



тех розбойников поимает и в Суздаль приведет, и тех людей государь царь и великий князь Федор Иванович всеа Русии пожалует. А где те розбойники объявятца, а их не переимают⁴ и в Суздаль не приведут, и тем людем от государя быти кажненым. А с сее бы есте розписи, списывая списки слово в слово, да меж себя розсылали часа⁵ того¹. ||

(Л. 2) ⁶Список с росписи слово в слово.

Розбойничья голова Иванко Обоютин, а Киндеев⁷ сын он же, а Бедаревым и Коширою назывался он же: ростом средней человек, лицом и волосом беловат, угреват, плоск, бухон, ус маленек. А платия на нем: полукафтаны² дорожилной червчатой на бумаге да кафтан синь суконной, нашивка червчатая, одно-рютка зелена⁸, завяски шелк зелен з белым шелком; да шапка багрова петли серебряны с пухом, под нею лисьи лапки.

Коширинин сын боярской Бориско Тимофеев сын Козюков: ростом высок, тонковат, волосом рус, уса и бороды нет. А платия на нем: кафтан бораней под сукном белым сермяжным, пугвици у него вкальваны; у него шапка лазорева черкаская с лисицею.

Кропивенской казак Ондриушка Щекуров: ростом невелик, волосом беловат, уса и бороды нет. А платия на нем: кафтан бел сермяжной, завяски на нем ременные, да кафтан бараней нагольной; шапка черкаская с пухом.

Михайлов человек Никитича Юрьева Петрушка Стрепков: ростом низмен, кренаст, волосом черн, рожеем смугол, ус немал, бороду сечет. А платия на нем: кафтан теплой мерлушчатой под сукном синим настрафилным, нашивка на нем болшая, шелк червчат.

Гришка Счербинка Ивашков человек Обоютин: ростом невелик, волосом рус, молод, уса и бороды нет. А платия на нем: кафтан синь настрафил, нашивка⁹

на нем частая, шелк рудожелт¹⁰, полукафтаны¹¹ белое¹² нагольное.

Сын боярской ярославец Левка Офонасьев: ростом высок, тонок, волосом¹³ бел, уса и бороды нет. А живет у Иванка у² Обоютина и¹⁴ у Килдеева¹⁵⁻². А платия на нем: кафтан лазорев зенденной лисей, нашивка болшая, шелк червчат; шапка вишнева с пухом.

Савка Холмитин гулящей человек: ростом высок, чермен, борода¹⁶ велика. Платия на нем: кафтан лазорев настрафил, нашивка шелк червчат¹⁷, кафтан бораней нагольной да сермяга бела, || (Л. 3) пугвици на ней хамьянные.

К сему списку Захарей Сабуров руку свою приложил, а Григорей Городщиков печать свою приложил лета 7104-го год[у]³ февраля в 6 день⁶.

На Л. 2 об., 3 (сразу после даты) скрепа: ¹⁸Захаря² || Сабуров¹⁸.

На Л. 1 об. помета о получении: ¹⁹Месяца февраля² в 14 день принес сю розпись гумной² целовалник Смирной Шумков¹⁹.

ГАВО. Ф. 575. Оп. 2. № 21. Подлинник на 3-х листах расклеенного столбца: 154 × 393; 152 × 389; 152 × 61.

На Л. 3 внизу на отгибе правого поля сохр. место крепления утраченной прикладной печати; след от печати отс.

Примечания: ¹⁻¹ Чернила I, почерк I. ^{2,2-2} Так в ркп. ³ Текст в кв. скобках в ркп. отс.; восст. по смыслу. ⁴ В ркп.: переилают. ⁵ В ркп.: ч(а)сса. ⁶⁻⁶ Чернила II, почерк II. ⁷ Так в ркп.; ср. ниже. ⁸ Из синя, ле убористо над строкой. ⁹ В ркп.: нашивка. ¹⁰ желт из шелк. ¹¹ Над второй а затерта н. ¹² Из белой – и затерта, е по другой букве. ¹³ с по л. ¹⁴ Из у. ¹⁵ Так в ркп.; ср. выше. ¹⁶ р по о (?). ¹⁷ ь из в. ¹⁸⁻¹⁸ Чернила I, почерк III. ¹⁹⁻¹⁹ Чернила III, почерк IV.

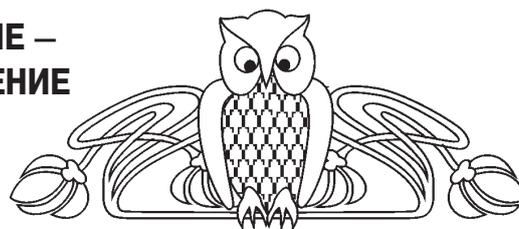
УДК 78.01

МУЗЫКА ПРИ ЦАРСКОМ ДВОРЕ В СЕРЕДИНЕ – ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА КАК ОТРАЖЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ ПЕРЕХОДНОГО ВРЕМЕНИ В ИСТОРИИ РОССИИ

И. В. Полозова

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

Статья посвящена рассмотрению культурно-исторических процессов, происходивших в России в XVII в. На примере музыкальной культуры выделяются постсредневековые и барочные стилиевые черты. В работе анализируются формы бытования музыки при царском дворе, характеризуются певческие корпорации, жанровые разновидности, указываются новые певческие стили, акцентируется мысль о постепенном зарождении светского музицирования, театрального дела, военной музыки. Автор приходит к выводам об освоении в XVII в. новых форм бытования музыкального искусства и осторожной попытке интеграции отечественной музыки в общеевропейский культурный контекст.



Ключевые слова: музыка при царском дворе, XVII век, богослужбное пение, инструментальное музицирование, театральные постановки, военная музыка.

Court Music in the Middle and the Second Half of the XVII Century as the Reflection of the Trends of a Transitional Period in Russian History

I. V. Polozova

This article is focused on the cultural and historical processes in the XVII century Russia, with musical culture revealing some post-Medieval and baroque stylistic features. The paper analyzes the forms of court music, characterizes singers' corporations and diversity of genres, points out new singing styles and brings forward the idea of



gradual appearance of secular music performing, theatre and military music. The author comes to certain conclusions concerning the mastering of new forms of musical art and a careful attempt of the integration of Russian music in the general European cultural context in the 17th century.

Key words: court music, XVII century, church singing, instrumental music performing, theatre productions, military music.

DOI: 10.18500/1819-4907-2015-15-4-11-17

XVII столетие в русской истории, пожалуй, одна из наиболее драматичных эпох. Смута, польская интервенция, непростое становление царской династии Романовых, голод, нескончаемые социальные волнения, церковный раскол... Вместе с тем, это столетие, нестабильное и динамичное, сыграло ключевую роль в истории русской государственности, а также заложило новый вектор в ее развитии. По справедливому высказыванию В. М. Живова, радикальные изменения в русской культуре XVII в. свидетельствуют не только «о возникновении отдельных новых явлений (что случается, понятно, в любую эпоху), но о трансформации самих принципов культурной деятельности», которые были стимулированы переходом русской культуры от Средневековья к Новому времени и сопряжены с «религиозной или нравственной реформой первой половины XVII столетия. Целью реформы было восстановление моральных ценностей и благочестия, разрушенных в Смутное время. Результатом, однако же, была не реставрация традиционной системы, а общий пересмотр доставшегося от прошлого наследия... Религиозная реформа приводит к развитию личностного начала, а оно, в свою очередь, обуславливает возникновение новых сфер культурной деятельности»¹.

Сущностным изменениям подверглись практически все стороны жизни русского человека: церковные обряды, мировосприятие, поведенческие нормы, быт... Однако традиционализм как релевантная установка средневекового общества вплоть до конца XVII в. явно доминирует, создавая атмосферу «осени средневековья»², и притормаживает кардинальные изменения во всех сферах русской культуры. В этом отношении и проявляется противоречивость, амбивалентность рассматриваемой эпохи: ее устремленность к новому, с одной стороны, и постоянная оглядка в прошлое, возврат к традиции – с другой.

В данной статье мы обратимся к музыкальной практике, бытовавшей при царском дворе и его окружении в середине – второй половине XVII в. и получившей свое продолжение в последующие столетия. При этом наше внимание будет сфокусировано как на развитии постсредневековых тенденций в бытовании отечественной музыкальной культуры, так и на зарождении новых культурных феноменов на русской почве, что явилось свидетельством усвоения и адаптации барочных форм европейской музыкальной практики.

Итак, время правления царя Алексея Михайловича (1645–1676) – переходный период в развитии русской культуры и отечественной истории в целом, когда, с одной стороны, наблюдается процесс секуляризации, с другой – приобщение русской культуры к западным традициям. Алексей Михайлович, как и другие русские правители, воспитывался в духе многовековых христианских традиций, а его быт был тесно связан с православным обрядом.

Хорошо известно, что русское богослужение в Средние века характеризовалось исключительным благолепием, о чем писали иностранцы, посетившие нашу страну. О благочестии русского богослужения читаем в записках Павла Алеппского, прибывшего в Москву в составе греческой делегации в середине 1650-х гг.: «усердие москвичей к посещению церкви велико, царь и царица ведут внутри своего дворца более совершенный образ жизни, чем святые: все время в посте и молитве... Не успели мы сесть за стол после обедни, как ударили ко всенощной... Вошли в церковь в три часа, а вышли в 10 часов... Мы вышли из церкви, умирая от усталости... Во время службы русские стоят, как статуи молча, тихо, делая непрерывно земные поклоны... Они превосходят своим благочестием подвижников в пустыне...»³.

Любовь и усердие к богослужебному пению прививались с рождения, в том числе и представителям царского рода. Многие русские цари принимали деятельное участие в обустройстве церковных хоров, сами пели на клиросе. Так, царь Иван Васильевич (Грозный) «участвовал в богослужении, пел на клиросе, цитировал в своих посланиях церковные песнопения, имел достаточно знаний, навыков и таланта для создания как текстов песнопений, так и их роспевов»⁴. Такими же талантами обладал и его сын Иван Иванович. В XVII в. на клиросе пели цари Алексей Михайлович, его сын Федор Алексеевич, а также будущий первый российский император Петр I, который «выпевал труднейшие эксцелентированные басы партесных песнопений, находясь в Соловецком монастыре на богомолье», а царица Софья переписывала богослужебные певческие книги⁵. Более того, царские особы были не только весьма опытными исполнителями-певчими, но и авторами гимнографических текстов и напевов. В певческих рукописях зафиксированы напевы песнопений, распетых русскими самодержцами. Например, авторству царя Ивана Грозного приписывается распев стихир митрополиту Петру, Сретению Владимирской иконы Божией Матери, тропарь князю Михаилу Черниговскому и боярину его Феодору⁶, царь Алексей Михайлович создал напев к торжественному песнопению в честь Богородицы «Достойно есть», а также переписывал певческие рукописи и вносил в них правки.

Заботы русских правителей распространялись и на формирование солидных певческих корпораций, главной из которых был хор государе-



вых певчих дьяков. Первые свидетельства об этом хоре появляются в источниках при великом князе Василии III (1505–1533)⁷. Вероятно, прообразом такой корпорации послужил хор, существовавший при династии византийских императоров, чьи традиции неизменно следовал русский двор. Государевы певчие дьяки могли иметь как светскую, так и церковную принадлежность и подчинялись непосредственно великому князю, а позже – царю. Естественно, что с течением времени структура хора укрупнялась. Так, если численность певчих Ивана Грозного в 1573 г. составляла 27, то в 1678 – 36 человек. Кроме того, были организованы хоры у других членов царского рода. В 1690-е гг. у царя Ивана хор состоял из 20–24 дьяков, у царя Петра он включал 21–26 певчих, а хоры царевен были более скромны: у Евдокии 17–19 певчих, у Натальи – 8–15, «у остальных – каждой из цариц (Прасковьи Федоровны и Марфы Матвеевны) и вместе у царевен (Анны Михайловны и Татьяны Михайловны) – хоры не превышали 11–12 человек»⁸. В связи с переездом в 1712 г. царского двора в Петербург царь Петр Алексеевич выписывает туда и государевых певчих. Естественно предположить, что основу хора государевых певчих дьяков составляли опытные мастера пения, собранные из разных регионов страны, обладающие прекрасными вокальными способностями и хорошо обученные певческому делу.

Музыка при царском дворе во второй половине XVII в. еще тесно связана с традициями церковного пения, а изначальной и основной функцией хора государевых певчих дьяков было музыкальное озвучивание богослужений, на которых присутствовал царь. Помимо исполнения собственно богослужебных песнопений, в обязанности царского хора входило исполнение Многолетия и Чина «задравной чаши», обрядов, ведущих свои традиции из Киевской Руси и, по мнению Н. Парфентьева, заложивших основу русской панегирической хоровой музыки: «Вне монастырских стен, как и в обителях, Чин задравных чаш приобрел политическое значение, служа своеобразной демонстрацией верноподданнических чувств крепнувшему самодержавию и церкви»⁹. Хор государевых певческих дьяков непременно участвовал в важных внутривосточных событиях страны, связанных с жизнью царской семьи: венчании, крещении, поставлении на царство или патриаршество, погребении. Так, известно, что во время венчания великого князя Василия и Елены Глинской в 1526 г. в соборе «дьяки певчие на обоих крылосех пели Многолетие». Многолетие исполнялось в осуществлении Чина «поставления на царство» Ивана Грозного в 1547 г., а также Федора Алексеевича в 1676 г., когда это песнопение исполнялось демественным распевом. Многие источники содержат сведения о пении государевых певчих дьяков во время крещения новорожденных царских семей. Нередко в обрядах такого важного государственного

значения хор государевых дьяков объединялся с патриаршим, также включавшим в себя опытных и голосистых певчих. Например, при поставлении патриарха Филарета Романова на патриарший престол в 1619 г. «государевы дьяки пели на правом клиросе, а патриаршие – на левом»¹⁰.

Кроме пения во время богослужения государевы певчие дьяки неизменно сопровождали царскую семью в поездках по городам и монастырям страны, а также активно участвовали во внебогослужебных акциях. Хор певчих дьяков обслуживал приемы иностранных делегаций, послов, встречи высокопоставленных особ из походов и другие торжественные события царского двора. Широко распространена была практика пения «в стол», сопровождавшая званые обеды царской семьи. Так, в 1557 г. во время царского обеда с приглашенными иностранцами «пришло шесть певцов, которые стали посреди залы лицом к царю и принимались три раза петь»¹¹. Во время царских обедов певчими исполнялись прежде всего торжественные и богатые с мелодической точки зрения славники, имевшие широкое распространение не только в богослужебном обряде, но и вне его, а также другие богослужебные песнопения, например, тропарь Пасхи «Христос воскрес» или девятая песнь канона.

Известно, что на Руси укоренилась традиция рождественских, пасхальных и других праздничных славлений, которая также была распространена при царском дворе и исполнялась государевыми певчими дьяками. «В эти [праздничные. – И. П.] дни подворья обходили певчие дьяки царя и митрополита (патриарха) и праздничным пением, славлением поздравляли монахов с праздником... Самыми торжественными были рождественские славления, принимавшие вид своеобразного музыкального праздника. В них участвовали многие московские хоры: царя, митрополита (патриарха), крупных соборов и монастырей, маленькие домашние капеллы знати, а также хоры приехавших на праздник епархиальных владык»¹².

К XVII в. относятся первые примеры зарождающейся практики будущей концертной жизни. Н. Парфентьев приводит интересные свидетельства о выступлении перед царем отдельных певчих: «в 1651 году патриарший певчий дьяк Федор Козьмин был пожалован сукном в 2 руб. за то, что пел перед царем в “В Столовой избе марта в 17 день Алексею человеку божию славник”, а в 1675 году государевы певчие дьяки Владимир Голутвинец и Родион Григорьев в присутствии царя “на Каменном крыльце” получили соответственно 6 и 2 руб. “за стих: О дивное чудо, как они пели при нем, великом государе, в Передних сенях”»¹³.

Как видно из вышеприведенных примеров, основу репертуара государевых певчих дьяков составляли богослужебные песнопения, а также паралитургические композиции (например, духовные стихи или славления). Это, безусловно, вызвано доминирующей ролью богослужебного



пения и обряда в целом в сознании человека XVII столетия, когда Церковь определяла все стороны жизни, мировоззрения и способствовала организации не только его духовного мира, но и существования «в миру».

Вместе с тем, как мы отмечали в начале нашей работы, именно в XVII столетии происходит постепенная, но существенная перестройка всех сторон жизни русского человека. Процесс секуляризации и европеизации, инспирированный сверху, естественно отражается на всех составляющих русской культуры, в том числе и певческой, собственно богослужебной. В результате, в середине XVII в. традиция средневекового русского знаменного пения получила не только серьезного конкурента в лице партесного стиля, но и оказалась существенно обновленной изнутри, за счет привнесения иных стиливых черт. Отметим, что корни этих стиливых «новинок» имеют европейское происхождение и свидетельствуют о наличии эволюционных процессов русской культуры, направленных на усвоение ряда общеевропейских культурных тенденций. Именно в этот период практика церковно-певческого искусства в России прирастает новыми распевами, имевшими юго-западное происхождение (киевский, греческий, болгарский), в которых органично сочетались признаки средневекового пения с приметамы музыкального мышления Нового времени.

Внедрение новых видов распевов в богослужебный обряд было довольно стремительным. Так, наиболее популярный в то время киевский распев с 1656 г. стабильно входил в репертуар хора государевых певчих дьяков, им исполнялись Литургия, Многолетия и обширный круг других литургических текстов, который, по наблюдению Н. Парфентьева, мог «составить полную певческую книгу Обиход»¹⁴. Своей мелодичностью, а, вместе с тем, лаконизмом и простотой киевский распев привлекал внимание многих певчих. Хорошо известны авторские композиции на основе киевского распева, выполненные в XVII–XX столетиях, среди которых следует отметить и творение царя Федора Алексеевича «Достойно есть». Греческий, болгарский и особенно киевский распевы неоднократно приводятся как образцовые для исполнения в «Обиходе простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого», многократно переизданном при императорском дворе, и имевшие статус обязательных для исполнения за богослужением. Эти же распевы получают свое развитие и в среде «защитников благочестия», поборников старины – старообрядцев¹⁵.

В XVII в. в русское церковно-певческое искусство проникает новый певческий стиль, названный партесным. Среди его приверженцев были царь Алексей Михайлович и патриарх Никон, а также бояре Ф. Ртищев, Л. Нарышкин, П. Шереметев, А. Мещерский, А. Трубецкой, Д. Строганов и др., которые, выписывая из Киева

«вспеваков-партесников» и организуя домашние хоровые капеллы, во многом содействовали стремительному распространению партесного пения. Так, патриарх Никон способствовал внедрению партеса не только в своем патриаршем хоре, но и в Валдайском Иверском и Новоиерусалимском Воскресенском монастырях, бывших патриаршей вотчиной. И уже в середине – второй половине XVII в. новый стиль был широко распространен в Москве, Новгороде, Смоленске, Сольвычегорске, Тобольске и др. городах¹⁶. Партесное пение особо полюбилось русскому человеку, а потому быстро укоренилось в русской богослужебной практике. Показателен такой пример, когда Петр I хотел сделать пребывание в Новодевичьем монастыре своей опальной сестры Софьи Алексеевны особенно суровым, он лишил ее возможности слушать партесное пение¹⁷.

Утверждение в XVII в. партесного стиля сопровождалось и коренным пересмотром роли автора в системе отечественной культуры. Если в предшествующие столетия создание богослужебных песнопений было в основе своей явлением анонимным, то в рассматриваемое время мы получаем не только множество имен распевщиков, излагающих гимнографические тексты, но и авторов, мыслящих себя творцами, а потому стремящихся подчеркнуть свое индивидуальное творческое начало. Так формируется плеяда первых отечественных композиторов: В. Титов, Н. Дилецкий, С. Беляев, Н. Бавыкин, Ф. Редриков, В. Виноградов, И. Коленда и др., в творчестве которых и получает развитие партесный стиль.

В XVII в. значительно возрастает роль светской культуры, зарождается практика домашнего музицирования, в том числе и на музыкальных инструментах. Наиболее ранние сведения о появлении при царском дворе европейских музыкантов относятся к 1490 г., времени правления Ивана III, когда в Москву прибывает итальянский органист Джованни Сальваторе, а уже в 1568 г. царице Ирине Федоровне (жене царя Федора Ивановича) английской королевой были присланы орган и клавинорд. Тогда же английский посол Джером Горсей пишет: «в Лондоне я сделал заказанные мне покупки: достал органы, клавинорды, музыкантов»¹⁸, что косвенно свидетельствует о зарождении в России практики инструментального музицирования.

Однако можно считать приведенные примеры единичными и констатировать, что в XVI в. степень распространения практики домашнего музицирования на европейских музыкальных инструментах носила крайне скромный характер и, вероятно, распространялась только на узкий круг царского двора, а также избранных бояр, имевших культурные контакты с европейскими странами. В первой половине XVII в. ситуация начинает стремительно меняться. Так, интересные факты об использовании музыкальных инструментов при царском дворе приводит И. Е. Забелин: «В начале



XVII столетия “органы и цимбалы” упоминаются уже как самые обычные предметы дворцовых потех. В 1614 году при дворе находится в службе цинбальник Томила Бесов, а в 1617 году упоминаются органы, стоявшие в Потешной палате; далее в 1626 году в “государскую радость”, то есть во время свадьбы царя, в Грановитой палате играли на цимбалах и на варганах... Органное мастерство до того утвердилось при царском дворце, что в 1663 году царь Алексей указал “сделать в запас для посылки в Персидскую землю органы большие самые, как не мочно тех больши быть, а сделать б на 12 голосов”¹⁹. В рассматриваемый период получили распространение инструменты разного происхождения: гусли, домры, скрипки, цимбалы (клавишные), орган, арфа и др., а все исполнители на музыкальных инструментах были причислены к «потешной палате».

Параллельно с распространением практики музицирования при царском дворе происходит ее проникновение и в быт русского общества. Так, в Москве появляется ряд любителей немецкой музыки, содержащих свои домашние капеллы для обслуживания придворных церемоний. Для их проведения приглашаются музыканты-инструменталисты из Польши, Германии, Голландии. Следует отметить, что в XVII в. Немецкая слобода играет значимую роль в приобщении русского общества к концертной жизни и становится важным музыкальным центром Москвы. Именно здесь в католическом храме даются первые концерты богослужебной и светской музыки, а приглашенные на них особы получают возможность познакомиться с выдающимися сочинениями европейских музыкантов.

Другим важным средством распространения инструментальной музыкальной культуры в русском обществе была военная музыка. Естественно, что ее влияние и присутствие в жизни человека XVII в. было весьма ограниченным, однако, все официальные церемонии царского двора (встречи послов, иностранных делегаций, военные походы и др.), процедуры торжественных въездов и выездов и т. п. сопровождалась разного рода сигнальными фанфарами. Основу инструментального состава военных ансамблей составляли трубы и литавры, к концу столетия тембровая палитра расширяется и к ним добавляются флейты, гобои и фаготы. За недостатком документальных источников мы не можем выявить репертуар военных ансамблей, не сохранилось свидетельств об исполнении европейской музыкальной литературы (прежде всего маршей). Однако, учитывая богатую многовековую традицию отечественного церковно-певческого искусства, можно предположить, что истоками военной музыки, наряду с сигнальными фигурами, стали жанры хорового пения, в том числе кант, получивший большое распространение в России в середине – второй половине XVII в.

Наряду с инструментальной музыкой в XVII в. в Москве возникает и первый профес-

сиональный театр, просуществовавший менее пяти лет (1672–1776). Для созданной труппы был построен придворный театр – «Комедийная хоромина» в с. Преображенском, в котором ставились спектакли с музыкальными и танцевальными номерами. Постановки в этом театре были основаны на библейских, мифологических и исторических сюжетах. Первым спектаклем, поставленным на русской сцене, исследователи называют «Артаксерксово действо» (1672) на ветхозаветный сюжет об Эсфири. По мнению А. Панченко, «это громоздкое и бесталанное переложение. Нет сомнений, что спектакль был крайне скучен, к тому же ставили и разыгрывали его любители из Немецкой слободы и из московских приказов (профессиональных актеров в Москве в ту пору попросту не было). Тем не менее царь Алексей Михайлович в тот знаменательный день высидел в той “комедийной храмине” 10 часов подряд!»²⁰ Исследователь предполагает, что такая выдержка государя, «обладавшего недюжинным художественным вкусом», вызвана привычным отношением к разыгрываемому ветхозаветному сюжету как разделу церковной службы: «Он не решился уйти из театра, как не привык уходить с церковного богослужения»²¹.

Уже в первых придворных театральных постановках большое место отводилось музыке. По данным Д. Ломтева, представления при дворе Алексея Михайловича шли в сопровождении небольшого ансамбля из пяти музыкантов капеллы герцога Курляндского. Позже, во время правления Петра I, в Москву были выписаны 12 гамбургских оркестрантов, а также еще одна группа во главе с Иоганном Поморским²². Дошедшие до нас музыкальные фрагменты первых спектаклей при царском дворе указывают на присутствие в них довольно развернутых хоровых сцен, сольных номеров по типу несложных арий, а также танцев и инструментальных интрад. Музыкальная стилистика этих номеров опирается на соединение черт средневекового богослужебного знаменного пения с признаками музыки Нового времени – мелодико-ритмических оборотов, характерных для канта и других певческих жанров эпохи барокко, пришедших в Россию в середине XVII в. из юго-западных земель (Польши, Украины, Беларуси).

Несмотря на то что первый придворный театр просуществовал совсем недолго, театральное дело в России с этого периода начинает активно развиваться. Театральные представления устраиваются в некоторых боярских домах, например, в доме одного из наиболее просвещенных людей второй половины XVII столетия – Артамона Сергеевича Матвеева. Здесь участие в спектаклях принимали дворовые люди, обучаемые иностранцами из Немецкой слободы. Кроме того, в XVII в. активно развивается практика создания «школьных театров», драматургический материал для которых в изобилии поставлял С. Полоцкий.



Таким образом, в XVII столетии музыкальная жизнь при царском дворе, а шире, – и всей России – активно развивается, опираясь на прежние многовековые традиции и, вместе с тем, приобретает новые формы, заимствованные прежде всего из практики западноевропейского музицирования. Именно в этом столетии музыкальная среда России перестает ограничиваться двумя основными (и во многом оппозиционными) сферами: богослужбной и фольклорной. Наряду с сохранением мощной культуры хорового пения происходит освоение западноевропейского инструментария и практики домашнего музицирования, делаются первые опыты в театральной жизни, активно развивается военная музыка, которая впоследствии станет одним из важных импульсов для формирования отечественной инструментальной музыкальной культуры. Следовательно, все большее распространение получают светские формы бытования музыкального искусства.

Вместе с тем, музыкальная культура XVII в. так и остается по преимуществу ориентированной на хоровое начало. В рассматриваемый период наиболее существенное развитие касается именно певческих жанров, предназначенных для хорового исполнения: новые стили знаменного пения, духовные стихи, канты, псалмы, формирующийся партесный концерт – все они опираются на многовековую практику богослужбного пения и в разной мере адаптируют новые стилевые черты, пришедшие с юго-западных земель. Также активно в этом столетии развиваются и хоровые корпорации, руководимые опытными певчими и профессионально обученными музыкантами, в том числе ориентированными на западноевропейскую музыкальную традицию (так, регентом одного из лучших и крупнейших хоров второй половины XVII в. при доме боярина Г. Строганова был известный композитор и теоретик музыки, автор «Музыкальной грамматики» Н. П. Дилецкий). При этом, если в хоровых жанрах национальное своеобразие сочетается с общеевропейскими стилевыми приметами, то инструментальная музыкальная культура, находящаяся на стадии своего зарождения и первоначального развития, пока находится в полной зависимости от современной западноевропейской практики музицирования (жанровая система, репертуар и др.).

Рассмотрев основные направления развития музыкальной культуры России в XVII в. при царском дворе, можно сделать выводы: 1) об освоении новых для отечественного музыкального искусства форм его бытования, а именно зарождении светской музыкальной культуры, ставшей своеобразной альтернативой безусловному господству церковно-певческой традиции в эпоху средневековой Руси; 2) о зарождении важнейшего процесса в истории отечественной культуры – попытке ее осторожной интеграции в общеевропейское русло развития музыкальной культуры и освоение актуального для той эпохи стиля барокко. По

справедливому наблюдению Л. А. Черной, «русскую культуру позднего Средневековья можно назвать “замкнутой”, изолированной от других культур... средневековая культура [Руси. – И. П.] ориентировалась на “старину” и “чин”, обрекая себя на изоляцию. ... XVII век нарушил замкнутость русской культуры на всех уровнях, начиная с государственного и кончая индивидуальным. Сначала осторожно, с оговорками и мытьем рук после общения с “нечистыми” русские вошли в контакт с иноземными врачами, военными, инженерами, часовщиками. При Алексее Михайловиче открытым стал царский двор со своей придворной культурой, при Петре I открытость распространяется на всю культурную систему»²³. Так, постепенно начинают осваиваться культурные ценности западноевропейского мира, и уже в XVIII столетии Россия окажется готовой воспринять не только эстетические принципы барокко, но и, примкнув к идеологии эпохи Просвещения, станет одной из стран, активно развивающей художественные основы классицизма.

Примечания

- 1 Живов В. М. Религиозная реформа и индивидуальное начало в русской литературе XVII века // Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002. С. 319.
- 2 Мезин С. А. История русской культуры X–XVII веков. М., 2003. С. 164.
- 3 Зеньковский С. А. Русское старообрядчество. Минск, 2007. С. 111.
- 4 Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве (на материале рукописей XVI–XVII вв.): автореф. дис. ... д-ра иск. / Государственный институт искусствознания. М., 2004. С. 38.
- 5 Мартынов В. И. История богослужбного пения. М., 1994. С. 108.
- 6 Отметим, что до настоящего времени в среде исследователей нет единой точки зрения на достоверность авторства гимнографических композиций царя Ивана Васильевича.
- 7 См.: Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. Т. 1. Сущность, система и история. М., 2004. С. 351.
- 8 Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Свердловск, 1991. С. 51, 52, 55.
- 9 Там же. С. 176–177.
- 10 Там же. С. 63, 65, 66.
- 11 Там же. С. 67.
- 12 Зверева С. Г. Монастырские клирошане XVI – первой половины XVII в. // Литература Древней Руси. Источниковедение. Л., 1988. С. 125.
- 13 Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Свердловск, 1991. С. 69.
- 14 Там же. С. 171.



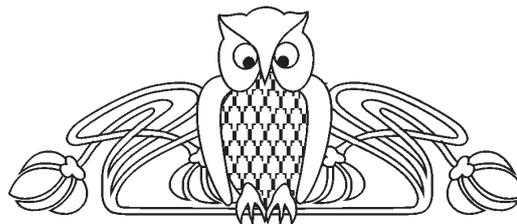
- ¹⁵ Об этом подробнее см. *Полозова И. В.* Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев : формы бытования в исторической перспективе. Саратов, 2009.
- ¹⁶ См.: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 333.
- ¹⁷ См.: Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / сост. текстов, пер. и общ. вступ. статья А. И. Рогова. М., 1974. С. 28.
- ¹⁸ *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. С. 76.
- ¹⁹ *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Кн. 1 : Государев двор или дворец. М., 1990. С. 205, 206.
- ²⁰ *Панченко А. М.* О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 311, 312.
- ²¹ Там же.
- ²² См.: *Ломтев Д.* Немецкий музыкальный театр в России. М., 2003. С. 13.
- ²³ *Черная Л. А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999. С. 99, 115.

УДК 94 (47)+929 Блудова

ГРАФИНЯ А. Д. БЛУДОВА И ЕЕ ВОСПОМИНАНИЯ

О. В. Кочукова

Саратовский государственный университет
E-mail: kochukovasgu@mail.ru



Статья посвящена выяснению обстоятельств биографии и политического мировоззрения графини А. Д. Блудовой, принимавшей активное участие в общественной жизни России XIX в. Основу статьи составил анализ содержания записок и воспоминаний А. Д. Блудовой. Автор формулирует вывод о месте политических событий европейской истории рубежа 1820–1830-х гг. в складывании и эволюции особенностей политического мировоззрения А. Д. Блудовой. На примере взглядов и деятельности А. Д. Блудовой подчеркивается значение опосредованной коммуникации реформаторов царствования Николая I и идеологов Великих реформ.

Ключевые слова: гендерная история, мемуары, придворное общество, общественное мнение, теория официальной народности, славянофильство, А. Д. Блудова, Д. Н. Блудов.

Countess A. D. Bludova and her Memoirs

O. V. Kochukova

The article is devoted to the study of the biography and the political outlook of Countess A. D. Bludova, who took an active part in public life of Russia in the XIX century. The basis of the article is the analysis of A. D. Bludova's notes and memoirs. The author formulates a conclusion concerning the place of the political events of European history at the turn of the 1820–1830s in the folding and evolution of features of A. D. Bludova's political outlook. The author stresses the importance of reformers' communication during the reign of Nicholas I and the ideologists of the Great Reforms, using the example of activity and views of A. D. Bludova.

Key words: gender history, memoirs, court, public opinion, theory of official nationality, Slavophilism, A. D. Bludova, D. N. Bludov.

DOI: 10.18500/1819-4907-2015-15-4-17-24

Изучение биографий и мировоззрения политических и общественных деятелей, вероятно, никогда не потеряет научной актуальности. Применительно к истории России XIX в. следует подчеркнуть настоятельность персонального подхода к исследованию преобразовательного

процесса, имевшего длительную протяженность, со своими этапами, «скачками» и «перерывами», но и в то же время отличавшегося внутренним единством. Это единство объяснялось не только общими целями реформ и наличием на каждом этапе одних и тех же нерешенных проблем, но и субъективным фактором – преемственностью в мировоззрении и принципиальных подходах их идеологов и практиков, а также различными способами коммуникации (в том числе опосредованными) разных поколений реформаторов. Историческая роль российских реформаторов в настоящее время всеми признана; существуют исторические исследования, посвященные отдельным персоналиям, которые предоставляют возможность изучения реформ как итога и результата дискурсивных практик и мировоззрения их авторов. Но в этом направлении все еще остается много неисследованных сюжетов и тем, своего рода «белых пятен» историографии. Так, практически нераскрытой остается роль женщин в обсуждении и подготовке реформ – представительниц императорской фамилии, придворного общества, центров общественно-политической жизни и культурной элиты эпохи, которых можно бы было назвать «сподвижницами реформаторов». Среди них были императрица Мария Александровна, великая княгиня Елена Павловна, баронесса Э. Ф. Раден, А. Ф. Тютчева, М. А. Милютинина, В. С. Аксакова, графиня А. Д. Блудова и многие другие.

О графине Антонине Дмитриевне Блудовой (1813–1891), дочери государственного деятеля графа Д. Н. Блудова, занимавшего должности главноуправляющего Второго отделения, председателя Государственного совета и Комитета министров и игравшего одну из ключевых ролей в общественно-политической жизни России XIX в., с полным правом можно говорить как о недооцененной личности, оставшейся в памяти