

DOI: 10.31860/0136-7447-2021-38-188-200

*Е. Е. Васильева*      *E. E. Vasilieva*  
(Санкт-Петербург)      (Saint Petersburg)

«Старинные новости»      “Ancient news”  
фольклористики      of folklore studies

**Аннотация**

*Записки Якоба Штелина, замечательный по полноте и еще не вполне изученный источник по музыкальной культуре России XVIII в., содержит среди многих других сведения, обойденные вниманием фольклористов. В том числе записи песенных мелодий, которые, возможно, являются первой нотной фиксацией русского фольклора. Свидетельства европейски образованного музыканта обусловлены (и ограничены) кругом его впечатлений. В XVIII в. песня жила в двух пространствах: как часть традиционного быта, практически закрытого для внешнего наблюдателя, и как эстетическая ценность в определенных кругах просвещенного общества. Штелин, не будучи включен ни в одну из них, высказывает точно сформулированное впечатление о самобытности и стилистическом единстве «сельского» музицирования и приводит его типические образцы.*

**Ключевые слова:** *Якоб Штелин, русская музыкальная культура XVIII в., простонародные (сельские) песни*

**Abstract**

*Jacob Stelin's notes, a remarkable completeness and not yet fully studied source of 18<sup>th</sup>-century Russian music culture, contain, among many others, information that has bypassed the attention of folklorists. Including recordings of song melodies, which may be the first music fixation of Russian folklore. The evidence of a European-educated musician is conditioned (and limited) by the range of his impressions. In the 18<sup>th</sup> century, the song lived in two spaces: as part of a traditional life, almost closed to the outside observer, and as an aesthetic value in certain circles of enlightened society. Stelin, not being included in any of them, expresses a precisely articulated impression of the identity and stylistic unity of “rural” music making and cites its typical patterns.*

**Keywords:** *Jakob Stelin, 18<sup>th</sup> century Russian music culture, popular (rural) songs*

Парадоксальное название не случайно, за ним вырисовываются рассуждения самого общего порядка. Накопление данных составляет одну из фундаментальных граней науки. При этом по мере ее становления — приращения сведений и выработки языка науки — все более явственно складывающаяся картина вбирает в себя не только подтвержденные статистикой факты, но также единичные, исключительные свидетельства. Особую ценность имеют те ранние, первые движения мысли, которые предшествовали собственно научному знанию и в какой-то мере провоцировали его начало.

Со временем открываются источники неожиданные, которых прежде не замечали. Кажется, самое старое свидетельство о русских «простонародных» песнях и их нотная запись явились (вновь) перед читающей аудиторией в 2015 г., в издании «Материалов Якоба Штелина»<sup>1</sup>. Третий том содержит «Записки и письма Якоба Штелина о театре, музыке и балете в России». Выполненный К. В. Малиновским труд по собиранию полного объема «Записок», соотнесению вариантов, дополнению их письмами, достоверный и живой перевод, позволяют оценить подвиг человека, который в течение «пятидесяти лет изо дня в день без усталости трудился на благо российской культуры»<sup>2</sup>. Предисловия к каждому разделу, тщательно выверенные комментарии дают возможность погрузиться в более пристальное рассмотрение каждого из самостоятельных повествований. Они разнообразны и вместе составляют энциклопедически полную картину. Это записки «О живописи в России» и об «Академии трех знатнейших художеств», «Краткая история фейерверков» и «Известия о садах и парках в России», о театре, о музыке, о балете, об опере...

Наш интерес сосредоточен на трех текстах, посвященных музыке. Самый ранний из них, «Музыкальные известия из России, набросанные по просьбе иностранного друга и коллекционера», написан в 1747 г. Второй, самый обширный и упорядоченный, «Известия о музыке в России», помечен 1769 г.<sup>3</sup> Он включает в себя первоначальные заметки, развивает и продолжает их «погодными» записями. Третий, «Мемуары о музыке в России»<sup>4</sup>, заключает в себе впечатления и заметки, дополняющие прежде написанные «Известия», и доводит «погодные» записи до 1784 г. Следующий, 1785 г., был последним в жизни Штелина.

В предисловии к 3-му тому К. В. Малиновский приводит биографические сведения, предворяя их фразой-эпиграфом: «Музыкой он занимался на протяжении всей жизни и был знаком со многими знаменитыми музыкантами и композиторами»<sup>5</sup>. На первый план для нас выступает близкое знакомство с И. С. Бахом, дружба с его сыновьями, участие в оркестре «Коллегиум музикум» (Штелин был флейтист). В Петербурге он деятельный участник музицирования оркестрового; также и камерного музицирования в разнообразных формах. Особенно интересны его записи об оркестре и о музыкальных занятиях наследника, вел. кн. Петра Федоровича, которому Я. Штелин был поставлен учителем

---

<sup>1</sup> Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина: в 3 т. СПб.: Крига, 2015. Т. I. Записки и письма Якоба Штелина об изящных искусствах в России; Т. 2. Записки и письма Якоба Штелина о коллекционировании в России; Т. 3. Записки и письма Якоба Штелина о театре, музыке и балете в России.

<sup>2</sup> Из предисловия К. В. Малиновского к т. 1. С. 7.

<sup>3</sup> В издании этот текст, самый полный, помещен первым (с. 174–291), «Музыкальные известия из России» — следом за ним (с. 292–305).

<sup>4</sup> Там же. С. 306–348.

<sup>5</sup> Предисловие, с. 7.

(в 1742–1745 гг.), позже был его личным библиотекарем. Он участвовал в постановке опер, был одним из учредителей «Музыкального клуба» в Петербурге<sup>6</sup>.

Даже самое краткое обозначение интересов, возможностей и круга впечатлений снимает вопрос — был ли автор «Записок» заинтересованным и подготовленным наблюдателем. Живой язык, цепкий взгляд, воспитанная научными занятиями и художественной практикой логика делают его записи бесценным свидетельством. Следующий вопрос — был ли он всегда достаточно компетентен для осознания и формирования суждений — самый сложный, вследствие того, что трудно установить обусловленный временем и историческим опытом уровень. Впрочем, этот второй вопрос возникает далеко не ко всем сюжетам «Записок».

Обратимся, наконец, к «музыкальной» части 3-го тома. В предисловии к «Известиям о музыке в России» Штелин формулирует свою задачу (необходимо восполнить отсутствие достоверных сведений об искусствах, к чему подвигает «рачение о славе России в рассуждении ее многих трудов и заслуг пред свободными художествами») и программу: «В настоящих Известиях о музыке в России я даю сначала краткое понятие о традиционной церковной и простой сельской музыке. Далее я указываю, как с великолепием Российского императорского двора появились светская немецкая и итальянская музыка, как она в результате правлений после Петра Великого и его престолонаследницы Екатерины I все более поднималась и, наконец, за последние 20 лет достигла очень высокой степени совершенства. Далее, как распространился в России тонкий вкус к музыке и сделался как бы общим для всех благовоспитанных людей» (с. 175)<sup>7</sup>.

Штелин четко ставит границу между «историческим знанием», основанным на достоверных свидетельствах, и «преданием», которое не может быть ими освещено и остается неподвижным и непостижимым предиктом. «В мое намерение не входит в этих записках охарактеризовать состояние музыки в России в древнейшие времена, так как о ней не много имеется даже предположений. Мое исследование ограничивается ближайшим столетием, придающим, в силу своего недавнего прошлого, моим запискам наибольшую достоверность. Даже в самых

---

<sup>6</sup> Устроение музыкальной жизни с регулярными концертами, с абонеентами — пролог Российского музыкального общества и Филармонии. Такая роль — Пролога — проходит через всю жизнь и деятельность этого необыкновенного человека: он был создателем Академии художеств при Академии наук, в которой получали образование граверы, медальеры, скульпторы; кроме оперного театра, в Ораниенбаумском дворце он выстраивал картинные залы — то, что потом в соответствующем увеличении будет сделано по велениям Екатерины II в Зимнем дворце. К этому можно прибавить и ушедшее без особого следа: искусство фейерверков, создание медалей в память всех сколько-нибудь значащих событий, сочинение од, продолженное Тредиаковским, Ломоносовым. Добавим также, что Штелин начал первым собирать лубочные картинки (1760-е гг.). Правда, собирал их как «курьез», как свидетельство грубого, неправильного гравировального ремесла. Мы вернемся к роли Пролога в связи с главным сюжетом настоящей статьи.

<sup>7</sup> Здесь и далее ссылки на страницы «Записок и писем...» даются в скобках.

ценных источниках по истории России вы не сможете почерпнуть достаточных сведений о музыке древних славян и руссов, так как все, что известно о ней, исчерпывается несколькими словами: о том, что пели в церквах и при торжественном богослужении в присутствии князей. Все это говорит очень мало, не более того, что духовная или церковная музыка существовала в России в глубокой древности. О других же видах музыки никаких сведений не сохранилось, так же, как и сведений об инструментах» (с. 179). То, что не может быть засвидетельствовано, требует иного подхода, истолкования, догадок и предположений — такой способ рассуждений для Штелина не годится.

Исторический подход, описание в последовательности действий и лиц — принцип, в соответствии с которым выстроены почти все «Записки» Штелина. При этом непременно указываются имена, источники и описываются материальные «свидетельства». В интересующей нас части этой рукописи — и музыкальные инструменты. Прекрасно изложенное оглавление («Содержание») дает представление о повествовании в целом, позволяет следить за основными линиями, а также извлечь интересующие нас фрагменты. Описав (насколько возможно) свойства русской церковной музыки, которая «является единственной в своем роде, совсем отличной от музыки в других христианских церквах» и «по своему древнему происхождению не терпит никаких инструментов, а основана только на четырех обычных голосах», охарактеризовав нотное письмо, устройство хоров, капеллы, а также распространение «исправленной музыки» с примесью итальянского вкуса, Штелин останавливается на составе Капеллы («искусного хора отборнейших голосов»), перечисляет певцов, описывает случаи привлечения хора к исполнению опер. В заключение параграфа упомянуты некоторые «гражданские певческие общества в русских городах, <...> которые имеют свои нотные книги, не только с церковными мотетами, но и другими библейскими и моральными текстами старой и новой композиции <...> и на своих собраниях имеют обыкновение приятно проводить время в таких музыкальных упражнениях» (с. 186–187).

Подводя итог, автор объявляет следующую задачу: «И этого довольно для краткого известия о духовной или церковной музыке в России, теперь я хочу исследовать светскую музыку <...> от простейшего пения до возвышеннейшей придворной и театральной музыки и от крестьянского пастушьего рожка до величайших виртуозов на изысканнейших инструментах» (с. 167).

Далее автор формулирует свое представление о предмете, который нас более всего интересует: «Обычная русская сельская музыка простонародья в деревнях, местечках и городах заключается, главным образом, в пении, и очень редко в игре на одном или двух инструментах, которые я опишу ниже.

Одна-единственная мелодия, которая, хотя и претерпевает бесчисленные изменения как в зависимости от умения или неумения певца, так и от особенностей многочисленных провинций широко раскинувшегося Российского государства <...>, но в основе одна и та же, присущая стране и не схожая ни с какими

другими <...> господствует в хоровом пении и игре от Двины до реки Амура и Ледовитого океана» (с. 187).

Краткое и категорическое суждение способно привести в оторопь фольклористов, и не только вызывать недоумение, но даже показаться оскорбительным. Тем более что в том же XVIII в. (в самом его конце) было высказано и опубликовано совсем иное мнение о русской песне. В Предуведомлении к Собранию народных русских песен Н. А. Львов высоко поставил их музыкальные достоинства и разнообразие, представив их как исторически и стилистически осмысленный корпус. После долгих споров об авторстве труд Львова занял почетное место в основании русской фольклористики<sup>8</sup>.

Вероятно, в ярчайшем контрасте этих близких по времени высказываний заключается одна из причин, по которой взгляд читателя проскальзывал мимо пассажа Штелина, опубликованного уже неоднократно, и не останавливался на нотных строчках<sup>9</sup>. Однако в новом издании он воспринимается иначе. Свойственный «Запискам» благожелательный и позитивный тон говорит о человеке, который никогда не затевал интриг и неукоснительно выполнял взятые на себя обязательства — как в прямых своих профессиональных делах и в описаниях «свободных художеств в России», так и в моральном отношении. Такой автор заслуживает серьезного подхода и внимательного истолкования.

Необходимо представить себе, на что могли опираться свидетельства Штелина, всегда добросовестные и ответственные, что он мог слышать и где.

В XVIII в. песня жила в двух пространствах: традиционного быта, практически закрытого для внешнего наблюдателя, и как эстетическая ценность для любителей, в определенных кругах просвещенного общества. Начнем с того, чего он в области «простонародных песен» слышать не мог. А это важнейшие — по представлениям фольклористики — вещи: обрядовые песни свадебной игры, песенные формы календарных обрядов, циклы похоронных и поминальных причитаний. Все это было достоянием внутренней жизни той части русского общества, в которую Штелин не был включен.

Этнография и словесность — неперенные «собеседники» фольклористики, вне которых она теряет реальность, — не входили в круг его интересов. Знание русского языка (он говорил и писал письма по-русски) не означает владения «песенным языком», знания песенной поэзии (впрочем, словесность вообще и поэзия в частности не были в центре его внимания).

---

<sup>8</sup> Об истории этого издания, дискуссии о его авторах см.: *Латин В. А.* Николай Александрович Львов и его «Собрание народных русских песен» (новые данные) // Н. А. Львов. Жизнь и творчество: в 3 ч. Ч. 2. Культурное наследие / Петербургский Рериховский сборник VII. СПб., 2008. С. 196–215.

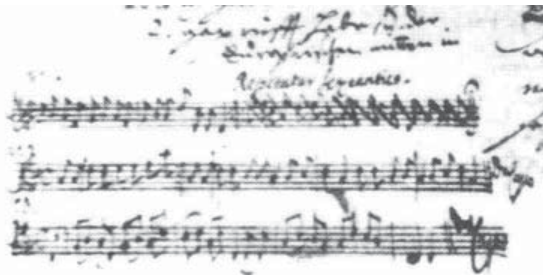
<sup>9</sup> «Известия о музыке в России» в русском переводе опубликованы в: Музыка и балет в России XVIII века / пер. с нем. и вступ. ст. Б. И. Загурского, под ред. и с предисл. проф. Б. В. Асафьева. Л.: Тритон, 1935. Переиздано с тем же названием: СПб.: Союз художников, 2005. В обеих версиях приведены нотные записи русских песен, насколько нам известно, не получившие отклика в научном мире.

Естественно, что безнотные публикации М. Д. Чулкова и М. И. Попова не могли быть сопряжены с впечатлениями музыканта о песнях. В соответствии с этим должно быть понятно, что наблюдения Штелина основаны на формах, открыто демонстрируемых, сопоставимых с зрелищными, театрально-концертными, — но только принадлежащими к «низкому», стилистически и социально, регистру.

Продолжим цитирование: «Весь народ в России поет и играет по этому типу мелодии; девушки и женщины поют по ней свои песни к своим танцам. Эта мелодия звучит во всех трактирах и кабаках, и именно так крестьяне, даже во время самой тяжелой работы, и возницы и ямщики на всех дорогах поют эту мелодию, которая не распространена нигде на земле, но повсюду в Российской империи» (с. 188). Своеобразие и стилистическая слиянность музыкальных впечатлений — вот что важно для Штелина. Необходимо также иметь в виду особенности его восприятия, сложившиеся в связи со сферой инструментальной музыки. Инструменты — пастушеский рожок, балалайку, гудок, столовые гусли, роговой оркестр, вновь изобретенные усовершенствования духовых и даже курьезные музыкальные орудия Штелин описывает тщательно, зарисовывает, приводит нотные записи. Но эта другая проблематика, и она подлежит особому рассмотрению.

Вернемся к тексту о песнях: «Вместо дальнейшего описания, я хочу привести здесь несколько лучших образцов такой всеобщей мелодии. Вот они» (с. 188). В издании приведено факсимильное воспроизведение записи трех мелодий без слов; хотя эти нотные строчки с трудом читаются, воспроизводим их здесь в силу исторического значения (пример 1).

#### Пример 1



Нотный набросок был сделан для первого текста, помеченного 1747 г. В издании «Записок» при воспроизведении нотных записей нет ссылки на конкретный документ, но поскольку фраза о «лучших образцах общей мелодии» перенесена из «Музыкальных известий...» в текст 1769 г. и там снабжена нотными строчками, в которых распознаются «перебеленные» рукописные наброски, можно с уверенностью отнести запись к первому описанию простонародных русских песен.



Исходной позицией пассажа о мелодиях песен в тексте 1747 г. служат меткие замечания о музыкальных инструментах (балалайке, гудке, рожке): «Но если теперь спросить, что они играют <...>, то нельзя ответить иначе, как: их собственные сельские мелодии, которых может быть бесчисленное множество, но все вместе они составляют почти только одну-единственную мелодию. Они столь похожи одна на другую, что зависят только от фантазии певца или играющего, т. е. от его плодотворной или бесплодной силы воображения и вариаций. Без ее помощи все столько разные мелодии, происшедшие когда-то из одной, только с течением времени превратились в различных местах столь удивительно обширного государства в небольшое разнообразие.

По крайней мере, в основе композиции все они, от реки Дуная до Северного Ледовитого океана и Камчатки, выглядят очень похожими. Так сказать, всё, что дышит, в России поет и играет. Из всех кабаков доносятся одинаковые мелодии, и точно так крестьяне за тяжелой работой и почталыоны и ямщики на всех дорогах поют одну мелодию. Она определенно имеет в себе много древнего, если сравнить с другими, является почти промежуточной между азиатской, преимущественно персидской и турецкой манерой пения, которую я достаточно много раз слышал и проверял, и европейской. Вместо ее обширного описания я хочу добавить несколько нотных примеров таких русских популярных сельских мелодий» (с. 303–305).

При сопоставлении двух текстов (1747 г. и 1769 г.) становится ясно, что непосредственные, беглые замечания первого растворены в более медленном, «академичном» тоне второго. При этом отчасти изменяется мыслительное поле — уходит меткая аллюзия к временной перспективе и варьированию как способу передачи. Менее категорично сформулировано сравнение с музыкой «соседей». По-другому введены «образцы всеобщей мелодии». Вероятно, в процессе подготовки 2-го текста к изданию эти мелодии были награвированы. Это изображение мы также приводим по публикации К. В. Малиновского (пример 2).

Пример 2

The image shows two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', each consisting of two staves. The top staff of each example is a vocal line in G major (one sharp) and common time (C). The bottom staff is a piano accompaniment, also in G major and common time, and includes the instruction 'Da Capo' written in a cursive hand. Example 'a)' shows a melody with a more complex, rhythmic pattern, while example 'b)' shows a simpler, more melodic line.



Для того чтобы облегчить чтение и снять «отстраненность» этих записей, приводим их также в современной графике, заменив начертание ключа, сняв октавное удвоение знака при ключе (пример 3).

Пример 3



Значок наподобие мордента может обозначать какой-то мелизм, особенность звуковедения или динамический акцент. Поскольку он проставлен в разных позициях (перед скачком к нижней опоре, перед падением в октаву, в движении к верхней опоре), то указывает, скорее всего, на продолжение мелодии, не вместившейся в строчку. Отметим характерные особенности нотации: ключ «соль», употребляемый для записи инструментальной музыки; знаки, очерчивающие повторы «колен», обычные для плясовых напевов и наигрышей; указание Дасаро в конце. Нотные записи 1 и 2 действительно похожи на плясовые. Третья же принципиально от них отличается, вызывает ассоциации с хороводными<sup>10</sup>.

Комментарий, следующий за нотами, относится к структуре напевов: «Как в стихосложении соблюдается в каждом стихе или на его половине известный абзац, называемый цезурой, так и простая русская сельская мелодия имеет для каждого вдоха свой абзац в каждой строчке, который всегда падает на кварту» (с. 189)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Отметим ее сходство с песней из Собрания Львова-Прача «Ай на горе дуб, дуб» (№ 98, из раздела «Плясовые»).

<sup>11</sup> Этот абзац взят без изменений из первого текста (с. 304).



Для записок Штелина характерно конкретное, личное знание. Он скрупулезно передает рассказ майора Пилизнера, большого любителя музыки, хорошо игравшего на скрипке. По возвращении из камчатской экспедиции тот присутствовал у Штелина на итальянском концерте и в ритуурделях одной из арий Гассе с изумлением узнал в свойственных этому композитору скользящих ходах песню камчатских девушек, подобную крикам уток. Музицирование мужчин-камчадалов путешественник описывал как гудение дудок из камыша и «одновременно издаваемый горлом или сквозь зубы постоянный басовый тон» (с. 189–190). Поразительное внимание и точность передачи уравнивает рассказчика и автора «Записок»<sup>12</sup>.

Можно пожалеть о том, что не случилось собеседника, который мог бы привлечь внимание Штелина к какой-либо конкретной русской песне или происшествию с нею. Обобщенное описание свойств — вот основной модус заметок, среди которых находит место сопоставление (с позиции фольклористики рискованное, потому что непонятно на чем обоснованное): «В тщательнейшем сравнении с другими иноземными напевами ее можно назвать наполовину татарской (которые я имел достаточно возможностей слышать и изучать), и наполовину римской или славянской, так как она имеет что-то от характера обеих» (с. 188). Трудно сказать, где и каким образом Штелин имел возможность познакомиться с татарской песней, но самый факт подтверждается записью мелодий татарских песен со словами (!); эта запись также приведена в издании (с. 312). Интерес к языкам и культуре народов, населявших восточные земли России, был свойственен европейским путешественникам и ученым, и все эти земли вместе именовались в XVII в. Таргарией<sup>13</sup>.

Под записью русских мелодий слова не вписаны. То, что сказано об их содержании, наводит на мысль, что автор опирается на пересказы: «Если же спросить, что они поют на эту всеобщую мелодию, то можно по праву ответить частью все, что певцу приходит в голову или что он запомнил от услышанного пения других, как то: старый рассказ, легенду о великане Илье Муравиче,

---

<sup>12</sup> «Он говорил и уверял нас, что это место или фраза — целиком камчатская, и никак не мог постигнуть, откуда Гассе, никогда не слышавшему ни пения камчатских девушек, ни крика полярных морских уток, могла притти в голову такая мысль. На наши обстоятельные расспросы, он рассказал нам, что, несмотря на всеобщую распространенность русских песенных мелодий, на Камчатке они еще не известны и что любовные и исторические песни, которые поются там девушками и женщинами, имеют большей частью печальную мелодию, почти сплошь такого характера, как эта ритуурнель Гассе» (с. 187–188). В «Мемуарах о музыке в России» рассказ майора Пилизнера приведен в иной редакции, включающей «У камчадалов нет русской универсальной мелодии, а есть их собственные более подвижные и мелодичные» (с. 311; различие в написании фамилии как в издании).

<sup>13</sup> Достаточно вспомнить Николаса Витсена и его интерес к представителям этих народов, стремление к общению с ними, нашедшие отражение в описании путешествия в Россию в 1664–1665 гг. (русское издание: *Витсен Н.* Путешествие в Московию. СПб.: Simposium, 1996). Фундаментальный труд Витсена «Северная и Восточная Таргария», обобщивший многолетние исследования и положивший начало исследованию Сибири, вышел в свет в 1692 г.

об осетре и т. д., басню, любовное признание, диалог влюбленного со своей возлюбленной, историю об убийстве, описание красивой девушки и т. п., все в прозе, многое положенное экспромтом на всеобщую мелодию, а частью старинные песни в просодии и стихах, но редко рифмованные. О более новых песнях и прекраснейших одах в хорошо рифмованных стихах, которые уже не принадлежат к простому виду и снабжены современными мелодиями, я упомяну дальше. Эти последние больше находятся в употреблении среди женщин в деревнях и вообще простолюдинов, которые имеют обыкновение плясать под их пение без музыкального инструмента свои сельские танцы и водить хороводы» (с. 189).

Чудесное описание хоровода помещено в другом разделе «Записок»<sup>14</sup>: «Во всем танцевальном искусстве Европы ничто не превосходит русский сельский танец, если его танцует взрослая красивая девушка или молодая женщина в своем русском народном костюме <...> Обычно его танцуют целые кампании девушек или женщин без какого-либо участия мужчин, особенно в деревнях. Для этого им не нужны ни пиликающие скрипки, ни ворчащие басы, ни другие музыкальные инструменты: только их собственные голоса и песни <...>. Несколько лет назад я находился примерно в сотне верст от Москвы по Калужской дороге в прелестной деревне <...> Во время прогулки по полю к нам подошла группа нарядных крестьянских девушек, попросила разрешения потанцевать перед нами и спросили имена каждого из нашей компании. После этого они сомкнули хоровод и танцевали под мелодию их песни, в которой постоянно встречались наши имена. Танец продолжался, пожалуй, еще целый час; и после того, как они получили несколько рублей в подарок, они снова начали танец, и их песня с вставленными нашими именами звучала еще нам вслед» (с. 359–360). Зарисовка хоровода стоит особняком от описания музыки, впечатления от хороводов и «общих русских песен» не соединяются.

Итак, «портрет» сельской музыки несколько изменился в неспешном описании, дополненном побочными сюжетами, но собственно объем предмета не увеличился. Определение остается неподвижным, не сопрягается с другими впечатлениями — ни с хороводом, ни с участием русских песен в других формах музицирования. Имя В. К. Трутовского<sup>15</sup> возникает без упоминания о русских песнях в его репертуаре; содержание книжек, по которым поют горожане, обозначено так глухо, что можно только условно соотнести их с книжными песнями,

---

<sup>14</sup> «Известия о танцевальном искусстве и балетах в России»; опубликованы в том же томе, с. 359–360. Предшествующий параграф подводит к сельскому танцу от балета, в который бывает включен, а также повествует об интересе к сельскому танцу не одних только простолюдинов: «Знать часто сама танцует русский сельский танец, как будто в шутку, и может быть в память старых обычаев страны, сельских увеселений и невинного веселья их предков» (с. 359).

<sup>15</sup> Запись в «Мемуарах о музыке в России» под 1769 г. содержит похвальную характеристику игры Трутовского на столовых гусях; запись под 1777 г. — об издании русских песен с приложенными нотами. О собственно песнях ничего не сказано — вероятно, Штелин их не слышал.

среди которых песни устной традиции занимали все большее место. Не встречали мы и следов общения с песней в домашнем музицировании образованных светских людей<sup>16</sup>. Эта область описана чередой сменяющихся популярных (модных) инструментов: бандура, столовые гусли, клавесин. Но все они описаны через возможность исполнения европейской музыки<sup>17</sup>. Единое смысловое и звуковое поле **песни**, известное по реплике Г. Р. Державина о XVIII в. — «прямой был век песен» — не существовало для автора «Записок». Это ни в коей мере не может быть предъявлено претензией к Я. Штелину; надо признать, что для фольклористики оно только в последние десятилетия становится предметом исследования.

«Записки» посвящены движению «свободных художеств» во времени, они создают русло, насыщенное сменяющимися друг друга событиями, именами создателей и исполнителей. Публикация 1935 г. предварена статьей Б. И. Загурского «Музыкальная культура в России XVIII в.» и предисловием редактора Б. В. Асафьева<sup>18</sup>. У этих двух текстов одно назначение — ввести вновь открывающийся обширный материал в процесс научного осмысления малоизученного этапа художественной жизни России. Но выполнение этого замысла разное. Загурский стремится выстроить контекст «Записок». Он привлекает некоторые материалы, дополняющие свидетельства Штелина, ищет ракурсы, в которых можно увидеть и истолковать стилистические процессы, происходившие в различных сферах русской жизни, их сложное взаимодействие.

Предисловие Асафьева в ином модусе. Оно воспринимается сейчас как попытка оправдать интерес к XVIII в., навязав ему социологическую (в рамках пролетарской идеологии) направленность. Оставив в стороне характерную для середины 1930-х гг. фразеологию, можно оценить проницательные суждения Асафьева о сути фольклора как процесса. Оценка деятельности «любопытствующего просветителя и наблюдателя» Штелина корректна и точна: «Описания его ценны тем, что за множеством разнородных сведений позволяют угадать происходившие в художественной области преобразовательные процессы, усвоения нового и переработки традиций»<sup>19</sup>. Эти процессы, наглядные в жизни Петербурга, происходили и в «громадной сфере музыки устного творчества и устной традиции», это была «постоянная, хотя и крайне замедленная в срав-

---

<sup>16</sup> Штелин не соприкасался с Львовско-Державинским кружком, чему причиной различие образа жизни, родственных, деловых связей, принадлежность к другому поколению. В Записках упомянуто имя превосходного музыканта, псковского помещика Яхонтова, который был не просто хорошим знакомым Н. А. Львова, но и его соавтором, положившим на музыку оперу «Сильф, или Мечта молодой женщины». Но этот эпизод не сопрягается с интересующей нас темой, песнями в музыкальном быту дружеского круга.

<sup>17</sup> Такое устремление характерно и доньше: в исполнении классики совершенствуются домра, балалайка, баян.

<sup>18</sup> *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII в. Л.: Тритон, 1935.

<sup>19</sup> Там же. С. 6.

нении с тем же явлением в городах, работа над трансформацией интонаций и обогащением их»<sup>20</sup>.

И Загурский, и Асафьев обращают внимание на практически не исследованный пласт культуры — книжную песню, для которой еще используется термин «кант» (хотя Загурский ставит под сомнение его правомерность). Асафьев ограничивается констатацией важности этого пласта музыкальной культуры, Загурский же приводит некоторые тексты и намечает линии родства и превращений, происходящих в этой широко бытовавшей сфере музицирования<sup>21</sup>. Напомним, что в «Записках» есть о нем упоминание, правда, неразвернутое. Это один из импульсов, которые содержатся в описаниях Штелина. Осознать и развить его можно, увеличивая объем источников. Но ни Загурский, ни Асафьев никак не отмечают нотные записи песенных мелодий.

Заключительный абзац предисловия поощряет трудную работу по созданию источниковой базы: «Изучение музыки и музицирования России вовсе не является узким архивно-музейным любопытством, и потому надо всячески приветствовать появление в печати памятников музыки и документов и материалов о музыке того времени»<sup>22</sup>. Добавим к этому, что появившиеся в печати материалы еще должны быть прочитаны, усвоены и включены в поле научно-го знания.

Итак, соберем адресованные нам, в XXI в., послания и обозначим ракурсы, в которых свидетельства века XVIII нам задают направления работы:

- Предстает необходимость заново осознавать и «собирать» предмет музыкальной фольклористики из широкого круга явлений традиционной культуры, чтобы динамика стилистических процессов осознавалась как естественная необходимая часть ее жизни.
- Нужно учитывать разные темпы музыкальной жизни, полюсами которой предстают скорое движение, обилие новаций в театральной и концертной сферах — и «крайне замедленное», но вполне реальное преобразование «исконного запаса», а также порождение новых форм в сфере устной традиции.
- И наконец, пристального внимания требуют самые нотные записи: их стоит рассмотреть и как архетипические модели напевов-наигрышей из неизвестной фольклористике поры (не менее полутора веков отделяют эти записи от надежных научных данных). Хочется надеяться, что найдутся близкие к ним варианты, что подтвердит точность и остроту слуха Якоба Штелина.

<sup>20</sup> Там же. С. 8.

<sup>21</sup> Необходимо поправить неточность в отношении одного из приведенных текстов: «Светский» (по мнению Загурского) псалм «О прекрасная пустыни» на самом деле восходит к житию царевича Иосафа, святого православной церкви; а также ошибку в нотном тексте — целая нота, изображавшаяся в нотописи XVII в. двумя точками, прочитана как терция.

<sup>22</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. Л.: Гритон, 1935. С. 11.

*Е. Е. Васильева*

## **Литература**

*Витсен Н.* Путешествие в Московию. СПб.: Simposium, 1996.

*Латин В. А.* Николай Александрович Львов и его «Собрание народных русских песен» (новые данные) // Н. А. Львов. Жизнь и творчество (в 3 ч.). Ч. 2. Культурное наследие / Петербургский Рериховский сборник VII. СПб., 2008. С. 196–215.

*Малиновский К. В.* Материалы Якоба Штелина: в 3 т. СПб., 2015. Т. 1. Записки и письма Якоба Штелина об изящных искусствах в России; Т. 2. Записки и письма Якоба Штелина о коллекционировании в России; Т. 3. Записки и письма Якоба Штелина о театре, музыке и балете в России.

*Трутовский В. Ф.* Собрание русских простых песен с нотами. СПб., 1776–1795.

*Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII в / Пер. с нем. и вступ. ст. Б. И. Загурского; под ред. и с предисл. проф. Б. В. Асафьева. Л.: Тритон, 1935.