

Марина РЫЦАРЕВА

Дмитрий Бортнянский

*Жизнь и творчество
композитора*

Издание второе,
переработанное и дополненное



Издательство
«Композитор • Санкт-Петербург»
2015

ББК 85.31(2)1
Р95

Рыщарева, Марина Григорьевна

Р95 **Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора.** — Изд. 2-е, перераб. и доп. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. — 392 с., [24] с. ил., нот.

ISBN 978-5-7379-0807-2

Монография обобщает 45-летний путь исследований автора в области русской музыки XVIII века. Во втором издании отражены новые открытия в биографии и творчестве Бортнянского, особенно в отношении итальянского периода его жизни и его деятельности на посту руководителя Придворной певческой капеллы.

Книга предназначена для профессионалов, студентов и всех интересующихся русской музыкой XVIII века.

ББК 85.31(2)1

ISBN 978-5-7379-0807-2

© 2015 М. Г. Рыщарева

© 2015 Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

От автора

Поскольку это моя вторая книга о Бортнянском — так сказать, ремикс с интервалом в тридцать пять лет, — то естественно было бы оглянуться на ту давнишнюю, первую работу. Представим себе ее контекст, и прежде всего условия, в которых находилась тогда музыка композитора. В конце 1970-х она едва начинала звучать. Над именем Бортнянского как крупнейшего творца духовного репертуара еще нависала тень цензурных запретов (хотя и значительно ослабленных), а его репутацию омрачали обвинения в «итальянщине». Моя же первая книга о нем была очень скромной по объему: ни ее герою, ни мне тогда большего не полагалось, да и материала на тот момент у меня было немного. К тому же в издании не удалось дать нотные примеры, чтобы не отпугивать широкого читателя, а вынужденное (по цензурным соображениям) отсутствие названий духовных сочинений Бортнянского в списке его композиций было прикрыто фиговым листком номера и тональности.

Сегодня картина совершенно иная. Бортнянский в России звучит много, он сделался неотъемлемой частью живой музыкальной культуры, а его творчество всесторонне исследуется. В концертную практику введены ранее неизвестные или найденные сочинения, существенно продвинулась каталогизация архивов, неизмеримо расширился международный обмен информацией. Великолепную основу для изучения произведений Бортнянского создала Н. А. Рыжкова, составившая сводный каталог их прижизненных изданий. Ей, а также П. Г. Сербину, чьи познания о Бортнянском можно назвать живой энциклопедией, я очень благодарна за постоянную товарищескую поддержку и обмен сведениями, без чего эта книга не могла бы выйти. Много нового в творчестве композитора нашли также М. П. Пряшникова, Г. М. Малинина, А. В. Лебедева-Емелина и другие ученые. О том, как динамичны исследования по Бортнянскому, говорит следующий факт: за считанные часы до подписания этой книги в печать мне прислал новые сведения А. В. Смирнов, альбом которого «Д. С. Бортнянский в мировом изобразительном искусстве XVIII–XXI веков» (М.: Белый Город, 2014) уже выходит в свет. Благодарю коллегу за помощь.

Не мне судить, каков был вклад моей первой книги в развитие образа Бортнянского в современной русской культуре,

но надеюсь, что и она, наряду с деятельностью других музыковедов, редакторов-текстологов и музыкантов-исполнителей, стимулировала интерес к его личности и музыке. Во всяком случае, текст той работы стал общественным достоянием, и я его нередко узнаю во всевозможных буклетах, рефератах, аннотациях, а то и в статьях. Сейчас, когда многие его фрагменты вновь появятся под именем первоначального автора в этой старой-новой книге, у кого-то могут возникнуть конфузные моменты. Ну что ж, бывает...

Неожиданным следствием первой версии монографии стало возникновение семейной традиции в изучении Бортнянского. Причем эстафету подхватило не младшее поколение семьи, а старшее: мой отец, Григорий Вольфович Цывкин, к музыке отношения не имеющий, так увлекся этой темой, что посвятил годы интенсивнейшим архивным поискам. Пересмотрев сотни тысяч страниц в архивах Придворной конторы, исповедных и метрических книгах Петербурга и многочисленных других фондах, он «намыл» драгоценнейшие крупы фактического материала. В основном это касается завершающего периода жизни и деятельности Бортнянского, когда он руководил Придворной певческой капеллой. Только настойчивое желание отца скромно оставаться в роли помощника препятствовало тому, чтобы эта книга вышла под двумя нашими именами.

В монографию вложен и немалый труд моих редакторов. Первым из них была М. А. Элик, в свое время горячо поддержавшая мой авторский энтузиазм и внесшая большой вклад в воплощение замысла. Ее светлый образ встает передо мной, когда я листаю страницы первой книги. Второму редактору — А. В. Вульфсону — досталась во многом другая, изрядно потучневшая рукопись, в подготовке которой потребовался его острый критический подход к структуре, скрупулезность в отношении источников и творческая работа над стилем. За его огромный труд, мастерство и талант — особое спасибо.

С Бортнянским меня связывает вся моя музыковедческая жизнь, начиная с консерваторской дипломной работы, тему которой предложил мой руководитель Сергей Михайлович Слонимский. И ту, и каждую новую работу я считала последней, но почему-то за ней шла другая — и так всю жизнь. Вот и сейчас мне кажется, что круг наконец замкнулся. Но кто знает?..

Глава 1

Глухов

У сегодняшнего читателя есть прекрасная возможность не только навестить родину Дмитрия Степановича Бортнянского, но и обнаружить, что в городе Глухове, где он родился, его помнят и им гордятся. Так, гуляя по городскому парку, можно увидеть его чугунную статую (рядом с памятником Максиму Березовскому), а возле Николаевской церкви и автовокзала — дом с мемориальной доской знаменитому земляку, родившемуся если не в этом строении, то в том, что стояло здесь два с половиной века назад*.

Рождение его в Глухове — факт достоверный, упомянутый в биографическом очерке внука Бортнянского Дмитрия Александровича Долгова, как и то, что дед самого Дмитрия Степановича происходил из Польши**. С этим всё ясно. Однако оба названных факта, взятые вместе, вызывают недоумение по поводу национальной принадлежности композитора.

Глухов — украинский город (в ту пору столица гетманской Малороссии), а следовательно, было бы естественным считать Бортнянского украинцем; происхождение же деда

* Памятник Бортнянскому в центральном парке Глухова можно видеть на сайте <http://foto.mail.ru/community/gluhov1000/GluhovTour/38>, а мемориальную доску — на <http://foto.mail.ru/community/gluhov1000/GluhovTour/39> (скульптор обоих произведений — Андрей Найдек).

** См.: Долгов Д. Д. С. Бортнянский: биографический очерк // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1857. Март. С. 17.

позволяет предполагать польские корни. Но если бы дед действительно являлся поляком, то скорее всего был бы католиком, а на самом деле он принадлежал к православной церкви. Так значит, Бортнянские украинцы? Нет, на самом деле их род происходит не из украинцев и не из поляков, а из лемков, о чем мне любезно сообщил американский историк Богдан Горбаль (Horbal)*. Лемки — очень малая теперь, в результате многих гонений, истребления и отказа ей в идентификации, восточно-славянская народность, один из субэтносов Украины, подобно русинам, которые живут в основном в горных районах южной Польши и Словакии. Отсутствующая на картах государств территория Лемковщины отчасти совпадает с отсутствующей же Галицией. Исповедуя православие, польские лемки подвергались за это гонениям. Смене веры они предпочли эмиграцию, и так значительная их часть осела на Украине в конце 1740-х годов.

Именно на Лемковщине находится село Бортне (Bortne, официальное название — Bartne), от названия которого произошла фамилия Бортнянских. Оно находится на юге Польши около города Беч (Biecz), считающегося жемчужиной Карпат, «малым Краковом», и расположено в Горлицком повете Малопольского воеводства (в прошлом — графство Горлице). Основным промыслом местных жителей было пчеловодство, отсюда и название села (в русском языке сохранились близкие по смыслу слова «борть», «бортничать»).

Лемки на родине и в диаспоре серьезно изучают свою историю и культуру. Естественно, Бортнянский вошел в пантеон этого народа. И именно в Бортне ему воздвигли памятник в августе 2009 года**. Напомним, что его первое

* Благодарю доктора Б. Горбаля за эти сведения и библиографию по данному вопросу. На сайте его библиографии (<http://www.lemko.org/scholar/horbal/index.html>) можно видеть фотографию православной церкви в Бортне.

** Церемонию открытия памятника можно видеть на слайдах: <http://picasaweb.google.pl/kelo148/OdsOnieciePomnikaDBortnianskiego?feat=embedwebsite#>

скульптурное изображение появилось рядом с изображением Глинки на памятнике «Тысячелетие России» в Новгороде (1862); второе, не осуществленное из-за Первой мировой войны, планировалось во дворе петербургской Придворной капеллы в группе духовных композиторов, включающей Алексея Львова и Николая Бахметева, а третье — небольшая деревянная скульптура — находится в Нью-Йорке, на хорах Собора Иоанна Богослова (St. John the Divine), построенного в 1911 году. В последнем случае Дмитрий Степанович представлен среди двенадцати духовных композиторов; он в костюме придворного певчего, а его облик воспроизведен на основе портретов, присланных из России*.

Итак, этническое происхождение героя этой книги можно считать установленным. Но ведь «культурная национальность» не всегда тождественна биологической и тем более формальному гражданству или месту жительства. Да и не всегда она определяется однозначно. Бортнянский — лемко, сын эмигрантов из Польши, выросший на Украине, учившийся в Италии, отдавший дань французскому оперному стилю и раскрывший свой талант в столице России. Творчество его стало неотъемлемой частью русской культуры и одновременно культуры Украины и лемков. Оставив в стороне нескончаемые споры о национальной принадлежности, можно только радоваться, что столько людей — каждый по своему праву — считают его своим и тем самым поддерживают память о нем и живую любовь к его музыке.

В. Н. Иванов, скрупулезно изучающий родословную Бортнянского, обнаружил прошение к гетману Кириллу Григорьевичу Разумовскому отца композитора, Степана Васильевича, о приписании его к реестру глуховских казаков, что соответствовало его статусу в Польше, а также материальному и общественному положению. Из этого документа мы узнаём: отец Степана Василий Дмитриевич служил сельским судьей в Бортне и по королевской привилегии владел

* См.: *Іванов В.* Дмитро Бортнянський. Київ, 1980. С. 132.

пожалованной его отцу Дмитрию (прадеду композитора), родившемуся в Польше, шляхетской землей, которая полагалась судьям; братья Степана всё еще живут в Бортне, а сам он с малолетства был отпущен для обучения «в чужие край» (где и чему он учился, не сказано). Теперь же Степан Бортнянский, оставив в Польше всё свое движимое и недвижимое имущество, служит ее императорскому величеству в Малой России, в Глухове, в числе прочих мещан города. Из прошения мы узнаём также, что дом Степана освобожден от «всенародных налогов», поскольку его паcынок Иван Толстой состоит при императорском Дворе в должности музыканта, и что сам Степан служил исправно по части «разных напнтков», и что он владеет хоромным строением в курене Белополковском, содержа казачий двор, и ему принадлежат земли в Польше *. Ввиду всего вышеизложенного он бы хотел служить Российской империи в воинском звании товарища глуховской сотни. Прощение датировано 23 сентября 1754 года, но по какой-то причине осталось без внимания. 5 февраля следующего года Степан напомнил о нем гетману и в том же месяце получил положительный ответ**.

Документы, касающиеся Степана Васильевича, вносят ясность и в вопрос о том, где и когда возникла его фамилия. Это особенно важно, поскольку на сей счет по-прежнему нет единодушия. Так, Христина Мороко-Довгалюк, не обнаружив Бортнянских в списке гонимых за веру переселенцев «из села Бортне около Горлиц в 1746 г.», предположила, что их фамилия, как часто практиковалось, была уже при переселении образована по месту происхождения семьи. Далее, поскольку в упомянутом списке значится некий Стефан Шкурат, Х. Мороко-Довгалюк решила, что это и есть

* Как свидетельствуют другие документы, Степан Васильевич занимался также посредничеством в торговых делах.

** См.: *Іванов В. Родовід Д. С. Бортнянського // Український музичний архів: документи і матеріали з історії української музичної культури. Київ, 1995. Вип. 1. С. 29-33.*

Степан Васильевич, ставший Бортнянским в Глухове*. Однако для отождествления людей одного совпадения имен недостаточно. И самое главное, В. Иванов приводит архивные данные о Василии Дмитриевиче Бортнянском, который так и звался в Бортне, где «служил в должности солтыса»**. Таким образом, фамилия композитора появилась в Польше по меньшей мере за два поколения до его рождения. Заметим также, что в прошении Степана Васильевича гетману нет ни слова о гонениях за веру, а следовательно, к той группе переселенцев, о которой говорит Мороко-Довгалоук, он, по-видимому, прямого отношения не имел.

Что же касается матери Дмитрия, Марины Дмитриевны, то Степан Васильевич встретил ее в Глухове. Она была молодой вдовой поручика Толстого, оставшейся с младенцем Иваном на руках. Дом ее стоял в деловом и торговом центре города, заново отстроенном после пожара 1748 года***.

Фамилия Толстого, конечно, интересует нас его возможной принадлежностью к знаменитому графскому роду. Однако, не зная ни имени, ни отчества глуховского поручика, ничего определенного выяснить не удастся****. Вообще же

* См.: Мороко-Довгалоук Х. Славний син Бескидів – співець Божої хвали // Дзвони Лемківщини. Тернопіль, 2001. Ч. 4. С. 219. См. также: Бодик, Ярослав; Грабовський, Володимир. Бортне і Бортнянський (до питання про лемківське коріння композитора) // Актуальні напрями дослідження лемківщини: історія, постаті, говір: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції (Ужгород, 3-5 травня 2008 року). Львів, 2008. С. 212-219.

** Іванов В. Дмитро Бортнянський. С. 12 (данные приводятся со ссылкой: ЦДІА України. Ф. 269. Оп. 1. № 1685). Солтыс – сельский староста в старой Польше, в обязанности которого входили и судебские функции (видимо, поэтому В. Иванов толкует это слово как обозначающее должность сельского судьи).

*** См.: Іванов В. Дмитро Бортнянський. С. 18.

**** Кстати говоря, в середине XVIII века графов Толстых вообще не было. Графское достоинство Российской империи, пожалованное сподвижнику Петра I Петру Андреевичу Толстому в 1724 году, было утрачено его сыновьями Иваном и Петром, пострадавшими по делу отца, и возвращено только в 1760-м их детям.

на Черниговщине, где находится Глухов, Толстых было немало, это одна из древних и разветвленных фамилий.

У Степана и Марины родилось трое детей: дочь Меланья, старший сын Тимофей (проживший всего пять лет) и младший — Дмитрий. Последний в детстве вряд ли помнил сводного брата Ивана, поскольку того повезли в Петербург ко Двору не позднее 1754 года.

Сведения о годе рождения Дмитрия расходятся: называются и 1751-й, и 1752-й. Более правильной обычно считается первая дата, которая вначале появилась в написанном Ф. Булгариным некрологе композитору*, а затем была повторена Ф. Львовым в Энциклопедическом лексиконе А. Плюшара** и, наконец, Д. Долговым в его очерке. Она и утвердилась в историографии, особенно после того, как в 1901 году отмечалось 150-летие со дня рождения Бортнянского. Нужно, впрочем, заметить, что Долгов не очень точен в датах: например, смерть своего деда он отнес к 1828 году вместо 1825-го. Булгарин же и Львов, казалось бы, источники вполне авторитетные. Однако в составленном митрополитом Евгением (Болховитиновым) «Словаре русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России», который в первоначальной версии печатался в журнале «Друг просвещения» в 1805–1806 годах, годом рождения Бортнянского назван 1752-й. Это принято считать ошибкой, но странно: ведь составитель словаря имел полную возможность справиться непосредственно у композитора и вряд ли мог ею пренебречь. Между тем все источники, называющие 1751 год, посмертные.

Чтобы установить истину, обратимся к документам — формулярным спискам, заполненным самим Бортнянским. Оказывается, они не только опровергают мнение Булгарина — Львова — Долгова, но и ставят под сомнение сведения Болховитинова. В сохранившихся четырех списках за годы

* Северная пчела. 1825. № 118.

** Львов Ф. Бортнянский // Энциклопедический лексикон. СПб., 1856. Т. 6. С. 422.

с 1804-го по 1807-й^{1*} указан возраст с 51 до 54 лет — получается, что, рождение композитора следует отнести к 1753 году. Но эта дата вообще нигде не фигурирует. В чем тут дело? Думается, всё-таки наиболее достоверны данные Болховитинова, а их противоречие с формулярными списками — мнимое: ведь если эти списки заполнялись в начале каждого года, а Бортнянский родился осенью 1752-го, то, скажем, в январе 1804-го ему действительно был 51 год. Следовательно, есть основания пересмотреть устоявшееся мнение и отвергнуть традиционную дату, возможно обязанную ошибке Булгарина, а наиболее вероятным годом рождения Бортнянского считать 1752-й, на который в комплексе указывают более надежные источники.

В отношении месяца и числа пока документальных сведений не обнаружено. Предположения на этот счет Н. Д. Успенского (в свое время консультировавшего и В. Иванова, и автора этих строк) основывались на святцах. Дней святых Д(и)митриев в году несколько, но имена наиболее выдающихся Димитриев, Солунского и Ростовского, связаны с последними числами октября — 26-м и 28-м^{**}. Отсюда данные, которые нередко приводятся без всяких оговорок, хотя на самом деле они лишь гипотеза.

Поскольку Глухов был особым городом — резиденцией гетмана Кирилла Разумовского, жизнь его во многом была подчинена решению государственных задач. Таковых было немало, и одной из важнейших была поставка ко Двору материала разного рода, но лучшего качества. Это касалось и людей. Так, собственно, началась легендарная карьера самой гетманской семьи. Каждый в Малороссии, и особенно в Глухове, знал прозвище Рóзумы. Всем было хорошо знакомо имя Алешки Розума — Алексея Разумовского, сына небогатого казака из деревни Лемешпи Козелецкого повета Черниговской губернии. Родившийся в 1709 году

* Цифрами обозначены ссылки на архивные источники (с. 361).

** См.: *Иванов В.* Дмитро Бортнянський. С. 17.

Алексей был пастухом общественного стада, однако прекрасный голос привел его на клирос. Парня стали обучать грамоте и церковному пению. В январе 1731 года полковник Вишневский на пути в Петербург из Венгрии, куда был послан за вином для царского стола, услышал молодого певца и уговорил его мать отпустить сына в Петербург.

В столице Алексей был определен в придворный хор. Увидев молодого красавца певчего, цесаревна Елизавета попросила перевести его в свой личный штат. Со временем из певчего он превратился в бандуриста, затем стал управлять имениями цесаревны, а позднее — всем ее небольшим Двором. Такая карьера была вполне типична для окружения Елизаветы. Дочь простолюдинки Екатерины I, возросшая среди птенцов великого Петра, которых грозный царь набирал на всех ступенях общества, она была совершенно чужда родовым предрассудкам.

Времяпровождение цесаревны, как вследствие ее веселого нрава, так и в целях маскировки (чтобы подозрительная Анна Иоанновна не считала ее претенденткой на царский престол), было по большей части связано с музыкой и танцами. Среди музыкантов-то и сформировалось ядро самых преданных ей людей. Трое из пяти доверенных лиц, которые участвовали в дворцовом перевороте в ночь с 24 на 25 ноября 1741 года, приведшем к власти новую императрицу, были учитель музыки К. Шварц, певчий Я. Шубский и когда-то певчий, а к тому времени уже фаворит цесаревны А. Разумовский.

После переворота Алексей стал обладателем всех возможных высших чинов и богатств. Царские милости распространились и на родню бывшего пастуха, особое же внимание было уделено его младшему брату Кириллу. Наделенный прекрасными природными способностями, он получил в воспитатели образованнейшего Григория Николаевича Теплова, учился и путешествовал за границей. Это подготовило его к положению блистательного вельможи елизаветинского, а затем екатерининского времени. В два-

дцать два года он уже президент Академии наук, в двадцать шесть (с февраля 1750-го) — гетман Украины. Конечно, такую карьеру нужно видеть в контексте не только особо влиятельного родства, но и полного, как подчеркивал А. А. Васильчиков, отсутствия «людей образованных и способных, которым отличалось, особенно в начале, царствование Елизаветы Петровны...» *.

Должность гетмана Малороссии была важна и почетна, приносила богатство и давала возможность развивать родной край. Всё в ней было хорошо, кроме одного — удаленности от Петербурга. Как ни украшал Кирилл Григорьевич свои дома в Глухове и Батурине, как ни воспроизводил столичный уклад и роскошь в быту, всё это скорее напоминало ему — после Петербурга и европейских стран — почетную ссылку, и граф невыразимо томился. Постоянно изобретая способы вызвать благодарность Елизаветы, он не упускал случая доставить ей приятный сюрприз. Проще всего было ублажить императрицу, присылая ко Двору малолетних певчих и музыкантов, причем не просто с хорошими данными, но и неплохо обученных. Нередко это вполне удавалось, а трушпа питомцев Разумовского в первой опере с русским текстом — «Сила любви и ненависти» Франческо Арайи — просто произвела фурор в высших сферах, да и ему самому послужила поводом для поездки в столицу. Однако чем успешнее трудился гетман, тем более полезным находил Двор его пребывание в Малороссии. Граф мучился, тоска особенно одолевала его в 1757–1758 годах, но ему ничего не оставалось, кроме как жаловаться на свое здоровье. Он писал в Петербург:

Боль в правом боку почти всего меня высушила, перестала было на несколько месяцев, как я себя отдал в руки доктору Крузу, а ныне чувствительно опять показалась. Ежели же мне

* Васильчиков А. Семейство Разумовских, графы Алексей и Кирилла Григорьевичи // Осьмнадцатый век: Исторический сборник, издаваемый Петром Бартеневым. М., 1869. Кн. 2. С. 66–67.

остаться осень и зиму в Глухове, то самовидец тому Бог, что она меня преодолееет... кажется, не по летам моим к гробу меня ведет*.

Увы, его жалобы на «сырой и гнилой глуховский воздух» не трогали вице-канцлера графа Михаила Воронцова, который в своем ответе не без иронии отмечал особенности петербургской зимы:

У нас жестокие морозы и снег всякий день идет, вчерась нарочитое наводнение было, и лед во всю реку плывет; такой ранней зимы никто не помнит... **

В конце концов слезными мольбами Разумовский добился разрешения перебраться в столицу, где вскоре оказался в числе сторонников будущей императрицы Екатерины II, а затем, в 1764 году, и гетманство было упразднено. У нас нет сведений о прямых контактах Бортнянского с графом на протяжении последующих десятилетий, но можно не сомневаться, что Разумовский не терял из виду развитие карьеры своего земляка: глуховское происхождение обоих должно было способствовать этому.

Поскольку достоверно известно, что Дмитрий был воспитанником глуховской школы певчих, остановимся на ней подробнее. Идея ее учреждения восходит к 1730-м годам, когда Анна Иоанновна поняла, что с помощью одних лишь приглашенных музыкантов, танцоров и прочих специалистов невозможно обеспечить достойные зрелища, да и никаких денег на это не хватит. В сентябре 1737 года по предложению танцмейстера Жана Батиста Ланде была создана балетная школа в Петербурге. Спустя год, в 1738-м, вышел указ о певческой школе в Глухове. Обучали малолетних певчих и при московском Донском монастыре, однако Глухов, как центр Малороссии, был наиболее богатым источником музыкальных и голосистых мальчиков. Кроме того,

* Цит. по: *Васильчиков А.* Семейство Разумовских... С. 162.

** Цит. по: Там же.

их обучение осуществлялось за счет местных властей и тем самым освобождало императорский Двор от дополнительных расходов.

Создавалась школа не на пустом месте, а на базе местной группы мальчиков, обучавшихся церковному пению. Теперь ей придавался статус императорского учреждения. Указ гласил:

Из упомянутых певчих оставить одного регента, который бы в пении четвероголосном и партесном был совершенно искусен, и учредить небольшую школу, в которую набирать со всей Малой России из церковниковых, також из казачьих и мещанских детей и из прочих, и содержать всегда в той школе до 20 человек, выбирая, чтоб самые лучшие голоса были, и велеть их оному регенту обучать Киевского, також и партесного пения, а притом сыскав искусных мастеров из иностранных и из Малороссийских, и велеть из оных же учеников обучать и струнной музыке, а именно на скрипиче, на гусях и на бандуре, дабы могли на оных инструментах с нот играть, и которые пению, також и на струнной музыке обучены будут, из тех по вся годы лучших присылать ко Двору Нашему человек по 10, а на те места паки вновь набирать, и пока те учителя тамо в школе обучать будут, давать им надлежащее жалованье, а ученикам определить на пропитание, и платье, и обувь сколько потребно, по вашему рассуждению из Малороссийских доходов*.

Сыскать «искусных мастеров», однако, в короткий срок не удалось, поэтому ученики первых наборов — 1738–1742 годов — занимались в Глухове по сокращенной программе. Для более широкой их подготовки и была учреждена 10 января 1740 года в Петербурге при придворном хоре школа на двенадцать учеников, привозимых с Украины, с целью обучения их нотному пению и инструментальной музыке. Среди воспитанников 1740 года значится Марко Федоров (Полторацкий), который, очевидно, был в составе первого

* Полный свод законов Российской империи. СПб., 1830. Т. 10. № 7656.

набора глуховской школы, а позднее в течение полувека руководил Капеллой.

В те времена музыкальные способности мальчика были удачей, открывавшей ему и его родным перспективу придворной карьеры или уж во всяком случае повышения социального статуса и получения целого ряда привилегий, в том числе (и в первую очередь) — освобождения родительского дома от налогов и постоев. Так было и с семьей Бортнянских: Дмитрий, в котором сочетались прекрасный голос, приятная наружность и смышленность, был определен в певческую школу.

Всё, что можно было разузнать о судьбе и условиях жизни малолетних певчих при Дворе, Степан Васильевич слышал от двух подростков, вернувшихся в Глухов после семи лет службы в придворном хоре. Один из них — сын местного священника, другой — сын знакомого казака Михайлы Горбанова. Оба в числе других были уволены «за спадением с голоса» и возвращены домой. Большинство же увольняемых малолетних певчих предпочитало оставаться на какой-либо службе в Петербурге. Так, Горбанов-младший — Андрей — рассказывал, что на второй год его службы при Дворе, в 1753-м, их земляк, уроженец Глухова Антон Лосенко, которому исполнилось шестнадцать, тоже «за спадением с голоса» был отчислен из хора, но определен учиться живописному делу.

Юные певчие, которые в дальнейшем будут исчислять свой стаж службы при «высочайшем Дворе» с детского возраста, по происхождению в основном были из казаков, мещан, священников. Всем им со временем был уготован хоть и самый последний в Табели о рангах, но всё же чин и некоторые привилегии, казавшиеся их родителям весьма значительными.

Дмитрий Бортнянский попал в набор 1758 года. В феврале в Глухов приехал придворный певчий Степан Андриевский, командированный регентом придворного хора Полторацким «для сыскивания и набору как при монастырях,

так и при домех архиерейских, архимандричьих, в мало-российских полках и в протчих местах и привозу ко Двору Ее Императорского Величества малых певчих, где и каких он по способности голосов проведать и выбрать может»*. Андриевский имел весьма внушительные полномочия, подкрепленные указами Кабинета ее императорского величества губернским и войсковым канцеляриям. Указы предписывали оказывать ему «по требованиям его всяческое вспоможение и производить на счет Кабинета из сумм канцелярий необходимые расходы». Набранных певчих надлежало представлять в канцелярии, а там чиновники, «осмотря, ежели из них [певчих] некоторые, по неимуществу своему, явятся недостаточными в платье, тем сделав потребную одежду», должны были отправлять всех вместе или по несколько человек ко Двору с надежными провожатыми**.

Первыми Андриевский отправил с нарочным рейтаром двух взрослых певчих, Ивана Середу и Ивана Новомлынского. Затем пришла очередь малолеток.

Сборы в дальнюю дорогу были тщательными. Детей должны были сопровождать присланные из Петербурга унтер-офицер из инвалидов и пожилой певчий, а с ними два рейтара. Было известно, что задержек в пути для едущих ко Двору не будет и что на службе новички будут одеты в форменную одежду и обеспечены питанием. Весь поезд ехал в семи крытых санях.

* Цит. по: Киевская старина: ежемесячный исторический журнал. Киев, 1891. Т. 32. С. 512.

** Там же. С. 513.

Глава 2

Малолетний певчий

Ответственным за содержание хористов Капеллы был уставщик (то есть регент) Марко Федорович Полторацкий. Хотя ему в ту пору исполнилось всего двадцать девять лет, он обладал немалым опытом не только в музыкальных делах, но и в хозяйственных. Административным главой Капеллы — ее начальником — был Петр Лазаревич Чижевский, сам в прошлом уставщик. В 1763 году он умер, и Полторацкий занял новоучрежденный пост директора, получив и чин полковника. В действительности же его положение было гораздо выше, чем у многих полковников: он упоминается в камер-фурьерских журналах среди лиц, приглашавшихся по торжественным случаям на приемы императрицы. Это, конечно, отражало официальный статус Капеллы.

Осенью 1758 года, готовясь к приезду новой группы хористов, Придворная контора наняла неподалеку от корпуса придворных певчих, около почтамта, дом поручика Петра Нащокина («близ адмиралтейского каналу... возле дому статского советника Ивана Пуговкина»). Помещение, как и ранее певческий корпус, должно было находиться «в смотрении уставщика Марка Полторацкого», а владелец здания по условиям договора обязывался содержать его в исправности и чистоте². Но не тут-то было. Нащокин — деловой человек, умеющий извлекать доходы как из своего недвижимого имущества, так и от продажи вина, — свои обяза-

тельства не выполнял, поскольку они требовали определенных расходов. С первых месяцев заселения дома певчими Полторацкий неоднократно обращался в Кабинет с просьбой воздействовать на недобросовестного хозяина. После ряда таких безуспешных попыток он 22 февраля 1760 года пустил в ход последний довод — заявил обер-гофмаршалу, что снимает с себя ответственность за последствия:

Как печи и прочее всё требуют исправления, так и от всякой загаженной нечистоты потребно непременно сей дом вычистить, понеже весною от обединного смраду весьма будет невозможно жить, да и опасно.

Того ради дабы повелено было от Кабинета оному Нащокину всё о починке потребное исправить и всякую нечистоту, в оном доме давно запущенную, вывезти ради опасения такого, что ежели от тех нечистот и смрадов какая заразительность воспоследует весною и от того живущие тамо придворные впадут в болезни, то чтоб мне не довелось ответствовать³.

После ознакомления новеньких с условиями предстоящей жизни, учебы и работы каждый из них был прикреплен к наставнику — большому, то есть взрослому, певчему. В первые дни им по вечерам зачитывалась инструкция начальника от 12 марта 1749 года, которая представляла собой краткий свод внутренних правил поведения:

1

Всем большим, имеющим в своем смотреии малых певчих, також и прочим, что исполнять надлежит, ниже следует. Смотреть накрепчайше, дабы тихо и смирно жили, никаких шалостей не делали, без ведома и позволения своих командиров отнюдь никуда не шатались, а ежели куды отпущать надлежит, то время на часы определить, а когда он назначенное время упустит, наказывать при всех ребятах, дабы и прочие страх имели.

2

В часы пристойные с радением партесного пения, определенные для обучения (а именно Трофим Игнатьев, Михайло Акимов, Матвей Афанасьев да Трофим Стефанов), обучали,

да притом всех же и манерно петь обучать надлежит, а кто из ребят ленисто обучаться будет, тем же определенным наказывать розгою, и за то большим не спорить.

3

Что надлежит до покупки, деньги выдавать с рассмотрением и, что именно издержит, записывать верно, самого же ребенка для покупки не отпускать, но или самому большому поехать, или слуге накрепко приказать, чтобы то верно исполнил.

4

Чистоте над ими також смотреть надлежит, чтобы во дворец в платье вычищенном ходили и головы чесаны были, брить же и стричь, когда надлежит, иметь приказывать и деньги за то фершалу, також и на баню, выдавать, а ежели платье нечистое будет, то как ребенка, так и слугу их наказывать, чтобы того присматривали.

5

Во дворец всегда ходить всем, как большим, так и малым, совокупно заблаговременно, а порознь как во дворец, так и обратно ребят отнюдь не пускать, дабы какая причина не последовала, ибо, ежели что сделается, в том больший за несмотр оштрафован будет.

6

Всем обще большим, как женатым, так и холостым, учинить между собой согласие и разделиться на несколько хор, басам, тенорам, дисконтам и альтам равномерно, и по перемене голосов иметь коригацию в разных комнатах, в партесном пении в неделю всенепременно коригация всякая по три часа, а за охоту и больше позволяет, а кто ослушен будет, мне объявлять.

7

Ежели чей товарищ с комнаты бесчинствовать станет, и пьянствовать, и на квартире не ночевать, о таковом за первым разом другому товарищу, который с ним в комнате живет, мне объявлять, а ежели кто за таковым не объявит, а я уведую, таковой равномерно будет с тем непостоянным жесточайше наказан.

8

Большим всем наикрепчайше приказуется в церковь ходить заблаговременно, а паче кто когда в день праздничной в церкви или комнате не будет, с тех штраф взят будет за два раза по 10 р., а за третий жесточайше наказан будет.

9

Учение иметь партесное большим с прилежанием, а наипаче новых обучать басов — басам, а теноров — тенорам... и присматривать, чтоб они чинно жили и не пьянствовали.

10

Из ребят кто партесное пение совершенно имеют, тех обучать чтению или кто чему способен будет. Ежели же кто вышеописанному ослушен явится и исполнять не хочет, о таковых кроме моего наказания будет где надлежит представлено*.

Как видим, методы воспитания не были разнообразными. Устанавливалась мера ответственности за все преступления, а слова «наикрепчайше» и «жесточайше» не были пустыми угрозами. Наказание розгами, голоданием — всё это широко применялось по отношению к малолетним певчим (детипшкам шести-десятилетнего возраста!) не только в середине XVIII века, но в большей или меньшей степени вплоть до 1917 года. Исключение составили годы с 1796-го по 1825-й, когда Капеллой руководил Бортнянский, сменивший Полторацкого на посту директора. Очевидно, впечатления от собственной службы в придворном хоре повлияли на его решения.

А маленькому Дмитрию повезло. Его наставником был назначен двадцатипятилетний Яков Тимченко, который сам ребенком в певчих не состоял и от привычек дедовщины был свободен. В семнадцать лет, уже будучи великолепным басом, он обратил на себя внимание регента придворного

* Цит. по: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История театрального образования в России. [Б. м.], 1913. Т. 1. С. 409-411.

хора Федора Яворовского, который посещал украинские церкви в поисках выдающихся голосов. Вскоре Тимченко был в Петербурге и прочно занял ведущее положение в придворном хоре.

Рабочий день малолетних певчих был весьма продолжительным и утомительным. Помимо учебы, включавшей теорию, пение, игру на различных музыкальных инструментах, словесность и некоторые начальные сведения по общеобразовательным предметам, певчие обязаны были разучивать новые концерты для всякого рода праздников и событий придворной жизни. Существовала и заметная дополнительная нагрузка — участие в спектаклях придворного театра, которые постепенно становились постоянными. Регулярным было пение в хоре на придворных богослужениях — в большом соборе Зимнего дворца, иногда в малой дворцовой церкви, часто во внутренних покоях императрицы.

Через сто лет внук Бортнянского так описал со слов деда случай, произошедший с ним однажды в детстве:

Прекрасная наружность и врожденное дарование малютки обратили на него внимание императрицы Елизаветы Петровны, доходившее до материнской заботливости. Государыня после концертов при отправлении малютки из дворца нередко сама завязывала ему горло своим шейным платком. В одну заутреню на Светлое Христово Воскресение маленький Бортнянский, утомленный продолжительным церковным богослужением, заснул на клиросе. Императрица заметила это и по окончании службы приказала отнести его на свою половину и осторожно положить в постель. Бортнянский проснулся и не верил глазам своим. Считая пробуждение продолжением сна, он долго не мог прийти в себя и своим детским страхом и смущением заставил смеяться свою милостивую покровительницу*.

Наверное, не мешает сделать поправку на сентиментальный характер истории, услышанной когда-то девяти-

* Долгов Д. Д. С. Бортнянский. С. 17.

десятилетним мальчиком от знаменитого деда. Но за семейной легендой, очевидно, стоит реальный эпизод, который не только служит выразительным штрихом в биографии самого Бортнянского, но и повествует о жизни юных певчих, о их роли в придворном укладе Елизаветинской эпохи.

При «высочайшем присутствии» в загородных дворцах и мызах Двор непременно сопровождала специально выделенная часть хора, в которой преобладали дети. Помимо участия в богослужениях хористы привлекались к музыкальным увеселениям Двора и обязательно — к «высочайшим столам», обеспечивая «столовую музыку». Трапезы были долгими и пышными, а увеселения составляли основное содержание придворной жизни. Изучая времяпрепровождение Елизаветы Петровны по документам, исходящим от окружавших ее лиц, можно увидеть, что свыше восьмидесяти процентов времени императрицы уделялось развлечениям, около десяти процентов — караульной службе (она сама определяла посты внутри и снаружи дворца, устанавливала пароли, оговаривала вооружение караульных на разных постах и т. д.) и еще десять процентов — всему остальному*. Можно только удивляться выносливости юных певчих при такой нагрузке.

Со сменой власти для них мало что изменилось. Приведем несколько примеров, относящихся к началу царствования Екатерины II, когда Бортнянскому было уже десять — двенадцать лет.

В продолжение стола продолжалась музыка в янтарной комнате инструментальными придворными певчими и пением хором придворных же певчих; а в другой комнате — на трубах, литаврах и валторнах. <...> А пополудни в 7-м часу ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила проходить со всеми кавалерами в парадную комнату, что за галерею, где нарочно был построен для Высочайшего присутствия маленький театр, на котором представлена была малолетними

* См.: *Евдокимов Л. В.* Журналы дежурных генерал-адъютантов (1745–1761). СПб., 1898.

придворными певчими опера на Французском диалекте, именуемая *Летрокер**.

Пополудни в 6-м часу Ее Императорское Величество из внутренних Своих комнат изволила выйти в янтарную комнату и забавляться в карты до 10-ти часов; в продолжение одного играна была придворными певчими музыка на скрипках, притом и голосная**.

...А в вечеру в картинной комнате изволила с кавалерами забавляться в карты, при чем играно на скрипках, а малолетние певчие пели итальянские арии***.

В летнее время пение придворных певчих служило неременным дополнением к красотам загородных парков, «где спорят меж собой искусство и природа» (Г. Державин):

...По прибытии же (императрицы. — М. Р.) к крыльцу, в аллее придворными певчими играна была музыка, с хором певчих же. Потом вечернее кушанье изволила кушать в столовой комнате в 22-х персонах; в продолжение ж стола играла вышеупомянутая музыка...****

...На островке большого пруда придворными музыкантами играна музыка с хором певчих... ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВО и Его Высочество, сев в ботик, следовали для прогуливания по пруду, а за ботиком в других судах помянутая музыка следовала ж*****.

Что же пел придворный хор? Разумеется, во время богослужений всё было заранее регламентировано. Хоровые произведения создавались специально для различных праздников и дат — это были концерты или причастны. Во время же увеселений Двора звучала инструментальная музыка, народные песни — русские и украинские, иногда песни

* Церемониальный камер-фурьерский журнал 1765 года. [СПб., 1856]. С. 61.

** Там же. С. 159.

*** Журнал камер-фурьерский, 1766 года. [СПб., 1856]. С. 208.

**** Там же. С. 112.

***** Журнал камер-фурьерский, 1769 год. [СПб., 1850-е гг.]. С. 94.

нового, современного жанра — так называемые «русские», сочиненные придворными капельмейстерами или дилетантами, и часто итальянские арии. Понятно, что знание итальянского языка было необходимым элементом музыкального образования.

Наконец, еще одной, не менее серьезной сферой службы хористов было участие в оперных спектаклях. Оно даже отдельно оплачивалось, поскольку певчие находились не в ведении Театральной дирекции (во всяком случае, в 1777 году за участие в спектакле им причиталось три рубля — деньги немалые). Известно, в частности, что в опере Германа Раупаха «Альцеста» Бортнянский пел одну из главных партий — Адмета.

Справедливости ради надо сказать, что дело было не только и, может быть, не столько в талантах и возможностях юного певца, сколько в периоде междуправствия в придворной «Италийской компании». С восшествием Екатерины на престол ряду крупных итальянских певцов, как и первому капельмейстеру Франческо Арайе, пришлось покинуть страну, поскольку они были слишком близки к Петру III. Оставшемуся Винченцо Манфредини представился шанс, которым он, очевидно, не сумел воспользоваться. Во всяком случае, его опера «Carlo Magno» («Карл Великий», 1764) была названа слишком ученой, а это, конечно, не было комплиментом. Да Манфредини не обладал и международной репутацией, необходимой для должности руководителя придворной музыки. Велись переговоры с популярнейшим в Европе Бальдассаре Галуппи, но его довольно долго не отпускал венецианский сенат, видимо не находя достойной замены ему как главному капельмейстеру Собора Святого Марка.

Неудивительно поэтому, что в 1764 году, когда опера-серия в России переживала кризис и в композиторском и в исполнительском отношениях, стали изыскивать внутренние ресурсы и вспомнили о Раупахе (которого, как и Манфредини, воспринимали не слишком всерьез). Его

опера на либретто Сумарокова была написана и исполнена впервые еще в 1758 году. Новая ее постановка должна была стать повторением прецедента, созданного «Силой любви и ненависти» Арайи, на премьере которой себя блестяще проявила целая плеяда молодых певцов из капеллы Кирилла Григорьевича Разумовского. На сей раз вместо протагониста-кастрата использовали двенадцатилетнего Бортнянского, захватив, может быть, последние месяцы его перед мутацией и одновременно используя его уже развитое вокальное мастерство. Все остальные солисты были тоже из придворных певчих:

АДМЕТ, царь Феры,— Дмитрий Бортнянский
АЛЬЦЕСТА, супруга его,— Семен Соколовский
ГЕРКУЛЕС — Иван Сичевский
МЕНИСА, наперсница Альцестина,— Андрей Трубчевский
КЕДАРХ, наперсник Адметов,— Влас Троянов
СИНОР, наперсник Геркулесов,— Иван Оробевский
ПЛУТОН — Федор Ладунка
ПРОЗЕРПИНА — Данило Носаченко
ФУРИИ и ПАРКИ*

Заметим, что в программе рядом с фамилией Бортнянского не сказано «тенор» — это слово появилось с легкой руки Финдейзена, который в своем очерке, видимо, домыслил мужской голос**. Однако он не принял в расчет традицию оперы-серии поручать заглавные мужские партии кастратам, что в данном случае было успешно заменено голосом мальчика-певчего.

Об учителях Бортнянского на раннем этапе, во всяком случае до передачи его в руки Галуши в конце 1765 года, можно составить представление довольно приблизительно-

* Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... / собраны и изданы в удовольствие любителей российской учености Николаем Новиковым... Изд. 2-е. М., 1787. С. 3.

** См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Л.; М., 1929. Т. 2. С. 261.

ное — руководствуясь логикой и преданием. По логике, то, что он усвоил как хорист, должно было идти от Полторацкого. По преданию, основы контрапункта он получил от Раупаха и Старцера. Герман Раупах преподавал композицию в Академии художеств, а следовательно, мог дать неплохую общую базу. Йозеф Старцер был концертмейстером и автором ряда балетных спектаклей (обычно интермедий) придворного театра. Он зарекомендовал себя как один из ведущих представителей немецкой контрапунктической школы, пропагандист кантатно-ораториальной музыки своих соотечественников — Телемана, Вагензейля, Грауна и др. Очевидно, он готовил придворный хор для участия в этих исполнениях.

Для обучения малолетних певчих русской словесности, иностранным языкам и другим общеобразовательным дисциплинам приглашались учителя со стороны (то же делалось в Академии художеств по отношению к предметам, не являвшимся основными, в том числе музыкальным). Например, несколько позже, а именно в мае 1766 года, между Полторацким и учителем французского и итальянского языков Фомой Бускетом был заключен трехгодичный контракт на восемьсот рублей в год, по которому Бускет обязывался обучать певчих французскому и итальянскому, а также обеспечить преподавание русского и немецкого языков, арифметики, истории, географии; следить за поведением учеников и, кроме всего, проводить ежегодные экзамены в присутствии Полторацкого по всем этим предметам. В дальнейшем некоторые пункты контракта были развиты и усилен надзор за поведением. Но Бортнянского нововведенные строгости счастливо миновали: к тому времени он был уже очень далеко от Капеллы.

Помимо изучения музыки и общеобразовательных предметов Дмитрий совершенствовался как актер, и это не было в его жизни случайным эпизодом. Подобно всем певчим, проявлявшим способности к театральному исполнительству, он был прикреплен к Шляхетному (Кадетскому) корпусу,

который в те годы, по сути, являлся центром культуры и сценических искусств. Драматическое мастерство там преподавал молодой Иван Афанасьевич Дмитриевский, итальянский язык — Федор Александрович Эмин, будущий писатель, эрудированный человек с большими знаниями жизни различных стран. Обучение танцевальному мастерству было поставлено весьма серьезно. По универсальности и уровню образования не будет большим преувеличением сравнить Шляхетный корпус середины XVIII века с Царско-сельским лицеем первой четверти XIX.

Много лет спустя, вероятно в самом начале 1800-х годов, Бортнянский вернется в Кадетский корпус, чтобы руководить его хором. Фаддей Булгарин, который учился там в 1798–1806 годах и которому тогда, наверное, было столько же лет, сколько и Дмитрию Степановичу в пору его обучения, вспоминал:

Не знаю, по чьему желанию и повелению вздумали усовершенствовать кадетский хор и пригласили знаменитого Бортнянского выбрать голоса и обучать певчих. Товарищи уговорили меня вступить в хор, и Бортнянский нашел, что я к этому способен, тем более что я уже знал ноты и важнейшие правила вокальной музыки. <...>

<...>

Однажды в корпусной церкви был большой праздник, происходила хиротония архиерея (не помню, какого по имени). В церкви было множество гостей и только лучшие кадеты, потому что для целого корпуса не было места. Певчие были на двух клиросах. Кадетский хор пел концерт сочинения Бортнянского под его личным регентством, и мне пришлось петь соло. И теперь помню и музыку и слова этого соло: «От восток солнце на запад, хвально имя Господне!» Бортнянский выставил меня вперед перед хором, и я пел вполоборота к публике*.

Юношеские годы композитора удачно пришлись на середину 1760-х, когда дух обновления и открытости сказыв-

* Воспоминания Фаддея Булгарина. СПб., 1846. Ч. 2. С. 50, 52.

вался на самых разных сферах политической, социальной и культурной жизни России. Работа Комиссии нового уложения как будто обещала решить проблемы крепостничества и вывести страну на путь порядка, целесообразности и процветания. Это создавало общую атмосферу подъема и стремления к развитию.

В музыкальной культуре центральным и наиболее стимулирующим событием было приглашение Галуппи. Уже в 1750-х годах он считался одним из первых итальянских маэстро, широко известных в Европе. Российская публика познакомилась с его комическими операми благодаря спектаклям труппы Джованни Баттисты Локателли на рубеже 1750–60-х и была от них без ума. Императрица Елизавета Петровна не пропускала ни единого спектакля, посещая представления инкогнито. Идея пригласить Галуппи в Россию принадлежала еще Петру III, если даже не Елизавете. Когда же наконец он приехал, почва была очень хорошо подготовлена, что позволило ему вести себя независимо и требовательно, как и подобало такой знаменитости.

Итальянец подписал трехлетний контракт, обязывавший его сочинять и ставить оперы, балеты и кантаты для придворных церемоний и приемов. Его жалованье составляло четыре тысячи рублей плюс квартирные и экипажные. 15 июля 1765 года маэстро вместе со своим сыном пересек русскую границу, сопровождаемый «двумя виртуозами, Јозеф[ом] Б[ь]янин[ом] и Франциском Сандули (*так!*), да одним служителем»⁴. Всего в России он поставил три оперы, из которых написал две новые — «Il re pastore» («Король-пастух», 1766) и «Ifigenia in Tauride» («Ифигения в Тавриде», 1768), а также две кантаты — «La virtù liberata» («Освобожденная добродетель») на либретто Лаццарони, исполненную 24 и 26 ноября 1766 года, и «La pace tra la virtù e la bellezza» («Мир между добродетелью и красотой») на либретто Метастазियो, исполненную 26 июня 1766 года.

Спустя десять дней по прибытии в Петербург, 22 сентября 1765 года, Галуппи получил от Екатерины II повеление

поставить к 24 ноября — годовщине коронации — оперу «Дидона». Сроки сами по себе выглядели реальными, учитывая, что писать оперу не требовалось: «*Didone abbandonata*» («Покинутая Дидона») на либретто Метастазियो была создана в 1741 году в Модене, а затем поставлена еще дважды (в Венеции в 1750-м и в Неаполе в 1764-м). Но хорошая исполнительская форма труппы важна для успеха не менее, чем партитура, а этого-то Галуппи и не обнаружил. При таком положении двух месяцев никак не могло хватить на достойную премьеру, между тем по замыслу маэстро она должна была пройти с невероятной помпой. Всё вместе потребовало много времени, работы, расходов и не всегда джентльменских выражений со стороны мэтра: ему хотелось быть понятым. В результате пришлось отметить памятную дату лишь вновь сочиненной «Освобожденной добродетелью», прославлявшей ее величество.

К началу февраля 1766 года всё было готово. Императрица отнеслась к замене с пониманием и по премьере подарила композитору украшенную бриллиантами золотую табакерку и тысячу дукатов, сопроводив дары кокетливой, по выражению академика Якоба фон Штелина, запиской: в ней утверждалось, что тем самым Екатерина лишь выполняет волю Дидоны. В ответ на щедрый аванс, а также на другие подарки и допущения к руке Галуппи делал гораздо более, чем требовали его контрактные обязательства. Он давал еженедельные клавесинные вечера, иногда выступал как капельмейстер в инструментальных концертах и к тому же обучал юного Бортнянского. Камер-фурьерский журнал свидетельствует 26 ноября 1765 года:

...в вечеру ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила выходить в аудиенц-залу и с кавалерами забавляться в карты, куда из своих апартаментов изволил прибыть Его Императорское Высочество; при чем капельмейстер Галуппи получил от ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА Высочайшую апробацию нового его сочинения Итальянской инструментальной и вокальной музыки с хором певчих. При сем ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВО, удостоя

помянутого капельмейстера к руке, изволила возвратиться во внутренние Свои комнаты*.

И далее, 11 апреля 1766-го:

...ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО... пополудни в 5-м часу изволила проходить в большую придворную церковь слушать пение придворными певчими сочиненного капельмейстером Галушпием на день Великого Пятка концерта**.

Упоминание нового концерта для придворного хора отражает далеко не единичный случай. Будучи в искреннем восторге от хора — и как ансамбля, и по качеству голосов,— Галушпи написал несколько концертов, мотетов и литургических пьес для православного богослужения. Его замысел сочетать местную русско-украинскую традицию с раннеклассицистской полифонией увенчался успехом, и он создал стиль, который послужил своего рода образцом для Березовского и Бортнянского. В более поздних сочинениях последнего можно услышать прямые отголоски галушпиевских пьес: например, соль-минорное «Да исправится молитва моя» явно варьирует такую же пьесу Галушпи в си миноре***.

Можно удивляться тому, что имя Бортнянского не фигурирует ни в придворной хронике, ни в записках Штели-на, ни в документах Капеллы (правда, архив ее за 1760-е годы в основном не сохранился). Четыре года между выступлением Дмитрия в опере (1764) и отъездом в Италию вместе с Галушпи (1768) никак не прослеживаются в известных нам документах. Хотя можно предполагать, и не без оснований, что он активно участвовал во всех постановках и исполнениях как певец, инструменталист (в период мутации) и вообще ассистент Полторацкого и Галушпи: ведь в те времена ученик был прежде всего подмастерьем,

* Журнал камер-фурьерский 1765 года. [СПб., 1856]. С. 230–231.

** Там же. С. 53.

*** Подробнее о сходстве хоровых сочинений Галушпи и Бортнянского см.: Рыцарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб., 2006. С. 96–97.

то есть помощником. Многому можно было научиться, находясь вблизи маэстро в период трех оперных постановок, — от партитурной скорописи до работы с исполнителями. Кстати, Галуппи сочинял свою вторую петербургскую оперу, «Ифигения в Тавриде», с большим количеством хоровых эпизодов (десять!) в расчете на великолепие придворного хора. В это же время на глазах у Бортнянского разворачивалась карьера Максима Березовского, в исполнении сочинений которого он вполне мог принимать участие.

Нетрудно догадаться, что, чем более вовлекался Дмитрий в гущу музыкально-театральных событий, тем более возрастали и его надежды быть посланным на учебу за границу. В 1760-е годы такая практика расπирилась, отражая созидательные устремления Екатерины II. Так, в середине 1760-х годов были командированы в европейские страны талантливый танцовщик Тимофей Бубликов и уже упоминавшийся старший земляк Бортнянского Антон Лосенко, который стал живописцем и после Академии художеств учился в Париже и в Риме.

К лучшему менялась обстановка при Дворе и по части руководства музыкально-театральным ведомством. В 1766 году оно перешло к Ивану Перфильевичу Елагину, человеку совести и дела, что сыграло важную и притом положительную роль в последующих перипетиях жизни Бортнянского.

Глава 3

Приключения в Италии

По всему было видно: Бортнянский отличается в музыкальном искусстве настолько, что есть все основания послать его на казенный счет за границу. И конечно, в Италию, как магнит притягивавшую музыкантов всей Европы. Парадоксально: расколотая и порабощенная, не существовавшая как государство, она царила в музыке. Совершенствование на ее земле было традиционным этапом композиторского образования: примерами тому в XVIII веке — Гендель, Иоганн Кристиан Бах, Глюк, Моцарт, Березовский, Мысливечек, в XIX — Глинка, Мейербер, Берлиоз, Бизе и многие другие.

Итальянские города, с их своеобразными чертами и традициями музыкальной жизни, дополняли друг друга. Милан славился оперными театрами, Венеция — театрами и хоровой музыкой, Неаполь считался родиной лучших итальянских оперных мастеров, Болонья — оплотом академического музыкального образования и науки. Растянувшийся на одиннадцать лет маршрут Бортнянского по Италии пройдет через все эти прославленные культурные центры. Побывает Дмитрий и в Риме, у которого тоже была своя, особая черта: Вечный город отличался самой строгой и требовательной публикой. «Когда композитор добился успеха в Неаполе, Венеции, даже в Болонье, говорят: „Нужно еще видеть его в Риме“», — заметил французский

композитор А. Гретри в 1789 году *. Еще раньше о том же писал один из первых профессиональных музыковедов, англичанин Чарльз Бёрни: «Рим — почетное место для композиторов, ибо римляне — самые разборчивые ценители музыки в Италии... Обычно считают, что композитору или исполнителю, с успехом выступившему в Риме, нечего страшиться строгости критиков в других местах» **.

Итак, Бортнянский, как и его старший брат по искусству Березовский, был безусловным кандидатом на поездку. Однако их обоих почему-то пока не посылали — что особенно удивительно в отношении Березовского, учитывая его очевидные и яркие успехи.

Командированному полагалась пенсия (как это тогда называлось) — пятьсот рублей в год, оплачивались дорожные расходы. Это не выглядело столь уж тяжелым бременем для бюджета: из него улетали неизмеримо большие суммы, когда дело касалось влиятельных людей. И всё же на фоне разворованной казны изыскать деньги было непросто. В конце концов они нашлись — но только ли затем, чтобы завершить музыкальное образование двух молодых людей, или сказалась причина более важная?

Причина была — государственная необходимость, связанная с турецкой угрозой. Угрозой старой, многовековой. И чем сильнее становилась Россия, тем больше западные страны поддерживали враждебную ей Турцию. В сложной дипломатической игре русским было жизненно важно восстановить прерванные в петровские времена дипломатические отношения с Венецианской республикой, чтобы их военно-морские силы могли действовать против турецкого флота у берегов Италии. Как только Екатерина стала в 1762 году императрицей, немедленно в Лондоне посол Роман Илларионович Воронцов начал работу со своим ве-

* Цит. по: Материалы и документы по истории музыки в России / под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934. Т. 2: XVIII век. С. 165.

** Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л., 1961. С. 86.

нецианским коллегой. Однако, боясь гнева Османской Порты, к которой она была слишком близка территориально, Венеция не спешила. Весной 1768 года Россия самовольно отправила туда своего поверенного, маркиза Маруцци, — его встретили тепло, но полномочия ограничили, не скрывая опасений насчет реакции турок.

Тем временем в Италии начала создаваться сеть российских представителей — официальных, полуофициальных и неофициальных, из разных сословий и разного рода занятий. На судьбе Бортнянского, а затем и Березовского это сказалось самым благоприятным образом: тут и вспомнили о молодых музыкантах, которые имели самый легальный повод влиться в новообразованную колонию россиян и при этом знали итальянский язык. Поскольку контракт Галуппи заканчивался, Дмитрия отправили с ним в качестве его ученика — что было чистой правдой, хотя, как увидим, далеко не полной.

24 июля 1768 года Галуппи и Бортнянский выехали из столицы. Первый завершал свою русскую эпопею, второй начинал итальянскую. Комендатура Риги 2 августа зафиксировала:

...следующий в отечество свое бывший при дворе Ее императорского величества капельмейстер Галуппи Буранельо; с ним певчей Дмитрий Бортнянской⁵.

Первое время, очевидно, молодой россиянин находился в Венеции, занимаясь с Галуппи. Можно не сомневаться, он имел самую дружескую поддержку от своего учителя, ибо Галуппи, выдающийся композитор и большой труженик, славился и замечательными человеческими качествами. Приведем относящийся как раз к этому времени отзыв о нем Чарльза Бёрни, который путешествовал по Европе для знакомства с музыкальной культурой разных стран:

Четверг, 16. Мой визит к синьору Галуппи этим утром в обществе синьора Датиллы был длительным, полезным

и интересным. Я был очень рад видеть, что время одинаково пощадило личность и гений этого великого композитора. Он всё еще живой и подвижный и способен пленять любителей музыки многие годы. Его характер и беседа естественны, умны и приятны. Он мал ростом и худ, но выглядит вполне джентльменом. Синьор Галуппи был учеником знаменитого Лотти и очень рано стал известен как хороший клавесинист и одаренный композитор.

Он был так любезен, что представил меня синьоре Галуппи; показал мне свой дом; давно принадлежавшую семье его жены восхитительную картину П. Веронезе, которая изображает спящего ребенка, и провел меня в свою рабочую комнату лишь с одним маленьким клавесином, где, как он сказал мне, он пачкает бумагу. Его семья весьма многочисленна, но все его дети, за исключением трех-четырех, заключили удачные браки. Судя по всему, он настоящий отец семейства и столь же уважаем в Венеции за личный характер, сколь за свои общественные таланты. Однако его, по-видимому, обижают одобрение и покровительство, которые встречают здесь в качестве композиторов некоторые церковные тупицы, и среди них Ф... В самом деле, за исключением следующего за ним по таланту Саккини, он стоит так высоко среди современных музыкантов Венеции, что кажется гигантом среди карликов; он любезно согласился на мою просьбу подарить мне пьесу своего сочинения, которая еще не была издана, для того чтобы я мог сохранить ее как реликвию и знак его дружбы.

Я показал ему свой план, и мы в заключение поговорили о музыке и музыкантах чрезвычайно дружелюбно и с одинаковым чувством; его определение хорошей музыки я считаю замечательным и, несмотря на лаконичность, весьма глубоким. Как он говорит, это: *vaghezza, chiarezza e buona modulazione**.

Галуппи, по-видимому, весьма занят здесь даже летом, когда нет оперы, потому что он является первым *maestro di cappella* Собора Св. Марка и Инкурабили. Он получает сто цехинов в год от семьи Гритти, где служит домашним органистом, а также играет на органе в одной церкви, название которой я забыл. Он несомненно заслуживает всего, что может

* Изящество, ясность и хорошая модуляция (*ит.*).

быть для него сделано, ибо является одним из немногих оставшихся оригинальных гениев лучшей, быть может, школы, которую знала Италия. Его сочинения всегда изобретательны и естественны; и я могу добавить, что он хороший контрапунктист и друг поэзии. Первое подтверждается его партитурами, последнее — мелодиями, которые он пишет на слова и в которых экспрессия его музыки всегда соответствует, а часто и совершенствует чувство автора.

Его церковных композиций в Англии почти не знают — мне они кажутся превосходными; несмотря на то, что многие арии написаны в оперном стиле, он при случае показывает себя весьма умелым композитором в истинном церковном стиле, отличающемся серьезностью, хорошей гармонией, хорошей модуляцией и хорошо разработанными фугами*.

Профессиональная характеристика Галуппи, данная ему Бёрни, подсказывает, что предметом его занятий с Бортнянским были опера и различные жанры католической культовой музыки — от мотетов и месс до современных вокально-инструментальных композиций в оперном стиле.

К итальянскому периоду Бортнянского с легкой руки Н. Финдейзена принято относить так называемую «Немецкую обедню»**. Под этим названием известен конволют альбомного формата, включающий несколько литургических песнопений хорального склада, в том числе на принятые в православной службе позднейшие разновидности знаменного напева (такие, как греческий и киевский), но с текстом на немецком — отсюда и название собрания. Очевидно, оно действительно содержит песнопения, предназначенные для богослужения немецкоязычной православной общины. Некоторым из них предшествует основанное

* Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. С. 86–87.

** См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки... С. 262–263. Сам источник находится в кабинете рукописей Российского института истории искусств (Санкт-Петербург). См. также: Пришикова М. П. Д. С. Бортнянский: Неизвестные вокальные сочинения. М., 2002. С. 13–14; Лебедева-Емелина А. В. «Немецкая обедня» Бортнянского // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 180–189.

на двух аккордах утверждение «Amen» («Да будет так!»): по всей видимости, оно призвано служить ответом на фрагмент проповеди священника и переходом к песнопению. Кроме того, между пьесами трижды появляется семи- или восьмитактное «Kyrie eleison», причем в первом случае начальное слово написано с ошибкой, выдающей неискренность переписчика («Kirie»). Все три варианта несколько различны по музыке. По смыслу («Господи, помилуй») и, очевидно, по функции они аналогичны распространенной православной ектении. Сборник завершается небольшой двойной фугой для хора или вокального квартета и струнного квартета под названием «Studio»; это автограф, хотя в его заголовке имя Bortniansky написано неопытной юной рукой — по-видимому, четырнадцатилетнего Дмитрия Долгова. Он же в 1831 году поставил свое имя в конце еще одного четырехголосного сочинения на латинский текст — «Dextera Domini fecit virtutem», которое написано почерком, слишком уверенным для Долгова, но недостаточно опытным для Бортнянского 1770-х. Возможно, это рука совсем юного, «доитальянского» Бортнянского, которой, впрочем, записана и большая часть «обедни». Надписи же, сделанные на французском с указанием источников напевов, — явно более позднего происхождения. Их почерк типичен для Дмитрия Степановича середины 1810-х годов, когда он, видимо, вернулся к «Немецкой обедне» и сделал русскую подтекстовку по крайней мере части своих сочинений, известных как переложения старинных церковных напевов (о них пойдет речь в главе 10). Во всяком случае, из всего, что содержится в сборнике, наиболее соответствующим итальянскому периоду и занятиям с Галуппи представляется вышеупомянутое Studio, написанное на одно слово «Amen»*.

* История альбома неясна. Он содержит не менее трех почерков и следы старой пагинации; это позволяет предположить, что под его обложкой собраны листы, некогда существовавшие порознь. Вдова Бортнянского передала все его рукописи в Капеллу в 1827 году. Если его внук что-то добавил в альбом в 1831-м, то либо тот еще оставал-

Из произведений, несомненно созданных в Италии, сегодня уже набирается целая серия, которая была впервые исполнена и записана ансамблем *Pratum Integrum Orchestra* под управлением Павла Сербина и теперь весьма широко распространена в концертной практике. В нее входят давно известные «Ave Maria» (Неаполь, 1775) и «Salve Regina» (1776), а также сравнительно недавно обнаруженные К. Масип «In convertendo Dominus» (1777) и «Montes, valles resonare in amene et lue» (1778). Эти вокально-инструментальные сочинения иногда называют мотетами, но фактически лишь одно из них — «Montes, valles resonare» — обозначено автором как *motetto* и действительно написано для смешанного четырехголосного хора и значительного оркестрового состава*. Остальные же скорее следует определить как кантаты: «In convertendo Dominus» и «Ave Maria» цикличны, предназначены для ансамбля певцов-солистов с более скромным сопровождением и содержат части, названные ариями; да и «Salve Regina» написано в совершенно оперном духе для сопрано со струнными, гобоями и валторнами.

Три из названных пьес духовные, а одна, «Montes, valles resonare», — на светский текст. В этих сочинениях проявились лучшие свойства музыки Бортнянского. Самые общие интонации им прочувствованы и вокально осмыслены, форма и фактура ясны, продуманны, просты и изящны. Заметно и другое: стремление к индивидуализации музыкальной темы, избеганию общих мест.

Начинают обнаруживаться и отдельные вокальные пьесы, которых у Бортнянского было немало. Во всяком случае, в реестре его произведений, хранившихся в Императорской

ся в доме, либо Долгов, который был малолетним певчим в Капелле, сделал это уже там.

* Полное название: «*Motetto / a quattro voci concertante / con molti stromenti / di Pietro (sic!) Bortniansky, 1778*» (Мотет / на четыре концертирующих голоса / с многими инструментами / Пьетро Бортнянского, 1778).

Капелле еще в начале XX века, значится: «...арий и дуэтов российских, французских и итальянских, с музыкой для оркестра, 30». Эти сочинения не сохранились в Капелле, но копии некоторых из них выявляются в альбомах аристократов — любителей музыки. Таковы, например, французская ария «*Vas orner le sein de Themire*» (1778) или итальянская канцонетта «*Ecco quel fiero istante*» на стихи Метастазлио — обе, как и французские песни «*Sous le nom de l'amitié*», «*Je voulais chanter la rose*» и «*Rondeau sur un bouton de rose*» (опубликованные еще в 1793 году самим Бортнянским в его сборнике романсов), найдены М. Пряшниковой в альбомах из дворцов графов Воронцовых, и их создание не обязательно относится к итальянским годам Бортнянского*.

Но вернемся к началу его заграничной командировки, и прежде всего к хронологии политических событий, развернувшихся вблизи Италии и втянувших в свой водоворот молодого музыканта.

25 ноября 1768 года русского посла в Турции Алексея Михайловича Обрескова призвали к великому визирю, где ему в ультимативной форме было объявлено требование об изменении некоторых политических обязательств России в европейских делах. Обресков принять ультиматум отказался и немедленно вместе со своими сотрудниками был заключен в подземелье «Едикуле» — Семибашенного замка. Турция объявила войну России.

Известие об этом, при всей его внезапности, не удивило Петербург. В окружении императрицы давно обсуждались различные сценарии надвигающейся войны. Серьезно рассматривалось предложение открыть второй фронт в Средиземноморье, и в частности в Архипелаге (как называли Эгейское море), с помощью флотилии военно-морских сил. Жизнь показала, насколько дальновидна была совсем моло-

* См.: Пряшникова М. П. Сочинения Д. С. Бортнянского в библиотечном собрании Воронцовых // Пряшникова М. П. Из истории русской музыкальной культуры XVIII века. М., 2010. С. 15-20.

дая Екатерина, когда добивалась дипломатических отношений с Венецианской республикой.

Появление российских сил должно было способствовать восстанию поработенных Османской империей народов, стремившихся к независимости. Объединение с православными землями Юго-Восточной Европы — Валахией и Молдавией — в борьбе против турок предпринималось еще Петром I, хотя и не всегда успешно: слишком уязвима была русская армия, продвигаясь на юго-запад по суше. Идея разгрома противника с моря — там, где он был особенно силен и уверен, и тем более Россией, еще не имевшей прочной военно-морской репутации, — была сверхдерзкой. В Турции насмехались: русские корабли пригодны разве что для перевозки дров, а не для плаванья вокруг Европы. Однако, несмотря на огромные технические, дипломатические и военные трудности, идея была осуществлена, и это решило исход войны.

Командовать операцией был назначен граф Алексей Григорьевич Орлов, известный силой характера и непреклонностью в достижении целей. Ему предстояло руководить действиями флота по прибытии его в Ливорно, а также привлечь албанцев и черногорцев, естественных союзников России, к действиям против общего противника. Это было стратегическое задание.

Как ни увлекательны морские баталии тех дней (о них выразительно повествует монография Е. В. Тарле «Три экспедиции русского флота»), в биографии Бортнянского они лишь фон, пусть и жизненно важный. А вот рельефом служат события, в которых он участвовал лично: как выяснилось, будущий композитор состоял в отряде князя Долгорукова, командовавшего походом из Италии в Черногорию. По сохранившимся источникам — запискам самого князя, а также более поздним изысканиям историков в венецианских архивах — вырисовывается такая картина.

28 апреля 1769 года пограничная комендатура Риги зафиксировала, что через границу проследовала группа лиц:

«князь Ерья Долгоруков с находящимися при нем под именем российских подданных купцов и тремя служителями»⁶. Так обеспечивалась скрытность миссии генерал-майора князя Юрия Владимировича Долгорукова, генерал-майора Федора Васильевича Обухова, подполковника артиллерии Алексея Петровича Лецкого и чиновника Николая Ивановича Маслова.

Долгоруков прибыл в Пизу, где находился Орлов, не позднее конца мая — начала июня 1769 года. Немедленно началась подготовка экспедиции. Поскольку это была политическая миссия, а не десант, в первую очередь требовалось заручиться согласием принимающей стороны и обеспечить безопасность на месте. Одновременно создавался сам отряд. Позднее князь писал:

У нас было двадцать шесть славян, живущих по разным местам в Италии, коим я приказал идти в Синиаглию; явиться к Драшковичу, с коим я был в переписке... приказал приготовить два судна для моего переезда, а сам поехал в Венецию для получения от маркиза Маруцци денег*.

Далее Долгоруков перечисляет пофамильно девять человек, главным образом офицеров. Не упомянутый им Бортнянский был среди остальных участников экспедиции — гражданских лиц, находившихся в Италии по своим делам. В изложении самого композитора тридцать пять лет спустя эти события отражены весьма кратко:

В походах военных не бывал, а во время шествия флота в Архипелаг часто был употребляем главнокомандующим оного графом Орловым, в бытность его в Венеции, для переговоров с греками, албанцами и прочими народами касательно до военных приуготовлений, с великою опасностью от тамошнего правления⁷ **.

* Долгоруков П. В. Сказания о роде князей Долгоруковых. СПб., 1840. С. 303.

** Формулярный список Бортнянского с приведенным сообщением обнаружен С. Я. Фильштейн — см. ее статью «С великой опас-

Миссия Долгорукова была крайне сложной. Она не сводилась лишь к тому, чтобы склонить Черногорию к борьбе против Османской империи (хотя это само по себе было трудно: пик восстаний остался позади и момент был упущен). Перед князем стояла и другая проблема. Притом что Черногория являлась естественным союзником России и ее правитель Стефан Малый сам к такому союзу стремился, он выступал как самозванец под именем Петра III — свергнутого и убитого мужа Екатерины II. Это императрицу совершенно не устраивало, а значит, Стефана нужно было лишить власти. Две задачи Долгорукова, таким образом, противоречили одна другой, поскольку нельзя поднять народ, лишив его авторитетного вождя. В результате, как показало дальнейшее, ни одна из целей не была достигнута.

Черногорская экспедиция длилась три месяца. Вкратце, вот что о ней известно*.

4 августа отряд на двух судах отчалил из порта Синигалья и, по-видимому, задержался в порту Анкона, поскольку только через неделю, переплыв Адриатическое море, высадился на черногорском побережье. На судах находились князь Долгоруков с тридцатью человеками свиты. По их прибытии с гор спустился отряд черногорцев с лошадьми. Они навьючили около ста бочек ружейного пороха и столько же пакетов свинца (вклад России в вооружение союзников), с которыми и стали подниматься в горы. Вместе с ними отправился Долгоруков со свитой, а корабли вышли в море. Добравшись до Цетинья, тогдашней столицы Черногории, миссия обосновалась в монастыре.

Центральное событие произошло 17 августа, в праздник Успения, когда в Цетинье собралась скупщина — совет старейшин Черногории. Были зачитаны верительные грамоты

ностью от тамошнего правления...» (Музыкальная жизнь. 1980. № 24. С. 23).

* См.: Макушев, Викентий. Самозванец Степан Малый // Русский вестник. СПб., 1869. Т. 82-83; Станоевич, Глигор. Штепан Мали. Београд, 1957.

о посольстве Долгорукова, манифест Екатерины и — совершенно неожиданно для хозяев — грамота, уличающая Стефана Малого в самозванстве. Пришельцы тут же заковали «царя» в кандалы и посадили под охрану в одну из келий монастыря. Принимающая сторона выжидательно подчинилась, хотя ничего не поняла.

Сам глава миссии, по-видимому, понимал не больше. Донесения, которые он посылал Орлову через Маруцци, оставались без ответа. Донесение Маруцци в Петербург с предложением отправить самозванца в Россию тоже ни к чему не привело. Дело застопорилось в ожидании русских кораблей, которые бы резко изменили расстановку сил. Однако Долгоруков и не подозревал, что флота ему не дожждаться.

Эскадра адмирала Г. А. Спиридова вышла в путь от форта Красная Горка под Петербургом 26 июля 1769 года, лишь за неделю до похода Долгорукова в Черногорию. Плыла она с большими потерями, поломками и с помехами со стороны французов, стоявших за Порту, но с помощью от англичан, предоставивших доки для ремонта. К намеченному сроку корабли не прибыли. Орлов, видя разочарование восставших, которые были лишены обещанной поддержки, жаловался Екатерине. Она писала Спиридову:

С крайнейшим прискорбием вижу я медленность, с которою Вы идете с эскадрою, Вам вверенною, и что Вы в разных местах мешкаете... <...> Когда Вы в пути съедите всю провизию да половина людей помрет, тогда вся экспедиция Ваша обратится в стыд и бесславие Ваше и мое...*

Сам адмирал на флагманском корабле «Евстафий» прибыл к итальянским берегам 18 ноября 1769 года, остальные суда эскадры приходили в течение четырех месяцев. Между тем в Цетинье странное бездействие Долгорукова вы-

* Цит. по: Соловьев С. История России. 1776-1772. М., 2002. Т. 28. С. 21.

звало брожение. Оживились агенты Оттоманской империи, и это порождало отмеченную Бортнянским «великую опасность от тамошнего правления». В сентябре случайно удалось предотвратить попытку отравить приезжих. Затем обнаружили подготовку к взрыву запасов пороха в погребе монастыря — как раз под комнатами участников экспедиции. В октябре, с приближением зимы, которая делала горные тропы непроходимыми, стало ясно, что дальнейшее пребывание в Цетинье не только бесполезно, но и грозит гибелью. Долгорукову пришлось самому принять решение. Рассудив, что действия Стефана Малого против турок выгодны России, он нашел способ оправдать самозванство местного вождя как инициативу «тамошнего архимандрита Феодосия». О своих действиях он рассказывал:

...из-под караула призвал я Степана Малого, дал ему патент российского офицера, нарядил его в русский мундир, отдал ему привезенный мною порох, сукно и прочее, оставив письменное повеление, что поручаю управление Черной горы Степану Малому. Он меня проводил до морского берега. <...> Я бы, верно, в пропасть свалился, если бы привычный к тем местам Степан Малов, так сказать, на руках меня не вынес... *

Произошло это 25 (по другим данным — 24) октября 1769 года.

* Долгоруков П. В. Сказания о роде князей Долгоруковых. С. 310. Долгоруков оставил словесный портрет Малого: «Степану было в то время (1769) на вид с лишком лет 35, росту он среднего, лицом бел и гладок, волосы светло-черные, кудрявые, зачесаны назад и без завязки, распущены; одет в шелковое, белой тафты, платье длинное, по примеру греческому; на голове скуфья красного сукна, которой он ни перед кем не скидывает; с левого плеча лежит у него тонкая позолоченная цепь, а на ней, под правую руку, висит икона в шитом футляре, величиною в российский рубль; в руках носит он обыкновенный турецкий обумек. Голос имеет он тонкий, наподобие женского, в речах скор, а выговор по большей части башняцкой» (Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1888. Т. 3. С. 1954).

Наверное, не только из скромности Бортнянский так скуп и лишь по необходимости — при заполнении формулярного списка — упомянул о своем участии в войне. В этом предприятии нечем было гордиться. «Происшествие черногорское с нашим ген.-майором кн. Долгоруковым, по-видимому, не достойно большого уважения», — писала Екатерина II*. Но государыня была права и неправа одновременно. Фактически, по результатам, — права, но то была не вина, а беда Долгорукова, который должен был попасть в Черногорию одновременно с флотом, а вынужден был уйти, когда русские корабли лишь ремонтировались на полшуты к цели.

Одним из ключевых действующих лиц вышеописанной эпопеи был маркиз Маруцци (1720–1801?), к которому Долгоруков ездил в Венецию за деньгами. Этот человек, в русских источниках известный как Павел Маруцци (или Маруций), являлся представителем древнего и богатого греческого рода, одним из богатейших венецианских банкиров (до экспроприации его состояния Наполеоном). Приводимые ниже сведения о нем собраны как из исторических справочников, так и из информации, любезно предоставленной его потомком Алехандро Лаппасом (Alejandro Lappas, Буэнос-Айрес), которого я благодарю за помощь.

На самом деле маркиза звали Панос (сокращенное от Панаиотис) Мароуцис, однако фамилия итальянизировалась в Маруцци, а имя в русском обиходе превратилось в Павел. Связи его семьи с Россией установились еще при Петре Великом, когда его двоюродные деды, братья Караяннисы (Герберт фон Караян — из этого же рода), были посланы валахским князем Константином Бранкованом, или Бассарабом, в Венецию для встречи с русским представителем. Сам Панос Маруцци унаследовал титул маркиза, полученный его отцом от австрийской королевы Марии-Терезии в 1764 году. В 1760-е годы он служил рус-

* Цит. по: Соловьев С. История России. С. 72.

ским поверенным на Мальте, а когда возникла необходимость широкого российского присутствия в Италии, он, к тому времени кавалер ордена Святой Анны и действительный статский советник, был назначен поверенным в делах России в Венеции и других итальянских провинциях. В этой должности служил с 1768 по 1783 год, после чего переехал в Россию — сначала в Москву, а затем в Петербург. В 1797 получил титул действительного тайного советника.

Интересно и потомство маркиза. Женатый на валахско-молдавской княжне красавице Зое Гика (Ghika), он имел двоих детей. Его сына Константина Павел I произвел в потомственные командоры русского рыцарского ордена Святого Иоанна (или Мальты), в числе всего двадцати лиц. От Константина пошла итальянско-греческая ветвь рода, включавшая среди многих достойных людей Александра Константиновича Ипсилянти — генерал-майора русской армии, участника войны 1812 года и зачинателя греческой национально-освободительной революции 1821–1829 годов против Османской империи. Дочь Павла Маруцци Александра вышла замуж за генерала графа Сергея Павловича Сумарокова. Среди потомков русской линии мы встретим такие имена, как князь Николай Михайлович Голицын, князь Алексей Оболенский, Родзянко, Хитрово, князь Дмитрий Кропоткин, Сергей Боткин, граф Александр Мордвинов-старший, князья Юсуповы (Зинаида Николаевна, Феликс Феликсович), граф Николай Дмитриевич Шереметев.

Деятельность Маруцци в Италии была очень обширной. Помимо того, что маркиз финансировал из своих средств (видимо, существенно добавляя к государственным ассигнованиям) военно-морскую операцию под командованием Орлова, в том числе и Чесменское сражение, он опекал российских пенсионеров — Березовского, Бортнянского, Мартоса и др., покупал картины для коллекции Эрмитажа, опубликовал в Венеции историю Петра Великого и содействовал развитию российской культуры, помогая

приехавшим из России музыкантам, художникам, скульпторам, историкам, юристам.

Оказавшемуся в гуще событий Бортнянскому, несомненно, довелось общаться со многими высокопоставленными людьми и выдающимися личностями. Одним из них был граф Алексей Орлов. В Венеции ходили легенды и анекдоты о его независимом поведении, демонстрировавшем силу и русскую удаль. Максимилиан фон Ламберт, канцлер австрийского императора Иосифа II, в своих «Светских мемуарах» описал случай в таможне, когда служащие задержались с выяснением стоимости невероятно большого бриллианта, который Орлов собирался провезти. Граф схватил огонь (не сказано, что это было — факел, полено из камина?), поднес к столу чиновника и заявил, что подожжет контору с четырех сторон, если не получит свою драгоценность тотчас же. Бриллиант вернули в течение часа*.

Хотя основной миссией Орлова была операция в Эгейском море, он предпочитал руководить ею из благословенной Италии, причем не из Венеции, которая была ближе к театру военно-морских действий, а с противоположной от Венеции стороны — из Ливорно и соседней Пизы. Однако совмещать полезное с приятным не всегда удавалось. Две эскадры, легкомысленно отправленные каждая под своим командованием (Григория Спиридова и Джона Эльфинстона, англичанина на русской службе), порой не могли скоординировать свои действия. В какой-то момент графу пришлось взять общее командование на себя, хотя, конечно, реальный вклад в победу адмирала Спиридова был неизмеримо больше.

После сражения при Чесме, состоявшегося 5–7 июля 1770 года, имя Орлова было окружено ореолом: победа русского флота стала грандиозной мировой сенсацией. Многолетнее пребывание Алексея Григорьевича в Италии (с эпи-

* См.: Lambert M. J. von. *Mémorial d'un mondain*. Londres, 1776. Т. 1. Р. 190–191.

зодическими поездками на родину) немало способствовало развитию отношений России с этой страной. Он был там живым примером российского могущества и богатства — чего стоила одна только история с увековечением Чесменской баталии.

Наслышанный о великолепном пейзажисте Якобе Филиппе Гаккерте (немецком художнике, популярном в Италии, что было редкостью), граф заказал ему серию картин. Одна из них должна была изображать победу российского флота над турками в июле 1770 года, другая — последовавшее через два дня сожжение турецкого флота. При работе над второй картиной художнику не давалось изображение взрыва турецкого корабля. Орлов и тут проявил свой размах, пожертвовав фрегатом русского флота. С разрешения герцога Тосканского корабль, стоявший в шести милях от Ливорно, был начинен порохом и затем в присутствии множества зрителей подожжен по приказанию графа. Зрелище было в высшей степени впечатляющим. Фрегат горел около часа, постепенно окутываясь пламенем. Когда огонь достиг крыйт-камеры, корабль взлетел на воздух.

Вполне вероятно, что Бортнянский был свидетелем этого события, а наблюдение за работой Гаккерта могло принести ему большую пользу как будущему эксперту в живописи. Ведь после черногорской миссии, в которой Дмитрий, по-видимому, неплохо (а возможно, даже геройски) себя показал, он явно оставался при Орлове, выполняя различные его поручения. В отличие от Березовского, который еще в России проявил себя как незаурядный композитор, а с 1771 года стал и членом Болонской филармонической академии, Бортнянский был еще для окружающих никто, ученик, и его с легкостью использовали для разнообразных поручений.

Например, сохранилась расходная запись на французском языке от 6 июня 1769 года, связанная с выплатой от Орлова шести цехинов за некую картину. Бортнянский эту картину то ли сам написал, то ли скопировал, а возможно,

помог с ее покупкой* (пока граф находился в Пизе в ожидании князя Долгорукова). Следовательно, Дмитрий хорошо разбирался в живописи. Приобретал ли он это понимание тогда же, на ходу, или основы были заложены раньше, мы вряд ли узнаем, но напомним, что переход из певчих в художники и наоборот в те годы практиковался нередко.

Италия предоставляла немало возможностей каждому приезжему, было бы время и желание. Изобилие восхитительных пейзажей и видов, сочетающих красоты природы с памятниками архитектуры и античными руинами, привлекало художников и любителей из всех стран. Копирование известных картин и скульптур было делом обычным и отмечалось в рапортах пенсионеров российской Академии художеств из Флоренции, Вероны, Венеции и других итальянских центров изобразительного искусства. Бортнянский также бывал в этих и других местах, изучал картинные галереи и, возможно, тоже учился живописи. Пройдет около тридцати лет, и он, уже почетный член академии, преподнесет ей в дар копии с картины Рафаэля «Брак Александра Великого с Роксаною» и с другой картины, древнегреческой работы. Кто выполнил копии, в документах не указано, но не исключено, что он сам.

Настоящая дружба, сохранившаяся до конца жизни, связала Дмитрия с Иваном Мартосом, прибывшим в Рим в начале 1774 года. Они больше виделись позже, когда Бортнянский был уже полностью свободен от поручений Орлова и, по-видимому, делил свое время между музыкой и живописью. От друга, окончившего Академию художеств, он мог многое почерпнуть, в том числе и то, как совершенствоваться без официальных учителей. Сам Мартос действовал

* «Note de l'argent que j'ay journi à J. Exll Mons' Le Comte Alexis d'Orloff Lieutenant Général des Armées de Sa Majesté Imperiale de toutes Les Russies. 1769 6 juin payés à Demetrio Bortniansky d'ordre de J. E. pour les fraix de ses tableaux... 6 zecchini»⁸. Слова, выделенные мною курсивом, написаны рукой самого Бортнянского.

именно таким образом, о чем свидетельствует рапорт, отправленный им из Рима 18 марта 1774 года:

Прибыл в Рим февраля 2-го дня 1774 г. и вскоре начал мое учение как в рисовании, так и в леплении с натуры, также и с антиков, которые во французской Академии находятся. А за неимением профессора пользуюсь советами и наставлениями некоторых господ французских пенсионеров и других хороших художников, которые мне оказывают сие чрез дружество... <...> Также композирую и делаю эскизы...⁹

В Екатерининскую эпоху импорт предметов итальянской живописи и скульптуры достиг кульминации. Нескончаемый поток произведений шел в Россию — для царского Двора, для Эрмитажа; этому подражали придворные, подчас обладавшие несметными богатствами. Оценка и покупка картин, искусство их обрамления и размещения становились профессией, совмещавшей, говоря по-современному, роли арт-дилера, куратора и дизайнера, и ею старались овладеть те, кому довелось жить в Италии. Судя по тому, что к Бортнянскому в зрелые годы постоянно обращались по таким вопросам, он был в них весьма сведущ.

Что же касается графа Орлова, то он потом не только не забыл своего помощника, но и явно симпатизировал ему. Сохранилось любопытное свидетельство брата Алексея, Владимира Григорьевича, относящееся к более позднему времени — 1787 году. Владимир, человек значительный, был президентом Российской академии наук. Этот пост он оставил в 1775 году, а затем переселился в Москву. В середине 1780-х, на пике увлечения крепостными капеллами, хоровой духовной музыкой, и в первую очередь Бортнянского, он решил заняться пополнением хорового репертуара и попросил своего петербургского друга И. А. Фурсова обратиться к композитору, чтобы получить полный список его хоровых сочинений и приобрести все его партитуры. Очевидно, Бортнянский сам ответил графу, потому что в следующем письме тот написал Фурсову:

Д. С. Бортнянскому прошу сказать, что я его письмо получил, казал оное брату Алексею; изъявляемыми в нем чувствами брат был очень доволен и поручил мне сообщить ему свое признание. Речи его были такие: «Знал я Д. С. очень добрым человеком в чужих краях, да и теперь, кажется, он таков же, чему я искренно радуюсь. Прошу от меня поблагодарить Д. С. за ласковое его письмо»*.

Сохранись это письмо Бортнянского, мы бы знали больше и о его годах в Италии, и о том, каков был список его хоровых духовных сочинений к 1787 году...

Находясь в окружении Алексея Орлова, Бортнянский, вероятно, познакомился с некоторыми из российских аристократов, и уж наверняка — с семьей графов Скавронских, родственников Екатерины I. Графиня Мария Николаевна (1731–1805), в девичестве Строганова, жена племянника Екатерины Мартына Карловича Скавронского, двоюродная сестра знаменитого графа Александра Сергеевича Строганова, после смерти мужа в 1776 году жила с сыном Павлом в Италии. С Орловыми они были если не близки, то явно неплохо знакомы — хотя бы потому, что в среде высшей знати все всех знали. Конечно, эти люди находились на совершенно другой ступени социальной лестницы, чем Бортнянский. Но Павел Мартынович был страстным меломаном, и музыкант из России (большая редкость в Италии) мог его заинтересовать и в чем-то даже оказаться полезным.

Огромное состояние давало Скавронскому возможность жить в Милане, Флоренции, Венеции и Риме с царской пышностью. Жизненный уклад его дома был наполнен музыкой: она звучала постоянно, а вместо обыденной речи всё, вплоть до разговоров со слугами, произносилось только оперным речитативом. Было бы странно, если бы этот «живой оперный театр» обходился без капельмейстера. И весьма вероятно, что в своих музыкальных увлечениях граф

* Цит. по: *Орлов-Давыдов В.* Биографический очерк гр. Вл. Григ. Орлова. СПб., 1878. Т. 1. С. 325.

обращался к услугам Бортнянского*. Ведь, судя по тому, сколько времени Дмитрий провел в Италии (причем возвращаться в Россию явно не спешил), он не был стеснен в средствах — в отличие от его товарищей-пенсионеров, которые жили только на стипендию и невероятно нуждались.

Но, по-видимому, не только музыка привела молодого композитора в дом Скавронских. Для этого были и другие, особые причины, о которых мы узнаём из слов, мимоходом сказанных спустя полвека после описываемых событий. Александр Яковлевич Булгаков — видный русский государственный деятель, в молодости (в 1802–1807 годах) секретарь посольства в Неаполитанском королевстве, в сентябре 1825 года писал своему брату, откликаясь на смерть Бортнянского: «Я слышал в Неаполе, что он был некогда любовником старухи графини Скавронской. Я знаю, что она часто ему писала, и один раз мы ездили с нею к славному живописцу Denis заказывать для Бортнянского два пейзажа, *les vendanges*»**.

Александр Булгаков был человеком очень любопытным и общительным, считался первым передатчиком новостей, его письма к брату Константину являются энциклопедией светской жизни России 1820-х — начала 1830-х годов. И хотя приведенное сообщение принадлежит к жанру сплетни, оно очень похоже на правду. В самом деле: графиня Мария Николаевна, постоянно жившая в Италии, обратилась к Булгакову за содействием, желая сделать Бортнянскому подарок или выполнить его просьбу (о его пристрастии к живописи мы уже знаем). Картины предназначались известному в России композитору, занимавшему немалый пост руководителя Капеллы, и всё же это вряд ли может

* А. Л. Порфирьева предполагает, что в конце 1780-х годов капельмейстером у Скавронского в Италии служил Петр Скоков — другой российский композитор-пенсионер (см.: Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь: XVIII век. СПб., 1999. Кн. 3. С. 102).

** Русский архив. 1901. Кн. 5. С. 216–217. В письме речь идет о картинах художника С. Дени, изображавших сбор винограда.

объяснить исключительное внимание к нему со стороны представительницы царской фамилии. Ранее, в 1790-х годах, графиня продала Бортнянскому свой особняк в Петербурге, но само по себе это также ничего не объясняет. Между тем, как мы увидим далее, отношения Бортнянского с семьей Скавронских со временем стали очень тесными — практически родственными. За всем этим кроется какая-то тайна, и сообщение Булгакова проливает на нее некоторый свет. В 1776 году, когда «старуха» графиня появилась в Италии, ей было за сорок, Бортнянскому — двадцать пять. В какой-то период он вполне мог находиться вблизи ее дома, если даже не жить при ненасытном меломане Павле Мартыновиче.

В Италии Бортнянский немало путешествовал, но посещение им различных городов намечено в сохранившихся источниках лишь пунктиром. Так, благодаря надписи на автографе вокального дуэта «Ave Maria» известно, что в 1775 году он находился в Неаполе. В разное время был в Риме, Флоренции, Болонье, Модене и других городах. С 1776 по 1778 год, по-видимому, вновь был связан с Венецией, где прозвучали две его первые оперы. Премьеры их неслучайно состоялись именно там: Галуппи был рядом и мог его направлять, а маркиз Маруцци обеспечивал необходимыми контактами.

Глава 4

На итальянских оперных сценах

«Креонт»

Да, многими и самыми разными делами приходилось заниматься Бортнянскому в первые итальянские годы. Но, конечно, музыка была на первом плане. Ведь на его счету в Италии целых три оперы — и это вместо обычной для пенсионера одной!

О первой его оперной партитуре до недавнего времени ничего не было известно, кроме сообщения Долгова: «„Креонт“ — музыкальная трагедия, представленная на театре Бенедиктинцев в 1777 году»*. Партитуру, однако, в России найти не удалось. Многое прояснил А. Мозер, который отыскал в Италии печатное либретто оперы. Из него мы узнаём, что это *dramma seria* и что премьера ее состоялась 26 ноября 1776 года в венецианском театре «Сан-Бенедетто»**.

Сегодня партитура обнаружена: как оказалось, одной ей ведомыми путями она попала в Португалию***. Рукопись помечена 1777 годом. Ту же дату приводит Долгов, а значит,

* Долгов Д. Д. С. Бортнянский. С. 17.

** Mooser R.-A. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*. Geneva, 1948-1951. Vol. 2. P. 130. Экземпляр либретто имеется также в Библиотеке Конгресса США.

*** Biblioteca da Ajuda (Lisboa).

можно предполагать, что он эту рукопись видел и «Креонт», подобно некоторым другим сочинениям Бортнянского, попал на Запад позже, во времена революции. Вновь открытую партитуру отредактировал Павел Сербин, и вот через 236 лет после премьеры опера была исполнена 1 сентября 2012 года в Большом зале Екатерининского дворца в Петергофе.

Мозеру мы обязаны не только счастливой находкой либретто, но и открытием его литературного источника, не указанного Бортнянским. Источник этот, как ни странно, приводит в Россию. Будучи на службе у Екатерины II, итальянский поэт Марко Кольтеллини написал в 1772 году для Томмазо Траэтты — преемника Галуппи при русском Дворе — либретто оперы «Антигона» по трагедии Софокла. Оно было издано, как и полагалось, причем в переводе на русский, сделанном ведущим российским актером той поры Иваном Дмитриевским. На титульном листе значилось:

Антигона
Музыкальная драма,
Сочиненная находящимся в службе
Ее Императорского Величества
стихотворцем Марком Колтелинием;
Представленная на Императорском театре
в Санкт-Петербурге 1772 года
Antigona
Tragedia per Musica
di Marco Coltellini, poeta al Servizio di S[ua] M[aestà] I[mperiale]
da rapresentarsi Nell'Imperial Teatro di St.-Pietroburgo Anno 1772.

Как это либретто оказалось у Бортнянского в Италии, мы не знаем. Вероятно, он советовался с кем-то из соотечественников и почти наверняка с Галуппи. Учитывая, что опера по обычаю того времени создавалась для конкретного театра, мнение заказчиков тоже было важным. Во всяком случае, выбор либретто, как дело ответственное в кассовом, а иногда и в политическом смысле, мог быть совершен и помимо композитора.

Сравнив текст Кольтеллини с «Креонтом» Бортнянского, Мозер обнаружил, что помимо перемены названия либретто оказалось упрощено и сокращено: вместо трех актов стало два. Упрощение могло пойти только на пользу, так как исходный вариант чересчур изобиловал речитативами. Сведение трех актов к двум было логичным следствием сокращения. В оригинале короткий третий акт в основном состоял из праздничного дивертисмента, уместного в русском придворном спектакле, но необязательного в Италии. В данном случае изменение скорее было обусловлено иным прочтением драмы. Напомним ее фабулу.

После смерти царя Эдипа его сыновья Этеокл и Полиник договорились разделить престол и царствовать поочередно, меняясь каждый год. Однако царствовавший первым Этеокл по прошествии года нарушил договор и не захотел уступить престол брату. Тогда Полиник, решив силой захватить власть, развязал гражданскую войну. Длительное кровопролитие в стране побудило старейшин принять мудрое решение: пусть соперники оставят народ в покое и решают свой спор в единоборстве. Поединок братьев-врагов кончается гибелью обоих. Старейшины облачают властью их дядю Креонта. Желая начать правление торжеством справедливости, Креонт повелевает погresti Этеокла, а тело Полиника, ввергнувшего народ в жестокую войну, оставить непогребенным и тем обречь его душу на вечное скитание. Сестры погибших Исмена и Антигона умоляют отменить страшный приговор, но им не удается смягчить царя. Антигона, готовая к смерти, решает тайно погresti тело брата. Ей помогает ее жених Гемон, сын Креонта. Нарушившим приказ царя грозит гибель. Однако, уже вынеся смертный приговор, Креонт раскаивается и дарует молодым людям жизнь.

Сюжет характерен для античной трагедии, в которой обычно нет однозначно положительных или отрицательных героев. Их правота или неправота определяются перевесом одного из противоречащих друг другу типов этики, чаще всего этики родственных отношений или общественно-

гражданственной. Такие сюжеты легко поддаются переакцентировке, допускают различные прочтения. С этой точки зрения благополучные развязки, *lieto fine*, которыми итальянская опера-серия наделяет античные трагедии, не являются большой натяжкой и по логике сюжета выглядят вполне органично, хотя и неизбежно снижают трагический накал действия. Благополучным финалом завершает свое либретто и Кольтеллини, при этом посчитавший нужным указать в предисловии, что внес «перемены в окончании драммы, согласующиеся с правилами итальянского театра и с разборчивостью главных зрителей» (читай: милосерднейшей государыни).

У Софокла Антигона и Креонт — антиподы. Избрав главной героиней Антигону, драматург возносит гуманистическую жертвенность. Кольтеллини эту трактовку сохранил. Безымянный же либреттист Бортнянского толкует сюжет иначе: в его версии разгневанный народ смещает диктатора с престола, при поддержке армии освобождает от заточения Антигону и возводит ее на трон — возникает совершенно прозрачная аллюзия на приход Екатерины к власти*. Антигона, таким образом, становится не только этическим идеалом, но и признанной и по праву вознесенной на престол героиней.

Почему же опера Бортнянского названа по имени Креонта, если он не главное лицо? Ведь то, что он не протагонист, показывает и распределение голосов по ролям. Тенор

* На это справедливо указывает Г. М. Малинина, проделавшая подробный сравнительный анализ опер Траэтты и Бортнянского в статье «„Антигона“ Т. Траэтты в России (1772) — „Креонт“ Д. Бортнянского в Италии (1776): две оперы на одно либретто» (Старинная музыка. 2011. № 3/4 (53/54). С. 8). См. также: <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2011-3-4.pdf>). Нельзя только согласиться с предположением автора, что указание на титульном листе либретто о придворной службе Бортнянского подчеркивает верноподданническую направленность оперы: без такой стандартной формулы просто не могло выйти в свет сочинение российского композитора-пенсионера, да и вообще любого придворного композитора.

Креонта говорит не столько о мужественности героя, сколько о снижении его значения в иерархии действующих лиц. Дело в том, что в опере-серия главную партию должен был исполнять кастрат: таков парадокс итальянской традиции, с которой только французы не хотели мириться. А вот у Бортнянского кастрат поет Гемона, возлюбленного Антигоны, в репающий момент берущего на себя ее вину (сцена 12, речитатив аккомпаниато и ария в конце первого действия, в момент кульминационного накала страстей). И его голос, таким образом, не свидетельство «излишней изнеженности», как считает Г. Малинина *, а признак значительности персонажа, подтверждаемой его героическим поступком. Для Бортнянского эти жанровые нормы сохраняли значение, что доказывают и его последующие оперы с их вполне традиционным распределением голосов. В итоге причина, по которой партия Креонта стала заглавной, всё так же неясна. Разве что это необходимость отличия от оперы Кольтеллини — Траэтты?

Простой и четкий сюжет Софокла благодатен для оперы. Противопоставление страданий и умоляющих призывов Антигоны твердости Креонта должно было вызвать к жизни выразительные музыкальные характеристики, решенные в русле классицистской музыкальной драматургии (аналогично, например, «Орфею» Глюка). Либретто содержит большое количество массовых сцен, в которых хор изображает действия народа; временами же он, как в античной трагедии, выражает сочувствие героям.

Приведем арию Антигоны из третьей сцены первого акта (пример любезно предоставлен Павлом Сербиным). Перед нами классически совершенная по красоте ария *bel canto*, с плавным поступенным движением и «галантными» аподжиатурами, символ благородства и душевной чистоты:

* См.: Малинина Г. М. «Антигона» Т. Траэтты в России (1772)... С. 11.

1 *Andante affettuoso*

2 Ob. *sf*

V-ni I *[f]* *sf* *p* *sf*

V-ni II *[f]* *sf* *p*

V-le *[f]* *p*

V-c. C-b. *[f]* *p*

D'u - na mi - se-ra fa - mi - gia tut - ta sai l'is - to - rià a - mo - ra

tut - ta sai l'is - to - rià a - mo-ra

8

Однако как прошла премьера оперы, как она отразилась на судьбе Бортнянского? Ведь, по сути, постановка была

экзаменом, на котором молодой музыкант должен был продемонстрировать свое умение. К сожалению, об этом почти ничего не известно. Правда, некоторые сведения (хотя и не вполне ясные) обнаруживаются в письме от 17/28 мая 1777 года, написанном маркизом Маруцци управляющему придворными театрами Ивану Перфильевичу Елагину (оригинал на французском языке):

Милостивый государь,

я своевременно получил три Ваших письма, которые Ваше Превосходительство соизволили мне написать: от 4 февраля, 8 марта и 10/21 апреля последнее.

Я передал господину Дмитрию Бортнянскому письмо об обмене 500 рублей в счет пенсии, которые я послал по его адресу и помог ему получить. Наряду с этим, мое старание служить Ее Императорскому Величеству повелевает мне уведомить Ваше Превосходительство в отношении его о том, что пойдет на пользу этому молодому человеку: говоря о пенсии, закрепленной надолго, пора наконец принять меры к тому, чтобы он начал зарабатывать на жизнь. Если продолжатся эти доходы, будет слишком легко пренебрегать занятиями. Он довольно плохо провел оперу, возможности написать которую к прошедшему карнавалу я способствовал, будучи полностью уверен, что это при том условии, что он все покажет своему учителю Галуппи; однако он высокомерно не пожелал ни в чем советоваться и в результате имел весьма жалкий вид, что было для меня особенно чувствительным... *

* "Monseigneur,

J'ai reçu en leurs temps les trois lettres, que Votre Excellence m'a fait l'honneur de m'écrire, du 4 Février, 8 Mars e 10/21 Avril dernier.

J'ai remis au Sieur Demetrio Bortniansky la lettre de change de roubles 500 pour la pension, qu'elle m'a envoyé, à lor adresse, en l'aidans d'en toucher le montans: au reste, mon zèle pour le service de la Majesté Impériale me dicte d'assujettir à son égard aux lumières de Votre Excellence, qu'il conviendrais au bien de ce jeune homme, que la dite pension fois fixée à un terme, a fin qu'il prenne les mesures pour commencer a gagner la vie, la continuation ne le rendans que trop commode pour négliger les études, il s'ess assez mal conduis dans l'Opéra, que je lui ai procuré a écrire ici le Carnaval passé, fous

Надо думать, упоминаемый в письме «прошедший карнавал» состоялся в феврале того же 1777 года. Но о какой опере идет речь? Неужели после «Креонта», поставленного в ноябре 1776-го, Бортнянский уже создал новую партитуру? При «творческих темпах» той эпохи это теоретически возможно, но маловероятно: времени было в обрез, да и вряд ли новичку из России даже после удачного дебюта сразу дали бы новый заказ. К тому же Маруцци не упоминает о какой-то предшествующей опере. Наконец, рукопись «Креонта» датирована 1777 годом, так что, скорее всего, в письме подразумевается именно он и в феврале состоялось как минимум второе его исполнение.

Тогда возникают новые вопросы. Прежде всего, почему Маруцци утверждает, что опера была заказана к карнавалу? Тут можно предполагать всё что угодно, начиная от случайной ошибки и кончая некой хитростью. Но главное, в чем суть претензий к Бортнянскому? А они были серьезными, судя по словам маркиза «что было для меня особенно чувствительным»: он явно чувствовал себя очень неловко перед теми, кто доверился его рекомендации и получил лишь неприятности. Бортнянский подвел и театр, и своего поручителя, и Галуппи*. Но вряд ли дело было в партитуре: повторное исполнение говорит в ее пользу, да она и сама может постоять за себя. Сообщение Маруцци «он довольно плохо провел оперу», видимо, означает, что Дмитрий неудачно дирижировал спектаклем. Вероятно, ноябрьской премьерой управлял кто-то другой, и лишь в феврале это доверили молодому автору. А тот, полагаясь на свой театральный опыт, проявил самонадеянность

la confiance es condition de faire revoir le tous à son maître Galuppi, néanmoins il ne l'a voulu par présomption consulter en rien, aussi in'a-t-il fais une triste figure, dans j'ai etè extrêmement sensible..." (письмо приводится в оригинальной орфографии)¹⁰.

* Благодаря письму Маруцци мы узнаём, что с заказом на оперу помог Бортнянскому именно он, а не Галуппи, как предполагает Г. Малинина (Указ. соч. С. 2, 14).

и оскандалился. Можно себе представить, как тяжело он воспринял этот удар. Но за битого двух небитых дают, и неудача, без сомнения, послужила хорошим уроком.

Интересно, что, судя по словам Маруцци о пенсии, закрепленной надолго, Бортнянский не испытывал каких-либо ограничений в сроках своего пенсионерства и его ничто не подгоняло. Может быть, стипендию продлили в связи с тем, что первые годы в Италии ушли у него на другие, немзыкальные дела. Возможно, сказывалось и покровительство Орлова, заслуженное, с одной стороны, участием в военных экспедициях, а с другой — полезностью графу в разных вопросах, музыкальных и живописных. Не стоит исключать также влияние обстоятельств, упомянутых выше в связи с семьей Скавронских.

Маруцци не вдается в подробности, а предлагает лишь заставить Бортнянского зарабатывать на жизнь в Италии. Но ведь, зарабатывая на жизнь, он бы еще больше отвлекался от занятий, не так ли? И чему можно научиться, скажем, переписывая ноты или бегая по выступлениям в качестве скрипача или клавесиниста? Возможно, маркиз имел в виду другое: материальные затруднения и нехватка времени должны были заставить молодого человека вспомнить о главной цели его пребывания в Италии и более интенсивно постигать то, ради чего он туда приехал, более ревностно выполнять учебные задания?

Особенно интересно, как отреагировал адресат на суровое письмо Маруцци. Скажем сразу: практически никак. При всем уважении к маркизу и его правоте, Иван Перфильевич Елагин поступил по-своему, а это особенно ценно в свете проблем, которые уже десять лет теснили управляющего императорскими театрами со всех сторон. Преданный делу, честный и человечный Елагин оказался заложником штатного расписания 1766 года. После экономических потрясений, связанных с русско-турецкой и крестьянской войнами, годовое жалованье оркестранта в сто пятьдесят рублей было жестокой насмешкой. Подчас

обнищавшие музыканты, у которых не хватало денег на парик, восставали и отказывались играть на дополнительных концертах — так было однажды с вечером у Потемкина. Об этом Елагин напомнил Григорию Александровичу, прося ходатайствовать перед императрицей, чтобы она приняла его просьбу об отставке. Но давление снизу — мелочь перед давлением со стороны оперных звезд, у которых были свои стандарты. Именно к тому времени относится знаменитый случай с певицей Катериной Габриелли, запросившей гонорар в семь с половиной тысяч. Екатерина возмущенно заметила, что столько получают только фельдмаршалы, а ее тезка ответила: «Ну так пусть они и поют!» — и отправилась в Англию, где эта сумма была ей гарантирована.

Елагин получил письмо Маруцци в июне 1777 года, через два месяца после кончины Максима Березовского. Было ли это самоубийством или нет, но в любом случае смерть вконец обнищавшего композитора — талантливейшего и хорошо известного — была фактом скандальным, пусть и не получившим огласки. Возможно, поэтому воспитывать Бортнянского искусственными трудностями Елагин не стал, тем более что вряд ли это была только его компетенция. Пришлось бы докладывать императрице, портить молодому человеку репутацию...

Однако и без Маруцци Бортнянский должен был учесть свой печальный опыт. Теперь ему следовало позаботиться об успешной постановке новой оперы, чтобы загладить конфуз с «Креонтом». Заказ, скорее всего, он добывал сам, так как едва ли мог теперь обращаться к Маруцци. Весь 1777 год был, по-видимому, посвящен поискам. Могли добавлять беспокойства слухи насчет прошения Елагина об отставке, что грозило неизвестными новшествами в императорских театрах.

В 1778 году раскинутые сети сработали сверх ожиданий, заказов оказалось сразу два: один на «Алкида» в той же Венеции, другой на «Квинта Фабия» в Модене. От таких предложений не отказываются — пришлось в один год написать

и поставить две оперы-сериа. Подобные эффекты редки даже в биографиях корифеев этого жанра, кроме, может быть, преемника Траэтты Паизиелло, оперная деятельность которого на русской сцене поражала своей активностью.

«Алкид»

В выборе сюжета этой оперы, как и «Креонта», возникает параллель с тем, что происходило на русской придворной сцене: через два года, когда Бортнянский будет уже в Петербурге, Паизиелло напишет своего «Алкида на распутье». И еще одно, но другого рода сходство с первой оперой Бортнянского: партитура (неавторская копия) его «Алкида» тоже оказалась вывезенной из России. Однако ее довольно давно обнаружили в Библиотеке Конгресса, и благодаря музыковедам-русистам Эванджелине Вассилиади и Кэрол Хьюз она известна в России и Украине, опубликована в Киеве под редакцией М. Берденникова и там же исполнена 17 января 1984 года под управлением А. Шароева.

Либретто оперы, по-видимому, не было напечатано, но сходство по сюжету и именам персонажей с либретто Пьетро Метастазियो «*Alcide al bivio*» («Алкид на распутье»), на которое была написана одноименная опера И. А. Хассе (1760), говорит о том, что метастазиевское сочинение послужило основой для «Алкида» Бортнянского.

Сюжет оперы мифологический. Интриги, собственно, и нет.

В жизни юноши Алкида наступил возраст, когда отец отказался давать ему наставления и предложил самому сделать выбор жизненного пути. Перед Алкидом две дороги, олицетворяемые образами полубогинь-полуженщин: Эдонида зовет его в тихую гавань житейских наслаждений, Аретей предлагает жизнь, полную опасностей, героических подвигов, приносящих высокое нравственное удовлетворение. Алкид смятенно и мучительно ищет свой путь и в конце концов выбирает второй — благородный и возвышенный. Восхищенная

подвигами и мужеством Алкида, Эдонида присоединяется к нему, чтобы разделить его героические деяния. Их благословляет хор с мудрым назиданием: «Души прекрасные, избегайте осторожно тех наслаждений, которые приносят мучения; души прекрасные, терпите те мучения, от которых рождается радость».

Этот восходящий к мифологии сюжет вечен, как вечен миф о Прометее. И конечно, своим этическим пафосом он был чрезвычайно созвучен духовным запросам эпохи Просвещения.

Опера трехактна. Первый акт состоит из сцены Алкида с его отцом Фронимом и большой сцены обольщения Алкида Эдонидой. Второй акт посвящен Алкиду с Аретеей, на благородные призывы которой юноша откликается, бесстрашно бросаясь в царство фурий. Третий акт — лаконичный эпилог, прославляющий героизм. Каждое действие завершается хором, сочувственно комментирующим события. Схема предельно лаконичная и ясная — в сущности, это даже не драма, а аллегория. Такая простота сюжета способствовала симфонизации музыкальной драматургии.

Говоря о симфонизме в опере XVIII века, обычно упоминают лишь Глюка, у которого он зародился, и Моцарта, у которого был классически воплощен, — словно бы в те годы итальянская опера стояла в стороне от динамичного развития музыкального классицизма в других европейских странах! А между тем пусть не в каждом произведении, но в ней всё-таки тоже созревали черты симфонизированной драматургии: их можно найти в 70-е годы у Пиччини, Паизиелло, Бертони и других композиторов.

Судя по «Алкиду», его автор сумел блестяще освоить лексику итальянской оперы. Ориентируясь на ее лучшие образцы, он чутко улавливал новые веяния.

На первый взгляд сюжетно-психологические коллизии находят в музыке Бортнянского весьма опосредованное воплощение. Все без исключения арии красивые и кантиленные, все они написаны в мажорном ладу: в мажоре и скорбь, и сомнения, и смятение. Но это соответствует опер-

ной эстетике того времени. К тому же в данном сюжете нет места для *Lamento* — единственного типа арии, в котором минор допускался в опере-серии. Несмотря на такое ограничение, именно в «Алкиде», больше, чем в двух других итальянских операх Бортнянского, ему удалось создать яркий и разнообразный тематизм, достичь выразительной точности в характеристиках. Так, арию Эдонида из первого акта, при всем ее благозвучии, отличает нарочитая интонационная бедность, неразвитость мелодики. Резко контрастна этому тема Аретеи: она пленяет благородством, увлекает пластикой широких убеждающих интонаций. Алкид в своей первой арии просит поддержки у богов. По типу тематизма его *Largetto* могло бы быть и чисто инструментальным; в то же время оно совершенно в духе возвышенных лирических тем, в дальнейшем характерных для хоров Бортнянского. Подобные темы обладают такой интонационной весомостью, что заставляют верить в искренность самых выпренных слов.

Едва различимые оттенки на фоне в целом одноплановой экспрессии обрекли бы партитуру на статичность, если бы не заметные черты симфонизма, которые проявляются прежде всего в четкой тональной драматургии. Два противоположных начала, представленных образами Эдонида и Аретеи, выражены различными тональными сферами. Основная тональность Эдонида — ми-бемоль мажор, Аретеи — до мажор. Композитор не только сопоставил их в крупном масштабе, но и столкнул непосредственно: в речитативном споре героинь реплики каждой звучат в своей тональности. А когда в третьем акте новая, переубежденная Эдонидой приходит к Алкиду, чтобы посвятить ему жизнь, ее ария звучит в далеком от ее прежних строев соль мажоре. Это тональное приближение к до мажору, символизирующему героический путь, по смыслу перекликается с тональным подчинением теме главной партии в репризе сонатной формы.

Аналогию с контрастами, характерными для симфонического цикла, можно подметить в жанровом соотношении основных образных сфер оперы — героики, пасторали, inferнального начала. Каждая из них воплощена почти

с той же степенью концентрации и обобщения, какой позднее достигла уже зрелая классическая симфония.

Наконец, великолепные образцы сквозных построений с симфоническим развитием мы находим в сценах, заключающих первый и второй акты.

В первом акте сцена Алкида с Эдонидой в драматургическом отношении строится по принципу рондо: своего рода рефреном в ней служит партия Эдониды. Ее высказывания перемежаются с ариозными репликами Алкида — вопрошающими, медитативными, смятенными. С каждым новым повтором «рефрен» набирает выразительную мощь. Сцена начинается сладкозвучным соло гобоя со скрипками на фоне мягкого рогового звучания низких валторн. На этой же теме построена небольшая первая ария Эдониды — незатейливая пастораль. За репликами Алкида и не относящейся к действию короткой ариеттой следует более развернутое повторение арии Эдониды. А затем после речитатива и арии Алкида, который всё еще не поддается сладостному искушению, Эдонида выступает с главной арией, развернутой и блестящей. Сцену завершает большой хор — гимн «тихой гавани наслаждений». Как это типично для того времени, хоровое звучание сопровождается плотным тутти оркестра с мобилизацией всех духовых инструментов. Своеобразной кодой этого финала становится балет добрых гениев.

Еще более динамичную сцену мы находим во второй половине второго акта, когда Алкид провозглашает свое решение избрать путь подвигов и мучений и на него в тот же миг обрушиваются силы ада. Для их изображения привлечен весь арсенал известных к тому времени гармонических и оркестровых приемов. Нет только тромбонов, да и то неизвестно, по художественным ли соображениям или из-за отсутствия их в оркестре театра. Звучит классический «глюковский» до минор как некая опора среди текучей тональной неустойчивости, используются хроматизмы, тремоло, мотивы вздоха, страха и скорби и т. п. Крепкий ритмический пульс динамизирует речитативы, всё вместе

создает ощущение бурной и драматичной симфонической разработки. Вот начало Танца фурий из второго акта:

2 Allegro assai

2 Ob.

2 Tr-be (C)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Если в первом акте последнее слово оставалось за хором, то здесь диалог Алкида с хором устрашающих его сил завершается речитативом героя, демонстрирующим его неколебимую решимость.

Итак, «Алкид» — ни в малейшей степени не рядовая и не примитивно-подражательная опера. Это очень серьезная творческая работа двадцатилетнего композитора, свидетельствующая о его выдающемся художественном даровании и полной творческой зрелости. Она отражает глубоко осмысленное освоение лучших достижений итальянской оперной школы 70-х годов XVIII века.

«Квинт Фабий» *

В декабре 1778 года в Модене состоялась постановка еще одной оперы Бортнянского — «Квинт Фабий». Чем был продиктован выбор сюжета, на сей раз исторического, неизвестно. Параллели обнаруживаются и в этом случае, но уже не на русской оперной сцене, а на итальянской.

Обычно указывается, что «Квинт Фабий» написан на либретто Апостола Дзено «Lucio Papirio dittatore» («Диктатор Люций Папирий»)**. Однако сравнение текста оперы

* Этот раздел во многом основан на моей неопубликованной статье, написанной для планировавшегося в конце 1980-х годов издания партитуры «Квинта Фабия» в серии «Памятники русского музыкального искусства».

** Апостола Дзено (Zeno, 1668–1750) — историк, драматург и критик, долгое время был придворным поэтом и историографом австрийского императора Карла VI. Особая заслуга его как либреттиста в том, что он возвысил содержательность и этическую направленность оперы до уровня французской классической трагедии (за что был назван «Корнелем мелодрамы»). Дзено заложил фундамент, на котором выросла либреттистика оперы-серии. Он «упорядочил композицию, введя единство действия, уничтожил прологи, писал текст достаточно строгим стилем, отчетливо проводил границу между речитативом и арией» (Реизов Б. Итальянская литература XVIII века. Л.,

с печатным изданием пьесы Дзено (Милан, 1721) показывает весьма значительные расхождения. Естественно, что за много лет пьеса, более десяти раз использованная разными композиторами (включая Галуцци!), должна была получить новые интерпретации, как это нередко случалось с другими сюжетами (например, с «Антигоной» — «Креонтом»). Вероятно, с переосмыслением было связано переименование драмы в «Квинта Фабия» — такое название было впервые использовано К. Г. Грауном в 1745 году, а затем П. Анфосси в 1771-м и Ф. Бертони в 1778-м.

Опера Фердинандо Бертони (1725–1813), одного из ведущих итальянских композиторов того времени, явилась непосредственной предшественницей партитуры Бортнянского: премьера ее прошла в падуанском «Театро интеринале» чуть раньше, в январе того же 1778 года. В ее либретто, напечатанном в 1780 году в Лондоне, куда композитор был приглашен в связи с успехом тамошней постановки, автором текста значится Антонио Андреи, хотя, как принято считать, фактически это переработка пьесы Дзено. Повидимому, и Бортнянский (или «Театро дукале» в Модене, сделавший ему заказ) также взял за основу версию Андреи, в свою очередь переработав ее.

Партитуре «Квинта Фабия» повезло: ее автограф благополучно хранится во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва), где она и была подготовлена к изданию И. Н. Иордан и Г. В. Киркором, хотя публикация всё еще остается делом будущего. Современная премьера оперы прошла в концертном исполнении ансамбля «Мадригал» под управлением Константина Науменко 5 мая 2006 года в Малом зале Московской консерватории.

1966. С. 92). Им написано более 60 либретто (или, как их называли, «мелодрам»), значительная часть которых впервые была положена на музыку Антонио Кальдарой (1670–1736) — одним из ведущих представителей венецианской и неаполитанской оперных школ.

В основе сюжета лежит эпизод из восьмой книги «Истории от основания города» Тита Ливия: в нем повествуется о раздорах между двумя военачальниками во время Второй самнитской войны 327–304 годов до н. э. Диктатор Люций Папирий Курсор был сторонником осторожной стратегии и находился под сильным влиянием религиозных обрядов — авспиций, предсказывающих исход битвы. При неблагоприятных или сомнительных предсказаниях он воздерживался от сражений. В одну из своих поездок в Рим для совершения повторной авспиции он оставил своим заместителем начальника конницы, молодого патриция Квинта Фабия Максима Руллиана, приказав ему ни под каким видом не начинать боя. Недовольный осторожностью Люция Папирия и имеющий широкую поддержку в войске, Квинт Фабий воспользовался отъездом начальника и, узнав от разведчиков, что самниты в настоящий момент беспечны, напал на них и перебил двадцать тысяч солдат неприятеля. Затем, не желая делить славу с диктатором, он сжег трофейное оружие, чтобы Люций Папирий не смог по обычаю победителя начертать на нем свое имя, и направил донесение не диктатору, а в сенат.

Дальнейшие события разворачивались драматично. Люций Папирий, имея перед глазами пример Тита Манлия Торквата, казнившего своего сына в аналогичной ситуации, был полон решимости поступить так же. Однако на стороне Квинта Фабия были сенат, народ, трибуны и готовое взволноваться войско. Под давлением этих обстоятельств Люций Папирий передал судьбу Квинта в руки народа, оставаясь непримиримым на позициях римского права и законов воинской дисциплины.

Этот исторический эпизод не уникален в летописи римских войн, так как главные военачальники — диктатор и командующий конницей — избирались одновременно на один и тот же срок и, как правило, между ними возникали подобные конфликты. Сходные ситуации, помимо случая с Манлием Торкватом, имели место и во время Второй

пунической войны с тезкой нашего героя Квинтом Фабием Максимом (прозванным Кунктатором, то есть Медлительным), только в роли диктатора, и Марком Минуцием — молодым начальником конницы. Правда, в отличие от Торквата Манлия и Люция Папирия, Фабий Кунктатор проявил сдержанность и мудрость, предоставив самим событиям доказать неправоту поспешных действий молодого соратника.

Любопытна эволюция трактовки этих конфликтов. В бесстрастных, казалось бы, повествованиях античных авторов явно ощущается симпатия к диктаторам — защитникам римского права. Авантюризм их молодых соперников, несмотря на военные успехи, не внушает писателям особого восхищения. Дзено сумел уравновесить отношение к антагонистам. Воздав дань уважения диктатору (неслучайно пьеса названа его именем), драматург смягчил характер героя, придал ему раздвоенность: в нем борются приверженность праву и личная симпатия к Квинту Фабию. А передача судьбы Фабия в руки народа подана как счастливое и мудрое решение, которое позволяет спасти жизнь молодого человека, не поступившись совестью блюстителя закона. Идеализирован и Квинт Фабий: снята его задиристость и антипатия к Люцию Папирию, нарушение воинской дисциплины оправдано горячностью молодой крови. Дзеновский Квинт дорожит своей честью, тогда как реальный — оправдывался и даже обвинял диктатора, а ночью убежал из-под стражи в Рим к отцу, сенатору Марку Фабию. Изменен также отец: по Титу Ливию, он защищал сына и апеллировал к народу, у Дзено же старый патриций беспристрастен и, как и Люций Папирий, ставит превыше всего римское право. В духе античной трагедии добавлены родственные отношения, обостряющие восприятие нравственного конфликта: Квинт Фабий является зятем Люция Папирия, но мольбы дочери диктатора Папирии (у Бортнянского, как и у Андреи, — Эмилии) не могут умиловить отца.

Модифицированное либретто названо по имени молодого героя. Это отражало серьезную переработку драматической

схемы и, кроме того, в определенной мере должно было повлиять на отношение зрителя к Квинту Фабию в духе некоторой либерализации. Любопытно, что коллизия оперы перекликалась с известным эпизодом только что минувшей русско-турецкой войны. В 1773 году Суворов, получив от Румянцева приказ об отступлении, нарушил его и своим маневром пресек туркам стратегически важное сообщение между Силистрией и Рущуком. Донесение командующему он послал в виде шуточного двустипия: «Слава Богу! Слава Вам! Туртукай взят, и я там». Возмущенный Румянцев переслал это донесение императрице, а ослушника взял под арест. Однако Екатерина написала: «Победителя судить не должно» — и пожаловала Суворову орден второго класса*.

В либретто Дзено судьба Квинта Фабия репалась диктатором и народным трибуном Сервилио. В новом варианте сюжета Сервилио отсутствует и основной акцент сделан на переживаниях героя, связанных с его гордостью и честью: он предпочитает смерть позорному покаянию. А в качестве противостоящих диктатору сил остаются военный трибун и его невеста, она же сестра Квинта Фабия (у Дзено это Коминио и Рутилия, у Бортнянского — Волунио и Фауста).

Рационалистичность и уравнишенность, естественные в Италии начала XVIII века, которая восстала против барочной усложненности искусства, уступили теперь место большей человечности характеров, сделавшихся сложнее и импульсивнее. Всё это приблизило сюжет к «штюрмерству» 1770-х годов XVIII века, по-своему кульминационных в искусстве**.

* См.: *Вейдемейер А.* Двор и замечательные люди в России во второй половине XVIII века. СПб., 1846. Ч. 1. С. 135.

** Штюрмеры — представители движения «Sturm und Drang» («Буря и натиск») в немецком искусстве конца 1760-х — начала 1780-х годов, названного по имени пьесы Фридриха Клингера и повлиявшего на европейскую культуру яркой предромантической экспрессией индивидуализма и вниманием к субъективному миру человека.

То же относится и к музыкальному решению оперы, которое ушло от традиций неаполитанской школы периода ее расцвета в начале XVIII века. Можно говорить лишь о следах тех условностей, с которыми ранняя опера-серия вошла в историю. Здесь уже нет ни одной арии *da capo*, менее строго выдерживается традиционное отношение между рангом героев и количеством закрепленных за ними сольных номеров, нет, наконец, и обязательного для неаполитанской школы разделения функций сопровождающих духовых инструментов: деревянных — для благородных и медных — для низших персонажей.

Сходные приметы времени можно увидеть и в одноименной опере молодого Керубини, который учился в Болонье — очень близко к Модене — и вполне мог слышать «Квинта Фабия» Бортнянского. Он написал свою партитуру тремя годами позже и по музыкальному прочтению сюжета оказался близок предшественнику из России не только в целом, но и во многих деталях. Вполне возможно, что он также находился под влиянием опытного Бертони, хотя в первую очередь общность была обусловлена, конечно, духом эпохи.

Опера Бортнянского трехактна. Ее музыкальная структура обычна для оперы-серии. Развитие действия происходит в речитативах секко, тогда как область эмоционального выражения сосредоточена в ариях. В моментах особой ажитации и наибольшего драматического накала используется аккомпанированный речитатив. Судя по экстраординарности его появления, это средство трактуется как особенно сильное. Два дуэта Квинта Фабия и его супруги Эмилии тоже являются исключительными моментами, совпадающими с эмоциональной кульминацией драмы. Кроме этих вокальных номеров в опере есть два небольших марша (в первом и третьем действиях) и заключительный хор. Впрочем, этот последний номер оказался не совсем состоявшимся. В автографе после заголовка «Coro» (хор) — лишь три незаполненные вокальные строки. В либретто

Дзено имеется текст заключительного (и единственного в опере) хора:

Festeggino rimbombino
In alto suon di giubilo... *

Возможно, в спектакле этот короткий номер решался в балетно-мимическом плане, ибо до сих пор хористов не было вообще и все массовые сцены были кордебалетными.

Увертюра к опере представляет собой классический образец итальянской увертюры, трехчастной *Sinfonia* в манере Алессандро Скарлатти (*Allegro commodo, Rondo, Presto*).

В опере нет отрицательных героев, поэтому в ней господствует один благородно-возвышенный стиль выражения. Общий тонус высказываний очень активный: все они подчинены раскрытию конфликта, нет места созерцательности или лирическим откровениям. Тем не менее даже при таком ограничении эмоционального строя, который продиктован «безлюбивной» интригой, композитор сумел найти достаточно контрастные краски для основных образов.

Наибольшей жанровой определенностью и яркостью выделяются арии Квинта Фабия и Эмилии. Роль протагониста, в традициях эпохи и жанра, поручена кастрату-сопранисту. Большинство из его пяти арий совершенно отчетливо выделяются стилем *eroico* (героическим). Широкие мелодические ходы, фразы из длинных нот на фоне ритмически активного сопровождения, с маршевым ритмом, фанфарными оборотами и резкими динамическими переходами, — вот средства, характерные для двух его арий из первого действия ** и второй арии из второго.

В другом роде написана первая ария Квинта Фабия из второго действия, «*Cara deh torna in pace*» («Дорогая, возвращайся же с миром»), — лирический центр оперы, раскрывающий характер героя в человеческом страдании:

* «Празднуйте, гремите / В высоком звоне ликования...»

** В автографе партитуры видно, что Бортнянский изменил начальные интонации одной из арий в сторону большей импульсивности.

3 **Largo**

2 Ob.

2 Cor. (Es)

Ca - ra, deh tor - nă in pa - ce, non ti sde - gnar ben

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.
C-b.

[p]

[p]

mi-o, non ti sde - gnar, non ti sde - gnar ben mi-o!

Этот красивейший номер, пользовавшийся в свое время популярностью в России, можно найти в нотном альбоме из собрания Юсуповых среди сочинений известнейших итальянских композиторов — Паизиелло, Саккини, Бертони и др.¹¹ М. Пряшников указывает на сходство начальных слов арии Квинта Фабия и одной из арий в довольно популярном либретто В. А. Синья-Санти «Монтесума» и выдвигает гипотезу относительно участия Бортнянского в сочинении оперы на это либретто*. Ввиду отсутствия определенных данных это так и остается предположением. Стоит лишь заметить, что оперная практика XVIII века допускала любые манипуляции как со своим, так и с заимствованным у других композиторов материалом (обычно ариями) — тем более что стандартная риторика текстов делала их универсальными для самых различных сюжетов. Это показывает, как много загадок еще таит в себе итальянский период Бортнянского.

Последнее, финальное рондо Квинта Фабия, включающее его дуэт с Эмилией, идет за большим аккомпанированным речитативом. Это прощание молодых супругов друг с другом и их обоих — с жизнью выражено благостно-отрешенным *Largo*: в нем покой и смирение, неподвластные земным горестям.

Второй по значимости персонаж оперы — Эмилия. Ее музыкальная характеристика также отличается индивидуальностью и в то же время внутренним разнообразием. Первая ария Эмилии (из первого действия) полностью лежит в русле героического стиля Квинта Фабия, хотя в ее тексте уже звучит тревога за судьбу мужа. Интересна вторая ария, в конце первого действия. Поставленная Люцием Папирием перед выбором между ним и Квинтом, Эмилия выбирает сторону отца. После этого звучит ее ария *Larghetto con espressione*, полная внешней красоты и благородства,

* См.: Пряшникова М. П. Д. С. Бортнянский. Неизвестные вокальные сочинения. М., 2002. С. 12-13.

которые, однако, не избавляют от ощущения некоей пустоты и безликости. Следующая ария выражает радость Эмилии, связанную с согласием отца на компромисс: он обещает принять покаяние Квинта Фабия наедине. Этот номер весьма непритязателен по музыке, он простой и непосредственный. И наконец, четвертая ария Эмилии в середине третьего акта утверждает доминирующий героический облик молодой женщины. Сраженная предательством отца, который превратил покаяние Квинта Фабия в публичное, она теперь неотделима от мужа и клянется принять смерть вместе с ним, спасая его от бесчестия.

Оба главных героя, в отличие от всех остальных, наделены аккомпанированными речитативами, предваряющими наиболее важные в драматургическом отношении арии, и даже целыми сквозными сценами. Выход музыкального выражения за пределы законченных номеров, освобождение от условных синтаксически закругленных форм дает возможность композитору выявить несвойственную ариям экспрессию как в вокальных, так и в оркестровых партиях.

Дуэты главных героев наряду с ариями имеют ключевое драматургическое значение. Эстетика оперы-серия предусматривала выражение апофеоза страдания в духе возвышенной просветленной лирики, приподнятой над непосредственностью открытой душевной боли (хрестоматийный пример — ария глюковского Орфея «Потерял я Эвридику»). Именно в этих традициях написан прощальный предсмертный дуэт Эмилии и Квинта Фабия

Третий ведущий персонаж — Люций Папирий — неоднозначен в музыкальном воплощении. По традиции жанра партия его, как антагониста главного героя, предназначена для тенора. Он имеет по одной арии в каждом действии. В первой сцене первого акта перед нами характер уверенный и устойчивый. Холодная объективность Люция не отмечена одухотворенностью — напротив, прямолинейность и односложность музыкальной мысли «заземляют» ее. Сходна ария из второго действия, однако она выдержана

в более воинственном настроении. Начинаясь за ней экспрессивная кульминационная сцена Квинта Фабия с Эмилией особенно оттеняет антипатичный облик Люция. Здесь, в точке золотого сечения оперы, конфликтующие образы достигают своего крайнего выражения и максимально отдаляются друг от друга.

Иначе показан Люций Папирий в конце оперы, в момент, предшествующий развязке. В диктаторе, увидевшем решимость молодых людей умереть (его ария идет за рондо-дуэтом Квинта Фабия и Эмилии), открывается душевная раздвоенность. Он страдает от необходимости действовать сообразно своему сану и соблюдать букву закона, в то время как сердце его на стороне Фабия. Теперь Люций подобен Креонту, чей нравственный долг также отступает перед угрозой самоубийства Антигоны и Эмона.

Композитор чутко следует за развитием образа. Последняя ария Люция Папирия подкупает своей человечностью. Его интонации становятся мягче, приобретают гибкость. Автор находит интересный способ музыкального обобщения образа на протяжении трех арий: своеобразным их лейтмотивом является мелодическая фигурация с долгим двойным форшлагом, оstinатно повторенная на фоне чередующихся аккордов с контрастной динамикой (*sforzando* и *piano*).

Второстепенные персонажи обрисованы также весьма неоднозначными музыкальными характеристиками, несмотря на то что каждый из них имеет всего две арии в двух первых действиях.

Марк Фабий — тенор. Его роль любопытна своим противодвижением ходу интриги, напоминающим первоначальное развитие характера Эмилии. В первом акте он всецело на стороне сына-героя, во втором, руководствуясь понятиями патрицианской чести, выступает как обличитель. Интересно музыкальное соотношение двух этих состояний. Первая ария проста до примитивности и даже напоминает образность буффонных героев, зато другая полна истинного благородства. В этом можно усмотреть глубокую мысль:

Марк Фабий возвысился над самим собой, пришел к убеждению ценой преодоления конфликта отцовского сердца с совестью гражданина, и это достойно уважения. Вторая ария соседствует с центральным лирическим высказыванием Квинта Фабия. Настроение покорности судьбе, философичность этих двух номеров составляет сильный контраст к дальнейшему активно развивающемуся действию.

Либретто предусматривало еще одну арию Марка Фабия, в третьем действии. Судя по имеющейся после речитатива авторской ремарке «*Segue l'aria di M. Fabio*» («Следует ария М. Фабия». Л. 11), Бортнянский либо собирался ее писать, либо написал, но не включил в партитуру, либо воспользовался вставной арией из чужой оперы по выбору певца.

Осталось сказать о двух героях, второстепенных по роли в сюжете, но наделенных прекрасными музыкальными характеристиками: это влюбленная пара Фауста и Воллюнио — сестра Квинта Фабия и его друг. В речитативном диалоге первого действия происходит их объяснение в любви. Затем в арии Фаусты выражается ее смущение: сейчас, когда жизнь брата в опасности, она не может думать о любви. Ария исполнена нежнейшей и безыскусной лирики в духе галантной «российской песни» и предвосхищает медленные части из многих хоровых сочинений, написанных Бортнянским вскоре по возвращении в Россию. Далее — ария Воллюнио (его партия поручена сопранисту). В ней слышен юношеский задор и добродушие; маршевые интонации выражают если не героику, то некую браваду. Юноша клянется сделать всё, чтобы спасти друга. По-иному представлен Воллюнио в своем следующем выступлении — в начале третьего акта. Возложив надежды на спасительную силу народного волеизъявления, он тем не менее волнуется, думая о стихийности чувств народа. Эта ария по характеру близка героине Квинта Фабия. Последняя ария Фаусты в том же действии — развернутый бравурный номер, в приподнятом настроении которого выражается надежда на благополучный исход событий.

Каждый образ драмы имеет свою четкую и глубоко оправданную линию развития. Эти линии, то идя параллельно в партиях близких друг другу героев, то перекрещиваясь в характерах враждебных, выстраиваются в один общий поток, образующий драматургию целого. Только драматическое чутье композитора могло помочь ему преодолеть статику традиционных «концертных» номеров оперы-серия и создать динамичный спектакль. С детства непосредственно связанный с театром, Бортнянский твердо знал и хорошо чувствовал его законы. Овладев мастерством композиции, он продемонстрировал виртуозность в музыкальном выражении этих театральных законов.

Гибкое использование в ариях различных музыкальных форм — очень интересное средство создания музыкально-драматургической динамики в условиях стиля, в котором певец всегда был в центре внимания. Главному герою принадлежат наиболее сложные и развернутые арии: одна из них написана в сонатной форме без разработки, другая — в сонатной с двумя эпизодами вместо разработки, две — в форме рондо и одна — в свободной многочастной. Малых и простых по форме арий в его партии нет вообще. По одной арии в сонатной форме имеют еще Эмилия и Волюнио. Большая же часть арий написана в сложной двухчастной форме. В сложной трехчастной — всего одна (Эмилии). Четко закреплены типы форм за героями-тенорами: все три арии Люция Папирия — в сложной двухчастной (последнюю можно трактовать и как трехчастную нерепризнанную — ABC), обе арии Марка Фабия представляют собой небольшие высказывания в простой трехчастной форме.

Музыкальная драматургия оперы демонстрирует продуманное чередование протяженных и малых, сложных и простых форм. Так, большие арии протагонистов равномерно перемежаются двух- и трехчастными вокальными пьесами более скромных масштабов. Их последовательность создает концентрическую структуру первых двух действий: две крупные формы по краям и самая сложная в центре.

Третий акт ввиду своей малой протяженности (он вдвое короче предыдущих) имеет только один большой номер — центральный.

В использовании репризных и нерепризных форм есть своя линия развития. Начиная с середины второго акта, в опере нет ни одного закругленного репризного номера. Исключение — лишь финальное рондо, но и оно динамизировано введением в него дуэта с Эмилией.

Музыкальный материал внутри арий подразделяется на тематический, развивающий и каденционный типы, использование которых четко регламентировано. Тема арии излагается оркестром, затем при первом вступлении певца, после чего может повторяться в соответствии с избранной композитором структурой. Функции развивающего материала простираются от незначительных общих фраз до весьма выразительных эпизодов, передающих эмоции страдания. Только в нескольких таких эпизодах и в речитативных сценах появляется минорный лад: исключение его из основного тематического материала, как уже говорилось, является одной из многочисленных условностей жанра. Тем ярче звучит редкий минор на фоне преобладающего мажора.

Каденции — неотъемлемый атрибут арий той эпохи. Во многих случаях ими заполняются целые разделы, особенно в сложной двухчастной форме, а в сонатной форме — связующая часть. Сотканные из дежурного набора мелодических формул, они позволяют певцу поразить слушателей обширным диапазоном, высокой техникой и протяженностью дыхания. По размерам и технической трудности они соответствуют месту роли в иерархии персонажей.

Тональный план оперы и отдельных номеров весьма разнообразен и продиктован художественно-драматургическими задачами*. Так, до мажор имеет организующее значение.

* Разумеется, это не относится к речитативам секко, которые весьма стандартны в интонационном и гармоническом отношениях. По почерку и цвету чернил в автографе видно, что они вписаны в партитуру отдельно от арий, очевидно наскоро и без особых раздумий.

В нем написаны увертюра и заключительный хор (практически инструментальный эпизод). Вокальный номер в до мажоре всего один — это вторая из двух центральных арий Квинта Фабия во втором акте. В той же тональности звучит траурный марш из третьего действия.

Ре мажор и ля мажор, использованные в партиях Волюнио, Квинта Фабия и Эмилии, в большинстве случаев связаны с надеждой на признание подвига Квинта Фабия и победу высшей справедливости. Си-бемоль мажор и ми-бемоль мажор отданы преимущественно паре главных героев и появляются в ариях, охватывающих основной круг их эмоций.

Интересно применение фа мажора. Кроме малосущественной арии Фаусты, он проходит по одному разу у Эмилии, Марка Фабия и Люция Папирия. У Эмилии — в тот момент, когда в первом действии она принимает сторону отца, у Марка Фабия — во втором действии, когда он тоже начинает разделять позицию диктатора, и у самого Люция Папирия — в конце оперы, когда обнажаются благородные противоречия его души. Таким образом, проходя пунктиром по всей опере, эта тональность фиксирует внимание на определенной линии психологического развития драмы.

Оркестровка оперы традиционна для своего времени и жанра. В основе фактуры — струнный квинтет с валторново-гобойной гармонической сердцевиной. Даже расположение в партитуре духовых между скрипками (с альтами) и басами наглядно подчеркивает каркасную функцию струнных. Духовые иногда к ним присоединяются, причем, если флейты и фаготы играют вместе, то без гобоя. Фагот обычно дублирует бас, флейты — скрипки. Чаще других духовых флейты получают самостоятельные мелодические фразы.

Полное тутти не встречается в опере вообще, даже в инструментальных номерах (были ли тому причиной художественные соображения или недостаток оркестрантов, играв-

ших попеременно на разных духовых?). Три арии идут только со струнными и две — Фаусты и Волунио (соседние, в начале первого действия) — сопровождаются струнными с флейтами. В этом обособлении арий влюбленной пары можно усмотреть попытку автора сблизить характеристики и придать им общий пасторальный колорит.

Использование лейттембра, закрепленного за определенным персонажем, было принято в опере-серии и особенно последовательно практиковалось Глюком. Бортнянский также продемонстрировал владение этим драматургическим средством. Особого внимания заслуживает трактовка фагота: его звучание выбрано в качестве лейттембра, выражающего горести Эмилии и Квинта Фабия. Так, в ля-мажорной арии Квинта, заключающей первый акт, фагот сопровождает певца, диалогизирует с ним в каденции, и его партия сопровождается ремаркой «dolce» (нежно). Участвует фагот и в сцене перед финальным рондо второго акта. Он напоминает о себе, играя в октаву то с флейтой, то с первыми скрипками небольшие мелодические фразы, на фоне которых звучит прерывистый речитатив героев. Центральное выступление фагота содержится в сцене Эмилии из третьего акта. Здесь ему принадлежит развернутое мелодическое высказывание с аккомпанементом скрипок и валторн. В автографе партитуры на обороте пятого листа из третьего тома есть два зачеркнутых такта с новой репликой Эмилии. В окончательном варианте эта реплика отнесена на четыре такта вперед — специально, чтобы продлить мелодическую фразу солирующего фагота.

Если всё, что написано в партитуре, поддается точному (с поправкой на два века) воспроизведению, то зрительную сторону спектакля реконструировать труднее. Но, по крайней мере, в отношении декораций можно при постановке взять за основу указания в либретто Дзено. Первый акт: в первой сцене — римский Капитолий напротив храма Юпитера Капитолийского, а во второй — сельская местность близ Рима. С одной стороны течет Тибр, а с другой —

вид города с запертыми воротами и поднятым мостом. Второй акт: в третьей сцене — галерея, соединяющая дома Фабиев и Папирия, в четвертой — беседка Люция Папирия, загороженная с одной стороны деревянным щитом, который потом опускается и делает видным лагерь, полный народа и солдат. Третий акт: в пятой сцене — римский Форум с возвышением для трибунов и других выборных лиц, в шестой — комната и в седьмой — великолепный зал, соединенный лоджией с Курией.

Не совсем понятно, как обстояло дело с массовыми сценами. В журнальной рецензии спектакль хвалили за балетные номера, а в партитуре их нет. В то же время народа на сцене было немало, поскольку в качестве статистов (*comparsa*) указаны пажи Эмилии и Фаусты, ликторы Люция Папирия, солдаты и самнитские рабы Квинта Фабия, а также выборные и прочие лица из народа при Сервилио. Все эти группы не могли всегда стоять неподвижно. Но единственно, когда они могли двигаться (не считая маршей), это во время арий действующих лиц. Можно думать, что оркестровые вступления к ариям или какие-то части самих арий сопровождались кордебалетом или пантомимой. Так или иначе, стройный и целенаправленный сюжет, не обремененный ни побочным интригами, ни дополнительными сложностями, позволяет найти гибкое, изящное и динамичное режиссерское решение спектакля.

Маэстро из Московии

Современным исследователям не дает покоя запись в уже упоминавшемся реестре рукописей Бортнянского, имевшихся в начале XX века в Капелле. А там сказано: «Итальянских опер — пять». Ничего, конечно, полностью отрицать нельзя на современном уровне знаний о Бортнянском, но эта запись всё же похожа на ошибку. Как мы знаем, у Долгова упомянуты только три названия.

Правда, А. М. Соколова без ссылки на источник сообщает об исполнении юным Александром Варламовым двух арий из оперы Бортнянского «Андромеда»*. Однако отсутствие каких-либо следов ее партитуры или либретто наводит на мысль, что автора газетной заметки, на которой, вероятно, основывалась А. М. Соколова, подвела память и в действительности он слышал исполнение арий Антигоны из «Креонта». Составитель же реестра, по-видимому, просто не отличил французские оперы от итальянских и причислил к последним «Сокола» и «Сына-соперника». Эти-то две и находились в Капелле, а потом оказались в Российском институте истории искусств (Санкт-Петербург), где и хранятся до сих пор, в то время как действительно итальянские оперы Бортнянского разлетелись по миру. Третья же французская его опера — «Празднество сеньора» — не попала в институт и явно не была в Капелле: она впоследствии отыскалась в Российском государственном историческом архиве.

Итак, будем исходить из того, что Бортнянский написал всего три итальянские оперы. В них он обратился к трем разновидностям сюжетов, характерных для оперы-серии: античной трагедии («Креонт»), мифологии («Алкид») и истории («Квинт Фабий»). Сколь бы ни были различны эти три источника, их объединяет главное: высокие этические критерии, могучая нравственная сила героев, полностью созвучные эстетике классицизма. Общность тем и идей естественно породила и общность музыкально-драматургических решений. И всё же можно говорить о некоторых отличительных тенденциях. Так, для опер на мифологические сюжеты характерна обрисовка «адских сил», имеющая специфические нормы музыкальной выразительности. В операх по античным трагедиям несколько сильнее выражено лирико-драматическое начало.

* См.: Соколова А. М. Концертная жизнь // История русской музыки: в 10 т. М., 1986. Т. 4: 1800–1825. С. 259.

В исторических музыкальных драмах на первый план выходит героика, большее значение имеет внешний антураж, военные марши и т. д. Однако всё это лишь оттенки, далеко не обязательные, а главное, не касающиеся основной массы арий, универсально годных для показа силы и благородства характеров любой оперы-серии.

Композитор принял как традиционные нормы, так и современные ему тенденции итальянского спектакля, продемонстрировав совершенное владение лексикой, формой и драматургическими законами жанра. Это подтверждает рецензия на премьеру «Квинта Фабия» (насколько известно, единственной оперы Бортнянского, удостоившейся такой чести), которую нашёл А. Мозер в журнале «Мессаджеро» (№ 52, 30 декабря 1778 года):

Вечером 26 числа текущего месяца местный «Театро дукале» открылся драмой под названием «Квинт Фабий», вновь поставленной с музыкой маэстро синьора Дмитрия Бортнянского из Москвы, находящегося на службе у Ее Величества Императрицы России.

Разнообразие, изящество и блеск вокального исполнения, изобретательность и приятность балета, искусное построение сюжета создали спектакль, доставивший наслаждение и получивший высокое одобрение двора его светлости и единодушные аплодисменты зрителей, среди которых было много иностранцев, согласившихся разделить удовольствие первых представлений.

Отзыв, конечно, поверхностный, и характерно, что о музыке в нем ни слова: сказалось отношение к ней как к прикладному искусству, призванному, вместе с костюмами и декорациями, лишь украсить представление драмы. Композитор при этом упомянут, хотя и ошибочно назван «маэстро из Москвы» — очевидно, под влиянием привычных представлений о столице далекой страны, нередко называвшейся Московией. Но так или иначе, отмеченный рецензентом энтузиазм публики что-нибудь да значит:

итальянцы никогда не ашлодировали из вежливости, а толк в музыке они знали.

Успешный спектакль и упоминание в прессе, которое Бортнянский уж наверное послал в Петербург, открывали хорошие перспективы, и композитор должен был почувствовать свою востребованность и конкурентоспособность. Однако, получая стипендию и будучи «на службе у Ее Императорского Величества», он знал, что рано или поздно нужно возвращаться в Санкт-Петербург. Поэтому он не слишком удивился, получив в мае следующего, 1779 года такое письмо:

Господин Бортнянский!

Как уже десять лет прошло бытности вашей в Италии, и вы, опытом доказав успехи вашего искусства, отстали уже от мастера, то теперь время возвратиться вам в отечество: для чего рекомендую вам как можно скорее отправиться, взяв с собою все ваши сочинения. На жалованье ваше при сем прилагаю вексель в 200 червонных: а на проезд 150 черв[онных] получите от маркиза Моруция.

Ежели же вам надобно будет впредь для нового вкуса еще побывать в Италии, то можете надеяться, что отпущены будете. Но вас повторительно прошу, не медля нисколько, сюда ехать; первое, что в вас настоит нужда; второе, что сие послужит ко всегдашнему и непременно вашему счастью и к основанию чести вашей навсегда; впрочем, будьте уверены, что я вам охотный слуга.

10 апреля 1779 года. Иван Елагин*.

Написанное в апреле, это знаменитое письмо было получено адресатом в мае. Его тон, необычайно благоволительный по отношению к молодому человеку, уехавшему одиннадцать лет назад из России учеником, интригует. Елагин хорошо знал обстановку в придворных кругах. Знал он

* Приводится по: Автографы музыкальных деятелей (1839-1889): Премия музыкального журнала Нувеллист. СПб., 1889. С. 1. Подлинник письма предположительно находится в Центральной музыкальной библиотеке Мариинского театра.

и то, что в столице стремительно расцветала музыкальная жизнь. С трагическим уходом Березовского и самоубийством разорившегося Пезибля, который успел привить петербуржцам вкус к кантатно-ораториальному жанру, потребность в образованных и энергичных музыкантах ощущалась с каждым днем острее.

А Бортнянский если и торопился, то не с курьерской скоростью. Пограничная запись в Риге удостоверяет его прибытие на родину лишь 26 ноября 1779 года, из Варшавы. Эти обстоятельства согласуются с бытующим у лемков преданием о том, что по дороге из Италии Дмитрий заехал на родину своих предков. Проверить легенду вряд ли возможно, но логика в ней есть, тем более что он вполне мог быть наследником остававшейся там фамильной недвижимости.

Глава 5

Петербург. Творчество Бортнянского в Екатерининскую эпоху

Капельмейстер церковной музыки

Встреча в Петербурге прошла в той самой благоприятной атмосфере, которую обещал тон елагинского письма. Как писал Долгов, Бортнянский «принят был великой государыней как известный артист и композитор»^{*}.

Хотя Дмитрий появился на фоне шумного успеха Паизиелло, для него всё складывалось удачно. При своей удивительной творческой активности, Паизиелло единственный из череды приезжих маэстро не занимался Капеллой: во всяком случае, только его имя не встречается среди авторов духовно-хоровой музыки в России. Для Бортнянского, таким образом, открывалась ниша капельмейстера Придворного певческого хора, или «капельмейстера церковной музыки», как он был назван в указе о назначении на должность^{**}. Это во многом определило его творческую судьбу: ответственность за духовный репертуар, независимо от характера административных полномочий в тот или иной период, будет лежать на нем до конца жизни.

Вместе с назначением было установлено и содержание: годовое жалованье в тысячу рублей и еще пятьсот на экипаж, о чем говорят ведомости Кабинета от 18 января

^{*} Долгов Д. Д. С. Бортнянский. С. 18.

^{**} 200-летие Кабинета Е. И. В. (1704–1904). СПб., 1911. С. 381.

1780 года и 21 апреля 1781-го *. Днем раньше Галуши была пожалована тысяча цехинов «за труды его в обучении посыланного туда [в Венецию] придворным певчим Дмитрия Бортнянского»¹².

Присутствие новой фигуры в музыкальной жизни Петербурга проявилось быстро и ярко. Уже в сезоне 1779/80 года композитор, видимо, поразил современников новизной и элегантностью своих пьес. Этого, собственно, и ждали от молодого человека, прошедшего, и не без успеха, столько лет в Италии. Сам контекст возвращения поставил его в положение законодателя моды, которое он потом долгие годы прочно удерживал.

Из наиболее ранних датированных материалов этого периода, относящихся к Бортнянскому, до нас дошли несколько аккуратных рукописных копий двух его духовных пьес — «Ныне силы небесныя» и Херувимская песнь. Копии находятся в коллекции, хранящейся в Бостонском университете^{13**}. Они совершенно идентичны по оформлению и, возможно, выполнены на продажу. Вот как выглядит титульный лист одной из них:

Ныне силы небесныя
На четыре голоса
Сочинение Дмитрия Бортнянского
в Санкт-Петербурге
1780

Обе пьесы — в ми-бемоль мажоре, очень красивые и благозвучные, мало чем отличные по характеру от «российских песен». Неудивительно, что они быстро приобрели популярность, а Бортнянскому принесли любовь публики и широкую известность. Любопытно, что образы этих сочинений нередко сливались в один, и мелодия «Ныне силы небесныя» перетекстовывалась на «Иже херувимы», подчас как

* См.: 200-летие Кабинета Е. И. В. (1704-1904). СПб., 1911. С. 381.

** Благодарю П. Г. Сербина за указание на этот источник.

анонимная или приписываемая Березовскому¹⁴. Правда, как ни распевай на нее текст «Иже херувимы», верной просодии не получается, но в те времена это не смущало ни исполнителей, ни слушателей. Херувимские целись часто, их требовалось много, и любая красивая мелодия годилась. Так вышло позже и с гимном Бортнянского «Коль славен наш Господь в Сионе»¹⁵.

В той же коллекции имеются сходные по оформлению недатированные копии шести пьес из Обедни на три голоса: «Слава Отцу и Сыну», Херувимская G-dur, «Достойно есть», «Отче наш», «Верую» и «Хвалите Господа» (по сравнению с версией этой Обедни, напечатанной в 1815 году издателем Дальмасом, в ней не хватает только «Тебе поем»). Таким образом, есть основания относить создание этого цикла приблизительно к 1780 году. Кроме того, коллекция содержит манускрипт «Господи, да не якостю Твоею» на три голоса (B-dur), вариант «Отче наш» из той же трехголосной Обедни, трехголосную Херувимскую g-moll и трехголосный же хор «Предвечный», который, как и «Господи, да не якостю Твоею», в дальнейшем не вошел в число авторизованных сочинений композитора.

Любопытно, что посреди Обедни, после первых двух номеров, еще раз появляются вышеупомянутые «Ныне силы небесныя» и Херувимская Es-dur, но «Ныне силы» в данном случае... с подтекстовкой на итальянском — «Cantano te gloria». Это наводит на мысль, что Бортнянский сочинил какую-то часть пьес еще в Италии (подобно «Ave Maria» и «Salve Regina»), а также показывает, что и в России существовали версии на русском и латинском языках. Возникает аналогия с «Немецкой обедней»: ее песнопения в дальнейшем будут также фигурировать с русским текстом. Например, музыка хора «O Lamm Gottes» полностью идентична переложению ми-бемоль-мажорного «Вкусите и видите». Г. Малинина обнаружила еще несколько аналогичных перетекстовок с латинским и немецким текстами, хотя их происхождение может быть и более поздним, как

в случае с четырехголосной Херувимской ре мажор, созданной лишь в 1812 году.

Наличие таких параллелей говорит об удивительно свободном отношении к конфессиональной или национальной принадлежности духовной музыки. То же самое можно сказать о ее жанровой специфике. Даже литургические сочинения композитора звучали как паралитургические: по тексту они духовного содержания, по музыке же опирались не столько на церковный канон, сколько на популярную интонационную среду. Это явление перекликается с оперным стилем месс Моцарта или — еще ближе к Бортнянскому по времени и месту — Страстями Паизиелло (*Passione di Gesù Cristo*, 1782), и его следует отнести к приметам эпохи. Значительно позже, со сменой стиля популярных жанров, на которые эта музыка опиралась, она потеряла связь с «окружающей средой» и канонизировалась, приобретя намного более сильный религиозный настрой. Так произошло и с духовно-хоровым творчеством Бортнянского в XIX и еще более в XX веке.

А пока он наслаждался успехом. Вышеупомянутая (или какая-то другая) Херувимская пользовалась, очевидно, такой популярностью, что ее напечатали. Мы узнаём об этом из газетного объявления в «Санкт-Петербургских ведомостях», № 59 и 83 за 1782 год:

В Луговой Миллионной под № 61 у книгопродавца Миллера продается Херувимская песнь сочинения г. Бортнянского, напечатанная с одобрением самого автора некоторым любителем музыки; цена на александрийской бумаге 40 копеек.

В 1783 году рекламировалась трехголосная пьеса «Да исправится молитва моя» (по-видимому, № 1, единственная мажорная), которая была столь популярна, что успешно соперничала с первыми четырехголосными «шлягерами» Бортнянского и сохранилась в различных версиях. Печатные издания этих лет — судя по всему, первые такого рода в России — пока не найдены.

Духовными пьесами, однако, дело не ограничивалось. Так, в 1784 году из печати вышла французская песня (иногда ее называют романсом), о чем можно было прочесть опять же в «Санкт-Петербургских ведомостях», № 91:

Подле манежи Сухопутного Кадетского корпуса у книгопродавца Шеля, у Миллера в Миллионной и напротив гостинного двора в доме Шемякина в книжной лавке продается сочинения г. Бартнянского (*так!*) песня «Dans le verger de Cythère» с аккомпанированием клавикордов по 30 копеек.

Это издание сохранилось, и похоже, что оно тоже не имело в России прецедентов: выпускались собрания «российских песен», иногда с вариациями, избранные отрывки из опер, но обычно сборниками или циклами. Одна песня, да еще во французском духе, была неожиданностью, которая лишь подчеркивала разнообразие талантов и современность вкуса автора. По неясным причинам она не попала в состав вышедшего в 1793 году известного сборника французских романсов Бортнянского (правда, сборник был обозначен как первая тетрадь, а значит, предполагалась и следующая). Нотопечатание в России только начинало разворачиваться, стоило дорого, и появление таких изданий было очень заметным явлением музыкально-культурной жизни.

Начался самый плодотворный период в творческой биографии композитора. В 1780-х — начале 90-х годов он написал большую часть хоровых произведений — и концертов, и одночастных литургических пьес. Как обычно в XVIII веке, всё сочинялось к конкретному случаю или по заказу и тут же исполнялось.

Приходилось заниматься Бортнянскому и постоянной исполнительской практикой. Помимо хора Капеллы он был востребован и в других местах, например руководил хором воспитанниц Смольного института.

С 1784 года занятость удвоилась, когда он стал также капельмейстером Малого двора (о чем будет рассказано ниже). Не оставлял и своей искусствоведческой практики, возвращаясь

среди художников и консультируя покупателей живописи. Очевидно, это способствовало появлению в 1780-е годы его художественных изображений: знаменитого парадного портрета в белом парике, выполненного М. И. Бельским, и написанного В. Л. Боровиковским портрета в профиль (он сохранился в виде гравюры).

Существует также портрет в черном парике — работа неизвестного художника. Изображение имеет наибольшее сходство с литографией Г. А. Гиппиуса 1822 года, особенно похожи нос и рот. Но кое-что вызывает сомнение в достоверности атрибуции: это, в частности, другая форма бровей и особенно отсутствие ямочки на подбородке, которая есть и на литографии, и на близкой по времени работе Бельского. Впрочем, портрет — не фотография, художник мог творчески переосмыслить облик модели.

В 1785 году заслуги композитора были отмечены присвоением ему чина коллежского асессора, весьма значительного — восьмого в Табели о рангах — и дававшего право на потомственное дворянство (хотя Бортнянский в этом не нуждался, так как и без того был дворянином). Будь у него более сильные покровители, он мог бы получить этот чин года на три-четыре раньше, поскольку к 1785 году состоял на государственной службе уже почти три десятилетия. Но в любом случае его общественный статус был достаточно высоким. Какой контраст с умершим за восемь лет до того Максимом Березовским, который не мог и мечтать о чем-либо подобном!

В этом смысле любопытно заглавие указа от 30 апреля 1785 года: «О всемилостивейшем пожаловании находящегося при вокальной музыке профессора музыки Дмитрия Бортнянского чином коллежского асессора»¹⁶. Пышное звание профессора музыки, вымышленное и единственный раз примененное к Дмитрию Степановичу, очевидно, должно было подчеркнуть значительность его фигуры.

Каковы же главные отличительные черты ранних духовных сочинений Бортнянского, что в них должны были услышать его современники?

В первую очередь — нечто современное и итальянское, а это отвечало скорее представлению о светской культуре, нежели о духовной. Слушатели не могли не заметить проступающие сквозь неспешную распевность хорового звучания интонации и ритмы менуэтов, а следовательно, сходство с популярной светской вокальной музыкой — кантами и «российскими песнями», которые задолго до того (не позднее середины XVIII века) усвоили менуэтность.

Второе, что должны были услышать современники, — счастливый мелодический дар автора, его способность писать популярные и запоминающиеся темы, которые легко входят в массовое сознание, нигде и никогда не переступая грань хорошего вкуса. Это доступность без тривиальности и красота без вычурности, природная непринужденность и элегантность. Ясно ощутим строгий интонационный отбор, видна уверенная рука мастера. Мелодия, гладко льющаяся по знакомым оборотам, непременно содержит некую «изюминку», которая оживляет ее своей неповторимостью. Во всем этом Бортнянский явился прямым предшественником Глинки и Чайковского.

Наконец, очевидна была вокальность сочинений, в том числе инструментальных, — качество, родившееся от сочетания таких «поющих» культур, как украинская, русская и итальянская. Отсюда и сердечность этой музыки. Слушателю кажется, что он мог бы петь вместе с хором. Хотя чем строже исполнение, тем рельефнее выявляются детали и тем более выплывает музыка.

Всё российское духовно-музыкальное творчество того времени предназначено для хора *a cappella*, что делает его еще более уникальным художественным явлением европейской музыкальной культуры*. Причем состав, в котором

* Несколько концертов Бортнянского существуют и в версиях с оркестровым сопровождением, относящихся к концу XVIII века, но они составляют исключение. Поводами для их создания могли быть торжественные светские церемонии, характер которых во многом определялся стилем вокально-инструментальных сочине-

верхние голоса поются мальчиками, конечно, предпочтительнее. Можно помечтать и представить себе, как при Бортнянском серебристый и звонкий тембр дискантов сливался с глубокими, бархатистыми басами и мягкими тенорами и альтами. К этому прибавлялась богатая динамика с плавными и свободными мазками — от тончайшего пианиссимо (которым до сих пор славится исполнительская традиция Капеллы) до форте любой мощности. Уже само звучание такого «инструмента» пленяло современников и производило неизгладимое впечатление. Об этом свидетельствует фрагмент из мемуаров И. М. Долгорукого:

Граф Андрей Кириллович Разумовский, бывший послом в Вене, имел своих певчих... Они учились в России у Бортнянского и у превосходных мастеров в чужих землях... Дисканты еще слабы, недавно набраны и требуют навыков, а прочие голоса образованы с наилучшим искусством... Подлинно, я давно не слыхал такой сладкой гармонии: какие нежные голоса! Какая музыка! Какое выражение в лице каждого из них! Всякий не только ноту берет и не просто голос возвышает: он в это время чувствует, восхищается, восторг одушевляет все его черты*.

Нечего и говорить, что исполнение музыки Бортнянского под его собственным управлением приводило слушателей в восторг. Имя «Орфея реки Невы» он снискал еще в молодые свои годы.

Все названные выше черты музыки композитора сразу выступили очень рельефно и были очевидны. Однако важно отметить и то, чего *не слышали* современники в его музыке. А не слышали они возвышенно-отвлеченной полифоничности, которая отличала его непосредственных предшественников Березовского и Галуши и которая ассоциировалась с музыкой более ранней, а значит, и более

ний Дж. Сартти, в свою очередь инспирированным размахом потемкинских празднеств.

* *Долгорукий И. М.* Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года. М., 1870. С. 317–318.

религиозной по духу. Но у Бортнянского ее не было — по крайней мере, на тот момент — не потому, что он не владел такой техникой, а потому, что господствовавшие тенденции требовали облегченности. Как мы увидим, он всё же обратился к этому стилю, только значительно позже.

Большая часть его хоровых сочинений предназначена для обычного четырехголосного состава. В связи с особо торжественными случаями сочинялись двухорные произведения, что подразумевает определенный принцип построения: хоры попеременно то перекликаются (так называемое антифонное сопоставление), то объединяются. Правда, несмотря на взаимозависимость формы и состава, изредка встречаются четырехголосная и двухорная редакции одного и того же сочинения. Есть у Бортнянского и трехголосные литургические сочинения, жанр и состав которых также традиционен.

Количеством написанных хоровых духовных сочинений и обаянием стилевой индивидуальности композитор создал эпоху и основал целую школу. Его произведения широко разошлись по стране и служили образцами для подражания. Среди тех, кто был воспитан на его хоровом стиле, — С. Дегтярев, А. Ведель, Л. Гурилев, Ф. Щербаков, А. Новиков, С. Давыдов. Его влияние испытывали Дж. Сарти, В. Пашкевич и другие*.

При Малом дворе

В начале 1780-х годов Бортнянский ничем, кроме хоровой музыки, всерьез не занимался: опера и работа в домах высшей аристократии были прерогативой главного капельмейстера Джованни Паизиелло. Итальянец служил не только при Большом, но и при Малом дворе, где писал инструментальную музыку и давал уроки игры

* Подробное исследование хорового наследия Бортнянского содержится в моей кандидатской диссертации «О стиле хоровых сочинений Д. С. Бортнянского» (ЛГК, 1973).

на фортепиано и клавесине великой княгине Марии Федоровне, супруге Павла Петровича. Однако в те годы небывалого расцвета русской музыкальной культуры образованные музыканты были широко востребованы, и Бортнянского, вероятно, временами приглашали в аристократические дома. Имеется также косвенное свидетельство того, что он принимал участие в оперных постановках Каменного театра К. Книппера*. В те годы театром фактически руководил И. А. Дмитриевский, а музыкальной частью в нем заведовал В. А. Пашкевич.

Но вот в конце 1783 года Паизиелло получил годичный отпуск, и на время его отсутствия капельмейстером Малого двора назначили Бортнянского. К оговоренному сроку — 1 января 1785 года — Паизиелло не вернулся, на этом его служба в России окончилась. С тех пор успевший хорошо себя зарекомендовать Бортнянский оказался прочно связан с Малым двором, хотя при этом не оставлял главного поля своей деятельности — хорового творчества и руководства хором Капеллы.

История Малого двора началась 12 декабря 1777 года, с рождения у великокняжеской четы первенца Александра. Многие придворные, зная, что своему сыну Павлу Екатерина II престол не передаст, поняли: на свет появился не сын наследника, а наследник. Императрица же придала рождению внука значение большого праздника и по такому случаю подарила Павлу Петровичу обширный участок леса и несколько деревень по течению речки Славянки с приписанными к ним крепостными крестьянами. Место было названо селом Павловским.

Павлу в это время было двадцать три года. Человек образованный и честолюбивый, но отстраненный от участия в государственных делах, он создал свой, Малый двор со многими атрибутами Большого двора. Лесной массив села Павловского начал постепенно преобразовываться под свое новое

* См.: Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965. С. 116.

назначение — летней резиденции цесаревича. По планам архитектора Чарльза Камерона был создан пейзажный парк, изменивший естественный рельеф местности. Вырубали и корчевали лес, прокладывали дороги и аллеи, возводили плотины, рыли пруды, подсаживали новые породы деревьев и кустарников. Одновременно строили дома и ряд декоративных сооружений в наиболее живописных местах.

В сентябре 1781 года великокняжеская чета отправилась за границу — инкогнито, под именем графа и графини Северных. Инкогнито, конечно, было условным: путешественников сопровождала свита из шестидесяти человек, а оказанные им приемы соответствовали их подлинному статусу. Длительная поездка по Италии и Франции с остановкой по пути в Вене была весьма интересной и познавательной. Молодая пара знакомилась с самыми влиятельными дворами и самыми блестящими умами континентальной Европы, интенсивно впитывала красоты и культурные достижения Запада. Супруги посещали лучшие драматические и оперные постановки, осматривали музеи, коллекции, достопримечательности. В приятных заботах по обустройству своих дворцов они покупали многочисленные картины, ковры, гобелены, фарфор, бронзу и прочие украшения, сделанные в Европе и на Востоке. Это путешествие очень повлияло на стиль жизни Малого двора в долгие годы, предшествовавшие короткому и несчастливому царствованию Павла Петровича.

В ноябре 1782 года великий князь и его супруга вернулись в Россию. К тому времени сложилось их окружение, состоявшее из именитой молодежи. Но эта молодежь не стремилась к большой политике, поскольку «все маломальски опытные и даровитые люди или сами сторонились великого князя, зная отношение к нему императрицы, или отстраняемы были им самим, который к людям, пользовавшимся его расположением, нарочно показывал вид холодности, чтобы не навлечь на них гнева императрицы»*.

* Шумигорский Е. Император Павел I. СПб., 1907. С. 64.

Редкие по красоте и изяществу дворцы Павловска и Гатчины, окруженные поэтичнейшими парками, располагали к бесконечному наслаждению прекрасным. Да и вынужденная праздность великокняжеской четы способствовала избретательности придворного кружка в забавах и увеселениях. Одно из первых мест, конечно, принадлежало музыке, особенно в летнее время. В хорошую погоду она звучала в парке: его уютные уголки, беседки, естественные террасы были удобными местами для разного рода ансамблей; музыка также звучала на воде, сопровождала трапезы.

До 80-х годов оперы при Малом дворе не ставились, музыкальные развлечения ограничивались инструментальными концертами. Судя по архиву Павловского дворца-музея, играли много сочинений Гайдна, Моцарта, Плейеля и других авторов. Концерты были неотъемлемой составной частью ежедневного распорядка дня: «...по вечерам музыка в саду и разные игры, или благородной театр, или немецкой; в саду качели, кегли, свайка, в комнатах волан, жмурки, фанты, танцы и разные другие игры»*. Духовые марши слышались на гатчинских военных учениях, разного рода пьесы исполнялись штатными музыкантами или любителями, разыгрывались пантомимы с музыкой, квазиимпровизированные представления-миниатюры с хорами и куплетами.

В середине 1780-х годов Павловск увлекся театром. Увлечение это весьма соответствовало духу времени и психологической атмосфере Двора. Сам Павел Петрович с отроческих лет любил французский театр, служивший ему эталоном вкуса. И в Павловске, и в Гатчине при дворцах были устроены специальные театральные помещения. Среди придворных нашлось достаточно энтузиастов, которые обладали сценическими и вокальными данными и сумели создать неплохие любительские спектакли. Их актерские

* Долгорукий И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве, 1788 года в августе месяце, на 25 году от рождения моего... Пг., 1916. С. 86.

навыки были не меньше, чем у профессиональных артистов: ведь фрейлины были воспитанницами Смольного института, кавалеры вышли из Сухопутного шляхетного корпуса, а в обоих учебных заведениях преподавались основы драматического искусства. Многие любители также музицировали.

Об артистических успехах бывших смолянок говорят посвященные им стихи А. А. Ржевского, в 1773 году напечатанные «Санкт-Петербургскими ведомостями», а также изданные отдельно. Речь шла об участии Екатерины Нелидовой и Натальи Борщовой (в замужестве Ховен) в постановке оперы «*Servante et maîtresse*» («Служанка и госпожа»)*:

Как ты, Нелидова, Сербину представляла,
Ты маску Талии самой в лице являла
И, соглашая глас с движением лица,
Приятность с действием и с чувствами взоры,
Пандолфу делая то ласки, то укоры,
Пленила пением и мысли и сердца...**

Борщова, в опере с Нелидовой играя
И ей подобных же талантов обладая,
Подобну похвалу себе приобрела,
И в зрителях сердца ты пением зажгла;
Хоть ролю ты себе противну представляла,
Но тем и более искусство ты являла,
Что нежность лет и пол сумела претворить
И несогласность ту искусству покорить***.

* Это была «Служанка-госпожа» Дж. Перголези, «импортированная» из Франции в версии Пьера Борана, который переработал ее в духе французской комической оперы (в частности, заменил речитативы разговорными диалогами).

** Ржевский А. А. Стихи девице Нелидовой на представление во французской опере, называемой «*Servante et maîtresse*», роли Сербининой. [СПб., 1773].

*** Ржевский А. А. Стихи девице Борщовой на представление во французской опере, называемой «*Servante et maîtresse*», роли Пандолфовой. [СПб., 1773].

Среди придворных нашлись и литературно-драматические таланты: Г. И. Чернышев, А. А. Мусин-Пушкин, А. Ф. Виолье, Ф. Г. Лафермьер. Последний из названных — француз по крови, швейцарец по родине — был заразительно веселым, экспансивным человеком, душой этого небольшого общества. Имея широкие гуманитарные познания, он служил сначала преподавателем, а затем чтецом и библиотечарем великого князя. Лафермьер обладал живым литературно-поэтическим даром, которому нашел удачное применение в театре Малого двора.

Атмосфера любительских постановок была полна воодушевления: свеженаписанные пьесы немедленно разучивались, на ходу рождались комические мизансцены, исполнители вносили в текст импровизированные поправки и реплики... Всё это запомнилось участникам как самые радостные переживания тех лет.

В театральные пьесы самых разнообразных жанров — комедии, интермедии-пасторали, драмы, пародии на трагедии и т. п. — нередко включались музыкальные номера (вероятно, не без участия Бортнянского). Они имели успех, что и навело придворных на мысль о собственно музыкальных спектаклях.

Обстановка музыкальных представлений живо воспроизведена в мемуарах их неперемennого участника, талантливого и наблюдательного князя Ивана Михайловича Долгорукого. Рассказчик, конечно, сфокусировался прежде всего на себе и на своей возлюбленной. По его словам, среди артистов выделялись он сам, начавший со второстепенных комических ролей и достигший права на значительную партию в последней опере Бортнянского, и Евгения Сергеевна Смирная (ставшая вскоре женой Долгорукого), которая отличалась, по-видимому, ярким и сильным драматическим дарованием. Конечно, впечатления пылко влюбленного князя не могли отличаться беспристрастностью, однако имелись и другие доказательства таланта Смирной — в частности, глубоко впечатлившее современников исполнение

ею заглавной роли в опере Н. М. Далеирака «Нина, или Безумная от любви». Спектакль состоялся в 1788 году, всего через два года после французской премьеры оперы: Малый двор был в курсе европейской культурной жизни.

На главных теноровых ролях неизменно был камергер Павла Ф. Ф. Вадковский — сын владельца лучшего в Петербурге рогового оркестра полковника Ф. И. Вадковского и будущий отец декабриста Федора Вадковского. Зажигательной исполнительницей комических партий была фрейлина Екатерина Нелидова, женщина остроумная и обаятельная, вопреки своей внешней некрасивости. В число артистов входили также камергеры князя Н. А. Голицын и Павел Михайлович Волконский, граф А. А. Мусин-Пушкин (ученый-химик и минералог), секретарь великой княгини Марии Федоровны А. Ф. Виолье, вице-адмирал С. И. Плещеев (известный также как писатель и переводчик), фрейлины В. Н. Шац, Н. С. Ховен и др.

Спектакли вызывали большой интерес в аристократической среде и были постоянным предметом обсуждений. Например, князь Алексей Борисович Куракин, по-видимому, сам в них не участвовал, однако в его письмах к сосланному в Москву брату Александру содержатся краткие упоминания о театре, которые позволили уточнить некоторые обстоятельства создания опер Бортнянского.

Тесно спаянный кружок придворных не жалея сил отдался увлечению. Все они были молоды, как и сама великокняжеская чета, — тридцатичетырехлетний Бортнянский был среди них едва ли не самым старшим. Но если для исполнителей постановки были развлечением, то для композитора они означали большой труд и большую ответственность. Его обязанности не сводились к созданию оперных партитур — а их было написано целых три, и это всего за полтора с небольшим года, притом что он писал еще инструментальные и хоровые произведения! Помимо сочинения музыки требовалось еще ее разучивать с артистами — задача непростая, поскольку любители, при всех своих

талантах и энтузиазме, не всегда знали ноты. И. М. Долгорукий рассказывал:

Я обучался петь у г. Бортнянского, он руководствовал нашими операми, и при имени его я с удовольствием воображаю многие репетиции наши. <...> Он был артист снисходительный, добрый, любезный, попечения его сделали из меня в короткое время хорошего оперного лицедея, и, не зная вовсе музыки, не учась ей никогда, я памятью одной вытверживал и пел в театре довольно мудрые сцены, не разбиваясь ни с оркестром, ни с товарищами*.

В других воспоминаниях тот же Долгорукий привел следующий эпизод:

Я все свои арии вытверживал наизусть, как урок грамматики. Скрыпач по несколько раз то же да то же мне наигрывал, и я таким образом очень твердо удерживал на памяти все тоны и ни с каким оркестром не сбивался, к удивлению многих. Сама великая княгиня, когда ей о сем доложили, не хотела верить и нарочно пришла на одну школьную репетицию, чтобы удостовериться в этом. Бортнянский сидел за своим фортепиано, у нас у всех, в том числе и у меня, ноты были в руках, всякой пел свою партию; дошла до меня очередь, и я, глядя на ноту, очень исправно пропел свой куплет. «Как же,— вскричала великая княгиня,— государи мои, вы сказали, что он музыке не знает, да он поет по ноте». — «Извольте, ваше высочество, приказать князю Долгорукому показать вам место на бумаге, которое он теперь протвердил», — отвечивал Бортнянский. Государыня подошла ко мне ближе, и каково было ее удивление, когда она изволила увидеть, что не только я схватил совсем не ту партию... но даже бумагу держал вверх ногами, что ясно показало ее высочеству, что я никакого понятия не имел о музыкальных правилах и пел одним навыком, благодаря верному своему слуху и памяти**.

* Долгорукий И. М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. Изд. 2-е // Приложение к «Русскому архиву». М., 1890. С. 230.

** Долгорукий И. М. Повесть о рождении моем... С. 89-90.

При таких условиях от капельмейстера требовалось немало терпения, выдержки, изобретательности и педагогического такта, чтобы осуществлять постановки вовремя и на должном уровне.

Несмотря на замкнутость Малого двора, всё его общество тяготело к модной в Европе французской комической опере. Во время своего заграничного путешествия Павел Петрович и его супруга познакомились с некоторыми образцами этого жанра непосредственно в парижском театре и в дальнейшем продолжали следить за новинками. Таким образом, в Павловске ко времени создания опер Бортнянского уже были известны самые новые сочинения А. Гретри, А. Дездеа и других авторов. И хотя через несколько лет театральный пыл придворных угас, музыка французского театра еще долго звучала в окружении великого князя, теперь уже в исполнении профессиональных артистов. Число музыкальных спектаклей в павловском театре было грандиозным, особенно в конце 1790-х годов.

Естественно, партитуры Бортнянского, написанные для Малого двора, были ориентированы на склад французской комической оперы. Ее отличительным признаком были разговорные сцены. Любители живого и естественного театра, французы в музыкальной комедии отрицали речитатив, мешавший непринужденности диалога и утомлявший слушателя мелодическим однообразием. Сами музыкальные номера в ней проще, короче и собраннее, чем в опере итальянской, и довольно часто они опираются на бытовые жанры — песню, романс, пастораль. Согласно этой модели Бортнянский создал все три свои «французские» оперы. По фабулам они лирико-комические, и музыка значительно усиливает их лирическую окраску.

Исследователей, естественно, заинтересовала собственно музыкальная ткань «французских» произведений, написанных прошедшим итальянскую школу российским композитором. Вот что писал в 1920-х годах Б. В. Асафьев, первым

открывший эти партитуры в XX веке и проникнувший в своеобразную красоту русской музыки XVIII столетия:

Прелесть этих опер Бортнянского, написанных на французский текст, в необычайно красивом слиянии благородной итальянской лирики с томностью французского романса и острой фривольностью куплета. <...> Бортнянский совершенно свободно и гибко владеет здесь щедрым мелодическим материалом, вкладывая его в различнейшие рамки и разнообразя характер интонирования, смотря по заданию, исходящему от действия: от незатейливой шансон или куплета до сочных финалов, конструируемых во вкусе Пиччини путем соединения в некое драматическое единство ряда отдельных сцен, контрастирующих или, наоборот, развивающих путем нарастания основное положение или настроение. Ни развитого речитатива, ни балета как существенного элемента действия в операх Бортнянского нет, что соответствовало требованиям становившейся тогда модной комической оперы французов. Исключение — небольшой драматический речитатив в сопровождении оркестра в «*Le fils rival*». Сочетание изящного и благородного итальянского стиля (без колоратурных орнаментов) с легкостью и гибкостью мелодии во французском духе, отсутствие всякого намека на местные бытовые черты, но вместе с тем наличие комических характерных сцен (например, забавное трио: мнимая больная, субретка, и два ссорящихся доктора в «*Le faucon*») — всё это придает музыке обеих опер своеобразный отпечаток, но не без свежести и цельности. Последнее понятно, так как умный и наблюдательный Бортнянский, обладая большим дарованием и приобретя за границей техническую сноровку, мог без большого труда, руководствуясь к тому же значительно развитым вкусом, планировать в должной художественной мере, казалось бы, столь разнотипные элементы. Чувство меры в данном случае особенно характерно для Бортнянского: оно помогает ему найти красивый путь между преувеличениями итальянского пафоса, бездушным, хотя и блестящим, смехом французской комической оперы и нескладными опытами российского бытового простодушия*.

* Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой Рос-

А в конце 1930-х годов А. С. Рабинович так характеризовал эти произведения Бортнянского:

«Французские» его оперы, сочиненные в России и для России и нигде за границей не исполнявшиеся, могут считаться французскими только по языку, на котором написаны их либретто. По стилю же музыкальной ткани они не являются ни итальянскими, ни французскими, а представляют собой тот своеобразный синтез интонаций, который в руках Бортнянского послужил основой формирования национальной русской музыкальной речи. Это дает нам право, несмотря на малочисленность и иноязычный текст этих опер, всё же считать Бортнянского одним из зачинателей русской оперы, наравне с Пашкевичем и Фоминым*.

С такой характеристикой трудно не согласиться**. Добавим, что две-три национальные традиции обычно переплетались у большинства композиторов XVIII века, и, каким бы ни было у Бортнянского соотношение итальянского, французского, австрийского, российского или украинского, в конечном счете всё решает его индивидуальность. Самое ценное и неповторимое в его партитурах — то, что принадлежит ему самому. Если бы эти оперы шли в каком-либо из крупных европейских музыкальных центров и могли, следовательно, получить широкий резонанс, Бортнянский вошел бы в число известных оперных мастеров своего времени. По качеству музыки и мелодическому обаянию его создания не только не уступают, но и превосходят многие популярнейшие образцы французской комической оперы. Мягкая, плавно развертывающаяся мелодика, изящество,

сии. Л., 1927. С. 18. Асафьев писал эти строки в 1923 году, зная только две последние из трех «французских» опер.

* Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948. С. 118. Этот автор также имел возможность познакомиться лишь с двумя операми из трех.

** Ее развивает и подтверждает примерами Т. С. Угрюмова в статье «Традиции русской музыкальной культуры XVIII века» (Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1975. Вып. 21. С. 153–157).

легкость и непринужденность выражения — всё это выдает художника, творившего по законам красоты. Бортнянский просто не мог писать некрасивую музыку, как не мог Растрелли построить некрасивое здание. Хотя совершенство музыкальной ткани еще не гарантирует совершенства произведения. Следует признать, что во всех трех операх вдохновение наиболее сильно проявляется в первых актах, а затем несколько ослабевает.

Конечно, невероятная спешка в сочинении сильно сковывала Бортнянского в его мимолетной, как бы даже и не очень серьезной оперной деятельности. Прибавим к этому условия любительского исполнительства, на что не мог пожаловаться ни один значительный композитор на Западе: все они в своем распоряжении имели профессионалов. Однако творческий процесс капризен. Чисто внешние, практические трудности при сочинении нередко лишь обостряют вдохновение, которое может вдруг задремать в благоприятных условиях. Так или иначе, Бортнянский достиг выдающихся художественных результатов. И — кто знает? — быть может, именно необходимость считаться с ограниченными возможностями исполнителей помогла ему достичь подлинной выразительности.

«Празднество сеньора»

Но обратимся к самим операм. И. М. Долгорукий рассказывал:

Их высочества любили театр. Он, как я сказал уже выше, был забава по моде. Великой княгине захотелось дать супругу своему сюрприз и нечаянно представить ему в Гатчине театральное зрелище. Камергер граф Чернышев заправлял этим делом и составлял труппу. Нетрудно было набрать ее из фрейлин, при дворе тут живущих, и из придворных. Всякий за честь ставил попасть в список. Расположились они играть драмму «Честного преступника», разумеется по-французски —

другого наречия при дворе не было. <...> Великая княгиня делала сюрприз, и, следовательно, нужно было скрывать от великого князя. Этот знал, что будет что-то, но притворялся, будто ничего не ведает, и, пока мы пробовали свои пьесы, они разыгрывали между собой очень искусно свою.

<...>

При драмме «Честного преступника» готовили оперу небольшую с ариями и куплетами в честь герою торжества великому князю. Опера кончалась балетом. <...> Сверх роли в драмме мне дали и в опере и в балете работу. Во всех искусствах заставили дебютировать: в опере я играл потешного приказчика, а в балете «буфф»*.

Когда обнаружилась партитура оперы «La fête du seigneur» («Празднество сеньора»)**, возникло предположение, что именно о ней шла речь у Долгорукого***. Это предположение было подтверждено Александром Семеновичем Розановым при сопоставлении различных мемуарных источников и тщательном изучении партитуры****. Исследователь также установил непричастность к созданию оперы Ф. Г. Лафермьера, которого было принято считать ее либреттистом по аналогии с двумя последующими операми Бортнянского. Более вероятными авторами текста А. С. Розанов считает Г. И. Чернышева (возможно, выступившего совместно со своим нередким соавтором А. А. Мусиным-Пушкиным) и А. Ф. Виолье, который мог написать стихи для ариетт и куплетов. Полный текст титульного листа автографа оперы (в переводе с французского) следующий: «Празднество сеньора, комедия с ариями и балетом. Представлена в присутствии Их Императорских Высочеств русских Великого Князя и Великой Княгини на театре их

* Долгорукий И. М. Повесть о рождении моем... С. 78-79.

** В 1949 году ее обнаружили в РГИА Т. Я. Карская и В. М. Богданов-Березовский.

*** См.: Доброхотов Б. В. Д. С. Бортнянский. М.; Л., 1950. С. 11.

**** См.: Розанов А. С. «Празднество сеньора», опера Д. С. Бортнянского // Музыкальное наследство. М., 1970. Т. 3. С. 9-26.

дворца в Павловске. Год 1786. Музыка Д. Бортнянского»*. Премьера была приурочена ко дню тезоименитства Павла Петровича в конце июня 1786 года. Именно с этим и связана сюрпризность постановки. В связи с праздником Малый двор был в частых перемещениях: Гатчина — Павловск — Петергоф — Гатчина — Павловск. Оперу давали, очевидно, не только в Гатчине, но через короткое время и в Павловске (этим в какой-то мере объясняется расхождение между свидетельством Долгорукого и текстом титульного листа).

О фабуле либретто можно лишь догадываться, поскольку его основная часть — разговорные диалоги — не сохранилась. Однако поэтический текст музыкальных номеров всё же позволил А. С. Розанову восстановить канву сюжета, которую я приведу в несколько сокращенном виде.

В деревне готовится праздник — свадьбы двух пар пастушков: Бабетты с Люка и Аннетты с Любеном. Торжество еще не началось, но вся деревня уже веселится, пьет вино, поет и танцует.

Одновременно со свадьбами поселяне готовятся к другому праздничному событию — встрече своего сеньора. Посланцем для встречи выбирают деревенского доверенного сеньора — де ля Жаннотьера, влюбленного в Аннетту и уверенного во взаимности**. Бедняга, однако, совсем не рад этой чести, озабоченный своим романом с Аннеттой и тем огорчением, которое, как он думает, причинит ей его отъезд.

Неожиданно появляется колдун Грипуйль и предсказывает де ля Жаннотьеру смерть, если тот надумает жениться. Освобожденная благодаря этому от его притязаний, Аннетта открыто заявляет о своей немедленной свадьбе с Любеном.

* «La Fête du Seigneur, comédie, mêlée d'airs et de ballets. Représentée devant leurs Altesses Impériales le Grand-Duc et la Grande-Duchesse de Russie, au théâtre de leurs château de Pavlovsky. L'anno 1786. La musique est de D. Bortniansky» (орфография и пунктуация оригинала сохранены).

** Вероятно, это и была роль «потешного приказчика», порученная Долгорукому.

Предсказания колдуна пугают и милую пастушку Бабетту, но ее храбрый жених успокаивает ее.

Остальные поселяне заняты приготовлениями к встрече сеньора и на все лады поют о своей любви к нему. Маленькая пастушка Перетта репетирует песенку, которую она споет, когда будет преподносить сеньору цветы. Де ля Жаннотьер решает приобрести изящные манеры и учится танцевать менуэт. Перлажуа учит новобрачных, как достичь счастья в супружеской жизни, и указывает на безупречный пример их сеньора. Грегуар (вероятно, заслуженный воин) воспевает свою шпагу, прививая таким образом молодежи патриотические чувства. Опера заканчивается приветственным куплетом сеньору (Бабетта с хором) и всеобщими танцами. Сеньор, естественно, на сцене не появляется, так как он не театральный, а настоящий и сидит в зале.

Итак, вся опера — не что иное, как театрализованное музыкально-поэтическое поздравление сеньору-цесаревичу, убаживающее его самолюбие. В представлении были учтены такие необходимые моменты, как изъявление всеобщей к нему любви, демонстрация ее совершенной искренности: обожание сеньора выражают не только обращаясь к нему непосредственно, но и за глаза (куплеты Бабетты во втором акте). В спектакле звучали комплименты идеальному супружеству четы сеньоров (что в те годы соответствовало действительности), не забыли и про дань уважения к военным пристрастиям Павла. Представление доставило живейшее удовольствие как зрителям, так и исполнителям, а на долю Бортнянского, наверное, пришлось немало труда и волнений.

Как мы видели, развивающегося действия спектакль не имел; как справедливо заметил А. С. Розанов, «назвать „Празднество сеньора“ оперой можно лишь с натяжкой. В музыкально-драматургическом отношении это, в сущности, растянутая на три действия интермедия-пастораль, написанная по французским образцам»*. Поэтому интерес

* Розанов А. С. «Празднество сеньора»... С. 21.

зрителей сосредоточился не на сюжете, а на ассоциациях с реальной жизнью Малого двора. Их должен был, например, позабавить Н. А. Голицын в роли бывшего солдата Грегуара, пародировавший колоритную фигуру садовника Павловского парка Григория Ломакина (он так понравился всем, что стал своего рода лейтперсонажем и перешел в следующую оперу Бортнянского).

Вероятно, были еще какие-то герои, срисованные с окружающих. Очень комично должен был выглядеть И. М. Долгорукий — де ля Жаннотьер, особенно в ключевой сцене с разучиванием менюэта, где он никак не мог овладеть даже реверансом с одновременным снятием шляпы и поклоном. Зрителей, конечно, смешили и нарочито неграмотные обороты французской речи у простолюдинов. Словом, это было что-то вроде капустника XVIII века. Основной смысл представления заключался в связях с реальной жизнью узкого круга лиц и в большой мере терялся вне места и времени, ради которого спектакль был создан. Весь опус не имел бы ни малейшей ценности, если бы не музыка Бортнянского.

А музыке нельзя отказать в красоте и мастерстве, хотя она несколько поверхностна. Увертюра переделана из увертюры к «Квинту Фабию». Небольшие музыкальные номера написаны в духе французских песен, интонационно простых и укладывающихся в малый диапазон. Чувствуется опасливый расчет на певцов-любителей. Вокальные номера в основном короткие, но некоторые, особенно женские, побольше и посложнее. Смолянки (Нелидова, Смирная и Ховен), воспитанные на операх Филидора и Монсиньи, по-видимому, справлялись с ними без особого труда. Их квалификация оказалась как нельзя более кстати: подвижные голоса дали Бортнянскому возможность написать изящные и грациозные партии настоящих «галантных» пастушек. Под стать им партия Любена, которая, вероятно, была предназначена Вадковскому, выделявшемуся вокальными данными среди мужчин.

Музыкальным характеристикам пастушек противостоит грубоватая лапидарность реплик де ля Жаннотьера. Иная образная сфера связана с колдуном Грипуйлем, в музыке которого слышится откровенная пародия на адские силы из опер-сериа, и прежде всего из «Орфея» Глюка: его знаменитую Пляску фурий напоминает уже первый такт вокальной партии колдуна — в той же тональности, в том же ритме:

4 **Maestoso**

De Je - no - tiè - re voi - ci le tris - te sort!

[f] *[ff]*

f *ff*

A son a - mour s'il ne met point d'en - tra - ve,

pp

Музыкальные характеристики персонажей не развиваются и контрастируют между собой лишь очень незначительно (исключение — минорные номера комических персонажей, тогда как все остальные номера благодушно-мажорные). В сущности, опера представляет собой красивый и нарядный «музыкальный венок».

«Сокол»

Постановка «Празднества сеньора», прошедшая в конце июня 1786 года, видимо, вызвала огромный энтузиазм: зрители были в восторге, да и артистам не хотелось расставаться с веселыми репетициями. Бортнянскому немедленно была заказана новая опера — «Le faucon» («Сокол»). О том, в какой спешке шла работа, говорит дата премьеры: она состоялась всего через три с половиной месяца после предыдущей, 11 октября того же года.

На сей раз это была подлинная опера, написанная на специальное либретто, которое не имело никакого отношения к частной жизни Двора. Теперь уже Лафермьер, как сообщает И. Долгорукий,

...сочинил французскую оперу «Le faucon», которая понравилась их высочествам и действительно была затейлива, вся в тогдашнем вкусе, то есть очень романическая, довольно велика и состояла из трех действий. Музыку сочинил для нее г. Бортнянский превосходную. Их высочествам угодно было, чтобы мы ее разыграли*.

Прежде чем репетировать, устроили предварительную читку либретто оперы:

Читана она автором самым публично при всех при нас в одно пополуденное время в кабинете великого князя. Тут же розданы роли и назначено ее учить**.

Лафермьер выбрал широко известный в то время сюжет, имеющий многовековую историю (чуть ли не с древнеиндийских легенд) и популярный в Европе благодаря новелле Боккаччо о Федериги дельи Альбериги и его соколе («Декамерон», 5-й день, 9-я новелла). Он многократно использовался в литературе и драматургии и привлекал мно-

* Долгорукий И. М. Повесть о рождении моем... С. 88.

** Там же.

гих композиторов — в том числе П. Монсиньи, который написал оперу на либретто М. Седена, ставшее главным источником либретто Лаферьера*.

В своей последующей истории «Сокол» оказался счастливее других павловско-гатчинских опер Бортнянского. Правда, с либретто были сложности: поначалу А. С. Розанов обнаружил лишь его первую половину, а недостающую часть восстановил по Седену, что дало возможность подготовить партитуру к публикации и исполнению — постановке Б. А. Покровского в московском Камерном музыкальном театре в 1972 году. Так «Сокол» стал первой оперой Бортнянского, которая смогла обрести сценическую жизнь в наше время. По-видимому, при жизни композитора он был и единственной из трех опер, популярной в усадебных театрах: сохранились копии его партитуры из имений Апраксиных, Шуваловых и Орловых-Давыдовых (всего вместе с автографом известно пять экземпляров). Много позже именно это позволило М. П. Пряшниковой найти полное либретто в библиотеке графов Воронцовых, к которым Лаферьер был близок**.

Сюжет «Сокола» неслучайно так привлекал в XVIII веке создателей комической оперы. Его краткость, определенность и простота удобны для музыкально-сценической драматургии.

Молодой человек Федерик влюблен в молодую вдову Эльвиру, которая не отвечает ему взаимностью, решив посвятить себя маленькому сыну. Федерик, обнищав от праздной жизни

* Об изысканиях на эту тему см.: *Розанов А. С. «Сокол». Опера Д. С. Бортнянского // Бортнянский Д. С. Сокол: опера: партитура / публ., ред. текста, пер. с франц., перелож. для фп. и исслед. А. С. Розанова // Памятники русского музыкального искусства. М., 1975. Вып. 5. С. 697; а также: Розанов А. С. Франц Герман Лаферьер, либреттист Бортнянского // Музыкальное наследство. М., 1976. Т. 4. С. 9–26.*

** См.: *Пряшникова М. П. Ф. Г. Лаферьер и его либретто оперы Д. С. Бортнянского «Сокол» // Из истории русской музыкальной культуры XVIII века. М., 2010. С. 21–30.*

и слишком щедрых знаков внимания своей возлюбленной, отправляется в деревню, где кормится тем, что добывает на охоте. Неизменной удачей охоты он обязан единственному своему сокровищу — соколу. Федерика сопровождает Педрилло, преданный слуга и к тому же товарищ по несчастью, безответно влюбленный в служанку Эльвиры Марину. Прекрасной даме, однако, приходится обратиться к Федерику, так как ее маленький сын, не на шутку раскапризничавшись, заболевает, а единственное, что может его утешить и вылечить, — это сокол Федерика. Под предлогом званого обеда Эльвира посещает Федерика, однако на беду в тот день охота влюбленного была неудачной и единственной возможной пищей в доме оказался... сокол. Не колеблясь, Федерик приказывает изготовить из него жаркое. Покоренная его преданностью, красавица отдает Федерику руку и сердце.

Лафермьер дополнил фабулу вторым планом, придающим ей бытовые черты и усиливающим комическую сторону пьесы: это пара влюбленных слуг, отношения которых отражают отношения хозяев; невежественные доктора, которых дурачит служанка Эльвиры; садовник Грегуар со своей дочкой Жаннеттой. В результате возникла обычная схема итальянской оперы-буффа: две пары влюбленных — одна благородная, другая плебейская — в результате ряда перипетий счастливо сочетаются. Ю. В. Келдыш справедливо указывает, что «...эта традиционная схема трактована Лафермьером в сентиментальном плане, приближающем оперу скорее к типу „demiseria“, нежели жанру буффа в чистом его виде»*.

А Бортнянский, убедившись в достаточных исполнительских возможностях своей труппы, написал на сей раз значительно более сложную партитуру. Напoенная красотой, мягкостью и спокойствием музыка «Сокола» может быть названа консонантной в широком смысле этого слова. Своим колоритом опера несколько сродни пасторали. Согласно эстетике этого жанра, она сплошь мажорна, кроме двух от-

* Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. С. 429.

кровенно комических минорных номеров. Это трио двух докторов и Марины и знаменитый соль-минорный романс Жаннетты «Le beau Tirsis» («Прекрасный Тирсис»), исполняемый, когда Грегуар заставляет свою дочь пением развлекать хозяина:

5 **Andantino**

Le beau Tir - sis se pro-me - noit seu - le un jour, con -

- tant aux bois ce qu'on di - roit du mal d'a - mour. Ah!

В сравнении с «Празднеством сеньора», «Сокол» сложнее по музыкальным характеристикам. Правда, образы героев так же мало индивидуализированы. В силу этого различия между двумя группами действующих лиц — серьезной (Федерик и Эльвира) и буффонной (Педрилло, Марина, Жаннетта, Грегуар, доктора) — весьма относительны. Их характеристики не противопоставлены, а, напротив, во многом перекликаются. Тем не менее в жанрово-интонационных истоках мелодика «высоких» и «низких» персонажей всё же различается. У буффонных героев (кроме Марины) это по преимуществу французские истоки: для

Педрилло характерны танцевальность, поверхностная водевильность, для Жаннетты — романсовость, песенность, простота, безыскусственность. Интонации же Федерика и Эльвиры родственны широкому и напевному мелосу итальянской кантилены. При этом в обрисовке «благородных» героев можно угадать неуловимую усмешку композитора: грациозная подвижность музыки не дает всерьез поверить в драматическую глубину их чувств.

Несмотря на завершенность и большую внутреннюю цельность каждого номера, опера не статична, в ней действуют разного рода музыкально-драматургические «пружины». Например, это тематическое родство арий влюбленной пары (Федерика из первого акта и Эльвиры из второго), которое обобщается в их «дуэте согласия» и заключительном секстете. Действие динамизируется нарастающим к концу оперы преобладанием разомкнутых и коротких форм — прием, знакомый по «Квинту Фабию». Интересно продуман и тональный план целого: Эльвиру и Федерика, помимо тематической общности, объединяют еще и тональные сферы — ре мажор и си-бемоль мажор. В си-бемоль мажоре заканчиваются все три акта оперы.

Опера очень сценична и динамична, в ней нет ничего лишнего, чувствуется четкая согласованность либреттиста и композитора. Естественно, исполнители испытали удовлетворение не меньшее, чем при постановке «Празднества сеньора»:

Итак, вытвердили мы оперу; зрелище было прекраснейшее; я сам имел ролю не важную — первые играли Смирная и Вадковский, камергер. <...> Представление удалось и несколько раз было повторено с большим удовольствием. В этой-то опере Смирная отличалась чрезвычайно, она выказала мастерское знание театрального искусства, и голос ее нежностью своей производил чудеса*.

* Долгорукий И. М. Повесть о рождении моем... С. 89.

«Сын-соперник»

Ровно через год после «Сокола», 11 октября 1787 года, состоялась премьера последней оперы — как для Бортнянского, так и для Малого двора*. «Le fils rival ou La moderne Stratonice» («Сын-соперник, или Новая Стратоника») на либретто Лафермьера, по справедливому общему мнению, лучшая из «французских» опер Бортнянского. Более того, она вобрала в себя лучшие черты всех предшествовавших его оперных партитур, начиная с «Креонта». К моменту ее сочинения композитор уже мог опереться на заметно окрепшие исполнительские силы, обогатившиеся опытом и умением на двух предыдущих постановках. Он писал свободно, ничто не сковывало его творческого замысла. Навряд ли он тосковал по виртуозному итальянскому вокалу, для которого в России не было прежде всего эстетической почвы: опера-серия здесь не привилась. Да и время наступило другое. Если в 1770-х годах еще сохранялось разделение опер на комические и серьезные, то в следующем десятилетии на Западе началось слияние и взаимообогащение жанровых разновидностей. А 1786-й и 1787-й — это уже годы «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана», в которых Моцарт совершил решительный прорыв в опере, создав по-настоящему полнокровные и психологически сложные образы. Но и в гатчинском мирке, вдали от европейского музыкального театра, Бортнянский шел в ногу со временем, с его новыми художественными явлениями.

В трехактном «Сыне-сопернике» античная фабула органично сочетается с развязкой в духе современных Лафермьеру комедий. Насколько известно, сюжет его либретто ранее в оперной литературе не использовался и в этом смысле может быть назван оригинальным. Однако он скомпилирован из двух широко известных сходных источников.

* После долгого перерыва опера была исполнена в 1947 году в Оперной студии Московской консерватории под управлением Н. П. Аносова (с либретто Т. Л. Щепкиной-Куперник).

Один из них — история любви испанского принца дона Карлоса к своей мачехе Елизавете Французской, второй жене короля Филиппа II (в те же годы эта ситуация была положена в основу трагедии Шиллера «Дон Карлос»). Второй источник — описанная Аппианом, Лукианом и Плутархом история любви Антиоха, сына сирийского царя Селевка Никатора (в прошлом одного из полководцев Александра Великого), ко второй жене отца Стратонике, дочери македонского царя*. Соединив оба сюжета, Лафермьер перенес действие в дворянский замок Испании XVIII века. К основному любовному треугольнику либреттист добавил две пары влюбленных и Доктора — лицо, необходимое для развязки интриги, ибо сами главные герои лишены возможности действовать. Они, каждый порознь, мучительно переживают трагизм ситуации, хотя коллизия их элементарно проста. «Развязывание узла» превращает двух несчастных влюбленных в счастливых, обретающих право на любовь. Это и служит основой действия, в котором принимают участие все остальные персонажи. По ходу спектакля возникают типичные ситуации классической комедии с путаницей в темноте и рядом весьма острых положений.

Разговорные диалоги либретто утрачены, но сюжет удачно реконструирован А. С. Розановым на основе текста вокальных номеров**.

Готовится свадьба пожилого дона Педро с молодой красавицей Элеонорой. Среди всеобщего радостного волнения печален лишь молодой дон Карлос, сын дона Педро. Влюбленный в Элеонору, он стоически борется с этой страстью. Не смея никому признаться в ней, он обращается лишь к ночному светилу, чтобы поведать ему о тайне. Ночью в саду дон Рамиро надеется найти свою возлюбленную Альбертину, сестру Элеоноры (обе они — племянницы Доктора). Появляется служанка Саншетта, а вслед за ней Доктор. Он принимает Саншетту за Элеонору. Догадываясь, что та не любит жениха,

* См.: Розанов А. С. Франц Герман Лафермьер... С. 23–24.

** Там же. С. 24–26.

Доктор пытается выведать у мнимой племянницы, так ли это. Саншетта пользуется его ошибкой и в свою очередь хочет узнать, почему он так думает. Находящиеся здесь же дон Карлос и дон Рамиро указывают Доктору на его ошибку. Он смущенно оправдывается тем, что «ночью все кошки серы».

Входят дон Педро с Элеонорой и Альбертиной. Доктор, желая благословить на брак Альбертину с доном Рамиро, нечаянно путает того с доном Карлосом. Элеонора думает, что дон Карлос любит Альбертину, и приходит в отчаяние, но недоразумение вскоре рассеивается.

Наступает утро. Чем ближе к венчанию, тем печальнее Элеонора, а страдания дона Карлоса беспредельны. Когда же вступающие в брак направляются к церкви, дон Карлос падает в обморок. При всеобщем смятении лишь один Доктор сохраняет хладнокровие и внимательно наблюдает за доном Карлосом, чей обморок переходит в глубокий сон. Пришедший в себя Карлос спокоен, пульс его бьется ровно. Но неожиданно глаза молодого человека загораются, пульс резко учащается: входит Элеонора, чтобы справиться о его здоровье. Сосчитав пульс у обоих (он одинаково лихорадочен), Доктор догадывается о причине болезни дона Карлоса. Чтобы окончательно убедиться, он предпринимает провокацию: в присутствии возлюбленного Саншетты, слуги Карильо, начинает уверять девушку в том, что ее любит дон Карлос. Та в сердцах заявляет: дон Карлос любит Элеонору. Это подтверждает догадку Доктора. Осторожно подготовив дону Педро, он открывает ему истинную причину обморока молодого человека. И тут отец благородно отказывается от собственного счастья во имя счастья сына и невесты. Опера заканчивается всеобщим торжеством.

Главная линия действия, основанная на борьбе чувства и долга, полностью соответствует традициям оперы-серия. Как заметил Ю. В. Келдыш, «самый сюжет, далекий от обычных мотивов оперы-буффа, толкал на путь создания лирической музыкальной драмы, а не произведения комедийного жанра»*. Соответственным образом решена и музыкальная

* Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. С. 431.

драматургия. Характеристики всех трех главных героев, соревнующихся в душевной красоте и благородстве, родственны характеристикам персонажей итальянских опер Бортнянского: в них господствует возвышенно-медитативная лирика инструментального плана. Герои выражают свои чувства в ариях-монологам, сквозь внешнюю сдержанность которых у дона Карлоса и Элеоноры прорываются горестные и экспансивные ноты. Композитор использует также сквозной аккомпанированный речитатив — впервые со времен итальянских опер: это помогает ему создать яркую симфонизированную сцену дона Карлоса в начале второго акта.

Другая, пасторально-комическая сфера оперы в музыкальном отношении строго отделена от первой и основана на жанрово-танцевальном тематизме с типичным буффонным говорком. Связующим звеном между двумя сферами служит партия Доктора: его комический «музыкальный диалект» в диалогах подчиняет себе интонационный строй серьезных героев.

Разнообразие музыкальных характеристик не мешает объединению их в стройное сквозное действие, скрепленное живым оркестровым движением. Тому немало способствовало драматургически безупречное либретто.

Первый акт решен в комедийно-пасторальном плане, в серьезную интригу вводит лишь каватина дона Карлоса, помещенная в середине действия. Начало акта представляет собой экспозицию главных героев — страдающего дона Карлоса, безмятежно-счастливого дона Педро, а также Элеоноры с ее раздвоенным сознанием, возбужденно клянущейся себе в верности долгу. Завершает первое действие ночная сцена в саду с быстрой сменой эпизодов, суетой и шутками.

Второй акт наиболее драматичен. В центре его — смятенные и томимые запретной любовью дон Карлос и Элеонора. Особенно известна ария Карлоса, открывающая действие:

6 Andantino

p

O nuit, re - dou - ble tes om - bres, cou - vre de tes voi - les

mf p

som - bres mon a - mour et ma dou - leur mon a - mour et ma dou - leur!

mf p

Кульминацией драмы становятся подготовка венчания и обморок дона Карлоса.

Третий акт постепенно ведет к развязке в сцене Доктора с доном Карлосом и Элеонорой и сцене Доктора с доном Педро. Завершает действие двухступенчатый финал — благополучное трио счастливых главных героев и общий финал, перекликающийся с ансамблем, который открывает оперу.

И. Долгорукий так вспоминал об этой постановке:

Испанская наша опера готовилась с большим великолепием. Музыка сочинена Бортнянским еще трогательнее и лучше, нежели для прежней; новые написаны славным художником декорации; сшиты на счет Двора всем актерам испанские костюмы. Представление... стоило Двору конечно до четырех тысяч рублей. <...>

Опера «Дон Карлос»* произвела на театре особенное действие и не могла не понравиться всем: великолепие декораций, богатство костюмов, превосходная музыка, заманчивой склад интриги в опере — всё пленяло и взор, и слух, и чувство зрителя. В первом действии на нас были платья суконные с галунами, во втором шелковые с бриллиантами. — Я играл самого дон Карлосова отца, и на мне все нашиты были великокняжеские бриллианты, коими убирается его торжественный головной убор в знаменитые придворные выходы. Мой один оклад можно было ценить тысяч в триста. Все алмазы и камни их высочеств были выложены в тот день на театре, и каждый актер, как выпускная кукла, показывал на себе разноцветные сокровища придворной гардеробы; на ином собраны были все жемчуги, на другом сияли изумруды, на ком аметисты, на ком бирюза. Глаза очарованы были совершенно разностию лучей и света, от драгоценной уборки нашей отражающихся; все мы вообще очень удачно и пели и играли. Действующими лицами были: Вадковский, Чернышев, Голицын, Виолие и я; г-жа Шац, Нелидова и Говен (Ховен. — М. Р.). Два раза повторили мы это представление...

<...>

В самое жаркое время моей игры, когда я один на сцене пел очень чувствительную арию, нечаянно порвалась нитка в погоне на плече и посыпались с меня крупные жемчуги как град. Я весь был в роле и, конечно, бы этого не заметил, но великая княгиня, не снимавшая глаз со своих вещей, тотчас увидела урон их и не могла воздержаться, чтобы не вскрикнуть «ах!», приставши с своего места. Это меня привело в смущение, и я с трудом мог опять войти в свой театральный характер. Слава Богу, однако, ничего не пропало; после спектакля велено было подмести театр со всякой осторожностью, и назавтра великая княгиня изволила сама рассказывать с удовольствием, изображающимся в каждой черте ее лица, что в пыли найдено всяких вещей ценою на четыре тысячи**.

* Долгорукий называет оперу по имени главного героя — так, как ее, наверное, называли между собой участники. Это рабочее название А. Мозер принял за четвертую «французскую» оперу Бортнянского, а затем его ошибку повторила итальянская театральная энциклопедия.

** Долгорукий И. М. Повесть о рождении моем... С. 129–130.

«Сын-соперник», не уступая «Соколу» в обаянии и красоте мелодики, намного превосходит его по сложности и развитости музыкальной драматургии, а также по свободе и полноте использования оркестра. Оркестровый план партитуры, особенно увертюра, свидетельствует о блестящих возможностях инструментального мышления композитора.

Между тем оперная карьера Бортнянского закончилась — и не по его воле. Павловско-гатчинские оперы, судя по нескольким сохранившимся копиям партитур*, вызвали интерес среди аристократов и ставились несколькими крепостными театрами. Известно о написании Лафермьером еще одного либретто, могли быть оперные замыслы и у Бортнянского. Между прочим, его романс «Поль и Виргиния», опубликованный позднее, весьма существенно отличается от других его подобных сочинений, напоминая скорее оперную сцену. Кстати, на сюжет «Поля и Виргинии» чуть позже было написано несколько опер, он входил в моду... Но в конце 1780-х годов атмосфера покоя и веселья в Павловске рассеялась, а вместе с ней ушло и увлечение театром.

Камерные произведения

Бортнянский был счастливым капельмейстером столь музыкального Двора, где многие умели играть и большинство любили слушать. В дворцовых покоях имелось немало музыкальных инструментов, в том числе клавишных. Так, известно о фортепиано из бильярдной комнаты, клавесине из павильона Шарбоньер и клавикорде из Турецкой комнаты в Павловском дворце**. В Розовом павильоне Павловского парка, возможно, стояли два инструмента — пятиоктавное фортепиано работы Титре (Лондон)

* Помимо русских архивов они имеются в Библиотеке Конгресса США и в Британской библиотеке.

** См.: Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978. С. 8.

и четырехоктавный клавиикорд четырехугольной формы фирмы Buntebart (Лондон, около 1780 года)*. В обоих дворцах, по-видимому, находились *fortepiano organisé*.

Инструментальная музыка звучала не только в дворцовых залах, но и на открытом воздухе. Так, нередко исполнялись полюбившиеся номера из «Сокола», переложенные для секстета духовых (по паре кларнетов, валторн и фаготов). А к удовольствию великого князя, военные занятия сопровождались красивым военным маршем Бортнянского, впоследствии получившим название Гатчинского (вероятно, он был у композитора не единственным):



* См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки... С. ХLI. Примеч. 306.

В таких условиях спрос на инструментальные пьесы, особенно ансамбли, должен был быть постоянным. Увы, от инструментального творчества Бортнянского сохранилась лишь небольшая часть. Невосполнимая утрата — альбом пьес для клавишных (фортепиано, клавесина, клавикорда), написанный рукой автора и посвященный им Марии Федоровне. Впрочем, до тех пор, пока факты не говорят об уничтожении рукописи, остается надежда ее найти. Циркулирует легенда о нахождении альбома в частном собрании в одной из стран Южной Америки, что, по крайней мере, поддерживает исследовательский азарт.

Н. Ф. Финдейзен последний раз видел альбом в 1901 году*. Тогда же он составил его подробное описание и выписал инципиты каждого произведения (в циклических произведениях — каждой части), которые потом поместил в приложениях к «Очеркам по истории музыки в России» (т. 2, № 67–92). Кроме того, он скопировал три первые клавесинные сонаты и сфотографировал первую страницу четвертой. Позже, когда он хотел вернуться к этой рукописи, на прежнем месте хранения (оставшемся неизвестным) ее не оказалось. Таким образом, единственным источником информации о ней явился труд Финдейзена.

Поскольку сборник начинался сонатами, Финдейзен называл его то «Сборник сонат Бортнянского» (приложение, с. СХI), то «Сборник клавикордных пьес» (с. 268). Оба названия не совсем верные. Собрание содержит не только сонаты, но и пьесы других жанров; в то же время не все пьесы клавикордные: часть из них клавесинные, фортепианные или ансамблевые. Заголовок «*Varie Sonate di Cembalo*» (различные сонаты для клавесина) перед первой сонатой говорит о том, что альбом изначально планировался как сборник сонат. Очевидно, в дальнейшем, когда особый интерес Марии Федоровны именно к сонатам был утолен, Бортнянский обратился к другим жанрам.

* См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки... С. 270–271.

Когда альбом попал в руки Финдейзена, в нем уже была сделана пагинация. При этом ученый заметил, что в оригинале между листами 46 и 47 недостает нескольких листов, а следовательно, пагинация сборника была осуществлена уже после их изъятия. Кто дал номера пьесам, неизвестно.

Первые три сонаты сохранились благодаря тому, что были переписаны и в дальнейшем опубликованы Финдейзеном*. Сейчас они достаточно широко известны. Есть надежда найти что-то еще. Не могли ли партии ансамблей храниться у тех придворных любителей, кто обычно музицировал с великой княгиней? **

Финдейзен предположительно датирует альбом Марии Федоровны 1783–1784 годами. В автографе же было датировано только три произведения: Пятая и Шестая сонаты и Каприччио, все 1784-м годом. Если исходить из того, что в 1783-м учителем Марии Федоровны был еще Паизиелло, а Бортнянский едва ли появился при Малом дворе до 1784-го, то 1783 год правильнее исключить из датировки самого альбома. Но некоторые включенные в него сочинения могли возникнуть и раньше, даже в итальянский период.

Сборник открывали сразу восемь сонат для клавесина. Вероятно, это было связано с особым пристрастием к сонатам Марии Федоровны, у которой на этой почве произошел анекдотичный конфликт с Паизиелло. При расставании великая княгиня пообещала выплачивать ему пенсию, в ответ на что растроганный маэстро обещал писать для нее и присылать новые сонаты. Однако, как это часто бывает, оба вскоре забыли о своих словах, хотя хорошо помнили

* Финдейзен Н. Ф. Очерки... Приложение, № 67–86 (с. CXI–CXVI).

** По сообщению моей коллеги и друга С. Я. Фильштейн (1946–2009), ей удалось обнаружить в Музее имени Глинки (ныне Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени Глинки) партию виолончели, относящуюся к ансамблевым пьесам этого альбома. Подробности мне остались неизвестными.

обещания другого. И когда Паизиелло обратился к Марии Федоровне с претензиями по поводу несостоявшейся пенсии, та легко оправдалась отсутствием его сонат.

По содержанию альбома можно догадаться о педагогических намерениях учителя и о динамике успехов ученицы. Готовя ее к ансамблевому музицированию, Бортнянский написал три сонаты с участием скрипки (в Пятой и Шестой скрипка *obligato*, а в Восьмой — *ad libitum*). Затем появился Квартет с участием фортепиано (остальные инструменты не указаны), вслед за ним — Фортепианный квинтет ля минор (в альбоме приведена только партия фортепиано), и всё венчает большой Концерт для чембало с оркестром: он должен был представить пианистическое мастерство великой княгини в полном блеске.

Альбом содержал еще четыре небольшие пьесы (*Larghetto cantabile*, *Capriccio di Cembalo*, Рондо, *Allegro*) и три двухручных переложения хоровых произведений Бортнянского. Финдейзен писал, что последние были переложены для клавикорда.

В Квартете участвует *fortepiano organisé*, сочетающее в себе свойства фортепиано и небольшого органа. Этот инструмент должен был обогащать ансамбль тембровым разнообразием; он же мог вполне использоваться и в других сочинениях*.

Приведем впечатления Финдейзена о музыке произведений сборника (главным образом, сонат), так как он единственный в начале XX столетия ознакомился с альбомом в целом и описал его:

Несмотря на различные наименования, большинство этих пьес, кроме последних трех переложений, написано в форме

* В перечне сочинений Финдейзен не указывает этого, но в приложении его книги в примере 80а над темой второй части Квинтета написано «L'accordatura di clarinetti», что может означать кларнетовый регистр (собственно кларнета в ансамбле нет; кроме фортепиано в состав входят арфа, скрипка, виола да гамба и виолончель).

сонатины, с очень скромной разработкой первой части или даже вовсе без нее. Два отрывка, напечатанных в приложении, могут служить образцами для всего сборника. Несмотря на бедность гармонических приемов, «сонатам» Бортнянского нельзя отказать в несомненной мелодичности. В этом отношении они не только не уступают громадному большинству однородных клавикордных сонат и сонатин второстепенных современников Бортнянского на Западе, но гораздо изящнее и мелодически содержательнее их, приближаясь до известной степени к сонатам Гайдна и Моцарта. Но Бортнянский и был вполне определенным мелодистом. Тематический материал композитора, как это показывает приведенный каталог его рукописного сборника, гораздо интереснее и разнообразнее тематизма таких прославленных современников его, как Клементи, Плейель, Душек (Dúšek) и др., хотя эти удачно и остроумно задуманные основные тематические формулы и расплавляются обычно в малосодержательных пассажах и фиоритурах, свойственных тогдашней фортепианной музыке и превращавших даже прекрасную музыкальную мысль в звуковое переливание из пустого в порожнее*.

Темы сонат Бортнянского действительно привлекают своей мелодической индивидуальностью и интонационно-образной рельефностью. Любопытно, что на фоне итальянской буффонности в них не раз встречаются обороты русских и украинских плясовых песен, что также отмечено Финдейзенем.

Сонаты невелики и не отличаются ни техническими, ни композиционными сложностями. Можно согласиться с Финдейзенем, считавшим их фактически сонатинами. Бортнянский обращается в них к общеевропейским образцам. Редко выходя за пределы двухголосия, он пользуется самыми общими фактурными приемами, пассажами, мелодическими оборотами. Мелизматика почти отсутствует и сосредоточена лишь в характерных интонационных комплексах. Однако в отношении содержательности сонат

* Финдейзен Н. Ф. Очерки... С. 271.

с Финдейзенем можно поспорить. Дошедшие до нас образцы говорят как раз не о «переливании из пустого в порожнее», а, наоборот, о внутренней наполненности и динамичной логике музыкального движения. Конечно, даже непредвзятого музыканта могут смутить многие эпизоды, которые состоят из «общих форм движения», известных с детства по десяткам сонат и сонатин школьного репертуара. При первоначальном знакомстве эти сочинения нередко действительно могут показаться механическим набором общих мест. Но при вслушивании и выгрывании в них каждый мотив обнаруживает свою неповторимую пластику, свой первоначальный выразительный смысл. Тут кроется одна из тайн мелодического дарования Бортнянского. Под его рукой самые тривиальные обороты звучат свежо и поэтично, как, например, медленная часть Сонаты до мажор:



Музыка композитора должна переживаться интонационно. Неслучайно его хоровые сочинения, ученически, формально сыгранные на рояле, кажутся совершенно пустыми — спетые же самым скромным вокальным ансамблем, они оживают. Точно так же и тематизм сонат не поражает

яркостью, но привлекает вокальной осмысленностью, которая придает ему весомость, определенность, выразительность и индивидуальность. Бортнянский принял лексику своего времени, но абсолютно не скован ею. Формообразование в его сонатах столь же свободно и внутренне логично, как и в хоровых сочинениях (которые, между прочим, по композиционной логике ближе к инструментальной музыке, чем к вокальной).

С чисто технической стороны эти сонаты, как и многие из современных им сонат Гайдна или Моцарта, доступны учащимся шестых-седьмых классов музыкальной школы. Но содержание их для школьников, как правило, оказывается чистой абстракцией, и открывается оно только зрелым музыкантам. Великолепный пример «взрослого» прочтения — исполнение Н. И. Голубовской до-мажорной Сонаты № 2 Бортнянского.

При всей простоте использованных в сонатах средств качество их музыки и уровень композиционного мышления настолько высоки, что достойны автора, всю жизнь писавшего инструментальные сочинения, и в частности клавирные сонаты, чего как раз о Бортнянском сказать нельзя. Творческая мобильность его поразительна.

О том, какие сюрпризы таит в себе инструментальное наследие Бортнянского, говорит замечательная находка М. Б. Степаненко — Концерт ре мажор для чембалло с оркестром (опубликован в Киеве в 1985 году). Это одночастное сонатное аллегро, которое вполне можно было бы отнести, скажем, к стилю И. К. Баха, если бы не элегический ре-минорный эпизод, совершенно российско-украинский. Он созвучен духовным трио Бортнянского, некоторым фрагментам его концертов, а также ансамблям «простых» героев из его «французских» опер — всем моментам, восходящим к «русской песне»:

9 [Allegro maestoso]

Cembalo

p

Orchestra

p

По драматургической роли этот эпизод амбивалентен в далеко не хрестоматийной сонатной форме (правда, хрестоматийные образцы как раз труднее всего найти среди европейских сонат 1780-х годов). Отдаленно, лишь по ритму, напоминая побочную тему, он воспринимается как продолжение разработки — тем более что вскоре за ним следует реприза главной партии. И только после того, как мы не находим в репризе побочной, становится понятно, что она исчерпала себя тем самым ре-минорным эпизодом. В этом сочинении очевидна та же театральность и стремительность действия, что и в других инструментальных пьесах Бортнянского.

Насколько можно судить по сохранившимся сочинениям, 1786–1787 годы были кульминационными в творческой деятельности композитора. Помимо трех опер в число созданных им в этот период крупных произведений входит *Кв ин т е т д о м а ж о р* для фортепиано, арфы, виолончели, виолы да гамба и скрипки. Это первый из дошедших до нас камерных ансамблей Бортнянского. Он мог быть написан в начале 1787 года, между «Соколом» и «Сыном-соперником», а возможно, и позже. Во всяком случае, в нем много общего с последней оперой. Насколько она симфонична, настолько театрален Квинтет. Перекликаются эти сочинения и образно-тематически: так, вторая часть Квинтета сильно напоминает (или предвосхищает) заключительное «благополучное» трио дона Карлоса, Элеоноры и дона Педро.

Квинтет пленяет богатством тематизма и фактуры, изысканной свободой формы. Главную нагрузку в его живой, «говорящей» музыкальной ткани несут фортепиано и скрипка: их диалоги, взаимные имитации щедро рассыпаны по всей партитуре. Особую прелесть этим диалогам придают разнонаправленные мелодические фразы-подголоски.

Как и в хоровых сочинениях, Бортнянский где только можно избегает репризности, предлагая слушателю всё

новые и новые тематические образования. Таким образом он сочетает чисто классицистский гомофонно-гармонический музыкальный материал с барочной текучестью формы.

Композиция Квинтета увлекательна, подобно театральной интриге. Начало, как всегда у Бортнянского, простое и веселое. Главная тема излагается полным ансамблем, затем проходит в обычных для экспозиций XVIII века противопоставлениях соло и тутти. Заключение главной партии не повторяет первоначальную тему, лишь отдельные ее мотивы инкрустированы в мелодическую ткань.

До-минорный раздел (связующая часть) буффонной скороговоркой прямо напоминает до-минорное комическое трио из «Сокола». В побочной партии развитие сюжета запутывается: вместо того чтобы безмятежно звучать в завоеванной для нее тональности, она повторяет путь главной партии и модулирует в свою доминанту — ре мажор. Эта «неправильность» вызывает длительный эпизод возвращения в нужную тональность. Мелодически активные голоса ансамбля на разные лады повторяют «уговаривающие» фразы, которые модулируют в соль мажор, но утверждается в конце концов... одноименный соль минор.

Разработка как средний раздел сонатного аллегро в Квинтете отсутствует, ее заменяет большой предыкт к репризе. Но как необходимая фаза развития она не изгнана из формы, а только переместилась в репризу, где нет буквальных повторов тем из экспозиции. Изменено уже строение главной партии, а побочная звучит в ля миноре, причем ее мелодические пассажи даны в обращении. Делаются модуляционные попытки помочь «заблудившейся» побочной теме, но едва лишь достигнут желанный до мажор (классическое тональное подчинение), как вдруг с кантиленной мелодической фразой выступает виолончель. Ранее она служила всего лишь скромным басом, а теперь своим сольным выступлением поворачивает развитие в соль мажор (его так не хватало в экспозиции,

и вот он с озорством появляется в репризе!). Разумеется, к концу части всё же утверждается основная тональность, этот норматив соблюден.

Вторая часть Квинтета — красивейшее трехчастное *Larghetto* в фа мажоре, нежный и певучий дуэт скрипки с фортепиано, поддерживаемый остальными инструментами. Он расцвечен красочными модуляциями в минорные тональности, которые, как в ариях оперных героев Бортнянского, связаны с самыми глубокими лирическими эмоциями. Аналогично первой части, в середине второй появляется соло виолончели с важной по драматургическому значению мелодической фразой. Это еще один красноречивый прием, заимствованный из оперы (таковы, например, фразы фагота в «Квинте Фабии» или подголоски кларнета и виолончели в ариях дона Карлоса).

Третья часть Квинтета, темпераментное рондо, словно залита итальянским солнцем. Тема ее — полутарантелла, полумарш — напоминает Гатчинский марш Бортнянского. Этот блестящий финал, стремительный и непринужденно-шутливый, с «завихрениями» в триольном ритме, включает реминисценцию комического до минора из первой части и виртуозные полифонические эпизоды.

Последнее из дошедших до нас инструментальных сочинений композитора — Концертная симфония, созданная в 1790 году. Она написана для семи инструментов: *fortepiano organisé*, двух скрипок, арфы, виолы да гамба, фагота и виолончели. Обозначение септета как симфонии, для конца XVIII века не вполне обычное, могло возникнуть под влиянием практики, существовавшей во Франции того времени. Кстати, титульный лист и заголовки сочинения написаны на французском языке (который, впрочем, при Дворе был вообще в фаворе). Правда, в партитуре Бортнянский использовал привычное для себя итальянское расположение партий (струнные сверху), да и сама музыка по характеру более итальянская, нежели французская.

Семь инструментов образуют оригинальный состав симфонии, насколько нам известно, не практиковавшийся тогда на Западе. В его основе те же пять инструментов, для которых написаны оба квинтета. Неясен только вопрос с фортепиано, но думается всё же, что, как и в квинтетах, имелось в виду *fortepiano organisé*, поскольку оно должно было сочетаться с арфой гораздо контрастнее и интереснее, чем обычное фортепиано. Несомненно, состав обуславливался конкретными исполнителями, для которых писались сочинения. Как бы то ни было, их звучность отличается удивительной праздничной нарядностью.

Авторское обозначение характера первой части симфонии — *Allegro maestoso*. Действительно, сколь бы легкой и стремительной ни казалась эта музыка в партитуре, исполнить ее быстро невозможно. В самой плотности ее фактуры заключена некая плавная величавость.

В музыке Бортнянского запечатлен уверенный в себе, гедонистичный и щеголеватый Екатеринин век — такой, каким он глядит на нас с портретов Левицкого, предстает в статуях Козловского, стихах Богдановича и постройках Ринальди, Казакова и — всего более — Камерона, именно в эти годы создавшего свой безукоризненно стройный и вместе с тем уютный Павловский дворец*.

Эти слова А. С. Рабиновича как нельзя лучше характеризуют творчество Бортнянского и, на наш взгляд, особенно подходят к Концертной симфонии. Причем она представляется такой же игрой в театр, как и Квинтет до мажор. Например, пасторальное *Larghetto* (вторая часть) вполне могло бы открывать арию субретки из любой комической оперы:

* Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. С. 118.

10 *Larghetto*

Fag. *p* *sf* *p*

Fortepiano
organisé *p* *sf* *p*

V-ni I *p* *sf* *p*

V-ni II *p* *sf* *p*

V-le *p* *sfp*

V-c. *p* *sfp*

f

pp *pp* *pp* *pp*

Драматургическая пружина первой части, как и в Квинтете, основана на озорной путанице тональностей и тем.

Связующая часть, «увлекшись» модуляцией в нужный фа мажор, как бы теряет направление и попадает в до мажор, после чего следует забавное утверждение фа мажора, привлекающего для борьбы с до мажором грозные соль-минорные построения. Лишь в конце экспозиции, в зоне заключительной части, устанавливается наконец фа мажор с несколько комичной «просящей» темой.

В небольшом разработочном разделе эта тема проходит в имитациях у солирующих фагота, виолончели, скрипки, но «просьбы» отвергаются короткими туттийными репликами. Нарочито неподготовленно начинается реприза. Как и в Квинтете, она резко отличается от экспозиции. Связующая часть — причина всех недоразумений — опять всё путает и на сей раз попадает в соль минор. С соль-минорного эпизода начинается развязка комедии. Словно ставя всё на свои места, пропевают свои фразы скрипка в ре миноре и виола да гамба, отвечающая в си-бемоль мажоре (это напоминает функцию солирующей виолончели в Квинтете). Отныне неизбежно устанавливается основная тональность, в которой побочная тема, прежде бесправно-просящая, утверждается на все лады: солистами, тутти и, наконец, общим унисоном. Более того, прочно утвердившись, она становится основной темой большого финального рондо симфонии.

В характеристике инструментальных сочинений Бортнянского я неслучайно подчеркиваю аналогии с театром. Если не ощутить, не воспринять этот план, в его музыке улавливается лишь внешняя мелодическая привлекательность, а ему самому остается лишь незаслуженная роль бездумного подражателя. Но если пережить эту музыку как некое действие, цепь событий, то открываются необычайное богатство художественных образов и высочайший творческий интеллект ее автора.

В 1793 году вышел из печати С б о р н и к р о м а н с о в и п е с е н Бортнянского*. Написанные на французские

* Recueil / de (sic!) / romances et chansons, / composées / pour son Altesse Impériale / Madame la Grand-Duchesse de Russie, / par D. Bortniansky, / Maître de Chapelle au Service de S. M. I. / Première livraison. /

тексты, эти сочинения — очаровательные миниатюры, характерный образец пасторально-салонной лирики конца XVIII века. Их всего восемь, и они разные: одни просто милы и непритязательны, другие, перенесенные из оперы «Сокол», привлекают красотой и оригинальностью мелодии, а один, «Поль и Виргиния», выделяется драматической выразительностью. Этот романс, как пишет О. Е. Левашева, является одним из дошедших до нас откликов композитора на современные ему литературные увлечения. Появившийся в 1787 году роман Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виргиния» покориł современников трепетной и трогательной передачей чувств двух молодых влюбленных*.

Н. Ф. Финдейзен считал, что сборник был посвящен Елизавете Алексеевне**, супруге великого князя Александра Павловича — будущего императора Александра I. Из титульного листа этого не следует, но если предположение всё же соответствует действительности, то по этому признаку сборник становится в один ряд с многочисленными французскими романсами О. А. Козловского, посвященными недурно певшей младшей великой княгине. Однако по музыкальному содержанию он на целое «поколение» старше романсов Козловского. У Бортнянского лирика мягка и выразительна, но в ней слышна та свойственная XVIII веку галантная опосредованность чувств, которая нивелирует индивидуальные черты сочинения, словно пудренный парик, придающий сходство разным лицам. Романсы же Козловского принадлежат более поздней эпохе, они гораздо непосредственнее, порывистее.

На чьи слова написаны романсы и песни Бортнянского, в издании не указано. Предположение О. Е. Левашевой о

A St. Petersburg de l'imprimerie de Breitkopf, en 1793 (Собрание романсов и песен, сочиненных для Ее Императорского Высочества госпожи Великой Княгини Всея Руси Д. Бортнянским, капельмейстером в службе Е. И. В. Первая тетрадь. В Санкт-Петербурге, типография Брейткопфа, 1793).

* См.: Левашева О. Е. Русская вокальная лирика XVIII века: исслед., публ., коммент. // Памятники русского музыкального искусства. М., 1972. Вып. 1. С. 351–353.

** См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки... С. 273.

том, что автором текста мог быть Ф. Г. Лафермьер (судя по сходству со стихами его оперных либретто), кажется основательным. Ограниченный вокальный диапазон и простой аккомпанемент этих миниатюр рассчитаны на любительское исполнение, что для тех лет естественно.

Один из двух известных на сегодняшний день экземпляров этого сборника находится в библиотеке Петербургской консерватории*. На его титульном листе — единственная дошедшая до нас дарственная надпись автора: «Offert par Bortniansky à M-lle Barbe d'Olenine» («Подарено Бортнянским Варваре Олениной»). Обладательница сборника, дочь видного деятеля культуры А. Н. Оленина и внука директора Придворной капеллы М. Ф. Полторацкого, отличалась музыкальностью. Известно письмо И. А. Крылова, поддержавшего ее в желании серьезно учиться петь**. Не исключено, что с этим связан и подарок Бортнянского, который вполне мог быть учителем Варвары.

Указание «*premiere livraison*» (выпуск первый) на титульном листе обещало продолжение. Было ли оно, и если не состоялось, то по каким причинам, неизвестно. Не исключено, что именно этот второй выпуск анонсировался в обнаруженной Л. А. Рапацкой «Повестке к январскому номеру Магазина для распространения общепользных знаний и изобретений с присовокуплением модного журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот» (СПб., 1795. С. VIII), где говорится о готовившейся новой публикации романсов Бортнянского***. Само издание пока не найдено, но упоминание о нем значительно меняет представление о степени распространенности светского творчества композитора в те годы. Вероятно, из узкого круга Малого двора оно, хоть и не часто, но всё же выходило в широкую городскую среду.

* Другое издание обнаружено Н. Рыжковой в ВМОМК им. Глинки.

** См.: Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков / сост. текстов, пер. и общ. вст. ст. А. И. Рогова. М., 1973. С. 191.

*** См.: Рапацкая Л. А. Влияние революционного просветительства на развитие русской музыкальной культуры последней четверти XVIII века // Тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976. Вып. 18. С. 40.

Глава 6

Управляющий Капеллой при Павле I

Середине 1790-х годов, как ни странно, остается наименее освещенным периодом жизни и деятельности Бортнянского — прежде всего потому, что она не отмечена музыкальными произведениями. Основная масса хоровой музыки и почти все известные нам светские сочинения композитора уже существовали к 1793 году: об этом свидетельствует рукописный «Каталог певческой ноте, писанный генваря 16 дня 1793 года», который был составлен неким частным владельцем¹⁷. В нем перечислено большинство известных сегодня духовно-хоровых сочинений Бортнянского. Несколько его хоровых концертов впервые упоминаются в реестрах 1796 года, однако это не исключает их более раннего возникновения, так как реестры вообще малочисленны.

До назначения Бортнянского руководителем Капеллы оставалось еще почти четыре года, но они не оставили никакого материального следа. При Малом дворе в 1790-е годы основной музыкальной фигурой был, по-видимому, Джузеппе Сартти — после смерти Потемкина, которому он служил в течение пяти бурных лет. Кроме того, в столицах появилось много более молодых музыкантов и спрос на Бортнянского, возможно, снизился. Не исключено, что в этот период он уделил больше внимания своим личным и хозяйственным делам. На Украине, а вероятно, и в Польше у него была некоторая собственность, которая могла

требовать забот. К этому же периоду относится и рождение двух его дочерей (о чем известно из документов середины 1810-х годов).

Наверное, не слишком был занят Бортнянский и в Придворной капелле, где царили рутина и спокойствие. Далеко не молодой Полторацкий в это время, видимо, являлся директором скорее номинально: по отзывам современников, Капелла к концу его руководства пришла в упадок. Он много болел, а к тому же, возможно, принимал какое-то участие в предприятиях своей жены — успешно процветавшей владелицы винокуренных, кирпичных и кожевенных заводов, а также мельниц, сдававшихся в аренду жилых домов, огородов, лугов и целых поместий. «Санкт-Петербургские ведомости» в 1780–90-х годах пестрели объявлениями «действительной статской советницы Агафоклеи Александровны Полторацкой» о продаже продукции ее предприятий и о найместряпчих, экономов, садовников и т. д. * При всем том Марко Федорович устраивал высшее руководство, и его не трогали — тем более что музыка вообще не была у Екатерины II в центре внимания.

В апреле 1795 года Полторацкий скончался. Не видя нужды в директоре, поскольку дело шло и без него, императрица возложила руководство на Якова Тимченко — одного из старейших уставщиков, служившего в Капелле с 1751 года. Фактически уже с конца 1780-х годов разного рода документы принимались Придворной конторой от

* Историки отмечали, что Агафоклея Александровна «...держала на откупе всю Тверскую губернию. <...> Вполне подчинив себе мужа и детей, которых у нее было 22 человека... Все трепетали перед нею. <...> Последние годы жила в великолепном доме, построенном Растрелли, в селе Грузино, в 20 верстах от Торжка» (Великий князь Николай Михайлович. Русские портреты XVIII и XIX столетий. СПб., 1908. Т. 4. С. 21). Властолюбие и жестокость «генеральши Полторацких» (очевидно, сопоставимой с печально знаменитой Салтычихой) были общеизвестны. Глядя на ее царственный портрет кисти Левицкого, не нужно быть большим физиономистом, чтобы убедиться в справедливости ее репутации.

него как от лица, уполномоченного руководить своим подразделением придворного штата. Известны многие случаи, когда Тимченко обращался к начальству по весьма серьезным вопросам жизни Капеллы (прием новых малолетних певчих, увольнение «спадших с голоса» и др.)^{*}.

Поручение Тимченко руководить придворным хором после смерти Полторацкого не было оформлено указом. Учитывая, что ему перевалило за шестьдесят, да и имя его не слишком знаменито, он не считался кандидатом в управляющие, а просто использовался для неопределенно долгого переходного периода. Однако этот достойный человек заслуживает того, чтобы рассказать о нем подробнее.

Яков Андреевич Тимченко родился в 1734 году. О своем происхождении и месте рождения он в формулярных списках сообщал очень коротко: «из малороссиян»¹⁸, избавляя себя этим от необходимости упоминать о недворянском происхождении (так обычно поступали все придворные чины, получившие личное дворянство). Из документов видно, что Тимченко стал певчим в 1751 году. Судя по именным указам, 28 июня 1782 года он был назначен на должность уставщика с чином мундшенка (вместо умершего Наума Ладунки)¹⁹ и лишь 20 октября 1796, за две недели до смерти Екатерины, стал «камер-фурьером 6-го класса с оставлением при прежней должности»²⁰.

Академик Якоб фон Штелин, оставивший замечательную хронику музыкальной жизни России середины XVIII века, упоминал Тимченко среди таких выдающихся басов Капеллы, как Наум Ладунка, Яким Крамаровский, Григорий Белогородский, Роман Богданович и Осип Роговский. Они, видимо, составляли основу хора. Упомянем также, что в записке Елагина от 25 марта 1777 г. о смерти Максима Березовского именно Тимченко назван в качестве доверенного лица, принявшего на себя хлопоты в связи с похоронами композито-

^{*} См. также: *Иванов В.* Дмитро Бортнянський. С. 81-82 (автор ссылается на рукописные материалы Д. В. Разумовского по истории музыки в России).

ра²¹. Судя по всему, Яков Андреевич был много лет дружен с Березовским.

Итак, в течение полутора лет, отделявших смерть Полторацкого от смерти Екатерины, кандидатура Бортнянского в качестве руководителя Капеллы не рассматривалась. Когда же при Павле он наконец занял эту должность, Тимченко, очевидно, помог ему разобраться в состоянии дел, поведав о неотложных нуждах певчих, о том, как составить смету для нового бюджета и т. д. Неотложные решения требовались по многим вопросам: это и совершенно неподобающее жалованье хористов, и обеспечение льгот семьям малолетних певчих, и общий надзор за ними самими.

Смена власти по смерти Екатерины резко перевернула весь уклад жизни. У нового императора, долго пребывавшего в тени, было много времени подумать о реформах, которых ожидала практически каждая сфера государственного устройства. Вопрос о назначении Бортнянского управляющим Капеллой (теперь так называлась директорская должность), видимо, не вызывал сомнений, и соответствующий указ вышел уже на пятый день нового царствования:

Коллежскому советнику Дмитрию Бортнянскому поручив в управление хор придворных наших певчих, повелеваем производить ему из Придворной конторы жалованье и всё то содержание, какое имел предместник его действительный статский советник Марко Полторацкий.

Павел

Ноября 11, 1796²²

Достаточно высокая должность требовала соответствия в чине, и Дмитрия Степановича, с 1785 года остававшегося коллежским асессором, в тот же день произвели в коллежские советники, а через полгода, 28 апреля 1797-го, — в статские советники. Забегая вперед, скажем, что 18 ноября 1806 года он станет действительным статским советником*.

* Это известно из Дела о доставлении А. А. Аракчееву сведений о службе директора Придворной певческой капеллы Д. С. Бортнянского²³.

Если Бортнянский и испытал радость от запоздалого скачка в своей карьере, то очень скоро она была омрачена. Град реформ обрушился на всю Россию, страну начало лихорадить — не обошли перемены и Капеллу. То, что она претерпела одновременно с назначением нового руководителя, должно было повергнуть его в шок.

Первым именным указом Павла, подписанным им 6 ноября 1796 года, непосредственно вслед за манифестом о смерти Екатерины II и своем воцарении, граф Шереметев был пожалован в обер-гофмаршалы. Николаю Петровичу, всегда сторонившемуся государственной деятельности, такое назначение было крайне нежелательно, тем более что болезнь Прасковьи Ковалевой-Жемчуговой (знаменитой крепостной актрисы, с которой графа связывала многолетняя любовь) требовала не петербургского, а подмосковного климата; однако воля императора — закон. Для Павла же главным мотивом были не только надежность Шереметева, как друга детства, но и его легендарная экономность (если не сказать свирепая скупость). В стремлении императора упорядочить государственный организм с раздутыми штатами, занятыми по преимуществу казнокрадством и взяточничеством, первым шагом было показать личный пример, то есть сократить государственные расходы на содержание Двора. Было запрещено пользоваться услугами «поставщиков Двора Его Императорского Величества» и приказано закупать всё необходимое непосредственно на рынке. Причина крылась в широко известных махинациях придворных служащих, вошедших в сговор с поставщиками. Очевидец назвал творившееся при Дворе мошенничество «злом, достигшим высочайшей уже степени»*. Получили известность слова Павла о том, что он «согласится до тех пор есть на олове, покуда не восстановит нашим деньгам надлежащий курс и не доведет до того, чтоб рубли наши ходили рубля-

* [Болотов А. Т.]. Любопытные и достопамятные деяния и анекдоты государя императора Павла первого (Из Записок А. Т. Болотова) // Русский архив. М., 1864. Вып. 7/8. Стб. 606.

ми»*. В результате преобразований за один лишь месяц расходы уменьшились на двести тысяч рублей.

Кампания экономии не могла обойти и придворных музыкантов. В «Записках» А. Т. Болотова есть знаменитый эпизод, озаглавленный «Государь уменьшает в войсках количество музыкантов». 20 ноября 1796 года, через две недели со дня воцарения Павла,

Государю случилось... видеть который-то гвардейский полк... по носящейся молве... собственный его, то есть Преображенский, в котором, как известно, была преогромная музыка. Государь, увидев тут музыкантов целую превеликую толпу, на фланге стоящую, притворился будто не знающим, какой это народ, и спросил у командира: «А что это за войско?» — Музыканты-де,— ответствовало ему. «Как? Неужели это всё музыканты? — спросил он далее.— Да тут их превеликая толпа!» — Точно-де так. — «Э! Э!» — продолжал государь, удивляясь, и, подошед ближе к оным, стал кричать: «Лучшие два валторниста, выходите сюда!» Потом закричал: «Лучшие два кларнетиста, выступайте вперед!» А наконец: «Лучший самый фаготист, выходи вон!» Как скоро все сии пять человек вышли вперед, то сказал он: «Вот и сих довольно будет. Вы оставайтесь музыкантами, а прочих поместите-ка в ротное число...»

Повеление сие поразило полкового командира, господина Татищева; ему неведомо как жаль было расстаться с сими выученными людьми, и потому отважился он подступить к государю с униженною просьбою и представлениями: «Ваше величество,— сказал он,— дозвоьте мне доложить, что в числе сих многие и певчими». — «Певчими! — подхватил государь, будто удивившись,— да на что это?» — «Чтобы петь в нашей Преображенской церкви, которую ваше величество соизволили переименовать собором гвардейским». — «Да там, кажется, есть штатные дьячки и пономари... <...> ...а солдатам там нечего делать»**.

* [Болотов А. Т.]. Любопытные и достопамятные деяния... Стб. 602.

** Там же. Стб. 776-777.

Остается добавить, что вечером того же дня устное распоряжение Павла было подтверждено письменно приказом, «чтобы во всех полках музыкантов было только по пять человек, а в артиллерии во всей только семь»*. Между тем, по словам Болотова, состав некоторых полковых оркестров превышал даже сто человек. Была не только духовая музыка, но и смычковая, в иных местах — роговая и янычарская.

В связи с освобождением многих сотен музыкантов стал вопрос о их трудоустройстве. Основная масса прекратила занятия музыкой и выполняла функции нижних чинов в своих ротах. Некоторые, скорее всего негодные к строевой службе, переводились на самые различные работы. Одних определили в лакеи, других — в истопники... Самые молодые дождались своего часа, когда сменился император и число музыкантов в каждом полку стало возрастать, постепенно приближаясь к прежнему.

Говоря о военной музыке при Екатерине II, отметим, что при отдельных полках существовали крупные школы малолетних певчих, сопоставимые по количеству учащихся с придворным хором. Учениками там были в основном дети солдат и унтер-офицеров. Благодаря этим школам в России существенно возрастало количество музыкально грамотных людей**.

С полковыми оркестрами государь разобрался сам, а заниматься сокращениями в Капелле поручил Шереметеву. Само письмо графа на эту тему неизвестно, но суть его ясна из сохранившегося ответа Бортнянского: хор предлагалось уменьшить вчетверо. Легко понять состояние новоиспеченного управляющего. Вместо того чтобы развивать то, что досталось после Полторацкого и Тимченко, ему предписы-

* [Болотов А. Т.]. Любопытные и достопамятные деяния... Стб. 777.

** Дальнейшая судьба этих школ неизвестна. Относительно общего положения в русской хоровой культуре конца XVIII — начала XIX века, в том числе о «хорах полковых песельников», см.: Лебедева А. В. Хоровая культура // История русской музыки: в 10 т. М., 1985. Т. 3: XVIII век. Ч. 2. С. 121-122.

валось разрушить созданное многими десятилетиями и свести знаменитый придворный хор к небольшому ансамблю, ограниченному функциями церковного пения. В сложном положении оказался и Шереметев: он сам был большим меломаном и знатоком хорового пения. К тому же его связывали добрые отношения с Бортнянским, который консультировал его крепостного композитора Степана Деярева и, возможно, оказывал графу другие услуги, связанные с его крепостным театром или хором (показательно, что в одном из залов Останкинского дворца Шереметевых имеется мраморный бюст Бортнянского работы неизвестного мастера)*. При всем том оба они знали, что перечить Павлу не только бесполезно, но и опасно. Каждый день приносил примеры резких выпадов нового императора, не считавшегося ни с чинами, ни с возрастом своих подданных. Удерживаемый десятилетиями от активной деятельности, он теперь был крайне резок и нетерпим. Многих поразило, например, наказание Г. Р. Державина «за необузданность языка» 22 ноября 1796 года — сразу после воцарения Павла.

К чести обер-гофмаршала надо сказать, что он дал управляющему Капеллой возможность высказать свое мнение о намеченных сокращениях, то есть попробовать защититься. В такую небезопасную игру они и сыграли. Приведем ответное письмо Бортнянского:

Сиятельнейший граф,
Милостивый государь!

По объявлении мне от Вашего Сиятельства высочайше подтвержденного штата выбрал я из числа ныне состоящего девяносто трех придворного хора певчих предписанное число двадцать четыре отличного достоинства, о которых при сем прилагаю реэстр с показанием остальных.

А как Вашему Сиятельству угодно было притом требовать моего мнения, может ли быть достаточно сего числа в пении церковного обряды, то должен дать на то некоторое объяснение.

* См.: Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М., 1944. С. 338.

Когда сей хор по церковному чиноположению разделится на два клироса*, то несомненно окажется недостаточен, а нарочито в торжественные дни. Притом Вашему Сиятельству небезызвестно, что некоторое число певчих отделяется обыкновенно к службе в малую церковь, а может, впредь во время походов должно будет делать еще большие отделения для Высочайшей Императорской Фамилии, следственно в присутствии Его Императорского Величества. По мнению моему, понадобится положить число певчих по двадцать четыре на каждый клирос, а двадцать четыре для отделения в малую церковь, для иных впредь непредвиденных случаев, так и в дополнение тех... из числа двух хоров, [которые] по причине болезни могут [быть] не в состоянии исправлять их должность.

Сии три хора составят семидесяти двух человек, к которым за необходимо нужно почитаю прибавить для учения малолетних, так как и ныне находящихся в должности учителей пения Василия Пашкевича и Федора Макарова. Впрочем, всё состоит в высочайшей воле Его Императорского Величества, и не иначе представляю сие мое мнение, как примерное начертание, в таком только случае, когда бы по ответу оказалось положенное по штату число недостаточным!

Правящий хором придворных певчих

Коллежский Советник Дмитрий Бортнянский

Генваря (число отсутствует. — М. Р.) дня 1797 г.²⁴

К письму приложен «Реестр штатным придворным большим и малолетним певчим, коих имена ниже сего следуют»²⁵. Всего в нем 22 человека. Прибавив названных Бортнянским Макарова и Пашкевича, получим цифру 24, до которой приказано было урезать состав. Между тем прежняя его численность — 93 человека — не была роскошью или избытком, объясняемым безалаберностью Придворной конторы в конце царствования Екатерины.

* По церковной традиции хор Капеллы делился на две половины — правый и левый клиросы (греческое слово «клирос» нередко переименовывалось на русский лад — «крылос»). Эти две части располагались друг против друга, что позволяло широко использовать пространственные эффекты переключек.

Еще по указу Елизаветы Петровны от 22 мая 1752 года хор насчитывал 48 больших и 52 малолетних певчих, то есть 100 человек. Это количество и было базовым на протяжении сорока четырех лет до воцарения Павла²⁶.

Угроза свирепого сокращения была не единственной бедой начинающего руководителя: в плачевном состоянии оказалось хозяйство и вся организация Капеллы. Жалованья певчих не хватало на содержание семей. Многие были вынуждены дополнять свой бюджет случайными заработками в свободное от службы время. Однако те, кто назначался сопровождать императорские вояжи, липались возможности дополнительных заработков, и семьи их нищенствовали. В апреле 1797 года хористы пошли на крайность — подали коллективное прошение на имя Шереметева. В документе говорилось:

Все служащие при Высочайшем Дворе пользуются высоко-монаршими милостями, получением между прочим и денежной порции. Мы же и прошедшего года бывши везде по походам безотлучно на собственном иждивении в пропитании себя в походах, а жен и детей своих [оставив] на месте в Санкт-Петербурге при одном жалованье, пришли в крайнее разорение. А как и ныне следует Монаршее отсутствие из Санкт-Петербурга, то, чтоб и более не пришли мы в крайность, Вашего Сиятельства всеуниженнейше просим высоким своим предстательством и защищением у Его Императорского Величества испросить и нам таковую же милость, каковую пользуются во время сие Высочайшего отсутствия придворные музыканты и протчие по достоинству службы своей! Труды же наши, особливо по малому количеству, довольно Вашему Сиятельству известны, нужно тут одно только Ваше человеколюбие.

Просьба придворных штатных певчих 1797 года апреля (число отсутствует. — М. Р.) дня²⁷.

Отстоять Папкевича не удалось. Похоже, его близость к Екатерине и усердие в исполнении ее проектов исключали сочувствие со стороны нового императора. Бортнянский в качестве «компенсации» получил учителя словесности,

который должен был стать и гувернером малолетних певчих. Для Папкевича же сокращение оказалось роковым. Точная дата его увольнения неизвестна, это случилось предположительно в начале февраля 1797 года. При уходе со службы ему было назначено единовременное денежное вознаграждение, как и его товарищам по несчастью²⁸. Однако уже 9 марта 1797 года он умер, оставив вдову Акимью с двухлетней дочерью Анной²⁹.

Видимо, по результатам письма Бортнянского Шереметеву штат был первоначально сокращен не в четыре раза, а меньше. Однако по записям в формулярных списках певчих, возвращенных в хор после смерти Павла, можно видеть, что за первым сокращением последовали еще два — 16 июля и 30 сентября 1797 года. Некоторые хористы были вновь приняты вскоре после дворцового переворота 1801 года.

Павел счел нужным вмешаться и в церковный репертуар. 10 мая 1797 года вышел еще один указ — «Именный, данный Синодальному члену преосвященному Гавриилу, Митрополиту Новгородскому, Санкт-Петербургскому: О пении в церквах вместо концертов приличных псалмов или каноников, сочиненных по произволению стихов отнюдь не употреблять». В нем говорилось:

Нашед в нынешнее мое путешествие, что в некоторых церквах во время причастия вместо концерта поют стихи, сочиненные по произволению, желаю, чтобы от Синода предписано было всем Епархиальным Архиереям, дабы никаких выдуманных стихов в церковное пение не употребляли, но вместо концерта пели бы приличный псалом или же обыкновенный каноник³⁰.

То немного, хотя и важное, что мы знаем о придворной службе Бортнянского при Павле I, очевидно, лишь ничтожная часть событий и дел, которые его одолевали. Именно к этому времени относится известный апокрифический «рассказ очевидца»:

Однажды император Павел позвал к себе Дмитрия Степановича и приказал ему приготовить к назначенному на другой день какому-то торжеству концерт на стих «Господи, силою Твоею возвеселится царь». Концерт был сочинен к назначенному времени, несмотря на то что состоял из двадцати страниц нот, и исполнен певчими за обедней. Первое аллегро его — прекрасная fuga — было написано Бортнянским в карете при возвращении из дворца*.

Следует заметить, что концерт «Господи, силою Твоею» упоминается еще в реестре 1793 года, то есть в действительности существовал до павловского правления. Следовательно, либо рассказчик ошибся в названии, либо вся история вымышлена.

Говоря о нововведениях в руководстве Капеллой, необходимо отметить одно важное обстоятельство, ярко характеризующее Бортнянского. Как уже говорилось, в воспитании малолетних певчих широко применялись жестокие методы — побои, наказания голодом и т. п. Для того времени это было дело обычное. Известно, что учрежденный в 1810 году Царскосельский лицей стал первым в России закрытым заведением, где были запрещены телесные наказания. Придворную капеллу тоже можно рассматривать как закрытое специальное учебное заведение, поскольку малолетние певчие обучались там по определенной программе и получали соответствующие аттестаты. И вот Бортнянский уже в первые годы своего руководства негласно запретил телесные наказания юных воспитанников. Гуманность была стилем его управления.

* Наши деятели: Галерея замечательных людей России в портретах и биографиях. СПб., 1879. Т. 5. С. 132.

Глава 7

Директор Капеллы при Александре I

Восстановление штата

Назревавший и всё же неожиданный государственный переворот 12 марта 1801 года открыл в российской истории новую эпоху. Конфликт между неуравновешенным реформатором и екатерининской знатью разрешился не в пользу самодержца, и теперь от наследника ждали восстановления привычных порядков. Но неотложность реформ была очевидна...

Вступивший на престол сразу после переворота Александр I был коронован в Москве 15 сентября. Торжества готовились пышные. Кроме приглашенных лиц каждый, кто мог, стремился оказаться в первопрестольной столице. По сообщениям историков, в один только день 5 сентября в город въехало одиннадцать тысяч (!) экипажей.

Сам Александр прибыл 8 сентября и первую неделю посещал различные исторические места. Затем состоялась коронация в Успенском соборе. Во время божественной литургии «государь стоял у трона, облеченный в регалии, и совершенно священное таинство миропомазания их императорских высочеств»*.

* *Богданович М.* История царствования Александра I. СПб., 1869. Т. 1. С. 59.

Жизнь Капеллы, как и всё в стране, вновь резко изменилась со сменой власти. Стал наконец возможен рациональный диалог с императором, что Бортнянский (который значился теперь директором) и постарался использовать в первую очередь для решения многих наиболее насущных проблем вверенного ему учреждения, а также для его дальнейшего развития.

Александр, конечно, знал о трудном положении придворного хора после его резкого сокращения и был готов поправить дело, тем более что и сам очень любил духовную музыку. В русле общей тенденции к реставрации допавловского уклада он предоставил возможность восстановить штат Капеллы и улучшить материальные и бытовые условия жизни певчих. Давалось это не просто и не быстро, требовало постоянных бюрократических и дипломатических усилий, но общий результат, которого Бортнянскому удалось достичь за последующую четверть века, оказался чрезвычайно впечатляющим. Неслучайно именно те годы, когда он руководил Капеллой, известны как эпоха ее расцвета.

Судя по всему, некоторого увеличения состава хора удалось добиться довольно скоро. Так, из документов, касающихся коронации, явствует, что в начале сентября 1801 года из Петербурга в Москву было направлено уже тридцать три певчих. А 18 декабря 1801 года император утвердил новый придворный штат³¹. Всё в нем было предусмотрено: от обер-гофмаршала до прачек, от духовника его величества до лакеев, установлены должностные оклады (высшие из которых превосходили низшие в пятьдесят, а то и в шестьдесят раз), обозначены и прочие ассигнования — вплоть до расходов на конский состав, борзых собак и даже на солону для их подстилок. Был определен и штат Капеллы, который теперь выглядел следующим образом:

Должность	Количество	Жалованье на год одному	Всего
Директор вокальной музыки	1	2000 р.	2000 р.
Уставщик	1	1181 р.	1181 р.
Учитель пения	1	684 р. 16 к.	684 р. 16 к.
Певчие I оклада	6	по 600 р.	3600 р.
Певчие II оклада	6	по 450 р.	2700 р.
Певчие III оклада	8	по 300 р.	2400 р.
Малолетние певчие I оклада	6	по 200 р.	1200 р.
Малолетние певчие II оклада	6	по 180 р.	1080 р.
Малолетние певчие III оклада	8	по 120 р.	960 р.
Псаломщики	8	по 100 р.	800 р.

Псаломщики включены в приведенный перечень условно: их привлекали только при богослужениях, в штате они не состояли. Учитель словесности малолетних певчих, он же гувернер, в штате также не числился, но остался служить.

Эти оклады продержались до марта 1817 года. Однако рамки штата оказались тесными с первых же месяцев их установления, особенно в отношении малолетних певчих: ведь значительная их часть ежегодно подлежала замене «за спадением с голоса». Происходило движение и среди взрослых. Нередко императору представляли то солдата, то студента, то дьякона или канцеляриста, имевшего хороший голос. Учитывая возраст хористов старшего поколения, нельзя было отказываться от достойных кандидатур.

Выход был найден: все певчие, не помещавшиеся в рамки утвержденного штата, зачислялись как сверхштатные, а жалованье им выплачивалось из Кабинета его императорского величества (эта структура до образования Министерства финансов выполняла и его функции). Оклад сверхштатных был несколько ниже. Число их не было оговорено, но постепенно установилось их равенство в коли-

честве с основным составом (это соотношение изменилось в 1817 году с введением нового штатного расписания). При появлении в штате вакансий они заполнялись певчими из сверхштатных.

В 1802 году по ходатайству Бортнянского было принято положение о придворных певчих, более соответствовавшее практике. Всё, что касалось малолеток, осталось по-прежнему: им надлежало жить в казенном доме; оговаривалось их годовое и двухгодичное платье (отдельно — траурное); предусматривалось обучение пению и словесности; подтверждалось, что увольняемые получают чин (последний в Табели о рангах) и будут устроены «в статской службе по своему желанию». Для взрослых новым было ассигнование средств на наем жилья по женатой и холостой «препорции» во всех случаях, когда не предоставлялась бесплатная квартира в казенном доме. Была установлена дополнительная плата за время, проведенное вне Петербурга: вместо стола натурой большим певчим по одному рублю в день, малолетним — по пятьдесят копеек (отметим для сравнения, что дьякон получал два рубля в день, а священник — три). Учитель пения и управляющие клиросами приравнивались по оплате к большим певчим. В положении был еще один пункт: единовременно выдавалось «на екишировку» вновь принятого взрослого певчего — сто, малолетнего — пятьдесят рублей.

Новое положение не предусматривало пенсионного обеспечения по старости, пенсия назначалась только тем, кто оставлял службу по болезни.

При увольнении по возрасту выплачивалось единовременное вознаграждение, не превышающее годового жалованья. В случае смерти певчего, прослужившего не менее пятнадцати лет, его вдове и детям единовременно выплачивалось годовое жалованье. Кроме того, возникла возможность предоставлять хористам оплачиваемый отпуск для лечения и по семейным обстоятельствам, а также выдавать съестные припасы и «питья» по случаю женитьбы. Решение

относительно оплаты квартир и питания принималось Придворной конторой по представлению Бортнянского, остальные расходы требовали в каждом случае высочайшего повеления.

Совершенствование состава

Новые установления были крайне важны, они создавали более благоприятные возможности для работы. Но возможности еще нужно было реализовать. Управление таким непредсказуемым аппаратом, как Капелла, было подобно полной напряженной карточной игре, требующей виртуозного мастерства, опыта и удачи. Все эти качества были необходимы, чтобы сохранять стабильность коллектива и иметь «запас прочности» на случай разного рода неожиданностей, которые могли возникнуть как сверху — со стороны Двора, так и снизу — от ситуации с личным составом.

Много забот доставляла ломка голоса у малолеток. Проблема эта была очень серьезной, ведь юные певцы были не просто учениками. По строго соблюдавшейся традиции в богослужении могли звучать только мужские голоса, поэтому партии сопрано и альтов исполнялись мальчиками. Они, таким образом, составляли половину хора, и эта половина не должна была уступать взрослой в мастерстве. Между тем состав ее в принципе не мог быть стабильным и постоянно требовал внимания. Нужно было улавливать моменты для перевода малолетних певчих в большие, в зависимости от индивидуальных изменений голоса, причем заранее нельзя было предвидеть, кто из них сможет стать большим певчим, а если сможет, то какой голос — тенор или бас — у него образуется. В самой же детской группе необходимо было иметь определенный резерв и набирать пополнение, не дожидаясь ухода подрастающих. Значит, требовалось находить способных ребят, а затем учить их и пению, и нотной грамоте, и исполнительскому искусству...

Положением 1802 года были предусмотрены регулярные командировки представителей Капеллы на Украину с целью отбора малолетних певчих, для этого ассигновались специальные средства. О подобных поездках самого Бортнянского сведений нет: по-видимому, его удерживали служебные обязанности. Учитель пения Федор Федорович Макаров довольно редко соглашался на такие путешествия, поэтому обычно они поручались большим певчим, иногда в связи с возникшей у них надобностью навестить родственников или побывать в родных местах по имущественным вопросам. Чаще других ездил Иван Павловский. В 1814 и в 1815 годах на Украине побывал инспектор Николай Яковлевич Толстой. Впрочем, иногда подходящие кандидаты находились и в Петербурге.

Очевидно, благодаря Толстому в течение первых зимних месяцев 1815 года в Капелле появилось двадцать шесть новых малолеток, «привезенных из Малороссийских губерний и здесь выбранных». Было принято решение:

...до помещения их в комплект производить им жалованье из Кабинета по 150 ру[блей] в год каждому со дня прибытия их в Санкт-Петербург 23-го февраля сего года*. Выдать каждому на екипировку единовременно по 50 ру[блей]³².

Этот новый набор был особенно важен, поскольку предыдущей осенью из хора выбыло сразу одиннадцать подростков. Согласно установленному порядку, все они были «определены по Высочайшему повелению в статскую службу сходно желанию каждого, в те места, в которых объявили они желание служить, и с награждением всех их чинами коллежских регистраторов». Это вызвало большую передвижку среди штатных и сверхштатных малолетних певчих (что происходило из года в год).

К вопросу о трудоустройстве выбывающих: интересная подробность обнаруживается в документах 1818 года, когда

* Оклад 150 рублей находился посередине между II и III окладами для малолетних певчих.

Бортнянский представил к отчислению очередную группу юных певцов. Как явствует из письма князя А. Н. Голицына обер-гофмаршалу Василию Александровичу Пашкову,

...Государь Император Высочайше повелеть изволил придворных малолетних певчих, спавших с голосов: Ивана Яновского — из дворян... Федора Вышинского — из дворян... Поликарпа Алексеенко — из детей казачьего звания; Михайла Смирнова — из мещан; Семена Гусева — сына пушечного мастера — выпустить из придворного певческого хора для определения в статскую службу с званием губернских регистраторов.

Далее указано устанавливаемое жалованье: Яновскому и Вышинскому — по 500 рублей в год; Алексеенко и Смирнову — по 400; Гусеву — 300 рублей в год³³. Таким образом, как и в XVIII веке, сословие определяло размер оклада при одном и том же звании.

Много забот Бортнянскому доставлял подвижный образ жизни Александра I, которого придворные певчие должны были сопровождать в подавляющем большинстве его вояжей. И командировали в таких случаях самых одаренных, здоровых и надежных, что подчас ставило хор в трудное положение. А вояжей было много: по подсчетам историков, император в общей сложности проехал за время своего царствования два миллиона верст.

Например, 9 сентября 1805 года царь со свитой отправился из Петербурга к армии. Прибыли они в Брест-Литовск 16 сентября, и в тот же день там были придворные певчие, выехавшие из столицы днем ранее.

После сражения с французами при Прейсиш-Эйлау Александр 16 марта 1807 года отбыл из Петербурга (вскоре состоялась его встреча с Наполеоном на плоту посреди реки Неман). «Капелллане» опять же выехали несколькими днями раньше. И в дальнейшем, в том числе во время триумфального движения русских войск через всю Европу после Отечественной войны, немалое число певчих сопровождало монарха.

При необходимости «группа поддержки» усиливалась. Например, в конце мая 1815 года Павел Синьковский и Федор Козловский были направлены к императору, находившемуся в Германии. Типично также письмо генерал-адъютанта князя Петра Михайловича Волконского от 22 мая из Вены обер-гофмаршалу графу Н. А. Толстому:

Е[го] И[мператорское] В[еличест]во повелеть соизволил, чтобы... Его Сиятельство изволил приказать выдать певчему Витковскому 200 ру[блей] ассигнациями, потому что находится в походе, и предписать г-ну Бортнянскому отправить в армию в Франкфурт-на-Майне двух певчих, одного баса и одного тенора, по его выбору, ибо Его В[еличест]во изволил сказать, что будто Яроцкий потерял уже голос, и тогда выдать сим двум по 200 ру[блей] ассигнациями каждому в награждение сверх прогонов³⁴.

Судя по всему, петь императору было дело ответственное, но не безвыгодное. Через три дня назначенные певчие выехали, и на их поездку денег также не жалели:

...в порцию на 30-ть дней каждому по два рубля в день, на прогоны на четыре лошади ассигнациями 175 ру[блей], червонных — 250 ру[блей] и на непредвидимые случаи ассигнациями 100 и червонных 25³⁵.

При таких прогонных командированные могли круглосуточно мчаться с курьерской скоростью и вскоре пополнили императорский хор.

Нередки были случаи, когда ведущие певчие на длительное время или навсегда переводились на другое место службы. То одна, то другая великая княгиня (а их было пять после смерти Александры Павловны) выходила замуж за иностранного принца и забирала с собой свои маленькие дворы. С ними уезжали и опытные «капеллане», чтобы на новом месте поддерживать традиции придворного хора.

Например, в начале 1809 года граф Н. А. Толстой сообщил Бортнянскому, что намечается откомандировать нескольких больших певчих в Веймар, к великой княгине

Марии Павловне. В связи с этим он просил заблаговременно подобрать на их место других. 8 марта 1810 года

...Его Императорское Величество определил в Веймар к Ее Императорскому Высочеству Княгине Марии Павловне трех больших певчих: Якова Афанасьева (речь идет о Якове Карпове: в документе, как это часто бывало, отождествили отчество с фамилией. — М. Р.), Ивана Матвеева и Алексея Бабушкина. Велено было всем им шить по одной паре польского платья и одному фраку с принадлежностями, а также по одной шинели за счет Кабинета...

Каждому из названных выдано на экипировку по 300 рублей, а «на платеж прогонов и в порцию им в дороге 500 червонных и 325 р. ассигнациями». Да еще женам — Бабушкиной Устинье и Карповой Авдотье — выдано по 200 рублей³⁶.

Другая сестра императора, великая княгиня Анна Павловна, в 1816 году вступила в брак с нидерландским наследным принцем Вильгельмом Оранским (позднее, с 1840 года, королем Голландии). Она пожелала иметь свою придворную церковь и при ней хор. Было решено отправить для этого двух певчих Капеллы, с тем чтобы на месте они набрали хор из людей, обслуживавших Анну Павловну. 29 июля 1816 года вышло высочайшее повеление об отправке Ивана Белоусова и того же Якова Карпова³⁷. Оба уже имели опыт жизни и работы за границей: Белоусов незадолго до этого вернулся из Парижа, где служил при русской миссии, а Карпов — из Веймара.

В конце 1818 года Белоусов умер в Брюсселе, и вскоре после получения известия об этом было указано подобрать ему замену. Тут годился не любой певчий, а такой, который мог бы взять на себя руководство небольшим хором. Бортнянский 5 августа 1819 года рекомендовал Александра Варламова, будущего прославленного композитора.

Требовались певчие и в зарубежных дипломатических представительствах России. Например, в сентябре 1817 года Иван Бондаревский был отправлен «к миссии в роде уставщика при певчих в Швейцарию»³⁸.

В результате резерв, из которого можно было назначать учителей пения, постоянно сокращался. Был, однако, и положительный результат: присутствие певчих Капеллы с их репертуаром содействовало распространению музыки Бортнянского в Западной Европе. Об этом свидетельствуют многие издания его концертов и других духовных сочинений с латинским или немецким текстом, появившиеся в XIX веке, среди которых имеются как перетекстовки известных произведений с русским текстом (нередко в качестве новых музыкальных редакций), так и оригинальные, ранее неизвестные*. Выписывались также ноты из России. Так, в 1818–1819 годах шла переписка об отправке в город Арад (Австро-Венгрия) литургических композиций Бортнянского³⁹.

Несколько позднее по инициативе Аракчеева хористы столь же высокого класса направлялись в военные поселения для обучения пению солдат. Так, в 1820 году Бортнянский выделил для длительной командировки Якова Анищенко (иногда писали «Онищенко»), многократно выезжавшего в составе свиты государя, в 1825-м — Михаила Берлинского. А в «доношении» Волконского Нарышкину от 19 апреля 1823 года сказано:

Государь Император Высоч[айше] повелеть соизволил придворного певчего Матвея Румянцева откомандировать во 2-ю армию для обучения церковному пению полковых певчих, с производством ему всего получаемого им содержания и с прибавкою к оному из Кабинета порционных по 3 рубля на день до окончания сделанного ему поручения; и с тем, чтоб, снабдив означенного певчего прогонами до главной квартиры 2-й армии, состоящей в местечке Тульчине, приказать ему по приезде туда явиться к начальнику главного штаба той армии г. генералу Киселеву⁴⁰.

* Этот пласт сочинений Бортнянского подробно исследован Г. М. Малининой в диссертации «Музыкальная Россия XVIII века: Состояние источников. Пути изучения» (МГК, 2008).

В таких условиях было нелегко поддерживать численность состава Капеллы и не допускать снижения исполнительского уровня. На фоне постоянного дефицита кадров даже Яроцкий, голосом которого был недоволен император, оставался в строю, и, более того, ему назначались принятые в соответствующих случаях дополнительные выплаты. Так, в июне 1815 года «Его Императорское Величество повелеть соизволил придворному певчему Яроцкому выдать на крестины пятьсот рублей ассигнациями»⁴¹.

Постоянные проблемы с составом усложнялись материальным положением певчих, которое становилось просто критическим. Установленное в 1802 году жалование вследствие непрерывного падения курса бумажных денег уже не обеспечивало даже прожиточного минимума. Историк М. Богданович пишет: «Перед началом десятилетия войн, введённых Россией в царствование Александра I... резко возросли расходы на армию, соответственно понизился курс рубля»*. К 1810 году расстройство финансов стало болезненно ощущаться многими, особенно же теми, кто, кроме небольшого жалования, не имел других источников существования. «В 1810 году серебряный рубль за год стал от 2 рублей 50 копеек до 4 рублей ассигнациями»**. Между тем взрослые певчие в основном были семейными и имели на своем иждивении по несколько детей.

Правда, не все хористы были стеснены в средствах. Имелись среди них обладавшие некоторой собственностью. У Алексея Макушина, Григория Падалкина и некоторых других были крепостные, Алексей Носенко получил значительное наследство в конце 1816 года. Павел Синьковский, сын протодьякона Петропавловского собора, служивший в Капелле с 1796 года, также получил наследство и стал домовладельцем; имел свой дом и Иван Золотаревский. Но жизненные обстоятельства могли измениться в противо-

* Богданович М. История царствования Александра I. С. 44.

** Там же.

положную сторону. Например, летом 1813 года появилось не совсем обычное представление директора:

...придворный певчий Дмитрий Головчанский, имевший собственный дом, продал его... почему и просит о производстве ему с 1-го июля квартирных денег по женатой пропорции⁴².

Тех подопечных, которые отличались высокими профессиональными и человеческими достоинствами, Бортнянский рекомендовал на работу с хоровыми коллективами во всевозможных учебных и воспитательных учреждениях, что было для них немалым подспорьем. Но общее материальное положение в Капелле оставалось неблагоприятным, низкое жалованье служило причиной нежелания многих вокалистов поступать в придворный хор. Дошло даже до группового прошения Гаврилы Яновского, Николая Соколова, Петра Спасского и Петра Быкова об отставке. Нужно было что-то делать, и Бортнянский выступил с ходатайством об увеличении окладов. Президент Придворной конторы граф Н. А. Толстой обратился с этим прошением к царю и получил от него обещание пересмотреть размеры жалованья, для чего было дано соответствующее указание управляющему Кабинетом графу Д. А. Гурьеву. А увольнявшимся Александр повелел оказать помощь, «выдав каждому из них в награждение единовременно по пяти сот рублей из Кабинета Его Величества»⁴³. Однако такая выплата в размере годового жалованья вызвала ропот уже среди остающихся. Бортнянскому пришлось обратиться непосредственно к императору — ответом было повеление назначить

...учителю пения Макарову и управляющему крылосом Ивану Дунаевскому по 250 ру[блей], большим певчим 1-го, 2-го и 3-го окладов двадцати двум по 200 ру[блей] каждому — 4400, а всего 4900 рублей⁴⁴.

После этой вынужденной разовой доплаты управляющий Кабинетом (он же министр финансов) стал союзником Бортнянского в ходатайстве об учреждении нового штата,

который и был утвержден императором 18 марта 1817 года (жалованье по нему выплачивалось с 1 января 1817-го)*. Теперь предусматривалось 24 больших и 24 малолетних штатных певчих. Общий бюджет был определен в 44 775 рублей, а жалованье каждого служащего Капеллы зависело от оклада, к которому он был причислен⁴⁵:

Оклады	Штатные певчие		Сверхштатные певчие	
	большие	малолетние	большие	малолетние
I	1200	500	—	—
II	1000	400	—	—
III	800	300	750	250

Персонально устанавливалось жалованье руководящему составу, к которому кроме директора относились инспектор, учитель пения, управляющие клиросами и учитель-гувернер. Бюджет также предусматривал тысячу рублей в год для найма временных учителей математики и иностранных языков.

Сверх штата число больших певчих в иное время доходило до 29 человек (при окладе 750 рублей в год) и 33 малолетних (по 250 рублей в год). Общая сумма на сверхштатных выделялась в размере тридцати тысяч рублей. При таких условиях, когда на 48 штатных певчих приходилось до 60 сверхштатных, Капелла имела значительный резерв, и это облегчало ее деятельность.

Среди документов, относящихся к служебной деятельности Бортнянского, 1817 год по количеству документов наиболее насыщен. Во многом это связано с реализацией нового штата, частично же — с тем, что осенью по случаю поездки императора в Москву предстояло направить туда значительную часть хора.

* Ревизия штата Капеллы была не уникальным случаем в тот период. Так, новый штат Царскосельского лицея был введен с 1 января 1818 года.

На 1821 год была утверждена смета Капеллы в сумме 44 775 рублей на жалованье основному штату по окладам 1817 года и около 2000 рублей для унтер-офицеров, определенных смотрителями за малолетними певчими⁴⁶. При этом жалованье директора оставалось на уровне 1460 рублей (столько же получали, например, камердинер, парикмахер или камер-юнкер) с добавлением 1440 рублей столовых в год, что даже вместе уступало жалованью любой фрейлины.

В августе 1825 года, под самый конец александровского правления, Бортнянский получил редкое по количеству пополнение больших певчих. Помимо трех малолетних, переведенных в сверхштатные большие, определены

...вновь ко Двору сверх штата по особо приложенному при этом отношении списку в число больших шесть человек и в число малолетних одиннадцать человек с жалованьем первым по 750 р., а последним по 250 р. в год каждому из Кабинета.

Среди больших были

...С. Петербургского вечного цеха Золотого и Серебряного дела мастеровой Иван Халтурин; Тульский купеческий сын Петр Пономарев; С. Петербургский мещанин Михаил Кожин и Харьковские мещане Александр и Николай Манухины⁴⁷.

Как мы видим, состав хора мог пополняться из самых разных источников.

Забота о служащих Капеллы

Немало хлопот требовали попытки помочь служащим Капеллы вопреки ограничениям бюджета. Проще было с теми, кто по разным причинам занимал привилегированное положение. Но и в других случаях ходатайства Бортнянского, как правило, удовлетворялись: то ли он пользовался большим влиянием, то ли точно знал и чувствовал, что можно просить.

Удалось добиться, например, выдачи материальной помощи певчим Тележкину и Макушину: «...для вспоможения и оплаты долгов каждому по 500 рублей»⁴⁸. Петру Збукиреву (бывшему студенту Харьковского университета) пришлось уволиться из Капеллы «за слабостью здоровья», и ему назначили «пенсион по смерти 350 рублей в год»⁴⁹; на таких же условиях был уволен Иваницкий⁵⁰. Затем Збукирев поступил на службу в Артиллерийский департамент по письменным делам и возник вопрос о его праве на пенсию. По ходатайству Бортнянского последовало указание:

Во уважение крайней бедности бывшего придворного певчего 14-го класса производить весь пожалованный ему пенсион за службу при Дворе сверх того жалованья, какое он ныне получает и впредь получать будет⁵¹.

Случилась беда с подававшим большие надежды молодым певчим Александром Брюхачевским: он неожиданно простудился в самое жаркое время года и даже через три месяца не мог петь. Обращение к лучшим врачам по просьбе Бортнянского и Нарышкина не дало результата, и согласно указанию начальника Главного штаба князя Петра Михайловича Волконского Брюхачевский был направлен «по желанию его в Оренбургской Уланской полк унтер-офицером»⁵².

В январе 1820 года скончался от чахотки 46-летний Александр Федоров. Его вдова Авдотья Афанасьевна осталась с четырьмя детьми, из которых младшему было три месяца. Бортнянский возбудил ходатайство о помощи семье, и старшего сына удалось определить воспитанником при Театральной дирекции.

В 1821 году, видимо, неважно пошли дела у Синьковского. Бортнянский позаботился о нем, что видно из предложения гофмаршала:

...певчему 10-го класса Павлу Синьковскому в уважение долговременной и усердной службы и по причине недостаточного положения — дров от 15 до 18 сажень в год⁵³.

Через год Синьковский умер и пришлось хлопотать о помощи его семье. В «доношении» от 29 марта 1823 года директор Капеллы

...просит о даче вдове умершего придворного певчего 10 класса Синковского (*так!*) Анне с тремя дочерьми, Александрю 23-х, Марьею 20-ти и Еленюю 17-тилетними, для свободного жительства пашпорта... и об отдаче оного для доставления ей 8-го класса Стоцкому. ...По Высоч[айшему] повелению от 2 марта 1823 г. назначена пенсия из Кабинета Е[го] И[мператорского] В[еличест]ва по 1200 р. на год самой вдове по смерть, а дочерям до выхода в замужество⁵⁴.

Аналогичное решение (по характеру, но не по сумме — почти вчетверо меньшей) вышло 2 марта 1823 года в отношении другой семьи:

...вдове и двум дочерям придворного певчего Якова Карпова, который напоследок служил при церкви Е[е] И[мператорского] В[ысочества]ва Государыни Вел[икой] Княгини Анны Павловны в Брюсселе, Высочайше повелено производить из Кабинета в пенсион по 360 р. в год самой вдове по смерть, а дочерям до выхода в замужество⁵⁵.

Бывали и неудачи, не всегда удавалось помочь семьям ушедших, хотя Бортнянский старался делать всё возможное. Вот характерный случай:

Доношение директора придворной певческой капеллы... коим представляет, что после умершего 14 апреля певчего Андрея Мефтодовского, который служил с усердием и беспорочно 15-ть лет, осталась престарелая мать, просит о выдаче ей на уплату покойного долгов заслуженное им по смерти жалованье, а также годового единовременного жалованья под расписку 8-го класса Стоцкому.

Следует беспристрастная справка Придворной конторы:

Служил означенный певчий 14 лет и 8 месяцев, жалованье получал прежде 450 рублей, а по последнему штату, с нынешнего, 1817 года о певчих состоявшемся, назначено ему было 1000 рублей, по которому окладу причитается ему Генваря

с 1-го по день смерти 286 рублей 11 копеек. По общему же придворному штату выдается оставшимся после умерших придворных чиновников и служителей вдовам и детям единовременно годовое жалование. А матерям и родственникам оно не производится⁵⁶.

Ситуации, когда беспомощные люди оставались без всяких средств к существованию и обрекались на попрошайничество или голодную смерть, не воспринимались как нечто необычное. Тем не менее забота Бортнянского об осиротевших семьях была постоянной.

Особой проблемой для него были предоставляемые хористам отпуска, которые часто были довольно продолжительными. Больше других отсутствовал, иногда по году и более, находившийся на особом положении Григорий Падалкин. Но отпуска с сохранением жалования на несколько месяцев получали многие певчие. Об этом говорит, например, положительное рассмотрение ходатайства Федора Линицкого и Петра Бапилова об увольнении их

...по домашним их надобностям в отпуск: первого в г. Ахтырку на три месяца, а последнего Тверской губернии в Корчевский уезд на два месяца, с производством получаемого ими жалования. — И что сим певчим всемилостивейше пожаловано из Кабинета Его Императорского Величества на дорогу по 500 рублей каждому⁵⁷.

Что касается малолетних певчих, то при Бортнянском улучшения затронули практически все стороны их жизни и быта, хотя проблемы никогда не иссякали, а лишь сменяли одна другую.

Как мы знаем, Дмитрий Степанович уже в первые годы своего руководства негласно запретил телесные наказания юных воспитанников. После же воцарения Александра I он их отменил официально — вместе со многими пунктами инструкции, которую хорошо помнил с детских лет. Увы, истязания были восстановлены в Капелле вскоре после смерти Бортнянского и применялись вплоть до 1917 года.

Ни у Львовых, ни у Бахметева, ни у Смоленского, особенно отличавшегося по этой части, тут не возникало проблем...

С 1811 года, когда дети были помещены в новый корпус Капеллы, был организован и постоянный присмотр за ними нескольких откомандированных для этого отставных солдат:

Во исполнение предписания Его Императорского Высочества Государя Константина Павловича присланы при отношении от шефа Кронштадтского гарнизонного полка господина генерал-майора фон Клугена выбранные им из оного полка для определения к присмотру во вновь купленном для жительства придворным певчим доме рядовые Иван Степанов, Агей Иванов, Дмитрий Алексеев и Михайло Коновалов... Жалованье им по 75 ру[блей], да на платье по 28 ру[блей] 50 ко[пеек], итого по 103 ру[бля] 50 ко[пеек] в год. ОПРЕДЕЛЕНО: присланных... препроводить для присмотру вновь купленного придворным певчим дома к управляющему придворным хором Бортнянскому⁵⁸.

Отбирая рядовых или унтер-офицеров «для присмотра» в певческий дом, командование обычно старалось избавиться от состарившихся и больных, а те уже недолго могли служить. Поэтому сменялись они довольно часто.

Благодаря систематическому наблюдению врача — штаб-лекаря Василия Крестовского — дети болели реже, лечение начиналось своевременно, но возможности медицины были очень ограничены. Каждый случай болезни или смерти одного из малолеток побуждал Бортнянского к новым усилиям, чтобы улучшить их положение. Он использовал все возможности, чтобы привлечь внимание Двора к нуждам ребят. Со временем ему удалось добиться улучшения их питания, заручившись рекомендациями Крестовского. По ходатайству директора гофмаршал Нарышкин распорядился:

...потребные в певческий корпус для стола малолетних певчих припасы отпускать с 1-го апреля от подрядчиков придворной конторы столько, сколько... инспектор Капеллы Надворный советник Толстой потребует... с предписанием оному

Толстому, дабы чинил он им забор с хозяйственным рассмотрением, согласуясь с помянутыми ценами...

Для любопытных приведу некоторые из «помянутых цен»:

Молоко топленое с пенками и без пенок — ведро 30 копеек, молоко квашеное — ведро 10 коп. Творог ведро 1 рубль 25 коп. Масло сливочное — пуд 28 рублей. Масло свежечухонское на голландский манер — пуд 17 рублей...⁵⁹

Проходит некоторое время, и делается новое распоряжение:

...согласно Высочайшей воле, для придворных малолетних певчих относительно улучшения стола и прочего... находит он [Нарышкин] нужным, дабы имели те певчие чай... Отпустить в прием инспектора... Толстого самое необходимое число сахару и чаю, и не более, как сахару на полгода 5 пудов 28 фунтов, а чаю на год 1 пуд 5½ фунтов. Сахар средний, а чай из тех сортов, кои поступили от американской компании и в расход не употребляются... Толстому расходовать сахар и чай с хозяйственной бережливостью, дабы стало их на помянутое время непременно⁶⁰.

Трудно переоценить значение нововведений. Переход на прямое получение припасов от подрядчиков устранял произвол посредников, никогда не упускавших возможность злоупотребить своим положением. А чай, да еще с сахаром, — какую радость это доставило детям! Но улучшения давались с натугой, судя по таким деталям в распоряжении Нарышкина, как «нерасходуемые» сорта чая и подчеркиваемая «хозяйственная бережливость».

В начале 1821 года по инициативе гофмаршала обсуждалось положение дел в доме, где жили малолетние певчие. Со стороны Капеллы никаких претензий не высказывалось, поэтому установленный режим был сохранен. Было решено жалованье ребят помещать в банк на их счета. В том же году к Капелле прикрепили зубного врача: это было очередным важным результатом заботы Бортнянского о здоровье своих подопечных.

Хозяйственные дела

О том, как трудно было Бортнянскому обеспечивать необходимые условия для работы Капеллы, говорит следующий эпизод. В августе 1817 года Двор готовится к поездке в Москву. Количество грузов и людей, отправлявшихся из Петербурга, огромно, это можно сравнить только с коронационными торжествами 1801 года. Должен ехать и придворный хор, хотя и в неполном составе. Однако на проезд отпущена очень маленькая сумма, и возникает конфликт между директором Капеллы и руководителем конюшенной конторы шталмейстером Мухановым⁶¹. Бортнянский 5 сентября обращается в Придворную контору:

Господин Обер-шталмейстер Сергей Ильич Муханов для имеющих в самом непродолжительном времени отправиться в Москву придворных певчих назначает экипажи: одну 6-ти местную карету и три обыкновенные коляски, таков экипаж, судя по тягости его и по само необходимой в него певческой поклаже, о которой в подробности я имел честь донести Придворной Его Императорского Величества конторе 1-го числа сего месяца; полагая же в карету и три коляски для упряжи по 6-ти лошадей, выходит, нужны прогонные деньги на двадцать четыре, что по обязанности моей и довожу к сведению Вашему высокопревосходительству, с покорнейшею просьбою приказать отпустить и еще на шесть лошадей прогонные деньги, и, како же буде бы случится могущая какая-либо в отправе отсель певчих и неприбытие их к назначенному времени к должности остановка, не могу я поставить себе в вину.

Отвечать за «неприбытие к назначенному времени» никому не хотелось, и конфликт разрешился благополучно — как свидетельствует приводимый ниже канцелярский шедевр:

А по справке в прошлом, 1816-м году выданы были от Придворной конторы для отправившихся тогда придворных певчих 33 че[ловека] прогонные деньги на 32 ло[шади], по каковому соображению и ныне контора предположила к выдаче для 16-ти певчих на 18 ло[шадей] прогонных денег 672 р. 30 к.; при слушании чего Обер-гофмаршал словесно объявил,

что и господин Тайный Советник князь Александр Николаевич Голицын утверждает вышеписанное требование г-на Д. С. Бортнянского необходимым, и как за отбытием Государя Императора особого о том доклада представить не можно, да и время к отправе помянутых певчих остается самое малое, то и определено: в уважение всех прописанных причин выдать к исчисленной на 18 ло[шадей] прогонной сумме 672 р. 30 к. ныне еще в прибавок на 6 ло[шадей] 224 р. 10 к. А всего на 24 лошади 896 рублей 40 копеек, записав в расход с распискою, о чем и дать казначею указ, отправление же певчих представить распоряжению г-на Д. С. Советника Бортнянского, для чего ему и сообщить⁶².

Транспортные хлопоты не были связаны лишь с экстраординарными событиями, а составляли ежедневную рутину, поскольку одних только поездок в Павловск, Гатчину и другие резиденции было бессчетное множество. Как только Бортнянский получал распоряжение о доставке певчих куда-либо кроме Зимнего дворца, он лично должен был обращаться в Придворную контору за выделением денег на соответствующее количество и вид экипажей. Это досаждало ему постоянной бюрократической канителью и нервотрепкой, поскольку за своевременное прибытие хора в любом случае отвечал только он сам.

Серьезной и постоянной заботой директора было форменное платье певчих, которое всегда слишком быстро и всегда не вовремя приходило в негодность. В начале 1809 года возникли противоречия между Придворной конторой и большими певчими в связи с очередной постройкой (как тогда выражались) годового платья. Со стороны конторы этим занимался Варлам Ширин. Ведая огромными ценностями, которые по регламенту расходовались, списывались и возобновлялись, он имел неограниченные возможности: сам выбирал поставщиков, по договоренности с ними устанавливал цены — и всё это, разумеется, не безвозмездно. Уроженец Молдавии, принятый ко Двору лакеем, он вскоре после начала службы в качестве главы ливрейной долж-

ности (отдела Придворной конторы) уже купил два дома, а третий записал на имя жены.

Год от года Ширин искусственно увеличивал стоимость платья придворных служащих и вместе со своим постоянным партнером, поставщиком Жулиани, довел ее до величины, сопоставимой с годовыми окладами. Об этом узнала деятельная супруга учителя пения Анна Васильевна Макарова и стала добиваться, чтобы ее мужу разрешили самому заказывать себе платье, а официальную стоимость его выдавали деньгами. Бортнянский поддержал просьбу, к которой присоединились и некоторые другие певчие. Придворной конторе пришлось уступить, и появились решения: «...на сделание от себя годового платья выдать большим певчим 9-ти по 117 ру[блей] по 81 ко[пейке]...»; «...на покупку от себя шляп и шелковых чулок... учителю пения и 20-ти певчим — по 6 ру[блей]...»⁶³. Это стало известно другим «капелланам», и все стали требовать вознаграждение за сбереженное платье. Инициатива певчих повлекла за собой в 1811 году высочайшее повеление:

...чтоб построенное на 1811 год платье для сбережения оно-го и сохранения в надлежащей чистоте носили токмо в воскресные и праздничные дни и по окончании Высочайших обеденных столов оное снимали и надевали прошлогоднее старое, в будничные же дни отнюдь не надевали того нового платья без особого о том приказания, а одевались в старое прежнее⁶⁴.

Отдельной проблемой было траурное платье малолетних певчих. Согласно положению, новое строилось по мере того, как прежнее становилось непригодным, но мальчики часто росли быстрее, чем платье изнашивалось. Рачительные чиновники Придворной конторы решили его обезличить, и, как в малоимущих семьях, одежда стала переходить от тех, кто из нее вырос, к тем, кому она годилась.

Была в Капелле еще одна категория служащих — инвалиды, поставленные для присмотра за домом. Их платье

шилось из серого сукна. Но караульную службу нужно было нести и зимой, а потому вышел приказ:

...находящимся при певческом корпусе инвалидам Петру Сергееву, Якову Ларионову, Дмитрию Алексею и Аверьяну Скворцову сделать новые тулупы вместо старых⁶⁵.

Нельзя было забывать и о сохранении суконного платья от моли, а для этого требовалось систематически покупать обрезаки юфти, срок действия которой был ограничен.

На протяжении многих лет заказы ливрейной должности выполнял портной Денедонзель. В частности, он строил всем певчим к Пасхе годовое платье (иногда называвшееся цветным). В комплект входило: большим — по кафтану, камзолу и исподнице, малолетним — по польскому кафтану, полукафтанию и исподнице. Сохранился документ, связанный с постройкой годового платья группе малолеток, среди которых был и вновь принятый Варламов. На каждого полагалось «сукна малинового по $5\frac{3}{4}$ ар[шина], серенького по $1\frac{1}{2}$ ар[шина], галуны широкого $5\frac{1}{4}$ ар[шина], узкого 12 ар[шин] по 6 ве[ршков], кистей золотых по 1-й паре, тесемки золотой по 7 ар[шин] и тафты малиновой $4\frac{1}{4}$ ар[шина]»⁶⁶. Общая стоимость материалов на комплект составляла (по ценам 1811 года) около 200 рублей, портному за работу причиталось 12 рублей.

Если прежде шили новую одежду индивидуально, в случае износа, то уже в начале февраля 1813 года принимается решение отступить от чрезмерной бережливости и построить новое цветное платье всем хористам. Государственные люди входили во все тонкости:

Учителю пения и двум большим певчим, управляющим крылосами, кафтан и камзол с обшивкой два ряда галуном и по две исподницы. Большим же певчим 1-го, 2-го и 3-го окладов кафтан и камзол с обшивкою галуном в один ряд и по две ж исподницы, малолетним певчим и псаломщикам польское платье тож с обшивкою галуном и внизу золотою тесьмою с кистями на золотых шнурах с полукафтаном и по две ж исподницы, цветом всем вообще из малинового сукна...⁶⁷

Отсюда мы можем приблизительно себе представить, как выглядели хористы в своих нарядах. И обходились эти наряды недешево, на заморские ткани казна не скупилась:

Для построения придворным певчим в будущем 1817 году платья выписать из Англии сукна малинового шириною в два аршина 450 аршин и такого же цвету: стамеду 150 и тафты 220 аршин⁶⁸.

Другой раз было выделено около шести тысяч рублей на обновление траурного платья тридцати двум большим певчим «по случаю пришествия от долговременного построения в ветхость»⁶⁹.

Особо приближенные к царю Михаил Берлинский и Илья Уманец получали обновы чаще других. Возникали и внеочередные расходы в связи с командировками: так, в феврале 1813 года строилось дорожное платье упомянутым выше Яроцкому, Синьковскому и Витковскому, которые отправлялись к свите.

Временами барометр склонялся к бережливости. Например, 20 мая 1819 года было указано:

...придворным певчим впредь не выдавать деньгами за берегаемую ими одежду, а строить им новую по установлению... Для избежания же всякой пестроты в одежде придворных служителей постановить общую постройку им следующего годового платья к празднику Святыя Пасхи⁷⁰.

Далее предписывалось всем иметь по две пары платья, чтобы можно было использовать поношенное когда положено, а новое — лишь в праздничные дни. А 2 августа вышло предписание,

...чтоб оная статс-ливрея употреблялась для носки не иначе как для случаев чрезвычайных или когда будет о чем особенно приказано...⁷¹

Вероятно, кампании экономии начинались, когда в очередной раз кто-то спохватывался насчет непомерности расходов. Но певчие были всегда на виду, и навлекать

неудовольствие императора не хотелось. Однажды желание президента Придворной конторы сэкономить на новом платье к Пасхе им же самим было признано ошибочным и отменено. В срочном порядке почти всему составу хора — 67 певчим — платье было спито Денедонзелем, и к Троице хор был одет во всё новое.

Повседневная жизнь требовала внимания к самым разнообразным нуждам. То выделенный бюджет на дрова оказывается недостаточным по отношению к разросшемуся количеству певчих, а соответственно, помещений и всевозможных «очагов, плит и конфорок... печей русских, печей голландских... камельков»⁷². То нужно обеспечить приход к приставу Макушина, Павловского, Дунаевского и Башилова для объяснений по поводу того, что жена одного из хористов причинила побои унтер-офицерской жене Прасковье Судейкиной⁷³. То требуется подтвердить, что доктор Крестовский, которому вдруг перестали платить за лечение певчих, действительно пользует их. То выдать свидетельство вроде следующего:

Команды моей придворный певчий коллежский регистратор Михайло Витковский желание имеет совокупиться законным браком с девицей Римско-католического исповедания Елисаветой Михайловной, дочерью Вердерского, — в сем его желании от меня ему позволяется, и, что действительно он еще холост, в том сим за подписем моим с приложением герба моего печати и свидетельствую. Ноября... дня 1808 года.

Действительный Статский Советник Бортнянский⁷⁴ *.

Неоднократно обращались к Бортнянскому учителя пения, прося заменить пришедшие в негодность церковно-служебные книги. Директор писал в Придворную контору, но в Петербурге требуемого не нашли, а на дальнейшие

* Витковский, «из малороссийских шляхтичей», служил при Дворе с 1795 года в различных присутственных местах; певчим определен 21 февраля 1803 года, а умер 2 февраля 1817 года. Его вдова обращалась в Придворную контору за свидетельством для определения дочери Александры в «казенное место на воспитание»⁷⁵.

усилия чиновники были неспособны. Помощь предложил служивший в Эрмитаже брат Александра Лукина, в прошлом преподававшего словесность малолетним певчим. Судя по его рапорту от 20 февраля 1825 года, «...по ненахождению таковых [книг] в Петербурге выписаны оные через книгопродавца Глазунова из Москвы. Но не удалось при всех стараниях отыскать 31 экз. в праздничных службах»⁷⁶.

Или вот еще: 30 декабря 1820 года умер унтер-офицер Василий Мильгунов, состоявший при малолетних певчих. Воин был заслуженный, после него остались военный орден Святого Георгия, Прусский железный крест и знак отличия Святой Анны. Нужно было разобраться и с этим. Придворной конторой определено: «Первые два знака отослать в инспекторский департамент Главного штаба, а последний — в Капитул российских орденов...»⁷⁷ Парадоксально, но у самого Бортнянского за всё время его службы знаков отличия не было вообще...

Строительство зданий Капеллы

Надо полагать, мечта о собственных помещениях для Капеллы возникла у Бортнянского давно, еще при его назначении управляющим в 1796 году. Однако жизнь сложилась так, что с первых же шагов на этом посту все усилия пришлось направлять на выживание, а не на развитие. В Александровскую эпоху надежды стали более реальными, но войны с Наполеоном 1805–1807 годов отодвинули их осуществление. Неизвестно, получила бы вообще Капелла свой дом, если бы Бортнянский не сумел решить эту задачу в недолгие мирные годы, остававшиеся до Отечественной войны.

Можно только догадываться, какие бюрократические процедуры предшествовали этому решению, но в конце концов потребная сумма — весьма немалая — была изыскана и император распорядился о приобретении подходящего здания вблизи Зимнего дворца. Как сообщается в письме

министра финансов Д. А. Гурьева, 19 мая 1810 года Александр I подписал указ «о покупке в казну» для помещения придворных певчих «бывшего дома покойного тайного советника Неплюева за 140 000 рублей». Здесь же приказано «отрядить чиновника для приема оного дома» и «сообщить придворной певческой капеллии к г-ну директору Бортнянскому»⁷⁸. Из этого документа видно, что 1808 год, к которому чаще всего относят покупку здания для Капеллы, — дата неверная.

Дом, как и многие другие в центре Петербурга, имел интересную историю. Его адрес — набережная реки Мойки, 20, и лишь река отделяет его от Дворцовой площади. Во времена Анны Иоанновны, в 1730-х годах, тут было деревянное строение, принадлежавшее придворному штаб-лекару Христиану Паульсену. Дочь последнего Анна вышла замуж за ученика Б. Ф. Растрелли Георга Фридриха (Юрия Матвеевича) Фельтена — архитектора, которому Петербург столь многим обязан (среди его работ — решетка Летнего сада, Зимняя канавка, Большой (Старый) Эрмитаж, Дворцовая набережная и многое другое). В 1773 году Фельтен купил дом Паульсена у его вдовы и сына и построил на этом месте трехэтажный каменный особняк, флигеля которого элегантно обрамляли курдонер. В 1785 году Юрий Матвеевич стал адъюнкт-ректором Академии художеств и переехал туда на жительство. В дальнейшем особняк на Мойке принадлежал семье Нарышкиных, норвежскому королевскому гофагенту Иферу Буху и, наконец, статс-секретарю Павла I генерал-адъютанту Дмитрию Николаевичу Неплюеву, у наследников которого и был приобретен для Капеллы. Очевидно, Бортнянский знал и Фельтена, и Неплюева, и, скорее всего, он как-то участвовал в выборе здания. Между прочим, несколько ранее перестройку дома, купленного им для себя, производил ученик и зять Фельтена архитектор Готлиб Паульсен.

Разумеется, знакомое нам сегодня здание Капеллы имеет мало общего с тем, в котором она обитала при Бортнянском. Концертный зал появился лишь в 1830-е годы (архитектор

Л. И. Шарлемань), боковые флигели — в 1834-м (архитектор П. Л. Виллерс). Но и этот облик исчез в 1885–1889 годах, когда весь комплекс был перестроен Леонтием Бенуа. Широкий Певческий мост, столь естественно ведущий от Капеллы к Дворцовой площади, в начале XIX века отсутствовал, на его месте был лодочный перевоз. В 1834 году здесь построили деревянный мост, который в 1840 году был заменен ныне существующим чугунным. Таким образом, сегодняшний вид столь важного для российской культуры учреждения — результат длительного процесса. Но начало этому положил Бортнянский, и сегодня с домом на Мойке связывается романтическое представление о его эпохе.

А в его время выбор был сделан исключительно удачно. Дом, или, правильнее сказать, имение, было не только идеально расположено, но и открывало большие возможности, простираясь в глубь квартала до Большой Конюшенной улицы, параллельной Мойке. Позади основного здания находились служебные строения (о которых сегодня существуют лишь смутные представления). Всё это вскоре было освоено Капеллой, и в один из корпусов переселились малолетние певчие. А 6 июня 1811 года вышло высочайшее повеление «учредить в доме придворных певчих для случится могущих больных небольшой лазарет на основании находящегося при прачешном доме». Ведать этим лазаретом назначили штаб-лекаря Василия Крестовского⁷⁹.

Еще раньше, 2 июня, появилось постановление:

...государь император утвердил план и смету для перестройки маленького дома по Конюшенной улице, принадлежащего к большому дому, где помещаются придворные певчие... Архитектору статскому советнику Луизу Руско отпускать сумму по мере надобности⁸⁰.

А 17 июня того же года президент Придворной конторы граф Н. А. Толстой получил письмо министра полиции А. Д. Балашова «с приложением удостоенного Высочайшей Е[го] И[мператорского] В[еличест]ва апробации фасада на

отделку каменного строения в доме, занимаемом певческим Его Величества корпусом, состоящего по Большой Конюшенной улице». Придворная контора определила: «...подлинный план препроводить к архитектору Руско при ордере»⁸¹.

Теперь огромное хозяйство Капеллы требовало еще больших постоянных расходов. Ежегодно были нужны деньги на текущий ремонт зданий. Пока они не превышали тысячи рублей, удавалось выходить из положения за счет сэкономленной квартирной суммы и сдачи внаем имеющихся в доме помещений для портерной и мелочной лавки⁸². Через несколько лет понадобились более значительные работы. В мае 1817 года Бортнянский обратился к начальству с просьбой прислать архитектора для освидетельствования певческого корпуса с целью определения объема и стоимости предстоящего ремонта. Он писал:

Казенный дом, занимаемый ныне придворными певчими, поступил в ведение Придворной конторы по Высочайшему повелению 1810 года мая 27 дня; на поддержание ж того дома в рассуждении починок, какие могут случиться, суммы особенной по тому указу в назначении не было⁸³.

Одновременно Бортнянский обращался с просьбой выдать Стоцкому «для заплата подрядчику 1940 рублей за разные починки, произведенные с 1 июля 1814 года по 19 декабря 1816-го».

В августе 1817 года смета на ремонт зданий Капеллы была представлена архитектором Луиджи Руска, который ведал строительными делами по гофинтендантскому ведомству, но ассигнования так и не были сделаны. Приходилось выкручиваться: под руководством Стоцкого подрядчики производили работы, им платили из небольших свободных средств Капеллы, а затем Бортнянский просил Придворную контору возместить затраты. Каждый раз для этого требовалось «высочайшее соизволение».

Два года не удавалось добиться значительной суммы (1559 рублей 18 копеек — бухгалтерия требует точности!) за ремонтные работы, выполненные по требованию поли-

ции: «сделание тротуара, водотечных с крыши труб, желобов и прочего». Контора не считала эти расходы относящимися к ней, и они были оплачены, как и всегда в таких случаях, из денег малолетних певчих. В итоге всё же было принято решение возместить затраты⁸⁴.

Заботы по содержанию зданий не имели конца. И заключались они не только и не столько в организации самого ремонта, сколько в унижительном выпрашивании необходимых средств. Летом 1818 года Капелле, можно сказать, повезло: последовало повеление «об отпуске 15 623 ру[блей] 75 коп[еек] на разные починки и исправления по казенному дому, занимаемому придворными певчими»⁸⁵, — очевидно, компенсация за целый ряд лет, а также, возможно, и аванс на запланированные работы. Но этих денег, видимо, хватило ненадолго. 4 мая 1823 года управляющий Капеллой представляет в Придворную контору ведомость о приходе и расходе по дому певческого корпуса с 1 января 1820 года по 1 января 1823-го и просит

...показанные при оной в передержке сверх прихода за разные по дому исправления 3079 р[ублей] 4½ ко[пейки], кои заимствованы из суммы малолетних певчих, выдать для удовлетворения кредиторов 8 класса Стоцкому, причем доносит, что к содержанию того певческого корпуса во всегдашней исправности и дабы не подвергать постепенно большему повреждению, не благоугодно ли будет назначить архитектора, который бы ежегодно свидетельствовал нужные починки и в случае надобности исправления делал о том свои замечания⁸⁶.

Сказанное в этой главе лишь пунктиром обозначает административную деятельность Бортнянского — архивы сохранили намного больше свидетельств его непрестанных забот и трудов. Но и приведенные факты позволяют понять, почему к этому периоду относится так мало произведений композитора: основным материалом его творчества давно уже стали служебные бумаги.

Глава 8

Люди в ливреях

Лица в первом ряду

За годы руководства Бортнянского через Капеллу прошли многие сотни служащих, и судьбами всех ему приходилось заниматься. За каждой штатной единицей стоял живой человек, а часто и его семья, единственным кормильцем которой он являлся. Это была область, невидимая для тех, кто знал Бортнянского только как прославленного композитора, а хористов Капеллы как людей в нарядных ливреях.

Многое в административной работе Дмитрия Степановича определялось его характером и отношением к делу, к подчиненным. Наверное, можно было не вникать в каждую просьбу, избавить себя от бесконечных прошений в высшие инстанции, увольнять больных, восстановить телесные наказания. Но этот путь был не для Бортнянского, заложника своей человечности и профессионализма.

В этой главе я расскажу хотя бы о некоторых служащих Капеллы — тех, с кем Бортнянский постоянно сотрудничал, кто так или иначе выделился на общем фоне, чье присутствие в архивах Придворной конторы наиболее значительно.

Попробуем представить себе состав тогдашней Капеллы на групповой фотографии — такой, какие стали делаться позднее. Конечно же, рядом с Бортнянским на снимке

оказались бы его ближайшие помощники и самые выдающиеся певцы.

Начнем с «правой руки» управляющего — инспектора Николая Яковлевича Толстого (начало 1770-х — после 1831). Связь его с Капеллой велась с детства. Николай (Микола) Толстой происходил из Глухова, был родственником Бортнянского по линии матери, Марины Толстой, и, вероятно, являлся его двоюродным внуком или племянником*. Был привезен в Петербург в сентябре 1781 года и 23-го числа записан в штат. Позднее, судя по аттестационному документу 1792 года, находился в числе больших певчих**. Неизвестно, когда и почему Николай покинул Капеллу, — возможно, это произошло из-за осложнений с голосом. Как бы то ни было, он избрал военную карьеру и, надо полагать, служил отменно, раз к 1807 году уже был майором и получил золотой знак в петлице на Георгиевской ленте за храбрость в Прейсиш-Эйлауском сражении.

Инспектором Толстой стал 10 июня 1811 года, одновременно «с пожалованием его в надворные советники» и с назначением оклада в тысячу рублей при сохранении получаемой пенсии⁸⁷. Должность инспектора, по-видимому, была новая. Судя по времени, Бортнянский сумел добиться ее учреждения в связи с освоением новых корпусов Капеллы и резко возросшим объемом хозяйственных и управленческих дел.

Вероятно, климат северной столицы был отставному майору, как и многим южанам, тяжел. Об этом говорит указание от 23 мая 1817 года: «Инспектора Придворной певческой

* См.: Белопенко А. С. Из истории русской музыкальной текстологии // Проблемы русской музыкальной текстологии. ЛГК, 1983. С. 172.

** См.: http://uchebnikonline.ru/kulturologia/providniki_duhovnosti_v_ukrayini_-_kuras_if/tolstoy_mikola_yakovich.htm; см. также: Месяцеслов с росписью чиновных особ, или Общий штат Российской империи на лето от Рождества Христова 1826. СПб., 1826. Ч. 1. С. 19.

капелли надворного советника Толстого уволить в отпуск в южные Российские губернии до совершенного излечения его от болезни с сохранением получаемого им жалованья»⁸⁸. Поправить здоровье удалось, и Николай Яковлевич вернулся в Капеллу.

За время работы у него было некоторое продвижение по рангу. Во всяком случае, 10 августа 1821 года по ходатайству Бортнянского вышел указ Сената «О всемилостивейшем пожаловании инспектора Придворной певческой капелли надворного советника Николая Толстого за усердную службу в 6-й класс»⁸⁹. Имел он также ряд гражданских наград.

Другим, не менее важным помощником Бортнянского был Герасим Никитич Стоцкий (1763–1836), состоявший в должности управляющего правым клиросом. Он происходил из дворян и служил придворным певчим с 31 июля 1787 года. Все годы директорства Бортнянского был его неофициальным помощником и ведал хозяйственной частью. Обычно он представлял Капеллу в Придворной конторе и вообще был хорошо известен в придворных кругах. Являлся также правой рукой директора по финансовым делам, в частности постоянно получал по доверенности его жалованье. Однако все эти дополнительные обязанности официально не учитывались, и лишь в канун 1822 года вышел указ «...о произведении из Кабинета управляющему правым крылосом чиновнику 8 класса Герасиму Стоцкому по 500 рублей в год сверх получаемого им жалованья по штату 1817-го года»⁹⁰.

Многолетнее сотрудничество связывало Бортнянского и с учителем пения Федором Федоровичем Макаровым (1755–1821). Образованный потомственный музыкант дворянского происхождения, он был сыном скрипача второго придворного оркестра, состоявшего в штате Театральной дирекции. Начал свой путь в придворном хоре в 1765 году малолеткой, позднее проявил большие педагогические способности и стал авторитетной фигурой не только в самой Капелле, но и за ее пределами. Дослужился до самого вы-

сокого класса среди певчих — 7-го (выше, до 6-го класса, поднялся только Тимченко, ставший фактическим руководителем хора). А 11 апреля 1794 года его произвели в коллежские асессоры. Федор Федорович был широко известен среди столичных артистов и мог считать своими учениками многих регентов. Известно и одно его духовное сочинение — «Ангел вопияше».

Макаров был состоятельным человеком. Благодаря наследованным наделям в деревнях Хмельницы и Постобыцы Черниговской губернии он имел дополнительный источник дохода и, не владея собственными крепостными, сдавал пахотные земли в аренду. Его жена даже ссужала в долг. О материальном положении семьи говорит и то, что супруги имели возможность заказать свои портреты художникам*. Однако в последние годы жизни Макаров много болел и оказался в весьма затрудненном положении. Разумеется, Бортнянский ходатайствовал об оказании ему помощи. В результате на праздник Пасхи было «Высочайше повелено выдать учителю пения 7-го класса Макарову в пособие недостаточного его состояния 1000 рублей из Кабинета»⁹¹. А через год, в 1821-м, «доношение» директора сообщает о том, что «учитель пения 7-го класса Федор Макаров сего мая 10-го числа умер; после коего осталась вдова Анна Макарова и дочь девица Александра 20 лет»⁹². Пенсионный вопрос в этом случае решился необычно: при годовом жалованье учителя 1600 рублей его вдове была установлена пенсия в размере 1900 рублей в год — очевидно, в признание заслуг покойного⁹³.

В начале марта 1825 года умер управляющий левым клиросом певчий 8-го класса Иван Дунаевский, прослуживший в Капелле сорок лет, с января 1785 года. Этому старейшему и уважаемому «капеллану» исполнилось шестьдесят лет,

* Портреты ныне хранятся в Государственном Русском музее под инвентарными номерами Ж-4797 (Федор Федорович) и Ж-4806 (Анна Васильевна). Изображения идентифицированы Ю. В. Смирновым. Художник неизвестен.

что тогда считалось весьма почтенным возрастом. После смерти Макарова кончина Дунаевского была для хора наиболее ощутимой потерей. На его место по рекомендации Бортнянского был «высочайше утвержден» Евстафий Марков — очевидно, певчий весьма опытный и авторитетный.

Среди многочисленных хористов, фигурирующих в документах Придворной конторы, выделяются несколько таких, в ком можно распознать наиболее любимых царем и приближенных к нему певчих: это уже упоминавшиеся Михаил Берлинский, Яков Анищенко, Михайло Витковский, Самойло Яроцкий, Павел Синьковский, Федор Козловский, Илья Уманец. Они сопровождали Александра I в вояжах, им выписывали командировки, чаще, чем другим, шили новое платье.

Особенно славился Михаил Берлинский, о нем ходили легенды. Неизвестно, кто представил его в 1813 году императору, но голос солдата действительно оказался необыкновенным. Он был оставлен в свите и все последующие годы непременно сопровождал царя, хотя формальное зачисление его в Капеллу состоялось только в 1815 году — как свидетельствует сообщение начальника Главного штаба князя Волконского от 20 октября:

Государь... в бытность в Вене в сентябре повелеть соизволил причислить к придворной капелле... певчего Берлинского, который ныне находится в вояже с Его Императорским Величеством⁹⁴.

Происхождение и настоящая фамилия Берлинского неизвестны. Предполагается, что так его назвал император по месту первого прослушивания. О том, как его ценили, говорит, в частности, указ Сената от 14 февраля 1823 года, когда хориста — вероятно, в связи с десятилетием службы при Дворе — резко повысили в статусе, переведя из 12-го класса сразу в 10-й⁹⁵. Не обходили его и в материальном плане: по указу от 25 июля 1816 года он стал получать восемьсот рублей в год вместо прежних пятисот, а в 1818 году (к тому времени уже как певчий I оклада) — тысячу двести.

Как уже говорилось, Берлинский был одним из тех, кого посылали в аракчеевские военные поселения для обучения солдат церковному пению: очевидно, учитывались его организационные и педагогические способности, а также военное прошлое. Так, его отправили в одно из поселений 20 июня 1825 года — как явствует из контекста событий, в связи с предполагаемым приездом императора⁹⁶.

В 1818 году в число певчих был включен служащий почтового департамента титулярный советник Степан Григорьевич Грибович-Брежинский. Он родился на Украине в 1777 году, был сыном приходского священника. По рекомендации Бортнянского привлекался в различные благотворительные учреждения в качестве внештатного учителя пения⁹⁷. В 1823 году был назначен вторым учителем пения в Капелле. Впоследствии он стал автором известных духовных концертов.

Судя по документам, из состава придворного хора выделялся и любимец императрицы Григорий Падалкин. Трудно сказать, чем он заслужил благоволение: нет никаких сведений об особых качествах его голоса или о способностях хормейстера. Но как получатель благ он был на одном из первых мест, что особенно сказывалось в предоставлении оплачиваемых отпусков. Так, согласно «доношению» от 8 августа 1813 года,

...придворный певчий 12-го класса Григорий Падалкин по воле Ее В[еличест]ва Государыни Императрицы Елизаветы Алексеевны уволен прошедшего месяца 19-го числа Слободско-Украинской губернии в город Ахтырку и другие города для излечения болезни⁹⁸.

Как указано в другом документе, отпущен он был бессрочно. Вернувшись, Григорий вновь заболевает, и 5 июня 1815 года решено

...по случаю его болезни уволить в отпуск, согласно желанию его, для пользования от оной в Кавказскую и другие губернии с сохранением на то время получаемого им по службе жалованья⁹⁹.

Мало того, ему было выдано «на вспоможение пятьсот рублей ассигнациями»¹⁰⁰. Но и это еще не всё. Придворная контора постановляет:

Вместо следуемого за 1816 год оному певчему, Григорию Падалкину, платья, из уважения к болезненному его состоянию и по примеру того, что и в 1815-м году он получил за него деньгами, выдать ему тож двести рублей, записав в расход с распискою, на что дать казначею указ¹⁰¹.

В 1817 году Бортнянскому пришлось писать докладную записку с перечислением всех отпусков Падалкина и дат построения ему платья или выдачи деньгами за сэкономленную одежду. Картина получилась внушительная и особенно удивительная потому, что Григорий был не самым бедным хористом Капеллы. А периоды его отсутствия всё увеличивались. Уйдя в отпуск 16 мая 1820 года на четыре месяца — уже без обоснования слабым здоровьем, но с сохранением содержания и даже с оплаченной дорогой¹⁰², — он вернулся только в конце ноября 1821-го. Учитывая особый статус хориста, директор не мог его ни уволить, ни оставить без жалованья и добился согласия гофмаршала Нарышкина поручить Падалкину участие в наборе малолетних певчих на Украине летом 1821 года. В итоге появился приводимый ниже документ от 30 ноября 1821 года:

Слушано прошение певчего 12-го класса Григорья Падалкина о выдаче ему жалованья за время бытности его в отпуску, т. к. он сверх срочного времени находился по препоручению от Г-на Директора придворных певчих Бортнянского для набора и привоза ко Двору малолетних певчих. А второе — доношение оного Директора Бортнянского, коим представляет: что ему, Падалкину, было точно от него о наборе певчих препоручение, которое и выполнено им... А по справке: певчий Падалкин по Высочайшему 16 мая 1820 года повелению уволен был в город Харьков на 4 месяца с производством получаемого им жалованья. ОПРЕДЕЛЕНО: заплатить ему с 1 мая 1820 до 1 декабря 1821 года 1485 рублей¹⁰³.

Скорее всего, насчет набора певчих Бортнянский написал «липу»: из документов видно, что этим занимался не столько Падалкин, сколько местный житель, некий отставной поручик Тищенко — видимо, сведущий в музыкальных делах.

Кончилось тем, что по представлению директора Капеллы 7 августа 1822 года было

...Высочайше повелено... придворного певчего 12-го класса Григорья Падалкина по прошению его за болезнь уволить от службы с чином 10-го класса и с пенсионом 1200 рублей в год. На вакансию же после него переместить со второго в первый оклад певчего 10-го класса Василия Анатольского¹⁰⁴.

Таким образом, несмотря на столь малое служебное рвение, Падалкин к моменту увольнения имел уже 10-й класс, наивысший для рядовых певчих.

Между прочим, любопытная фигура — занявший место Падалкина Василий Анатольский (1762–1831). Это один из самых заслуженных певчих, он служил в придворном хоре целых сорок четыре года — с 1787-го по 1831-й (из них тридцать при Бортнянском как директоре). Но интересен он не только этим. В формулярном списке Василий писал о своем происхождении: «Из уроженцев турецкой нации» — отсюда, очевидно, его фамилия, образованная от названия турецкой Анатолии.

Александр Варламов — ученик Бортнянского

До создания консерваторий Капелла была единственным в России профессиональным музыкальным учреждением, где обучали детей. Именно из ее воспитанников выходили наиболее образованные музыканты. Никто из них, однако, не оставил столь значительного следа в истории русской музыкальной культуры, как Александр Егорович Варламов.

Родился он в Москве 15 ноября 1801 года, основы музыкальной грамоты получил дома. В Капеллу был принят в десятилетнем возрасте и находился там с 1811 по 1819 год. Большую часть этого времени он был в малолетних певчих, а 2 сентября 1817 года выпшло повеление:

Государь император Высочайше указать соизволил певчего Александра Варламова переместить из малолетних в большие с производством ему жалованья из Кабинета по 750 ру[блей] в год и с выдачею единовременно на экипировку 100 ру[блей]¹⁰⁵.

Судя по тому, что жалованье было назначено по линии Кабинета, а не Придворной конторы, будущего композитора зачислили сверх штата. Согласно записи в формулярном списке, ему тогда же был пожалован чин 14-го класса.

Карьера Варламова в Капелле была не совсем обычна. Похоже, Бортнянский ждал от него большего, чем только участие в хоре. В первую очередь незаурядная музыкальная одаренность и вдумчивость молодого певца позволяли увидеть в нем потенциал учителя пения. И вот 5 августа 1819 года Бортнянский рекомендует Варламова, «избранного по желанию и способности его в рассуждении знания музыки и для обучения оной других ко Двору Ее Высочества Великой Княгини Анны Павловны в Брюссель». Вслед за высочайшим повелением от 13 сентября 1819 года в решении Придворной конторы записано:

Певчему Варламову по случаю назначения... выдан был из сей конторы формулярный о службе его список... Определено: о прекращении жалованья сообщить в Кабинет Его Величества и в списке конторы о назначении его, Варламова, ко Двору Ее Императорского Высочества отметить¹⁰⁶.

Всё, что сохранилось из материалов того времени относительно Варламова, это воспоминания некоего М. Д., дружившего с Александром Егоровичем за границей*. Автор пишет:

* Северная пчела. 1851. № 38. 19 февраля. Сегодня эти материалы более известны по монографии Н. Листовой «Александр Варламов» (М., 1968).

Познакомился с ним [Варламовым] в Голландии в 1819 году... Незадолго до приезда... он вышел из Придворной певческой капеллы, спав с голоса. В Гааге между тем открылась вакансия учителя певчих придворной русской церкви; ее предложили Варламову с намерением дать ему средства усовершенствовать свой талант.

Автор приводит ряд эпизодов из отрочества композитора со слов его самого:

Новый малолетний певчий Капеллы Александр Варламов вызвал интерес и любопытство сверстников. Бойкие маленькие хористы атаковали новичка. Его игра на скрипке и неизменная любовь к народно-песенному репертуару были встречены веселыми репликами.

«Какие балаганные штуки ты наигрываешь!.. Уж не играл ли ты в самом деле под качелями?» — говорили они ему.

Однажды, когда он, по обыкновению, играл одну из известных ему песен, а товарищи осыпали его остротами, вдруг заметил он, что его гонители присмирели и кто-то подошел к нему тихонько. Он обернулся — то был директор Капеллы, знаменитый Бортнянский...

— Играй, играй, друг мой... я тебя послушаю.

— Недурно, — прибавил он, выслушав игранную песню. — У кого ты учился?

Варламов, поглядывая на улыбающихся товарищей, ответил:

— Я играю самоучкою по слуху.

— Похвально, душенька, только учись по нотам: будешь играть и петь лучше.

Много лет спустя в предисловии к «Школе пения» Варламов назвал Бортнянского своим знаменитым учителем.

М. Д. продолжает:

Бортнянский не переставал, однако ж, отличать Варламова и руководить его своими советами и замечаниями.

«Случалось... он подойдет ко мне на репетиции, — вспоминал Варламов, — остановит и скажет: „Вот лучше так спой, душенька!“ И вдруг 70-летний старичок возьмет фальцетом, и так нежно, с такой душою, что остановишься от удивления».

Дошедшие до нас воспоминания Варламова даже в пересказе бесценны, мы буквально слышим в них мягкий голос Дмитрия Степановича, окрашенный певучей украинской интонацией. В этих строках не только истинное свидетельство внимания Бортнянского к маленьким певцам и отражение его педагогических приемов, они позволяют ощутить и его замечательные человеческие качества — деликатность, доброту и любовь к детям.

Между тем Александр делал в Капелле большие успехи, благодаря красивому голосу был выдвинут в солисты хора. Однажды на благотворительном концерте в пользу вдов хористов он имел такой успех, что бисировал по требованию публики. Самоучкой Варламов овладел игрой на фортепиано, скрипке, гитаре, затем виолончели. Его музыкальная чуткость была удивительной, ярко проявлялась творческая инициатива. М. Д. передает слова друга:

Я плакал украдкою от всех... что не имел дивного голоса моего товарища Уманца. Это была не зависть, нет; я чувствовал, что и как можно было бы спеть с таким голосом; пусть бы сам Уманец спел, что мне хотелось слышать, и я был бы счастлив. А он не заботился посвятить себя искусству, знал себе только простое церковное пение.

Служба регентом хора у великой княгини Анны Павловны и пребывание в Гааге и Брюсселе с 1819-го по 1823 год, безусловно, расширили музыкальный кругозор Варламова, хотя и не добавили ему композиторского мастерства. Его профессией оставалось пение (главным образом в плане преподавания), а романсы он сочинял на любительском уровне.

По возвращении в Россию Варламов был принят учителем пения в Театральное училище — возможно, по протекции Бортнянского. Позднее, уже после смерти своего наставника, он на некоторое время вернулся в Капеллу, где с 24 января 1829 года в течение трех лет выполнял обязанности помощника учителя пения, а после этого переехал в Москву.

Сохранился анонс об одном из концертов Варламова, напечатанный в 1825 году в журнале «Благонамеренный»:

В следующую пятницу, 6 марта, в зале Филармонического общества, что у Казанского моста, в доме Кусовникова, дан будет г. Варламовым, учителем пения при императорских театрах, большой вокальный и инструментальный концерт.

Часть первая

1. Увертюра из оперы «Волшебный стрелок».
2. Г-жа Марсель будет петь полонез из оперы «Волшебный стрелок».
3. Большой хор с солами, соч. г. Бортнянского, будут петь гг. придворные певчие.
4. Итальянскую арию, соч. г. Бортнянского, будет петь придворный певчий г. Евсеев*.
5. Большие вариации для фортепиано, соч. г. Мошелеса, будет играть г. Соренс**.

Часть вторая

6. Увертюра из оперы «Ромео и Юлия», соч. Штейбельта.
7. Концерт, соч. Лафона, будет играть любитель музыки г. Д.
8. Дуэт из оперы «Сандрильона», соч. г. Штейбельта, будут петь г-жа Марсель с г. Варламовым.
9. Большой хор, соч. Бортнянского, будут петь гг. придворные певчие***.

Как видим, в программе соединяются имена Варламова и Бортнянского. Концерт состоялся еще при жизни композитора и, скорее всего, в его присутствии.

* В сноске объявления дано примечание: «Первый тенорист-солист».

** Также примечание в сноске: «Один из лучших учеников г. Фильда».

*** Благонамеренный. 1825. № 29. С. 332-333.

Скандалы

Указ императора, продиктованный гофмаршалу Нарышкину и им же подписанный, гласил:

1819-го года Июля в 25-й день Его Императорское Величество повелеть соизволил: Придворной Певческой Капелли певчего 14-го класса Алексея Алякритского отставить от службы. По справке: получал по 800 рублей в год¹⁰⁷.

Подобного увольнения без мотивировки не видали за все годы существования придворного хора. В чем же дело, почему человека буквально вышвырнули за дверь?

Алексей Иванович Алякрицкий*, 1786 года рождения, сын священника из Костромской губернии, с 1807 года служил рядовым лейб-гвардии Преображенского полка, а в 1808 году был принят сверхштатным певчим III оклада¹⁰⁸. 23 января 1810 года он женился, в связи с чем Бортнянский хлопотал о прибавке ему жалованья «по женатой пропорции». В 1813 году его перевели в штат на освободившееся место III оклада, а 23 августа 1817 года произвели в чиновники 14-го класса¹⁰⁹. Репутация Алякрицкого была омрачена тем, что брат его Матвей, бывший студент богословия, с 1808 по 1813 год находился под следствием по «секретному», то есть политическому, делу¹¹⁰. Однако в Капелле Алексей был одним из доверенных лиц директора. С 1811 по 1815 год он нередко получал деньги от Придворной конторы для раздачи певчим. Мало того, именно ему вместе с Иваном Бондаревским Бортнянский доверил столь важное дело, как продажа издания его духовных концертов (об этом пойдет речь далее).

Причину увольнения, конечно, знала вся Капелла, да и при Дворе она не была тайной. Больше месяца длилось разбирательство, повлиявшее на многие судьбы и, наверное, стоившее Дмитрию Степановичу немало здоровья. Уволь-

* Фамилию Алякрицкого иногда писали как Алекрицкий или Алекритский. Я сохраняю в каждом случае написание цитируемого документа.

нению предшествовал «Донос придворного певчего Алякрицкого от 12 июня о худом образовании малолетних певчих и дурном поведении больших»¹¹¹. Документ этот позднее был изъят из архива (видимо, по причине скандальности содержания), и с текстом его ознакомиться невозможно. Но известно, что он попал к начальнику Главного штаба Волконскому и через два дня был препровожден к гофмаршалу Нарышкину. А еще через день Бортнянский был на приеме у Волконского с заготовленным рапортом «об исключении из числа певчих оказывающего дерзость, непослушание начальству и оскорбление всему сословию из больших певчих басиста 14-го класса Алякрицкого»¹¹².

Сам факт доноса был из ряда вон выходящим: ябедничество не поощрялось ни при Дворе, ни в армии*. И сам Алякрицкий, бывший на военной службе, не мог не знать, чем грозит кляуза ему самому. Относительно его личности по ходу следствия выяснилось: «...в дурном его поведении свидетельствует двадцать человек певчих» (как сказано в Придворном журнале)¹¹⁴. Что это — правда или месть уличенных? В чем мог заключаться конфликт, вызвавший такую отчаянную акцию? Ведь проблемы, которые вскрывал Алякрицкий, не могли быть чем-то новым.

Как мы увидим далее, имя Алексея Алякрицкого фигурирует и в совершенно ином контексте: он один из возможных авторов знаменитого в русской музыкальной историографии документа, известного как «Проект Бортнянского об отпечатании древнего русского крюкового пения», — по крайней мере, его рукой, возможно, написан один из списков или даже черновик «Проекта» (подробнее об этом речь пойдет в главе 15). Очевидно, человек он был незаурядный и, как бывает, сложный. А в Капелле, видимо, входил в число самых близких к Дмитрию Степановичу людей. И тем больше вся эта история ударила по Бортнянскому.

* Например, известен указ: «О непринимании от лишенного штаб-офицерских чинов Дмитрия Головина, как от ябедника, бумаг, кроме жалоб в личной его обиде»¹¹³.

Итак, доносчик уволен с позором, но, в чем суть доноса, можно судить только по косвенным данным — таким, как принятые меры по результатам расследования и ряд дальнейших событий. Возникает предположение, что среди певчих практиковался гомосексуализм, а также, может быть, процветала картежная или какая-то другая азартная игра. В записке Нарышкина от 4 июля 1819 года сообщается без деталей о доносе относительно непорядка в корпусе, где живут малолетние певчие, и «на благоусмотрение Государя Императора» вносятся предложения по устранению этих непорядков:

1-е. Сделать некоторые перемены в спальнях комнатах малолетних певчих.

2-е. Вместо употребляемых ныне по найму людей для услуги сим малолетним иметь такое ж число служителей, определенных от казны, коим и быть в виде помощников помянутых унтер-офицеров.

3-е. Чтобы те унтер-офицеры или их помощники во время своего дежурства ночевали в самых детских спальнях.

4-е. Подтвердить начальству певческого корпуса о усугублении строгого надзора за всем порядком, следующим быть по сему заведению¹¹⁵.

Тогда же позаботились о деньгах на содержание новых помощников. И еще одно решение, отраженное в «доношении» Бортнянского от 17 января 1820 года:

Следуемое придворным малолетним певчим жалованье за сей Генварь месяц выдать под расписку инспектора Надворного советника Толстого, как равно и впредь в продолжение сего года — выдавать под его же расписку¹¹⁶.

Это правило стало незыблемым на долгие годы. Жалованье малолеток начислялось на счет каждого, но расходование денег происходило под контролем администрации. К моменту увольнения или при переводе в большие певчие накопившиеся деньги выплачивались.

Вскоре в дополнение к четырем отставным гвардейцам: Михайле Ботвинскому, Ефиму Ефимову, Якиму Андрееву и Василью Судейкину — были

...выбраны хорошего поведения намеченные к отставке... из Преображенского полка — унтер-офицер Петр Бражников, из Семеновского — унтер-офицеры Илья Андреев и Василий Мильгунов, из Гренадерского — барабанщик унтер-офицерского чина Иван Афанасьев¹¹⁷.

Однако оказалось, что Илья Андреев слишком стар и имеет многочисленную семью, которую негде разместить. По просьбе Бортнянского его заменили и вместо него был прислан отставной лейб-гвардии Семеновского полка рядовой Петр Петров.

Наверное, любой из этих гвардейцев мог бы послужить прототипом лермонтовского рассказчика из стихотворения «Бородино». Все они прошли войны, включая Отечественную, все были участниками парада в Париже в 1814 году. Им было что рассказать мальчишкам...

В первых числах декабря неожиданно для всех (но, видимо, не для руководства) большой певчий Илья Уманец, голосом которого так восхищался его ровесник и коллега Варламов, подал прошение об определении его в военную службу. Император «...Высочайше повелевать изволил: певчего Уманца определить в 23-й Егерский полк, ежели желает, но не иначе как унтер-офицером...»¹¹⁸.

Шаг хориста был сам по себе необычен, но удивление вызывают и некоторые сопутствующие обстоятельства. На протяжении трех десятилетий представители семьи Уманец постоянно упоминались среди участников придворного хора. В большинстве своем они после ломки голоса увольнялись с получением чина 14-го класса и определялись в статскую службу. Судя по имени Анны Уманцевой, фигурирующем в дальнейшем среди наследников Бортнянского, можно предположить родство с ним этой семьи. Так что и здесь, вероятно, ему был нанесен чувствительный удар.

Илья Уманец, с его выдающимся голосом и яркой внешностью, с малых лет был любимцем царя. Исключительное отношение к нему императора зафиксировано в нескольких документах. Вот один из них, от 20 марта 1817 года:

«Государь Император повелеть соизволил сделать малолетнему певчему Илье Уманцу противу больших цветное и траурное платье»¹¹⁹. Отметим, это единственный случай, когда сам царь проявил инициативу такого рода. Причем в тот период постройка платья певчим производилась своевременно и безотказно. Может быть, Илья Уманец использовался как солист в каких-то особых случаях? В том же году он был переведен в большие певчие III оклада.

Еще один необычный документ:

...22 августа 1818 года Государь император по прошению придворного певчего Ильи Уманца высочайше повелевает уволить его для свидания с родственниками в город Глухов на два месяца и всемилостивейше жалует ему на дорогу пять сот рублей, которые ему лично вручены¹²⁰.

Снова отметим: это единственный известный нам случай, когда шестнадцатилетний певчий получил отпуск «для свидания с родственниками», да еще со столь щедрыми подъемными. И при таких милостях от императора и, возможно, родственных отношениях с директором Уманец просится в отставку для перехода в военную службу. Ему это разрешается, но... только унтер-офицером.

Уманец дал согласие поступить в 23-й Егерский полк, и тут инспекторский департамент Главного штаба запросил свидетельство о его дворянстве. Выяснилось, что такого документа в делах не было и певчий числился дворянином только согласно представлению директора Капеллы на имя бывшего обер-гофмаршала графа Н. А. Толстого. Это департамент не удовлетворило, и к Бортнянскому обратились еще раз. В ответ он сообщил, что свидетельство «находится у матери Уманца, живущей в Черниговской губернии».

Очевидно, вся эта история явилась отголоском дела Алякрицкого. И не единственным. Прошло несколько дней — в отставку подал другой, совсем молодой хорист Николай Подбельский. Еще до принятия в штат малолетним певчим 23 апреля 1817 года он успел послужить канцеляристом почтового департамента. 24 августа 1818 года был переведен

в большие певчие III оклада, а 21 марта 1819 года перемещен во II оклад (такое быстрое продвижение говорит о явном даровании или о протекции). 24 декабря Придворная контора рассматривала «доношение» Бортнянского, к которому были приложены прошение Подъяельского об увольнении его «за слабостию грудной болезни» и лекарское свидетельство. В протоколе далее необычный текст:

А притом, касательно до просимого тем певчим в награду единовременно годового жалованья 750 рублей, он, г. Бортнянский, представляет, что, судя по маловременной его, Подъяельского, при Высочайшем Дворе службе, удостоить не может...¹²¹

Придворный стаж был действительно невелик, но отказы в подобных просьбах обычно исходили не от Бортнянского, а от Придворной конторы. Более того, в конце протокола сообщается: «О увольнении сего певчего согласно доношению Директора придворных певчих принял на себя сделать представление Г. Гофмаршал». За необычной фразой просвечивает некая инициатива Бортнянского в отношении увольнения, возможно связанного с делом Уманца.

Итак, Алякрицкий был уволен без обычного денежного вознаграждения и без трудоустройства. Дальнейшая его жизнь сложилась трагически: в армии после Капеллы он прослужил совсем недолго, а в 1823 году умер всего тридцати семи лет от роду. Из решения Придворной конторы от 28 мая узнаем: его вдова Аграфена Михайловна подала прошение о том, что

...муж ее умер 14 апреля, оставя ее с двумя дочерьми, Евгениею 9-ти и Изяславою 7-ми лет, в крайней скудности; почему, представляя оставший после его пашпорт, данный ему при отставке от Двора, просит о выдаче ей с детьми для свободного жительства другого пашпорта и о положении на пропитание пенсии.

По справке: с 4 июня 1807 года в военной службе,
с 19 февраля 1808 года при Дворе,
с 25 июля 1819 года отставлен.

Всего при Дворе служил 11 лет и 5 месяцев, а на воинской службе 8 месяцев. При отставке же пенсия ему не дано. По этой причине ей в пенсии отказано¹²².

Как сложилась судьба Уманца, неизвестно. А у Подъельского нашлись рычаги при Дворе, благодаря которым 3 января 1820 года было

Высочайше повелено: придворного певчего Николая Подъельского уволить от Двора для определения к статским делам и дать ему в награду единовременно половину годового его жалованья... Сообщить о сем Директору придворных певчих Действительному Статскому Советнику Г-ну Боршнянскому¹²³.

Однако установленное Подъельскому в Тобольске жалование двести рублей в год оказалось настолько мизерным, что он не имел возможности даже внести пошлину за присвоенный ему чин губернского секретаря.

Глава 9

Творчество Бортнянского в Александровскую эпоху

Казалось бы, эпоха просветления, стабильности и надежд, открывшаяся с воцарением Александра I, должна была дать Бортнянскому новые творческие стимулы. Так и считалось прежде, когда к XIX веку относили все его духовные хоровые концерты. Однако на самом деле концерты им создавались в основном в 1780-х — начале 1790-х годов, а после 1800-го список его сочинений почти исчерпывается несколькими небольшими кантатами на случай, патриотическими песнями, масонскими гимнами и отдельными духовными пьесами. Уже говорилось, что одной из причин этого могла быть загруженность административными обязанностями. Так А. К. Глазунов, столетием позже став директором Петербургской консерватории, почти совсем отошел от композиции. Но в обоих случаях творческий кризис имел и более глубокие корни.

На Бортнянском, по-видимому, сказалось то, что в первой четверти XIX века по ряду социокультурных и социально-экономических причин эпоха хорового концерта заканчивалась. Изменилась общественная роль церкви, несколько другими стали ее отношения с государством, что прямо отразилось на музыкальной стороне официальных церемоний: духовный концерт уступил место светской кантате и отпала надобность в славильных концертах, которых так много требовалось на протяжении всего XVIII века. Наряду с этим

скромнее стали церковные ритуалы, а потому как кульминация церковной службы духовный концерт тоже в большой мере потерял свое значение. Во всяком случае, старого репертуара было более чем достаточно. Сочинения Березовского и Бортнянского, некогда написанные для конкретных случаев, канонизировались, и в создании нового не было ни практической, ни эстетической надобности. Наконец, как можно судить по стилю соборной архитектуры и живописи, по мере удаления от XVIII века прежние нарядность и пышность сменялись лаконичной строгостью, подчеркивавшей истинность и глубину религиозного настроения.

Практически сошло на нет исполнение духовных концертов и в светской обстановке или в домашних церквях и залах. Тому было несколько причин. Во-первых, светское музицирование в России со своими жанрами развилось настолько, что стало самодостаточным. Светская и церковная музыкальные сферы размежевались, и паралитургической, популярной ветви духовной сферы не нашлось места в жанровой системе. Соответственно, раскололись и высокое и популярное начала: первое ушло в оперную и инструментальную музыку, второе — в бытовую. Во-вторых, упадок духовного концерта имел также экономическую причину: наполеоновские войны разорили аристократию, и содержание крепостных хоров стало редким явлением. Таким образом, исчезла важная область бытования паралитургической музыки. Среди немногих выживших выделялся хор графа Д. Н. Шереметева, сохранивший старый репертуар.

До наполеоновского нашествия в Москве, где было больше всего хоровых капелл, концерты Бортнянского еще пользовались популярностью. В большом выборе они продавались у нотопродавца Христофора Богдановича Гене (его подробные каталоги содержатся в приложении к «Московским ведомостям»)*. Еще больше любили москвичи концер-

* Наиболее полный перечень продававшихся произведений Бортнянского (81 пьеса) приводится в «Реестре разным концертам, молитвам и задостойникам, продающимся у Христиана Богданови-

ты «шереметевца» Степана Дегтярева, многие из которых написаны в абсолютно, даже преувеличенно итальянском стиле. Но для Бортнянского в Петербурге, да еще в положении государственного законодателя и цензора духовной музыки, подобное направление было неприемлемо, даже если бы привлекало творчески (что тоже маловероятно, поскольку он сполна отдал дань оперно-итальянскому стилю в свои юные годы, в 1770-х).

Нельзя сказать, что композитор совсем перестал писать новые концерты: есть основания считать, что по крайней мере два таких сочинения — «Скажи ми, Господи, кончину мою» (№ 32) и «Вскую прискорбна еси душе моя» (№ 33) — были созданы между 1806 и 1818 годами. Эти временные рамки определяются методом исключения.

Начнем с конца. В 1815–1818 годах Бортнянский выпустил в свет тридцать пять четырехголосных концертов, в число которых вошли и два вышеназванных*. Следовательно, даже

ча Гене, живущего на Чистых прудах, против церкви Гавриила Архангела, в доме г-на Фаминцына, бывшем г-на бригадира Левашова в Москве» (Московские ведомости. 1804. № 80). В реестре 1801 года (Московские ведомости. № 35) приводится 77 наименований.

* Сведения о прижизненном издании концертов Бортнянского, приведенные еще в первом издании этой книги, противоречат старой концепции, которую выдвинул Б. Л. Вольман в книге «Русские печатные ноты XVIII века» (М., 1957. С. 162), а потому они оспаривались рядом авторов (см.: *Иванов В.* Дмитро Бортнянський; *Ковалев К.* Бортнянский и русское нотопечатание // Альманах библиофила. М., 1983. Вып. 14. С. 67–182; *Kuzma M.* Bortniansky á la Bortniansky: An examination of the sources of Dmitry Bortniansky's choral concertos // *The Journal of Musicology.* 1996. No. 2. Vol. 14. С. 183–212). Однако всестороннее исследование этого вопроса Н. А. Рыжковой полностью подтверждает наличие прижизненных изданий и подробно освещает обстоятельства их осуществления, проливая новый свет на биографию композитора и российскую музыкальную культуру начала XIX века в целом (см.: *Рыжкова Н. А.* Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского: сводный каталог. СПб., 2001; *Рыжкова Н. А.* История издания духовных концертов Д. С. Бортнянского // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. СПб., 2003. Вып. 2. С. 53–66).

если он начал осуществлять издательский проект до их создания, они были написаны не позднее 1818 года. Ранняя же граница датировки определяется тем, что эти два концерта не встретились ни в одном из известных мне списков сочинений Бортнянского, реестров нотопродавцев или рукописных сборников духовных сочинений XVIII — первых лет XIX века, притом что последний из таких прижизненных материалов датируется 1806 годом¹²⁴. Не встречались они и в многочисленных рукописных духовно-хоровых коллекциях конца XIX и начала XX веков. Это обстоятельство вполне понятно: оба концерта появились на спаде жанра, когда исчез прежний ажиотаж, заставлявший любителей переписывать духовные пьесы друг у друга. Кроме того, поздние коллекции — в основном регентские, в них преобладают несложные сочинения, к которым упомянутые концерты Бортнянского явно не относятся. Наконец, теперь их можно было купить напечатанными.

И «Скажи ми, Господи, кончину мою», и «Вскую при-скорбна еси душе моя» не имеют тех явных связей с «окружающей интонационной средой», которые отличали концерты Бортнянского в 1780-е годы. Своей обобщенностью и высокой трагедийностью оба сочинения явно напоминают знаменитый концерт Березовского «Не отвержи мене во время старости», который Бортнянский в это же время отредактировал и издал и который мог послужить ему импульсом для творческого диалога со старшим коллегой. Да и время шло: Дмитрий Степанович перешагнул порог шестого десятилетия своей жизни. Груз лет сказывался, менялось мироощущение. Пришлось испытать тяжелые личные потери, и поводов увековечить память близких людей, излить свое горе в музыку было немало.

И всё же новые крупные сочинения теперь появлялись редко. Похоже, поняв, что творческая деятельность в основном осталась позади, Бортнянский решает привести в порядок свое наследие. Он берется за редактирование концертов, хвалебных, многих одночастных литургических

сочинений. Проект был весьма трудоемким и дорогостоящим и предпринят был по нескольким причинам — творческим, деловым и государственным.

Прежде всего, к началу XIX века сформировалось понятие полного собрания сочинений. Этому способствовало то, что, с одной стороны, нотопечатание усовершенствовалось и несколько удешевилось, а с другой — в европейской культуре начали канонизироваться образы великих художников. Прецедент возник в Англии, где Сэмюэл Арнольд в течение десяти лет (1787–1797) отредактировал и выпустил сорок томов (в 180 частях) генделевских сочинений. В первые годы XIX века начало выходить полное собрание сочинений Моцарта. В 1810 году Бетховен обратился в издательство «Брейткопф и Гертель» с предложением издать свое полное собрание (хотя успеха и не добился).

Бортнянский, конечно, знал о новой тенденции. Понимал он также, что в его возрасте приведение в порядок наследия уже не откладывают и что никто, кроме него, эту работу не сделает. Даже если и найдется для него российский Арнольд, он не сможет разобраться в бесчисленных вариантах сочинений, бытовавших в разных сборниках по всей России. Причем существовали они не в партитурах (как стало более принято в XIX веке), а главным образом в партиях, которые легко терялись, в результате чего комплекты голосов становились ущербными. К тому же по вкусу исполнителей произвольно менялись ашподжиатуры, выбрасывались или варьировались отдельные фрагменты. Примешивались и небрежности переписчиков (например, знаки альтерации часто пропускались или ставились ошибочно). Сравнение существующих вариантов — интересная задача будущего исследования, оно позволит представить картину живого бытования концертов Бортнянского в его эпоху. Но крайне трудно без участия автора дать аутентичный текст для практического применения.

Далее, композитор видел, как быстро угасает еще недавно цветущая культура духовного концерта. Это тоже

могло подтолкнуть к изданию собрания — пока еще оставались шансы хоть как-то его окупить.

Просматривая подшивки «Санкт-Петербургских ведомостей», мы видим, что с начала 1815 года четырехголосные концерты продавались сборниками (назовем их тетрадами), по пять сочинений в каждом. Отсюда и кратное пяти их общее число, и, вероятно, такая особенность, как странное появление в седьмой тетради явно ранних и малоинтересных сочинений в качестве завершающих номеров 31 и 35 рядом с упомянутыми выше явно поздними 32 и 33.

По мере напечатания Бортнянский продавал сборники и рекламировал их в «Санкт-Петербургских ведомостях». Одновременно он объявлял подписку, привлекая заказчиков тем, что их имена будут указаны в изданиях (старый коммерческий прием):

Извещается, что принимается подписка на получение Духовных концертов соч. Д. С. Бортнянского, вновь исправленных и отданных уже в печать. Первое из оных издание состоит из пяти четвероголосных концертов. Цена экз. 25 руб. Особы, желающие на получение оных подписаться, благоволят дать знать о имени своем, отчестве, фамилии и чине для помещения имен их в реестр, который по алфавиту приложен будет в конце первого издания. Подписка производится в корпусе Придворных певчих, состоящем между Полицейским и Конюшенным мостами по Мойке, под № 8, у Придворных певчих Алексея Алекритского и Ивана Бондаревского, от которых и дан будет билет, означающий, какие именно концерты составляют... первое издание*.

Была и еще одна причина проекта — государственная необходимость. Когда-то, 10 мая 1797 года, Павел I назначил Бортнянского титульным композитором церковного пения; с этого времени в церкви должны были исполняться главным образом его духовные произведения, а сочинения других авторов — лишь с его одобрения. Но к 1815 году про-

* Санкт-Петербургские ведомости. 1815. № 27 (прибавление 1), а также № 28, 29, 33 (цит. по: Рыжкова Н. А. История издания... С. 56).

шло уже немало лет со времени того решения, принятого давно свергнутым императором, среди указов которого было немало анекдотичных и отмененных после переворота. К тому же выполнение предписания затруднялось отсутствием печатных нот. Назрела необходимость укрепить репертуарное главенство Бортнянского в церковной музыке.

Идея легко нашла официальную поддержку: с первых лет своего правления Александр I уделял немало внимания вопросам церкви и религиозного воспитания. Так, в 1804 году им было выпущено распоряжение «о соблюдении церковного благолепия и порядке в храмах при богослужении». Это было сделано по инициативе митрополита Новгородского, Петербургского, Эстляндского и Выборгского Амвросия, поддержанной назначенным в 1803 году обер-прокурором Синода князем А. Н. Голицыным. Тогда же был узаконен институт духовной цензуры.

К вопросам церковной музыки Александр относился очень серьезно, продолжая в этом отношении строгую линию своего отца. Он и сам любил петь литургию с певчими, следуя традиции своей двоюродной прабабушки Елизаветы Петровны. Наверное, трудно было придумать более удачный подарок к его тридцатипятилетию, чем знаменитая Седьмая, ре-мажорная херувимская, которую Бортнянский преподнес императору 12 декабря 1812 года.

Любопытно, что в том же 1804 году, когда появилось распоряжение «о соблюдении церковного благолепия», композитор написал «Нотное простое пение 10-ти заводов Божественной Литургии Иоанна Златоуста»*. Вероятно, это было связано с официальной тенденцией к упорядочению церковного уклада. Могли сказаться и западноевропейские веяния — стремление к унификации простого пения**. Однако издание сочинения Бортнянского было по каким-то

* Об этом сообщил А. С. Белоненко в статье «Из истории русской музыкальной текстологии» (с. 180), где указано местонахождение документации и подготовленной к печати рукописи¹²⁵.

** См.: Zon, Bennett. The English Plainchant Revival. Oxford, 1998.

причинам прервано после выпуска двух частей. Видимо, этот почин остался в тени более актуальных реформ, а затем и военных событий, растянувшихся на много лет. Между тем необходимость в общепринятом простом обиходе церковного пения остро ощущалась.

Показательный факт: в конце 1810 года некий губернский секретарь Никулищев направил на высочайшее имя «новый церковный нотный обиход», который был вскоре препровожден в правительствующий Синод вместе с отзывом Бортнянского. Сам отзыв неизвестен, но вот как изложено его содержание в документе Синода:

По указу Его Императорского Величества Святейший правительствующий Синод слушали предложение господина Тайного Советника, государственного Совета члена, Синодального Обер-прокурора и кавалера князя Александра Николаевича Голицына и приложенный при нем в списке отзыв Управляющего придворным певческим хором Действительного Статского Советника Бортнянского, из коих значит: что Синодальный господин Обер-прокурор Св[ятейше]го Синода препровождал к г-ну Бортнянскому составленный губ[ерн]ским секретарем Никулищевым новый церковный нотный обиход для рассмотрения и проверки. Господин Бортнянский, рассмотрев и поверив сей новый обиход с присланными при оном двумя частями прежде напечатанного по определению Св[ятейше]го Синода обихода, нашел новый во многом несходным с прежде напечатанными, и притом и не замечает он, господин Бортнянский, в нем никакого превосходства пред старым. Впрочем же, он по сей самой части имеет препоручение, которое уже им, господином Бортнянским, начато и будет издано в свое время. По справке, в канцелярии Св[ятейше]го Синода учиненною, оказалось, что означенный нотный обиход, составленный губернским секретарем Никулищевым, представлен был на рассмотрение в Св[ятей]ший Синод прошедшего 1810-го года ноября 7-го при доношении от Вашего преосвященства; и Св. Синодом было сделано вышеизъясненное поручение касательно рассмотрения и проверки обихода сего Управляющему придворным певческим хором Действительному Статскому Советнику Бортнянскому

через посредство Синодального господина Обер-прокурора. ПРИКАЗАЛИ: означенный церковный обиход возвратить, и возвращается при сем Вашему преосвященству апреля 20-го дня 1811-го года¹²⁶.

Сообщение Бортнянского о том, что «он по сей самой части имеет препоручение, которое уже им... начато и будет издано в свое время», по всей видимости, подразумевает издание «Нотного простого пения» в новой редакции.

Проект был реализован лишь по окончании Отечественной войны. Видимо, тогда ему было придано достаточное значение, чтобы нашлось и финансирование. Этому способствовало то, что в послевоенные годы император заметно изменился, поддавшись мистическим настроениям. Переменился и общий дух в обществе, а соответственно — характер воспитания и образования, в которых заметно усилилось религиозное начало. В 1816 году был издан повторный указ о соблюдении порядка и тишины в храмах и о поведении духовенства. В этих условиях была естественна и кампания по унификации литургической музыки.

В 1814 году Бортнянскому было предложено «сочинить и издать Простое пение, Божественной литургии Златоустого, издревле по единому преданию употребляемое при Высочайшем Дворе»¹²⁷. Литургия эта, как мы знаем, уже давно существовала и вскоре была выпущена (сравнить два ее издания, разделенных десятью годами, — дело новых исследований). Ее узаконенность, каноничность подчеркнута отсутствием в публикациях 1814–1815 годов указания на автора музыки.

Под «простым пением» обычно понималась одноголосная служба, однако то, что написал Бортнянский, было двухголосной литургией. Надо полагать, такое решение было компромиссом между одноголосным сводом песнопений, который был узаконен изданием 1772 года и история которого восходит еще к никоновским реформам, и прочно установившимся в российской церковной практике многоголосием. Для двухголосной литургии Бортнянского

характерно чередование свободной внеметрической речитации, номеров песенного характера и мелодики промежуточного, полураспевного-полуречитативного типа. По свободе и тонкости ладового освещения напевов в двухголосной вертикали «Простое пение» приближается к сделанным Бортнянским переложениям старинных напевов, о которых речь пойдет ниже. Регенты XIX века очень любили это «Простое пение», отмечая естественность его гармонизации и исходившее от него ощущение спокойствия и величия*. В качестве примера приведем фрагмент Херувимской:

11

И - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы,
и - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы
тай - но о - бра - зу - ю - ше, тай - но о - бра - зу - ю - ше, тай - но о - бра - зу - ю - ше

Судя по переписке Бортнянского с обер-прокурором Синода князем А. Н. Голицыным, изданию литургии придавалась особая важность. О том же говорит спешка, с ко-

* См.: Иванов В. Дмитро Бортнянський. С. 86.

торой она гравировалась и печаталась. Практически сразу после триумфального прибытия в Петербург императора в июле 1814 года Бортнянский обратился к своему нотному издателю Оноре Жозефу Дальмасу и уже 9 августа препроводил Голицыну первые 63 экземпляра «Простого пения»; еще 75 он переслал 18 августа. Итого 138 экземпляров было представлено ко Двору. Работа получила одобрение, и из средств Кабинета были выделены деньги на отпечатание 3600 экземпляров для рассылки по епархиям, что и было сделано в следующем, 1815 году. Тираж, особенно для нотного издания, был по тому времени весьма значительным, хотя и он покрывал лишь небольшую часть потребностей церкви*.

Для большого заказа было проведено сравнение цен различных издателей. Выиграл не Дальмас и не другой известный издатель Пец, а майор Василий Петрович Пядышев, гравировальщик из Депо карт, который предложил самую низкую цену. Пядышев оказался для Бортнянского бесценной находкой, и композитор впоследствии продолжал пользоваться его услугами.

Объем работы по печатанию литургии был огромным. Пядышев просил принимать от него литургию по частям, «чтоб при тиснении прочих экземпляров не иметь ему стеснения от множества их, которое препятствовать может успеху в его работе»¹²⁸. По мере готовности литургия небольшими партиями передавалась в Синод для рассылки по епархиям. А Дальмас продолжал еще некоторое время печатать экземпляры своего издания 1814 года.

«Простым пением» дело не ограничилось, и указом Синода от 26 июля 1815 года, то есть, по существу, одновременно с началом выхода концертов Бортнянского, было

* По данным М. Богдановича (Цит. соч. Т. 3. С. 39), тогда в России было 4 духовные академии, 36 семинарий, 115 низших духовных училищ; во всех этих учебных заведениях было 29 000 учащихся. В каждой епархии имелось до 10 уездных и 30 приходских училищ; церковных причтов насчитывалось 31 070.

предписано административное распространение по всем церквам его духовных сочинений и переложений. Ключевой фигурой в государственных начинаниях по части церковной музыки был, по-видимому, князь Голицын, в руках которого сосредоточились важнейшие посты в области религиозно-нравственного воспитания общества. Убежденный атеист, он согласился занять должность обер-прокурора Синода только потому, что не мог отказать императору, но, взявшись за дело, работал на совесть. В 1816 году Министерство народного просвещения преобразовалось в Министерство духовных дел и народного просвещения и во главе его был поставлен всё тот же обер-прокурор Синода. Добавим, что он также являлся председателем Библейского общества*. Однако считается, что министерское назначение Голицына было частью аракчеевской интриги, в результате которой, как бы усиливая роль религии в просвещении, правительство одновременно существенно уменьшило государственную роль Синода. В итоге Голицын в 1824 году был за ненадобностью уволен.

Пока же, в это очень важное для наследия Бортнянского время, в самом начале 1816 года появился указ Александра I, фактически повторяющий решение Павла:

Всё, что поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять или из собственных сочинений директора Придворного певческого хора действительного статского советника Бортнянского, или других известных сочинителей, но сих последних сочинения непременно должны печатаемы быть с одобрения г. Бортнянского.

За именным указом государя вышел указ Синода № 26143 от 14 февраля 1816 года «О неупотреблении в церквах для пения рукописных нот и о печатании нотных книг

* Интересно, не с участием ли в этом обществе связаны образцы поэтического творчества Бортнянского — переложения из пророков Исайи и Иезекииля, хранящиеся в петербургском Пушкинском Доме^{129?}

известных сочинителей с одобрения Директора Придворного Певческого хора»:

Святейший Правительствующий Синод, слушав предложение Г. Тайного Советника, Государственного Совета Члена Князя Голицына, что Государь Император, известясь, что во многих церквах поют по нотам не соответственно тому роду пения, какое может быть принято в церквах, Высочайше повелел: дабы впредь не вводить в употребление тетрадей рукописных, кои отныне строжайше запрещаются, но всё, что ни поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять или из собственных сочинений Директора Придворного Певческого хора Действительного Статского Советника Бортнянского, или и других известных сочинителей, но сих последних сочинения непременно должны печатаемы быть с одобрения Г. Бортнянского.

Его Величество изъявил при том волю свою, чтобы на Преосвященных Епархиальных Архиереев возложено было строгое и неослабное смотрение за тем, чтобы, кроме печатных нот, отнюдь не были в церквах их ведомства вводимы тетради рукописные. Он, Г. Обер-Прокурор и Кавалер, объявляя Высочайшее Его Императорского Величества повеление Святейшему Синоду, присовокупляет для сведения, что вместе с сим он отнесся к Г. Управляющему Министерством Полиции об учинении циркулярных по Гражданскому управлению предписаний относительно непечатания впредь нотных церковных сочинений без одобрения Директора Придворного Певческого хора*.

В указах ничего не говорилось о том, кто и на какие деньги будет печатать весь необходимый репертуар. Между тем бюджетами Капеллы, Придворной конторы или Кабинета это предприятие не предусматривалось. Получалось, что решение вопроса возлагается на директора Капеллы. Это было ему на пользу, поскольку в его руках оказывалось управление церковным репертуаром, подкрепленное даже

* Полное собрание законов Российской империи: собрание первое (1649-1825 гг.) / под ред. М. М. Сперанского. СПб., 1830. Т. 33. С. 498. № 26143.

полицейским надзором. Но государственный заказ он должен был выполнять как частный предприниматель, которому вместо субсидии гарантировалась лишь правовая поддержка. Бортнянскому оставалось только вложить свои деньги и надеяться вернуть их с продажи нот. Стоило это ему астрономической суммы — двадцати пяти тысяч рублей (как указывала в 1826 году его вдова), и, чтобы хоть вернуть ее, нужно было продать тысячу выпусков, подобных объявленным в газете. Продавать концерты небольшими тетрадями было, конечно, выгоднее. Но цены Бортнянский назначил умеренные: тетрадь из пяти сочинений стоила двадцать пять рублей, тогда как еще до войны концерты продавались по пять рублей (хотя некоторые шли и по 3 рубля 50 копеек или по 2.50). В объявлениях не сказано, какими деньгами берется плата — серебром или ассигнациями, а между тем курс бумажного рубля с начала XIX века упал больше чем в два с половиной раза — с 54 до 20 копеек серебром. Скорее всего, подразумевались ассигнации, имевшие очень широкое хождение.

Мы знаем, что Бортнянский выпустил тогда и свои двухорные концерты*, и немало своих одночастных литургических пьес, а кроме того — концерт Березовского, шесть вещей Галуппи, по одной Сарти, Биорди и других. Всё это он тоже делал за собственный счет. Конечно, следовало напечатать произведения «и других известных сочинителей», некрасиво было бы издавать только себя. Но, коль скоро платить приходилось из собственного кармана, естественно было ограничиться лишь минимумом чужого творчества, более других воздав должное своему учителю Галуппи.

Не исключено, что Бортнянский использовал имевшееся у него влияние, чтобы способствовать появлению указов 1816 года — через год после начала собственной продажи концертов, возможно не слишком удачной. Если бы инициатива шла только сверху, то он, скорее всего, ограничился

* Как обнаружила Н. Рыжкова, они изданы И. Фусом в 1817–1818 годах (см.: *Рыжкова Н. А. Прижизненные издания...* С. 15).

бы малым репертуаром, который можно было продать в больших количествах при гораздо меньших издательских расходах. Это позволило бы гарантированно вернуть затраты, а то и заработать. Но избранный в действительности путь, хотя и нелегкий, позволял композитору если не издать всё, то хотя бы награвировать максимум сочинений. Видимо, вложив какой-то первоначальный капитал, он затем использовал выручаемые с продаж деньги на дальнейшую гравировку.

Хотя мы не располагаем первоначальными авторскими редакциями сочинений, можно думать, что Бортнянский назвал публикуемые версии «вновь исправленными» не только для рекламы. Их нотный текст, скорее всего, отличался от неавторских рукописных копий 1780–90-х годов большей строгостью в отношении мелизмов и динамики. Писал ли столь «цветисто» сам автор лет двадцать — двадцать пять назад, в «париковую» эпоху, или галантностью стиля наделили его почитатели? Как показывает сравнение старых рукописей с печатными нотами, первые содержат значительно больше мелодических украшений. Это видно на примере духовной пьесы для трио с хором «Да исправится молитва моя» — сочинения, которое, подобно двум самым ранним (не позже 1780 года)* очаровательным четырехголосным ми-бемоль-мажорным пьесам «Ныне силы небесныя» (№ 1 по более поздней авторской публикации) и «Иже херувимы» (также № 1), стало своего рода шлягером. Приведу известные мне его варианты — как принадлежащие самому Бортнянскому, так и анонимные (в том числе заново подтекстованные).

Прежде всего нужно было бы рассмотреть исходную версию — старую, начала 1780-х годов, рукопись или издание (если оно было, как в случае с «Ныне силы» или Первой херувимской). Но таковые пока не обнаружались, и оригинальная тональность остается неизвестной (последующие версии — в соль и фа мажоре). Первый известный

* 1780 год указан на рукописных копиях, хранящихся в Бостонском университете.

нам вариант пьесы — ее авторское переложение для клавинофорда в пропавшем альбоме Марии Федоровны (1784). Привожу его тему по приложению ко второму тому «Очерков» Финдейзена:



По-видимому, не позднее чем к 1780-м годам относится и дивный вокальный терцет, содержащийся в домашнем музыкальном альбоме Юсуповых среди популярных арий. Он украшен фиоритурами, как это делал Дегтярев в своих поздних концертах, — настолько, что основная тема с трудом различима:

13

Да ис - прав-ит-ся мо - лит - ва, мо - лит-ва мо - я, я - ко ка - ди - ло

Да ис - прав-ит-ся мо - лит - ва, мо - лит-ва мо - я, я - ко ка - ди - ло

Да ис - прав-ит-ся мо - лит - ва, мо - лит-ва мо - я, я - ко ка - ди - ло

пред То-бо - ю, воз - де - я - ни - е ру - ку мо - е - ю,

пред То-бо - ю, воз - де - я - ни - е ру - ку мо - е - ю,

пред То-бо - ю, воз - де - я - ни - е ру - ку мо - е - ю,

жер-тва, жер - тва ве - чер-ня-я, жер-тва, жер - жер-тва, жер - тва ве - чер-ня-я, жер-тва, жер - - тва ве - чер - ня - я. я. - тва ве - чер - ня - я. я.

Существуют и анонимные сочинения, очень близкие пьесе Бортнянского по мелодическому контуру, но с метром, измененным в сторону танцевальности. Причем они представлены в двух разных жанрах — духовном и популярном. Так, в Государственном архиве Вологодской области мне встретился анонимный духовный концерт «На безсмертное твое усение»:

14 Adagio

На без - смерт-но - е Тво - е у - спе - ни - е

А этот концерт, в свою очередь, напомнил об известной российской песне «Жить во щастье без помехи»*:

15

Жить во щастье без по-мехи,
ра-до-сти вку-шать и сме-хи

И наконец, новая версия Бортнянского в издании 1810-х годов (в оригинале — в сопрановом и альтовом ключах):

16 Adagio

Да ис-пра-вит-ся мо-лит-ва мо-я
Да ис-пра-вит-ся мо-лит-ва мо-я

Большинство изданных Бортнянским вещей награвированы с необычайной красотой и вкусом: работу выполнял тот самый Василий Петрович Пядышев, который готовил

* Пример приводится по Финдейзену (нотное приложение, с. CXVI).

«Простое пение» (его инициалы В. П. можно видеть в конце каждого концерта). Тонкие штили, элегантные флажки и паузы, идеальные пропорции в элементах графики и в расстояниях между ними, как и в общем расположении текста на странице, — всё это сделало текст необычайно ясным, легким и нарядным, но без тени вычурности. Такой благородный павловский, камероновский стиль отвечал в высшей степени развитому эстетическому чувству композитора и самому духу его музыки. Эта гравировка намного красивее брейткопфовой, которую демонстрируют напечатанные в 1793 году романсы Бортнянского, и она еще разительнее отличается от грубой манеры петербургских издателей Дальмаса и Фуса, чуть раньше выпустивших несколько его пьес.

Трудно сказать, насколько успешно шла продажа концертов, но газетные объявления о них появлялись довольно часто. Очевидно, ноты в полном ассортименте имелись в различных книжных лавках. 29 сентября 1825 года, на следующий день после смерти Дмитрия Степановича, «Санкт-Петербургские ведомости» сообщают в № 78: «У книгопродавца Ивана Заикина в книжных лавках под № 18, 19, 20, 23 и 26, в доме Генерал-майора Балабина, продаются... Концерты, сочин[енные] г. Бортнянским...» Комиссионер Императорской Публичной библиотеки Матвей Петрович Глазунов, владевший собственной книжной лавкой напротив Зеркальной линии Гостиного двора, также продавал произведения композитора.

Глава 10

*Духовные хоровые произведения**

Одночастные литургические хоры

Сложилось так, что хоровые концерты Бортнянского, масштабные и эффектные, затмили для исследователей (но не для исполнителей) более скромные одночастные литургические хоры. Те и другие, принадлежа одному автору, имеют, конечно, много общего и в образном содержании, и в стиле хорового письма. Но есть и различия, которые представляют особый интерес. Уступая концертам в многообразии и яркости красок, хоры нередко превосходят их в тонкости лирических образов, отточенности тематизма, изысканности фактуры и изяществе формы.

Одночастные хоры создавались Бортнянским в разное время, по разным поводам, и общее их число более шестидесяти. По составу они разнообразны: среди них четырехголосные, двухорные и трехголосные (к которым можно причислить также типичный для того времени жанр трио с хором).

* Подавляющее большинство духовно-хоровых сочинений Бортнянского напечатаны, и нижеследующий анализ опирается именно на этот корпус. На сегодняшний день по разным источникам известно о существовании еще более тридцати сочинений — одночастных и концертов, однако введение их в научный обиход требует дополнительного изучения.

Четырехголосных хоров в Полном собрании сочинений тридцать. Однако из них лишь восемнадцать — оригинальные композиции, остальные же являются переложениями старинных напевов, о которых речь пойдет ниже. Среди оригинальных пьес многие написаны на одни и те же литургические тексты. Так, у Бортнянского семь четырехголосных херувимских. О Первой, ми-бемоль-мажорной, говорилось выше, ее я отношу не позднее чем к 1780 году*. А Седьмая, знаменитая ре-мажорная, — та самая, которую композитор преподнес Александру I к его тридцатипятилетию. Два хора написаны на текст «Хвалите Господа с небес». Существуют два тропаря «Благообразный Иосиф», один из которых, соль-минорный, вошел в число прижизненных изданий, а другой, ми-бемоль-мажорный, сохранился в виде неавторизованной рукописной партитуры¹³⁰ (он приведен в приложении к моей диссертации 1973 года). Этот второй тропарь создан до 1793 года (его инципит есть в упоминавшемся «Каталоге певческой ноте»). Имеются также два многолетия и три причастных стиха «Вкусите и видите» — два четырехголосных и один двуххорный, который является версией великопостного песнопения Бортнянского «O Lamm Gottes». В одной лишь версии известны хоры «Отче наш» и «О Тебе радуется», оба созданы до 1793 года.

Хотя количество четырехголосных литургических пьес невелико, в них представлен широкий круг образов, преломляющий различные сферы российской вокальной лирики того времени. Так, Первая херувимская (ми-бемоль мажор), не выходящая за рамки общеевропейского «галантного» стиля, интересна мелодическим сходством с песней «Лютой рок определяет», которая напечатана в сборнике

* Как и во всех других случаях, в нумерации пьес я следую Полному собранию духовно-музыкальных сочинений Бортнянского под редакцией П. И. Чайковского (М.: Юргенсон, 1881-1882), которое отражает нумерацию прижизненных, авторских изданий, хотя наряду с этим имеет и дополнительную, свою нумерацию.

И. Герстенберга и Ф. Дитмара*. В то же время ее имитационно-полифоническая фактура исходит из итальянских (в частности, галушиевских) хоровых традиций, а изящный и уравновешенный гармонический каркас воспринят от инструментальной музыки классицизма, особенно от медленных частей циклов — таких, как в Сонате для фортепиано фа мажор (К 280) или Симфонии № 40 Моцарта. Другие пьесы, например Третья херувимская (фа мажор) и обе «Хвалите Господа с небес», были, наверное, ближе любителям итальянской оперы-серия с ее благородно-спокойной и безмятежно-отрешенной ариозностью. Шире эта жанровая сфера представлена в медленных частях ранних концертов Бортнянского.

Лирике композитора присуща также необычайно скромная и мягкая по выражению элегичность. Она выступает там, где он обращается к русско-украинской песенности, — как во Второй херувимской (ре минор), живо напоминающей простые и трогательные минорные «русские песни». Подобных тем гораздо больше среди трехголосных сочинений, но они есть и в четырехголосных. В Херувимской № 2 интонационное строение первой фразы, разворачивающейся в диапазоне уменьшенной кварты, восходит к русской городской песне второй половины XVIII века (например, «Я птичкой быть желаю» О. Козловского или рефрен из песни Г. Теплова «Сокрылись те часы, как ты меня искала»), а кадансовая формула и синтаксическая расчлененность, не связанная со структурой текста, напоминают о канте.

В четырехголосных хорах нашла отражение и виватная сфера, хорошо знакомая по концертам не только раннего Бортнянского, но и Сартти, Давыдова и их предшественников — мастеров партесного концерта. И всё же в этой группе молитв, как ни в какой другой области хорового творче-

* Русские песни XVIII века. Песенник И. Герстенберга и Ф. Дитмара / общ. ред. и вст. ст. Б. Вольмана. М., 1958. С. 174–175.

ства Бортнянского, преобладают сочинения, не вызывающие прямых жанровых ассоциаций: это херувимские № 6 и 7, многолетия № 1 и 2 и «Вкусите» № 1 и 2. Их труднее всего описать, но они поражают величественной простотой, именно в них с особой силой выражены «классичность, мудрая уравновешенность... гимничность как преобладающее начало...»*. Умиротворенность и возвышенность, например, последней херувимской дают ощутить гармонию мира, помогая слушателю соотнести повседневную суету с высшими ценностями жизни. Наверное, это и есть чисто духовная музыка, свободная от земных ассоциаций с эпохой и местом ее происхождения. При всем том сами использованные в ней средства предельно просты, обычны, и секрет ее красоты и неповторимости не поддается разгадке так же, как и во многих шедеврах мирового искусства.

По характеру тематизма одночастные четырехголосные литургические пьесы принципиально отличаются от концертов Бортнянского. Если концерты открываются довольно короткими темами-фразами, которые излагают основную мысль псалма, а затем поглощаются затейливой и многослойной барочной полифонией, то литургические пьесы ориентированы на гомофонно-гармонический популярно-песенный строй и прекрасно укладываются в классический период. Естественно, что и формы-схемы их классичны, основаны на структуре периода (простая трехчастная, куплетная, двухчастная формы). Однако фактура пьес хорошая. Тут и проявилась итальянская техника их автора: с галупшиевской непринужденностью он сочетает, казалось бы, несочетаемое — гомофонный тематизм с полифонией. Впрочем, эти два фактора не покажутся столь уж чуждыми друг другу, если вспомнить, как богата ажурными подголосками и имитациями фактура медленных частей в оркестровых сочинениях Моцарта. Владел этим искусством

* Скребков С. С. Бортнянский — мастер русского хорового концерта // Избр. тр. М., 1980. С. 191.

и Бортнянский, виртуозно пользуясь имитациями, антифонными перекличками, подголосочностью, терцово-секстовыми удвоениями полифонических пластов.

Композитор умел мыслить крупно и броско. В некоторых полифонических эпизодах он трактует четырехголосие как два двухголосных пласта (например, в херувимских № 1 и 2). Такое изложение существенно отличается от западноевропейской, традиционно мотетной, трактовки четырехголосия, оно дает яркий эффект в сочетании с песенным тематическим материалом.

Антифонные противопоставления Бортнянский применяет не только как красочный хоровой прием, но и как действенное формообразующее средство. Например, в срединных разделах он часто обряжает динамичные канонические секвенции в эти самые антифоны и благодаря совмещению активного гармонического движения с фактурным создает яркий драматургический эффект.

Д в у х о р н ы е с о ч и н е н и я (их шестнадцать) совсем другие. В них мы не услышим пасторальной и камерно-галантной лирики, они поражают великолепием и величием. В основном это причастные стихи, являющие собой весьма развернутые пьесы — нечто среднее между литургическими хорами и концертами — и напоминающие барочные мотеты. В них виртуозно используется итальянская полифоническая техника. Ренессансное богатство их звукового материала заставляет вспомнить о том, что польско-украинско-русская партесная традиция была одной из фундаментальных основ творчества Бортнянского.

Композиции произведений очень свободны и оригинальны. Формы настолько разнообразны, что их едва ли не столько же, сколько самих пьес. Они основаны на принципах изложения и развития материала, близких мотетно-мадригальным. Почти полностью (за единственным исключением) отсутствуют какие бы то ни было тематические повторы на расстоянии, но все сочинения стройны и законченны по форме. Фактура и гармоническое движение

организуют разделы, а тематический контраст и тональный план (вполне классицистский) организуют целое.

Основной фактурный принцип унаследован от западноевропейской двухорной музыки а cappella (С. Кальвизиус, Г. Шютц, Л. Лео, И. К. Бах и др.): каждый раздел строится на антифонных противопоставлениях и завершается тутти. Однако в ряде случаев фактура значительно сложнее. Так, в «Да молчит всякая плоть» и «Явися, благодать» № 3 основные части разделов строятся на имитационном развитии в обоих хорах, но обобщаются они, как всегда, монолитным двухорным тутти.

Один из самых интересных моментов в архитектонике пьес — соотношение двух хоров. В выступлениях каждого из них фактура не упрощается по сравнению с четырехголосными пьесами, но Бортнянский отнюдь не стремится до предела насытить ткань полифоническими приемами: изложение достаточно прозрачно. Равно выразительно и свежо звучат и простейшие пространственные противопоставления хоров, и сравнительно редкие, но оттого еще более яркие слияния в восьмиголосное целое со свободно разветвляющимися голосами, где каждая линия дышит и расцветает, создавая эмоциональный всплеск.

Антифонные сочетания хоров крайне изобретательны, в них используются едва ли не все возможные варианты. Противопоставляются то оба хора в полном составе, то одна-две партии одного хора — другому хору («Слава отцу и Сыну», «В память вечную» № 2), то ансамбль солистов — двухорному тутти («Вечери Твоя тайная»), то двух- или трехголосный комплекс из одного хора — такому же (или контрастному по тембрам) из другого («В память вечную» № 2, «Во всю землю изыде» № 1), а иногда сталкиваются ансамбли солистов из разных хоров. Есть антифоны внутри двухорных тутти, когда объединенным высоким голосам обоих хоров отвечают все низкие, и встречаются двойные антифоны, которые в партитуре выглядят как «антифонная лесенка», спускающаяся по всем голосам от дискантов

первого хора к басам второго («Творяй ангелы своя духи»), и т. д. и т. п.

Не менее разнообразны приемы объединения хоров. Это различные варианты восьмиголосной фактуры: аккордовый, имитационно-полифонический и неимитационно-полифонический. В антифонах по традиции хоры соединяются путем наложения: второй хор вступает в момент окончания фразы в первом, с ее последним звуком, что дает сильный импульс к продолжению движения.

В аккордовых тутти буквальное удвоение одного хора другим встречается редко. Напротив, весьма часто второй хор дублирует материал первого в другом ритме. Здесь проявляется оркестровый принцип соотношения элементов фактуры — разделение ее на «несущую» и «несомую» (педализирующую гармонию и свободное мелодическое движение). Однако благодаря разновременному произнесению текста изложение приобретает полифонический характер.

В ряде случаев аккордовые построения хоров дополняют друг друга, образуя насыщенную вертикаль, также близкую к оркестровому тутти. Довольно частые доминантовые органнe пункты поручаются не только басу, но и далеким от него голосам — альту или сопрано. Это скрепляет всю хоровую вертикаль и придает ей монолитность — прием, возможно тоже заимствованный из оркестровой фактуры, где он сформировался в XVIII веке.

Еще один характерный штрих двухорных произведений Бортнянского — увеличение звучащей массы в *piano* по сравнению с предшествующим построением в *forte*. Эффект тихой звучности выигрывает благодаря плотности ткани и присутствию глубокого баса (например, в хоре «Во всю землю изыде» № 1).

Ярче всего возможности хорового восьмиголосия раскрываются в полифонической фактуре. Широко используются приемы имитационно-полифонического сочетания двух хоров, хотя и без выхода за пределы вышеупомянутого мотетного принципа — экспозиционных имитаций в на-

чале туттийного построения, связанного с появлением новой мысли в тексте.

В неимитационно-полифоническом соединении хоров происходит своеобразная их диффузия (как в партесном многоголосии): голоса обоих тесно переплетаются между собой и объединяются по группам не внутри хоров, а внутри регистров.

Трехголосные хоровые сочинения Бортнянского (общим числом около двадцати) составляют контраст не только двухорным, но и четырехголосным. Они совершенно камерные. Эти, можно сказать, духовные песни скорее воспринимаются как обновленные канты для семейного круга, салона, нежели как хоровые фрески. Их можно сравнить с мадригалами, которые принято считать хоровыми, хотя исполнение их ансамблем солистов куда ближе их оригинальной культурной среде. Камерность и кантовость этих миниатюр Бортнянского явно просвечивают в составе и интервальных соотношениях голосов: два дисканта в терцию или сексту и значительно отстоящий от них бас. Нередко и их характер указывает на камерное исполнение, более того, на пение «для себя», когда исполнители и слушатели — единое целое*.

К самым ранним трехголосным сочинениям (не позднее 1780 года) относится Обедня** на три голоса, которая в составе шести пьес (не хватало лишь «Тебе поем») упоминалась выше в связи с бостонской коллекцией и которая в 1815 году была опубликована Дальмасом полностью,

* Собственно канты Бортнянского, к сожалению, не сохранились, но они несомненно существовали. Об этом можно судить по напечатанному в приложении к «Московским ведомостям» списку сочинений Бортнянского, изданных нотопродавцем Х. Б. Гене. Примечательно, что упомянутое в списке издание кантов стоило 3 рубля 50 копеек — столько же, сколько большой концерт, что может объясняться либо их значительным числом, либо особой популярностью.

** Обедня рассматривается среди одночастных произведений, так как ее части могут исполняться отдельно, как самостоятельные песнопения.

в семи частях*. Она была популярна на протяжении всей жизни Бортнянского, и имеется упоминание о ее продаже в 1804 году. Основанное в целом на кантовых традициях, это сочинение в отдельных своих частях напоминает и западноевропейские, в частности глюковские, оперные хоры и в целом являет довольно широкий круг образов. Так, первый хор, «Слава и ныне», можно сравнить с миниатюрным духовным концертом: мы находим здесь и музыку виватно-маршевого характера в крайних частях, и трогательно простую минорную сольную середину. Второй хор, Херувимская, — в стиле наиболее свойственных Бортнянскому распевных и безмятежных сочинений. Интересно сходство его темы с духовным кантом «Шедше трие цари»:

17а

И - же хе - ру - ви - мы, и - же, и - же

6

Шед - ше три - е ца - ри ко Хри - сту со да - ры

Третий хор, «Верую», — традиционно речитативный, оформленный, однако, в строфическую вариационную

* Дата публикации установлена Н. Рыжковой (см. ее Каталог, № 17). Беря в руки это издание (как и некоторые другие того времени), нужно иметь в виду, что указание «С. Д.» перед фамилией композитора — не ошибка в инициалах: в данном случае «С.» означает «сочинение» или «сочинения». Это слово писали в изданиях то полностью, то сокращенно («соч.», «с-е»), пока не ограничились одной начальной буквой.

структуру с очень простой, но интересной по смене аккордов гармонией. Остальные очень похожи друг на друга, и все вместе — на Херувимскую.

Голосоведение трехголосной Обедни, как и всегда у ее автора, безупречно. Оно настолько хрестоматийно, что хор «Отче наш», например, дается в качестве образца в почти современном Бортнянскому композиторском пособии петербургского теоретика И. Фукса*.

К числу наиболее ярких элементов музыкального языка Обедни относится ритм.

Обилие выразительных синкоп и пунктированных фигур непосредственно связано с украинской народной песенностью, особенно с песнями, повествующими о печальных событиях (смерти, разлуке и т. п.): именно в них широко распространены повышенно-экспрессивные минорные интонации, сочетающие в своем ритме пунктирность и синкопы. Характерно, что такие обороты часто являются в ритме мазурки (конечно, в медленном темпе); реже они встречаются в четырехдольном метре. Но в вокальной музыке — как авторской, так и фольклорной — характерные танцевальные, в частности мазурочные, ритмоформулы, распетые в медленном темпе, приобретают новый выразительный смысл. Взятые вне метра, они скорее восходят к полуречитативной импровизации украинских дум с их предельной эмоциональной обнаженностью, подчас даже некоторой надрывностью. В лирической песенности XVIII века всё это уже сглажено, смягчено более нейтральным танцевальным движением. Бортнянскому же, как и А. Веделю (последнему даже в еще большей степени), ближе была, очевидно, именно острота пунктирного ритма. Особенно богат мелодиями такого типа сборник А. Едлички**. Родственные украинскому фольклору образцы

* Фукс И. Л. Практическое руководство к сочинению музыки. Нотная тетрадь. СПб., [1830].

** Едличка А. В. Собрание 100 малороссийских песен. СПб., 1861.

встречаются и в «Собрании наилучших российских песен» Ф. Мейера, и среди романсов и песен О. Козловского.

Зато синкопы, необычайно яркие в концах фраз, звучат довольно мягко, поскольку композитор ни в одном голосе не подчеркивает следующую относительно сильную долю. Смягчает остроту и параллельное движение голосов. Не менее выразительны синкопы, близкие чувствительным интонациям российских элегий и порой придающие ритму монодическую гибкость и непредсказуемость, как в старинных распевах.

Особая ветвь хорового творчества Бортнянского — восемь так называемых трио с хором. Эти небольшие одночастные произведения предполагают участие трио мальчиков (альт и два дисканта) и традиционного четырехголосного хора.

Подобные сочинения имеются у Веделя, Давыдова и других композиторов, причем все по-разному трактовали соотношение трио и хора. У Бортнянского хор всегда заключает произведение отдельным замкнутым построением обобщающего характера, а начала и части, связанные с основным текстом песнопения, трехголосны. Благодаря тематическому и фактурному контрасту между ансамблем солистов и хором, подчеркивающему также и разделы формы, эти пьесы ближе к концертам, чем, скажем, четырехголосные хоры Бортнянского. В выступлениях солистов композитор отдает дань сольно-ариозным оперным традициям, не ограничивая себя в использовании тонких и ритмически прихотливых распевов. У хора, напротив, слоговых распевов почти нет; используется простой, удобный для хоровой декламации ритм, малоподвижное голосоведение; в гармонии наряду с функциональной однозначностью мажороминора слышна и ладовая переменность, свойственная русскому народному многоголосию.

Пожалуй, не много найдется у Бортнянского произведений, где так непосредственно и в то же время обособленно представлены итальянская и русская стилевые ветви его

творчества. Резкий интонационно-тематический контраст, дополненный темброво-динамическим, создает яркий, красочный и гармоничный эффект — как в прикладном искусстве, когда используется двойной контраст цвета и материала.

Сопоставление итальянского и русского сочетается с сопоставлением светского и духовного. Идиллический, нередко пасторальный и всегда одухотворенный нежной лирикой образный строй ансамблевого раздела образует сферу изысканной камерности: это как бы пейзаж с небольшой группой людей, которые сливаются с ним. Родство с оперным пением (прежде всего итальянским) здесь несомненно, особенно в мажорных произведениях, в то время как минорные — это типичные *Lamento* в украинском духе. Зато в хоровых разделах является аскетичность русского церковного канонического пения, утверждающего власть слова (правда, в несколько ослабленном, концертном облике). Подобное же сопоставление двух полярных начал мы находим в иконостасах русских церквей второй половины XVIII столетия, соединяющих, как в растреллиевских постройках, стилевые особенности светской дворцовой архитектуры со строгостью иконописи — жанра чисто духовного. Это явление родственно стилю трио Бортнянского, разница лишь та, что примирение светского и духовного реализовано в одном случае в пространстве, а в другом — во времени.

Говоря о стилистических приемах в трио, отметим особое внимание Бортнянского к кадансовым оборотам. При полном звуковысотном совпадении с типично кантовыми кадансами (мелодический ход со второй ступени на тонику гармонизируется трезвучием доминанты, которое разрешается в унисон или октаву) в них наблюдается принципиальное метрическое отличие. В канте, если разбить его на такты в соответствии с размером стиха, тоника обычно приходится на слабую долю. У Бортнянского же она падает на сильную или (реже) относительно сильную долю такта, подчас

даже вопреки тексту (при этом несовпадение текстовых и метрических ударений обычно завуалировано слоговыми распевами и на слух не ощущается). Таким образом, Бортнянский не прямо переносит в свою музыку отдельные элементы канта, а свободно перерабатывает их, как бы мысля их материалом. Сколько бы ни было в его музыке слабых окончаний, в заключительных кадансах мы их не найдем: произведение всегда завершается очень определенно, обстоятельно, весомо.

Хоровые концерты

Хоровые концерты Бортнянского — корпус сочинений, который чуть не двести лет считался центральным в его творчестве (пока его светские произведения не были известны) и уж во всяком случае является таковым в жанре российского духовного концерта. Этих сочинений известно около восьмидесяти (в том числе около пятидесяти авторизованных).

Жанр хорового концерта предполагал огромную аудиторию — от императорского Двора до простого люда. Он предназначался не только и не столько для церкви, сколько для музыкального украшения различных государственных церемоний и праздников и для повседневной музыкальной практики (исполнение в крепостных капеллах, учебных заведений, в домашнем кругу, хорами и небольшими ансамблями). Как бы ни менялся с течением времени его стиль, концерт всегда оставался величественным, торжественным, возвышенным. В храме эти черты усиливались самими условиями звучания — расположением певчих на высоких клиросах, мощной реверберацией под куполом собора.

Текст концерта, служащий эмоционально-образной основой композиции, представлял собой свободную комбинацию строф из псалмов Давида и других библейских источников. Приспособление его к музыке достигалось, как

и в западноевропейском хоровом творчестве, с помощью повторений строк или слов. Именно свободное обращение с текстом служило основным признаком, отличавшим духовный концерт от литургических жанров уже на раннем этапе его бытования в России. В концерте вступают в силу чисто музыкальные приемы развития, в то время как текст является эмоционально-образным импульсом. Отсюда особая роль полифонии и приемов фактурного развития, которые обеспечивают протяженность формы*.

Начиная с середины XVIII века хоровой концерт представлял собой многочастный цикл (в отличие от концерта партесного, для которого характерны нециклические формы — трехчастная, рондообразная, куплетная и т. п.). Выбор текстов и их расположение диктовали строение цикла: каждая часть или раздел, как правило, соответствовали одному образу или идее, выраженным в псалме или отдельных его строках. Разделов обычно бывало от трех до пяти (то есть меньше, чем во многих партесных композициях), и они чередовались по принципу контраста. Хотя общая циклическая форма была вполне стандартна, в подборе стихов, а также в музыкальной интерпретации текста и приемах музыкального развития многое зависело от композитора.

Березовский, например, стремясь раскрыть в музыке всю глубину философической поэзии псалмов, выстраивал многочастные циклы со сложным сопряжением частей. Бортнянский же, напротив, подбирал текст, исходя из традиционных музыкальных принципов построения — контраста соседних частей по характеру, ладу (или хотя бы тональности) и обязательно по метру, четному и нечетному. При этом он никогда не выходил за пределы классического трех- или четырехчастного цикла. А. В. Преображенский предполагал, что иногда Бортнянский сначала писал музыку,

* Принципы концертирования и имитаций были сформулированы еще Н. Дилецким (см.: Русский хоровой концерт XVII — первой половины XVIII веков: хрестоматия / сост. и исслед. Н. Д. Успенского. Л., 1976. С. 8–9).

а потом уже подбирал к ней слова*. Возможно, в ряде случаев так оно и было — скорее в средних частях или финалах, когда композитор был уже связан музыкальной конструкцией цикла. Но начальные части несомненно создавались под воздействием текста. Первые музыкальные фразы концертов — всегда наиболее яркие мелодически, и слова в них слышны с особой отчетливостью. Этот слитный словесно-музыкальный образ включает в себе эмоциональный настрой всего произведения, которое дальше складывается уже по собственно музыкальным законам.

В плане музыкального языка отношения русского хорового концерта с интонационной средой менялись. Если в ранний, партесный, период открыто вбирались бытовые жанрово-интонационные прообразы (кант, псалма, плач, причет, лирическая песня и др.), то у Березовского, с его патетичностью и страстностью, концерт был довольно далек от музыки быта. Бортнянский вернул ему непосредственный контакт с окружающей жизнью, однако при этом масса хорового звучания по-своему преломляла и сглаживала любые жанровые элементы, придавая всем одну общую черту — гимничность. «Часто слышащиеся в его музыке мелодические обороты украинской городской песни (особенно близкой композитору, как украинцу по национальности) и других бытовых жанров даны в облагороженном, сублимированном виде, как бы приподнятом над уровнем житейской обыденности», — заметил Ю. В. Келдыш**.

Особо следует сказать о фольклорных истоках тематизма концертов Бортнянского. Уже давно отмечалось использование им темы «Вдоль по улице метелица метет» в фугато из Концерта № 6, а также фольклорные заимствования

* См.: Преображенский А. В. Д. С. Бортнянский (1751–1825): К 75-летию со дня смерти // Рус. муз. газета. 1900. № 40.

** Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII веков // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 106.

в концертах № 13, 15, 24 и других*. Интересно, что исключительно характерные для украинской лирической песни интонации намного чаще встречаются в поздних сочинениях. Они были подхвачены в 1790-х годах не только Бортнянским, но и Веделем, и Дегтяревым, и, наверное, многими неизвестными еще авторами. Их сердечность и непосредственность вполне отвечали свойственному этим годам духу сентиментализма.

В Полном собрании опубликовано 46 концертов — 35 четырехголосных и 11 двухорных. Значительное количество осталось в рукописях, но сколько дошло до наших дней и какие действительно принадлежат Бортнянскому, пока не известно. В списке сочинений, приведенном в конце этой книги, упомянуты девять таких концертов. Пять из них были даны в виде партитуры (с дописанной недостающей партией альты) в приложении к моей кандидатской диссертации**. Известен также шестиголосный пасхальный концерт «Богоотец убо Давид», напечатанный в Бесплатном приложении к журналу «Хоровое и регентское дело» (1913). Всего по газетным объявлениям о продаже нот и по вышеупомянутому «Каталогу певческой ноте» набирается тридцать два только концерта Бортнянского, не считая отдельных песнопений.

«Каталог певческой ноте», содержащий начальные такты музыкальных тем, показывает также, что у Бортнянского было несколько концертов, одинаковых по названию, но разных по музыке. В этом нет ничего удивительного: как и в западноевропейских мотетах, тексты псалмов использовались многократно. Причем внутри концерта они компоновались произвольно, так что идентичность названий не говорит и о полном тождестве текстов. К тому же

* См.: *Архімович Л. и др. Нариси з історії української музики. Київ, 1964. Ч. 1. С. 142-143.*

** «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых», «Боже, суд Твой цареву даждь», «Готово сердце мое», «Надеюся на Господа» и «На Тя, Господи, уповах»¹³¹.

в названном «Каталоге», как и в рукописных сборниках, немало ошибок в атрибуции, выявить которые не всегда просто — неслучайно продолжается полемика относительно принадлежности ряда сочинений того времени.

Представление о том, что Бортнянский создавал хоровые концерты в конце последнего десятилетия XVIII века — в первой четверти XIX, возникло во многом на основании газетных объявлений о продаже нот в 1794, 1796, 1801, 1804 годах, а также факта назначения Дмитрия Степановича директором Придворной певческой капеллы в 1796 году. Д. Долгов, которому его дед не успел поведать об истинном времени создания этих сочинений, первый руководствовался такой логикой в своем биографическом очерке. Однако косвенные данные в этом случае сбивают с верного пути. Судя по многочисленным нотно-рукописным и эпистолярным источникам, кульминация популярности концертов Бортнянского приходится примерно на 1787 год, а перечисление большей части его известных концертов в «Каталоге певческой ноте» 1793 года показывает, что к тому времени они уже существовали*.

Этому есть и историческое объяснение. Духовный концерт достиг расцвета во времена репрезентативных екатерининских торжеств и в официальной культуре потерял значение с концом эпохи. В первой четверти XIX века он продолжал жить преимущественно в немногих поместьях, обладавших крепостными хорами. Аскетический облик павловского правления начисто отверг прежний нарядный официальный стиль, а с ним и светски-пышное богослужение. И хотя еще лет десять — пятнадцать жанр концерта существовал и даже развивался в творчестве Дегтярева (Москва), Веделя (Москва, Харьков, Киев) и Давыдова (Петербург), Бортнянскому, создававшему такие сочинения только по конкретным поводам, уже почти не пришлось их

* Подробнее о концертах Бортнянского и его современников см. в моей книге «Духовный концерт в России второй половины XVIII века».

писать. Александр I либерализовал жизненный уклад, но в отношении к богослужению придерживался строгой линии своего отца.

Нумерация изданных концертов принадлежит самому Бортнянскому и сделана, вероятно, при подготовке издания, примерно тридцать лет спустя после сочинения. Соответствует ли она хронологии? За неимением автографов, которые могли быть датированы самим автором, приходится обращаться к косвенным данным. Судя по стилистическим особенностям, в прижизненных публикациях Бортнянского заметна тенденция к соблюдению хронологического порядка, хотя и с некоторыми исключениями (как уже говорилось, помещенные в последнюю тетрадь концерты № 31 и 35, скорее всего, ранние). Газетные реестры также подтверждают хронологический принцип нумерации. Объявления о продаже концертов в 1780-е годы неизвестны, но те, что появились в следующем десятилетии, а именно в 1794 и 1797 годах, содержат главным образом упоминания сочинений, получивших при издании более поздние номера. Объявления же 1800-х годов перестали сообщать о новых концертах, зато включают длинный ряд написанных ранее.

Музыкальный материал концертов также весьма определенно соответствует хронологии, которую дают нам «Каталог певческой ноте» и последующие газетные объявления. Концерты в основном написаны на протяжении пятнадцати-двадцати лет. Естественно, они различаются как по внешним признакам, так и по музыкальному языку. Их можно разделить на две группы. Первая, ранняя, охватывает от трети до половины четырехголосных концертов и все двуххорные. Вторую группу образуют остальные сочинения, которые назовем поздними. Среди четырехголосных концертов к ним относятся № 13 и последующие.

Р а н н и е к о н ц е р т ы отличаются торжественно-панегирическим обликом. Праздничный блеск в них нередко преобладает над искренним чувством. Здесь есть черты прохладного и пустоватого пафоса, которые присущи

одической поэзии и придворной портретной или аллегорической живописи в стиле Стефано Торелли. А образы эпического славения, с их несколько наивной прямолинейностью, напоминают партесный концерт. Музыкально-тематические же истоки этих сочинений восходят к массовым жанрам — канту, маршу, танцу. Кантовость насквозь пронизывает хоровой стиль Бортнянского, начиная от тематизма и кончая фактурой.

Весьма типична для тематизма ранних концертов маршевость, которая особенно слышна в финалах. Она проявляется в двух жанровых типах. Первый, свойственный финалам, идет от несколько игрушечного Гатчинского марша, а также от оперных финалов и маршей Бортнянского (например, финал второго акта «Сына-соперника» или марш из первого акта «Квинта Фабия» сходны с финалом Концерта № 4). Другой тип — очевидно, из области церемониальных маршей, более значительного, гражданственного содержания — встречается в медленных частях (в Концерте № 29 это траурный марш).

Интересно у Бортнянского скрещивание в одной теме танцевального и маршевого начал, что отразило общую тенденцию развития русского марша в XVIII веке. В таких темах устойчивый ритм в двухчетвертном размере, упругие синкопы, простые мажорные интонации образуют комплекс средств, который часто встречается в шуточных народных украинских песнях танцевального плана («Ой, ходив чумак», «Та вже третій вечір»). Характерный образец маршево-плясовой темы можно видеть в финале Двухорного концерта № 9.

Особую грацию и пластичность раннему концертному тематизму придают черты танцевальных жанров.

Ведущая роль принадлежит менуэту, который создает ощущение «галантности», особенно в медленных частях. Однако, как уже отмечалось выше, менуэтность еще раньше стала плотью и кровью русской музыки. Она проросла на почве канта и «российской песни», так же как вальс —

на почве романса веком позже. Вообще сходство «галантных» медленных частей концертов с пасторальным пластом российской вокальной лирики — часто очень близкое, начиная от типичного круга тональностей (фа мажор, ми-бемоль мажор, соль мажор) и кончая конкретным мотивно-интонационным родством. Любопытно, однако, что, сколь ни тесно смыкаются концерты Бортнянского с «русской песней», ни в одном из них мы не встретим характерную для нее сицилиану в качестве жанрово-ритмической основы. Возможно, это связано с остро очерченным ритмом сицилианы, который не может, подобно менуэтному, раствориться в хоровом звучании и обрести гимнические черты.

В поздних концертах развилось то лучшее, что было в ранних, а именно лирико-гимническое начало. Виватные, панегирические образы уступают место лирическим, галантно-танцевальным — задушевной фольклорной песенности или возвышенной ламентозности, маршевые — обобщенно-инструментальным, близким барочной полифонической музыке. В них гораздо меньше прямолинейной фанфарности, тематизм выразительнее, более развиты проникновенные сольно-ансамблевые эпизоды, среди которых появляются минорные — наиболее сильные и волнующие.

Поразительная параллель — скрипичные концерты Джованни Баттисты Виотти (1755–1824), который жил и творил в ту же эпоху. Среди 29 его концертов обнаруживается сходная картина в соотношении мажорных и минорных тональностей: сочинения 1780-х годов — сплошь мажорные, первое минорное появляется в конце 80-х, а в 90-х минорные уже преобладают (в XIX веке Виотти, как и Бортнянский, почти не писал концертов). Что это, общие сентименталистские настроения или отражение общественной растерянности в связи с Французской революцией?

В поздних концертах преобладает музыка медленного движения, и тут индивидуальность композитора раскрывается богаче всего. За исключением концертов № 31 и 34, помещенных в собрании среди последних, но по стилю

близких ранним*, все поздние начинаются с медленных частей или сольно-ансамблевых вступлений. Быстрые части в них написаны скорее ради необходимого цикла контраста и для усиления драматизма.

Среди поздних концертов намного больше четырехчастных. Наблюдается сходство внутри нескольких пар соседних по номерам концертов (13 и 14, 17 и 18, 22 и 23, 24 и 25), проявляющееся в общем строении цикла, его тональном плане, даже в тональностях и формах частей, а также в тематизме.

Остановлюсь на конкретных стилистических чертах концертно-хорового письма Бортнянского в целом. Прежде всего, это особенности *тематизма*, его структуры.

При четкой синтаксической расчлененности, свойственной классицистскому стилю, преобладают плавное мелодическое движение, поступенность, неторопливое опевание опорных тонов лада, уравновешенность мелодических волн — качества, воспринятые Бортнянским от знаменного распева. Темам свойственна свобода изложения. Композитор не ограничивает себя в повторах слов, даже в самом начале становления музыкальной мысли полностью подчиняя текст музыке. Возникает искушение обосновать эти свойства традиционной ссылкой на ритмическую свободу и неквадратность русской протяжной песни. Однако многие несимметричные темы Бортнянского по интонационно-ладовому строению и соответствующей гармонизации связаны как раз с западноевропейскими истоками, а самые русские темы бывают, напротив, квадратными. Несимметричность может найти объяснение скорее в хоровой фактуре, которая своими имитациями и тембровыми противопоставлениями уводит гомофонную по характеру тему из привычного синтаксического русла. В простых же по фактуре периодах

* Предположения касательно этих концертов высказаны в главе 9.

ощущается сознательное преодоление квадратности, увлеченность чисто мелодическим движением, развивающим выразительный потенциал начальных интонаций. В таких случаях ненормативность периодов образуется за счет расширения второго предложения. Характерно, что у Бортнянского это происходит в самом заключительном кадансе, а не перед ним, как часто бывает у венских классиков, и достигается значительным растяжением доминанты и тоники. Такой каданс придает темам большую устойчивость, а если расширение совпадает с затуханием звучности, создается особый эффект неподвижности и покоя.

Особое внимание к кадансу сближает Бортнянского с Моцартом. Но если для Моцарта характерно подчеркнутое, обособленное кадансирование, чаще в виде дополнений, прерванных или несовершенных оборотов, то Бортнянский выделяет каданс плавным метрическим замедлением, свойственным русскому лирическому мелосу.

Изложение тем в концертах обладает различной степенью завершенности. Наряду с темами замкнутыми и даже симметричными (в концертах № 14 и 30) во многих случаях тематический материал разомкнут и не имеет четких экспозиционных границ. Это в очень большой степени свойственно и «русской песне» — см., например, в «Собрании наилучших русских песен» Ф. Мейера «Ты желал, чтоб я любила», «Сердце ты мое пленила», «Я твой стон внимаю» и др., а также некоторые романсы О. Козловского: «Милая вечер сидела», «Прости, мой свет, в последний раз», «*A moi seule Colin vent plaire*». Можно привести немало примеров и из опер самого Бортнянского, где арии построены по тому же принципу. В подобных темах концертов одно за другим следуют незавершенные построения, и каждое из них может оказаться началом или концом более крупного раздела формы: всё решают кадансы, обманчивость которых проявляется на каждом шагу. Начальное предложение периода может окончиться полным совершенным кадансом, а ответное — половинным. Если же очередное

предложение закончится наконец полным кадансом, то следующая за ним тема не знаменует начало нового раздела, а, как правило, напоминает дополнение к периоду, которое быстро приобретает самостоятельность и начинает новый виток спирали. В других случаях, когда второе предложение сразу оказывается ответным и образуется вполне традиционный период, он редко дает толчок к дальнейшему членению формы в таком же масштабе. Чаще это просто более крупная единица в общей тематической мозаике.

Нередко у Бортнянского можно наблюдать своего рода гипертрофию кадансовости: помимо развернутых «прощальных» дополнений, кадансовость, особенно в медленных частях, становится свойством любого тематизма.

В сущности, кадансовость и не имеющая четких границ экспозиционность являются двумя сторонами одного явления — плавной, свободной и непрерывной текучести музыкальных мыслей. Как определил С. С. Скребков, по форме они «представляют собой буквально калейдоскопическое нанизывание часто значительного числа более или менее различных по материалу, но небольших построений, складывающихся в общую схему развертывания, лишь условно могущую быть названной периодом»*.

Опора на структурно разомкнутый тематизм приводит к далеким от классицистских норм приемам *формообразования*, например принципиальной неповторности тематизма, свойственной первым и средним частям цикла. Первоначальная тема — заглавный музыкально-поэтический образ — как правило, в дальнейшем не повторяется, лишь иногда используются отдельные ее ритмические мотивы или фактурные особенности изложения.

Все тематические единицы равны, никакие из них не выделяются. Плавное, но динамично разворачивается музыкальное движение. Одна фраза вытекает из другой. Часто

* Скребков С. С. Бортнянский — мастер русского хорового концерта. С. 191.

появляются родственные мотивы, но обычно в новом тембровом или тональном освещении. Мерцание, переливчатость этих красок и является главным импульсом движения. Зрелые гомофонные формы лишь в редких случаях обнаруживаются в чистом виде. Чаще приходится констатировать: «типа простой двухчастной», «простая трехчастная с намеком на репризу», «завуалированная реприза» и т. п.

Избегание тематической повторности не означает отсутствия логичной формы. Логика обеспечивается четким функционально-гармоническим развитием, в чем Бортнянский целиком художник своего времени. Действуют в различных сочетаниях и все прочие композиционные приемы, которые в масштабе мелких форм с успехом заменяют тематическую репризность. Это возвращение к тональности, тембру (исполнительскому составу) или регистру, напоминание отдельных мотивных, ритмических или фактурных элементов (мозаичная реприза).

Ладогармоническое строение хоровых тем Бортнянского целиком опирается на развитую мажоро-минорную гармоническую систему со свойственной ей однозначностью гармонических функций (в отличие от его переложений старинных русских напевов, где композитор смелее подчеркивает ладовую переменность мелодии средствами гармонии и ритма).

В соответствии с общим размеренным и возвышенным строем музыки, гармония отличается строгостью, доходящей иногда до аскетизма в отборе аккордов, и неторопливостью их смены. Каждый новый аккорд становится событием, а доминанта звучит с первозданной остротой. Но скромность гармонического развития внутри тем сочетается с тональным разнообразием разделов формы, поскольку темы многих хоров модулируют (главным образом в тональности доминанты в мажоре и доминанты или параллельной в миноре). Иногда относительная необычность последующей тональности вызывается характерными для народной музыки интонационными оборотами. Как позднее Глинка,

Бортнянский уловил типичную для российского мелоса той поры модуляцию мажорной темы в тональность III ступени*.

Наряду с гармоническим развитием ведущую роль в формообразовании играет *тембровое*. Контрасты между солом, ансамблями солистов и тютти, а также контрасты внутри ансамблевых эпизодов выходят далеко за пределы простого «раскрашивания» тематического материала. Обладая собственной логикой развития, тембровые диалоги во многих случаях становятся основой формы, что особенно заметно в медленных частях.

Среди концертов нет ни одного, где бы не были использованы ансамбли, а во многих ансамблевой музыки не меньше, чем тюттийной (к сожалению, в современной исполнительской практике солисты почти не используются, что явно обедняет звучание). Имеются даже целые части для ансамбля (медленные части концертов № 11, 17, 28), которые иногда эффектно сопоставляются с тюттийными (как в концертах № 17, 28, 33, 34), усиливая темповый контраст фактурным и таким образом укрупняя общий план.

Эпизоды с участием солистов отличаются разнообразием и тембровой щедростью фактуры. Подавляющее их большинство — это трио, как и в партесных концертах. Дуэтов и квартетов меньше, еще реже встречается соло одного голоса. Составы трио очень разнообразны. Наиболее распространены такие сочетания, как бас — тенор — альт, тенор — альт — дискант, бас — альт — дискант и альт с двумя дискантами. Часто используется и дуэт верхних голосов. В одном концерте может встретиться от двух до двенадцати различных ансамблевых составов, обычно же их пять-шесть. Ансамблевые эпизоды, как правило, коротки, хотя даже их композитор успевает разукрасить разными со-

* Подробнее о гармонии Бортнянского см.: Гуревич В. А. Типичное и особенное в гармоническом языке произведений Д. С. Бортнянского // Бортнянский и его время: К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: материалы междунар. науч. конф. М., 2003. Науч. тр. МГК. Сб. 43. С. 24–34.

четаниями голосов в антифонном противопоставлении*. Но в медленных частях они обычно более развернуты. Иногда квартет звучит подобно тутти, подводя итог, завершая прозрачные и дробные ансамблевые построения более полным звучанием. В некоторых случаях после такого заключающего квартета идет хоровое тутти и образуется последовательность «трио — квартет — тутти» или «дуэт I — дуэт II — квартет — тутти» (как в Концерте № 20, такты 93–118).

Как соотносятся ансамблевые и туттийные эпизоды в тематическом плане? Казалось бы, солистам в первую очередь должна поручаться музыка более утонченная, изысканно-экспрессивная, распевная: ведь это естественно и с чисто технической стороны. Но, как ни парадоксально, немногие примеры весьма протяженных и всегда выразительных внутрислоговых распевов мы найдем лишь у хоровой массы. В этом одно из принципиальных отличий Бортнянского от Веделя, который широко использовал длительные распевы не только у хора, но и у солистов — особенно у тенора (известно, что сам он обладал великолепным тенором и много пел в своих концертах).

Поскольку тематические повторы вообще нехарактерны для Бортнянского, его ансамбли и тутти никогда буквально не совпадают по музыке. Самое большое сходство между ними наблюдается лишь в тех редких случаях, когда либо использована вертикальная перестановка голосов, либо повторены первые три-четыре звука. Чаше туттийные разделы развивают (иногда в имитационных построениях) то, что начато ансамблем. Инициатива контраста всегда принадлежит ансамблю и вызывается текстом: в большинстве случаев новый текст появляется именно у ансамбля, а затем уже повторяется в тутти.

Начало ансамблевого эпизода с новым текстом в сочетании с новой тональностью обычно знаменует следующий

* Точно так же поступает Бортнянский в оперных ансамблях (например, в финале второго акта «Сына-соперника»).

раздел формы, туттийному же изложению чаще принадлежит обобщающая, завершающая роль. Таким образом, сопряжение строится однотипно: соло — вопрос, тутти — ответ. Однако в такой же мере сольным эпизодам свойственна и структурная независимость от предшествующего и последующего туттийного материала. В большинстве случаев противопоставление небольших фрагментов в разных составах совпадает с тональным контрастом. Тематически они тоже могут соотноситься по вопросу-ответному принципу, но характерно и сопоставление структурно обособленных, тематически независимых построений. Объединенное действие тематического, тонального и тембрового контрастов проясняет грани формы, придает ей рельефность и логику. Вот почему композиция приобретает стройность и законченность без тематической репризности.

В первых частях ансамбли используются наиболее разнообразно — от маленьких двухтактных фрагментов до развернутых, самостоятельных или вплетенных в общее движение разделов. Начиная с № 12, большинство концертов открываются весьма протяженными ансамблевыми построениями — сольный тембр придает высказыванию особую простоту и сердечность. Что же касается медленных частей (в поздних концертах — не только средних, но и первых), то именно эти лирические центры циклов оказываются средоточием сольных тембров. В финалах полифонического типа ансамблей нет вообще, а в других они хоть и встречаются, но, не связанные с появлением новых тем и не определяющие формообразования, лишь вносят некоторое тембровое разнообразие. В целом же в финалах и в быстрых средних частях четырехчастных циклов Бортнянский сводит тембровую пестроту к минимуму: подает материал крупными пластами, обобщенно, в туттийном звучании. Сглаживание тембрового, тематического и тонального контрастов согласуется с более замкнутыми и простыми, часто фугатными, формами, и всё это вместе отвечает завершающей роли финала.

Что касается *организации цикла*, то Бортнянский почти не пользуется его тематическим объединением. Исключение составляет Концерт № 6, где финал повторяет первую часть, но это, судя по одноименному концерту Березовского (тоже с репризой первой части в финале), по-видимому, определенная традиция, связанная с конкретным текстом («Слава во вышних Богу»). Единичный случай тематического объединения встречается в Концерте № 21, крайние части которого имеют сходные темы. Иногда части перекликаются между собой похожими или одинаковыми кадансами, что содействует единству целого.

По драматургии цикла поздние концерты заметно отличаются от ранних. Используется постепенное ускорение темпов — от медленного к быстрому или умеренно-быстрому. Это динамизирует развитие, наряду с такими приемами, как тональная разомкнутость средних частей, нарочито выделенные связки, возвещающие финал, и, наконец, фугированная последняя часть.

Общая структура концертов Бортнянского хорошо известна. Трех- или четырехчастный цикл основан на контрасте частей по темпу, метру (четный — нечетный), фактуре (аккордовая — полифоническая) и тональным соотношениям (тоники-доминантовые или тоники-медиантовые). Всё это в сочетании с гомофонно-гармоническим интонационным строем нередко ассоциируется у исследователей с сонатно-симфоническим циклом. А то, что не совпадает с приметами развитого сонатно-симфонического мышления, подчас объясняется ориентацией Бортнянского на раннеклассический стиль, что для 1780-х годов уже означает провинциальную отсталость. Однако, как видно по инструментальным сочинениям композитора, он виртуозно владел сонатно-симфонической формой, и если не заставил хор петь симфонию, то у него были на то свои основания.

Хоровой концерт — жанр барочный, так Бортнянский его и трактовал вслед за мастерами партесного стиля, Березовским и Галуппи. То новое для классицизма, что он внес

в концерт, ограничивается интонационным строем и упрощением фактуры. Принципы же формообразования у него остаются в сфере барочного мышления, что говорит не столько об анахроничности, сколько о специфике хоровой музыки, ограниченной своими тесситурными и артикуляционными возможностями, — начиная с XVII века она уже не в состоянии была состязаться в этом отношении с музыкой инструментальной. Таким образом, если и искать сходство с циклическими инструментальными жанрами, то справедливее будет сравнить концерты Бортнянского с циклом *concerto grosso*, а не с современным ему сонатно-симфоническим. Об этом говорят текучесть развития внутри частей, большая роль концертирующих групп солистов, распространенность сольного изложения в медленных частях, тенденция к четырехчастному построению с медленной первой или вступительной частью, характерность тотально разомкнутой медленной части, а также тенденция к преобладанию полифонических финалов и вторых частей в четырехчастном цикле.

К двухорным концертам относится многое из сказанного по поводу четырехголосных, но в формообразовании они сочетают черты четырехголосных концертов и одночастных двухорных сочинений, о которых говорилось выше. С первыми их роднит тематическая разомкнутость и текучесть, со вторыми — принцип антифонности. По протяженности они не превосходят четырехголосные концерты, а двухорный состав диктует свои законы, по которым значительная часть музыкального материала излагается дважды — поочередно в обоих хорах. Поэтому композитору приходится пересмотреть принципы развития, сокращая развивающие разделы формы.

Экспрессия и импозантность двухорного звучания, конечно же, в полной мере представлены в этих концертах. Легко поверить Г. Берлиозу, который, прослушав в 1847 году, много лет спустя после смерти Бортнянского, его концерт в исполнении хора Капеллы, испытал потрясение:

Однажды, когда ее императорское высочество великая княгиня Лейхтенбергская оказала мне честь, пригласив прослушать в Санкт-Петербургской дворцовой церкви обедню, исполнявшуюся для меня, я имел возможность судить о той изумительной уверенности, с какою эти предоставленные самим себе певчие модулировали из одной тональности в другую; переходили от медленных темпов к быстрым; неукоснительно соблюдали ансамбль даже при исполнении ритмически свободных речитативов и псалмодии. Восемьдесят певчих, облаченных в нарядные костюмы, располагались по обе стороны алтаря двумя равными по составу хорами, лицом друг к другу. Задние ряды занимали басы, перед ними находились тенора, а впереди теноров дети — альты и сопрано. Все они стояли неподвижно с опущенными глазами, ожидая в полной тишине момента, когда им надлежит начать. По совершенно незаметному для присутствующих знаку, без сомнения поданному кем-то из запевал, но без указания тона и темпа, они начали петь один из обширнейших *восьмиголосных концертов* Бортнянского. В этой гармонической ткани слышались такие переплетения голосов, которые представлялись чем-то невероятным; слышались вздохи и какие-то неопределенные нежные звуки, подобные звукам, которые могут пригрезиться; время от времени раздавались интонации, по своей напряженности напоминающие крик души, способный пронзить сердце и прервать спершееся дыхание в груди. А вслед за тем всё замирало в беспредельно-воздушном небесном *decrecendo*; казалось, это хор ангелов, возносящихся от земли к небесам и исчезающих постепенно в воздушных эмпиреях. К счастью, великая княгиня не расспрашивала меня в этот день ни о чем, так как иначе я, по всей вероятности, показался бы ей смешным, находясь в том состоянии, в которое я впал к концу богослужения*.

Порадуемся, что двухорные концерты Бортнянского наконец записаны в исполнении Государственной симфонической капеллы России под управлением Валерия Полянского и мы теперь можем испытать художественные переживания, сходные с теми, что описал Берлиоз.

* Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956. С. 323-324.

К концертам близки однотипные им циклические композиции — хвалебные (на текст «Тебе Бога хвалим»). Всего их четырнадцать — четыре четырехголосных и десять двухорных. Эти произведения сугубо прикладного жанра оказались наименее интересной частью хорового наследия Бортнянского. Их стиль отличается несколько поверхностным и однообразным характером. Большая их часть — двухорные, что связано с парадной функцией жанра.

Текст хвалебных канонический, и по смыслу он членится на три раздела, которым соответствуют части цикла, как во многих ранних концертах: первая — быстрая, панегирическая; вторая — медленная, лирическая; третья — в характере первой. Однако пропорции их другие. В концертах крайние части примерно одинаковы по протяженности, а средние хотя и значительно короче, но всё же достаточно весомы. В хвалебных же первые части занимают более половины цикла как по тексту, так и по музыке, медленные части вдвое короче, чем в концертах, а финалы примерно такие же.

Отличаются хвалебные от концертов и характером декламации: как и в переложениях старинных напевов, внутрислоговые распевы сведены к минимуму, сосредоточиваясь лишь в кадансах. Потому и вся фактура представляет собой аккордовую речитацию, скандированное, метрически оформленное псалмодирование, она выглядит как вертикальные «столбы». А однохорная Хвалебная № 3 вообще вся построена на аметрической речитации и разделяется на части лишь темповыми обозначениями.

Текст в хвалебных протяженнее, чем в концертах. Быть может, отсюда и декламационность: нужно успеть многое произнести в короткое время. С этим же связана и редкость повторения слов или фраз. Более того, иногда поспешность в произнесении текста приводит к чисто формальной его подаче: разные части предложения звучат одновременно в разных голосах, благо двухорный состав дает такую возможность. Чаше начало новой фразы накладывается на ко-

нец предыдущей. Уследить за смыслом текста бывает весьма трудно. В двухорных хвалебных под прикрытием антифонных имитаций композитору удавалось даже пропускать одно-два предложения.

Однообразие музыкального материала влечет за собой и иное внутреннее строение частей. Здесь нет форм, основанных на тематическом контрасте, ибо нет структурно оформленного и интонационно индивидуализированного тематизма. Это не относится, впрочем, к средним частям, гомофонным по интонационному складу и фактуре: тут сосредоточено лучшее, что есть в хвалебных Бортнянского. Вообще же, судя по качеству музыки, он не придавал данному жанру серьезного значения. В какой-то мере об этом говорит и тот факт, что одна из хвалебных, № 9, по существу является второй редакцией Хвалебной № 7. В других жанрах у Бортнянского таких вариантов нет.

Переложения старинных церковных напевов

Особое место в творчестве Бортнянского занимают переложения старинных церковных напевов. С ними он вошел в XIX век и ими заслужил хоть какое-то снисхождение строгих ревнителей религиозной чистоты в церковной музыке, приклеивших к остальному его творчеству ярлык «итальянщина». Таких хоров набирается примерно полтора десятка (определять количество точнее рискованно, поскольку не всегда композитор указывал в своих духовных пьесах на наличие источника). Это переложения знаменного распева в традициях киевского, греческого, болгарского и других распевов (пока не удалось выяснить, принадлежат ли соответствующие указания всегда самому автору или также и поздним издателям). Сведения об их создании более чем скудны. Лишь косвенные данные — отсутствие названий переложений в реестрах 1796

и 1804 годов — позволяют очень осторожно предположить, что Бортнянский больше занимался ими в конце жизни. Все известные переложения были напечатаны и продавались не позднее 1822 года, о чем сообщалось в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Остается загадкой связь между этими сочинениями и «Немецкой обедней», по крайней мере три части которой по музыке близки к переложениям. Так, «Bekennen will ich dich, o Herr»^{*} предвосхищает «Под Твою милость» и является переложением великопостного знаменного напева — как свидетельствует имеющееся в рукописи более позднее указание «Imitation de la prière à la S^{te} Vièrge qu'on chanté au Carême» (переложение великопостной молитвы Святой Деве); «Wo ist ein Gott», над которым позже написано «Imitation d'un Cantique de Kiovie» (переложение киевского распева), стало прототипом «Слава и ныне» — переложения киевского распева, а «Ehre sei dem Vater» превратилось в «Приидите, ублажим», традиция которого не указана. Есть также хорал «Heilig ist der Herr Zebaoth», обозначенный как «Mode de chant grecque» (лад греческого распева), — аналога ему среди переложений пока не найдено. Сравнение переложений с «Немецкой обедней» весьма перспективно для исследований творчества Бортнянского.

Композитор создал определенный стиль обработки старинных напевов, сущность которого — в синтезе наиболее своеобразных черт их мелодики с современными ему принципами функциональной гармонии. Степень его чуткости оценивалась по-разному. Чем больше увеличивалась историческая дистанция, тем больше понимания и одобрения вызывал его подход к этой задаче.

Прежде всего встает вопрос об *источниках*: ведь для того, чтобы установить, что именно сделано с напевами, нужно было бы найти оригиналы. Однако палеографы знают, что

^{*} В. Иванов сравнивает этот хорал с неким догматиком знаменного распева (Иванов В. Дмитро Бортнянський. С. 50–51).

существующие у разных авторов, в том числе и в нотных изданиях, ссылки на оригинальные напевы не всегда достоверны. И названия их — «греческий», «болгарский», «киевский» — в разное время и разными исследователями объяснялись различно. Н. Д. Успенский доказывал, что они в значительной мере условны, а сами напевы по происхождению довольно поздние*. Д. В. Разумовский считал источником напевов печатные книги Синода (Ирмолог, Октоих, Праздники и Обиход, изданные в 1772 году), при этом отмечая различия между мелодиями Бортнянского и их прототипами: «Новая мелодия выходила своеобразна, а не буквально та, которая находилась в печатных нотных книгах, издаваемых по благословению св. Синода»**. Однако в этих изданиях мне удалось найти лишь некоторые из оригинальных напевов: «Слава и ныне», «Дева днесь» и «Помощник и покровитель». Обратившись к украинским ирмологам XVIII века, которые могли иметь существенное значение для музыкальной практики Бортнянского, мне удалось найти еще два возможных прототипа — «Чертог Твой»¹³² и «Ныне силы небесныя» № 1¹³³. Остальные обнаруживаются лишь в изданиях, увидевших свет через много лет после смерти композитора. Таким образом, источники не всегда можно определить с уверенностью.

В. Металлов и А. Преображенский считали, что Бортнянский опирался на устную, преимущественно южнорусскую, традицию бытования некоторых напевов***. Не исключено также, что иногда уже его переложения служили своеобразными первоисточниками для других музыкантов (такое обратное влияние на хорватский фольклор наблюдалось

* См.: Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968. С. 93–96.

** Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1868. Вып. 2. С. 234.

*** См.: Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. Изд. 4-е. М., 1915. С. 103; Преображенский А. В. Д. С. Бортнянский.

у Гайдна). Тем не менее сравнивать переложения с напевами допустимо, хотя нужно иметь в виду, что многие из последних могли иметь варианты, связанные с местными и временными условиями их бытования. Предложенный ниже анализ, таким образом, не может претендовать на абсолютную точность, но позволяет выявить общие принципы обработок Бортнянского.

Поскольку целью его, по-видимому, было примирить два совершенно различных типа музыкального мышления — монодический натурально-ладовый и многоголосный функционально-гармонический, — мы посмотрим, что он менял в напевах для совмещения их с гармонией и как поступал с функциональной гармонией, решая эту задачу; насколько деликатен он был с мелодией и насколько смел с гармонией; сумел ли своей гармонизацией сохранить, а то и подчеркнуть ладомелодические особенности напева.

Первоочередной заботой Бортнянского представляется ладомелодическая переработка напевов, их переключение в ладогармоническую функциональную сферу интонирования. Но учитывал он и их метроритмическую структуру.

Исходя из особенностей оригинала, используются различные принципы переработки. Так, трансформация несложных напевов сводится преимущественно к изменению их ладового строения: натуральная седьмая ступень эолийского лада заменяется вводным тоном гармонического минора. Сравним, к примеру, «Приидите, ублажим» греческого распева в том виде, как это фигурирует в собрании Соловецкого монастыря, с переложением Бортнянского:

18а

Собрание Соловецкого монастыря



6

Переложение Бортнянского



Такое преобразование не было чем-то новым, специфичным. Как известно, в партесном пении середины XVIII века одnogолосная мелодия в некоторых местах несколько изменялась по гармоническим соображениям: появлялся, например, диез к ноте *фа* перед окончанием в *соль*. Естественно, при наличии разных вариантов композитор брал за основу тот, что более близок его времени по ладовому строению. Именно так, очевидно, он поступил в переложении «Чертог Твой»: в этом нетрудно убедиться, сравнив обработку с тремя вариантами напева. Первый из них — из украинского ирмолога рубежа XVII–XVIII веков, второй — из Соловецкого собрания, третий, более поздний, — из Обихода А. Львова:

19a **Украинский ирмолог рубежа XVII–XVIII вв.**

Чер - тог Твой, Спа - се мой, виж - ду у - кра - шен - ный

б **Соловецкое собрание**

Чер - тог Твой виж - ду, Спа - се мой, у - кра - шен - ный

в **Обиход А. Львова**

Чер - тог Твой виж - ду, Спа - се мой, у - кра - шен - ный

г **Переложение Бортнянского**

Чер - тог Твой виж - ду, Спа - се мой, у - кра - шен - ный

и о - деж - ды не и - мам

Это переложение — один из примеров сильного сжатия мелодии за счет сокращения внутрислоговых распевов. Почти ни одна попевка не сохранена в неизменном виде. Длительное опевание опорного тона, которое является мелодической основой одноголосных попевок, замещается гармонически-функциональной весомостью каждого звука в сокращенном гармонизованном варианте. Мелодические контуры сохраняются лишь в той мере, в какой они отражают подразумеваемую гармоническую последовательность. Почти лишив мелодию распевов, Бортнянский создает из ее опорных звуков совершенно новую линию, в которой острые вводнотонные интонации, облеченные в речевой ритм, чередуются с закругленными, мягкими кадансовыми распевами. Несмотря на большие отличия его мелодии от всех приведенных вариантов оригинального напева, в ней сохранен их основной принцип — полная синтаксическая свобода. Восьмитакты, в которых изложена тема, обманчивы. Их структура — 1+2+5 и 4+4, причем четырехтакты представляют собой расширенные в кадансах трехтакты. Сохранены также и вариационно-строфическая форма, и модулирующая ладовая схема напева.

У Бортнянского есть несколько переложений, в которых ладовое и мелодическое строение исходного напева подверглось еще более серьезным изменениям. Называть их переложениями можно лишь условно — по существу, это совершенно самостоятельные, оригинальные сочинения. Например, сопоставим переложение «Ныне силы небесныя» № 2 и два варианта киевского распева: первый — из Соловецкого собрания, а второй — из переложений для хора И. Беляева, со ссылкой на Обиход 1864 года*:

* На происхождение последнего напева мне в свое время указал Н. Д. Успенский. Напев близок вариантам в украинских ирмологах XVIII века, но он, очевидно, более поздний, так как в ирмологах минор натуральный.

20а **Соловецкое собрание**

Ны - не си - лы не - бес - ны - я с на - ми

не - ви - ди - мо слу - жат, се бо вхо - дит

б **Переложение И. Беляева**

Ны - не си - лы не - бес - ны - я с на - ми

в **Переложение Бортнянского**

Ны - не си - лы не - бес - ны - я с на - ми

не - ви - ди - мо слу - жат, се бо вхо - дит Царь Сла - вы, се жерт - ва тай - на

По количеству общих элементов оба вида распева равно близки к переложению и далеки от него. В ладовом отношении мелодия Бортнянского ближе ко второму виду, что естественно, поскольку во всех минорных напевах композитор заменяет натуральный вводный тон гармоническим.

Кроме того, во втором варианте явственно слышится терцовая переменность параллельных тоник, которая в переложении подчеркнута гармонизацией. Но в целом второй вариант монотоникален; в первом же, несмотря на количественное преобладание и устойчивость звука *ре*, больше ощущается политоникальность. Он строится как последование небольших фраз, каждая из которых заканчивается ритмической остановкой на заключительном звуке, воспринимаемом как тоника. Но поскольку фразы завершаются разными звуками, слух до самого конца не фиксирует единственный ладовый центр: отчетливо слышна терцовая переменность опор *ре* и *фа*. Это и роднит ладовые основы обоих вариантов и переложения.

Внутрислоговых распевов у Бортнянского немного — в этом отношении он ближе к первому варианту, поскольку второй ими изобилует. Форма обработки также близка к первой версии напева: она почти точно повторяет строфичность довольно протяженных построений, в то время как во второй версии очень развита попевочная вариантность. Как известно, такие попевки являются своего рода строительным материалом, из которого создаются напевы соответствующих гласов. Их последовательность и сопряжение с текстом свободны, поэтому не удивительно, что одни и те же попевки во всех трех мелодиях соответствуют различным участкам текста, хотя порядок их в общем совпадает. Как видно из приведенного нотного примера, оба исходных варианта имеют между собой меньше похожих попевок, чем каждый из них — с мелодией Бортнянского: очевидно, его интерпретация иногда обобщала интонационно-тематические элементы различных вариантов. Точно так же сходство обработки «Ныне силы небесныя» с первым вариантом распева по протяженности и повторности строения уравнивается сходством со вторым по ладовой структуре.

По какому же принципу отбирал композитор характерные черты напева? В случае с «Ныне силы небесныя» явно

проступает предпочтение ладовой структуры второго варианта, обладающего функционально-гармоническим потенциалом. Стремясь приблизиться к природе оригинальной мелодии, Бортнянский предельно ограничивает себя в гармонических средствах. Отсюда и сжатие, упрощение напева, поскольку повторение ограниченного числа гармоний на большем протяжении создало бы ощущение однообразия. Почти полное избежание мелодических распевов создает хоральность изложения, которая, по-видимому, нужна была для достижения эффекта строгости и простоты. Это в какой-то степени объясняет то, что у Бортнянского слоговые распевы не только в переложениях, но и в очень многих оригинальных сочинениях сосредоточены главным образом в кадансах, на последних слогах текста.

Композитор нашел много интересных и стилистически оправданных приемов *в фактуре и принципах гармонического освещения напевов*, причем выбирал их в соответствии с ладовым строением мелодии, обусловленным ее происхождением. Что касается подхода к источникам, его переложения можно разделить на несколько групп. К первой, самой большой, принадлежат наиболее старые напевы, ко второй — более поздние; напевы же третьей группы полностью принадлежат к мажоро-минорной гармонической системе, и их переложения в плане эстетических поисков Бортнянского ничего не добавляют.

В первую группу входят семь хоров: «Слава и ныне», «Достойно есть»*, «Дева днесь», «Под Твою милость», «Помощник и покровитель», «Ныне силы...» (№ 2), «Приидите, ублажим». В этих хорах мелодия проводится двухголосным ленточным движением: ее ведут параллельно дискант и тенор или дискант и альт. Подобная фактура очень свойственна русскому многоголосию, начиная со строчного пения второй половины XVI века. Сходство заключается

* Это произведение не отнесено автором к переложениям, но по музыкальному языку настолько близко к ним, что вполне может быть причислено к данной группе.

не только в параллельном движении как таковом, но особенно в терцовых параллелизмах* — наряду, конечно, с квартовыми и квинтовыми (между дискантом и альтом или дискантом и тенором), которых тоже немало у Бортнянского. Еще одну черту общности составляет непостоянство интервальных соотношений, иначе говоря, неточный параллелизм. Такое непостоянство, однако, у Бортнянского вызвано не самостоятельным мелодическим развитием голосов, как в строчном пении, а присущей более позднему, партесному стилю логикой голосоведения с характерными кварто-квинтовыми гармоническими соотношениями.

Как известно, между строчным многоголосием и партесным пением не было резкой грани и внутри самого строчного многоголосия уже зрели предпосылки нового. В частности, в строчном многоголосии далеко не все случаи непостоянства вертикальных соотношений вызваны свободой мелодического развития голосов. Довольно часто там можно встретить половинные и полные автентические кадансы — явный признак формирования тонико-доминантовых отношений мажоро-минора. Терцовый параллелизм свойствен обоим стилям — с той разницей, что в партесном пении постепенно ведущее значение вместо тенора приобретает верхний голос. Отсюда и смещение терцового удвоения: прежде тенор усиливался вторящим ему альтом, в партесном же концерте, как и в канте, терцовым удвоением поддерживается верхний голос. Таким образом, фактура этой группы переложений Бортнянского обобщает и синтезирует многие черты, накопленные и развитые до него в русском хоровом искусстве.

Добавлю, что не всегда фактура переложений исчерпывается четырехголосием. В трех хорах, например, четырехголосие является лишь основой шести-, семи- и восьми-

* Как писал Н. Д. Успенский, «для русских мастеров пения терция — безусловный консонанс, не требующий разрешения в квинту» (Успенский Н. Д. Русский хоровой концерт XVII — первой половины XVIII веков. С. 147.).

голосной вертикали, выдержанной на протяжении всего произведения. Такая фактура образуется путем *divisi* двух или трех верхних голосов. В результате весь диапазон от баса до верхнего тона сплошь заполняется аккордовыми звуками, за исключением нижней октавы, в которой обычно пропускается терция, а иногда и квинта. Эти аккорды-гроздья придают звучанию эффект особой плотности и монолитности, усиленный целым комплексом параллелизмов — терцово-секстовых, октавных и квинтовых.

Важно, что образующееся семи- или восьмиголосие принципиально отличается от многоголосия в двухорных сочинениях и самого Бортнянского, и мастеров партесного пения. В двухорной композиции основной моделью вертикали является четырехголосный склад: в хоральной моноритмической вертикали один четырехголосный хор, как правило, дублирует другой. Реальное увеличение количества голосов происходит только в полифонической фактуре, где линии различаются ритмически. В данных же переложениях многоголосие воплощается в моноритмическом, хоральном движении вертикалей с преобладанием параллелизмов, которое можно определить как унисонное с реализованными в звучании обертонами*.

Гармония в этой группе переложений основана на ладовой переменности тональностей — параллельных и секундового соотношения. Но в отличие от раннего русского многоголосия, у Бортнянского переменность параллельных уже как бы внутри себя содержит и секундовую. Основные гармонии в этой группе — тоники параллельных тональностей и их доминантовые трезвучия (в миноре доминанта гармоническая). Последние, в силу ритмических условий связанные с мелодией и текстом, часто приобретают тоникальность, отчего и возникает секундовая переменность. Такая гармоническая основа выбирается неслучайно:

* Подобный множественный параллелизм встречается у Бортнянского и в трех его немецких хорах, а также в не вошедшем в Полное собрание шестиголосном концерте «Богоотец убо Давид».

именно благодаря функциональному мышлению она является обновленным вариантом гармонизации, практиковавшейся в конце XVII века. В следующем примере, датированном 1696 годом*, наблюдаются плагальные кадансы в параллельных тональностях — ля минор и до мажор:

21

И - о - си - фе рцы нам: ка - ко - ю же от свя - тых

Бортнянский же опирается на привившиеся позднее, особенно в кантах и партесных концертах, автентические кадансы в паре параллельных тональностей:

22

Композитор чутко следует ладовому строению старинных напевов, выявляя его гармонизацией с явно модальными чертами. Когда необходимо подчеркнуть ту или другую тональную опору, он использует преимущественно трезвучия, создает определенные метрические условия, усиливающие ощущение тоникальности. Причем тоникальностью здесь обладают не только трезвучия параллельных тональностей, находящиеся в равных условиях, но и доминантовое

* Приводится по: *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII-XVIII веков. С. 23.

трезвучие мажора, которое образует с тоникой параллельного минора характерную для натурально-ладовой гармонии секундовую переменность. Для усиления его тоникальности используются отклонения с помощью побочной доминанты.

Играя с ладовой переменностью, Бортнянский заботится и о функционально-гармонической направленности формы в целом. Ощущение основной тональности он нередко поддерживает количественным преобладанием построений с кадансами в ней. В других случаях постепенно усиливается определенность самих кадансов. Именно это происходит в своеобразном вариационном цикле «Помощник и покровитель», где каданс первой вариации представляет собой автентический оборот V-I, а во второй вариации протяженность каданса увеличивается. В пятой вариации появляется кадансовый квартсекстаккорд, в заключительной же, девятой, перед ним звучит уже и субдоминанта. Кроме того, в начальных вариациях заключительная тоника дана в мелодическом положении терции, а в последних — основного тона.

Разумеется, все перечисленные средства являются лишь основой, которая дополняется обращениями трезвучий, а также целым рядом проходящих гармоний. Среди последних встречаются обращения доминантсептаккорда и секстаккорд VII ступени в мажоре, используемый иногда как модулирующий аккорд, равный секстаккорду II ступени параллельной минорной тональности. Он часто заменяет V ступень мажора, которая перед тоникой параллельного минора переосмысливается как VII натуральная. Замена данного трезвучия на функционально близкий секстаккорд более слабой ступени, при сохранении мелодического звука, производится обычно не в начале произведения, а после того, как слух привыкает к связи каждого тона мелодии с определенной гармонией. Использование этих проходящих аккордов делает голосоведение более плавным как в верхних голосах, так и в нижнем, басовом, который

из-за часто повторяющихся автентических оборотов изобилует скачками. Иногда в подобных смягчающих голосоведение и функциональную определенность оборотах возникают довольно терпкие созвучия, включающие две секунды (например, тоническое трезвучие сочетается со звуком IV ступени).

Выявление мелодического начала в голосоведении также сближает стиль переложений с традициями русского строчного пения. Именно в таких условиях появляется и большинство обращений доминантсептаккорда. Его септима часто образуется в каком-либо из средних голосов как результат секстового параллелизма с верхним голосом. Намного реже она появляется в верхнем голосе как разрешение неприготовленного вспомогательного звука, взятого форшлагом сверху. А поскольку у Бортнянского многочисленные форшлагги (вообще характерные для вокальной лирики XVIII века, в частности российской кантовой), как правило, исполняются на сильном времени, то эта септима вновь оказывается проходящей по своему ритмическому положению.

Доминантсептаккорд в основном виде и в виде секунд-аккорда встречается в обработках крайне редко. Можно предположить, что Бортнянский рассматривал оба созвучия как слишком сильные в функциональном отношении. Остальные два обращения, если они образуются мелодически оправданным движением того или иного голоса, не избегаются. Здесь также нельзя не отметить аналогию со строчным пением, в котором аккорды с септимами нередки, в частности на V ступени в автентических кадансовых оборотах.

Как видим, доминантовые созвучия в обработках используются очень тактично и осторожно. Но это не спасло от критики со стороны В. Ф. Одоевского, который считал допустимыми аккордами в гармонизации старинных напевов только «почтенный Dreyklang на тонике или, по крайней мере, на медианте (но отнюдь не на диантенте,

как делал Бортнянский, когда совесть ему зазрила подсластить церковный напев септаккордом)» *. Хорошо, что Одоевский упустил описанные выше доминантсептаккордовые созвучия, иначе репутация композитора пострадала бы еще больше...

В гармонизации некоторых переложений Бортнянский действует особенно смело («Слава Тебе, Боже наш», «Да исполнятся уста наша» и др.). Приведу отрывок из «Тело Христово примите»:

23 Lento
pp

Те - ло Хри - сто - во при - и - ми - те.

pp

В этой группе пьес отмечу поиски новых тональных центров (минорная доминанта в мажоре), усиление значения побочных ступеней секундового соотношения (например, VII натуральной в миноре, II — в мажоре). Эти переложения по ладогармонической основе сильно отличаются от европейского мажоро-минорного мышления рубежа XVIII-XIX веков и предвосхищают развитие натурально-ладовой гармонии. Побочные ступени в них достигают значения тонально-ладовых центров — каждая из них, по сути, представлена как тональность. Они разделены даже синтаксически: одна фраза звучит в основной тональности, другая — в побочной, третья — снова в основной или в другой побочной и т. д. Внутри тонально обособленных фраз, однако, в основном поддерживаются простые тоникодоминантовые соотношения. Таким образом, гармонический

* Одоевский В. Ф. Письмо А. Н. Серову от 27 августа 1863 г., Москва // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 508. Dreyklang (нем.) — трезвучие, диапентой Одоевский называет доминанту.

строй обработок характеризует Бортнянского как чуткого и ищущего художника своего времени.

В *форме переложений* воспроизводится структура оригинальных напевов. Если напев основан на многократном повторении тематически определенного построения, то композитор сохраняет его, не пытаясь варьировать. В других случаях последовательно проводится принцип вариантно-попевочного мелодического развития, присущий оригиналу, при свободном варьировании ритмической и синтаксической структуры попевок.

Тексты, конечно, остаются в неприкосновенности. Но поскольку все переложения (за исключением «Ныне силы небесныя» № 2) написаны от начала до конца в четырехдольном размере, то довольно часто возникает несовпадение словесных ударений с сильными долями. Позднее это вызвало бесконечные нарекания многих авторов, а также ряд поправок П. И. Чайковского. Вот, к примеру, каким замечанием он сопровождал один из таких случаев: «Здесь опшибка против просодии была до того груба, что я решился изменить подлинное обозначение текста. По своеобразному ритмизированию Бортнянского приходилось акцентам падать как раз там, где им не следует быть, т. е. вместо „вку-си-те и ви-ди-те“ — „вку-си-те и ви-ди-те“»^{*}.

Чайковский не был бы так шокирован этой вольностью, если бы ему довелось покопаться в рукописях русской духовной музыки XVII–XVIII веков: там несоответствия между музыкальной и текстовой акцентуацией — явление рядовое. Бортнянский действовал точно так же не из стремления к квадратности построений, как можно было бы думать, а по методическим соображениям. С детства связанный с хоровой практикой, он понимал, что постоянство метра необходимо для гарантии ритмически верного исполнения. Ведь переложения пелись не только в Придворной капелле,

^{*} *Бортнянский* Д. С. Полн. собр. соч. / под ред. Чайковского. М., 1881. Вып. 1. С. 78 (см. также с. 64 и 73).

но и во всех провинциальных церквах, где сами регенты не всегда были достаточно сильны в музыкальной грамоте. Бортнянский рассчитывал, что регент распознает моменты несоответствия текстового метра условному тактовому и учтет это в исполнении. А если и не распознает, то, благодаря медленному темпу, сам хор невольно будет правильно акцентировать текст, а слушатели правильно его воспримут.

В целом работу Бортнянского над переложениями можно сравнить с художественным переводом поэзии: то и другое требует большой чуткости к стилю оригинала и вместе с тем высокого мастерства самой техники перевода с одного языка на другой. Причем использованные им принципы мелодической обработки напевов и их гармонизации подготавливались в процессе развития русского многоголосия XVI-XVIII веков, а тенденция к функционально-гармоническому мажоро-минорному мышлению утвердилась в нем еще до Бортнянского. Композитор работал очень осторожно, тщательно отбирая из обеих интонационных систем то, что не вступало в противоречие, а, напротив, взаимно обогащало.

В ряде случаев стилистические акценты смещались то в одну, то в другую сторону. Так, если ранняя пьеса «Ныне силы небесныя» № 1 — совершенно из области галантного стиля (до такой степени, что ее оригинальный напев очень трудно себе представить), то «Тело Христово», напротив, скорее предвосхищает искания кучкистов. Конечно, Бортнянского многое отделяет от Кастальского и Рахманинова: всему свое время. Он сделал осторожный, но большой и твердый шаг в направлении тактичного приспособления церковного мелоса к аудитории XIX века, сумел выбрать из гармонии те средства, которые оказались далее развиты натурально-ладовой русской гармонией. Поскольку в функциональной мажоро-минорной системе таких средств мало, гармонизация его переложений очень скупа по набору аккордов. Зато это компенсируется новизной гармонических соотношений, утверждающих, может быть впервые,

терцовую и секундовую ладовую переменность, характерную для дальнейшего развития натурально-ладовой гармонии.

Сознательно ограничив себя узким кругом гармонических средств, Бортнянский подчас был вынужден сокращать напевы, что, безусловно, обедняло их мелодическое развитие. По словам Д. В. Разумовского, «он брал из... мелодии только неоспоримо существенные ноты и тем упрощал ее до того, что она становилась годною для гармонического изложения»*. В противном случае создалось бы впечатление бедной гармонизации и пропала прелесть полностью выписанной мелодии напева, как это позже часто можно встретить у П. И. Турчанинова. Последний, как заметил Асафьев, не владел гармонической техникой Бортнянского, в результате чего у него «между мелодическим богатством и бедностью сопровождения образуется весьма ощутимый разрыв»**.

Попытка Турчанинова сохранить мелодическое богатство в условиях функциональной гармонии была исторически преждевременной. В этом отношении неожиданно тонко и проницательно высказывание А. Ф. Львова, который подчеркнул сложность стилистического соотношения музыкальной культуры XVIII — начала XIX века с древней русской музыкой и заметил: «Бортнянский чувствовал необходимость подвергнуть правильной гармонии» старинное пение, «исполняемое по преданиям; но полагал, что не настало еще к тому время, и потому предоставил этот великий труд своим последователям»***.

* Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1868. Вып. 2. С. 333.

** Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968. С. 125.

*** Львов Ал. Биография Бортнянского // Музыкальный свет. 1855. № 4. С. 4.

Глава 11

Общественная репутация

«Орфей реки Невы»

В 1806 году, под занавес своего трехлетнего существования, московский журнал «Друг просвещения», издаваемый группой просвещенных аристократов во главе с графом Хвостовым, опубликовал дифирамб Бортнянскому. Само по себе это никого не могло удивить: композитора в Москве хорошо знали, там было множество крепостных хоров, основной репертуар которых составляла его музыка. Да и многие придворные жили на две столицы. Странно другое: небольшая и несколько приторная «ода», написанная еще в 1799 году, каким-то чудом пролежала семь лет в рукописи, хотя сочинивший ее граф Дмитрий Иванович Хвостов издавал всё выходящее из-под его пера (что служило поводом для насмешек в литературной среде). Возможно, выходу в свет его очередного опуса способствовал какой-то внешний толчок, но об этом приходится только догадываться.

Автора стихотворения сразу бы узнали, даже если бы публикация была анонимной. Стил ь Хвостова вошел в русскую литературу как эмблема самовлюбленной посредственности и графомании. Впрочем, во всём, кроме своей поэтической страсти, граф был человеком очень приятным, дружелюбным и добрым — свидетельством тому «ода» Бортнянскому. Однако что могло связывать ее создателя с ее героем?

Член Российской академии, усердный чиновник в годы службы во втором департаменте Сената, Хвостов дослужился до полковника. Был известен своей близостью к А. В. Суворову: женился на его племяннице, а некоторое время состоял и при нем самом. Александр Васильевич хотел сделать своего родича придворным, пусть в самом скромном чине камер-юнкера, и Екатерина этот чин пожаловала — только потому, что не могла отказать великому полководцу. Когда Павел I подверг Суворова опале, протекже последнего также потерял при Дворе свой статус. Беда, однако, оказалась поправимой: граф написал на сей раз уже настоящую оду на принятие императором звания великого магистра Мальтийского ордена и тем самым вернул себе расположение Павла, который принимал близко к сердцу свою мальтийскую эпопею. В течение того же благополучного периода Хвостов адресовал Бортнянскому небольшое посвящение на его дом в Павловске.

Как видно из стихотворения, дом в нем не главный объект восхищения, а лишь повод для комплиментов личным качествам Дмитрия Степановича — скромности и благородству деяний. За пышной классицистской риторикой, однако, просвечивает нечто большее — намеки на конкретные поступки композитора и, возможно, даже некая личная признательность ему. За что? Опять же об этом можно лишь гадать, оглянувшись на контекст событий. Но обратимся к самому тексту посвящения, состоящего всего из двух строф:

Г. Бортнянскому на прекрасной его домик в Павловском
1799 г.

В бочке, думал Диоген,
Вся премудрость обитает;
Вне Абдеры пышных стен
Демокрит ее сретает.
Ты, Орфей реки Невы,
Среди царства Вертограда,
Среди блеска и молвы
Видишь, что покой, отрада
В милом домике живут.

Пусть толпятся вокруг фортуны;
Люди в храм ее бегут;
Ты, настроя нежны струны,
Весел в садике своем!
О Суворове хлопочешь
И усердно очень хочешь,
Чтоб он буйства сверг ярем,
Ты восторгом изобильным
Славишь щедрого Творца!
Нежным чувством и умильным
Восхищаешь всех сердца*.

Прежде всего обращают на себя внимание слова «О Суворове хлопочешь». В чем могли заключаться эти хлопоты? Не пытался ли Бортнянский как-то способствовать прекращению первой опалы полководца, в 1797-м — начале 1798 года? Дата возникновения стихов (1799) допускает, что они были написаны по свежим следам этих событий. Но возможно, участие было проявлено в деле гораздо менее драматичном — например, это могла быть помощь Суворову, обожавшему петь церковную музыку (особенно по ночам), в создании собственного хора.

Еще одна немаловажная деталь: Бортнянскому приписывается желание, чтобы Александр Васильевич «буйства сверг ярем». Что здесь — намек на то, что лишь один Суворов мог противостоять восходящей звезде Наполеона и что Бортнянский высказывал эту столь очевидную всем, кроме Павла, идею? К 1806 году Бонапарт, ставший уже императором и одержавший громкие военные победы, воспринимался как главная внешнеполитическая проблема. А может быть, подразумевается необузданность самого Павла? Если так, то понятно, почему публикация задержалась. При Александре критические намеки в адрес бывшего правителя были уже безопасны и даже вполне соответствовали «генеральной линии».

* Друг просвещения. 1806. Ч. 2. Апрель. С. 30.

А 1799 год был временем, когда никто не мог чувствовать себя уверенно. Опала внезапно настигала людей выдающихся, точно так же, как милость вдруг выдвигала посредственность. На этом фоне стихотворение Хвостова особенно примечательно. Не блещущее мастерством, но глубокое по мысли и проникнутое истинным чувством, оно служит документом социального облика Бортнянского. Возникает образ человека, который, тихо обитая в своем загородном доме — а по существу, в собственном мире, — занимается благородным делом воспевания Всевышнего, сторонится суеты и интриг, неотъемлемых от придворной жизни, и ненавязчиво использует свой авторитет и доверие императора для смягчения участи достойных людей.

Академия художеств

В итальянских главах этой книги уже говорилось о связях Бортнянского с миром изобразительного искусства. Особенно они проявились в последний период его жизни.

Принадлежа к художественной элите, композитор на протяжении десятилетий был близок к барону (позже графу) Александру Сергеевичу Строганову, центральной личности в истории русской культуры конца XVIII — начала XIX века, президенту Академии художеств и Публичной библиотеки. При всей своей исключительно широкой образованности и знании искусств, Александр Сергеевич нередко советовался с Дмитрием Степановичем в вопросах оценки живописи. Сохранилось упоминание о кантате Бортнянского на восстановление дворца Строганова в Петербурге (угол Невского проспекта и набережной Мойки), вновь отстроенного после пожара в 1791 году. Известны также его дружеские отношения с архитектором А. Д. Захаровым и с таким видным деятелем культуры, как А. Н. Оленин.

Со времени образования Академии художеств существовала традиция принимать в ее состав почетными членами

известных в обществе людей. Не все они оставили след в истории России, но среди них немало выдающихся государственных и общественных деятелей. В их число вошел и Бортнянский. Конечно, этому способствовали занимаемый им влиятельный пост, его композиторская слава и личный авторитет. Но не только. Связи Бортнянского с академией оказались значительно более глубокими, чем можно было бы предположить, и объяснить это можно только его знаниями в области изобразительных искусств.

Любопытно, что Бортнянский не подавал заявления с просьбой о принятии его в число почетных членов: очевидно, его избрание было чем-то само собой разумеющимся. Между тем другие известные нам претенденты, в том числе А. Н. Оленин, П. Л. Вельяминов и принц Вильгельм фон Вольцоген (друг Шиллера и Карамзина), принятые на том же, что и он, чрезвычайном собрании совета академии 1 сентября 1804 года, такие заявления подавали¹³⁴.

По традиции каждый вновь принятый почетный член дарил Академии художеств какое-либо произведение искусства. Бортнянский, у которого к тому времени была своя неплохая коллекция, преподнес копии с картины Рафаэля «Брак Александра Великого с Роксаной» (эту работу копировал чуть ли не каждый российский пенсионер в Италии) и с «древнегреческой живописи из дому Альдебрандина, представляющей свадьбу тогдашнего времени»¹³⁵. Были ли подаренные копии выполнены лично Дмитрием Степановичем или кем-то другим, могут сказать только сами полотна, если на них указано имя художника. Какие-то картины Бортнянский подарил академии и на следующий год¹³⁶.

Разумеется, без участия композитора не обходились события в академии, которым музыка должна была придать особую торжественность. Примером может служить собрание 1 января 1806 года, посвященное выбору пенсионеров для посылки в «чужие края». Вообще положено было раз в три года посылать шесть человек, удостоенных медалей,

однако, судя по сохранившемуся отчету о том собрании, президент академии А. С. Строганов сказал:

...как по последнему конкурсу удостоены сей медали 7 человек и, следовательно... один из них должен лишиться тех выгод, на которые ему дают полное право природное дарование и отличные успехи, то я... испрашиваю согласия всего собрания послать его в чужие края на собственный мой счет, на том же самом положении, на каком они посылаются от казны.

Благородный порыв был, конечно, поддержан:

Собрание, приняв с чувством живейшей благодарности сие новое пожертвование своего Г. Президента в пользу Академии, определило посему послать пенсионерами всех семей (среди них: Ореста Кипренского, Степана Пименова, Ивана Ворошилова, Исаака Кашенкова, Дмитрия Калашникова, Александра Протопопова, Егора Скотникова). Среди удостоенных золотых медалей за представленные работы — Никита Мартос (архитектурного класса)...

Наконец, заседание заключено торжественным хором, певчим придворной капеллы вместе с инструментальной музыкой. Слова бывшего воспитанника Академии Александра Востокова, музыка — сочинение Г. Почетного Члена Дмитрия Степановича Бортнянского¹³⁷.

Упомянутый торжественный хор затем превратился в гимн Академии трех знатнейших художеств (как она тогда называлась). Партитура его, по-видимому, не сохранилась, но слова можно привести, хотя их ценность, наверное, только в том, что положил их на музыку Бортнянский:

Озари, святая радость,
Наше в день сей торжество
И вдохни нам песней сладость,
Чтоб прославить божество,
Что царствует над нами,
Чей благодатный взор
В сем оживляет храм
Драгих искусств собор.

Его в сей день прославить,
Ему хотим составить
Благодаренья хор.
Александру честь и слава!
Он как солнце нас живит.
Кроткая Его держава
Музам век златой дарит.
 Не древним ль музам годы
 Опять возвращены?
 Златым крылом свободы
 Они оперены,
 Чтоб всюду без препятства
 Рассеять приятства
 Темпейския весны.
Кроткому Монарху слава!
Он как солнце нас живит;
В хладных льдах Его держава
Музам Грецию явит.
 Ликуй в Петровом граде,
 Драгих искусств собор!
 И к полной днесь отраде
 Отверзи мысль и взор;
 Потщись сей день прославить,
 Царю сердец составить
 Благодаренья хор.
Александру честь и слава!
Он как солнце нас живит;
Кроткая Его держава
Музам век златой дарит¹³⁸.

Эрмитаж

Есть основания считать, что Бортнянский был постоянным консультантом Двора по вопросам пополнения Эрмитажа новыми произведениями. Сохранились документы от 13 февраля 1817 года, в том числе

Отношение, присланное его превосходительству егермейстеру, управляющему придворной конторой и кавалеру

В. А. Папкову от его сиятельства г-на тайного советника князя А. Н. Голицына, коим уведомляет, что он имел щастие представлять Государю Императору доставленное к нему при отношении его превосходительства от 24-го минувшего Генваря письмо португальского генерального консула Лопеса о подносимых им Его Величеству картинах, изображающих виды, кои велел он снять по бытности его в 1810 году в Риоянейро в Бразилии, а также Реэстр коллекции картин, имеющейся у него для продажи.

Его Императорское Величество Высочайше повелеть соизволил:

означенные виды поставить в Эрмитаж, и ежели они покажутся Государю Императору, то Его Величество велит купить их, ежели же нет, то возвращены они будут Г-ну Лопесу, так как Его Величество не изволил поручать ему привозить их из Бразилии; коллекцию же картин, имеющуюся у него для продажи, осмотреть Г-ну генерал-адъютанту князю Трубецкому с Действительным Статским Советником Бортнянским...¹³⁹

Чтобы понять, какова была задача Дмитрия Степановича, учтем, что князь Василий Сергеевич Трубецкой (1776–1841), один из сорока пяти генерал-адъютантов Александра I, «...на этой почетной должности... не отличался никакими дарованиями, кроме светских, получал иногда бесцветные командировки и не играл роли, кроме как в дворцовых интригах, в которых был он большой мастер»*.

Трубецкой, таким образом, лишь организовал просмотр картин. Мнение Бортнянского, очевидно, было доложено устно — вначале Голицыну, а затем императору. Теперь направляется отношение Папкову от Голицына,

...коим извещает, что на покупку картин, продаваемых Португальским Генеральным Консулом Лопесом, не последовало Высочайшего соизволения. Что ж следует до подносимых им видов, снятых в Бразилии, то и оных Государь Император не желает принимать, а поручает только за усердие Г-на Лопеса объявить ему от имени его Величества благодарность.

* Великий Князь Николай Михайлович. Генерал-адъютанты Александра I. СПб., 1913. С. 10.

Придворная контора реагирует:

...означенного Португальского Генерального Консула, призвав в Присутствие Придворной конторы, сие Высочайшее соизволение ему, Лопесу, объявить¹⁴⁰.

Или вот другой эпизод, который фигурирует в истории русской реставрационной живописи, однако обычно без упоминания Бортнянского. Служивший в Эрмитаже реставратор картин Пиролли практически перестал работать, скорее всего по старости. На его место были предложены художники В. Бриоски и Ф. Бенчини. Решено было устроить между ними конкурс, то есть дать на пробу равные по повреждениям и трудоемкости картины: «...они кинут на оные жребий, и кому какая достанется¹⁴¹.

Условия конкурса были весьма строгие. Каждому претенденту отвели в Эрмитаже отдельное помещение, в которое никто не мог входить. Реставрируемые картины нельзя было выносить. При выходе художников из комнат ответственные лица запирали двери. Об окончании работ запрещалось объявлять, а следовало незамедлительно доложить исполняющему обязанности обер-гофмаршала.

Картины для реставрации выбирались с участием Бортнянского. При жеребьевке Бриоски досталось «Похищение Ганимеда» (копия с картины Микеланджело, тогда считавшаяся оригиналом), а Бенчини — «Святая Варвара» Андреа дель Сарто¹⁴². Состязание продолжалось очень долго. Законченные работы были просмотрены всеми придворными авторитетами, окончательное решение о квалификации реставраторов оставалось за самим императором. В итоге оба художника в июле 1818 года были признаны достойными служить реставраторами.

Имело место и событие, связанное с полотнами Эрмитажа, судьба которых была близка Бортнянскому, может быть, более, чем кому-либо другому в Петербурге. Как выяснилось в сентябре 1821 года, некоторые из написанных Я. Гаккертом картин Чесменского сражения, а именно № 5,

6, 7, 8, 9 и 16, были серьезно повреждены: вследствие плохого хранения на них появились пятна сырости, трещины, отколовшиеся куски краски¹⁴³. Такое пренебрежение к фондам было неудивительно: наряду с опытными и преданными своему делу хранителями среди служителей Эрмитажа были абсолютно случайные люди, а общая обстановка отнюдь не содействовала их приобщению к святыне искусств. Вполне вероятно, что Бортнянский, вовлеченный в дела эрмитажной коллекции, так или иначе участвовал в спасении работ из чесменской серии.

Интересна история литографии с портрета Бортнянского, выполненной и изданной Густавом Адольфовичем Гиппиусом. Появившись в Петербурге в 1820 году после многолетней учебы, работы и странствий по Европе, Гиппиус сделал цикл из сорока пяти портретов выдающихся людей, в том числе и Бортнянского, и преподнес их Александру I в девяти тетрадах. Вскоре они были переданы из комнаты императора с указанием: «Хранить в Эрмитаже»¹⁴⁴.

Отечественная война

Нападение Наполеона на Россию не было совершенно неожиданным. Тильзитскому миру верили условно (наверное, не больше, чем пакту Молотова — Риббентропа), и был предпринят целый ряд политических и дипломатических шагов, обеспечивающих России поддержку в случае военного конфликта с Францией. Тем не менее общая атмосфера была спокойной. Высочайшее повеление и указ Сената от 16 мая 1812 года утвердили роспуск государственных учреждений на летние каникулы, «чтобы в течение нынешнего лета как в Правительствующем Сенате, так и в коллегиях, в губернских и других присутственных местах взять отдохновение от трудов»¹⁴⁵. Однако через месяц, 24 июня, наполеоновская армия пересекла русскую границу и всё изменилось. Общество, конечно же, не было готово

к вторжению врага. Ошеломление быстро сменилось бурной патриотической реакцией, пробуждением национальной гордости во всех слоях общества и во всех поколениях.

Все ополчаются — Росс каждый в бой летит,
Цветущей юностью у старцев кровь кипит,
Являя на главе и снег, и лавр зеленый, —

писал в эти дни граф Хвостов совсем не худшие свои строки.

Весь уклад жизни в России стал иным, что затронуло и Капеллу. Меньше стало выступлений при Дворе в связи с более скромным характером развлечений. Произошли перемены в самом придворном хоре: ушел в ополчение инспектор Толстой. Тем временем писатели, актеры, музыканты стремились внести свой вклад в народное дело.

30 августа 1812 года в пьесе С. И. Висковатова «Всеобщее ополчение» в роли старого унтер-офицера на сцену вышел многие годы не выступавший семидесятилетний И. А. Дмитриевский. Появление всеми любимого актера-легенды, с несколько трясущейся седой головой, произвело на публику самое трогательное действие и вызвало у многих слезы.

6 октября было закончено и вскоре напечатано стихотворение молодого московского ополченца Василия Андреевича Жуковского «Певец во стане русских воинов», написанное «после отдачи Москвы, перед сражением при Тарутине», как позже указал автор. Можно понять патриотический накал тех дней, когда эти строки вылились на бумагу. Именно тарутинский бой 18 октября стал поворотным событием, переведшим ход войны в русское контрнаступление, хотя Жуковский тогда знать этого не мог.

Прежде чем стихотворение было напечатано в «Вестнике Европы» (№ 23–24), оно уже расходилось в списках, а вскоре после первой публикации стало выходить отдельными изданиями. Небольшие различия в их тексте отражали ход военных действий. Творение поэта пленило современников возвышенным романтическим духом, искренностью и пылкой горячностью речи молодого поэта-воина, поэтической

красотой и выразительностью стихотворных строк. Читателей также удивила и впечатлила новизна формы, ничего общего не имеющей с холодным пафосом и риторикой классицистской оды прошлого века: живое и непосредственное обращение к современникам, братьям по оружию, явилось в непринужденной форме гусарской застольной песни. Певец Жуковского выражал то, что чувствовали все, и это подчеркивалось в стихотворении участием хора, время от времени с энтузиазмом подхватывающего и повторяющего в виде припева наиболее пламенные слова певца. Да и само обращение к слушателям от первого лица множественного числа олицетворяло единство личного и гражданского чувства — в этом заключался пафос сочинения, которое не только отражало настроение людей, но и влияло в них бодрость и новые силы. Большое уважение современников вызвало то, что царю был посвящен скромный дифирамб, к тому же помещенный после прославления великих русских полководцев — Святослава Киевского, Дмитрия Донского, Петра I, Суворова — и после строф, воспевающих Отчизну, близких.

Стихи просились на музыку, а для Бортнянского, всенародно любимого композитора, патриарха отечественной музыки, выступление в жанре патриотической песни было естественным и волнующим событием общественной жизни. К тому же сочинение Жуковского очень понравилось Марии Федоровне: она выразила желание познакомиться с молодым поэтом, замечательно воспевшим победу русского оружия и личность Александра I, а в дальнейшем сделала его своим чтецом. Не исключено, что ее энтузиазм стимулировал решение Бортнянского обратиться к стихам Жуковского.

Естественно, не весь огромный текст стихотворения мог быть положен на музыку. Композитор выбрал восемь строф из разных разделов и расположил их по-своему. Он отказался от соблазна сохранить лирическую часть, довольно развернутую у поэта; тем менее уместными в песне были бы отвлеченные рассуждения, обильно представленные

в полном тексте. Основой сюжета стали строфы, открывающие, так сказать, исторический раздел стихотворения и начинающиеся словами:

Сей кубок чадам древних лет!
Вам слава, наши деды!

А для завершения Бортнянский взял стихи, посвященные единению и героической клятве воинов:

За гибель — гибель, брань — за брань,
И казнь тебе, губитель!

Песня написана для солиста (тенор), хора (альты и басы) и симфонического оркестра. Бодрый двухчетвертной ритм, простые и устойчивые интонации придают ей сходство с популярной и демократичной музыкой гусарских застольных:

24 **Moderato**

Solo p

На по - ле бран-ном ти - ши - на, ог - ни меж-ду шат -

Fiatti
Archi f

p *f p*

- ра - ми; дру - зья, здесь све-тит нам лу-на, здесь кров не-бес над на - ми.

f p

Вместе с тем вокальная пластика, изящество мелодики и инструментовки этого сочинения выдают большого мастера, постигшего законы массового жанра. Партитура «Певца во стане русских воинов» была издана Дальмасом в 1813 году. До нас дошла ее рукописная копия того времени¹⁴⁶, что говорит о подлинной популярности произведения.

«Певец во стане русских воинов» — не единственный вклад Бортнянского в патриотический музыкальный репертуар. В списке сочинений композитора, переданных в Капеллу после его смерти, упоминаются также Песнь ратников всеобщего ополчения и Марш всеобщего ополчения, оба «для пения и музыки». До недавнего времени они оставались неизвестными, однако Н. А. Рыжкова среди многочисленных маршей и других сочинений периода войны 1812 года обнаружила изданные анонимные партитуры, стиль и мастерство которых говорят об авторстве Бортнянского*. Одна из них — Песня воинов для хора в сопровождении фортепиано или духовых на текст Н. М. Карамзина (стихотворение написано в 1806 году в связи с войной России и Австрии против Наполеона):

Гремит, гремит священный глас
Отечества, закона, славы!
Сыны Российския державы!
Настал великодушный час.
Он наш!.. Друзья, вооружимся,
С врагом отечества сразимся;
Ударим мощною рукой,
Как дети грозного Борея,
И миру возвратим покой,
Низвергнув общего злодея!**

* См.: Рыжкова Н. А. Музыкальная летопись Отечественной войны 1812 года // Электронный журнал ГИИ «Искусство музыки: история и теория». С. 22-24 (<http://sias.ru/upload/iblock/bb3/rijkova.pdf>).

** Цит. по: Рыжкова Н. А. Музыкальная летопись... С. 22.

Можно согласиться с Н. А. Рыжковой, что Песня воинов и есть Песня ратников всеобщего ополчения, упомянутая в реестре Капеллы.

Другая песня — Марш всеобщего ополчения россиян для двухголосного хора с сопровождением фортепиано, написанный на стихотворный текст листовки, которая была выпущена сразу по выходе царского манифеста (6 июля 1812 года), призывавшего к созданию народного ополчения*:

25 Lento

К ру - жью, к ру - жью, к ру - жью! Рос - си - я - не, спе -

- ши - те, Рос - си - я - не, спе - ши - те:

Как известно, ополчение дало свыше четырехсот тысяч ратников из центральных губерний, что явилось одним из решающих факторов российской победы. Н. Рыжкова обращает внимание на анонимность обоих изданий (в отличие от партитуры «Певца во стане русских воинов») и проводит аналогию с «Простым пением» (двухголосной

* Приводится по: Рыжкова Н. А. Музыкальная летопись... С. 22-23.

литургией) Бортнянского, видя в этом идею о всеобщем, всенародном исполнении, объединяющем нацию. Эти находки еще лучше высвечивают образ композитора, видное официальное положение и большая общественная популярность которого удивительно сочетались со скромностью.

Празднования победы

Настал волнующий момент — вступление русских и союзных войск в Париж. Этот день победы, 19 марта 1814 года, отмечался потом еще много лет (указ о таких празднованиях был вышущен 23 марта 1816 года).

Теперь предстояло возвращение войск на родину, и придворный мир был озабочен приготовлениями к встрече. Чрезвычайную активность проявляла вдовствующая императрица Мария Федоровна, которая фактически руководила всей серией празднеств. Она же выбрала их основным местом Розовый павильон в Павловске, повелев пристроить к нему специальный танцевальный зал. К делу были привлечены практически все виднейшие столичные деятели культуры: стихи писали Г. Р. Державин, Н. М. Карамзин, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, А. П. Бунина, Ю. А. Нелединский-Мелецкий и П. А. Корсаков, музыку — Д. С. Бортнянский, Ф. Антонолини и, вероятно, С. И. Давыдов*. Мировой масштаб победы требовал адекватного размаха торжеств и особой помпы, тем более что уличные шествия и массовые церемонии Французской революции задали тон всей Европе. Ударить в грязь лицом было никак нельзя, и фантазия придворных режиссеров создала масштабное зрелище, которое должно было явить единство власти и народа (например, по сценарию кордебалет благородных девиц изображал вензель императора Александра).

Надо полагать, входивший в ближайшее окружение Марии Федоровны Бортнянский, с его надежностью, худо-

* См.: Розанов А. С. Музыкальный Павловск. С. 20–21.

жественным чутьем и здравым смыслом, а также с вероятным опытом участия в великолепных потемкинских шоу 1780-х годов, был глубоко вовлечен в подготовку празднеств. И конечно, как композитор он оказался на первом плане. Сохранилось живое воспоминание о работе над кантатой «Гряди, гряди, Благословенный», причем не стороннего наблюдателя, а автора ее слов — Ю. А. Нелединского-Мелецкого, сообщавшего П. А. Вяземскому 22 июня 1814 года:

Бортнянский сначала жаловался на краткость пьесы и приставал, чтобы я наделал еще четыре стиха, но я из самолюбия отказался. Наконец он приступил к работе: переделал вступление, где, по его словам, для музыки нужна эскламация... «Россия, им гордись!» сопровождается трубным звуком, весьма выразительным!*

Рассказывая об этом, А. С. Розанов далее описывает само торжество, состоявшееся 27 июля 1814 года:

...вечером Розовый павильон был ярко иллюминирован. Невдалеке, среди деревьев и кустов роз и сирени, установили написанные П. Гонзаго огромные декорации, изображавшие русскую деревню. Возле триумфальных ворот, под стихотворным приветствием А. П. Буниной, «первые сюжеты» русской оперы — тенор В. М. Самойлов, бас П. В. Злов, сопрано Н. С. Семенова и Прево — с хором Певческой капеллы исполнили кантату Бортнянского на слова Нелединского-Мелецкого «Гряди, гряди, Благословенный». «Хор, петый» у вторых триумфальных ворот, начинался словами «О твердый в бранях муж!». Затем В. М. Самойлов исполнил кантату Ф. Антонолини на слова Г. Р. Державина «Ты возвратился, благодатный». Вечер закончился балом в зале, специально пристроенном к Розовому павильону. На праздник из Царского Села привезли лицеистов, и в числе их пятнадцатилетнего А. С. Пушкина**.

Для Марии Федоровны не было большей радости, чем триумф Александра, и она по достоинству оценила всех,

* Цит. по: *Розанов А. С. Музыкальный Павловск*. С. 21.

** Там же.

кто ей помогал. Бортнянскому был пожалован перстень. В сопроводительном письме статс-секретаря Г. Вилламова от 3 августа говорилось:

...Государыня Императрица, приняв со всемилосерднейшей признательностью усердие, вашим превосходительством при случае бывшего здесь праздника оказанное, высочайше повелеть мне изволила доставить к вам, милостивый государь мой, приложенный при сем перстень в знак всемилостивейшего к вам благоволения.

На следующий день Бортнянский отвечал:

...Всемиловитейше пожалованный мне от Ее императорского величества перстень, доставленный при почтенном письме вашего превосходительства, имел я щастие получить с живейшия признательностию, которую надеюсь иметь щастие принести лично к стопам ее императорского величества...¹⁴⁷

Филармоническое общество

Как центральная фигура русской музыки того времени, Бортнянский, естественно, принимал деятельное участие в работе Санкт-Петербургского Филармонического общества, открывшегося в 1802 году по инициативе меломана и мецената, придворного банкира барона Александра Александровича Раля. Помимо очевидного художественного и просветительского вклада в культуру столицы Филармоническое общество было сильной благотворительной организацией и ставило своей целью поддерживать семьи умерших музыкантов. В течение ряда лет оно устраивало концерты в пользу музыкантских вдов и сирот*. В его репертуаре большое место занимала духовная вокально-симфоническая музыка. Тем самым было продолжено начинание Людвиг Пезибля, который в конце 1770-х годов, следуя парижским Духовным концертам, исполнял оратории во время Великого поста (когда театры закрыты).

* Императрица Елизавета Алексеевна в ответ на приглашение передавала каждый раз пятьсот рублей.

Открытие общества ознаменовалось исполнением 24 марта 1802 года, в Великий пост, оратории Гайдна «Сотворение мира». В дальнейшем в его концертах звучали реквиемы Моцарта и Керубини, «Мессия» Генделя, а в 1824 году состоялась мировая премьера Торжественной мессы Бетховена.

Члены Санкт-Петербургского Филармонического общества не только устраивали концерты и распределяли пожертвования, но, как истинные просветители, заботились и об общем состоянии музыкального дела в России. Известно, что в конце 1821 года общество совместно с Музыкальным клубом в очередной раз обсуждало состояние музыкального образования в стране. Отмечалась роль Придворной капеллы в подготовке образованных музыкантов, перечислялись учебные заведения и воспитательные училища, в которых постоянно велась подготовка регентов. Выходило, что, благодаря многочисленным хорам разных составов и уровней, во всех уголках страны постоянно росло количество людей, получающих азы музыкальной грамотности.

Бортнянского приняли в почетные члены Филармонического общества в 1815 году, но он и раньше был связан с деятельностью этого объединения. Понятно, что все исполнения монументальных хоровых сочинений в рамках программ общества проходили с участием Капеллы, а следовательно, под руководством ее директора. Наряду с этим Бортнянский включился в музыкально-просветительскую деятельность, устраивая утренние хоровые концерты по субботам, на которые охотно шла петербургская публика. Он действительно был популярен и любим.

Масонство

Говоря о масонстве среди общественных, политических и культурных деятелей той эпохи (как европейских, так и российских), проще назвать тех, кто не являлся масоном: это было скорее исключением. Самые известные лица — императоры Петр Великий и Павел I,

философы Вольтер и Лессинг, композиторы Гайдн и Моцарт, писатели-просветители Радищев и Новиков — в той или иной степени были связаны с масонством. Ложи очень разнились между собой по политическим устремлениям, но их связывала утопическая направленность на этическое совершенствование общества и чрезвычайно развитая внешняя, ритуальная часть, которая временами чуть ли не подменяла сущность. В России 1780-х — начала 1790-х годов масонство было в моде, принадлежность к нему символизировала причастность к элите. Хотя, кроме наиболее серьезных и политически устремленных членов московских лож, другие представители движения больше увлекались веселыми ужинами с шампанским и песнями.

Композиторы являлись желанными участниками собраний. Они бесплатно обеспечивали музыкальную часть ритуала, которой придавалось особое значение (впрочем, профессиональный вклад не освобождал от членских взносов). Масонство было для них не только почетным бременем: оно расширяло круг знакомств, что обеспечивало заказами «в миру». Но еще важнее было его влияние на аудиторию, так как именно масонская основа просвещенной публики задавала тон высокого пиетета к искусству, царивший на спектаклях и концертах в то время и с тех пор переходящий из поколения в поколение.

Интересно, что устав Музыкального клуба, в рядах которого были, среди многих, Строганов, Фонвизин, Бортнянский и барон Раль, содержал пункт, подчеркивающий равенство всех членов как один из основных принципов, а это полностью соответствовало идеологии масонства. Кроме того, в клубе, как и в масонских ложах, состояли только мужчины. Правда, в отличие от масонских собраний, им было разрешено приводить с собой дам «из своей фамилии», но количество таковых и частота их появлений строго регламентировались *. Нетрудно догадаться, что и Санкт-

* См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки... С. 162.

Петербургское Филармоническое общество, образованное в развитие Музыкального клуба, было отмечено масонской традицией как в своей благотворительной и просветительской деятельности, так и в символическом открытии масонской ораторией Гайдна *.

Ни в одном из известных перечней русских масонов имя Бортнянского не встречается, однако трудно себе представить, чтобы он так или иначе не был вовлечен в это движение. Практически все лица, с которыми он соприкасался в высшем обществе, были масонами — включая императора Павла, графа А. С. Строганова и И. П. Елагина (гроссмейстера ложи и ключевой фигуры в русском масонстве последней трети XVIII века).

Бортнянский — автор музыки вполне масонских по характеру и лексике гимнов, например «Коль славен наш Господь в Сионе» на слова московского масона поэта Михаила Хераскова и «Предвечный и необходимый» на слова Ю. А. Нелединского-Мелецкого. Эти сочинения, в некоторой степени развивающие ритмоинтонационную стилистику песен и маршей Великой французской революции в сочетании со свойственной Бортнянскому маршево-гимнической кантовостью, заложили лексическую основу российского гражданственного песенно-гимнического творчества XIX века.

26 *Andante sostenuto*

С. А. Коль сла - вен наш Гос - подь в Си - о - не, не мо - жет изъ - яс - нить я - зык

Т. Б. *p*

* См.: *Temperley, Nicholas. Haydn. The Creation. Cambridge, 1991. P. 16.*

Гимн «Коль славен наш Господь в Сионе» стал совершенно особым явлением по своей судьбе и общественной роли. Масонство, бывшее изначально стимулом его создания в XVIII веке, вскоре оказалось неким рудиментом. Гимн сделался неизменной принадлежностью бытового репертуара, его можно встретить в десятках сохранившихся домашних фортепианных альбомов XIX века. Мелодия его приобрела популярность как народная, на нее пели, например, Херувимскую (см. главу 5).

Примечательна популярность гимна во всех слоях общества. Он стал церемониальным гимном, исполнявшимся в одних случаях наряду с «Боже, царя храни», в других — как единственный. В нем удивительно соединились официальный патриотизм с личной гражданственностью — отсюда, вероятно, его универсальность, что, собственно, и было заложено в его первоначальном, масонском предназначении. Но особенно он привился в военной и военноморской жизни, причем использовался не только как гимн, но и как молитва (в 1842 году вышел указ «Относительно напечатания нот молитвы «Коль славен» его [Бортнянского] сочинения для рассылки оных в армейские полки»)¹⁴⁸.

Примечателен и другой факт: как показал К. Ковалев-Случевский, гимн «Коль славен» стал принадлежностью европейской церемониальной музыки, особенно в Германии (хотя и с совершенно другим текстом, что сплошь и рядом случается при культурных заимствованиях)*. Интригует, конечно, вопрос, как это произошло. Одним из каналов мог быть путь, проторенный духовно-хоровой музыкой Бортнянского на Запад благодаря обосновавшимся там российским принцессам. Однако гимн могла пронести по Европе и победившая русская армия.

Напрашивается и еще одна версия. Был в России интересный гость из Германии — барон Саксен-Веймарский,

* См.: Ковалев-Случевский, Константин. Всё о гимне «Коль славен» Д. С. Бортнянского // http://www.kkovalev.ru/Bortnian_Kol_Slaven.htm.

гофмаршал Людвиг фон Вольцоген (однофамилец упоминавшегося выше принца, принятого вместе с Бортнянским в почетные члены Академии художеств). Этот высокообразованный и отважный прусский офицер с 1807 года присоединился к русской армии. Александр I ценил его и назначил своим флигель-адъютантом. Людвиг фон Вольцоген, один из персонажей «Войны и мира», вошел в историю как человек, предупреждавший Наполеона о фатальной опасности вторжения в Россию, а русских стратегов — о том, что Наполеон непобедим во фронтальных боях, но уязвим, если заманить его в глубь страны и теснить с разных сторон. Барон стал приближенным Барклая-де-Толли, участвовал в нескольких сражениях и был контужен в Бородинском сражении, а после победы вернулся в Германию, где преподавал военные науки будущему императору Вильгельму I. В России на его глазах распространялись патриотические песни Бортнянского — а кто, как не действующий военный, мог понимать значение песен и гимнов для духа армии! Поэтому мысль о том, что именно Вольцоген привнес мелодию гимна «Коль славен наш Господь в Сионе» в культуру своей страны, кажется не столь уж невероятной. Принадлежность его к масонам не подлежит сомнению: ведь Германия была крупнейшим европейским центром масонства, а император Вильгельм I в дальнейшем стал гроссмейстером всех прусских масонских лож. И это лишь повышает вероятность того, что барон познакомил своего патрона с гимном Бортнянского.

Что же касается дальнейшего влияния «Коль славен» на русскую традицию, то оно прослеживается в революционно-демократических песнях. Так, М. С. Друскин указывает, что этот гимн, мелодию которого вызывали куранты Петропавловской крепости, мог быть вероятным истоком песни «По духу братья мы с тобою», созданной в начале 1850-х годов на слова А. Н. Плещеева. Ну а у представителей послевоенного советского общества его начальный мотив неизменно ассоциировался с гимнической

песней «Родина слышит» Д. Д. Шостаковича — внука участника революционного движения*.

Но вернемся к теме «Бортнянский и масонство». Неудивительно, что в 1822 году брожение среди интеллектуальной молодежи заставило Александра I, самого когда-то бывшего масоном, запретить масонство и другие тайные общества. В первых числах августа 1822 года президент Придворной конторы гофмаршал Нарышкин получил конфиденциальное послание от министра внутренних дел графа В. П. Кочубея,

...коим прописывает, что рескриптом на его имя в 1-й день сего месяца Его Императорскому Величеству угодно было повелеть привести в действие меры, принятые касательно воспреещения лож масонских и других тайных обществ в империи... Подписки со всех чиновников, что они ни к каким ложам не принадлежат или что они, принадлежа к оным, впредь ни к каким обществам сего рода принадлежать ни внутри, ни вне государства не будут... Взять... от всех чиновников под начальством его, Г. Гофмаршала, служащим... Отдельно списки тех, кто принадлежал, и отдельно тех, кто не принадлежал... доставить в Министерство внутренних дел... Впредь такие подписки брать при поступлении в службу¹⁴⁹.

В числе государственных служащих и Бортнянский должен был дать отчет об отношениях с масонами. На вопрос о членстве в подобных обществах он отвечал отрицательно, что в то время, скорее всего, соответствовало действительности. А что было лет тридцать — сорок тому назад, уже никого не интересовало...

* См.: Друскин М. С. Русская революционная песня // Собр. соч.: в 7 т. СПб., 2012. Т. 5. С. 413–414, 470.

Глава 12

Вблизи императрицы Марии Федоровны

Хотя официальная служба Бортнянского при Малом дворе осталась далеко позади, он не только не отдалился от Павловска, но, напротив, укоренился в нем, став жителем этого пригорода. Конечно, поселиться в черте великокняжеской резиденции мог только тот, кого желали часто видеть и иметь поблизости. Бортнянский принадлежал к числу таких людей, и в 1792 году ему был выделен участок для усадьбы около места, где река Тызва впадает в Славянку, с видом на Мариенталь — потешную крепость императора Павла. После Второй мировой войны от усадьбы не осталось и следа. Но, видно, была она не маленькой, если в бытность директором Капеллы Бортнянский забирал к себе певчих на лето. Конечно, делалось это не только для того, чтобы они подышали свежим воздухом. Главное, хор, как и его руководитель, должен был находиться вблизи летних императорских резиденций — Александра в Царском Селе и Марии Федоровны в Павловске и Гатчине. Сами певчие тоже не оставались в накладе: за выступления в летних резиденциях они всегда получали розовые гонорары. Наконец, и здание Капеллы в отсутствие обитателей можно было побелить и отремонтировать.

Круг приближенных Марии Федоровны изменился с далеких 1780-х и даже с 1790-х годов, как изменился и уклад жизни в Павловске. Вдовствующей императрице, ввиду ее необыкновенной занятости, было не до развлечений.

Располагая миллионным бюджетом и не роскошествуя в личном плане, она развернула и возглавила колоссальную благотворительную деятельность. Через основанные и финансируемые ею воспитательные дома, учебные заведения, больницы и приюты в Петербурге, в Москве и в провинции прошли тысячи и тысячи детей, подростков и взрослых. Всё было четко организовано, прекрасно управлялось и слаженно работало. По сути, это было целое министерство социального обеспечения, работа которого оказала огромное воздействие на русское общество XIX века, а значит, и на более позднее. В этой связи нужно также упомянуть другую вюртембергскую принцессу, для которой Россия стала родным домом, — великую княгиню Елену Павловну, невестку Марии Федоровны и ее преемницу, чью роль в развитии России, в том числе и национальной музыкальной культуры середины XIX века, невозможно переоценить.

Новый круг приближенных Марии Федоровны, в котором оказался Бортнянский в последние двадцать пять — тридцать лет своей жизни, включал прежде всего Григория Ивановича Вилламова — бессменного статс-секретаря вдовствующей императрицы, назначенного в 1801 году «быть у исправления дел». Он являлся своего рода исполнительным директором Малого двора, и именно через него проходили все деловые обращения Марии Федоровны и Бортнянского друг к другу. Эта хорошо сохранившаяся переписка дает представление о взаимоотношениях императрицы и композитора.

Еще один придворный Марии Федоровны, ее поверенный Юрий Александрович Нелединский-Мелецкий, был с детских лет другом Павла I. Придя к власти, император сразу же его возвысил — сделал статским советником. Затем, по характерному сценарию, — опала, возвращение милости, чин тайного советника... Нелединский был племянником фаворитки императора Екатерины Ивановны Нелидовой. Поначалу соперница, но затем подруга Марии Федоровны, она помогала смягчать непредсказуемый нрав Павла. Юрий Александрович принадлежал к числу тех, на кого импера-

трица могла положиться. Образованный человек, литератор, он в разное время возглавлял целый ряд учебных заведений, являлся участником литературного салона, где можно было видеть Карамзина, Крылова, Дмитриева, Жуковского, Гнедича и других видных деятелей культуры. С Бортнянским он сотрудничал в художественном плане, о чем свидетельствуют их гимны и упомянутая в предыдущей главе кантата «Гряди, гряди, Благословенный».

Учитывая огромное хозяйство Павловска, с десятками зданий и строений, частыми его посетителями были архитекторы, особенно Воронихин, Кваренги, Камерон и Виолье.

Бортнянский был полезен императрице в трех ипостасях: конечно же, как музыкант, затем, в очень большой степени, — как художественный эксперт и, наконец, при его общей культуре и организаторском таланте, — как надежный советчик по самым различным вопросам. Благодарные чувства Марии Федоровны к нему никогда не ослабевали, и она искренне заботилась о его здоровье. Так, будучи в почтенном возрасте, когда и композитору было уже за семьдесят, она настоятельно рекомендовала ему некую лекарственную «инбирную воду», которую прописал ей врач. Этот целебный напиток, приготавливаемый ее метрдомом Рубиным, она иногда даже присылала Бортнянскому за свой счет (хотя чаще он покупал сам — 2 рубля 30 копеек полбутылки). О том, насколько употребление имбирной воды символизировало причастность к элите, говорит следующий факт: этот напиток, предназначенный во время высоких столов только для императорской четы и вдовствующей императрицы, метрдомтели с какого-то времени стали подавать и другим лицам, однако гофмаршал Нарышкин пресек нарушение, устроив разнос виновным.

Приведем фрагменты переписки Бортнянского с Вилламовым¹⁵⁰ * — в основном ответов Дмитрия Степановича

* Первая публикация фрагментов переписки: *Фільштейн С.* Листування Д. С. Бортнянського з канцелярією Імператриці Марії Феодорівни // *Українська музична спадщина: статті, матеріали, до-*

на прошения, которые были переадресованы ему вдовствующей императрицей. Эта корреспонденция, как и аналогичная переписка Бортнянского с секретарем царствующей императрицы Елизаветы Алексеевны Н. М. Лонгиновым¹⁵¹, многое говорит о характере композитора. Он предстает в ней отнюдь не «добреньким» ходатаем, а человеком принципиальным и справедливым.

Значительная часть препровождавшихся Вилламовым писем содержала просьбы о материальной помощи, с которыми музыканты непрерывно обращались к Марии Федоровне, зная о ее доброте и щедрости и нередко злоупотребляя ими. По ответам Бортнянского видно, что он служил своеобразным фильтром: знал обстоятельства каждого претендента и хорошо отличал действительные нужды от авантюрных попыток по принципу «а вдруг просочит».

Во многих приведенных выше документах мы видели Дмитрия Степановича ходатаем за подчиненных, инициатором улучшения их материального положения, помощником осиротевших семей. Таких бумаг сотни. И тем разительнее некоторые его ответы Вилламову, отличающиеся жесткостью или ироничностью.

Так, в письме от 6 сентября 1803 года говорится:

Милостивый государь Григорий Иванович!

На присланный Вами запрос о отставном придворном музыканте Рейнерте по сделанным мною справкам имею честь донести Вам, что единственное его право на милосердное пособие Ее Величества Государыни Императрицы к отъезду его в свое отечество состоит в его крайней бедности и в великом семействе.

В прочем имею честь быть с истинным почтением и преданностью Ваш, милостивого государя, покорнейший слуга Дмитрий Бортнянский

кументы / ред. М. М. Гордійчук. Київ: Музична Україна, 1989. Вип. 1. С. 80-97.

На запрос о помощи певчему Микушину Бортнянский отвечает 28 января 1808 года*:

По мнению моему, просьба, поданная от певчего Микушина, могла бы оставлена быть без уважения, дабы протчие впредь его товарищи не утруждали Ее Императорское Величество.

29 августа того же 1808 года Бортнянский пишет: «псаломщик Стефанов милости императрицы не заслуживает», а дьякон Федор Лукин уже «был осчастливлен» великим князем Константином Павловичем.

Интересен обмен письмами между Вилламовым и Бортнянским в июле — августе 1808 года. Вилламов — 17 июля:

Жительствующий в Черниговской губернии титулярный советник Петр Христианович, старик 70-ти лет, приложенным при сем прошением утруждает Государыню Императрицу о принятии под Высочайшее покровительство взятого в придворные певчие внука его, дворянина Никиту Василенка, и другого выходца из семейства сего, недоросля, с тем чтобы кроме пения обучаемы они были во всем ином, дабы образовывать их положенным для церкви и отечества. Ее Императорское Величество Высочайше мне указала выправиться чрез Ваше превосходительство как о просителе, так и о внуке его, поступившем в певчие, причем изволила желание знать мнение Ваше, какого внимания они, упоминаемые недоросли, достойны. <...> Я всепокорнейше прошу Вас, милостивый государь мой, благоволите сообразно с сей Высочайшею волею сподобить меня для доклада Ее Величеству отзывом Вашим.

Бортнянский отвечает 29 августа:

На отношение Ваше касательно титулярного советника Христиановича имею честь Вас уведомить, что он понапрасну утруждает Ее Императорское Величество просьбою о поступившем внуке его в малолетние певчие, который и без просьбы его изучен будет тому, чему и протчие ученики. Касательно

* Далее опускаются стандартное обращение и столь же стандартное окончание писем.

же до недоросля, находящегося еще при нем, Христиановиче, мне ничего не известно, и кажется, что сия изложенная дерзость не заслуживает никакого внимания и может служить вредным примером и для протчих. При сем препровождаю просьбу его обратно.

Можно понять резкость суждения. Делая всё возможное для образования певчих и добившись столь многого, Бортнянский столкнулся с оскорбительным обращением к императрице через его голову.

Разумеется, многие прошения Дмитрий Степанович поддерживал — как свидетельствует, например, письмо от 5 ноября 1808 года:

На отношение Ваше о поданной просьбе от вдовы Ольги Коробовской имею честь уведомить, что покойный муж ее, Коробовской, служил при Высочайшем Дворе в хоре придворных певчих десять лет и был хорошего поведения, но слабого здоровья, по коей причине отставлен от службы с пенсионом трехсот рублей в год. По смерти же его оставшаяся вдова лишилась одного пенсиона, не имеет никакого способа для своего пропитания, почему и заслуживает исходатайствования одного пенсиона или какого другого пособия, что зависит от воли Ее Императорского Величества.

Оную ее просьбу при сем препровождаю обратно.

Императрица могла давать поручения и лично, как показывает записка, посланная Бортнянским Вилламову от 7 октября 1807 года, — можно сказать, вместо телефонного звонка:

Вследствие полученного от Вас письма не замедлю завтрашнего дня явиться в Гатчину для принятия Высочайшего повеления Ее Императорского Величества.

Иной раз, если обязательства Марии Федоровны не выполнялись, Бортнянский не стеснялся о них напомнить (при этом никогда не касаясь своих собственных дел). Вот письмо от 3 июля 1810 года:

Ее императорское величество императрица Мария Федоровна изволила меня обнадежить, что по возвращении Импе-

ратора из Твери она напомнит ему об отправке трех церковников, назначенных для Великой княгини Марии Павловны. А как по случаю приключившейся мне болезни, в коей и по сие время нахожусь, с тех пор не имел я счастья видеть Ее императорское величество, то и неизвестен, на чем остановилась судьба оных церковников; и как оные бедные люди здесь проживаются, о чем часто мне напоминают, то я прошу вас, милостивый государь, доложить ее императорскому величеству, когда угодно будет приказать оных отправить. Ибо граф Толстой уверил меня, что отправка их зависит единственно от ее императорского величества.

Среди писем есть и касающиеся творческой деятельности Бортнянского. Так, в ноябре 1807 года императрица попросила его сочинить новую музыку для молитвы, «которую поют находящиеся на Александровской мануфактуре воспитанники перед обедом и после оно́го». 19 ноября Вилламов прислал текст Дмитрию Степановичу, но тот сообщил:

...нахожусь в постели с чрезвычайным колотьем, которое не дает мне покою ни днем, ни ночью. Желал бы знать, к которому времени должна быть готова молитва.

Вилламов:

Государыня Императрица изволила иметь желание, чтобы молитва могла быть пропета по новой Вашей музыке в присутствии Ее Величества с Императором в пятницу, послезавтра, но сие теперь едва ли дело возможное.

Сроки, как всегда при Дворе, были пожарные. Правда, для Бортнянского речь шла о сущей безделице, но он не успевал выполнить просьбу по не зависящим от него причинам. И всё же не оставил ее без внимания — при первой же возможности, преодолевая болезненное состояние, написал заказанный хор и 24 ноября послал его Вилламову с таким письмом:

Крайне сожалею, что хворость моя не позволила сочинить молитву к назначенному дню. Но она может служить и на предбудущее время, и для того оную при сем к Вам

препровождая; дабы Вы благоволили ее доставить в Александровск кому следует. Я чувствую некоторое облегчение в болезни, но чрезвычайно слаб, почему должен еще несколько времени просидеть дома.

К Бортнянскому, конечно же, сходились просьбы относительно хорового репертуара для различных воспитательных учреждений: ведь он был цензором духовной музыки. Так, 28 февраля 1814 года Вилламов обращается к нему:

Государыня Императрица Высочайше повелеть изволила просить Ваше превосходительство, чтобы благоволили для Московского училища Св. Екатерины составить собрание музыки церковной для обучения тамошних воспитанниц пению оной.

Следует ответ:

Требуемые для Московского училища Святая Екатерины собрания церковной музыки, удобнейшие к таковому назначению, при сем препровожаю двенадцать сочинений и прошу Вас, милостивый государь мой, донести Ее Императорскому Величеству о исполнении Ее Высочайшего повеления.

А вот высказанное 11 августа 1806 года мнение Бортнянского о том, достойно ли новое издание учебника по теории музыки Мартина-и-Солера того, чтобы на нем стояло посвящение императрице:

Вследствие отношения Вашего ко мне по случаю присланного письма Ее Императорского Величества Государыни Императрицы М[арии] Ф[едоровны] от 8 августа [по поводу] прошения позволить посвятить имени ее в честь издаваемую на французском и российском языке книгу под заглавием «Легчайшие музыкальные правила» сочинения покойного капельмейстера Мартына*. Как в то время не имел я о сем издании никакого сведения, то и не мог подать на оное мое-

* Испанский композитор Висенте Мартин-и-Солер (1754–1806) с 1788 года жил в Петербурге и занимал должность капельмейстера придворных театров. С 1796 года преподавал в Смольном институте благородных девиц.

го мнения, теперь же, получа от издателя один экземпляр, просмотрел оный, нашел его приличным для употребления начального учения. <...> Как сие издание уже употреблено было от сочинителя чрез многие годы в Императорском институте благородных девиц с успехом, то сие одно обстоятельство может быть удостоено особого благоволения Ее Императорского Величества.

Очевидно, находилось немало желающих привлечь к себе внимание императрицы с помощью посвящения. Вилламов — 3 апреля 1813 года:

Ее Императорское Величество высочайше повелеть соизволила препроводить к Вашему превосходительству приложенные при сем три народные русские песни [и] испросить Вас, хороши ли они. Сообщив Вам сию Высочайшую волю, я буду ожидать Вашего отзыва для всеподданнейшего моего по оному донесения Ее Величеству.

Бортнянский:

Препровожденные при почтенном письме Вашем три русские песни я получил и пересмотрел. Что же касается до суждения об оных, то сей род сочинения, так, как и прочие такового разбору, не подлежат строгому исследованию. К тому ж сии три песни были петы удачно певицею, для которой были сделаны, и с общим одобрением публики, то сие и довольно и для певицы, и для сочинения.

Но признаюсь, что не могу не удивляться, видя в нынешнее время таковые вещи посвящать и выставлять на заглавие имена той Высочайшей особы и, может быть, не испрося предварительно на то их соизволения. Но сие буде сказано между Вами и мною как мнение Стародума, то есть меня, который, судя по старому обычаю своего века, часто удивляется вида с одной стороны столь высокого снисхождения, а с другой — толь смелых предприятия...

На этом письме Вилламовым сделана надпись — очевидно, в качестве указания канцеляристу: «Благодарить подносителя, наказать... чтобы... наперед просить изволения».

Характерна и переписка по поводу трех кандидатов в больничный хор. Вилламов — Бортнянскому 25 апреля 1808 года:

Государыня Императрица Высочайше указать мне соизволила просить Ваше превосходительство, чтобы благоволили принять на себя труд испытать присланных с Александровской мануфактуры в больницу трех бедных воспитанников в том, могут ли они употреблены быть в певчие при упомянутой больнице.

Незамедлительно исполнив просьбу, Бортнянский вручает ответ сопровождающему ребят посыльному:

...трех мальчиков прослушал... и нашел их совсем неспособными к пению, ниже к другой церковной службе, понеже они неграмотны и по наружному их расположению и впредь ничего не обещают.

На некоторые запросы Вилламова ответы отсутствуют: то ли они не сохранились, то ли Бортнянский предпочел изложить свое мнение устно. Как правило, эти письма касаются оценки произведений дилетантов — например, представленного неким Ауманом Триумфального марша на взятие Лейпцига соединенными войсками (7 января 1814 года), опусов полковницы Штендер (23 июля 1815 года) или «музыки, сочиненной учителем музыки, офицером в Брауншвейге» Фишером и творений «дочери бригадирши Дарьи Лопухиной» (20 января 1817 года).

Бортнянский был вовлечен и во все вопросы, связанные с преподаванием пения, которое, похоже, было обязательной дисциплиной в благотворительных учреждениях Марии Федоровны. Так, 11 апреля 1825 года он получил следующее приглашение:

Государыня Императрица Высочайше повелеть просила пригласить Ваше превосходительство присутствовать на экзамене пению, который быть имеет в присутствии Ее В[еличест]ва в воспитательном доме в будущей понедельник 13 сего месяца в 12 часов пополудни, чтобы судить о методе преподавания. Исполняя сим Высочайшую волю... и проч.

Более того, композитор и сам предложил провести своего рода летний мастер-класс у себя в Павловске для нескольких человек из воспитательного дома. 7 мая 1825 года он пишет Вилламову:

Сообразно положению, каковое состояло в прошедшем году в Павловске для содержания четырех мальчиков и двух взрослых из воспитательного дому, может быть то же самое и теперь, и надежно может быть препоручено в надзор и учению церковного пения придворному певчему Оленникову, довольно сведущему по сей части, хороших правил и отличной нравственности. Притом я не премину во всё время пребывания их в Павловске иметь попечение о их успехе и поведении.

Лета же мальчиков должны быть от десяти и двенадцати лет, а взрослых — от шестнадцати и семнадцати лет, которые найдутся имеющие более способности и понятия.

О чем прошу доложить Ее Императорскому Величеству Государыне Императрице Марии Федоровне.

Очевидно, потребовались уточнения об условиях содержания мальчиков, и Бортнянский через несколько дней отвечает:

Я не могу Вас уведомить обстоятельно, какое положение состояло в прошедшем году в Павловске на содержание мальчиков из воспитательного дому, потому что сие условие сделано было изустно с певчим Оленниковым, а как оной уже с прошедшей среды находится в Павловске, то и не могу узнать от него о настоящем положении по сему предмету до приезде моего в Павловск, когда позволит мне мое худое здоровье, потому что уже восемь дней как я нездоров простудной лихорадкой. Предварительно же нужно, дабы певчий Оленников съездил в Гатчину и выбрал бы из всего числа там находящихся воспитанников способнейших в голосах и понятнейших.

Немало времени требовала от Бортнянского забота Марии Федоровны о музыкальном образовании воспитанниц Смольного института, хотя в эти годы он сам со смолянками не занимался. Венцом усилий вдовствующей императрицы должен был стать концерт выпускниц Смольного

в Зимнем дворце, назначенный на 25 февраля 1824 года¹⁵². Бортнянскому пришлось неоднократно участвовать в отборе исполнительниц. О масштабах мероприятия говорит то, что ради него из института во дворец было перевезено «11 шт[ук] Фортопиан» (из которых, как указывается в документах, позднее девять было возвращено)¹⁵³. Шефство Бортнянского гарантировало успех концерта. А после него для смолян был дан во дворце обед, меню которого включало астраханский виноград, яблоки и груши (напомним — в феврале!).

Духовная музыка Дмитрия Степановича служила основой репертуара в учреждениях, подопечных Марии Федоровне. Об этом свидетельствует, в частности, то, что императрица заказала фортепианные переложения тридцати шести его духовных сочинений протоиерею П. И. Турчанинову, служившему в основанной ею больнице для бедных. И 24 сентября 1825 года, за четыре дня до кончины композитора, Турчанинов препроводил заказчице отпечатанные переложения.

Большое место в переписке с Вилламовым составляют вопросы изобразительных искусств. Причем Бортнянский настолько знал вкусы императрицы, что иногда осмеливался сам инициировать покупку картин. Во всяком случае, записка Вилламова от 28 мая 1810 года раскрывает эту сторону их отношений:

По высочайшему Ее Императорского Величества повелению имею честь препроводить при сем к Вашему превосходительству сто пятьдесят червонцев, то есть половину суммы, следуемую за купленную Вами для Государыни Императрицы картину, при доставлении которых денег Ее Величество повелеть соизволила повторить Вашему превосходительству изволение особливого и чувствительного удовольствия, которое от получения сей картины сделали Ее Величество...

Бортнянский отвечает:

Письмо Ваше и приложенные при оном сто пятьдесят червонцев я получил. Мне весьма лестно слышать, что Ее Величество столь довольна приобретением новой картины.

Сохранилась и адресованная Дмитрию Александровичу Гурьеву, управляющему Кабинетом Марии Федоровны, расписка Бортнянского от 29 мая (на французском языке). В ней говорится о получении им из кассы оставшихся 150 голландских дукатов в счет трехсот за приобретенную им для нее картину (Франческо?) Альбани «Святое семейство»¹⁵⁴.

Наряду с художниками и архитекторами Бортнянский привлекался и как консультант по развешиванию картин в дворцовых помещениях. Из письма Вилламова от 21 октября 1810 года:

По случаю кончины Ивана Ивановича Гауфера* Государыня Императрица Высочайше повелеть изволила просить Ваше превосходительство, чтобы благоволили принять на себя труд съездить в Гатчину с г. Воронихиным** и распорядить помещение картин в комнатах Государя Императора так, как оные ряды были, с тем чтобы к приезду туда Ее Величества сие было исполнено.

Иногда Бортнянский служил связующим звеном между двором и живописцами. Вот его ответ Вилламову от 16 февраля 1815 года:

Препровожденные при почтеннейшем письме Вашем все-милостивейше пожалованные Ее Величеством живописцу Лучанинову*** за писанную картину Гвида Рени**** пятьсот рублей я получил и того же числа ему отдал, о чем и расписка его

* Живописец-реставратор, служивший в Эрмитаже со времен Екатерины II.

** А. Н. Воронихин на протяжении многих лет был главным архитектором Павловска, отстроил центральный корпус дворца после пожара. Работал также над оформлением Гатчинского дворца.

*** Иван Васильевич Лучанинов (17??–1824) работал в Эрмитаже. С 1817 года ему передавали через Бортнянского картины для копирования.

**** Гвидо Рени (1575–1642) — итальянский художник, автор ряда картин на религиозные и мифологические сюжеты.

при сем прилагается. Оному же живописцу объявлено, дабы явился для выслушания новых препоручений.

В другом повелении, переданном через Вилламова 14 мая 1809 года, просвечивает беспокойство Марии Федоровны, не поспешила ли она с покупкой копии:

Живописец Меттенлейтер* подал счет в шестьсот пятьдесят рублей за сделанную им копию с Менесовой Св. фамилии. Ее Императорское Величество Высочайше повелеть изволила просить Ваше превосходительство, чтобы посмотрели оную копию и сказали мнение.

Бортнянский отвечает со свойственной ему элегантною иронией:

Во исполнение воли Ее Императорского Величества видел я копию с Менесовой Св. фамилии, писанную Меттенлейтером, но как не можно в точности делать сравнение, не имея пред глазами оригинала, который ныне в Павловске, то и суждение мое было бы неосновательно. Однако по первому взгляду во многих местах видно более собственной манеры Меттенлейтера, нежели подражания оригиналу. Касательно же до оценки, сие еще более затруднительно, понеже художник сам положил ей цену. И в его лета нелегко уверить его в том, что другой бы, может и с большим гораздо успехом, был бы доволен за труды свои и половинною ценою.

Нередко Бортнянский занимался и обрамлением картин, что, как известно, требует знаний, вкуса, знакомства с мастерами и ориентации в ценах. 20 мая 1809 года Вилламов обращается к нему:

Полагая, что Вашему превосходительству препоручено попечение о рамах, препровождаю при сем новую приобретенную картину Гвиды, отданную мне в руки для сего, и прошу покорнейше заказать раму к оной.

* Якоб Меттенлейтер (1750–1725) был придворным художником, оформлявшим жилые и парадные комнаты Павловского дворца. Кроме того, им написаны плафоны в картинной галерее.

А вот один из ответов Бортнянского, от 25 марта 1824 года:

Вследствие отношения Вашего превосходительства касательно о сделании для Государыни Императрицы позолоченных рам, я призывал купца Федорова, того самого, который делал и в Павловске Константиновский дворец, но он, Федоров, самую нижнюю цену объявил, что погонный аршин позолоченных рам умеренной ширины может взять по пять рублей, а широких по 6 руб. 50 коп. Для взятия же меры на рамы я отослал его к архитектору Штауберту и для условия о сем предмете.

Так лаконичная и чисто деловая переписка раскрывает различные аспекты более чем сорокалетней дружбы Бортнянского с Марией Федоровной. С его стороны мы находим здесь искреннее уважение и желание быть полезным, не теряя достоинства; с ее стороны — доверие и признательность.

Глава 13

Дом и семья

Миллионная, 9

О частной жизни Бортнянского известно поразительно мало. Причем в касающихся его документах вопросы недвижимости освещены лучше, чем семейные дела.

Где он обитал в 1780-е — начале 1790-х годов, мы не знаем, и самые первые сведения о его местожительстве относятся к упомянутой выше даче в Павловске, построенной в 1793 году. А наиболее определенные сведения касаются дома по Миллионной улице, на котором сегодня можно уже видеть мемориальную доску Бортнянскому.

Адрес этого строения в XVIII веке был Миллионная (или Большая Миллионная)*, № 16, на 1809 год — Большая Миллионная, № 20, на 1824-й — Первая адмиралтейская часть, № 16, а в наши дни это Миллионная, 9. Дмитрий Степанович купил дом в 1797 году, будучи привлечен, очевидно, прекрасным местом в самом престижном районе, рядом с Зимним дворцом и Капеллой, и символической ценой, поскольку здание находилось в нежилом состоянии. Не решившись снести его и построить заново, Бортнянский пошел на перестройку, вероятно понадеявшись на доброе знакомство с архитектором Захаровым. Однако, как часто бывает, предприятие оказалось ловушкой и отняло много

* В разное время она имела и другие названия, в том числе Большая Луговая и Большая Немецкая (как в некоторых из приводимых ниже документов).

денег, нервов и времени. Эти-то хлопоты и неприятности документально отражены лучше любых других подробностей биографии композитора. Но начнем с покупки, которая вряд ли была случайной.

Прежней владелицей дома была не кто иная, как графиня Мария Николаевна Скавронская. Она купила его у графа Владимира Григорьевича Орлова в 1776 году незадолго до своего отъезда с сыном в Италию, где, как уже говорилось в главе 3, возможно, сыграла значительную роль в судьбе Бортнянского. Вскоре после возвращения Дмитрия в Петербург (в конце 1779 года) приехали и Скавронские (в 1780-м). В следующем году Потемкин женил Павла Мартыновича на своей любимой (не только в родственном смысле) племяннице Екатерине Васильевне Энгельгардт. Екатерина II, обожавшая Катеньку (или Котенку, как ее называла императрица), пожаловала жениху в качестве свадебного подарка соседний дом (теперь № 7; здание известно как Дворец Кантемира, отошло в казну в 1767 году после смерти второго владельца, фельдмаршала Х. А. Миниха). Тут и поселились новобрачные. Не исключено, что Бортнянский находился вблизи теперь разросшейся семьи Скавронских.

В 1784-м Потемкин назначил Павла Мартыновича послом в Неаполь, то есть фактически удалил от двора, но Екатерина Васильевна по-прежнему большую часть времени проводила в России, вблизи своего могущественного покровителя. В начале 1790-х годов тяжело заболел ее муж и умер Потемкин, и лишь тогда она обосновалась в Неаполе, томясь в безрадостной неопределенности. После смерти Павла Мартыновича в ноябре 1793 года тридцатидвухлетняя графиня вернулась в Петербург и оставалась одинокой вдовой до 1798 года, когда император Павел I выдал ее за графа Литту. Примечательно, что именно к этому пятилетнему периоду относятся рождения обеих дочерей Бортнянского и покупка им дома на Миллионной.

Когда Мария Николаевна, жившая в Италии, поняла, что особняк ей более не нужен, то оформила доверенность для его продажи на имя Екатерины Васильевны. Было это

в августе 1796 года. А следующие месяцы оказались наполнены судьбоносными событиями: неожиданная смерть императрицы Екатерины, бурное начало царствования Павла I, вступление Бортнянского в управление Капеллой, связанное с большими сложностями... Но постепенно жизнь стала входить в свою колею, можно было заняться частными делами. Решилась и судьба дома Скавронской.

О том, как он тогда выглядел, можно судить по гравюре Т. Мальтона со сделанного в 1790 году рисунка Дж. Хирна. Слева от Мраморного дворца, отделенные от него переулком, видны два двухэтажных строения — флигели Дворца Кантемира. А следующий, очень узкий двухэтажный дом и есть тот, что был приобретен Бортнянским. В Книге записи купчих и закладных 15 января 1797 года зафиксирована покупка его у действительной статс-дамы, вдовствующей графини Марии Николаевны Скавронской. Вот текст документа — он приводится с сохранением колоритной орфографии (кроме букв, упраздненных реформой 1918 года) и с подлинной пунктуацией:

Петербургская палата гражданского суда. Книга записи купчих и закладных на дворы, дворовые места и лавки...

Лета тысяща семь сот девяносто седмаго Генваря впятый надесять день Действительная Статс дама вдовствующая графиня Екатерина Васильева дочь Скавронская поповеренному мне Действительной же Статс дамы вдовствующей графини Марьи Николаевны Скавронской писанному и засвидетельствованному тысяща семь сот девяносто шестаго года августа перваго на десять дня в Неаполе находящаяся там всероссийским ИМПЕРАТОРСКИМ поверенным в делах коллежским советником и кавалером Андреем Итальянским, и надворным Советником Иваном Фораланом Писму и в роде своем она графиня Марья Николаевна не последняя продала я графиня Екатерина коллежскому советнику Дмитрию Степанову сыну Бартнянскому малинкой Ея графини Марьи Николаевны каменной дворик совсем имеющимся нанем строением состоящей в Санкт Петербурге в первой адмиралтейской части в Большой Миллионной улице доставшийся ей графине

Марьи Николаевне тысяща семь сот семдесят седмаго году июля пятого надесять дня от господина Генерал порутчика Действительного Камер Гера графа Владимира Григорьева сына Орлова по купчей в межах дворов по сторону покойнаго Действительнаго Статского Советника и разных орденов кавалера Ивана Иванова сына Бецкогоаподругую Ею графини Марьи Николаевны Скавронской амерою подтем малинким двориком земли по Большой Немецкой улицы восемь в заднем восемь сажень с третью Длинника пообоим сторонам по тринадцати сажень, а взяла я графиня Екатерина у него Дмитрия за тот графини Марьи Николаевны Скавронской Дворик и совсем означенным денег пять тысяч рублей напредь же сей купчей оной Дворик иному никому ранее графини Марьи Николаевны непродан и не заложен ничиаго нивчем неукреплен инизачто неописан.

Ежели кто в него станет почему ниесть затеватся то Ей графине Марье Николаевне Скавронской и наследникам Ее Его Бартнянского и наследникам Его бы тех зачинщиков очищать по Указам и убытка в том никакого не доставить, а онаписании всей договорной цены без утайки семь сот пядесят второго года Указ при сем объявлен сие ж купчую по силе Высочайших оуправлении губернии учреждения двадесятой главы двенадевяностаго пункта объявить в Санкт Петербургском городском магистрате и сей купчей Действительная Статс дама вдовствующая графиня Екатерина Васильева дочь Скавронская по поверенному мне Действительноуж Штат дамы вдовствующей графини Марьи Николаевны Скавронской писму в том что я вышеписанная Ея графини Марьи Николаевны малинкой каменной домик совсем имеющимся на нем строением продала и денег пять тысяч рублей взяла руку приложила у той купчей свидетели Действительные Тайные Советники Сенаторы Действительные Камер Геры и кавалеры графы Александр Сергеев сын Строганов, Христофор Сергеев сын Миних, Тайный Советник Сенатор Камер Гер и кавалер Андреян Иванов сын Дивов, Действительный Тайный Советник Сенатор и кавалер Алексей Логинов сын Щербачев, Тайный Советник Сенатор и кавалер Андрей Иванов сын Голохвостов были и руки приложили. Писал и записал

писец Иван Чибукарев Запрещения нет Да во окончание той купчей написано совершить по указам

Секретарь Василий Шелегов

К сей записке Действительная Статс дама вдовствующая графиня Екатерина Скавронская по вышеописанной доверенности от графини Марьи Николаевны Скавронской руку приложила и купчую к себе взяла тогоже числа.

К сей записке Коллежский Советник Дмитрий Степанов сын Бортнянский руку приложил¹⁵⁵.

Насколько просто всё вышло с покупкой дома, настолько сложным оказалось его перестроить. Дело растянулось на годы: время было неудачное, поскольку тогда же возводился Михайловский замок — резиденция императора Павла. В «Санкт-Петербургских ведомостях» постоянно публиковались объявления, приглашавшие поставщиков строительных материалов и подрядчиков к участию в реализации этого исключительно важного проекта. Бортнянскому было непросто найти подрядчика, который взялся бы выполнить весь объем работ в короткий срок. Пришлось воспользоваться случайно подвернувшимся человеком, и это принесло много огорчений — дошло даже до судебного разбирательства.

Среди документов Министерства юстиции хранится «Дело по жалобе крестьянина Матвеева на статского советника Бортнянского в неудовлетворении его заработанными деньгами»:

Иск господского крестьянина деревни Бору (*так!*) Даниловской округи Ивана Матвеева от 21 июля 1801 года.

В прошедшем, 1798-м году сын мой родной, крестьянин Филип Саевгин, заключил с Г[осподино]м Статским Советником Дмитрием Степановичем Бортнянским договор, чтобы перестроить собственный его, Г-на Бортнянского, дом, состоящий в Большой Миллионной, 1-й Адмиралтейской части, собственными своими материалами и рабочими людьми ценою за 13 000 рублей. Денег же получать от него в четыре срока. 1-й — по поставке материалов; 2-й и 3-й — по заработ-

ке, а 4-й — по окончании всей работы, коего строения исправлено в том, 798-м году на 9981 рубль, да сверх договора сработано в том же доме на 270 рублей, что и Конторою городских строений освидетельствовано и утверждено. Денег же от него, Г-на Бортнянского, означенным сыном моим забрано, как он и сам полицейской экспедиции в поданном счете показал, октября по 30-е число того же 1798-го года 6690 рублей 70 коп., но только в число сей суммы удержано служащим у него, Бортнянского, прапорщиком Ягодиным 160 рублей, следовательно, Он, Г-н Бортнянский, и остановил заработанные сына моего деньги, кроме удержанных прапорщиком Ягодиным, 3561 рубль. Остальная же отстроена по плану и фасаду в наступающем 799-м году летним временем, вся без остатку кончена, но еще в том же его, Г-на Бортнянского, доме по слаженному с ним условию сработано на 975 рублей, в чем он и сам признание учинил. Итого всей работы произведено на четырнадцать тысяч двести сорок пять рублей. Сколько же от него, Г-на Бортнянского, означенным сыном моим в том 799-м году забрано денег, во оном даны от него в приеме расписки, по которым и долженствует расчет учинить. <...>

Г-н Бортнянский Сей Конторе, единственно во отбывательство от платежа, в поданном объяснении указывает, якобы подрядчик, то есть сын мой, получа от него денег 4000 рублей, не делал уплат как поставщикам материалов, так и рабочим людям, а употреблял те деньги на расплату старых своих долгов и на поставку материалов к сторонним строениям, отчего и произошла в работе остановка, и будто бы Г-н Бортнянский платил за подрядчика рабочим людям и прочим, поставляя ему на счет, якобы куплено досок на 120, заплачено плотникам 290, кровельщику 358 р. 98 коп., каменщикам 1105, столярам 200, лавошнику Ефиму Гаврилову за забор разных материалов 105 р. 40 коп., ему же по особой расписке 50 рублей, на что-де и имеет от оных людей расписки. Каковое его, Г-на Бортнянского, показание есть несуществительное, потому, когда сын мой первые Г-на Бортнянского 4000 рублей получил, тогда же для перестройки дома все материалы были изготовлены и состояли в виду своем, еще со излишеством потребного количества, почему он, Бортнянский, и деньги выдавал...

Далее говорится, что платить рабочим и покупать дополнительные материалы

...ему никакой надобности не настояло, да и в договоре оного не сказано, чтобы ему за подрядчика без согласия его платить что-либо кому...

Упоминается и архитектор Захаров,

...который Конторе городских строений в объяснении своем ничего не показывает, но отзывается тем, что никаких он счетов с подрядчиком не имел и ни во что не вступался, а только смотрел за строением.

И наконец, заключение жалобы:

Контора препроводила сие дело военному губернатору, его сиятельству графу Петру Алексеевичу фон дер Палену, который определить изволил, чтобы с него во удовольствие сына моего взыскать только 2141 рубль, а потому и отослано оное дело в полицейскую экспедицию, куда он, Г-н Бортнянский, в число сей суммы внес 937 рублей... для же взыскания остального показанная экспедиция препроводила дело уездного суда во 2-й департамент, где и по сие время не последовало никакого решения.

Учинено, за отлучкою сына моего, по доверенности, господский крестьянин Иван Матвеев.

Июля... дня 1801-го года¹⁵⁶.

В архивах не удалось найти исходящих от Бортнянского документов, которые отразили бы его позицию. Судя же по приведенной жалобе, дело обстояло так: не желая мириться с проволочками, он сам нанял рабочих вместо тех, которые, по-видимому, были отвлечены подрядчиком на другие объекты, оплатил материалы и, надеясь на имевшиеся у него счета и расписки, удержал соответствующую сумму при окончательном расчете. Но Саевгин с отцом нашли умелого крючкотвора-адвоката, а тот воспользовался отсутствием в договоре пункта, предусматривающего действия хозяина дома в случае недобросовестности подрядчика. В результате военный губернатор граф Пален удовлетворил предъявленные претензии, хотя и не в полном

размере. Бортнянский же по каким-то соображениям внес из предписанной суммы лишь 937 рублей.

Речь шла о немалых деньгах — а директор Капеллы, как мы знаем, не был богачом. И всё же это выглядело мелочью на фоне государственных потрясений, о которых, конечно, приведенная бумага умалчивает. В предшествующие месяцы 1801 года, параллельно с ходом дела Саевгин — Бортнянский, заговорщики во главе с Паленом убили императора Павла в новостроенном Михайловском замке, но закатилась и звезда самого графа: уже в апреле он был отправлен в отставку, а в июне выслан из столицы. Тем временем тяжба продолжалась...

В Деле о почетных членах Академии художеств за 1804 год хранится письмо в канцелярию академии из Палаты гражданского суда Санкт-Петербургской губернии:

Определением сей палаты заключено: производимым в доме Ст[атского] Советника Д. С. Бортнянского подрядчиком Саевгиным разного знания работ освидетельствовать здешнему губернскому архитектору обще с бывшим при том строении Надворным Советником (Захаровым. — М. Р.), служащим ныне при оной Академии; вследствие чего Управе благочиния о сем предписано указать и об объявлении означенному Захарову сим палаты в оную канцелярию относимых.

Генваря 1 дня 1804 года.

Академия отвечает — почему-то только через полтора месяца:

Вследствие указа здешней губернии Палаты Гражданского Суда, благоволит оная академия архитектору ее, г-ну надворному советнику Захарову, под смотрением которого производилось строение в доме Ст[атского] Сов[етника] Бортнянского крестьянином Саевгиным, приказать завтрашний день явиться в Управу Благочиния для освидетельствования той работы обще с архитектором Г. Ст[атским] Сов[етником] и кавалером Паульсоном, ибо оное непременно нужно к производившемуся о той работе в Гражданской палате делу. И о том управу уведомить.

Февраля 16 дня 1804 года¹⁵⁷.

Стороны не сдавались, к экспертизе был привлечен даже городской архитектор Санкт-Петербурга Готлиб Христофорович Паульсен (Паульсон). Чем в итоге кончилось разбирательство, история умалчивает, но, так или иначе, директор Капеллы обрел свое пристанище в столице. О внутренней обстановке дома мы сегодня, более чем через двести лет, никак судить не можем. Разве что вот одна деталь со слов А. С. Розанова: будучи в юности знаком с Владиславом Ходасевичем, Александр Семенович слышал от него о каких-то необыкновенно красивых наборных подоконниках, виденных им в годы Гражданской войны в этом самом доме. Но были ли они такими при Бортнянском?

Семья Бортнянского в начале XIX столетия

Кто же населял дом на Миллионной?

Начнем с жены. Она появилась у Дмитрия Степановича не раньше конца 1807 года, так как именно этим годом датирован последний из известных лично им заполненных формулярных списков, а там в графе 9 («Женат ли, имеет ли детей, кого именно, каких лет и где они находятся») указано: «Холост»¹⁵⁸. О жене Бортнянского мы знаем из дела о наследстве и очерка Д. Долгова только то, что звали ее Анна Ивановна и она пережила мужа на тридцать один год (умерла в августе 1856 года). Следовательно, она была значительно моложе его, то есть годилась в дочери.

Все мои попытки найти в церковных книгах запись о венчании Бортнянских, так же как и записи о происхождении и годах жизни Анны Ивановны, не привели к успеху. Сам Дмитрий Степанович неоднократно упоминается в документах петербургских домовых церквей как свидетель при чем-то венчании или как восприемник при крещении новорожденного. Но в качестве лиц, принимающих таинства, Бортнянские ни разу не фигурируют даже в исповед-

ных росписях церквей Петербурга. Правда, по словам сотрудников Санкт-Петербургского государственного исторического архива, метрические и исповедные книги домовых церквей петербургской знати сохранились очень плохо, и, даже если в 1780–90-е годы в них были какие-то сведения о композиторе, мы уже об этом вряд ли узнаем. Не исключено, однако, что венчание совершилось не в столице, а, скажем, в Малороссии, особенно если Анна Ивановна происходила из тех краев.

Написав в формулярном списке «холост», Бортнянский вроде бы исключил вопросы о потомстве. Тем не менее, как следует из документов, уже к тому времени вместе с ним жили его дети. Двое из них носили его фамилию, это дочери с «императорскими» именами — Елизавета и Екатерина, 1796 и 1798 годов рождения. Об их матери (или матерях) можно только гадать, так как формулярные списки есть только за 1805–1808 годы. Возможно, девочки родились от связей со знатными дамами, как это нередко бывало.

С начала 1800-х годов, то есть с пяти-шестилетнего возраста, обе дочери воспитывались в Екатерининском институте. По окончании его, к своему девятнадцатилетию, Елизавета получила богатый подарок (возможно, в качестве приданого) от доброй соседки, Екатерины Васильевны Скавронской. Как уже говорилось, с 1798 года Скавронская стала графиней Литта — женой знаменитого военного и государственного деятеля, миланского аристократа на русской службе графа Юлия Помпеевича (Джулио Ренато) Литты. Подарок же состоял в следующем: Екатерина Васильевна оформила заемное письмо (вексель), согласно которому заняла «у девицы Елизаветы Дмитриевны Бортнянской денег государственными ассигнациями десять тысяч рублей за указные проценты впредь на один год...» (12 февраля 1815 года об этом была сделана запись в нотариальной книге)¹⁵⁹. В дальнейшем по взаимному согласию долг был отсрочен (с регулярным начислением процентов) на многие годы, практически до смерти графини.

Екатерина Васильевна обладала сказочным богатством: единственная наследница светлейшего князя Потемкина и графа Скавронского, она к тому же была осыпана всевозможными милостями Павла I как графиня Литта. Что стояло за ее акцией, остается лишь гадать. Возможно, это было проявлением благодарности Бортнянскому за один добрый поступок с его стороны, который, впрочем, вызывает новые вопросы. Речь идет о трагическом событии восьмилетней давности — смерти в 1807 году дочери Екатерины Васильевны, Марии*. В отличие от ее сестры, дочери, матери и даже бабушки, которым современники дали более или менее подробные характеристики, никакого описания личности Марии Павловны мне не встретилось, но представление о ней мы всё же можем составить по сохранившемуся портрету кисти В. Боровиковского. Есть также сведения о ее замужествах и легенда об отце ее дочери — хорошо известной графини Юлии Павловны Самойловой, о которой чуть позже.

Первым мужем Марии Павловны был Павел Петрович фон дер Пален, сын главы антипавловского заговора. Поженились они в 1800 году — незадолго до переворота, после которого Палены оказались в немилости. Традиционно в семье Скавронских матримониальные решения принимались царственными особами: императрица Елизавета поженила Мартына Карловича Скавронского с Марией Николаевной Строгановой; Потемкин (разумеется, по согласованию с Екатериной II) — Павла Мартыновича с Екатериной Васильевной; Павел I, который необычайно благоволил к Екатерине Васильевне, после смерти Павла Мартыновича выдал ее за графа Литту. Он же в 1800 году неожиданно для всех выдал ее дочь Екатерину Павловну, по слухам влюбленную в младшего Палена, за своего любимца, князя Петра Ивановича Багратиона. Приходилось бы удивляться, если бы

* Справочники обычно либо не указывают год смерти Марии Павловны, либо датируют ее смерть 1857 годом, путая ее с сестрой, княгиней Багратион.

замужество другой дочери Екатерины Васильевны, Марии Павловны, не было санкционировано императором, к которому семьи Скавронских, Литта и Пален были одними из самых приближенных.

Но не в добрый час породнились Скавронские с Паленами, и брак оказался недолговечным. В 1803 году в жизни семьи произошло сразу три судьбоносных события: родилась дочь Юлия, супруги развелись, а Павла Петровича, как сына заговорщика, выслали из столицы. Возможно, развод был связан с опалой, но не исключено, что назревал и независимо от нее.

Было ли причиной семейной драмы рождение дочери? Молва числила ее отцом итальянца Литту, чему способствовала внешность этой черноокой брюнетки, а впоследствии — ее большая переписка с графом и треть наследства, завещанная им Юлии наравне с его двумя «официальными» побочными детьми. Словом, явно не прибалтийской масти дочка могла послужить уликой измены и причиной развода. Высказывалось предположение, будто Литта и женился на Екатерине Васильевне, чтобы иметь основания покровительствовать своей дочери (внучке Екатерины Васильевны) и передать ей наследство*. Но на деле свадьба состоялась в 1798 году, за пять лет до рождения Юлии. Кроме того, чтобы покровительствовать внебрачным детям, аристократам совершенно не обязательно было оформлять брак с их бабушками или с кем-то еще из их семей. Следовательно, занимательная версия (укрепившаяся, по-видимому, с легкой руки М. И. Пыляева, который широко пользовался петербургскими апокрифами) столь же нелепа, сколь ошибочна фактически.

А Мария Павловна в следующем году вторично вышла замуж — на этот раз за красавца и героя-воина Адама Ожаровского (между прочим, из окружения Юлия Помпеевича).

* См., например, статью И. Бочарова и Ю. Глушаковой «Карл Брюллов и театр» в журнале «Наука и жизнь» (1981. № 5-7) или: <http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post67908853/>

Однако и этот брак оказался недолгим и странным. Детей, по крайней мере выживших, у супругов не было, Ожаровский большую часть времени отсутствовал, участвуя во всех русских походах против Наполеона в 1805–1807 годах. Но самое странное, что когда в 1807 году Мария Павловна умерла в возрасте примерно двадцати пяти лет, то ни в хлопотах по ее погребению, ни в устройстве опекунства над четырехлетней Юлией никто из ее семьи не участвовал: ни муж Марии и отчим девочки Адам Ожаровский, ни мать и бабушка Екатерина Васильевна, ни сестра и тетка Екатерина Павловна (которая, впрочем, жила в Европе), ни отчим Марии (и гипотетический отец Юлии) граф Литта. Всем этим занимался... Дмитрий Степанович Бортнянский.

Вот ходатайство о погребении на имя митрополита Новгородского, Санкт-Петербургского, Эстляндского и Финляндского Амвросия:

Преосвященный владыко, Всемилостивейший архипастырь.

Тело покойной графини Марии Павловны Ожаровской, урожденной графини Скавронской, по завещанию Ее привезено в вотчину Ее, называемую Графскую Славянку*, для погребения. А как на сие нужно позволение и благословение Вашего высокопреосвященства, то всепокорнейше прошу на то дать кому следует Ваше повеление.

При сем свидетельствую мое истинное почтение. Имею честь быть Вашего Преосвященства, милостивого архипастыря, покорнейший слуга

Дмитрий Бортнянский¹⁶⁰.

Судя по докладу «Софийского уезда Екатерининской, что на Графской Славянке, церкви священника Михаила Иларионова» на имя «Города Софии Царскоконстантиновския церкви благочинного священника Симеона Иаковлева» и рапорту последнего на имя митрополита Амвросия, тело графини «положено быть имеет внутри храма Святыя ве-

* Графская Славянка — имение близ Павловска.

ликомученицы Екатерины, что на Графской». Документ подписал благочинный священник Симеон Иаковлев 2 мая 1807 года.

Вскоре Бортнянский был назначен опекуном маленькой Юлии (ей исполнилось три или четыре года): это выяснилось при систематическом просмотре метрических книг всех петербургских церквей за период с 1760-го по 1830 год*. В метрической книге церкви Захария и Елисаветы за 1808 год в разделе записей о вступивших в брак указывается, что 21 декабря сочетаются первым браком

...малолетней графини Юлии Павловны фон дер Пален, находящейся под опекою Действительного Статского Советника Дмитрия Бортнянского, крепостной человек Иван Еремеев с отпущенною вечно на волю Надворным Советником Федором Кнорингом девицею Матреною Прокопьевой. Поручителем: Действительный Статский Советник Бортнянский¹⁶¹.

О самой подопечной известно немало. С 1821 года она фрейлина — сначала, видимо, у великих княгинь, а с 1823 года у императриц Елизаветы Алексеевны и Марии Федоровны**; короткое время (в 1827 году) была замужем за графом Николаем Александровичем Самойловым. Прославилась своим исключительно оживленным салоном в Графской Славянке, который привлекал аристократическую и художественную молодежь столицы, тем самым отдалявшуюся от императорского Двора. Это вызвало недовольство Николая I — он захотел купить имение, а царю не отказывают... Юлия покинула Россию. Выросшая в Павловске вместе с Карлом Брюлловым, она была его подругой и музой, довольно долго жила с ним в Италии. Брат Карла,

* Эти данные, как и многие другие в этой книге, были обнаружены моим отцом, Григорием Вольфовичем Цывкиным.

** Высочайший указ от 29 апреля 1823 года: «Внучку Статс-Дамы Графини Литты Девицу Юлью Пален всемилостивейше пожаловали Мы во фрейлины к их Императорским Величествам Государыням Императрицам»¹⁶².

архитектор Александр Брюллов, построил ей в Графской Славянке дворец, развалины которого еще видны. Образ жизни графини Самойловой напоминал о ее тетке, княгине Багратион, только первая осела в Италии, а вторая — в Вене, затем в Париже. Любопытно, что своей вовлеченностью в оперную жизнь Италии Юлия продолжила линию деда, меломана Павла Мартыновича Скавронского. Не ограниченная в деньгах, она с помощью клакеров манипулировала провалами и успехами постановок.

Итак, разнообразные сведения говорят о близости между Бортнянским и семьей Скавронских. Их связывали забота о детях и внуках друг друга и история с домом на Миллионной. О том, что стоит за всем этим, можно лишь догадываться, сопоставляя даты и факты. Мы уже знаем о вероятной связи Бортнянского с графиней Марией Николаевной Скавронской во время его пребывания в Италии. Учитывая свободные нравы той эпохи, отсутствие сведений о супружестве Дмитрия Степановича в пору рождения его дочерей, а также одиночество Екатерины Васильевны в перерыве между двумя замужествами, можно строить новые предположения...

Но вернемся к Елизавете Бортнянской, получившей приданое в 1815 году. Вскоре она вышла замуж за Александра Семеновича Долгова, служившего экономом в Екатерининском институте, где она воспитывалась. Император по своему отметил это событие: удовлетворил давнее ходатайство обер-гофмаршала Толстого об увеличении жалованья директору Капеллы путем «определения ему столовых денег по четыре рубля в день»¹⁶³.

В новой семье родились два сына, Дмитрий и Владимир. Вот свидетельство о рождении первенца:

Института ордена св. Екатерины у бывшего эконома и кавалера Александра Семенова сына Долгова, чиновника, титулярного советника, сын Дмитрий родился 1816-го года ноября 3-го дня.

Восприимщиками оного были: Его Императорского Величества Певческого хора Директор Действительный Статский

Советник Дмитрий Степанович Бортнянский и дочь его, девица Екатерина. В чем свидетельствую, Морского Николаевского Собора протоиерей (подпись)¹⁶⁴ *.

Через год, 19 декабря 1817 года, родился и 23 декабря был крещен

...Екатерининского института у Эконома титулярного советника Александра Долгова сын Владимир... Восприемниками были: Дмитрий Степанович Бортнянский и дочь его, девица Екатерина¹⁶⁵.

Вскоре, однако, оба — и мать, и младенец — умерли. А следы младшей дочери Екатерины теряются: судя по тому, что она не фигурирует среди наследников отца, ему пришлось похоронить и ее в период между 1817 и 1825 годами.

Остался внук Дмитрий, очевидно названный в честь деда. С конца ноября 1817 года он воспитывался в доме Бортнянского и стал самым близким к нему человеком. Как оказалось, по музыкальным данным он годился в певчие: согласно документам Капеллы, «Дмитрий Александров сын Долгов 1824 года августа 17 дня принят к Высочайшему Двору в число придворных малолетних певчих»¹⁶⁶. Именно он и написал первый биографический очерк о композиторе, опубликованный в журнале «Нувеллист» в 1857 году, а также оставил кое-какие пометы, в частности поставил свое имя в рукописи «Немецкой обедни».

Отношения Бортнянского с зятем, который посягал на заемное письмо графини Литты — наследство Елизаветы (отнимая его, между прочим, у своего сына), — были натянутыми. Приходилось выплачивать Александру Долгову по 600 рублей в год только за то, что проценты по заемному письму поступают в ломбард на имя внука Дмитрия «до прихода его в совершенные лета».

* Этот документ был выдан значительно позже, после смерти Бортнянского, в связи с требованием дворянской опеки, рассматривавшей спор по поводу принадлежности денег по заемному письму графини Литты.

Особенно настойчив стал Долгов-старший после смерти тестя. Как повествует «Дело об опекунстве над малолетним придворным певчим Долговым» (на 128 листах!)¹⁶⁷, чтобы отстоять наследство внука, Анна Ивановна Бортнянская и Екатерина Васильевна Литта объединились. 11 февраля 1826 года графиня переписала прежнее заемное письмо Елизавете на имя малолетнего Дмитрия Долгова и 9 июня переслала 10 200 рублей в Дворянскую опеку для помещения их в Заемный банк «для приращения из процентов» на его же имя, вместе с ломбардным билетом на 2145 рублей, которые накопились к заемному письму с 1815 года. Александр Долгов, которому по закону полагалась четверть от наследства жены, опротестовал эти действия. Однако Анна Ивановна свидетельствовала, что «по всем расчетам он получил больше следуемого ему по законам», что в течение четырех лет Бортнянский выплачивал ему по 600 рублей в год, что ему досталось все недвижимое имущество жены, которой в приданое было дано «серебра, бриллиантов, посуды и прочего на 4000 рублей, каковые вещи после смерти ее остались все у мужа ее титулярного советника Долгова»¹⁶⁸.

Сведения о жизни зятя Бортнянского скудны. Известно только, что 25 декабря 1818 года совет Екатерининского училища представил на имя императрицы Марии Федоровны доклад о произведении в следующий чин коллежского секретаря эконома Долгова, «как выслужившего узаконенное время в настоящем чине». Он был представлен к чину титулярного советника. Среди подписавших представление — Юрий Нелединский-Мелецкий, в то время директор института¹⁶⁹. В 1860 году в Петербурге вышла книга «Памятники и монументы» Александра Долгова, однако того ли самого, пока установить не удалось.

Был у Бортнянского и сын Александр, родившийся в 1801 году, также внебрачный, усыновленный неким Вершеневским, но по отчеству — Дмитриевич. В некоторых случаях разрешалось передать рожденному вне брака сыну

все привилегии отца, включая право наследования (так было, например, с учителем пения Грибовичем-Брежинским). Не исключено, что в отношении Александра Вершеневского была выполнена соответствующая формальность. Так или иначе, с 1811 года мальчик жил в доме Дмитрия Степановича. Получив достаточно хорошее домашнее образование, он, однако, не проявлял интереса к дальнейшей учебе. 20 мая 1818 года «Александр Вершеневский (дворянин, крестьян не имеющий)... вступил в 1-й Карабинерский полк юнкером», 31 января 1820 года «произведен прапорщиком с переводением в 23-й Егерский полк». В апреле 1821 года он стал подпоручиком, прослужил два года и был «от службы уволен по Высочайшему приказу с чином поручика»¹⁷⁰, а затем служил дежурным офицером в Горном кадетском корпусе. В справочниках дореволюционного Петербурга можно найти Елизавету Александровну Вершеневскую, скончавшуюся 26 мая 1901 года и похороненную на кладбище Воскресенского Новодевичьего монастыря в Петербурге. Вполне вероятно, что она была внучкой Бортнянского и, судя по фамилии, незамужней (возможно, монахиней).

Был у Дмитрия Степановича и еще один ребенок — по-видимому, старшая дочь, о которой ничего неизвестно, кроме того, что от нее у Бортнянского осталась внучка по имени Мария Ляшенок. В 1825 году ей было двадцать лет и она жила в его доме.

Глава 14

Конец пути

Последние дни

Летом 1825 года готовилась поездка Александра I в Таганрог в сопровождении большой свиты, а затем императрицы — тоже со свитой, но гораздо меньшей. Здоровье Елизаветы Алексеевны ухудшалось, врачи настоятельно советовали увезти ее на юг. Продолжительность пребывания государя и государыни в теплых краях не уточнялась.

Готовя вояж, Придворная контора была перегружена заботами: предстояло обеспечить царской чете и ее свите комфорт на протяжении всего пути, а также во время остановок. У директора Капеллы были свои проблемы, вытекающие из предписаний князя Петра Михайловича Волконского, начальника штаба его величества. Следовало снарядить в дорогу должное количество больших и малых певчих, но одновременно требовалось продолжать обычную работу в Петербурге. Между тем представители царской фамилии летом отправлялись в разные резиденции — Ораниенбаум, Царское Село, Петергоф, Павловск и Гатчину. Многие переезжали с места на место, и везде им был нужен сопровождающий хор, притом что штат Капеллы оставался неизменным. Задачи непростые, а Бортнянскому уже исполнилось семьдесят три. Здоровье пошатнулось, весной и летом он неоднократно болел.

Тем не менее дела в Капелле шли своим чередом, что отражено протоколами слушаний в Придворной конторе за сентябрь 1825 года — последний месяц жизни Бортнянского. Как обычно, его доклады большей частью касались перестановок певчих, их продвижения по окладам, выплат тем, кто был на дежурстве в Павловске, оплаты учителей по математике и иностранным языкам и т. п. На протяжении его долгого директорства подобные служебные представления всегда утверждались. Но теперь предотъездная суэта вызвала проволочку в прохождении одного документа, что не могло не расстроить Дмитрия Степановича.

Еще весной он выхлопотал певчему Леонтию Кордовскому, прослужившему в Капелле восемь лет, разрешение на трехмесячный оплачиваемый отпуск в Черниговскую губернию в связи с плохим состоянием здоровья. По каким-то причинам Кордовский не смог вернуться вовремя. Извещенный об этом Бортнянский в письменной форме просил продлить певчему отпуск еще на два месяца и оплатить обратный проезд. Такое решение уже находилось вне компетенции Придворной конторы, которая тогда же, в июле, обратилась к князю Голицыну, чтобы испросить высочайшее согласие. Однако Двору было не до того, и обращение осталось нерассмотренным. К возвращению Кордовского в сентябре поправить дело было невозможно: император отбыл из столицы, а беспокоить его в дороге такими пустяками никто бы не решился. В итоге платить певчему отказались.

Придворная контора действовала по правилам, но ее формальное решение, да еще по-чиновничьи сухо изложенное, Бортнянский, скорее всего, воспринял как признак неуважения. Тем более что речь шла всего о шестидесяти рублях в месяц ассигнациями — менее двадцати рублей серебром. Дело вроде бы мелкое, но, как это бывает, оно могло стать последней каплей. 24 сентября Бортнянский получил отказ, а 26-го занемог. Возник озноб — доктор объяснил это простудной лихорадкой, прописал по своему

разумению лекарства. На следующий день больной почувствовал себя лучше. Но в ту же ночь, с 27 на 28 сентября, скончался от апоплексического удара, или, по-современному, инсульта.

Предание гласит, что композитор умер под звуки собственного концерта, исполняемого по его просьбе хором Капеллы. Приводимый ниже отчет доктора Крестовского рисует совсем иную картину. Но присутствие певчих нельзя исключить: когда Бортнянскому стало плохо, могли послать не только за докторами, но и за Герасимом Стоцким, а тот мог позвать своих товарищей, живших рядом, в домах Капеллы. В этот момент они, конечно, желали быть со своим директором. Как писал Дмитрий Долгов в многократно цитированном очерке, «все его любили и уважали, и с первого уже взгляда очень приятная наружность и выражение особенной кротости в чертах лица располагали в его пользу». По словам другого современника, певчие «почитали Бортнянского отцом и любили его с горячностью, потому что он был нежен в обращении, ласков, добр и кроток, готовый всегда служить друзьям и вообще ближним»*. Потерять такого руководителя было для «капеллан» катастрофой.

Завершился путь человека, оставившего глубокий и благой след в истории Капеллы. Завершилась эпоха, это все понимали. Но живым нужно было идти дальше...

Уже 28 сентября в Придворной конторе был оглашен

Рапорт Главного лекаря придворной гофшпитали и I округа врача коллежского советника Крестовского, коим доносит, что Директор Придворной певческой капеллы Действительный Статский Советник Бортнянский сего сентября 27 числа в 12 часов пополудни от апоплексического удара умер. Определено: умершего из списка исключить и вследствие словесного предложения Его Превосходительства Г. Гофмаршала и Кавалера о исправлении должности покойного, впредь до получения Высочайшего разрешения, дать инспектору 6 класса Толстому ордер¹⁷¹.

* Цит. по: Преображенский А. В. Д. С. Бортнянский.

В тот же день Николай Толстой пишет князю Голицыну:

Ваше Сиятельство! Милостивый Государь!

С прискорбием всего придворного певческого хора долгом поставляю, что бывший Директор Придворной певческой капеллы Действительный Статский Советник Бортнянский вчерашнего числа в 12 часов ночи по воле Божией умер, о чем сим уведомляя именем вдовы, всепокорнейше прошу в предбудущее время иметь свое благоволение насчет могущей от нее быть просьбы.

С истинным к особе Вашего почтением и преданностью имею честь быть

Толстой. Сентябрь 28 дня 1825 года¹⁷².

В деле имеется неподписанная записка, по логике — князя Голицына:

Надобно Вам узнать, кто лечил Бортнянского, и от него хотя письменно отобрать о причине его смерти, что в донесении Государю объяснит причину его смерти и сколько был болен¹⁷³.

Немедленно — рапорт Крестовского:

Директор Придворного Певческого корпуса Действительный Статский Советник Дмитрий Степанович Бортнянский был одержим разными болезненными припадками в продолжение всего нынешнего лета, которые нельзя было считать важными, но более происходящими от старости его лет, сего сентября 26-го дня занемог он простудною лихорадкой и слег в постель, от прописанного мною лекарства 27-го числа получил приметное облегчение, так что мог встать с постели и целый день ходил по горнице, в 12-ть же часов ночи того ж числа призван я был к нему вместе с господином Лейб-медиком Семеном Федоровичем Гаевским, и мы нашли его без всякого дыхания, пораженного Апоплексическим ударом, и хотя в ту же минуту пущена была ему кровь и употреблены другие средства, нужные в таковых случаях, но всё было для него уже бесполезно.

Главный Академик придворной госпитали

Коллежский Советник Крестовский 29 сентября 1825¹⁷⁴.

Появилось и газетное извещение:

Санкт-Петербург, 28 сентября.

В ночи с 27-го на 28-е сентября скончался здесь, в Петербурге, после кратковременной болезни Директор Придворной Певческой капеллии Действительный Статский Советник Дмитрий Степанович Бортнянский на 75-м году от рождения*.

Известие поразило и опечалило многих. Показателен отклик в цитированном выше письме А. Я. Булгакова:

Жаль Бортнянского и для него, и для того также, что с ним придут в совершенный упадок церковная наша музыка и придворная капелла. Кто будет уметь, да и так старательно, заниматься певчими, как он? Он их беспрестанно занимал и учил, сочинял прекрасно и знал свое дело. Старик был крепкий, свежий; казалось, что долго проживет, но Бог иначе распорядился**.

Наследники и наследство

Как мы знаем, после смерти певчих всегда рассматривался вопрос о вспомоществовании их близким. Дошла очередь и до семьи самого Бортнянского. Дело было решено очень быстро.

Сохранилась бумага без подписи, обрисовывающая положение в семье покойного «со справки, взятой от самой вдовы 2 октября 1825 года через Г. Стоцкого»:

Вдова Действительного Статского Советника Бортнянского объявила, что она осталась с сыном его, порутчиком Александром Вершеневским (прижитым им до вступления в брак с нею), служившим прежде в военной службе, а ныне находящимся в ведомстве Департамента Горных и соляных дел при Кадетском корпусе, который, кроме получаемого им годового жалованья семисот рублей, ничего не имеет, ибо от покойного отца своего получал только необходимое пособие.

* Северная пчела. 1825. № 117. 29 сентября. Вторник.

** Русский архив. 1901. С. 216.

Еще при ней находятся: внук покойного Бортнянского, сын Титулярного Советника Долгова, Дмитрий, 8 лет, определенный в число придворных певчих; внучка его же, Бортнянского, дочь чиновника 14-го класса Ляшенка, девица Марья 20 лет, и сирота, девица Александра Михайлова, 27 лет, о которой ни вдова Бортнянского, ни она сама не знает, чья она дочь¹⁷⁵.

На основании справки вдове было предложено обратиться непосредственно к императору, что она и сделала на следующий же день, 3 октября:

Августейший Монарх! Всемиловитейший Государь!

Муж мой, бывший директор придворной певческой капеллы Действительный Статский Советник Бортнянский, 27-го числа минувшего Сентября по воле Божией помре.

При Высочайшем Вашего Императорского Величества Дворе служил он с 1758 года усердно и беспорочно 66-ти лет.

Оставшись ныне вдовицею, осмеливаюсь всеподданнейше просить Ваше Императорское Величество удостоить меня в сем состоянии и оставшихся при мне всемиловитейшим воззрением.

Вашего Величества и пр.

Анна Бортнянская¹⁷⁶.

Ко всем этим документам князь Голицын добавил свою докладную записку и в тот же день отправил ее в Таганрог. На ней можно прочесть собственноручную резолюцию Александра I, наложенную двумя неделями позже — и всего за месяц с небольшим до его смерти: «Назначить вдове полное жалованье 2875 руб. в пенсион. Таганрог. 16 октября 1825 года¹⁷⁷.

Разбираясь в делах мужа, вдова поместила в «Санкт-Петербургских ведомостях» стандартное для таких случаев объявление:

Анна Ивановна Бортнянская, объявляя с прискорбием о кончине Действительного Статского Советника Дмитрия Степановича Бортнянского, служившего при Высочайшем Его Императорского Величества Дворе Директором Придворной

певческой Капелли, последовавшей 28 сентября 1825 года, покорнейше просит как кредиторов означенного супруга ее, так и тех, кто остался ему должным, явиться в положенный законом срок... как равно и родственников покойного, имеющих законные права на получение оставшегося наследства, в собственный дом покойного, состоящий в Санкт-Петербурге в Большой Миллионной, 1-й Адмирал[тейской] части, 1-го квартала, под № 16.

Объявление в газете появилось в номере 93, за 20 ноября, и было повторено в двух следующих. А уже в номере 96, от 1 декабря, читаем:

27 (ноября. — М. Р.) получено известие о том, что император Александр I скончался 19 ноября в 10 ч. 50 минут до полудня.

В столице назревали бурные события...

Тем временем приехали извещенные Анной Ивановной остальные родственники, имевшие право на наследство. Вместе с внучкой Марией они составляли малороссийскую ветвь семьи Бортнянских. Все трое — «дворянка Черниговской губернии Анна Уманцева, Марья Ляшенок да капитанша Елена Мазилева» — перечислены в ходатайстве военного губернатора Малороссии князя Н. Г. Репнина-Волконского, направленном им князю Петру Михайловичу Волконскому¹⁷⁸. В этом документе они названы наследницами.

В отношении Марии Ляшенок — внучки Бортнянского, как следует из обращения его вдовы, — мы знаем, что она осенью 1825 года проживала у своего деда. В отношении Уманцевой и Мазилевой остается надеяться, что когда-нибудь о них расскажут полтавские архивы*. Возможно, они

* В «Русской старине» в 1911 году (Т. 148. С. 690–691) было помещено сообщение И. Павловского «К биографии композитора Д. Бортнянского». В нем содержится ссылка на материалы архива Полтавского губернского правления за 1827 год (№ 129, св. 28), где находятся копии переписки Н. Г. Репнина-Волконского с П. М. Волконским по поводу наследниц Бортнянского. Особый интерес представ-

были либо племянницами композитора — дочерьми его сестры Меланьи, либо его собственными внебрачными дочерьми. «Дворянка Черниговской губернии Анна Уманцева» вполне может оказаться матерью Ильи Уманца, у которой, по сообщению Бортнянского в 1818 году, в Чернигове находились документы относительно дворянства уволенного певчего. В таком случае юноша, доставивший Дмитрию Степановичу столько неприятностей, был ему либо внучатым племянником, либо внуком. Из других касающихся Анны документов явствует, что в Капелле служили три ее внука — Гавриил, Александр и Николай Легкобытовы, и это тоже говорит в пользу их общего родства с Бортнянским (что он явно не афишировал). Старшие из мальчиков, Гавриил и Николай, были приняты в придворный хор еще при его жизни.

Между прочим, при увольнении «за спадением с голоса» Александра Легкобытова 29 декабря 1830 года выяснилось, что он происходит «из купеческого звания». Это обстоятельство, не имевшее особого значения ни в XVIII веке, ни в первой четверти XIX, оказалось предосудительным при Николае I. Дело в том, что по выпедшему 14 октября 1827 года положению было запрещено принимать на государственную службу представителей целого ряда категорий российских подданных, и среди них купцов второй и третьей гильдий с их детьми (эти ограничения существовали и раньше, но соблюдались не столь строго). Легкобытов стал хористом до введения положения, но Волконский, узнав о его «социальном происхождении», посчитал нужным сделать директору Капеллы Ф. Львову внушение:

...Его Императорское Величество повелевает: отныне впредь не принимать никого из означенных званий и в Придворные

ляет фраза из ходатайства наследниц: «...ныне требуемых городскою думою за дом Бортнянского поземельных денег не можем заплатить, дом же Бортнянского не приносит никакого дохода» (С. 691). Речь, конечно, идет о доме в Малороссии.

певчие, разве только по совершенно отличному голосу; но о таковых наперед всегда представлять лично на смотр к Его Императорскому Величеству¹⁷⁹.

В завершение разговора о родне Бортнянского напомним, что инспектор Николай Яковлевич Толстой также был его родственником — то ли двоюродным внуком, то ли племянником. Включим в перечень и законного внука Дмитрия Долгова. Что же, в те времена использование служебного положения для устройства родных зазорным не считалось. Да и вряд ли бравый майор или малолетние потомки Бортнянского были недостойны службы в Капелле.

Увы, Уманцева и Мазилева приехали не в лучшее время. В Петербурге — накаленная атмосфера междоусобицы, закулисные маневры в верхах, чаша весов колеблется. И наконец взрыв — восстание декабристов, его решительное подавление и воцарение нового императора с весьма жестким стилем правления. Следствием по делу о мятеже руководит сам Николай I с его, по выражению современников, устрашающим «взглядом василиска». Идут бесчисленные кадровые перемены. Столица — словно разворошенный муравейник. А тут личные дела...

Конечно, вопросы наследства регулировались юридическими процедурами. Но не всё можно было решить обычным порядком, а снискать благосклонность высшей власти стало гораздо труднее.

Для приезжих и само путешествие, и жизнь в Петербурге оказались очень дороги. Но самым неприятным сюрпризом была необходимость заплатить немалый земельный налог для получения в наследство малороссийского дома Бортнянского. Семья решила обратиться к царю за финансовой помощью. Просить просто так было неудобно и не обещало успеха. Видно, знающие люди подсказали преподнести императору подарок — в надежде, что, согласно обычаю, он отблагодарит дарителей деньгами. Единственная ценность, которая осталась у вдовы и была достойна преподнесения государю и в то же время не нуж-

на ей самой, — это металлические доски с награвированными духовными сочинениями Бортнянского. И 27 января 1826 года Анна Ивановна обращается к царю с прошением о дозволении

...всеподданнейше поднести Вашему Императорскому Величеству, с согласия родственников, полное собрание сочинений Духовного пения, оставшегося по смерти мужа моего, выгравированное на медных и оловянных досках¹⁸⁰.

В ответ — указание выяснить, сколько это стоит. Вдова сообщает, но письмо куда-то кануло, и реакции на него не последовало. Прошел почти год, наследницы издержались и исстрадались от неопределенности положения. Перед самым Новым годом Анна Ивановна пишет Волконскому, теперь уже министру Императорского Двора:

Ваше сиятельство! Милостивый государь! Князь Петр Михайлович!

Милостивое расположение Ваше к покойному мужу моему, Действительному Статскому Советнику Бортнянскому, подало и мне смелость в обстоятельстве, в каковом теперь нахожусь, обратиться к Вашему сиятельству с письмом сим.

В прошлом феврале месяце сего, 1826-го года имела я счастье поднести чрез письмо Государю Императору полное собрание сочинений покойного мужа моего, некоторые в рукописях, а большая часть выгравированные на медных и оловянных досках; получа в ответ, что Его Величество, принимая оные, соизволил объявить желание узнать, сколько таковых и цену оным, почему в непродолжительном времени доставила Действительному Статскому Советнику Ситникову ведомость о числе оных и объявила лично, что упомянутые доски стоили мужу моему двадцать пять тысяч рублей, но, поднося Государю Императору как их, так и прочие сочинения, я не имела в виду требовать что-либо, почему и полагаюсь совершенно на волю Милостивого Монарха.

С тех пор не имею никакого отзыва. Но как случались часто требования от многих особ, равномерно и от придворного певческого хора, на некоторые сочинения, то я принуждена была всегда отказывать, считая себя уже не вправе

распоряжаться ими, поднеся их Императору; ныне же таковые требования опять возобновляются, и, не получая никакого решения, я вынужденною нашлась обратиться к Вашему Сиятельству и покорнейше просить не отказать мне в мнении Вашем по сему предмету.

При чем свидетельствуя мое почтение, имею честь быть Вашего Сиятельства Милостивого Государя

покорнейшая слуга

Анна Бортнянская.

Декабря 29 дня 1826 года

Жительство имею в доме мужа моего в Большой Миллионной.

Запрошенная сумма, видно, показалось императору несообразной, и его устное распоряжение записано на подготовленной для доклада справке: «Высочайше повелено поторговать доски сии за меньшую цену». В справке между прочим говорилось:

...полное собрание сочинений мужа ее состоит из 84 пиес, выгравированных на 227 медных и 662 оловянных досках, из коих большей части придворный певческий хор не имеет...

Анна Ивановна добивается приема у князя П. М. Волконского, который записал ее устный ответ для представления царю:

Вдова Действительного Статского Советника Бортнянского объявила, что за подносимые ею нотные доски она не может назначить никакой цены; но ежели бы благоугодно было пожаловать ей в знак Монаршего благоволения подарок, то она почла бы сие за особенную для нее милость; наследникам же выдать сколько-нибудь деньгами... ..они останутся весьма довольны тем, что им будет назначено, поелику находятся теперь в весьма бедном положении.

Николай I распоряжается: «Спросить самих наследников: довольны ли они будут, ежели назначить им за нотные доски и за всё подносимое 5000 рублей». Но тут и просительницы решают поторговаться:

Наследницы... Бортнянского объявили, что они не могут назначить цены нотным доскам, подносимым вдовою Бортнянского, но, приехав из Малороссии в С. Петербург, прожились и находятся теперь в бедности, обязаны будучи удовлетворить за дом покойного городские повинности; а потому просят пожаловать им по крайней мере десять тысяч рублей.

Наивные, они лишь разозлили императора:

...объявить наследникам... Бортнянского, что ежели они не согласны получить за подносимые нотные доски пяти тысяч рублей, то могут продать их кому угодно. 18 апреля 1827.

Дамы решают, с одной стороны, воззвать к жалости, а с другой — убедить императора в его собственной выгоде от владения досками:

...будучи мы наследниками к имению умершего... Бортнянского, вызваны по газетам в Санкт-Петербург из отдаленных мест вдовою покойного Бортнянского, живем здесь более года, понесли на содержание себя великие издержки... от покупки досок казна несколько потерпеть не может, ибо если позволит продавать отпечатанные вновь ноты, то мы с уверенностью можем сказать, что сумма, которую Государю Императору благоугодно будет нам пожаловать, возвратится в один месяц, судя по числу любителей духовных сочинений и по тому, что печатных нот Бортнянского в продаже нет.

Николай неумолим:

Объявить: ежели желание есть доски продать за пять тысяч рублей, то можно купить. 27 апреля 1827.

Делать нечего, на следующий же день исстрадавшиеся наследницы сообщают о согласии получить пять тысяч рублей, которые просят им выдать, «не делая замедления». Нужные распоряжения сделаны, и 13 мая 1827 года от нового директора Придворной певческой капеллы Ф. Львова поступает рапорт министру Императорского Двора:

...нотные доски и разные сочинения в рукописях... по реестру приняты и в дом певчих положены в приготовленное для оных место под наблюдением Инспектора Придворной Певческой Капеллы.

Точка в этом деле была поставлена в начале июля, когда министр Двора Волконский известил Кабинет:

Государь Император Высочайше повелеть соизволил: вдове Действительного Статского Советника Бортнянского за поднесенные ею разные сочинения и нотные доски покойного ее мужа дать из Кабинета фермуар ценою в три тысячи рублей.

То ли разглядели, какое богатство досталось Капелле, то ли сказался обычай выражать высочайшее благоволение ценными подарками...

Глава 15

После Бортнянского

Смерть Бортнянского провела демаркационную линию между двумя эпохами в истории русской духовной музыки: закончилось время больших художников и началось безвременье. Несмотря на лепту, внесенную Глинкой, Чайковским, Серовым, Бахметевым, Поленовым, Римским-Корсаковым и другими, безвременье продолжалась чуть ли не столетие — до Рахманинова, который первый после Бортнянского сказал в этой области поистине великое слово. Тому много причин, и это тема отдельной книги. Главное, изменился уклад жизни, изменились и эстетические каноны, как менялись они в пору молодости Дмитрия Степановича. Только маятник, естественно, устремился в другую сторону.

Нельзя сказать, что Бортнянского совершенно забыли и отвергли. Его хоровое наследие продолжало жить — поначалу благодаря Капелле, которая в 1830–40-х годах печатала издания с его досок, а при отсутствии их заказывала гравировку своему комиссионеру Резелиусу*. Позже, когда Капелла сочинения композитора издавать перестала, его наследие жило вопреки ей. Но жило словно по инерции. Казалось бы, никто не отрицал его значения и не собирался разрушать традицию. И всё же господствующее отношение к стилю Бортнянского стало явно критическим.

* См.: Рыжкова Н. А. Прижизненные издания... С. 53.

Увы, те, кто приклеил к его творчеству ярлык «итальянщина», не учитывали нескольких «деталей». Прежде всего, не принималось во внимание, что он творил главным образом в Екатерининскую эпоху. Между тем вся музыка галантной эры, выражавшая стиль второй половины XVIII века, звучала по-итальянски. Дайте кому-нибудь послушать, не называя автора, сочинение Мысливечека или скрипичную сонату Березовского — даже просвещенные музыковеды скажут: «Похоже на Моцарта». Но мы-то знаем, что это итальянская школа! Кроме того, критики XIX века, когда в России уже практически не существовало паралитургического жанра, не ведали о внутреннем разделении духовной музыки в XVIII веке и судили о вольном паралитургическом стиле по меркам стиля литургического.

Похоже, что недовольство исходило от самого государя: он явно хотел от Капеллы чего-то нового, более соответствующего духу времени и идеологической триаде «православие, самодержавие, народность». Явным антиподом всему этому виделась «итальянщина», которую стали инкриминировать Бортнянскому. А вот в чем она проявлялась — в репертуаре или в манере пения, можно было понимать по обстоятельствам, в зависимости от того, какую линию следовало проводить руководству Капеллы.

Трудно придумать большее оскорбление дела и памяти Бортнянского, чем назначение его преемником Федора Петровича Львова (1766–1836) — человека, единственной связью которого с музыкой было любительское пение в юности*. Делая чиновную карьеру, он занимался немного литературной деятельностью под псевдонимом Схимник. Подняться на уровень серьезных государственных деятелей ему так и не удалось, несмотря на определенное покровительство Двора, главным образом со стороны Аракчеева (они с Федором Петровичем дружили семьями). Однако

* До Львова директором Капеллы несколько месяцев был Д. М. Дубенский, не оставивший заметного следа в ее истории.

Львов дослужился до тайного советника и был назначен в 1826 году директором Капеллы (по-видимому, опять же благодаря Аракчееву, который в эти смутные годы занимался кадровыми перестановками в Министерстве духовных дел и народного просвещения). Годом позже он был назначен еще и статс-секретарем Государственного совета.

Новый руководитель придворного хора должен был привлекать начальство своими чиновничьими данными. И, судя по его первым решительным шагам, он руководствовался такой установкой, что с престарелым и засидевшимся в прошлой эпохе «итальянцем» Бортнянским Капелла пришла в упадок как учреждение и как художественный организм. Нужно было приводить ее в порядок, повышать исполнительский уровень и, главное, заботиться о национальной самобытности этого уникального в Европе хора — российского культурного и религиозного символа.

В Капелле, где добрая память о Бортнянском еще была жива, Львов действовал испытанным методом: не упускал случая возвеличивать собственные достижения, взваливая реальные и мнимые недостатки на своего предшественника, хотя при любой возможности выставлял себя его искренним другом. Приведем некоторые выдержки из его отчета министру Двора в марте 1833 года¹⁸¹:

5. Книжная библиотека была весьма ограничена. Ныне она значительно умножена... <...>

6. По настоящему штату Певческой Капеллы ни канцелярии, ни писца при Директоре не положено, а потому ни должностной переписки, ни счетной части производимо не было... Ныне... установлен в производстве дел надлежащий порядок.

7. По штату 1817 года положено 1000 руб. на учителей для малолетних певчих. Сумма сия употреблялась на наем посторонних учителей без всякого разделения времени, возраста и классов. Малолетние певчие с 1829 г. разделены по возрастам и классам. В 1-м классе преподаются: Чтение, Чистописание, Катехизис, Священная История и первые правила арифметики. Во 2-м — Чистописание, Российская грамматика, Российская география, Древняя общая и Российская

История и Арифметика. В 3-м — Всеобщая География, средняя и новая Российская и Всеобщая История, Алгебра, Геометрия, Российская Грамматика и небольшие упражнения в сочинении. Таким образом изготавливаются они по спадению с голосов к заступлению должностей канцелярских служителей, которым в высших других познаниях нет никакой надобности. <...>

8. В прежнее время вся цель в управлении хозяйственной частью состояла только в том, чтобы при выпуске малолетних из заведения получали они некоторую сумму на экипировку. А поелику внутреннего порядка по сему предмету не доставало... то помянутая выдача производилась, если смею сказать, произвольно...

Образцовый директор отчитывается об упорядочении дел, которого прежде, разумеется, не было. Правда, хвалясь нововведениями, он стесняется упомянуть о восстановлении телесных наказаний. Зато указывает, что рассортировал малолетних певчих по возрастам и классам. Невдомек ему: ранее этого не делали не из халатности, а потому, что дети поступали с разным уровнем грамотности и общей подготовки.

Пока Львов говорит об административных делах, всё у него выходит складно. И сообщение о том, что он заказал П. И. Турчанинову гармонизацию всех напевов церковного обихода и направил вырученные за издание деньги в фонд Капеллы, тоже характеризует его как вполне рационального деятеля. Но когда он переходит к устранению недостатков по музыкальной части, повествование становится гораздо менее внятным:

Вступив по Высшей воле в звание Директора сего заведения, я нашел те же мною замеченные и самим г-ном Бортнянским признанные недостатки в хоре, но с сим вместе встретил я и укоренившиеся уже предрассудки в пении... Каждый старший певчий непоколебимо был уверен, что никто в мире более его пение не понимает... В сем положении, имея против себя целый полк людей несведущих... узнав, что приехавший сюда Итальянец Рубини учился в Болонской Академии, зна-

ет правила певческой музыки и имеет на свое звание диплом, зная притом, что в церковное итальянское пение не допускаются никакие украшения; что музыкальное выражение есть непосредственная принадлежность итальянских школ, что подражание сему выражению не по правилам, не по чувству обезображивает хор так, как обезображен хор графа Шереметева, и уподобляется тому, кто, зная, что надобна точка на букву *i*, ставит ее непременно, но только с тою разницею, что ставит ее или не на ту букву, или не там, где должно; я решился просить Ваше Сиятельство о исходатайствовании Высшей воли на определение Итальянца Рубини в Придворную Певческую Капелль и постепенно увидел, что хор успевал в правильном выражении, которое одно одушевляет пение, вводит его, так сказать, в положение Драматическое и достигает сердца.

По всем сим уважениям я нахожу, что учитель пения с познаниями г. Рубини необходим в таком хоре, каков хор придворный, который пришел в общую и повсеместную известность, в доказательство чего в каждую свободную субботу наполнена пробная зала публикою, и несколько раз мне случилось, что многие из Англичан прямо с корабля приходили слушать хор, и многие иностранцы, будучи в отъезде, просили дать им слышать и видеть оный, как явление знаменитостью необыкновенное.

Ключевой момент приведенного отчета, в котором просвечивает оборонительная позиция, — противопоставление Придворной капеллы и знаменитой еще с XVIII века капеллы графов Шереметевых. Как было всем известно, их соперничество складывалось не в пользу Львова. Молодой Гавриил Якимович Ломакин, сам воспитанник шереметевского хора (особенно расцветшего при Дегтяреве), с энтузиазмом вдохнул в него новую жизнь, когда стал его руководителем. Этот коллектив, стабильный, не раздираемый вечными командировками певчих и не скованный официальными идеологическими установками, привлекал художественностью исполнения и широтой репертуара. Конкуренция его с Императорской капеллой обострялась принципиальными

разногласиями и оборачивалась личным противостоянием — об этом свидетельствует не только приведенный выпад Львова, но и встречающая критика в записках Шереметева, отражающих его горькие раздумья:

Цель Ваша мне понятна: чтобы увековечить Ваше имя восстановлением напева Греческой древней музыки, Вы стараетесь уронить или уничтожить Бортнянского и других подобных ему сочинителей; но сие сделать очень трудно и невозможно¹⁸² *.

В итоге позднее, уже при следующем директоре Капеллы, именно шереметевца Ломакина пригласили туда, чтобы поднять падающий уровень хора. Но прежде, когда Федор Петрович Львов умер и директором стал его сын Алексей Федорович (1798–1870), к нему в помощь был назначен капельмейстером М. И. Глинка, великолепно владевший техникой вокала. Николай I его напугивал:

Глинка, я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты не откажешь мне. Мои певчие известны по всей Европе и, следовательно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами**.

Император, конечно, знал и о том, что Глинка учился пению в Италии, и об итальянизмах, скажем, в партии Антонида в опере «Жизнь за царя».

Вот какой застал Глинка Капеллу после одиннадцати лет «усовершенствований»:

Вскоре по определении нашем Алексей Федорович сделал экзамен; многие из больших певчих, т. е. теноров и басов, оказались весьма плохими. Алексей Федорович хотел было некоторых исключить, однако же дело обошлось и без того. Я взялся учить их музыке, т. е. чтению нот, и исправить ин-

* Приводится по копии, несколько варьирующей текст автографа со следами многочисленной правки. Возможно, обращение так и не было послано Львову.

** Глинка М. И. Записки. М., 1988. С. 74.

тонацию, по-русски — выверить голоса. Мой способ преподавания состоял в разборе скалы, означения полутонов, следовательно, изыскания причины употребления знаков повышения и понижения; впоследствии писал я на доске двухголосные короткие задачи (Sätze), заставляя сперва сделать разбор, потом спеть одну, потом разобрать и спеть другую партию, потом всё вместе, стараясь образовать слух учеников моих и выверить голоса их.

Когда в первый раз явился я для преподавания с мелом в руке, мало нашлось охотников; большая часть больших певчих стояла поодаль с видом недоверчивым, и даже некоторые из них усмехались. Я, не обращая на это внимания, принялся за дело так усердно и, скажу даже, ловко, что после нескольких уроков все почти большие певчие, даже и такие, у которых были частные и казенные уроки, приходили ко мне на лекции*.

А. Ф. Львов, руководивший Капеллой с 1837 по 1861 год, был фигурой колоритной. Генерал, сенатор, обер-штабмейстер, один из лучших скрипачей своего времени, дирижер и композитор, которому император доверил создание гимна «Боже, царя храни», он имел также «реальную» профессию (окончил Институт инженеров путей сообщения). Начав службу с военных поселений Аракчеева и успев побывать адъютантом генерала Бенкендорфа, он прошел школу двух наиболее спорных и весьма влиятельных фигур в России первой половины XIX века. Однако положение дел в Капелле он не улучшил, а некоторыми сторонами своей деятельности лишний раз доказал, что Гоголь и Салтыков-Щедрин хорошо знали российское общество.

Львов решил пойти по стопам Бортнянского в роли руководителя всей духовной музыки в России. Унаследовав от отца интерес к истокам русского церковного пения, он пришел к выводу, что корпус напевов испорчен итальянизмами, привнесенными украинскими певчими, а кроме того, возникает путаница из-за бесчисленного количества

* Глинка М. И. Записки. С. 75.

существующих вариантов. По его мнению, следовало собрать древнейшие крюковые записи (можно сказать, в русле «Проекта об отпечатании древнего российского крюкового пения», о котором пойдет речь далее), сравнить их, выбрать ту сердцевину, которая постоянно присутствует, расшифровать этот инвариант, отпечатать и утвердить в качестве единственно принятого в государстве. Наверное, Алексей Федорович не знал, что почти за два века до того патриарх Никон в ходе своих реформ ставил перед собой аналогичную задачу и справился с ней весьма условно, а также что в 1772 году Синод выпустил четыре свода песнопений в квадратной нотации. Не разбирался он и в палеографии, поэтому самые древние рукописи, которые ему удалось собрать, относились к XVIII веку, а многие другие — к XIX. Но это уже позднее установили созданные митрополитом Филаретом в комиссию по исследованию львовского материала ученые, среди которых был и выдающийся знаток русского церковного пения Дмитрий Разумовский. Львов, таким образом, хотя и не достиг успеха, но дал толчок к развитию серьезных исследований в области духовной музыки*.

С 1848 года, когда Ломакин в Капелле стал серьезно работать с хором и по указанию своего начальника заниматься гармонизациями напевов (эту работу он добросовестно вел в течение десяти лет), А. Ф. Львов приступил вплотную к реализации своих цензорских устремлений. К тому времени в России, особенно в Москве, появилось большое количество вольных любительских хоров — видимо, по следам популярных ранее крепостных капелл. Разумеется, эти хоры свободно выбирали себе репертуар из доступных нот. Львов посчитал необходимым подчинить их своей власти и 7 января 1850 года направил секретные (!) послания митрополиту Московскому Филарету и москов-

* См.: Белоненко А. С. Из истории русской музыкальной тектологии.

скому военному генерал-губернатору А. А. Закревскому. Он требовал принятия решительных мер, «чтобы вольные хоры не употребляли нот, не получивших одобрения ни директора придворной певческой Капеллы, ни Св. Синода»¹⁸³. За посланиями последовал каталог разрешенных к исполнению произведений.

Только этого не хватало генерал-губернатору! Но напрямую отказать директору Императорской капеллы, автору государственного гимна, было бы неосмотрительно, и 18 января опытный администратор аккуратно переводит мяч на поле партнера:

Соглашаясь с предложением Вашего Превосходительства, изложенным в рапорте ко мне от 17 сего января за № 16, о составленном Вами каталоге нот для пения при богослужениях и о раздаче сего каталога содержателям вольных хоров в Москве с воспреещением им петь ноты, в каталоге не показанные, под опасением лишиться права содержать хор, я прошу Вас доставить список содержателей хоров... для зависящего от меня по полиции распоряжения о наблюдении за точным со стороны их исполнения требуемого Вами условия.

Пришлось Львову самому вылавливать вольные хоры, что заняло немало времени и раззадорило его еще более. Логика борьбы привела его к следующей ошеломляющей инициативе: 17 октября 1851 года он предложил Закревскому для укрепления порядка в вольных хорах поместить всех их участников в специально выделенные дома, причем

...при каждом доме должны состоять: Надзиратель, четыре унтер-офицера из отставных, учитель пения (все сии лица назначаются от правительства).

И еще священник.

Далее излагались «строжайшие меры», направленные на обеспечение круглосуточного надзора за всеми участниками хоров. На каждом доме должна была быть надпись: «Дом вольных хоров, отделение 1», «Дом вольных хоров,

отделение 2» и т. д. — полная аналогия ротам Семеновского или Измайловского полков, если не идеям щедринского градоначальника Угрюм-Бурчеева!

Генерал-губернатора предложение царского любимца явно поразило — дипломатичный ответ был дан только 18 февраля 1852 года:

Из собранных сведений оказывается, что вольные хоры составлены из людей разного звания (и малолетних): дворовые люди, находящиеся в услужении у своих помещиков, артисты московского театра, лица, занимающиеся торговлею и разными другими промыслами, для которых пение составляет занятие второстепенное и временное. Определить для таких людей постоянное местопребывание, а тем менее назначить для жительства их общий дом и подчинить их особому надзору представляется невозможным.

При всем желании моем сделать угодное Вашему Превосходительству, я не нахожу средств привести в исполнение Ваши предложения относительно введения порядков в вольных хорах.

Несмотря на все эти перипетии, хор Капеллы был способен производить глубокое впечатление, как мы знаем по цитированному выше отзыву Берлиоза. И всё же любители музыки порой отзывались о нем критически. Вот слова фрейлины А. О. Смирновой-Россет:

Придворным хором дирижировал Львов, после него его сын, который сочинил (*слово неразборчиво*) и прочие канты, самые негодные, он сторговался с Синодом, велел их разучивать по всей России, что дало ему десять тысяч дохода. Митрополит Филарет горячо жаловался, что испортили наше церковное пение. Теперь это пение под управлением Бахметева совсем испортилось и охотники ездят к графу Шереметеву*.

Впрочем, это мнение может быть не вполне беспристрастным: Смирнова-Россет явно предпочитала «шереме-

* Смирнова-Россет А. О. Автобиография. М., 1931. С. 295.

тевское» направление в хоровом искусстве. От нее досталось и сменившему Алексея Львова в 1861 году Николаю Ивановичу Бахметеву, тоже разностороннему музыканту — скрипачу и композитору. Между тем он добился подъема в качестве исполнения хора*. Бортнянский же для нового директора, видимо, уже не представлял интереса, хотя его четырехголосные концерты вышли у Бернарда в 1874 году, а это могло произойти только по инициативе Капеллы. Поворотным пунктом в истории наследия Бортнянского стал 1879 год, когда укоренившиеся в церковном пении полицейские порядки привели к громкому скандалу — истории, нашумевшей в русской и иностранной прессе:

Узнав об издании Юргенсоном Литургии Чайковского, директор Капеллы, сановный композитор Н. Бахметев, обратился за содействием к полиции. В марте 1879 года в нотопечатню Юргенсона явились полицейские чины и конфисковали имевшиеся там экземпляры Литургии Чайковского. Кроме того, был произведен обыск на квартире Юргенсона, в его магазине и в магазинах других московских нотопродавцев. Найденные экземпляры Литургии были конфискованы, а с владельцев литографий и типографий была взята подписка не печатать музыку церковного назначения без разрешения Капеллы.

Этими действиями были существенно затронуты денежные интересы Юргенсона, так как помимо Литургии Чайковского на очереди стояло издание духовных сочинений Глинки и других композиторов. Узнав при помощи Балакирева, что Синод не склонен защищать привилегии Капеллы, Юргенсон... решил начать против Капеллы судебное дело. <...> 4 мая 1879 года дело слушалось в последней инстанции — Сенате. Согласно состоявшемуся постановлению, директор Капеллы Бахметев и московский оберполицмейстер Козлов были присуждены не только возместить убытки, понесенные Юргенсоном, но даже уплатить судебные издержки. <...> Юргенсон торжествовал и сразу же приступил к изданию

* См. интересный очерк Владимира Ковальджи «Памяти Н. И. Бахметева» (<http://vladimirk.ru/bahmetev.htm>).

собрания духовных сочинений Бортнянского, пригласив Чайковского в качестве их редактора. Объявленная подписка привлекла 245 подписчиков, чем Юргенсон был очень доволен...*

Между тем имя Бортнянского зазвучало в неожиданном контексте. Выплыл на поверхность документ, который долгое время циркулировал под названием «Проект об отпечатании древнего русского крюкового пения, рассматриваемый в двух главнейших отношениях, в отношении к состоянию всех старообрядческих церквей и в отношении к состоянию всех великороссийских церквей»; он также сокращенно именовался «Проектом Бортнянского». О нем многие знали, но пока он не был опубликован, то не вызывал ни споров, ни обсуждения.

Текст документа был напечатан в 1878 году в приложении к «Протоколу годичного собрания Общества любителей древней письменности» по инициативе П. А. Вяземского. Однако самые жаркие споры начались в 1901 году, когда отмечалось 150-летие со дня рождения Бортнянского и в связи с этим были предприняты попытки оценить его значение в исторической перспективе. «Проект об отпечатании древнего русского крюкового пения» как единственный документ, по которому можно было составить представление об эстетических взглядах композитора, оказался в центре внимания. Но тут-то и возникла полемика о его происхождении и подлинности, главными оппонентами в которой выступили С. В. Смоленский и В. В. Стасов.

Смоленский, выдающийся хоровой дирижер, музыковед, палеограф, как раз в 1901 году стал управляющим Капеллой, где культ Бортнянского сохранился навсегда. Рассуждая по методу исключения, он утверждал, что никто, кроме Бортнянского, не мог в его время быть создателем такого документа**.

* Вольман Б. Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л., 1970. С. 174-175.

** Смоленский С. В. Памяти Бортнянского: Из речи, произнесенной 28/IX 1901 г. на торжественном собрании в Придворной певческой капелле в память Д. С. Бортнянского // Рус. муз. газета. 1900. № 47.

Эту точку зрения разделял один из крупнейших знатоков церковной музыки А. В. Преображенский. Но Стасов — человек с широчайшим культурным кругозором, заведующий художественным отделом Публичной библиотеки, опытный источниковед, постоянно имевший дело с раритетами и выдавший в своей жизни немало подделок, — не поддался на сенсацию. Тем более что он уже много лет (по крайней мере с 1855 года) интересовался списками «Проекта»*. По мнению Стасова, отсутствие не только оригинальной рукописи композитора, но и мотивов для него выступать в роли инициатора общественной кампании при его высоком социальном статусе убеждало в том, что его имя, как крупнейшего авторитета старого времени, было просто использовано для усиления весомости идеи**. Сомнения подкрепляла антиитальянская позиция автора «Проекта», которая для Бортнянского означала бы отречение от самого себя.

С тех пор проблема атрибуции «Проекта» делит исследователей на два лагеря. Из наиболее обстоятельных экскурсов в историю вопроса упомянем написанную еще в 1921 году статью А. В. Финагина***. Наиболее серьезная и всесторонняя работа принадлежит А. С. Белоненко, который провел ревизию рукописных источников документа, тщательный анализ его текста и широкого историографического контекста. Итоговый его вывод сводится к тому, что вопрос об авторе остается открытым****.

* См.: Белоненко А. С. К вопросу об авторстве «Проекта Бортнянского» // Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков // Сб. тр. Гос. Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. М., 1986. Вып. 80. С. 154-155.

** См.: Стасов В. В. Сочинение, приписываемое Бортнянскому // Рус. муз. газета. 1900. № 47.

*** Финагин А. Проект Бортнянского: К вопросу о его авторе // Музыка и музыкальный быт старой России: материалы и исслед. Л., 1927. Т. 1. С. 174-188.

**** Белоненко А. С. К вопросу об авторстве «Проекта Бортнянского». С. 172.

Вслед за Стасовым я не склонна относить «Проект» к Бортнянскому, и вот почему. Основная идея анонимного текста заключается в том, что тщательная научная публикация крюковых напевов сможет, с одной стороны, запечатлеть это уходящее искусство как ценный и самобытный памятник отечественной культуры, а с другой — послужить изучению его, для того чтобы положить в основание современной и будущей профессиональной отечественной музыки и развивать с помощью контрапункта. Сама по себе такая позиция делает честь автору документа и перекликается с известным высказыванием Глинки: «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». На момент создания «Проекта» Бортнянский единственный в русской музыке понастоящему владел двумя искусствами — контрапунктом (как позже Антон Рубинштейн, Римский-Корсаков, Чайковский и Танеев) и знанием церковной музыки — а значит, мог высказать аналогичную идею еще до Глинки. Но если какие-то его мысли и отражены в «Проекте», то в целом этот документ явно ему не принадлежит. Прежде всего, стиль текста грешит совершенно не свойственными Бортнянскому витиеватостью и напыщенностью, разукрашивающими подчас поверхностные и мелкие попутные мысли автора. Еще существеннее, что там выражается пренебрежение к западноевропейскому искусству, содержатся намеки на западничество Сумарокова и т. п. Прав Стасов: для Бортнянского всё это означало бы отречение от культуры, в которой он вырос и которую сам творил. Как тогда понять его издания сочинений Галуши или Сарти? Такое впечатление, что «Проект» писал человек, не знавший светского творчества Бортнянского 1770–80-х годов*.

* В первом издании книги я упомянула протоиерея Петра Ивановича Турчанинова как одного из возможных авторов «Проекта», основываясь на том, что он был достаточно близок к Бортнянскому и сам сделал много переложений, видя в этом очень важную задачу. Не снимая этого предположения, я допускаю, что могли быть и дру-

Есть и немало иных аргументов, опровергающих авторство Бортнянского, но всё же в биографии композитора «Проект об отпечатании древнего русского крюкового пения» фигурирует не совсем без оснований: происхождение его, видимо, связано с Капеллой. Д. Н. Толстой-Знаменский, занимавшийся церковной историей, характеризовал виденный им текст «Проекта» как черновую рукопись и атрибутировал ее Алякрицкому (правда, не указывая, на каком основании). Со временем она якобы оказалась в руках Петра Егоровича Беликова (1793–1859), служившего инспектором Капеллы в 1840–1850-х годах. Правда, когда В. В. Стасов обратился к Беликову с просьбой ознакомиться с «Проектом», у того ее не оказалось. Позже Стасов все же получил некую копию из рук учителя пения Капеллы А. Рожнова*. «Проект», таким образом, циркулировал в Капелле, хотя и неясно, с какого времени. Алякрицкий, напомним, был уволен 25 июля 1819 года и умер четыре года спустя. Теоретически он мог передать рукопись Беликову или кому-то другому до описанного в главе 9 скандала. Так или иначе, рукопись, полученная Стасовым от Рожнова и ныне хранящаяся в Российской национальной библиотеке¹⁸⁴, датируется приблизительно серединой XIX века и сама по себе ни к Бортнянскому, ни к Алякрицкому отношения не имеет, а связь ее текста с обоими именами теряется в апокрифах Капеллы.

Дискуссия относительно «Проекта» вместе с изданием юргенсоновского собрания сочинений способствовала возрождению широкого интереса к духовному творчеству композитора и его переоценке, чему немало способствовал Н. Ф. Финдейзен своими исследованиями и публикациями. Исторически естественное отторжение постепенно смягчалось. То, что ранее многих раздражало в этой музыке, стало переосмысливаться и пониматься как общий стиль

гие кандидатуры, в которых не было недостатка в то интересное и всё еще полное загадок время.

* См.: Белопенко А. С. К вопросу об авторстве «Проекта Бортнянского». С. 154–155.

XVIII века. Но говорить о ее подлинном ренессансе было еще рано, уготованные ей испытания не заверпились.

В XIX веке итальянское было фактически синонимом светского, поэтому образ Бортнянского пострадал из-за его стиля, неприемлемого для приверженцев древних корней православия. С другой стороны, вне церкви, на концертной эстраде, его сочинениям не было места, поскольку их исполнение в миру было с точки зрения духовной цензуры оскорбительным для веры. Парадоксальным образом, и в атеистическое советское время они не могли звучать на сцене — но по совершенно противоположной причине: теперь они оказались слишком духовными. А распространение их в церковной практике было до предела ограничено принудительным сужением самой церковной сферы. Что же касается произведений светских жанров, то они в основном оставались достоянием академической науки. Так в XX веке отечественная официальная культура вновь сурово обошлась с Бортнянским, надолго вычеркнув его из жизни. Более того, по рассказу очевидца, Николая Дмитриевича Успенского, в 1927 году всё духовно-музыкальное собрание Капеллы было сожжено на костре, устроенном на Певческом мосту (сам юный Успенский сумел подобрать лишь клавир «Жизни за царя»). Тем не менее в том же 1927 году Асафьев, руководивший тогда музыкальным отделением Ленинградского института истории искусств, опубликовал цитированную выше статью «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского». А в архиве института оказалось немало сочинений композитора, которые, согласно упоминавшемуся реестру, до революции находились в Капелле. По-видимому, зная о неизбежном «аутодафе», тогдашний директор Капеллы, выдающийся музыкант Михаил Георгиевич Климов, вместе с Асафьевым заранее эвакуировал оттуда светскую часть наследия Бортнянского, рискуя заодно прихватить и прижизненное издание духовных концертов. Однако духовная музыка композитора так и оставалась запрещенной и лишь изредка звучала в светских перетекстовках А. И. Маппистова.

С последней четверти XX века положение стало выправляться и произведения Бортнянского стали завоевывать подобающее им место. Первоначально внимание уделялось в первую очередь светским жанрам. Это во многом определялось «привходящими обстоятельствами» — жесткими идеологическими рамками, но такая тенденция имела и более глубокий смысл. Как бы ни оценивалось в разные периоды духовное творчество Бортнянского, оно было известно и масштаб его был ясен, тогда как светские сочинения еще нужно было представить широкой общественности и ввести в обиход. Эта работа, начавшаяся со статьи Асафьева и развившаяся после 1945 года, активизировалась в 1970-х: исследователи и текстологи нескольких поколений с любовью и бережностью отредактировали оперы (к сожалению, опубликованы пока только две) и инструментальные циклы, которые с тех пор всё более прочно утверждаются в широком исполнительском репертуаре. Сегодня можно с уверенностью сказать, что художественная репутация композитора уже прочно обозначает его не как часть «доглинкинского», то есть некоего подготовительного, этапа в истории русской музыки, а как самостоятельное и яркое явление.

Разумеется, прорыв, совершенный в изучении творчества Бортнянского и современной ему музыкальной культуры, не только не подвел черту под исследованиями, но, напротив, стимулировал их продолжение. На каждом новом этапе наука развеивает какие-то мифы и заполняет лакуны, но при этом неизбежно возникают новые проблемы и даже направления.

Так, исследование прижизненных изданий хоровых сочинений Бортнянского, проведенное Н. А. Рыжковой, подвело прочный фундамент под изучение их печатных источников и истории бытования. Однако такая богатая область, как сравнение вариантов, заключенных в прижизненных рукописях, между собой и с изданными редакциями, практически не тронута. А между тем на этом пути нас ждут интереснейшие открытия в области живой музыкальной

практики и вкусов, которые менялись на протяжении тридцати лет — с 1780-х по 1810-е годы, то есть со времени создания произведений до момента фиксации их окончательных авторских версий.

П. Г. Сербин оживил «Креонта» и таким образом заполнил пробел в оперном творчестве Бортнянского. Г. М. Малинина уже сравнила эту оперу с ее прототипом — «Антигоной» Траэтты, но таких же сравнений ждут «Алкид» и «Квинт Фабий».

Всё расширяющийся доступ к иностранным архивам и библиотекам позволил Г. М. Малининой открыть целый пласт явлений, отражающих присутствие Бортнянского в европейской духовной музыке, — и его ранее неизвестные сочинения, и латинские перетекстовки известных. Теперь загадочная «Немецкая обедня» и не менее загадочные латинские версии православных песнопений (а может быть, наоборот — русские версии пьес, созданных в Италии) приобрели определенный контекст, хотя и не дающий пока оснований для окончательных выводов.

Ну и конечно, всё еще есть что искать из самих произведений. Хочется верить, что всплывет знаменитый альбом императрицы Марии Федоровны с его многочисленными камерными опусами, равно как и отдельные пока не найденные хоровые и сольные вокальные пьесы. Немало (и теперь, пожалуй, больше, чем прежде) вопросов ставит биография композитора, в частности его отношения с семьей Скавронских-Литта, связи с современными ему литераторами и художественной интеллигенцией.

Судя по тому, как медленно и трудно публикуются произведения Бортнянского, надежда на издание в скором времени их нового полного собрания невелика. Но это тот идеал, к осуществлению которого хотелось бы призвать будущих исследователей творчества великого мастера и на пути к которому создание подробного нотографического справочника Бортнянского кажется наиболее реальным.

Архивные источники

Сокращения:

- АВПР – Архив внешней политики России (Москва)
Библиотека РАН – Библиотека Российской академии наук (Санкт-Петербург)
ВМОМК – Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва)
ИРЛИ РАН – Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (Санкт-Петербург)
ОР РГБ – Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)
ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)
РГАДА – Российский государственный архив древних актов (Москва)
РГИА – Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)
ЦГИА СПб – Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

¹ РГИА. Ф. 1349. Оп. 4. 1805 г. Д. 1. Л. 8 об. – 9.

² Дело о придворных певчих // РГАДА. Ф. 14. Оп. 1. № 96. Л. 92.

³ Там же.

⁴ Записи паспортам... из канцелярии Д. М. Голицына. 5/26 июля 1765 г. // АВПР. Ф. «Внутренние коллежские дела». 1762–1776 гг. Оп. 2/6. № 3638. Л. 14 об.

⁵ АВПР. Ф. «Внутренние коллежские дела». 1762–1776 гг. Оп. 2/6. № 3502. Л. 119.

⁶ АВПР. Ф. «Сношения России с Лифляндией и Эстляндией». 1769 гг. Оп. 64/1. Д. 1. Л. 69.

⁷ РГИА. Ф. 1349. Оп. 4. 1805 г. Д. 1. Л. 8 об. – 9.

⁸ АВПР. Ф. «Коллегия иностранных дел». 1770 г., май. Оп. 41/3. Д. 45. Л. 93.

⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. I. 1774 г. Д. 635. Л. 27–28.

¹⁰ Книга Театральной дирекции // РГИА. Ф. 468. Оп. 399511. 1777 г. № 346. Ч. I. Л. 202.

¹¹ ОР РНБ. Ф. 891. № 10. Л. 73–84.

¹² *Безбородко А. Я.* Письмо А. В. Олсуфьеву от 17 января 1780 года. Копия // ОР РНБ. Ф. 874. Оп. 2. № 182.

- ¹³ Boston University (USA). Howard Gotlieb Archival Research Center. Box 5. Folder 5.
- ¹⁴ ВМОМК. Ф. 283. № 25 (инципит 102); ф. 283. № 4, 48, 51.
- ¹⁵ Государственный архив Ярославской области, Сборник духовных песнопений из собрания Н. и Н. Ф. Смирновых (1903).
- ¹⁶ РГИА. Ф. 1321. Оп. 1. 1785 г. Д. 157.
- ¹⁷ ВМОМК. Ф. 283. № 25.
- ¹⁸ РГИА. Ф. 1349. Оп. 4. 1807 г. Д. 1. Л. 40 об. — 41.
- ¹⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 4. 1782 г. Д. 1744. Л. 2.
- ²⁰ РГИА. Ф. 469. Оп. 4. 1796 г. Д. 237. Л. 3.
- ²¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 399/511. 1777 г. Д. 34. Л. 254.
- ²² РГИА. Ф. 469. Оп. 4. 1796 г. Д. 249. Л. 5.
- ²³ РГИА. Ф. 519. Оп. 1. 1817 г. Д. 229.
- ²⁴ РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. 1797 г. Д. 376. Л. 1-2.
- ²⁵ Там же. Л. 4.
- ²⁶ См.: РГИА. Ф. 469. Оп. 4. 1789 г. Д. 772. Л. 2.
- ²⁷ РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. 1797 г. Д. 376. Л. 3.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ РГИА. Ф. 468. Оп. 4. 1798 г. Д. 2229. Л. 1.
- ³⁰ РГИА. Ф. 1109. Оп. 1. 1900-1917 гг. Д. 59. Л. 137 об.
- ³¹ Придворный штат, утвержденный императором 18 декабря 1801 года // Библиотека РГИА. Инв. № 111084.
- ³² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1815 г. Д. 95. Л. 66, 74.
- ³³ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1818 г. Д. 111. Л. 78
- ³⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1815 г. Д. 95. Л. 66.
- ³⁵ Там же. Л. 75.
- ³⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1810 г. Д. 79. Л. 377.
- ³⁷ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1816 г. Д. 98. Л. 388.
- ³⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 103. Л. 458.
- ³⁹ РГИА. Ф. 797. Оп. 2. 1818-1819 гг. Д. 8133.
- ⁴⁰ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1823 г. Д. 164. Л. 228 об. — 229.
- ⁴¹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1815 г. Д. 95. Л. 132.
- ⁴² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1813 г. Д. 89. Л. 252.
- ⁴³ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1816 г. Д. 97. Л. 158 об.
- ⁴⁴ Там же. Д. 98. Л. 130 об.
- ⁴⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 102. Л. 40, 126, 144.
- ⁴⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820 г. Д. 130. Л. 220.
- ⁴⁷ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1825 г. Д. 192. Л. 412 об. — 413.
- ⁴⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820 г. Д. 128. Л. 183.

- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1815 г. Д. 95. Л. 74.
- ⁵¹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1816 г. Д. 97. Л. 155.
- ⁵² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1821 г. Д. 147. Л. 75.
- ⁵³ Там же. Д. 143. Л. 56.
- ⁵⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1823 г. Д. 163. Л. 360 об. — 361.
- ⁵⁵ Там же. Л. 31.
- ⁵⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 102. Л. 40.
- ⁵⁷ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1821 г. Д. 148. Л. 5.
- ⁵⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1810 г. Д. 81. Л. 520.
- ⁵⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820 г. Д. 126. Л. 259.
- ⁶⁰ Там же. Д. 128. Л. 159.
- ⁶¹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 104. Л. 20.
- ⁶² Там же. Л. 34.
- ⁶³ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1810 г. Д. 79. Л. 512, 534.
- ⁶⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1811 г. Д. 82. Л. 436.
- ⁶⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1821 г. Д. 146. Л. 143.
- ⁶⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1811 г. Д. 82. Л. 311.
- ⁶⁷ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1813 г. Д. 88. Л. 257 об.
- ⁶⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1816 г. Д. 98. Л. 3 об. Там же. Д. 123. Л. 272 об., 285.
- ⁶⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1814 г. Д. 91, Л. 177-177 об.
- ⁷⁰ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1819 г. Д. 116. Л. 134.
- ⁷¹ Там же. Д. 123. Л. 272 об., 285.
- ⁷² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1824 г. Д. 181. Л. 241 об. — 242.
- ⁷³ Там же. Д. 179. Л. 80.
- ⁷⁴ ВМОМК. Ф. 363. № 31.
- ⁷⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1819 г. Д. 118. Л. 56 об. — 57.
- ⁷⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1825 г. Д. 186. Л. 261-262.
- ⁷⁷ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820 г. Д. 137. Л. 91.
- ⁷⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1810 г. Д. 80. Л. 151 об. — 152.
- ⁷⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 4. 1811 г. Д. 83. Л. 179 об. — 180.
- ⁸⁰ Там же. Л. 153 об. — 154.
- ⁸¹ Там же. Л. 224.
- ⁸² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 102. Л. 147.
- ⁸³ Там же. Л. 146 об.
- ⁸⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820 г. Д. 128. Л. 185.
- ⁸⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1818 г. Д. 109. Л. 5.
- ⁸⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1823 г. Д. 165. Л. 65.

- ⁸⁷ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1811 г. Д. 83. Л. 205, 363 об.
⁸⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 102. Л. 219.
⁸⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1821 г. Д. 144. Л. 71.
⁹⁰ Там же. Д. 140. Л. 100.
⁹¹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820 г. Д. 127. Л. 193 об.
⁹² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1821 г. Д. 141. Л. 128 об. — 129.
⁹³ Там же. Д. 142. Л. 150.
⁹⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1815 г. Д. 96. Л. 139 об. — 140.
⁹⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1823 г. Д. 162. Л. 176.
⁹⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1825 г. Д. 190. Л. 248.
⁹⁷ См.: РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1818 г. Д. 109. Л. 318.
⁹⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1813 г. Д. 89. Л. 288.
⁹⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1815 г. Д. 95. Л. 74.
¹⁰⁰ Там же. Л. 152.
¹⁰¹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 100. Л. 275.
¹⁰² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1821 г. Д. 139. Л. 95, 183.
¹⁰³ Там же. Д. 147. Л. 289.
¹⁰⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1822 г. Д. 156. Л. 68.
¹⁰⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 104. Л. 104.
¹⁰⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1819 г. Д. 120. Л. 84–85.
¹⁰⁷ Там же. Д. 118. Л. 131 об. — 132.
¹⁰⁸ РГИА. Ф. 466. Оп. 1. 1808 г. Д. 224. Л. 40.
¹⁰⁹ РГИА. Ф. 519. Оп. 1. 1817 г. Д. 968. Л. 2.
¹¹⁰ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1819 г. Д. 121. Л. 171–173.
¹¹¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 63 (316/1360). 1819 г. Д. 20. Л. 44–46 об.
¹¹² РГИА. Ф. 519. Оп. 1. 1819 г. Д. 968. Л. 1.
¹¹³ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820 г. Д. 127. Л. 215.
¹¹⁴ РГИА. Ф. 519. Оп. 1. 1819 г. Д. 968. Л. 1.
¹¹⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1819 г. Д. 121. Л. 171–173.
¹¹⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820 г. Д. 124. Л. 155.
¹¹⁷ Там же.
¹¹⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1819 г. Д. 123. Л. 247.
¹¹⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 101. Л. 239.
¹²⁰ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1818 г. Д. 109. Л. 317.
¹²¹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1819 г. Д. 123. Л. 264 об. — 265.
¹²² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1823 г. Д. 165. Л. 324.
¹²³ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820 г. Д. 124. Л. 14.
¹²⁴ Сборник хоровых духовных концертов. 1806 г. // ВМОМК.
Ф. 283. № 4, 48, 51.

- ¹²⁵ Документация — РГИА. Ф. 796. Оп. 86. № 183; рукопись — РГАДА. Ф. 381. Оп. 1. № 1582.
- ¹²⁶ Дело об отзыве Бортнянского на новый церковный нотный обиход, составленный губернским секретарем Никулицевым // ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 13. 1811 г. Д. 256. Л. 1.
- ¹²⁷ Дело о сочинении Д. С. Бортнянским литургии // РГИА. Ф. 797. Оп. 2. 1814–1815 гг. № 5300а.
- ¹²⁸ Там же.
- ¹²⁹ ИРЛИ. Ф. «Собрание различных стихотворений». № 9642/2. VII-2.
- ¹³⁰ ВМОМК. Ф. 363. № 4.
- ¹³¹ ВМОМК. Ф. 283. № 4, 48, 51.
- ¹³² ОР РГБ. Ф. 152. № 77. Л. 326; ф. 152. № 78. Л. 125; ф. 379. № 93. Л. 350.
- ¹³³ ОР РГБ. Ф. 152. № 75. Л. 352; № 77. Л. 318; № 78. Л. 148; № 82. Л. 247.
- ¹³⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. 1804 г. Д. 1777. Л. 13.
- ¹³⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 19. 1805 г. № 1602. Л. 43 об. — 4.
- ¹³⁶ Там же.
- ¹³⁷ Описание собрания Академии художеств. 1806 г. // Отдел редкой и рукописной книги Библиотеки РАН. 1806/226. С. 17–18.
- ¹³⁸ Там же, с. 19.
- ¹³⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817 г. Д. 100. Л. 205–205 об.
- ¹⁴⁰ Там же. Д. 101. Л. 244.
- ¹⁴¹ Там же. Д. 102. Л. 244.
- ¹⁴² Там же. Д. 104. Л. 11 об.
- ¹⁴³ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1821 г. Д. 146. Л. 80.
- ¹⁴⁴ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1823 г. Д. 165. Л. 21.
- ¹⁴⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1812 г. Д. 86. Л. 96.
- ¹⁴⁶ ВМОМК. Ф. 363. № 26.
- ¹⁴⁷ Переписка Д. С. Бортнянского с Г. И. Вилламовым. 1814 г. // РГИА. Ф. 759. Оп. 6. № 1237.
- ¹⁴⁸ РГИА. Ф. 472. Оп. 4 (26/860). Д. 171.
- ¹⁴⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1822 г. Д. 156. Л. 105.
- ¹⁵⁰ РГИА. Ф. 759. Оп. 6. 1804–1825 гг.
- ¹⁵¹ РГИА. Ф. 535. Оп. 1. 1812–1826 гг. Д. 39.
- ¹⁵² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. Ч. I. 1824 г. Д. 17. Л. 340.
- ¹⁵³ Там же.
- ¹⁵⁴ РГИА. Ф. 759. Оп. 1. 1810 г. № 290. Л. 104.

- ¹⁵⁵ ЦГИА СПб. Ф. 757. Оп. 1. 1797 г. Д. 1030. Л. 6–8.
- ¹⁵⁶ РГИА. Ф. 1374. Оп. 4. 1801 г. Д. 208. Л. 1–3.
- ¹⁵⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. 1804 г. Д. от 16 февраля.
- ¹⁵⁸ ЦГИА СПб. Ф. 1349. Оп. 4. 1805 г. Д. 1. Л. 11 об. — 12.
- ¹⁵⁹ ЦГИА СПб. Ф. 268. Оп. 1. 1827–1835 гг. Д. 3656. Л. 12.
- ¹⁶⁰ ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 9. 1807 г. Д. 257. Л. 1–3.
- ¹⁶¹ ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 111. Т. 1. 1808 г. Д. 148. Л. 628.
- ¹⁶² РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1823 г. Д. 164. Л. 309.
- ¹⁶³ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1816 г. Д. 97. Л. 322 об. — 323.
- ¹⁶⁴ ЦГИА СПб. Ф. 268. Оп. 1. 1827–1835 гг. Д. 3656.
- ¹⁶⁵ ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 111. Т. 1. 1817 г. Д. 185. Л. 25.
- ¹⁶⁶ ЦГИА СПб. Ф. 268. Оп. 1. 1827–1835 гг. Д. 3656.
- ¹⁶⁷ Там же.
- ¹⁶⁸ Там же. Л. 56, 57 об., 59.
- ¹⁶⁹ Там же. Л. 12.
- ¹⁷⁰ РГИА. Ф. 1349. Оп. 4. 1825 г. Д. 68. Л. 34 об. — 35.
- ¹⁷¹ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1825 г. Д. 193. Л. 323.
- ¹⁷² РГИА. Ф. 519. Оп. 8. 1825 г. Д. 142. Л. 1.
- ¹⁷³ Там же. Л. 4.
- ¹⁷⁴ Там же. Л. 5.
- ¹⁷⁵ РГИА. Ф. 519. Оп. 8. 1825 г. Д. 142. Л. 7 — 7 об.
- ¹⁷⁶ Там же. Л. 2.
- ¹⁷⁷ Там же. Л. 6.
- ¹⁷⁸ РГИА. Ф. 519. Оп. 9. 1826 г. Д. 498. Л. 6.
- ¹⁷⁹ РГИА. Ф. 499. Оп. 9. 1830 г. Д. 191. Л. 4 — 4 об.
- ¹⁸⁰ Цитируемые здесь и далее документы о передаче наследия Бортнянского в Капеллу хранятся в РГИА (Ф. 519. Оп. 9. 1826 г. Д. 498. Л. 3–16).
- ¹⁸¹ Цитируемые здесь и далее документы по истории Капеллы хранятся в РГИА (Ф. 1109. Оп. 1. 1900–1917 гг. Д. 59. Л. 16–17 об., 19).
- ¹⁸² Из Записок графа Д. Шереметева о хоре и музыке // РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. 1860-е гг. Д. 1773. Л. 7.
- ¹⁸³ Здесь и далее фрагменты переписки А. Львова с Закревским приводятся по материалам из собрания С. В. Смоленского (РГИА. Ф. 1109. Оп. 1. 1900–1917 г. Д. 59. Л. 24 об., 49 об., 58).
- ¹⁸⁴ ОР РНБ. Ф. 550. Оп. 1. Ф. XII, 57.

Список сочинений Бортнянского *

I. Оперы **

- «Creonte» («Креонт»). *Dramma per musica* в двух действиях. 1776
«Alcide» («Алкид»). *Dramma per musica* в трех действиях. 1778
«Quinto Fabio» («Квинт Фабий»). Опера-серия в трех действиях. 1778
«La fête du seigneur» («Празднество сеньора»). Комедия с ариями и балетом в трех действиях. 1786
«Le faucon» («Сокол»). Комическая опера в трех действиях. Либретто Ф. Г. Лафермьера. 1786
«Le fils rival ou La moderne Stratonice» («Сын-соперник, или Новая Стратоника»). В трех действиях. Либретто Ф. Г. Лафермьера. 1787

II. Концерты для клавесина с оркестром ***

Концерт до мажор для клавесина с оркестром. В трех частях +
Концерт ре мажор для клавесина с оркестром. Сохранилась только первая часть, по-видимому, трехчастного цикла

III. Камерно-инструментальные сочинения

1. Сочинения для клавишных инструментов соло и в дуэте со скрипкой

Аллегро си-бемоль мажор для клавесина или фортепиано +
«Да исправится молитва моя». Переложение для клавикорда. +
«Иже херувимы» (№ 1). Переложение для клавикорда +

* В разделе «Оперы» произведения перечислены в хронологическом порядке, в других разделах — в порядке номеров (если существует их принятая нумерация) или по алфавиту. Несохранившиеся произведения отмечены крестиками.

** Сведения о либретто приводятся при наличии точных данных.

*** В реестре произведений Бортнянского, хранившихся в Капелле, указано: «Увертюры, концерты, сонаты и марши и разных сочинений для духовой музыки, фортепиано, арфы и прочих инструментов — 61». Очевидно, это наследие было уничтожено в 1927 г. вместе с духовным собранием Капеллы. В настоящем списке в разделах II и III характеристика сочинений, содержащихся в утраченном альбоме императрицы Марии Федоровны, основывается на данных Н. Ф. Финдейзена.

- Каприччио ре мажор. Для клавесина. 1784 +
 Ларгетто кантабиле фа мажор для клавесина или фортепиано
 (в автографе инструмент не указан) +
 Рондо фа мажор для клавесина или фортепиано (в автографе
 инструмент не указан) +
 Соната № 1, си-бемоль мажор, для клавесина. В одной части
 Соната № 2, до мажор, для клавесина. В трех частях
 Соната № 3, фа мажор, для клавесина. В одной части
 Соната № 4, фа мажор, для клавесина. В трех частях* +
 Соната № 5, си-бемоль мажор, для клавесина и скрипки облига-
 то. В двух частях. 1784 +
 Соната № 6, до мажор, для фортепиано и скрипки облигато.
 В двух частях +
 Соната № 7, соль мажор, для клавесина и скрипки *ad libitum*.
 В двух частях +
 Соната № 8, соль минор, для клавесина. В одной части +
 «La prière de soîr» («Вечерняя молитва») для клавесина или фор-
 тепиано (в автографе инструмент не указан)

2. Сочинения для ансамблей

- Квартет до мажор. В трех частях +
 Квинтет до мажор для фортепиано, арфы, скрипки, виолы
 да гамба и виолончели. В трех частях. 1787
 Квинтет ля минор для фортепиано, арфы, скрипки, виолы
 да гамба и виолончели. В трех частях +
 Концертная симфония си-бемоль мажор для *fortepiano organisé*,
 двух скрипок, арфы, виолы да гамба, фагота и виолончели.
 В трех частях. 1790
 Марш («Гатчинский») для двух валторн, двух кларнетов и двух
 фаготов. 1787
 Сюита из оперы «Сокол». Авторское переложение для двух клар-
 нетов, двух фаготов и двух валторн

* По сообщению Н. Финдейзена, «состоит из Allegro и Adagio, которое переходит в Presto с той же темой» (*Финдейзен Н. Очерки...* С. 270). С. 1 сохранилась в фотоконпии.

IV. Светские вокальные сочинения*

1. Гимны, кантаты, хоры и патриотические песни

- «Гряди, гряди, Благословенный». Слова Ю. А. Нелединского-Мелецкого и Д. С. Бортнянского. 1814 +
- «Любителю художеств». Слова Г. Р. Державина. 1791 +
- Марш всеобщего ополчения россиян для хора и фортепиано. Слова неизвестного автора. 1812
- «На возвращение». Слова Г. Р. Державина. 1814 +
- «На приезд из чужих краев великой княгини Марии Павловны». Слова Г. Р. Державина. 1808 +
- «Озари, святая радость, наше в день сей торжество». Торжественный хор с инструментальной музыкой (позднее гимн Академии художеств). Слова А. Востокова. 1805, первое исполнение 1 января 1806 +
- «Певец во стане русских воинов» для солиста, хора и симфонического оркестра. Слова В. А. Жуковского. 1813
- «Песнословие» для мужского хора. Слова неизвестного автора. 1797
- Песня воинов (Песнь ратников)** для хора и фортепиано или духовых инструментов. Слова Н. М. Карамзина. Не ранее 1812
- «Сретение Орфеем Солнца». Слова Г. Р. Державина. 1811 +
- «Страны российские, ободряйтесь». Слова Г. Р. Державина. 1805
- «Montes, valles resonare in amene et lucte» («Горы, долины, исполнитесь звуков радости и печали»). Мотет для 4-голосного хора и оркестра. 1778

2. Арии для голоса с оркестром
или инструментальным ансамблем

- «Ecco quel fiero istante» («Вот то жестокое мгновение»). Канцонетта для сопрано, двух скрипок, двух альтов и цифрованного баса. Слова П. Метастазіо. Около 1770

* Помимо названных здесь вокальных сочинений, существовали и другие. В реестре Капеллы указывается: «...арий и дуэтов российских, французских и итальянских, с музыкой для оркестра, 30».

** Название «Песня воинов» фигурирует в анонимном издании сочинения, «Песнь ратников» — в реестре рукописей Бортнянского, хранившихся в Капелле. По-видимому, оба относятся к одному и тому же произведению, которое, вероятно, было переименовано при публикации (см. с. 286–287).

«Vas orner le sein de Themire» («Как украсить грудь Темиры»).
Ария для сопрано с оркестром. Слова неизвестного автора. 1778

3. *Камерные вокальные сочинения
для голоса и клавишного инструмента**

«Dans le verger de Cythère» («В саду Цитеры»). Песня. Слова
неизвестного автора. 1784

Hymne à la Lune (Гимн луне). Слова неизвестного автора. Не позд-
нее 1793

«Ismene croit a mes promesses» («Мне верит и верна Исмена»).
Романс. Слова неизвестного автора. Не позднее 1793

«Je voulais chanter la rose» («Хочу воспеть розу»). Песня. Слова
неизвестного автора. Не позднее 1793

Romance de Paul et Virginie (Романс о Поле и Виргинии). Слова
неизвестного автора. Не позднее 1793

Rondeau sur un bouton de rose (Рондо о бутоне розы). Слова не-
известного автора. Не позднее 1793

«Sous le nom de l'amitié» («При слове дружбы»). Песня. Слова не-
известного автора. Не позднее 1793

V. *Духовные произведения***

1. *Концерты для хора a cappella*

а) Авторизованные концерты для 4-голосного хора

№ 1. «Воспойте Господеви песнь нову». До 1793

№ 2. «Торжествуйте днесь вси любящии Сиона». До 1793

№ 3. «Господи, силою Твоею возвеселится Царь». До 1793. Есть
версия для хора с симфоническим и роговым оркестрами
(V-6)***; существовала и несохранившаяся неавторизованная
8-голосная редакция (V-1-θ)

№ 4. «Воскликните Господеви вся Земля». До 1793

* Вид инструмента в изданиях и рукописях не указывается. По-
мимо названных здесь произведений, существовали и другие, судя
по анонсированному в 1795 году, но пока не найденному второму
выпуску французских романсов.

** В этом разделе нумерация сочинений дана по авторской при-
жизненной публикации.

*** Курсивом даются ссылки на разделы и подразделы данного
списка.

- № 5. «Услышит тя Господь в день печали». Не позднее 1796
- № 6. «Слава во вышних Богу». Не позднее 1796
- № 7. «Приидите, возрадуемся Господеви». До 1793
- № 8. «Милости Твоя, Господи, вовек воспою». До 1793
- № 9. «Сей день, его же сотвори Господь». Не позднее 1787
- № 10. «Пойте Богу нашему». До 1793. Существовала и несохранившаяся 5-голосная неавторизованная редакция
- № 11. «Благословен Господь, яко услыша глас моления моего». Не позднее 1787. Существовала и несохранившаяся 8-голосная неавторизованная редакция
- № 12. «Боже, песнь нову воспою». До 1793
- № 13. «Радуйтесь Богу, помощнику нашему». До 1793
- № 14. «Отрыгну сердце мое слово благо». До 1793
- № 15. «Приидите, воспоим, людие». Не позднее 1787
- № 16. «Вознесу Тя, Боже мой, Царю мой». Не позднее 1787
- № 17. «Коль возлюбленна селения Твоя, Господи». Не позднее 1787
- № 18. «Благо есть исповедатися Господеви». До 1793
- № 19. «Рече Господь Господеви моему». До 1793
- № 20. «На Тя, Господи, уповах». До 1793
- № 21. «Живый в помощи Вышняго». До 1793
- № 22. «Господь просвещение мое». До 1793
- № 23. «Блажени людие». До 1793
- № 24. «Возведох очи мои в горы». Не позднее 1796
- № 25. «Не умолчим никогда, Богородице». Не позднее 1796
- № 26. «Господи, Боже Израилев». Не позднее 1794
- № 27. «Гласом моим ко Господу возвах». До 1793
- № 28. «Блажен муж, бояйся Господа». До 1793
- № 29. «Возхваляю имя Бога моего». До 1796
- № 30. «Услыши, Боже, глас мой». До 1793. Существовала и несохранившаяся 8-голосная неавторизованная редакция (V-1-б)
- № 31. «Вси языцы, воспещите руками». До 1796
- № 32. «Скажи ми, Господи, кончину мою». Не раньше 1806 и не позднее 1818
- № 33. «Вскую прискорбна еси душе моя». Не раньше 1806 и не позднее 1818
- № 34. «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его». Не позднее 1787
- № 35. «Господи, кто обитает в жилище Твоем». Не позднее 1804

б) Авторизованные двухорные концерты

- № 1. «Исповемся тебе, Господи». До 1793
- № 2. «Хвалите, отроцы». До 1793
- № 3. «Приидите и видите». До 1793
- № 4. «Кто взыдет на гору Господню». До 1793
- № 5. «Небеса поведают славу Божию». До 1793
- № 6. «Кто Бог велий, яко Бог наш». До 1793
- № 7. «Слава во вышних Богу». Не позднее 1804
- № 8. «Се ныне благословите Господа». Не позднее 1804
- № 9. «Воспойте, людие, боголепие в Сионе»*. Не позднее 1804
- № 10. «Да молчит всякая плоть человека». Не позднее 1804
- № 11. «Утвердися сердце мое во Господе». Не позднее 1804

в) Неавторизованные концерты**

- «Благовестих правду» для 4-голосного хора. До 1804 +
- «Благословен Господь, яко услыша глас моления моего». 8-голосная редакция 4-голосного концерта № 11 (V-1-a). До 1793
- «Благослови, душе моя, Господа» для 4-голосного хора. До 1804 +
- «Благословлю Господа» для 4-голосного хора. До 1804 +
- «Блажен муж, бояйся Господа» для 4-голосного хора. Отличен от одноименного Концерта № 28 (V-1-a)
- «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых» для 4-голосного хора. Не позднее 1793. Существует и в неавторизованной 8-голосной редакции
- «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых» для 8-голосного хора. Не позднее 1793. Существует и в неавторизованной 4-голосной редакции
- «Блажен тот, кто себя [вручает Всесильному]» для 4-голосного хора. До 1804 +
- «Богоотец убо Давид» для 6-голосного хора
- «Боже, суд Твой цареви даждь» для 4-голосного хора. До 1793
- «Взыде Бог» для 8-голосного хора +

* Название дано по прижизненному изданию. В тексте псалма — «Воспойте, людие, боголепно в Сионе».

** В этом разделе перечислены концерты, которые под именем Бортнянского существуют или упоминаются в рукописных и печатных дореволюционных источниках, но не вошли в прижизненные издания.

- «Внегда призвати ми» для 4-голосного хора. До 1804 +
«Господи, силою Твоею возвеселится Царь». 8-голосная редакция
4-голосного Концерта № 3 (V-1-a) +
«Готово сердце мое» для 4-голосного хора. До 1793
«Днесь ад, стена, [вопиет]» для 8-голосного хора. До 1806 +
«Днесь Христос на Иордан прииде» для 4-голосного хора.
Не позднее 1804
«Исповедайтесь Господеви» для 4-голосного хора. До 1793 +
«К кому прибегну иному» для 4-голосного хора. До 1804 +
«Надеющийся на Господа» для 4-голосного хора. До 1793
«На Тя, Господи, уповах» для 4-голосного хора. Отличен от одно-
именного 4-голосного Концерта № 20 (V-1-a). До 1793
«О небеса, взиграйте лучше» для 4-голосного хора. До 1804 +
«О Пасха велия» для 4-голосного хора. До 1804 +
«Пойте Богу нашему». 5-голосная редакция 4-голосного Концер-
та № 10 (V-1-a) +
«Приспе день светлого [торжества]» для 4-голосного хора.
До 1804 +
«Радуйся и веселися» для 4-голосного хора. До 1793
«Радуйтесь, люди, и веселитесь» для 8-голосного хора +
«Слава во вышних Богу» для 4-голосного хора, соль мажор.
Отличен от одноименных 4-голосного Концерта № 6 (V-1-a)
и неавторизованного 4-голосного Концерта до мажор
«Слава во вышних Богу» для 4-голосного хора, до мажор. Отли-
чен от одноименных 4-голосного Концерта № 6 (V-1-a) и не-
авторизованного 4-голосного Концерта соль мажор. Не позд-
нее 1796 +
«Услыши, Боже, глас мой». 8-голосная редакция 4-голосного Кон-
церта № 30 (V-1-a). До 1793 +
«Услыши, Господи» для 4-голосного хора. До 1804 +
«Чашу спасения прииму» для 4-голосного хора. До 1804 +

2. Хвалебные («Тебе Бога хвалим»)

а) Для 4-голосного хора

№ 1, фа мажор

№ 2, до мажор. До 1796

№ 3, фа мажор

№ 4, си-бемоль мажор. До 1796

б) Двухорные

- № 1, ре мажор
- № 2, до мажор
- № 3, до мажор
- № 4, си-бемоль мажор
- № 5, до мажор
- № 6, до мажор
- № 7, ре мажор
- № 8, ре мажор
- № 9, до мажор
- № 10, си-бемоль мажор

3. Литургические циклы *a cappella*

Обедня на три голоса: 1. «Слава и ныне» (существует также с текстом «O Lamm Gottes», V-9-a); 2. «Иже херувимы»; 3. «Верую»; 4. «Тебе поем»; 5. «Достойно есть»; 6. «Отче наш»; 7. «Хвалите Господа». Не позднее 1780

«Простое пение, Божественной литургии Златоустого, издревле по единому преданию употребляемое при Высочайшем Дворе» для двухголосного хора *a cappella*. 1804–1814

4. Отдельные литургические песнопения и причастны

а) Для 4-голосного и 5-голосного хора *a cappella**

«Благообразный Иосиф»: ми-бемоль мажор (до 1793, существует в неавторизованной рукописи); соль минор (не позднее 1816)

«Верую»

«Вкусите и видите»: № 1, ми-бемоль мажор (существует также с текстом «O Lamm Gottes», V-9-a); № 2, до минор

«Достойно есть». Около 1780. Существует также с текстами «Adoramus te Christe» и «Pie Jesu Domine» (V-9-a)

Многолетие (большое)

Многолетие (малое)

«О Тебе радуется»

* В случаях, когда состав не обозначен, подразумевается 4-голосный хор.

«Отче наш». Около 1780. Существует также с текстами «Veni creator spiritus» и «Komm heiliger Geist» (V-9-a)

«Хвалите Господа»: № 1, фа мажор (около 1780); № 2, до мажор
Херувимские («Иже херувимы»): № 1, ми-бемоль мажор (не позднее 1780); № 2, ре минор; № 3, фа мажор; № 4, до мажор; № 5, фа мажор (для 5-голосного хора); № 6, фа мажор; № 7, ре мажор (1812; существует также с текстами «Sanctus», «Heilig» и «Du Hirte Israels», V-9-a)

б) Двухорные а cappella

«Вечери Твоя тайная». До 1793

«Вкусите и видите». Может рассматриваться как вариант «O Lamm Gottes» (V-9-a). Не позднее 1816

«Во всю землю изыде»: № 1, до мажор; № 2, ми-бемоль мажор (не позднее 1815)

«В память вечную»: № 1, ми-бемоль мажор; № 2, си-бемоль мажор
«Радуйтесь, праведнии» (не позднее 1816)

«Слава Отцу и Сыну и Святому Духу; Слава и ныне». Не позднее 1817

«Творяй ангелы своя духи». Не позднее 1815

Херувимские («Иже херувимы»): № 1, до минор; № 2, си-бемоль мажор (не позднее 1815)

«Явися благодать»: № 1, ля мажор; № 2, ми-бемоль мажор; № 3, соль мажор; № 4, ми-бемоль мажор.

в) Для трио с 4-голосным хором а cappella

«Архангельский глас». Не позднее 1817

«Воскресни, Боже». Не позднее 1817

«Да исправится молитва моя»: № 1, фа мажор (не позднее 1783); № 2, ре минор; № 3, соль минор; № 4, ре минор

«Исполла эти деспота». Не позднее 1818

«Надежда и предстательство»

г) Для 3-голосного хора а cappella

«Господи, да не якостю Твоею». Не позднее 1780. Существует в неавторизованной рукописи

«Предвечный». Не позднее 1780. Существует в неавторизованной рукописи

д) Для вокального трио

«Да исправится молитва моя» № 1. Переложение

5. Переложения старинных напевов для хора *a cappella**

«Ангел вопияше» (греческого распева). Не позднее 1817

«Да исполнятся уста наша» (киевского распева)

«Дева днесь» (болгарского распева)

«Ныне силы небесныя»: № 1, ми-бемоль мажор (не позднее 1780).

Существует также с текстом «Cantano te Gloria» (V-9-a), с перетекстовкой «Иже херувимы», как анонимное сочинение, имеющее версии в различных тональностях, и как приписываемое Березовскому сочинение; № 2, ля минор (киевского распева). Существует также с текстом «Bekennen will ich Dich» (V-9-a) и в двухорной редакции с текстом «Под Твою милость» (см. ниже)

«Под Твою милость» (киевского распева). Двухорная редакция «Ныне силы небесныя» № 2 (см. выше)

«Помощник и покровитель» (греческого распева)

«Приидите, ублажим». Существует также с текстом «Ehre sei dem Vater» (V-9-a)

«Слава и ныне» (киевского распева). Существует также с текстом «Wo ist ein Gott» (V-9-a)

«Слава Тебе, Боже наш»

«Тело Христово примите»

«Чертог Твой» (киевского распева)

6. Произведения *a cappella* в обработках для хора с оркестром и для инструментального ансамбля**

«Воспойте, людие, благолепно в Сионе» +

«Господи Боже Израилев» для пения и музыки +

* В случаях, когда состав не указывается, подразумевается 4-голосный хор. Несохранившиеся сочинения характеризуются на основе упоминаний в рукописных и печатных источниках.

** В случаях, когда состав не указан, подразумевается 4-голосный хор с оркестром.

«Господи, силою Твоею возвеселится Царь» для хора с симфоническим и роговым оркестрами. Версия Концерта № 3 для 4-голосного хора (V-1-a)

«Господь просвещение мое» +

«Да воскреснет Бог» +

«Да исправится молитва моя» +

«Да молчит всякая плоть человека» +

«Достоинно есть яко воистину» для духовых инструментов +

«Иже херувимы» +

«Коль возлюбленна селения Твоя, Господи» +

«Тебе Бога хвалим»

«Хвалите Господа с небес» +

7. Молитвы трапезы

«Благодарим Тя, Христос, Боже наш». Молитва после обеда и ужина

«Очи всех на Тя, Господи». Молитва перед обедом

«Ядят у Бози и насытятся». Молитва перед ужином

8. Духовные гимны

Гимн Спасителю для голоса и фортепиано или арфы. Слова Д. И. Хвостова

«Коль славен наш Господь в Сионе»* для голоса и фортепиано. Слова М. М. Хераскова. 1812

«Коль славен наш Господь в Сионе» для четырех голосов и фортепиано. Слова М. М. Хераскова. 1812

«Предвечный и необходимый» для голоса и фортепиано. Слова Ю. А. Нелединского-Мелецкого. 1814

9. Неправославные духовные вокальные сочинения

а) Для 4-голосного хора а cappella**

«Ach! sieh ihn dulden, bluten, sterben» («Ах! взгляните на него, страдающего, кровоточащего, умирающего»)

* Первоначально издан под названием «Богу благодарение. „Коль славен наш Господь в Сионе“».

** В настоящем списке исправлены (в некоторых случаях предположительно) ошибки в написании иностранных слов, имеющиеся в рукописях «Немецкой обедни» (о «Немецкой обедне» см. с. 37–38).

- «Adoramus te Christe» («Поклоняемся Тебе, Христе») — см. «Достоинство есть» (V-4-a)
- «Bekennen will ich dich, o Herr, aus vollem Herzen». Imitation de la prière à la S.^{te} Vierge qu'on chanté au Carême («Славлю Тебя, Господи, всем сердцем моим»). Переложение великопостной молитвы Святой Деве) — см. «Под Твою милость» (V-4-a). Существует и в другом варианте с тем же немецким текстом
- «Bekennen will ich dich, o Herr, aus vollem Herzen». Вариант предыдущего, отличен от «Под Твою милость» (V-5)
- «Cantano te Gloria» («Тебе поем») — см. «Ныне силы небесныя» № 1 (V-5)
- «Der Herr! beschütz alle» («Господь! защити всех»)
- «Dextera Domini fecit virtutem» («Десница Господня сотвори силу»)
- «Du Hirte Israels» («Пастырь Израиля») — см. Херувимская № 7 (V-5)
- «Ehre sei dem Vater und dem Söhne». [Imitation de la prière] qu'on chanté [à] la Veille du Noël» * («Слава Отцу и Сыну». [Переложение] рождественского песнопения), до мажор — см. «Приидите, ублажим» (V-5)
- «Ehre sei Gott in der Höhe» («Слава во вышних Богу»), фа мажор
- «Gloria» («Слава») для 4-голосного хора a cappella
- «Heilig» («Свят») — см. Херувимская № 7 (V-5)
- «Heilig ist der Herr Zebaoth» («Свят, свят, свят Господь Саваоф»). Отлично от названного ниже песнопения на тот же текст
- «Heilig ist der Herr Zebaoth». Mode du chant grecque» («Свят, свят, свят Господь Саваоф», греческого распева) для сопрано и альтов, теноров и басов I и II (bassi III ad libitum). Отлично от названного выше песнопения на тот же текст
- «Ich glaube an einen einigen allmächtigen Gott dem Vater» («Верую во единого Бога Отца Вседержителя»)
- «In convertendo Dominus» («Внегда возвратити Господу»). 1777
- «Komm heiliger Geist» («Приди, Дух Святой») — см. «Отче наш» (V-4-a)
- «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»), три варианта

* В рукописи начало предложения срезано при переплетении конволюта.

- «O Lamm Gottes, welches der Welt Sünde trägt». [Imitation de la prière] qu'on chanté au grand Carême* («Агнец Божий, несущий грехи мира». [Переложение] великопостной молитвы) — см. «Вкусите и видите» № 1 (V-4-a)
- «Pie Jesu Domine» («Господи Иисусе») — см. «Достойно есть» (V-4-a)
- «Recht ist es und wahrhaft würdig und heilbringend Dir allmächtiger Dank zu sagen» («Праведно и поистине достойно и целительно Тебя, Всемогущего, возблагодарить»)
- «Sanctus» («Свят») — см. Херувимская № 7 (V-4-a)
- «Veni creator spiritus» («Приди, дух животворящий») — см. «Отче наш» (V-4-a)
- «Wo ist ein Gott, der größer wäre, als unser Gott» («Кто велик яко Бог наш»). Вариант песнопения на тот же текст (см. ниже), отличающийся по музыке от «Слава и ныне» (V-5)
- «Wo ist ein Gott, der größer wäre, als unser Gott». Imitation d'un Cantique de Kiovie («Кто велик яко Бог наш». Переложение киевского распева) — см. «Слава и ныне» (V-5). Существует другой вариант этого песнопения с тем же немецким текстом (см. выше)

б) Для хора или соло с оркестром
или инструментальным ансамблем

«Ave Maria» для сопрано и контральто с оркестром. 1775

«Salve Regina» («Славься, Царица»). Для контральто с оркестром.
1776

Studio («Amen»), fuga для 4-голосного хора и струнных

* В рукописи начало предложения срезано при переплетении конволюта.

Указатель имен*

- Акимов, Михайло 19
 Аксакова, Варвара Николаевна см. Шац
 Алекрицкий (Алекритский) см. Алякрицкий
 Александр I 100, 142, 156–157, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 190, 191, 194, 198, 200, 201, 202, 205, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 225, 241, 275, 279, 280, 281, 282, 284, 287, 288, 289, 295, 296, 297, 299, 302–303, 309, 326, 330, 331, 333, 335, 336
 Александр Македонский 122
 Александра Павловна, великая княгиня 163
 Алексеев, Дмитрий 173, 178
 Алексеенко, Поликарп 162
 Альбани, Франческо (?) 309
 Альдебрандини, семья 277
 Алякрицкая, Аграфена Михайловна 203
 Алякрицкая, Евгения Алексеевна 203
 Алякрицкая, Изяслава Алексеевна 203
 Алякрицкий (Алекрицкий, Алекритский), Алексей Иванович 198–200, 202, 203, 210, 357
 Алякрицкий, Матвей Иванович 198
 Амвросий, митрополит 211, 324
 Анатольский, Василий 193
 Андреев, Илья 201
 Андреев, Яким 200
 Андреи, Антонио 71, 73
 Андриевский, Степан 16–17
 Анищенко (Онищенко), Яков 165, 190
 Анна Иоанновна, императрица 12, 14, 182
 Анна Павловна, великая княгиня 164, 171, 194, 196
 Аносов, Николай Павлович 121
 Антиох I Сотер 122
 Антолини, Фердинанд 288, 289
 Анфосси, Паскуале 71
 Аппиан Александрийский 122
 Апраксины 117
 Арайя, Франческо 13, 25, 26
 Аракчеев, Алексей Андреевич 147, 165, 191, 216, 344, 345, 349
 Арнольд, Сэмюэл 209
 Асафьев, Борис Владимирович 107, 108, 109, 272, 358–359
 Ауман, В. 306
 Афанасьев, Иван 201
 Афанасьев, Матвей 19
 Бабушкин, Алексей 164
 Бабушкина, Устинья 164
 Багратион (Скавронская), Екатерина Павловна 322, 324, 326
 Багратион, Петр Иванович 322
 Балабин 223
 Балакирев, Милий Алексеевич 353
 Балашов, Александр Дмитриевич 183
 Барклай-де-Толли, Михаил Богданович 295
 Батюшков, Константин Николаевич 288
 Бах, Иоганн Кристиан 33, 134, 229
 Бахметев, Николай Иванович 7, 173, 343, 352, 353
 Башилов, Петр 172, 180
 Беликов, Петр Егорович 357
 Белогородский, Григорий 146
 Белоненко, Александр Сергеевич 187, 211, 350, 355, 357
 Белоусов, Иван 164
 Бельский, Михаил Иванович 96
 Беляев, И. (Иаков Федорович?) 260, 261
 Бенкендорф, Александр Христофорович 349
 Бенуа, Леонтий Николаевич 183
 Бенчини, Франческо 281
 Берденников, Михаил Андреевич 65
 Березовский, Максим Созонтович 5, 31, 32, 33, 34, 35, 47, 49, 64, 90, 93, 96, 98, 146–147, 206, 208, 218, 237, 238, 251, 344, 376

* В указатель не включены имена, встречающиеся только в библиографии. Ссылки на имена, встречающиеся в названиях архивных источников и в списке сочинений Бортиянского, выделены курсивом.

- Берлинский, Михаил 165, 179, 190–191
 Берлиоз, Гектор 33, 252–253, 352
 Бернард, Николай Матвеевич 353
 Бёрни, Чарльз 34, 35–37
 Бертони, Фердинандо 66, 71, 75, 78
 Бетховен, Людвиг ван 209, 291
 Бецкой, Иван Иванович 315
 Бизе, Жорж 33
 Биорди, Джованни (?) 218
 Богданов-Березовский, Валериан Михайлович 111
 Богданович, Ишполит Федорович 139
 Богданович, Модест Иванович 156, 166, 215
 Богданович, Роман 146
 Боккаччо, Джованни 116
 Болотов, Андрей Тимофеевич 148–150
 Болховитинов см. Евгений (Болховитинов)
 Бондаревский, Иван 164, 198, 210
 Боран, Пьер 103
 Боровиковский, Владимир Лукич 96, 322
 Бортнянская, Анна Ивановна 38, 218, 320–321, 328, 333, 334–335, 336, 339–342
 Бортнянская, Екатерина Дмитриевна 145, 313, 321, 326–327
 Бортнянская, Елизавета Дмитриевна см. Долгова
 Бортнянская (Толстая), Марина Дмитриевна 9, 10, 187
 Бортнянская, Меланья Степановна 10, 337
 Бортнянские 6, 8, 16
 Бортнянский, Василий Дмитриевич 5, 6, 7, 9
 Бортнянский, Дмитрий (прадед композитора) 8
 Бортнянский, Степан Васильевич 7, 8, 9, 10, 16
 Бортнянский, Тимофей Степанович 10
 Борщова, Наталья Семеновна см. Ховен
 Ботвинский, Михайла 181
 Боткин, Сергей Петрович 47
 Бражников, Петр 181
 Бранкован, Константин 46
 Брейткопф, Бернгард Теодор (Федор Иванович) 142, 223
 Бриоски, Винченцо (Викентий Иванович) 281
 Брюллов, Александр Павлович 325–326
 Брюллов, Карл Павлович 323, 325
 Брюхачевский, Александр 170
 Бубликов, Тимофей Семенович 32
 Булгаков, Александр Яковлевич 53, 54, 334
 Булгаков, Константин Яковлевич 53
 Булгарин, Фаддей Венедиктович 10, 11, 28
 Бунина, Анна Петровна 288, 289
 Бускет, Фома 27
 Бух, Ифер Фридрих 182
 Быков, Петр 167
 Бьянин, Жозеф 29
 Вагензейль, Георг Кристоф 27
 Вадковский, Федор Иванович 105
 Вадковский, Федор Федорович (1756–1806) 105, 114, 120, 126
 Вадковский, Федор Федорович (1800–1844) 105
 Варламов, Александр Егорович 87, 164, 178, 193–197, 201
 Василенок, Никита 301
 Васильчиков, Александр Алексеевич 13, 14
 Вассилиади, Эванджелина 65
 Ведель, Артемий Лукич 99, 233, 234, 239, 240, 249
 Вельяминов, Петр Лукич 277
 Вердерская, Елизавета Михайловна см. Витковская
 Вердерский, Михаил 180
 Веронезе, Паоло 36
 Вершеневская, Елизавета Александровна 329
 Вершеневский, Александр Дмитриевич 328–329, 334
 Вилламов, Григорий Иванович 290, 298, 299, 300, 301, 302, 303–304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 365
 Виллерс, Петр Лукич 183
 Вильгельм I 295
 Вильгельм Оранский 164
 Виолье, Анри Франсуа Габриэль 104, 105, 111, 126, 299
 Виотти, Джованни Баттиста 243

- Висковатов, Степан Иванович 283
 Витковская, Александра Михайловна 180
 Витковская (Вердерская), Елизавета Михайловна 180
 Витковский, Михайло 163, 179, 180, 190
 Вишневский 12
 Волконский, Павел Михайлович 105
 Волконский, Петр Михайлович 163, 165, 170, 190, 199, 330, 336, 337, 339, 340, 342
 Вольман, Борис Львович 207, 226, 354
 Вольтер, Франсуа Мари Аруэ 292
 Вольцоген, Вильгельм фон 277, 295
 Вольцоген, Людвиг фон, барон Саксен-Веймарский 294–295
 Воронихин, Андрей Никифорович 299, 309
 Воронцов, Михаил Илларионович 14
 Воронцов, Роман Илларионович 34
 Воронцовы 40, 117
 Ворошилов, Иван 278
 Востоков, Александр Христофорович 278, 369
 Вульфсон, Алексей Вениаминович 4
 Вышинский, Федор 162
 Вяземский, Петр Андреевич 288–289, 354
- Габриелли, Катерина 64
 Гавриил, митрополит 154
 Гаврилов, Ефим 317
 Гаевский, Семен Федорович 333
 Гайдн, Йозеф 102, 132, 134, 258, 291, 292, 293
 Гаккерт, Якоб Филипп 49, 281
 Галушпи, Бальдассаре 25, 26, 29–32, 35–37, 38, 53, 54, 56, 61, 62, 71, 92, 98, 218, 226, 227, 251, 356
 Галушпи, жена Б. Галушпи 36
 Галушпи, сын Б. Галушпи 29
 Гауфер, Иван Иванович 309
 Гендель, Георг Фридрих 33, 209, 291
 Гене, Христофор Богданович 206, 207, 231
 Герстенберг, Иоганн Даниель 226
 Гика, Зое 47
 Гишпиус, Густав Адольфович (Фомич) 96, 282
- Глазунов, Александр Константинович 205
 Глазунов, Матвей Петрович 181, 223
 Глинка, Михаил Иванович 7, 33, 97, 247, 343, 348–349, 353, 356
 Глюк, Кристоф Виллибальд 33, 59, 66, 68, 79, 85, 115, 232
 Гнедич, Николай Иванович 299
 Гоголь, Николай Васильевич 349
 Голицын, Александр Николаевич 162, 176, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 280, 331, 333, 335
 Голицын, Николай Алексеевич 105, 114, 126
 Голицын, Николай Михайлович 47
 Головин, Дмитрий 199
 Головчанский, Дмитрий 167
 Голохвостов, Андрей Иванович 315
 Голубовская, Надежда Иосифовна 134
 Гонзаго, Пьетро 289
 Горбаль, Богдан 6
 Горбанов, Андрей Михайлович 16
 Горбанов, Михайла 16
 Граун, Карл Генрих 27, 71
 Гретри, Андре 34, 107
 Грибович-Брежинский, Степан Григорьевич 191, 329
 Гритти, семья 36
 Гурилев, Лев Степанович 99
 Гурьев, Дмитрий Александрович 167, 182, 309
 Гусев, Семен 162
- Д., любитель музыки 197
 Давид, царь 236
 Давыдов, Степан Иванович 99, 226, 234, 240, 288
 Далеирак, Никола Мари 105
 Дальмас, Оноре Жозеф 93, 215, 223, 231, 286
 Датилла 35
 Дегтярев, Степан Аникиевич 99, 151, 207, 220, 239, 240, 347
 Дезед, Никола (Александр?) 107
 Денедонзель 178, 180
 Дени, Симон 53
 Державин, Гаврила Романович 24, 151, 288, 289, 369
 Дзено, Апостола 70–71, 73, 74, 76, 85

- Дивов, Андреян (Андриан) Иванович 315
 Дилецкий, Николай Павлович 237
 Димитрий Ростовский 11
 Димитрий Солунский 11
 Дитмар, Фридрих Август 226
 Дмитриевский, Иван Афанасьевич 28, 56, 100, 283
 Дмитриев, Иван Иванович 299
 Дмитрий Донской 284
 Долгов, Александр Семенович 326–328, 335
 Долгов, Владимир Александрович 326, 327
 Долгов, Дмитрий Александрович 5, 10, 22–23, 38–39, 55, 57, 86, 91, 240, 320, 326, 327, 328, 332, 335, 338
 Долгова (Бортнянская), Елизавета Дмитриевна 145, 313, 321, 326–328
 Долгорукая (Смирная, Смирнова), Евгения Сергеевна 104, 114, 120
 Долгорукий, Иван Михайлович 98, 102, 104, 106, 110–111, 112, 114, 116, 120, 125–126
 Долгоруков, Юрий Владимирович 41–46, 50
 Драшкович 42
 Друскин, Михаил Семенович 295, 296
 Дубенский (Дубянский), Дмитрий Михайлович 344
 Дунаевский, Иван 167, 180, 189–190
 Дуссек (Душек), Ян Ладислав 132
 Душек см. Дуссек
- Евгений (Болховитинов), митрополит 10, 11
 Евсеев 197
 Едличка, Алоис (Алоиз Вячеславович) 233
 Екатерина I 12, 52
 Екатерина II 12, 14, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 34, 40–41, 43, 44, 46, 51, 56, 58, 61, 64, 74, 88, 91, 100, 139, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 153, 156, 240, 274, 309, 313, 314, 322, 344
 Елагин, Иван Перфильевич 32, 61, 63–64, 89, 91, 146, 293
 Елена Павловна, великая княгиня (1807–1873) 298
- Елизавета Алексеевна, императрица 142, 191, 290, 300, 325, 330
 Елизавета Петровна, императрица 8, 12, 13, 17, 22, 23, 29, 153, 211, 322
 Елизавета Французская 122
 Еремеев, Иван 325
 Ефимов, Ефим 200
- Жуковский, Василий Андреевич 283–284, 299, 369
 Жулиани 177
- Заикин, Иван 223
 Закревский, Арсений Андреевич 351–352, 366
 Захаров, Андреян Дмитриевич 276, 312, 318, 319
 Збукирев, Петр 170
 Злов, Петр Васильевич 289
 Золотаревский, Иван 166
- Иаковлев, Симеон 324–325
 Иваницкий 170
 Иванов, Агей 173
 Иванов, Владимир Николаевич 7, 8, 9, 11, 146, 214, 256
 Игнатъев, Трофим 19
 Иларионов, Михаил 324
 Иордан, Ирина Николаевна 71
 Иосиф II 48
 Ипсиланти, Александр Константинович 47
 Итальянский, Андрей Яковлевич 283
- Казakov, Матвей Федорович 139
 Калашников, Дмитрий 278
 Кальвизиус, Сетус 229
 Кальдара, Антонио 71
 Камерон, Чарльз 101, 139, 223, 299
 Кантемир, Дмитрий Константинович 313, 314
 Карамзин, Николай Михайлович 277, 286, 288, 299, 369
 Караян, Герберт фон 46
 Караяннисы 46
 Карл VI 70
 Карлос, испанский инфант 122
 Карпов, Яков Афанасьевич 164, 171
 Карпова, Авдотья 164, 171

- Карская, Т. Я. 111
 Кастальский, Александр Дмитриевич 271
 Кащенко, Исаак Зиновьевич 278
 Кваренги, Джакомо 299
 Квинт Фабий Максим Кунктатор 73
 Квинт Фабий Максим Руллиан 72–73
 Келдыш, Юрий Всеволодович 100, 118, 123, 238
 Керубини, Луиджи 75, 291
 Кипренский, Орест Адамович 278
 Киркор, Георгий Васильевич 71
 Киселев, Павел Дмитриевич 165
 Клементи, Муцио 132
 Климов, Михаил Георгиевич 358
 Клиnger, Фридрих 74
 Клуген (Клугин), Иван Иванович фон 173
 Книшер, Карл 100
 Кноринг, Федор 325
 Ковалева-Жемчугова, Прасковья Ивановна 148
 Ковалев-Случевский (Ковалев), Константин Петрович 207, 294
 Кожин, Михаил 169
 Козлов, Александр Александрович 353
 Козловский Михаил Иванович 139
 Козловский, Осип (Иосиф, Юзеф) Антонович 142, 226, 234, 245
 Козловский, Федор 163, 190
 Кольтеллини, Марко 56, 57, 58, 59
 Коновалов, Михайло 173
 Константин Павлович, великий князь 173, 301
 Кордовский, Леонтий 331
 Корнель, Пьер 70
 Коробовская, Ольга 302
 Коробовский 302
 Корсаков, Петр Александрович 288
 Кочубей, Виктор Павлович 296
 Крамаровский, Яким 146
 Крестовский, Василий 173, 180, 183, 331, 332, 333
 Кропоткин, Дмитрий Дмитриевич 47
 Круз, доктор 13
 Крылов, Иван Андреевич 143, 299
 Куракин, Александр Борисович 105
 Куракин, Алексей Борисович 105
 Кусовников, Михаил 197
 Ладунка, Наум Иванович 146
 Ладунка, Федор 26
 Ламберт, Максимилиан фон 48
 Ланде, Жан Батист 14
 Лаплас, Александро 46
 Ларионов, Яков 178
 Лафермьер, Франц Герман 104, 111, 116, 117, 118, 121, 122, 127, 143
 Лафон, Шарль Филипп 197
 Лацпарони, Лодовико 29
 Лебедева-Емелина (Лебедева), Антонина Викторовна 3, 37, 150
 Левашева, Ольга Евгеньевна, 142
 Левашов, Василий Иванович 207
 Левицкий, Дмитрий Григорьевич 139, 145
 Легкобытов, Александр 337
 Легкобытов, Гавриил 337
 Легкобытов, Николай 337
 Лейхтенбергская, Мария Николаевна, герцогиня (великая княжна Мария Николаевна Романова) 253
 Лео, Леонардо 229
 Лессинг, Готхольд Эфраим 292
 Лецкий, Алексей Петрович 42
 Линицкий, Федор 172
 Листова, Наталия Александровна 194
 Литта (Энгельгардт, Скавронская), Екатерина Васильевна 313, 314, 315, 316, 321–323, 324, 325, 326, 327, 328
 Литта Висконти Ареше, Джулио Ренато (Юлий Помпеевич) 313, 321, 322, 323, 324
 Литта, семья 323, 360
 Локателли, Джованни Баттиста 29
 Ломакин, Гавриил Якимович 347, 348, 350
 Ломакин, Григорий 114
 Лонгинов, Николай Михайлович 300
 Лопес, генеральный консул Португалии 280–281
 Лопухина, Дарья Николаевна 306
 Лосенко, Антон Павлович 16, 32
 Лотти, Антонио 36
 Лукиан Самосатский 122
 Лукин, Александр 181
 Лукин, Федор 301
 Луций Папирий Курсор см. Люций Лучанинов, Иван Васильевич 309–310

- Львов, Алексей Федорович 7, 173, 259, 272, 348, 349–353, 366
 Львов, Федор Петрович 10, 173, 337, 341–342, 344–348, 352
 Люций (Пуций) Папирий Курсор 72, 73
 Ляшенко, Мария 329, 335, 336–337, 339–341
 Ляшенко, отец Марии Ляшенко 330
- М. Д.** 194, 195, 196
 Мазилева, Елена 336–337, 338–341
 Макаров, Федор Федорович 152, 161, 167, 177, 178, 188–190
 Макарова, Александра Федоровна 189
 Макарова, Анна Васильевна 177, 178, 189
 Макушин, Алексей 166, 170, 180
 Малинина, Галина Михайловна 3, 58, 59, 62, 93, 165, 360
 Малый, Стефан см. Стефан Малый
 Мальтон, Томас 314
 Манухин, Александр 169
 Манухин, Николай 169
 Манфредини, Винченцо 25
 Мария Павловна, великая княгиня 163–164, 369
 Мария Федоровна, императрица 100, 101, 105, 106, 107, 110, 111, 113, 126, 129, 130–131, 141, 142, 220, 284, 288, 289, 290, 297–311, 325, 328, 360, 367
 Мария-Терезия, императрица 46
 Марк Минуций Руф 73
 Марк Фабий Амбуст 73
 Марков, Евстафий 190
 Марсель, Елизавета Васильевна 197
 Мартин-и-Солер, Висенте 304–305
 Мартос, Иван Петрович 47, 50–51
 Мартос, Никита Иванович 278
 Маруцци, Александра Павловна см. Су-марокова
 Маруцци, Константин Павлович 47
 Маруцци, отец Павла Маруцци 46
 Маруцци, Павел 35, 42, 44, 46–48, 54, 61, 62, 63, 64, 89
 Маслов, Николай Иванович 42
 Массип, Катрин 39
 Матвеев, Иван (крестьянин) 316–318
 Матвеев, Иван (певчий) 164
 Машистов, Алексей Иванович 358
 Мейер, Фридрих 234, 245
 Мейербер, Джакомо 33
 Менгс, Антон Рафаэль 310
 Менес см. Менгс
 Металлов, Василий Михайлович 257
 Метастазιο, Пьетро 29, 30, 40, 65, 368
 Меттенлейтер, Якоб 310
 Мефтодовский, Андрей 171–172
 Микеланджело Буонарроти 281
 Микушин 301
 Миллер, Карл Вильгельм 94, 95
 Мильгунов, Василий 181, 201
 Миних, Бурхард Кристоф (Христофор Антонович) 313
 Миних, Христофор Сергеевич 315
 Михайлова, Александра 335
 Мозер, Алоиз 55, 56, 57, 88, 126
 Молотов, Вячеслав Михайлович 282
 Монсиньи, Пьер Александр 114, 117
 Мордвинов, Александр Александрович 47
 Мороко-Довгалюк, Христина 8, 9
 Моцарт, Вольфганг Амадей 33, 66, 94, 102, 121, 132, 134, 209, 226, 227, 245, 291, 292, 344
 Мошелес, Игнац 197
 Мусин-Пушкин, Аполлос Аполлосович 104, 105, 111
 Муханов, Сергей Ильич 175
 Мысливечек, Йозеф 33, 344
- Найдек, Андрей 5**
 Наполеон I Бонапарт 46, 162, 181, 206, 275, 282, 286, 295, 324
 Нарышкин, Кирилл Александрович 165, 170, 173, 174, 175, 192, 198, 199, 200, 296
 Нарышкины 182
 Науменко, Константин Петрович 71
 Нащокин, Петр 18–19
 Нелединский-Мелецкий, Юрий Александрович 288, 289, 293, 298, 328, 369, 377
 Нелидова, Екатерина Ивановна 103, 105, 114, 126, 298
 Нешпюев, Дмитрий Николаевич 182
 Николай I 325, 337–342, 344, 348
 Никон, патриарх 213, 350
 Никулищев 212–213, 365
 Новиков, Андрей Васильевич 99

- Новиков, Николай Иванович 26, 292
 Новомлынский, Иван 17
 Носаченко, Данила 26
 Носенко, Алексей 166
- Оболенский, Алексей Владимирович 47
 Обресков, Алексей Михайлович 40
 Обухов, Федор Васильевич 42
 Одоевский, Владимир Федорович 268–269
 Ожаровская (Скавронская, фон дер Пален), Мария Павловна 322–325
 Ожаровский, Адам Петрович 323–324
 Оленин, Алексей Николаевич 143, 276, 277
 Оленина, Варвара Алексеевна 143
 Оленников 307
 Онищенко см. Анищенко
 Оранский, Вильгельм 164
 Орлов, Алексей Григорьевич 41, 42, 44, 47, 48, 50, 51, 52, 63
 Орлов, Владимир Григорьевич 51–52, 313, 315
 Орловы-Давыдовы 117
 Оробевский, Иван 26
- Павел I 30, 47, 100, 101, 102, 105, 107, 110, 112, 113, 128, 144, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154–155, 156, 157, 182, 210, 216, 240, 274–275, 291, 293, 297, 298, 313, 314, 316, 319, 322, 323
 Павловский, Иван (певчий) 161, 180
 Павловский, Иван Францевич 336
 Падалкин, Григорий 166, 172, 191–193
 Паизиелло, Джованни 65, 66, 78, 91, 94, 99–100, 130–131
 Пален, Мария Павловна фон дер см. Ожаровская
 Пален, Павел Петрович фон дер 322–323
 Пален, Петр Алексеевич фон дер 318, 319, 322, 323
 Пален, Юлия Павловна фон дер см. Самойлова
 Палены 322, 323
 Паульсен, Анна см. Фельтен, Анна Христоворона
 Паульсен (Паульсон), Готлиб Христофорович 182, 319–320
- Паульсен, Христиан (Христофор Михайлович) 182
 Пашкевич, Анна Васильевна 154
 Пашкевич, Акимья 154
 Пашкевич, Василий Алексеевич 99, 100, 109, 152, 153–154
 Пашков, Василий Александрович 162, 279–280
 Пезибль, Луи Анри (Людвиг) 90, 290
 Перголези, Джованни Баттиста 103
 Петр I 9, 12, 34, 41, 46, 47, 279, 284, 291
 Петр III 25, 29, 43
 Петров, Петр 201
 Пец, Иоганн Корнелиус (Иван Карлович) 215
 Пименов, Степан 278
 Пиролли 281
 Пиччини, Никколо 66, 108
 Плейель, Игнац 102, 132
 Плещеев, Алексей Николаевич 295
 Плещеев, Сергей Иванович 105
 Плутарх 122
 Плюшар, Адольф Александрович 10
 Подбельский, Николай 202–204
 Покровский, Борис Александрович 117
 Поленов, Василий Дмитриевич 343
 Полторацкая, Агафоклея Александровна 145
 Полторацкий, Марко Федорович, 15, 16, 18, 19, 21, 27, 31, 143, 145, 146, 147, 150
 Полянский, Валерий Кузьмич 253
 Пономарев, Петр 169
 Порфирьева, Анна Леонидовна 53
 Потемкин, Григорий Александрович 64, 144, 289, 313, 322
 Прево 289
 Преображенский, Антонин Викторович 232, 237, 238, 257, 355
 Прокопьева, Матрена 325
 Протопопов, Александр 278
 Пряшников, Маргарита Павловна 3, 37, 40, 78, 117
 Пуговкин, Иван 18
 Пушкин, Александр Сергеевич 289
 Пыляев, Михаил Иванович 323
 Пядышев, Василий Петрович 215, 222–223

- Рабинович, Александр Семенович 109, 139
 Радищев, Александр Николаевич 292
 Разумовский, Алексей Григорьевич 11–13
 Разумовский, Андрей Кириллович 98
 Разумовский, Дмитрий Васильевич 146, 257, 272, 350
 Разумовский, Кирилл Григорьевич 7, 8, 9, 11, 12–14, 26
 Раль, Александр Александрович 290, 292
 Рапацкая, Людмила Александровна 143
 Растрелли, Бартоломео Франческо (Варфоломей Варфоломеевич) 109, 145, 182, 235
 Раупах, Герман Фридрих 25, 27
 Рафаэль Санти 50, 277
 Рахманинов, Сергей Васильевич 271, 343
 Резелиус, П. 343
 Рейнерт 300
 Рени, Гвидо 309
 Репнин-Волконский, Николай Григорьевич 336
 Ржевский, Алексей Андреевич 103
 Риббентроп, Иоахим фон 282
 Римский-Корсаков, Николай Андреевич 343, 356
 Ринальди, Антонио 139
 Роговский, Осип 146
 Родзянко 47
 Рожнов, А. 357
 Розанов, Александр Семенович 111, 112, 113, 117, 122, 127, 288, 289, 320
 Россини, Джоаккино 58
 Рубин 299
 Рубини 346–347
 Рубинштейн, Антон Григорьевич 356
 Румянцев, Матвей 165
 Румянцев-Задунайский, Петр Александрович 74
 Руска, Луиджи 183, 184
 Руско, Луиз см. Руска, Луиджи
 Рыжкова, Наталья Александровна 3, 143, 207, 210, 218, 232, 286–287, 343, 359
 Саевгин, Филипп 316–318, 319
 Саккини, Антонио 36, 78
 Салтыкова, Дарья Николаевна (Салтычиха) 145
 Салтыков-Щедрин, Михаил Евграфович 349, 352
 Самойлов, Василий Михайлович 289
 Самойлов, Николай Александрович 325
 Самойлова (фон дер Пален), Юлия Павловна 322, 323, 324, 325–326
 Сандали, Жанфранческо 29
 Сандули, Франциск см. Сандали, Жанфранческо
 Сартти, Джузеппе 98, 99, 144, 218, 226, 356
 Сарто, Андреа дель 281
 Святослав Киевский 284
 Седен, Мишель Жан 117
 Селевк I Никатор 122
 Семенова, Нимфодора Семеновна 289
 Сен-Пьер, Бернарден де 143
 Сербин, Павел Георгиевич 3, 39, 56, 59, 92, 360
 Сергеев, Петр 178
 Середа, Иван 17
 Серов, Александр Николаевич 269, 343
 Синьковская, Александра Павловна 171
 Синьковская, Анна 171
 Синьковская, Елена Павловна 171
 Синьковская, Мария Павловна 171
 Синьковский, Павел 163, 166, 170–171, 179, 190
 Синья-Санти, Витторио Амедео 78
 Ситников 339
 Сичевский, Иван 26
 Скавронская, Екатерина Васильевна см. Литта, Екатерина Васильевна
 Скавронская, Екатерина Павловна см. Багратион (Скавронская)
 Скавронская (Строганова), Мария Николаевна 52, 53–54, 313, 314–316, 322, 326
 Скавронская, Мария Павловна см. Ожаровская
 Скавронские 52, 53, 54, 63, 313, 322, 323, 326, 360
 Скавронские-Литта 360
 Скавронский, Мартын Карлович 52, 290, 322
 Скавронский, Павел Мартынович 52–53, 54, 313, 322, 326

- Скарлатти, Алессандро 76
 Скворцов, Аверьян 178
 Скоков, Петр Алексеевич 53
 Скотников, Егор 278
 Скребков, Сергей Сергеевич 227, 246, 266
 Слонимский, Сергей Михайлович 4
 Смирная, Евгения Сергеевна *см.* Долго-рукая
 Смирнов, Аскольд Владиславович 3
 Смирнов, Михаила 162
 Смирнов, Юрий Владимирович 189
 Смирнова-Россет, Александра Осиповна 352
 Смоленский, Степан Васильевич 173, 354, 366
 Соколов, Николай 167
 Соколова, Алла Михайловна 87
 Соколовский, Семен 26
 Соренс 197
 Софокл 56, 58, 59
 Спаский, Петр 167
 Спиридов, Григорий Андреевич 44, 48
 Старцер, Йозеф (Иосиф) 27
 Стасов, Владимир Васильевич 354, 355, 356, 357
 Степаненко, Михаил Борисович 134
 Степанов, Иван 173
 Стефан Малый 43, 44, 45
 Стефанов 301
 Стефанов, Трофим 19
 Стоцкий, Герасим Никитич 171, 178, 184, 185, 188, 332, 334
 Стратоника Сирийская 122
 Строганов, Александр Сергеевич 52, 276, 278, 292, 293, 315
 Суворов, Александр Васильевич 74, 274, 275, 284
 Судейкин, Василий 200
 Судейкина, Прасковья 180
 Сумароков, Александр Петрович 26, 356
 Сумароков, Сергей Павлович 47
 Сумарокова (Маруцци), Александра Павловна 47
 Танеев, Сергей Иванович 356
 Тарле, Евгений Викторович 41
 Татищев, Николай Алексеевич 149
 Тележкин 170
 Телеман, Георг Филипп 27
 Тешлов, Григорий Николаевич 12, 226
 Тимченко, Яков Андреевич 21–22, 145–147, 150, 189
 Тит Ливий 72–73
 Тит Манлий Империз Торкват 72
 Титре 127
 Тищенко 193
 Толстая, Марина Дмитриевна *см.* Бортнянская (Толстая)
 Толстой (первый муж матери Бортнянского) 9
 Толстой, Иван (пасынок Степана Бортнянского) 8, 9, 10
 Толстой, Иван Петрович 9
 Толстой, Николай Александрович 163, 167, 183, 202, 303, 326
 Толстой, Николай Яковлевич 161, 173–174, 187–188, 200, 285, 332, 333, 338
 Толстой, Петр Андреевич 9
 Толстой, Петр Петрович 9
 Толстой-Знаменский, Дмитрий Николаевич 357
 Толстые 9
 Торелли, Стефано 242
 Тосканский, великий герцог Петер Леопольд 49
 Траэтта, Томмазо 56, 58, 59, 65, 360
 Троянов, Влас 26
 Трубецкой, Василий Сергеевич 280
 Трубчевский, Андрей 26
 Турчанинов, Петр Иванович 272, 308, 346, 356
 Угрюмова, Татьяна Степановна 109
 Уманец, Илья 179, 190, 196, 201–202, 203, 204, 337
 Уманец, семья 201
 Уманцева, Анна 201, 202, 336, 337, 338, 340–341
 Успенский, Николай Дмитриевич 11, 237, 257, 260, 264, 358
 Фаминцын 207
 Федоров 311
 Федоров, Александр 170
 Федорова, Авдотья Афанасьевна 170
 Фельтен, Анна Христофоровна 182

- Фельтен, Георг Фридрих (Юрий Матвеевич) 182
 Феодосий, архимандрит 45
 Филарет, митрополит 350, 352
 Филд (Фильд), Джон, 197
 Филидор, Франсуа Андре 114
 Фильштейн, Софья Яковлевна 42, 130, 299
 Финагин, Алексей Васильевич 355
 Финдейзен, Николай Федорович 26, 37, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 142, 220, 222, 292, 357, 367, 368
 Фишер 306
 Фомин, Евстигней Ипатьевич (Ипатович) 109
 Фонвизин, Денис Иванович 292
 Форалан, Иван 314
 Фукс, Иоганн 233
 Фурсов, Иван Автономович 51
 Фус, Иоганн 218, 223

 Халтурин, Иван 169
 Хассе, Иоганн Адольф 65
 Хвостов, Дмитрий Иванович 273–275, 276, 283, 377
 Херасков, Михаил Матвеевич 293, 377
 Хирн, Джозеф 314
 Хитрово, Андрей Михайлович 47
 Ховен (Борщова), Наталья Семеновна фон дер 103, 105, 114, 126
 Ходасевич, Владислав Фелицианович 320
 Христианович, Петр 301–302
 Хьюз, Кэрол 65

 Цывкин, Григорий Вольфович 4, 325

 Чайковский, Петр Ильич 97, 225, 270, 343, 353–354, 356
 Чернышев, Григорий Иванович 104, 110, 111, 126
 Чибукарев, Иван 316
 Чижевский, Петр Лазаревич 18

 Шарлемань, Людвиг Иванович 183
 Шароев, Антон Георгиевич 65

 Шац (Аксакова), Варвара Николаевна 105, 126
 Шварц, Карл 12
 Шелегов, Василий 316
 Шель, С. И. 95
 Шемякин, Никита Тимофеевич 95
 Шереметев, Дмитрий Николаевич 206, 207, 347–348, 352, 366
 Шереметев, Николай Дмитриевич 47
 Шереметев, Николай Петрович 148, 150, 151, 153–154
 Шиллер, Фридрих 122, 277
 Ширин, Варлам 176–177
 Шкурат, Стефан 8
 Шостакович, Дмитрий Дмитриевич 296
 Штауберт, Александр Егорович 311
 Штейбельт, Даниэль 197
 Штелин, Якоб фон (Яков Яковлевич) 30, 31, 131, 146
 Штендер 306
 Шубский, Яков Алексеевич 12
 Шуваловы 117
 Шютц, Генрих 229

 Щепкина-Куперник, Татьяна Львовна 121
 Цербаков, Ф. 99
 Цербачев, Алексей Логинович 315

 Элик, Майя Авраамовна 4
 Эльфинстон, Джон 48
 Эмин, Федор Александрович 28
 Энгельгардт, Екатерина Васильевна см. Литта, Екатерина Васильевна

 Юргенсон, Петр Иванович 225, 353–354, 357
 Юсупов, Феликс Феликсович 47, 199
 Юсупова, Зинаида Николаевна 47
 Юсуповы 47, 78, 220

 Яворовский, Федор 22
 Ягодин 317
 Яновский, Гаврила 167
 Яновский, Иван 162
 Яроцкий, Самойло 163, 166, 179, 190

Содержание

От автора.....	3
Глава 1. Глухов.....	5
Глава 2. Малолетний певчий.....	18
Глава 3. Приключения в Италии.....	33
Глава 4. На итальянских оперных сценах.....	55
«Креонт»	55
«Алкид»	65
«Квинт Фабий»	70
Маэстро из Московии	86
Глава 5. Петербург. Творчество Бортнянского в Екатерининскую эпоху	91
Капельмейстер церковной музыки	91
При Малом дворе.....	99
«Празднество сеньора»	110
«Сокол».....	116
«Сын-соперник».....	121
Камерные произведения	127
Глава 6. Управляющий Капеллой при Павле I.....	144
Глава 7. Директор Капеллы при Александре I.....	156
Восстановление штата.....	156
Совершенствование состава	160
Забота о служащих Капеллы	169
Хозяйственные дела.....	175
Строительство зданий Капеллы.....	181
Глава 8. Люди в ливреях.....	186
Лица в первом ряду	186
Александр Варламов — ученик Бортнянского.....	193
Скандалы	198
Глава 9. Творчество Бортнянского в Александровскую эпоху...	205
Глава 10. Духовные хоровые произведения.....	224
Одночастные литургические хоры	224

Хоровые концерты.....	236
Переложения старинных церковных напевов.....	255
<i>Глава 11. Общественная репутация.....</i>	<i>273</i>
«Орфей реки Невы».....	273
Академия художеств.....	276
Эрмитаж.....	279
Отечественная война.....	282
Празднования победы.....	288
Филармоническое общество	290
Масонство	291
<i>Глава 12. Вблизи императрицы Марии Федоровны.....</i>	<i>297</i>
<i>Глава 13. Дом и семья.....</i>	<i>312</i>
Миллионная, 9	312
Семья Бортнянского в начале XIX столетия.....	320
<i>Глава 14. Конец пути.....</i>	<i>330</i>
Последние дни.....	330
Наследники и наследство.....	334
<i>Глава 15. После Бортнянского.....</i>	<i>343</i>
Архивные источники.....	361
Список сочинений Бортнянского	367
Указатель имен.....	380

Марина Григорьевна РЫЦАРЕВА

Дмитрий Бортнянский

Жизнь и творчество композитора

Издание второе,
переработанное и дополненное

Редактор А. В. Вульфсон. Художественный редактор Т. И. Кий.
Корректор И. М. Плестакова. Макет и верстка А. А. Красивенковой.

Формат 60х90/16. Бум. офс. Гарн. Book Antiqua.
Печ. л. 24,5 + 1,5 л. вкл. Уч.-изд. л. 25,0 + 1,7 л. вкл. Заказ № 779. Тираж 500 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45
Тел./факс: +7 (812) 314-50-54, 312-04-97
e-mail: market@compozitor.spb.ru www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26
Тел./факс: +7 (812) 312-07-96 e-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано в типографии ООО «Контраст»
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 38
Тел./факс: +7 (812) 677-31-19 e-mail: ooocontrast@yandex.ru



Граф Кирилл Григорьевич Разумовский. Неизвестный художник с оригинала П. Дж. Батони. Первая половина XIX в.
Государственный музей истории Санкт-Петербурга



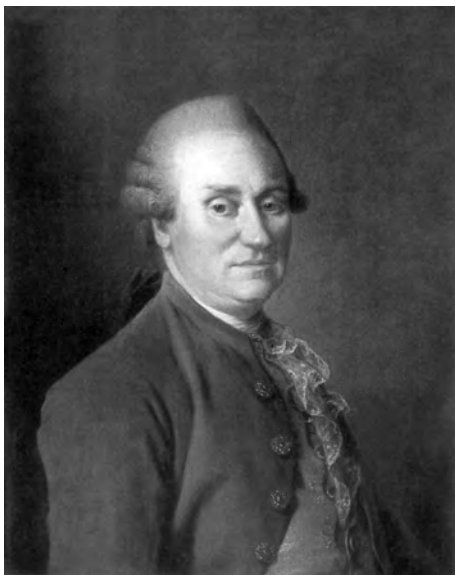
Глухов. Фотография XIX в.



Императрица Елизавета Петровна. Художник И. К. Гроот. 1744.
Государственный музей-заповедник «Гатчина»



Летний дворец Елизаветы Петровны. Художник М. И. Махаев. 1756.
Государственный Эрмитаж



Марко Федорович Полторацкий. Художник Д. Г. Левицкий. 1780.
Государственный Русский музей



Александр Петрович Сумароков. Художник А. П. Лосенко. 1760.
Государственный Русский музей



Граф Алексей Григорьевич Орлов-Чесменский.
Неизвестный художник. 1782. Государственный Эрмитаж



Бальдассаре Галуппи. Гравюра Дж. Бернасони. XVIII в.



Либретто оперы Бортнянского «Креонт».
Титульный лист издания. 1766



Праздник в театре «Сан-Бенедетто» в Венеции.
Гравюра А. Баратти. 1782



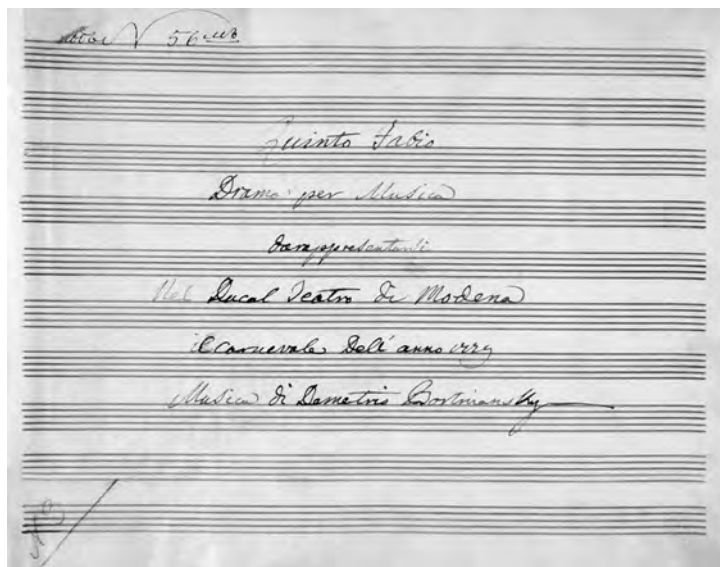
Дмитрий Степанович Бортнянский. Неизвестный художник.
Конец XVIII в. Фонтанный дом (филиал Государственного музея
музыкального и театрального искусства, Санкт-Петербург)



Дом Павла Маруцци в Венеции. Современный вид



«Ave Maria» Бортнянского. Автограф. 1875. Кабинет рукописей
Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)



Титульный лист партитуры оперы Бортнянского «Квинт Фабий».
Автограф. 1778. Всероссийское музейное объединение
музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва)



Императрица Екатерина II. Художник Д. Г. Левицкий.
Около 1782. Государственный музей-заповедник «Павловск»



Дмитрий Степанович Бортнянский. Художник М. И. Бельский.
1788. Государственная Третьяковская галерея



Император Павел I. Художник С. С. Щукин. 1799.
Государственный Русский музей



Дворец в Гатчине со стороны двора. Литография К. К. Шульца
с рисунка И. И. Шарлеманя. Середина XIX в.



Павловский дворец. Будуар императрицы
Марии Федоровны. Современный вид



Франц Герман Лаферрьер. Миниатюра неизвестного художника.
Конец XVIII в. Государственный музей-заповедник «Павловск»



Екатерина Ивановна Нелидова.
Художник Д. Г. Левицкий. 1773.
Государственный Русский музей



Титульный лист партитуры оперы Бортнянского «Сын-соперник».
Автограф. 1787. Кабинет рукописей Российского института истории
искусств (Санкт-Петербург)



Князь Иван Михайлович Долгорукий.
Художник Д. Г. Левицкий. 1782.
Киевский музей русского искусства



Княгиня Евгения Сергеевна Долгорукая.
Художник Ж. Л. Вуаль. 1789. Государственный
Музей изобразительных искусств имени Пушкина



Дмитрий Степанович Бортнянский.
Гравюра В. А. Боброва с оригинала XVIII в. 1885.
Государственный Исторический музей



Прижизненное издание песен и романсов Бортнянского. 1793.
Титульный лист с дарственной надписью автора



Граф Александр Сергеевич Строганов. Художник А. Варнек. 1814.
Государственный Русский музей



Граф Николай Петрович Шереметев. Художник Н. И. Аргунов.
1798 — начало 1800-х гг. Государственный Эрмитаж



Бюст Бортнянского. Неизвестный скульптор. Начало XIX в.
Московский музей-усадьба «Останкино»



Федор Федорович Макаров. Неизвестный художник.
Государственный Русский музей



Император Александр I. Неизвестный художник.
Начало XIX в. Новочеркасский музей истории донского казачества



Князь Петр Михайлович Волконский.
Художник Дж. Доу. 1823. Государственный Эрмитаж



Василий Андреевич Жуковский. Художник П. Ф. Соколов.
1820-е гг. Музей Тропинина (Москва)



«Певец во стане русских воинов» Бортнянского.
Страница первого издания



Императрица Мария Федоровна.
Художник Дж. Доу. 1820-е гг.
Место хранения неизвестно



Григорий Иванович Вилламов.
Гравюра неизвестного художника.
Первая половина XIX в.



Юрий Александрович Нелединский-Мелецкий.
Гравюра Н. И. Соколова
с портрета неизвестного художника



Титульный лист прижизненного издания
духовных концертов Бортнянского



Дмитрий Степанович Бортнянский.
Литография Г. А. Гишпиуса. 1822



Здание Капеллы. 1970-е гг.



Граф Павел Мартынович Скавронский.
Художник А. Кауфман. 1786. Государственный
Музей изобразительных искусств имени Пушкина



Миллионная улица в Петербурге.
Гравюра Г. Мальтона с рисунка Дж. Хирна. 1790



Графиня Екатерина Васильевна Скавронская.
Художник Э. Виже-Лебрен. 1790. Музей Жакмар-Андре (Париж)



Граф Юлий Помпеевич Литга. Неизвестный художник.
1800-е гг. Государственный Эрмитаж



Мария Павловна Ожаровская.
Художник В. Л. Боровиковский.
1800-е гг. Место хранения неизвестно



Графиня Юлия Павловна Самойлова.
Художник Б. Ш. Митуар. 1825.
Государственный Эрмитаж