**Русская музыка XVIII века. Юность российской музы**

**М.Г.Рыцарева**

Длительное, полувековое накопление нового слухового опыта, эстетических вкусов и музыкально-исполнительских навыков привело, наконец, к качественному скачку в 1760-х годах. Именно с этого времени начала формироваться российская композиторская школа, в художественном стиле которой национальные традиции органично соединились с современными достижениями западноевропейского музыкального искусства.

Как это нередко бывает в истории культуры, те или иные стилевые завоевания совершаются не только в творчестве одного автора. Так произошло и в начале пути российской классической музыки, у истоков которого оказались три ровесника, родившихся в 1740-х годах: Максим Березовский, Иван Хандошкин и Василий Пашкевич. В разных сферах раскрылись их дарования: Березовского — главным образом в хоровой, Хандошкина — в скрипичной, Пашкевича — в оперной. Но все они явились высокообразованными и национально самобытными музыкантами.

Подобному творческому результату немало способствовали как условия их музыкального воспитания, так и время, на которое пришлось их духовное и творческое формирование.

Все они начали обучаться с детских лет, а в отроческом и юношеском возрасте уже служили как придворные музыканты, постоянно участвуя в музыкальной жизни столицы. Все они владели скрипкой — это было нормой обучения, а Березовский и Пашкевич учились и вокалу. Как исполнители они переиграли многое из европейского оперного, кантатно-ораториального и инструментального репертуара, привозимого в Россию. Вместе с тем сфера народной и городской песенности в быту и в концертах еще не была отделена от академических жанров тем барьером, который возник столетием позже. Отсюда и выросло то естественное, искреннее и непосредственное отношение к своим истокам, которое определило национальное своеобразие и ценность их музыки.

Василий Пашкевич, начавший служить как певчий придворного хора, постоянно участвовал не только в церковной службе, но и в музыкальных увеселениях двора. Певчие пели итальянские арии, народные песни, играли на инструментах, участвовали в оперных спектаклях. Максим Березовский и Иван Хандошкин в 1750-е годы начали музыкальную карьеру при дворе великого князя Петра Федоровича (будущего императора Петра III) в Ораниенбауме.

Император был меломаном. С помощью Я. Штелина, который был его воспитателем, а в дальнейшем библиотекарем, чтецом, в общем, близким доверенным лицом и, кроме всего, любителем и знатоком музыки, он собрал вокруг себя немецких, итальянских и русских музыкантов. Особое удовольствие великому князю доставляла собственная игра на скрипке.

Я. Штелин описал ее насмешливо: «Этот государь для времяпрепровождения научился у нескольких итальянцев играть на скрипке так, что мог играть в симфонии, ритурнели к итальянским ариям и т. д. А так как итальянцы, даже когда он фальшивил или перескакивал через трудное место, всегда его прерывали возгласами «браво, ваша светлость, браво», то он думал, при своем пронзительном ударе смычка, что он играет с такой же правильностью и красотой, какой требовал, действительно, его музыкальный вкус.

При великокняжеском дворе в зимнее время происходили раз в неделю полные концерты от 4 до 9 часов пополудни. В них пели и играли не только состоящие на службе и содержании великого князя... две немецкие певицы... очень утонченный скрипач Казелли из Болоньи и немного уступающий ему в сольной игре молодой русский петербуржец Онезорг, сильный траверсист (То есть флейтист, играющий на поперечной флейте). Костер, мило аккомпанирующий виолончелист Юбершер и значительное количество итальянцев, русских и немцев для замещения остальных голосов, но обычно... и все итальянские музыканты из императорской камеркапеллы. Сам великий князь постоянно играл первую скрипку от начала концерта до конца; и в угоду его императорскому высочеству придворные кавалеры, офицеры и другие дилетанты в чинах играли на тех инструментах, на которых они были обучены, так что концерт редко включал меньше 40 или 50 участников... По его желанию в оркестре играли и знатные дилетанты: братья Нарышкины, Олсуфьев, Теплов, Штелин...»[17]

Эти подробности музыкального быта Ораниенбаума не были бы так важны для нас, если бы не раскрывали тот мир музыки, в котором воспитывались Максим Березовский, в недалеком будущем великий композитор — первый в России профессионал универсальной подготовки и мирового масштаба, и Иван Хандошкин — скрипач-виртуоз и композитор.

Что же касается времени, когда раскрылся талант первого из них, Березовского, — 1760-е годы, — то оно было благоприятным.

1762 год отмечен началом царствования Екатерины II, эпохи просвещенного абсолютизма в России. Попытка возродить дух петровских преобразований во многом увенчалась успехом. Политика, экономика, наука и культура вновь получили импульс к развитию. Расширились международные связи. Возобновилась практика обучения наиболее талантливых представителей науки и искусства за границей.

Происшедшая в 1760-е годы смена стиля в хоровом искусстве, которое в силу давности своих традиций смогло первым вступить на новый путь, наглядно показывает эту зависимость. Когда знаменитый итальянский композитор Бальдассаре Галуппи, приехав в 1765 году па придворную службу в Петербург, услышал новую хоровую музыку в исполнении придворной певческой капеллы, он необычайно удивился и сказал: «Такого великолепного хора я никогда не слыхал в Италии», — писал Я. Штелин.

Хор Капеллы, певший красивую духовную музыку в новом стиле, действительно представлял собой выдающееся художественное явление. Вот как свидетельствует об этом тот же Я. фон Штелин: «...В большие праздники всегда, без исключения, псалмы, хвалебные песни и другие тексты исполняются в форме настоящих церковных концертов, сочиненных как итальянскими придворными капельмейстерами, как-то Манфредини, почтенным Галуппи, так и украинскими композиторами, прежде бывшими придворными певцами. Среди последних выдвинулся ныне состоящий придворным камерным музыкантом Максим Березовский, обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством в композиции церковных произведений изящного стиля. В последнем он настолько сведущ, что знает, как нужно счастливо сочетать огненную итальянскую мелодию с нежной греческой. В течение нескольких лет он сочинил для придворной капеллы превосходнейшие церковные концерты с таким вкусом и такой выдающейся гармонизацией, что исполнение их вызвало восхищение знатоков и одобрение двора...

Кто не слыхал сам, тот не может себе представить, насколько богата и помпезна такая церковная музыка в исполнении многочисленного, обученного, отборного хора. Свидетельство знаменитого Галуппи красноречивее всяких похвал...»[18]

Что же представлял собой и как возник этот новый хоровой стиль, который пришел на смену партесному? Чем он так привлек современников, что в течение нескольких лет привился не только при дворе, но во многих городах страны, причем как в церквах, так и в небольших кружках любителей музыки из разночинной молодежи?

В нем, вероятно, не было бы того обаяния новизны и моды, если бы его формирование происходило исподволь и постепенно внутри партесного стиля. Ведь и партесный, и новый стиль 1760-х годов принадлежат одному жанру — хоровому, предназначенному для одних и тех же форм музыкальной жизни — полудуховной-полусветской. Наконец, основным его исполнителем был один и тот же коллектив — придворный хор. Почему он возник вдруг, после стольких лет явной устарелости, закоснелости партесного пения, которое при всем своего обновлении в петровское время все-таки в основе своей принадлежало XVII веку? Почему вся новая звуковая реальность елизаветинской поры с ее итальянской оперой, менуэтами и песнями никак не затронула хоровое пение, хотя певчие, казалось бы, не были от всего-изолированы и умели совсем неплохо исполнять итальянские арии?

И на этот вопрос помог ответить Штелин, вскользь обмолвившись, что Елизавета, сама будучи знатоком и исполнительницей партесных сочинений, не допускала в церковные композиции проникновения нового итальянского стиля, «столь любимого ею в другой музыке». Можно только глубоко сожалеть, что в середине XVIII века, когда церковь не имела никакого влияния на придворное искусство, в том числе и на его духовно-ритуальную сферу, гнет ее вековых запретов и боязни «ереси» и «язычества» продолжал действовать через предрассудки и ханжество императрицы. В этом смысле Екатерина II, безразличная к музыке, явилась невольной освободительницей российских мастеров в их творческих поисках. Вот почему в начале 1760-х годов прорвалось долго сдерживавшееся стремление авторов хоровой музыки к обновлению ее стиля живыми и красивыми интонациями, которые бы тронули и согрели сердца современников и приносили бы им эстетическую радость.

Свое стремление к обновлению концерта российские мастера воплощали по-разному. Для этого мало было чисто хорового, партесного профессионализма и знакомства с новой популярной музыкой. Нужно было серьезное образование в системе современной западноевропейской музыки. А его-то на первых порах и не хватало. Сохранились отдельные опыты провинциальных, по-видимому, ярославских, мастеров, где видны их искренние, но наивные попытки ввести в хоровой стиль приемы современной им инструментальной музыки.

Столичные мастера, в том числе и Березовский, были в лучшем положении. Они могли учиться у иностранных музыкантов, которых в Петербурге было немало. Сам Березовский, как предполагают, учился у одного из придворных итальянских капельмейстеров Ф. Цоплиса.

Кто из музыкантов и какой вклад внес в формирование нового стиля, неизвестно. Но то, что среди них не было равных Березовскому, совершенно очевидно. Его безупречное мастерство было подчинено художественным образам исключительной силы.

Остановимся на биографии этого композитора подробнее. Жизнь Максима Созонтовича Березовского (ок. 1741—1777) была коротка — он прожил около 35 лет. Но далеко не все факты его биографии ясны. По документам она прослеживается в течение шестнадцати лет — с 1758 по 1774 год.

Его первая расписка в получении жалования в 1758 году в качестве певчего в ораниенбаумской расходной книге Петра Федоровича — вообще первый по хронологии биографический документ. Вся жизнь Березовского до этого, включая дату и место рождения, происхождение, покрыта неизвестностью. Только устойчивая легенда о том, что его привез с Украины гетман К. Г. Разумовский (который был близок ко двору великого князя), дает направления к реконструкции его биографии. Согласно той же биографической легенде Разумовский забрал Березовского из Киевской духовной академии. Но в известных документах академии имя М. Березовского отсутствует (там есть его однофамильцы). Более вероятным представляется путь Березовского в столицу через ту же капеллу гетмана, что и плеяда исполнителей «Цефала и Прокрис». Отсутствие Березовского среди них, возможно, объясняется периодом ломки голоса. Как бы то ни было, но достоверно известно, что в 1759 и 1760 годах Березовский пел заглавные мужские партии в двух итальянских операх, ставившихся в Ораниенбауме. Первая из них — «Александр в Индии» Ф. Арайи, вторая — «Узнанная Семирамида» Винченцо Манфредини, молодого итальянского композитора. Приведенный выше фрагмент «Известий» Штелина дает возможность представить тот мир музыки, в котором воспитывался Березовский, будучи пока только певчим.

Оставался Березовский в этой должности и в первой половине 1760-х годов, когда пришедшая к власти Екатерина II делала ревизию придворному штату и зачислила его «певчим итальянской компании». «Певчему» же было специальным именным указом от 17 августа 1763 года дозволено жениться на «танцовальной девице» Францине Ибершер — дочери придворного валторниста Фридриха Ибершера.

Но, заглянув на три года вперед, в камер-фурьерский журнал за 1766 год, мы узнаем, что 22 августа в Янтарной комнате Царскосельского дворца «...для пробы придворными певчими был пет концерт, сочиненный музыкантом Березовским».

За этим коротким хроникальным сообщением стоит очень много. Прежде всего то, что Березовский за это время обучился композиции. Затем жанр — хоровой концерт, в котором он начал работать. Показательно и то, что сфера приложения его творчества — придворная обстановка, с которой он был связан всю жизнь. Но главное совсем другое — сам факт упоминания Березовского в камер-фурьерском журнале. За все 1760— 1770-е годы это единственное имя российского композитора.

Музыке вообще специального внимания не уделялось. Но если кто и удостаивался быть отмеченным в этой хронике, то это был знаменитый итальянский композитор Бальдассаре Галуппи. Решившись после долгих переговоров принять приглашение русской императрицы, Галуппи прибыл в Россию в 1765 году и по контракту пробыл три года. Не любившей музыку и ничего в ней не понимавшей Екатерине II важно было только имя мировой знаменитости. А оперы Галуппи действительно шли в разных странах Европы. Престиж двора требовал того, чтобы и здесь его постановки делались с большой роскошью.

На фоне такого направления придворной музыкальной жизни упоминание уже не певчего, а «музыканта Березовского» выглядит особо примечательно. Вполне возможно, что подобного внимания Березовский удостоился после того, как сам Галуппи услышал пение придворной капеллы, исполнявшей как раз, видимо, его сочинения.

К сожалению, до нашего времени дошло очень мало сочинений Березовского, в том числе и хоровых. Если по сохранившимся спискам их около 40, то тех, которыми в настоящий момент располагают исследователи, наберется меньше половины. Многие из них сильно разнятся между собой, обнаруживая широкий спектр творческих поисков автора. Но все же с помощью различных научных методов — от стилевого анализа музыки до изучения водяных знаков на бумаге и свидетельств современников — удается реконструировать часть творческого пути композитора, понять закономерности его становления.

Первые хоровые сочинения Березовского — Обедня и несколько концертов показывают тесную связь своего стиля с партесной традицией. В них слышна эпическая неспешность и сдержанная лирика, праздничная гимничность и задушевная народная песенность. Хотя в интонациях этой своей музыки Березовский почти не выходит за рамки привычной лексики партесных концертов, в гармонизации он гораздо смелее и современнее, использует классическую западноевропейскую гармонию, в партесном стиле не употреблявшуюся. Более того, в этих же сочинениях композитор использует и классическую полифонию — способ сложно организованной композиции, который ранее в партесных сочинениях применялся лишь ограниченно.

Удивительна, однако, не сама попытка соединения ранее чуждых сфер (такие попытки совершались и помимо Березовского), а то, с каким мастерством, художественным тактом и вкусом, композитор это сделал.

Кульминацию творческих поисков Березовского в хоровом жанре являет собой знаменитый концерт «Не отвержи мене во время старости», написанный, вероятно, во второй половине 1760-х годов. Этот концерт был воспринят как вершина еще при жизни композитора, с ним он вошел в историю русской музыки. И на наших современников концерт производит неотразимое воздействие. Это один из немногих бесспорно признанных образцов подлинно высокого и глубоко национального искусства России XVIII века.

Предельно скупыми средствами композитор создает монументальное полотно, раскрывающее неисчерпаемое богатство эмоций человека, прожившего жизнь и познавшего всю глубину горестей и разочарований. Выраженная в начальных словах псалма мольба так и остается в словах, но не в музыке. В той народно-песенной теме, на которую они положены, скорее мужественное философское размышление с заглушённой болью, чем жалобы или мольба. Главная тема-образ произносится полураспевом-полуговором, без малейшей аффектации, интимно, глуховато и тяжело, как высказывается мысль потаенная и тревожная, боящаяся прозвучать вслух. Медленно и будто нехотя возникнув из глубин басов, она поднимается, переходя последовательно из голоса в голос вплоть до дискантов. И лишь простершись над всем регистровым полем, провозглашается в мощном звучании всей хоровой массы, словно пронизывая холодом обреченности.

Четырехчастная композиция концерта масштабна и непроста по драматургии, как и подобает образцу развитого барочного стиля. Но ни на миг не ослабевает внимание слушателя, поглощенное богатым полифоническим переплетением голосов и яркими контрастами динамических красок. Могучим протестом против зла и несправедливости звучит финал концерта на текст: «Да постыдятся и исчезнут оклеветающии душу мою». Его напористая токкатная инструментальная тема, кстати, выросшая из первоначальной темы концерта, остается в слуховой и эмоциональной памяти как образ или символ несломленного человеческого достоинства.

С точки зрения исторической огромная заслуга Березовского состоит в том, что он соединил в своем хоровом творчестве современный опыт западноевропейской музыкальной культуры с прочными национальными традициями хорового искусства. Именно такое сочетание русского национального с общеевропейским было и впоследствии тем прогрессивным условием, на котором в следующем веке выросло искусство М. И. Глинки и П. И. Чайковского. Но если у Глинки и Чайковского оно реализовалось в высших жанрах оперной и симфонической музыки, почву для которых подготовил XVIII век, то в самом XVIII веке такой качественный скачок мог произойти только в том жанре, который уже имел свои традиции. А таким тогда был только хоровой.

Как бы выводя формулу величия Глинки, исследователь, критик и писатель В. Ф. Одоевский сказал, что Глинка возвысил народный напев до трагедии. Он имел в виду создание высокого жанра оперной трагедии на национальный сюжет и с опорой на русскую народную песню.

Эту формулу можно с полным основанием распространить и на М. Березовского, имея в виду, что единственным высоким жанром России его времени был хоровой концерт.

Контраст между стилем Березовского и стилем партесных концертов по своей разительности не уступает контрасту между партесным концертом и ранними формами русского многоголосия. Березовский совершил этот скачок своим творчеством в течение нескольких лет в середине 1760-х годов. И его современники это, конечно же, понимали. Иначе вряд ли Березовский оказался бы среди первых российских музыкантов, которых посылали учиться или совершенствоваться за границу.

Но если вернемся к биографии композитора, то увидим, что в живой реальности судьба художника тесно переплеталась со многими, казалось бы, далекими от него событиями.

\*\*\*

В апреле 1769 года лифляндскую границу пересек... «курьером Максим Березовский»[19], направлявшийся в Вену к полномочному министру князю Дмитрию Голицыну. Осенью того же года российский камер-музыкант Максим Березовский обосновался в Болонье (в одно время с Моцартом и Мысливечком), где он успешно занимался контрапунктом с выдающимся музыкантом-теоретиком своего времени падре Мартини.

При том, что нет сведений об отчетах, которые присылали из Италии Березовский и другие «пенсионеры», как называли ездивших учиться в «чужие край» на казенные средства, обнаружено все же немало документов об их пребывании за границей. В основном это переписка Елагина, постоянно интересовавшегося своими подопечными с их учителями и посланником России в Венеции маркизом Маруцци. Так, из опубликованной в 1963 году в Болонье переписки Елагина с Мартини мы узнаем, что 12 февраля 1770 года Елагин выражал надежду, что под руководством выдающегося ученого молодой музыкант Березовский достигнет больших успехов. В своем ответном письме от 24 апреля того же года Дж. Б. Мартини отметил незаурядное дарование и прилежание молодого композитора.

Через год после этого Мартини нашел успехи Березовского достаточными для уровня члена Болонской филармонической академии. Это послужило основанием для Березовского обратиться с просьбой к руководству Болонской академии допустить его к экзамену на высокое звание.

Сохранились как прошение Березовского, так и протокол заседания Совета академии от 15 мая 1771 года. Из протокола видно (копия его имеется в Государственном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Подлинник находится в Италии), что по единогласному решению при тайном голосовании Совет Болонской филармонической академии принял Березовского в число ее членов академиков-композиторов. Это было одно из самых почетных званий в Европе того времени. Подобный диплом значительно прибавлял композиторам шансы на получение придворной капельмейстерской должности. По всей видимости, на это рассчитывал и Березовский. В эту эпоху, когда творчество рассматривалось прежде всего как служба, то есть средство к существованию, а затем уже как способ самовыражения личности художника, композиторы были гораздо прагматичнее, чем их коллеги-романтики XIX века.

После получения диплома у Березовского оставалось время для пребывания в Италии в качестве «пенсионера». Хорошим тоном считалось еще создание и исполнение своих сочинений в стране музыки — Италии.

Оставшееся время он провел, вероятно, при графе Алексее Орлове, который в эти годы в связи с русско-грецкой войной находился в Италии и командовал рос-1Йским флотом, базировавшимся в Ливорно. Резиденции графа были в Пизе и в Ливорно. О присутствии там Березовского мы узнаем из его сочинений. «Пиза, 1772» — помечена рукопись скрипичной сонаты Березовского, недавно обнаруженная в Париже и отредактированная советским исследователем М. Б. Степаненко. А 27 февраля 1773 года ливорнская газета «Новости света» писала: «Среди спектаклей, данных во время последнего карнавала, особенно примечательна опера с музыкой, сочиненной синьором Максимом Березовским, русским капельмейстером, находящимся на службе Ее Императорского Величества императрицы всея Руси, которая соединяет живость и хороший вкус с владением музыкальной наукой».

Соната для скрипки и чембало оказалась замечательным произведением. Написанная в 1772 году, она показала, что Березовский был в авангарде художественных поисков ведущих композиторов-современников. Но наряду с общими для инструментализма тех лет образами и средствами в Сонате есть страницы, выделяющиеся более индивидуальными чертами. Подлинная жемчужина — вторая часть, красивейшая кантилена которой напоминает лучшие образцы итальянских оперных арий, однако в ней проглядывают и «романтические» откровения зрелого классицизма.

Что же касается оперы, то это была опера на либретто известнейшего драматурга XVIII века Пьетро Метастазио «Демофонт», написанная в жанре оперы-сериа[20].

Из всей оперы сохранились только четыре арии, которые неизвестными путями оказались в библиотеке Флорентийской консерватории. По ним видно, что похвалы ливорнской газеты не были преувеличены. Оперным стилем Березовский владел ничуть не хуже, чем хоровым или инструментальным.

Оценить эти фрагменты с точки зрения психологической тонкости и музыкального воплощения можно, только зная нюансы сложной интриги либретто. Не имея возможности вводить здесь эти подробности, отметим, что две из этих арий написаны в героическом стиле. Третья — ария Демофонта, царя Херсонеса Фракийского, осудившего на смерть своего мнимого сына и мучимого тайной скорбью, — удивительно сочетает в себе привычную уверенность и тяжелое сомнение. И все это заключено в совершенной по форме, благородно-красивой кантилене. Четвертая ария — осужденного на смерть Тиманта, мнимого сына Демофонта. Ее мелодия отличается редкой красотой и умиротворенным спокойствием. Подобные арии или дуэты — прощание молодых героев с жизнью — типичны для оперы-сериа как своеобразная нравственная кульминация. Именно в таких традициях написан хорошо известный дуэт Аиды и Радамеса из оперы Дж. Верди «Аида», эмоциональный строй которого может дать представление об арии Тиманта из оперы Березовского.

Представляя собой безупречный образец жанра, который был мерилом зрелости и мастерства композитора, «Демофонт» одновременно явился и первым сочинением этого жанра, написанным российским автором. В триаде «композитор — исполнитель — слушатель» на сей раз, через 18 лет после оперы Арайи — Сумарокова «Цефал и Прокрис» первое звено — композитор — заполнилось отечественным именем, хотя в данном случае в противоположность предыдущему исполнителями и слушателями были итальянцы.

По условиям того времени опера, чтобы быть поставленной, должна быть заказанной и финансированной. Вполне возможно, что в этом принимал участие граф Орлов. Во всяком случае легенда о жизни Березовского зафиксировала некую связь между постановкой «Демофонта» и именем графа. Но в крайне искаженном и произвольном виде.

К именам Орлова и Березовского легенда присоединила княжну Тараканову, похищение которой — одно из тех дел, с которыми граф Алексей Григорьевич Орлов вошел в историю. Это обстоятельство делало его биографию еще более романтической. Постановка «Демофонта» трактовалась как часть праздника-камуфляжа в операции похищения княжны. Но документы говорят об ином. Судя по сообщению ливорнской газеты, премьера оперы произошла до 27 февраля 1773 года. А осенью того же года Березовский отправился на родину. Что же касается поимки княжны Таракановой, то она состоялась лишь через два года после премьеры — в феврале 1775 года.

Какова же была музыкальная действительность России 1770-х годов, с которой встретился Березовский по возвращении своем из Италии?

Если начать с главного придворного жанра XVIII века — серьезной оперы, то с 1768 по 1775 год в России она была в ведении главного капельмейстера — видного итальянского композитора Томазо Траэтта, который занял это место после Галуппи. Он действительно написал и поставил несколько опер, но годы, проведенные в России, совпали с такими тяжелыми обстоятельствами, как русско-турецкая война, крестьянская война под предводительством Емельяна Пугачева и эпидемия чумы в Москве. Все это, вместе взятое, не способствовало расцвету искусств в первой половине 1770-х годов.

1775 год прошел под знаком грандиозных празднеств в Москве в связи с заключением Кучук-Кайнарджийского мира и с особо важным для двора и дворянства подтекстом, связанным с кровавой расправой над Пугачевым и пугачевцами. Ликвидирована была и угроза «самозванки» княжны Таракановой. Двор веселился. В Москве на Ходынском поле сверкал небывалый фейерверк. На Красной площади гремели хвалебные хоровые композиции.

Березовский в это время, судя по всему, был не у дел. Хотя находился, видимо, в Москве, как и все придворные музыканты. Отъезд Траэтты, вполне возможно, давал Березовскому надежду на получение должности первого капельмейстера. Его профессиональные достоинства, творческая универсальность и диплом академика действительно были к этому достаточными основаниями по всем европейским нормам. Однако композитор, конечно же, знал и наверняка через того же Елагина, что в связи с отъездом Траэтты уже велись переговоры с другой европейской знаменитостью — Никколо Пиччини, вовсе не собиравшимся приезжать, а затем и с Джованни Паизиелло.

В течение двух лет «междуцарствия» итальянских звезд, когда Березовского вполне можно было привлечь к крупным и интересным работам, — ничего этого не произошло, ему не было заказано ни одной оперы. Было достаточно очевидно, что при дворе важна не столько сама музыка, сколько престижные имена и шумиха вокруг них.

Смутно вырисовывался некий призрачный, но привлекательный план. Всесильный тогда фаворит Григорий Александрович Потемкин занимался в тот период основанием Екатеринослава. Согласно идеалам века Просвещения он планировал там университет и музыкальную академию. Директором академии намечался Березовский, а руководителем оркестра — бывший тогда в должности камер-музыканта Иван Евстафьевич Хандошкин. Однако ничего подобного в те годы осуществлено не было.

К сожалению, мы не знаем событий жизни Березовского этих лет. Неизвестно также, писал ли, и если да, то какую музыку? Судя по тому, что композитор умер рано — в возрасте 35—36 лет, обстоятельства его жизни были не простыми. Известно, что в 1774 году уволилась от службы в придворном балете его жена — фигурантка Францина Березовская. Установлено также, что все эти годы композитор жил в долг, хотя его жалованье 500 рублей в год по тем временам было немалым.

С потрясающей силой звучит документ, составленный после смерти Березовского. Речь идет о записке, адресованной казначею Дирекции императорских театров П. Лангу:

«Господину Лангу.

Композитор Максим Березовский умер сего месяца 24-го дня; заслуженное им жалованье следовало б по сей день и выдать, но как по смерти его ничего не осталось, и погрести тело нечем, то извольте, ваше высокоблагородие, выдать по 1-е число майя его жалованье придворному певчему Якову Тимченку, записав в расход с распискою.

Иван Елагин Марта, 25-го дня 1777 г.»

Несмотря на настойчивые поиски исследователей, эта записка является пока единственным документом, в котором говорится о смерти Березовского. В нем ничего не сказано о причине смерти. В связи с этим правомерен вопрос: на каком основании первый биограф композитора Болховитинов (митрополит Евгений) написал в 1805 году — спустя 28 лет после случившегося: «Но поелику намерение сие не исполнилось (имеется в виду намерение Потемкина «...завести в Кременчуге музыкальную академию». — М. Р.), то Березовский остался по-прежнему в Придворной Капелии. Стечение сих и других неприятных обстоятельств ввергло его в ипохондрию, от коей, впадши наконец в горячку и беспамятство, он зарезал сам себя в марте 1777 года».

Следует подчеркнуть, что вся биография, изложенная Болховитиновым, чрезмерно скупа. В ней нет ни имени, ни отчества, ни места и времени рождения композитора. Неверно указано место его службы. Трудно отнестись к ней с полным доверием. Многие последующие авторы, видимо, сомневались в том, что от «ипохондрии» можно «впасть в горячку», поэтому кто-то ввел поправку: горячку назвали «белой». А дальше стали появляться выражения типа: «..он искал утешения в вине».

Анализ ряда косвенных материалов показывает, что в то время любая болезнь, сопровождавшаяся высокой температурой, называлась «горячкой», и этот обобщающий диагноз составлял 75% (!) в статистике причин смерти.

Представляется наиболее вероятным, что Березовский умер от тяжелого простудного или инфекционного заболевания.

\*\*\*

Середина 1770-х годов, со всеми ее событиями, резко разграничила принципиальные установки на искусство. Красноречива статистика оперных постановок. Если до 1775 года на восемь постановок опер-сериа пришлось столько же комических, то после 1775 года состоялась всего одна постановка оперы-сериа и 73 — комических!

Вместе с оперой-сериа, фактически не привившейся при российском дворе, и тем более за его пределами, где просто не было условий для ее постановок, очевидно, сильно ослаб интерес и к другому высокому жанру — хоровому концерту в том стиле, который создали Березовский и Галуппи (написавший ряд концертов во время своей трехлетней службы в России в 1760-х годах). Березовский не мог этого не видеть и не понимать, что, вероятно, било одной из главных причин его «ипохондрии», состояние которой в последний период отмечал его биограф.

С середины 70-х годов ясно очерчивается установка придворного искусства на развлекательность. Видимо, с этим связан определенный спад в искусстве хорового концерта, где нащупывались его более облегченные и доступные в композиционном и исполнительском смыслах формы. Еще более расцвела песня и постепенно стала проникать в отечественную инструментальную музыку. Но главное, что вызревало в эти годы, — это русская комическая опера, которой суждено было, развившись в следующие десятилетия, стать прочной основой отечественного музыкального театра. И здесь на первый план выходит фигура российского музыканта, за долгие годы служившего на разных участках придворной музыкальной жизни, — талантливого композитора Василия Алексеевича Пашкевича.

Русская комическая опера — это явление далеко не только музыкальное. Она родилась на основе русского драматического театра и как его часть несла всю остроту его социального воздействия. Не для простого бездумного смеха звали широкого зрителя в театр комедии Сумарокова и Фонвизина, Княжнина и Капниста, Грибоедова, Гоголя, Островского.

Полемика, сатира, эпиграмма, пародия — сколько оружия у русской литературы в борьбе с косностью и жадностью, карьеризмом и леностью, покрывающими своей липкой паутиной любовь и добро, чистоту и созидание!

Именно в этот период — 70-е годы — создались предпосылки для яркого расцвета комедии в России.

В 1767 году Екатерина II издала «Наказ» и созвала Комиссию по составлению нового уложения, провозглашая таким образом либерально-просветительское направление, обещавшее решение тяжелых социальных вопросов. С 1769 года стал выходить сатирический журнал «Всякая всячина» — официальный орган, редактируемый самой императрицей. Появились переводы повестей Вольтера, Екатерина завела с ним переписку. Один за другим появились сатирические журналы, издаваемые Н. И. Новиковым, Ф. А. Эминым, М. Д. Чулковым и другими.

Однако в те же годы выходили все новые законы, ухудшающие положение народа, особенно крестьянства. В 1771 году была узаконена торговля крепостными душами.

Поводов для острой социальной критики становилось все больше. Полемика между лакировавшей действительность «Всякой всячиной» и поднимавшими актуальные вопросы журналами, в первую очередь «Трутнем» Новикова — становилась все резче. С 1774 года выпуск сатирических журналов был прекращен. Лишь с конца 1780-х годов усилиями того же Н. И. Новикова и молодого И. А. Крылова сатирическая журналистика начала возрождаться.

Вот почему на рубеже 1770—1780-х годов центром литературно-сатирической мысли стала комедия. Общий дух свободомыслия эпохи Просвещения заострил перья авторов комедий. Мольер и Вольтер были властителями дум российских литераторов.

Не всегда имея возможность бичевать социальные пороки столь же открыто, сколь журналистика, подцензурная комедия начала использовать музыку как средство усиления воздействия художественных образов.

Музыка в руках мастера, умеющего тонким штрихом либо заострить характеристику персонажа, либо придать ей гротесковый, пародийный смысл, который может до предела усилить контраст между злом и добром, ничтожеством и благородством, — это сильное средство, которым в XVIII веке композиторы научились пользоваться во всех странах Европы.

Внешне музыка комических опер кажется простой. Она основана обычно на народных или бытовых интонациях, не сложна для вокального исполнения, бесхитростна в оркестре. И конечно же, среди комических опер десятки и сотни сочинений, ничего не значащих и не оставивших в культуре доброго следа. Но именно в этом жанре вырабатывалась и оттачивалась система яркой музыкальной характеристичности, едкой социальной заостренности, гибкой изменчивости музыкально-художественных образов.

В русском искусстве прекрасные образцы этого жаи-ра были созданы В. Пашкевичем.

К собственно композиторскому творчеству Василий Алексеевич Пашкевич (ок. 1742—1797) пришел не сразу. Его музыкальная деятельность развивалась большей частью в русле исполнительства: сначала как певчего придворного хора, затем как скрипача придворного бального оркестра. В 1773—1774 годах он также преподавал пение в Академии художеств, где были музыкальные уроки. Вполне возможно, что именно там ему пришлось попробовать свои композиторские силы в сочинении хоровых концертов специально для воспитанников Академии, поскольку имевшиеся к тому времени концерты Березовского, Галуппи и других авторов, написанные в расчете на силы придворного хора, были слишком трудны для тех, кто обучался музыке не с детства по партесам, как придворные певчие, а в юношеском возрасте и не как основной специальности. Хоровые сочинения он писал и позже. Сохранилась его Обедня, написанная очень красиво и своеобразно: композитору удалось ввести в нее чисто музыкальные элементы театрализации.

Вполне возможно, что будучи скрипачом бального оркестра, а фактически его руководителем, Пашкевич писал и танцевальную музыку.[21] Во всяком случае появившаяся в 1779 году его первая опера «Несчастье от кареты» продемонстрировала уверенное владение вокальным и оркестровым письмом. Судя по всему, Пашкевич был хорошо знаком со спецификой современной, особенно французской, комической оперы, образцы которой в изобилии шли на российских сценах.

Дебют Пашкевича — и чрезвычайно удачный — в жанре комической оперы (поставленной в Эрмитаже) послужил толчком к творческому содружеству композитора с выдающимся актером своего времени Иваном Афанасьевичем Дмитревским, работавшим в «Вольном российском театре», и его директором К. Книппером. Театр просуществовал пять лет — с 1779 по 1783 год. С 1780 года его оркестром руководил Пашкевич. Успех этого содружества и общая атмосфера подъема музыкального искусства в начале 1780-х годов способствовали созданию в эти годы еще трех комических опер Пашкевича: «Скупой», «Санкт-петербургский гостиный двор, или Как поживешь, так и прослывешь» и «Тунисский паша».

Рождение национальной комической оперы горячо приветствовалось в кругах российской интеллигенции. Поэт М. Н Муравьев писал гр. Д. И. Хвостову: «Мы забавляемся здесь русскою оперою комическою. Вы не можете представить, с какою общею радостию принято у нас сие рождение нового зрелища: седьмого числа сего месяца дана была в первый раз опера комическая «Несчастие от кареты», сочинение Якова Борисовича (Княжнина. — М. Р.). Господин Пашкевич, сочинитель музыки, был сам действующим лицом на театре».

Следует уточнить, что появление этой оперы было предвосхищено несколькими пробами на протяжении этого десятилетия. Так, в 1772 г. появилась комическая опера «Анюта» на текст М. Попова (автор музыки неизвестен). Особенно яркой была поставленная в январе того же 1779 года в Москве опера «Мельник — колдун, обманщик и сват» с музыкой М. М. Соколовского на текст А. О. Аблесимова. Опера была чрезвычайно популярна не только в свое время, но и в XIX веке. Поэтому трактовка «Несчастия от кареты» как первого образца российской комической оперы если и не совсем точна, то объяснима и вполне справедлива в силу значимости ее авторов — Княжнина, создателя наиболее радикальных для своего времени и художественно ярких драматических сочинений, и Пашкевича, продемонстрировавшего зрелое владение современным оперным стилем.

Оперы Пашкевича представляют собой оригинальный и плодоносный пласт русской музыкально-сценической классики. Решенные каждая в своем духе, со своей драматургией и ключевой идеей, они все вместе представляют целый мир комедийных образов, выписанных одновременно сочно и тонко, с национальным, колоритом и общечеловеческими чертами.

Здесь мало положительных героев. А если они и есть, то в ролях жертв, например бездушного галломана Фирюлина, который, изыскивая деньги для покупки модной кареты, намеревается отдать своего крестьянина Лукьяна в рекруты («Несчастие от кареты»). В основном же образы комических опер Пашкевича — это люди со смещенными понятиями о ценностях, обманывающие, продающие, презирающие и ненавидящие других и самих себя. Таковы все персонажи «Гостиного двора» и «Скупого».

Для того чтобы создать такое количество разноплановых образов, суметь найти в каждом и смешное, и жалкое, дать не только внешний шаржированный портрет, но и заглянуть в его душу — нужно было обладать истинным даром музыкального драматурга.

Владея всеми приемами вокального и инструментального письма, композитор пользуется ими чрезвычайно находчиво и часто по принципу контраста, чтобы достичь комического эффекта. При этом материалом для музыкально-сценического пародирования у него нередко служат типичные штампы оперы-сериа, например патетический речитатив или некоторые оркестровые приемы.

Основой музыкальной лексики комических опер Пашкевича служит прежде всего песенно-танцевальный городской фольклор, то есть музыка того самого третьего сословия, которое и является героем его сочинений. Остроумными находками пронизана речитативная сфера, которая, как всегда в комических операх, особенно развита. Тонкими, умелыми интонационными и ритмическими штрихами рисуются движения и общий характеристический облик того или иного действующего лица.

Исследователями отмечается, что при внешней непосредственной изобразительности конкретных персонажей в конкретных ситуациях, В. А. Пашкевич поднимается и до серьезных социальных обобщений. Так, упоминавшийся выше Лукьян из «Несчастия от кареты», будучи закованным в цепи для отдачи в рекруты, исполняет арию «Среди надежды и боязни колеблюсь и мятусь», значение которой выходит за рамки данного действия. Написанная в стиле героически-благородных арий оперы-сериа, она открывает и героически-благородную душу крепостного человека. Позиция композитора, характеризующего своего героя в духе просветительских воззрений, — очевидна.

Первые комические оперы Пашкевича пользовались большой популярностью и исполнялись во многих городах России. Однако репутация законодателя российского оперно-комического стиля обернулась для него и несколько менее приятной стороной из-за его зависимого положения при дворе. Решив использовать популярность и силу воздействия российской комической оперы, Екатерина задумала сама писать либретто опер в псевдонародном духе своей «Всякой всячины» и проводить через них свои патриархально-примиренческие идеи. Пашкевичу как апробированному и любимому в стране автору было предложено писать к ним музыку, и, со своей стороны, он постарался сделать их в музыкальном отношении незаурядными, введя в них красочные музыкально-фольклорные сцены, интересные оркестровые находки. Одна из этих опер — «Февей», другая — «Федул с детьми», написанная в соавторстве с капельмейстером В. Мартин-и-Солером, и третья — не столько опера, сколько музыка к пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега», написанная совместно с Дж. Сарти и К. Каннобио. Но все эти опусы появились уже в конце 1780-х — начале 1790-х годов и вообще для развития русской музыкальной культуры практического значения не имели.

Оперное творчество В. Пашкевича пришлось на то время, когда первенствующее значение композитора этого жанра становилось для современников все более очевидным. Автором оперы все чаще стал называться уже не драматург, а композитор. Немалую роль в этом сыграли оперы В. Пашкевича, достойное основание русского музыкально-сценического искусства.

Судьба самого Пашкевича после создания им последней своей оперы сложилась трудно. Неизвестно, почему его активная и часто поощряемая денежными вознаграждениями деятельность в Дирекции императорских театров прекратилась, и он вновь оказался в штате Придворной певческой капеллы (в архивном документе дословно сказано: «А находящимся при певческой капеллии в музыкантской должности производится от придворной конторы большому певчему Василию Пашкевичу жалованья по 200. Порционных по 100. Да хлеба по 15 пудов в год...).

Вместе с тем в письме Бортнянского, датированном январем 1797 года, Пашкевич назван учителем пения, а в прошении его вдовы Афимьи Пашкевичевой он назван учителем пения при малолетних певчих.

Чем бы ни объяснялись перемещения Пашкевича в 90-х годах, завершились они трагически, и вот в какой последовательности.

В первый же день своего правления император Павел I определил на место обер-гофмаршала богатейшего человека России, «о котором можно было смело надеяться, что не потратит понапрасну он ни полушки», — писал современник. Это был граф Николай Петрович Шереметев. Новый дворцовый хозяин стал в целях экономии наводить во дворце порядки, близкие к его вотчинным. Одним только отказом от услуг поставщиков двора и переходом на приобретение всего нужного на рынках он добился огромной экономии — 200 тысяч рублей в месяц! К сожалению, одним из первых его шагов было требование к только что назначенному управляющему хором придворных певчих Бортнянскому о сокращении штата капеллы с 93 до 24 человек. Бортнянский отстаивал минимальный штат — 72 певчих и два учителя пения. На первых порах это ему удалось, но среди уволенных 19 человек одной из первых жертв шереметевского сокращения явился заслуженный музыкант и композитор В. Пашкевич. Он в числе других «неперспективных» был уволен в феврале 1797 года, вероятно, во время тяжелой болезни. Через короткое время, 9 марта 1797 года, Пашкевич скончался.

**Список литературы**

[17] Штелин Я. Известия о музыке в России. — С. 93—94

[18] Штелин Я. Известия о музыке в России, с. 60

[19] В целях экономии средств театрального ведомства руководитель его И. П. Елагин отправил Березовского по командировке департамента иностранных дел. Таким образом, путь из Петербурга через Ригу в Вену (с дипломатической почтой) композитор проделал в роли дипломатического курьера. Имеющиеся документы того времени свидетельствуют, о распространенности подобных мер из экономии средств. Так, «пенсионерам», направленным на учебу в Италию, предписывалось высылать свои отчеты не почтой, а с оказией. При этом четко отмечалось, что это требование продиктовано необходимостью уменьшения расходов.

[20] Опера-сериа — серьезная (итал.). Установившийся в Италии конца XVII—XVIII вв. жанр оперы на сюжет античных трагедий, мифов и исторических событий. В основе сюжета обычно нравственный конфликт между чувством и долгом. Музыкальный стиль оперы-сериа отличается возвышенностью и благородством. В опере-сериа достиг своего совершенства вокальный стиль bel canto и виртуозная техника пения.

[21] Предположение об этом высказано Е. М. Левашовым.