



УДК 78.01

## РОССИЯ И ГЕРМАНИЯ: К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ КУЛЬТУР В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В XVII–XVIII ВЕКАХ



И. В. Полозова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова  
E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Статья посвящена рассмотрению российско-германских культурных контактов в XVII–XVIII вв. в области музыкального искусства. На основании широкого ряда документальных источников анализируются культурные контакты России и Германии в области композиторского творчества, исполнительской деятельности, концертной жизни России, нотоиздательской деятельности. В центре внимания оказываются процессы взаимодействия / диалога российской и германской культур, показывается, что данный процесс имеет двунаправленное действие, при этом роль немецкой музыкальной традиции оказывается исключительно важной.  
**Ключевые слова:** Россия, Германия, XVII–XVIII вв., композиторское творчество, исполнительская деятельность, культурные контакты.

**Russia and Germany: on the Issue of the Interaction of Cultures in the Process of the Establishment and Development of Russian Music in the 17–18<sup>th</sup> Centuries**

I. V. Polozova

The present article is focused on the issue of Russian-German cultural – and namely, musical – contacts in the 17–18<sup>th</sup> centuries. On the basis of a wide range of documents we analyze cultural contacts between Russia and Germany in the field of composition, performing art, Russia's concert tradition and note-publishing activity. The study deals with the processes of interaction and dialogue between the Russian and the German cultures; it reveals the fact that these processes – the processes in which the role of German musical tradition has proved to be highly important – were bidirectional.

**Key words:** Russia, Germany, 17–18<sup>th</sup> centuries, composition, performing activity, cultural contacts.

DOI: 10.18500/1819-4907-2017-17-1-22-27

XVII–XVIII вв. в истории отечественной культуры имеют исключительное значение в контексте становления и развития русского профессионального искусства, в том числе и музыкального. Активное изменение всех сфер жизни с середины XVII в. (политической, экономической, идеологической и социокультурной) инспирировало поистине революционный процесс обновления традиций отечественного музыкального искусства. Развивавшееся на протяжении семи столетий (X–XVII вв.) в рамках канонического искусства Средневековья, музыкальное искусство начиная с этого времени трансформируется под воздействием происходящих в России социокультурных перемен. Не вдаваясь в область, связанную с проблемой трансформации музыкальной культуры в рас-

сматриваемый период<sup>1</sup>, остановим свое внимание на таком важном аспекте, как роль культурных контактов России с другими европейскими странами, в частности с Германией. Для нас важно будет выявить основные векторы этих контактов и их вклад в процесс становления и развития отечественного профессионального музыкального искусства Нового времени, так как межкультурные контакты создают условия для межнациональной музыкальной коммуникации и способствуют обоюдному взаимообогащению<sup>2</sup>.

Тесные культурные российско-германские связи имеют давнюю и плодотворную историю. Вплоть до середины XVII в. русская средневековая культура, нацеленная на охранительный механизм и закрытая от внешних влияний, не способствовала пробуждению интереса к другим культурным традициям. Однако и в это время, начиная с XVI столетия, формируются первые серьезные культурные контакты между русским населением и иностранцами, приглашенными на работу в Москву и в другие города Руси. Данный процесс значительно интенсифицировался в середине следующего столетия, когда существенным образом меняются мировоззренческие и соответственно эстетические установки русского общества.

Знакомство с иностранной культурой, религиозными представлениями и бытовым укладом в русском обществе началось прежде всего с немецкой ее ветвью. Как известно, первая серьезная волна миграции немцев в Россию относится ко времени правления Василия III, активный прирост немецкого населения происходит при Иване IV и далее. Несмотря на попытки изолировать русское общество от иноземных влияний, эти контакты неуклонно развивались. Уже в XVI в. на территории Москвы создается Немецкая слобода, заселенная, правда, не только немцами, но и другими иностранцами. Именно Немецкая слобода становится первым «окном в Европу», источником новых знаний и представлений о жизни. Здесь москвичи могли услышать звучание органа и протестантское пение в двух кирхах, построенных в конце XVI – начале XVII в. Позже, в XVIII в., в слободе проводились первые приватные концерты светской музыки, давались первые ассамблеи, звучала академическая музыка европейских композиторов и т. п. Частым посетителем Немецкой слободы был Петр I, который не только присутствовал на концертах капеллы герцога К. Ф. Голштейн-Готторпского, но и «велел капелле один раз в неделю играть при дворе»<sup>3</sup>. Капелла, руководимая братьями из Германии Иоганном и Андреасом Гюбнерами, со-



стояла из 12 музыкантов, а в 1727 г. братья Гюбнеры перешли на придворную службу, «образовав костяк будущей придворной капеллы»<sup>4</sup>.

Немцы, посетившие Россию или проживавшие в стране, оставили в своих воспоминаниях ценные свидетельства о русской культуре и быте того времени. Первые известные нам мемуары представителя германской культуры, в которых говорится о его восприятии России, принадлежат Иоганну Георгу Корбу. Будучи членом австрийского посольства в Москве в 1698–1699 гг., он ведет «Дневник путешествия в Московию», в котором оставляет довольно много ценных и нередко весьма нелестных замечаний о русских обычаях, быте, военном деле, культуре, религиозных воззрениях и др. Из его дневника становится понятным, что музыка в русском обществе в конце XVII в. охватывала разные сферы: культовую (как православную, так и протестантскую, о которой неоднократно упоминает Корб), военную, придворно-этикетную для проведения официальных церемоний, танцевальную и развлекательную, а ее исполнителями были как иностранные музыканты (прежде всего, немцы), так и русские. Путешественник описывает звучание музыки на пленэре, которое, видимо, уже укоренилось в придворном быту конца XVII века. Так, в день празднования памяти свв. апостолов Петра и Павла в Измайлово во время гуляний «господина австрийского посла... сопровождали музыканты, чтобы соединить приятный шелест ветра, тихо скользящего по верхушкам дерев, со своими еще более сладостными мелодиями. Царицы, Царевич и незамужние Принцессы жили тогда в этом замке... Случайно они были на прогулке тогда, когда прелестнейшие звуки симфонии состязавшихся трубачей и флейтистов донеслись до их слуха и заставили их на короткое время остановиться, хотя они собирались уже вернуться домой в замок. Тщеславие музыкантов усилилось: они видели, что их слушают и одобряют, и стали с гораздо более тщательным соревнованием соперничать друг с другом, кто из них может более дружно увлечь приятным воздействием Пресветлейшее внимание, привлеченное прелестью их искусства. Те, простояв четверть часа, одобрили искусство всех»<sup>5</sup>.

Большое внимание Корб уделяет военной музыке, которая, как становится ясно из дневников, сопровождала не только воинские ритуалы, но и активно участвовала в придворной жизни. О музыкальной атмосфере и музыкальных предпочтениях наших соотечественников путешественник пишет следующее: «Обычные у московитов мелодии своими неприятными для ушей звуками гораздо более способны возбудить к тому, что сердца повергаются в уныние, чем возбуждаются для отваги воинской доблести. Они наигрывают скорее погребальную песнь, чем воспламеняют благородным рвением воинский пыл. Инструментами для этой музыки по большей части служат трубы и литавры»<sup>6</sup>. В середине – второй половине XVIII в. отношение иностранцев к русской музыкальной культуре существенно меняется, что, вероятно, не в последнюю очередь

вызвано процессом европеизации жизни русского общества, а соответственно и искусства.

Следует отметить, что представители германской культуры внесли существенный вклад как в развитие государственной системы России, так и во все области ее науки и культуры. Музыканты из Германии появились в России также довольно рано. Известно, что любимым развлечением Петра I была игра саксонских музыкантов-бокфедеров – «габоисты с волком и козлом» – так называли музыкантов, играющих на волынках. Их внешний вид был довольно живописен, а инструменты имели звериный облик, например, волынка, «сделанная в виде козла с большими золотыми рогами»<sup>7</sup>. В 1730-х гг. императрица Анна Иоанновна установила контакты с музыкантами Дрездена, пригласив труппу Ристори с выступлениями в Москву, а затем в Санкт-Петербург. Спектакли этой труппы шли в России, преимущественно на придворной сцене, с большим успехом. Среди исполнителей из Дрездена были приглашены пять певцов и мим, а также оркестранты – исполнители на струнных инструментах, два флейтиста и два трубача. Я. Штелин приводит достаточно много имен немецких музыкантов, получивших признание в России. Среди них певицы Элеонора и Итерштедт, выступавшие при дворе Петра Федоровича; флейтист Фогель; скрипач и инструментальный мастер Иоганн Вильде из Баварии; арфист Лоренц из Силезии, выступавший при дворе в 1742 г.; виртуоз-фаготист Цана; искусный мастер колокольных звонов Иоганн Иосиф Ферстер и др.<sup>8</sup> Иные имена гастролирующих немецких исполнителей в XVIII–XIX вв. называет Д. Ломтев, относительно интересующего нас времени отметим кларнетиста Й. Бера, контрабасиста И. Кемпфера, виолончелистов Гека и И. Г. Фациуса, флейтистов Х. Гартмана и братьев Турнеров<sup>9</sup>.

В конце XVIII в. в России представители Германии активно способствуют развитию русского книгопечатания, в том числе и нотного. Так, в 1781 г. книгопродавцом Ф. Мейером было выпущено «Собрание наилучших российских песен», отражающее характерные стилевые тенденции в развитии камерно-вокальных жанров второй половины XVIII в. В последнее десятилетие этого столетия крупным нотоиздателем был Иоганн Даниэль Гернстенберг. В 1794 г. им выпускается «Санкт-Петербургский магазин для клавино-форте или пианофорте, посвященный любителям сего инструмента», в 1795 – «Магазин для распространения общепользных знаний и изобретений, с присовокуплением модного журнала... и музыкальных нот» и «Музыкальный журнал Итальянского Санкт-Петербургского театра», в 1795 и 1796 гг. – «Карманные книги для любителей музыки», а также совместно с Ф. А. Дитмаром «Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и протчих песен для фортепиано» (1797–1798). Опубликованный в трех выпусках, он включает в себя 140 песен, широко распространенных в музыке быта того времени. В это же время разворачивает свою предприниматель-



скую деятельность и другой немецкий нотопечататель Бернгард Брейткопф, внук основателя известной Лейпцигской фирмы. В 1785 г. он открывает в Петербурге свою нотопечатню, в которой издает много нот, в том числе и клавиры балетов, шедших на сцене Императорского театра<sup>10</sup>.

Большое значение русско-германских музыкальных контактов проявляется в сфере театрального искусства. Как хорошо известно, история отечественного театра начинается со времени правления царя Алексея Михайловича, при дворе которого несколько лет осуществляются театральные постановки с музыкой, а в 1672 г. в селе Преображенском учреждается первый в русской истории театр<sup>11</sup>. Немецкие актеры выступали и в домашних спектаклях. Например, в доме одного из просвещенных бояр Артамона Сергеевича Матвеева немецкие исполнители, наряду с его дворовыми людьми, принимали участие в спектаклях, в том числе и музыкальных. Во второй половине XVII в. в Москве функционирует уже несколько театров: в Заиконоспасской школе у С. Полоцкого; в Посольском доме, в котором состоялся спектакль в 1664 г.; в Измайлове; в «комедийной хоромине» на Аптекарском дворе; у тестя царя – И. Д. Милославского; у А. С. Матвеева; в с. Коломенском<sup>12</sup>.

Первыми исполнителями спектаклей были немецкие и русские актеры, а спектакли шли попеременно на немецком и на русском языках. Немцами же были и первые руководители придворного театра. Отдельно отметим деятельность на этом посту Гюбнера, который руководил придворным театром в Москве в 1675 г. По данным Всеволодского-Генгросса, Гюбнер «Впервые в русском придворном театре ставил балетные спектакли. По-видимому, это были комедии-балеты, столь характерные для придворных театров XVII в. на Западе. За отсутствием в Москве профессионального балетмейстера постановка балетов была поручена инженеру, специалисту по фортификации, Николаю Лиму, который выступал и в качестве главного танцовщика. Балетных спектаклей было поставлено несколько, но до нас дошли более или менее подробные сведения только об «Орфее»<sup>13</sup>. По предположению Н. Ф. Финдейзена (кстати, также ученого германского происхождения), автором музыки к этому балету мог быть немецкий композитор Г. Шютц<sup>14</sup>.

Вместе с тем театр в переходном XVII в. развивался во многом стихийно, спорадически представляя публике разножанровые спектакли. Полноценную жизнь музыкальный театр в России приобретает только в XVIII столетии, когда Петр I в своем указе 1721 г. предписал: «Можно же еще дважды в год или больше делать некие акции, диспуты, комедии, риторские экзерции. И то бо зело полезно к наставлению и к резолюции... веселую перемену делают таковые акции»<sup>15</sup>. Сам Петр, подолгу проживая в разных странах, в том числе и Германии, неоднократно присутствовал на оперных спектаклях<sup>16</sup>, хотя и не питал большой любви к этому жанру.

Естественно, что начальный этап знакомства русской публики с оперой был связан с деятельностью иностранных музыкантов и здесь, особенно на первых порах, следует выделить представителей немецкой музыкальной культуры. Так, еще в начале правления Петра I, в Измайлове ставились пьесы в духе школьного театра. Первыми исполнителями этих постановок были немецкие актеры и музыканты, причем, исполнялись эти спектакли на немецком языке<sup>17</sup>. С 1702 по 1707 г. в Москве функционирует светский городской театр Иоганна Кунста, труппа которого также в основе своей состояла из немецких исполнителей. Известно, что для представлений в «Комедийной храмине» на Красной площади в Москву были приглашены 12 музыкантов из Гамбурга<sup>18</sup>. Спектакли в этом театре шли попеременно на немецком и на русском языках, а с 1705 г. – только на русском<sup>19</sup>. Кроме того, по настоянию Петра I немецкие актеры должны были обучать актерскому мастерству русских юношей, что способствовало зарождению плеяды отечественных исполнителей.

В 1729 г. императрица Анна Иоанновна активизирует деятельность по приглашению оперных трупп в Россию и вызывает немецкий камерный оркестр, а позже и знаменитого оперного композитора из Гамбурга Рейнхарда Кайзера (1673–1739) со своей дочерью. Правда, пребывание в пределах России немецкого музыканта окажется недолговременным и вскоре он уезжает в Италию<sup>20</sup>.

Во второй половине XVIII в. начинается новый этап в развитии российско-германских контактов в области музыкального театра. Предположительно в 1776 г. в Петербурге устраивается частная оперно-драматическая антреприза «петербургского немецкой нации купца и заводчика» Карла Книппера<sup>21</sup>. Первоначально основу репертуара театра составляли популярные современные немецкие и австрийские зингшпили И. А. Хиллера, Э. В. Вольфа, А. Швейцера, Й. А. Бенды и др., а также комические оперы А. Гретри и Н. Пиччинни, что вызывало у отечественной публики живой и стабильный интерес. Первыми исполнителями также были иностранцы. Знакомство с жанром зингшпиля существенно обогатило театральную жизнь Петербурга и оказало определенное влияние на становление и развитие русской комической оперы XVIII в. Так, одним из примеров усвоения немецкого культурного опыта стала опера В. А. Пашкевича «Тунисский паша» на либретто М. А. Матинского, пародировавшего одноименный зингшпиль А. Ф. Холли<sup>22</sup>.

Во второй половине XVIII в. в Россию приезжают на службу немецкие композиторы. Наиболее ранними примерами немецкого композиторского творчества в России, вероятно, следует считать клавирные опусы Петра Бирона (1724–1800) и Иоганна Готфрида Вильгельма Пальшау (1741–1815). Первый из них активно разрабатывал жанр обработок народных песен и создавал циклы вариаций на них (например, вариации на тему песни «Чем тебя я огорчила», «То теряю, что люблю»). В. Пальшау проживал в России с 1770-х гг. и был здесь известен



как концертирующий пианист, композитор и педагог. Он также способствовал становлению отечественной камерно-инструментальной музыки, создавая клавирные вариационные циклы на темы популярных русских народных песен. Пожалуй, Пальшау одним из первых в русской музыке раскрыл богатый технический и выразительный потенциал клавира, активно используя в своих сочинениях различные полифонические приемы развития и фактурные способы преобразования материала<sup>23</sup>.

Значимый вклад внесли немецкие композиторы и в процесс становления и развития отечественной оперы XVIII в. На фоне небывалой активности итальянских композиторов, которые, безусловно, доминировали в отечественной оперной практике столетия, персоналии немецких композиторов несколько теряются. Однако и здесь мы должны отметить двух музыкантов, создавших очень популярные и знакомые для XVIII в. оперные сочинения. Так, создателем одной из первых в России опер на русском языке был Герман Фридрих Раупах (1728–1778), который в 1758 г. написал оперу «Альцеста» на русский текст А. П. Сумарокова. В музыкальном выражении это сочинение, будучи ориентированным на каноны оперы-*seria* и предназначенным для придворного исполнения, естественно, никак не было связано с отечественными музыкальными традициями, хотя Ю. В. Келдыш проводит параллели между отдельными песенными эпизодами оперы и сентиментальной «российской песней»<sup>24</sup>. «Альцеста» Раупаха была популярна вплоть до конца XVIII в., а ее автор после премьеры оперы получил место придворного композитора. При российском дворе Раупах прослужил до 1777 г., после чего стал преподавать в музыкальных классах Академии художеств. Из всего творческого наследия композитора сохранилось лишь две оперы: вышеупомянутая «Альцеста» и «Добрые солдаты» на текст М. М. Хераскова, созданная в последний год жизни композитора. Опера «Добрые солдаты», будучи весьма популярной, пленяла современников своим лиризмом и пластичностью вокального изложения. Композитор, живя в России, пытается внедрить национальный певческий материал в свои оперные опусы. Так, в хоровых сценах «Добрых солдат» звучат фрагменты в стилевом отношении весьма близкие российскому канту XVIII в., а в арии Бурмина «Там славный готовится пир» А. С. Рабинович усматривает цитирование фрагмента «Камаринской»<sup>25</sup>. О близости и органичности для русской музыкальной культуры оперного стиля Раупаха свидетельствует многочисленная фиксация отдельных оперных фрагментов в качестве самостоятельных песен в различных песенниках XVIII–XIX вв.

Другой немецкий композитор, работавший в области отечественной оперы – Матиас Стабингер (1750–1815) – с 1780-х гг. проживал в Москве. Он получил большую популярность по всей стране, а его оперы «Баба-Яга» и «Счастливая Тоня» имели стабильный успех у публики. Кроме оперных сочинений известны произведения композитора и в других жанрах: оратория «Освобождение Вету-

луйя», симфония с рондо «Приятное удивление», сцена с речитативами, ариями и хорами «Орфей, проходящий через ад, для сыскания Эвридики», инструментальный цикл из 18 номеров «Взятие Измаила», симфония «Китайские увеселения»<sup>26</sup>. В сочинениях Стабингера, так же как и Раупаха, прослеживается стремление к синтезу классицистских традиций оперного письма с русской национальной основой, что реализуется благодаря вкраплению отдельных народных интонаций в общий классицистский стиль звучания.

Таким образом, во второй половине XVIII в. контакты между музыкантами Германии и России были довольно множественны и стабильны. Во многом прибывшие в Россию композиторы, исполнители и антрепренеры преследовали личные цели – получить известность, возможность делиться своим творческим опытом, наконец, улучшить и стабилизировать материальное положение. Отметим, что в России XVII–XVIII вв. иностранцам, приехавшим на службу, создавались привилегированные условия, существенным образом отличавшиеся от условий, предлагаемых русским музыкантам. Так, еще Петр I устанавливает ряд льгот для иностранцев с целью привлечения их на службу в Россию. В результате оплата деятельности иностранных и отечественных композиторов и исполнителей в рассматриваемый период различалась резко.

Российско-германские связи можно проследить не только на уровне личных контактов, отражающих довольно активную практику посещения немецкими музыкантами столичных городов России, но и отслеживая репертуар немецких композиторов, чья музыка включалась в концертную жизнь страны. Такого рода сведений мы встречаем достаточно много в разных источниках. Систематизируя разрозненные факты, можно отметить несколько «сцен», где постоянно звучала музыка немецких композиторов. Одним из первых просветительских очагов в области немецкой музыкальной культуры стали лютеранские кирхи, где систематически звучали произведения немецких музыкантов. Так, в 1730–40-х гг. в школьных концертах при кирхе Св. Петра и Павла в Санкт-Петербурге, в частности, звучали «Te Deum» К. Г. Грауна и Пассионы Г. Ф. Телемана<sup>27</sup>. Во второй половине XVIII в. в этом же храме во время Великого поста проводились еженедельные концерты по образцу немецких духовных концертов с исполнением музыки немецких композиторов.

Другим источником ознакомления с немецкой музыкой были придворные концерты и концерты в домах влиятельных аристократов. Так, в последние годы правления Петра I устанавливается традиция регулярного проведения концертов капеллы герцога Голштейн-Готторпского, на которых исполняли произведения, в том числе и немецких композиторов Г. Ф. Телемана, Р. Кайзера, И. А. Шульца, И. Фукса и др.<sup>28</sup> Во время правления Елизаветы Петровны интерес к концертной жизни значительно усилился, был издан регламент, предписывающий, в какие дни недели при дворе должны были даваться театральные



спектакли, а в какие – проводятся концерты. Музыкальные номера звучали и во время неофициальных приемов, на так называемых куртагах. Репертуар, звучащий на этих музыкальных собраниях, был довольно разнообразным и включал в себя, в том числе и музыку немецких композиторов. В этот период большой интерес вызывали сочинения современных композиторов – Г. Ф. Телемана, Р. Кайзера, И. Фукса, однако упоминания о музыке И. С. Баха либо его сыновей нам встретить не удалось. В 1762 г. должность придворного концертмейстера занял Иосиф Штарцер (Старцер, 1726–1787) – композитор и скрипач из Вены, автор симфонической и камерно-инструментальной музыки, а также музыки к балетным постановкам. Находясь на придворной службе, он способствовал ознакомлению отечественной публики с сочинениями австро-немецкого композиторской школы. Как пишет Я. Штелин: «При дворе теперь можно было слушать не только исключительно итальянские произведения, но также симфонии и концерты ни в чем не уступавших итальянцам знаменитых немецких композиторов как то – Гольдбауэра, Вагензейля, Бенда, Глюка, Грауна и др.»<sup>29</sup>.

В последние десятилетия XVIII столетия интерес к немецкой музыке не угасает, напротив, ее репертуар расширяется за счет современных сочинений. Особенно актуальным для концертного репертуара оказывается творчество Й. Гайдна. По данным, приводимым Ю. В. Келдышем, «известный московский музыкант Франц Керцелли исполнил в Москве ораторию Гайдна “7 слов Спасителя на кресте” в 1789 г., всего через 2 года после ее первого исполнения в Вене и раньше, чем она прозвучала в Лондоне и Париже. Заметим, что почти через такой же короткий срок появилось на концертных эстрадах Москвы и Петербурга “Сотворение мира”»<sup>30</sup>.

Помимо укоренившейся практики проведения придворных концертов в XVIII в. было широко распространено домашнее музицирование, где также звучала музыка немецких композиторов. По видимому, репертуар этих домашних концертов мало чем отличался от придворных, на что указывают, в частности, материалы, приводимые М. А. Сапоновым: «Исполнение симфоний и концертов Гайдна в домашних условиях было для России того времени явлением нормальным. Лучшие крепостные оркестры, – а современники сравнивали их к тому же с оркестром Эстергази, – были у А. Г. Теплова и у В. А. Всевожского в Москве. То же и в великолепном домашнем оркестре Бибикова, о котором пишет в 1789 г. П. А. Болотов в дневнике: “Бибииков ... звал в субботу к себе в концерт. ... Сначала играли различные симфонии и концерты с солами различных инструментов девки, а особливо мальчик поющий чрезвычайно со всем оркестром при аккомпанировании некоторых итальянцев. ... После того играли различные штуки, как-то Гейденовы (Гайдновы) концерты и пр.”»<sup>31</sup>.

Концертная жизнь в XVIII в. охватывала и сеть воспитательных учреждений, которые, в отличие от

придворных и домашних концертов, нередко носили публичный характер, а потому имели большой общественный резонанс. На этих концертах также звучала музыка немецких композиторов: сонаты соло, трио, концерты Телемана, Кайзера, Хассе, Шульца, Фукса и др. знаменитых в то время в Германии композиторов<sup>32</sup>. На разных сценических площадках в конце XVIII столетия выступал скрипач-виртуоз и композитор Антон Фердинандт Тиц (1742–1810). В своем исполнительском творчестве он одним из первых знакомит отечественную публику с квартетами Й. Гайдна и В. Моцарта, а также сам сочиняет первые русские квартеты, основанные, в том числе, на народно-песенном материале, скрипичные сонаты и концерты и др.<sup>33</sup>.

Итак, в своей статье мы рассмотрели только один вектор российско-германских культурных связей: влияние немецкой музыкальной культуры на становление и развитие отечественной профессиональной музыки. Сразу отметим, что отразить все стороны этого влияния, безусловно, в рамках данной работы вряд ли возможно: слишком много факторов (стилевых, общекультурных, личностных и т. п.) работало на эти связи. Вместе с тем, говоря о влиянии германской культуры на российскую, мы опираемся на методологический тезис, сформулированный Ю. М. Лотманом: ученый предпочитает говорить не столько о влиянии одной культуры на другую, сколько на их продуктивный диалог, взаимодействие. Диалог культур, по Лотману, характеризуется следующими признаками: попеременной активностью передающего и принимающего; выработкой общего языка общения, когда чуждой язык усваивается, адаптируется в соответствии с языковыми нормами «принимающего», а далее поток влияния перенаправляется, и принимающий становится передающим. «Причем, переходя из состояния принимающего в позицию передающего, культура, как правило, выбрасывает значительно большее число текстов, чем то, что она впитала в прошедшем и резко расширяет пространство своего воздействия ... Это, в частности, доказывает, что вторжение внешних текстов играет роль дестабилизатора и катализатора, приводит в движение силы местной культуры, а не подменяет их»<sup>34</sup>. Следуя этой установке, мы обнаруживаем и другой поток взаимодействий: когда русская культура начинает входить в европейский, а в нашем случае германский, культурный обиход. Известных примеров такого рода влияний и взаимодействий не столь много, однако, они позволяют говорить об эффективности культурного обмена между Россией и Германией в рассматриваемый период.

Не вдаваясь в подробности влияния русской культуры на германскую, что, безусловно, требует отдельного исследования, мы приведем только некоторые релевантные примеры. Так, Д. С. Бортиянским по заказу прусского короля Фридриха Вильгельма III для проведения службы в евангелической церкви была создана «Немецкая обедня» (точное время создания Обедни неизвестно, но по



стилевым характеристикам это сочинение скорее датируется ранним периодом творчества композитора – временем пребывания Бортнянского в Италии). По сведениям А. В. Лебедевой-Емилиной, песнопения из этого литургического цикла и в XX в. печатаются в богослужебных книгах и исполняются в протестантских храмах<sup>35</sup>. В XVIII в. одним из наиболее популярных лютистов, бандуристов и певцов был Тимофей Белоградский. Начав свою творческую карьеру при русском дворе, он в связи со смертью Анны Иоанновны переезжает в Дрезден, где продолжает исполнительскую деятельность<sup>36</sup>. Кроме того, широко известный факт, что европейские композиторы начиная с XVIII в. достаточно активно обращаются в своем творчестве к русскому фольклору. Безусловно, наиболее активно к приему цитирования народных песен обращались иностранные композиторы, служившие при российском императорском дворе. Вместе с тем российский этнографический материал находит свое неоднократное применение и в инструментальном творчестве композиторов венской классической школы, например, Й. Гайдна или Л. Бетховена и т. п. Значительный творческий потенциал русских музыкантов, российский фольклор способны были обогатить европейскую культуру.

Таким образом, российско-германские культурные связи в XVII–XVIII вв. оказываются весьма тесными и многоплановыми. Они, безусловно, способствовали как становлению и развитию отечественной профессиональной музыки культуры, так и обогащению европейской культуры.

#### Примечания

- 1 См.: Полозова И. В. Трансформация ключевых концептов в русской церковно-певческой практике второй половины XVII – начала XIX веков // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 82–86; Она же. Богослужебное пение в России XVIII – начала XX столетия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 69–74.
- 2 См.: Полозов С. П. Музыкальная культура как память // Музыкальная академия. 2008, № 2. С. 121–124.
- 3 Музыкальный Петербург : энцикл. словарь : в 11 кн. Кн. 2. К–П. СПб., 2000. С. 92.
- 4 Ломтев Д. Немецкие музыканты в России. М., 1999. С. 34.
- 5 Корб И. Г. Дневник путешествия в Московию. СПб., 1906. С. 158.
- 6 Там же. С. 212.
- 7 Музыкальный Петербург. Кн. 1. А–И. С. 139.
- 8 См.: Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 94, 103, 105, 118, 124, 182.
- 9 См.: Ломтев Д. Немецкие музыканты в России. С. 35.
- 10 Там же. С. 50.
- 11 См.: Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 311.
- 12 См.: Всеволодский-Генгросс В. Н. История русского драматического театра : в 7 т. Т. 1. От истоков до конца XVIII века. М., 1977. С. 65.
- 13 Там же. С. 71.
- 14 См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века : в 2 т. Т. 1. М.; Л., 1928. С. 317.
- 15 Гозенпуд А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л., 1959. С. 13.
- 16 Там же. С. 14.
- 17 См.: Всеволодский-Генгросс В. Н. Указ. соч. С. 79.
- 18 См.: Ломтев Д. Немецкий музыкальный театр в России. М., 2003. С. 13.
- 19 См.: Всеволодский-Генгросс В. Н. Указ. соч. С. 91–92.
- 20 Штелин Я. Указ. соч. С. 79–80.
- 21 Музыкальный Петербург. Кн. 2. С. 59.
- 22 Там же. С. 60.
- 23 См.: Ломтев Д. Немецкие музыканты в России. С. 36.
- 24 История русской музыки : в 10 т. Т. II. XVIII век. Ч. 1. М., 1984. С. 107.
- 25 См.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948. С. 60.
- 26 Там же. С. 28.
- 27 Музыкальный Петербург. Кн. 2. С. 95.
- 28 Там же. С. 78.
- 29 Там же. С. 126.
- 30 Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965. С. 129.
- 31 Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Р. Вагнера, Л. Шпора, Р. Шумана. М., 2004. С. 123.
- 32 См.: Штелин Я. Указ. соч. С. 78.
- 33 См.: Музыкальный Петербург. Кн. 3. Р–Я. С. 154–155.
- 34 Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византизм и Русь. М., 1989. С. 229.
- 35 См.: Лебедева-Емилиная А. В. «Немецкая обедня» Бортнянского (загадки и парадоксы произведения) // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Рукописные памятники. Вып. 10. СПб., 2006. С. 79.
- 36 См.: Штелин Я. Указ. соч. С. 85.

#### Образец для цитирования:

Полозова И. В. Россия и Германия: к вопросу о взаимодействии культур в процессе становления и развития отечественного музыкального искусства в XVII–XVIII веках // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. 2017. Т. 17, вып. 1. С. 22–27. DOI: 10.18500/1819-4907-2017-17-1-22-27.

#### Cite this article as:

Polozova I. V. Russia and Germany: on the Issue of the Interaction of Cultures in the Process of the Establishment and Development of Russian Music in the 17–18th Centuries. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. History. International Relations*, 2017, vol. 17, iss. 1, pp. 22–27 (in Russian). DOI: 10.18500/1819-4907-2017-17-1-22-27.