русском языке пушкинской эпохи имело два значения: декламация под музыку и произведение мелодраматического содержания.

Весьма показательно, что классицистская мелодрама конца XVIII столетия — например, «Орфей» на текст Я. Б. Княжнина с музыкой Е. И. Фомина — отображала только первое из указанных значений. Мелодраматизма же в ней не найти, ибо страдания главного героя, потерявшего возлюбленную, выражены здесь стереотипным аффектом «благородной возвышенности», оттененным мифологической картиной «пляски фурий». Напротив, романтическая мелодрама уже в полной мере обладает качествами мелодраматического произведения. Примером может служить мелодрама «Безумная» на сюжет повести И. И. Козлова с музыкой Алябьева с семью музыкальными номерами, среди которых есть и декламация под музыку (№ 1 Увертюра, № 2 и № 3 Мелодрама, № 4–6 Три песни Безумной, № 7 Песня ямщика).

Иными словами, в музыкально-театральных сочинениях романтического стиля два значения слова «мелодрама» чаще всего соседствуют.

Хронологически и типологически промежуточное положение между «Орфеем» Фомина и «Безумной» Алябьева занимает алябьевская же мелодрама «Кавказский пленник» с текстом Пушкина (год написания музыки не установлен). Это достаточно большое по размерам (23 части) и замечательное по художественным достоинствам произведение было первым из композиторских опусов, где русский музыкант отказался от традиционно трагедийных мифологических сюжетов и обратился к романтизированным образам героев современности. Вместе с тем музыка данного сочинения носит исключительно возвышенный характер, не тяготея ни к бытовой характеристичности, ни к экзальтированному выражению человеческих эмоций.

Мелодрама Алябьева раскрывает возможности едва ли не всех музыкально-драматургических приемов и форм, которые применялись тогда в различных сочинениях данного жанра. Среди них отметим развернутую оркестровую увертюру, чередование кратких инструментальных фрагментов с монологами, сценические эпизоды, где декламация героев — Пленника и Черкешенки — сопровождается тихим звучанием симфонического оркестра, лирические арии Черкешенки и черкесскую песню, тревожно доносящуюся из-за кулис в исполнении либо мужского хора в унисон, либо певца-солиста (в зависимости от возможностей конкретного театра), наконец, громадное оркестровое заключение, сопровождающее финальную пантомиму: «Пленник жарко обнимает черкешенку... молча они сходят к реке... долгий поцелуй... пленник бросается в реку... черкешенка бросается за ним... Пленник показывается на другом берегу, взбираясь по крутизнам и, озираясь, ищет черкешенку глазами... потом скрывается за горами... Слышны за горами оклики русских сторожевых казаков» [69].

Близок мелодраме и другой жанр, называвшийся в пушкинскую эпоху балладой или театральной кантатой, которая могла исполняться в салоне как сюжетно-повествовательный романс или в театре как краткая и предельно эмоциональная драматическая сцена с музыкой. Наиболее яркими сочинениями такого рода были баллады Верстовского — «Три песни скальда» на текст Жуковского и «Черная шаль» на текст Пушкина. В обоих случаях кульминационный эпизод, воссоздающий картину битвы, отображался лишь звуками солилирующего рояля, тогда как певец-актер либо застыл в эффектной позе (при пении в салоне),



707

[68] См.: *Гунтуев 2003*. С. 75–80.

[69] Партитура не сохранилась, музыка впервые опубликована в переложении для голоса с фортепиано А. И. Дюбюком (М., 1859).

707 Хрустальная флейта.  
Первая треть XIX в. ГЦММК  
им. М. И. Глинки  
708 Дорожное (переносное)  
фортепиано. Начало XIX в.  
ГЦММК им. М. И. Глинки

либо прибегал к приемам батальной пантомимы (в театральной инсценировке).

Исторические источники сохранили до наших дней сведения о подобных инсценировках середины 1820-х гг. с участием таких выдающихся артистов, как певец П. А. Булахов и знаменитый актер-трагик П. С. Мочалов [70].

Мелодраматические сцены и баллады включали в свои оперы работавший в России итальянец Кавос, а затем и Верстовский («Пан Твардовский», 1825, «Вадим», 1832, «Аскольдова могила», 1835). Не был исключением и Глинка, введя в оперу «Жизнь за царя» сцену прощания Собинина с Антонидой перед финалом 3 акта и рассказ Собинина о московской битве в 1 акте. Так поступали и признанные мастера западноевропейской оперной драматургии



708

Мегюль и Обер, Далеирак и Галеви, Беллини и Мейербер.

Противоположный по отношению к мелодраме жанр — водевиль. Будучи по своим корням и драматургическому типу самостоятельной разновидностью комедии положений, водевиль развил и вывел на передний план характерно театральные принципы. Назовем их *условиями игры*. Любой из сценических жанров — трагедия, фарс, мелодрама, балет, опера — существует в определенной контекстуальной эстетической системе, вне которой невозможно их художественное восприятие.

Такие системы складывались постепенно,

в процессе исторической эволюции искусства и культуры. В водевиле же «условия игры» задавались самими авторами согласно их замыслу и для каждой новой пьесы заново, то есть были фактором не константным, а переменным.

Более того, в пределах одной пьесы каждый персонаж находился в рамках своих собственных «условий игры», руководствуясь ими в своих размышлениях, решениях и поступках, иногда даже вопреки всякой логике и самой сценической ситуации. Водевильный персонаж не вписывается в рамки как традиционных театральных амплуа, так и образов-масок театра народного. Тип водевильного героя по драматургической функции двойствен, а потому актер здесь балансирует между театром переживания и театром представления: он то сливается со своим образом, то отделяется от него, подшучивая над ним или сострадая ему вместе со зрителями и слушателями.

Подобного рода двойственность присутствует обычно и в названиях водевилей, что можно пояснить многими примерами из творчества драматургов, музыку к пьесам которых писали Алябьев, Верстовский, Шольц и другие композиторы: «Новая шалость, или Театральное сражение» (1822), «Дом сумасшедших, или Странная свадьба», (1822) «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье» (1824), «Забавы калифа, или Шутки на одни сутки» (1825), «Утро и вечер, или Ветер переменялся» (1826), «Нераздельные, или Новое средство платить долги» (1827), а также «Хлопотун, или Дело мастера боится» (1824, переделка с французского А. И. Писарева) — лучшее из сочинений данного жанра.

Почти в каждом из хороших водевилей содержится какой-либо литературный и драматургически поддержанный музыкой каламбур. Иногда он дается в диалогах, но часто выносится в заголовок пьесы, в том числе в виде общеизвестной поговорки, смысл которой по ходу сюжета «переинтонируется». Так, например, поговорка «дело мастера боится» меняет свое содержание на противоположное в случае присоединения слова «хлопотун», ибо безалаберного человека крайне опасно подпускать к любому делу, будь то приготовление утки для праздничного ужина или его собственное сватовство. К счастью, здесь главный персонаж — хлопотун Репейкин — при всей своей навязчивости и самонадеянности человек эмоционально отзывчивый и с легким характером. Поэтому случайно устроив счастье своей невесты с другим, он не сердится, а даже радуется, ибо «согласитесь, однако ж, что хотя мне и не удалось, а я все-таки уладил хорошо это дело: молодые будут счастливы, а я был бы в дураках, если бы

[70] Левашева 1999/2. С. 309.

женился». Таким образом, к концу пьесы возвращается истинный смысл пословицы, поскольку добродушный Хлопотун действительно оказывается мастером, которого дело боится.

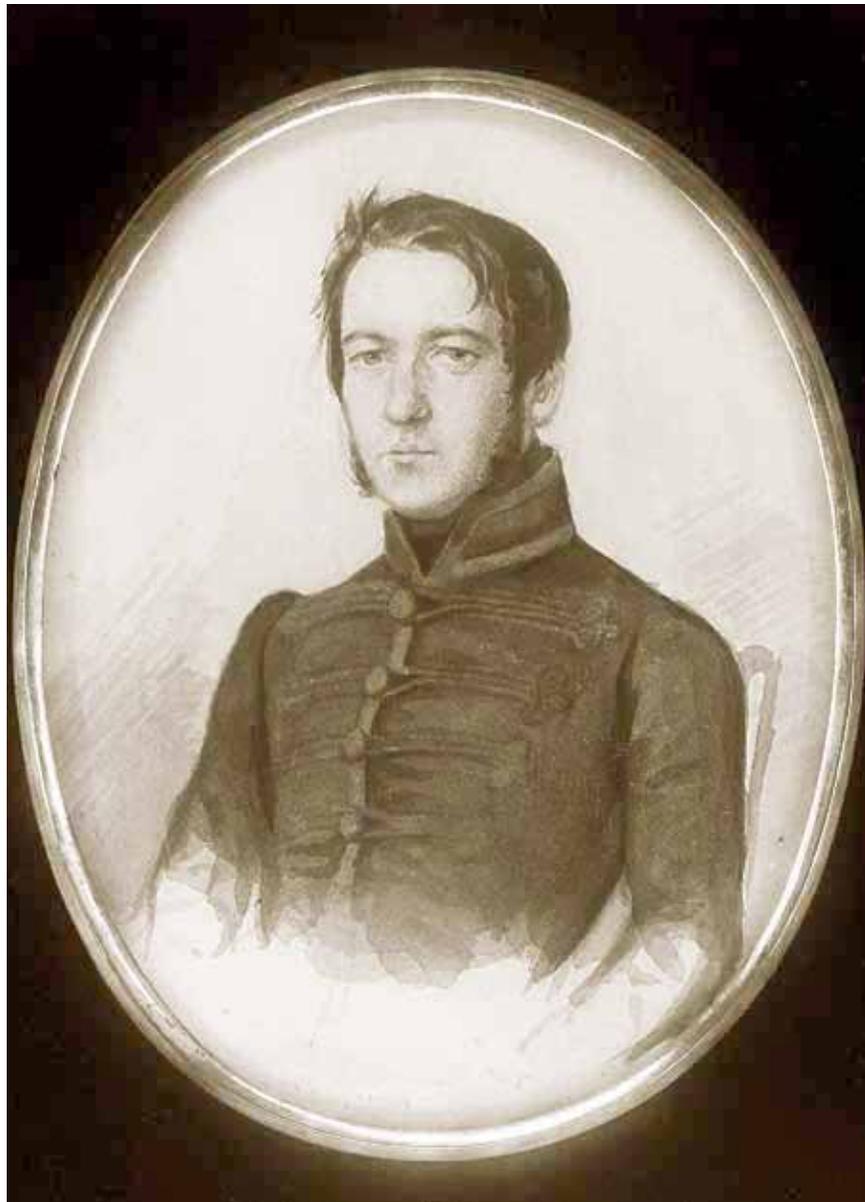
В творчестве русских композиторов постепенно сложилась гибкая система типично водевильных музыкально-драматургических приемов: 1) тихая кульминация — неожиданное произнесение слов как бы говорком или театральным шепотом после предшествующего динамического нагнетания; 2) подчеркивание мелодической линии вокальной партии унисоном всего оркестра; 3) направленность музыкальной формы к завершающему афоризму; 4) перемена темпа или даже размера на последней строке поэтического текста; 5) достаточно простые для восприятия мелодии, интонационно отвечающие смыслу распеваемого текста. Эти и другие приемы зафиксированы композитором Верстовским в статье «О качествах, необходимых для драматического артиста» [71].

Водевиль не прошел мимо внимания и великого русского композитора Глинки. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» (1842, № 49 от 3 марта) поместила объявление о продаже нот с его водевильными куплетами для голоса с фортепиано, хотя до наших дней эти произведения не дошли. Сохранилась в виде рукописи глинкинская партитура «Песенки Джона» к водевилю «Купленный выстрел» французских литераторов Э. Кормона и П. Гранже в русифицированном варианте С. О. Бойкова [72]. Так или иначе, выработанные в водевиле средства музыкальной выразительности, сколь бы далеко музыка Глинки ни отстояла от развлекательной традиции, не могли не оказать прямого или косвенного воздействия на его оперное творчество, что проявилось и в простых, но интонационно выразительных мелодиях, и в тихих кульминациях, и в музыкальном выделении ключевых афоризмов, и в оркестровых унисонах.

\* \* \*

Многомерную панораму русского музыкального искусства пушкинской эпохи можно метафорически уподобить некоей сфере, в центре которой располагается творчество Глинки, и прежде всего его сочинение непреходящего художественного значения — опера «Жизнь за царя».

В этом произведении сфокусировались самые разные стилистические и жанровые тенденции, перешедшие к великому мастеру музыкального искусства и музыкальной драматургии, основоположнику русской классической композиторской школы, от его пред-



709

шественников и старших коллег, круг которых очерчен в энциклопедически сжатом фрагменте пушкинской поэзии:

Волшебный край! Там в стары годы,  
Сатиры смелый властелин,  
Блистал Фонвизин, друг свободы,  
И переимчивый Княжнин;  
Там Озеров невольны дани  
Народных слез, рукоплесканий  
С молодой Семеновой делил;  
Там наш Катенин воскресил  
Корнеля гений величавый;  
Там вывел колкий Шаховской  
Своих комедий шумный рой;  
Там и Дидло венчался славой...

[71] Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год, изданный А. Писаревым и А. Верстовским. (М., 1826. Кн. 1).  
[72] Петербургская премьера этого произведения состоялась 27 января 1856 г., а текст был опубликован в издании: Музыкальный и театральный вестник № 16–18 за 1857 г. (см.: Ливанова, Протопопов 1953. Т. 2. С. 367, 369).

709 М. И. Глинка. Портрет работы неизвестного художника. Вторая половина 1820-х гг. (?) РНБ  
710 М. И. Глинка. Портрет работы Н. С. Волкова. 1834 (?). Акварель. РНБ



710

Так Пушкин обобщил свои юношеские театральные впечатления. За этими строками стоят лучшие образцы жанров музыкального искусства и личности авторов выдающихся произведений.

Нет никаких сомнений, что музыка Глинки должна быть рассмотрена не только в ретроспективе композиторского наследия его предшественников, но и в контексте творчества современников — западноевропейских и русских, а также в перспективе продолжателей его традиций. Эта задача непосредственно связана с изучением следующего исторического периода.