

МУЗЫКАЛЬНЫЙ

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ

Том
14



XIX
век

СЛОВАРЬ-ИССЛЕДОВАНИЕ

ПЕТЕРБУРГ

1801–1861



MINISTRY FOR CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION
THE RUSSIAN INSTITUTE FOR THE HISTORY OF THE ARTS

MUSICAL SAINT-PETERSBURG
of the 19th CENTURY
1801–1861

Materials for the Encyclopedia

14

Compozitor Publishing House•Saint-Petersburg

2017

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ XIX века
1801–1861**

Материалы к энциклопедии

Том 14

Санкт-Петербург•Композитор

2017

УДК 78.03(471.23-2)

ББК 85.313(2)1

Ответственный редактор и составитель

доктор искусствоведения *Наталья Алексеевна Огаркова*

Рецензенты:

доктор искусствоведения *Наталья Семеновна Серегина*;

кандидат искусствоведения *Елена Семеновна Ходорковская*

Managing editor, compiler *Natalia Ogarkova* (Dr. habil.)

Reviewers:

Natalia Seregina (Dr. habil.)

Elena Khodorkovskaya (Ph. D.)

Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. Том 14 / Отв. ред. и сост.: Н. А. Огаркова. – СПб: Российский институт истории искусств, Композитор • Санкт-Петербург, 2017. – 360 с., [24] ил.

Music Saint-Petersburg of the 19th Century. 1801–1861: Materials for the Encyclopedia / Natalia Ogarkova (editor, compiler) / Saint-Petersburg: Russian Institute for the History of the Arts, 2015), Compozitor Publishing House • Saint-Petersburg, 2017. – 360 p., 24 il.

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-201-7

© РИИИ, 2017

© Н. А. Огаркова, 2017

© Коллектив авторов, 2017

© Союз композиторов Санкт-Петербурга,
2017

© Издательство «Композитор•Санкт-Петербург», 2017

Содержание

От редактора	8
Евгений Герцман. Первая попытка становления российской музыкальной византистики	11
Наталья Огаркова. Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве	24
Марина Долгушина. Петербургские дилетанты братья Голицыны	46
Анна Груцынова. Петербургские «приключения» Адольфа Адана	56
Зивар Гусейнова. «Блуждающая фугетта» (Н. А. Римский-Корсаков в работе над «Моцартом и Сальери»)	68
Анна Порфирьева. «Дней Александровых прекрасное начало...» ..	79
Анна Порфирьева. Две папки	127
Марианна Константинова. Артист императорских театров: О взаимоотношениях с Театральной дирекцией	177
Наталья Серегина. О музыкальном мотиве пьесы «Молодые супруги»: Грибоедов – Фильд – Моцарт	202
Светлана Лащенко. Анджелика Каталани в Петербурге	208
Елена Воробьева. Константин Голланд – «тенорист» и режиссер немецкой оперы в Петербурге	224
Виктор Лапин. Иван Рупин и журнал «Русский певец и фортепианист»	236
Татьяна Берфорд. Первый скрипач Бонапарта при дворе русского императора: Неизвестный Пьер Род	245
Галина Петрова. Иоганн Бенъямин Гросс – виолончелист-виртуоз и забытый композитор	267
Георгий Ковалевский. К истории гитарной школы в Петербурге в начале XIX века	288
Юлия Савельева. Зрелищные представления и концерты в Петербурге: От исполнителей к публике	304
Андрей Михайлов. Инвалидные концерты в Петербурге первой половины XIX века	319
Список сокращений	333
Список иллюстраций	334
Указатель имен	336
Сведения об авторах	354
Summary	355

Contents

Editorial	8
Yevgeny Gertzman. The First Pursuit to Establish Russian Byzantium Studies in Music	11
Natalia Ogarkova. A Composer in Nineteenth-century's Russia: Notes on Professionalism, Dilettantism, and Artistic Work	24
Marina Dolgushina. Brothers Golitsyn – Saint-Petersburg Dilettanti	46
Anna Grutsynova. Adolphe Adam's «Adventures» in Saint-Petersburg	56
Zivar Guseinova. «Wandering Fuguetta» (Nikolai Rimsky-Korsakov in His Work on Mozart and Salieri)	68
Anna Porfirieva. «The Beautiful Beginning of Alexander's Times...»	79
Anna Porfirieva. Two Folders	127
Marianna Konstantinova. The Artist of Imperial Theatres: on Relations with the Theatrical Directors	177
Natalia Seregina. About Music Motif in the Play The Young Spouses: Griboyedov – Field – Mozart	202
Svetlana Lashenko. Angelica Catalani in Saint-Petersburg	208
Elena Vorobieva. Konstantin Holland – «Tenorist» and Director of German Opera in Saint-Petersburg	224
Viktor Lapin. Ivan Rupin and a Journal «Russian Singer and Pianoforte Player»	236
Tatiana Berford. Bonaparte's First Violinist at the Court of Russian Emperor: the Unknown Pierre Rode	245
Galina Petrova. Johann Benjamin Gross – a Virtuoso Cellist and Forgotten Composer	267
Georgy Kovalevsky. To the History of Guitar School in Saint-Petersburg in the Early 19 th Century	288
Yulia Savelieva. Mass Shows and Concerts in Saint-Petersburg: from Performers to the Public	304
Andrei Mikhailov. Invalid's Concerts in Saint-Petersburg of the First Half of the 19 th Century	319

Abbreviations	333
List of Illustrations	334
Index	336
Information about the Authors	354
Summary	355

От редактора

Книга «Музыкальный Петербург. XIX век. 1801–1861. Т. 14: Материалы к энциклопедии» выполнена авторским коллективом на материале исследований, осуществляемых сектором музыки Российского института истории искусств в рамках проекта «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861», поддержанного в 2009–2010 гг. фондом РГНФ. В 2013 г. опубликованы статьи и материалы к энциклопедии «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 12: XIX век. Страницы биографии» (Отв. ред. и составитель Н. А. Огаркова. СПб.: Санкт-Петербург•Композитор, 2013). В 2014 г. появилась следующая книга, подготовленная авторским коллективом энциклопедии, – «Музыкальный Петербург. XIX век: 1801–1861. Т. 13: Материалы к энциклопедии» (СПб.: РИИИ, Санкт-Петербург•Композитор, 2014).

В очередном томе материалов к энциклопедии продолжается исследование магистральных направлений фундаментального проекта: «европейское–русское» в музыкальной культуре Петербурга; Петербург и русская композиторская школа; композитор, социум, творчество; музыкальный театр–театральное дело–артисты и публика; исполнитель–виртуоз–композитор; город и музыкальная среда; поэты, писатели, критики – слово о музыке; нотные рукописи и издания как феномен петербургской музыкальной культуры.

В каждом из сюжетов книги авторы стремились к поиску и исследованию нового, эксклюзивного материала. Так, письмо В. Стасова М. Корфу о греческой рукописи под названием «Святоградец» стало источником для анализа ситуации в истории российской музыкальной византистики (*Е. Герцман*). На основе критических статей В. Одоевского, Р. Зотова, И. Гончарова, В. Стасова, А. Рубинштейна высвечивается неоднозначно решаемая в России проблема музыкального профессионализма и дилетантизма (*Н. Огаркова*), а анализ фрагмента из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», обозначенного как «Intermezzo–Fughetta», выявляет специфику творческого процесса композитора (*З. Гусейнова*).

Фигура европейской знаменитости – композитора А. Адана, посетившего российскую столицу, рассматривается в контексте разнообразных реалий петербургской жизни: в процессе реконструкции постановок его опер и балетов, в контактах с императорской фамилией и аристократией, в бытовых подробностях пребывания композитора в России (*А. Груцынова*). Особенности музыкально-театральной жизни Петербурга обретают дополнительные акценты в

статьях, посвященных деятельности труппы А. Казасси, связанной с культурной политикой власти в начале александровской эпохи (А. Порфирьева), а также процессу становления социальной жизни артиста императорских театров, его непростым контактам с начальством (М. Константинова).

Ряд статей отсылает читателя к разнообразным перипетиям жизни и творчества отдельных персон, музыкантская карьера которых в разное время разворачивалась в российской столице. Эти сюжеты существенно дополняют основные исследовательские направления книги. Так, в статье о князьях Голицыных выявляются мотивы творчества композиторов-дилетантов, формы функционирования их романсов в аристократической среде (М. Долгушина). История гастролей знаменитой итальянской примадонны Анд. Каталани, ее контактов с русским обществом (С. Лащенко), а также история о деятельности актера и режиссера немецкой труппы К. Голланда (Е. Воробьева) органично вписываются в корпус статей о музыкально-театральной жизни Петербурга, актуализируя проблему европейско-русских культурных связей. С этой же областью исследований корреспондирует этюд о музыкальной параллели «Дж. Фильд – В. Моцарт» в связи с комедией А. Грибоедова «Молодые супруги» (Н. Серегина). Как исполнитель и автор обработок русских народных песен представлен И. Рупин с акцентом на истории издания его сочинений в журнале «Русский певец и фортепианист» (В. Лапин), как скрипач-классицист, «первый скрипач» Бонапарта I – П. Род (Т. Берфорд), как виолончелист-виртуоз и композитор И. Б. Гросс (Г. Петрова). История становления и развития гитарной исполнительской и композиторской школы в Петербурге также рассматривается в контексте традиций «Европа–Россия» (Г. Ковалевский).

Еще один блок статей посвящен концертной жизни Петербурга, с которыми, впрочем, перекликаются статьи об Анд. Каталани, К. Голланде, П. Роде, И. Б. Гроссе. Концертная жизнь фигурирует в статьях книги в двух аспектах: как разнообразное развлечение с включением в программы цирковых номеров, фехтовальных упражнений, «живых картин» наряду с «академической» музыкой (Ю. Савельева), и как особая форма, своего рода «жанр» инвалидных концертов, начавшихся с войной 1812 г. и просуществовавших почти целый век (А. Михайлов).

Авторы данной книги выстраивали сюжеты своих статей на основе эксклюзивных материалов (контрактов, прошений, переписки артистов и композиторов с Дирекцией императорских театров, их личных дел, афиш, периодики, мемуаров, нотных рукописей и

изданий), извлеченных из архивных фондов и библиотек Москвы и Санкт-Петербурга.

Благодарим заведующую ОНИиМЗ РНБ, кандидата искусствоведения И. Ф. Безуглову за помощь в работе с изданиями опер Н. А. Римского-Корсакова. А также искренняя признательность сотруднику сектора музыки РИИИ, кандидату искусствоведения Г. В. Ковалевскому за помощь в подготовке к изданию иллюстративного материала книги.

Евгений Герцман

Первая попытка становления российской музыкальной византистики¹

25 апреля 1856 г. в газете «Санктпетербургские ведомости» (№ 69) появилось письмо известного российского искусствоведа Владимира Васильевича Стасова (1824–1906) к тогдашнему директору Императорской Публичной библиотеки барону М. А. Корфу². Тогда же оно было выпущено и отдельной брошюрой³:

Осмеливаюсь обратиться к Вашему Высокочревателству со всепокорнейшею просьбою принять от меня приносимую мною в дар Императорской Публичной библиотеке копию с греческого манускрипта, содержащего в себе сочинение о греческой церковной музыке, и вместе с тем прошу позволения сказать здесь несколько слов о важности, редкости, содержании и местонахождении подлинного манускрипта.

¹ Данная статья является соответствующим образом переработанным вариантом одного из параграфов готовящейся сейчас (по плану Российского института истории искусств) монографии автора этих строк: «Следы встречи двух музыкальных цивилизаций».

² Стасов В. В. Письмо В. Стасова к г. директору Императорской Публичной библиотеки барону Модесту Андреевичу Корфу // Санктпетербургские ведомости. 1856. № 69. 25 апр. Граф Модест Андреевич Корф (1800–1876) занимал различные чиновничьи посты в государственных учреждениях. В период 1849–1861 гг. он состоял директором Императорской Публичной библиотеки, которую, по свидетельству исследователей, обновил и преобразовал. Корф способствовал увеличению государственных и частных ассигнований на нужды библиотеки, а также на приобретение литературы. Он активизировал составление каталогов и сформировал особый отдел иностранных книг о России (Rossica). Подробнее см.: *Михеева*.

³ Письмо приводится полностью, за исключением отдельных фрагментов, не имеющих непосредственного отношения к его основной теме. См.: *Стасов*, 5–8.

Означенное сочинение о греческой церковной музыке, известное под именем «Святоградца» (Ἀγιοπολίτης), находится в греческом рукописном сборнике Парижской Публичной библиотеки, in 8^o, № 360, и до сих пор неизвестно в Европе ни одного другого списка его. Писано оно на хлопчатой бумаге и происходит из Кольбертова собрания; в каталоге Парижской Публичной библиотеки «Святоградец» (4-й номер сборника) обозначен следующим образом:

Anonymi tractatus Ἀγιοπολίτης inscriptus, ubi de musica Graecorum ecclesiastica. Finis desideratur. Is codex seculo XIV videtur exaratus, то есть «Трактат неизвестного, “Святоградец” называемый, о греческой церковной музыке». Конца недостает. Принадлежит, кажется, XIV столетию.

Название «Святоградца» присвоено этому сочинению на основании первых слов его текста. Вот они: «Книга “Святоградец”, состоящая из нескольких музыкальных метод. “Святоградцем” он называется потому, что заключает в себе сочинения некоторых святых и подвижников, прославившихся жизнью в святом граде Иерусалиме, (составлена) Козмою и Иоанном Дамаскиным стихотворцами»⁴.

<...> В новейшее время ученый Венсен (Vincent) в знаменитом сочинении своем о древнегреческой музыке, помещенном в XVI томе «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi»⁵, изложил другое мнение о нашем трактате (из которого привел 5 отрывков, относящихся до музыки древних греков)⁶.

<...> Узнав из отзыва Венсена о существовании этого трактата, столь важного для нашей истории музыки, я же-

⁴ Далее Стасов приводит мнение немецкого филолога И.-А. Фабрициуса (Johann-Albert Fabricius, 1669–1736), прославившегося своими многотомными изданиями («Bibliotheca Graeca», 1705–1728; «Bibliotheca Latina», 1773–1774; «Bibliotheca Latina mediae et infimae aetatis», 1734–1736 и др.). Оно заключается в том, что автором «Святоградца» мог быть знаменитый византийский гимнограф Андрей Критский (ок. 660–740).

⁵ См.: Vincent.

⁶ Затем Стасов цитирует предположения А. Венсена о том, кто мог быть автором «Святоградца».

лал иметь его потому, что, занимаясь в настоящее время приготовлением для печати сочинения «О церковном пении и церковных хорах в России», я надеялся разъяснить с его помощью многие трудные вопросы и подробности, тем более, что все сведения об источнике нашей церковной музыки, о средневековой музыке греческой так скудны и недостаточны. По моей просьбе А. Н. Демидов⁷ поручил своему агенту в Париже снять для меня верную копию с манускрипта, что и было исполнено в Парижской Публичной библиотеке греком Сипсомо, занимающимся в Париже исключительно списыванием для иностранцев разных греческих манускриптов. Если описание этого манускрипта было сопряжено с большими затруднениями по причине значительной испорченности рукописи (особливо внизу листов, от сырости и крыс) и трудности разбирать средневековый греческий почерк, то еще большие затруднений представилось при переводе рукописи на русский язык, потому что трактат этот писан языком, который по большей части равно удаляется от древнегреческого классического языка, и от новогреческого, современного нам. Но молодой наш эллинист Г. С. Дестинус⁸, посвятивший себя изучению византийской истории и литературы, по этому самому был в особенности способен заняться этою трудною задачею и выполнил ее по моей просьбе. Значительные пропуски, встречаемые в тексте вследствие его порчи, необыкновенно затрудняли перевод, к чему присоединялся еще бесконечно сложный и схоластический язык, музыкальные термины, в высшей степени изысканные и хитросплетенные. Несмотря на все это, Г. С. Дестинус успешно исполнил предпринятое дело, так что я мог извлечь для своего сочинения весьма много важнейших сведений. Но так как я твердо убежден, что в настоящее время много просвещенных умов занимаются любопытным вопросом о нашей церковной музыке, и так как по личному опыту убедился, что сколько велико богатство музыкальных документов русского церковного песнопения, начиная с отдаленнейшего времени (Императорская

⁷ О нем см. далее.

⁸ О нем также см. далее.

Публичная библиотека заключает в себе по части так называемых крюковых нот неоцененные сокровища, весьма многочисленные, начиная с XI века), сколько же велика бедность первоначальных греческих источников, то по всему этому я и решился принести в дар нашей славной, столько справедливо знаменитой Императорской Публичной библиотеке настоящий список с редкого и единственного в мире манускрипта, трактующего о греческой церковной музыке почти во всех частях ее. Здесь мы находим учение об интервалах, о тонах (или гласах) – часть столько темная и запутанная в наше время, о мелодии, о модуляции, о диапазоне или размере голоса (сопрано, альты, тенора и баса) и проч. и проч., и вообще о всех тех существеннейших вопросах нашей церковной музыки и музыки греческой (из которой она произошла), о которых мы до сих пор так мало знаем.

Считая себя счастливым, что могу к прочим многочисленным редкостям Императорской Публичной библиотеки приложить свою лепту, осмеливаюсь надеяться, что настоящая копия с парижского манускрипта обратит на себя серьезное внимание всех, кто в нашем отечестве занимается в настоящее время историей и теорией нашей церковной музыки, и что она послужит важнейшим документом для исследований, в особенности же для сравнения с музыкальными грамматиками и музыкальными руководствами греческого церковного пения, которых мы до сих пор знаем так мало...⁹.

<...> Поручая таким образом мой греческий манускрипт и краткие мои замечания по поводу его высокоблагосклонному вниманию Вашего Высокопревосходительства, остаюсь и проч.
Владимир Стасов¹⁰.

⁹ Далее автор письма «для облегчения будущих изыскателей» информирует их о четырех источниках, способных оказать существенную помощь в исследовании этого вопроса. Но почти все они посвящены музыке поствизантийского периода, тогда как самого Стасова интересовали сведения о музыке византийской эпохи (IV–XV вв.).

¹⁰ Стасов, 5–8. По свидетельству некоторых современников (Каренин, 224), именно по желанию М. А. Корфа это письмо было опубликовано в «Санктпетербургских ведомостях».

Содержание приведенного письма весьма ясно описывает, как в России стало известно о «Святоградце», а также для какой цели он понадобился, каким образом была приобретена копия и как осуществлялось ее изучение. В своем письме Стасов, аргументируя важность познания этого источника для изучения русской средневековой музыки, затронул только «верхний слой» многочисленных проблем, связанных с отечественной музыкальной медиевистикой того времени, и их внешнюю сторону. Однако каждая из них является не только сложной сама по себе, но и теснейшим образом связана с глубинными явлениями, затруднявшими развитие науки о русской музыке в России. Для осмысления того, насколько важным тогда представлялось освоение содержания «Святоградца», требуется более широкое освещение хотя бы самых основных вопросов, интересовавших не только Стасова.

Известно, что историческое музыкознание в России как наука стало формироваться только к середине XIX в. В основном, это происходило благодаря зарубежным работам по истории западной музыки, попадавшим в Петербург и в Москву. После знакомства с этими публикациями читатели могли составить представление об отдельных этапах европейского музыкально-исторического процесса (конечно, в той форме, в какой он виделся авторам зарубежных изданий). Но российское общество вполне естественно интересовалось тем, как происходили аналогичные процессы в собственном отечестве. Однако здесь среди многих неизученных проблем существовала одна, которая не давала возможности даже приступить к систематизации и осмыслению уже известного материала.

Поскольку музыкально-исторические воззрения должны находиться в полном соответствии с общеисторическими представлениями, то формировавшиеся взгляды на становление и развитие русской профессиональной музыки не могли быть оторваны от уже бытовавших в середине XIX в. воззрений на пути развития России. Так как, по всеобщему мнению, становление государственности (в полном смысле этого понятия) началось здесь с введения христианства, то и истоки русской профессиональной музыки также соотносили с тем же самым временем. Конечно, было хорошо известно о суще-

ствовании музыки и профессиональных музыкантов до X в., участвовавших в многочисленных языческих обрядах, сопровождавшихся музыкой. Но в сложившихся воззрениях эта архаика помещалась в некий особый «отсек» сознания, который больше ассоциировался с предысторией, неотделимой от народных легенд и сказаний. Сама же история, как известно, должна быть обоснована документально. И здесь на пути отечественных историков возникла серьезная преграда. С одной стороны, такой материал существовал, а с другой – он не давал возможности понять, что же происходило тогда в действительности.

Так, оказалось, что единственными свидетельствами, имеющими прямое отношение к музыкальному профилю той далекой эпохи, являются сообщения поздних летописей о том, что «в Киевъ пришли трие певци изъ Грек съ роды своими»¹¹. А в знаменитом сообщении «Степенной книги» упоминается, как от этих пришедших на Русь греков «начать быти в Рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осьмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование, и самое красное демественное пение в похвалу и славу Богу»¹². В результате стало обычным считать, что именно эти византийские мастера занялись подготовкой славянских певчих «по образу и подобию» тех профессионалов, которые работали в Византии. Более того, все нормы богослужбной музыки рассматривались как результат действия этих греческих «гастролеров», деяния которых не могли не оказать влияния на формирование российской церковной музыки (в данном контексте всякая другая музыка вообще не обсуждалась). Иначе говоря, становление отечественной профессиональной музыки христианской эры стало рассматриваться как результат активного влияния византийских музыкально-церковных традиций¹³.

¹¹ Полное собрание русских летописей. Т. V. Вып. 1. Л., 1925. С. 130; Т. VII. СПб., 1856. С. 332. Т. IX. СПб., 1862. С. 85.

¹² Там же. Т. XXI. Часть I. СПб., 1908. С. 20.

¹³ Именно такую позицию занял известный историк русской церковной музыки Д. В. Разумовский (*Разумовский, 2*). С различными и несущественными «уточнениями» ее придерживались также все последующие исследователи.

Но насколько такое допущение верно? Если даже это так, то каким образом осуществлялось это влияние? Ведь без понимания мельчайших деталей сугубо музыкально-профессионального содержания сама концепция оказывается голословной.

Действительно, согласно указанным источникам музыкальное оформление богослужений пришло из Византии. Поэтому нужно было представить себе, каким образом зарубежная музыка оказалась там, где она не могла выполнять своих богослужebных функций. Ведь, как известно, одна из важнейших задач музыки в храме заключается в том, чтобы создать особую ауру, помогающую окунуться в атмосферу сосредоточенности и искренности, исключающую все, что мешает естественному и глубокому выражению религиозных чувств. Здесь должна быть музыка строгая, глубоко выразительная и вместе с тем понятная и знакомая. Речь идет не об известных напевах, а об *интонациях*, сформировавшихся в национальном музыкальном обиходе, знакомых чуть ли не с детства. Только при наличии этих качеств церковная музыка способна содействовать молящемуся, создавая звуковую атмосферу, отвечающую его музыкальному мышлению, а потому естественную для восприятия. Понятность и ясность музыки для слуха и сознания помогает освободиться от всего обыденного, зачастую наносного и готовит поле для искреннего проявления чувств, без чего подлинно религиозный человек не может приступить к молитве¹⁴. Иноземная музыка не способна на это. Ведь если слух воспринимает что-то незнакомое и необычное, сознание волей-неволей напрягается, настораживается, а в результате разрушается состояние, столь необходимое для молитвы.

Источники же сообщают только о фактах: о приезде византийских певчих для «устроения» богослужebного пения. Однако они ни словом, ни намеком не упоминают о сугубо музыкальных деталях этого процесса. Да этого и не следовало ожидать от летописцев, стремившихся к фиксации значительно более важных фактов истории России. Вместе с тем, верное понимание подробностей профессиональной деятельности посланников

¹⁴ Герцман, 2006.

византийской музыкальной культуры является самым главным при изучении становления русской церковной музыки.

Таким образом, в середине XIX в. перед историками русской музыки встала кардинальная задача: понять, что собой представляла византийская церковная музыка времен крещения Руси. Лишь знание ее особенностей указанного периода могло помочь хотя бы гипотетически представить первые шаги отечественной богослужебной музыки. А решить эту проблему можно было, только изучив специальные источники, созданные в Византии в IX–XI вв., то есть близкие ко времени становления русской церковной музыки.

Эту проблему хорошо осознавал Стасов, который был более дальновиден, чем некоторые его современники, и понимал: для осмысления событий, происходивших у истоков российской профессиональной музыки, необходимы знания не о современной греческой музыке, а о средневековой. Как раз именно тогда, в 1847 г., была опубликована упоминавшаяся книга А. Венсена, содержащая музыкально-теоретические и музыкально-исторические фрагменты из различных греческих рукописей. Содержание большинства из них отражало античную науку о музыке. Даже публикация в этом издании разделов из сочинений византийцев Георгия Пахимера и Иоанна Педиасима не меняла сути дела, так как в них излагалась так называемая *musica speculativa*, полностью основанная на достижениях античного музыкознания. Единственным исключением являлась представленная А. Венсеном информация о «Святоградеце», заимствованная из рукописи Codex Parisinus Ancien fonds grec 360. Этот важный источник имеет одну особенность: в первой части выписаны важнейшие положения византийской церковной музыки, во второй – античной. А. Венсен опубликовал фрагменты из второй части. Очевидно познакомившись с этими фрагментами (скорее всего, во французском переводе), Стасов был полностью разочарован, так как в них описывались не особенности церковной музыки, а нечто другое: математическое выражение интервалов, предания об авлосе, сиринге, сальпинге и других языческих инструментах, а также сообщения о Пифагоре и пифагорейце Филолае и т. д. Однако А. Венсен сообщал, что «Святоградец»

содержит также материал, имеющий самое прямое отношение к византийским гимнографам – к Иоанну Дамаскину, с которым традиция связывала не только авторство церковных песнопений, но и введение системы восьми гласов, и к не менее знаменитому Косме Маюмскому. Все это указывало на связь содержания первой части «Святоградца», не опубликованной А. Венсеном, с византийской церковной музыкой. А это давало основание надеяться на обнаружение информации, столь необходимой для ответа на некоторые вопросы становления отечественной профессиональной музыки.

По утверждению А. Венсена, речь шла о рукописи XII или XIII в. Стасов отдавал себе отчет в том, что эта рукопись не IX–XI вв., но все же достаточно близкая к периоду, интересующему русских историков.

Значит, задача состояла в том, чтобы приобрести этот документ и ознакомиться с ним. Именно в этом направлении и начинает действовать Стасов. Прежде всего, он обратился к своему старому знакомому, меценату и одному из потомков знаменитых русских заводчиков Анатолию Николаевичу Демидову¹⁵, с которым Стасова связывали достаточно тесные отношения¹⁶ и, судя по некоторым фактам, не только служебные¹⁷. В результате Демидов поручает своему доверенному

¹⁵ Вот как описывает черты характера Демидова один из исследователей: «... меценат и знаток искусства, русский большой барин, а итальянский князь – Анатолий Демидов Сан-Донато, человек немного чудаковатый, но с широкой душой» (*Каренин, 11*). Современник же сообщает о нем следующее: «Демидов всеми мерами старался походить на Петра I, полагая, что он некоторым образом происходит от него, так как пра-пра-бабушка Демидова, угощая великого императора водочкою, пользовалась его вниманием» (*Иордан, 312*).

¹⁶ После того как Стасов ушел с государственной службы, он несколько лет работал в качестве секретаря Демидова и даже жил с ним в Италии, в имении Сан-Донато (подробнее об их отношениях см. *Каренин, 177–216*).

¹⁷ Известен, случай, когда Стасов, участвуя в одном из маскарадов, устроенном Демидовым, нарядился в латы средневекового рыцаря, и это «обмундирование» оказалось столь тяжелым, что он еле-еле передвигал ноги, когда вокруг все веселились (*Иордан, 311–312*).

лицу в Париже приобрести копию «Святоградца» из рукописи Codex Parisinus Ancien fonds grec 360. Тот, выполняя это поручение, познакомился с неким Теодором Сипсомо (Theodorus Sypsomo), который, будучи греком по национальности, очевидно, подвизался при Парижской Национальной библиотеке, копируя для желающих греческие рукописи и тем зарабатывая себе на жизнь (об этом человеке не удалось найти ни документов, ни более основательной информации). Выполненная копия рукописи потом была переправлена в Петербург и попала к Стасову¹⁸.

Получив ее, он оказался перед серьезной проблемой: как ознакомиться с содержанием этого памятника. Судя по всему, Стасов не знал греческого языка, поскольку в том учебном заведении, где он получил образование (в Императорском училище правоведения), греческий язык не преподавался (Анненкова, 17). Но даже если бы он был знаком с основами языка по гимназическому курсу, то это не решило бы проблемы. Следовательно, из сложившейся ситуации существовал только один выход: привлечь к работе специалиста-эллиниста.

Стасов обратился к профессору Санкт-Петербургского университета Г. С. Дестунису¹⁹ с предложением перевести текст, содержащийся в рукописи. Неизвестно, как скоро тот принял это предложение и были ли у него какие-либо сомнения по этому поводу. Ведь предстояло заняться текстом, тематика которого была ему абсолютно незнакома. Во всяком случае, как следует из процитированного письма Стасова, он «успешно исполнил предпринятое дело». К сожалению, этот перевод, очевидно, не сохранился, и о его качестве трудно судить. Однако существуют косвенные «улики», помогающие предположить его уровень.

¹⁸ Копия, выполненная с манускрипта Парижской Публичной библиотеки Т. Сипсомо и подаренная Стасовым Публичной библиотеке, хранится: ОР РНБ. Греческая 140 (См.: Герцман 1996, 470–472).

¹⁹ Гавриил Спиридонович Дестунис (1818–1895), филолог и историк, научные интересы которого были сосредоточены вокруг Византии. См.: Дестунис 1–8.

Музыкального византиноведения как области музыкознания тогда не существовало, и многие аспекты этой области знания, начиная от смысла специальных терминов, были просто неизвестны. А это является одним из самых сложных препятствий. Вся история другой сферы той же науки – музыкального антиковедения – показывает, что когда за перевод древнего специального текста берется филолог, не оснащенный особой информацией, то результат получается более чем сомнительный²⁰. Причем речь идет не об обычной музыкально-теоретической компетенции, комплекс которой сформировался в последние три-четыре столетия, а о специальной, непосредственно связанной с изучением конкретной древней музыкальной культуры. Поэтому перевод Г. С. Дестуниса по своему качеству не мог быть на должном уровне. Существуют опять-таки косвенные подтверждения обоснованности такого вывода. Известны два человека, пользовавшиеся этим переводом: Стасов и Дм. В. Разумовский. Как показывает их опубликованное наследие, никаких следов влияния «Святоградца» там нет. Однако первый из них достаточно ясно изложил, что он почерпнул из перевода Г. С. Дестуниса.

Так, представляя копию «Святоградца» из Парижской рукописи Корфу, а благодаря «открытому письму» – и всей российской общественности, Стасов, конечно же, хотел продемонстрировать лучшие стороны источника, а потому должен был отметить наиболее ценные материалы, содержащиеся в нем. Ведь, по его мнению, он извлек из него «весьма много важнейших сведений». Какие же это сведения?

Стасов их перечисляет: *«учение об интервалах, о тонах (или гласах) – часть столько темная и запутанная в наше время, о мелодии, о модуляции, о диапазоне или размере голоса (сопрано, альты, тенора и баса) и проч. и проч. ...»*. Этот фрагмент письма говорит о многом.

Прежде всего, очевидно то, что Стасов не понял содержания «Святоградца», содержащего материал, относящийся к двум различным историческим эпохам – античной и средневековой. Ведь учение об интервалах, о мелодии, о модуляциях

²⁰ Герцман Е. В. Никомех из Герасы. СПб.: «Мирь», 2015.

и о диапазоне голоса – разделы античной гармонии, посвященной звуковысотным аспектам музыки. К тому же древние теоретики никогда не делили звуковой диапазон на сопрановый, альтовый, теноровый и басовый, как утверждает Стасов. Это традиция, сформировавшаяся в новоевропейской культуре, и она не имеет никакого отношения к византийской музыке, где церковные хоры были исключительно мужскими. Что же касается заявления Стасова «о тонах (или гласах)», о которых якобы повествуется в «Святоградце», то и в этом вопросе он также далек от его подлинного понимания. Тонами (οἱ τόνοι) в тексте памятника называются не гласы, а нотные знаки, которые, согласно положениям византийской теории музыки, относились к группе «тонов». Гласы же в этом и во всех других византийских источниках именуется «ихосами» (οἱ ἦχοι). Более того, этим же термином «тонос» в античной части «Святоградца» называются тональности. Значит, и в этом вопросе текст памятника остался для Стасова тайной за семью печатями. Следовательно, на основании перевода, осуществленного Дестунисом, «улов», собранный Стасовым из «Святоградца», практически оказался снабженным многочисленными заблуждениями. Единственное, в чем Стасов оказался прав: сложившиеся научные представления о гласах являются «темными и запутанными».

Так печально завершилась в России первая попытка становления отечественной музыкальной византистики.

Литература

Анненкова – Анненкова Э. А. Императорское училище правоведения. М.: ООО «Издательство “Росток”», 2006.

Герцман 1996 – Герцман Е. В. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Т. 1. СПб.: Российская национальная библиотека, 1996. С. 470 – 472.

Герцман 2006 – Герцман Е. В. О двух исторических ипостасях церковной музыки // Жизнь религии в музыке. СПб.: «Сударыня», 2006, С. 6–20.

Герцман 2015 – Герцман Е. В. Никомях из Герасы. СПб.: «Мирь», 2015.

Дестунис 1, 2 – Дестунис Г. С. Очерки Константинополя // Вестник Императорского Российского Географического общества. 1857. Кн. 1. Отделение. 3. С. 1–11; Кн. 2. Отделение 3. С. 5–36.

Дестунис 3 – Дестунис Г. С. Историческое сказание инок Комнина и инок Прокла о разных деспотах эпирских. СПб., 1858.

Дестунис 4 – Дестунис Г. С. Ватопедский снимок Птолемеевой географии. СПб., 1859.

Дестунис 5 – Дестунис Г. С. Материалы для рассмотрения вопроса о следах славянства в нынешнем греческом языке. СПб., 1860.

Дестунис 6 – Дестунис Г. С. Сказания Приска Панийского // Ученые Записки II отделения Императорской Академии Наук. Кн. VII. Вып. 1. СПб., 1861. С. 1–112.

Дестунис 7 – Дестунис Г. С. Об Армуре. Греческая былина византийской эпохи. Издал, перевел и объяснил Гавриил Дестунис. СПб., 1877.

Дестунис 8 – Дестунис Г. С. О Ксанфине. Греческая трапезундская былина византийской эпохи // Приложение к XXXIX тому Записок Императорской Академии наук. № 6. СПб., 1881.

Иордан – Иордан Ф. И. Записки ректора и профессора Академии Художеств Федора Ивановича Иордана. М., 1918.

Каренин – Каренин В. Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности. В 2 ч. Ч. I. Л.: Мысль, 1927.

Михеева – Михеева Г. В. Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: Биографический словарь. СПб.: Российская национальная библиотека, 1995. Т. 1. С. 275–282.

Разумовский – Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. Из уроков, читанных в консерватории при Московском музыкальном обществе. В 3-х вып. М.: тип. Т. Рис, 1867. Вып. I.

Стасов В. В. Письмо В. Стасова к г. директору Императорской Публичной библиотеки барону Модесту Андреевичу Корфу // *Стасов В. В.* Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5-Б. С. 5–8.

Vincent – Vincent A. J. H. Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique. Paris, 1847.

Наталия Огаркова

Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве

Творчество музыкантов-дилетантов приобрело широчайшее распространение в России первой половины XIX в. в придворно-аристократической, дворянской, городской среде и нашло отражение в многочисленных нотных рукописных источниках и изданиях. Слово «дилетант», «любитель», «аматер» (от фр. «amateur» – любитель) неоднократно встречается в различного рода текстах этой эпохи: словарях, эпистолярной, критических статьях и художественной литературе. Отношение к феномену «дилетантизма» и типу любительского творчества высказывалось на страницах периодических изданий ведущими критиками и композиторами – В. Ф. Одоевским, Р. М. Зотовым, Ф. В. Булгариным, А. Г. Рубинштейном, В. В. Стасовым и др. Как оценивалось творчество дилетантов, какая ему отводилась роль в истории музыкальной культуры, каким предстает образ дилетанта в трудах просвещенной элиты? Поискам ответов на эти вопросы и посвящена данная статья. Но прежде попытаемся взглянуть на фигуру дилетанта в исторической ретроспективе и реконструировать его «образ» так, как нам это видится сегодня. Каковы мотивы творчества дилетанта и что являлось для него стимулом взяться за перо или сесть за фортепиано? Почему творения любителя в обществе были так востребованы? И насколько они отвечали духу профессионализма?

В связи с ответами на эти вопросы обратимся к некоторым источникам. В музыкальном словаре А. Гарраса дана следующая характеристика фигуры дилетанта. «Dilletant – любитель музыки и искусств вообще, занимающийся им для собственного удовольствия между делом, а не как истинный художник или артист» (*Гаррас, 51*). Отношение авторов разных рангов к собственному творчеству как «к удовольствию между делом»

отсылает к культуре XVIII в. В свое время Екатерина II, серьезно занимавшаяся литературным трудом, в одном из писем к иностранному корреспонденту писала:

Что касается до моих сочинений, то я смотрю на них, как на безделки. <...> Я никаких ни требований, ни желаний не имею; пишу для собственной своей забавы [курсив мой. – Н. О.] (Цит. по: *Гриц, Тронин, Никитин, 92*).

Как известно, писала императрица не только для забавы, а нередко преследовала вполне определенные, в том числе и политические, цели. Но скрыть разного рода мотивы своих писаний за словом «безделки» в высшем обществе было вполне прилично, поскольку статус писателя или композитора либо находился на низшей ступени социальной лестницы, либо его не было вообще. Так, по причине отсутствия в России статуса придворного композитора профессионал О. А. Козловский, многолетний «директор музыки» при Дирекции императорских театров, обслуживавший церемониальную жизнь двора, автор таких монументальных сочинений, как «Missa defunctorum», оркестровых сюит на коронации Павла I и Александра I и многого другого, подписывался под своими сочинениями как «amateur». А. Н. Верстовский в письме к Одоевскому, написанном в начале 1824 г., просил о том, чтобы критик в откликах на его сочинения именовал композитора не иначе как «любителем музыки». Верстовский мотивировал свою просьбу тем, что «знаменем» «любителя» ему «легче... будет бороться с Артистами» (*Верстовский, 376*). Он только начинал свою композиторскую карьеру, живя в это время в Москве и занимая чиновничью должность в конторе Дирекции императорских театров¹, и, по-видимому, не хотел привлекать внимание к своей композиторской деятельности находившихся у него в подчинении «артистов». В подобном отношении к своим опусам сказывалось не только отсутствие в стране должного статуса композитора, но и неуверенность в собственном профессионализме, особенности психологии музыканта-любителя, которому многое в его сочинениях прощалось. Одоевский

¹ Инспектором музыки при Дирекции московских театров А. Н. Верстовский был назначен в 1825 г.

действительно в публикации статьи «Несколько слов о кантатах Верстовского (Письмо к редактору)» называет композитора «молодым нашим любителем музыки», всячески хваля профессиональные достоинства автора «кантат» «Черная шаль» (стихи А. С. Пушкина), «Три песни», «Бедный певец» (стихи В. А. Жуковского), относя эти сочинения к разряду «кантат эпических» (*Одоевский*, 85). Но, как отмечает в примечаниях Г. Б. Бернгард, в рукописи этой статьи вместо «молодого нашего любителя музыки, господина Верстовского» фигурировала фраза – «молодого нашего *музыканта-сочинителя* [курсив мой. – Н. О.] г. Верстовского» (*Там же*, 532). Так что Одоевский по просьбе Верстовского заменил «сочинителя» (что в то время приравнивалось к понятию «композитор») на любителя музыки². Кроме того, как справедливо отмечает М. Г. Долгушина,

Дилетантов отличала кастовая замкнутость: они не могли преступить черту, отделявшую их деятельность от профессионального музыкального творчества. Посвящение себя «специально искусству» считалось оскорбительным для достоинства дворянина (*Долгушина*).

Итак, дилетант – это музицирующий «не по промыслу, а по склонности, по охоте, для забавы», т.е. для собственного удовольствия. Но не только. Он трудился еще и для того, чтобы потешить свое самолюбие, снискать успех в обществе. Дилетант и сам пытался иногда понять, что является причиной охватившей его творческой «заразы»? Неизвестный нам любитель-литератор, предпринимая безуспешные попытки ответа на этот вопрос, признается в том, что зараженный «болячкой бумагу марать пером, обмокнутым в чернила», не знающий «правильно» «ни единого языка» «и никакой науке и грамматике не обученный», за барышом не гоняясь, он все-таки не может лишиться себя удовольствия напечатать свои «Были и небылицы» в каком-либо издании (*Собеседник*, IV–VIII). Так что жажда успеха и славы была дилетанту далеко не чужда.

Во многом стимулом к любительскому творчеству являлись салонные и домашние вечера, где каждый стремился проде-

² В том же словаре А. Гарраса «komponist, kompositore, compositeur» – это «сочинитель музыки» (*Гаррас*, 51).

монстрировать разного рода творческие умения. Музыка и театр для дилетанта становились мощным средством для самовыражения, проявления творческих дарований. Особенно ценились разного рода экспромты, сочинительство комплиментарных стихов и романсов, певческие таланты и способности к музицированию. И демонстрации особого профессионализма в рамках салонной и домашней культуры от авторов, например, альбомных экспромтов не требовалось. Главное – вписаться в игровую ситуацию вечера и всячески ее поддерживать. О подобной ситуации, где потребовалось выдать желаемый обществом экспромт, причем незамедлительно, вспоминал П. А. Яковлев³.

Альбом был развернут и от каждого требовали добровольного остроумия, никто не имел грубости отказать в нем. Наконец дошла очередь и до меня, мог ли я, милостивые государи, отказать? Я, который столько учился и учил, который прочел вдоль и поперек все Философии, я, который так часто обедал с умными людьми! Вполовину вымышленными, вполовину похищенными рифмами скропал я в полчаса экспромт. Слава моя оттого умножилась, но покой потерпел убыток (Яковлев, 27).

Яковлев, судя по данному высказыванию, мгновенно откликнулся на просьбу общества. «Добровольное остроумие» проявил и экспромт в полчаса скропал, но чувствовал он себя при этом не очень хорошо. Покой его «потерпел убыток», поскольку подумать о качестве экспромта было некогда. А Яковлев прекрасно понимал, что настоящее творчество требует времени, труда, вдохновения.

³ Яковлев Павел Лукьянович (1789, Москва – 1835, там же), коллежский советник, писатель-беллетрист. Служил в 1813 г. в Московском горном управлении, в 1818 г. переехал в Петербург и работал в Коллегии иностранных дел, а затем в Министерстве юстиции. Сотрудник журнала «Благонамеренный», издававшийся его дядей А. Е. Измайловым. Автор «Рассказов Лужницкого старца», «Чувствительного путешествия по Невскому проспекту» и др. Брат лицейского товарища А. С. Пушкина Михаила Лукьяновича Яковлева – государственного деятеля, композитора-любителя и певца.

Дилетант – не артист-профессионал, поскольку на службе искусству не находился и искусством на жизнь не зарабатывал⁴. Но он стремился шагать в ногу с профессионалом, страстно желал создавать нечто похожее на подлинное искусство, не особенно заботясь об отточенности, правильности, изобретательности своих творений. Без «похищенных рифм», а также и без «похищенных» мелодий труд дилетанта – невозможен. Он учился на образцах «высокого» искусства, им подражая и у них заимствуя. В своем творчестве композиторы-дилетанты чаще ориентировались на «типовое», нежели на «индивидуальное». Обращаясь к вокальной лирике, к одной из наиболее любимой и востребованной (особенно в дамском обществе) области, дилетанты нередко использовали ритмоинтонационные клише французских любовно-пасторальных романсов. Они бесконечно тиражировали одни и те же интонации восходящей малой сексты и септимы, всевозможные виды опеваний и задержаний, окончания фраз на слабой доле, движение по звукам трезвучия, типовые каденции, гитарную и аккордовую фактуру. Стандартизация в любительской продукции преобладала над индивидуальным, «цитирование», утратившее авторскую принадлежность, – над оригинальным сочинением⁵.

В связи с этим для любителей разных «специализаций» в прессе даже предлагались некие типовые варианты, набор формул, пригодных для скорого и нетрудоемкого сочинительства. Так, в 1809 г. журнал «Вестник Европы» в помощь любителям-поэтам опубликовал серию маленьких стихотворных экспромтов, пригодных для записи в дружеские альбомы по всяким поводам и на разные вкусы. Вот некоторые забавные примеры:

⁴ Как отмечает М. Г. Долгушина, многие дилетанты все-таки предпринимали попытки использовать свои композиторские опусы как источник заработка. «Н. А. Титов и Н. П. Девиtte выпускали ранние опусы за собственные средства, а права на более поздние передавали издателям, получая небольшой гонорар. И. В. Романус перестал публиковать романсы только с получением генеральского чина» (Долгушина).

⁵ Подробнее о специфике музыкального дилетантизма см.: Огаркова, 168–183.

Ликас твердит, что сон
И счастье, и успехи,
И радости, и смехи!
Забыл примолвить,
(Чтоб мысль свою дополнить):
С тобою кто живет,
Тот счастье себе и наяву найдет⁶.

Для сочинения подобных стихов автору достаточно было усвоить ряд лексических приемов, ритмоинтонационных формул и способы их комбинирования, и у него, к удовольствию всех присутствующих, всегда оказывался «под рукой» готовый экспромт на разные случаи жизни.

Наряду с литературными публиковались и рецепты для сочинителей музыки. Например, издатели «Карманной книжки на 1796 год» предлагали им «Музыкальную игру косточками или показание к сочинению произвольного числа штук без знания музыки и правил сочинения». К описанию игры прилагались музыкальные таблицы в виде определенного количества тактов. Суть игры сводилась к тому, что игравший выбрасывал косточки с точками, соответствовавшими цифровому обозначению тактов в музыкальной таблице, затем находил в ней нужный такт и выписывал его на бумагу. Далее снова бросались косточки, и по выпавшей цифре находился и выписывался следующий такт. И так – до восьми тактов. Затем, «... отделив знаком повторения, подобно первому колену приделывается второе, и продолжается сочинение до бесконечности» (*Карманная книжка*, 52). Таким образом, музыкальная таблица представляла собой набор характерных для того или иного жанра формул экспозиционной, разработочной и репризной части композиции. Приступая к подобной игре, каждый мог быть уверен в том, что по ее завершении будет написан какой-нибудь менуэт. А освоив хорошенько все составляющие таблицы, оказывалось возможным и без ее помощи самостоятельно написать очередной «опус». Подобное «сочинение до бесконечности» являлось одним из замечательных

⁶ Стихи для альбомов // Вестник Европы. 1809. Ч. 34. № 6. С. 90–91.

салонно-кружковых развлечений. Такого рода литературными забавами увлекались, например, в салоне З. А. Волконской, где создавались сочинения в виде повестей и сказок без определенного плана. «Каждый писал положенное число страниц: один начинал рассказ, другие продолжали, *не стесняясь написанным*» (курсив мой. – Н. О.) (*В царстве муз*, 16).

По пути стандартизации и непритязательности собственного творчества двигались и дилетанты-исполнители. Так, переписывая в свой альбом что-то понравившееся, но сложное для исполнения, любитель-певец непременно приспособлял его «под себя», делал попроще. Например, примитивным для профессионала, но абсолютно нормальным для любителя выглядит в нотном альбоме Е. Пашковой популярная песня «Не одна во поле дороженька» И. И. Геништы⁷. Авторская запись этой песни в альбоме П. А. Бартеневой⁸, певицы-любительницы, обладавшей профессиональной выучкой, существенно отличается от записи «Дороженьки» у Пашковой⁹. Virtuозную пье-

⁷ Геништа Иосиф Иосифович (13 (24) ноября 1795, Москва — 25 июля (6 августа) 1853, там же), композитор чешского происхождения, дирижер, пианист, педагог. Воспитывался в Благородном пансионе при Московском университете. Учился игре на фортепиано и композиции у И. В. Гесслера и к началу 1820-х уже был известен как хороший пианист и талантливый, высокообразованный композитор. Активно пропагандировал музыку композиторов-классиков, в особенности Л. Бетховена, и с участием Геништы в России исполнялись фортепианные концерты, оркестровые и камерные сочинения композитора. Одно из его популярных произведений – романс «Погасло дневное светило» на стихи А. С. Пушкина.

⁸ Бартенева Прасковья Арсеньевна (Арсентьевна) (1811–1872), талантливая певица-любительница, обладательница, по мнению современников, «восхитительного сопрано», неоднократно выступавшая при дворе, в салонах и на благотворительных концертах; камер-фрейлина императрицы Александры Федоровны; с 1835 г. и до конца своей жизни жила в Петербурге.

⁹ Альбом Бартеневой хранится: ОР НРБ. Ф. 48. № 1. Он включает записи различных композиторов, музыкантов-любителей, самой владелицы. По структуре он близок к типу альбомов-собраний, сформировавшемуся в русле традиции «рукописных сборников» XVIII в., где произведения, иногда с указаниями имен композиторов и даже

су Геништы, с пассажами, охватывающими обширный диапазон, длительными распевами слогов, вокализмами, Пашкова намного упростила, а наиболее сложные ее фрагменты просто опустила¹⁰. И в результате – из блестящего концертного номера, который, по-видимому, с блеском исполняла Бартенева¹¹, получилась скромная миниатюра для домашнего музицирования, наверное, исполнявшаяся «с душой» и вызывавшая отклик в сердцах слушателей.

В отличие от музыкантов-профессионалов, находившихся на службе и работавших «на заказ», нередко в условиях жесточайшей конкуренции, дилетант никуда не торопился. Несмотря на то, что дилетанты стремились к профессионализации,

поэтов (если это вокальная миниатюра), как правило, записывались полностью. Но наличие автографов наряду с каллиграфическими писарскими копиями свидетельствует о характерных признаках альбомного жанра – записях «на память». Альбом заключен в темно-синий кожаный переплет с металлической застежкой (21 x 28; 50 листов, 4 чистых), на л. 5 имеется оглавление, составленное его хозяйкой. На титульном листе значится: «Album musical de M^{lle} Pauline Bartenieff l'donne par Monsieur Nidman, 1831». В альбом записаны (как рукой Бартеневой, так и различными лицами) сочинения композиторов-профессионалов и музыкантов-любителей (их 26). Среди них французские романсы (их большинство), фортепианные вальсы (в том числе К. М. Вебера), романсы отечественных композиторов – М. И. Глинки («Испанский романс», список, л. 36 об. – 38, «Где наша роза», автограф, л. 40 об. – 41), Л. Голицына («Влюблен я, дева-красота», л. 39–40), Геништы («Не одна во поле дороженька пролежала», л. 27 об. – 31).

¹⁰ Песня записана в альбоме под названием «Во поле дороженька пролежала» (ОР РНБ. Ф. 1021. Оп. 1. № 3. Альбом Евдокии Пашковой. Л. 32 об. – 34 об.).

¹¹ Не случайно Александр Иванович Тургенев (1784–1845) напоминал в письме Бартеневой о незабываемом впечатлении от исполнения ею «Дороженьки». «“Дороженька” снова отзовется для меня и на сыпучих песках Бранденбургских и на скалах Пиренейских, и в глуши лесов Богемских, и на девственных снегах Швейцарии, и в гроте Фингаловой, и над развалинами вечернего Рима, где может быть другой соловей огласит мое русское сердце родными звуками» (цит. по: Лозинский, 101–102).

обучаясь у известных музыкантов-педагогов, многие их сочинения, особенно крупной формы, так и оставались незаконченными (например, опера Мих. Ю. Виельгорского «Цыгане»).

Тем не менее, роль дилетантов в истории русской музыкальной культуры огромна. «Любительство» для многих посетителей салонов являлось способом реализации творческих сил, музыкальной одаренности – и приятным времяпрепровождением, занимательным развлечением, формой досуга. Кроме того, для светского человека умение музицировать являлось чуть ли не обязательным навыком, особым «языком салона», который нужно было выучить, «языком», необходимым и для выражения чувств, и для демонстрации собственного артистизма. Деятельность любителей-аристократов – их инициатива, дарования – притягивала к ним и к тем музыкальным феноменам, которые попадали в сферу их интересов, внимание общества. Они поддерживали и рекламировали как музыку выдающихся композиторов, так и музыку развлекательного толка (произведения Л. Бетховена «смешивались» на салонных концертах с танцевальными жанрами и др.). Еще одна примечательная черта эпохи дилетантизма – из ее недр, составляя музыкальные экспромты, наброски романсов на страницах дамских альбомов, вышли Глинка и Даргомыжский. Классики русской музыки, бесспорные профессионалы, так же как и дилетанты, занимались композиторским трудом не «на заказ», не за заработок, а ради творчества, по вдохновению.

Что касается стандартизации музыкального языка дилетантской продукции, то в его усредненности, закреплённости в нем неких типовых интонационно-ритмических, ладогармонических и фактурных формул, в наличии жанровых стереотипов проступают отчетливые контуры норм и требований «высокого» искусства. И с этой точки зрения творчество дилетантов представляет несомненный научный интерес. Изучение дилетантской, по сути массовой музыкальной литературы дает возможность более глубокого понимания достижений «высокого» искусства.

Итак, исследуя феномен дилетантизма, мы предпринимаем вполне успешную попытку его реабилитации, используя необходимую фактологию, выявляя мотивы и стимулы лю-

бительского творчества, рассматривая его стилевую природу в историко-культурном контексте, не забывая, впрочем, и о критических оценках продукции дилетантов (погрешностях стиля, разного рода неумелостях и пр.). Штудирюя многочисленные источники, мы пытаемся проникнуть в некие глубины их творческого процесса, личности, понять и разобраться в том, зачем и для чего они писали, кем себя считали. И в целом – для нас высвечивается «светлый» образ композитора-дилетанта. Очевидно – эпоха дилетантизма нужна была русской культуре.

Но как оценивалось творчество профессионалов и дилетантов современниками, как к ним относились критики XIX в.?

Тема дилетантизма и профессионализма в XIX в. стала предметом жесточайшей полемики в среде писателей, композиторов, музыкальных критиков. Одоевский уже в своих ранних статьях 1820–1830-х гг., еще не акцентируя специального внимания на данной проблеме, тем не менее всегда отмечал такие качества исполнявшейся музыки, как «особое глубокое чувство», «оригинальность», «новизна», – качества, в его понимании являвшиеся принадлежностью мышления композитора-профессионала, композитора-гения. Так, «глубокого, неизгладимого впечатления» для него была преисполнена музыка «гениального Моцарта»¹², как «оригинальная и многослойная» оценивалась Девятая симфония Бетховена¹³, как гениальная – музыка Глинки¹⁴. Слово «дилетант» он неоднократно использовал в своих статьях в разных аспектах. «Любитель музыки» предстает у него: 1) как композитор-профессионал (например, Верстовский, которого, как уже упоминалось, он называл «сочинителем музыки», а замену в публикации на «любителя» он произвел по просьбе музыканта); 2) как «истинный любитель музыки», «образованный дилетант», «эстетически образован-

¹² См. статью «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году» (Одоевский, 98).

¹³ См. «Смесь. Музыка» (там же, 112).

¹⁴ См., например, его статьи: «Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин» (там же, 118–119), «Второе письмо об опере г. Глинки “Иван Сусанин” к любителю музыки» (там же, 120).

ную душу» которого потрясают «Четыре времени года» Гайдна или «Пиршество Александра, или Могущество музыки» Генделя (текст Дж. Драйдена в переводе Жуковского)¹⁵; 3) и, наконец, как «дилетант» или «неопытный дилетант» – многочисленный представитель среды, наполнявшей концертные и театральные залы, любительски музицирующая публика. На этой категории дилетантов, к которой Одоевский относился с явной неприязнью и понятию коих, по его мнению, необходимо было «выводить на свежую воду», остановлюсь несколько подробнее.

Одоевский акцентировал внимание на том, что для «музыки известной, знаменитой» у любителей «есть готовые фразы, почерпнутые из журналов, из разговоров, и потому имеющие вид истины»¹⁶. Но когда «новый шаг в искусстве делает это пособие бесполезным – тогда во всем свете открывается: в каком детстве находятся понятия этих господ о музыке»¹⁷. Тем не менее, именно этой «породе дилетантов» он рекомендовал, прежде чем идти на концерт и слушать Девятую симфонию Бетховена, просмотреть ее предварительно в «партитуре», а если уж не хватает для этого образования, то хотя бы в четырехручном фортепианном переложении¹⁸. Дилетант, с которым боролся в данном случае Одоевский, был все-таки музыкально образован, что отмечалось не раз и другими критиками. Например, Р. М. Зотовым, писавшим по поводу «Гугенотов» Мейербера в 1850 г., что эта «*партитура* [курсив мой. – Н. О.] <...> давно уже известна в Петербурге и все любители музыки конечно уже давно знакомы со всеми ее нумерами» (цит. по: Крюков, 108).

В классификации дилетантизма Одоевского отражается характерная для критики XIX в. проблема элитарной и массовой музыкальной культуры. Его оценочная позиция основыв-

¹⁵ См. «Смесь» (*там же*, 114); «Последний концерт (7 марта) Филармонического общества» (*там же*, 115–116).

¹⁶ На «готовые фразы» я обращала внимание в первой части статьи, и Одоевский как чуткий музыкант очень точно уловил специфику процесса дилетантского творчества.

¹⁷ См. «Второе письмо об опере г. Глинки: Иван Сусанин к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин» (*Одоевский*, 120).

¹⁸ См. «Смесь. Музыка» (*там же*, 114).

вალაშ на романтической мифологеме «высокого» и «низового» искусства, духовного–материального, гения–толпы. «Высокое искусство» у Одоевского, которому отводилась особая роль в его романтической мироконцепции, – это в первую очередь музыка Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Глинки.

К «массовой», «развлекательной», «низменной» культуре он относил, например, цирк.

Вообще акробатство у нас предпочитается художественным представлениям. Варварское плясание на канате, отвратительное хождение по потолку привлекают у нас не только тех мужиков, что пешком ходят, но и тех мужиков, что в каретах ездят¹⁹.

Туда же попали и балеты, «которыми мы так хвалимся, но которые в театральном мире должны занимать место второстепенное, – как принадлежность оперы, не более...»²⁰. В той же развлекательной «группе» оказались «бульварные оперетки Оффенбаха», «второстепенная, но приятная» опера Ш. Гуно «Фауст», а также «Риголетто», «Трубадур», «Сила судьбы» Дж. Верди. Операм Верди доставалось особенно. Выразив недовольство репертуаром итальянской труппы, Одоевский констатировал: «Нельзя же постоянно кормиться вердятиной»²¹. Критический взгляд Одоевского был направлен и в сторону популярного В. Беллини, казавшегося ему олицетворением массового вкуса, автором только лишь «вычурных романсов». Особенно он не разделял пристрастий многочисленных «диле-

¹⁹ См. «Русская или итальянская опера?» (*там же*, 311–312).

²⁰ *Там же*, 312.

²¹ *Там же*, 316. По поводу «вердятины» в источниках советского времени акцентировалось внимание на том, что Одоевский все-таки недооценил великого мастера (*Одоевский*, 4). Но вряд ли в данном случае можно обойтись подобной констатацией. Музыкальный язык вердиевских опер не только для Одоевского, но и для многих его современников был слишком новым и сложным. В статье «Лагруа в роли Донны Анны» (1859) он признавался: «... К величайшему моему сожалению, оперы Верди и подобных ему сочинителей для меня то же, что музыка вообще для людей с поврежденным слухом, т. е. шум довольно неприятный» (*там же*, 243).

тантов» к «Норме», где композитор – «этот сочинитель музыкальных вздохов и нежных кавалетт походит на дитя, которое намазало себе углем усы, взяло в руки деревянную саблю и хочет испугать всех окружающих»²².

В «Норме», – продолжает Одоевский, – Беллини сам не свой: ему хочется произвести сильное, выразительное пение, а под пером его является нежный, вычурный романс; плохо знакомый с оркестром, он не понимает сильного удара без *звонков* и *тарелок*. Когда эти варварские инструменты исчезнут из оркестра? В «Норме» они рассыпаны роскошною рукою: на их попечение возложена вся энергия оперы²³.

Вообще «празднозвучная» итальянская опера как символ массовой культуры, как искусство для «толпы» вызывала у Одоевского абсолютное неприятие. И именно это искусство, с его точки зрения, пропагандировали «неопытные дилетанты», «любители» (в выделенной мной типологии критика они обозначены номером 3), которые «обыкновенно руководствуются в своих мнениях общим вкусом»²⁴. А «общий вкус» в его понимании – это европейская мода, некая «болезнь», выраженная в пристрастиях меломанов к какому-либо одному кумиру или музыкальному явлению. К такой болезни он относил «россинизм» (разумея подражателей Россини, а не его самого, «имеющего талант неотъемлемый»)²⁵. Одоевский, вполне справедливо, отмечал характерную для массовой, любительской аудитории особенность слышать и воспринимать музыку, привычную уху и слуху (по его мнению – итальянскую). Но именно эта особенность слухового восприятия любительской аудитории и вменялась критиком ей в вину, поскольку аудитория эта оставалась равнодушной к подлинной музыке (например, к симфониям Бетховена).

²² См. «Еще раз о представлении “Нормы”» (*там же*, 149).

²³ *Там же*.

²⁴ См. «Итальянский театр: Дон Жуан – опера Моцарта, 31 января; бенефис г-жи Анти» (*там же*, 95).

²⁵ *Там же*.

Правда, и у нас [в Петербурге и в Москве. – Н. О.] есть особая порода дилетантов, которые любят и хвалят лишь музыку, похожую на то, что им случалось тысячу раз слышать; которые музыку, не похожую на то, что они тысячу раз слышали, называют музыкою *ученою*; самый ужасный порок, по их мнению; о первой они говорят, как о музыке *с душой*, о второй, что эта музыка *без души*; эти господа должны иметь очень странное понятие о душе; по их мнению, она только тогда в своей тарелке, когда вальсирует или вытягивает верхние нотки романсов и канцонетт на фальшивом басы; эти господа говорят, сморкаются и зевают, слушая симфонии Бетховена, но зато очень нежно поводят глазами и кивают головою (обыкновенно не в такт) при каком-нибудь балаганном мотиве Беллини или Доницетти, который преследует вас и в концерте, и в гостиной, и в вариациях всех фортепианистов и скрипачей. Несмотря однакоже на этих господ, число людей, занимающихся у нас в самом деле музыкою, с каждым днем увеличивается; это явление тем приятнее, что в остальной Европе это число, кажется, уменьшается²⁶.

Свою «типологию» дилетантизма и профессионализма в писательской среде, основанную на резкой, жесточайшей критике дилетантизма и отчасти перекликавшуюся с позицией Одоевского, представил в 1880-е гг. И. А. Гончаров. Он обосновал свой взгляд на проблему в письме к князю Д. Н. Цертелеву²⁷ в связи с характеристикой Райского – героя своего романа «Обрыв» (Гончаров). Первым номером в его «типологической таблице» идут «неудачники-бездарности», или «недаровитые дилетанты», «посягающие на творческую работу по всем отраслям человеческой деятельности», рано или поздно «гибнущие в пучине, если только не лезут напролом». Их – «масса, целая армия», и в искусствах «они только заметнее, потому что искусство доступно всей публике», в отличие от науки,

²⁶ См. «Письма в Москву о петербургских концертах. Дилетанты. – Вечера г-жи Плейель» (*там же*, 177–178).

²⁷ Цертелев Дмитрий Николаевич (30 июня 1852, с. Смальково Пензенской губ. – 15 августа 1911, с. Липяги Тамбовской губ.), князь, поэт, философ, публицист, общественный деятель.

представители которой «кроются в своих ученых или каких-нибудь специальных приютах и известны только в тесном кругу» (*там же*). Среди «лезущих напролом» Гончаров называет, например, имя Ф. М. Толстого – композитора-дилетанта, музыкального критика²⁸, по его словам, «задорного самолюбца» и «в сущности ничтожества, умеющего протекцией своей добиться только печальной известности образцового *неудачника*» (*там же*). Впрочем, Гончаров отводит все-таки Толстому «маленький уголок» в отделе музыкальной критики, добавляя, что при наличии некоторого «критического такта» и «разумения» он мог бы добиться и большего.

Далее выступают «даровитые» дилетанты-неудачники, среди которых есть даже гении, – это те, кто не смог «совершить своего пути», и их также немало. Причины неудач «даровитых», – как пишет Гончаров, – бесконечны, и связаны они с явными изъянами личности и с принадлежностью к той или иной социальной среде: «барством» и «обломовщиной», «нищетою или пьянством», отсутствием нужного образования. Но общую причину неудач «даровитых» писатель называет одну – «недостаток школы, эстетической подготовки, *выдержки...*», т. е. отсутствие «упорного труда, техники, знания, почти муки», большой «подготовительной, своего рода черновой, технической работы», набросков «сцен, характеров, черт, деталей» перед созданием «общих планов» произведений (*там же*). В разряд «больших талантов» и «даровитых» неудачников у него попали Одоевский, Мих. Ю. Виельгорский, Ф. И. Тютчев, и только потому, что, на его взгляд, они слишком мало сделали, творческой воли довести свое дело до конца им не хватило.

Тютчев вместо того, чтобы быть русским Байроном, Томас Муром или Вордсвортом, – написал тощую книжечку стихотворений с гениальными искрами в трех, четырех стихотворениях. Тогда как сравнительно слабые с ним дарования Полонского, Фета и иных довели свое дело до конца, и они не неудачники, а истинные деятели, творцы и руководители и т. д. (*там же*, 332–333).

²⁸ Толстой Феофил Матвеевич (6 июня 1810 – 20 февраля 1881), музыкальный и литературный критик, беллетрист, композитор-любитель.

Виельгорский и Одоевский ограничились, по его мнению, «хорошенькими романсиками» и развитием «великолепных планов» симфоний и опер. Одоевский, правда, не был зачислен Гончаровым полностью в неудачники, поскольку написал «несколько сказок и повестей». А также В. П. Боткин²⁹ отмечен им как автор очень умных и тонких критических статей, но все-таки, по мнению Гончарова, написал он так мало, что «так и лезет, за свою лень, в неудачники» (*там же*, 333).

Создавая свою «типологию», Гончаров выразил свое отношение к значимой для него проблеме дилетантизма и профессионализма, противопоставив разные типы творческих личностей. Профессионал в понимании Гончарова – это личность, обладавшая творческой волей, по его словам, «выдержкой», способностью довести «свое дело до конца». Профессионал, творец – это не мечтающий о «романе», а пишущий его, не ремесленник, но «строгий техник-художник», имеющий «обширное образование» (*там же*). Он творит вдали от шума и суеты, в глуши, в уединении. А дилетанты, среди которых есть подлинно артистические натуры с сильными задатками, лишённые творческой воли, «большой частью рабы суеты, оттого они и неудачники» (*там же*, 334). И фразой Пушкина – «Служенье муз не терпит суеты» – Гончаров завершает свои рассуждения на болезную для него тему.

Критика музыкального дилетантизма и критерии профессионализма отчетливо проявились в позиции А. Г. Рубинштейна, напечатавшего в 1861 г. в журнале «Век» (№ 1) статью «О музыке в России» (*Рубинштейн*). Решению проблемы профессионализма в России мешает, по мнению Рубинштейна, широкое распространение музыкального любительства, к которому композитор не только относился критически, но считал его вредоносным для развития музыкального искусства. Он, так же как и Одоевский, Зотов, Гончаров, акцентирует внимание на характерных признаках композитора-дилетанта, о которых говорилось в первой части статьи, но дает им

²⁹ Боткин Василий Петрович (27 декабря 1811, Москва – 10 октября 1869, Санкт-Петербург), литературный и музыкальный критик, писатель, переводчик.

негативную оценку. Любитель, подчеркивает Рубинштейн, занимается творчеством на досуге, в свободное от основных должностных обязанностей время, и только ради своего удовольствия (действительно, так!), но это, по мнению Рубинштейна, – «средство убить время» (*там же*, 47). Дилетант, продолжает Рубинштейн, по-настоящему углубиться ни во что не может, все, что оказывается в композиторской профессии трудным, остается вне поля зрения его интересов.

Профессионал, или, как его называет Рубинштейн, «артист» – это тот, кто полностью посвящает себя искусству и всего себя приносит ему в жертву. Только в этом случае искусство «ему улыбается и позволяет разоблачать свои тайны», и только тогда он получает «привилегию возвещать миру свое искусство», «доставлять своим близким бесконечное наслаждение», а получать «в вознаграждение за это только пальму мученика» (*там же*, 46). В подобной характеристике феномена «артист» безусловно преломилась романтическая традиция, где «артист» – это непременно «мученик», борец с «печальной действительностью» и «судьбой», непризнанный гений, гонимый толпой и т. д.

Разочарование, прекрасные мечты, разлетающиеся перед печальной действительностью, борьба самолюбия с судьбой, артистический фанатизм, непризнанный и осмеянный равнодушно и непонимающей массой, но уважаемый и ценимый небольшим числом людей, строгая, но справедливая критика, – вот условия, без которых нельзя развиваться истинному артисту (*там же*, 47–48).

Подобное высказывание Рубинштейна корреспондирует с позицией Г. Берлиоза, разделявшего артистов на тех, кто состоит на *службе* в качестве артиста «по званию», присвоившего «себе это имя незаконно», и на «несомненных артистов», «кого вдохновение не только терзает и подавляет, но способно даже убить» (*Берлиоз*, 78).

Профессионал отдает свои произведения на суд критики, «без которой нельзя развиваться истинному артисту» (*Рубинштейн*, 48). Любитель же практически остается вне поля пристального внимания критики, его всегда хвалят, так как искусство – это не его основная профессия. Любитель, не об-

ладая нужными профессиональными навыками, сочиняет в основном романсы, повторяя из произведения в произведение одно и то же. А некоторые, пишет Рубинштейн, посягают и на оперу, дабы свое тщеславие потешить, но с «логикой этого искусства» они знакомы слабо. Профессионал должен обладать честолюбием, поскольку недостаток этого чувства (а это свойство природы посредственной, дилетантской) ведет «к совершенному застою умственных способностей» (*там же*, 50).

Причину дефицита отечественных профессиональных композиторов Рубинштейн совершенно справедливо видел в отсутствии в России статуса композитора, привилегии на «звание художника». Театральная школа и Придворная певческая капелла – два государственных профессиональных учебных заведения – композиторов не готовили и соответствующих дипломов и «званий художников» не выдавали. В связи с этим карьера профессионального композитора в России, по мнению Рубинштейна, состояться никак не может. О том же самом еще в 1851 г. сожалел Р. М. Зотов, рецензируя оперу Глинки «Жизнь за царя» и сетуя на то, что композитор редко радуется музыкальное сообщество своими новинками. Он указывал на причины, по которым русские композиторы недостаточно активно (с его точки зрения) работают: 1) в России нет «особого сословия сочинителей музыки»; 2) русские композиторы пишут музыку из любви к ней, находя «в том приятное развлечение после других, важнейших занятий»; 3) создание музыкальных произведений не является их ремеслом, профессией, а если бы «сочинение музыки составляло их средства к существованию», «если бы они с малолетства видели в том единственную цель своей жизни», то «не только бы сравнялись с «великими именами, прославленными в Европе», но даже и превзошли их (Зотов, 1146)³⁰.

³⁰ О позиции Зотова по данной проблеме см.: Крюков. Аналогичную позицию, близкую к точке зрения Рубинштейна и Зотова, высказывал Ф. В. Булгарин в связи с профессией в России писателя. Критик в статье «Русский писатель» представил характеристику положения писателя в России, отметив отсутствие в стране звания «писатель» (т. е. необходимого для дальнейшего развития литературы статуса), негативное отношение общества к писательскому труду как к «безделью» и др. (Булгарин, 64; Федорова).

Позиция Рубинштейна понятна: эта статья предшествовала процессу создания в Петербурге консерватории, ради продвижения и рекламы данного проекта она и была написана.

Консерватория никогда не помешает гению образоваться вне ее, а между тем каждый год даст русских учителей музыки, русских музыкантов для оркестра, русских певцов и певиц, которые будут трудиться так, как трудится человек, который видит в своем искусстве средство к существованию, право на общественное уважение, средство прославиться, средство совершенно предаться своему божественному призванию, как должен трудиться всякий уважающий себя и свое искусство (*Рубинштейн, 53*).

В статье, безусловно, отражена позиция Рубинштейна-профессионала, стремившегося создать в России систему профессионального музыкального образования на государственной основе. Как известно, он этого добился.

Обрушивался на дилетантизм также и В. В. Стасов, относя его к «тормозам нового русского искусства». С присущей ему едкостью он констатировал необычайную распространенность музыки (в отличие от других искусств) в повседневной жизни общества, что и являлось одной «из главных причин понижения общего ее уровня»:

Нет такого дома, нет такого семейства, где бы не производилась музыка, где бы отец, мать, сын, дочь, дяди, тетки, племянники и внуки не играли бы и не пели бы, который-нибудь из них в отдельности или все сплошь. Нет, кажется, ни одной квартиры, где бы ни было фортепьяно и нот, и где бы не раздавались в продолжение целого года – зимой и летом, осенью и весной, от утра и до вечера, звуки и хорошей и плохой музыки. Все играют, все поют. Без этого быть нельзя, без этого жить невозможно (*Стасов, 206–207*).

Создают и печатают многочисленную музыкальную продукцию, с точки зрения Стасова, «любители музыки» с «невозвратно развращенным чувством», с «покривленным вкусом», а именно то «огромное воинство кавалеров и дам, которые без всякого зазрения совести сочиняют романсы, песни, chants

sans pariles³¹, этюды, скерцы, вальсы, польки, а иногда и целые оперы» (*там же*, 207). Вредит развитию музыкального искусства «гуртовое», по выражению Стасова, производство музыки и «гуртовое понимание ее» (*там же*, 208). Не останавливаясь подробно на многочисленных негативных оценках музыкального любительства Стасова, необходимо обратить внимание на то, что в его позиции также просматривается отношение к феномену дилетантизма как явлению массовой музыкальной культуры. Противопоставляя он этой культуре творения композиторов Глинки и Даргомыжского, совершивших в искусстве «великий переворот», водрузивших у нас «знамя самостоятельности и национальности в музыке» (*там же*, 223). Его критический пафос, направленный в сторону любительства, был спровоцирован основной идеей, желанием отстоять право «высокого искусства» национального толка на лидирующие позиции в отечественной культуре.

Негативная, противоречивая, оценочная критика дилетантизма в трудах писателей о музыке XIX в. нашла продолжение и в XX в.: в текстах Л. Сабанеева, Б. Асафьева и многих других. Как отмечал Ю. Тынянов, «<...> эволюционное значение таких явлений, как “дилетантизм”, “эпигонство” и т. д., от эпохи к эпохе разное, и высокомерное, оценочное отношение к этим явлениям – наследство старой истории литературы» (*Тынянов*). Проследить контекстуальные связи музыкально-критического «наследства» XIX–XX вв. в аспекте проблемы дилетантизм–профессионализм, элитарная и массовая литература, рассмотреть их в полемически острой среде обитания идей противников и единомышленников – увлекательная задача для дальнейших исследований.

Литература

Берлиоз – Берлиоз Г. Лист // Берлиоз Г. Избранные статьи / Сост., пер. с франц., вступ. ст., примеч. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. М.: Музгиз, 1956.

Булгарин – Булгарин Ф. В. Полное собр. соч. В 7 т. СПб., 1844. Т. 6.

³¹ Перевод автора: подержанные вещи, старые (фр.).

Верстовский – [Верстовский А. Н.]. Письма А. Верстовского // Шукинский сборник. Вып. 9. М., 1910. С. 376.

В царстве муз – В царстве муз: Московский литературный салон 3. Волконской: 1824–1829 / Сост., вступ. ст., прим. В. Б. Муравьева. М.: Московский рабочий, 1987.

Гаррас – [Гаррас А.]. Карманный словарь музыкальной терминологии А. Гарраса, исправленный и умноженный князем В. Ф. Одоевским. 3-е изд. М.: у П. Юргенсона, 1875.

Гончаров – Гончаров И. А. Из письма к Д. М. Цертелеву. Петербург, Моховая, 3. 16 сентября 1885 г. С. 332.

<http://feb-web.ru/feb/gonchar/texts/varia/gry/gry-331-.htm>; дата обращения 5 июня 2014 г.

Гриц, Тронин, Никитин – Гриц Т., Тронин В., Никитин В. Словесность и коммерция: Книжная лавка Смирдина / Ред. В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум. М.: Федерация, 1929.

Долгушина – Долгушина М. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой. Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. СПб., 2010. (<http://www.dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-iskusstvovedenie/a11.php>); дата обращения 04.09.2013.

Зотов – [Зотов Р. М.]. Театральная хроника // Северная пчела. 1851. № 287. 24 декабря. С. 1145–1148.

Карманная книжка – Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год / С дозволения управы благочиния. В Санкт-Петербурге, изданием книгопродавца И. Д. Герстенберга с товар. Печатано в типографии И. К. Шнора. СПб., 1796.

Крюков – Крюков А. Н. Рафаил Михайлович Зотов – театральный критик // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. Т. 13. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб: Российский институт истории искусств, 2014. С. 102–133.

Лозинский – Лозинский Г. Романтический альбом П. А. Бартеневой // Временник общества друзей русской книги. Ч. III. Париж, 1932. С. 93–106.

Огаркова – Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.

Одоевский – Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. ст. и примеч. Г. Б. Бернандта. М.: Госмузиздательство, 1956.

Рубинштейн – Рубинштейн А. О музыке в России // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1.

Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / Сост., текстол. подготовка, коммент., вступ. ст. Л. А. Баренбойма. С. 46–53.

Собеседник – Собеседник любителей русского слова, содержащий разные сочинения в стихах и в прозе некоторых российских писателей. СПб.: Императорская академия наук, 1783.

Стасов – *Стасов В. В.* Из цикла статей «Тормозы нового русского искусства» // Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. М.: Музыка, 1977. Вып. 3: 1880–1886 / Состав. и проверка текста Н. Симаковой; коммент. и общая ред. В. Протопопова. С. 201–267.

Тынянов – *Тынянов Ю. Н.* Борису Эйхенбауму. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270–281. <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet5.htm> дата обращения 3 сентября 2014 г.

Федорова – *Федорова Ж. В.* Массовая литература в России XIX века: художественный и социальный аспекты; <http://old.kpfu.ru/fil/kn2/index.php?sod=41> дата обращения 3 сентября 2014 г.

Яковлев – [Яковлев П. А.]. Виршеевский Н. О альбомах // Благонамеренный. 1820. № 7. С. 22–32.

Марина Долгушина

Петербургские дилетанты братья Голицыны

Братья Голицыны – представители древнего и разветвленного дворянского рода, дети генерала от инфантерии, героя русско-турецкой войны князя Сергея Федоровича Голицына (1749–1810) и племянницы князя Г. А. Потемкина-Таврического, фрейлины императрицы Екатерины II, писательницы и переводчицы с французского Варвары Васильевны Энгельгардт (1761–1815). В семье Голицыных было десять сыновей, родившихся в период с 1779 по 1794 г. Четверо из них серьезно интересовались музыкой и приобрели в аристократической среде славу дилетантов.

В конце XVIII в. Голицыны жили в Петербурге, в имении Зубриловка (тогда – Саратовская губерния, ныне – Пензенская область) и, недолго, – в завещанном Варваре Васильевне Потемкиным селе Казацком в Новороссии. Неоднократно посещавший Зубриловку Ф. Ф. Вигель вспоминал, что, готовя детей к военной карьере, С. Ф. Голицын обращал внимание, прежде всего, на их физическое развитие:

Молодые князья были искусны во всех гимнастических упражнениях: они шибко бегали, высоко лазили, славно катались на коньках, мастерски перепрыгивали через рвы; смотря по возрасту, у каждого из них были разных величин свайки и они тешились ими между собою или дворовыми людьми; зимою и летом каждое утро обливали их холодной водой. <...> Гувернер ими очень мало занимался и только изредка, как Онегина, слегка бранил. <...> Что касается до наук, то, исключая гувернера, который учил их по-французски и знал хорошо правописание... находился еще при них учитель математики» (Вигель).

Из других источников известно, что усадьба Голицыных, строительство которой началось в 1780 г., быстро стала одним из культурных центров Саратовской губернии. В обществе Варвары Васильевны любил проводить время тамбовский

губернатор Г. Р. Державин, воспевавший княгиню как златовласую Плениру и неизменно пользовавшийся ее поддержкой и покровительством. В 1797 г., когда впавшего в немилость Сергея Федоровича вместе с сыновьями выслали из Петербурга, в Зубриловку, в качестве секретаря и учителя детей, приехал И. А. Крылов. В Зубриловке бывал молодой К. Ф. Рылеев, отец которого служил управляющим всеми имениями Голицыных.

Голицыны имели хорошую библиотеку, коллекции фамильных портретов, скульптур, оружия, фарфора, домашние театр и оркестр¹. Да и тот же Вигель, с известной долей язвительности охарактеризовавший процесс воспитания юных князей, в другом фрагменте «Записок» констатировал, что «многочисленность семейства» Варвары Васильевны и «разные учителя делали из ее дома настоящий пансион» (*Вигель*).

Сведений о контактах старших Голицыных с музыкальным миром Петербурга обнаружить не удалось. Но их второго и третьего сыновей – Федора и Сергея – современники уже в молодости называли «даровитыми музыкантами»:

Князь Федор восхищал всех сладкозвучным теноровым голосом, а князь Сергей Сергеевич был недюжинный композитор романсов, из которых производил тогда фурор: «Мой друг, хранитель, ангел мой...» ... даже теперь, по прошествии более полувека, музыкальная эта композиция поражает своей мелодией (*Бутурлин, 430*).

По свидетельству матери Л. Н. Толстого М. Н. Волконской, в 1800-х гг. Ф. С. Голицын брал уроки пения у итальянского певца, педагога и композитора Пьера Деликати (*Толстой, 108*). Сведений об учителях Сергея Сергеевича обнаружить не удалось.

Ф. Ф. Вигель, вспоминая о **Федоре Сергеевич Голицыне** (1781–1826), отмечал, что

мало знал людей, которые бы имели столько светской любезности и ума. Лицо русской кормилицы, белое, пол-

¹ <http://penzanews.ru>. Электронная публикация подготовлена по информации из открытых источников и по материалам издания «Пензенская энциклопедия» / Гл. ред. К. Д. Вишневский. Пенза: Министерство культуры Пензенской области. М.: Большая Российская энциклопедия, 2001.

ное, широкое, румяное, но с огненным взглядом и привлекательной улыбкой, делали наружность его весьма приятною; самой необычайной толщине своей [за свою тучность Федор получил в обществе прозвище «пудовик». – М. Д.] умел он в молодости, посредством туалета, давать щеголеватую форму. Он прекрасно пел романсы и прилежно читал романы... (Вигель).

Унаследовав Зубриловку, Голицын пополнил и окончательно сформировал семейную коллекцию художественных ценностей. Он собирал эмаль, фарфор, серебро, редкую посуду, прекрасно обустроил усадебный парк. В его петербургском особняке на Кутузовской набережной, 10 (ныне – Институт прикладной астрономии РАН) с 1816 по 1825 г. почти ежедневно устраивались великосветские собрания, посещаемые, в том числе, членами императорской фамилии. Дача Голицына в Царском Селе, по свидетельству В. А. Соллогуба, была «настоящим раем, жизнь шла в ней богато, раздольно и приветливо» (Соллогуб, 386).

Князь **Сергей Сергеевич Голицын** (1783–1833) – герой наполеоновских войн, генерал-майор, егермейстер, флигель-адъютант Александра Первого, должен быть причислен к наиболее значимым фигурам в ряду музыкантов-любителей первой четверти XIX в. Он опубликовал, в том числе под инициалами L. P. S. G. [Le Prince Serge Galitzin]; P. S. G.; S. G.; G***; К. С. Г, не менее двадцати камерных вокальных сочинений. Еще три романса удалось обнаружить в рукописи; список не найденных, но известных по упоминаниям произведений включает 10 позиций. Князь пробовал свои силы и в сочинении инструментальной музыки: сохранилось его развернутое рондо «La Coquette» («Кокетка») для фортепиано в три руки².

Жанровый состав вокальных сочинений Сергея Голицына в полной мере отражает музыкальные пристрастия аристократического общества александровской поры. Доминируют французские романсы; несколько опусов написаны в «итальянских» жанрах ноктюрна и каватины; наиболее скромное место занимают произведения на русском языке.

² Издание хранится в КР РИИИ.

Однако именно благодаря своим «русским» вокальным композициям Голицын стал одним из первых высокопоставленных любителей, чья деятельность получила признание не только в аристократических гостиных, но и в широких демократических кругах. Наиболее известен его романс «Мой друг, хранитель-ангел мой» на стихи В. А. Жуковского, который в музыковедческой литературе XX в. ошибочно приписывался С. Г. Голицыну-Фирсу, племяннику Сергея Сергеевича³.

Романс существует в двух версиях – французской и русской. Первоначально он был сочинен на стихотворение Ф. д'Эглантина «Je t'aime tant» и «открывал» опубликованный в 1805 г. сборник «Six romances... par le Prince Serge Galitzin». В 1809 г. в «Вестнике Европы» увидел свет вольный перевод этого стихотворения, имеющий авторскую ремарку Жуковского «На голос: «Je t'aime tant, je t'aime tant». Публикация романса Голицына с русским текстом – «Мой друг, хранитель-ангел мой. Слова г-на Жуковского. Музыка сочинения князя Сергея Голицына» – была осуществлена в 1821 г.

Известно о нескольких переизданиях этого романса. Наряду с «Черной шалью» А. Н. Верстовского, «Талисманом» Н. С. Титова, «Соловьем» А. А. Алябьева, он вошел в «Музыкальный альбом на 1831 г., содержащий в себе двадцать четыре номера избранных русских песен и романсов, аранжированных для фортепиано К. Гертумом». А в 1860 г. романс опубликовал отдельной тетрадью М. И. Бернад. Удивительно, но через пятьдесят пять лет после публикации, несмотря на кардинальные изменения, происшедшие за эти годы в русской музыкальной культуре, непритязательный по содержанию и несложный по форме и языку романс С. С. Голицына остался востребованным и сохранился в репертуаре.

Этот романс, копии которого имеются во многих рукописных альбомах, уже в первой четверти XIX в. вошел в песенный репертуар русских цыган. Его исполняла – одна и дуэтом вместе с дочерью – знаменитая московская цыганка Степанида, которую называли «русской Каталани». «Дабы почувствовать во всей силе красоту лирической Поэзии, дабы узнать язык

³ Подробнее об этом сочинении см.: *Долгушина*.

страсти, должно было слышать из уст Степаниды известный романс «Мой друг, хранитель, ангел мой»... под... прекрасную музыку К. С. С. Голицына...» – вспоминал современник⁴.

Особого упоминания заслуживает печатный экземпляр романса «Мой друг...», сохранившийся в Государственном музее А. С. Пушкина⁵. Он не имеет титульного листа и обложки, а также указаний на имена издателя и гравера. Нестандартность графики, ошибки в записи, несовпадение вокальной партии и словесного текста позволяют предположить, что над ним работал мастер, мало знакомый со спецификой нотного набора. При этом издание изящно оформлено: заглавные буквы украшены эффектными росчерками либо орнаментом, между названием романса и нотным текстом размещена виньетка.

Нотный текст этой версии значительно отличается от других сохранившихся вариантов. Произведение записано в тональности Фа мажор. Более высокий (по сравнению с Ремажорным оригиналом) диапазон возможно свидетельствует о том, что любитель, заказавший или получивший в подарок это издание, был обладателем тенорового голоса. Романс предваряет аккордовая настройка, изменения содержат вокальная партия, фактура аккомпанемента и фортепианное заключение. Упрощена гармония: в заключительной части романса отсутствует отклонение в тональность II ступени. Но особенно существенны изменения в мелодическом кадансе. Вместо «попевки закругления» I–III–II–I (В. А. Цуккерман), своими истоками восходящей к итальянской оперной музыке и являвшейся одним из традиционных клише французского романса александровской эпохи, произведение заканчивается широко распространенной в русской бытовой вокальной лирике второй четверти XIX в. интонацией V–↓VII–I.

⁴ Русская Каталани // Отечественные записки. 1822. Ч. 12. № 32. С. 397–398.

⁵ Благодарю Наталью Ивановну Михайлову, сообщившую мне об этом издании. В качестве иллюстрации оно опубликовано в альбоме: Москвич Василий Львович Пушкин / Ред. Н. И. Михайловой, Ф. Ш. Рысиной. М.: изд-во «Московские учебники», 2006. С. 160.

Второй из сохранившихся русских романсов Голицына – «Там далеко за горами...» на стихи В. А. Пушкина, впервые изданный в 1816 (1817 – ?) г. с посвящением графине С. А. Самойловой, также приобрел широкую популярность. Возможно, именно поэтому в 1829 г. он был ошибочно включен в «Собрание русских песен. Слова А. Пушкина. Музыка разных сочинителей» – наиболее хронологически ранний сборник вокальных сочинений на стихи великого поэта⁶. Еще одно переиздание романса обнаружено в сохранившемся сборнике переложенных для фортепиано вокальных сочинений (без титульного листа и обложки; ОНИиЗ РГБ).

В нотной тетради Мих. Ю. Виельгорского «Русские песни» с пометой «Nice. Mars 1830» (Ницца. Март 1830) имеется список этого романса для голоса с сопровождением гитары без указания имен авторов⁷. Примечательно, что из десяти включенных в тетрадь сочинений восемь действительно являются народными песнями, а вторым композиторским опусом, подобно сочинению Голицына, записанным без ссылки на авторство, стал алябьевский «Соловей». Вокальная партия и гармония романса Голицына содержат незначительные отклонения от оригинала. Под словами текста карандашом записан транслитерированный вариант, имеющийся только в этой вокальной пьесе. Это позволяет предположить, что романс исполнял не только граф Виельгорский, но и его французские знакомые.

По свидетельству современницы, «князь Сергей Сергеевич был очень веселый и милый человек, весьма любезный и приветливый и очень хороший музыкант и сочинитель многих романсов» (*Благово*, 117). Прекрасное музыкальное образование имела и его супруга Наталья Степановна (1794–1890), дочь московского генерал-губернатора Степана Степановича Апраксина и внучка Натальи Петровны Голицыной – «Пиковой дамы». Она обладала замечательным голосом, хорошо играла на арфе

⁶ Опубликовано: «В С.Петербурге, в музыкальном магазине, в Большой Миллионной № 37, в Москве у Ленгольда. Грав. К. Штединг. 1829». Уникальный экземпляр издания хранится в ОНИиМЗ РНБ.

⁷ Тетрадь № 3 Мих. Ю. Виельгорского. *Chansons russes. Русские песни. Nice. Mars 1830.* Автограф. См. ОР РГБ. Ф. 48 м. Папка 13. № 17. Л. 3 об. – 4.

и фортепиано, во время путешествия супружеской четы по Европе в 1823–1825 гг. брала уроки у Ф. Паэра. В 1820-е гг. петербургский особняк Голицыных на Миллионной – «истый боярский дом XIX века» – посещали многие представители литературной и художественной элиты, в том числе А. С. Пушкин.

Александр Сергеевич Голицын (1789–1858), седьмой сын Голицыных, герой Отечественной войны, генерал-майор, имевший прозвище «Рыжий», запомнился современникам как пианист и композитор-любитель. С 1818 г. он служил в Варшаве, где состоял при великом князе Константине Павловиче. В эти годы он был женат на графине Каролине Станиславовне Валевской, известной своей музыкальностью. Голицын входил в круг лиц, близких Марии Шимановской. В 1828 г. на одном из вечеров у Шимановской игру Голицына слушал А. С. Пушкин. И. Карасиньская сообщает о совместном музицировании Голицына и Шимановской во время пребывания пианистки в Москве (*Карасиньская*).

А. С. Голицын сочинял романсы, однако на сегодняшний день известно издание лишь одного из них – «À chaque instante» («Каждое мгновение») в аранжировке М. Шимановской, напечатанное в Лейпциге у Брейткопфа и Хертеля по заказу К. Лиснера⁸.

Характеризуя младших Голицыных, Ф. Ф. Вигель отмечал, что Александр «был умен и храбр» и имел «слишком упрямый нрав», но «более всех из братьев наделал шуму меньшей, Владимир... Его называли Аполлоном, он имел силу Геркулеса и был ума веселого, затейчивого, и оттого вся жизнь его была сцепление проказ, иногда жестоких, иногда преступных, редко безвинных» (*Вигель*).

Среди наиболее известных «проказ» князя **Владимира Сергеевича Голицына** (1784–1861) – крупный карточный выигрыш у графа В. А. Мусина-Пушкина в 1829 г., вслед-

⁸ Romance de monsieur le prince Alexandre Galitzin «À chaque instante». Arangée pour le pianoforte [avec la partie vocale] et dédiée à l'auteur par m-me Marie Szymanowska, née Wolowska. [Leipzig, 1819]. 7 с. Хранится в ОНИИМЗ РНБ и Библиотеке Санкт-Петербургской филармонии.

ствии которого он вынужден был оставить военную службу и перейти в Министерство иностранных дел, карточные долги, ставшие причиной его возвращения в армию и поступления в Кавказский корпус в 1839 г.⁹ С его именем, а также с именем императора Александра современники связывали трагическую смерть княжны В. И. Туркестановой.

В 1830–1840-е гг. В. С. Голицын с семьей почти каждое лето проводил в Пятигорске, где был одной из центральных фигур светской жизни местного «водяного общества». В 1841 г. к этому кругу отдыхающих и офицеров Кавказской армии примкнул М. Ю. Лермонтов. За период недолговременного знакомства князя и поэта их отношения были неровными. Впоследствии биографы Лермонтова ставили в вину Голицыну устройство публичного бала вскоре после смерти поэта. Однако сохранились сведения, что в день гибели Лермонтова князь отменил празднование своих именин, и именно по его настоянию поэт был погребен по христианскому обряду в черте православного кладбища.

Голицын жил попеременно то в Петербурге, то в Москве и в молодости считался одним из блестящих представителей «большого света».

У него была страсть к каламбурам, более или менее удачным, которыми он пересыпал все свои речи. Он был тонкий гастроном, любил хорошо поесть, а еще более угощать других, и великий мастер устраивать всякие светские увеселения: сочинял стихи, водевили, пел комические и сатирические куплеты собственного сочинения и сам себе аккомпанировал на фортепиано (*Фадеев, 163*). Он был знаменит «как остроумный весельчак, организатор бесконечных праздников и забав. В доме его устраивались музыкальные вечера, собирались артисты и литераторы, время он проводил в балах, маскарадах, в концертах. Он отличался умом и способностями, был большим знатоком и любителем музыки... любил казаться ценителем словесности, любил знакомиться с выдающи-

⁹ В 1843 г. В. С. Голицын произведен в генерал-майоры и назначен командиром центра Кавказской линии, поэтому позднее получил прозвище «Centre», что означает «Центральный».

мися людьми и покровительствовать талантам» (*Знаменитые россияне, 871*).

Голицын перевел на русский язык либретто опер «*La muette de Portici*» («Немая из Портичи»; на русской сцене «Фенелла») Д.-Ф.-Э. Обера и «*Alessandro Stradella*» («Алессандро Страделла») Ф. фон Флотова. Из музыкальных опусов князя сохранились несколько вокальных миниатюр, сочиненных и изданных им в молодые годы: романсы на стихи А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, Д. И. Новикова. Еще пять романсов Голицына – два русских и три французских – удалось обнаружить в альбоме Александры Николаевны Гончаровой, сестры Н. Н. Пушкиной. Доступные для анализа произведения (из них наиболее известен «Дарует небо человеку» на стихи Пушкина из поэмы «Бахчисарайский фонтан») свидетельствуют о несомненных музыкальных способностях Голицына и обнаруживают движение к стилистике русского бытового романса. Они удобны для пения, естественны с точки зрения технической и образной интерпретации поэтических текстов, имеют достаточно развитый для своего времени аккомпанемент.

Просвещенный дилетантизм доглинкинской эпохи был, как известно, разнообразен и многолик. Знакомство с музыкальным миром братьев Голицыных позволяет отнести их к тому типу дилетантов, в жизни которых любовь к искусству была неотъемлемой частью стремления к роскоши и удовольствиям, а знатность и богатство рода позволяли в полной мере удовлетворять эти потребности. Собираительство и коллекционирование произведений искусства, покровительство артистам и художникам соединялись у дилетантов этого типа с собственной творческой активностью, нередко достаточно успешной.

И еще одно наблюдение. На примере музыкальных сочинений Сергея и Владимира Голицыных, братьев с 11-летней разницей в возрасте, но общим воспитанием и сходными мировоззренческими установками, хорошо просматриваются изменения, произошедшие в стилистике отечественной вокальной лирики первой четверти XIX в., – от европеизированной песни-романса начала столетия к «чувствительным» опусам конца 1820-х – 1830-х гг., а также постепенность, логичность и естественность этого перехода.

Литература

Благово – Благово Д. Д. Рассказы бабушки: Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1885.

Бутурлин – Бутурлин М. Д. Записки // Русский архив. 1897. Кн. 1. С. 5–74, 177–256, 337–439, 529–601.

Вигель – Вигель Ф. Ф. Записки. <http://elcocheingles.com>. Дата обращения 24.10.2013.

Карасиньская — Карасиньская И. Дневник Елены Шимановской // Русско-польские музыкальные связи: статьи и материалы / Ред. И. Бэлза. М.: АН СССР, 1963. С. 83–118.

Толстой – Толстой С. А. Мать и дед Л. Н. Толстого. Очерки жизни, дневники, записи и письма по неизданным материалам. М.: изд-во «Федерация», 1928.

Долгушина – Долгушина М. Г. «Мой друг, хранитель-ангел мой...» // Музыкальная жизнь. 2009. № 6. С. 24–26.

Знаменитые россияне – Знаменитые россияне XVIII–XIX веков. Биографии и портреты. СПб.: Лениздат, 1995.

Соллогуб – Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1988.

Фадеев – Фадеев А. М. Воспоминания // Русский Архив. 1891. № 9. С. 107–164.

Анна Груцынова

Петербургские «приключения» Адольфа Адана

Адольф-Шарль Адан (1803–1856) относится к обширному ряду композиторов, знакомых широкой публике одним, а в лучшем случае – несколькими произведениями. Так, Л. Делиб, прежде всего, – это автор «Коппелии», А. Алябьев – романса «Соловей», а А. Вивальди – цикла концертов «Времена года». В случае с Аданом в первую очередь вспоминают «Жизель», значительно реже – «Корсара». Остальные сочинения композитора, как правило, не известны даже по названиям, а его жизнь почти не интересует исследователей.

Тем не менее, сочинения Адана в XIX в. были очень популярны. Помимо балетов, ему принадлежат многочисленные оперы, водевили, хоровые произведения, камерные инструментальные и вокальные сочинения. Но в первую очередь он – композитор, творящий для театра, который в раннем возрасте решил, что хочет сочинять, и сочинять только театральную музыку.

Сын известного пианиста и педагога Жана-Луи Адана¹, он, казалось бы, мог рассчитывать на музыкальное поприще. Однако семья хотела видеть в нем литературного деятеля. Впрочем, в конце концов отцу пришлось смириться с тем, что его сын поступил в Парижскую консерваторию (1817), где его педагогами были Ф. Бенуа (орган), А. Рейха (контрапункт) и Ф.-А. Буальдьё (композиция). Дважды Адан принимал участие в конкурсе на Римскую премию, став в этом «состязании» сначала третьим (1824), а затем получив вторую премию (1825). И далее его жизнь была связана с многочисленными парижскими театрами, для которых он создал множество произведений разных жанров: опер, водевилей, балетов.

¹ Ж.-Л. Адан (1758–1848), пианист, педагог и композитор, считается родоначальником французской пианистической школы.

В своей жизни Адан не так много путешествовал. В 1826 г. он совершил поездку в Нидерланды, Германию и Швейцарию, а в 1832 г. вместе с семьей уехал в Лондон из охваченного холерой Парижа.

В 1839 г. он принял решение отправиться в Россию. Тому было, по меньшей мере, три причины. Первая из них состояла в том, что он «с трогательной любезностью <...> “проводил” свою ученицу, концертную певицу Шери-Куро²» на гастроль в Петербург. Вторая – на наш взгляд, более значительная – состояла в том, что известная танцовщица М. Тальони, которая приехала в Россию полутора годами ранее, просила композитора написать для нее новый балет. Желая добавить к уже исполнявшимся ею спектаклям еще один, абсолютно новый, Тальони хотела, чтобы Адан «на месте» создал для нее партитуру. Третья причина состояла в том, что та же самая танцовщица рассказала о композиторе императору Николаю I, который «принял посвящение ему партитуры “Пивовара”³, высказал желание увидеть это сочинение, <...> чтобы он сам [Адан. – А. Г.] смог дирижировать этими исполнениями, и наметил для этого немецкую труппу» (Pougin, 149)⁴.

«Это путешествие соблазнило меня», – напишет в одном из писем, отправленных из России, композитор⁵. Впрочем, нельзя сказать, что путешествие оказалось вынужденным. Композитор знал о нашей стране от своего учителя Буальдьё, который «часто рассказывал о России, о своем долгом пребывании там и о внимании, объектом которого были в той стране [т. е. в России. – А. Г.] артисты» (*ibid.*, 145–146).

² Анонимный автор данной статьи приводит не вполне корректный вариант имени певицы: Шерри-Куро. Имеется в виду Шери-Луиза Куро (Couraud) (1818–1880), певица, впоследствии вторая супруга Адана [примечание мое. – А. Г.].

³ «Престонский пивовар» («Le brasseur de Preston»), комическая опера в 3 действиях, либретто А. де Лёвена и Брунсвика, поставлена в парижской Опера-Комик в 1838 г.

⁴ Здесь и далее цитаты из монографии А. Пужена (Pougin) приводятся в переводе автора статьи.

⁵ Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Ст. 1040.

Благодаря сложившимся обстоятельствам и выполняя намеченные планы, Адан отправился в Петербург, выехав из Парижа 29 сентября и добравшись до места назначения 13 октября 1839 г.

Прибыв в российскую столицу, композитор занялся сразу двумя делами: он одновременно писал новую балетную партитуру «Морской разбойник»⁶ и руководил репетициями оперы «Престонский пивовар». К балету мы еще вернемся, а сейчас завершим разговор об опере, уже показанной в Париже годом ранее и на петербургскую сцену только переносившейся. Выбор «Пивовара» Адана был не случаен. Как отмечала «Revue et gazette musicale de Paris», руководство композитором этой оперой «было вызвано желанием императрицы [Александры Федоровны. – А. Г.], которая живо интересовалась автором «Почтальона из Лонжюмо»⁷, ее любимой оперы»⁸.

Любопытная деталь: первым зрители увидели новый балет (9/21 февраля 1840 г.), а опера последовала через четыре дня – 13/25 февраля. В письме своему другу по поводу премьеры оперы Адан писал:

Я сам дирижировал оркестром на премьере. Невозможно было быть хуже, чем эти бравые немцы, которым, тем не менее, горячо аплодировали, и меня вызывали в конце каждого акта» (Цит. по: *ibid.*, 150–151).

«Морской разбойник» – единственный «русский» (т. е. поставленный специально для русского театра) балет Адана и Ф. Тальони, который так и не вышел за пределы Российской империи⁹.

⁶ «Морской разбойник» («L'écumeur de mer»), балет в 2 действиях, либретто и постановка Ф. Тальони. Его премьеры состоялась на сцене Санкт-Петербургского Большого театра 9 февраля 1840 г.

⁷ «Почтальон из Лонжюмо» («Le postillon de Lonjumeau»), комическая опера в 3 действиях, либретто А. де Лёвена и Брунсвика. Премьера состоялась 13 октября 1836 г. на сцене парижской Опера-Комик. Поставлена в Санкт-Петербурге на сцене Большого театра Немецкой труппой 11 ноября 1837 г.

⁸ Chronique étrangère // Revue et gazette musicale de Paris. 1840. № 15. P. 124.

⁹ В 1842 г. балет был показан в Варшаве, но эта постановка также может в полной мере считаться «русской».

Чрезвычайно показательным выглядит признание композитора, которое тот сделал в одном из писем из России¹⁰:

Тальони прочла мне содержание моего нового балета. Это прямо какой-то сплошной идиотизм! Балет называется – «Корсар»¹¹. Все основывается на блестящей обстановке, характерных танцах, мимических и драматических положениях, одним словом, все это выдуманно для Марии [Тальони. – А. Г.], чтобы дать ей возможность проявить все свое дарование и сорвать побольше оваций и восторгов публики¹².

Однако прочие отзывы (прежде всего газетные) были менее пристрастны и создавали полноцветную картину нетерпеливого ожидания новой постановки.

Уже цитированная нами «Revue et gazette musicale de Paris», весьма ревностно следящая за поездкой одного из любимых парижских композиторов, опубликовала заметку, в которой с оттенком восхищения отзывалась о богатстве грядущей постановки.

Господин А. Адан, находящийся в данный момент в Санкт-Петербурге, репетирует балет, музыку которого он сочинил во время своего пребывания в этой столице. Главную роль будет танцевать и играть мадемуазель Таль-

¹⁰ Это признание не принадлежит к числу широко известных цитат, популярных у исследователей, видимо ввиду его «некорректности» по отношению к романтическому балету.

¹¹ В цитируемой статье неверно переведена французская версия изначально русского названия балета «Морской разбойник» – «L'Éscumeur de mer» – как «Корсар» (Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Ст. 1042). «Корсар» (Le Corsaire) будет создан Аданом спустя 16 лет, в 1856 г. В некоторых современных источниках, так или иначе касающихся этого балета, присутствует еще одна некорректная версия перевода названия балета – «Пират», связанная с малым знакомством исследователей с творчеством композитора. Например, такой вариант можно обнаружить в неполном переводе «Воспоминаний музыканта» А. Адама, опубликованном Е. Овчаренко-Чернодубровской (Адан).

¹² Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Ст. 1042.

они; великолепие постановки и костюмы превосходят, как говорится, все, что можно видеть здесь в театре, – император из своей казны дал на постановку 100000 рублей (примерно 100000 франков)¹³.

Уже после премьеры та же газета продолжала знакомить своих читателей с событиями творческой поездки Адана и рассказывала подробности спектакля.

«Морской разбойник», балет, музыку которого написал г. Адольф Адан, был показан в Санкт-Петербурге в среду 21 числа прошлого месяца [9 февраля 1840 по старому стилю. – А. Г.]. Его успех был самым блестящим. Первый акт проходит в Испании, а второй – на одном из островов Греции, где находится жилище пирата. Перемена места подразумевает большое разнообразие декораций и костюмов. Мадемуазель Тальони в нем очень преуспела. Ее успех полный и как танцовщицы и как пантомимистки. В сцене сумасшествия она продемонстрировала полное перевоплощение. Музыка Адана к этому балету произвела большую сенсацию. Император, великий князь и императрица спустились из своей ложи в театр, чтобы высказать комплименты композитору, и тот пообещал посвятить государю свое новое сочинение¹⁴.

Балет действительно получил посвящение, но не императору, а императрице – Александре Федоровне, которая считалась покровительницей искусств.

Интерес в Петербурге к Адану как к личности и к его произведениям не в последнюю очередь был обусловлен благожелательностью к нему двора и императорской семьи, которой композитор был представлен.

Лишь только о его [Адана. – А. Г.] прибытии узнал император, он приказал поставить «Деву Дуная», на которой присутствовал сам, так же как и весь двор. Это был большой успех Адана, множество раз его вызывали вместе с мадемуазель Тальони, и он в тот же вечер был представ-

¹³ Chronique étrangère // Revue et gazette musicale de Paris. 1840. № 15. P. 124.

¹⁴ Ibid. P. 188.

лен государю, который принял его с большим радушием и просил написать кавалерийский марш для музыки гвардии»¹⁶.

Написал ли Адан заказанный ему кавалерийский марш, нам неизвестно, однако впечатление от встречи с императором он оставил. «Русская музыкальная газета» в 1899 г. опубликовала одно из писем композитора, отправленное во время его пребывания в Петербурге и адресованное брату Ипполиту. Мы позволим себе процитировать из него продолжительный, но чрезвычайно показательный фрагмент, связанный с личным восприятием Аданом российской действительности – как придворной, так и артистической. В письме композитора, повествующем о приеме, оказанном ему в Петербурге, сквозит даже оттенок легкого удивления.

Прежде всего, начну с моего представления Императору Николаю I во время народного спектакля. Во Франции мы не имеем ни малейшего представления о том, как встречают здесь художников. Государь в каждом театре имеет свою собственную ложу с выходом на сцену, куда он выходит в антрактах как частное лицо. Хотя меня и предупредили о мужественной красоте Императора Николая, но, когда я увидел его воочию, признаюсь тебе, я был поражен! Дивный рост, царственная осанка, гордая и снисходительная, и удивительно строгие и в тоже время милостивые голубые глаза! Когда я приблизился к нему с князем Волконским, Государь с чарующей простотой обратился ко мне со словами: “А, господин Адан, как я рад вас видеть! Вы довольны моим оркестром? Мы очень любим вашу музыку и с удовольствием прослушаем ваш новый балет, готовящийся к постановке!”¹⁵. Признаюсь, я был до такой степени тронут милостивыми словами Государя, что пробормотал несколько глупых слов и чувствовал себя <...> крайне, крайне глупо, но – ведь это повторяется неизменно каждый раз в подобных случаях! Государь милостиво пригласил меня в ложу. “Я представляю вас Императрице, – сказал он, – она очень любит вашу

¹⁵ «L'Escumeur de mer», ballet en 3 actes (1840) [прим. анонимного автора публикации. – А. Г.].

¹⁶ Ibid. P. 148.

музыку». Я поднялся наверх и очутился в царской ложе среди великокняжеской семьи. Императрица выглядит болезненной и, в общем, значительно холодней обошлась со мной, чем сам Государь. Я приготовился отвечать на разные вопросы, касаемые Парижской жизни вообще и музыкальной в частности. Государь приказал князю Волконскому доставить меня во дворец, где он соблаговолил назначить мне частную аудиенцию. Поднявшись на сцену, я встретил Великого Князя Михаила Петровича¹⁷, который также очень милостиво расспрашивал меня о разных подробностях Парижской жизни. Поутру мне доставили великолепный перстень, который я, согласно установившемуся обычаю, возвратил в Кабинет Его Величества и получил взамен его – соответствующее количество презренного металла, который нам, артистам, всегда необходим!¹⁸.

Этот хвалебный пассаж в сторону императорской семьи можно было бы объяснить исключительно внешним очарованием, которому поддался иностранец, приглашенный в «варварскую» страну и обласканный двором. Но необходимо вспомнить о том, что в течение всей своей жизни Адан был убежденным монархистом, в некотором смысле наследуя в этом своему отцу, бывшему принципиальным роялистом¹⁹. В своих кратких «Автобиографических заметках» композитор, порой бегло фиксирующий весьма интересные подробности театральной жизни Парижа, свидетелем которым он был, тем не менее, посвящает целый абзац рассказу о событиях 1814 г., когда в Париж вошли союзные войска и отец повел его и брата посмотреть на императоров стран-победителей.

Оккупация Парижа союзниками в нашей семье была воспринята как освобождение. Помню, как в день вступ-

¹⁷ Вероятно, здесь Адан ошибся и имел в виду великого князя Михаила Павловича.

¹⁸ Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Ст. 1041–1042.

¹⁹ Жан-Луи Адан скончался 8 апреля 1848 г., после провозглашения второй республики: «Он видел первую и вообразил себе, что вторая будет ее воспроизведением» (*Adam, XL*).

ления этих войск отец повел меня с моим братом [брат Адольфа Адана – Ипполит. – А. Г.] смотреть, как шествует эта необъятная армия по бульварам; <...> мы видели проследовавшего мимо Российского Императора, других государей и всю их армию» (*Adam, X*).

Помимо создания балетной партитуры и руководства постановками своих сочинений Адан погрузился в художественную жизнь Петербурга, посещая театральные спектакли, устраивая концерты и встречаясь с музыкантами. Обо всех своих русских «открытиях» он оставил свидетельства в письмах к брату, где впечатления от описываемых событий еще свежи и непосредственны. Исполнители, которых Адан слышал, и собственные выступления (даже в несвойственном ему амплуа) – все находило место в рассказе.

Устраиваю концерты, – признавался он. – Встретился с замечательным виртуозом скрипачом г. *Vieuxtemps*²⁰ – он также серьезный композитор. В общем, в России живетя преприятно. Богатые аристократы очень любят музыку и у большинства в их роскошных дворцах прекрасные залы для исполнения музыкальных произведений. Я побывал на вечерах у князя Голицына, князя Волконского и у нашего посла маркиза Баранта; везде меня встречали как желанного гостя, скажу тебе, что <...> меня заставили петь! Ты можешь представить себе меня поющим!! Этого только не доставало!²¹.

В другом письме он перечисляет еще нескольких высокопоставленных любителей, с которыми ему довелось встретиться.

Здесь имеются любители серьезного значения, – полковник Львов, скрипач первоклассного достоинства и хороший композитор, князь Волконский, отличный виолончелист, его брат, кн. Григорий Волконский, образованный

²⁰ Вьётан (*Vieuxtemps*) Анри (1820–1881), бельгийский скрипач, композитор и педагог. В 1838–1840 и в 1845–1852 гг. работал в Петербурге, давал концерты в городах России, участвовал в квартетах, преподавал.

²¹ Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Ст. 1042.

музыкант, владеющий прекрасным басом, кн. Кочубей, обладающий таким же тенором, и пр.²²

Немало внимания Адана удостоились и петербургские труппы, спектакли которых ему удалось посетить. Будучи композитором, хорошо осведомленным о состоянии театров в Париже и привычным именно к французским театральным реалиям, он высказывает порой весьма резкие суждения об увиденном, об уровне исполнения оркестра и вокалистов, которым выносит краткие, но исчерпывающие оценки.

В Петербурге существуют труппы немецкая и русская, которые, вместе с балетом, дают спектакли в Большом театре. Театр великолепен и балет также, но оперные труппы слабы чрезвычайно. Оркестры посредственны. В немецкой труппе можно отметить двух-трех певцов на первые роли. Русская труппа несравненно слабее. Первый тенор Леонов²³ совершенно лишен голоса. Первый бас Петров²⁴ обладает голосом превосходным, но не умеет с ним обращаться. У жены его контральто небольшой силы, которым она владеет несколько лучше²⁵. Первое сопрано, Соловьева²⁶, долго пела во Франции под именем m-lle Вертейль, но не могла удержаться на подмостках Opéra comique. Тем не менее, у нее есть и легкость, и хорошенький голос²⁷.

Столь же категоричен отзыв Адана и о репертуаре, виденном им в этот сезон в Петербурге, из которого он выделяет лишь оперу М. Глинки.

²² Периодическая печать о музыке // Русская музыкальная газета. 1903. № 38. Ст. 863–864.

²³ Леонов (настоящая фамилия Шарпантье) Лев (Леон) Иванович (1813 или 1815, Петербург – около 1872), оперный певец.

²⁴ Петров Осип Афанасьевич (1807, Елизаветград – 1878, Петербург), оперный певец.

²⁵ Воробьева (по мужу Петрова) Анна Яковлевна (1817, Петербург – 1901, Петербург), оперная певица.

²⁶ Соловьева Александра Францевна (настоящее имя Аделаида Александровна Вертейль; около 1813 – ?), оперная певица.

²⁷ Периодическая печать о музыке // Русская музыкальная газета. 1903. № 38. Ст. 863–864.

Что касается русской оперы, то за исключением одного произведения г. Глинки все исполняемое неважно – переводы наших французских опер. В немецкой опере я прослушал «Вильгельма Телля», которого здесь почему-то окрестили “Карлом Смелым”!!! Мне объяснили, что это вызывается какими-то цензурными соображениями, какими я решительно не могу себе вообразить!..²⁸.

Более благосклонного взгляда удостоилась увиденная Адамом французская труппа. Вероятно, это можно объяснить благожелательной пристрастностью парижанина, который внезапно обнаружил в Петербурге «отблеск» недавно окружавшей его театральной жизни.

Я заходил также во Французский театр (Михайловский). Здесь преимущественно репертуар Théâtre Français и «Gymnase» – труппа играет безукоризненно²⁹.

В целом мнение о функционировавших в Петербурге оперных труппах у композитора сложилось невысокое.

Хоры слабы, ансамбля никакого. Прибавьте к этому то, что диапазон здесь полутоном выше, чем во всей остальной Европе, и вы получите понятие о плачевном состоянии Большого театра³⁰.

Эту оценку можно объяснить не столько высокомерным отношением иностранного гастролера к «провинциальной» театральной культуре (хотя, конечно, любому парижанину того времени, тем более артисту, именно французское искусство представлялось неким идеалом), сколько попыткой композитора поверять театральную действительность, в которую он попал, привычными ему критериями практики.

Однако одно музыкальное учреждение в Петербурге (в противовес виденным и слышанным оперным труппам) вызвало у Адама несомненное восхищение: Придворная певческая ка-

²⁸ Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Ст. 1042.

²⁹ Там же.

³⁰ Периодическая печать о музыке // Русская музыкальная газета. 1903. № 38. Ст. 863–864.

пелла. Именно ей он уделяет внимание в письме, не скупясь на превосходные степени в оценках исполнения.

Нельзя вообразить себе вокального исполнения более совершенного, как исполнение капеллы, и таких невероятных басов, какие слышишь там. Они спускаются до *la* ниже строчек ключа в *fa*. Я не поверил бы этому, если бы не услышал собственными ушами. Как жаль, что певцы эти не могут никогда быть отвлечены от своей службы! Можно было бы извлечь неслыханные эффекты из этих вокальных масс, приученных к идеальной чистоте исполнения без содействия какого бы то ни было музыкального сопровождения³¹.

Будучи достаточно известным композитором своего времени и добившись в Петербурге успеха собственных произведений, осыпанный почестями и подарками от двора, Адан даже получил лестное предложение поступить на русскую службу (*Pougin, 151*). В 1840 г. скончался К. Кавос, и должность капельмейстера императорских театров была предложена французскому композитору. В разное время это место занимали Д. Чимароза, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти и уже упомянутый Буальдьё, однако Адан категорически отказался от такой чести. Зима в Петербурге подкосила композитора, который почти месяц находился между жизнью и смертью³² (кстати, благодаря этой болезни он познакомился в Петербурге «с немецким кузеном³³, о сущности которого <...> не подозревал и который оказался выдающимся врачом»³⁴). Поэтому, оправившись от болезни и не желая ничего иного, кроме как уехать из России, все предложения он отклонил.

Я совершенно пал духом и не мог более оставаться в России, – писал Адан в своих «Биографических заметках». – Некто Кавос, музыкальный директор император-

³¹ Периодическая печать о музыке // Русская музыкальная газета. 1903. № 38. Ст. 864.

³² Адан простудился на похоронах своего друга по колледжу Эжена Демара, скончавшегося в Петербурге.

³³ Отец Адольфа Адана родился в Эльзасе [прим. мое. – А. Г.].

³⁴ Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Ст. 1040.

ских театров, внезапно скончался: мне предложили его место, но тридцать тысяч рублей не соблазнили меня, и у меня хватило ума отказаться (*Adam, XXIX*).

Едва дождавшись весны 1840 г., Адан уезжает во Францию через Берлин, который не мог не посетить, поскольку его желал видеть прусский король Фридрих-Вильгельм III. Прибыв в эту страну в марте того же года, он рассчитывал задержаться там на восемь-десять дней, однако уехал только через два месяца, так как «должен был по просьбе короля специально написать произведение для королевского театра» (*Pougin, 151*). Новым произведением стали «Гамадриады», которые сначала планировались как интермедия, затем (по свидетельству самого Адана) «выросли» до оперы в двух актах (*Adam, XXIX*), а на титульном листе либретто именуется «хореографическим и музыкальным интермеццо в двух частях и четырех картинах»³⁵.

И снова Адана окружает вечный праздник:

Пользующийся вниманием повсюду, при дворе, в высшем свете и среди артистов, как это было в Санкт-Петербурге, взлелеянный Мейербером, обласканный Мендельсоном, прекрасно встреченный Спонтини, он стал своего рода светским львом (*Pougin, 152*).

И, наконец, с трудом расставшись с этим блестящим окружением, в конце мая 1840 г. композитор вернулся в Париж, чтобы больше никогда его не покидать.

На этом и завершаются петербургские «приключения» французского композитора Адольфа-Шарля Адана.

Литература

Адан – Адан А. Воспоминания музыканта / Пер. с фр. Е. Овчаренко-Чернодубровской. М.: МАКС Пресс, 2003.

Adam – Adam Ad. Notes biographiques // Souvenirs d'un musicien. Paris: Michel Lévy frères, 1857. P. I–L.

Pougin – Pougin A. Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mèmores artistiques. Paris: G. Charpentier, 1877.

³⁵ Die Hamadryaden. Choregraphisches und musikalisches Intermezzo in 2 Abteilungen und 4 Gemälden von de Colombey und Paul Taglioni. Berlin, 1840.

Зивар Гусейнова

**«Блуждающая фугетта»
(Н. А. Римский-Корсаков
в работе над «Моцартом и Сальери»)**

Автографы оперы «Моцарт и Сальери», написанной знаменитым «смычковским летом» 1897 г. и стоящей в наследии Н. А. Римского-Корсакова несколько особняком, продолжают открывать исследователям все новые направления в постижении творческого метода композитора. Создание камерной оперы, по первоначальному замыслу – на полный, неизменный текст пушкинской маленькой трагедии, – в процессе стремительной работы композитора над текстом (она заняла у Римского-Корсакова меньше месяца) обусловило не только рождение необычного во всех отношениях сочинения. Оно позволило открыть новые черты в подходе к самому жанру. Например, рукописи подтверждают высказывание, сделанное Римским-Корсаковым в «Летописи...», когда он описывал свое новое сочинение. Композитор лаконично и точно сформулировал принципы, которыми руководствовался при создании произведения, в том числе отмечая:

Сочинение это было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения (*Римский-Корсаков, 355*).

Клавирный автограф подтверждает высказанную композитором позицию: вокальные партии оперы записаны в рукописи почти без исправлений, в то время как работа над инструментальным сопровождением проходила напряженно. Композитор вносил многочисленные исправления и в процессе написания текста оперы, и при последующих просмотрах, добиваясь максимальной выразительности инструментального звучания. Для него оказался важен данный пласт сочине-

ния, в том числе чисто инструментальные эпизоды, один из них становится предметом моего рассмотрения.

Среди немногих подобных эпизодов в опере выделяется *Intermezzo-Fughetta*, с которой сейчас можно познакомиться, только изучая издание клавира оперы в Полном собрании сочинений композитора (*ПСС*), где она помещена в качестве приложения. *Intermezzo-Fughetta* была зачеркнута в автографе клавира самим композитором¹ и в автограф партитуры уже не вошла². С этим инструментальным эпизодом связана некоторая странность, обозначившаяся и в процессе работы над сочинением, и продолжившаяся в первом, прижизненном издании клавира. Начну со второй из двух выделенных позиций.

Клавир оперы был издан М. П. Беляевым через год после ее написания, и на издании отчетливо видна дата «1898»³. В ОНИиМЗ РНБ хранится экземпляр этого издания с дарственной надписью Римского-Корсакова⁴: «Глубокоуважаемому Илье Федоровичу Тюменеву⁵ от преданного сочинителя на память. Н[иколай] Р[имский]-Корсаков. 22 марта 1898» (см. ил. 1, 2 на с. 70).

Однако интернет-сайты открывают нам необычный вариант этого же клавира с теми же выходными данными⁶, но с

¹ ОР РНБ. Ф. 640. № 34. «Моцарт и Сальери», клавир.

² ОР РНБ. Ф. 640. № 32. «Моцарт и Сальери», партитура.

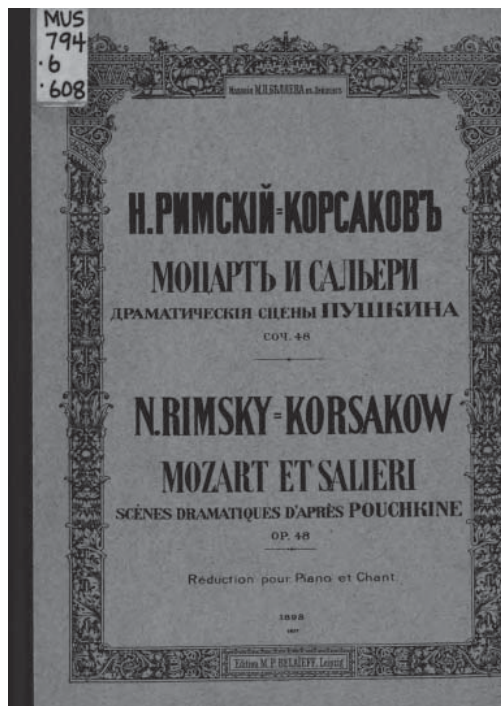
³ К настоящему времени были осуществлены следующие издания клавира оперы:

1. СПб.: Изд. М. П. Беляева, 1898.
2. М.: Музгиз, 1937. Ред. И. Шишов.
3. М.; Л.: Музгиз, 1950. Ред. И. Ф. Бэла.
4. СПб.: Композитор, 1999. Ред. М. П. Мищенко.

⁴ Благодарю заведующую данным Отделом, кандидата искусствоведения И. Ф. Безуглову за информацию об этом и других изданиях оперы, а также за помощь в работе с ними.

⁵ Тюменев И. Ф. (1855–1927) был автором либретто оперы Н. А. Римского-Корсакова «Пан воевода» (соч. в 1902–1903 гг.).

⁶ См.: http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/5/53/IMSLP19872-RMLP46536-Rimsky_Mozart_Op48_vc.pdf. Далее в статье подлинный клавир 1898 г. мы будем называть «клавир», а издание, представленное в интернете, – «интернет-клавир».



1. Н. А. Римский-Корсаков.
Опера «Моцарт и Сальери».
Обложка издания клавира.
Лейпциг: М. П. Беляев, 1898



2. Н. А. Римский-Корсаков.
Опера «Моцарт и Сальери».
Титульный лист издания клавира.
Лейпциг: М. П. Беляев, 1898

поразительным дополнением инструментального фрагмента между Первой и Второй сценами оперы. На страницах 35–42, т. е. там, где в клавире начинается Вторая сцена оперы, в интернет-клавире содержится другой фрагмент – четырехручный вариант Интермеццо-фугетты (см. пример на с. 72).

Здесь вставлен эпизод «Intermezzo-Fughetta», и ему предшествует небольшая справка издательства, в которой говорится: «Intermezzo-Fughetta, найденное после смерти автора среди его рукописей, должно исполняться при опущенном занавесе во время перемены декорации, как антракт, соединяющий две сцены оперы в одно непрерывное целое»⁷.

Возникает необычная ситуация: как, с одной стороны, могли появиться различия в экземплярах клавира с совпадающими выходными данными и номерами досок? То, что Римский-Корсаков при жизни держал в руках издание и даже делал на нем дарственные надписи, подтверждает экземпляр ОНИиМЗ РНБ. С другой стороны, ремарка о включенных в издание материалах, найденных «после смерти автора», т. е. после 1908 г., показывает, что в основное издание 1898 г. были внесены дополнения, т. е. выполнена его корректировка, но почему-то не изменены выходные данные и сохранены все сведения, вплоть до номеров досок. Если вспомнить, что между датой смерти автора (1908) и прекращением деятельности издательства в России (февраль 1917) прошло почти 10 лет, издательство переехало в Германию⁸, а все материалы по «Моцарту

⁷ Интернет-клавир. С. 35.

⁸ Директор «Музыкального издательства М. П. Беляева в Гамбурге» Ульрике Патов (Ulrike Patow) в своем интервью 17 ноября 2013 г. рассказала о его истории: 4 июля 1885 г. в реестр торговых предприятий города Лейпцига была внесена русская нотоиздательская фирма «М. Р. Belaieff, Leipzig». Открытие издательства именно в Германии было вызвано стремлением Беляева защитить авторские права композиторов. Закон о защите авторских прав в Германии существовал уже давно, а в России XIX в. он еще не работал. [...] До своей смерти в 1903 г. Митрофан Петрович сам руководил работой [...] издательства. [...] Позже руководство фондом принял на себя совет кураторов. Первыми кураторами стали Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов. После Февральской революции фонд прекратил свою работу

Intermezzo-Fughetta.

85

Intermezzo-Fughetta, найденное послѣ смерти автора среди его рукописей, должно исполняться при опущенномъ занавѣсѣ во время перемѣны декораций, какъ антрактъ, соединяющій два сцены оперы въ одно непрерывное цѣлое.

Das Intermezzo-Fughetta, welches nach dem Tode des Autors unter seinen Manuskripten gefunden worden ist, muß bei herabgelassenem Vorhange, während des Dekorationswechsels, aufgeführt werden, als Zwischenspiel, das zwei Akte zu einem Ganzen verbindet.

Allegro. (L'istesso tempo)

The musical score is presented in three systems. The first system is for the vocal parts: PRIMO (soprano) and SECONDO (bass). The PRIMO part begins with a *ritard.* marking and a circled 'A' above the first measure. The SECONDO part also begins with a *ritard.* marking and a *f* dynamic. The second system shows the piano accompaniment for the PRIMO part, and the third system shows the piano accompaniment for the SECONDO part. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4.

3. Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Моцарт и Сальери».
Intermezzo-Fughetta. Интернет-клавир. С. 35.

и Сальери» остались в России, то возникает предположение, что интернет-клавир можно датировать указанным промежутком. С другой стороны, в российских библиотеках пока экземпляры интернет-клавира не выявлены, о нем не упоминает никто из исследователей и редакторов оперы, а библиотечный шифр латиницей «Mus» на его обложке предполагает для нас принадлежность его какой-то зарубежной библиотеке⁹. Иными словами, издание интернет-клавира могло появиться как раз не в России, в этом случае сохранение в нем старой орфографии и выходных данных было бы вполне оправданно. Отметим, что введение в интернет-клавир эпизода оперы, рукопись которого хранится в ОР РНБ (ф. 640 № 36, 4 л., не датировано), свидетельствует о том, что где-то в Германии есть еще один автограф (или копия) Римского-Корсакова, и данный документ включает именно четырехручное переложение *Intermezzo-Fughetta*, но не клавирный автограф Римского-Корсакова. Так или иначе, приходится признать, что беляевское издание клавира «Моцарта и Сальери» существует уже более столетия в двух видах – обычном и расширенном, куда введена *Intermezzo-Fughetta*¹⁰.

в России. Его капитал частично пропал в перипетиях революций и войн, остальное удалось вывезти в Европу.

Здание издательства в Лейпциге было разрушено во время Второй мировой войны. Только в 1950 г. издательство смогло возобновить работу, произошло это в Бонне. В 1971 г. оно переехало во Франкфурт, где им управлял крупный издательский дом C. F. Peters. А в 2006 г. кураторы приняли решение сделать издательство самостоятельным. Его руководителем стал Виктор Суслин, к сожалению, ушедший из жизни в 2012 г. Сейчас издательство работает в кооперации с фирмой Schott Music в Майнце. Нынешние кураторы фонда – композиторы Виктор Кисин, Сергей Черепнин и Гия Канчели. Эл. ресурс: <http://beiunsinhamburg.de/2013/чтоб-звучала-в-веках-русская-музыка/>.

⁹ Предварительный поиск такого типа шифра показал в ряде случаев совпадение с шифрами изданий в Королевской музыкальной библиотеке в Дрездене.

¹⁰ В каталоге беляевского издательства 2007 г. нет указаний на дополнительное издание клавира «Моцарта и Сальери» (см.: http://www.belaieffmusic.com/shop/php/Proxy.php?url=/bel_e/Sheet_Music/Belaieff/show,226459.html).

Что же касается существования Intermezzo–Fughetta в рукописях Римского-Корсакова, то и в них возникает ряд проблем. Они связаны с рассматриваемым эпизодом оперы, но уже непосредственно в автографах композитора. Здесь Intermezzo–Fughetta встречается несколько раз. Ее назначение – связать Сцену первую и Сцену вторую, и от этой связки, уже написав ее, Римский-Корсаков отказывается, просто зачеркнув ее в автографе клавира и указывая в «Летописи...»: «Обе картины соединены фугообразным интермеццо, впоследствии мною уничтоженным» (*Римский-Корсаков, 291*)¹¹.

Intermezzo–Fughetta входит в круг инструментальных эпизодов, которые в опере выполняют разную функцию, в том числе:

- вступления к Сцене первой и к Сцене второй (соответственно, Ми бемоль мажор и Ре мажор) и завершения их (соответственно, соль минор и ми бемоль минор/мажор);
- исполнение слепым скрипачом арии Церлины «Ну, прибай меня, Мазетто»¹² (Ре мажор¹³);
- Импровизация («безделица», как она характеризуется в пушкинском тексте, Ля мажор – Ля минор);
- связка перед началом Реквиема (Ля мажор) и инструментальное вступление собственно Реквиема (Ре минор).

Т. е. все инструментальные эпизоды так или иначе связаны в опере с образом Моцарта¹⁴, у Сальери выделенных инструментальных эпизодов нет. В этом отношении Intermezzo–Fughetta выполняла соединяющую роль («интермеццо»), и написана она

¹¹ Первоначально, в соответствии с записями композитора, обе Сцены именовались Картинами.

¹² Опера «Дон Жуан». I действие. № 12. Ария Церлины «Ну, прибай меня, Мазетто» («Batti, batti, o bel Masetto»).

¹³ В оригинале Моцарта – тональность Фа мажор.

¹⁴ Введение инструментальных эпизодов как часть партии Моцарта, его дополнительной характеристики, в опере Римского-Корсакова в определенной мере должно было компенсировать меньшее количество поэтического текста, отведенного ему А. С. Пушкиным. В сценическом пространстве драмы образ Сальери безусловно превалирует, что невозможно в музыкальном произведении: в опере Моцарту не может быть уделено меньше внимания, чем Сальери.

была как небольшая, несложная фугетта, в которой заложены два контрастных мотива: инструментальный по характеру (отсылающий к пассажам пьес Моцарта) и хроматический нисходящий «змеиный» ход (скрытый образ Сальери). На этих темах Римский-Корсаков выстраивает небольшое заключение Сцены первой. Но здесь они звучат последовательно, в то время как в *Intermezzo-Fughetta* они вступают в прямой конфликт. Отказавшись от *Intermezzo-Fughetta*, зачеркнув ее, Римский-Корсаков словно снимает в опере идею прямого столкновения двух персонажей¹⁵.

Проследим процесс появления *Intermezzo-Fughetta* в материалах Римского-Корсакова.

Текст оперы представлен в нескольких автографах, ныне хранящихся в ОР РНБ:

1. Полный клавир оперы, написанный Н. А. Римским-Корсаковым (ф. 640 № 34); и хотя на титульном листе рукой композитора написано: «Переложение для фортепиано и голосов», это не переложение, а первоначальная, создаваемая в форме клавира запись оперы, которую он, не переписывая, отправил затем в издательство. (В рукописи фрагмент Реквиема, цитируемый Римским-Корсаковым, записан рукой супруги композитора Н. Н. Римской-Корсаковой. Лл. 26–27.)
2. Полный клавир оперы, переписанный Н. Н. Римской-Корсаковой, с пометами Н. А. Римского-Корсакова (ф. 640 № 35). К рукописи приложен сертификат сына композитора Владимира Николаевича Римского-Корсакова¹⁶ от 17 марта 1956 г.: «Нотный текст этой рукописи сделан рукой Н. Н. Римской-Корсаковой. Словесный текст и темповые и др[угие] пометки – рукой автора. 17 марта 56 г. В[ладимир] Р[имский]-К[орсаков].». Рукопись не датирована¹⁷.
3. Партитура оперы, написанная рукой Н. А. Римского-Корсакова (ф. 640 № 32).

¹⁵ Добавим, что, исходя из структуры пушкинского текста, Римский-Корсаков ни разу не создает совместного, дуэтного пения персонажей, их вокальные реплики звучат только последовательно.

¹⁶ В статье «От редакции», предшествующей изданию клавира «Моцарта и Сальери», указывается на свидетельство А. Н. Римского-Корсакова (*Римский-Корсаков, VIII*).

¹⁷ Этот документ в данной статье не рассматривается.

Работа над текстом оперы, судя по датам в автографах, протекала весьма интенсивно. В автографе клавира стоят две даты: после завершения Сцены первой на л. 17 об. – «10 июля 1897. Смычково»; после завершения Сцены второй и оперы в целом на л. 29 об. – «5 августа 1897. Смычково».

В автографе же партитуры композитор проставляет даты после ряда относительно законченных эпизодов. Первая дата появляется после слов «Гуляки праздного? О, Моцарт» на л. 11 об.: «26 июля 1897», т. е. партитура начата Римским-Корсаковым еще до окончания клавира (который, как отмечалось, завершён 5 августа). Далее следуют ремарки после слов: «Пей за мое здоровье» – «27 июля» (л. 15 об.), после Импровизации «29 июля 1897» (л. 20 об.), после ремарки в завершении Сцены первой «Моцарт уходит» – «29 июля 97» (л. 24), после слов «... восторгом дивным упоил» – «31 июля» (л. 30 об.), в конце Сцены первой, после *ritardando*: «2 августа 97» (л. 31 об.), на словах «связующий Моцарта и Сальери» – «4 августа» (с. 42 об.), и далее несколько раз «5 августа 1897»: перед Реквиемом (л. 43 об.), после Реквиема (л. 47), после слов «До свиданья» (л. 48) и на последнем листе автографа (л. 50).

Ремарки показывают, что партитуру оперы Римский-Корсаков начал писать еще до окончания клавира, в процессе работы над клавиром Сцены второй, на каком-то этапе работа шла уже параллельно, и в результате рукописные клавир и партитура были окончены композитором одновременно – 5 августа 1897 г.

В автографе клавира есть несколько целиком написанных и зачеркнутых композитором при последующем просмотре эпизодов, сокращающих монологические сцены Сальери (*Гусейнова, 176–193*). К числу зачеркнутых принадлежит и целиком записанная в клавирном виде *Intermezzo-Fughetta*, которой уже нет в партитуре оперы. Вся *Intermezzo-Fughetta* зафиксирована, а затем зачеркнута автором на том же листе, что и предшествующий текст, вошедший в издание. К тому же рядом с этим зачеркнутым эпизодом стоит дата, выписанная композитором: «10 июля 1897. Смычково»¹⁸. В автографе

¹⁸ Перед началом этого эпизода почти непрочитываемая запись простым карандашом рукой не Римского-Корсакова: «17 стр. (?) без

клавира инструментальная постлюдия на слове «Занавес» в Сцене первой по первоначальной записи автора длилась десять тактов, из которых шесть последних зачеркнуто синим карандашом. Далее композитором был приписан другой конец в пять тактов (он есть в издании клавира Беляева), непосредственно перед *Intermezzo-Fughetta*, но и конец постлюдии и *Intermezzo-Fughetta* зачеркнуты простым карандашом. Следовательно, весь эпизод с *Intermezzo-Fughetta* был зачеркнут еще до того, как композитор приступил к партитуре.

Однако, здесь не все так однозначно. В фонде композитора хранятся еще два автографа *Intermezzo-Fughetta*. Первый из них (ф. 640. № 33) представляет партитуру данного эпизода объемом в 4 листа, где на л. 1 полустершимся карандашом рукой Н. А. Римского-Корсакова написано: «Фуга из Моцарта и Сальери», а на обороте последнего листа стоит дата: «25 июля – 2 августа». Документ хранит следы сгибов по форме конверта, так что мы можем предположить, что он пересылался по почте, возможно, в Лейпциг, в издательство Беляева.

Другой автограф (ф. 640 № 36) – переложение в 4 руки, и этот автограф не датирован. Именно он опубликован в интернет-клавире 1898 г. между Сценой первой и Сценой второй, и он же опубликован в приложении к изданию клавира в Полном собрании сочинений композитора, как указывает редактор, впервые (*ПСС, VIII*).

Intermezzo-Fughetta в клавирном автографе (в две руки) полностью совпадает по тексту с четырехручным его переложением¹⁹. В нем есть карандашная правка, вставки и замены простым карандашом, синим карандашом проставлены разделяющие цифры (нач. с цифры 36), намечены элементы оркестровки (перо и карандаш).

Интересно соотношение документов по датам: в клавирном автографе эпизод *Intermezzo-Fughetta* был записан, как отмечалось, 10 июля, в течение с 25 июля по 2 августа он был ор-

Моцарта (?). (По одной из пагинаций автографа на нижнем поле карандашом – это л. 17 об.).

¹⁹ Строго говоря, его вполне можно было бы ввести в качестве приложения в *ПСС* вместо четырехручного варианта.

кестрован как отдельный номер (автограф № 33), 5 августа и клавир, и партитура оперы были закончены, но без *Intermezzo-Fughetta*: значит, она была зачеркнута в автографе клавира между 2-м и 5-м августа. И все же непонятен факт оркестровки этого эпизода: зачем его оркестровать как отдельный номер, даже если это происходит до того, как он был вычеркнут? И если он был вычеркнут в тексте оперы, то зачем его вообще оркестровать: вне контекста произведения он вряд ли имеет большое значение.

Тем более странен факт переложения его в 4 руки: в *Intermezzo-Fughetta* очень простая фактура даже для двух рук, и для чего вообще понадобилось переложение? Единственное более или менее возможное объяснение, на мой взгляд, – это предназначенность фрагмента для домашнего, очень простого музицирования, возможно, детей. Известно, что в семье Римских-Корсаковых традиционно практиковалось совместное музицирование, но доказать принадлежность к нему переложения *Intermezzo-Fughetta* пока оказывается невозможным.

Литература

Гусейнова – Гусейнова З. М. Глюк и Пиччини, зачеркнутые Римским-Корсаковым // Музыка: задуманное, забытое, возвращенное... Сб. научных статей / Сост. и отв. ред. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Изд. Политехн. ун-та, 2012. С. 176–193.

ПСС – Римский-Корсаков Н. А. «Моцарт и Сальери». Клавир. Полное собрание сочинений. Т. 35. М.; Л.: Музгиз, 1950.

Римский-Корсаков – Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1926.

Анна Порфирьева

«Дней Александровых прекрасное начало...»

Начиная повесть о перипетиях существования итальянского оперного театра в Петербурге девятнадцатого века, придется очень коротко подтвердить ранее сказанное о веке восемнадцатом: обеспечивавшееся монархом существование того или иного вида искусства полностью зависело от высочайшего благорасположения. Ни привычка к итальянскому сопровождению придворных посиделок за картами, ни собственные музыкальные успехи, ни музыкальный энтузиазм юной супруги и ее окружения не смогли переломить в Александре Павловиче отношения к итальянской опере как роскошной бессмысленной игрушке. Может быть, наставления швейцарца, ссылавшегося на великий пример Фенелона и защищавшего пред Екатериной идеи революции, и повлияли на романтически прихотливое духовное развитие будущего Победителя, но уж точно не вполне так, как он сам воображал. Некоторые детали характера молодого Александра, запечатленные неумолимо объективными показаниями Камер-фурьерских журналов, заставляют задуматься о том, как резко и вдруг в его царствование распространились с артистическими досугами и коллекционированием великих итальянских имен.

При Павле Петровиче, особенно начиная с 1798 г., итальянцы и французы процветали в Петербурге, как в самые лучшие дни прежних правлений. Женнаро Астаритта ограбил Вену и собрал в своей труппе голоса, которые российские вельможи не обинуясь называли «бриллиантовыми». И, хотя его антреприза считалась «вольной», по контракту с Дирекцией итальянцы должны были давать в ее пользу не менее 20 спектаклей в год, а помимо того участвовать в придворных концертах и представлениях, за что Дирекция платила им особо¹. С возобновлением придворных итальянских спектаклей появилась

¹ РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. Д. 381.

настоящая работа у придворного итальянского капельмейстера Джузеппе Сартти. В течение пяти лет, с марта 1793 г., он коротал должность, занимаясь музыкой с великими князьями, писал для них кантаты, которыми девочки поздравляли родителей, а после воцарения Павла (коронация которого не обошлась без концертного хора и кантаты сочинения Маэстро) развлекал императора, совершенствуя его военную музыку. И вот новые веяния при дворе возвращают его к опере: в 1798 и 1799 гг. он сочинил две новые seria: «*Andromeda*» и «*Enea nel Latio*», французскую оперу «*La Famille indienne nel Angleterre*»², а также музыку к нескольким балетам. В биографии Сартти – это последняя вспышка театральной активности. При новом царствовании, начинавшемся с долгого траура, отменившего театральную жизнь, места ему не нашлось, и он почти сразу расстался с Россией.

Уже помянутые Камер-фурьерские журналы показывают, насколько разительными были перемены внутреннего дворцового быта. В январе 1801 г. придворные спектакли и маскарады занимали почти все вечера. 4 февраля начался Великий пост, и в последние недели жизни Павла I не слишком длинные (примерно один час) концерты для семьи и узкого круга приглашенных к ужину давались через день. За исключением 12 февраля того же года, когда выступили итальянские артисты, это были концерты французов, часто с хором придворных певчих, происходившие в Столовой комнате Михайловского замка. Александр и Елизавета почти всегда на них присутствовали. Сразу после трагической ночи семейство перебралось в Зимний дворец, начались ежедневные поездки ко гробу, заупокойные службы... Тихая траурная жизнь без каких бы то ни было театрально-музыкальных увеселений продолжалась до Пасхи 1802 г., когда 25 апреля состоялся первый после смерти Павла придворный спектакль в Эрмитажном театре. Давали французскую пьесу и балет³. С этой даты французские

² «Индийская семья в Англии», на текст переведенной маркизом Кастельно комедии А. Коцебу. Опера написана для бенефиса мадам Шевалье. См.: *Щербакова*.

³ К трауру по Павлу Петровичу добавились еще несколько печальных событий: 20 марта 1801 г. было получено известие о кончине

спектакли шли при дворе регулярно: два, три, иногда четыре раза в месяц. Однако первый комнатный концерт зафиксирован гоф-фурьером только 22 декабря 1802 г. А далее упоминания о концертах почти исчезают со страниц дворцовой хроники. И даже такая «священная» обязанность итальянцев, как «музыка при торжественном столе», тоже исчезает из обихода. Последнее упоминание этого обычая в начале XIX в. относится к тезоименитству Марии Федоровны, праздновавшемуся в Павловске 22 июля 1802 г. Обеденный стол был накрыт в саду «на колоннаде». «В продолжение стола перед колоннадою играла итальянская вокальная и инструментальная музыка с хорами придворных певчих»⁴. Как покажет дальнейшее развитие «итальянской истории», совершенно непонятно, кто составлял эту вокальную и инструментальную музыку: контракты артистов труппы Астаритты истекли и большинство давно покинуло столицу, а контракты труппы, нанятой Антонио Казасси, начинались с сентября 1802 г. По условию с Казасси итальянцы должны были прибыть в Петербург именно в сентябре. Так что, какие итальянцы развлекали гостей Марии Федоровны, предположить довольно трудно. И хотя концерты, спектакли и столовая музыка при торжественных обедах – в столице и в загородных резиденциях – неукоснительно включались в итальянские контракты, прочитав подряд все камер-фурьерские журналы периода существования труппы Казасси, я нашла лишь четыре упоминания о том, что итальянских артистов приглашали выступать при дворе. (23 сентября 1804 г. в театре Таврического дворца итальянцы показали комическую оперу «Два охотника»⁵, 8 ноября того же года в Эрмитажном театре – комическую оперу «Похищенная крестьянка»⁶, 3 февраля 1805 г. в Эрмитажном театре игралась неназван-

Александры Павловны, палатины венгерской, супруги наследника престола Священной Римской империи. В декабре того же года умер отец Елизаветы Алексеевны, герцог Карл-Людвиг Баденский; позднее траур продлевался по случаю кончины других августейших персон.

⁴ Камер-фурьерские журналы. 1802. Июль–декабрь. СПб., 1802. С. 44.

⁵ «Le due cacciatori» (?).

⁶ «La vilanella rapita», либретто Дж. Бергати, композитор Ф. Бьянки.

ная итальянская комическая опера, а 25 марта 1805 г. Мария Федоровна в своих покоях в «Желтой комнате» устроила итальянский концерт, на котором было до 60 приглашенных.) Кроме того, трижды отмечены выезды в Аничков (Малый) театр на итальянские спектакли: 1 октября и 16 ноября 1802 г. и 6 марта 1804 г., причем последний нашелся в журнале императрицы – значит, она ездила в оперу без супруга. Вспоминая монаршьи настроения, когда «Мнимых философов» Паизиелло показывали для Екатерины 20 раз за одно лето (1779), и даже сравнительно более близкие по времени роскошные постановки опер серия по случаю праздников при павловском дворе, понимаешь, что отношение к итальянской опере как самому главному из изящных удовольствий резко изменилось. Большой придворный спектакль, с его сакрально-аллегорическими коннотациями, был признан окончательно устаревшим, да и буффа эпохи классицизма в ее образцовой итальянской версии (Сарти, Паизиелло, Чимароза, Гульельми), видимо, тоже стала попахивать нафталином. Нам не дано понять, почему в 1970–1980-е гг. волны всеобщего увлечения выносили наверх то Beatles, то ABBA, то итальянскую эстраду. И почему в начале александровых дней самыми-самыми стали французские мелодии. Если ранее итальянская опера все же держалась благодаря традиции, обычаю и освященному временем вкусу, то теперь она была едва ли способна преодолеть неизвестно откуда возникшее полупрезрительное отношение к «старине», которая еще вчера отлично сходилась за современность. Вспомним, как решительно изменилась одежда, и не будем слишком изумляться тому, что итальянские соловьи вместе с фижмами и прическами Помпадур уступили место французской декламации и платьям Рекамье. Забавно, что, перенимая наполеоновские вкусы, в России как будто совсем не обратили внимания на то, что итальянская опера в Париже продолжала культивироваться и расти, что и привело в конце концов к невероятному взлету нового бельканто в 1820-е гг. В Петербурге Моцарт так и не привился, Россини еще не появился, а Паизиелло с Сарти, от которых млели мамыши, а то и бабки, – надоели. Я так подробно останавливаюсь на описании этой на самом деле невоспроизводимой психологической ситуации, потому

что пытаюсь объяснить, почему итальянская опера в Петербурге была решительно закрыта уже в самом начале Александровской эпохи (история труппы Казасси показательна именно как свидетельство инерции, очень быстро исчерпавшей свое движение), и ее отсутствие, несмотря на исходившие от «аматёров» многократные попытки возобновления, продолжалось 23 года. Государь «высочайше не соизволял», но и полной кассы не было уже на втором, тем более на третьем спектакле. Так что тенденцию можно считать встречной, «энантиодромической», и она не объясняется, как обычно пишут, только «патриотическим подъемом». И повальной модой на французский ампир (вопреки «патриотическому подъему») она тоже не объясняется. Некое «дуновение» в сфере переживания музыкально-прекрасного, нечто, не поддающееся измерению, но тем более уверенное, то, что заставляет *выбирать музыку* (не забудем о том, что и сама установка «выбирания музыки» еще только формируется, но уже вполне ощутима), – вот что понастоящему меняет музыкальную ситуацию. И хотя перед Петербургом на годы простерлась музыкально бесплодная земля (не считать же, в самом деле, мюзикл Кавоса «Казак-стихотворец» достойной альтернативой «Севильскому цирюльнику»), может быть, тем слаще впоследствии стало погружение в родную италийскую негу, когда отхлынувшая волна вернулась.

Имя Антонио Казасси довольно часто упоминается в различных контекстах истории петербургских театров. Однако никто пока не попытался свести воедино все сведения, содержащиеся в документах Дирекции и в других источниках. Фигура этого артиста и театрального деятеля представляет несомненный интерес, а многочисленные повороты его биографии толкают в сторону беллетристических измышлений и фантазий в духе Эдуарда Мёрике. Придерживаясь документов, я все же постараюсь связать их некоторыми гипотезами, поскольку в документах проступает неординарный характер, который неоднократно был отмечен и его начальством. Тем не менее, лакун в этой биографии намного больше, чем фактов, и заштопать эти дыры мне конечно не удастся.

Первый вопрос, который меня заинтересовал и на который никто даже не пытался ответить: откуда Казасси взялся в пе-

тербургской балетной труппе? Неужели своих фигурантов не хватало? «Погуглив» его фамилию, я обнаружила совершенно дивное месторождение итальянских либретто с упоминанием искомого имени. И первое, что мне выдал компьютер, было либретто итальянской оперы Д. С. Бортнянского «*Creonte*», поставленной в венецианском театре Сан Бенедетто осенью 1776 г. Здесь позволю себе крохотное отступление: те, кто занимается историей оперы, по-видимому, никогда не дочитывают в либретто список исполнителей до конца, а историей итальянского балета у нас вообще никто не интересуется. Либретто оперы Бортнянского хорошо известно в России, но фамилия «Казасси», украшающая в нем список «*Attori*», пролетела мимо многих глаз, а принадлежала она прима-балерине этого спектакля синьоре Марии Казасси Канциани. Синьор Джузеппе Канциани был автором и постановщиком балетов в «Креонте», а также танцевал в паре с супругой главные роли. Еще синьора Казасси Канциани нашлась в либретто оперы Дж. Б. Борги «*Siroe*», поставленной там же, в Сан Бенедетто, в карнавал 1771 г. Здесь она выступала вместе с мужем и с неким Джузеппе Казасси в первом балете, постановщиком которого был Шарль Лепик. Годом раньше в том же театре Мария Казасси и Джузеппе Казасси танцевали в балетах к опере А. Саккини «*Cerco*». Кстати, в качестве примадонны в этой же опере выступала Элизабетта Тейбер – «*Elisabetta Taiber, prima virtuosa da camera di S. M. czarina imperatrice di tutte le russie*» (цитирую либретто). Хронологически 1770 г. – самое раннее упоминание Марии Казасси в либретто. Здесь она еще не Канциани и далеко не прима: числится в самом конце списка исполнителей. Джузеппе Казасси появился еще раз среди танцовщиков (номер второй) в либретто оперы Дж. Коллы «*Andromeda*» (Regio Teatro di Torino, карнавал 1772 г.). Позднее найти его не удалось. По этим данным можно предположить, что Джузеппе принадлежал к старшему поколению балетной семьи Казасси, может быть, был отцом Марии, которая дебютировала в 1770 г., а между карнавалами 1770 и 1771-го вышла замуж за Джузеппе Канциани и стала его примой. В 1774 г. Мария Казасси Канциани танцевала в Турине, в 1776, 1777 и 1778 гг. в венецианском театре Сан Бенедетто (кроме упомянутых со-

хранились еще либретто опер «*Antigona*» М. Мортеллари, 1776; «*Nitteti*» К. Монца, 1777; «*Telemaco ed Eurice nell'isola di Calipso*» Ф. Бертони, 1777; «*Medonte re di Epiro*» Дж. Радиччи, 1778), в 1777 и 1779-м – в миланском Nuovo Regio Ducale («*La Astuzie amorose*» Дж. Паизиелло, 1777; «*La Vera costanza*» П. Анфосси, 1777; «*Il Principe di Lago Nero*» П. Анфосси, 1777, в этих операх помимо прочих пел Стефано Мандини; «*Calliroe*» Ф. Алессандрини 1779; «*Cleopatra*» П. Анфосси, 1779). Читатель уже заметил, что я намеренно подчеркиваю концентрацию «петербургских» имен вокруг нашей балерины⁷. Получается, что она не могла не слышать о преимуществах русской службы и не приехать в Северную Пальмиру, где танцевала вместе с мужем в 1779–1782 и с 1784 по день своей кончины в 1789 г.

В одном из либретто, а именно в опере «Антигона» М. Мортеллари рядом с Марией Казасси Канциани стоит имя еще одной балерины Казасси – Терезы. Оно появилось в 1762 г. в опере Б. Галуппи «*L'Uomo femina*» и в 1763 г. его же опере «*Il Puntiglio amoroso*» (обе были поставлены в венецианском театре San Moisè). Затем Тереза Казасси упоминалась в 1764 и 1765 гг. в операх, исполнявшихся во Флоренции. Следует 10-летний перерыв, – и ее имя снова всплывает в либретто 1775, 1776 и 1779 гг. Была ли это одна персона – трудно сказать. Очевидно, что она тоже принадлежала к старшему поколению, поскольку ее карьера, судя по сохранившимся либретто, началась на 8 лет раньше, чем карьера Марии. С другой стороны – 17 лет не такая уж длинная творческая биография. Мария протанцевала не меньше 19 лет, а интересующий нас Антонио – более двадцати, поскольку он замечен среди исполнителей «*Demetrio*» П. А. Гульельми все в том же венецианском театре Сан Бенедетто в 1775 г. Моозер назвал еще Болонью (1778) и Милан (Mooser, 371), но важнее то, что все Казасси, кроме Джузеппе, в середине 1770-х определенно выступали в Венеции в одном и том же театре. Полагаю, что итальянские театральные традиции дают право говорить об их родстве.

⁷ Ш. Ле Пик (Лепик), Э. Тейбер, С. Мандини, Дж. Паизиелло, возможно, и другие, кого я пропустила, – все в разное время служили при российском дворе, сведения об этом можно найти в энциклопедии «Музыкальный Петербург. XVIII век». СПб., 1996–1999. Кн. 1–3.

Каком – не знаю, но думаю, что Антонио был младшим братом Марии Казасси Канциани. Он не был вписан в петербургский контракт Джузеппе Канциани (а может быть и был, да никто его не видел), в АДИТ без ссылки названа начальная дата его службы в петербургской балетной труппе: 1 мая 1780 г. (АДИТ 3, 6)⁸.

Итак, естественно предположить, что Антонио Казасси приехал в Петербург за компанию с прославленной сестрой и не менее известным зятем. Он не был особенно выдающимся, оваянным славой балетным артистом, но и фигурантом он тоже, по-видимому, не был или служил в этом качестве недолго. В АДИТ его фамилия трижды встречается в списках мужчин-танцовщиков: в 1786, 1791 и в 1799 гг. (АДИТ 2, 310, 382). В 1786 г. мужская часть труппы делилась на премьеров-балетмейстеров (4000 руб., Г. Анджелини и Ш. Лепик), премьеров (2000 руб., Ф. Розетти и А. Чианфанелли) и артистов (600 руб., А. Казасси и Л. Деросси). В 1891 г. ставки стали выше и градаций появилось больше: Лепик получал 6000 руб., Канциани – 5000 руб., Чианфанелли – 3000 руб., А. Гульельми – 1000 руб., Казасси – 900 руб., Деросси – 600 руб., И. И. Вальберх – 600 руб. В этом же документе расписано жалование фигурантов, составлявшее 150–400 руб. Еще раз танцовщик Казасси упомянут в балетной труппе 1799 г. (Лепик – 6000 руб., П. Шевалье – 4000 руб., Огюст [Пуаро] – 3000 руб., Вальберх – 1600 руб., Гульельми – 1300 руб., Казасси – 900 руб.).

Г. Н. Добровольская нашла только четыре балетные роли А. Казасси в либретто 1780–1786 гг. (Добровольская, 10–11)⁹. Более поздних сведений, к сожалению, нет. Однако и приве-

⁸ Кстати, сам Антонио Казасси опроверг эту дату в посвящении первого спектакля своей труппы Александру I (см: либретто «*La Morte di Cleopatra*», СПб., 1802), указав, что служит при дворе двадцать четыре года. Объяснить это утверждение пока не берусь.

⁹ Казасси исполнял роль Никанора, главы египетских войск в балете Дж. Канциани «*Cleopatra*» (премьера в опере Дж. Б. Борги «*Eumene*», Венеция, 1778; в Петербурге в 1781), а также небольшие роли в балетах при операх «*Alcide al bivio*» (Дж. Паизиелло, Петербург, 1780), «*Orfeo ed Euridice*» (Х. В. Глюк, Петербург, 1882), «*Castor e Polluce*» (Дж. Сарти, Петербург, 1886).

денный ею список показывает, что с самого начала наш герой выступал не в кордебалете. Из него также с очевидностью следует, что по каким-то причинам Казасси не вернулся в Венецию вместе с родственниками¹⁰, а стал развивать свою карьеру в совершенно не артистическом направлении. Сначала он присоединил к своим обязанностям должность бутафора (выдавал под расписку бутафорские вещи, необходимые для спектакля, а затем убирал их на место), потом был произведен в смотрители Каменного театра (обе должности получил в 1786 г.). Смотритель должен был, «приняв все по описи и подав по приеме верный в том отчет, хранить под своим смотрением» театральное имущество, а также

иметь... рачительное бдение, чтобы всюду, как то уборные и все прочие места, были порядочно истоплены, наблюдаема крайняя предосторожность от пожара и нечистоты и нужное во время представления... с надлежащею... расторопностью доставляемо было (АДИТ 2, 334).

По существу Казасси выступал в роли кладовщика бутафории и коменданта здания Большого театра, что, вероятно, не мешало ему исправлять балетную должность.

Обязанности бутафора¹¹ в то и в более позднее время обычно поручались артистам труппы, а вот «смотритель театра» был включен в круг официальных должностей Конторы Дирекции Императорских театров, то есть становился в некотором смысле чиновником¹². Осмелюсь предположить, что эта позиция имела существенное значение в развитии карьеры Казасси при театральной Дирекции. С одной стороны, заботясь о подготовке театра к спектаклям и приему публики, он

¹⁰ Как уже говорилось, в 1782–1784 гг. чета Канциани в Петербурге отсутствовала.

¹¹ Кроме того, Казасси периодически исполнял должность «смотрителя декораций» – выдавал декорационное оформление для спектаклей и следил за его сохранностью.

¹² В 1820-е гг. смотрители получали жалованье в числе других служителей Конторы, в описываемое время таких сведений нет, возможно, потому, что система еще формировалась. При увольнении в 1803 г. Казасси был назван «чиновником при разных поручениях».

увидел ряд возможностей, где он мог бы привести в порядок некоторые участки сложного театрального хозяйства, не забывая о собственной выгоде. В течение многих последующих лет он занимался освещением театров¹³, топкой (продавал Дирекции дрова), предоставлял лошадей и экипажи для артистов, со второй половины 1780-х гг. стал держателем буфета, сначала в Деревянном, потом в Каменном, а затем и в собственном Малом театре. Буфетчик платил Дирекции определенную сумму с каждого спектакля (позднее – крупную, но раз в год) и должен был соответствовать требованиям и капризам столичной публики: доставлять фрукты, кофе-чай, пунш, прохладительные напитки, сладости, мороженое, – «все оное самой лучшей доброты и по сходнейшим для публики ценам»¹⁴. В начале XIX в., когда Казасси обзавелся собственной труппой и столкнулся с нуждами артистов, он взял на себя также функции смотрителя домов, которые Дирекция арендовала для своих многочисленных иностранных служащих. Этими домами надобно было управлять: давать распоряжения о разных починках, командовать казенными слугами, заботиться об удобстве квартирантов. Казасси придумал еще держать в них мелочные лавки, чтобы необходимое можно было купить, не выходя из-под крыши. И, разумеется, сам вел эту торговлю. В позднейшей русской литературе (Р. М. Зотов, П. Арапов) об итальянце отзывались весьма высокомерно, приписывая ему чуть ли не

¹³ Например, в 1797 г. Казасси выиграл торги на освещение Большого театра и получил контракт сроком на один год, из которого мы узнаем любопытные подробности о том, что при большом балете или опере с балетом полагалось самое дорогое восковое освещение (комиссионеру платили за такой спектакль 80 руб.), а для дивертисментов, опер без балета и концертов – сальное (соответственно, 55 руб., 45 руб. и 35 руб.) Своя такса была и на репетиции, а вот устраивать иллюминации одного здания по высокаторжественным дням Казасси должен был на свой счет (АДИТ 2, 482). Позднее он взял на откуп у дирекции четыре свечных лавки. Очевидно, эта деятельность приносила определенный, хоть и не слишком большой доход.

¹⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 63. Л. 29. Цитируемый контракт относится к 1803 г. По нему Казасси должен был платить Дирекции за содержание буфета в своем театре 1000 руб. в год.

торгашескую манию. Но последний документ о службе Казасси, сочиненный в 1837 г., свидетельствует о том, что наш танцовщик умирал, по примеру большинства здешних предприимчивых италийцев, в состоянии, близком к полной нищете, так что значительных средств на то, чтобы купить хотя бы один дом и обеспечить старость, он на своей многообразной околотеатральной коммерции не заработал.

Зато приобрел репутацию рачительного и заботливого «смотрителя», исполнительного, точного и располагающего к доверию чиновника. Так что 30 марта 1788 г. Казасси был назначен «смотрителем при сборах и при раздаче входных билетов в театр». Дирекция при этом выражала надежду, что

он строгою точностью своей, неусыпным бдением над пропуском в театры постарается, со всевозможным рачением и исправностию, отвлечь все неурейства и устанювить давно желаемый порядок в хозяйственном доходу приумножении (АДИТ 3, 6)¹⁵.

Сгоряча его освободили от балетной должности, но спустя полгода – восстановили.

Поскольку контракты Казасси с Дирекцией на «смотрение», поставки, торговлю сохранились фрагментарно, мы не можем с точностью утверждать, что он делал сначала одно, потом другое, или что он занимался всем одновременно. Можно лишь предположить, что собственно коммерция (свечи, дрова, буфеты, лавки), раз заведенная, не требовала столь уж пристального присмотра. Договорился с поставщиками, нанял исполнителя – и дело идет. Проверка театров перед спектаклем тоже не отнимала слишком большого времени. Периодически Казасси писал по должности рапорты в Дирекцию: крыша течет, печи ветхи, опасно, нужен ремонт (о Каменном театре, 1797 г.: АДИТ 2, 477). Судя по дате записки, можно решить, что к тому времени он более 10 лет «смотрел» за Большим те-

¹⁵ Не прочитав собственно документ, некоторые именуют его «билетером», но на самом деле это была одна из важнейших ступеней управленческой иерархии, следовавшая непосредственно за «казначеем».

атром, а Малый (старый Деревянный театр на Царицыном лугу), тоже побывав в его смотреии, был уже снесен (1796).

«Смотритель при сборах» или «контролер» был самой престижной, но тоже не отнимавшей слишком много времени должностью, с которой вполне можно было справиться после протанцованной партии. Суть «исправности» действий Казасси состояла в четкой организации, в утверждении такой процедуры продажи и проверки билетов, которая исключала бы хищения средств и недовольство вельможных зрителей. Многие историки цитируют постановление А. Л. Нарышкина о прибавке 200 руб. к жалованью Казасси «за план в действительную пользу Дирекции, который мною апробирован» (АДИТ 2, 589) и, давая волю воображению, рисуют читателю строительство театра, приглашение новой итальянской труппы – то есть крупные события, которые последовали *после* интригующего документа. Но «после» не означает – «в результате» воплощения таинственного «плана», за который автор получил, подчеркиваю – *прибавку к жалованью*. Сюжет, связанный с «антрепризой Казасси», не сулил Дирекции никакой «действительной пользы», кроме возможной аренды театра Казасси под собственные спектакли. Во всем остальном частная антреприза отнимала зрителей и не приносила доходов, то есть сулила сплошные убытки. И к жалованью служащего она не имела никакого отношения. В 1800 г., когда Нарышкин подписал прибавку, Казасси получал уже 1200 руб. в год и неоднократно бывал награжден за исполнение поручений «кроме должностей», а в 1799 г. был произведен в чин титулярного советника. Только полное непонимание того, что значило в контексте павловской эпохи присвоение российского партикулярного дворянского чина иностранному артисту, заставляет разных авторов, писавших о Казасси, делать странные предположения о том, что Казасси получил чин IX класса «в награду» за построенный театр, который очень понравился Павлу Петровичу, или «в награду» за то, что привез в Петербург отличную итальянскую труппу¹⁶. Нельзя утверждать, что

¹⁶ Кстати, оба события относятся к осени 1802 г.

случай Казасси был единственным примером, укажу на еще один, самый известный – присвоение придворному капельмейстеру Дж. Сарти чина коллежского советника. И как раз на этом примере выясняется практическая подоплека подобного действия. В случае Сарти – это владение подаренными ему деревнями с крестьянами. Для законного вступления в права возведение в полковничий чин, приравнявший Маэстро к местным дворянам, было совершенно необходимо. Производство Казасси тоже имело формальную причину. Итальянец уже десять лет исправлял должность контролера над сборами, то есть чиновника Конторы. Ее казначей, Петер Альбрехт, который к 1803 г. дослужился до надворного советника, был непосредственным начальником Казасси, принимавшим у него деньги и отчеты. Кстати, из документов мы узнаем, что во время длительной болезни казначея в 1791 г. собранные деньги и приходно-расходные книги хранились у Казасси и у барона Э. Ванжуры, чиновника Дирекции по особым поручениям (АДИТ 2, 398). Это свидетельство полного доверия Дирекции позволяет констатировать, что, достигнув его, Казасси шагнул через несколько ступенек и сравнялся в значении с чиновниками, стоявшими в придворном ведомстве значительно выше артистов. Произведя итальянского танцовщика в чин, Дирекция закрепила его в своем поле, потому что считала его деятельность полезной и даже необходимой и намеревалась в дальнейшем применять себе во благо многообразные коммерческие и организаторские способности этой замечательной персоны.

Всего вероятнее, что «план», за который новоиспеченный титулярный советник получил прибавку к жалованью, состоял в очередном «удалении неустройств» порядка продажи театральные билеты и контроля «верности сбора под его надзором». В 1800 г. новый «порядок» был подробно расписан в инструкции Нарышкина (АДИТ 2, 595). Билеты должен был продавать «доверенный капельдинер» до 12 часов – в Конторе, а пополудни – в театре. Каждый проданный билет записывался в специальную книгу вместе с именем покупателя. Перед началом спектакля дежурный обер-офицер расставлял при входах необходимое количество унтеров с «запечатанными»

ми от Конторы ящиками». По окончании спектакля счетчики считали деньги, представитель конторы вместе с обер-офицером считали билеты в ящиках, а Казасси сводил все суммы и сведения, записывал приход в особую книгу и на следующее утро сдавал все казначею. Мне кажется, что придумать такую многоходовку мог человек, который годами изо дня в день «надзирал» за процессом, и это был, конечно, не Нарышкин.

В литературе о театре, посвященной XVIII в., Казасси является героем еще одного плана – образовательного. Поскольку он опубликован В. Н. Всеволодским-Гернгроссом в 1913 г., сообщу о нем только основное. 11 июня 1792 г. Дирекция приказала

находящуюся при малолетних воспитанницах надзирательницу Марью Давыдову... уволить... на место же ее и для лучшего во всем в Школе порядка в надзирательницы же принять в службу, *по желанию театрального контролера Антона Казассия* [курсив мой. – А. П.] жену его, Марью Францевну, с жалованьем в год по 300 рублей (АДИТ 2, 408).

Пристроив жену к малолетним – в основном, балетным ученицам, Казасси быстро прибрал к рукам всю материальную часть Театральной школы. Дирекция платила чете Казасси по 11 руб. в месяц за каждую воспитанницу, а будущий антрепренер должен был обеспечить им одежду, пропитание, содержание дома, хозяйства, прислуги, освещение и отопление. Учителям Дирекция платила сама. И вот через самое короткое время – 28 июля 1792 г. – Казасси предложил проект воспитания «универсальных артистов». До этого многие дети, особенно будущие музыканты, жили и воспитывались у своих наставников. Итальянец решил, что для детей лучше жить в школе и заниматься по расписанию сразу всеми искусствами: пением, декламацией, балетом, игрой на музыкальных инструментах. Кроме того, воспитанники должны учиться читать и писать по-русски и по-французски, арифметике, географии и другим полезным предметам. Цель – обязательное участие в представлениях комедий и балетов. Основным доводом в пользу общего обучения был тот, что даже вовсе не способных к артистической карьере Дирекция сможет использовать в ка-

честве капельдинеров, переписчиков нот, ролей и т. п. (*Всеволодский-Гернгросс, 426–428*). Другой довод: «мы сами были так воспитаны», – свидетельствует о том, что Казасси не вдруг и не из чистой корысти (чем больше детей под одной крышей, тем выше доход комиссионера) придумал план реорганизации. Возможно, он на самом деле учился именно так. Чтобы подтвердить или опровергнуть его слова, придется заняться историей артистического воспитания в Италии, а у нас все-таки другая тема. Как бы там ни было, проект был одобрен, при Нарышкине число воспитанников Театральной школы достигло 50 человек. И если Казасси получал с них «душевой доход», то справедливости ради следует подчеркнуть, что о детях действительно заботились. Об этом говорят не только хозяйственные бумаги и многочисленные отношения в Дирекцию по поводу разных нехваток, но и, например, условие, поставленное И. Вальберху, когда ему отдавали двух балетных воспитанниц. В постановлении сказано, что на 480 руб. в год балетмейстер должен содержать девочек «на таком точно положении, как до сего времени существовали у контролера Казасси» (1795 г., *АДИТ 2, 443*). Из этого следует, что порядок, установленный Казасси в Школе, Дирекция принимала за образец, а мы можем заодно предположить, что Канциани, преподававший в Школе почти все время своей жизни в Петербурге и воспитавший около сотни танцовщиков, каким-то образом посвящал Казасси в свои педагогические заботы, поскольку все описанные события: смещение надзирательницы, назначение жены Казасси «по его желанию» и подача проекта реформы воспитания, – произошли сразу после отъезда балетмейстера из России.

Итак, первая часть биографии моего героя или описание двадцатилетия, предположительно проведенного им на российской балетной сцене, почти окончена. Остался один – но важнейший – сюжет, который по-настоящему не подкреплён системой точных документальных свидетельств. И начинается он с юридического и денежного спора между комиссионером итальянской оперной труппы Женнаро Астариттой и театральной Дирекцией. Суть контрактов Астаритты с Дирекцией подробнейшим образом изложена в статье Е. С. Ходорковской «Аста-

ритты Ж. труппа» (*Ходорковская*, 67–72), а в моей статье о самом Астаритте повторено утверждение Р.-А. Моозера о том, что комиссионер в 1799 г. отошел от дел, передав управление своей труппой А. Казасси (*Порфирьева 1*, 67). Между тем сопоставление документов по спору с ордером от 29 июля 1799 г., напечатанным в АДИТ, говорит о том, что скорее всего именно Дирекция каким-то образом отодвинула Астаритту, поручив вести денежные дела его труппы «инспектору Казасси» (*АДИТ 2*, 543)¹⁷.

Основные документы по спору сложены в одной папке, хранящейся в архиве Н. П. Шереметева, датированной 1799 г. Все они представляют собой копии, *не имеющие точных дат*. Только контракт с 1 сентября 1798 по 1 сентября 1799 г. и список участников труппы уверенно датируются по смыслу¹⁸. Из контракта следует, что в этот промежуток времени Астаритта намеревался дать в свою пользу 47 спектаклей и предоставить артистам 6 бенефисов. По условию, заключенному годом ранее, он должен был давать специальные спектакли для Дирекции (придворные?), получая по 1000 руб. за каждый. Речь идет не о вторых спектаклях после премьеры, доход от которых шел в пользу Дирекции, а именно о бесплатных представлениях с фиксированной компенсацией. Видимо, этих денег Астаритте так и не заплатили, потому что шереметевское дело кончается письмом Маэстро, в котором сказано, что он хочет получить свои 30 000 руб. в 1799 г. К упомянутому контракту приложен список артистов с датами заключения их собственных договоров. Приведу его полностью, поскольку он еще не публиковался. В «сюжете Казасси» этот список необходим, потому что, как мы далее увидим, *ни один артист из труппы Астаритты, за исключением Санти Ненчини, не попал в труппу Казасси, собранную в 1802 г.*

¹⁷ Расходный ордер на возврат 1560 руб. «подписавшимся на итальянские спектакли» за 11 несостоявшихся представлений передан «инспектору Казасси».

¹⁸ РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. Д. 381. (Далее в тексте ссылки на лл. этого дела.) Архивисты тоже датировали папку «по смыслу», поскольку Н. П. Шереметев пребывал в должности главного директора над придворными зрелищами и музыкой с 14 февраля по 28 марта 1799 г.

Итак, список (л. 11):

[фамилия	дата договора	жалованье	бенефис]
Stefano Mandini	1 Aug. 1798	4000	2000
Paolo Mandini	1 Aug. 1798	3000	2000
Santo Nencini	1 Aug. 1798	2500	2000
Tonino Baglioni	1 Aug. 1798	1500	300
Angelo Testori	16 Sett. 1798	3000	500
Vincenzo Cristofori	1 Aug. 1798	1500	500
Camillo Pizzoli	1 Aug. 1798	600	–
Teresa Maciurletti	1 Aug. 1798	5000	2000
Teresa Saporiti	13 Jiul. 1798	6000	3000
Giulia Gasperini	1 Aug. 1798	4000	2000
Camilla Baglioni	1 Aug. 1798	1200	–
Giuditta Morelli	1 Aug. 1798	1200	–
Terezia Vestris	1 Aug. 1798	900	–
Francesco Albertarelli	1 Aug. 1798	3000	2000
Bertini	1 Aug. 1798	1500	–
Acqueronis	1 Aug. 1798	1100	–
Caos	1 Aug. 1798	600	–
Braghi	1 Aug. 1798	300	–
		41 900	16 500
		Всего 58 400 рублей ¹⁹ .	

Потребовав с Дирекции столь значительную сумму, Астаритта заведомо поставил себя в маргинальное положение: требований наши князья и графы не понимали. Кроме того, если послушать составителей ответа на жалобу итальянского антрепренера, получится, что он их постоянно обсчитывал, давая в свою пользу больше спектаклей, чем было условлено.

¹⁹ Фамилии артистов в ряде случаев я дополнила именами. Обращаю внимание знатоков на то, что предпоследним, вслед за неопознанным «Акверонисом», числится «Каос» с очень скромной зарплатой. Это наш будущий придворный капельмейстер Катарино Кавос, которого поначалу писали в документах именно так.

Помимо «жульничества» Астаритта серьезно провинился перед придворным ведомством еще одним деянием, поскольку, не согласовав свой шаг с Н. Б. Юсуповым, передал труппу другому лицу. Шереметевская папка начинается с «Экстракта дела между Роверзи и Астариттою», в котором говорится:

Санктпетербургский певец Роверзи сделал условие с Астариттою без ведома бывшего директора князя Юсупова о здаче ему Роверзи италийской труппы; когда он Роверзи явился к князю показывать ему контракт, то князь сказал что он ему Роверзи на то своего согласия не дает, да и актеры не соглашаются; Роверзи услыша сие подал на высочайшее имя прошение, прописывая, что Астаритта не выполнил зделанного между ими контракта, и что защищается ложно именем князя Юсупова, что он не имеет на то от директора позволения... (л. 1).

Кто такой «петербургский певец Роверзи», история сообщить забыла, почему в его руках оказался контракт, от которого Астаритта пытался защититься, ссылаясь на директора, – тоже не ясно. Если бы Астаритта продал права на свою антрепризу, – он был бы при деньгах и не ныл о своих долгах артистам, выбивая из Дирекции недоплаченную сумму. И ему незачем было бы «ложно защищаться». Похоже, проворачивалась какая-то темная операция, напоминающая современный захват чужой собственности. Дирекция отбивалась от претензий Роверзи, подавшего, помимо прошения государю, иск в Надворный суд. Юсупова посетил частный пристав г-н Поморский, получивший тот же ответ, что князь «своего согласия на заключение контракта не давал и не дает» (л. 2). Было сочтено, что отдать Роверзи итальянскую труппу для Дирекции «не выгодно», а потому пресловутый контракт между Роверзи и Астариттою, заключенный без согласия Юсупова, надо просто у него Роверзи отобрать. Заметим, что Дирекция ни минуты не руководствовалась интересами «своего» антрепренера, она хотела лишь сохранить «бриллиантовую» труппу. Астаритту попросту не принимали во внимание, хотя именно он эту труппу и создал. В качестве одной из мер было предложено порвать контракт с Астариттой и заключить его с самой труппой. Было ли это намерение исполнено? Репертуарная свод-

ка, составленная Ходорковской, показывает, что и в 1799, и в 1800 г. итальянские спектакли исправно шли, артисты не разбегались. Но кто стоял у руля – неизвестно. Астаритта в конце концов получил компенсацию, но не за то, что у него отняли труппу (это тоже предлагалось, л. 8), а за придворные спектакли, и не 30 тысяч рублей, как требовал, а только 10, и не сразу, а уже при новом императоре в 1803 г.

Дирекция боролась за сохранение итальянской труппы, потому что этого хотел Павел. Почему в июле 1799 г. пришлось возвращать крупную сумму за неисполненные 11 спектаклей и почему этим должен был заниматься «инспектор Казасси» – ответа нет. Так же, как нет ответа на вопрос: когда Казасси сделался «инспектором» и считался ли он инспектором именно итальянской труппы²⁰. Возможно и то, что составитель расходного ордера ошибся, и возвращение денег было поручено Казасси не потому, что он состоял инспектором при итальянской труппе, а потому, что он постоянно имел дело с деньгами. Впрочем, утешая себя мыслью, что Астаритта никуда не делся, не стоит пренебрегать и возможным тактическим ходом Дирекции, под благовидным предлогом «придавшей» нашему антрепренеру соотечественника Казасси – для помощи и общего «смотрения». Он был единственным доверенным итальянцем при Конторе, поэтому выбора собственно и не было. Ведь мы не узнаем, почему Роверзи потрясал контрактом с Астариттой. Может быть, он просто выиграл бриллиантовую труппу в карты?

Прицепившись к слову «инспектор», я несколько раз внимательно перечитала все документы, лежащие в хронологический отрезок между помянутым Расходным ордером и открытием спектаклей труппы Казасси, состоявшемся осенью 1802 г. Во-первых, обратим внимание на итальянские спектакли, числящиеся за труппой Астаритты. Бросается в глаза, что, начиная с 1800 г., их становится очень мало. В списке Хо-

²⁰ Инспектор обеспечивал явку исполнителей на репетиции и спектакли, своевременную монтировку, ноты, реквизит и пр.

дорковской отмечены только девять представлений²¹. Осенью в Большом театре три раза играли «Мельничиху» (*«La Molinara»*) Паизиелло, поставленную еще четыре года назад, в январе три или четыре раза повторяли серия Сарти *«Enea nel Latio»*, премьера которой состоялась в октябре предшествовавшего года. В июле вспомнили серия Ф. Г. Химмеля *«Alessandro»* (первый спектакль в феврале 1799-го), в том же месяце показали единственную премьеру сезона – оперу П. А. Гульельми *«Tomiri»*. Завершился театральный год еще одной серия – оперой Паизиелло *«Didona»* (впервые представлена в октябре 1796 г.). Да-да! Вы не ошиблись. За исключением прелестной «Молиары», мы видим перед собой одни оперы серия, а за исключением «Tomiri» – сплошь старые спектакли. Получается, что Дирекция сохранила несомненно лучшую в Европе буффонную труппу для того, чтобы тешить монаршьи пристрастие к вышедшему из моды жанру серия. 1801 г. начался теми же названиями: 4 января давали «Мельничиху», а 11 января – «Энея». После траура спектакли возобновились 25 сентября, но в «Книгах приходных и расходных спектакльной суммы» за осень 1801 г. и за 1802 г. итальянских спектаклей больше нет²². Между тем по косвенным данным можно убедиться в том, что осенью 1801 и зимой 1801–1802 гг. бывшая труппа Астаритты все еще была в Петербурге. Подтверждается это делом о «старой гардеробе», затеянным Казасси в августе 1801 г. Официально оно называется «О заключении контракта с Казасси на заведывание итальянской труппой»²³. На самом деле никакого контракта с

²¹ Конечно, без анонсов в периодике и при отсутствии книг, в которые, например, в Англии, записывали каждый спектакль (а также явившихся на него артистов и неожиданные происшествия, случавшиеся во время представления), иначе говоря, при отсутствии любых систематических сведений о театральной жизни каждый случайно пойманный спектакль – большая удача историка, и любые современные списки очень неполны. Но сравнивая 1799 и 1800 гг. в списке Ходорковской, мы понимаем, что тенденция тем не менее очевидна.

²² РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 134 и 136.

²³ Там же. Ф. 497. Оп. 1. Д. 34. Далее в тексте лл. этого дела.

Казасси папка не содержит, в ней есть лишь два упоминания об этом документе, проливающие свет на положение нашего итальянца по отношению к театральной кампании, называемой теперь просто «итальянской труппой».

Начинается переписка с двух почти идентичных отношений:

Санктпетербургского военного губернатора генерала от инфантерии Голенищева-Кутузова придворной театральной Дирекции в контору.

Сообщить сей конторе от 24 числа сего месяца [августа 1801] об отдаче принявшему в свое содержание Итальянскую труппу титулярному советнику Казасси на основании заключенного с ним контракта после высочайше подтвержденных кондиций, из театральной дирекции старую гардеробу шести суриозных опер и музыку, в дополнение того извещать оную контору, что помянутыя шесть опер суть следующие Дидона, Еней в Азии, Александр, Томире, Зенобия и Андромеда²⁴, которых и благоволит контора сдать Казассию в полном по принадлежности к ним комплекте (л. 2).

²⁴ По-настоящему этот список выглядит так (указаны даты представлений в Петербурге по репертуарному списку Ходорковской): «Дидона» («Didone») – Дж. Паизиелло, либретто П. Метастазियो, серия, 3 акта, 1796: 12 и 16 октября, Большой театр; 19 октября, Эрмитажный театр.

«Зенобия в Пальмире» («Zenobia in Palmira») – П. Анфосси, либретто Г. Сертора, *dramma per musica*, 3 акта, 1797: 15 и 16 октября, Гатчина, 13 ноября и 14 декабря, Эрмитажный театр; 1798: 2, 4 и 20 июня Большой театр; 1799: 3 и 16 мая, 21 июня, 31 авг., Большой театр; 1799: 3 и 16 мая, 21 июня, 31 октября, Большой театр; 1800: 10 июля, 24 октября, 3 декабря, Большой театр.

«Андромеда» («Andromeda») – Дж. Сарти, либретто Ф. Моретти, *dramma per musica*, 2 акта. Премьера 1798: 4 и 10 ноября, Эрмитажный театр; 1799: 11 мая, 6 июня, 12 июля, 26 августа, Большой театр.

«Александр» («Alessandro») – Ф. Химмель, либретто Ф. Моретти, серия, 2 акта. Премьера 1799: 15 февраля, Эрмитажный театр, 28 апреля, 3 августа, 16 сентября, Большой театр; 1800: 24 июля, Большой театр.

«Эней в Лациуме» («Enea nel Latio») – Дж. Сарти, либр. Ф. Моретти, серия, 2 акта. Премьера 1799: 15 и 16 октября, 9 ноября Гатчина; 1800: 13 января, ЭТ, 25 и 30 января, Большой театр, ? февраля, Гатчина.

Документ, если вдуматься, сногшибательный. Будущий светлейший князь Смоленский Михайло Илларионович почему-то подписывает контракт с итальянским плясуном и всеми силами печется о том, чтобы театральная дирекция его не обидела²⁵. Почему? Какая между ними связь? Почему кондиции контракта были высочайше подтверждены? Предлагаю версию, основанную на некоторых проговорках этой затяжной и по-своему очень веселой переписки. Суть ее сводилась к тому, что Дирекция ни за что не хотела отдавать «гардеробу» итальяшке – слишком она дорогая. Контора писала Нарышкину, Нарышкин письменно не отвечал и в то же время «не приказывал», то есть не давал требуемых разрешений. Время шло, коронация приближалась, и Кутузов очень нервничал. В конце концов, Казасси получил требуемое, но только в декабре, когда все праздники прошли. В чем же было дело?

Оно, видимо, состояло в том, что по прошествии года с того момента, когда начался скандал с Астариттой, дирекция решила сдать итальянскую труппу Казасси, становившемуся ее антрепренером («в его содержание» – так сказано в цитированном документе). Это означает, что в дальнейшем Казасси должен был действовать как независимый импрессарио, каковые в России появлялись только по специальному соизволению государя. И как частный антрепренер-иностранец он должен был вести дела не с Главной дирекцией над зрелища-

«Томири» («Tomiri») – П. А. Гульельми, либретто неизвестно, *dramma per musica*, 2 акта. 1800: 3 июля и 28 августа, Большой театр.

²⁵ Недавно мне попалась статья, посвященная той же теме и даже цитирующая дело о «старой гардеробе». (Лобанова, 277–286). Обрадовавшись, что нашла первую связную публикацию по интересующему меня предмету, я стала ее изучать и поняла, что ссылаться на нее и как-то дальше использовать этот текст нельзя. Автор не имел понятия о труппе Астаритты и не догадывался, о какой «итальянской труппе» говорят документы, полагая, что костюмы нужны были Казасси впрок для еще не существующего театра. Не буду заниматься критикой, замечу лишь, что даже главное лицо переписки – петербургского генерал-губернатора августа 1801 г. – автору «установить не удалось».

ми и музыкой, а с генерал-губернатором. Любил ли Кутузов итальянскую оперу – неизвестно, но абонементы покупал, так что театральная почва не была для него terra incognita. Можно предположить, что летом, пока длился бесконечный траур²⁶, Дирекция договорилась с Казасси, затем составился проект передачи труппы ему «на содержание», получили высочайшее одобрение, последовал царский указ Кутузову – и дело завершилось. На каком этапе в нем возникла «старая гардероба»? Логично предположить, что принимая труппу в свое содержание, Казасси не захотел брать ее голенькой. Контракты артистов, нанятых Астариттой в 1798 г., заканчивались, было очевидно, что надо продержаться до Великого поста 1802 г., а потом затевать что-то другое. Поэтому Казасси не собирался удивлять публику новыми постановками, он намеревался обойтись тем, что есть. С точки зрения своих интересов он действовал очень последовательно. Единственное, что остается совершенно непонятным во всей ситуации, – это почему в 1802 г. ему понадобилась полностью новая труппа, некоторых певцов, может быть, можно было уговорить остаться еще на три года²⁷?

Но вернемся к заветной папке. Нотному копиисту господину Занини предписано передать Казасси все ноты, принадлежащие к операм... (27 августа, л. 3)²⁸. Дирекция решила отдать костюмы «одних главных роль», «на хористов же и прочее к тем ролям принадлежащее удерживает» (л. 4). 30 августа Кутузов снова требует передать всё «по силе высочайшего указа», потому что костюмы

не могут иметь в себе тех недостатков, о коих контора объявляет..., потому что все сии оперы в недавнем времени играны были здесь и следственно гардеробы их должны быть в целости и в полном комплекте (л. 4).

²⁶ Между прочим, те, кто читал бухгалтерию Театральной дирекции, знают, что государь выплачивал ей крупные суммы компенсаций за потери по случаю траура.

²⁷ Терезу Мачурлетти потом все-таки вернули. Но думаю, что не по инициативе Казасси.

²⁸ Об этом персонаже см. мою справку: *Порфирьева, 236*.

4 сентября звучит наконец главный довод: нарушение условий контракта, то есть «невыдача полной гардеробы», *«может дать ему [Казасси] право отказаться от сооружения театра»* (л. 5; курсив мой. – А. П.). Какие только даты сооружения театра Казасси не назывались историками... В энциклопедии «Три века Петербурга» уверенно сказано, что дирекция заключила с Казасси контракт на постройку театра в 1799 г. (нет только ссылки на контракт). И вот выясняется, что в сентябре 1801 г. наш герой еще может отказаться от его сооружения. А далее всплывает и дата таинственного контракта, в который, как уже ясно, входило и содержание итальянской труппы, и постройка для нее театра. 8 сентября Кутузов пишет в контору:

у меня на руках именной указ Его Императорского Величества. Я не торопил дело, пока не был подписан контракт, заключенный мною с ним [Казасси] *только 31 числа минувшаго Августа* (л. 10; курсив мой. – А. П.).

Итак, предлагаю читателю следующую картину. После выяснения отношений с Астариттой (чем в точности они закончились – неизвестно) Дирекция назначила Казасси вести дела его труппы, наделив его какими-то правами («инспектора»). Дела шли так себе, а после воцарения Александра надолго остановились. Тогда Казасси было предложено стать импресарио. Для этого он должен был построить свой театр. С какого времени начало действовать это правило – сказать точно не могу. Но в 1827 г., когда генуэзский антрепренер Гранари задумал привезти итальянскую труппу в Москву, ему даже не включили собственный театр в условия. Если бы Дирекция благосклонно отнеслась к другим условиям, он немедленно купил бы дом, чтобы оборудовать его под театр. Это разумелось само собою²⁹. Так и Казасси, подписываясь на антрепризу существующей труппы, автоматически лишался вместе с ней права выступать на сценах, принадлежащих Дирекции императорских театров, и должен был строить собственную³⁰.

²⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220. Об итальянской опере. Л. 3–4.

³⁰ Для Дирекции это был едва ли не самый важный пункт, поскольку в этот момент у нее были всего две сцены: Большой театр и Кушелевский, в котором выступала немецкая труппа.

В развитии дела о «гардеробе» видно, что добиться от Нарышкина разрешения дать несколько итальянских спектаклей в честь коронационных торжеств оказалось едва ли не труднее всего. Кутузов несколько раз получал отказ. 11 сентября он продолжает настаивать на том, что государь повелел, чтобы во время коронации «даны были новейшие Итальянские и Немецкие спектакли», а потому следует дать не менее трех итальянских спектаклей на сцене Большого театра.

По неимению еще у него [Казасси] театра... в продолжение всерадостного торжества италианские пиесы играть на Каменном театре в те дни, в кои розсийския играны не будут [жирно подчеркнуто карандашом].

И хотя Нарышкин дал предписание о

недозволении Итальянской труппе играть на Каменном театре свои пиесы, но как на то, чтоб они играны были для удовольствия публики, есть высочайшая воля,

а также дирекция извещена, что никакого убытка от этого не понесет, и что

представлением одних российских пиес публика совершенно довольна быть не может, то и требую, чтобы Ваше Высокоблагородие³¹ на основании прежнего моего в Контору сообщения непременно дозволило Итальянской труппе дать два спектакля на Каменном театре, и о днях, в которыхя можно будет не исполнять по распоряжению вашему российских спектаклей согласились с содержанием Казассием [Подпись Кутузова. Подчеркнуто в документе карандашом] (л. 13).

Наконец, договорились о том, что итальянские спектакли назначаются по субботам (27 сентября 1801 г., л. 14). Состоялись они или нет, мы не узнаем. Поскольку единственный для этого времени надежный источник репертуара – это «Книги прихода и расхода спектакльной суммы», а они, естественно, отпадают, потому что не учитывали доходов частной антрепризы. Государь пообещал Дирекции компенсацию, чтобы

³¹ Большая часть писем адресована А. И. Клушину, который в то время вел переписку в Конторе театральной дирекции.

она уступила сцену на несколько вечеров итальянцам. И все, ниточка обрывается. Следующий список исполнявшихся опер мы увидим только после того, как Дирекция заберет у Казасси новопостроенный театр, а вместе с ним и новую труппу – в придачу (апрель 1803 г.).

Итак, по воле его императорского величества гардероба Казасси была сдана в сопровождении подробнейшего «Реестра» (лл. 21–22). Этот документ стоило бы опубликовать целиком, поскольку в нем имеются поименные списки солистов каждой из шести опер³² и упоминания балетных артистов – то есть всех, для кого костюмы шились индивидуально. Он также содержит точную информацию о том, какая масса людей выпускалась на сцену этих торжественных представлений. Ограничусь статистикой только одной оперы: «Александр». К нему принадлежали «20 платьев персицких; 48 платьев римских солдатских; 32 платья греческих для певчих [...]; 16 кирасов; 24 платья азиатских; 5 офицерских греческих платьев», в балетах были заняты пятеро солистов, 24 взрослых фигуранта, 6 мальчиков и 6 девочек. В списке костюмов оперы «Зенобия в Пальмире» помимо многочисленных статистов упомянуты еще и лошади: «4 убора лошадиных; 4 платья для конюхов». Стоит сразу отметить, что многолюдье постановок *segia* в начале XIX в. только возросло. В 1804 г. в расходах по спектаклю «Идалиды» числятся 120 рядовых, 8 унтеров и 10 наемных певчих³³. Этим почти постоянным участникам итальянских зрелищ платили по твердому тарифу за пробы и репрезентации. Подозреваю, что небольшое военное подразделение было полностью выделено в распоряжение театральной Дирекции,

³² Либретто, за исключением оперы «Эней в Лациуме», мне пока найти не удалось. Поэтому, какие именно певцы труппы Астаритты пели в определенных постановках – неизвестно. Даю наикратчайшую выписку из «Реестра». «Дидона»: Мачурлетти, Тестори, Мандини, Кристофори, Вестрис; «Александр»: Барторелли, Тестори, Мандини, Кристофори, Мачурлетти; «Зенобия в Пальмире»: Тестори, Мачурлетти, Мандини, Кристофори, Бальони, Фиданци; «Томири»: Мандини, Тестори, Мачурлетти, Кристофори, Бальони; «Андромеда»: Мачурлетти, Тестори, Мандини, Кристофори, Морелли.

³³ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 140.

чтобы играть на сцене роли «азиатских», «персидских», греческих и римских солдат под предводительством своих унтер-офицеров. Мы обычно недооцениваем роль военной составляющей в эстетических затеях российского вкуса. Оказывается, на театре она проявлялась очень наглядно. И даже в репрезентациях итальянской оперы.

Разъезд бывшей труппы Астаритты начался Великим постом 1802 г. Первым об отъезде объявил Франческо Альбертарелли³⁴, за ним последовали публикации «Тереза Маджорлетти и ее муж Фортунато Блази»³⁵, Анджело Тестори³⁶, Антонио (Тонино) и Камилла (Урсула) Бальони³⁷ и Паоло Мандини³⁸.

30 января и 19 марта 1802 г. Мачурлетти спела в Петербурге прощальные концерты³⁹, а уже 30 апреля в «Московских ведомостях» было объявлено, что «отъезжая в Италию через Москву Госпожа Маджорлетти дает большой вокально-инструментальный концерт в большом зале Петровского театра». Концерт был назначен на 5 мая, в подшивке газет в РНБ сохранилась его афиша. Певица собиралась петь арии Дж. М. (?) Марки, Ф. Антолини, Дж. Никколини и Дж. Паизиелло в сопровождении оркестра, концерт открывался и заканчивался «Большой симфонией г. Гайдена». В конце анонса было приписано, что артистка «ласкает себя надеждою, что, приобретя благосклонность Санктпетербургской публики равномерно удостоена будет и в Москве внимания к ее таланту»⁴⁰.

24 сентября 1802 г. «Московские ведомости» сообщили, что Паоло Мандини приглашен в организующуюся здесь итальянскую труппу⁴¹, а 13 апреля 1803 г. и Мандини, и Мачурлетти участвовали в большом московском концерте, дававшемся в бенефис И. Денглеру⁴².

³⁴ Санктпетербургские ведомости. 1802. № 3. С. 56.

³⁵ Там же. № 23. С. 556.

³⁶ Там же. № 35. С. 871.

³⁷ Там же. № 51. С. 331.

³⁸ Там же. № 67. С. 1782.

³⁹ Там же. № 8. С. 165; № 22. С. 515.

⁴⁰ Московские ведомости. 1802. № 31. С. 524. Афишка перед № 36.

⁴¹ Там же. № 77. С. 1087.

⁴² Там же. 1803. № 27. С. 462.

Приведенные газетные строчки – лишь слабые отзвуки того процесса, который обыкновенно происходил, когда артистов решали больше не нанимать, а тем, чьи контракты еще формально продолжались, – платили отступные. Придворные спектакли, бенефисы и бриллиантовые подношения сменялись какой-то другой жизнью, которую трудно уловить историку, поскольку она не оставила зримых следов. Конечно, их существование в культурной среде на этом не заканчивалось. Паоло Мандини был одним из любимых участников музыкальных вечеров Елизаветы Алексеевны в конце 1790-х, вероятно, его продолжали приглашать в аристократические дома и в новом веке. Но фактов, за которые можно зацепиться, чтобы представить себе, что делали в России эти итальянцы, когда они не служили, – почти нет. Ценой невероятно трудоемких поисков по сенатским архивам можно было бы установить, когда они пересекали границу. И это все. До начала новой фазы легкого помещательства на итальянской опере (1843 г.) подобное отношение к бывшим придворным артистам было совершенно в порядке вещей, так же тихо закончилась и недолгая история труппы Казасси, до которой мы наконец-то добрались.

Собственно «труппой Казасси», во избежание копившейся веками путаницы, я предлагаю называть труппу, которую он сам нанял в Италии. Для нее, как уже говорилось, был построен «театр Казасси». Его строительство началось определенно после подписания упоминавшегося контракта с генерал-губернатором 31 августа 1801 г., а *спектакли в этом зале, согласно «Книге приходной и расходной спектакльной суммы» за 1802 г.*⁴³, *начались в июне этого года.* Отстроив свой театр, Казасси стал сдавать его в аренду Театральной дирекции, остро нуждавшейся в новой сцене, потому что Каменный театр необходимо было срочно ремонтировать. До 30 ноября, когда он был вновь открыт, театр Казасси оставался в столице единственным относительно просторным театральным помещением. Дирекции эта сцена была необходима настолько, что в начале 1803 г. решились просить государя купить у Казасси его новый театр *вместе с итальянской труппой.* Именно так:

⁴³ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 136.

не труппу передать в ведение Дирекции, а приобрести прежде всего еще одну сцену. Дело в том, что во время ремонта Большого театра (да и в следующие месяцы) Дирекция арендовала у итальянца его помещение по 125 руб. за каждый спектакль. Учитывая, что летние сборы с представлений русской и французской трупп зачастую колебались между двумя и четырьмя сотнями рублей, подобный порядок был весьма разорителен.

По часто цитируемым описаниям этого театра мы знаем, что он хорошо звучал, что в нем было три яруса. Передавая театр во владение Дирекции в апреле 1803 г., Казасси составил список своим тратам⁴⁴ на его обустройство, по которым можно примерно понять, сколько зрителей он вмещал:

Реестр издержанным мною суммам для построения итальянского театра	
Театр мне стоит совсем.	42.060
На постройку в театре флигеля в коем 24 горницы, .	5345
В коих ныне живут	
Казассий со своим семейством	
Г-н актер Цамбони с женою	
Г-н Ленци, первая скрипка Итальянской труппы	
Портной и весь гардероб театра	
За все машины и сцену театра	2 125
За все шандалы, кои употребляются для	
освещения кулис и декораций	585
За 50 стальных подсвечников	300
За большую люстру, которая находится в	
середине театра	200
За 25 фонарей для освещения коридоров	125
За переделку и убрание трех лож для	
Высочайшаго двора	984
За постройку большого сарая для сбережения	
декораций	324
На зделание оркестра и скамеек для партера с	
войлоком побитым зеленым сукном	312
За 10 дюжин кресел	600
За 12 дюжин стульев	288
Итого	54.248 рублей

⁴⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 74. Л. 6.

Получено мной в счет сей суммы 17.000 рублей
 Сверх сего заплачено Его Превосходительством быв-
 шим военным губернатором Голенищевым-Кутузовым
 Господину архитектору Бренну 13.000 рублей
 Итого получено 30. 000 рублей
 Следует получить 24.000 рублей
 Сверх сего заплачено из вышесказанной суммы
 17.000 рублей певцам прежде ангажированным Импера-
 торскою Театральною Дирекциею, коим я не был обязан
 платить не имея еще театра как и сказано в контракте
 4.948 рублей
 Итого следует получить 29.196 рублей.

В этом документе многое останавливает глаз человека, пытавшегося собрать какие-то сведения о театре Казасси по литературе. Во-первых, бесспорен архитектор, которому заплачено. Во-вторых, подтверждено, что Казасси принял от Дирекции бывшую труппу Астаритты в качестве ее импресарио и платил артистам, «не имея еще театра». Он рассчитался с певцами, когда получил часть денег за театр, то есть весной 1803 г. И, в-главных, указано количество стульев и кресел. Где, интересно знать, эти несметные тысячи мест, о которых пишут люди, даже не представляющие себе, что в Мариинке их сегодня, например, всего 1625, а ее никак не назовешь «малым театром»? У Казасси в период спектаклей его итальянской труппы никак не могло быть больше 1000 зрителей, полагаю, что разумное число – около 800. Это необходимо учитывать, когда смотришь на цифры сборов, по которым мы в конечном итоге судим: ходили – не ходили, нравилось – не нравилось. Театр Казасси при всем желании не мог приносить больше полутора тысяч за вечер, так что 600 руб. за спектакль можно считать знаком умеренной благожелательности.

Это отступление необходимо было сделать, чтобы впоследствии оценка отношения петербургской публики к итальянской кампании 1802–1805 гг. имела под собой хоть какое-то основание. Вернемся к труппе и способу ее появления в России. Должен существовать документ, которым Казасси был уполномочен отправиться в Италию и подписать контракты с артистами. Документа этого я пока не нашла, но в заключен-

ных им контрактах наш итальянец прописан как «Титулярный советник в службе Его Величества Государя Императора Всероссийского, привилегированный содержатель Итальянской труппы в Санктпетербурге»⁴⁵, а в требованиях к артистам включены выступления «при дворе». То есть, формулы имевших юридическую силу текстов показывают, что труппа Казасси должна была содержаться в Петербурге примерно на тех же основаниях, которые были опробованы в отношениях с труппой Астаритты (контракты 1796 и 1798 гг.). Импресарио оставался связанным с Дирекцией и обязанным давать для нее некоторое количество представлений. Труппа же, не будучи формально «придворной», все равно могла преподноситься как «императорская», особенно в Италии, где величественное слово значило больше, чем чужие и не совсем понятные бюрократические тонкости. Когда позднее Дирекция покупала у антрепренера театр и принимала на себя итальянскую труппу, Казасси дал исчерпывающее наставление, кому платить европейским золотом, а кому – местными ассигнациями, сколько обещано бенефисов, какие доплаты. Но он не потребовал с Дирекции ни копейки за ангажирование и привоз в Россию артистов. Значит, эти деньги были ему выданы перед путешествием. Причем, по-видимому, с наказом не швырять их горстями.

В папке с контрактами, заключенными в Италии весной 1802 г., мы находим только одно имя, вошедшее в современные музыкальные энциклопедии, – Доменико Ронкони. Другие по большей части остались «местными достопримечательностями». Этим труппа Казасси кардинально отличалась от труппы Астаритты, в основном состоявшей из звезд, признанных всей музыкальной Европой. Уже осенью первоначальный замысел пришлось дополнить хотя бы одной настоящей примадонной. Позднее Дирекция вернула Терезу Мачурлетти, и основные сезоны прошли прекрасно. Спектаклей было достаточно, и публика их посещала.

Все контракты были составлены на итальянском языке, сопровождались русским переводом, на них обозначены даты

⁴⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 49. Л. 7 и др.

и место заключения. Чтобы не перегружать повествование, я сделала из них краткую выжимку⁴⁶:

1. *Тереза Кальвези* (Teresa Calvesi). 22 февраля 1802, Венеция.

«Solo soprano seconda donna», должна петь во всех пробах и представлениях, равномерно также в концертах и ораториях. – Л. 3.

Контракт на 3 года по 300 голландских червонцев, с квартирой и дровами, 1 бенефис всякий год, 60 голландских червонцев на отъезд.

За *Кальвези* подписал *Антон Пасква*

2. *Луиджи Замбони* (Luigi Zamboni). 1 марта 1802, Парма.

«Primo buffo», кроме представлений комических опер должен петь в концертах и «как будет ему приказано от содержателя». Должен прибыть в Петербург в первых числах августа сего года. – Л. 5, 8.

Контракт на 3 года по 700 голландских червонцев, с квартирой и дровами, 1 бенефис в год.

3. *Марианна Гаффорини Замбони* (Marianna Gafforini Zamboni), его супруга. 1 марта 1802, Парма.

Prima donna, должна петь все роли в операх буффа и сериа, а также в концертах и при дворе, где потребует импресарио.

Контракт на 3 года по 1 августа 1805, 300 цехинов в год, квартира с дровами, 1 бенефис каждый год и 60 цехинов на дорогу домой. – Л. 4.

4. *Доменико Корсини* (Domenico Corsini). 7 марта 1802, Болонья.

Художник, обязуется изготовить декорации для «новопостроенного Италианскаго театра», равномерно г. Корсини «обязывается под никаким видом не употреблять своих знаний в живописании в других театрах». – Л. 11.

5. *Никола Манни* (Nicola Manni). 16 марта 1802, Венеция.

«Secondo buffo», а также «возлагает на себя должность быть при клавикорте на всех репетициях и представлениях». – Л. 14.

⁴⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 49 и 63.

Агостино Манни (Agostino Manni), брат его, принимается в труппу в качестве второго любовника (тенор), обоим жалование по 1200 руб. в год, платить ежемесячно, квартира с дровами и 70 цехинов на отъезд.

6. *Якопо Цамбони* (Giacopo Zamboni). 20 марта 1802, Венеция.

«Принимает Якова Цамбони для своего театра в качестве и в звании нотного копииста, которой также обязуется сверх сего исправлять должность смотрителя и хранителя все италийской музыки... Г. Цамбони обещается доставить в Петербург партитуры из опер ниже сего означенные» (этого списка нет).

За каждую партитуру получит 40 руб.

Должен быть в Петербурге в начале августа и немедленно приступить к работе. Казасси обеспечивает бумагу, переписчиков и пр. Жалование 500 руб. в год с квартирой и дровами.

Сверх того Казасси «позволяет одному только Г-ну Цамбони промышлять италийскою музыкаю». – Л. 15.

7. *Доменико Ронкони* (Domenico Ronconi), 21 апреля 1802, Венеция.

Primo mezzo carattere, то есть первый любовник, «а ежели надо будет он также обязывается на роли первого тенора».

1500 цехинов в год, квартира, дрова, ежегодный бенефис и 100 цехинов на дорогу домой. – Л. 22.

8. *Джованни Ленци* (Giovanni Lenzi). 11 июня 1802, Болонья.

Первая скрипка и директор оркестра. Контракт на 3 года, но «ежели г-н Казасси будет продолжать содержать италийскую труппу тогда в сем случае г-н Ленци обязуется остаться у него служить еще на четыре года», и тогда «будет ему прибавлено жалования всякий год по 20 червонцов».

3-х летний контракт предполагает жалование по 330 цехинов, квартиру, дрова, ежегодный бенефис и 60 цехинов на отъезд. – Л. 31.

9. *Пьетро Чинти* (Pietro Cinti), первая виолончель. 1 апреля 1802, Болонья. – Л. 19.

10. *Фердинандо Керубино Баббини* (Ferdinando Cherubino Vabbini). 1 сентября 1802, Петербург.

Первый портной (давно служил в столице), 1200 руб. в год, квартира и дрова. – Л. 38.

11. *Доменико Браги* (Domenico Braghi). 14 сентября 1802, Петербург.

Суфлер (тоже давно служил при итальянских труппах), 600 руб. в год. – Л. 40.

12. *Джованни Помини* (Giovanni Pomini). 1 октября 1802, Петербург.

Певец, бутафор, директор сцены. 500 р. в год.

Нанимается до тех пор, «покуда г-н Ронкони остается в труппе». – Л. 45.

Контракты свидетельствуют еще и о том, что 22 февраля 1802 г. Казасси уже был в Италии. К середине июня он собрал основную часть труппы и возвратился в Петербург, с тем, чтобы уже в сентябре приступить к репетициям. Еще до начала 1802 г., то есть до отъезда Казасси в Италию, в его труппу успел «записаться» единственный певец из труппы Астаритты – Санти Ненчини – фигура заметная и любимая в Петербурге. Контракт с ним был заключен 29 декабря 1801 г.⁴⁷ Последних необходимых в театре лиц антрепренер нанимал уже по возвращении в Петербург. Тогда же он позаботился и об оркестре, подписав договор с Алексеем Григорьевичем Тепловым⁴⁸ на его крепостную капеллу, которая должна была в течение года играть в итальянских спектаклях. За это сенатор получал 5000 рублей и ложу на все представления. Если бы Казасси решил давать Великопостные концерты, он обязан был платить владельцу по 50 руб. за каждый. Поскольку в договоре обозначен состав этого оркестра, приведу его и я – это обычный по тем временам небольшой парный состав, который по необходимости дополнялся. В нем было: 6 скрипачей, 1 виолончель, 1 контрабас, 1 вторая валторна, 1 второй гобой, 2 флейты траверс и 2 трубы. При передаче труппы Казасси в Дирекцию в числе музыкантов-иностранцев были уже не только первая скрипка и первая виолончель, но также первая флейта, первый гобой, первая валторна, кларнет и фагот. По традиции антрепренер нанимал несколько опытных европейских орке-

⁴⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 39. Л. 40. С 1 сентября 1802 г.

⁴⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 49. Л. 39.

стровых музыкантов для партий, которые сегодня называют концертмейстерскими, и «по ним» играли все остальные. Это была обычная для того времени практика, распространившаяся также и на хор, когда он вновь стал значительной частью оперной партитуры. Таскать за собой специальный хор было неудобно и дорого, поэтому в Италии ангажировали вокалистов для пения основных хоровых партий, а по ним, и уже под руководством хормейстера, местные хористы осваивали новые музыкальные пространства. Следующая итальянская труппа, начавшая выступать в 1828 г., была составлена именно таким образом.

Преодолев все трудности, наш бравый танцовщик начал подготовку к своему первому сезону, для открытия которого была выбрана опера Себастьяно Назолини «*La morte di Cleopatra*». Чтобы не утомлять читателя лишними сведениями о полузабытом композиторе, скажу только, что к моменту петербургской премьеры он уже почил в бозе, что современная музыковедческая литература приписывает ему инициативу отказа от благополучной развязки и переход от жанра *seria* к *tragedia per musica*. В начале XIX в. Назолини был помимо Венеции, Рима и Милана очень популярен в Париже. Его патетическая декламация и красивые мелодии арий и дуэтов ценились и меломанами, и артистами. Среди исполнителей партий в его операх немало великих имен, включая Анжелику Каталани. К моменту постановки «Клеопатры» в России в операх Назолини «*Ines de Castro*», «*L'Indiani*», «*Zaira*» (Венеция, 1795, 1796, 1797) в числе других пел Джакомо Замбони. Очень может быть, что он – и нотный копиист, нанятый Казасси в Венеции, – одно и то же лицо.

«Смерть Клеопатры», впервые поставленная в 1791 г., была первым актом «трилогии смертей», задуманным Назолини вместе с драматургом А. С. Зографом. На следующий год на сцене появилась «Смерть Семирамиды», а в 1796-м – «Смерть Митридата»⁴⁹. В либретто «Смерти Клеопатры» и «Смерти Митридата», напечатанных в Италии в 1795–1798 гг., несколько раз

⁴⁹ Заметим, что без трагической кончины романтическая опера просто не существует. И пионером в изображении этого строя чувств стал Назолини.

встречается имя примадонны Дженовеффы Канавасси Гарнье (Genoveffa Canavassi Garnie). Она исполняла роли Клеопатры и Вонимы – главные сопрановые партии. И хотя контракт с этой артисткой не был подписан в Италии, осенью 1802 г. она прибыла в Петербург и пела Клеопатру на открытии театра Казасси. Очевидно, что сделано это было не по собственной инициативе. Читающему перечень контрактов Казасси отсутствие примадонны и сильного второго сопрано должно броситься в глаза. Вероятно, Канавасси кто-то рекомендовал, и антрепренер решил повременить с закреплением формальных отношений и посмотреть, как диву примут в Петербурге. В результате стороны заключили договор 18 марта 1803 г.⁵⁰, и певица оставалась в труппе до прекращения спектаклей.

Что же касается сообщаемых мною сведений об открытии театра Казасси и премьере оперы «La morte di Cleopatra», то мне посчастливилось держать в руках либретто, отпечатанное к этому спектаклю. Точной даты первого представления в нем, к сожалению, нет. Но можно с большой долей уверенности назвать 1 октября, когда Камер-фурьерский журнал зафиксировал выезд Императора в «вольный театр в Аничковом доме» на «итальянскую комическую (sic!) оперу». Поскольку и спектакль, и открытие итальянского театра были торжественно посвящены Александру, он скорее всего почтил Казасси высочайшим присутствием. Либретто «Клеопатры» хранится в нашей Театральной библиотеке. Книжечка издана далеко не роскошно, в ней множество опечаток. Но, тем не менее, она до нас дошла, и это – огромная удача. Больше ни одно либретто труппы Казасси пока не обнаружено. Скопировать его электронным бесконтактным способом не смогли, поэтому придется удовлетвориться тем, что я переписала:

LA MORTE
DI
CLEOPATRA
tragedia per musica
da rappresentarsi
nell'appertura del Nuovo Teatro Italiano
Dedicata

⁵⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 63. Л. 9–10.

A SUA MAESTA IMPERIALE
ALESSANDRO I
Imperatore di tutte le Russie
Con permission del Governatore civile
a San. Pietroburgo 1802

[p. 2]

SIRE!

Daignez VOTRE MAJESTE IMPERIALE acceper avec la bienveillance qui caracterise VOTRE ame bienfaisante, la premier representation de l'Opera Italienne, c'est Cleopatre Opera tragique.

L'eternel reconnaissance que je dois a VOTRE AUGUSTE Personne, et vingt quatre ans de service m'en imposent le devoir heureux! Si je puis meriter VOTRE indulgence; c'est l'unique but vers le quell ont tenda tous mes soins.

SIRE!

DE VOTRE MAJESTE IMPERIALE

Le tres sounnis et tres devoué

Antoine Cassasi

[p. 3]

ATTORI

CLEOPATRA, Reggina d'Eggitto

La sig-ra Canduafsi-Garnier [sic!]

MARC ANTONIO

Il sig. Pafsqua [sic!]

OTTAVIANO AUGUSTO

Il sig. Ronconi

OTTAVIA, moglia di Antonio, e sorella di Augusto

La sig. Priori

TIANEO, sommo sacerdote d'Jside, a capo degli Astrologi

Il sig. Buttinelli

EROS, amico di M. Antonio, e di Ottavia

Il sig. Mani Agostino

Cleopatra

Alessandro

Piccolo figli di Cleopatra e M. Antonio

Astrologi Egizi, Sacerdoti d'Osiri, Damigelle di Cleopatra,
Soldati Egizi, Legione Romane.

La scena è in Alessandria d'Egitte.

[р. 4]

La Musica è di celebre sig Maestro Nasolini
Maestro al Cembalo Sig. Pietro Verni
Primo violin Sig. Lenzi
Primo violoncello sig. Cinti
Primo oboe Sig. Ferlendis
Primo Contrabasso Sig. Landi
Primo Corni Sig. Traietta
Le scene tutti nuove d'invenzione, ed esecuzione del Sig.
Domenico Corsini Bolognese
Vestigiario tutto nuovo d'invenzione e direzione del Sig.
Cherubino Babbini Montovano
Direttore di tutto copie per la music ail Sig. Giacomo
Zamboni.

Далеко не все итальянцы, упомянутые в либретто, нашлись в контрактах труппы Казасси, заключенных до начала спектаклей. В них отсутствуют певцы Антонио Паскуа (Antonio Pasqua), Джузеппе Бутинелли (Giuseppe Butinelli), Пьетро Верни (Pietro Verni), певица Анна Приори (Anna Priori), гобоист Анджело Ферлендис (Angelo Ferlendis), контрабас Джироламо Ланди (Girolamo Landi), валторнист Франческо Трайетта (Francesco Traietta). В «Книге приходов и расходов спектакльных сумм» за 1803 г. в составе итальянской труппы упомянуты еще два музыканта: фоготист Фридрих Август Рудольф (Friedrich August Rudolph) и «кларнетист Фишер»⁵¹. Из перечисленных нашелся лишь заключенный значительно позже (Петербург, 18 августа 1803 г.) контракт с Пьетро Верни, приглашенным «для исправления должности при клавиборде на всех пробах; также в случае нужды обязывается играть второго любовника»⁵². Остальные бумаги не обнаружили даже при сквозном просмотре большого количества дел. Затерялись. Тем не менее, при передаче труппы в ведение Дирекции императорских театров Казасси составил реестр своим артистам⁵³, и все, кого мы не досчитались в списке контрактов, там благополучно означены.

⁵¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 139. Л. 124–125.

⁵² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 63. Л. 20–22. 800 руб. в год, квартира с дровами, 350 руб. на обратный путь.

«Реестр

Сколько италийанская труппа получает ежегодно жалованья

Имена актеров и актрис	Голландских червонцов	Рубли, составляющия оныя суммы
Госпоже Канавасси Гарни	1300	4810
Госпоже Цамбони Гафорини	300	1110
Госпоже Кальвези	300	1110
Госпоже Приори	350	1295
Господину Ронкони	1500	5550
Господину Паскоа	–	4000
Господину Ненчину	–	3000
Господину Цамбонию	750	2590
Господину Бутенелли	300	1100
Господину Верни	–	800
Господам братьям Манни	–	1200
Господину Помини	–	500
Господину нотному копиисту Цамбони	–	500

Итак труппа стоит ежегодно 27.575 рублей

Жалованье господам музыкантам по контракту

Первой скрипке господину Лезци	330	1221
Первой виолончеле господину Чинти	280	1036
Первому контрабасу господину Ланди	250	925
Первой гобое господину Ферлендису	200	740
Первой волторне господину Траіету	200	740
Господину живописцу Корсини	450	1640

Итак всего 33.877 рублей

Л. 5 об.

Ежели Италийанская труппа от содержателя ея титулярного советника Казасия принята будет по высочай-

⁵³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 74. Л. 5.

шему имянному повелению вашего императорского величества к театральной дирекции, то она может доставить ей следующие выгоды.

1-е. Дирекция может дать четыре спектакля италийских и русских в неделю и получить за всякой по 400 рублей, и за исключением обыкновенного расхода, что составит ежегодного сбора _____ 76.000
Труппа же будет стоить ей только _____ 40.000
Следовательно выигрывает _____ 36.000

2-е. Поелику Дирекция обязана дать по крайней мере двадцать бенефисов ежегодно актерам и актрисам разных трупп, то вместо потери 20 дней на одном театре: дает она свои спектакли на другом и таким образом выигрывает без всякаго затруднения знатную сумму.

Размышления антрепренера о том, какую выгоду принесут Дирекции итальянцы, – мы опустим. Во-первых, он странно считал, во-вторых, – помимо сборов Дирекции давались немалые суммы на содержание итальянской оперы из Кабинета: чистого дохода итальянцы не приносили никогда. Но вот список артистов наконец-то приобрел более-менее законченный вид. Сверх него в июне 1803 г. в «труппу итальянских комедиантов» был зачислен еще один персонаж без обозначения какого-либо амплуа: Джованни Гарелли (Giovanni Garelli)⁵⁴; с 1 сентября 1803-го начал служить *secondo buffo* Джузеппе Роведино (Giuseppe Rovedino)⁵⁵, 10 октября того же года Дирекция возобновила контракт с Терезой Мачурлетти, в первых числах августа 1804 г. умер Агостино Манни. Больше никаких изменений в составе труппы Казасси не происходило.

8 апреля 1803 г. был издан указ⁵⁶ Кабинету о передаче труппы Казасси вместе со зданием в казенное ведомство⁵⁷. За этим последовало переписывание договоров – теперь

⁵⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 63. Л. 13–14. Типовой контракт на 3 года, по 2000 руб. в год, бенефис и 400 руб. на отъезд.

⁵⁵ Там же. Д. 63. Л. 24–28. Точно такой же контракт с окончанием службы 1 сентября 1806 г.

⁵⁶ Там же. Д. 83. Л. 35.

⁵⁷ РГИА. Ф. 468. Оп. 1–2. Д. 3920. Л. 201.

между Дирекцией над зрелищами и музыкой и артистами⁵⁸ (бóльшей частью с июня 1803-го), а также формальное увольнение импресарио со службы Дирекции чиновником «при разных поручениях»⁵⁹, назначение ему пожизненной пенсии из Кабинета (600 руб.)⁶⁰ и заключение с ним контракта на должность инспектора итальянской труппы⁶¹:

1803 года июля ... дня нижеподписавшийся уволенной по высочайшему повелению на пенсион титулярный советник Антон Иванов сын Казассий заключил сей контракт с обер-камергером над ИМПЕРАТОРСКИМИ театральными зрелищами и музыкою главным директором и кавалером Александром Львовичем Нарышкиным считая с 7. числа минувшаго июня сего 1803. года впредь на три года то есть будущаго 1806. года июня ж по 7е число на нижеследующих кондициях, 1е, иметь мне препорученную в полном ведении италянскую труппу в которой быть инспектором и располагать спектаклями, так чтобы для публики а паче для пользы казны были б оные выгодными и обо всем относиться по части сей к главному директору, 2е, малый театр иметь мне Казассию в полном смотреии со всеми в оном состоящими по описи мебелими, также иметь мне смотрение над гардеробом платьев хранящихся в оном, дабы оные были всегда в порядке и сохранности и наконец 3е, за сию должность производить мне от дирекции годоваго жалованья по восьми сот рублей при том дать казенную квартиру с дровами благопристойную, и сверх сего так как я занимающий должность инспектора италийанской труппы то и давать мне

⁵⁸ Стоит заметить, что именно во время перехода труппы в ведение Дирекции было решено доплачивать музыкантам Придворного оркестра за игру в итальянских спектаклях, а капельмейстером труппы стал Катарино Кавос, с которым был на это заключен контракт. Музыкантов Теплова Дирекция не использовала. Сенатор через некоторое время попытался отсудить причитающийся ему гонорар, но оплачивать 5 месяцев, в которые капелла на самом деле не играла – никто не пожелал. РГИА. Ф. 497. Оп. 1 Д. 83.

⁵⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 139. Л. 96.

⁶⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 1–2. Д. 3920. Л. 286.

⁶¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 63. Л. 16.

всякой год бенефис из оной труппы составленной сей контракт соблюдать с обеих сторон свято и ненарушимо.

Свершившееся событие принесло некоторую пользу нашему импресарио: он получил твердый оклад⁶², составивший вместе с царским пенсионом 1400 руб., а также избавился от всеобщего вечного ужаса: чем платить артистам? Дирекция получила новый театр и все его доходы, включая итальянские. А мы с вами получили кипу вожделенных документов, дающих картину деятельности труппы Казасси с той полнотой, о которой невозможно мечтать, когда имеешь дело с частной антрепризой. Поскольку материал этот огромен, я закончу статью характеристиками артистов, которые мне удалось найти. Репертуар, как отдельную и далеко не простую проблему, – отложим до лучших времен.

Последний спектакль итальянцев состоялся 30 июля 1805 г. в Малом театре – теперь это было его официальное название – исполнили оперу Валентино Фьораванти «*I cantatrici villane*». Вечеровой сбор сверх абонементов составил 333 руб. Против сбора на спектакле 29 января – 956 руб. – это было не много, но приближалось к представлению о средней величине, составлявшей около 400 руб. Как сообщает нам «*Journal d'airs, duos et scenes d'operas italiens, chantes au theater de mr. Casassi...*» (1802 – 1805), в этой опере пели госпожи Канавасси и Замбони и господин Замбони. Именно чета Замбони раньше других артистов исчезла из «Книг приходных и расходных...». В последней трети 1805 г. фамилии «Замбони» в выплатах уже нет. По мере окончания контрактов с осени 1805 г. список труппы постепенно сокращался. Но еще в декабре 1806-го оставалось несколько лиц, исправно получавших итальянское жалованье. Дольше всех в несуществующей труппе «работали» Кавос, за 3000 руб. в год, и суфлер Браги: оба почти что «местные», не собиравшиеся покидать Россию итальянцы. А в начале 1806 г. список труппы Казасси все еще производил впечатление, в него входили четыре певца: Ронкони, Роведино, Гарелли и неизвестно откуда вынырнувший Пуччи с окладом

⁶² Справедливости ради заметим, что меньший, чем тот, с которого он был уволен (1400 руб.).

1700 руб.; две певицы: Мачурлетти и Приори, Кавос, Браги и инспектор Казасси, которого уволили 7 июня – ровно в день окончания контракта. Буфф и первоклассные тенор и сопрано по идее могли найти себе применение. Но, как уже говорилось, придворные концерты стали редки, а на полную оперу исполнителей не хватало. И все-таки ужасно любопытно, чем занимались в Петербурге артисты, годами не выходявшие на сцену, продолжая числиться за театральной Дирекцией. Доменико Ронкони, например, оставил по себе память в виде нотной тетради, хранящейся в составе библиотеки Елизаветы Алексеевны⁶³. Это камерные вокальные произведения на итальянском. В 1805 г. две арии Ронкони были напечатаны в упоминавшемся выше нотном журнале итальянской труппы⁶⁴.

Доменико Ронкони (1777–1839) был самой видной артистической личностью в труппе Казасси из впервые приехавших в Петербург⁶⁵, где он служил с сентября 1802 до конца 1805 г. Его контракт был продлен, после чего он получал 8000 руб. Привожу эту бухгалтерию только для того, чтобы показать, что здесь его ценили очень высоко: платили столько же, сколько любимой примадонне Мачурлетти. По мнению различных исследователей, изучающих искусство теноров и его историю, именно Ронкони нашел то сочетание обворожительного и вместе с тем страстно патетического звучания, которым характеризовалось следующее поколение певцов, достигших вершины романтического тенорового бельканто: Рубини и Сальви. В Петербурге он появился уже достаточно известным, но еще

⁶³ Ronconi Domenico. *Sei arietta Italiene con accomp. del fortepiano*. [Посв. Императрице Елизавете Алексеевне]. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. 74 (рукоп.). Ед. 481 (печ.).

⁶⁴ Кроме того в РГИА нашлось одно письмо Доменико Ронкони, адресованное Кавосу. В нем артист умоляет капельмейстера не использовать его на замену и дать поправиться его колену, потому что скоро бенефис (Ф. 497. Оп. 1. Д. 86. Л. 13; б/д; в бумагах 1805 г.).

⁶⁵ Я не буду повторять историю блистательной Терезы Мачурлетти, ее можно найти в любой энциклопедии, в том числе и в нашем «Музыкальном Петербурге». Терезу вернула в труппу Дирекция, вследствие чего в ней оказались сразу две примадонны. Почему это было сделано, и в каких операх пела каждая – пока неизвестно.

очень молодым: двадцатипятилетним, со свежим голосом и прекрасной внешностью. Впоследствии он много пел в Scala, с успехом выступал в Вене и Париже, 10 лет пел в Мюнхене. Не буду пересказывать словари и справочники печатных либретто. Ронкони обильно присутствует и в них, и в современной ему периодике. Напомню только, что он имел также репутацию композитора и вокального педагога, сам обучил пению троих сыновей, двое из которых стали великими баритонами середины XIX в.: Джорджо и Себастьяно Ронкони. Себастьяно пел в Одессе, Джорджо – в Петербурге, где его боготворили. А третий сын – Феличе (1811–1874) в Петербурге скончался. Его судьбу постараюсь выяснить: он тоже имел отношение к пению и музыке.

На втором месте, если считать по отголоскам европейской славы, стоит Дженовеффа (или Дженовьева) Канавасси Гарнье. Она дебютировала в 1794 г., в 1795-м пела Клеопатру Назолини во Флоренции, в 1798-м ступила на сцену Scala в опере Чимарозы «*La ballerina amante*». До Петербурга пела также в Неаполе, Кремоне, Генуе. В Петербурге выступала с октября 1802 до июля 1805 г. Главная роль артистки – Клеопатра, она пела также в комических операх «*Gli Amori Marinari*» (Кларетта), «*Cantatrici villane*» (Роза), «*La Donna di Genio volubile*» (Гита, муз. М. Портогалло)⁶⁶, вероятно ее участие в «Идалиде».

Канавасси и другие певцы труппы Казасси упоминаются в автобиографических записках Л. Шпора. В Петербурге Шпор посетил Великопостный концерт и отметил, что

Мадам Канавасси, примадонна итальянской оперы, которая ранее совершенно не понравилась мне на сцене, в этот раз пела так прекрасно, что я вынужден признать, что был не прав по отношению к ней (*Spor*, 44).

Из России Канавасси направилась в Париж, где ее первое публичное выступление было зафиксировано 27 декабря 1805 г.:

⁶⁶ Journal d'airs, duos et scenes d'operas italiens. Chantes au theatre de mr. Casassi et arranges pour fortepiano. St. Petersburg: chez F. A. Dittmar. [1802–1805]. № 4, 8, 12.

Вчера на четвертом концерте появились впервые мадам Канавасси-Гарнье и господи Ноццари, Тарулли, Барилли и мадам Барилли (*Mongrédien, 171*).

Затем она участвовала в торжественной встрече Наполеона, возвращавшегося в столицу после триумфальной победы при Аустерлице. К этому дню Г. Спонтини сочинил кантату «*L'ecclesia gara per il ritorno trionfale del Gran Napoleone*», исполнявшуюся 8 февраля 1806 г. В сохранившемся печатном либретто перечислены исполнявшие ее артисты, которые в том же сезоне пели в парижской итальянской опере, выступавшей в театре Лувуа (*Louvois*). В этой кантате Канавасси пела партию Минервы (*Everett, 83–85*).

Осенью того же года Канавасси упоминается в дневнике графа Л. Бендем-Штайнфурта, представляющем собою подробную хронику парижской театральной жизни с краткими оценками всех виденных спектаклей. В сентябре 1806 г. граф писал, что труппа почти полностью переменялась, и в ней больше нет знаменитостей вроде Мартинелли. Однако появились две стройных молодых девушки или дамы «изрядные и прелестно поющие» (*Monheim, 195*). У Канавасси симпатичные ножки, но безобразное лицо, зато у Креспи личико довольно миленькое. У первой голос приятный и техника вдвое лучше. Исполнялась опера Фьораванти «*I Cantatrici villane*». Обратим внимание на эту характеристику, возможно, она дает ответ на вопрос, почему Казасси не сразу заключил контракт с артисткой. Он знал, что в Петербурге хорошенькое личико было необходимым условием успеха, и боялся провалиться с безобразной примадонной. Но, по-видимому, она действительно хорошо пела...

Тот же граф сообщает, что на следующем представлении итальянской оперы пели «*La Prova d'un Opera Seria*» Франческо Гнекко из Генуи, которую он описал, как «прекрасную музыку в стиле Назолини». И снова комментарий: «Мадам Канавасси – единственная, кого можно отнести к категории хорошей певицы. Ее фигура не так плоха, но лицо воистину безобразно» (*Monheim, 195*). Позднее граф упомянул еще одну оперу с участием Канавасси: 6 декабря 1806 г. итальянская труппа играла «*dramma giocosa*» Фердинандо Орландини «*Il Podesta di*

chioggia». В роли подесты выступал бас-буффо Луиджи Барилли, в роли Розины – Канавасси (*Ibid.*, 197).

По разным источникам Канавасси также пела в Париже в операх «*I Virtuosi ambulanti*» (26 сентября 1807 г., либретто Л.-Б. Пикара, музыка Фьораванти)⁶⁷ и «*La Moglie corretta*» (др. назв. «*La Scuola di maritati*», либр. Л. Да Понте, музыка Винченцо Мартини – Мартина-и-Солера)⁶⁸. В газете было сказано, что труппу покидают дамы Ферлендис, Креспи и Салуччи, а также тенор Ноццари. Остаются Канавасси и Барилли. Новая труппа исполняет две оперы Чимарозы «*Il Matrimonio segreto*» и «*Le Marche de Malmantile*».

Тереза Кальвези тоже пользовалась определенной известностью, главным образом, благодаря своему мужу – Винченцо Кальвези – замечательному тенору, первому исполнителю партии Феррандо в «*Così fan tutte*» Моцарта. Большую часть сценической карьеры Тереза пела партии *seconda donna buffa*. Она появилась на сцене в Генуе в 1776 г. как Тереза Герарди (Gherardi), а в 1778-м в Палермо выступала уже под фамилией мужа. В Вену супруги приехали весной 1785 г., до того они успели провести сезон в Лондоне, пели во всех знаменитых театрах Италии. После 1790 г. чета Кальвези распалась. Тереза снова направилась в Лондон. В 1795-м она пела партию примадонны в спектакле «*Gl'Innamorati*» (либретто Дж. М. Фоппа, музыка 1-го акта Назолини, 2-го – В. Тренто) в Монце. В этой постановке Кальвези встретила с Антонио Паскуа, исполнившим роль графа Фульгенцио. Судя по списку либретто опер с его участием, Паскуа был лет на 15 моложе своей партнерши. Его сценическая карьера началась в 1791 г. в Неаполе. Позднее Паскуа пел партию Альмавивы в «Севильском цирюльнике» Паизиелло (Генуя, 1796). В 1797 г. судьба свела его с Марианной Гаффорини (будущей Замбони) в венецианском театре San Moisè. Вместе с ее сестрой Елизаветой и еще одним Гаф-

⁶⁷ L'Opinion de parterre, ou Revue des Théâtres française, de Academie imperial de musique, de l'Opera comique, de Opera-buffa, du Vaudeville des varieties, de la Porte Saint-Martin, de l'Ambigu-comique et de la Gaiete. Cinquème année. Paris. Janvier, 1808.

⁶⁸ Mercure de France. Vol. 24. Juin. 1806. P. 469–470.

форини–тенором Паскуа участвовал в представлениях фарса Симона Майра «*Il segreto*» (либретто Фоппа, 24 сентября) и в *dramma per musica* Ф. Лавиньи или Дж. Гаццаниги «*La moglie capricciosa*» (26 декабря).

Анализируя итальянские репертуары и коллекции печатных либретто, российский историк очень быстро убеждается в том, что певцы, собиравшиеся в труппу для поездки в Петербург, привозили с собой обкатанный на других сценах репертуар, включая выученные ансамбли. Мы наблюдаем, как то тут, то там всплывают имена уже названных артистов, а вместе с ними Луиджи Замбони, Катарино Кавос, Джузеппе Бутинелли, Санти Ненчини. Вступая в различные конstellации, перемещаясь из одного театра в другой, они в конце концов встретились в труппе Казасси.

Санкт-Петербург, 10 ноября 2014

Литература

АДИТ 2, 3 – Архив Дирекции Императорских театров / Сост. В. П. Погожев, А. Е. Молчанов, К. А. Петров. Вып. 1. Отд. 2. СПб.: Дирекция императорских театров, 1892. С. 310, 334, 398, 408, 443, 477, 482, 513, 589, 595. Отд. 3. С. 6.

Всеволодский-Гернгросс – Всеволодский-Гернгросс В. П. История театрального образования в России. СПб.: Дирекция императорских театров, 1913. С. 426–428.

Добровольская – Добровольская Г. Н. Казасси Антонио // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 2 / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1998. С. 10–11.

Лобанова И. – Лобанова И. Театр Антонио Казасси // Театральный Петербург: Интеркультурная модель. СПб.: СПБАТИ, 2002. С. 277–286.

Порфирьева 1 – Порфирьева А. Л. Астаритта Женнаро // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 1 / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1996. С. 72.

Порфирьева 2 – Порфирьева А. Л. Цанини Луиджи // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3 / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1999. С. 236.

Ходорковская – Ходорковская Е. С. Астаритты Женнаро труппа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 1 / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1996. С. 67–72.

Щербакова – Щербакова М. Н. Путешествия в историю // Библиотечное дело. 2003. № 7.

Everett – Everett A. Josefin's Composer. The Live, Times and Works of Gaspare Pasifico Luigi Spontini. Bloomington: Author House. © 2013. Pp. 83–85.

Mongrédién – Mongrédién J. Le Théâtre-Italien de Paris. 1801–1831. 2008.

Monheim – Monheim A. Ein Westfale in Paris: die Tagebücher der Ludwig Grafen von Bentheim-Steinfurt aus den Jahren 1806/1807. Münster, 1997. S. 195, 197.

Mooser – Mooser R.-A. Annales des musique et des musiciens en Russie au 18e siècle. Vol. 2. Genève, 1951. P. 371.

Spor – Spor L. Autobiography. London, 1865. P. 44.

А. А. Порфирьева

Две папки

Цель этой работы – познакомить специалистов с двумя неизвестными сюжетами из истории отношения к итальянским оперным театрам в России. Именно к театрам, как желанному объекту обладания для одних и беспокойной части хозяйства – для других. Принято думать, что воцарение Александра I внесло некоторые приятные психологические перемены в до обморока ритуализованную придворную жизнь и свежим ветерком коснулось жителей обеих столиц, и отчасти так оно и было. Камер-фурьерские журналы повествуют о плавном переходе от павловских ужинов в пудренных париках к непринужденным молодежным фуршетам, о колоссальных городских маскарадах «по билетам», собиравших во дворцы тысячные толпы «званных» разделить с царем веселье. При этом роскошные дорогостоящие забавы сочетались с периодически возникавшими намерениями как-то упорядочить хозяйство или по крайней мере руководствоваться рациональными основаниями для организации бально-театрально-увеселительной стороны придворной жизни.

После того как контракты труппы Казасси закончились в 1806 г. и до 17 января 1827 г. в Петербурге не было Итальянской оперы. Ни частной, ни придворной – никакой. Любители приставали с просьбами неоднократно. Царского соизволения испрашивали в 1807, в 1811, в 1816 и в 1823 гг., а в 1824-м уже готов был организованный дипломатами контракт, но в последний момент дело снова развалилось¹.

¹ См.: *Додолев Мих. А.* Итальянская опера в России. О несостоявшейся поездке в Петербург Джоаккино Россини и труппы Доменико Барбайи // Музыкальная правда. 1997. № 23. 30 июня. Не обращайтесь внимания на легкомысленный библиографический адрес. Статья является результатом многолетней работы автора в дипломатических архивах.

Ответ на вопрос «почему?», как мне кажется, находится в папке, озаглавленной «О выписке итальянской труппы. 1811 г.»: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 929².

В ней собраны несколько документов, относящихся к лету 1811 г. Не все бумаги датированы, и установить их последовательность можно только логически. События, по-видимому, развивались следующим образом: петербургские меломаны, оглянувшись на московских, которые уже испробовали приглашение итальянской труппы по подписке, решили последовать их примеру. Появилось неизвестно кем составленное французское письмо без адреса с планом организации итальянского театра:

**Liste et Plan de Souscription
Pour une Troupe d'Opera Bouffon italien,**

Don't ler representation auront lieu au nouveau théâtre
Maison de Mad. De Moltchanoff.

Les Souscriptions seurent au nombre de 354, savoir: 14 pour les loges du rez-le-chaussée et 20 pour celler du 1er étage, à 1000 R chacune par an.

20 pour les loges du 2e étage, à 750 R

300 pour les fauteuils à 300 R

L'amphithéâtre, le parterre et toute autre place quelconque, resteront a la disposition du public. [...]

Les Souscripteurs auront droit à cent spectacles par an, y compris les concerts pendant les carêmes, sous comptes six représentations au bénéfices des artistes que le Comité des Souscripteurs en jugera dignes et pour les quelles chaque loge au rez-de-chaussée et au 1er étage, ne pourra ete payée moins de 15 R, au second, moins de 10 R et chaque fauteuil moins de 5 R.

La Troupe sera composée, savoir:

D' une premiere chanteuse	}	à grand talent
D' un premier Tenor,		
D' un premier bouffe,		

Et de cinq autres sujets d'un talent infériuer.

L'orcestre sera formée des premiers artistes de la ville. Il y aura un comité de 6 membres pres parmi les Souscripteurs [...] et surveiller l'administration des spectacles derigée par M.Cavos, Maître de chapelle de S. M. Impériale. [...] (л. 4, 4 об.).

² Кроме того, есть еще Д. 903, почти полностью дублирующее указанное. Цитируется Д. 929, ссылки на листы даются в тексте.

Liste & Plan de Souscription

20

Pour une Troupe d'Opera Bouffon italien ;
Dont les représentations auront lieu au nouveau théâtre
Maison de Mad.^e de Polichanoff.

Les souscriptions seront au nombre de 354, savoir :
14 pour les loges au rez-de-chaussée & 20 pour celles
du 1.^{er} étage, à 1000 R chacune par an.
20 pour les loges du 2.^e étage, à 750 R id
300 pour les fauteuils à 300 R id.

L'amphithéâtre, le parterre & toute autre place quelconque,
restent à la disposition du public.

La souscription se fera en signant, dans délai, sur
la présente liste, ou toute autre ouverte à cet effet.

Les souscripteurs auront droit à cent spectacles par an,
y compris les concerts pendant les carêmes, sans
compter dix représentations au bénéfice des artistes
que le Comité des souscripteurs en jugera dignes,
et pour lesquelles chaque loge au rez-de-chaussée
et au 1.^{er} étage, ne pourra être payée moins de 15 R
au second, moins de 10 R; & chaque fauteuil moins
de 5 R.

La Troupe sera composée, savoir :

D'une première chanteuse,
D'un premier ténor, } à grand talent.
D'un premier bouffe, }
et de cinq autres sujets d'un talent inférieur.

L'Orchestre sera formé des premiers artistes de la ville.
Il y aura un comité de 6 membres pris parmi les
souscripteurs, pour maintenir le bon ordre & l'économie
et surveiller l'administration du spectacle dirigé par
M^o. Cavor, Maître de chapelle de S. M. Impériale

Les souscriptions seront payées chaque année
d'avance d'après un avertissement préalable,
es-main d'un banquier de la ville, désigné par le
Comité dont il sera l'un des membres.

Dès que la souscription sera remplie, le
Comité chargera une personne de confiance &
versée dans les arts, d'aller en Italie, pour
engager les sujets nécessaires, et l'exécutera,
au plus tard, au milieu du printemps, afin
que les représentations puissent commencer dans
le courant de l'Automne prochain.

On est prié que les souscripteurs
aurent le droit de choisir les loges & fauteuils
à mesure qu'ils s'ignoreront.

1. План организации итальянской оперы по подписке. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 929. Л. 4 и 4 об.

Не переводя полностью этот документ, перескажу его вкратце. Труппе было назначено выступать в Кушелевском театре, давать 100 спектаклей в год, считая концерты и бенефисы. Всего подписчиков предполагалось 354: 14 лож бенеуара и 20 – первого яруса по 1000 р. в год, 20 лож второго

яруса по 750 р. и 300 кресел по 300 р. Труппа должна была состоять из солистки, тенора и буффа выдающихся талантов и пяти других сюжетов, тоже не бездарных. Оркестр, – пишет автор, – будет сформирован из «первых здешних музыкантов», административной деятельностью будет заниматься придворный капельмейстер Кавос.

Кавосу как посвященному в театральные дела доверенному лицу поручили составить смету. Нужно сказать, что этот документ даже сегодня поражает воображение. Суммами. Все-таки, до Голливуда еще далеко... Итак, смета Кавоса:

	Рубль.
По зрѣлѣннѣму расчѣту Капель- Мейстеромъ Кавосомъ, Содержаніе, жалованіе Актеровъ, ихъ выписка, наемъ Оркестра и дѣловыя издерж- ки по Итальянской труппѣ бу- дутъ составлять ежегодно.	100.000 руб.
Естьли одну труппу возметъ Дирекція Императорскихъ Театровъ въ свое виденіе; то не дѣлая Музыкантамъ особой платы, неполагая, такъ же въ особой расходъ дѣловыя издержки, которыя были бы и при другомъ спектаклѣ даваемою въ тотъ день, сохранить сумму сред- ствомъ до	30.000 руб.
И затѣмъ Дирекціи будетъ стоить ежегодно содержаніе Ита- лианской труппы	130.000.

	Рубль.
Получаемое Жалованье иностранными Артистами, которых назначаются къ увольнению:	
Актриса Марже	15.000 руб.
Танцовщикъ Дюпоръ	36.000 Ливр.
смычекъ за 12. репрезентаций	24.000 Ливр.
Танцовщикъ Батистъ съ женою	45.000 Ливр.
Актеры Варенъ	4000 руб.
Актриса Колоидъ	4000 руб.
Московской Французской Труппы Артистамъ, кои въ контрактъ заключены или приходятъ къ окончанию	47.900 руб.
И потому: еслили уволить сихъ Артистовъ, то въ Казнѣ останется по приведенію Ливровъ по настоящему курсу въ рубляхъ	189.025.
Взятя изъ всего предполагаемую сумму, для Итальянской труппы	130.000.
Будетъ оставаться въ Казнѣ	59.025.
<p>№ 2. Сверхъ сего Дирекція можетъ полагать выводъ, что въ Золоту съ оставшимися французскими артистами въ Москвѣ, для скорѣйшаго ихъ увольненія.</p>	

2. Смета К. Кавоса о расходах на Итальянскую оперную труппу, если она будет нанята Дирекцией Императорских театров. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 929. Л. 2 об. и 3.

По зделанному ращету Капель-Мейстером Кавосом; содержание, жалование Актерам, их выписка, наем Оркестра и дневныя издержки по Италианской Труппе будут составлять ежегодно.....160.000 руб: Естьли оную Труппу возмет Дирекция Императорских Театров в свое ведение; то: не делая Музыкантам особой платы, не полагая, также в особой расход дневныя издержки, которыя были бы и при другом спектакле даваемом в тот день, сохранить сим средством до 30.000. руб:	
И затем Дирекции будет стоить ежегодно содержание Италианской Труппы	130.000.
Получаемое Жалованье иностранными Артистами, которыя назначаются к увольнению: Актриса Жорж 15.000 руб: Танцовщик Дюпор 36.000 Ливр: емуж за 12. репрезентаций 24.000 Ливр: Танцовщик Баптист с женою 45.000 Ливр: Актер Варен 4 000 руб: Актриса Коломб 4 000 руб: Московской Французской Труппы Актерам, коим контракты кончились или приходят к окончанию . 47.900. руб: -----	
И потому: естьли уволить сих Артистов, то в Казне останется по приведению Ливров, по настоящему Курсу в рубли	189.025
Вычтя из сего предполагаемую сумму для Италианской Труппы	130.000.
будет оставаться в Казне	59.025
N. В. Сверх сего Дирекция может получить выгоду, учиня зделку с оставшимися французскими актерами в Москве, для скорейшаго их увольнения.	

Особенно, конечно, радует в этом реестре Л. О. Дюпор за 60 000 ливров. Так прославился в России, что даже попал в «Войну и мир». Из калькуляции Кавоса оптимисту ясно, что деньги есть, а тому, кто читал бесконечные слезные прошения директоров-предшественников Нарышкина, столь же очевидно, что этих денег скорее всего не хватит. Но ведь подписчики

предлагают приличную сумму... Соберут ли они реально эти деньги, или половина самых дорогих лож окажется пустой? А тут еще Большой театр сгорел...

Далее разговоры о приглашении итальянцев в обход Театральной дирекции достигли ушей императора Александра, и князь Александр Голицын передал А. Л. Нарышкину пожелание Государя:

сделать обстоятельное представление Его Величеству о том положении, на котором должна быть основана по добровольной складке выписка сюда итальянской труппы и ее содержание (л. 1).

Записка получена 6 июня 1811 г. Нарышкин не медля сочинил требуемое:

8 июня 1811

Исполняя Высочайшую Волю Вашего Императорского Величества представлением плана предположенного Капельмейстером Кавосом, для выписки Итальянской труппы; я поставяю долгом моим зделать на оной замечания сообразно с настоящим положением Театральной Дирекции.

При первом изложении проэкта о выписке партикулярными людьми Итальянской труппы; я не нашел оный противным выгодам Театральной Дирекции; ибо предполагал тогда, что она может пользоваться тремя театрами: из которых позволя на самом меньшом представлять Итальянским Актерам два раза в неделю, я мог в те дни усилить представление на двух других, и сверх сего Итальянская труппа была бы обязанною без всякой платы, исполнять службу при дворе Вашего Императорского Величества и играть в пользу Дирекции третью репрезентацию каждой даваемой ею новой оперы.

Ныне же не предвидя, чтобы Дирекция могла как прежде в зимнее время давать ежедневно три спектакля я нахожу, что она не должна терять на одном из двух остающихся театров два дни в неделю. Итальянская труппа предполагает играть сто дней в году; и потому придворные Вашего Императорского Величества Актеры будут праздны в сии дни, в которыя они покрайней мере принесли 30/т рублей дохода, положиа кругом каждый

Спектакль, за заплатою дневных издержек, в 300 рублей. Кроме ущербов от употребления в Италиянских Спектаклях Дирекционного Гардероба и декораций и отвлечения в оныя публики, я предвижу важный подрыв доходам Дирекции в том, что большая часть подписчиков на Италиянскую оперу составляется из числа имеющих годовыя ложи на французском театре; Долговременная опытность убеждает меня думать, что почти ни кто из них не захочет платить Абониментов на двух театрах, и потому они оставят вовсе французской Спектакль, который не имея теперь ничего новаго, для большаго привлечения публики поддерживается одними Абониментами; а лишась оных часто не будет иметь довольнаго збора для заплаты дневных издержек.

Сообразя все сие с малыми выгодами, которыя Дирекция могла бы иметь от Италиянскаго Театра дающаго в пользу ее не более десяти третьих репрезентаций. Я нахожу, что выписка Италиянской труппы партикулярными людьми зделает большой подрыв Театральной Дирекции; которая не имея третьяго и самаго важнаго театра должна употреблять все средства и усилия, для поддержания своих доходов; Сверх сего видя сколько раз содержатели Иностранных Спектаклей принуждены были прибегать к Монаршему милосердию, для принятия выписанных ими Актеров на придворный Вашего Императорского Величества театр и зная опытом без выгодности сего принятия трупп, с которых первыми, и потому уже сильнейшими сборами пользовался содержатель, оставя оныя Дирекции в то время когда уже они не могли приносить никакого дохода. Я беру смелость сообразно с настоящим положением театральной Дирекции в обеих столицах Всеподданнейше представить свое мнение для выписки на ином основании Италиянской Труппы; которую я нахожу нужною для службы Вашего Императорского Величества и для занятия публики желаемою ею новостию:

Увольнение Актрисы Жорж, Танцовщиков Дюпора, Баптиста и жены его настоятельно объявивших свое желание оставить Россию, отпуск вторых трагических Актеров не нужных, для Дирекции по увольнении Актрисы Жорж; уничтожение в Москве Французской труппы приносящей очень малыя зборы и немогущей существовать

на нынешнем положении: ибо почти все Актеры Французския оканчивающия Контракты требуют чрезвычайных прибавок. Все сии три предмета составят, как явствует из приложеннаго расчета Сумму с избытком достаточную, для выписки Италиянской труппы на счет Дирекции; обратя в Абонимент для оной подписку делаемую ныне; ежели подписавшиися на сие будут согласны. Доходы же с сей труппы, играющей по переменно в обеих Столицах, будут не сравненно превосходнее тех, кои ныне Дирекция получает от увольняемых Артистов; Абонимент по Французскому театру вместо упадка, подержится, быв на прежнем основании составлен вместе с Италиянским. Сама же Италиянская Опера возобновляясь переездом из Москвы в Петербург не так скоро прискутит и может долгое время с выгодною быть в службе Вашего Императорского Величества. В прочем она уже предварительно заплатит первыми Сборами в обеих Столицах убытки могущие случиться в течении четырех лет, на которыя должно заключить с ними Контракты.

Представляя все сии замечания Всемилостивейшему воззрению Вашего Императорского Величества испрашиваю на оное изъявления Высочайшей Вашей воли.

Александр Нарышкин (л. 5–8 об.)

Резолюция на л. 5:

Докладывано в С. Петербурге 7 июля 1811. Высочайше указано соизволить сообщить Алек.[сандру] Львовичу что притчины по коим нельзя дирекции дать один из своих театров для выписываемой труппы суть уважительные и ежели будет достаточно подписчиков и пожелают выписать итальянскую труппу не требуя театра то Е. И. В. не желает им препятствовать.

Суть этого документа, если вдуматься, очень любопытна. Во-первых, Нарышкин делает вид, что он благонамеренный буржуазный крохобор: 300 рублей за каждый вечер, занятый итальянцами, потеряет Дирекция на своих сценах! (Правда, по приходно-расходным книгам известно, что не 300, а в лучшем случае 100–150 рублей дохода достается кассе за вычетом издержек, если это не премьера и не волшебная опера. Но и 300 рублей на фоне немислимых французских гонораров,

№ 124.

8. Июня 1811. 5

доказываю в С. Императору Июня 1811. Высочайше уполномочен
созволив сообщив алек. лаврову что сумели бы в том же
дирекции дано одних и тех же вещей много. Их бы и в разных
суть уразуметь по всем делам делавшимся подписанием и
Рискиан
вокальные
труппы и
актерские
на по
С. И. Р. не
делают или
актерские
были.

Исполняя Высочайшую Волю
Вашего Императорского
Величества представляю пла
на предполагаемого Капельмейсте
роля Кавосоль, для выписки Ита
лианской труппы; Я поставлю
долгом моим зявлять на оной
замыслии сообразно съ настоящим
положением Театральной Дирекции.

При первом изложении проекта
о выписки Партикулярных люде
ли Италианской труппы; Я не
нашел оный противный выго
дам Театральной Дирекции;
ибо предполагал тогда, что она
может пользоваться тремя теа
трами: изъ которых позволю
на самом меньшомъ представить

Италианскимъ Актерскимъ два

раза в неделю, Я могу в те дни усилить представление на двух других, и сверх сего Итальянская трупа была бы обязана без всякой платы, исполнять службу при Дворе Вашего Императорского Величества и играть в пользу Дирекции — т.е. репрезентацию каждой даваемой ею новой оперы.

Нынешнее не предвидя, такова Дирекция могла как прежде в зимнее время давать ежедневно три спектакля. Я полагаю, что она не должна терять на одном из двух оставшихся театров два дня в неделю. Итальянская трупа предполагается играть сто дней в году; и потому придворные Вашего Императорского Величества Актеры будут

президны въ Сии дни, въ которыхъ
они по крайней мѣрѣ принесли
30 рублей дохода, полова кругомъ
каждый спектакль, за заплатаю
дневныхъ издержекъ, въ 300 рублей.
Кромѣ ущербовъ отъ употребленія
въ Итальянскихъ Спектакляхъ —
Дирекціоннаго Гардероба и депо-
рацій и отвлеченія въ оныя публи-
ки, Я предвижу важный подрывъ
доходами Дирекціи въ томъ, что
большая часть подписчиковъ на
Итальянскую Оперу, составляется
изъ числа итальянскихъ годовыхъ
людей на французскомъ театръ,
Долговременная опытность убѣ-
ждаетъ меня думать, что посто-
ни кто изъ нихъ не захочетъ пла-
тить Абонементовъ на двухъ теа-
трахъ, и пошолу они оставятъ
вовсе французской Спектакль, который

— не имья теперь ничего нового,
для большого привлеченія публики
поддерживаются одними Абонимен-
тами; а лишась оныхъ часто
небудетъ имѣть довольно добра
для заллаты дневныхъ издержекъ.

Соображъ все сіе съ малыми
выгодами, которыхъ Дирекція
могла бы имѣть отъ Италіан-
скаго Театра дающаго въ
пользу ее не больше десяти третъ
ихъ репрезантацій. Я Нахожу,
что выписка Италіанской труппы
партикулярными людьми
звѣлаетъ большою подрывъ теат-
ральной Дирекціи; которая не
имѣя третьяго и самаго важ-
наго Театра должна употреб-
лять все Средства и усилія,

для поддержания своих доходов; сверх сего видя сколько разъ со держатели Иностранныхъ Спекуляцій принуждены были прибѣгать къ Монаршему Милосердію, для принятія выписанныхъ или Актёровъ на придворнойъ Вашее — Императорскаго Величества театръ и зная опытомъ безъ выгоды сего принятія труппы, съ которой первыми, и потомъ уже сильнѣйшими собрали пользовались содержатели, оставя оныхъ Дирекціи въ то время когда уже они не могли приносить никакого дохода. Я вѣру Сильность сообразно съ настоящимъ положеніемъ театраль кой Дирекціи въ обѣихъ Столицахъ Всеподданнѣйше представитъ свое мнѣніе, для выписки на имоль основаніи Итальянской труппы; которую я нехотѣю трудно для Свѣдѣн

Вашего Императорскаго Величества
и для занятія публики делашаго ея
новостію:

Увольненіе Актрисы Морисъ Ман-
дешимовъ Дюпора, Бенитиста и дренъ ея
настоятельно объявившихъ свое желаніе
оставить Россію, Отпускъ вторыхъ траги-
ческихъ Актеровъ не куаныхъ, для Дирек-
ціи по увольненіи Актрисы Морисъ;
уплатженіе въ Москвѣ французской
труппы приносящей очень малыхъ
зоброй и немощицей существовать
на нынѣшнемъ положеніи: ибо пот-
ти все Актеры французскія
окоплаваяющія Контракты требують
средствъкайнныхъ прибавокъ. Все
Сии три предмета составляютъ,
какъ явствуетъ, изъ приложеннаго
расчета Сумму съ избыткомъ
достаточную, для выписки Ита-
ліанской труппы на Счетъ Дирек-
ціи; обретенъ въ Авансиментъ, для
оной подписку дѣлающую нынѣ;

едши подписавшіяся на сіе будуще
согласно. Дороды же съ сѣи труппы,
играющей по преимуществу въ
облиихъ Столицяхъ, будутъ не
сравненно превосходнее тѣхъ,
какъ нынѣ Дирекція получаетъ
отъ увольняемыхъ Артистовъ; —
Абониментъ по французскому
театру вѣдство урядна, поддер-
жителі, бѣвъ на предѣлахъ основа-
ній составляетъ вѣдство съ Ита-
ліянскими. Сама же Италіянская
Опера возобновляясь переездомъ
изъ Милана въ Пестербургъ не только
Скорѣ присутствіе и можетъ долше
время съ пользою бити въ Сирѣбъ
Великого Императорскаго
Величества. Въ прочемъ она
уже предварительно затѣлтанна въ
первыи Сборы въ облиихъ Сто-
лицяхъ убытка мочущіе =

случится в театре среди моты, на которыхъ должно замочить съ ними Консерваторы.

Представляя всь сіи мои замѣтки Вселюбимому и вѣчному Вашему Императорскому Величеству испрашиваю на оное изволеніе Высочайшей Вашей Воли. —

Александръ Нарышкинъ

3. Записка А. Л. Нарышкина для Александра I о выписке в Петербург Итальянской оперной труппы. 8 июня 1811 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 929. Л. 5–8 об.

за которые можно купить пол-Италии, – деньги почти незаметные). От итальянских певцов, которыми фактически будут владеть «партикулярные лица», бедному Нарышкину грозят одни убытки (как будто Кабинет не платит ежегодно большие суммы, покрывая долги Дирекции), к тому же они и казенное платье изнасят, и декорации попортят. На двух сценах, имея три труппы, и так не развернуться! Есть еще один обидный момент: административные функции подписанты решили возложить на Кавоса. А он указал Директору на непомерные расходы и на возможность содержать еще одну придворную труппу, если их сократить. Как близкий Государю человек На-

рышкин, конечно, обижен: с его ступени у трона Кавоса просто не видно. Но вместе с тем капельмейстер предложил принять труппу на счет дирекции, и это не оставило Александра Львовича равнодушным. Жалостный мелочный тон мемории прикрывает намерение в корне уничтожить идею учреждения не подчиненной ему – Нарышкину – «партикулярной» итальянской оперы.

Если бы директор был бедным чиновником, подобный тон еще можно было бы как-то понять. Но он – и по рождению, и по состоянию – блистательный аристократ, управляющий театром беспредельно богатой и могущественной короны. При чем здесь 300 рублей и поношенные костюмы? А при том, что в конце высказывается заветная мысль, которая встретила отпор императора в 1807 г.: нужно самим нанять итальянскую труппу. Тогда и доходов будет больше, и соотношение зрителей во французском и итальянском театрах придет в равновесие, и труппу можно будет гонять в Москву, разнообразя театральное меню, и все будет, как при благословенной бабушке. Правда, высказывается это мнение в такой сослагательной форме, что принять его за совет – довольно трудно.

К тому же – намеренно или нет – бумага была переписана писарем, а не секретарем. В черновике Нарышкина почти ничего невозможно понять, и писарь, вероятно, старательно расшифровывал текст, наплевав на грамматические изыски. Почему в таком непричесанном виде мемория дошла до Императора – тоже загадочно. И действие возымела прямо противоположное подразумевавшемуся. Александр или не услышал, что следует снова нанять итальянскую труппу на счет Дирекции, или сделал вид, что не понял заключения. И повелел не препятствовать «партикулярным» подписчикам, зная, что из их затеи ничего не выйдет. А любезного Александра Львовича удовлетворил тем, что оставил за ним обе сцены, лишив итальянскую партию последней надежды. Кроме Кушелевского и театра Казасси, в городе действительно не было залов, пригодных для публичных представлений. Куда бы они стали приглашать Итальянскую труппу, не имея собственного театра? По видимости – царская воля выражена благожелательно и справедливо (кивок и в ту, и в другую сторону), по сути же

обе стороны бесповоротно лишены желаемого: постоянно действующей итальянской оперы.

И так было каждый раз, когда Александра доводили до необходимости решения. На вопрос «почему?», заданный в начале, могу уверенно ответить: не хотел. Совершенно не хотел, если даже Россини не соблазнился³.

Вторая папка содержит бумаги, касающиеся еще одного несостоявшегося итальянского проекта. Теперь главное действующее лицо – император Николай Павлович. Это дело «О переводе из Москвы в Петербург Итальянской оперы и о приглашении артистов. 1 ноября 1826 – 21 апреля 1827». Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220. Дело довольно объемное. Конечно, хотелось бы опубликовать его целиком, но... не в этой книге. Поэтому большую часть документов – в основном, очень ясных писарских копий – я буду пересказывать, а вниманию читателей предложу только самые важные. Дело начинается с обсуждения возможного заключения договора с итальянским антрепренером Гранари, предложившим привезти в Москву новую оперную труппу. На момент, когда объявился Гранари, в Москве с октября 1821 г. действовала итальянская опера, содержавшаяся «попечением Общества Любителей музыки» (л. 4). При возобновлении контракта с этой труппой в 1824 г. император Александр взял 10 акций «Общества» с тем, чтобы следующие за них 30 000 руб. ежегодно отпускались на содержание оперы из Кабинета. Второй контракт с итальянцами закончился с наступлением Великого поста в феврале 1827 г.

Новый контракт с Гранари должна была заключать Дирекция императорских театров, которой московское общество предложило «размен»: по исполнению целого ряда требований театр Гранари начнет давать спектакли в Москве с 1 сентября 1827 г. А с труппой «Общества любителей» Дирекция императорских театров заключит новый полугодовой контракт в

³ Весть о возможном приезде итальянской труппы с Дж. Россини осенью 1823 г. широко обсуждалась в обществе. 16 ноября Пушкин писал Дельвигу из Одессы (!): «Правда ли что едет к нам Россини и Итальянская опера? – боже мой! Это представители рая небесного. Умру с тоски и зависти» (*Пушкин, б2*).

начале 1827 г. и во время поста переместит ее в Петербург. За полгода итальянцы покажут там весь свой репертуар.

Директора «Общества любителей» (упомянуты князь [Н. Б.] Юсупов, московский военный генерал-губернатор князь [Д. В.] Голицын, шталмейстер князь Долгоруков, сенатор [Гр. Ник.] Рахманов) были заинтересованы в смене итальянской труппы. Как сказано в док. № 2, адресованном министру двора князю Петру Михайловичу Волконскому,

...состоящая в Москве Итальянская опера в скором времени должна прекратить свои представления, ибо общество, на иждивении которого она содержится, не находя своих щетов в сём предприятии и потерпев значительные убытки, по миновании срока настоящего контракта, не намерено долее ее удерживать. Чтобы не лишить Московскую публику удовольствия, к которому она привыкла, Антрепренёр Итальянского театра Гранари, житель города Генуи, вызывается пригласить и составить новую такую же труппу (л. 2 и об.).

Его предложения директора обсудили и по большей части приняли. Вмешательство главной Дирекции императорских театров было москвичам необходимо потому, что Гранари желал, чтобы ему тоже выплачивали ежегодную царскую субсидию в 30 000 руб., которую получали его предшественники.

Сюжет Гранари отложим до другого раза, он может составить отдельную главу нашей истории. А пока сосредоточимся на итальянском театре московского «Общества любителей музыки» – театре, с которым Москва провела шесть лет и который теперь вместе с подробнейшими сметами, расчетами и описями предлагался Петербургу как живой действующий театральный организм. Поскольку в Петербург эта труппа так и не попала, документы проясняют подробности ее деятельности в московский период. Особенно ценными являются списки партитур и расписанных партий, дающие наиболее полную и надежную картину репертуара и его динамики.

Однако, по порядку. Дело собственно московской труппы начинается с документа № 3. Это подписанное письмо князя Юсупова князю Петру Михайловичу Волконскому, датированное 11 января 1827 г.

Милостивый государь, князь Петр Михайлович!

Отношение Вашего Сиятельства от 23го прошедшаго Декабря № 949 о переводе Итальянской труппы из Москвы в Ст. Петербург, я имел честь получить.

Сожалеею, что поздно получил сделанное мне о сем поручение, ибо здешняя труппа обо всем была уведомлена и началась переписка. – От словесных условий многие отреклись.

Отбрав от всех Актеров и Актрис Итальянской труппы составляющих их отзывы, при сем честь имею препроводить

1й Отметки противу кондиций, составленных в Комитете Главной театральной дирекции.

2. Подписки в подлиннике Актеров и Актрис, предварительно взятые на случай заключения контрактов.

3. Кондиции, предварительно подписанные Мадам Тегиль.

4. Мои замечания касательно Итальянской труппы.

5. Опись нотам, партитурам и партициям, принадлежащим первой Дирекции – которая зависела от меня, с ценою какою они куплены в Италии. Опись нотам, принадлежащим второй Дирекции по получении от оной немедля доставлю.

6. Опись операм, к которым имеются костюмы и бутафорныя вещи, принадлежащая первой Дирекции, а принадлежащим второй Дирекции по получении от оной доставлю.

Покорнейше прошу Ваше Сиятельство, буде предварительные условия утвердятся, меня известить немедленно, дабы в противном случае труппа со своей стороны не упустила времени контрактоваться с другими...

Ежели Ваше Сиятельство согласится изволите на кондиции, предлагаемые труппою, тогда неудобно ли будет приказать Московской Театральной Дирекции, чтоб она заключила с труппою контракты и возложить на нее отправление оной труппы в Ст.Петербург.

С совершенным

Князь Юсупов (л. 7–8).

За письмом следуют «Кондиции», касающиеся жалованья, бенефисов, условий переезда и жизни в Петербурге. Для краткости они сведены следующий реестр:

Контракты предполагалось заключить на 6 месяцев с 15 февраля, за этот период труппа должна была дать 50 спектаклей (в некоторых бумагах осторожно замечено, что лучше

бы 40 спектаклей и концерты). «Кондиции» дают нам наиболее полный список второй московской труппы. О радость, на л. 13 они повторены по-итальянски с жалованьем в цехинах:

К. 1. 3. 711 - кл. А. 32 - стр. 85 бул. 84 Савв. 1824 г.

Росетто. 20

Ежели в труппе нахо- дится бюджет Мемль.		Ежели в труппе находится бюджет влико Мемль, Замбони	
Жалованіе.		Жалованіе.	
Замбони сервоцаніе	850.	Замбони сервоцаніе	850.
Мемль ассинац.	10,000.	Замбони сервоцаніе	400.
Монари ассинац.	5,000.	Монари ассинац.	5,000.
Този сервоцаніе	350.	Този сервоцаніе	350.
Ротта сервоцаніе	212½.	Ротта сервоцаніе	212½.
Кавелла сервоцаніе	260.	Кавелла сервоцаніе	260.
Транки съ оменоу сервоцаніе	312½.	Транки съ оменоу сервоцаніе	312½.
Сиадоніи сервоцаніе	250.	Сиадоніи сервоцаніе	250.
Миніати сервоцаніе	187½.	Миніати сервоцаніе	187½.
Бартолуцци сервоцаніе	200.	Бартолуцци сервоцаніе	200.
Утого сервоцаніе	2622½.	Утого сервоцаніе	3022½.
Сверъ село ассинац.	15,000.	Ассинац.	5,000.
Ежели принятъ бу- джет Перуцци съ жа- лованіем ассина- ц. 10,000.		Ежели принятъ бу- джет перуцци съ жа- лованіем ассина- ц. 10,000.	
Всего ассинац.	25,000.	Всего Ассинац.	15,000.

4. Расчет жалованья Итальянской оперной труппы, вложенный в письмо Н. Б. Юсупова Министру двора П. М. Волконскому. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220. Л. 20.

Zamboni di ricevere _____	850 Zechini
Anti _____	
Tegil _____	675
Peruzzi e Moglie _____	600
Monari _____	350
Rota _____	212.1/2
Tosi _____	250
Casella _____	150
Granci e Moglie _____	312.1/2
Spiaggi _____	150
Miniati _____	187.1/2
Picardi _____	75

Далее, на л. 14 действительно находятся собственноручные записи артистов о том, что они согласны с условиями предполагаемых контрактов. Они дают нам драгоценные полные имена:

Luigi Zamboni, Domenico Tosi, Domenico Spiaggi, Andrea e Cecilia Peruzzi, Francesco Monari, primo tenore, Giuseppe Miniati, Pietro Rota, Andrea Casella, Luigia Zamboni – prima donna contralto, Giuseppina Bartolucci – seconda donna.

Гранчи с женою имен не написали, что же касается двух дам в конце списка – их Юсупов предложил ангажировать за меньшие, чем у артистов основного состава, суммы. Первая, Луиджия Замбони, дочь Луиджи Замбони, могла заменить дорогую и очень требовательную певицу Тегиль⁴ («В случае если требования актрисы Тегиль будут слишком высоки, можно будет заменить ее дочерью Замбони» [л. 11]). Джузеппину Бартолуччи Юсупов предлагал вместо певицы Паралетти⁵, наотрез отказавшейся ехать в Петербург и потому отсутствующей в списках труппы. Бартолуччи просила всего 200, а Замбони – 400 цехинов.

Далее вложен отдельный лист с требованиями госпожи Тегиль (л. 15), состоявшими в восьми пунктах. Примадонна путешествовала с тремя господами и одной прислугой, она желала получить 10 000 руб., меблированную квартиру для перечис-

⁴ Возможно, Giovanna Gnone Teghil.

⁵ Beatrice Paraletti Anti, сестра примадонны Луизы Анти (Luisa Anti).

ленных персон, «Семирамиду» Россини в бенефис и оперу по своему выбору для дебюта. Далее узнаем, что она поет роль Церлины в «Дон Жуане» Моцарта, а также роль донны Анны, которые необходимо адаптировать для ее голоса (контральто). Если захотят, она может петь в операх, в которых в Москве пела Луиза Анти, например, в «Торвальдо и Дорлиске» и в «Зельмире». В конце певица обязалась участвовать в придворных концертах, а также выступать в мужских партиях (дамы той эпохи соревновались друг с другом в исполнении ролей рыцарей-кастратов). Подпись: Geanette Teghil⁶.

В док. 7 (л. 16) изложены общие замечания самого Юсупова, и здесь нас ждет маленькая сенсация.

1. Ежели кондиции г-жи Тегиль приняты не будут, то ее можно заменить г-жею Замбони, которой талант велик, но не хуже Тегиль.

2. Анти, бриллиант Итальянской труппы, ни за что не соглашается ехать в СтПетербург, я сколько не старался ее уговорить, но не успел, видно есть причины, которых не хочет объявить.

3. Замбони всех более показал готовности, СтПетербургская Дирекция будет им довольна, так же и Този, – он стоит назначаемой прибавки.

4. Перуцци с женою просят прибавки, как видно из предварительных условий, и сверх того сроку на 15 дней, по окончании коего они должны объявить, едут они или нет в СтПетербург. Впрочем, я считаю, что более 4-х месяцев итальянской труппе не достанется играть [из-за постов. – А. П.], то хотя Перуцци с женою и не поедут, без них можно занять публику.

5. Как мадам Анти не соглашается ехать, то нужно будет ангажировать находящуюся в Петербурге Мадам Каталани [подчеркнуто мною. – А. П.]. Непременно надобно иметь в труппе *soprano* ибо есть оперы Буффо в коих Первыя роли *soprano*, и в больших операх оно необходимо.

⁶ Творческие биографии артистов будут помещены в работе о московской итальянской труппе 1821–1827 гг.

6. Итальянская труппа в Москве в течение целого года давала 80 спектаклей, следовательно вместо 50. назначенных Петербургскою театральною дирекцією весьма достаточно 40. К сему присоединить надобно, что в течение 6 месяцев будут два поста из 9 недель состоящие.

7. Прилагаю у сего реестр пьесам, какие представлять можно без сопрано, есть ли бы и Мадам Каталани не была принята в труппу.

Реестра опер без сопрано нам не досталось, зато в деле присутствует собственноручная расписка Аделины Каталани⁷ которую, как и советовал Юсупов, у нее взяли, чтобы заключить контракт. Это и есть сенсация! Дирекция фактически сделала все от нее зависевшее, чтобы московская итальянская труппа с блеском ступила на петербургскую сцену сразу по окончании поста. Вот эта записочка, датированная 12 января 1827 г.:

⁷ О ней 10 марта 1825 г. «Северная пчела» писала следующее: «Единообразие наших концертов оживилось наконец прибытием в здешнюю столицу итальянской певицы г-жи Аделины Каталани. Первый ее концерт удовлетворил в полной мере ожиданиям истинных любителей вокальной музыки, и громкие, продолжительные рукоплескания служили доказательством одобрения публики. Довольно, если мы скажем в похвалу новопривывшей певице, что ее можно слушать с большим удовольствием после неподражаемой Анджелики Каталани-Валабрег (Valabregue), после блистательной Сесси и очаровательной Боргондио. Г-жа Аделина Каталани, жена брата знаменитой Анджелики Каталани, образована этой великой певицей, которая, приметив необыкновенное дарование своей питомицы, поручила славному музыканту и композитору Перу усовершенствование ее способностей. Г-жа Аделина Каталани имеет один из самых приятных голосов, mezzo-soprano, выработанный с большим искусством, одушевленный необыкновенным чувством и выразительностью. Все быстрые переливы голоса, все падения и постепенности нот оттеняются этой певицей с удивительной точностью и очаровательной прелестью. Одним словом, в голосе г-жи Аделины Каталани находятся все качества и достоинства, составляющие отличную певицу с хорошей методой. Должно прибавить, что г-жа Аделина Каталани с большим вкусом выбирает арии для пения: сцены и арии из сочинений Россини и вариации соч. Пучитты, петье ею в концерте, всем понравились прелестной мелодией и мотивами. Но искусства и

12.1.1827. - N. 35. 22

J'assens a Signor un contrat pour
Six Mois a raison de 9000 r.
d'appointement, sans logement.
mais avec un benéfice avec
franc de la direction.

Adelina Catalani

1827

5. Записка Аделины Каталани о согласии выступить в Итальянской оперной труппе. 12 января 1827 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220. Л. 22.

Дива согласна заключить контракт на 6 месяцев за 9000 руб. и один бенефис пополам с Дирекцией. Казалось бы – фанфары! Но в России все не так просто.

приятности музыки почти невозможно изобразить словами: мы советуем любителям послушать пение г-жи Аделины Каталани, и тогда они удостоверятся в справедливости наших слов» (sevpchela.ru © 2012). Вместе со своим мужем Гульельмо Каталани Аделина пела в Одесской итальянской опере (1822–1824), затем они отправились в Москву. 18 января 1825 г. певица участвовала в представлении пролога «Торжество муз», которым открылся Большой театр. 8 и 16 марта и 19 апреля состоялись ее концерты в Петербурге. О первом из них и сообщила «Северная пчела». Почему Юсупов, который несомненно ее слышал, рекомендовал Аделину Каталани как исполнительницу партий сопрано – непонятно.

МИНИСТЕРСТВО
ИМПЕРАТОРСКАГО
ДВОРА

КАНЦЕЛЯРИЯ
№ 2. Экспедиция
В. С. Петербурга
17 Января 1827

№ 177

Комитету Главной Дирекции Императорских Театров.

По рапорту ко мне от него Комитета от 14^{го} сего Января за № 26, касательно перевода изъ. Москвы въ С. Петербургъ Итальянской Труппы, я имѣю честь докладывать Государю Императору. Его Величество соизволивъ съ мною и съ Комитетомъ болочайше соизвожить, чтобы изъ всей труппы выписаны отъ только двухъ артистовъ, Гамбони и Мози, а прочихъ въ составъ лучшей Итальянской труппы ангажированы изъ гурьскихъ краевъ; но напередъ представить бы мнѣ списокъ тѣхъ либовниковъ, коихъ назначаетъ Комитетъ отправить въ лучшіе края для выбора актеровъ.

Сво Монаршу волю я объявилъ, оному Комитету къ надлежащему исполненію.

Министръ Императорскаго Двора *Коллежский Секретарь*

6. Распоряжение Министра двора Комитету Главной Дирекции Императорских театров 17 января 1827 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220. Л. 27.

Документ № 15:
бумага с грифом Министерства Двора от 17 января 1827,
№ 194.

Комитету Главной Дирекции Императорских Театров.

По рапорту ко мне онаго комитета от 14го сего Генваря за № 26, касательно перевода из Москвы в С.Петербург Италианской труппы, я имел счастье докладывать Государю Императору. Его Величество соглашаясь со мнением комитета Высочайше соизволяет, чтобы из всей труппы выписал он только двух артистов, Замбони и Този [подчеркнуто в документе синим карандашом], а прочих в состав лучшей Италианской труппы ангажировал из чужих краев; но наперед предоставил бы мне список тем чиновникам, коих назначает Комитет отправить в чужие края для выбора актеров.

Сию Монаршую волю я объявляю оному комитету к надлежащему исполнению.

Министр Императорского Двора князь Волконский
(л. 27).

Документ № 16:

Приступить [Комитету] к окончательным переговорам о выписке сюда из Москвы двух актеров Италианской труппы Замбони и Този (л. 28)

[снова подчеркнуто синим карандашом, бумага с грифом Министерства Двора, № 267, 22 января 1827, подписана Волконским].

Окончательный рапорт Комитета, читанный Государю, к сожалению, в папку не попал. Но если император повелел, «соглашаясь с мнением Комитета», возможно, именно это решение Комитет ему и предложил? Что их не устроило в московском проекте? Ведь отправить чиновников нанять новую труппу можно было независимо от того, чтобы уже наступающей весной слушать Каталани в россиниевском репертуаре, в Петербурге еще никогда не звучавшем! Новая труппа начала свои представления только в Карнавал 1828 г.: 17 января. А поехали за ней в марте 1827-го. Так что одно другому совершенно не мешало.

В заключение – обещанные списки нот, костюмов, реквизита и первой и второй московских Дирекций. Из обмолвки Юсупова можно вывести, что ноты первой Дирекции он купал в Италии сам. Основа ее репертуара – Россини, но есть и хиты XVIII в., у второй Дирекции больше модных новинок, включая оперы, написанные в начале 1820-х гг. В иллюстрациях все списки помещены подряд. Они очень разборчиво написаны, и читать их не трудно. Вместо того чтобы загромождать работу их переписыванием печатными буквами, я свела все в репертуарную таблицу, организовав ее по порядку фамилий композиторов в рукописных списках. Первый список начинается с Россини – и таблица начинается с Россини, под его имя собраны все его оперы, упоминавшиеся на всех листах и представленные в хронологическом порядке. То же касается и других композиторов. В двух последних графах отмечено наличие расписанных партий и костюмов. Благодаря им видно, какие оперы шли на сцене, а какие были куплены впрок. Хронологией собственно московских постановок со временем займусь отдельно, а пока – вот такой ворох документальных материалов, тоже достаточно много говорящий (см. с. 157–164).

Литература

Пушкин – Пушкин А. С. Письма: В 3 т. Под ред. и с прим. Б. А. Модзалевского. М.; Л.: Госиздат. 1926. Т. 1. С. 62.

17

Hombe.

Cinco Napumyanub, binacantibus usq; Italicis et usq;
 nono maus za vrbia zartiax ensuro; nupiedrecauzant 1^o
 Dupekija Italicis, in curo Itamya.

Autori

<i>Rosini</i>	1. <i>Tancredi</i>	argm.	oprimus
	2. <i>Aureliano in Palmira</i>		
	3. <i>La Gazzia Ladra</i>	composit	
	4. <i>L'Italiana in Algeri</i>		
	5. <i>Il Barbiero di Siviglia</i>	argm.	oprimus
	6. <i>La Pietra del Paragone</i>		
	7. <i>La Cenerentola</i>	†	
	8. <i>Torvaldo e Dordiska</i>		
	9. <i>Il Turco in Italia</i>		
<i>Coccia</i>	10. <i>La Selvaggia</i>		
	11. <i>La Clotilde</i>		
<i>Brocchella</i>	12. <i>Il Carnevale di Venezia</i>		
<i>Fioravanti</i>	13. <i>Le Contatrici Villane</i>		
<i>Guglielmi</i>	14. <i>La Guerra Aperta</i>		
<i>Mayer</i>	15. <i>Le Due Giornate</i>		
<i>Pavesi</i>	16. <i>San Marcantonio</i>		
<i>Päer</i>	17. <i>L'Agnese</i>	argm.	
	<i>Farse</i>		
<i>Generali</i>	18. <i>La Calzolaria</i>		
<i>Mayer</i>	19. <i>Il Tornatico per la Musica</i>		

- Mayer 20. L'Amor Coniugale
 Mosca 21. Il Seducerte Filosofo
 Pavesi 22. Il Corradino
 Puccitta 23. I Due Prigionieri
 Rosini 24. L'Inganno Felice
 ~~~~~ 25. La Cambiale di Matrimonio  
 Amarva 26. L'Imprudente Fortunato  
 ~~~~~ 27. I Nemici Generosi. non meno egualmente  
 Coccia 28. Claudina in Torino
 Farinelli 29. La Gienera degli Almieri
 ~~~~~ 30. La Locandiera  
 ~~~~~ 31. Il Matrimonio per Concorso  
 Celli 32. L'Ajo in Imbarazzo.
 Forzavanti 33. Il Bello piace a tutti
 ~~~~~ 34. Il Giudizio di Paride  
 ~~~~~ 35. Il Conte di Comingio  
 Mayerbeer 36. Emma di Resburgo
 Mayer 37. Adelsia e Aleramo
 ~~~~~ 38. La Gienera di Scozia  
 ~~~~~ 39. La Rosa Bianca e Rosa Rossa  
 Mosca 40. I Pretendenti Delusi
 Pajni 41. La Cameriera Astuta
 ~~~~~ 42. La Figlia dell' Aria  
 Generali 43. L'Orbo du ci vede  
 ~~~~~ 44. La Contessa di Colle Erboso  
 Pavesi 45. L'Elisabetta Regina d'Inghilterra.

Pais 46. *Il Sargino*

47. *La Giselda.*

48. *La Cammilla*

Pacini 49. *Il Baron di Dolseim*

Vaighel 50. *Il Rivale di se stesso*

Rosini 51. *Demetrio e Polibio*

Farse

Furimelli 52. *Teresa e Claudio*

53. *Bandiera d'ogni Venito.*

Generali 54. *Le Sacriime d'una Vedova.*

55. *La Pamela Nubile*

56. *L'Adelina.*

Mayer 57. *L'Elisa*

58. *Il Venditor d'Aceto*

Portogallo 59. *Il Ciabattino*

Alma 59.^o *Onepo.*

Боръ ии Напмуныжъ споршору бсруканъ 5, 252^o 62^o.

Onepo Stoxpmuysiaut, Borucasubaut, cizto Napmuuypz,

1. *Tancredi*

2. *Aureliano in Palmira.*

3. *La Gazza Lutra*

4. *L'Italiana in Algeri*

5. *La Cenerentola*

6. *Il Barbiere di Siviglia*

7. *La Pietra del Paragone.*

8. Torvaldo, e Dorlisca.
9. Il Turco in Italia
10. La Selvaggia
11. La Clotilde
12. Il Carnevale di Venezia
13. Le Cantatrici Villane
14. La Guerra Aperta
15. Le Due Giornate
16. Ser Mercantorio
17. L'Agnese.
18. La Calzolaria
19. Il Fanatico per la Musica.
20. L'Amor Conjugale
21. Il Seducente Filosofo
22. Il Corradino.
23. I Due Prigionieri
24. L'Inganno Felice
25. La Cambiale di Matrimonio.
26. Zelmina
27. Otello
28. Corradino
29. Il Matrimonio Segreto
30. Nina pazza per Amore

За Непенуа орбуѣ заварено 7,976⁰⁰ 10⁰⁰

Норво за Стапмуыѣ — — — 5,252⁰⁰ 62⁰⁰

за Стапмуыѣ — — — 7,976⁰⁰ 10⁰⁰

Всего 13,228⁰⁰ 72⁰⁰

L. P. P.

К. П. М. - № 37. - 1818. 20-й год. 1-й том.
16) Опись Операвъ, въ которыхъ Миссюриса Ривинсо-
мби и Томасфорсвца вввви, пунна онедация 1^{го} Ду-
рекуи Амалланекаго Месауа. ~ 19

1. Tancredi
2. Aureliano in Palmira
3. La Gazzza Ladra
4. L'Italiana in Algeri
5. La Cenerentola
6. Il Barbieri di Siviglia
7. La Pietra del Paragone
8. Torvaldo e Doriiska.
9. Il Turco in Italia
10. La Selvaggia
11. La Clotilde.
12. Il Carnevale di Venezia
13. Le Cantatrici Villane
14. La Guerra Aperta
15. Le Due Giornate.
16. Ser Meicantonio
17. L'Agnese.
18. La Calzolaria
19. Il Fanatico per la Musica
20. L'Amor Conjugale
21. Il Seducente Filosofo
22. Il Corradino
23. I. Due Prigioneri
24. L'Inganno Felice.
25. La Cambiale di Matrimonio
26. Zelonica
27. Otello
28. Corradino
29. Il Matrimonio Segretto
30. Nina pazza per Amore

J. W. G.

Онуец Стартитурале, Венукаинувале исе
Атталиу; об ильнуо тале за онва зарларе
ноу. пунтадуофануле 2^а Дирекциу Атталиу-
окаго Мееаня.

Аutori

- Morlacchi* 1. *Sebaldo e Isolina*
Mayaberg 2. *Il Crociato.*
Mozart 3. *D. Giovanni*
 4. *Nozze di Figaro*
Prossini 5. *La Semiramide*
Mercadante 6. *Elisa e Claudio*
Cherubini 7. *Le Due Giornate*
Spontini 8. *La Vestale*
 9. *Il Barone di Dolcino*
 10. *Elisa Farsa*
Prossini 11. *Ciro in Babilonia*
 12. *La Donna del Lago*
 13. *Riccardo, e Zoraide*
Generali 14. *I Baccanali di Roma.*
 15. *Chara di Rosenbergh*
Pacini 16. *La Spesa Fedele*
 17. *La Giovanta d' Enrico V.*

Vinter 18. *Maometto*
Mercadante 19. *Maria Stuarda*
Motacchi 20. *Corradino*
Profiri 21. *Leolina*
 22. *Otello*
 23. *Corradino*

Farse

Profiri 24. *L'occasione fa il Ladro*
Generali 25. *La Cecchina*
 26. *Unop.*
 Къто сѣи Партиципъ списъ по списку — " 7000^р —
 Оубъ Партиципъ, списанъ въ
 Партиципъ. —

Autori

Motacchi 1. *Fabulo, e Leolina*
Mayerbergh 2. *Il Crociato*
Mozart 3. *D. Giovanni*
 4. *Nozze di Figaro*
Profiri 5. *La Semiramide*
Mercadante 6. *Elisa e Claudia*
Cherubini 7. *Le Due Giornate*
Spontini 8. *La Vestale*

За перенеску орѣвъ замлаено — " 800^р —
 Многъ замлаено за Партиципъ — 7000^р
 За Партиципъ — " — " — " 800^р
 Итого всего 7.800. р.

Опись оперных, къ которымъ принадлежатъ
 костюмы и бутафорныя вещи, принадле-
 жавшая 2^й Дирекции Императорскаго Театра.

1. Tebaldo, e Isolina
2. Il Crociato
3. D. Giovanni
4. Nozze di Figaro
5. La Semiramide
6. Elisa e Claudio
7. Le Due Giornate.
8. Il Disertor per Amore.

7. Описи партитур, расписанных партий и опер, к которым имеются костюмы и бутафория, принадлежащие 1-й и 2-й Дирекциям московской итальянской оперы. Составлены Н. Б. Юсуповым для Главной Дирекции Императорских театров. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220, л. 17-19 и 25-26.

| № | Название оперы | Композитор | Либреттист | Дата, жанр, количество актов | Партитура | Партни | Костюмы и бутафория |
|----|--|-------------|--|---|-----------------|--------|---------------------|
| 1. | Demetrio e Polibio
[Деметрий и Полибий] | Дж. Россини | В. Вигано
Момбелли
[V. Viganò
Mombelli] | 1809,
пост. 1812.
Dramma
serio. 2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 2. | La cambiale di matrimonio
[Вексель на брак] | Дж. Россини | Г. Росси
[G. Rossi]
по либр.
К. Федеричи и
Дж. Чеккери | 1810.
Farsa comico.
1 акт | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 3. | L'inganno felice
[Счастливы обмен] | Дж. Россини | Дж. М. Фолпа
[G. M. Forpa]
по либр.
Дж. Паломбы | 1812.
Farsa.
1 акт | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 4. | Ciro di Babilonia
[Кир Вавилонский] | Дж. Россини | Ф. Авенти
[F. Aveni] | 1812.
Dramma con
соп.
2 акта | 2-я
Дирекция | нет | нет |
| 5. | La pietra del paragone
[Пробный камень] | Дж. Россини | Л. Романелли
[L. Romanelli] | 1812.
Melodramma
giocosa.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 6. | L'occasione fa il lardo, ossia Il cambio della valigia [Случай делает вора, или Обменные сумки] | Дж. Россини | Л. Привидали
по Э. Скрибу | 1812.
Burletta per
musica.
1 акт | 2-я
Дирекция | нет | нет |
| 7. | Tancredi [Танкред] | Дж. Россини | Г. Росси
[G. Rossi]
по Вольтеру | 1813.
Melodramma
eroico.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |

| | | | | | | | |
|-----|---|-------------|--|---|-----------------|------|------|
| 8. | Italiana in Algera
[Итальянка в Алжире] | Дж. Россини | А. Анелли
[A. Anelli] | 1813.
Dramma
giocoso.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 9. | Aureliano in Palmira
[Аврелиан в Пальмире] | Дж. Россини | Ф. Романи
[F. Romani]
по либр.
Дж. Сертора
«Зенобия в
Пальмире» | 1813.
Dramma
serio.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 10. | Il turco in Italia
[Турок в Италии] | Дж. Россини | Ф. Романи
по либр.
К. Маццолы | 1814.
Dramma
buffa. 2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 11. | Torvaldo e Dorlisca
[Торвальдо и
Дорлиска] | Дж. Россини | Ч. Стербини
[C. Sterbini]
по «Лодиске»
Ф. Гонеллы | 1815.
Dramma
semiseria.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 12. | Il Barbier di Siviglia
[Севиальский
цирюльник],
премьера под назв.:
Almaviva, o sia
l'inutile precauzione
[Альмавива,
или Тщетная
предосторожность] | Дж. Россини | Ч. Стербини
по комедии
П.-А. Бомарше
и либр.
Дж. Петро-
салини | 1816.
Commedia.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 13. | Otello, ossia Il Moro
di Venezia
[Отелло, или
Венецианский мавр] | Дж. Россини | Ф. Берио
ди Сальса
[F. Berio
di Salsa] | 1816.
Dramma.
3 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 14. | La cenereotola, ossia
La bonta in trionfo
[Золушка, или Тор-
жество добродетели] | Дж. Россини | Я. Феретти
[J. Feretti] | 1817.
Dramma
giocoso.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |

| | | | | | | | |
|-----|---|-------------|---|---|-----------------|------|------|
| 15. | La gazza larda
[Сорока-воровка] | Дж. Россини | Дж. Герардини
[G. Gherardini]
по пьесе
Т. Б. д'Обиньи
и Л.-С.
Канье «La pie
vouleuse» | 1817.
Melodramma.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 16. | Ricciardo e Zoraide
[Ричард и Зораида] | Дж. Россини | Ф. Берियो
ди Сальса | 1818.
Dramma.
2 акта | 2-я
Дирекция | нет | нет |
| 17. | La donna del lago
[Дева озера] | Дж. Россини | А. Л. Тоттола
[A. L. Tottola]
по В. Скотту | 1818
Melodramma.
2 акта | 2-я
Дирекция | нет | нет |
| 18. | Il Corradino = Matilde
di Shabran, ossia La
belezza e Cuor di
ferro [Коррадино =
Матильда ди Шабран,
или Красота и
Железное сердце] | Дж. Россини | Я. Феретти
по либр. Ф. Б.
А. Хофмана
«Эфрозина
и Корраден»
(опера
Н. Мегюля,
1790), либр.
С. А. Зографы
[Simeone
Antonio Sografi]
«Коррадино»
(опера
Ф. Морлакки,
1808), либр.
Г. Росси
«Триумф
красоты, или
Коррадино –
Железное
сердце» (опера
С. Павези,
1809. См. № 38) | 1821.
Melodramma
giocosa.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |

| | | | | | | | |
|-----|--|---|-----------------------------------|---|-----------------|------|------|
| 19. | Zelmira [Зельмира] | Дж. Россини | А. А. Тоттола | 1822. <i>Opera lirica.</i>
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 20. | Semiramide
[Семирамида] | Дж. Россини | Г. Росси | 1823.
<i>Melodramma tragico.</i>
2 акта | 2-я
Дирекция | есть | есть |
| 21. | La donna selvaggia
[Дикарка] | К. Кочча
[Carlo Cossia] | Дж. М. Фолпа | 1813.
<i>Dramma semiseria.</i>
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 22. | Clotilde [Клаотильда] | К. Кочча | Г. Росси | 1815.
<i>Melodramma semiseria.</i>
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 23. | Claudina in Torino
[Клаудина в Турине] | К. Кочча | Дж. М. Фолпа | 1816.
<i>Dramma per musica.</i>
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 24. | Il carnevale di Venezia
[Карнавал в Венеции] | П. Брамбилла
[Paolo Brambilla,
1786–1838] | Не найден | 1819 | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 25. | Le cantatrice villane
[Сельские певицы] | В. Фьорванти | Дж. Паломба | 1799. <i>Opera buffa.</i>
2 акта. 1801. | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 26. | Il bello piace a tutti
[Всего наилучшего] | В. Фьорванти | Дж. Паломба | ? ? | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 27. | Il giudizio di Paride, ossia I rivali ridicoli
[Суд Париса, или Смешные соперники] | В. Фьорванти | Ф. Тарлуччи
[Filippo Tarducci] | 1808 | 1-я
Дирекция | нет | нет |

| | | | | | | | |
|-----|---|--|---|---|-----------------|------|------|
| 28. | Il conte di Cammingio = Gli amori di Adelaide e Comingio
[Граф Коминджо = Любовь Аделаиды и Коминджо] | В. Фьорванти | А. А. Тоттола | 1818.
Melodramma.
3 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 29. | La guerra aperta, ossia Astuzia contro Astuzia
[Открытая война, или Астущия против Астущии] | П. К. Гульельми
[Pietro Carlo Guglielmi, 1772–1817] | Б. Меццаноте
[Bernardo Mezzanote] | 1807 | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 30. | Le due giornate di Parigi [Два дня],
Il portatore di acqua
[Водовоз] | С. Майр | Дж. М. Фолпа,
Г. Киццола
[Gaetano Chizzola]
по либр.
Ж. Н. Буйи
[J. N. Bouilly]
«Водовоз» | 1810.
Dramma
eroi-comico.
3 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 31. | Il fanatico per la musica = La pazza per la musica = Il Trionfo della musica = La melomane = La musicomania = Che originale! [Меломания, Как оригинально!] | С. Майр | Г. Росси | 1798.
Farsa.
1 акт | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 32. | Il carretto del venditore d'aceto = L'ora fra tutto
[Тележка уксусника, Час на всё] | С. Майр | Дж. М. Фолпа | 1800.
Farsa.
1 акт | 1-я
Дирекция | есть | есть |

| | | | | | | | |
|-----|---|--|--|---|-----------------|------|------|
| 33. | Elisa, ossia Il monte San Bernardo
[Элиза, или Перевал Св. Бернарда] | С. Майр | Г. Росси | 1804.
Dramma sentimentale per musica.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 34. | L'amor coniugale = Il custode di buon cuore [Супружеская любовь; Страж с добрым сердцем] | С. Майр | Г. Росси по либр. Ж. Н. Буйи «Леонора» | 1805. Farsa sentimentale.
1 акт | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 35. | Adelasia e Aleramo
[Аделазия и Алерамо] | С. Майр | А. Романелли
[Luigi Romanelli] | 1806.
Melodramma sentimentale.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 36. | La rosa bianca e rosa rossa
[Белая роза и красная роза] | С. Майр | Ф. Романи по пьесе R. C. G. de Pixerecourt | 1813.
Melodramma eroico.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 37. | Ser Marcantonio | С. Павези
[Stefano Pavesi, 1779–1850] | А. Анелли по пьесе Ж.-Б. Руссо «Иппохондрия» | 1808, Париж;
1810, Скала.
Opera comica.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 38. | Il Corradino = Il trionfo delle belle, ovvero Corradino Cuor del ferro = Il trionfo del bel stesso; Elena e Corradino; L'odio delle donne [Коррадин = Триумф красоты, или Коррадин – Железное сердце; Елена и Коррадин; Женская ненависть] | С. Павези | Г. Росси по пьесе Ф.-Б. Хоффмана «Эфрозина и Корраден» | 1809.
Dramma eroico-comico.
1 акт | 1-я
Дирекция | есть | есть |

| | | | | | | | |
|-----|--|---|--|--|-----------------|------|------|
| 39. | L'Elisabetta regina d'Inghilterra
[Елизавета, королева Англии] | С. Павези | Дж. Шмидт | 1809.
Dramma serio.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 40. | L'Agnese
[Агнесса] | Ф. Паэр | Л. Буонаволья
[Luigi Buonavoglia]
по пьесе
Ф. Казери,
по англ. роману
Амелии Опи
«Отец и дочь»
(1801) | 1809.
Melodramma semiseria.
2 акта | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 41. | Griselda, ossia Il virtu al cemento
[Гризельда, или Добродетель в затруднении] | Ф. Паэр | А. Анелли | 1798.
Dramma semiseria.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 42. | Camilla, ossia Il souteraneo
[Камилла, или Подземелье] | Ф. Паэр | Дж. Карлани
по пьесе
Ж.-Б. Марсолье | 1799.
Dramma semiseria.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 43. | Il Sargino, ossia L'allievo dell' amore
[Сарджино, или Воспитанник любви] | Ф. Паэр | Дж. М. Фолпа | 1803.
Dramma eroico-comico.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 44. | Il seducente filosofo
[Обольстительный философ] | Дж. Моска
[Giuseppe Mosca,
1772–1839] | Дж. М. Фолпа | 1801.
Farsa. 1 акт | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 45. | I Pretendenti delusi
[Обманутые претенденты] | Дж. Моска | А. Привидали
[Luigi Prividali] | 1811.
Commedia per musica | 1-я
Дирекция | нет | нет |

| | | | | | | | |
|-----|---|---|--|---|-----------------|------|------|
| 46. | I due prigionieri, ossia La burla fortunata
[Два узника, или Удачная шутка] | В. Пуччита [Vincenzo Ruscita, 1778–1861] | Дж. Д. Каманья [Giulio Domenico Samagna] | 1804.
Farsa giocosa.
1 акт | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 47. | La calzolaria
[Сапожная мастерская] | П. Дженерали [Pietro Generali, 1773–1832] | Г. Росси | 1804.
Farsa.
1 акт | 1-я
Дирекция | есть | есть |
| 48. | Pamela nubile
[Девушка Памела] | П. Дженерали | Г. Росси по комедии К. Гольдони, по роману С. Ричардсона | 1804.
Dramma sentimentale, farsa.
1 акт | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 49. | Le lagrime d'una vedova
[Слезы одной вдовы] | П. Дженерали | Дж. М. Фолпа | 1808. Farsa sentimentale.
1 акт | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 50. | Adelina, ossia Il mondo delle farse
[Аделина, или Мир фарса] | П. Дженерали | Г. Росси по пьесе С. Гесснера | 1810. Melo-dramma sentimentale.
1 акт | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 51. | Cecchina suonatrice di ghirona
[Чеккина – играющая на колесной лире] | П. Дженерали | Г. Росси | 1810.
Melodramma comico.
1 акт | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 52. | Orbo che ci vede, o sia Il medico ciabattino
[Слепец, или Лекарь-халтурщик] | П. Дженерали | А. Анелли | 1812.
Dramma giocosa | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 53. | La contessa di Colle Erboso
[Графиня Колле Ербозо] | П. Дженерали | Дж. М. Фолпа | 1813.
Commedia per musica | 2-я
Дирекция | нет | нет |

| | | | | | | | |
|-----|--|--|------------------|---|-----------------|-----|-----|
| 54 | I baccanti di Roma
[Римские вакханты] | Л. Романилли
(Romanelli) | Дж. Никколини | 1814.
Melodramma eroico ossia tragico.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 55. | Chiara di Rosenberg
[Кьяра ди Розенберг] | П. Дженерали | А. Л. Тоттола | 1820.
Melodramma eroi-comico | 2-я
Дирекция | нет | нет |
| 56. | Matrimonio segreto
[Тайный брак] | Д. Чимароза | Дж. Бергати | 1792.
Melodramma giocoso.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 57. | I nemici generosi
[Великодушные соперники] | Д. Чимароза | Дж. Петроселлини | 1796.
Dramma giocoso.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 58. | L'imprudente fortunato
[Счастливая дерзость] | Д. Чимароза | неизв. | 1792.
Dramma giocoso.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 59. | Bandiera di ogni vento, ovvero L'amante per forza
[Флаг для любого ветра,
или Любовник силой] | Дж. Фаринелли
[Giuseppe Francesco Finco,
nome d'arte
Farinelli,
1769–1836] | Дж. М. Фолпа | 1800.
Farsa giocosa.
1 акт | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 60. | Teresa e Claudio
[Тереза и Клаудио] | Дж. Фаринелли | Дж. М. Фолпа | 1801. Farsa in musica.
1 акт | 1-я
Дирекция | нет | нет |

| | | | | | | | |
|-----|--|-------------------------------------|---|--|--------------|------|------|
| 61. | Ciuevra degli Almiegi
[Джиневра из Альмьери] | Дж. Фаринелли | Дж. М. Фолпа | 1812.
Dramma semiseria, ossia Tragicomedia per musica. 3 акта | 1-я Дирекция | нет | нет |
| 62. | Il matrimonio per concorso
[Брак по конкурсу] | Дж. Фаринелли | Дж. М. Фолпа | 1813.
Dramma giocosa. 2 акта | 1-я Дирекция | нет | нет |
| 63. | La locandiera
[Трактирщица] | Дж. Фаринелли | А. С. Зографы | 1802.
Melodramma buffo. 2 акта | 1-я Дирекция | нет | нет |
| 64. | L'Ajo nell'imbarazzo
[Воспитатель в затруднении] | Ф. Челли [Filippo Celli, 1782-1856] | Дж. Гаспары [Gaspari] | 1813.
Farsa. 2 акта | 1-я Дирекция | нет | нет |
| 65. | Emma di Resburgo
[Эмма ди Ресбург] | Дж. Мейербер | Г. Росси по либр. А. А. Тоттолы «Елена и Константин», 1814. | 1819.
Melodramma eroico. 2 акта | 1-я Дирекция | нет | нет |
| 66. | Il crociato in Egitto
[Крестоносцы в Египте] | Дж. Мейербер | Г. Росси | 1824.
Melodramma eroico. 2 акта | 2-я Дирекция | есть | есть |
| 67. | La cameriera astute
[Коварная служанка] | Ф. Паини | А. Анелли | 1814.
Dramma giocoso. 2 акта | 1-я Дирекция | нет | нет |
| 68. | La figlia dell'aria
[Дочь воздуха] | Ф. Паини | Г. Росси | 1815.
Melodramma eroico-comico. 2 акта | 1-я Дирекция | нет | нет |

| | | | | | | | |
|-----|--|---|--|---|-----------------|------|------|
| 69. | Le nozze di Figaro
[Свадьба Фигаро] | В.-А.
Моцарт | Л. да Понте
по Бомарше | 1786. Opera
buffa. 2 акта | 2-я
Дирекция | есть | есть |
| 70. | Don Giovanni | В.-А.
Моцарт | Л. да Понте | 1787.
Dramma
giocoso.
3 акта | 2-я
Дирекция | есть | есть |
| 71. | Corradino | Ф. Дж. Б.
Морлакки
[Francesco
Giovanni
Bartolomeo
Morlacchi,
1784–1841] | А. С. Зографы
[Sografi] | 1808.
Dramma.
2 акта | 2-я
Дирекция | нет | нет |
| 72. | Tebaldo e Isolina
[Тебальд и Изолина] | Ф. Дж. Б.
Морлакки | Г. Росси | 1822.
Melodramma
eroico. 2 акта | 2-я
Дирекция | есть | есть |
| 73. | Elisa e Claudio
[Элиза и Клавдий] | С. Мерка-
данте | Л. Романелли
по пьесе
Ф. Казари
«Розелла» | 1821.
Melodramma
semiseria.
2 акта | 2-я
Дирекция | есть | есть |
| 74. | Maria Stuarda
[Мария Стюарт] | С. Мерка-
данте | Г. Росси | 1821.
Dramma
serio. 2 акта | 2-я
Дирекция | нет | нет |
| 75. | Il barone de Dolsheim
[Барон де Дольсхайм] | Дж. Пачини | Ф. Романи | 1818.
Melodramma.
2 акта | 1-я
Дирекция | нет | нет |
| 76. | La sposa fedele
[Верная супруга] | Дж. Пачини | Г. Росси | 1819.
Melodramma
semiseria.
2 акта | 2-я
Дирекция | нет | нет |

| | | | | | | | |
|-----|---|-------------|-------------------------------|---|-----------------|------|------|
| 77. | La gioventù di Enrico Quinto
[Юность Генриха V] | Дж. Пачини | Я. Феретти или
Ф. Тарлуччи | 1820.
Melodramma
giocoso.
2 акта | 2-я
Дирекция | нет | нет |
| 78. | I due giornate
[Два дня (Водовоз)] | Л. Керубини | ?
по Ж.-Н. Буйи | 1800.
Драмма
giocoso.
3 акта | 2-я
Дирекция | есть | есть |
| 79. | La vestale
[Весталка] | Г. Спонтини | ? по Э. де Жуи | 1807,
ит. 1824.
Лирическая
трагедия.
3 акта | 2-я
Дирекция | есть | нет |
| 80. | Il rivale di se stesso
[Точно такой же
соперник] | Й. Вейль | неизв. | 1808.
Melodramma.
2 акта | 2-я
Дирекция | нет | нет |

Марианна Константинова

Артист императорских театров: О взаимоотношениях с Театральной дирекцией

С началом XIX в. в общественной жизни российской столицы заметно возросло значение русского театра и, в частности, роль оперной труппы¹. В состав труппы, выступавшей на различных сценических площадках Петербурга, входили такие талантливые артисты, как Е. С. Сандунова, Н. С. Семенова, А. Я. Воробьева, В. М. Самойлов, О. А. Петров, а репертуар постоянно обновлялся, привлекая зрителей новизной и актуальностью. Благодаря деятельности русского театра оказались возможны премьеры опер разных композиторов: К. А. Кавоса, А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и др. Выстроить и последовательно проследить различные формы деятельности труппы – задача для будущих исследований. В рамках настоящей статьи предпринята попытка представить взаимоотношения актеров с Дирекцией императорских театров и выявить некоторые стороны их социальной и театральной жизни: происхождение и сословную принадлежность, воспитание и образование, амплуа и разряды, способы и формы оплаты.

О бесправном положении русских артистов первой половины XIX в. написано немало. Об этом упоминали мемуаристы, впоследствии их цитировали историки музыки². Примеров

¹ Формальное разделение русской труппы на драматическую, оперную и балетную произошло в 1803 г. (*Петровская*, 284).

² Приведу лишь отдельные фрагменты. Так, в 1819 г. директор Императорских театров князь П. И. Тюфякин посадил артиста И. Булатова под арест на съезжий двор на три дня за то, что тот отказался от ничтожной роли. По воспоминаниям П. А. Каратыгина, Булатов до поступления на сцену имел чин титулярного советника, а после случая с арестом подал в отставку и, поступив вновь на гражданскую службу, дослужился до чина тайного советника (*Каратыгин*,

бесцеремонного обращения Дирекции с актерами в истории отечественного театра множество.

Сложившаяся ситуация в значительной степени оказалась результатом неопределенности статуса артиста императорских театров. Понятие «артист» в России долгое время почти никак не конкретизировалось, а потому театральные деятели причислить к той или иной категории населения Российской империи представляется весьма затруднительным. С одной стороны, поступая на сцену – на государственную службу, – эти люди переходили в неподатное сословие³. С другой, – актеры не имели чинов, званий и положения в обществе, и, как следствие, отношение к ним оказывалось весьма неопределенным. И хотя считались они «государственными» служащими и именовались придворными артистами, – но не проходили ни по одному из трех видов «государственной» службы: военной, гражданской, придворной. В Дирекции императорских театров было немало чиновников, однако на актеров чины не распространялись.

Тогдашнее общество придерживалось строгой иерархии, в связи с чем чинами определялись и уровень доходов, и положение в обществе, а также правила обращения, регламентированные в «Табели о рангах»⁴. Но артисты выпадали из этой

112). А несколько позднее другой директор, князь С. С. Гагарин, отправил под арест артиста Н. О. Дюра за то, что тот, исполняя роль ямщика в дивертисменте, не приклеил бороду (*там же*, 228).

³ В то время к неподатному сословию относились главным образом дворяне, духовенство и лица, состоявшие на государственной службе. Все прочие (сельское население, а также значительная часть городского – купцы, ремесленники, мещане, люди по найму и рабочие) принадлежали к числу «податных», а значит, платили подати, несли рекрутские повинности, к ним могли быть применимы телесные наказания.

⁴ В Российской империи было принято обращение по сану, титулу или чину. Согласно «Табели о рангах» к лицам, состоявшим на гражданской службе, в чинах использовались обращения: «Ваше благородие» (XIV–IX классы), «Ваше Высокоблагородие» (VIII–VI классы), «Ваше высочество» (V класс), «Ваше Превосходительство» (IV–III класс) и «Ваше Высокопревосходительство» (II–I класс). В соответствии

иерархии. И более того, по законодательству того времени чиновник, вздумавший поступить на сцену, лишался на этот период всех своих чинов и, как прочие придворные артисты, уже не имел никакого определенного положения в обществе. И даже возвратившись после театральной службы снова на государственную, такой чиновник не мог рассматривать годы на сцене как выслугу лет (принцип, согласно которому в то время нередко происходило продвижение вверх по карьерной лестнице)⁵.

В целом артистов императорских театров относили к разряду людей «среднего рода» (городские обыватели): купцы, ремесленники, художники, учителя и пр⁶. В то время студенты университетов и учащиеся многих училищ, выпущенные «по 1-му разряду» (отличники), имели возможность сразу после выпуска получить чин не менее IX класса. Правами государственной службы беспрепятственно могли пользоваться и певчие Придворной певческой капеллы. В частности, «Большие» певчие за выслугу 10-ти лет производились в чин XII класса (без испытания), а с испытанием – в чин IX класса табели о рангах⁷. Воспитанники Театрального училища и актеры не могли претендовать на чины вообще⁸.

При управлении Дирекцией императорских театров А. М. Геденовым (1833–1858) ситуация изменилась, и спе-

с чинами регламентировалась форма одежды, количество лошадей, ливреи у лакеев и даже очередность, согласно которой те или иные визитеры могли проходить в двери (см., например, «Положение о мундирах для чиновников Дирекции Императорских Санкт-Петербургских театров» от 6 мая 1831 г.: РГИА. Ф. 497. Оп. 17. № 93).

⁵ Подтверждением этого являлось специальное распоряжение 1827 г. о чиновниках, желающих поступить в актеры. Их следовало принимать на сцену не иначе как с лишением чинов (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 11572. Л. 6).

⁶ «О городских обывателях» // *Свод законов*, 9. С. 86–121.

⁷ Певчие // *Брокгауз–Ефрон*.

⁸ Во второй половине XIX в. о неопределенном положении музыкантов писал А. Г. Рубинштейн («О музыке в России» // *Рубинштейн*, 46–53).

циальным «Положением»⁹ от 1839 г. всех артистов поделили на три разряда¹⁰, а также фактически приравнивали к канцелярским служащим¹¹: после положенной выслуги 10–15 лет в театре любой театральный деятель мог, выйдя в отставку, поступить в гражданскую службу на должность канцеляриста с последующим присуждением первого классного чина (XIV класс) через 6–12 лет службы¹². Вместе с тем на основании названного «Положения» ведущие исполнители, прослужившие на сцене 15 лет, получали право стать потомственными почетными гражданами и даже, возможно, претендовать на личное дворянство¹³. Подобным образом, в частности, сложилась сценическая деятельность певца О. А. Петрова. Молодого артиста, поступившего на петербургскую сцену, утвердили на службе с исключением из подушного оклада, а через 15 лет Дирекция, отмечая «беспорочную службу» певца, ходатайствовала перед Геральдической комиссией о присуждении ему звания «почетный гражданин»¹⁴.

Почетные граждане – это новое привилегированное сословие в среде городских обывателей, которое можно назвать последней ступенькой перед присвоением дворянства. Почетное гражданство разделялось на потомственное и личное. Условия приобретения как того, так и другого были разнообразны¹⁵.

⁹ Положение об артистах Императорских театров // *ПСЗ II*, 62–63. № 11934.

¹⁰ О театральных разрядах см. далее.

¹¹ На должность канцелярских служащих принимали выпускников гимназий, и для получения первого классного чина (коллежский регистратор) им надлежало в зависимости от происхождения прослужить 2–5 лет (*Зайончковский*, 37).

¹² *ПСЗ II*, 63.

¹³ *Свод законов*, 9. С. 117. Ст. 606. О «Почетных гражданах» см. ниже.

¹⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 97.

¹⁵ Претендовать на звание почетного гражданина наравне с артистами 1-го разряда, отслужившими 15 лет, могли, среди прочих, художники, имевшие аттестаты Академии художеств, по истечении 10 лет; купцы, получившие ордена, чины или пробывшие беспорочно подряд не менее 20 лет в первой гильдии. Просить о причислении к потомственному гражданству могли лица, имеющие ученую степень

Необходимо добавить, что немногие артисты могли похвастать дворянской родословной. В частности, благородное происхождение певца Г. Ф. Климовского следует рассматривать, скорее, как факт исключительный для актерской среды первой половины XIX в. В то же время некоторые актеры происходили родом из крепостных крестьян. Так, например, А. М. Бузуева – крепостного певчего из капеллы князя К. А. Нарышкина — зачислили в русскую труппу на партии 1-го и 2-го баса с жалованием 750 руб. ассигнациями в год. Желая обрести свободу (князь оценил крепостного в 1200 руб. ассигнациями), Бузуев обратился в Контору императорских театров с просьбой выдать ему 600 руб. в счет жалования, соглашаясь служить впредь в театре на любых условиях¹⁶.

Дворяне, крестьяне, купцы, мещане, духовенство – артисты императорских театров принадлежали к разным сословиям, и далеко не все из них прошли обучение в Театральном училище. Певца П. И. Гумбина, в частности, определили в театр после окончания Московского технического училища, а И. Д. Гуляев до поступления на сцену состоял в чине губернского секретаря (XII класс).

В целом же артисты были из числа горожан. Причем, это не только жители Петербурга: тенор В. М. Самойлов – родоначальник актерской династии – родом из московской купеческой семьи, О. А. Петров – из елизаветградских мещан,

не ниже магистра; а также те, кто окончил курс в различных технических училищах и учительских семинариях. Почетные граждане, так же как дворяне и государственные служащие, освобождались от телесных наказаний, подушных податей, рекрутской повинности. Но у них по сравнению со служащими появлялось еще право избирать и быть избранными в городские общественные должности. Им разрешалось иметь загородные дворы и сады (кроме заселенных имений) и ездить по городу парой и четверней (привилегия «благородного сословия»), не возбранялось иметь и заводить фабрики, заводы, морские и речные суда. Почетные граждане пользовались правом именоваться «ваше благородие», и в отдельных случаях они получали возможность просить о присвоении личного или потомственного дворянства (*Свод законов*, 9. С. 119. Ст. 617).

¹⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 2716. Л. 1–2.

В. И. Васильев (Васильев 1-й), сын протоиерея, – уроженец г. Нарвы, С. С. Гулак-Артемовский – выпускник Киевской духовной семинарии¹⁷.

Многие актеры происходили из семей театральных служащих и потому с детства обучались сценическим искусствам в Театральном училище. Формированию актерских династий способствовал, кроме прочего, тот факт, что первоначально при наборе учеников в училище предпочтение отдавалось детям артистов и чиновников Дирекции театров. Однако со временем эти ограничения отменили, и среди поступивших в Училище оказались дети «всякого свободного состояния Российских подданных» (*Борисоглебский*, 323, 326).

Согласно Уставу Театрального училища¹⁸, ежегодно на казенный счет принимали учеников обою пола: по 60 человек (Устав 1809 г.), по 50 человек (Устав 1829 г.). Изначально все воспитанники до 13 лет обучались вместе¹⁹, а с 13-ти переходили во 2-е отделение. На этом этапе они, кроме изучения «необходимых наук», могли совершенствоваться в том искусстве, к которому проявили особые дарования за годы учебы в 1-м отделении: в танцах, пении, игре на музыкальных инструментах, декламации. По результатам обучения во 2-м отделении лучших воспитанников переводили в 3-е отделение и готовили к «занятию важного амплуа»; остальных определяли в 4-е отделение, где они осваивали разные театральные ремесла – «костюмерство», «приготовление женских уборов», «театральную механику», «переписку рукописей и нот» и пр. (*там же*, 324).

Со временем (Устав 1829 г.) всех поступивших стали делить по результатам вступительных испытаний на 2 разряда: в 1-й зачисляли тех детей (по 20 человек каждого пола),

¹⁷ По свидетельству певца, его отец «родился от дворянина П. П. Гулака-Артемовского», однако, еще при жизни артиста достоверных сведений о дворянском происхождении его предков обнаружено не было (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 8890. Л. 27, 29).

¹⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 107. Опубликовано: *Борисоглебский*.

¹⁹ Все ученики этого уровня осваивали: Закон божий, французский и русский языки, арифметику, музыку, рисование, танцы (*Борисоглебский*, 324).

которых предполагалось обучать «по драматической и оперной части, а также музыке»; во 2-й разряд определяли воспитанников (по 30 человек каждого пола), кто проявил таланты «по балетной части»²⁰. Ученики каждого разряда проходили обучение сначала в «низших» классах²¹, а затем в «высших»²². Ежегодные экзамены позволяли выявлять воспитанников, «совершенно неспособных ни к одной части искусства», и их исключали из училища, после чего (с согласия родителей) определяли в театр на обучение к мастерам. Способные ученики продолжали обучение и выпускались из училища в возрасте 18–20 лет. В то же время выпускники с «необыкновенными дарованиями» по усмотрению директора оставались при Те-

²⁰ В Уставе оговаривалось также, что допустимо в процессе обучения переводить воспитанников из одного разряда в другой (*там же*, 323, 326–327).

²¹ Согласно § 32, 33 Устава училища от 1829 г., в 1-м разряде (драма, опера, музыка) в «низших» классах обучали: «1) закону божью, 2) российской грамматике, 3) читать и писать по-французски и грамматике, 4) читать и писать по-немецки и грамматике, 5) арифметике, 6) географии и началам истории, 7) правильному чтению стихов и прозы, 8) чистописанию, 9) бальным танцам и фехтованию, 10) пению и музыке, преимущественно на фортепиано или скрипке, 11) рисованию, а воспитанницы рукоделию»; а во 2 разряде (балет) в «низших» классах преподавали: «1) закон божий, 2) российскую грамматику, 3) читать и писать по-французски и грамматике, 4) арифметику, 5) чистописание, 6) географию и начала истории, 7) танцевание, 8) музыку на фортепиано и скрипке, 9) рисование, а воспитанницы рукоделию, 10) гимнастику» (*там же*, 327).

²² В «высших» классах воспитанники 1 разряда осваивали: «1) российскую словесность, риторику и пластику, 2) всеобщую и в особенности Российскую историю, 3) мифологию, 4) французскую словесность, 5) немецкую словесность, 6) декламацию». Ученики, которых готовили к «опере или музыке», по назначению директора обучались пению, итальянскому языку, музыке на разных инструментах. Воспитанники 2-го разряда в «высших» классах изучали: «1) танцевание, 2) фехтование, 3) мимику, 4) историю и мифологию, 5) музыку на фортепиано и скрипке, 6) российскую словесность, 7) французскую словесность» (*там же*).

атральном училище в качестве пансионеров²³ для подготовки на 1-е амплуа.

Кроме обязательных «казенных» учеников, в Училище принимали и так называемых «своекоштных», а также «вольноприходящих». «Своекоштные» воспитанники пользовались всеми возможностями, что и «казенные» (обучение, содержание, «стол»), но при этом должны были ежегодно вносить плату 500 руб. «Вольноприходящие» ученики посещали только занятия и не могли рассчитывать на «стол» и содержание. И тех, и других Дирекция по своему усмотрению переводила на освободившиеся «казенные» места для поддержания «штатного» их числа.

Примечательно, что артисты, не прошедшие обучения в Театральном училище и принятые в труппу «со стороны»²⁴, служили в театре на контрактной основе и могли покинуть службу по окончании срока очередного контракта²⁵. Тогда

²³ В соответствии с Уставом училища пансионеров («пенсионеров») зачисляли в труппу и назначали жалование. При этом они в течении двух-трех лет продолжали совершенствовать свои умения под руководством наставников и, проживая в отдельных комнатах, могли пользоваться «столом» наравне с воспитанниками (*там же*). Предположительно, на практике положение пансионеров в Театральном училище было несколько иным. Так, выпускница С. В. Биркина (в замужестве Каратыгина) в 1826 г. была оставлена в Училище в качестве пансионерки. Очевидно, ее готовили к 1 амплуа, и спустя три года певица блестяще дебютировала в партии Памиры (опера «Осада Коринфа» Дж. Россини). Однако Биркину приняли в пансионерки, возложив на нее обязанности «надзирать и обучать малолетних начальным основаниям музыки и пения». За эти «труды» и позволялось ей пользоваться в Училище «всеми преподаваемыми науками, казенною квартирой, столом и одеждой на равных с прочими воспитанницами» (Ф. 497. Оп 1. № 4499. Л. 2 об.).

²⁴ В их числе следует назвать и ведущих певцов русской труппы: О. А. Петрова, С. С. Гулак-Артемовского, И. Д. Гуляева, П. И. Гумбина.

²⁵ Стоит отметить, что и для таких артистов в ряде случаев предусматривалась выслуга лет. Поскольку звание артиста давало право перехода в категорию неподатного сословия, Дирекция строго следила за тем, чтобы это звание не использовалось в корыстных целях (*Погожев, 140*).

как выпускникам, которые обучались в Училище за казенный счет, предписывалась обязательная служба в Дирекции не менее 10 лет, и лишь после выработки этого срока²⁶ им разрешалось выйти в отставку с «половинным пенсионом»²⁷. Нормой же признавалась служба 20 лет, после чего актер, прослужив еще 2 года в «благодарность за пожалованный пенсион», мог ожидать приличной пенсии.

Директор театров А. Л. Нарышкин еще в 1808 г. после «побега» певицы Д. М. Болиной²⁸ в докладе на имя императора Алек-

²⁶ «Казенные» ученики находились в Училище на полном пансионе. Их кормили четыре раза в день, обеспечивали одеждой, а также всем необходимым для учебы и жизни. Поэтому закономерным представляется требование Дирекции «отработать» в театрах минимум 10 лет, дабы окупилась те расходы, которые были понесены в связи с их воспитанием. Обязательная отработка в театре для воспитанников Театрального училища находит отражение и в двух вариантах его Устава (1809, 1829 гг.): «Артисты, воспитанные в театральном училище на казенный счет, из благодарности за благотворное попечение о их образовании, обязаны прослужить при императорских театрах не менее 10 лет; своекоштные, бывшие все время нахождения своего в училище на собственном содержании, служат не менее 5 лет» (*Борисоглебский*, 328). Пансионеры, чаще всего, тоже отработывали в театре 5 лет после дебюта (Ф. 497. Оп. 1. № 4499. Л. 2–2 об.). При этом в течение такой отработки актеры «в вознаграждение отличных дарований, неутомимого усердия и беспорочного поведения» по усмотрению Директора театров могли быть переведены на первые амплау «с полным по штату жалованием» (*там же*).

²⁷ «Казенные» выпускники после выслуги 10 лет в Театральной дирекции, подавая в отставку, могли рассчитывать на половинный пенсион. В качестве пенсии такому артисту назначалась половина той суммы, которую он получал перед отставкой в виде оклада. За выслугу 15 лет пенсия составляла две трети от оклада. За выслугу 20 лет выплачивалась сумма, равная полному окладу (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 2583. Л. 3 об.). Однако если театральный пенсионер после отставки находил себе работу или иные формы дохода, то пенсии от Дирекции он лишался (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 150. Л. 33–34).

²⁸ Суть «дерзкого» и «самовольного» поведения артистки Болиной состояла в том, что она вышла замуж без разрешения Дирекции и оставила сцену, т. к. муж ее – дворянин Марков – был богат, имел годовой доход около 40 тысяч рублей и посчитал невозможным для

сандра I повелел строго следить за тем, чтобы впредь выпускники Театрального училища, обучавшиеся за казенный счет, не могли покидать сцену ранее чем через 10 лет службы²⁹.

Но едва ли воспитанники училища в массовом порядке стремились освободиться от обязательств перед Дирекцией. Целый ряд факторов (кроме постановления Нарышкина) обеспечивал жесткую привязку таких артистов к театру³⁰. Сама

своей супруги продолжать актерскую карьеру (*Вигель, 150*). Подобное счастливое замужество – безусловно, излюбленный сюжет мечтаний многих воспитанниц Театрального училища. Некоторые действительно удачно выходили замуж за аристократов (сестры Семеновы Екатерина и Нимфодора), купцов, чиновников, другие связывали себя артистическим браком (Самойловы, Петровы, Каратыгины, Дюр, Величкины, Шелеховы, Люстих, Марсель, Сосницкие, Рамазановы), иные шли на содержание, а часть артистов проживала жизнь в официальном безбрачии. К сожалению, замужество артистки Боиной оказалось, по свидетельству некоторых современников, не таким уж счастливым. Ф. Ф. Вигель, которому 20 лет спустя довелось бывать в доме Марковых, называл в «Записках» бывшую артистку «несчастнейшею из помещиц». «Сперва из ревности, а потом, стыдясь неравного брака, муж всегда поступал с нею жестоко и не давал ей нигде показываться» (*там же*). Мемуарист добавлял, что Боина, не получившая в Театральном училище соответствующего ее будущему званию воспитания и образования, спустя годы походила на кухарку, «неповоротливую, робкую, которая не умела ни ходить, ни сидеть, ни кланяться и, как будто, не смела и говорить» (*Там же*). Впоследствии Маркова назначили губернатором, и для жены его, по выражению Вигеля, «роль губернаторши» оказалась сложнее любых театральных ролей (*там же*).

²⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 125. Л. 1.

³⁰ Театральное училище, в этом смысле, не следует считать исключительным, поскольку практика «отработки» в конкретном ведомстве по окончании учебных заведений российской империи применялась широко (*Свод законов, 3. С. 42. Ст. 228–240*). Напомню, вместе с тем, что согласно Уставу Театральное училище не входило в «общий состав с прочими учебными заведениями», а принадлежало непосредственно Министерству императорского двора и поручалось «ведению и распоряжению» директора Императорских театров (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. № 107. Л. 45).

специфика театрального образования предполагала реализацию полученных знаний и навыков в театральной сфере. А поскольку в Российской Империи существовала государственная монополия на представления в столичных театрах, то для многих выпускников становилось затруднительным найти себе работу вне императорских театров. В то же время система «отработки» гарантировала театральным воспитанникам последующее трудоустройство и заслуженную пенсию.

Кроме того, общеобразовательный уровень подготовки будущих артистов оказывался, вероятно, совсем невысок. Актриса А. Е. Асенкова, описывая учебный процесс в Театральном училище начала XIX в., отмечала:

На преподавание предметов, которые не относились прямо к сценическим искусствам, не обращали почти никакого внимания, и должность учителей занимали люди с весьма ограниченными способностями и более нежели сомнительными познаниями (Асенкова, 578).

Об этом же позднее писал актер П. А. Каратыгин:

В то время [1816. – М. К.] администрация Театрального училища не много тратила денег на учителей. Священник Петр Успенский преподавал нам Закон Божий, грамматику, арифметику, географию, каллиграфию и даже мифологию. Мезьер³¹, актер французского театра, – французский язык (Каратыгин, 61)³².

Артист А. А. Алексеев также вспоминал годы своей учебы в конце 1830-х гг.:

³¹ Предположительно, Франсуа Мезьер [младший] инспектор и режиссер французской труппы.

³² Рассуждая о недостаточности образования, следует помнить, что учебный день в Театральном училище – это не только школьные занятия, а еще многочисленные репетиции и выступления, в которых воспитанники обязаны были участвовать. Во времена, когда в училище преподавал балетмейстер Ш. А. Дидло, преимущество отдавалось танцам, и этим занятиям уделяли много времени не только будущие танцоры, но и будущие певцы, драматические актеры и даже музыканты оркестра, которым в работе сложнее всего было продемонстрировать свои танцевальные навыки (Каратыгин, 56–57).

Театральное училище в то время было настолько узко-специальным учебным заведением, что питомцам своим не давало даже элементарного образования, ограниченного хотя бы умением читать и писать по-русски; были случаи, когда окончившие курс в этом училище не умели грамотно подписать своей фамилии, между тем как училище имело своих преподавателей по всем научным предметам, введенным в средне-учебных заведениях (Алексеев, 488).

Таким образом, не только строгие правила удерживали бывших воспитанников училища на театральной службе, но и весьма ограниченные возможности отыскать соответствующую работу вне императорских театров.

Как уже отмечалось, лучших воспитанников театрального училища зачисляли в театр на первые амплуа (С. В. Биркина). Прочие могли дослужиться до этого положения со временем (А. Я. Воробьева). Разделение артистов труппы по амплуа сохранялось на всем протяжении первой половины XIX в.³³. Но со временем стали появляться и иные критерии классификации. Так, в 1839 г. была создана единая система разрядов, объединившая всех служителей театра (исключая чиновников). Согласно «Положению об артистах императорских театров» от 1839 г. к первому разряду принадлежали солисты, исполнители ролей первых амплуа всех родов драматического искусства и все руководящие должности: режиссеры, капельмейстеры, балетмейстеры, дирижеры, декораторы, главный костюмер и пр.; ко второму разряду стали относить актеров второго амплуа, а также суфлеров, «гардеробмейсте-

³³ Замечу, что еще в 1825 г. на законодательном уровне утвердили систему «степеней» по отношению ко всем участникам труппы, определяя тем самым меру востребованности актеров (*ПСС I, 230*). К категории артистов 1-й и 2-й степени относили исполнителей «первых» и «вторых» амплуа соответственно. Все прочие, не занимавшие никакого конкретного амплуа (актеры на эпизодические роли, хористы и пр. участники спектаклей), принадлежали к 3-й и 4-й степени. Вероятно, названная система получила свое продолжение в «Положении» о разрядах артистов от 1839 г. (об этом см. ниже).

ров», музыкантов, «театрмейстеров», «скульпторов», фехтмейстеров; в третий разряд зачисляли актеров третьего амплуа (актеры для выходов), хористов, фигурантов, парикмахеров, нотных писцов, певчих, надзирателей нотной конторы и др. (ПСЗ II, 62)³⁴.

Существовавшее в практике отечественного театра рассматриваемого периода понятие «театральное амплуа» заслуживает отдельного рассмотрения. В тот период на русской сцене применялась традиционная европейская классификация ролей, связанная напрямую с типологией драматургических сюжетов: герой и героиня, молодые любовник и любовница, благородные отец и мать, наперсник и наперсница, лакей и субретка (бойкая служанка), инженерю (простушка) и простак, петиметр (щеголь) и молодая кокетка, резонеры (морализаторы), злодеи, шуты и пр³⁵. Персонаж, созданный как драматический тип-амплуа, отражал не уникальную человеческую личность, но «представителя группы» (например, слуг) с соответствующим внешним видом и сценическими функциями³⁶.

Сходное деление на амплуа предусматривалось штатом русской оперной труппы с той лишь разницей, что не столько данные сценические, сколько вокальные оказывались опре-

³⁴ Система разделения артистов на три разряда официально была сформулирована в 1839 г. Но подобная практика разделения использовалась ранее еще при выпуске из Театрального училища. Как уже отмечалось, лучшие воспитанники занимали первые роли, остальных определяли на вторые и третьи, а совсем «неспособные к искусствам» становились техническим персоналом (парикмахеры, бутафоры, машинисты) (*Борисоглебский*, 328). Разделение выпускников по разрядам применялось и в других учебных заведениях Российской Империи (*Свод законов*, 3. С. 42–55).

³⁵ *Танеев*, 39.

³⁶ Появление произведений реалистической драматургии в XIX–XX вв., среди прочего, стало причиной для серьезной критики сложившейся в театральной практике системы амплуа. Ярыми противниками этой системы стали, в частности, К. С. Станиславский, М. А. Чехов, видевшие в игре по амплуа – театральные штампы и рутинерство. Об этом см.: *Амплуа // Театральная энциклопедия*.

деляющим фактором для назначения на конкретную роль³⁷. Композиторы создавали оперы в расчете на традиционные типовые образы, для воплощения которых принято было использовать голоса с характерным тембром (так, например, партия «молодого любовника» почти всегда предназначалась тенору, а «молодой любовницы» – сопрано). Поэтому в перечне оперных амплуа мы обнаруживаем, прежде всего, указание на тембр голоса и лишь изредка – на тип роли.

Вопрос соответствия амплуа и конкретных оперных партий требует, в целом, глубокого изучения с привлечением и сопоставлением материалов личных дел певцов, контрактов, афиш, периодических изданий, свидетельств современников, а также оригиналов партитур, на основании которых можно было бы выявить специфику первых, вторых и прочих партий певцов в соответствии с тем или иным персонажем. Полученные результаты окажутся ценнейшим материалом для формирования представлений о деятельности артистов императорских театров.

В рамках данной публикации предлагается на отдельных примерах проследить некоторые аспекты творческой биографии певцов, а именно: выявить формулировки амплуа, которые заявлены в контрактах артистов, и наметить взаимосвязь назначенных амплуа с реальной исполнительской практикой.

В большинстве случаев взаимоотношения актеров и Дирекции регламентировались стандартным трудовым договором – контрактом. Подобные соглашения заключались с каждым артистом на срок от 6 месяцев до трех лет³⁸. В них обязательно находили отражение такие пункты, как сценическое амплуа и готовность исполнять назначенные роли; размер и форма

³⁷ «В комедии, трагедии и драме амплуа разделяются по свойству ролей. В опере же не столько по характерам действующих лиц, как по музыкальным ключам или способности голосов, ибо пение, первенствуя в опере, делает драматическую часть не столь важною» («О составлении труппы» // ПСС I, 229).

³⁸ Предположительно, контракт с выпускниками училища заключался не сразу, а лишь после обязательной отработки в 5 или 10 лет (См., например, дело артистки С. В. Биркиной (Каратыгиной): Ф. 497. Оп. 1. № 5201. Л. 3.).

оплаты, а также разные способы поощрения (например, бенефис и поспектакльная плата); необходимость являться вовремя на все репетиции и представления; обязательство еще до окончания соглашения оповестить начальство относительно своих дальнейших намерений и пр³⁹.

Рассмотрение контрактов певцов русской труппы позволит сделать заключение о степени конкретности положений этого договора. Как правило, очень четко прописывалась необходимость присутствия актера на репетициях и спектаклях, а также условия его вознаграждения. Вместе с тем, в соглашениях с певцами крайне редко удается отыскать детализацию актерских амплуа.

В основном в документах обнаруживаются устойчивые формулировки: на усмотрение дирекции «играть» те роли, которые «назначат».

В качестве образца подробного описания обязанностей артиста приведу пункт из контракта певицы (сопрано) М. Ф. Шелеховой (1831–1834 гг.):

Обязана во всех театрах играть в операх⁴⁰ и водевилях роли любовниц, крестьянок, наивные, роли переодеваний и другого рода роли, свойственные моим средствам по усмотрению дирекции. По драматической части играть

³⁹ См. «Заключение контрактов» // ПСС I, 222. См. также, например, контракты артистов русской труппы М. Ф. Шелеховой б., В. А. Шемаева, С. Я. Байкова, А. Г. Ефремова: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 3499.

⁴⁰ В репертуар Шелеховой в разные годы входили такие оперные партии, как: Донна Эльвира («Дон Жуан» В. А. Моцарта), Изабелла («Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера), Памина («Волшебная флейта» В. А. Моцарта), Агата («Деревенские певицы» В. Фиораванти), Заида («Турок в Италии» Дж. Россини), Мина и Люсетта («Невеста» Д. Ф. Э. Обера), Камилла («Цампа, морской разбойник, или Мраморная невеста» Ф. Л. Герольда), Констанца и Марцелина («Водовоз, или Двухдневное приключение» Л. М. Керубини; в России – под названием «Два дня»), Беньямин («Иосиф в Египте» Э. Н. Мегюля), Каролина («Тайный брак» Д. Чимарозы), Мария («Пан Твардовский» А. Н. Верстовского), Сандрильона («Сандрильона» Д. Г. Штейбельта), Маша («Лунная ночь» А. А. Алябьева) и др.

мне в случаях нужды роли, где есть пение, по назначению дирекции⁴¹.

Приведенный развернутый вариант назначенных ролей интересен тем, что контрактом певице предписывалось сразу два амплуа. Согласно «штату» русской оперы за 1825 г., исполнительницам ролей «первых молодых любовниц и переодеваний» полагалось жалование 4000 руб., а артисткам, определенным на амплуа «крестьянок», платили 3000 руб⁴². Кроме того, в документе отсутствует указание на тембр или диапазон голоса. При этом используется формулировка «играть роли, свойственные моим средствам по усмотрению дирекции», что могло трактоваться чрезвычайно широко. Таким образом, приглашение подобного рода оставляло за дирекцией право назначать певице почти любые роли⁴³.

Однако развернутые варианты амплуа следует признать, скорее, исключением из общей практики, поскольку в большинстве случаев эти пункты оказывались немногословны. Так, в контрактах певцов С. Я. Байкова и А. Г. Ефремова (1834–1837 гг.) назначенные амплуа выглядят одинаково: «Играть в операх и водевилях роли 1-го и 2-го баса, и в драматической части по назначению дирекции»⁴⁴. При этом Ефремову полагался оклад в 3000 рублей, а Байкову – в 2500 рублей, – свидетельство того, что за одни и те же амплуа артистам выплачивалось разное жалование. Подчеркну, что «штатом» русской оперы от 1825 г. регламентировался оклад исполнителей басовых партий: 1-й благородный бас – 4000 руб., 1-й бас буфф – 3000 руб., 2-й бас (благородный и буфф) – 2000 руб.⁴⁵ Судя по размеру жалования Ефремова и Байкова, дирекция, назначая им роли сразу двух амплуа (1-й и 2-й бас), все же не относил

⁴¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 3499. Л. 11–11об.

⁴² РГИА. Ф. 497. Оп. 17. № 170. Л. 4–4 об.

⁴³ Аналогичная ситуация может быть прослежена и в контрактах В. А. Шемаева (1832–1838 гг.), по которым ему предписывалось: «Играть в операх и водевилях 1-х любовников, молодых крестьян, простаков, слуг и др. роли по благоусмотрению дирекции» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 3499. Л. 12–12 об., 23–23 об.)

⁴⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 3499.

⁴⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 17. № 170. Л. 4–4 об.

их к числу лучших певцов труппы и оставляла актерам возможность для карьерного роста.

Изучение списка ролей в репертуаре артистов, безусловно, позволит дополнить яркой конкретной информацией скудные данные контрактов. Эту проблему еще предстоит решать, используя архивные материалы и свидетельства современников. В данном случае мы ограничимся рассмотрением конкретных пунктов ранних контрактов О. А. Петрова с последовательным выявлением ролей.

Согласно тексту указанных документов за 1830, 1831–1834 гг. певцу предписывалось исполнять все те партии «по оперной части», которые дирекция назначит⁴⁶. В последующих соглашениях между артистом и дирекцией указано на необходимость исполнять партии не только 1-го баса, но и все прочие, «приноровленные» капельмейстером к голосу певца. Предписывалось также участие «в случае нужды» в драматических спектаклях, концертах и столовых музыках⁴⁷.

За первые годы службы в дирекции Петров создал на сцене образы, различные по характеру, социальному положению, возрасту и пр.: героические (крестьянин-патриот Иван Сушанин⁴⁸ (1836) и молодой витязь Руслан⁴⁹ (1842)), комические (напыщенный камердинер Дандини⁵⁰ (1831) и самоуверенный сержант Белькоре⁵¹ (1841)), злодейские (вероломный разбойник Цампа⁵² (1834), вавилонский принц Ассур⁵³ (1834 или 1836), inferнальный Бертрам⁵⁴ (1834)) и др⁵⁵. Показательно,

⁴⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. О службе артиста русской оперной труппы Иосифа Петрова (1830–1902). Л. 3, 13–13 об.

⁴⁷ Там же. Л. 54–54 об.

⁴⁸ «Жизнь за царя» Глинки.

⁴⁹ «Руслан и Людмила» Глинки.

⁵⁰ «Золушка» Дж. Россини.

⁵¹ «Любовный напиток» Г. Доницетти.

⁵² «Цампа, морской разбойник, или Мраморная невеста» Л. Герольда.

⁵³ «Семирамида» Дж. Россини.

⁵⁴ «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера.

⁵⁵ И в последующие годы певец с успехом раскрывал перед слушателями разнохарактерные образы.

что в числе названных оказались не только басовые партии, но также баритоновые (Руслан, Белькоре и Дандини) и теноровые (Цампа), вероятно, транспонированные с учетом особенностей голоса Петрова⁵⁶.

Практика деятельности русской оперы свидетельствует о том, что репертуар певца складывался из партий, различных по характеру и образному строю, и певец, ангажированный на амплуа 1-го баса (или «первое амплуа»), исполнял также партии теноровые или баритоновые. Очевидно, что первое амплуа в данном случае – это не категория типизации персонажей или вокальных данных исполнителя, а признак востребованности артиста и признания его талантов публикой. Петров довольно быстро смог зарекомендовать себя как одаренный певец и талантливый драматический артист. Вероятно, поэтому дирекция старалась использовать его даже в тех операх, где партия баса композитором вообще не предусматривалась («Цампа»).

Транспонирование и «переделки» оперных ролей, по мнению некоторых артистов, могли обернуться в дальнейшем «разрушением» или потерей голоса. Приведу в качестве иллюстрации эпизод взаимоотношений с администрацией театра певца П. И. Гумбина. Согласно первому договору с актером 1848 г., ему надлежало исполнять в русских операх партии первых баритонов, а в итальянских операх – вторые роли. Кроме того, артист брал на себя обязательства готовить в случае «надобности и приказания» все те роли, которые будут назначены ему начальством⁵⁷. Какие партии «назначались» Гумбину за годы его 15-летней службы в театре, мы узнаем из текста «Прошения», направленного актером в 1863 г. на имя директора А. М. Борха, в котором артист просит уравнивать его в правах с «товарищами» за счет повышения оклада и назначения бенефиса. Так, певец, среди прочего, указывал, что в разное время в опере К. М. Вебера «Волшебный стрелок» ему прихо-

⁵⁶ Транспонировать или переделывать партии в соответствии с голосом певца – это традиция того времени. Напомню, в частности, что в репертуаре тенора В. А. Шемаева были баритоновые партии Фигаро («Севильский цирюльник» Дж. Россини) и князя Оттокара («Вольный стрелок» К. М. Вебер).

⁵⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 11757. Л. 71.

дилось исполнять «по надобности» то басовые партии (Оберона и Куно), то теноровые (Максима и Килияна)⁵⁸. «Не говорю уже об исполнении таких ролей, как Фрелаф в “Аскольдовой могиле”, которые бы могли разрушительно действовать на другой менее крепкий голос»⁵⁹. Примечательна и такая деталь: Гумбин почти 18 лет служил на сцене без контракта⁶⁰ – ситуация довольно редкая для ведущих артистов труппы того времени.

Таким образом, амплуа в русском оперном театре того времени – это в большинстве случаев соответствие прежде всего вокальных, а затем уже сценических данных артиста определенным ролям и образам. Но в ряде случаев определяющим оказывался не критерий соответствия, а таланта и популярности у публики. Следовательно, артисты 1-го амплуа – это солисты-универсалы, способные исполнять любые партии, а также воплощать на сцене разнохарактерные роли и образы. Безусловно, нечеткость и «размытость» формулировок в соглашениях с певцами относительно сценических амплуа была выгодна Театральной дирекции и позволяла при необходимости заменять одних артистов на других. В то же время практика, при которой певец-бас вынужденно исполнял баритоновые или теноровые партии, не могла не повлиять негативно на впечатление от оперного спектакля в целом.

Как уже отмечалось, система «амплуа», а также более поздняя структура «разрядов» – это те административные категории, в соответствии с которыми и определялся размер жалования артиста.

⁵⁸ Случаи, приведенные Гумбиным в «прошении», не следует считать исключительными. В разные годы сценической службы певец, кроме традиционных баритоновых партий, например Дон Жуан («Дон Жуан» Моцарта) и Сват («Русалка» А. С. Даргомыжского), исполнял партии басовые – Де Шеврез («Эсмеральда» Даргомыжского), Доктор Каюс («Виндзорские проказницы», на русской сцене «Виндзорские кумушки» О. Николаи), Хармий («Юдифь» А. Н. Серова), Басси («Алессандро Страделла» Ф. Флотова) и теноровые: Мальволио («Алессандро Страделла» Ф. Флотова). О практике «транспонирования» партий в русской труппе того времени см. также: *Огаркова, 142*).

⁵⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 11572. Л. 48 об.

⁶⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 11572. Л. 17, 46, 54.

Так, по «положению» от 28 декабря 1809 г. максимальный оклад отечественного артиста «первого амплуа» составлял 2500 руб. в год ассигнациями⁶¹. В связи с этим Р. М. Зотов впоследствии писал:

Тогда первый русский актер не мог по штату получать больше 2500 руб. ассигнациями. Теперь [середина XIX века. – М. К.] этого мало и посредством. С 1815–1816 годов вдруг князь Тюфякин возвысил старший оклад до 4000 руб. ассигнациями⁶².

И действительно, согласно «Штату русской труппы» от 1825 г. в то время за роли «первого» амплуа полагался оклад 4000 руб. ассигнациями в год⁶³. Повысились доходы и у актеров на второстепенных амплуа⁶⁴. Жалование выплачивалось

⁶¹ Актеры: первая роль – 2500 руб., молодой любовник – 2000 руб., второй любовник – 1000 руб., благородный отец – 1200 руб., деми-характерный и комический – 1200 руб., резонер – 1200 руб., грубый комик – 1200 руб., петиметр – 1000 руб., первый слуга – 1200 руб., второй слуга – 750 руб., комический мужичок – 1200 руб., простак – 1200 руб., конфидент – 500 руб., аксессуар – 500 руб. Актрисы: первая роль – 2500 руб., молодая любовница – 2000 руб., первая кокетка – 2000 руб., вторая любовница – 1000 руб., «дубль» молодой – 1000 руб., роль невинных – 750 руб., благородная мать и деми-характер – 1200 руб., комическая старуха и роль де-характер – 1200 руб., первая служанка – 1200 руб., резвая роль – 1200 руб., вторая служанка – 750 руб. (Танеев, 39).

⁶² Зотов продолжал: «Эта цифра сохранилась по жалованью до сих пор, но зато перспективные удвоили содержание» (Зотов, 37).

⁶³ После денежной реформы 1839–1843 гг. вместо 4000 ассигнациями артистам назначалась сумма 1142 рублей 85 копеек серебром.

⁶⁴ «Опера большая и буф. (sic!) Роли: больших теноров – 4000 руб., первых молодых теноров – 4000 руб., вторых теноров – 3000 руб., третьих теноров – 1500 руб., баритона – 2500 руб., первых благородных басов – 4000 руб., вторых басов – 2000 руб., первых басов буфо – 3000 руб., вторых басов буфо – 2000 руб., первых гримов /la gouettes/ – 2000 руб., вторых гримов /trial/ – занимается из комедии, простячков – 1500 руб., приличия и корифеи 4 – 3200 руб., первых певиц – 4000 руб., первых больших любовниц – 4000 руб., первых молодых любовниц и роли переодеванья – 4000 руб., крестьянок и служанок – 3000 руб., молодых контральтов – 3000 руб., вторых лю-

актеру равными частями каждые два месяца. Первое ампула – это не только талант, но и восхищение публики. Таким артистам Дирекция назначала раз в год бенефисный спектакль⁶⁵, «полный» доход от которого шел бенефицианту (если по контракту у него числился полный бенефис) или делился пополам с Дирекцией («половинный» бенефис). Доход от такого «полного» спектакля был в среднем 2000–4000 руб., т. е. его размер мог быть сопоставим с годовым жалованием актера⁶⁶.

В 1820-е гг. ведущие артисты и любимцы публики стали получать поспектакльную плату. Сначала – как свидетельство признания их особых дарований. В числе первых, как считается, такую плату назначили трагической актрисе Е. С. Семеновой. Она, по воспоминаниям современников, могла позволить себе капризы и нередко под предлогом болезни отказывалась от выхода на сцену. Чтобы заинтересовать одну из самых популярных актрис того времени, Дирекция стала доплачивать ей сверх жалования еще и за каждый выход на сцену (*Каратыгин, 134–136*).

Со временем поспектакльную плату назначили всем ведущим актерам, используя принцип постепенного ее повышения для поощрения артиста. Так, в контрактах О. А. Петрова в

бовниц – 1000 руб., благородных матерей певиц – 2500 руб., первых комических старух сопрано – 2500 руб., первых комических старух контральтов – 2500 руб., вторых комических старух – 1500 руб., корифей 4 – 3200 руб., хористок 4 – 2400 руб., режиссеров 2 – 6000 руб., помощник режиссерский 1 – 700 руб., суфлер оперный – 1500 руб.» (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. № 170. Л. 4–4 об.).

⁶⁵ В зависимости от усердия артиста бенефис ему назначали в «худшее» (летние месяцы до 1 сентября) или в «лучшее» время (после 1 сентября) (*ПСЗ I, 242*).

⁶⁶ Согласно документам О. А. Петров за бенефисный спектакль 1876 г., посвященный 50-летию его сценической деятельности, получил 6789 руб. 30 коп. серебром (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 4839. Л. 260). Вместе с тем, контракты тех лет свидетельствуют об устоявшейся практике выплат конкретных сумм взамен бенефиса. Так, Петрову с 1864 г. назначили 2 тысячи руб. серебром ежегодно «по примеру других артистов» вместо положенного ему полубенефиса (там же. Л. 152).

течение непродолжительного периода (1836–1837 гг.) поспектакльная плата возросла с 25 руб. до 75 руб. за спектакль⁶⁷.

Подобная мера, безусловно, способствовала увеличению благосостояния лучших исполнителей⁶⁸ и, вероятно, оказывалась удобна Дирекции, поскольку выплата поспектакльной платы и ее увеличение впоследствии не влияли на сумму актерской пенсии. Как правило, сумма «полной» пенсии за «беспорочную» 20-летнюю службу совпадала с суммой жалования за предыдущие три года. Однако и для размера пенсий существовало ограничение: размер пенсии не мог превышать максимальное жалование артиста⁶⁹.

В истории русского театра исследуемой эпохи нередко примеры, когда артисты после назначения пенсии выражали намерение по-прежнему служить на сцене⁷⁰. В случае, если Дирекция осознавала потребность в таком актере, его оставляли на службе⁷¹. Подобная ситуация была выгодна артисту: кроме пенсионных денег ему выплачивали еще и поспектакльную плату⁷², а также предоставляли бенефис⁷³. Так, сохранились

⁶⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 4839. Л. 47, 54–54 об. В контракте оговаривалось, что два спектакля в одном театре за один вечер – это, с точки зрения оплаты, один спектакль, а два спектакля в разных театрах за один вечер – уже два оплачиваемых спектакля.

⁶⁸ Отмечу, что артистам русской труппы, получавшим максимальное жалование, не полагалось ни казенной квартиры, ни «квартирных» денег (ПСЗ I, 254).

⁶⁹ Подобное указание имеется в «деле» певца П. И. Гумбина: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 11572. Л. 55 об. См. «О награждении артистов пансионатами» // ПСС I, 222–223. О формировании системы пенсионного обеспечения театральных артистов см. также: *Лащенко*.

⁷⁰ См., в частности, дела О. А. Петрова, П. И. Гумбина, М. В. Величкина и др.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. №№ 4839, 11572, 2210.

⁷¹ Но в то же время Дирекция, невзирая на желание Гумбина продолжать службу и после назначения пенсии, уволила его из театра (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 11572. Л. 56.).

⁷² Среди таких артистов-пенсионеров, оставленных на службе в театре, назову, прежде всего, О. А. Петрова. В «деле» певца содержится справка о том, что он в период с 1 января 1865-го по 1 января 1866 г. принимал участие в 82 спектаклях и, следовательно, получил за это время кроме пенсии еще и 2870 руб. поспектакльных денег (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 4839. Л. 160).

⁷³ Там же. Л. 129.

свидетельства того, что суммарный доход артиста-пенсонера Петрова за 1866 г. равнялся примерно 6600 руб.⁷⁴

Итак, статус придворного артиста императорских театров долгое время оставался неопределенным. В рассматриваемый период население Российской Империи строго разделялось по сословному принципу, а чины и звания обеспечивали человеку положение в обществе. Служба на сцене освобождала актеров от принадлежности к податному сословию, но в то же время чинами и званиями не обеспечивала.

Взаимоотношения актеров с дирекцией складывались по-разному. Контракты закрепляли за певцами невероятный круг профессиональных обязанностей, и эти обязанности долгое время никак не конкретизировались. Рассмотрение творческих биографий ведущих артистов труппы свидетельствует о том, что понятие «амплуа» применительно к оперным певцам того времени трактовалось широко и означало не столько круг образов и характеров, сколько тембр голоса, а также степень одаренности и популярности у публики. Первые амплуа «занимали» ведущие артисты.

Введение системы разрядов способствовало созданию более ясной административной структуры, в которой нашла отражение своеобразная театральная иерархия. Солисты, исполнители ролей 1-го амплуа в этой классификации получили звание «артист 1-го разряда» с соответствующими этому званию возможностями: жалование, бенефисы, а впоследствии и сословные привилегии (почетное гражданство и дворянство).

Личные дела певцов российской труппы способствуют формированию общего представления о социальном происхождении актеров. В артистической среде того времени наблюдались выходцы из разных сословий: дворяне, крестьяне, духовенство, горожане. Процесс зарождения актерских династий оказался закономерным, поскольку детям артистов

⁷⁴ Там же. Л. 159. Подчеркну, что с 1861 г. певец кроме максимального жалования (1142 руб. сер), поспектакльной платы (35 руб. сер.) и бенефисных денег стал получать еще и доплату по 1000 руб. сер. из сумм Кабинета Его Императорского Величества (Там же. Л. 147 об.). О некоторых организационно-экономических вопросах службы русских артистов 60-х гг. XIX в. см. также *Преснякова*.

отдавалось предпочтение при приеме в Театральное училище. Для большинства воспитанников обучение в этом учебном заведении было бесплатным, но при этом выпускники училища попадали в зависимость от Дирекции и в дальнейшем вынужденно отработывали минимум 10 лет. В то же время такую форму зависимости можно рассматривать и как гарантию некой стабильности в жизни артиста: трудоустройство с последующей пенсией.

Финансовый вопрос также напрямую связан с проблемой «бесправного» положения актеров. Их доходы в большинстве случаев действительно оказывались невысоки. Но те артисты, которые выбивались в число лучших, получали высокие оклады, а потому назвать их нищими и бедствующими уже сложно. Вместе с тем, многие моменты служебной биографии артиста решались по усмотрению Дирекции. Но такая зависимость от начальства была в то время не только у артистов. Это явление эпохи в целом.

Литература:

Алексеев – Алексеев А. А. Воспоминания артиста императорских театров // Исторический вестник. Т. 49. 1892. С. 488–496.

Асенкова – Асенкова А. Е. Картины прошедшего: Записки русской артистки // Театральный и музыкальный вестник. 1857. № 42. С. 578–580.

Борисоглебский – Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета: В 2 т. Л.: Ленинградское Государственное хореографическое училище, 1939. Т. 2.

Брокгауз–Ефрон – Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. 23. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1898.

Вигель – Вигель Ф. Ф. Записки. М.: Репринт Захаров. 2000.

Зайончковский – Зайончковский П. А. Правительственный аппарат самодержавной России. М.: «Мысль». 1978.

Зотов – Зотов Р. М. Театральные воспоминания. СПб.: тип. Я. Ионсона. 1859.

Каратыгин – Каратыгин П. А. Записки. СПб.: «Азбука». 2011.

Лащенко – Лащенко С. К. Социальное обеспечение артистов русской Императорской оперы // Искусство музыки: теория и история (Электронное периодическое рецензируемое научное издание). М.: ГИИ. 2012. № 3. С. 53–80.

Огаркова – Огаркова Н. А. Примадонны в Петербурге: «свои» и «чужие» (1830–1850) // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. 12: XIX век: Страницы биографии / Отв. ред. и сост.: Н. А. Огаркова – СПб.: Российский институт истории искусств; Композитор, 2013. С. 142–143.

Петровская – Петровская И. Ф. Русская оперная труппа ДИТ // Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург. 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2010. С. 284–289.

Погожев – Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров. Опыт исторического обзора. Вып. 1. Кн. 3. СПб.: Типография Императорских СПб. театров. 1908.

ПСЗ I – Полное собрание законов Российской Империи с 1649 года. Собрание первое (1649–1825). СПб.: Типография II Отделения собственной его императорского величества канцелярии. 1830. Т. 40.

ПСЗ II – Полное собрание законов Российской Империи с 1649 года. Собрание второе (1825–1881). СПб.: Типография II Отделения собственной его императорского величества канцелярии. 1839. Т. 14.

Рубинштейн – Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. / Вступит. ст., текстол. подгот. и коммент. Л. А. Баренбойма. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. М.: Музыка, 1983. С. 46–53.

Свод законов – Свод законов Российской Империи повелением Государя Императора Николая Павловича составленный. СПб.: Типография II Отделения собственной его императорского величества канцелярии, 1842. Т. 3, 9.

Танеев – Танеев С. В. Из прошлого императорских театров. Краткий исторический очерк. Вып. 1. 1725–1825. СПб.: Тип. В. В. Комарова, 1885.

Театральная энциклопедия – Театральная энциклопедия: В 5 т. / Глав. ред. С. С. Мокульский. Т. 1. М.: Советская энциклопедия. 1961. Статья «Амплуа» А. Я. Шнеер. Ст. 167–168;

Преснякова – Преснякова Л. Итальянская и русская опера в Петербурге в 60-е годы XIX века: организационно-экономические проблемы // Театральный Петербург: Интеркультурная модель. Коллективная монография / Отв. ред. Лапкина Г. А. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства. 2002. Вып. 2. С. 267–276.

Наталья Серегина

О музыкальном мотиве пьесы «Молодые супруги»: Грибоедов – Фильд – Моцарт

Вопросы музыкального содержания и контекста творчества А. С. Грибоедова – драматурга, поэта, дипломата и музыканта – представляются весьма интересными, но все еще недостаточно разработанными (*Андреев, Булич, Фомичев*). В данном очерке, связанном с работой над темой «Грибоедов и музыкальный Петербург», на материале первой пьесы великого драматурга «Молодые супруги» обобщим некоторые идеи и сведения о возможном музыкальном контексте ее сценического текста.

Высказывались мнения, что музыкальное оформление пьесы связано с музыкой Дж. Фильда, введенной в спектакль по инициативе Грибоедова (*Булич, 317*). Попытка вхождения в эту тему дала некоторые результаты, предлагаемые на суд читателя.

Комедия «Молодые супруги» является вольной переделкой французского водевиля О. Ф. Крезе де Лессера (1771–1839) «*Le secret du ménage*» (в 3 действиях, 1807). Стихотворная переделка пьесы была выполнена Грибоедовым по совету или по дружескому заказу князя А. А. Шаховского, известного комедиографа, с которым Грибоедов познакомился в 1812 г. (*Зотов, 83*). Работа над текстом началась в Бресте в 1814 г., окончена и издана в 1815-м¹. Премьера состоялась в Петербурге 29 сентября того же года при участии Н. С. Семеновой, И. И. Сосницкого и Я. Г. Брянского. Пьеса шла довольно долго – в Петербурге до 1851 г.; в Москве поставлена 19 мая 1816 г., давалась также 4 июля, 23 августа, 19 сентября; в 1817–1830 гг. почти ежегодно (*Фомичев, 242–245*).

¹ [*Грибоедов А. С.*]. Молодые супруги. Комедия в одном действии, в стихах, А. Грибоедова. Санкт-Петербург, в типографии Императорского Театра, 1815 г.; цензурное разрешение к печати 18 июня 1815 г.

Грибоедов сократил французскую пьесу с трех актов до одного, заменил роль хитроумной подружки героини на роль безупречного друга семейства. В отличие от комедии де Лессера, сюжет комедии Грибоедова строится не на фривольной мотивации поведения персонажей, как во французской пьесе, а на эстетической. Вместо ловкой подружки, открывающей героине секреты оболъщения (один из подсмислов перевода словосочетания «Le secret du ménage» – «секрет управления»), в сюжет комедии вовлечено фортепиано: друг семьи, давая совет героине, как вернуть любовь мужа, просит ее спеть что-нибудь. И она поет романс, аккомпанируя себе на фортепиано, чем возвращает трепетную благосклонность супруга.

Действие в «Молодых супругах» происходит в России. В этом убеждают реплики персонажей (например, фраза Ариста из 2 явления – «Куда ж направим путь: В Крым или на Кавказ?») и ироническое описание элементов русского дворянского быта с новыми веяниями моды, приобщающей девиц к художествам с целью заманивания женихов. Особенно это выражено в монологе Ариста (2 явление), начинающего испытывать разочарование в многообещающих талантах супруги:

Притом и не видать в тебе талантов тех,
Которыми сперва обворожала всех.
Поверь, со стороны об этом думать можно,
Что светских девушек образование ложно,
Невинный вымысел, уловка матерей,
Чтобы избавиться от зрелых дочерей;
Без мыслей матушка проронит два, три слова,
Что дочка будто ей дарит рисунок новый;
Едва лъзя выпросить на диво посмотреть.
Выносят наконец ландшафт или портрет,
С восторгом все кричат: возможно ль, как вы скромны! –
А, чай, работали художники наёмны.
Потом красавица захочет слух прельщать, –
За фортопяны; тут не смеют и дышать,
Дивятся, ахают руке столь беглой, гибкой,
Меж тем учитель ей подлаживает скрипкой;
Потом влюбленного как в сети завлекли,
В загоне живопись, а инструмент в пыли.
Все это сказано меж нами не для ссоры...

(Грибоедов, 165–166).

Романс Эльмиры, исполняемый ею с пением и собственным аккомпанементом на фортепиано, состоит из трех куплетов и является основой сюжета:

Эльмира: Давно не пела я.
Сафир: Попробуйте.
Эльмира: Пожалуй,
(Садится за фортепиано и поет)

1.
Боги! Лида, унывая,
В грусти вопиет своей:
Ах! красавица какая
В мирной есть долине сей,
Что, от жалкой Лиды кроясь,
Разлучает с милым нас!
Иль она Венерин пояс
Получила в дар от вас? (*там же*, 177).

После первого куплета – о поясе Венеры – происходит диалог Эльмиры и Сафира о нарушении границ скромности, проявляющемся в содержании второго куплета романса:

Эльмира: Пристойнее бы мне совсем не начинать.
Сафир: И таковой талант вы можете скрывать?
Как дурно скромничать не к месту! – Продолжайте!
Эльмира: Смотрите ж, за глаза меня не осуждайте.

2.
Вдруг, как ветерок привя,
Лель ей на ушко шепнул:
Ты пастушек всех милее!
Но Филон, едва вздохнул, –
От тебя всё получает;
Для того не ищет вновь:
Где желанье умолкает,
Умолкает и любовь (*там же*, 177–178).

После второго куплета благопристойный друг «уж сам не свой»:

Эльмира: Что, ежели Арист пришел бы сей порой?
Сафир: Не знаю, что бы он, а я уж сам не свой!
(*там же*, 178).

После третьего куплета, слушателем которого становится случайно появившийся муж Эльмиры, восхищение ее пением и игрой охватывает и его:

ЯВЛЕНИЕ ШЕСТОЕ

Эльмира, Сафир и Арист, входит и останавливается в дверях.

Эльмира:

И подшел Филон к прекрасной,
Ей не встречен в первый раз;
Просит поцелуй напрасно,
За отказом вслед отказ;
В просьбах и сопротивленьи
Длится неги сладкий час,
И любовник в упоенья
Счастлив – будто в первый раз (*там же*).

Первая исполнительница роли Эльмиры – величественная трагическая актриса Екатерина Семенова – потерпела неудачу в этой роли, требующей легкости, грациозной кокетливости и комизма. Семенова, «когда стала петь романс, самые горячие доброжелатели усмехались и пропускали его мимо ушей, во внимание к другим ее достоинствам» (*Аранов, 242*). По свидетельству А. В. Каратыгина, Семенова «пела романс очень, очень неудачно, хотя и с аккомпанементом фортепьяно» (*Фомичев, 245*). Семенова выходила на сцену в этой роли, однако, 18 раз (*Медведева, 304*), затем с 30 января 1817 г. Эльмиру исполняла Е. Я. Воробьева, а с начала 1819-го – А. М. Колосова (в замужестве Каратыгина)².

Романс нравился публике в исполнении Колосовой. Вот впечатление от спектакля 22 апреля 1819 г. Д. Н. Баркова:

Г-жа Колосова-меньшая занимала во 2-й раз роль Эльмиры и восхищала своей прелестной, непринужденной

² Семенова и Колосова отмечены как соперницы на петербургской сцене в замечаниях А. С. Пушкина о русском театре (*Пушкин, 9–14*). После эпиграммы Пушкина на Колосову (см.: *Черейский*), по свидетельству из письма П. А. Катенина к Колосовой от 28 августа 1822 г.: «Саша Пушкин пишет ко мне из Кишинева и на счет ваш дает мне тысячу поручений, винится, просит прощения и расхваливает на чем свет стоит» (*Боцяновский, 11*).

игрой. Кажется, она забыла, что была на сцене (Фомичев, 245).

Арапов, помимо прелестной игры, отмечал ее игру на фортепиано: актриса, «по желанию автора комедии „Молодые супруги“, представляла Эльмиру и играла прелестно на фортепьяно рондо соч. Фильда» (Арапов, 274).

Указание на «рондо Фильда», исполнявшееся на фортепиано героиней пьесы, побуждает усмотреть связь темы рондо из Пятого концерта для фортепиано Фильда (C-dur; без опуса, [1815]) с темой романса Эльмиры («Боги! Лида, унывая...»). Ритмический строй темы фильдовского рондо и ритмика стихотворного текста романса совпадают, что дает возможность предположить об использовании в пьесе Грибоедова мелодии «на голос» этой темы.

Пример 1³.

RONDO from FIELD's 5th CONCERTO.



Тема рондо Фильда обнаруживает ритмико-мелодическое сходство с еще одним источником: арией Церлины «Batti, batti o bel Masetto» («Ну прибей меня, Мазетто») из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта.

Пример 2.

Andante grazioso



³ Пример заимствован: Rondo for the piano forte Fifth Concerto Composed by John Field (<http://ru.scorser.com/S/%D0%9D%D0%BE%D1%82%D1%8B/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B4/-1/1.html>; дата обращения 8 ноября 2014 г.).

Музыкальная формула арии Церлины хорошо совмещается не только с текстом романса, но и с образом Эльмиры – женственной искренней жеманницы. Очень сходен и сценический образ ситуации – укрощение строптивого супруга милым кокетством. Пьеса Грибоедова, таким образом, могла иметь музыкальную основу, которая может быть учтена в постановках, ожидаемых на современной сцене.

Литература

Андреев – Андреев П. Г. Грибоедов – музыкант. М.: «Элиста», 1963.
Арапов – [Арапов П.]. Летопись русского театра. Составил Пимен Арапов. СПб.: в тип. Н. Тиблена, 1861.

Боцяновский – Боцяновский В. Ф. К истории русского театра. Письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой. 1822–1826. СПб., 1893.

Булич – Булич С. К. А. С. Грибоедов-музыкант // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. / Ред. и прим. Н. К. Пиксанова и И. А. Шляпкина. СПб.: издание Разряда изящной словесности императорской Академии Наук, 1911. Т. 1. С. 273–328, 305–328.

Грибоедов – Грибоедов А. С. Сочинения: В 2 т. / Под общей ред. и с предисловием М. П. Еремина. М.: Правда, 1971. Т. 1. С. 164–200.

Зотов – Зотов Р. М. Театральные воспоминания. Автобиографические записки. СПб., 1860.

Медведева – Медведева И. Н. Екатерина Семенова: Жизнь и творчество трагической актрисы. М.: Искусство, 1964.

Пушкин – Пушкин А. С. Мои замечания об русском театре // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 19 т. Т. 11: Критика и публицистика. 1819–1834. М.: Воскресенье, 1996. С. 9–14.

Фомичев – Фомичев С. А. Музыкальные интересы Грибоедова // Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 256–259.

Черейский – Черейский Л. А. Колосова Александра Михайловна // Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л.: Наука, 1975. С. 200–201.

Черейский – Черейский Л. А. Колосова Александра Михайловна // Черейский Л. А. Современники Пушкина: Документальные очерки. 2-е изд. М.: «Олма-пресс»; СПб.: Издательский дом «Нева», «Паритет», 1999. С. 92–93.

Светлана Лащенко

Анджелика Каталани в Петербурге

Тот, кто не слышал Анджелику Каталани¹, тот не знает, что такое искусство настоящей оперной примадонны. Таковым было всеобщее мнение европейской публики конца XVIII – начала XIX в.

Ее имя, как и имя любой другой европейски значимой певицы, обросло слухами и домыслами; легенды о Каталани, рассказы об ее поступках, причудах, странностях становились одной из излюбленных тем досужих разговоров. Особенно часто обсуждался характер певицы – жесткий, «не женский», позволявший постоять за себя и отстоять свою позицию, точку зрения, права.

Сердце, характер, облик Каталани всегда принадлежали веку минувшему – веку королей и аристократов, старых манер и старых представлений о чести и долге. Она была гласом Старого режима, оплакивала его крушение и с ликованием встретила Реставрацию после того, как возмутитель спокойствия в Европе, Наполеон Бонапарт, был низложен. Легенды повествуют о том, что Наполеон в пору своего могущества предлагал Каталани выгодный ангажемент в 100000 франков. Но певица, отказавшись от баснословной суммы, предпочла тайно покинуть Францию и вернуться в Англию. Находясь на службе у узурпатора примадонна считала недостойным для себя, сколь бы великим ни было вознаграждение за такую службу.

Бурбоны, пребывавшие в Англии в изгнании, не забыли поступок примадонны. После падения Наполеона, в 1814 г., Каталани вернулась в Париж, и король Людовик XVIII в знак признания мужества и независимости певицы передал ей управление Théâtre italien с субсидией в 160000 франков².

¹ Каталани (Catalani) Анджелика (10 мая 1780, Сенигаллия – 12 мая 1849, Париж), итальянская певица, сопрано.

² На время «Ста дней» Каталани бежала от Наполеона и вернулась в Париж только после пленения императора.

Бесстрашие Каталани проявлялось и в другом. Там, где в дело оказывались замешаны ее собственные, в том числе финансовые, интересы, певица отважно шла на конфликт, невзирая на возможный урон ее репутации, срыв спектакля или даже разорение театра.

Музыкальная Европа долго не могла забыть инцидента, когда по вине Каталани, требовавшей своевременной выплаты суммы, полагавшейся ей по контракту, был закрыт на неделю лондонский Ковент-Гарден, понесший в результате огромные убытки. В 1810-х гг. слухом о происшедшем в те дни полнились европейские театры, премьеры и примы которых долго помнили об опыте Каталани, показавшей тогда всему оперному миру, что артист может и должен бороться за свои интересы.

И много позднее, уже очевидно старясь, Каталани старалась не сдавать завоеванных позиций: ради своих интересов, ради прибыли и внимания публики она, не задумываясь, шла на эксперименты, зачастую отдававшие дурновкусием, но сулившие хорошие дивиденды. Так, уже в 1825 г. газеты взахлеб обсуждали очередную «выходку Каталани»: будучи в ирландском городе Корке во время прибытия туда «купеческого флота из Ост-Индии и большого числа пассажиров», она объявила об особом концерте «для моряков», который назначила «в манеже». Публика, привлеченная новинкой, в считанные часы разобрала билеты и могла лишь восхищенно дивиться умению примадонны «петь на лошади» столь же искусно, как и на сцене концертного зала³.

Меняя города и театры, отзываясь на приглашения европейских аристократов и отказывая тем, кого она считала наглыми выскочками; выступая на лучших оперных сценах Европы и в маленьких провинциальных концертных залах; общаясь с выдающимися представителями европейской литературы и искусства, капризная, устраивая немислимые скандалы в случаях, когда ее прихоти не выполнялись, великая певица, всходя на сцену, неизменно представляла перед слушателями непревзойденной Анджеликой Каталани, совершенной в своем искусстве. Ее удивительный голос – широкого

³ См. об этом: Смесь // Северная пчела. 1825. № 58. 14 мая.

диапазона (в верхах Каталани доходила до соль третьей октавы; в низах – свободно брала верхние звуки октавы малой), с неповторимым вибрато, металлическими призвуками на верхах и глубокой бархатистостью низов; ее техника – мелкая, подвижная, нацеленная на мелизматику в любом мелодическом движении – ошарашивали публику Лиссабона и Лондона, Венеции и Парижа, Милана и Мадрида. Тот, кто хотя бы раз слышал Каталани, никогда не забывал, как может звучать человеческий голос в огранке профессиональной школы и природного музыкального чутья. Попав в плен искусства примадонны, он сохранял память о нем как о своеобразном эталоне должного.

Певица всегда оставалась на сцене невозмутимо-величественной, царственно-медлительной, восхитительно яркой женщиной, с характерной, почти скульптурной пластикой, нарочито сдержанной мимикой и особым темпоритмом существования.

Статуарность в ее движениях доминировала над динамикой, жесты – над жестикуляцией, определенность – над неизвестностью. Подобное сценическое поведение определяло характер Семирамиды (в опере М.-А. Портогалло⁴ «Смерть Семирамиды»), героинь опер Дж. Николлини, Дж. Моска, Н. Цингарелли, Ф. Пэра, Дж. Паизиелло, И.-С. Майра, молодого В. А. Моцарта⁵.

Исследователи, опираясь на мнения современников примадонны, утверждали: *такой* тип сценического поведения сложился у Каталани потому, что она «не умела страдать» и «никогда не страдала» (Clayton, 198). Но это не так. В жизни певицы было немало тяжелых периодов, которые она переживала с редкостным самообладанием. И именно это самообладание становилось непостижимым для нового, «нервного», поколения, столь охотно культивирующего свои страсти и открывающего миру свои горести.

⁴ Портогалло (Португалло) – прозвище, данное в Италии португальскому композитору Маркушу Антониу де Фонсека (1762–1830).

⁵ Лишь единожды Каталани обратилась к позднему творчеству Моцарта, исполнив партию Сюзанны в «Женитьбе Фигаро», партию, несомненно выведившую сложившийся образ примадонны за привычные рамки.

Не случайно Каталани принципиально сторонилась опер многих своих молодых современников, выразивших музыкой смятение, охватившее людей нового времени. Жившая в пору Л. Бетховена, Э.-Н. Мегюля, Э.-Ф. Лесюэра, Л. Керубини, Г. Спонтини, она не разделяла их эстетики, не поддерживала тех перемен, которые приходили в оперное искусство с их творчеством.

Но, возможно, именно это и привлекало к «настоящей оперной примадонне» публику оперных театров.

* * *

В 1818 г., оставив большую оперу, Каталани полностью погрузилась в нелегкую жизнь гастролирующей певицы.

Нельзя сказать, что «русское направление» появилось в ее гастрольных планах случайно. Известия о торжестве Каталани в музыкальном мире Европы стали проникать в Россию с начала XIX столетия, и уже в 1800-х гг. читатели русских газет и журналов были хорошо осведомлены об успехах примадонны, ее семейных делах, доходах от театральной и концертной деятельности, гастрольных турах и пр. А с декабря 1818 г. в отечественной печати стала появляться и информация о намерении Каталани посетить русские столицы⁶.

С большой долей осторожности можно предположить, что сама Каталани серьезно заинтересовалась перспективами гастролей в России, познакомившись с элитой русской аристократии – императором Александром I, видными русскими военачальниками и дипломатами – на знаменитом Венском конгрессе 1814–1815 гг.⁷ Достоверных фактов, подтвержда-

⁶ См. об этом: Разные известия // Московские ведомости. 1818. № 98. 7 декабря; Смесь // Русский инвалид. 1819. № 295. 19 декабря.

⁷ В ходе Венского конгресса была выработана система договоров, направленных на восстановление феодально-абсолютистских монархий, разрушенных французской революцией 1789 г. и наполеоновскими войнами. Председательствовал на конгрессе австрийский дипломат граф Меттерних. Россию на конгрессе представляли Александр I, К. В. Нессельроде и А. К. Разумовский, Великобританию – Р. С. Каслри и А. У. Веллингтон, Австрию – Франц I, Пруссию – К. А. Гарбенберг и В. Гумбольдт, Францию – Ш.-М. Талейран-Перигор.

ющих присутствие Каталани в этот период в Вене, найти не удалось. Но масштаб дипломатического события, участие в его культурной программе самых именитых музыкантов (в том числе Л. Бетховена и А. Сальери) позволяют допустить, что в каких-то концертах и оперных спектаклях, проходивших в Вене, примадонна могла выступать и связи с элитой русского общества завязать уже тогда. Тем более что радость победителей, провоцировавшая поствоенную эйфорию, нуждалась в постоянно звучащей музыке и классных исполнителях, эту музыку представляющих, – в театре, концертных залах, больших и малых аристократических салонах, на балах и камерных вечерах. Недаром современники, наблюдавшие происходившее со стороны, окрестили этот Конгресс «танцующим», подчеркнув то видимое, чем запомнилось событие, и напрочь перечеркнув то невидимое, что являло собой серьезную составляющую большой встречи глав европейских держав.

С полной же определенностью можно утверждать, что примадонна приняла участие в культурной программе Аахенского конгресса⁸ и выступала в том числе перед представителями русской делегации – императором Александром I, графом Иоанном Каподистрия, графом Карлом Васильевичем Несельроде, членами императорской свиты и просто любопытствующими путешественниками из России. На память о тех событиях у Каталани осталась знаменитая русская шаль, которой одарил ее император⁹.

Остался у примадонны и другой русский подарок, преподнесенный участником наполеоновских войн, генерал-майором в отставке, известным меломаном князем Сергеем Сергеевичем Голицыным¹⁰. Подарок этот был, конечно, менее дорогой,

⁸ Об этом, в частности, сообщала и русская пресса. См.: Из Аахена, сентября 14 н. ст. // Московские ведомости. 1818. 5 октября. № 80; Из Аахена, октября 24 н. ст. // Московские ведомости. 1818. 16 ноября. № 92; Из Аахена, ноября 10 н. ст. // Московские ведомости. 4 декабря. № 97; Из Аахена, ноября 16 н. ст. // Московские ведомости. 1818. 7 декабря. № 98.

⁹ См. об этом: П. А. Вяземский – А. И. Тургеневу. 29-го ноября 1819 г. Варшава // Остафьевский архив. 1899. № 1. С. 364–365.

¹⁰ См. об этом: Концерты Г-жи Каталани // Отечественные записки. 1820. Ч. 1. № 2. С. 323–324.

чем императорский, но не менее знаковый: Голицын разучил с Каталани на русском языке сочинение Ф. Антолини на слова Г. Р. Державина «Ты возвратился, Благодатный», одарив ее едва ли не самым известным в России того времени верно-подданническим гимном¹¹, сослужившим певице несколькими годами позднее, уже в ходе ее русских гастролей, отличную службу.

В Аахене впервые услышал Каталани Ф. Ф. Вигель. Но, по достоинству оценив «громогласие» примадонны, он, в отличие от многих, не испытал особого восторга по этому поводу, так и не став поклонником певицы (*Вигель*, 25).

Каталани же, судя по всему, осталась довольна завязавшимися контактами с русскими, и дотоле, быть может, смутное намерение посетить Россию стало постепенно обретать все более четкие очертания.

15 мая 1820 г. Каталани приехала в Петербург¹². Остановилась примадонна в доме князя Федора Сергеевича Голицына, брата Сергея Сергеевича Голицына, – того самого, с кем певица близко общалась еще в Аахене¹³.

22 мая 1820 г. в «Сыне Отечества» появилось первое предуведомление о готовящемся большом концерте Каталани. В нем сообщалась и программа. Примадонна намеревалась петь: «1) Сцену и Арию соч. Пуччиты: *Deh ternate, o Dio*^[14], <...> 2) Вариации для скрипки, соч. Роде 3) Каватину Гулиельми: *Mio bene*^[15] и 4) Польский, соч. Пуччиты *la Placide campagna*»¹⁶.

¹¹ См. об этом: *Там же*. Известно, что первым исполнителем гимна был В. М. Самойлов, певший его 27 июля 1814 г., в Павловске, по случаю возвращения императора Александра I и войск-победителей.

¹² См.: Письмо в Тверь // *Сын отечества*. 1820. № XXIII.

¹³ См. об этом: Еще о г-же Каталани // *Отечественные записки*. 1820. Ч. 2. № 3. С. 106.

¹⁴ Здесь и далее, по всей вероятности, речь идет о номерах из опер Винченцо Пуччиты, композитора, бывшего одно время аккомпаниатором Каталани. О творчестве В. Пуччиты – автора одной из первых опер на сюжет гетевского «Вертера» – весьма пренебрежительно упоминал Э.-Т.-А. Гофман в «Житейских воззрениях Кота Мурра».

¹⁵ Речь идет о каватине «Ah! Mio bene» П.-А. Гулиельми.

¹⁶ *Сын отечества*. 1820. № XXI. С. 96. Имеется в виду «La placida campagna a Polassa» сочинение В. Пуччиты.

О готовящемся музыкальном событии говорили много, страстно, связывая с ним горячие ожидания. Само имя великой примадонны оказывало на публику завораживающее действие. Но, по правде сказать, еще более завораживала цена на билеты, назначенная певицей. Ни один отклик на прошедший концерт – публичный ли, приватный – не обошелся тогда без упоминания этой сумасшедшей, непостижимой, невозможной, «непомерной» суммы в 25 рублей ассигнациями.

26 мая вся петербургская аристократия собралась в старом зале Филармонического общества¹⁷, чтобы послушать несравненную Анджелику Каталани.

Каждая пьеса, петая ею (особенно же вариации Роде), возбуждала восторг, изъяслявшийся громкими рукоплесканиями, – отмечал «Сын Отечества»: – восторг сей достиг высочайшей степени, когда она, сверх обещанных в объявлении арий, запела по Русски известный Гимн, сочиненный на возвращение Государя Императора из чужих краев: Ты возвратился, Благодатный¹⁸.

Гимн Антонолини, столь своевременно разученный Каталани в Аахене, стал безусловным «гвоздем программы». Но кульминацией – исполненные примадонной вариации П. Рода.

Сочинение Рода – бравурные скрипичные вариации на тему знаменитой арии Серпины «Nel cor non più mi sento» из оперы Дж. Паизиелло «Служанка-госпожа». Каталани «перевела» это произведение «на язык вокала». Голосом воспроизводя все виртуозные скрипичные пассажи, четкие стаккато, хроматические ходы и бесконечные трели, она потрясла публику. Это был настоящий триумф вокального мастерства, о котором еще долго вспоминали слушатели.

Столичные газеты и журналы оказались на удивление единодушны в своей восторженной оценке первого концерта примадонны. О том, что корреспонденции отражали реальное отношение русской публики к прославленной певице, а не были просто данью уважения к ее имени, свидетельствует и частная переписка того времени.

¹⁷ См.: Сын отечества. 1820. № XXI. С. 96.

¹⁸ См.: Там же. № XXII. С. 140–141.

Так, через несколько дней после первого концерта Каталани в Петербурге Константин Яковлевич Булгаков писал брату, Александру Яковлевичу, в Москву.

Ну, сударь, третьего дня был концерт Каталани. <...> В семь часов начало концерта. Я потащил всех в половине шестого, – на Перспективе ряд карет, а в доме (бывшем Лионовой) половина мест заняты. Стал набираться народ, сделалось жарко до чрезвычайности, зала полна, более 1000 человек ожидают, уже половина восьмого, – нет ее! Публика начинает сердиться, она появляется, шикают, и под это такое шиканье она вступает на свое место в углу залы. (Ее карета изломалась, другая, за множеством экипажей, не могла проехать, и от этого она опоздала. Публика, между тем, от нетерпения и жары в большом была неудовольствии). Сыграли симфонию, – ее нет; показывают на возвышение, хлопают поряточно, запела, дыхание у всех остановилось.

Такого энтузиазма я никогда не видал, но никогда никто не заслуживал его в такой степени. После четырех кусков (ибо вариации Роде нельзя назвать арией) требовали гимн государю, и она пропела его чудесным образом. Ты не поверишь, какой сделался гвалт: кто кричит «браво», кто «ура». Несмотря на 25 рублей, я уверен, что все, кто был на сем концерте, явятся на второй. Нет, мой милый друг, не говори, что голос ее не идет к сердцу: так-то идет, что у многих были слезы на глазах, и, признаться, в числе и у меня блеснули <...> (Булгаков, 691–692).

Воодушевленная успехом, Каталани тут же объявила о втором концерте, назначив его через пять дней после первого. Как сообщалось в «Сыне отечества», в нем 31 мая певица обещала исполнить:

1) Большую арию: *della tromba bravura*¹⁹; 2) Вариации Роде; 3) *Ombra adorata aspetta*²⁰; 4) Вариации на арию:

¹⁹ По всей вероятности, речь идет об арии В. Пучитты. См.: *Greene*, 4049. Электронный ресурс: <http://books.google.ru/books>.

²⁰ Скорее всего, речь идет об арии из оперы Н. Цингарелли «Ромео и Джульетта».

sul margine d'un rio²¹ и 5) английскую народную песнь:
God, save the King (Боже, спаси Царя!)²².

Музыкальный Петербург был взбудоражен как никогда ранее. В отличие от прежних времен, когда интерес к выступлениям музыкантов на последующих концертах спадал, билеты на второй концерт Каталани купить было невозможно.

Стечение слушателей было столь же блистательно и еще многочисленнее, чем в первый раз (в 1-й концерт 860, а во 2-й 950 персон), – отмечалось в прессе. – В последний день нельзя уже было иметь билета, несмотря, что впервые еще петербургская публика платит по 25 рублей за вход в концерт!²³.

Всего в Петербурге Каталани дала пять публичных концертов. Вслед за двумя майскими – три июньских: 7-го, 14-го и 25-го.

Все они пользовались несомненным успехом; все оказались для певицы выгодны в материальном отношении, и, собрав обильную жатву аплодисментов, подарков и подношений, Каталани стала готовить московский этап своего русского турне, не отказавшись, тем не менее, от мысли дать в Петербурге, согласно установленной ею традиции, еще один публичный концерт, объявленный благотворительным.

Концерт этот, данный 2 июля 1820 г. в зале Новой биржи, стал событием необычайным, поражающим масштабностью самой идеи и амбициозностью воплощения.

Певица резко снизила стоимость билетов. И хотя цена оставалась велика – 10 руб. ассигнациями, возможность побывать на концерте примадонны открылась гораздо большему числу горожан. Предполагалось, что снижение цены компенсируется количеством ожидаемых слушателей. И действительно, на последнем концерте певицы в здании Новой биржи собра-

²¹ Виртуозные вокальные вариации на тему песни «На берегу реки».

²² Сын отечества. 1820. № XXII. С. 140–141.

²³ Концерты г-жи Каталани // Отечественные записки. 1820. Ч. 1. № 2. С. 324.

лось около 4000 человек²⁴ – факт исключительный для того времени.

В программу концерта вошли:

- 1) Della superba Roma, большая ария Сампери,
- 2) Польской: Contento il cor nel Seno – Мейера, 3) Dove sono – Моцарта²⁵, 4) вариации: La biondina in gondoleta – Пера, 5) God save the King и 6) Русский гимн Державина – Ты возвратился, Благодатный – музыка Антонолини²⁵.

Восторг публики был неопиcуем. Крики, аплодисменты, оглушительные *bravi* венчали каждый номер, спетый примадонной в благотворительном концерте.

Каталани, при всей ее «звездности», капризности, взбалмошности, о чем неоднократно писали газеты и вспоминали современники, была, видимо, очень сердобольным человеком, внимательным и предупредительным в первую очередь в отношении к своим коллегам по музыкантскому цеху. Уже на свой второй концерт примадонна пригласила Ж. Боргондио²⁷, завершавшую в это время свои русские гастролы. По личному настоянию Каталани 20 билетов на этот же концерт было отправлено артистам императорских театров²⁸.

Столь заметная благотворительная акция добавила новые черты в портрет примадонны, а посещение Каталани Придворной певческой капеллы довершило сформировавшееся представление о ней как о музыканте, умеющем слушать и «слышать сердцем».

Известно, что Каталани слушала придворных императорских певчих 2 июня 1820 г. Концерт для примадонны и избранных представителей столичной аристократии был дан

²⁴ Еще о г-же Каталани // Отечественные записки. 1820. Ч. 2. Кн. 1. № 3. Июль. С. 104–109.

²⁵ Речитатив и ария Графини из оперы В. Моцарта «Свадьба Фигаро».

²⁶ Еще о г-же Каталани // Отечественные записки. 1820. Ч. 2. Кн. 1. № 3. Июль. С. 104–109.

²⁷ См. об этом: Концерты г-жи Каталани // Отечественные записки. 1820. Часть 1. № 2. С. 326.

²⁸ Там же. Не следует также закрывать глаза на то, что Каталани таким образом потеряла 500 рублей ассигнациями.

в зале Придворной певческой капеллы, на Мойке, 20. Хором из 60 певчих управлял директор Капеллы Дмитрий Степанович Бортнянский²⁹.

В начале певчие исполнили для слушателей Херувимскую.

Затем последовали три концерта: 1) Восхваляю имя Бога моего³⁰, 2) Да воскреснет Бог³¹ и 3) Слава в вышних Богу³².

Потом два раза пропето было: Многие лета и в заключение Отче наш³³.

Для Каталани услышанное и увиденное стало настоящим открытием. Как сообщалось в печати,

Г-жа Каталани столь была восхищена и растрогана пением, что во все продолжение одного плакала от умиления и торжественно сказала, что такой гармонии она нигде не слыхала и не воображала, чтоб она существовала где-либо, кроме на небесах <...>³⁴.

И вновь знаком, выразившим уважение Каталани к искусству коллег, стало решение певицы «в признательность за доставленное ей удовольствие» послать «в придворную певческую капеллу для входа в концерт ее, бывший 7 июня, 15 билетов, позволив вместе с тем и прочим певчим быть в нем»³⁵.

* * *

Каталани провела в Петербурге почти два месяца. В течение всего времени, помимо больших публичных концертов,

²⁹ Еще о г-же Каталани // Отечественные записки. 1820. Ч. 2. Кн. 1. № 3. Июль. С. 104–109.

³⁰ Бортнянский Д. С. Концерт № 29.

³¹ Бортнянский Д. С. Концерт № 34.

³² Бортнянский Д. С. Концерт № 6.

³³ Еще о г-же Каталани // Отечественные записки. 1820. Ч. 2. Кн. 1. № 3. Июль. С. 104–109.

³⁴ Там же. Напомним, что несколькими годами позднее Дж. Рубини, приехавший в Россию и слышавший в Петербурге хор Придворной певческой капеллы, был потрясен исполнительским искусством певчих, сохранив память о нем до конца своей жизни.

³⁵ Еще о г-же Каталани // Отечественные записки. 1820. Ч. 2. Кн. 1. № 3. Июль. С. 104–109.

она без устали выступала в домах представителей аристократической элиты России.

Одно из таковых, к примеру, – выступление Каталани в Павловске, в присутствии вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Мария Федоровна была удовлетворена услышанным, одарив Каталани, в благодарность за продемонстрированное искусство, серьгами стоимостью в 5000 руб.³⁶

Пела Каталани и в Царском Селе, в присутствии императора Александра I и императрицы Елизаветы Алексеевны. За этот концерт, в знак признания несравненного мастерства певицы, царское семейство одарило Каталани «великолепным склаважем» стоимостью в 12 000 руб.³⁷

Охотно выступала Каталани и в домах петербургских аристократов. Неизвестно, сколь щедры были подарки, получаемые примадонной в аристократических салонах, но в том, что они подносились певице, не приходится сомневаться: такова была повсеместная практика эпохи.

Сохранились свидетельства, что примадонна неоднократно пела в доме Куракиных³⁸, хозяйка которого Наталья Ивановна Куракина (урожденная Головина) не чуралась, как известно, музыкального сочинительства. Пела ли Каталани романсы Куракиной – неизвестно. Возможно, лишь напевала в домашних встречах: слишком «просты» и камерны они были для исполнительского стиля примадонны.

Пела Каталани и в доме четы Нессельроде. Скорее всего – на «половине» графини Марии Дмитриевны, где находился ее музыкальный салон³⁹.

Открыла для Каталани двери своего дома и чета Юсуповых: князь Борис Николаевич и его жена, княгиня Прасковья Павловна Юсупова (урожденная Щербатова)⁴⁰.

Выступала Каталани и в роскошном здании французского посольства, расположенного на Дворцовой площади. Здесь,

³⁶ Там же. С. 106.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же.

в одном из самых тогда красивых домов города, Каталани встречал новый посол Франции – Огюст-Пьер ла Ферроне⁴¹.

Каталани, обласканная двором, принятая богатейшими и влиятельнейшими людьми империи, равно как разношерстной столичной публикой, покидала петербургскую сцену победительницей. По оценкам современников, за время пребывания в Санкт-Петербурге певица заработала около 120 000 рублей⁴², снискала колоссальных успех у слушателей и безусловно вошла в историю музыкальной жизни столичного города.

* * *

В чем же состояла загадка Каталани, столь легко покорившей Санкт-Петербург?

С одной стороны, – в безусловном мастерстве примадонны, органично связанном, что было особенно важно для жителей Петербурга, со знакомым им искусством звезды петербургской оперной сцены конца XVIII столетия – знаменитого кастрата Луиджи Лодовико Маркези (Маркезини) (1754–1829).

Каталани была его ученицей, и творческий дар примадонны формировался в значительной мере под его влиянием⁴³. Старая гвардия петербургских аристократов слышала это родство и особенно ценила угадывавшуюся синонимичность манер, задавая для всего сообщества столичных меломанов определенный тон в восприятии искусства примадонны.

С другой стороны, – загадку Каталани открывала особая магия ее славы, гремевшей по всей Европе. Уже в первые десятилетия века имя Каталани было известно едва ли не каждому читающему гражданину России – по коротким статьям, журнальным эссе, поэтическим посвящениям, помещавшим-

⁴¹ Там же. Обязанности посла Франции в России ла Ферроне исполнял с 1819 по 1827 г.

⁴² Еще о г-же Каталани // Отечественные записки. 1820. Ч. 2. Кн. 1. № 3. С. 106.

⁴³ «Многие из знатоков, слышавшие на петербургском театре в царствование императрицы Екатерины II Маркезини, находят в методе г-жи Каталани большое сходство с пением славного ее учителя» (Концерты г-жи Каталани // Отечественные записки. 1820. Ч. 1. № 2. С. 325).

ся на страницах столичной прессы. Еще в 1802 г. Д. И. Хвостов ввел имя примадонны, как имя нарицательное, в притчу «Ворона и сыр»:

Ворона глупая от радости мечтала / Что Каталани
стала, / И пасть разинула – упал кусок, / Который под-
хватя, коварная лисица / Сказала напрямки: «Не верь
хвале, сестрица» (*Хвостов, 11*).

С тех пор метафорическое использование имени Каталани в русской литературе и периодике лишь ширилось, становясь явлением повсеместным.

Влияния складывавшейся традиции не избежал и А. С. Пушкин. Уходя от избитого тождества: совершенство вокального мастерства = Каталани, он обратился к другому, не менее впечатлившему русских фактору, названному поэтом «простодушной любовью к прибыли», также чрезвычайно устойчиво ассоциировавшейся в восприятии русских с Каталани. Спустя 15 лет после отъезда примадонны, характеризуя в «Египетских ночах» итальянца-импровизатора, Пушкин прибег к ее выразительной значимости, увидев в том, видимо, некую типичную черту самооценки заезжих артистов⁴⁴.

Часто упоминается и другой факт обращения Пушкина к имени Каталани – в стихотворении к З. А. Волконской «Сре-

⁴⁴ «– Ну что? – спросил импровизатор. <...> – Что? – спросил импровизатор, – каково?

– Удивительно, – отвечал поэт. – Как! Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашею собственностью, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно. <...>

Импровизатор отвечал:

– Всякой талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами? <...> Однако... надобно подумать о моем первом вечере. Как вы полагаете? Какую цену можно будет назначить за билет, чтобы публике не слишком было тяжело и чтобы я между тем не остался в накладе? Говорят, la signora Catalani брала по 25 рублей? Цена хорошая...» (*Пушкин 1960, 277*).

ди рассеянной Москвы». Стихотворение это было создано в 1826 г., почти за 10 лет до создания «Египетских ночей».

Стихотворение заканчивается строками:

Певца, плененного тобой,
Не отвергай смиренной дани,
Внемли с улыбкой голос мой,
Как мимоездом Каталани
Цыганке внемлет кочевой (*Пушкин 1959, 169*).

Однако, вопреки расхожему представлению, использование знаменитого имени в данном случае относится не к Анджелике Каталани, но к Аделине Каталани, жене брата великой примадонны, выступавшей в Москве в 1825 г., за несколько месяцев до возвращения поэта в первопрестольную.

Конечно, отблеск славы Анджелики Каталани неизменно «вита» над ее младшей родственницей. Это понимали все современники певицы. Это ясно осознавал и Пушкин, что дало ему основание сдвоить имя «этой» и «той» Каталани и использовать его как многоговорящую метафору незаурядного дарования, высокого мастерства и чистой души, способной по достоинству оценить простое искусство кочевой цыганки. Используя подобную метафору, поэт получил возможность озарить лучами славы великого оперного имени и саму Волконскую, которая, как известно, настойчиво укореняла в сознании современников представление о себе как о творце итальянской оперной культуры в качестве ее создателя (автора оперы) и интерпретатора (прославившегося, в частности, исполнением роли Танкреда в россиниевском творении).

К тому же данный прием позволил поэту элегантно выстроить смысловое тождество: Каталани, внимавшая голосу цыганки кочевой, преклонилась перед ее искусством / Волконская, внимавшая голосу Пушкина, должна, согласно подразумеваемой логике стиха, испытать те же чувства по отношению к самому поэту, что сообщало проброшенному сравнению не только убедительность, красоту, силу, но и особое озорство, ясно ощущаемое людьми пушкинского круга.

Литература

Булгаков – К. Я. Булгаков – А. Я. Булгакову. С.-Петербург. 28 мая 1820 года // Братья Булгаковы. Переписка. Том 1. Письма 1802–1820 гг. М.: Изд-во Захаров. 2010. С. 691–693.

Вигель – [Вигель Ф. Ф.]. Воспоминания Ф. Ф. Вигеля. В 7 частях. М.: в Университетской типографии, 1864–1865. Ч. 6. М., 1865.

Пушкин 1959 – Пушкин А. С. Княгине З. А. Волконской // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1959–1962. Т. 2. М., 1959.

Пушкин 1960 – Пушкин А. С. Египетские ночи // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1959–1962. Т. 5. М., 1960.

Хвостов – Хвостов Д. И. Басни и другие стихотворения. М.-Augsburg, 2002.

Clayton – Clayton Ellen C. Queens of Song: Being Memoirs of some of the most Celebrated Female Vocalists, who had appeared on the lyric Stage from the earliest days of opera to the present time. In 2 vol. V. 1. London, Smith, Elder and Co., 1863.

Greene – Greene John C. Theatre in Dublin, 1745–1820: A Calendar of Performances. Vol. 6. Lehigh University Press, 2011. P. 4049. Электронный ресурс: <http://books.google.ru/books>.

Елена Воробьева

Константин Голланд – «тенорист» и режиссер немецкой оперы в Петербурге

С именем Константина Голланда – «даровитого актера, с редким мастерством фразирующего» (Г. Берлиоз – *Одоевский*, 545), – связывают огромный успех «Фенеллы» Д.-Ф.-Э. Обера на петербургской сцене¹.

Дуэт Голланда и Марии Новицкой² запечатлен на литографии И. Брюлло³, хранящейся в московском Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Потрясенный постановкой оперы в Александринском театре (14 января 1834 г.), молодой художник нарисовал несколько сцен из оперы. «Фенелла» взволновала столичную публику: не имевший возможности видеть январское представление оперы, М. Ю. Лермонтов, тем не менее, ввел упоминание о ней в повесть «Княгиня Лиговская»⁴ («закутанный в шинель» в надвинутой на глаза

¹ «Фенелла» (оригинальное название – «Немая из Портичи» – «La Muette de Portici»), опера в 5 действиях, либретто Э. Скриба, Ж. Делавиня, премьера 29 февраля 1828, Париж, Опера де Пари. Об истории постановок оперы см.: *Лашенко*.

² Новицкая Мария Дмитриевна (в замужестве – Дюр) (1816–1868), драматическая актриса, солистка балета.

³ Брюлло (Брюллов) Иван Павлович (1814–1834), художник, представитель семьи художников Брюлло, младший брат Карла Брюллова. Увлеченный театром, рисовал сцены из театральных постановок и портреты артистов петербургской императорской труппы.

⁴ «Княгиня Лиговская» (1836–1837) – неоконченная повесть М. Ю. Лермонтова. События второй главы разворачиваются на фоне первого и второго акта «Фенеллы»: «Давали “Фенеллу” (4-е представление). В узкой лазейке, ведущей к кассе, толпилась непроходимая куча народу... Печорин, который не имел еще билета и был нетерпелив, адресовался к одному театральному служителю, продающему афиши. За 15 рублей достал он кресло во втором ряду с левой стороны – и с краю <...>» (*Лермонтов*, 130). Третья глава начинается сразу по окончании оперы: «Почтенные читатели, вы все видели сто раз

шляпе Печорин, который, по его же словам, «редко бывал в восторге», на выходе из театра после «Фенеллы» замечал: «я во все горло вызывал Голланда!» (Дермонтов, 137).

Изображение Голланда можно увидеть и в Русском музее среди участников «Парада по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» Г. Чернецова⁵. На «коллективном портрете» николаевской эпохи среди других 233 персонажей Голланд изображен рядом с К. А. Кавосом под номером 200. Сюжет картины вымышленный: каждого из участников художник писал отдельно, добиваясь полного портретного сходства.

Прусский подданный Юлиус Константин Голланд (1804, Белосток – 1866, Бреслау) учился в Бреславском и Берлинском университетах в 1822–1825 гг. Студентом в Бреслау он участвовал в любительских концертах как певец и флейтист. Всеобщее одобрение побудило его пойти на профессиональную сцену. До Петербурга у Голланда и его жены – Марианны Кайнц⁶, дочери директора пражского театра, – был непродол-

Фенеллу, вы все с громом вызывали Новицкую и Голланда, и поэтому я перескочу через остальные 3 акта и подыму свой занавес в ту самую минуту, как опустился занавес Александринского театра, замечу только, что Печорин мало занимался пьесой, был рассеян и забыл даже об интересной ложе, на которую он дал себе слово не смотреть» (там же, 136–137).

⁵ Чернецов Григорий Григорьевич (1802, Лух – 1865, Петербург), художник, придворный живописец, академик Академии художеств.

⁶ Кайнц (Kainz; в замужестве – Голланд (Holland), затем – Кестелот, фон (Kesteloot, von) Марианна (19 мая 1800, Инсбрук – 21 марта 1866, Брюн), певица (колоратурное сопрано), дочь певцов Йозефа Вольфганга и Катарины Кайнц. Дебютировала 20 апреля 1815 г. в Праге, в 1819–1821 гг. – солистка Венского театра, в 1821-м совершила гастрольный тур по Европе (Прага, Дрезден, Лейпциг, Дессау, Берлин, Гамбург, Бремен, Кассель, Амстердам, Цюрих, Лозанна), летний сезон 1824 г. провела в Майланде, карнавальная сезон 1824/1825 – во Флорентийском театре alla Pergola, затем вернулась в Германию. С Голландом познакомилась, вероятно, осенью 1830 г.: в октябре они вместе работали у директора Карла Карстена, в ноябре выступали как гастролеры в Городском театре Данцига, в 1831 г. вышла за него замуж. В 1831–1833 гг. – совместный ангажемент

жительный ангажемент в Риге. Отношения в брачном союзе не сложились, брак распался с согласия обеих сторон, и в Россию Голланд приехал один.

По воспоминаниям Каролины Бауэр, Голланд – один из самых красивых мужчин на сцене – в Петербурге страстно влюбился в очаровательную Юлию Герстель⁷, артистку здешней немецкой труппы (приятную и веселую «субретку»), любившую красавца не менее пылко (*Bauer, 25*). Бауэр так описывает романтическую историю их отношений:

Годами страдала бедная Юлия от этой вечной борьбы чувства и долга! Она бежала со сцены и из Петербурга, чтобы избавиться от прекрасного и обольстительного мужчины и его сладких ухаживаний. Но от собственного сердца и несчастной запретной страсти она не могла убежать. Юлия вернулась в Петербург, но не на сцену. Она фактически стала супругой Голланда, но никогда не забывала, что для этого союза необходимо благословение церкви. Юлия умерла молодой от неизлечимой борьбы ее бедного верного сердца (*ibid.*).

Помимо внешней привлекательности, артисту было присуще чувство внутреннего достоинства и что-то от отваги бывшего студента. Однажды он осадил князя С. С. Гагарина⁸, который вел себя с Голландом подчеркнуто высокомерно. Голланд, совершенно игнорируя его превосходительство, повернулся спиной к князю и без лишних церемоний обратился к управляющему немецкой труппой П. Гельмерсену⁹: «Пожа-

семьи Голландов в Риге. Там же 12 мая 1833 г. родилась их дочь Мария. После разрыва с мужем в 1835 г. Марианна вышла замуж за фон Кестелота. Осенью 1837 г. Марианна фон Кестелот совершила гастрольные поездки в Кёнигсберг, Петербург, Киев, Москву.

⁷ Герстель (*Gerstel*) Юлия, дочь придворного актера и помощника режиссера немецкой труппы в Петербурге Вильгельма Герстеля.

⁸ Гагарин Сергей Сергеевич (1795–1852), князь, обер-гофмейстер, в 1829–1833 гг. заведующий императорскими театрами.

⁹ Гельмерсен (*Helmersen*) Петр (Петр Федорович) (1776 или 1777–1861), дворянин, коллежский асессор, в службе Дирекции императорских театров с 20 августа 1809 г.; с 15 июня 1823 г. в течение 30 лет – управляющий Немецким театром.

луйста, передайте на следующее мой ответ князю, который ну очень демонстративно отсутствует» (*ibid*, 23).

В службе Дирекции императорских театров Голланд состоял двадцать лет – с 1833 по 1853 г. В соответствии с практикой Дирекции, он начал свою карьеру в Петербурге с дебютов: в апреле 1833 г. ему было назначено шесть дебютов по 300 рублей, а по их окончании – бенефис на казенных расходах. В случае, если Дирекция сочтет выгодным ангажировать артиста, то он будет дебютировать только три раза и получит бенефис пополам с Дирекцией¹⁰.

6 мая 1833 г. Голланд подписал первый контракт – на один год, на амплуа первого тенора и баритона в операх. В вознаграждение ему полагалось по 7500 рублей государственными ассигнациями и бенефис на обыкновенных казенных издержках в «хорошее время» – т. е. между 1 сентября и Великим постом. «Городские платья» Голланд должен иметь «от себя», равно как «перчатки и обувь ко всякой одежде, кроме старогерманских и рыцарских сапог, сандалий и старогерманских башмаков, доставляемых от Дирекции»¹¹. За первый бенефис в службе Императорских театров 29 сентября 1833 г. артист получил в награду от Николая I бриллиантовый перстень¹².

В июне 1837 г., по случаю увольнения актера Г. Гофмана со службы, Дирекция склонила Голланда принять на себя обязанность режиссера немецкой труппы без производства за это особого жалования. В марте 1840 г., когда приблизился срок окончания контракта, руководство Театрами пересмотрело условия ангажемента и предложило Голланду сверх должности актера исправлять должность режиссера, а также по поручению Директора возложить в обязанность учить артистов как из русской, так и из немецкой труппы. Дирекция определила ему жалование в размере 2136 рублей серебром в

¹⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 5952. О дебютах немецкого актера-тенориста Голланда.

¹¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 5951. О службе актера и режиссера немецкой труппы Константина Голланда. Л. 2–5.

3 июня 1833 г. Министерство Императорского двора выдало Голланду первый «билет на жительство» (там же. Л. 6).

¹² Там же. Л. 10.

год, из них 1000 рублей – за выполнение обязанностей режиссера; ежегодно по одному половинному бенефису на общих расходах между 1 сентября и Великим постом и сверх того перспективные выплаты: за оперы по 11 рублей, а за прочие пьесы – по 6 рублей серебром. В этом контракте расширилось и описание занимаемого Голландом амплуа: «в операх – в партии тенора и *баритона* (курсив мой. – Е. В.), а в комедиях и водевилях – роли первые сильные и комиков»¹³.

По прошествии десяти лет с начала службы в Театральной дирекции, 6 мая 1843 г., Голланду высочайше пожалован пансион в размере половинного жалования (571 рубль 44 копейки серебром в год), с условием, что артист еще два года продолжит службу в Дирекции. В течение этого срока ему выплачивалось жалование с уменьшением той части, которая назначалась в пансион (т. е. фактически сохранялась вся получаемая прежде сумма)¹⁴. В рапорте А. М. Гедеонова Министру императорского двора от 9 мая 1843 г. отмечены «всегдашнее по службе усердие, известный талант и отличные способности» Голланда¹⁵.

Последний трехлетний контракт Голланда с Дирекцией заключен в 1848 г. (с 6 мая 1848-го по то же число 1851 г.)¹⁶. Содержание документа претерпело изменения. Поскольку голос певца стал слабеть, то в опере ему теперь предоставлялись партии «по способностям», в прочих пьесах он продолжал играть «первые роли и комиков»¹⁷. Дирекция сохранила за ним

¹³ Там же. Л. 26, 26 об.

¹⁴ Предписание Министра императорского двора и Копия Высочайшего повеления о назначении Голланду пенсiona были переданы Конторе императорских Санкт-Петербургских театров за подписью А. Гедеонова 12 мая 1843 г. № 238 (Там же. Л. 39). Свидетельство на получение пенсiona № 2144 выдано Голланду 18 мая 1843 г. (там же. Л. 44, 44 об.).

¹⁵ Там же. Л. 37 об. – 38.

¹⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11757. Контракты, принадлежащие к отчету Дирекции 1848 г. Л. 164–165 об. Предыдущий контракт Голланда (с 6 мая 1845-го по 6 мая 1848 г.) см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10404. Контракты, принадлежащие к ревизии отчетности Дирекции императорских Санкт-Петербургских театров за 1845 г. Л. 106–107 об.

¹⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11757. Л. 164.

один ежегодный полубенефис, однако уменьшила выплату по-спектакльных сумм – до 6 рублей серебром за представление. Так как Голланд получал пансион, то жалование его сократилось до 1200 руб. серебром.

Начиная с 1851 г. в документах немецкой труппы ежегодно появляются записки о том, что по истечении срока контракта Голланд из службы Дирекции должен быть уволен. Но с ним еще трижды возобновляется контракт на год, с формулировкой «по необходимости». Наконец в 1853 г. Голланд вовсе увольняется от службы с предписанием Конторы «об отобрании у него сполна казенных костюмов и вещей»¹⁸ и с выдачей 8 мая свидетельства на выезд за границу.

Голланд был прекрасно образован: для немецкой труппы он перевел с французского на русский язык либретто «Невесты» Обера¹⁹. В деле Голланда содержится записка от 7 мая 1841 г. Д. Струйского²⁰ с просьбой препроводить партитуру его оперы «Корсар» А. В. Мауреру. Желая увидеть постановку своей оперы на сцене немецкого театра, Струйский отказывался от всякого вознаграждения, предусмотренного русским писателям, с просьбой перевести ее с русского на немецкий язык. Либретто оперы с отметкой «перевести» переправлено Голланду. Дальнейшая судьба предполагаемого перевода пока не выяснена.

Приезд Голланда в Россию ознаменовал для современников новый этап в жизни музыкального театра.

¹⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 5951. Л. 100. Рапорт исправляющего должность экзекутора Душинкина в Контору императорских санкт-петербургских театров от 4 мая 1853 г., № 200.

¹⁹ «Невеста» («Fiancée, La»), комическая опера в 3 действиях, либретто Э. Скриба, премьера 10 января 1829 г., Париж, Опера Комик, Зал Фавар.

²⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 5951. Л. 29.

Струйский Дмитрий Юрьевич (псевд. – Трилунный, 1806–1856), поэт (поэмы «Аннибал на развалинах Карфагена», «Картина», сборник «Стихотворения Трилунного: альманах за 1830 г.»), переводчик (в т. ч. отрывков из «Чайльд Гарольда» Дж. Г. Байрона), критик (сотрудничал с «Отечественными записками», «Галатеей», «Литературными прибавлениями к Русскому инвалиду» и др.), композитор.

С появлением Голланда началась блестящая эпоха в истории здешней немецкой оперы. До него нам давали всякую всячину, старье; дело доходило почти до «Калифа Багдадского». Голланд явился – и мы увидели много новых опер: «Отелло», «Невесту», «Фра-Дьяволо», и наконец, «Фенеллу», эту милую, очаровательную «Фенеллу», которая заставила не одну известную даму сказать: отчего я не немая? (*Строев, 245*).

Публика, встревоженная слухами о том, что Э. Шварц²¹ заменит Голланда в роли Фиорелло, с радостью восприняла новость о принятии Голланда в состав немецкой труппы (*там же, 247*).

Критики признавали, что голос певца не обладал особой силой²², но пользовался им Голланд превосходно, «ибо тщательно обработал его, и хорошо знает музыку» (*там же, 246*). Исключительный профессионализм и высокая музыкальная культура позволили Голланду исполнять сложные партии в большой романтической опере.

На петербургской оперной сцене Голланд пел теноровые и баритональные партии – Дон Жуана и Фигаро в одноименных операх В. А. Моцарта; Фигаро («Севильский цирюльник»), Тадео («Итальянка в Алжире»), Яго («Отелло») Дж. Россини; Жана Парижского («Жан Парижский») и Диксона («Белая дама») Ф.-А. Буальдьё; Фьорелло, Фра Дьяволо («Фра Дьяволо») и графа фон Салдорфа («Невеста») Д. Обера; Родольфа («Сомнамбула») и Поллиона («Норма») В. Беллини; Цинну («Весталка») Г. Спонтини и др. Иногда Голланда заменяли гастролеры: так, в 89-м и 90-м представлении «Фенеллы»²³ в роли Фиорелло выступал первый тенорист Амстердамского театра Фохт (Vogt). Он же

²¹ Шварц (Schwarz) Эдуард (1798, Штеттин – 1863, Санкт-Петербург), выдающийся актер, певец, актер немецкой труппы в Санкт-Петербурге (27 сентября 1827 – 28 января 1863), первый тенор в опере, первый любовник в комедии и драме.

²² Особенно слабым его голос казался в «Фенелле», где «в оркестре несколько барабанов, бесчисленное множество литавр и труб всякого рода» (*Строев, 246*).

²³ 20 и 27 мая 1836 г., Александринский театр.

исполнил главную партию в «Дон Жуане» 4 июня 1836 г. С 1837 г. роль Дон Жуана перешла к В. Ферзингу²⁴.

Очевидно, что обновленный состав немецкой труппы еще до прибытия в российскую столицу Г. Брейтинга²⁵ и В. Ферзинга, был в состоянии исполнять на сцене немецкого театра не только зингшпили и переделки с французских комических опер, но и современные полномасштабные романтические оперы, предъявляющие новые требования к исполнителям. Именно такие артисты, как Голланд, обладавшие высокой музыкальной культурой и драматическим талантом, стали артистами «переходного периода» и привили публике вкус к большой опере.

Блестящее актерское дарования Голланда впервые поразило публику в «Фенелле».

Скриб <...> не пожалел для роли Фиорелла своего воображения: он сделал Фиорелла всем, чем можно быть в жизни, провел его по всем ступеням отчаяния и мщения, унижения и величия; дал ему в руки кинжал и топор, одел в рыбацкий плащ и в княжескую порфиру, посадил на белого коня, привез во дворец, наделил ядом и сумасшествием, и, наконец, раздавил его колесом счастья (*там же*, 245).

А комический талант Голланда проявлялся в полной мере в исполнении ролей в небольших комических операх. Он с успехом играл в зингшпилях, лидершпилях, кводлибетах и водевильях-поссе – солдата Михеля²⁶, путешествующего студента Маузера²⁷, каменщика Роджера²⁸, молодого крестьянина Ро-

²⁴ Ферзинг Вильгельм, выдающийся оперный и камерный певец, бас, с 1838 г. в составе немецкой труппы в Санкт-Петербурге.

²⁵ Брейтинг (Breiting) Герман (1804–1842), выдающийся немецкий певец, тенор, с 1839 по 1842 г. в составе Немецкой труппы в Санкт-Петербурге.

²⁶ [«Михель, солдат по имени Тюрен»] («Michel, Soldat genannt Turenne»), лидершпиль в 1 действии, музыка К. Блюма.

²⁷ «Путешествующий студент, или Безмерное веселье» («Der reisende Student, oder Ungeheure Heiterkeit»), комическая опера в 2 действиях.

²⁸ «Каменщик и слесарь» («Maurer und der Schlosser, der»), комическая опера в 3 действиях, либретто Э. Скриба, Ж. Делавиня, Л. Анжели, музыка Д. Обера, премьера 3 мая 1825 г., Париж, Опера Комик, Зал Фейдо.

берта²⁹, барышню Ленхен³⁰. Для своих бенефисов Голланд выбирал именно комические роли³¹. Так, 11 ноября 1837 г. на сцене Большого театра была показана опера А. Адана «Почтальон из Лонжюмо»³². Рецензент «Литературного прибавления к Русскому инвалиду» писал, что столичная публика,

уже привыкшая с некоторого времени к большим операм, где великолепие костюмов и роскошь декораций доведены до высочайшей степени, сначала слушала довольно холодно первые сцены этой пьесы, которая не блестит внешними прикрасами и сценической пышностью; однако ж мало по малу веселость сюжета начала возбуждать в зрителях смех, и они, кажется, согласились от чистого сердца забавляться несчастиями бедного почтальона. Наконец, смех, переходя от кресла к креслу, и от одной ложи к другой, распространился по всему театру; зала загремела рукоплесканиями, и по окончании пьесы многие, выходя из театра, повторяли припев веселой песенки почтальона: «Oh! Oh! Oh! Qu'il est beau, le postillon de Longjumeau!». <...> Бенефициант играл свою роль с совершенством отличного актера, и пел как искусный музыкант (*Немецкая опера*, 470).

С конца 1840-х гг. в документах Голланда появляются свидетельства того, что артист обладал склонностью попадать в неприятные ситуации, доставлявшие немало хлопот Дирек-

²⁹ [«Судьба решает»] («Das Los entscheide!»), драма-водевиль в 3 действиях, с французского, по А. Ла-Рошу.

³⁰ «Праздник ремесленников» («Fest der Handwerker, das»), водевиль-поссе «из народной жизни» в 1 действии, либретто Л. Анжели Л., музыка К. Блюма, премьера в 1828 г., Берлин.

³¹ «Когда наступает время бенефиса Голланда, петербургские меломаны могут быть заранее в полной уверенности слышать какую-нибудь новую и хорошенькую оперу французской школы, или комическую оперу, что одно и то же. Третьяго года, Голланд дал нам «Невесту» Обера, в прошлом году мы слушали в его бенефис «Молнию» Галеви, которая, к сожалению истинных любителей, мелькнула и исчезла, как молния» (*Юркевич*, 1077).

³² «Почтальон из Лонжюмо» («Le Postillon de Lonjumeau»), комическая опера в 3 действиях, либретто А. Лёвена, Л. Л. Брунсвика, музыка Адана, премьера 13 октября 1836 г., Париж, Опера Комик.

ции. Так, в 1847 г. он имел несчастье потерять на пути в город Выборг бумажник с деньгами и отпускным отношением, без которого не мог возвратиться в Петербург³³. В 1849 г. против Голланда выступило «Конкурсное управление, учрежденное над делами несостоятельных должников», пославшее в Контору Дирекции претензию следующего содержания:

Здесьней третьей гильдии купца и бывшего мебельного мастера Вильгельма и жены его Марьи Штром, усмотрев из показания, данного ими по долгу принятой присяги, что Константин Голланд остался им должным за купленную мебель 65 рублей 71 копейка серебром. А как артист Голланд до сего времени денег этих в сие управление не представил, то Конкурсное управление покорнейше просит Контору Дирекции взыскать долг из его жалования и препроводить при взыскании в сие управление, состоящее 2 части 2 квартала по Екатерининскому каналу в дом Данишевского № 25³⁴.

Голланд возвращать деньги не собирался, поскольку нотная этажерка, ценою в 220 руб. ассигнациями, была куплена им с условием, что он во всякое время может ее возвратить с вычетом 10-ти процентов с первоначальной цены. Голланд посчитал нотную этажерку совершенно неудобной и отослал ее Шторму назад. В ходе разбирательства Дирекции и «Управления над делами должников» выяснилось, что купец Штром сам был должен Голланду, так как с 1844 и до 1848 г. включительно брал у Голланда на его бенефисы ложи в бельэтаж по 35 рублей ассигнациями за каждую, но денег не заплатил.

В 1850 г. артист снова вовлек Дирекцию в денежное разбирательство, отказавшись оплатить купцу Дитману из Выборга за взятый три года назад товар на сумму 45 рублей серебром³⁵. Наконец, 17 декабря 1851 г. Голланд был вызван повесткой в Уголовный суд для слушания «по делу о производившей у

³³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 5951. Л. 58. Записка от управляющего группой П. Гамузеуса от 19 февраля 1847 г. В тот же день Голланду было выдано свидетельство за № 5855.

³⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 5951. Л. 64–64 об.

³⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 5951. Л. 72–72 об.

него покражи 27 января 1851 года». В произошедшем артист подозревал свою горничную. Поскольку с российскими законами Голланд был не знаком, Дирекция назначила ему представителя – депутата Гинца. В числе «покраденных вещей» оказались разные костюмы Дирекции: «панталоны палеваго казимира из оперы “Фра Дьяволо”³⁶»; кушак «персидской материи» из оперы «Фенелла»; камзол желтого сукна из драмы «Карл XII»³⁷; «камзол коричневого драдедама³⁸ с пуфами черного плиса» из оперы «Цампа»³⁹; сюртук «коричневого сукна на подкладке из тафты» из оперы «Итальянка в Алжире»⁴⁰; «брюки белаго демикартонна»; «полуколет белого сукна, обшитый галуном» из оперы «Лучия ди Ламмермур»⁴¹; колет⁴² фиолетового сукна из оперы «Роберт»^{43 44}.

Несмотря на все причиняемые хлопоты, Дирекция еще в течение десятилетия продолжала держать актера в штате. А похищенные вещи, находившиеся у него на дому, по решению главного директора велела гардеробмейстеру Закаспийскому вовсе из гардероба исключить.

³⁶ «Фра Дьяволо, или Гостиница в Террачине» («Fra Diavolo ou L'Hôtellerie de Terracine»), комическая опера в 3 действиях, либретто Э. Скриба, музыка Д. Обера.

³⁷ «Карл XII при Бердерах» («Sittah-Mani, oder Karl XII bei Bender»), историко-романтическая пьеса в 5 действиях с музыкой и дивертисментом, либретто К. А. Вульпиуса, музыка С. Нейкома.

³⁸ Драдедам (фр. drag-de-dames), дамское сукно, легкая шерстяная материя.

³⁹ «Цампа, или Мраморная невеста» («Zampa, ou La Fiancée de marbre»), комическая опера в 3 действиях, либретто А.-О.-Ж. Д. де Мельвиля, музыка Л. Герольда.

⁴⁰ «Итальянка в Алжире» («L'Italiana in Algeri»), комическая опера в 2 действиях, либретто А. Анелли, музыка Дж. Россини.

⁴¹ «Лучия ди Ламмермур» («Lucia di Lammermoor»), опера («трагическая драма») в 3 действиях, либретто С. Каммарано, музыка Г. Доницетти.

⁴² Колет – мужская короткая приталенная куртка без рукавов, часто – из светлой кожи, в XVI–XVII вв. надевавшаяся поверх дублета.

⁴³ «Роберт-дьявол» («Robert le diable»), большая опера в 5 действиях, либретто Э. Скриба, Ж. Делавиня, музыка Дж. Мейербера.

⁴⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 5951. Л. 80.

Литература

Bauer – Bauer K. Memoirs of Karoline Bauer from the German in four Volumes. Vol. III. London, Remington and Co., Publishers, Henrietta Str., Covent Garden, 1885.

Лащенко – Лащенко С. К. «Фенелла» на сцене императорских театров // Искусство музыки: история и теория. М.: ГИИИ. Электронное издание. 2013. № 8. С. 5–46.

Лермонтов – Лермонтов М. Ю. Княгиня Лиговская // Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 6. 1957.

Одоевский – Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. ст. и примеч. Г. Б. Бернандта. М.: Госмузиздательство, 1956.

Строев – [Строев В. М.]. В. В. В. Петербургский театр. Голланд в роли Фиорелло в опере Обера «Фенелла» // Северная пчела. 1834. № 62. 19 марта. С. 245–247.

Юркевич – Юркевич П. И. Большой театр // Северная пчела. 1837. 27 ноября. № 270. С. 1077–1080.

Немецкая опера – Немецкая опера в Санкт-Петербурге. Большой театр // Литературное прибавление к Русскому инвалиду. 1837, 27 ноября, № 48. С. 467–471.

Виктор Лапин

И. А. Рупин и «Русский певец и фортепианист»

Иван Алексеевич Рупин (1792–1850) – композитор и преподаватель пения, собиратель и исполнитель русских народных песен. Происходил он из крепостных крестьян богатого костромского помещика, шталмейстера Петра Ивановича Юшкова, который был большим любителем музыки, организовал из своих крепостных музыкантов симфонический оркестр – один из лучших в то время. Хозяин заметил одаренного мальчика-певца в своем церковном хоре и лет в 15–16 отправил его в Москву, в ученики знаменитого оперного певца-кастрата, а затем учителя пения П. Мускетти.

Получив от Юшкова вольную, а от Мускетти – красивый высокий тенор и искусство пения *belcanto*, Рупин приехал в Петербург, мечтая о карьере оперного певца. Но невысокий рост оказался для него непреодолимой преградой на пути к оперной сцене. Он стал усиленно заниматься игрой на фортепиано, а также изучением контрапункта и гармонии у известного капельмейстера и композитора Т. В. Жучковского. Интерес последнего не только к театральным формам (опера, балет, дивертисмент), но и к «русской песне» и романсу, по видимому, передался и Рупину. Он пишет много романсов и «русских песен», каватин и кантат, публикуется в приложениях различных периодических изданий и в «романсовых сериях» разных нотоиздателей Петербурга и Москвы (Ф. Гольца, Л. Снегирева, М. Бернарда, П. Ленгольда и др.).

Среди авторов слов его вокальных сочинений А. С. Пушкин и А. А. Дельвиг, с которыми он был знаком. В доме его бывали также Н. А. Полевой, Ф. А. Кони, Ф. Н. Глинка и многие другие поэты и литераторы, на тексты которых он писал песни и романсы. Чрезвычайно популярной и фактически народной стала, в частности, его песня «Вот мчится тройка удалая» на стихи Ф. Н. Глинки.

В течение нескольких лет он много выступает как камерный концертный певец (сценический псевдоним, данный ему еще Мускетти, – Рупини), преподает пение – среди его учеников Н. Самойлова, О. Петров, М. М. Степанова. Но главное, Рупин–Рупини сам становится знаменитым исполнителем русских песен, за что современники называли его «наш Русский певец».

В 1831 и 1833 гг. Рупин издает две тетради народных песен, каждая под названием: «Народные русские песни, аранжированные для голоса и хора с аккомпанементом фортепиано. Ея Императорскому величеству всемилостивейшей Императрице Александре Феодоровне Всеподданнейше посвящает Иван Рупини»¹. Каждая песня, как видно из названия, изложена в двух вариантах: голос с фортепианным сопровождением и трех-пятиголосное хоровое переложение без сопровождения (при этом верхний голос повторяет сольный вариант напева, т. е. «голос» песни, только что приведенный с фортепианным сопровождением). В трехголосных обработках (которых в сборниках большинство) фактура выдержана, как правило, в простейшем кантовом виде – два верхних голоса в терцию или сексту, бас – функционально-гармоническое сопровождение с редкими мелодизированными ходами. Это «фактурное клише» наследует, прежде всего, традицию нотных рукописных песенников, широко распространенных в России в XVIII – начале XIX в. Что касается партии сольного голоса, то она предназначена для выдающихся мастеров, виртуозно варьирующих песенный напев. Причем его основной прием – богатейшие внутрислоговые распевы, что типологически соответствует лучшим образцам протяжных лирических песен крестьянской традиции. Таким образом, Рупин, имея дело с песнями, мелодико-гармонический строй которых уже прошел «сито» городского или усадебного домашнего музицирования, ориентированного на европейскую, мажоро-минорную систему, развивает свои вокально-концертные версии, опираясь на вершинные достижения русской песенности в ее естественной крестьянской традиции.

¹ СПб., у Бернарда, б/г. Датировка установлена по объявлениям в «Северной пчеле».

По составу тетради Рупина включают в себя как песни, опубликованные в первых двух музыкальных сборниках русских песен (В. Ф. Трутовского и Н. А. Львова–И. Прача), так и несколько замечательных песен, которые публикуются им впервые: например, «Не шуми, мати зеленая дубрава», «Ах, не одна во поле дороженька пролежала», рекрутская «Не белы-то снега», «Уж как пал туман на синё море».

Обе тетради несколько раз переиздавались одним сборником. В первом случае, по-видимому, вскоре после выхода второй тетради тот же нотоиздатель М. И. Бернгард издал с тем же титулом (но без года) сводный сборник Рупина, причем почему-то исключил из него три песни – одну из первой тетради («Солнце на закате») и две из второй («Ты отрада, радость мой» и «Ах ты Ванюшка, размалиновый»). Таким образом, в сводном сборнике Рупина оказалась всего 21 песня (вместо возможных 24-х). Но именно этот усеченный сборник и стал позднее, после смерти Рупина в 1850 г., переиздаваться другими издателями (музыкальный магазин «Одеон», Ф. Стелловский и П. Юргенсон) (*Бацер, Рабинович, №№ 1245–1250*).

Наконец, уже в советское время вышло новое издание сборника под редакцией и с предисловием В. М. Беляева и с вводной статьей Т. В. Поповой². За основу этого издания взят сводный сборник Рупина (21 песня) и восстановлена песня «Солнце на закате» из первой тетради, первое издание которой (1831) сохранилось в ОНИИМЗ РНБ. Кроме того, в качестве приложения редактор включил сюда две песни из этого же сборника, но в более поздней, концертной обработке Рупина.

Две эти песни («Голубчик, голубчик ты мой» и «Я по цветикам ходила»), получившие новую концертную обработку и объединенные в единую композицию (по принципу медленно – быстро), входили в еще один небольшой сборник концертных обработок, изданный Рупиным: «Семь народных русских песен, положенных на один голос с вариациями и аккомпанементом фортепиано» ([СПб.], 1836). По сравнению с двумя первыми тетрадями 1831–1833 гг. в него включены две новые

² Рупин И. Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора / Под ред. и с пред. В. М. Беляева; вводная ст. Т. В. Поповой. М.: Музгиз, 1955.

песни: «Вы молодчики, размолодчики», «Как вечер тоска на- падала» (№ 3–4).

Однако с именем Рупина, творческое наследие которого в целом, в том числе и в фольклористической части, изуче- но плохо, связана еще одна загадочная история. Во вступи- тельной статье к советскому переизданию сборника Рупина Т. В. Попова писала: «Ни в одном из известных книжных и нотных хранилищ и библиотек до настоящего времени не уда- лось обнаружить одного из рупинских сборников, вышедше- го под названием: “Русский певец и фортепианист”. Сборник песен А. Снегирева с мелодиями И. Рупини. СПб., 1836–1837» (*Попова 1955, 22*)³.

На самом деле речь должна идти не о сборнике Рупина, но о музыкальном журнале, издававшемся Снегиревым и в каж- дом номере которого, кроме фортепианных пьес К. Черни или К. Майера, публиковалось по четыре песни в обработке Рупина.

В ОНИиМЗ РНБ сохранился единственный выпуск журна- ла, на титульном листе которого значится: «Русский певец и фортепианист, издаваемый А. Снегиревым. 1836. Первый год. С.-Петербург». Известный музыковед-библиограф Б. А. Воль- ман, описывая периодические издания того времени, сооб- щает о том, что в 1836 г. А. Снегирев начал издавать в Петер- бурге ежемесячный журнал «Русский певец и фортепианист». Журнал «содержал русские песни, аранжированные для голоса с сопровождением фортепиано И. Рупини (Рупиным) и форте- пианные пьесы К. Майера. Количество выпущенных номеров остается неизвестным. В газете «Северная пчела» (1836, № 39) объявлялось о выходе в свет №№ 4 и 5. Имевшийся в нашем распоряжении номер журнала содержал четыре русские пес- ни в обработке Рупини («Голубчик», «Я по цветикам ходила», «Ах! Ты слышишь ли» и «Солнце на закате») и Рондо, сочинения К. Черни, ор. 412» (*Вольман, 43–44*)⁴.

³ К сожалению, эта же справка буквально повторена автором словарной статьи о И. А. Рупине в «Музыкальной энциклопедии» (*По- пова 1978, 753–754*).

⁴ Этот же выпуск включен в каталог «Русские нотные издания первой половины XIX века в фондах Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина» (*Охляковская, № 11*).

В приведенной справке Вольман также допустил ряд неточностей: вслед за Поповой он назвал издателем А. Снегирева, в то время как им был Леонтий Снегирев; «Северная пчела» объявляла в 1836 г. не в № 39, а в № 99 о выходе в свет № 3 и 4, а не № 4 и 5. При ознакомлении с самим выпуском, в котором содержатся перечисленные Вольманом песни в обработке Рупина, нетрудно заметить стоящие у их заголовков большие порядковые номера – № 29–32. Это дает основание предполагать, что описанный Вольманом выпуск «Русского певца и фортепианиста» не был единственным и тем более первым. Предположение подкрепляется и тем, что в «Северной пчеле» в №№ 25 и 44 за 1836 г. мы находим два объявления, извещающие «любителей» о выходе соответственно №№ 1 и 2 журнала «Русский певец и фортепианист».

Возможно, этими уточнениями дело бы и закончилось, но в начале 1970-х гг. музыковед-фольклорист С. Я. Требелева и старший библиограф ОНИиМЗ РНБ О. Г. Охляковская нашли коробку с оттисками рупинских обработок народных песен, из которых часть содержится в переизданном сборнике Рупина 1955 г., а девять до тех пор не были известны. Все оттиски пронумерованы, и почти на всех значится: «Аранжировка И. Рупина» или «Г. Рупини» (№ 6–7); на некоторых оттисках имеется дата цензорского разрешения. Сами оттиски сделаны с однотипных нотных клише (с издательскими литерами L. S. на каждой доске) и напечатаны на одинаковой по формату и качеству бумаге. И это – формат журнала А. Снегирева «Русский певец и фортепианист».

Отсылая за подробностями к моей давней публикации, в которой описываются и систематизируются материалы этой находки (*Лапин, 107–109*), приведу здесь сводный Перечень оттисков и кратко суммирую выводы того «расследования».

Перечень оттисков

| №№ песен | Стр. | №№ досок | Названия песен |
|----------|------|----------|------------------|
| 1–5 | – | – | – |
| 6 | 4 | 14 | Веселая голова |
| 7 | 5 | 14 | Уж как пал туман |
| 8 | – | – | – |

| | | | |
|----|-----|-------|---|
| 9 | 2 | 15 | Подружки-голубушки* |
| 10 | – | – | – |
| 11 | – | – | – |
| 12 | 5 | 15 | Была Дуня румяна* |
| 13 | 6 | 15 | Ах ты, Ванюшка,
размалиновый* |
| 14 | 7 | 15 | Молодка, молодка молодая |
| 15 | 8 | 15 | Ах ты, день ли мой |
| 16 | – | – | – |
| 17 | 3 | 17 | Что красотка молодая |
| 18 | 4 | 17 | Пошли наши подружки |
| 19 | – | – | – |
| 20 | – | – | – |
| 21 | – | – | – |
| 22 | – | – | – |
| 23 | 9 | 17 | Ах, что это за сердце |
| 24 | 10 | 17 | Голова ль моя, головушка
(Цenz. разр. 17 июня 1836 г.) |
| 25 | 2–3 | 19 | Вы молодчики* |
| 26 | 4 | 19 | Как вечер тоска* |
| 27 | – | – | – |
| 28 | – | – | – |
| 29 | 2–3 | 21–22 | Голубчик, голубчик |
| 30 | 4–5 | 21–22 | Я по цветикам ходила |
| 31 | 6–7 | 21–22 | Ах! Ты слышишь ли |
| 32 | 8 | 21–22 | Солнце на закате ⁵
(Цenz. разр. 29 марта 1837 г.) |
| 33 | 2–3 | 23 | Чем я виновен пред тобою* |
| 34 | 4–5 | 23 | Ах, мимо рощицы* |
| 35 | 6–7 | 23 | Долина, долинушка* |
| 36 | 8–9 | 23 | Полно, солнышко*
(Цenz. разр. 22 мая 1837 г.) |

⁵ Этой песни в оттисках нет. В перечень она включена на основании описанного Вольманом выпуска журнала «Русский певец и фортепианист». Звездочками в перечне отмечены песни, которых нет в опубликованном сборнике Рупина 1955 г.

По-видимому, издатель Леонтий Снегирев и Рупин договорились, что в каждом выпуске задуманного ежемесячного журнала будут публиковаться песни в обработке Рупина – плюс одна-две фортепианные пьесы популярных тогда в Петербурге композиторов Черни и Майера. Очевидно, что Рупин свое обязательство выполнил полностью: судя по оттискам, он подготовил 36 песен, по четыре в каждый выпуск. По расчету номеров песен, номеров награвированных досок, цензорским разрешениям и объявлениям газеты «Северная пчела» получается, что сохранившийся и описанный Вольманом экземпляр – это 8-й выпуск журнала (на нем номер не указан, номера объявлялись только в сообщениях «Северной пчелы»).

Обсуждая с издателем план журнала, Рупин, очевидно, решил заново составить песенную подборку для журнала «Русский певец и фортепианист». В связи с этим к ранее изданным 24 песням, большинство из которых было подвергнуто незначительной переработке и освобождено от хоровых вариантов, Рупин добавил еще 12. Из них восемь были обработаны в концертном стиле, резко отличающемся от его предыдущей манеры. Вместе с ними в предпоследний (восьмой) выпуск журнала вошли концертные обработки четырех песен из первых двух тетрадей (№ 29–32). А четыре новые песни заняли их место в более ранних выпусках в соответствующей скромной аранжировке. Таким образом, вслед за ранее изданными сборниками Рупин фактически предполагал дополнить журнальную подборку третьей – концертной – тетрадью песенных обработок⁶.

Итак, свою часть работы для журнальной публикации Рупин выполнил. Доказательство тому – найденные оттиски его обработок. А это значит, что доски, содержащие эти обработки, были уже награвированы и даже прошли цензуру. Но либо все выпуски журнала, кроме одного, оказались утерянными, либо, что не менее вероятно, по каким-то причинам в свет вышли не все предполагавшиеся номера. И тогда, естествен-

⁶ Все оттиски, о которых идет речь, описаны в Каталоге О. Г. Охляковской (см.: *Охляковская, №№ 612–618, 620–623, 625, 628, 630–631*).

но, композитор должен был все-таки попытаться каким-то образом издать хотя бы то, что раньше не публиковалось.

С. Я. Требелева тогда же нашла в ОНИиМЗ РНБ еще пять песен в обработке Рупина. Одна из них, также сохранившаяся в виде оттиска, – «Вечор я, младшенька» – числится как снегиревское издание (под номером доски 136). Возможно, эта песня предназначалась в свое время для «Русского певца и фортепианиста». Но указанный оттиск к журнальной публикации отношения уже не имел.

Четыре другие песни, найденные Требелевой, до сего времени в обработках Рупина не были известны. Они объединены по две в развитые двухчастные композиции (по принципу медленно – быстро) и выпущены двумя отдельными изданиями. В одном из них имеется цензорское разрешение – «Январь 1838 г.». Издание принадлежало тому же Л. Снегиреву, но вошло в серию, которая стала выходить в свет отдельными произведениями с общим титульным заглавием: «Сборник новейших романсов с аккомпанементом форте-пиано. С.-Петербург. Гравировано и печатано у Л. Снегирева и Комп. № 85» (№ доски 147. С. 64–70). Заголовки на странице 64: «№ 27. Вариации. «Я не знала ни о чем в свете тужить». Аранж. И. А. Рупини»; на странице 69: «Вариации. И. Рупини» (песня «Над рекой девка стоит»).

Другое издание, содержащее обработку двух песен «Говорил-то мил, сердечной друг» и «Сени, мои сени», опубликовано под заглавием: «Две русские песни с вариациями, музыка соч. Ивана Рупини. С.-Петербург, Тамм и Крих». Выпуск их следует отнести уже к сороковым годам XIX века, когда началась издательская деятельность Ф. Тамма и К. Криха.

Возможно, что все четыре песни также предназначались для журнала «Русский певец и фортепианист». Но после того как его выпуск по каким-то причинам расстроился, композитор сумел издать эти песни отдельно. Принцип их обработки по стилю близок «концертной тетради», особенно ее последним четверем песням (см. таблицу, №№ 33–36).

К сожалению, все эти материалы до сих пор не опубликованы.

Литература

Бацер, Рабинович – Бацер Д. М., Рабинович Б. И. Русская народная музыка: Нотографический указатель (1776–1973). Часть 2. М.: Советский композитор, 1984. (№№ 1245–1250).

Вольман – Вольман Б. А. Русские нотные издания XIX – начала XX века. Л.: Музыка, 1970.

Лапин – Лапин В. А. «Русский певец и фортепианист» // Советская музыка. 1973. № 8. С. 107–109.

Охляковская – Русские нотные издания первой половины XIX века в фондах Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина: Часть 2. (1831–1850). Вып. I. Музыкальные альбомы и сборники. Произведения русских композиторов / Сост. О. Г. Охляковская. Л.: ГПБ, 1974.

Попова 1955 – Попова Т. В. И. А. Рупин и его сборники народных песен // Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора. М.: Музгиз, 1955. С. 10–22.

Попова 1978 – [Попова Т. В.]. Рупин // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1973–1982. Т. 4. (1978). Окунев – Симович. Стб. 753–754.

Татьяна Берфорд

Первый скрипач Бонапарта при дворе русского императора: Неизвестный Пьер Род

Роль французской классической скрипичной школы в формировании нового скрипичного ландшафта Европы конца XVIII – первой трети XIX в. исключительно велика. Именно эта школа, возглавляемая итальянцем Джованни Баттиста Виотти, за короткое время стала лидером европейского скрипичного исполнительства, приняв эстафету у старых итальянцев (скрипичные школы А. Корелли¹ и Дж. Тартини). Фактически ею были заложены основы современной скрипичной игры – как в эстетическом плане (поющий человеческий голос в качестве звукового идеала), так и в техническом (рациональная позиционная аппликатура, характерная артикуляция с маркированной поляризацией легатных и нонлегатных штрихов). Не случайно в мировой педагогической практике произведения представителей этой школы активно используются по сей день.

Авторитет французов распространялся не только на франкоязычную Бельгию, породив впоследствии феномен франко-бельгийской романтической скрипичной школы. Творчество Виотти и его последователей из числа скрипачей-консерваторцев находилось в поле повышенного внимания Николо Паганини (повлиявшего, в свою очередь, на франко-бельгийцев); воздействие французов ощутимо также в немецком скрипичном исполнительстве первой половины столетия. Однако французские влияния простирались и далее – на восток, в Российскую империю, обе столицы которой с начала XIX в. на протяжении десяти лет буквально оккупировал «десант» из виднейших адептов французской классической скрипич-

¹ Виотти был представителем кореллиевской школы через своего учителя Г. Пуньяни – ученика Дж.-Б. Сомиса, учившегося у Корелли.

ной школы, принадлежавших к ее средней и младшей генерациям. Тем не менее петербургский период деятельности представителей школы, их роль в формировании отечественной скрипичной традиции до сих пор остаются практически не изученными. Настоящие заметки призваны частично восполнить этот пробел.

Первым из французских скрипачей-классицистов в России появился Пьер Род² – самый младший представитель среднего поколения школы, образовавшего на рубеже XVIII–XIX вв. в только что открытой Парижской консерватории своего рода триумvirат³. Из трех скрипачей-консерваторцев наиболее выдающимся как в области скрипичного исполнительства, так и в области музыкального сочинительства был именно он – любимый ученик Виотти, которому мэтр доверил премьерное исполнение своих скрипичных концертов № 17 (d-moll, W I: 17) и № 18 (e-moll, W I: 18) (*Baillot*, б). Показательно, что о Роде лестно отзывался Паганини, в целом не склонный к приватным восхвалениям именитых конкурентов. В письме к своему другу, скрипачу-любителю Луиджи Джерми от 27 октября 1820 г. он сообщал: «Я придерживаюсь мнения, что Род, будучи человеком очень интересным и не пресыщенным Фортуной, пытается внести [свой] вклад в [музыкальное искусство] Италии⁴. В преддверии Рая нельзя играть [на скрипке] лучше, чем он. Быть может, ему не слишком ведомо царство разнообразия, но послушай его, и ты изумишься» (*Paganini*, 192).

² В отечественной традиции его фамилию неверно транскрибируют как Родé.

³ Помимо Рода, в него входили Родольф Крейцер (1766–1831) и Пьер Байо (1771–1842). Основанием для объединения трех скрипачей в некое исполнительско-педагогическое сообщество было место их работы (из-за чего их часто именуют школой Парижской консерватории), а также единство исполнительского стиля: все они были либо учениками, либо последователями Виотти. Общие музыкально-эстетические и методические положения школы нашли воплощение в совместном дидактическом труде трех скрипачей «*Méthode de violon*» (1803).

⁴ Паганини слышал Рода во время гастролей того в Неаполе.

Несмотря на значительный авторитет Рода в среде скрипачей, литературы о нем существует совсем немного. Биографические данные разной степени точности и достоверности приведены в ряде словарей и энциклопедий XIX в. – музыкальных (*Choron, Fayolle; A Dictionary of Musicians; Fétis 1870*) и общих (*Biographie universelle 1836; Biographie universelle 1854; Dictionnaire de la conversation* и др.). Наиболее полно жизненный и творческий путь Рода излагает в своей весьма содержательной брошюре Артюр Пужен (*Pougin*⁵); там же впервые публикуется краткий тематический каталог произведений скрипача. В двадцатом столетии Род привлекает к себе внимание всего лишь как один из представителей французской классической скрипичной школы; в этом своем качестве он фигурирует у ряда исследователей – в частности, у Бориса Шварца (*Schwarz 1983; Schwarz 1987*).

Сведения о Роде на русском языке практически исчерпываются двумя его краткими переводными жизнеописаниями в отечественной периодике начала 1850-х гг. (*Роде; А. С.*), очерком Л. Н. Раабена в книге «Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов», где предпринимается попытка осветить и русский период творчества Рода (*Раабен, 38–39*), а также статьей В. Ю. Григорьева в «Музыкальной энциклопедии» (*Григорьев*). Скрипичные концерты Рода анализируются в монографии автора этих строк, посвященной творчеству Паганини (*Берфорд*); там же затрагиваются и другие вопросы, связанные с обоими скрипачами.

При таком положении дел, учитывая, что наследие Рода по-прежнему остается востребованным в современной учебной практике (24 каприса, скрипичные концерты № 7, № 8 и некоторые другие), на данный момент наблюдается информационный дефицит как биографических сведений о Роде, так и данных о его творчестве. Понятно, что этот пробел в истории скрипичного искусства и музыкальной культуры (отечественной в том числе) должен быть по возможности восполнен.

⁵ Английский перевод: *Pougin A. The Life and Music of Pierre Rode / Transl. Br. R. Schueneman. Kingsville (Texas): Lyre of Orpheus, 1994.*

Жак Пьер Жозеф Род появился на свет 16 февраля 1774 г. в семье торговца галантереей и парфюмерией Пьера Жозефа Рода и Сюзанны Тюрмо⁶ в Бордо на рю дю Лу (rue du Loup), существующей и поныне. О детстве Рода мы знаем мало. В 1782 г. он был отдан в ученики к скрипачу Андре Жозефу Фовелю (ок. 1756 – после 1814?)⁷. Фовель учился у нескольких преподавателей, в том числе у работавшего некоторое время в Бордо и умершего там Пьера Ноэля Жерве (ок. 1746 – ок. 1805), который в свою очередь был учеником Игнаца Френция (1736–1811). Соседка семейства Род вспоминала, что всякий раз, проходя по улице мимо парфюмерной лавки, она видела юного Рода, игравшего на скрипке; это сделало его местной знаменитостью (*Pougin*, 4–5). Двенадцати лет подающий надежды скрипач несколько раз успешно выступил в родном городе на публике.

В 1787 г. Фовель взял своего питомца в Париж, где тот продолжил учебу под руководством Виотти. В 1790 г. Род дебютировал во французской столице, исполнив концерт для скрипки с оркестром № 13 (A-dur, W I: 13) Виотти в руководимом мэтром театре Фейдо между действиями одной из итальянских опер. Тогда же шестнадцатилетний скрипач начал работать в оркестре этого театра, где, согласно театральным альманахам того времени, сначала сидел на последних пультах в первых скрипках, а затем занял место рядом с маститым Гийомом Навуажилем (ок. 1745–1811) за первым пультом вторых (*ibid.*, 8). В это же время завязалась его долголетняя дружба с Пьером Байо, также работавшим в этом оркестре. Впоследствии Байо окажется в России, когда там будет находиться Род, и вряд ли это можно назвать случайностью.

Блестящее начало исполнительской карьеры Рода положила серия концертов в театре Фейдо во время Поста 1792 г. Именно после них он получил право сидеть за одним пультом с Навуажилем⁸. Концерты собрали очень сильный исполнитель-

⁶ Полностью запись о крещении приводится: *Pougin*, 4.

⁷ Известен как Фовель старший, так как его младший брат тоже был музыкантом.

⁸ Сделать Рода концертмейстером вторых – а тем более первых – скрипок было невозможно даже ввиду его выдающихся достижений: такие посты распределялись в строгом соответствии с возрастом и опытом.

ский состав; из скрипачей, помимо Рода, в них были заняты Крейцер и Франсуа Альде (ок. 1765–1835)⁹, еще один ученик Виотти. Род участвовал сразу в нескольких концертах: 1, 5 и 6 апреля он исполнил некие концерты Виотти¹⁰; 8 апреля, на Пасху, выступил с премьерным исполнением восемнадцатого концерта своего учителя, а 13 апреля в первый раз сыграл его семнадцатый концерт. Незадолго до этого, 26 марта, на Благовещение, Род сопровождал на скрипке пение мадемуазель Балетти, исполнившей арию Пуньяни, затем в концерте 4 апреля Род и Крейцер аккомпанировали на скрипках мадам Морикелли, певшей рондо Бьянки, а 10 апреля Альде и Род исполнили одну из концертных симфоний Виотти. Успех выступлений Рода в ситуации конкурирования с другими адептами виоттиевской школы был таков, что вывел скрипача, которому только что исполнилось восемнадцать, в первые ряды европейских исполнителей на этом инструменте.

22 ноября 1795 г. Род получил должность преподавателя скрипки в только что открытой Парижской консерватории, однако тотчас по назначении отбыл вместе со своим земляком, видным французским баритоном Пьером Жаном Гарá (1762–1823), в длительное турне по Германии. Он выступал в Гамбурге и провел некоторое время при дворе прусского короля Фридриха-Вильгельма II, виолончелиста-любителя и ученика Луи Дюпора (*Biographie universelle* 1854, 270). Имеются сведения, что Род побывал и в Лондоне, где в то время находился эмигрировавший из Парижа Виотти; однако благотворительный концерт Рода в пользу бедных не собрал публики в английской столице по политическим причинам: Англия находилась с Францией в состоянии войны. Обрато Род вернулся через Нидерланды, давая концерты по пути.

⁹ Известен как Альде младший, поскольку его старший брат был также скрипачом.

¹⁰ По всей видимости, это был тринадцатый концерт, а также концерты № 3 (A-dur, W I: 3) и № 14 (a-moll, W I: 14), о которых упоминает Ф. Ж. Фетис (*Fétis* 1870, 283).

В 1799 г. Род снова начал преподавать в консерватории¹¹, короткий период работал солистом в Théâtre de la République et des Arts¹², а также выступал вместе с Гара, Байо и Крейцером в концертах, которые проходили в выставочном зале известного парижского торговца картинами Жана Батиста Пьера Лебрена (1748–1813) на рю де Клери (rue de Cléry) и пользовались большим успехом у публики.

В самом конце того же 1799 г. Род играл в Мадриде. В испанской столице он познакомился с Луиджи Боккерини, инструментомовавшим его скрипичный концерт № 6 B-dur, который автор посвятил испанской королеве Марии-Луизе (1751–1819) (*Picquot*, 94)¹³.

По возвращении во французскую столицу Род в 1800 г. получил звание солиста первого консула Наполеона Бонапарта. 4 августа следующего года он принял участие в концерте, посвященном годовщине основания консерватории, где вместе с Байо и виолончелистом Шарлем Бодио (1773–1849) исполнил трио. В конце 1802 г., перед отъездом в Россию, он с большим успехом выступил несколько раз на публике, представив ей, в частности, свой новый концерт № 7 (a-moll, op. 9). Последние из этих выступлений, по сообщениям прессы, имели место на первых двух вечерах ежегодной серии концертов Клери 6 нивоа XI года (27 декабря 1802 г.) и в самом начале января 1803 г.¹⁴ Таким образом, Род покинул Францию не ранее ян-

¹¹ К сожалению, установить фамилии консерваторских учеников Рода сложно, так как списки обучающихся имеются не за все годы, полностью же архив консерватории сохранился лишь с 1819 г. Установлено, что у Рода занимались Люк Гене (Guénée), получивший первую премию на экзаменах в 1798 г. и впоследствии заявивший о себе как сочинитель комических опер, а также Марсель Дюре (Duret), удостоенный той же премии в 1803 г. (*Pougin*, 15).

¹² Одно из названий Парижской Оперы (Opéra de Paris). Род ушел оттуда 27 ноября 1799 г.

¹³ Род высоко ценил соль-минорный струнный квинтет Боккерини из op. 37 (№ 52) (*Picquot*, 128) и, по-видимому, участвовал в его исполнении.

¹⁴ Correspondance des amateurs musiciens. An XI (1803). 11 nivôse (1 janvier). P. 3; Correspondance des amateurs musiciens. An XI (1803). 18 nivôse (8 janvier). P. 3. С 1 января 1804 г. эта газета стала называться «Correspondance des professeurs et amateurs de musique».

варя 1803 г. Впоследствии его место первого скрипача наполеоновской капеллы занял Крейцер.

По пути в Россию Род выступал в городах Германии. В начале июля 1803 г. его слышал в Брауншвейге Л. Шпор (*Spohr 1*, 66–67). О концерте Рода 8 декабря в прусском Мемеле (нынешней Клайпеде) сообщает парижская газета «Correspondance»¹⁵.

Уже на территории Российской империи с ним произошел случай, дошедший до нас в воспоминаниях французской актрисы Луизы Фюзиль (1771–1848). Поскольку исторических анекдотов о Роде известно очень мало¹⁶, а о бытовых подробностях его пребывания в России мы не знаем практически ничего, имеет смысл привести этот отрывок полностью. Он любопытен и как свидетельство тех трудностей, с которыми постоянно сталкивались концертирующие музыканты во время своих гастрольных поездок, а также как впечатление европейца от нравов «немытой России» (точнее, Малороссии):

Известна ли вам история, случившаяся с Родом в России, во время его путешествия в Киев, где он намеревался дать несколько концертов¹⁷? Его застигла ужасная непогода, и он вынужден был остановиться у крестьянской избы (в оригинале *hisbach*. – *Т. Б.*), где издали заметил свет. После довольно долгого стука [в дверь] старуха с красными глазами и морщинистым лицом – настоящая ведьма из “Макбета” – открыла дверь. Слуга Рода спросил, может ли она пустить переночевать его хозяина. Она как будто [с кем-то] посоветалась, она была в нерешительно-

¹⁵ Correspondance des professeurs et amateurs de musique. An XII (1804). 23 nivôse (14 janvier). Col. 38.

¹⁶ Один из них приводится здесь: Скрипач Роде и его кормилица // Библиотека для чтения. 1851. Т. 109. Сентябрь. Смесь. С. 43–51; Роде и его кормилица // Литературное прибавление к Нувеллисту. 1851. Декабрь. С. 91–92. Вкратце его содержание таково: Род, находящийся на вершине славы, оказывается в городке, где живет его старая кормилица; жители городка пытаются при помощи уловки вынудить его поиграть для них, но он категорически отказывается; в то же время он много и охотно играет на скрипке для старушки-кормилицы.

¹⁷ Сведений о концертах Рода в Киеве обнаружить не удалось.

сти; наконец ей было предложено два рубля – огромная сумма для бедных поселян.

– У меня нет ничего, кроме моей кровати, – сказала она, – я уступлю ее барину, а сама переночую на полу в другой комнате. Вы же идите на конюшню, ежели хотите.

Слугам и крестьянам нетрудно отойти ко сну; они отлично спят и на земле, и на полу.

Род валялся с ног от усталости. Слуга поставил карету с лошадей в сарай и заснул. Его хозяин, не раздеваясь, рухнул на низенькую кровать. Полусонный, он раскинул руки, как будто ища чего-то, и вдруг коснулся чьих-то ледяных пальцев. От страха он сразу проснулся и, забыв про сон и усталость, соскочил с кровати; [под ней] он обнаружил труп и решил, что находится в разбойничьем притоне. Он громко закричал, ругаясь на чем свет стоит; прибежала старуха ни жива ни мертва.

– Презренная! – воскликнул он. – Под кроватью тело убитого человека!

– Ох, барин, простите меня! То мой муж. Он помер нынешним утром, и чтобы получить два рубля, я отдала вам его кровать, а сама сунула его вниз...

Как вы догадываетесь, Род постарался покинуть сей гостеприимный кров и безутешную вдову и, несмотря на скверную погоду, снова двинулся в путь (*Fusil*; цит по: *Pougin*, 27–28).

Род находился в России с конца 1803 г. до марта 1808-го. Его прибытие в Петербург зафиксировано все той же «Correspondance»:

Г-н Род, первый скрипач капеллы первого консула, прибыл в Санкт-Петербург, где он должен выступить в нескольких публичных концертах¹⁸.

Поскольку опоздание сообщений о российских музыкальных новостях в эту газету (с поправкой на новый стиль) составляет около полутора месяцев, можно предположить, что Род появился в российской столице в самом конце декабря или начале января. Через полмесяца «Correspondance» сооб-

¹⁸ Correspondance des professeurs et amateurs de musique. An XII (1804). 2 ventôse (22 février). Col. 124.

щает о том, что концерты скрипача в Петербурге состоялись и произвели большое впечатление:

Г-н Род уже некоторое время пребывает в Петербурге. Он дал там несколько концертов. Его талант вызывает восхищение города и императорского двора¹⁹.

По-видимому, успех первых петербургских выступлений Рода при дворе был исключительно велик, и с 1 января 1804 г. артист официально занял пост первого скрипача императора Александра I сроком на три года (по 1 января 1807 г.)²⁰. Внимательно следившая за русским турне Рода «Correspondance» откликнулась на это следующим сообщением:

Г-н Род, побуждаемый милостивым приемом Е. И. В. и великолепным окладом, каковой он ему предоставил, согласился остаться в сем городе на несколько лет²¹.

Ежегодное вознаграждение Рода действительно составляло огромную по тем временам сумму в 5000 рублей²², сверх того

¹⁹ Correspondance des professeurs et amateurs de musique. An XII (1804). 19 ventôse (10 mars). Col. 165–166. Информация об этих концертах, проходивших, по-видимому, при дворе либо в домах высшей петербургской знати, в отечественной периодике отсутствует.

²⁰ Хотя началом действия контракта указано 1 января 1804 г., в действительности Род был определен ко двору лишь 5 марта (РГИА. Ф. 519. Оп. 7 (1151). Д. 579. 1824. Л. 3), а жалованье ему было назначено с 1 февраля (*ibid.* Л. 2). Выражаю благодарность Н. А. Огарковой за информацию об этих документах.

²¹ Correspondance des professeurs et amateurs de musique. An XII (1804). 19 germinal (28 mars). Col. 205.

²² «В вознаграждение за мои труды назначается мне ежегодно... по 5000 рублей, которую сумму выдавать мне из кабинета Его Императорского Величества как обыкновенно по третям, во все время продолжения моего контракта...» (Контракты с артистами Роде, Пиччини, Дидело, Коланд, Сент-Вер, Флэри, Рейхерт, Ронкони, Л'Анно. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 77. Л. 2); «Известному музыканту Роде, принятому ко двору НАШЕМУ в службу, доколь он в ней пребудет, повелеваем с 1-го февраля сего года производить жалованья по пяти тысяч рублей на год из Кабинета. [5 марта 1804]» (Указ Кабинету [Его Императорского Величества]. РГИА. Ф. 468. Оп. 1–2. Д. 3921. Л. 149; копия: Ф. 519. Оп. 7 (1151). Д. 579. 1824. Л. 2).

ему разрешался ежегодный концерт-бенефис во время Поста, и в тот же период дозволялось выезжать на гастроли в Москву и в другие города России²³. Величина оклада свидетельствует о большой заинтересованности российского императорского двора в привлечении крупнейших европейских (в первую очередь французских) музыкантов.

Согласно контракту в обязанности Рода входило:

1. Всегда по востребованию играть... при дворе концерты; и соло в Эрмитажном театре. 2. По приказанию главного директора играть во время поста концерты на театре, состоящем в ведении дирекции²⁴.

Более конкретно придворные обязанности Рода изложены в одном из документов «Дела по просьбе пианофортистки и Арфистки Целесте де Буше о наименовании мужа ее первым скрипачом Его Императорского Величества» (1 марта 1824). Обращает на себя внимание необходимость играть во время императорских обедов:

Во время службы он (Род. – Т. Б.) музыкою и оркестром не управлял, а употреблялся во дворце при спектаклях между антрактами для игранья концерта, или соло на скрипке, и во время столовой музыки; равномерно употреблялся и в публичных концертах, даваемых от Дирекции; а потому настоящее его качество было концертиста²⁵.

Непосредственным начальником Рода в контракте указан «Его высокопревосходительство Г-н обер камергер (sic), действительный тайный советник [,] главный директор над зрелищами, член академии художеств и разных орденов кавалер»²⁶ Александр Львович Нарышкин (1760–1826).

В начале своего пребывания в Петербурге Род пользовался огромным успехом при дворе. Благоволение императорской четы выразилось в том, что «музыканту Роде» уже 15 января 1804 г. был пожалован перстень, стоимость которого

²³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 77. Л. 2.

²⁴ Там же.

²⁵ РГИА. Ф. 519. Оп. 7 (1151). Д. 579. 1824. Л. 3–3 об.

²⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 77. Л. 2.

(1600 рублей) в сравнении с аналогичными императорскими подношениями другим лицам, имеющим примерно такой же социальный статус либо сходную профессию, весьма велика²⁷. В 1804 г. Род выступал при дворе 20 и 21 января. Императрица Елизавета Алексеевна в письме к матери в Карлсруэ от 23 января 1804 г. сообщала:

Не знаю, говорила ли я Вам, мамочка, что я уже дважды слышала Рода, и я совершенно очарована. Он позавчера играл в Эрмитаже, и второй раз в среду на концерте у Императрицы. У него действительно уникальный талант, и я никогда не слышала такой скрипки, которая доставила бы мне столько удовольствия. Эх не решается сравниться с ним; Френцль, по-моему мнению, не имеет такой улады, хотя он играет хорошо. Род трогает, очаровывает, а у других этого нет ([Романов]. *Великий князь Николай Михайлович*, 120; в оригинале по-французски; цит. по: *Огаркова*, 105).

Род также дал как минимум один совместный концерт с немецкой певицей Элизабет Марой (Mara) (1749–1833) в марте того же года²⁸. Возможно, именно за это выступление «музыканту Роде» был пожалован еще один перстень стоимостью 900 рублей²⁹.

Сверх того скрипач выступил в Москве с двумя концертами-бенефисами 10 апреля и 12 апреля в Петровском театре и в Благотворительном собрании соответственно. О его пребывании в Москве в этом году извещает и «Correspondance»:

В письме, полученном из Москвы, сообщается, что там имели удовольствие во время Поста слушать одновременно двух знаменитых скрипачей – Рода и Френцля, их манеры [игры] совершенно различны, [и] любители [музыки] наслаждались оригинальностью их талантов. Приятная гармония, царившая промеж них, как говорят, столь же замечательна, как и гармония их инструментов³⁰.

²⁷ РГИА. Ф. 468. Оп. 1–2. Д. 3921. Л. 124 об.

²⁸ Северный вестник. 1804. Ч. 1. № 3. С. 393–394.

²⁹ РГИА. Ф. 468. Оп. 1–2. Д. 3921. Л. 263.

³⁰ Correspondance des professeurs et amateurs de musique. An XII (1804). 4 messidor (23 juin). Col. 405.

Тогда же Род принимал участие в квартетных четвергах В. А. Всеволожского, где исполнял партию первой скрипки (*Жихарев*, 44).

Кроме того, имеется сообщение «Correspondance» от 26 января 1805 г. о выступлении Рода в петербургском «club de musique» (Филармоническом обществе?); газета приводит и фантастическую сумму гонорара скрипача (2500 рублей)³¹. Точную дату этого выступления установить не удалось: отечественные источники о нем умалчивают, однако, с поправкой на запаздывание российских новостей в Париж, можно предположить, что концерт состоялся в конце ноября или начале декабря 1804 г.

В последующие два года двор заметно охладевает к Роду: в 1805 г. скрипач удостаивается императорского подарка в виде перстня стоимостью 675 р. только один раз – 8 марта «по случаю данного в пользу его (Рода. – Т. Б.) Концерта»³². О причинах охлаждения можно лишь строить предположения. Скорее всего, сыграло роль осложнение международной обстановки – ухудшение отношений России с Францией накануне подписания Петербургского союзного договора 1805 года и военных действий стран Третьей коалиции против Наполеона. В середине сентября 1804 г. все та же «Correspondance» опубликовала краткое сообщение, что «гг. Род и Буальдье решили покинуть Санкт-Петербург, поскольку французский посол уехал из этого города, и что они намерены возвратиться во Францию»³³. Судя по тому, что Род играл в Петербурге в ноябре или декабре, выехать из страны ему не позволили, «откупившись» огромным гонораром.

Нельзя исключить и того, что утонченный, но не отличавшийся «пиротехнической» виртуозностью исполнительский стиль скрипача оказался чужд отечественным вкусам, воспитанным на итальянской виртуозной традиции, идущей еще от

³¹ Correspondance des professeurs et amateurs de musique. An XIII (1805). 6 pluviöse (26 janvier). Col. 30.

³² РГИА. Ф. 468. Оп. 1–2. Д. 3922. Л. 211 об.

³³ Correspondance des professeurs et amateurs de musique. 1804. 19 septembre. Col. 605.

Антонио Лолли (ок. 1725–1802). Показательно мнение скрипача-любителя Александра Яковлевича Булгакова о тех самых московских концертах 1804 г., высказанное им в письме от 11 апреля:

Приехал в Москву скрипач Роде, называвший себя первым музыкантом первого консула первой в свете нации, а ныне принят к нашему двору в службу на несколько лет, на 5000 тысяч р[ублей] жалованья. Вчерась давал он концерт в театре по 5 р[ублей]; было слушателей до 7000; но я в нем не нашел ничего чудного, в чем со мною много согласных. Завтра будет играть в Благотворительном собрании за 1000 р[ублей]; жаль денег (*Булгаков, 529–530; цит. по: Огаркова, 93*).

Сам Род, вероятно, отдавал себе отчет в несоответствии своего «авангардного» – изысканно-элегантного и чувствительного – стиля местным эстетическим требованиям. Так, согласно Штаффорду, услышав во время парадного обеда в доме графа Платона Александровича Зубова (1767–1822) виртуозный концерт Н. Местрино в исполнении крепостного скрипача Николая Логинова, Род не пожелал играть после него концерт собственного сочинения (*Штаффорд, 383; тот же случай упомянут в: Joussoupoff 1, 14; Ямпольский, 124*).

Свою роль в конфликте Рода и русского двора мог сыграть и специфический – переменчивый, неровный – характер скрипача, отмечавшийся его соотечественниками.

Тем не менее в среде искушенных ценителей искусство Рода по-прежнему ставилось очень высоко. Жихарев, сообщая о московском концерте Байо в начале декабря 1805 г. в круглой зале Зарубина у Никитских ворот и рекомендуя его соперником Рода, указывал:

Всеволожские, Мосоловы и другие дилетанты одного с ними круга утверждают, что хотя Бальо (Байо. – Т. Б.) точно отличный скрипач и одарен необыкновенною силою, но что Роде превосходит его чистотою, нежностью и певучестью игры. «Так играет, – говорят они, – что невольно плачешь, сердце выскочить хочет и не слышишь земли под собою» (*Жихарев, 135*).

В 1806 г. (в преддверии завершения контракта и, вероятно, в надежде улучшить отношения со двором для продления своего пребывания на посту первого скрипача) Род решил преподнести Александру I рукопись партитуры своего нового скрипичного концерта с посвящением «Его Императорскому Величеству»³⁴. Подносной экземпляр концерта сохранился и в настоящее время находится в Отделе рукописей РНБ³⁵. Желание Рода остаться в России еще на какое-то время могло быть вызвано не только карьерными резонами или соображениями финансового плана, но иметь и другие причины: осенью 1806 г. началась война Четвертой коалиции, к которой в декабре того же года присоединилась и русская императорская армия. В этой ситуации любые разъезды становились небезопасными.

Документ о продлении контракта с первым скрипачом императора отсутствует, однако, согласно уже упоминавшемуся «Делу по просьбе пианифистки и Арфистки Целесте де Буше», Род был уволен со службы лишь 28 декабря 1807 г.³⁶, т. е. оставался в должности первого скрипача еще год. Подробности того, как именно он провел этот год в Петербурге, остаются неизвестными. По завершении службы он направился в Москву.

Имеются сведения о концерте-бенефисе Рода в зале московского Танцевального клуба 23 февраля 1808 г. – концерте, который был его последним выступлением, нашедшим отражение в российской прессе; после этого скрипач выехал во Францию. В этом бенефисе, наряду с симфонией В. А. Моцарта, «огромным увертюром» Л. Керубини и концертом для флейты О. Ф. Миллера в исполнении некоего Зука, прозвучали два скрипичных концерта Рода, в том числе ми-мажорный, «поднесенный Его Величеству императору Александру Павловичу»³⁷.

Во время последнего пребывания в Москве Род вместе со своим слугой Генрихом Блументалем проживал на Тверской

³⁴ Concerto de violon dédié À Sa Majesté Imperiale Alexandre I-er... (E-dur, 1806).

³⁵ ОР РНБ: Ф. 550. ОСРК. XII. 89. Франц. F. XII. 60.

³⁶ РГИА. Ф. 519. Оп. 7 (1151). Д. 579. 1824. Л. 3.

³⁷ Московские ведомости. 1808. 19 февраля. № 15. С. 367.

улице в доме Салтыкова у некоей мадам Шню³⁸ (ныне на месте этого дома – многоэтажный дом № 9/17 на углу Тверской и Газетного переулка). Судя по дате третьего (последнего) объявления об отъезжающих за границу³⁹, он пробыл в Москве до конца февраля.

По возвращении в Париж Род выступил в «Одеоне» 22 декабря 1808 г., где исполнил свой новый концерт № 10 (h-moll). Выступление успеха не имело, хотя наплыв слушателей и был велик⁴⁰. Распространенное мнение о том, что неуспех этого концерта якобы разрушил исполнительскую карьеру Рода, действительности не соответствует: приблизительно в это же время скрипач был принят в члены Академического общества Детей Аполлона (*Société académique des Enfants d'Apollon*), представлявшего собой что-то вроде свободной академии изящных искусств⁴¹. Как явствует из Списка (*Tableau*) членов этого общества, опубликованном в 1809 г., Род проживал в Париже по адресу рю дю Сантье (*rue du Sentier*), 24 (*Pougin*, 32). Какое-то время скрипач провел во французской столице, выступая в салоне Франсуа Жозефа Филиппа де Рике, князя Шиме (1771–1843), который сам играл на скрипке. Согласно Эдуару Фетису⁴², за первыми попугаями княжеского оркестра сидели старший Крейцер, Род и Байо (*ibid.*, 34). Впоследствии Род посвятил князю Шимэ свои 24 каприза в форме этюдов для скрипки соло.

³⁸ Московские ведомости. 1808. 19 февраля. № 15. С. 373.

³⁹ Московские ведомости. 1808. 26 февраля. С. 435.

⁴⁰ Довольно резко отозвалась об этом концерте «*Allgemeine musikalische Zeitung*» (1809. Bd. 11. 21. Juni. Sp. 601–602; сокращенный русский перевод: Раабен, 40).

⁴¹ О престижности Академии свидетельствует тот факт, что в нее входили самые видные музыканты эпохи: Й. Гайдн, Ф. Ж. Госсек, А. Э. М. Гретри, Ф. Калькбреннер, Л. Керубини, М. Клементи, Дж. Крешентини, Дж.-Б. Мартини (автор «Восторга любви»), Л. Нурри (отец знаменитого Адольфа), Дж. Паизиелло, Ф. Паэр, А. Сальери, издатель Ж. Ж. Эбо и др., из скрипачей – А. Буше, Дж.-Б. Виотти, М. А. Генен, Р. Крейцер, Ш. Ф. Лафон. Почти все скрипачи (за исключением Генена и Крейцера) гастролировали в России.

⁴² См.: *Fétis 1839*.

На исходе 1810 г. Род посетил родной Бордо, после чего предпринял концертную поездку по югу Франции. Обрато в Париж он вернулся только в июле 1811 г. (*Choron, Fayolle, 227*).

В том же 1811 г. Род был вынужден вновь выехать на гастролы в Германию. По пути он выступал в Австрии, Венгрии, Штирии, Богемии, Баварии и Швейцарии (*Biographie universelle 1854, 270*). Однако и Шпор, слышавший Рода в Вене, и Л. Бетховен (премьеру его сонаты ор. 96 Род играл с эрцгерцогом Рудольфом в декабре 1812 г.) были им разочарованы.

С 1814 г. Род проживал в Берлине, где тем же годом женился на двадцатитрехлетней вдове Каролине Софи Вильгельмине Вероне (*Verona*), дочери придворного художника прусского кайзера. У супругов родились дочь Натали (в конце 1814 г.) и сын Эдмон (двумя годами позже). В Берлине Род преподавал; среди его учеников – Эдуард Риц, впоследствии близкий друг Ф. Мендельсона. Там же, в Берлине, Род познакомился и с самим Мендельсоном – тогда еще ребенком, приводившим всех в восторг своей исключительной музыкальной одаренностью. Позднее Род дружески посвятил Мендельсону свои Два блестящих квартета или сонаты для скрипки соло с аккомпанементом второй скрипки, альты и виолончели ор. 24 (*C-dur, g-moll*), изданные Фрэ в Париже. В Берлине Род создал и свои знаменитые 24 каприза (ок. 1815).

Около 1819 г. Род вернулся во Францию, где поселился с семьей в Бордо. В 1820 г. он предпринял гастролы по южной Италии, в том числе выступал в Неаполе, где его слышал Паганини. О других его гастролях сведения отсутствуют, но, по-видимому, скрипач неоднократно давал концерты за пределами родного города. На это косвенно указывают сочинения явно концертного плана, появившиеся в этот период, однако неопубликованные при жизни автора, что свидетельствует о намерении Рода использовать их для собственных выступлений. Таковы тринадцатый скрипичный концерт и три цикла вариаций (на тему тирольской песни, на тему Г. Ф. Генделя и на тему «*Nel cor più non mi sento*» из «Мельничихи» Дж. Паизиелло⁴³).

⁴³ О вариациях на тему Паизиелло сообщается в: *Pougin, 39, 62–63*. Современные источники об этом цикле не упоминают. Возможно, он

Сверх того в поздний период Род опубликовал в парижском издательстве Фрэ арию с вариациями № 7 и Два квартета, посвященные А. Рейхе. Двенадцать этюдов, созданных в это же время, были изданы после его смерти в издательстве Лонэ.

В 1828 г. Род попытался еще раз завоевать Париж, но попытка оказалась неудачной и окончательно подорвала его силы: вскоре после этого его разбил паралич⁴⁴.

В России смерть Рода, последовавшая 25 ноября 1830 г., была отмечена кратким сообщением в «Московских ведомостях», где он именовался «славным и во многих отношениях единственным виртуозом»⁴⁵. Петербургская пресса на смерть бывшего придворного скрипача не отреагировала, что свидетельствует в пользу предположения о существовании серьезного скрытого конфликта между ним и двором.

Род является наиболее законченным представителем классической скрипичной школы Парижской консерватории. Для его исполнительского стиля характерны особый лиризм, грациозность и очарование, а также живость и пикантность. Повидимому, именно за эти качества он получил от современников прозвище «Корреджо»⁴⁶ скрипки» (*Biographie universelle*

утрачен. Любопытно, что Паганини создал свое каприччо для скрипки соло М. S. 44 на ту же самую тему Паизиелло 23 ноября 1821 г., т. е. спустя год после того, как он услышал Рода в Неаполе. Если французский скрипач, игра которого так понравилась Паганини, исполнял в Неаполе свои вариации на тему неаполитанца Паизиелло, то не вариации ли Рода послужили для итальянского виртуоза одним из импульсов к созданию собственного вариационного цикла на знаменитую тему?

⁴⁴ Известный в свое время скрипач Александр Буше (1778–1861), один из первых французских исполнителей романтического направления, утверждал, что именно он является причиной болезни и смерти Рода. По его словам, во время пребывания в Бордо он сыграл в присутствии Рода какой-то его концерт, не исполнявшийся самим автором, и будто бы сделал это столь хорошо, что один из слушателей громогласно потребовал, чтобы Род «аплодировал своему учителю». Якобы после этого Род слег из-за паралича (*Pougin*, 35).

⁴⁵ Московские ведомости. 1830. 20 декабря. № 102. С. 1454.

⁴⁶ Станковую живопись представителя Высокого Возрождения Антонио да Корреджо (ок. 1489 – ок. 1534) отличают интимность высказывания, мягкая грациозность и томность.

1836, 270). Скрипач предпочитал инструменты Страдивари, которых у него в течение его карьеры было несколько (скрипки 1715, 1722 и 1733 гг.). По-видимому, постоянно он играл на страдивариусах 1722 и 1733 гг. После смерти Рода они были проданы его вдовой за 6000 франков некоему Фильону, скрипачу-любителю из Бордо. Скрипки сохранились до настоящего времени и сейчас носят имя Рода.

Вместе с Р. Крейцером и П. Байо Род является автором «Школы игры на скрипке» («Méthode du violon», 1803), изданной Парижской консерваторией в серии дидактических трактатов ее преподавателей. Большая часть этих трактатов, созданных и опубликованных в первые годы существования консерватории, использовалась в учебной практике вплоть до конца XIX в. Впоследствии Байо, написавший текст «Méthode du violon», переработал его в свой капитальный труд «Искусство скрипки» («L'art du violon», 1834). «Школа» трех авторов оказала значительное влияние на отечественное скрипичное исполнительство. Русский перевод⁴⁷, издававшийся Императорской академией наук, публиковался в 1812, 1829 и 1835 гг.; в сороковых годах дополнительно были опубликованы перевод «Школы» с немецкого (СПб.) и новый перевод с оригинального текста; впоследствии «Школа» публиковалась в 1860 г. (СПб., М. Бернгард) и в 1885-м – с дополнениями А. Клиндингера (М., Юргенсон).

В творческом наследии Рода, балансирующем с точки зрения стиля на грани классицизма и романтизма, центральное место занимают тринадцать концертов для скрипки с оркестром; первые три из них входили в репертуар Паганини. Большую известность получили также десять скрипичных арий с вариациями Рода. Одна из них (op. 10, G-dur) была

⁴⁷ [Байо П., Крейцер Р., Род П.] Скрипичная школа Роде, Байльота и Крейцера с приложением первоначального понятия о нотах и других для изучения на скрипке необходимых правил и с присокуплением арий из «Русалки» и других опер, польских, кадрилией, вальсов, контрдансов, экосезов, англезов, козачков, мазурок, менуэтов (sic), маршей и употребительных новейших песен с вариациями, извлеченных из различных авторов. СПб.: При Императорской Академии Наук, 1812. 86 с. (РНБ; РГБ; МГК; ГММК; РИИИ; НБУВ).

любимой концертной пьесой Шпора, в переложении для голоса ее исполняли и певицы (Анджелика Каталани, Г. Зонтаг, М. Малибран, П. Виардо, Е. Катульская и др.). Своими восемью струнными квартетами Род внес заметный вклад в развитие жанра блестящего квартета (*quatuor brillant*), представляющего собой камерный концерт для скрипки в сопровождении второй скрипки, альты и виолончели.

Сочинение Рода, вне всякого сомнения относящееся к петербургскому периоду, – уже упоминавшийся скрипичный концерт, посвященный Александру I (опубликован ок. 1815 Шлезингером в Берлине как № 12, оп. 27)⁴⁸. Его финальное рондо (*Allegretto à la Russe*) представляет собой попури из популярных русских мелодий, рефреном же выступает народная песня «Во поле береза стояла», получившая известность в музыкальных кругах благодаря сборнику Львова-Прача (1790; *Львов, Прач, 156–158*). Концерт (один из лучших у Рода) развивает стиль поздних парижских концертов Виотти и сочетает эмоциональный размах и величественность с функциональностью формы и большой элегантностью собственно скрипичной составляющей (темброрегистровая драматургия, штриховая палитра). Романтическую ноту этому классицистическому опусу придает необычное ладовое решение цикла: при основной тональности E-dur финальное рондо написано в одноименном миноре. Очевидно, сам композитор считал финал этого концерта особенно удачным и потому переделал его в концертную пьесу под названием Каватина и Рондо на русские темы⁴⁹.

По традиции к петербургскому периоду относят также концерты № 8 (e-moll, op. 13), № 9 (C-dur, op. 17) и № 10 (h-moll, без опуса). На титульном листе восьмого концерта, посвященного любовнице Наполеона певице-контральто Джузеппине Грассини (1773–1850), с которой Род выступал еще в Париже, до

⁴⁸ Ведущие музыкальные энциклопедии Grove и MGG относят создание этого концерта приблизительно к тому же 1815 г. (*Schwarz, Brown, 492; Jahrmärker, 241*), что отстоит от реальной даты его написания почти на десятилетие.

⁴⁹ *Cavatine et Rondeau mêlé d'airs russes avec accompagnement de piano, de quatuor ou d'orchestre (Paris, Richault)*.

отъезда в Россию, композитор именуется первым скрипачом российского императора. Однако, строго говоря, это означает только то, что концерт был опубликован в период, когда Род находился в России; его музыка вполне могла быть сочинена до приезда. А вот Девятый концерт можно отнести к сочинениям, созданным в России, с большей уверенностью: помимо указания, что автор концерта является «первым скрипачом Е. И. В. Александра I, Императора Всея Руси», титульный лист концерта содержит посвящение видному отечественному государственному деятелю и филантропу польского происхождения, графу Августу Ивановичу Илинскому (1760–1844). Что же касается Десятого, то он посвящен неким «друзьям из Штальгена (в Курляндии)». Хотя Курляндия в то время и была частью Российской империи, к моменту публикации этого сочинения (в Париже у Фрэ) Род явно не связывал себя с Россией: на титульном листе его должность придворного солиста уже не упомянута. Впрочем, не исключено, что и Девятый, и Десятый концерты были созданы в конце петербургского периода. Посвящение же Десятого появилось позже.

Кульминационным пунктом творчества Рода до сих пор принято считать буквально несколько лет его работы на посту солиста Наполеона в самом начале XIX в., а последующие периоды рассматривать как постепенный и неуклонный творческий спад. Однако такая точка зрения не является справедливой, она возникла из-за скудости биографической информации о Роде, более всего – о его русском (петербургском) периоде. Обнаруженные факты позволяют увидеть творчество выдающегося французского скрипача в новом свете. Одной из кульминаций исполнительской (а возможно, и композиторской) деятельности Рода был именно петербургский период, в связи с чем биография и творческое наследие музыканта нуждаются в пересмотре и переоценке.

Литература

Берфорд – Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилевые истоки творчества. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2010.

Булгаков – Письмо А. Я. Булгакова от 11 апреля 1804 года // Русский архив. 1898. Кн. 4. С. 529–530.

Григорьев – Григорьев В. Ю. Роде Жак Пьер Жозеф // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стлб. 676–677.

Жихарев – Жихарев С. П. Записки современника: С 1805 по 1819 год. Часть I: Дневник студента. М.: Захаров, 2004.

А. С. – А. С. Петр Роде // Пантеон. 1853. Т. 11. Кн. 10. История и теория искусства. С. 17–24.

Львов, Прач – Львов Н. А., Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами / Ред. и вступ. статья В. М. Беляева. М.: Музгиз, 1955.

Огаркова – Огаркова Н. А. Нотные рукописи как «реликвии» императорского дома // Рукописные памятники. Вып. 10: Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки / Сост. и научн. ред. Н. В. Рамазанова. СПб.: РНБ, 2006. С. 87–107.

Раабен А. Н. Пьер Роде // *Раабен А. Н.* Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Л.: Музыка, 1969. С. 35–42.

Роде – Пьер Роде (биографический очерк) // Литературное приращение к Нувелисту. 1850. Июнь.

Романов – [Романов]. Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елизавета Алексеевна, супруга Императора Александра I. В 3 т. Т. 2. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1908.

Штаффорд – Штаффорд В. Кук. История музыки с примечаниями, поправками и прибавлениями г. Фетиса / Пер. с фр. Е. Воронова. СПб.: б. и., 1838.

Ямпольский – Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. [Т.] 1. М.; Л.: Музгиз, 1951.

Baillet – Baillet P. Notice sur J. B. Viotti... Paris: Hocquet, 1825.

Biographie universelle 1836 – Biographie universelle et portative des contemporaines, ou Dictionnaire historique des hommes vivants et des hommes morts depuis 1788 jusqu'à nos jours / Sous la direction de MM. Rabbe, Vieilh de Boisjolin et Sainte-Preuve. Т. 4. Paris: chez l'Éditeur, 1836. P. 1140.

Biographie universelle 1854 – Biographie universelle (Michaud), ancienne et moderne / Sous la direction M. Michaud. Nouvelle edition. Т. 36. Paris: chez M-me Desplaces, 1854. P. 270.

Choron, Fayolle – Choron A., Fayolle F. Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans (sic!)... Т. 2. Paris: Valade; Lenormant, 1811. P. 227.

Dictionnaire de la conversation – Dictionnaire de la conversation et de la lecture... / Sous la direction de W. Duckett. 2-de éd. T. 15. Paris, 1857. P. 481–482.

A Dictionary of Musicians – A Dictionary of Musicians from the Earliest Ages to the Present Time... Vol. 2. London: Sainsbury and Co., 1824. P. 369–370.

Fayolle – *Fayolle F. J. M.* Paganini et Bériot, ou Avis aux jeunes artistes qui se destinent à l'enseignement du violon. Paris: Leguest, 1831.

Fétis 1839 – *Fétis E.* Origine et histoire des concerts // *La France musicale*. 1839. 8 septembre.

Fétis 1870 – *Fétis F.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 2-ème éd. T. 7. Paris: Firmin Didot, 1870. P. 283–285.

Fusil – *Fusil L.* Souvenirs d'une actrice. En 2 vol. Paris: Dumont, 1841.

Jahrmärker – *Jahrmärker M. Rode* (Jacques) *Pierre* (Joseph) // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*. Bd. 14. Kassel; Basel; London; New York; Prag, 2005. Sp. 240–242.

Joussouppoff 1 – *Joussouppoff [N.]* Histoire de la Musique en Russie. T. 1–2. Paris: s. n., 1861; 1862.

Paganini – *Paganini N.* Epistolario / A cura di R. Grisley. Vol. I: 1810–1831. Milano: Skira, 2006.

Picquot – *Picquot L.* Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini, suivie du catalogue raisonné de toutes ses oeuvres. Paris: Philipp, 1851.

Pougin – *Pougin A.* Notice sur Rode, violoniste français. Paris: Pottier de Lalaine, 1874.

Schwarz 1983 – *Schwarz B.* Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman. New York: Simon & Schuster, 1983.

Schwarz 1987 – *Schwarz B.* French Instrumental Music between the Revolutions: 1789–1830. New York: Da Capo Press, 1987.

Schwarz, Brown – *Schwarz B., Brown C.* Rode (Jacques) Pierre (Joseph) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2-nd ed. V. 21. London; New York, 2001. P. 491–492.

Spohr 1 – *Spohr L.* Selbstbiographie. Kassel; Göttingen: Wigand, 1860–1861. Bd. 1–2.

Галина Петрова

Иоганн Беньямин Гросс – виолончелист-виртуоз и забытый композитор

В 1840 г. постоянный обозреватель театральных и музыкальных событий Фаддей Булгарин писал об оркестре Дирекции императорских театров:

трудно вообще подобрать лучший оркестр... Среди виолончелистов мы имеем первоклассных виртуозов, в полном смысле слова. Г. Шуберт, Гросс, Кнехт и Циприян Ромберг могут давать с успехом концерты в каждой европейской столице¹.

Притом, что булгаринская оценка оркестра явно завышена, в этих словах подмечено нечто весьма примечательное – обозреватель останавливается на составе виолончельной группы: виолончелисты оркестра Дирекции сплошь высокопрофессиональные музыканты-виртуозы (преимущественно немецкой школы). И словно в подтверждение этих слов более чем двадцать лет спустя, в 1867 г., А. Серов напишет: «...Виолончелисты составляли редкую в Европе плеяду: К. Шуберт, Кнехт, Гросс, Мейнгардт...»². Из этой плеяды выделим сегодня фигуру Иоганна Беньямина Гросса, чей масштаб, специфический артистический комплекс ставят его на другую ступень по отношению к его собратьям-музыкантам, даже такого уровня, как К. Шуберт или Ф. Кнехт.

Иоганн Беньямин Гросс (Johann Benjamin Groß) – композитор и выдающийся виолончелист своего времени – родился

¹ Репертуар русского театра на 1840. Т. 1. Кн. 2. С. 313.

² Музыка и театр. 1867. № 10. С. 151. Вспоминая исполнение оперы М. Глинки «Руслан и Людмила», Серов выстроил такую иерархию оркестра Русской оперы: «Оркестр, – на силы которого в этой партитуре большой расчет, – был в 1842 году превосходен, в полном смысле. Первый гобой – Брод и первая флейта – Сусман (Зуссман. – Г. П.) были европейские знаменитости. Между скрипачами было много отличных виртуозов...» (там же).

12 сентября 1809 г. в Эльбинге, умер 3 сентября 1848-го в Петербурге (в возрасте 47 лет) от холеры. Во всех соответствующих справочных изданиях он оценивается как один из самых больших виолончелистов своего времени³. Гросс прожил в Петербурге десять лет; будучи незаурядным музыкантом академической выучки, играл в оркестре, концертировал, писал музыку, и – что крайне важно – оказался у истоков публичного камерного инструментального исполнительства.

Напомним типологические составляющие портрета музыканта-виртуоза: помимо исполнительской стези, он «писал виртуозную музыку», как правило, в форме вариаций «для своего инструмента». Эта формула в эпоху виртуозов изобличает как музыканта-сочинителя средней руки, так и крупного виртуоза-инструменталиста. Гросс явно не вписывается в рамки «типичного виртуоза» своего времени. Начать с того, что он отлично писал музыку *не для своего инструмента*; например, для голоса с фортепиано в жанре, который на языке оригинала называется *Gesänge für Männerstimmen* (напевы, пение для мужских голосов). Наряду с многочисленными сочинениями для виолончели solo, двух виолончелей, виолончели с фортепиано, в его творчестве представлен жанр, непопулярный для виртуозов, – струнные *квартеты*. Гросс автор четырех квартетов.

Берлин и Лейпциг: путь виртуоза

Обратимся к профессиональной биографии музыканта⁴. Отец был состоятельным человеком, что позволило И. Б. Гроссу и его братьям получить солидное музыкальное образование. Уже в юные годы Гросс перебрался в Берлин, где обучался у

³ Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Hg. von Gustav Schilling. Bd. 3. Stuttgart, 1836. S. 366; Musikalisches Conversations-Lexikon. Hg. von Hermann Mendel. Bd. 4. Berlin, 1874. S. 396; Rigaer Theater-und Tonkünstler-Lexikon. Hg. v. Moritz Rudolph, Riga, 1890. S. 78.

⁴ Биография И. Б. Гросса с опорой на периодику, с привлечением дневника Клары Шуман рассмотрена в статье Б. Р. Аппеля (*Appel, 2007*).

королевского камер-музыканта Фердинанда Хансмана (1764–1843). Учитывая тот факт, что Хансман, в свою очередь, был учеником Жана Пьера Дюпора⁵, можно предположить, что бетховенские сонаты для виолончели были известны Гроссу не понаслышке. По крайней мере, фундамент его образования закладывался мастером, который держал бетховенскую классицистскую традицию «в руках», и это не могло не повлиять на формирование дальнейших предпочтений музыканта-виртуоза. В 1824 г., уже в пятнадцатилетнем возрасте, Гросс получил свой первый ангажемент в оркестре Королевского театра Берлина (*Appel*, 218). Там он познакомился с солистом оркестра Фердинандом Давидом, в лице которого обрел надежного друга и партнера по игре в ансамбле. В Берлине и, начиная с 1829 г., в других городах Восточной Германии Гросс пробовал себя как солист, исполняя собственные сочинения, поскольку его композиторская активность проявилась довольно рано. Об одном из первых гастрольных выступлений в Кенигсберге «Allgemeine Musikalische Zeitung» писала:

Господин И. Б. Гросс, уроженец Эльбинга, первый виолончелист берлинского Королевского театра, еще очень молодой, возможно двадцати лет, но пробуждает прекрасные надежды; уже теперь на своем инструменте он достиг известности, только можно пожелать его звукоизвлечению еще большей силы. Он играет без нот, по образцу Ромберга. Его композиции свидетельствуют о таланте, только он должен избегать вычурности и продолжительных погружений в минорный лад⁶.

В 1831 г. Гросс оставляет деятельность оркестрового музыканта в Берлине в надежде на карьеру гастролирующего виртуоза⁷.

Приезд в Лейпциг ознаменовался встречей с Кларой и Фридрихом Вик, согласно Аппелю состоявшейся 12 октября

⁵ Ж. П. Дюпор (Duport, 1741–1818), первый исполнитель сонат Бетховена для виолончели и фортепиано Op. 5; в 1796 г. партию фортепиано исполнял композитор.

⁶ Nachrichten [aus] Königsberg // Allgemeine Musikalische Zeitung. 1829. № 30. 29. Juli. Sp. 501.

⁷ Он предпринял гастроли в Данциг и вновь в Кенигсберг.

1832 г. (*Ibid.*, 219). Гросс сразу пришелся не по душе Вика, как впоследствии и Роберту Шуману. Первое выступление Гросса в Гевандхаусе (исполнялась увертюра «God save the King, музыкант выступил и как дирижер) Вик сопровождал в дневнике своей дочери язвительным комментарием:

Еще хуже дело обстояло у высокомернейшего прусского артиста, виолончелиста Гросса [чем у английского пианиста Шлезингера]. Он дирижировал своей посредственной и ничем не примечательной увертюрой на тему [„] God save” и очень энергично махал дирижерской палочкой. После окончания раздались два хлопка, они потонули в свисте и шиканьи... Вот дурак... Господи, что может быть страшнее, чем посредственный артист и к тому же пруссак? (Цит. по: *Appel*, 219)⁸.

В многоликой артистической среде у музыканта, тем не менее, установились дружеские и творческие контакты с Г. и К. Фойгт, с музыкальным издателем Ф. Хофмайстером, с виолончелистом Андреасом Грабау⁹, которому он посвятил свой (написанный в 1834 г.) концерт для виолончели с оркестром *h-moll* (без опуса, не опубликован). Гросс музицировал также вместе со скрипачкой, ученицей Л. Шпора, Элизой Филипович (урожденной Майер), с известным виртуозом-гитаристом Ж. Н. де Бобровичем, с пианистом Людвигом Шунке, близким другом Р. Шумана. Несмотря на успех своих сольных выступлений, Гросс все больше стремится участвовать в камерных ансамблях. На этой почве интенсифицируются его контакты с Ф. Виком. На одном из вечеров у Виков Гросс, К. Вик и Б. Молик с листа разыграли 6-е Трио К. Г. Райсигера; далее Гросс принял участие в исполнении Первого квартета Бетховена (*F-dur*, *op.* 18).

В Лейпциге Гросс стремительно заявляет о себе как исполнитель и композитор: в 1833 г. прозвучала его виолончельная

⁸ Вероятно, негативную оценку Вика подогрела самоуверенность, с которой Гросс взялся дирижировать своей увертюрой.

⁹ Грабау (*Grabau*) Андреас (1808–1864), лейпцигский виолончелист, участник струнного квартета. Впервые исполнил Пять пьес в народном стиле для виолончели с фортепиано (*op.* 102) Р. Шумана, который композитор посвятил Грабау.

соната ор. 7 (в совместном дуэте с Кларой Вик). Примечательно исполнение в том же году (в рамках квартетного собрания концертмейстера Гевандхауза Г. А. Маттеи) Первого струнного квартета Гросса (D-dur, ор. 9) с участием автора.

Дерпт: от виртуозности к практике камерного музицирования

Приверженность к камерному музицированию у Гросса выявилась рано. При каждом удобном случае он старался войти в квартет или собрать ансамбль по собственному почину. В марте 1832 г. Гросс, например, организовал совместно с Адольфом Фишелем в Кенигсберге шесть квартетных собраний¹⁰. Поэтому поворот от столичных амбиций к музыкальным традициям небольшого городка с его атмосферой камерного музицирования закономерен: Гросс принял предложение занять освободившееся место виолончелиста в частном квартете барона К. Г. Липхарда. Весной 1833 г. Гросс покинул музыкальную метрополию, а в июле 1833-го вместе со своим другом Ф. Давидом последовал в Дерпт. В квартете Липхарда Гросс сменил виолончелиста Циприана Фридриха Ромберга¹¹. Наряду с интенсивной работой в квартете, он концертировал в Риге, в Ревеле (исполнил два своих новых Концерта и Каприччио ор. 6) и в других городах.

В Дерпте музыкант вступил на новую стезю в своем творчестве. В 1835 г. он основал студенческое мужское хоровое певческое общество при университете, для которого сам писал музыку. Вокальный пласт в творчестве Гросса (*Gesänge zur*

¹⁰ Краткое сообщение об этом см.: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. 1832. № 11. 14 März. Sp. 179.

¹¹ Ромберг (Romberg) Циприан (Киприан, Киприяно) Фридрих и его брат Генрих были ангажированы на службу в Дирекцию императорских театров в 1827 г. в оркестр итальянской оперы. В 1832 г. из-за роспуска Итальянской труппы контракт с Ц. Ромбергом не продлили. См.: Ф. 497. Оп. 1. Д. 3334. Л. 1–2, 33. Какое-то время, вероятно в течение года (с марта 1832 по 1833 г.), он играл в квартете Липхарда, а затем вновь вернулся в Петербург.

Leichenfeier op. 29, для мужского хора; 6 Lieder und Gesänge op. 35, «Aus dritten Lese» (на стихи Ф. Рюккерта) № 1; «Der Apotheker als Nebenbuhler» № 3; «Friedrich Barbarossa» (на стихи Рюккерта) № 5 и др.) вырос в среде, для которой любительское хоровое пение определяло культурную доминанту музыкального быта. У Гросса хоровая традиция (мужских баритональных голосов) соприкасается с драматически обостренным речитативом, характерным для шубертовских Lieder, их же напоминая развитой партией фортепиано.

Размолвка Давида с бароном Липхардом привела в 1835 г. к роспуску квартета. После распада квартета Гросс ходатайствовал перед Виком и Шуманом о должности концертмейстера для Давида, хлопотал о возобновлении своей деятельности в Лейпциге¹². В результате – Давид принял приглашение Ф. Мендельсона занять место концертмейстера оркестра Гевандхауза и возвратился в Лейпциг. Гросс же предпринял концертную поездку по остзейскому пространству. О первом исполнении его виолончельного концерта¹³ в Риге 9 апреля 1836 г. отзывался корреспондент «Neue Zeitschrift für Musik» позитивно: «gross componiert und gross gespielt» («отлично сочинено и отлично сыграно»)¹⁴, что было комплиментом в отношении Гросса, – для шумановской газеты не типичным. В том же концерте прозвучали его вариации на тему гимна А. Ф. Львова «Боже, царя храни».

Осенью 1836 г. Гросс со своей семьей вновь в Лейпциге и, видимо, вновь хлопочет о возобновлении ангажементов в Геванд-

¹² «... Я не желал ничего так страстно, – писал он в письме к Вику, – чем слышать грандиозную бетховенскую сонату ля минор для фортепиано и скрипки в исполнении гениальной Клары и моего друга...» (Appel, 222). Клара в дневнике отметила визит Давида с рекомендательным письмом Гросса (*ibid.*).

¹³ Исполнялся Первый концерт Гросса (d-moll; Concerto en forme d'un Concertino), op. 14; d-moll, издание 1833 г., Лейпциг. Тогда же написана и издана Ф. Хофмейстером Рапсодия для виолончели и фортепиано (Rhapsodies pour Violoncelle et Pianoforte. Heft I, op. 12, 1-я тетрадь). Хофмейстер был одним из первых издателей произведений Шумана.

¹⁴ Neue Zeitschrift für Musik. 1836. Bd. 5. № 33. 21. Oktober. S. 133.

хаузе. Шуман, обозревая концерты в газете «Neue Zeitschrift für Musik» в рубрике «Фрагменты из Лейпцига»¹⁵, писал:

Если, таким образом, крупнейшие достижения служат как бы столпами музыкальной жизни, то виртуозы обвивают их наподобие душистых гирлянд, среди которых опять-таки самыми прекрасными были: скрипичный концерт, мастерски сыгранный Давидом... фортепианные пьесы, восхитительно исполненные и резво сочиненные г-ном Теодором Дёлером, интересный, но, пожалуй, слишком запутанный виолончельный концерт И. Б. Гросса, а также легкая пьеса для квартета на баркаролу, им же сочиненную, – пьеса, которую г-да Давид, Ульрих и Квайсер исполнили поистине очаровательно, но главное G-dur'ный фортепианный концерт Бетховена с его величественно-таинственным Adagio, вдохновенно и вдохновляюще сыгранный Мендельсоном (*Шуман, 365*).

Чтобы привлечь к себе внимание, Гросс в доме К. Фойгта музицировал с Мендельсоном и К. Липинским в присутствии Вика и Шуманов (исполнялось фортепианное Трио Бетховена op. 97, B-dur). Однако желаемого результата (получить, подобно Давиду, ангажемент в Лейпциге) музыкант не добился. В ноябре 1836 г. Гросс начинает концертное турне в Веймар, Магдебург, Гамбург, где он играл виолончельный концерт d-moll, op. 14 и вариации на тему И.-Н. Гуммеля op. 18. Далее музыкант проследовал в Мангейм, Нюрнберг и Мюнхен, где его концерты были встречены с воодушевлением. В Вене состоялась встреча с И. Мерком – виртуозом, первым виолончелистом придворной венской оперы. Музыкантов связывала давняя дружба: в 1833 г. Гросс посвятил Мерку свой Concerto (d-moll) en form d' un Concertino, op. 14; Мерк – в свою очередь, в 1838-м, – «20 Exercises für Cello op. 11» адресовал Гроссу.

В июне 1837 г. Гросс возвращается в Лейпциг. Клара Вик пометила в своем дневнике: «Приезд Г. Гросса из Вены. Он вручил свою новую, мне посвященную Рапсодию¹⁶, и я играла

¹⁵ Neue Zeitschrift für Musik. 1836. № 46. Dez. S. 184.

¹⁶ Rapsodies pour Violoncelle et Pianoforte, 2 Heft, op. 33. Leipzig, Hofmeister, 1837. Тетрадь включала четыре рапсодии, каждая из которых основывалась на структуре сонатного цикла.

ее с ним» (цит. по: *Appel, 227*). К тому времени были сочинены и опубликованы некоторые вариационные циклы и второй квартет ор. 16, F-dur¹⁷.

В Петербурге: расцвет и итог жизненного и творческого пути

Немногие музыканты могли себе позволить вести жизнь *странствующего* виртуоза, как, например, норвежский скрипач У. Буль или Г. В. Эрнст; последний никогда не состоял на службе. Гросс имел семью и потребность в твердом ангажементе.

В 1837 г. Гросс решил обосноваться в Петербурге. «*Sankt-Petersburgische Zeitung*» позволяет проследить маршрут композитора. Так, в рубрике «Новости из Гельсинфорса» (от 18 / 30 октября), посвященной Гроссу, отдавалось должное «отличной, блестящей игре виртуоза», особенно подчеркивалась «ученость» музыканта, его почетное членство в Мюнхенском Филармоническом обществе. В заключение сообщалось: «Г. профессор музыки Гросс отбывает вскоре отсюда в Санкт-Петербург...»¹⁸. В декабре 1838 г. «Северная пчела» известила о прибытии в «здесьнюю столицу отличного виолончелиста, Г-на Гросса» и разместила в разделе «Смесь» выдержку из парижской газеты «*Revue et Gazette musicale*»:

<...> Наружность Гросса не обличает в нем с первого взгляда возвышенного художника; он приятного вида, белокур, интересен. Но подайте этому интересному молодому человеку виолончель, и он в одно мгновение совершенно преобразуется. ... Когда рассеется первое очарование, когда несколько успокоишься, и начнешь вслушиваться с большим вниманием, не узнаешь, чье сочинение исполняет Г. Гросс. Музыка эта ни Бетховена, ни Шпора, ни Он-слова, хотя в ней слился дух всех этих трех композиторов.

¹⁷ Опубликован в Лейпциге Хофмейстером в 1836–1837 гг.

¹⁸ *Sankt-Petersburgische Zeitung*. 1837. № 251. 5/17 Nov. S. 1111 (Nachrichten von Helsingfors). Выпуск посвящен «местным новостям из разных стран»: Германии, Швеции, Норвегии, Нидерландов, Бельгии, Ирландии, Северной Америки и др.

Справьтесь в Лейпцигском Каталоге, и вы увидите, что Гросс не только писал с редким искусством музыку для виолончеля, но он, сверх того, издал квартеты, квинтеты и множество сочинений этого рода, бесспорно лучших их всех вышедших в последнее время¹⁹.

Так что к началу карьеры Гросса в Петербурге о его композиторских достижениях было известно.

Начало службы в Петербурге закреплено контрактом от 26 января 1838 г.²⁰. Гросс был определен на «место уволенного музыканта-виолончелиста Венцеля». В предписании Дирекции значится: «играть в оркестрах, везде, где от Дирекции приказано будет с жалованьем 2500 руб. в год»²¹.

О первом концерте Гросса в русской периодике появилось две заметки, обе – в «Северной пчеле». Первая носила рекламный характер:

<...> Мы не должны забывать, – подчеркивал корреспондент газеты, – что наш музыкальный город заключает в себе артистов, снискавших Европейскую известность. В будущий понедельник зала Дворянского Собрания превратится из бальной в концертную, и первый концерт, на который приглашаем Петербургскую публику, будет дан в ней в понедельник, 21 февраля, молодым виолончелистом И. Б. Гроссом, почетным членом Мюнхенского Филармонического Общества, ангажированным недавно к здешним Императорским театрам²².

¹⁹ Северная пчела. 1837. № 287. 17 декабря. С. 1145–1146.

²⁰ Й. В. Василевский ошибочно утверждал, что в Гросс «в 1835 г. получил место в Императорском оркестре Петербурга» (*Wasilewski, 184*).

²¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 7853. Л. 1. В другом деле о службе Гросса сообщалось: Музыкант Иоганн Гросс родился 12 сентября 1809 в Пруссии в г. Эльбинге, женился на Екатерине, урожденной Витте, 30 декабря 1834, имеет детей, дочерей: Марию Доротею, родилась 16 марта 1838, и Эмилию Елизавету (родилась 14 февраля 1840), вероисповедания – католического, жена – лютеранского (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 7854. Л. 16). Для сравнения: жалованье Ф. Кнехта, принятого в Дирекцию императорских театров 27 декабря 1835 г., составило 2000 рублей в год (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Л. 6778. Л. 2).

²² Северная пчела. 1838. № 38. 17 февраля. С. 149.

И несколько дней спустя «Северная пчела» оповестила о первом концерте Гросса:

Поздравляем Театральную Дирекцию с приобретением отличного виолончелиста. Виолончель у нас истинно процветает. Мы можем насчитать в Петербурге по крайней мере пять виолончелистов, которые принадлежат к числу лучших артистов Европы. Между ними г. Гросс занимает почетное место, как исполнитель и как композитор²³. Его увертюра написана со знанием музыки и с большим огнем. Интродукция показалась нам несколько сбивчивою и в мотивах и в инструментовке... Allegro начинается прекрасным, оригинальным мотивом и славно инструментованным. Можно пожалеть, что он не довольно развит во второй части, тем более, что нам показалось, будто он весьма удобен для двойного контрапункта, который так эффектен в оркестре. – В концерте для виолончели г-на Гросса особенно замечательно *andante*. Со вкусом и бережливостью употребленное в нем *pizzicato* обратило внимание всех знатоков. Финальное рондо принадлежит к лучшим виолончельным произведениям в сем роде, хотя, если не ошибаемся, напоминает одно Паганинское рондо для скрипки. Мы в этом не находим большого греха, и такое заимствование есть победа, ибо развитие мотива и инструментовка, все ново и принадлежит вполне г-ну Гроссу. Тем более это приносит ему честь, что хорошее рондо, игривое, эффектное, есть камень преткновения для виолончелистов, по причине самих свойств инструмента. – В игре г-на Гросса самое главное – пение: он выражает его просто, с чувством, с энергиею»²⁴.

Автор рецензии В. Ф. Одоевский высоко оценил исполнительское и композиторское мастерство музыканта, подчеркнув некоторую неподатливость виолончели к виртуозным изыскам²⁵.

²³ Обратим внимание на заимствование немецкого слова композитист – *der Komponist* в русской журналистике первой половины XIX в.

²⁴ Концерт Гросса // Северная пчела. 1838. № 45. 25 февраля. С. 171. Статья написана В. Ф. Одоевским за подписью К. Биттерман (*Одоевский, 156, 569*).

²⁵ Вероятно, исполнялся Первый концерт Гросса (d-moll).

В последующие годы в Петербурге Гросс – постоянный участник больших вокальных и инструментальных концертов. Как большинство виртуозов, он исполнял свои собственные сочинения – пьесы для виолончели solo²⁶, дуэты, вариации. В то же время Гросс владел и крупной формой, что было по плечу далеко не каждому виртуозу-композитору: концерты для виолончели с оркестром были также хорошо представлены в его репертуаре. Музыкальный вечер 5 марта 1842 г. в зале графа В. К. Браницкого включал, среди прочих вокальных и инструментальных сочинений, две композиции Гросса: новый, написанный в Петербурге Концерт для виолончели с оркестром (g-moll, op. 31)²⁷ и вариации на тему баркаролы «Pescator dell' onda» («Рыбак на волнах») op. 24 для струнного квартета²⁸. В этой связи корреспондент «Sankt-Petersburgische Zeitung» писал:

В концерте, устроенном Гроссом... концертодатель исполнит две свои собственные композиции для виолончели, г-н Герке – скерцо Шопена – интереснейшую новейшую клавирную композицию²⁹.

Изобретательность Гросса проглядывает и в составлении концертных программ. В вышеупомянутом концерте звучал Шопен; в доме Браницкого он инициировал исполнение бетховенского Септета Es-dur, op. 20 (в двух отделениях). Приверженность Бетховену проявилась и другим – более оригинальным способом. Для одного из музыкальных вечеров Гросс предложил собственную версию переложения «Патетической сонаты» Бетховена op. 13, о чем сообщала «Sankt-Petersburgische Zeitung»:

²⁶ См.: Sankt-Petersburgische Zeitung. 1843. № 69. 27 März / 8 April. Sonnabend. S. 316.

²⁷ Опубликован в том же году: Berlin, Bote & Bock. Этот концерт Гросс исполнял неоднократно, например, в 1843 г.

²⁸ Variationen über eine Barcarole [O pescator dell' onda] für Streichquartett, op. 24. Опубликовано: Leipzig, Hofmeister, 1837. В исполнении приняли участие Ф. Бём, А. Маурер, И. А. Бер. См.: Sankt-Petersburgische Zeitung. 1842. № 51. Donnerstag. 5/17 März. S. 222.

²⁹ Sankt-Petersburgische Zeitung. 1845. № 73. 1 März / 12 April. Sonnabend. S. 322.

Концерт господина И. Б. Гросса, профессора музыки, в зале господина графа Закревского, напротив Исаакиевского собора в субботу, 13 марта. [...] Увертюра из веберовой «Прециозы» открыла этот званый вечер. Сам концертодатель сыграл новый виолончельный концерт и новые вариации вместе с рондолетто, обе композиции своего сочинения. Кроме того, два любителя, господа Николай Мейнгард и Михаил Шулепников, исполнили: первый – Фантазию для скрипки Вьетана, последний – пьесу для фортепиано собственного сочинения. Интересная часть этого концерта – Патетическая соната Бетховена, безусловно аранжированная Г-ном Гроссом для полного оркестра³⁰.

В петербургской бетховениане этот случай – уникален. Но для обозревателя концерта – это не более чем «интересная часть» его. Подобное переложение сонат Бетховена в аранжировках для различных ансамблей уже было освоено исполнительской и издательской практикой. Л. Кириллина ссылается еще на один пример оркестрового переложения «Патетической сонаты» – на рукопись Л. Шиндельмайсера, датированную «май 1871», как вариант уже более поздней романтической рецепции Бетховена³¹. Гросс опередил Шиндельмайсера почти на тридцать лет!

Концертный сезон 1844 г. в Петербурге ознаменован гастролями Клары и Роберта Шуманов. Гросс – в числе музыкантов, составивших «малый» круг их профессионального общения. Имя Гросса появляется уже в первой записи Шумана, сделанной в Петербурге (от 21 февраля/ 4 марта):

<...> Я вышел и наскоро осмотрел Невский проспект. Отобедали у Гензельтов. Там собрались Ад[ольф] Гензельт, виолончелист И[оганн] Б[еньямин] Гросс и доктор Адам...» (Сапонов, 163).

³⁰ Sankt-Petersburgische Zeitung. 1843. № 56. 11/23 März. Donnerstag. S. 256. Следов данной аранжировки пока обнаружить не удалось.

³¹ Как сообщает исследователь, рукопись хранится в отделе редкостей Московской консерватории (Кириллина, 178).

По приезде Шуманов Гросс участвовал в квартетном собрании в доме Виельгорских³². 12 марта того же года в зале Энгельгардта состоялся третий концерт К. Шуман.

Начало концерта, – комментировал корреспондент «Sankt-Petersburgische Zeitung», – образует большой Квинтет (Op. 44, Es-dur), сочиненный музыкальным критиком и композитором, мужем отличной артистки, господином Робертом Шуманом³³, и исполнен господами Маурер, отцом и сыном³⁴, Хагером и Гроссом³⁵.

Описания Шуманами обедов, деловых визитов, репетиций часто сопровождаются критическими отзывами³⁶. Нелестно музыканты отзывались, в том числе, о своем покровителе – А. Ф. Львове³⁷, благодаря усердию которого в Петербурге прозвучала камерная музыка Шумана, неизвестная и во всех отношениях малодоступная.

Гросс, как в Лейпциге, так и здесь, в Петербурге, раздражал Шумана: «30 апреля / 12 мая <...> Оказавшийся там же [у Гензельта. – Г. П.] Гросс – нудный и малоприятный человек – много рассуждал об одной статье для [издательства] Гертеля» (Сапонов, 192). Следующая запись Шумана: «Понедельник 1 / 13 мая. Утром приходил И. Б. Гросс и скучно говорил о моих квартетах...» (там же). Очередная запись от 2 мая (фиксировались подневно) гласит: «...Вечером я с Гроссом у [Карла Францевича] Альбрехта (из Бреслава), там исполнялись: трио Альбрехта, квартет Гросса, соната Фольвайера и мой квартет....» (там же, 193). Очевидно, что из сочинений Гросса ис-

³² 24 февраля / 4 марта. Играли квартеты Бетховена и Шпора (Сапонов, 166).

³³ Квинтет написан в 1842 г.

³⁴ Всеволод Маурер – вторая скрипка.

³⁵ Sankt-Petersburgische Zeitung. 1844. № 56. 10/22 März. Freitag. S. 258.

³⁶ О вечере у А. Львова: «Выпускник парижской консерватории виолончелист Бер играл с избытком французской чувственности и напыщенно, хотя и с заметным мастерством» (цит. по: Сапонов, 171).

³⁷ М. Сапонов пишет о том, что «мнение четы Шуманов опровергается данными ряда документов» (там же, 173).

полнялся Струнный квартет № 3, ор. 37 (f-moll), о котором он сообщал Шуману в письме от 25 июля 1840 г. из Петербурга³⁸.

Итак, из виолончелистов Петербурга, в числе которых уже давно зарекомендовавшие себя исполнители первого ранга – К. Шуберт, Ф. Кнехт, Ц. Ромберг (все они так или иначе входили в «большой круг» профессионального общения гастролирующих в Петербурге музыкантов), – для музицирования Шуман избрал именно Гросса³⁹. Подчеркнем, в публичных выступлениях Гросс, как правило, исполнял виртуозные композиции, в обстановке же частного музыкального собрания прозвучал его квартет⁴⁰, – интересный факт в концертной практике Петербурга.

Примечательно также, что музыканты собрались на квартире К. Ф. Альбрехта: через год оба музыканта – Гросс и Альбрехт – войдут в состав квартета А. Вьетана.

Вьетан первый ввел у нас публичные квартеты, – отмечал Б. Дамке. – Этим учреждением и своими постоянными усилиями к поддержанию его господин Вьетан оказал большую услугу искусству и имел благотворное влияние на развитие в нашей публике вкуса к классической музыке⁴¹.

Вероятно, в равной мере инициатива публичных камерных собраний в Петербурге выростала из художественных и исполнительских интересов Гросса. Так называемые квартетные утра проходили в зале Петришуле и, как удалось проследить, с конца 1846 г. носили регулярный характер.

³⁸ Письмо опубликовано: *Appel*, 229–230.

³⁹ В дневнике Шумана в списке (август 1836–октябрь 1838) имя Гросса указано в ряду значительных музыкантов-современников: К. В. Тауберт, Шопен, Мендельсон. «Мартин Крейзиг причисляет Гросса к кругу давидсбюндлеров, правда, не подтверждая это никакими источниками» (*Appel*, 223). Вероятно, речь идет о том, что Гросс, как и многие другие молодые люди «различных артистических профессий», принимал участие в «сходках в ресторации» «Кофейное дерево», завсегдатаем которого был Шуман (из книги Ф. Г. Янзена «Давидсбюндлеры»: *Лосева*, 73).

⁴⁰ Опубликован: *Berlin: Bote&Bock*, 1841–1842.

⁴¹ Библиотека для чтения. 1852. Т. 116. Смесь. С. 236.

Публика была здесь не так многочисленна, как в опере, или у Гунгля⁴²; и это понятно, так как такие места посещались не ради одной музыки, – сетовал Дамке, – обзоревавшая квартетное утро 19 октября 1847 года⁴³.

В это утро исполнялись квартет Гайдна g-moll, № 55, камерное трио Шуберта и бетховенский квартет F-dur, op. 10, № 1, «возвращающий в русло ясного классицизма»⁴⁴.

Критика в лице постоянного обозревателя М. Рудольфа не довольствовалась только фактом распространения камерных собраний. «Не каждый отличный солист есть также совершенный исполнитель квартета...», – писал рецензент об исполнении бетховенских квартетов № 7 (op. 59, № 1, F-dur) и № 10 (op. 74, Es-dur), указывая на ансамблевое качество игры. Не случайна здесь аналогия с немецким квартетом братьев Мюллер⁴⁵, – их исполнение Бетховена считалось образцовым⁴⁶, по отношению к которому ансамбль Вьетана стоял пока еще на другой ступени мастерства, которое требовалось от всех членов квартета в столь масштабных и сложных бетховенских произведениях.

В камерных «утрах» звучали квартеты Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Онслопа – «резкий прыжок в новейший романтизм» (Дамке)⁴⁷. Однако, как правило, все программы заключались квартетами венского классика. Именно Бетховен был абсолютным лидером камерного репертуара.

Приверженность камерному ансамблю, игра в квартете не исключала участия Гросса в других концертных программах. Сольные выступления музыканта закрепили за ним

⁴² Концерты И. Гунгля проходили в Павловском вокзале с мая по октябрь 1845–1848 гг. (*Петровская*, 265).

⁴³ Sankt-Petersburgische Zeitung. 1847. № 241. 22 October / 3 November. Mittwoch. S. 993–994.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Немецкий (брауншвейгский) квартет работал в 1831–1855 гг., отличался высоким профессионализмом.

⁴⁶ Sankt-Petersburgische Zeitung. 1847. № 14. 18/30 Januar. Sonntagnachmittag. S. 53.

⁴⁷ Sankt-Petersburgische Zeitung. 1847. № 268. 23 November / 5 Dezember. Sonntag. S. 1101.

репутацию художника, «чуждого модному виртуозному направлению, слава которого преходяща», но «глубоко чувствующего»⁴⁸. Речь идет, например, о концерте Гросса в зале Кушелева-Безбородко при участии капельмейстера и скрипача Альбрехта, кларнетиста В. Вагнера, пианиста и композитора К. Фольвейлера, баса-баритона В. Ферзинга и др. Гросс исполнил свой новый концерт и сольную композицию собственного сочинения. В этой связи корреспондент *Sankt-Petersburgische Zeitung* писал, что не часто в этом зале предоставляется возможность слушать «музыкальную мысль, схваченную в столь упорядоченной художественной инструментовке через точное ведение смычка, как это делает Гросс в новом виолончельном концерте»⁴⁹. Речь идет о Третьем концерте Гросса *C-dur* для виолончели с оркестром. Концерт получил известность, и корреспондент *Allgemeine Musikalische Zeitung* позднее охарактеризовал его как «отважно-романтический», «в высшей степени интересно инструментованный»⁵⁰.

Подобная характеристика виолончелиста подкрепляется и последующими рецензиями.

Что господин Гросс как виртуоз гораздо выше, нежели [А.] Батта⁵¹, – писал рецензент «Библиотеки для чтения», – это еще ничего не значит: все наши виолончелисты таковы, и главное то, что господин Гросс в то же время художник мыслящий, глубоко чувствующий, который занимается искусством не для того, чтобы быть виртуозом, но, напротив, виртуоз для того, чтобы быть художником⁵².

Тот же журнал критиковал репертуар Батта и с похвалой отзывался о программе концерта Гросса (одного из последних),

⁴⁸ Ibid. 1846. № 70. 27 März / 8 April. Mittwoch. S. 279.

⁴⁹ Как оп. 38 опубликован: Braunschweig, G.M. Meyer, около 1848 г.

⁵⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung*. 1848. 50 Jg. № 29. 19 Juli. Sp. 471.

⁵¹ Концерты известного брюссельского виолончелиста А. Батта состоялись 4 и 13 марта 1848 г., включали фантазии на темы из популярных итальянских опер.

⁵² Библиотека для чтения. 1848. Т. 87. Смесь. С. 206.

включившей в себя увертюру к «Ифигении» К. В. Глюка, собственный концерт Гросса, сонату Бетховена, виолончельные вариации Мих. Виельгорского, Каприччио на русские песни А. К. Пиацци⁵³.

В Петербурге Гросс много сочинял. Он проявил себя как состоявшийся «серьезный» композитор: доминантный жанр виртуозов – вариации на оперные мотивы, в отличие от большинства виртуозов-исполнителей того времени, представлен единичными опусами. Миновал он в своем творчестве и «этнографическую» тему – вариации на русские народные темы⁵⁴. Кнехт, Ц. Ромберг, К. Шуберт этот жанр так или иначе культивировали. Среди музыкантов, примкнувших к русской музыкальной культуре, в жанре концерта, как отмечает А. Гинзбург, работали «пианисты Фильд и Гесслер, скрипачи Маурер и Бём, виолончелисты Гросс и Шуберт» (*Гинзбург, 484*)⁵⁵. Виолончельный концерт Шуберта «Concerto patetico» op. 36 был написан в 1856 г. и раскритикован Серовым, несмотря на весьма благосклонное в целом отношение к виолончельным произведениям Шуберта (*там же, 490*). Гроссу принадлежат четыре концерта для виолончели с оркестром (первый сочинен как концерттино), все они держались в репертуаре, имели успех.

Опыт работы в Лейпциге, затем в одном из лучших европейских квартетов с Давидом позволил Гроссу в сочинении музыки подняться на другую ступень по отношению к его собратьям-музыкантам, поскольку подобный опыт формирует другую основу в руках, корреляцию слуха и пальцев, другой объем слухового внимания и, в конечном итоге, – сообразно возможностям, – другую потенцию к сочинительству. В Петербурге в 1840-е гг. были написаны два крупных произведения Гросса: Квартет № 3 op. 37 (f-moll, 1840; Allegro di molto; Cavatina. Andante non troppo lento; Alternativo (scherzoso); Fi-

⁵³ Там же. С. 206–207.

⁵⁴ Вариации на тему «Боже, царя храни!» позиционированы Гроссом как «etudes» для двух виолончелей. См.: Северная пчела. 1840. № 38. 16 февраля. С. 149.

⁵⁵ Гинзбург при этом анализирует прежде всего фантазии Шуберта на русские темы («Fantaisie russe» и «Souvenir de Moscou»).

nale. Allegro con passione)⁵⁶ и Квартет № 4 op. 39 (es-moll)⁵⁷. Последний квартет Гросса исполнялся в Петербурге, хотя сохранившиеся об этом сведения единичны. В отчете Роберта Саксо (Saxo)⁵⁸ от 15 февраля 1846 г. речь идет о квартете братьев Мюллер – «наших музыкальных героев», концертах этого коллектива, организованных в Петербурге усилиями графа Мих. Виельгорского. Одной скупой строкой написано о струнном квартете Гросса, исполненном «самым великолепным образом»⁵⁹. Этот опус Гросса – Квартет № 4 – был посвящен дочери графа Матвея Виельгорского; на титульном листе сочинения надпись: «Exécuted aux Concert par M. Les frères Müller de Brunswick» (исполнялось на концерте братьев Мюллер из Брауншвейга) (*Appel*, 231). Годом ранее, в 1845 г., в Петербурге все тем же «несравненным квартетом братьев Мюллер» были сыграны вариации Гросса на тему «Pescator dell' onda». В квартетах Гросса партии каждого инструмента мастерски разработаны.

Согласно каталогу Шильдбаха в 1842 г. была издана Школа игры на виолончели Гросса (Gross. Elémens du Violoncelle nebst einem Anhang leichte Übungsstücke. Op. 36)⁶⁰. Издавались и другие дидактические сочинения: Etudes pour le Violoncelle (Этюды для виолончели), Stidien für das Violoncello ohne Daumenaufsatz mit genauer Bezeichnung der Stricharten und des Fingersatzes op. 41 (Berlin, Bote & Bock, около 1847 – Упражнения для виолончели с точным указанием штрихов и аппликатуры).

Гросс преподавал в Театральном училище, его учениками были младший (Николай) Мейнгардт⁶¹, великий князь Михаил.

⁵⁶ Шуману из Петербурга Гросс сообщал о своих усилиях по поводу издания нового квартета op. 37 и виолончельного концерта op. 31 (*Appel*, 230).

⁵⁷ Опубликован Шлезингером в Берлине в 1846 г.

⁵⁸ Saxo – псевдоним Романа (Роберта) Штёкгардта – профессора Петербургского университета. Работал корреспондентом в *Neue Zeitschrift für Musik* и в *Sankt-Petersburgische Zeitung*.

⁵⁹ *Neue Zeitschrift für Musik*. 1846. Bd. 24. № 14. 15 Februar. S. 54. Рубрика «aus St.-Petersburg».

⁶⁰ Не обнаружена.

⁶¹ Сын виртуоза-виолончелиста Адольфа Мейнгардта, выступал в концерте Гросса в 1843 г.

Во всех сферах своей деятельности Гросс зарекомендовал себя как профессионал самого высокого ранга, сказала «прививка» одной из самых музыкальных европейских столиц – Лейпцига.

Музыкант скончался в Петербурге в 1848 г.

Петербургская музыка понесла от холеры несколько чувствительных потерь. ... 1 сентября умер один из самых замечательнейших здешних артистов, знаменитый виолончелист Иоганн Вениамин Гросс. В начале настоящего года он вышел в отставку и намеревался уже возвратиться в Германию, чтобы жить там приобретенным на службе пенсионом, как внезапно удостоен был приглашением дать уроки при Дворе. Он остался в Петербурге, надеясь употребить свое новое блистательное положение на пользу искусству... Холера похитила его в одни сутки. Гросс был одним из искуснейших виолончелистов; в игре его был только один недостаток – отсутствие увлекательности, что для солиста значит много. Зато в квартетах он был неподражаем; можно решительно утверждать, что в этом отношении он не имел соперников. Все знаменитейшие скрипачи, посещавшие Петербург, например Вьетан и Эрнст, играли с ним с особым удовольствием. Гросс был умный, вдохновенный композитор. Гросс был замечательный человек по таланту, но и прекраснейшей благородной души... *Мысль учредить музыкальные утра, выполненная Вьетаном, собственно принадлежит ему* (курсив мой. – Г. П.). Концерты Филармонического общества тоже многим ему обязаны. В нынешнем году единственно через его содействие общество получило возможность исполнить «Илию» [Мендельсона. – Г. П.]. Как бы он теперь полезен искусству, в своем новом независимом положении! У него было уже несколько прекрасных планов насчет будущей зимы. .. Одним словом, смерть Гросса для петербургской публики потеря неоценимая⁶².

«Sankt-Petersburgische Zeitung» опубликовала некролог, написанный другом Гросса, известным гамбургским корреспондентом Ф. Труном: «...он исполнял так же, как сочинял:

⁶² Библиотека для чтения. 1848. Т. 90. № 10. Смесь. С. 64–66.

корректно, поэтично, с глубоким смыслом, как квартетист был непревзойденным...»⁶³. Гросс приложил немалые усилия к тому, чтобы сделать камерное музицирование в Северной столице достоянием общественности. Как композитор охватил все концертные и камерные жанры.

После длительного, более чем 100-летнего забвения композиторского творчества Гросса отдельные его сочинения были исполнены в 2004 г. в рамках шумановского фестиваля в Дюссельдорфе, в 2009–2010 гг., уже по случаю 200-летней годовщины со дня рождения музыканта, состоялись дальнейшие премьеры его сочинений в Лейпциге, Париже, Генте, Копенгагене, Вене. В 2009 г. записан Третий квартет наряду с Сонатой ор. 7 (h-moll) для фортепиано и виолончели, Балладой ор. 26, № 4 и Серенадой для виолончели и фортепиано ор. 32, № 3, вокальными сочинениями. Вновь открытые сочинения Гросса издавались (до настоящего времени) в серии «Vergessene Kammermusik – wieder entdeckt Kammermusik Verlag, Kassel»⁶⁴.

Иоганн Бенъямин Гросс оставил яркий след в петербургской музыкальной культуре первой половины XIX в. В собрании Кабинета рукописей Российского института истории искусств сохранились рукописи его программных камерных и концертных сочинений для виолончели solo, ансамбли и соната для двух виолончелей⁶⁵. Эти произведения, насколько мне известно, отсутствуют в имеющихся нотографических списках сочинений Гросса и никогда не исполнялись.

⁶³ Sankt-Petersburgische Zeitung. 1848. № 287. S. 267.

⁶⁴ Издательство «Kammermusik Verlag» в Касселе с 2005 по 2014 г. специализировалось на изданиях «забытой» и «вновь открытой» камерной музыки. В этот период издательство выпустило в свет партитуры квартетов, квинтетов и других камерных сочинений А. Рейхи, Фр. Фески, Л. Шпора, Г. Онслова, А. Ромберга и др. В 2014 г. оно прекратило свое существование в связи со смертью его основателя Х. Р. Битгерхофа.

⁶⁵ Согласно титулам и инструментальным партиям: Ernani. Pianoforte e trio-celli; Ondine. Violoncello 1 u. Violoncello 2; Carnevale di Venezia; Serenade für 2 Violonzello; Sonate für 2 Violoncelle komponiert von Joh. B. Gross. См.: ОР РИИИ. Ф. 2. Оп. 2. Ед. 71.

Литература

Гинзбург – Гинзбург А. С. История виолончельного искусства. Кн. 2: Русское виолончельное искусство до 60-х годов XX века. М.: Музгиз, 1957.

Кириллина – Кириллина Л. В. Бетховен Ad libitum // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция / Материалы научно-практической конференции. М.: Прест, 1999. С. 175–182.

Лосева – [Лосева О. В.]. Из книги Ф. Г. Янзена «Давидсбюндлеры». Пер. О. В. Лосевой // Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии и предисловие О. В. Лосевой; переводы А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2000. С. 69–91.

Одоевский – Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общая редакция, вступ. статья и прим. Г. Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1955.

Петровская – Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург. 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. Кн. А-Л. СПб.: Композитор, 2009.

Сапонов – Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М.: Дека – ВС, 2004.

Шуман – Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. Том I / Перевод с немецкого А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой; ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1975.

Appel – Appel Bernard R. Johann Benjamin Groß (1809–1848). Anmerkungen zu Leben und Werk // Schumann Forschungen. Band 12. Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit. Bericht über das 8. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juli 2004 im Rahmen des 8. Schumann-Festes. Klaus Wolfgang Niemöller zum 75. Geburtstag gewidmet. Hg. Von Bernard R. Appel und Matthias Wendt. Mainz, 2007.

Wasilewski – Wasilewski I. W. Das Violocell und seine Geschichte. Leipzig, 1889.

Георгий Ковалевский

К истории гитарной школы в Петербурге в начале XIX века

В 1769 г. действительный статский советник, член Российской академии наук Якоб Штелин в своем труде «Известия о музыке в России», перечисляя появившиеся во время царствования императрицы Елизаветы Петровны в стране музыкальные инструменты, писал:

В заключение музыкальных новинок и достопримечательностей в царствование императрицы Елизаветы, нужно еще добавить, что итальянцы способствовали появлению в Петербурге и Москве итальянской гитары и ее соотечественницы мандолины, которые никогда не пользовались особенной благосклонностью. Тем менее здесь эти инструменты в почете, что по иностранному обычаю они предназначаются для сопровождения любовных вздохов под окнами любимой; в этой же стране они не могут выполнять своего назначения, так как ни вздохи, ни серенады в переулках здесь не употребительны (*Штелин, 119*).

Свидетельство Штелина считается первым по хронологии упоминанием о бытовании гитары в России. Серьезный ученый, тонкий эстет, большой друг Карла Филиппа Эммануэля Баха воспринял начавшую свое хождение в России гитару как инструмент сугубо бытовой, не имеющий перспектив в связи с национальной ментальностью, обусловленной, в том числе, и достаточно суровым северным климатом. Однако пройдет тридцать с небольшим лет, и гитара зазвучит как в домах горожан, так и в императорских дворцах, став в России одним из символов музыкального искусства.

Яркий и быстро угасший расцвет в России гитарного искусства совпал по времени с пушкинской эпохой. Стремительно увеличивающийся с начала XIX в. престиж инструмента в 1830-е гг. начинает столь же быстро падать в 1840-е, и гитара снова уходит в низовую социальную среду, став принадлежно-

стью музицирования простолюдинов, а затем до начала XX в. почти исчезает из поля зрения серьезных музыкантов. Лишь сохранившиеся в библиотечных архивах нотные журналы и издания свидетельствуют о том огромном интересе, который испытывали к гитарному искусству как царские особы, так и рядовые любители музыки.

Первыми профессиональными гитаристами в России стали итальянские музыканты. Так, живший в конце XVIII в. при дворе Екатерины II композитор Джузеппе Сартти (1729–1802) охотно играл на гитаре в тесном кругу друзей и знакомых (*Головина*, 95). Сохранились сведения и об игравшем в придворном оркестре скрипаче-виртуозе итальянце Карло Каноббио (1741–1822), учившем игре на гитаре трех дочерей Павла I и получавшем за это 1000 рублей в год, сумму по тем временам достаточно серьезную (*Вольман*, 52). Перу Каннобио принадлежат изданные им в России в петербургском издательстве Ф. А. Дитмара гитарные произведения: «Six sonates pour la guitarrre acc. d'un violon (avec sourdine)» («Шесть сонат для гитары с аккомпанементом скрипки с сурдиной», 1797) и «Polonese per chitarra e violinio» («Полонез для гитары и скрипки», 1799)¹.

В Петербурге начала XIX в., в связи с возрастающей популярностью инструмента к преподаванию на гитаре обратились оркестранты итальянской и французской оперы. Так, в «Санкт-петербургских ведомостях» за 1802 г. появилось объявление с предложением своих услуг от итальянского виолончелиста Пьетро Чинти.

Петр Чинти, играющий при новой итальянской труппе на виолончели и знающий говорить по-французски, желает обучать играть на гитаре как соло, так и с аккомпанировкой; он же будет доставлять нужные для сего инструмента музыкальные сочинения; желающие у него обучаться и согласные платить за урок по 3 рубля могут о нем спросить в театре г. Казасси (*Вольман*, 52).

Не отставали и оркестранты французской труппы². Одно из газетных объявлений подобного рода принадлежит Жану-

¹ ОНИиМЗ РНБ. М 980-4/ 87

² Санкт-петербургские ведомости. 1808. №№ 18, 81.

Батисту Филису, отцу семейства оперных артистов, выступавших на петербургской сцене.

Музыкант Филисс-отец, приехавший сюда недавно из Парижа, предлагает свои услуги в обучении играть на гитаре самым легчайшим методом. Он привез также с собою собрание романсов с аккомпанировкой гитары, дуэты и трио своего сочинения. Живет он в Луговой Миллионной в доме № 57 (Цит. по: *Столянский, 141*).

Параллельно с преподавательской деятельностью французские музыканты стали издавать в Москве и в Петербурге первые гитарные журналы, где печатались переложения арий из популярных итальянских опер, шедших на придворной сцене, а также французские романсы или «российские песни». В Москве с 1796 г. издавал «Journal d'ariettes avec accompagnement de guitarrre» («Журнал ариетт с аккомпанементом гитары») А. Ф. Милле³. В Петербурге «Journal d'Airs Italiens, Francais et Russes avec Accompagnement de Guitarrre par J. B. Hainglaise» («Журнал итальянских, французских и русских арий с аккомпанементом гитары») с того же года печатал И.-Б. Генглез⁴. Оба журнала просуществовали недолго, московский всего один год, петербургский закончил свое существование в 1799-м. Напечатанные Генглезом произведения предназначались для исполнения на пятиструнной гитаре, уже выходившей к концу XVIII в. из употребления и вытеснявшейся шестиструнным и семиструнным вариантом инструмента.

Рубеж XVIII–XIX вв. – время формирования собственно русской гитарной школы, в становлении которой важнейшую роль сыграли Игнац Гельд (1766–1816) и Андрей Осипович Сихра (1773–1850). Оба музыканта своими корнями были связаны с Чехией: Гельд родился в Тржебеховице, провел детство и юность в Праге, Сихра родом из Вильно, из семьи чешского учителя. Каждый из них сыграл ключевую роль в появлении и распространении русской семиструнной гитары.

³ ОНИиМЗ РНБ. М 980-4/К. 641

⁴ 9 экземпляров гитарного журнала Генглеза (№ 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 26) хранятся в КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1279.

Заслугой Гельда стало издание в 1798 г. первой в России гитарной школы-самоучителя для семиструнной гитары «Méthode facile pour apprendre à pincer la guitare à sept cordes sans maître». В 1802 г. школа была переиздана на русском языке Дитмаром со следующим названием: «Школа для семиструнной гитары, соединенная с подробным истолкованием музыки вообще, поднесенная Ея Императорскому Величеству государыне императрице Елизавете Алексеевне Игнатием фон Гельдом». В КР РИИИ сохранился экземпляр этого издания с авторским посвящением императрице Елизавете Алексеевне:

Всемиловейшая Государыня! Слабое произведение трудов моих под названием Школа для Гитары дерзаю я повергнуть к стопам Вашего Императорского Величества, яко ревностной Покровительнице наук и художеств. Щастливым почту себя безмерно, если оное удостоится заслужить внимание Ваше, и сие издание украшенное драгоценным Имянем Вашего Императорского Величества будет сладчайшею мне наградою и увенчает блистательнейшим успехом труды мои; Всемиловейшая Государыня Вашего Императорского Величества всеподданейший слуга Игнатий фон Гельд⁵.

В «Санкт-петербургских ведомостях» Гельд поместил следующее объявление о продаже своей школы:

Г. фон Гельд, любитель музыки, издал недавно им сочиненную и на российский язык переведенную школу для семиструнной гитары, по которой начинающие легко могут учиться и без помощи учителя понять начальные основания игры на сем инструменте и потом сами собою усовершенствовать себе в оной, тем более, что сие сочинение наполнено новейшими произведениями музыки, о которых и пространное толкование вообще тут же помещено. Произведение сие ревностных трудов его имел он счастье поднести ее императорскому величеству государыне императрице Елисавете Алексеевне. Означенную школу можно получать у Конюшенного моста, в доме Жадимировского, под № 2, во втором этаже, в покоях № 64; в большой Морской улице в нотном магазине Дитмара и

⁵ КР РИИИ. Ф. 2. Оп.1. Д. 915. С. 2.

в малой Морской улице у г. Клостермана, цена которому экземпляру 10 рублей (Цит. по: *Столянский, 136*).

Школа Гельда, помимо собственно разъяснений способов игры на гитаре и инструктивных упражнений, включала основы элементарной теории музыки и несколько танцевальных пьес, заканчивавшихся вокальным славильным номером в честь Елизаветы (*«Будь вечно Елисавета, отрадой красю света, цвети прелестная психея, цвети как роза и лилея, сердцами нежными владея, по среди утех и любви, во век ты щастливо живи»*) и назидательной арией о тщетности богатства и пользе труда.

Через 10 лет Гельд, быстро терявший былую славу, решил переиздать свою школу, сделав для привлечения публики двуязычное издание для обучающихся как на шестиструнной («гишпанской»), так и на семиструнной («польской») гитарах, с комментариями, касающимися ее содержания, и расширенным нотным репертуаром. Кроме того, чтобы обезопасить себя от возможных убытков, он решил распространить издание по подписке с особой скидкой для подписчиков. В начале 1811 г. в «Санкт-петербургских ведомостях» появилось объявление:

С прискорбием усмотрел я, что чрез исполненное погрешностей перепечатание изданной мною на российском языке «гитарной школы», коея многия свинцовые гравированные доски у меня похищены, остальные же негодные уже к употреблению проданы мною за два года перед сим, распространяются ложные методы игrania на сем инструменте.

Я почитаю себя обязанным почтенную публику предостеречь от покупки таким образом испорченной гитарной школы, и при том объявить, что к удовлетворению желания многих почтенных любителей многократно о том меня просивших, вознамерился я предать тиснению на двух языках, на российском и на французском новое и совершенно мною переработанное издание «гитарной школы» для гитар обоего рода, как для гишпанской (т. е. 6-струнной), так и для польской (т. е. 7-струнной).

Сочинение сие, заключающее в себе две школы и при них краткое наставление для пения и которое составлять будет около 20 печатных листов, содержит:

- 1-ое – подробное истолкование музыки вообще;
- 2-ое – ясное и подробное наставление к изучению гитарной игры самим собою на гитарах обоого рода;
- 3-ье – гарпежие и прелюдии во всех тонах;
- 4-ое – многие приятные российские и французские арии в новейшем вкусе переделанные и украшенные всеми приятностями итальянского пения;
- 5-ое – несколько новых польских в патетическом или меланхолическом вкусе и многие другие хорошие пьесы.

Но как издержки для напечатания в нынешнее время много составляют и я не могу предпринять оные без всякого обеспечения, то по совету многих любителей гитарной игры решился я напечатать сие сочинение посредством подписки. Особы, желающие иметь оное, благоволят подписаться прежде половины мая месяца. Цена экземпляра для подписавшихся назначается 15 рублей, по напечатании же каждый экземпляр стоит будет не менее 20 рублей, г-да подписавшиеся и внесшие 15 рублей получат билет за моим подписанием и с приложением моей печати (Цит. по: *там же*, 137).

Этот проект, вероятно, не вызвал энтузиазма среди петербургских любителей музыки, да и конкуренты не дремали. Так, в 1814 г. вышла школа Дмитрия Федоровича Кушенова-Дмитревского (ок. 1782–1835) под названием «Новая и полная гитарная школа или Самоучитель, по которому легчайшим способом само собою без помощи учителя можно научиться правильно играть на гитаре с ясным истолкованием всех правил азбуки и начального учения. С присовокуплением новых русских песен, арий и хоров из «Русалки» и других новых театральных опер, также контр-тансов, вальсов, кадрили, экосесов и польских новаго сочинения»⁶. Поэтому после 1812 г. Гельд был вынужден переключиться на издание разного рода журналов и пьес, имевших значительно большую коммерческую отдачу.

Следующее издание гельдовской «Школы» для семиструнной гитары с изменениями и дополнениями появилось уже после смерти автора в 1819 г. Его переиздал ученик Сихры

⁶ ОНИиМЗ РНБ. М 980-4/К. 641.

Семен Николаевич Аксенов (1784–1853) со следующим названием: «Школа для семиструнной гитары Игнатия фон Гельда, рассмотренная, исправленная и дополненная С. Аксеновым. С привосокуплением изъяснения способа играть во всех тонах октавными флажиолетами, изобретенного Г-м Аксеновым. Издается иждивением В. Плавильщикова, в пользу любителей сего инструмента, желающих играть на оном, но не имеющих средства найти хороших учителей. В Санктпетербурге, при Императорской Академии Наук, 1819 года»⁷.

Аксенов дополнил труд Гельда рядом материалов. В написанной им специальной главе «Способ играть на гитаре гармоническими звуками» (Гельд, 33–34) он подробно изложил собственную практикуемую технологию, инструктируя исполнителя о правильном извлечении октавных искусственных флажолетов:

Возьмите например пятую струну *sol.*, наложите на нее над самым 12-м ладом слегка конец указательного пальца правой руки, потом ударьте по сей струне большим пальцем правой же руки, так чтобы он сделал движение под указательный, и чтобы сей последний, получив удар струны, отскочил от нее немедленно; и вы получите полный гармонический звук *sol.* Теперь ежели прижмете пальцем левой руки на 1-м ладу той же струны полутон *sol #* и перенесете указательный палец правой руки на 13-й лад ударите, как и прежде, по сей струне, то произведете гармоническую октаву полутона *sol #*. Взяв на 2-м ладу, тон *la*, получите гармонический звук с наложением указательного пальца на 14-м ладу, а 3-го лада, полутона *la #* на 15-м и так далее. Сей способ особливо может быть полезен для пяти и шести струнных гитар, которых строй не позволяет играть гармоническими звуками, прежним способом (*там же*, 33).

На подобное нововведение появились восторженные рецензии в прессе:

Нынче известный любитель и отличный игрок на гитаре С. Н. Аксенов открыл способ разыгрывать на сем

⁷ ОНИиМЗ РНБ. М 980-3/Г. 321.

инструменте гармонические все ноты. До сего известны были единственно три лада – 4, 5, 7, издающие флажолетные звуки. С. Аксенов распространил их на все полутоны, привел в систему и приспособил так, что всякий, игравший на гитаре, легко может постичь сие открытие, коль скоро со вниманием изучит описание оногo, помещенное в новой гитарной школе... Любители гармонии с благодарностью узнают о сем открытии, ибо ничто не может быть приятнее флажолетных звуков на гитаре: она тогда делается нежнее духовых инструментов (*Отечественные записки*, 117–119).

Аксенов исключил из гельдовской «Школы» ряд пьес (в частности, вокальный номер в честь Елизаветы), но добавил ряд собственных сочинений. Среди них: «Quadrille», «Valze», «Valze» (переложение сочинения (?) В.-А. Моцарта), «Танец Негров» из оперы «Павел и Виргиния» (возможно, переложение фрагмента из оперы Р. Крейцера «Paul et Virginie»), «Romance. Из оперы «Романеска или мечтательница», «Andante. По горам по горам», «Andante. Волга речинька глубока», «Andante molto», «Andante», «Marche», «Exercice», «Exercice» (переложение Аксеновым сочинения для фортепиано Д. Штейбельта). В данном списке фигурируют в основном переложения для гитары фрагментов из произведений популярных композиторов, вариации на разные темы. Например, «Andante «Волга речинька глубока»» представляет собой легкое переложение первого раздела второй части (Andante) симфонии Й. Гайдна № 53 (D-dur). Тема излагается в той же тональности (A-dur), однако в сравнении с оригиналом ее ритмический рисунок несколько изменен. Представлены в нотном приложении к «Школе» и развернутые, технически сложные пьесы (например, 2 последних «Экзерсиса»), рассчитанные на высокий профессиональный уровень владения инструментом.

Перу Гельда также принадлежит изданная на русском и немецком языках «Усовершенствованная школа для шести струн, или Руководство играть самоучкою на гитаре»⁸. Кро-

⁸ Переизданный уже после смерти автора в 1820 г. экземпляр этой «Школы» см.: ОНИиМЗ РНБ. М 750-4/ Г. 321.

ме того, согласно газете «Санкт-петербургские ведомости», Гельдом с 1812 г. издавался нотный журнал для шестиструнной «испанской» гитары «Санкт-Петербургский трубадур, или Собрание лучших романсов, арий и рондо для пения с аккомпанированием гитары» (Вольман, 15).

Пользуясь покровительством высочайших особ, в частности великого князя Константина Павловича, Гельд в 1814 г. открыл в Петербурге «музыкальную типографию» для издания собственных сочинений⁹, однако масштабным планам музыканта не суждено было осуществиться в связи с его кончиной в 1816 г.

Если воспитанники школы Гельда являлись в основном выходцами из дворянских слоев общества, то многочисленные ученики Сихры принадлежали к среднему классу. Сихра прожил довольно долгую жизнь и застал как расцвет гитары, так и ее преждевременный закат. Исследователи до сих пор ведут споры по поводу роли Сихры в деле изобретения русской семиструнной гитары. Уже в помещенном 11 декабря 1850 г. в «Северной пчеле» некрологе о Сихре писали как о первом «образователе семиструнной гитары», занимавшимся этим инструментом «в продолжение 60 лет»¹⁰. Подтверждал этот факт, опираясь на собственные свидетельства 1840 г., ученик Сихры и Михаила Тимофеевича Высотского (1791–1837), автор первой серьезной работы по истории семиструнной гитары, писатель Михаил Александрович Стахович (1820–1858).

Сихра в первый раз сделал опыт устройства семиструнной гитары в Вильне в конце 1790 годов, а усовершенствовал ее в Москве. Строй его гитары назывался тогда польским, а разладные строи: 1-й бас С или Е (в *e moll*) испанским строем. Теперь, стало быть, семиструнная гитара существует лет около 60-ти (Стахович 1855, 237).

На основании работ Стаховича становится понятно, что Сихра играл на арфе и шестиструнной гитаре, но в конце XVIII в. гитару усовершенствовал, добавив седьмую струну и изменив ее строй.

⁹ Санкт-петербургские ведомости. 1814. № 85.

¹⁰ Северная пчела. 1811. № 277. 11 декабря. С. 1107.

<...> Будучи одарен сильным музыкальным талантом, и достигши степени виртуоза на арфе, он в конце прошлого столетия, бывши в Москве, придумал сделать из шестиструнной гитары инструмент более полный и более близкий к арфе по арпеджиям, а вместе и более мелодический, нежели арфа, и привязал седьмую струну к гитаре; вместе с тем изменил он ее строй, давши шести струнам группу двух тонических аккордов в тоне *g-dur* (*sol major*) (Стахович 1854, 2).

Версию Стаховича подтвердил в своей работе критик и музыковед Александр Сергеевич Фаминцын (1841–1896):

В конце 1790-х годов в Вильне виртуоз на арфе, прославившийся впоследствии как гитарист, Андрей Осипович Сихра сделал попытку к усовершенствованию вошедшей в то время в употребление шестиструнной гитары, прибавив к ней седьмую струну; он изменил, соответственно тому, строй ее, следующим образом приблизив ее по арпеджиям к специальному своему инструменту – арфе (Фаминцын, 195–196).

В начале XX в. утверждение Стаховича оспаривал писатель и издатель журнала «Гитарист» Валериан Алексеевич Русанов (1866–1918), приводя свидетельства того, что гитара с семью струнами была уже известна за границей, в частности в Польше в конце XVIII в.:

Это дает основание думать также, что семиструнная гитара могла ранее возникнуть в Польше и оттуда уже проникнуть в Россию. Если вспомнить рассказ М. А. Стаховича о том, что первый опыт устройства семиструнной гитары произведен был А. О. Сихрою в Вильне, то возможно и то предположение, что сам А. О. Сихра ознакомился с семиструнной гитарой в Польше (Русанов, 23).

В качестве подтверждения существования семиструнной гитары в Москве до Сихры (который, по мнению Русанова, прибыл в Москву в 1805 г.) приводится факт издания фирмой «Rensdorp et Lehnhold» сонаты Иосифа Каменского для семиструнной гитары в строе G в 1799 г.

Версию Русанова поддержал и Вольман, отдавший пальму первенства в пропаганде семиструнной гитары в России Гельду:

<...> Распространение гитары было подготовлено всем ходом развития русской музыкальной культуры, но первым, кто может претендовать на значительную роль в пропаганде семиструнной гитары, был автор первой русской Школы игры на этой гитаре – чешский гитарист и композитор Игнац Гельд (*Вольман, 13*).

Последние исследования, однако, в определенной степени снова выделяют особую роль Сихры в появлении и распространении семиструнной гитары (*Тихонравова*). В частности, М. И. Имханицкий сообщает о том, что у Сихры были ученики уже в конце XVIII в.:

В числе первых учеников А. О. Сихры следует также упомянуть Василия Сергеевича Алферьева (1775 – ок. 1835 г.). Уже в 1797 году была издана его фантазия на тему русской народной песни «Чем тебя я огорчила» (*Имханицкий, 103*).

Следовательно, в 1797 г. ученик Сихры Алферьев настолько овладел приемами игры на семиструнной гитаре, что мог сочинить и издать собственное произведение. Известный историк Михаил Иванович Пыляев (1842–1899) указал 1793 г. как первую дату появления семиструнной гитары:

В Венгрии цыгане виртуозы на скрипке, у нас на гитаре. Первый опыт игры на семиструнной гитаре сделал в Вильне известный гитарист и композитор А. О. Сыхра в 1793 году. Строй его гитары назывался тогда польским, а разладные строи – 1-й бас *C* или *E* (в *e-moll*) – испанским строем. Так что семиструнная гитара существует уже ровно сто лет (*Пыляев, 66*).

Наконец, высказывается предположение, что Сихра мог приехать в Москву не в 1805-м, а в 1795 г. и сразу приступить к преподавательской деятельности. Гельд в то время был под стражей за участие в Польском восстании, возглавленном Тадеушем Костюшко, и получил свободу по объявленной Павлом I амнистии 12 декабря 1796 г. Предположительно Гельд мог находиться в захваченном повстанцами Вильно в 1794 г. с 22 апреля по 11 августа, где в том время жил Сихра, и уже год (если верить Пыляеву) занимался на семиструнной гита-

ре терцового строя. Наконец, Каменский, издавший в 1799 г. упоминавшуюся сонату, также мог быть знаком с Гельдом или Сихрой либо, будучи профессиональным музыкантом, самостоятельно изучить приемы игры на семиструнной гитаре по изданной Гельдом в 1798 г. школе.

Доподлинно известно, что Сихра появился в Москве не позднее марта 1801 г., о чем свидетельствует объявление о концерте с его участием в газете «Московские ведомости», а в Петербурге – не позднее 1813 г. Вольман предполагает, что переезд Сихры в Петербург «был связан с нашествием Наполеона в 1812 году, последующим пожаром Москвы и массовым выездом оттуда жителей» (Вольман, 77).

В Петербурге Сихра провел оставшуюся часть жизни, занимаясь преимущественно издательской и педагогической деятельностью. Всего, начиная с 1813 г., он издал более 144 номеров своего журнала для гитары, название которого постоянно менялось. Так, в 1813 г. журнал назывался «Собрание разного рода пьес, в коем помещены большей частью русские песни с вариациями и танцы», а в 1826-м – «Петербургский журнал для гитары, издаваемый Сихрою, содержащий разного рода сочинения, приятные для слуха и легкие для игры» (там же, 78). Содержание журналов, издававшихся Сихрой, на протяжении нескольких десятилетий практически не менялось, – гитарные обработки и вариации на русские песни и арии из модных в то время опер, предназначенные для инструктивных целей, т.е. в первую очередь для его учеников. К концу жизни по настойчивой просьбе своего ученика Владимира Ивановича Моркова (1801–1864) (изображенного на знаменитой картине В. А. Тропинина «Гитарист») Сихра издал «Теоретическую и практическую школу для семиструнной гитары» в трех частях, содержащую теоретические и практические сведения, а также сборник пьес. Из методических пособий Сихры стоит отметить «Практические правила, состоящие в четырех экзерцициях», посвященные своему ученику Семену Аксенову. На титульном листе этого издания выписан следующий текст посвящения:

Любезный друг! Я имел удовольствие быть твоим руководителем в музыке. Дарования твои увенчались лучшим

успехом и в возмездие за труды мои ты полюбил меня. Посвящение экзерциций моих твоему имени, да послужит доказательством, что С и х р а находит славу свою в талантах А к с е н о в а, а честь в дружбе его. С вечною приверженностью и любовью есмь твой Андрей Сихра. 1817-го Года, Июля 1-го дня, Петроград (*Сихра*, 3).

В знак благодарности своему учителю Аксенов взял на себя расходы по печати и распространению «Экзерсисов» (*Ширялин*, 13), изданных И. К. Пецем. Опасаясь того, что сложность «Экзерсисов», а также довольно высокая цена издания (15 руб.) отпугнут любителей гитарной игры, Аксенов перед тем, как ноты вышли из печати, поместил в «Санкт-петербургских ведомостях» рекламный анонс следующего содержания:

Господин Сихра, столь известный любителям гитарной музыки по талантам, по искусству, по практическому и подробному сведению сего инструмента, сочинил ныне для оного четыре больших экзерсисии в тонах do, sol и re major и si mineur. Сим сочинением русская семиструнная гитара смело может гордиться пред всеми доселе известными в свете этюдами, экзерсисиями и школами, изданными на гитару. Экзерсисии г. Сихры выйдут в свет под названием: «Практические правила играть на гитаре в четырех больших экзерсисиях состоящих» и составят очень немалое издание. Правила сии рекомендуются всем знатокам, любителям и обучающимся на гитаре. Только долговременная опытность и деятельность могут производить такие редкие сочинения, еще более заслуживающие внимания и уважения потому, что они сделаны для инструмента весьма нового. В четырех экзерсисиях г. Сихры находятся те же приятности, те же красоты и то же искусство музыки, чем славятся другие инструменты, давно обработанные, и чем гитара стала наряду с ними. Соединение гармонии с мелодиею в сих экзерсисиях, искусственные переходы из тона в другой составляют для слуха прелестную цепь музыкальных модуляций, везде обдуманых и приноровленных. Все пассажи в сих экзерсисиях, как в классическом сочинении, означены цифрами, показывающими лады и пальцы. Надобно прибавить, что оно весьма способно и полезно также для гитар шестиструнной и пятиструнной. Я смело

могу назвать сие сочинение музыкальным источником, в коем всяк найдет пользу. Это ключ к тайне играть искусно на приятнейшем инструменте...¹¹.

Несмотря на глубочайшее уважение, которое испытывали Сихра и его ученик Аксенов друг к другу, между ними случались и творческие разногласия. Так, Аксенов в своей исполнительской манере широко использовал прием вибрато, стремясь к созданию наиболее плавного движения мелодии, используя технику legato. «Аксенов первый начал исключительно обрабатывать гитару для русских песен и развил особенно певучую ее сторону – лигаты» (*Стахович 1864, 10*). В использовании приемов вибрато и легато Аксенов расходился с Сихрой, уважавшим блестящую технику своего любимого ученика, но эти приемы называвшим «цыганщиной» (*Вольман, 85*).

Во второй половине 1830-х гг. в России происходит резкий спад интереса к гитаре и гитарному исполнительству. Д. И. Крутиков указывает на несколько причин произошедшего явления. Это, прежде всего, начало моды на виртуозов – пианистов и скрипачей, собиравших большие залы, которые гитара, в силу своих конструктивных особенностей, озвучить просто не могла; недостаточность должного количества профессионалов; нехватка высокохудожественных произведений для концертного репертуара; отсутствие культурного обмена с Испанией, бывшей в то время центром гитарной культуры; обозначившийся конфликт между гитаристами-шестьструнниками и семиструнниками (*Крутиков, глава 1, параграф 4*). К этим справедливым доводам можно добавить также игнорирование гитары царским двором. Если императрица Елизавета Алексеевна благосклонно принимала посвящение в свой адрес гитарной школы и, по-видимому, сама могла брать инструмент в руки, то двор Николая I никаких симпатий к гитаре, становившейся символом бытового музицирования низших слоев общества, решительно не испытывал.

В 1840-е гг. гитара становится маргинальным инструментом, больше звучащим в трактирах либо в узком семейном кругу. За исключением Сихры, закончившего свои земные

¹¹ Санкт-петербургские ведомости. 1817. № 21. С. 3.

дни в полнейшей бедности, русские гитаристы зарабатывали на жизнь иной специальностью, занимаясь игрою на гитаре в качестве хобби. В начале 1860-х гг. ученик Сихры, концертирующий исполнитель-импровизатор Федор Михайлович Циммерман (1808–1882), предложил А. Г. Рубинштейну открыть класс гитары в только что созданной Петербургской консерватории, но получил решительный отказ (*Тамбовские даты*, 137). Разочарованный Циммерман признавался Стаховичу:

Гитара неблагоприятна; если бы я употребил свои способности и труды на виолончель, я бы гораздо более был удовлетворен своими успехами; для гитары нужна сила необыкновенная; кто ею не обладает, тот лучше не берись за этот инструмент! (*Вольман*, 90).

И только в начале XX в. гитара снова начинает отвоевывать свои позиции на профессиональной концертной эстраде, но это уже совершенно другая история.

Литература

Вольман – Вольман Б. А. Гитара в России. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961.

Гельд – Гельд И. Школа для семиструнной гитары Игнатия фон Гельда, рассмотренная, исправленная и дополненная С. Аксеновым с присовокуплением изъяснения способа играть во всех тонах октавными флажолетами, изобретенного г-м Аксеновым. СПб.: тип. Академии наук, 1819.

Головина – [Головина В. Н.]. Мемуары гр. Головиной, урожденной гр. Голицыной. 1766–1820. СПб: Сфинкс, 1911.

Имханицкий – Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008.

Крутиков – Крутиков Д. И. Гитарное искусство Петербурга–Петрограда–Ленинграда в первой половине XX века. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011.

Отечественные записки – Способ играть на гитаре гармоническими звуками (отечественное изобретение) // *Отечественные записки*. Ч. 5. СПб., 1821. С. 117–119.

Пыляев – Пыляев М. И. Цыганская старина: очерк // Сборник трудов «Вестника литературы и науки» (приложение к журналу «Всемирная Иллюстрация»). 1893. Т. XIX. Июль–сентябрь. С. 58–67.

Русанов – Русанов В. А. Гитара в России. М.: Типо-литография А. В. Васильева и К, 1901.

Сихра – Сихра А. О. Практические правила играть на Гитаре, состоящая в четырех екзерцициях. СПб.: Пец, [1817].

Стахович 1854 – Стахович М. А. Очерк истории семиструнной гитары. Сихра – Аксенов – Высотский // Москвитянин: учено-литературный журнал. 1854. Т. IV. № 13. С. 1–17.

Стахович 1855 – Стахович М. А. Продолжение истории семиструнной гитары (письмо к А. А. Григорьеву). Современные гитаристы // Москвитянин: учено-литературный журнал. 1855. Т. V. № 15–16. С. 226–238.

Стахович 1864 – Стахович М. А. Очерк истории семиструнной гитары. СПб.: С. Стелловский, 1864.

Столянский – Столянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л.: Мысль, 1925.

Тамбовские даты – [Федор Михайлович Циммерман (К 200-летию со дня рождения)] // Тамбовские даты, 2008 год. (Управление культуры и архивного дела Тамбовской области; Тамбовская областная универсальная научная библиотека имени А. С. Пушкина; Государственный архив Тамбовской области; Центр документации новейшей истории Тамбовской области). Тамбов, 2008. С. 136–138.

Тихонравова – Тихонравова А. В., Тихонравов С. Н. Три версии происхождения русской семиструнной гитары // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. №4(30). Ч. 2. Тамбов: Грамота, 2013. С. 171–176.

Фаминцын – Фаминцын А. С. Домра и сродные ей инструменты русского народа. СПб.: Тип. Э. Арнгольда, 1891.

Ширялин – Ширялин А. В. Семен Николаевич Аксенов // Музыкальный альманах. Вып. 2: Гитара. М.: Музыка, 1990. С. 12–14.

Штелин – Штелин Я. Известия о музыке в России / Пер. Б. И. Загурского // Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Музыкальное издательство, 1935. С. 49–143.

Юлия Савельева

Зрелищные представления и концерты в Петербурге: от исполнителей к публике

Зрелищная культура Петербурга XIX в. поражала современников разнообразием «производимых эффектов». «Эквилибрические опыты», «блистательные цирковые представления с танцами на канатах и комическими пантомимами», «музыкально-мимико-пластические представления с декламацией», «поэтические и музыкальные занятия», большие вокальные и инструментальные концерты с «живыми картинами» и «фехтовальными упражнениями», а также вечерние (иногда дневные) маскарады – подобные развлекательные программы устраивались в известных концертных и театральных залах Петербурга – в Большом (Каменном) театре, в Малом (Деревянном) театре, в Театре-цирке, в залах Филармонического общества (*Греч*, 50–51; *Данилов*, 5, 163; *Михневич*, 225; *Петровская 1*, 287–298).

Уже в начале столетия, а затем более активно в 1820–1830-е гг., в Петербурге значительно увеличилось число иностранных гастролеров, предлагавших горожанам насладиться цирковыми представлениями в балаганах, частных манежах, стационарном цирке (только с 1827 г.). Среди цирковых компаний в столице наиболее часто выступали знаменитые труппы Киарини, Финарди, Жака Турниера, Готье, Серафини, Батиста Фуру, Стефани, Христиана Лемана, Эрнеста Велле, Франца Дункеля. В рекламных текстах публиковавшихся программ для привлечения внимания публики перечислялись все цирковые номера: вольтижировка, рыцарские игры и карусели, акробатика, фокусы, «группы» и «обороты» на канате, дрессированные животные, игра на тарелках, стаканах, шарах¹.

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3012. Л. 120, 122; Д. 3013. Л. 69; Д. 3016. Л. 4, 19, 23, 30, 32, 56; Д. 3017. Л. 157, 162, 165, 168, 171, 175, 204, 210, 212, 218, 222.

Однако многие цирковые труппы пытались избежать в представлениях простого набора трюков, стремились к театрализации, ставя перед собой цель показать «прекрасного человека, его умение преодолеть любое препятствие, и не просто, а подчеркнуто эффектно и красиво», что усиливалось «музыкой, огнями фейерверка, костюмами, а главное, – актерской игрой» (Дмитриев, 51).

Практически все цирковые номера сопровождались музыкой, которая использовалась не только как сопровождение, но и в качестве идеи трюка. Иногда замысел номера непосредственно связывался с игрой на инструменте или исполнением какой-либо музыкальной пьесы. Так, например, в 1822 г. вновь из Вены прибывшая «большая гимнастическая компания» под управлением И. Козака «в новой Филармонической зале давала большие представления, состоявшие из воздушных скакунов и вольтижеров² в числе 12-ти человек обоего пола»³. Надеясь поразить зрителей, гимнасты предлагали программу, куда входили «опаснейшие saltomortali и самые чрезвычайные испанские скачки». Вторую и четвертую часть представления составляли номера, непосредственно связанные с исполнением музыки: «Козак, венский Паяццо и молодой поляк на французской волтиже изображали целую турецкую музыку. За сим последовал аналогический балет на ходулях в новых костюмах⁴.

Нередко в программах сочетались сложнейшие трюки с игрой циркачей на различных инструментах. Финарди и Терций в программе 1823 г. показывали «отличный опыт искусства», играя на скрипке с аккомпанементом гитары на натянутом шесте⁵. В 1825 г. в здании Малого театра г-н Орсини и его десятилетний сын «имели честь дать большое представление», в котором продемонстрировали «искусство игры стаканами и большими шарами», а также показали «игру палочками, подражая китайскому маршу с аккомпанементом

² Вольтижер (франц. voltigeur, от voltiger, делать искусные прыжки) – канатный плясун.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3012. Л. 71.

⁴ Там же. Л. 71.

⁵ Там же. Д. 3013. Л. 69.

музыки»⁶. В представлениях труппы Серафини можно было увидеть «музыкальные упражнения» на канате без балансового шеста. Сам Серафини «сидел на стуле за столом, ел, пил, играл на кларнете» (Дмитриев, 52).

В цирковых номерах часто использовалась танцевальная музыка: польские, мазурки, гавоты, вальсы, кадрили, китайские марши, русские пляски, шотландские танцы, а также турецкая музыка. Танцовщицы на канате демонстрировали мастерство в разных балетных па, а также в военных, характерных танцах собственного изобретения. В текстах цирковых афиш непременно упоминались подробности: «Б. Фуру будет танцевать на канате гавот, татарские танцы и делать опасные прыжки, не переставая играть на скрипке»⁷. В представлениях труппы Готье вальс мог быть исполнен на двух параллельно натянутых канатах, восемь человек танцевали на ходулях русскую, а юная дочь Готье – мазурку. Ставились номера с участием всадников на дрессированных лошадях, танцевавших польский или кадрили; Бенуа, Луиза и Аделаида Турниер исполняли на лошадях русские пляски и шотландские танцы⁸. Подобные зрелища доставляли зрителям всех званий большое удовольствие.

С 1820-х гг. в концертных и театральных залах города приобрели популярность публичные концерты смешанного типа, идея которых состояла в соединении различных видов искусства. Публике предлагалось два варианта концертных программ. Первый включал в себя два отделения: собственно концерт (музыкальная часть) и «фехтовальные (или гимнастические) упражнения»⁹. Второй представлял собой синтетическую программу, где чередовались номера вокальной и инструмен-

⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3016. Л. 118.

⁷ Там же. Д. 3017. Л. 2.

⁸ Там же. Д. 3019. Л. 2, 6, 12, 20, 27, 42, 49, 61, 64.

⁹ Известно, что в России официальные соревнования по фехтованию проводились лишь с 1860 г. Афиши и объявления о концертах с фехтовальными турнирами за 1820-гг. см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3009 (1821). Л. 68; Д. 3012 (1822). Л. 244; Отечественные записки. 1820. № 2. С. 326.

тальной музыки, декламация, «живые картины»¹⁰ и хореографические композиции. Смысл таких концертов заключался в том, чтобы их общая программа не сводилась исключительно к музыке, а включала в себя и другие виды искусства.

Музыкальная часть представления в обоих случаях – это тип сборного концерта, практиковавшегося уже в XVIII в. Именно такая структура программы, очевидно, была в то время оптимальной для петербургских любителей музыки, ожидавших на многочасовых концертах разнообразия музыкальных впечатлений. В программу включались увертюры, арии и сцены из опер, сольные инструментальные пьесы для фортепиано, арфы, скрипки, трубы, валторны, кларнета, а также романсы и песни разных авторов¹¹. Среди множества фамилий, фигурировавших в афишах, встречались имена известных композиторов и великих мастеров: В.-А. Моцарта, Дж. Россини, Л. Керубини, К.-В. Глюка, Н.-А. Цингарелли, А. Буальдье, И.-Н. Гуммеля, К. Мейера, Р. Крейцера, К.-А. Кавоса, Ф. Антониони, Д. Штейбельта, О. А. Козловского.

Виртуозы-инструменталисты часто исполняли свои собственные сочинения, что непременно отмечалось в афишах следующими фразами: «г-н Г. Гугель¹² будет играть на валторне Адажио и Рондо своего сочинения», «г-н А. Ферлендис¹³ будет играть на английском рожке Адажио и Польский своего сочинения», «г-н Ф. Бём¹⁴ будет играть на скрипке Концерт своего

¹⁰ «Живые картины» были модным развлечением и представляли собой воспроизведение известных живописных полотен в соответствующих костюмах и мизансценах, для чего на сцене устанавливались специальные рамы.

¹¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3009. Л. 56, 68, 79, 80; Д. 3012. Л. 244; Д. 3013. Л. 118, 122, 130; Д. 3016, Л. 120, 323; Д. 3017. Л. 2.

¹² Гугель (Gugel) Генрих (1780 – не ранее 1837), валторнист, концертировавший в Петербурге в 1800-х и 1810-х г., служил в оркестре Дирекции императорских театров.

¹³ Ферлендис (Ferlendis) Анжело, итальянский гобоист, некоторое время находился на службе Дирекции императорских театров. В 1817 г. подал прошение об увольнении (РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 1590. Л. 4–5).

¹⁴ Бём (Böhm, Boehm) Франц (7 сент. 1788, Вена, по другим сведениям, Пест, Венгрия – 16 февраля 1846, СПб; похоронен на Смолен-

сочинения» и т. д. В таких концертах участвовали профессиональные музыканты, чаще всего артисты немецкой, французской, реже итальянской, труппы и иностранные гастролеры.

В рамках концертов, до или после музыкальной части, проводились фехтовальные турниры, в которых участвовали фехтмейстеры – Данилова, Артемьев, Гольц, Дерап, Гризье, Прево, Вальдосский и др. В 1820-е гг. «большие фехтовальные упражнения» в Петербурге давал фехтмейстер Прево. 4 декабря 1821 г. в «бывшей филармонической зале на Невском проспекте» им были организованы публичные фехтовальные состязания, в которых участвовали упомянутые выше фехтмейстеры – «г-да Дерап, Вальдосский, Гризье и сам Прево»¹⁵. Сразу после турнира начинался концерт солистов французской труппы: выступали танцовщица А. Мес, арфистка Гомион, певец Г. Брис¹⁶, Жено – «весьма хороший тенор» – и др. Приведем программу концерта:

1. симфония;
2. г-н Брис будет петь арию : *Deh calma l'affanno*;
3. г-жа Гомион будет играть на арфе концерт соч. Штейбельта;
4. девица Анжелика Мес будет танцевать *pas de Schal*;
5. гг. Брис и Жено будут петь дуэт;
6. девица Мес будет танцевать *pas de Tancrede*;
7. г-жа Филис будет петь большую арию: *Della Tomba*;
8. г-н Жено будет петь романс;
9. г-жа Мес будет плясать по-русски¹⁷.

Из текста программы следует, что в афишах подобного рода не всегда указывались имена композиторов и точные названия музыкальных произведений, иногда сообщалось лишь имя исполнителя и жанр произведения. В данном случае в

ском кладбище), австрийский скрипач, педагог, служил в Петербурге, играл в концертах, выступал на домашних музыкальных вечерах.

¹⁵ РГИА. Ф. 49. Оп. 4. Д. 3009. Л. 68.

¹⁶ Брис (Brices) Гиацинт, французский певец (тенор), композитор.

¹⁷ РГИА. Ф. 49. Оп. 4. Д. 3009. Л. 68.

числе композиторов упоминается только имя Д. Штейбельта¹⁸. Тем не менее, указания на исполнение дуэта, романса, арии, концерта для арфы и танцев свидетельствуют о расчете организаторов концерта на популярные жанры и яркие сценические номера.

Более полная информация об авторах музыки и произведениях помещалась в афишах концертов, инициированных каким-либо музыкантом. В 1822 г. в

бывшей зале Филармонического общества <...> г-н Данилов, дирижер балетов, находящийся при Дирекции императорских театров, давал большой вокальный и инструментальный концерт, в котором г-жа Данилова фехтовала на рапирах с обеих рук с г-дами Гольцом и Артемьевым¹⁹.

В программе музыкальной части, исполненной актерами российской труппы, рекламировались произведения Моцарта, Крейцера, Антонолини, Кавоса, Далл'Окка, Тушинского. Приведем текст программы, представленный на афише:

1. увертюра соч. Моцарта;
2. г-жа Иванова будет петь Рондо соч. Антонолини²⁰;
3. г-н Данилов будет играть на скрипке Адажио и Рондо соч. Крейцера²¹;
4. вариации для контрабаса будет играть г-н Далл'Окка;
5. г-н Ефремов будет петь куплеты из оперы «Волшебная флейта» соч. Моцарта;
6. г-н Тушинский будет играть на кларнете вариации своего сочинения;
7. ария соч. г-на Кавоса²²: Братцы, дружно веселую, с вариациями, будет петь г-жа Иванова²³.

¹⁸ Штейбельт (Steibelt) Даниэль Готлиб (22 октября 1765, Берлин – 2 октября 1823, Петербург), немецкий пианист, дирижер, композитор.

¹⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3012. Л. 244.

²⁰ Антонолини (Antonolini) Фердинандо (2-я пол. XVIII в. – 1824), итальянский дирижер, композитор, вокальный педагог.

²¹ Крейцер (Kreutzer) Родольф (16 ноября 1766, Версаль – 6 января 1831, Женева), французский скрипач, композитор, дирижер, педагог.

²² Кавос (Cavos) Катерино Альбертович (30 октября 1775, Венеция – 28 апреля 1840, Петербург), итальянский композитор, дирижер, вокальный педагог.

²³ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3012. Л. 244.

Любопытно, что и само «фехтовальное упражнение» сопровождалось музыкой, на что указывалось в рекламном тексте: «г-жа Данилова будет фехтовать на рапирах с г-ном Гольцом по музыке». Может быть, это диктовалось, в какой-то мере, исполнительской обстановкой.

Аналогично составлялись программы с «гимнастическими опытами». В 1821 г. в Малом театре подобное представление с концертом дал Феликс Майер – «первый воздушный Гротеск и Профессор Гимнастики»²⁴. В концертную программу вошли: увертюра из оперы «Лодоиска» Л. Керубини, Адажио и польский для английского рожка Ферлендиса; концерт для скрипки Бема и другие произведения.

Синтетические программы с декламацией и «живыми картинами» выстраивали по иному принципу. Чередовавшиеся музыкальные, поэтические и пластико-мимические номера, как правило, не связывались единой темой. «Живые картины» и декламация могли как сопровождаться музыкой, так и проводиться без нее.

Между тем, отношение правительства к концертам с декламацией и «живыми картинами», организованным в Великий пост, было неоднозначным. Видимо, власти опасались за их содержание – слишком вольное или слишком развлекательное. В «Журнале Комитета управления императорскими санкт-петербургскими театрами» в документе № 195 от 2 апреля 1829 г. содержался указ «О запрещении употребления в концерте декламации». Сохранилась также записка Р. М. Зотова (1829), в которой он доносил, что

по афише усмотрено им о назначении 3 апреля в концерте г-на Грюнберга декламации актером Вибе, тогда как декламации и живые картины воспрещены Высочайшею волею²⁵.

После чего последовал приказ:

запретить Грюнбергу иметь в концерте своем предложенную им декламацию и впредь не позволять прочим

²⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 4, Д. 3009. Л. 79, 80.

²⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4741. Л. 1–3.

артистам при назначении ими концертов в Великом посту. Директору же музыки воспретить впредь утверждать афиши о концертах, ибо сии к обязанности его не относятся, но принадлежат власти г-на члена комитета заведующему концертами!²⁶.

К делу также прилагалась справка, согласно которой бывший директор театральных зрелищ, Действительный Статский Советник Майков предложением от 7-го марта 1822 г. сообщил конторе Высочайшую волю об объявлении ему словесно С.-Петербургским Военным Генералом-Губернатором, дабы впредь как в течение Великого поста, так и Успенского, не позволять в даваемых концертах ни представлять картин, ни производить декламаций²⁷.

В том же «Журнале Комитета Управления императорскими санкт-петербургскими театрами» в деле от 19 декабря 1828 г. содержится

прошение немецких актеров Фридриха Вильгельма Барлова²⁸, Эдуарда Шварца²⁹, Роберта Функа³⁰, Августа Цилякса³¹, Каролины Горциан³² и профессора на гитаре Штоля о дозволении им дать во время праздников Рож-

²⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4741. Л. 3.

²⁷ Там же. Л. 3.

²⁸ Барлов (Barlow) Фридрих Вильгельм, выдающийся, высокооплачиваемый актер, режиссер, помощник управляющего немецкой труппы. Амплуа: главные роли, роли героических отцов, мужей, характерные роли в комедиях, драмах, трагедиях (*Губкина, 355*).

²⁹ Шварц (Schwarz) Эдуард, выдающийся актер, певец, известный как в Германии, так и в России, ветеран петербургской сцены, участник филармонических концертов. Амплуа: первых любовников и весельчаков, молодых комиков и шаржированные роли в комедии и драме; партии первого тенора, требующие больше игры, нежели пения (*там же, 366*).

³⁰ Функ (Funk) Роберт, певец, актер, приехал из Риги. Амплуа: роли по способностям в трагедии, драме и комедии; в опере – первые и вторые партии баса, пел в хоре.

³¹ Цилякс (Ciliax) Август, выдающийся певец, оперный режиссер и дирижер. Амплуа: партии первого и второго тенора, позже баритона в операх (*там же, 366*).

дства три музыкальные вечеринки с декламацией на Малом театре³³.

В указанном прошении немецкие артисты сообщали, что вечера будут состоять:

из увертюры пред каждой частью; квартетов, терцетов и вообще номеров вокальной музыки, из концертантов инструментальной музыки, наиболее же для гитары, и из декламации в городском платье, – за что предлагают Дирекции одну треть сбора и 200 рублей каждый раз за вечеровые расходы³⁴.

Это прошение было рассмотрено Комитетом управления театрами и Министерством императорского двора и удовлетворено, «...присовокупляя, что об оном уведомлен г-н С.-Петербургский Военный Генерал-Губернатор»³⁵.

Некоторые концерты с декламацией и «живыми картинами» поражают насыщенностью программ и числом выдающихся артистов, в них участвовавших. Так, например, в Большом театре 24 апреля 1823 г. состоялось «большое вечернее пластико-мимическое и музыкальное представление с живыми картинами», в котором выступали известные артисты петербургской немецкой труппы: Матиас Шрейнцер³⁶, Роза Вильде³⁷,

³² Горциан (Gorzian) Каролина, талантливая актриса и певица. Ампула: первые роли благородных дам, королев, старых любовниц и молодых матерей в трагедии, драме и комедии (*там же*, 366).

³³ РГИА. Ф. 497. Оп. Д. 4069. Л. 1–6.

³⁴ Там же. Л. 2.

³⁵ Там же. Л. 4.

³⁶ Шрейнцер (Schreinzer) Матиас, оперный певец, дирижер оркестра немецкой труппы, композитор, участник концертов Дирекции императорских театров. Ампула: партии первого баса в операх и водевилях (*Губкина*, 367).

³⁷ Вильде (Wilde) Роза, талантливая, заслуженная певица, актриса немецкой и российской трупп, участница концертов Дирекции императорских театров, жена актера П. Вильде. Ампула: первых, вторых и третьих певиц, первых любовниц, героинь и благородных матерей в операх (*там же*, 357).

Луиза Миллер-Бендер³⁸, Август Цилиакс, Фридрих Гебгард³⁹. Программа выстраивалась по принципу чередования музыкальных и декламационных номеров с «живыми картинами». Для последних был изобретен необычный фейерверк, «дабы сообщить оным настоящий свет и тень»⁴⁰. Концерт открывался «увертюрой сочинения Россини», далее Гебгард декламировал балладу Ф. Шиллера на специально сочиненную музыку; в продолжение баллады представлялись пять «живых картин». После декламации Цилиаксом, Шрейнцером, певицами Вильде и Бендер исполнялись избранные русские песни для 4-х голосов, с хорами и аккомпанементом полного оркестра, сочинения И.-Н. Гуммеля. Далее публике показали «живую картину» «Несправедливое подозрение»,

взятую из известного английского эстампа, в котором отец убивает свою верную собаку, полагая, что она умертвила спящего его сына; остатки растерзанного зверя лежат возле покоящегося на земле ребенка, мать, видя его окровавленного, с ужасом к нему простирается⁴¹.

За «картиной» вновь следовал музыкальный номер и звучал большой «военный концерт» для двух кларнетов и фагота (П.?) Кремона в исполнении братьев И. и П. Бендеров⁴² с аккомпанементом полного оркестра и двух хоров гвардейской военной музыки, аранжированной А. А. Дерфельдтом; представление

³⁸ Миллер-Бендер (Müller-Bender) Луиза приехала в Петербург в 1812 г. Ампула: первых певиц, любовниц и субреток в операх (*там же*, 363).

³⁹ Гебгард (Gebhard) Фридрих Альберт – известный в Германии актер, певец, режиссер, поэт, драматург и переводчик; издатель; прадед русского композитора Н. К. Метнера. Ампула: первых любовников, героев, благородные, характерные роли в трагедии, комедии, драме; в опере – партии баса (*там же*, 358).

⁴⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3013. Л. 118.

⁴¹ Там же.

⁴² Бендеры (Bender), братья, музыканты – исполнители на духовых инструментах: Игнатий (1778–1851), фаготист оркестра императорских театров, педагог театрального училища; Петр (1781–1836), кларнетист, певец, композитор; Франц Иосиф (1774–1858), кларнетист, в 1815–1855 – в театральном оркестре (*Петровская 1*, 103).

заканчивалось большой «картиной», «изображающей поимку и смерть известного разбойника Пестье»⁴³.

Подобные «музыкально-пластико-мимические представления с декламацией» в Большом и Малом театрах давали и другие актеры императорского театра, например Л. А. Анжели (25 апреля, 4 мая 1823 г.); «концерты с декламацией, в которых участвовали первые артисты», устраивала Нанетта Шлессер – первая певица итальянского театра в Мюнхене, ангажированная в петербургский Немецкий театр (11 октября 1825 г. в бывшей Филармонической зале); актер и певец (бас) К. Г. Вибе (31 марта 1825, 5 апреля 1827)⁴⁴. В их концертах исполнялись произведения Россини, Бетховена, Гуммеля, К. Мейера⁴⁵, Л.-В. Маурера⁴⁶ и Дж. Николини⁴⁷. Увертюрой открывались первое и второе отделения, далее инструментальные произведения, оперные каватины, речитативы чередовались с декламационными номерами. Обратимся к программе «большого вокального и инструментального концерта с декламацией», который был дан Н. Шлессер «в последний раз перед отъездом». Концерт состоял из двух отделений, по четыре номера в каждом:

⁴³ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3013. Л. 118.

⁴⁴ См. афиши: РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3009. Л. 56; Д. 3013. Л. 118, 122, 130; Д. 3016. Л. 120; Д. 3017. Л. 2; Д. 3016. Л. 323.

⁴⁵ Мейер Карл (Meyer Carl), Майер Шарль (Mayer Charles) (1799–1862), немецкий композитор, пианист, педагог; в Петербурге впервые концертировал в 1812 г.; в 1819–1845 гг. в столице жил, концертировал и преподавал (*Петровская 1, 146*).

⁴⁶ Маурер (Maurer) Людвиг Вильгельм (1789–1878), композитор, скрипач, дирижер; концертировал в Петербурге с 1807 г., в 1832–1835 гг. руководил оркестром В. А. Всеволожского; в 1851–1862 гг. – инспектор музыки Дирекции императорских театров, дирижер Концертного общества (*там же, 145*).

⁴⁷ Имя итальянца Джузеппе Николини (Nicolini) встречается в рукописных сборниках вокальных произведений итальянских композиторов конца XVIII – начала XIX в. Например, см.: ОР РНБ. Ф. 550 (Основное собрание рукописной книги). Раздел XII. Оп. 872а, Ф. XII. 139. а-м, Ф. XII. 140. а-м, (к. XVIII – нач. XIX в.). Сборник вокальных произведений итальянских композиторов. 137 л.; Сборник вокальных произведений разных авторов. Рукописные партитуры. 120 л.

- Ч. 1: 1. Увертюра г-на Карла Мейера;
2. г-жа Шлессер будет петь большую арию соч. Россини;
3. песня честного человека соч. Бюргера, будет декламировать г-н Барлов;
4. гг. братья Бендеры будут играть на двух кларнетах;
5. Адажио и Польский соч. Маурера;
- Ч. 2: 5. Увертюра Бетховена;
6. г-жа Шлессер будет петь речитатив и каватину из оперы «Квинта Фабия» соч. Николини;
7. поэму Шиллера будет декламировать г-жа Федерсен⁴⁸;
8. романс для голоса, фортепиано, скрипки и виолончели соч. Гуммеля, с новыми вариациями, аранжированными для полного оркестра г-ном Карлом Мейером, исполняют г-жа Шлессер, гг. Мейер, Бем и Мейнгард⁴⁹.

Концерты смешанного типа также устраивались актерами итальянской труппы. В этом варианте они обычно назывались «Поэтические и музыкальные занятия», но структура в сущности оставалась прежней. Один из таких вечеров был организован в пользу почетного поэта императорского итальянского театра Л. Арриги⁵⁰ в 1829 г. в «бывшей Филармонической зале». По примеру предыдущих, концерт строился на чередовании музыки и декламации, однако в программе при подробном изложении «отборных отрывков» из поэзии Арриги, В. Монти⁵¹ и других итальянских мастеров слова встречались лишь корот-

⁴⁸ Федерсен (Federsen) Фридерика – знаменитая высокооплачиваемая рижская актриса. Амплуа: первых любовниц в драме, трагедии, комедии; в операх – роли, требующие больше игры, нежели пения (Губкина, 367).

⁴⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3019. Л. 44.

⁵⁰ Арриги (Arrigi) Людовик, итальянский поэт, живший в России при Александре I и Николае I (1822–1832), писал и издавал в Петербурге свои произведения на французском и итальянском языках.

⁵¹ Монти (Monti) Винченцо (1754–1828), итальянский поэт и филолог; сначала роялист и враг французской революции, потом обличитель папства, автор патриотических поэм и трагедий.

кие замечания о музыке – «увертюра», «г. Този будет петь большую арию», «гг. Този, Монари и Марколини будут петь трио и военную песнь победоносных российских войск, перевод с итальянского, в честь русского народа, музыка соч. г-на Пальяни, петую хором певчих»⁵².

Кроме цирковых представлений и концертов с «живыми картинами», «фехтовальными упражнениями» и декламацией, в театральных залах проводились публичные маскарады⁵³. Для этого партер (или, как его называли в то время, паркет) специальным образом застилался полом наравне со сценою, образуя одну обширную залу, а в смежных с нею комнатах устраивались игра в карты, продажа напитков, масок и костюмов.

Во время маскарада в театре могли проводиться и другие увеселения: игры, сценки, так называемые лотереи-аллегри, когда на известное число выигрышных билетов вкладывались в лотерейные колеса билеты без выигрышей с надписью «аллегри» (по-итальянски «веселье»). Иногда в программу вечера включались небольшие представления эквилибристов или фокусников. 5 февраля 1828 г. в Большом театре состоялся маскарад, в котором сверх всей программы на специально устроенной сцене известный Штукмейстер демонстрировал разные «индейские экзерциции», включавшие в себя искусную игру шарами, ножами, кольцами и вызвавшие живое внимание и одобрение публики. Кроме того, все желающие могли иметь

в сем маскараде фрукты, конфеты, напитки, ужин – и получать оные в лучшей доброты за умеренную цену, по выставленным прейскурантам; – а равномерно будут находиться в театре разные костюмы и маски и для убранства оными отведены особые покои, так как и места, где можно оставлять шинели, сюртуки и палки⁵⁴.

Танцы, а следовательно и танцевальная музыка, являлись главным организующим элементом любого маскарада, поэто-

⁵² РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3019. Л. 44.

⁵³ Первым организатором театральных маскарадов был итальянец Марзани. После его смерти понравившиеся публике маскарады продолжали давать машинист Дампьеры и танцовщик Ганцолес.

⁵⁴ РГИА Ф. 497. Оп. 4. Д. 3017 (1827). Л. 3.

му в театральных залах всегда находились музыканты-инструменталисты, а иногда и хор певчих. В объявлениях и афишах указывалось на следующие исполнительские составы: «в сем маскарade будут участвовать полковая, янычарская и бальная музыка» или «в маскарade будут находиться оркестры военной музыки и участвовать хор певчих театральной дирекции»⁵⁵. В публичных маскарadaх иногда принимали участие артисты императорского театра, которые составляли разнохарактерные кадрили с танцами, тирольскими хороводами, русскими и цыганскими плясками, что, безусловно, отличало театральные маскарady от прочих. Судя по огромному количеству дат, популярность театральных маскарadow была очень велика. Здесь собирались самые разные сословия, да и за вход в зал платили сравнительно дешево, по 2 рубля с персоны.

Таким образом, концертно-театральная жизнь Петербурга XIX в. состояла не только из «академических программ» приезжавших в столицу «первейших певиц и певцов, приобретших славу во всей Европе, делавших честь Петербургу и улаждать его слух» (Прогулки по Невскому проспекту, 75) и не только из публичных концертов, организованных различными музыкальными обществами, возбуждавшими у публики интерес к классической музыке (*Петровская 1*, 62, 68, 91; *Петровская 2*, 20–21). Совершенно особое место в музыкальной культуре Петербурга занимали разнообразные зрелищные представления, синтетические концертные программы, публичные маскарady. Музыкальная часть концертных программ составлялась с учетом живого, легкого восприятия, переключавшего внимание публики от увертюры к вокальному дуэту, от дуэта к сольной инструментальной пьесе для арфы или кларнета, от нее к русской пляске в исполнении французской танцовщицы, что, безусловно, создавало для не подготовленного к многочасовой

⁵⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3012. Л. 250, 261, 271, 277, 283, 305, 107, 310, 322, 334, 339; Д. 3013. Л. 1, 5, 17, 30, 39, 44, 45, 47, 119, 127, 226, 236, 241, 247, 257, 265, 271, 281, 286, 290, 293, 300, 304, 306, 310; Д. 3014. Л. 18, 40, 45, 48; Д. 3016. Л. 8, 14, 21, 38, 42, 44, 46, 48, 49, 53, 57, 283, 289, 298, 327; Д. 3017. Л. 3, 91, 116, 229, 233, 245; Д. 3018. Л. 33, 43, 54, 126; Д. 3019. Л. 55, 57, 225; Д. 3020. Л. 26, 40, 42, 45, 142, 161.

концертной программе слушателя атмосферу музыкального праздника, а не скучной череды номеров. Использование в «развлекательных программах» таких ярких «эффектов», как «фехтовальные упражнения», «живые картины», декламация, эквилибристика и акробатика с музыкальными упражнениями, лотерея-аллегри, «пневматохимические огни», несомненно в полной мере отвечало массовому вкусу горожан, искавших зрелищ. Проведение представлений и концертов не академического толка в общественных концертных залах, театральных помещениях, реклама с информацией о музыкально-зрелищном событии, об исполнительском составе, подробности программы, указание на афише места продажи билетов также способствовали вовлечению более широких слоев населения Петербурга в городскую музыкальную жизнь.

Литература

Греч – Греч А. Н. Весь Петербург в кармане: Справочная книга для столичных жителей и приезжих с планами Санкт-Петербурга и четырех театров. СПб.: тип. Н. Греча, 1851.

Губкина – Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003.

Данилов – Данилов С. С. Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX в. // О театре. Сборник статей. Л.: Academia, 1929.

Дмитриев – Дмитриев Ю. А. Цирк в России. От истоков до 1917 г. М.: Искусство, 1977.

Михневич – Михневич В. О. Петербург весь на ладони. СПб.: изд. К. Н. Плотникова, 1874.

Петровская 1 – Петровская И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801–1859. СПб.: РИИИ, 2000.

Петровская 2 – Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801–1917. Энциклопедия. СПб.: Петровский ф., 1999.

Прогулки по Невскому проспекту – Прогулки по Невскому проспекту. СПб.: изд. Е. Расторгуева, 1846.

Андрей Михайлов

Инвалидные концерты в Петербурге первой половины XIX века

Инвалидные концерты представляли собой уникальное явление в музыкальной и общественной жизни Санкт-Петербурга. За редкими исключениями, они проходили ежегодно в течение примерно 100 лет (с 1813 по 1917 г.), причем в отдельных своих элементах оставались почти неизменными.

Зарождение инвалидных концертов тесно связано с героической и бурной эпохой Отечественной войны 1812 г. Вследствие колоссальных по масштабам боевых действий перед российским обществом и правительством остро встала проблема материального обеспечения военных, получивших ранения и утративших способность к службе.

В начале 1813 г. скромный чиновник юстиц-коллегии П. П. Пезаровиус (1776–1847) учредил так называемый инвалидный капитал, который должен был пополняться за счет благотворительных пожертвований. Одновременно он начал издание газеты «Русский инвалид», дабы доходы от нее «употребить на вспоможение инвалидам, солдатским вдовам и сиротам» (Пезаровиус, 3).

Эффективным способом пополнения капитала стали благотворительные концерты, причем «Русский Инвалид» старался размещать на своих страницах самую подробную о них информацию. Уже 15 ноября 1813 г. состоялся «большой вокально-инструментальный концерт в пользу инвалидов», который был организован Санкт-Петербургским Филармоническим обществом и прошел в его зале, в доме Кусовникова. «Русский инвалид» публиковал программу концерта несколько раз¹, причем автор заметки подчеркивал, что «сей концерт есть наиболее воинский»².

¹ Русский инвалид. 1812. № 45. 8 ноября. С. 389; 1813. № 45. 12 ноября (Прибавления). С. 393; № 46. 15 ноября. С. 399.

² Русский инвалид. 1813. № 45. 12 ноября (Прибавления). С. 393.

В число исполнителей вошли как певцы и музыканты императорских театров, так и музыканты гвардейских полков. Здесь необходимо отметить, что полки гвардии обладали в то время достаточно многочисленными оркестрами. Согласно штатам 1809 г. в Лейб-гвардии Преображенском полку полагалось иметь оркестр в составе сорока музыкантов с шестнадцатью инструментами разных наименований, в прочих гвардейских полках – в составе двадцати пяти музыкантов с тринадцатью инструментами разных наименований (*ПСЗ 1, 911*).

Первую часть концерта 1813 г. открыла «Большая воинская симфония» Б. Ромберга, за ней следовали ария Н.-М. Далеярака (название оперы не указано; Е. С. Сандунова), концерт для фортепьяно Дж. Фильда (в исполнении автора), «Воинский хор с оркестром» Дж. Сартти (Придворная певческая капелла). Во второй части концерта выступили известные в то время певцы П. В. Злов и В. М. Самойлов, певицы Сандунова и С. В. Самойлова, скрипач Ш. Ф. Лафон и др.

Оркестр гвардейских полков исполнил «Большой марш на вступление победоносных российских войск во Франкфурт-на-Майне» В. Аумана и аранжированный для военного (духового) оркестра А. А. Дерфельдтом (1780 или 1781–1841) – музыкантом-кларнетистом, дирижером и композитором, находившимся на службе в ведомстве Дирекции императорских театров и занимавшимся обучением гвардейских музыкантов³.

Завершился концерт «музыкальным дивертисментом» И. Гартмана, а также гимном «Боже, спаси Царя» на текст перевода английского гимна «Боже, храни короля» («God save the King») А. Х. Востокова (солировал Самойлов). Также среди исполнителей в программе концерта значатся: Дерфельдт, Ф. Дорнаус, А. Даль-Окка и др. Билеты на концерт ценой в 5 руб. разошлись практически полностью.

4 апреля 1814 г. в зале Филармонического общества состоялся еще один большой концерт в пользу инвалидов, но на этот раз его программа состояла в основном из церковной хоровой музыки в исполнении певцов Придворной певческой

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1560. Л. 1–5.

капеллы⁴. «Русский инвалид» вместе с объявлением напечатал хвалебный отзыв о церковной музыке⁵. Цену билета, как и в 1813 г., установили в 5 руб. Однако, как сообщала газета, некоторые слушатели из соображений благотворительности платили значительно больше⁶. В итоге концерт дал очень солидный сбор в 5050 руб.

В 1814–1815 гг. концерты «в пользу инвалидов» проводили также общественные организации, учебные заведения⁷. Между тем, правительство взяло дело помощи раненым военнослужащим под свой контроль. 18 августа 1814 г. император Александр I учредил из пяти генерал-адъютантов Комитет «для вспомоществования неимущим и изувеченным генералам, штаб- и обер-офицерам» (*ПСЗ 2, 876–877; Столетие военного министерства, 35–36*). В конце декабря 1815 г. Пезаровиус передал Комитету созданный им «инвалидный капитал», достигший к тому времени суммы в 395 тыс. руб. (*Пезаровиус, 65*).

Докладчиком императору по делам инвалидов был назначен генерал от артиллерии А. А. Аракчеев. В марте 1816 г. он представил Александру I проект закона об обязательных источниках пополнения средств Комитета, который государь утвердил. Среди прочего, предписывалось всем театрам давать «в пользу увечных одной пьесы и одного концерта в год; а где существуют при театрах маскарады, то и один маскарад...» (*ПСЗ 3, 575–576*). Главный директор театральных зрелищ П. И. Тюфякин получил распоряжение назначить каждому театру точные даты проведения благотворительного концерта и спектакля. Таким образом, инвалидные концерты превратились в официальное, государственное мероприятие.

Всего за 4 дня до подписания распоряжений 19 марта 1816 г. Дирекция императорских театров организовала в Малом театре Петербурга концерт в пользу инвалидов, который был приурочен к юбилею вступления русских войск в Париж (19 марта 1814 г.). К сожалению, подробной программы этого

⁴ Русский инвалид. 1814. № 26. 1 апреля. С. 187; № 27. 4 апреля. С. 196.

⁵ Там же. № 27. 4 апреля. С. 196.

⁶ Там же. 1814. № 29. 11 апреля. С. 211–212.

⁷ Там же. 1814. № 13. 14 февраля. С. 93.

концерта в том году «Русский инвалид» не напечатал. Из небольшого очерка истории истории инвалидных концертов, опубликованного в 1854 г. военным историком и редактором «Русского инвалида» П. С. Лебедевым, известно, что в этот день прозвучали оратория Сарти и «новые хоры, приличные сему торжеству»⁸. Твердой цены на билеты установлено не было, слушатели платили столько, сколько считали нужным.

В следующем, 1817 г. Дирекция, действуя в соответствии с новым законоположением, организовала в пользу инвалидов большой концерт, который состоялся в столичном Малом театре 28 февраля. В нем, наряду со служащими при Дирекции актерами и музыкантами, выступили оркестры Лейб-гвардии Семеновского и Преображенского полков, а также певчие Лейб-гвардии Измайловского полка. Слушателям были представлены: увертюры к операм Л. Керубини «Фаниска» и «Медея», исполненные совместно «инструментальным оркестром» и военными музыкантами полковых оркестров (200 человек); два хора из оперы Н. Э. Мегюля «Иосиф в Египте» (певчие Придворной капеллы); трио из той же оперы (Г. Ф. Климовский, Злов, Н. С. Семенова-младшая); ария Н. Цингарели (название оперы в программе не указано) в исполнении Сандуновой; концерт для валторны (Ф. Дорнаус) и «воинская музыка».

В финале концерта Сандунова, Климовский и Г. С. Яновский в сопровождении хора придворных певчих исполнили «куплеты» на музыку К. А. Кавоса, посвященные вступлению русских войск в Париж⁹. В них прославлялись доблесть и милосердие русских воинов:

Тот день вспомни незабвенный,
Когда привел россиян Бог
Внести орлов в мятежны стены
И сокрушить мятежный рог.
Не ужас был орлам предтечей,
Пред ними – мир – бедам конец,
Не стон, не плач был храбрым встречей –
Благословение сердец! <...>¹⁰.

⁸ Лебедев П. С. Фельетон. Русский инвалид. 1854. № 72. 28 марта. С. 317.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

Эти куплеты в дальнейшем являлись неперменным номером Инвалидных концертов.

В 1817 г. произошло еще одно чрезвычайно значимое и для развития инвалидных концертов, и для военной музыки событие. Вновь учрежденный пост главного капельмейстера гвардейских полков занял Дерфельдт¹¹, имевший к тому времени уже немалый опыт руководства военными оркестрами.

С 1819 г. инвалидные концерты стали постоянно проводиться 19 марта и крайне редко переносились на другую дату. Общее руководство обычно осуществлял главный капельмейстер гвардейских полков (Гвардейского корпуса). А. А. Дерфельдт занимал эту должность до 1829 г., затем она перешла к Ф. Б. Гаазе (1831–1851), И. М. Чапиевскому (1851–1857), А. А. Дерфельдту-сыну (1857–1869). Место проведения концертов – Малый, Большой или Александринский театры.

Отличительной чертой программ инвалидных концертов в 1820–1830-е гг. стало включение сводного оркестра гвардии, хора Придворной певческой капеллы, популярных певцов и музыкантов императорских театров. В качестве типичных в связи с этим назовем концерты 1825, 1829 и 1830 гг. Первый из них в двух отделениях состоялся в Малом театре и включал 11 номеров. Оба отделения открывала увертюра Л. Керубини в исполнении сводного оркестра гвардейских полков. В программу также вошли: два хора Д. С. Бортнянского (певчие Придворной капеллы), «военная музыка» (два выступления сводного оркестра полков гвардии), фортепианный концерт (Н. И. Морейский; имя композитора не установлено), ария (Климовский), дуэт (Климовский, Е. В. Марсель (название оперы и композитора не указаны), скрипичный концерт (Ф. Бём). Завершился концерт «Куплетами» Кавоса (Климовский, А. Г. Ефремов и М. Ф. Шелихова)¹².

Концерт 1829 г. включал 13 номеров. Среди них: две увертюры, открывшие два отделения, два номера в исполнении сводного оркестра и один номер «трубачей гвардии», два «хора» Й. Гайдна (певчие Придворной певческой капеллы), концерт

¹¹ РГВИА. Ф. 395. Оп. 64. Отд. 2. 1817 г. Д. 1714. Л. 1–3.

¹² Русский инвалид. 1825. № 67. 17 марта. С. 267.

для фагота Якоби (Вейдингер), скрипичный концерт (Ф. Бем), ария из оперы К. Вебера «Волшебный стрелок» (А. И. Иванова) и др. Куплеты Кавоса на этот раз исполнили Иванова, Климовский и Ефремов «с аккомпанементом военной музыки и двух полковых оркестров»¹³.

В следующем, 1830 г. концерт из 12 номеров состоялся в Большом театре. В программу вошли увертюры Керубини и Вебера (сводный оркестр гвардии), «хор» Гайдна (певчие Придворной певческой капеллы), скрипичный концерт (Ф. Бем), арии из опер Дж. Россини (С. Ф. Шоберлехнер) и Ф. А. Буальдьё (Иванова), дуэт из оперы Россини «Семирамида», аранжированный для «военной музыки» (сводный оркестр гвардии), вокальный квартет Кавоса (Иванова, Васильева, Ефремов, М. Г. Шувалов) и др. В финале прозвучали традиционные куплеты Кавоса (Шоберлехнер)¹⁴.

Размещались участники концерта обычно следующим образом: ближе всех к авансцене находился театральный оркестр, за ним – хор певчих, а далее, в глубине сцены, – сводный оркестр гвардии на «местах, выстроенных в виде амфитеатра»¹⁵. Сцена украшалась декорациями, отражавшими историю русской армии и, в первую очередь, ее победы в наполеоновских войнах. У рампы расставлялись головные уборы военных музыкантов.

Довольно быстро инвалидные концерты завоевали популярность. Газета «Бабочка» при описании концерта 1830 г. особо подчеркивала: «...Театр был полон посетителями; не достало мест очень для многих»¹⁶.

Назначенный в 1831 г. главным капельмейстером Гвардейского корпуса Гаазе, по отзывам современников, обладал блестящим талантом аранжировщика и обрабатывал для военного оркестра самые разнообразные произведения. Командовавший войсками гвардии великий князь Михаил Павлович даже поручил Гаазе регулярно посещать концерты, балетные и оперные спектакли для отбора мелодий, которые в

¹³ Русский инвалид. 1829. № 74. 19 марта. С. 295.

¹⁴ Там же. 1830. № 74. 19 марта. С. 295.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Бабочка. 1830. № 25. 26 марта. С. 97.

дальнейшем могли быть аранжированы для военного духового оркестра или послужить основой для маршей¹⁷.

Вполне закономерно аранжировки Гаазе стали занимать заметное место в программах инвалидных концертов. Так, уже в программу концерта 1832 г. вошли обработанные им для военного оркестра увертюра к «Эгмонту и соната для фортепиано Л. Бетховена, «гармония, подражание ноктюрну» и «тема вальса» И. Н. Гуммеля. Кроме того, слушателям были представлены: увертюра в исполнении военных музыкантов, ария из неустановленной оперы Россини (К. Поллерт), хоры Гайдна (певчие Придворной певческой капеллы), квинтет Дж. Меркаданте (С. В. Каратыгина, М. Ф. Шелехова, Н. О. Дюр, В. А. Шемаев и О. А. Петров), сольное выступление флейтиста А. Зусмана, сыгравшего «вариации» собственного сочинения, и скрипача Бема, исполнившего адажио и рондо Л. В. Маурера, куплеты Кавоса (А. П. Лебедева, Шемаев, Ефремов). Всего в концерте 1832 г. было исполнено 10 номеров.

В концерте 1836 г. прозвучали аранжированные Гаазе для военного оркестра увертюра к опере Д. Обера «Бронзовая лошадь», «вариации на две темы» А. Герца, интродукция из оперы «Иудейка» Ф. Галеви, финал из оперы «Вильгельм Тель» Дж. Россини¹⁸. В следующем, 1837 г. в программу вошли его аранжировки увертюры Вебера, финала из оперы Мейербера «Маргарита Анжуйская» и «военной фантазии» (автор не указан)¹⁹.

В 1838 г. слушателям в числе 11 номеров концерта были представлены четыре аранжировки Гаазе для военного оркестра: увертюра из оперы П.-Й. Линдпайнтнера, вариации на тему «Нормы» В. Беллини, хоры из оперы Мейербера «Гугеноты» и из «Велизария» Г. Доницетти²⁰.

В хвалебной рецензии на концерт 1839 г. В. Ф. Одоевский особенно отмечал сделанную Гаазе аранжировку увертюры к опере Ф. Галеви «Иудейка», которую исполнил сводный оркестр гвардии.

¹⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10060. Л. 2.

¹⁸ Русский инвалид. 1836. № 71. 18 марта. С. 283.

¹⁹ Там же. 1837. № 68. 18 марта. С. 271.

²⁰ Там же. 1838. № 70. 19 марта. С. 279.

Трудно рассказать, – писал Одоевский, – до какой степени совершенства доведены наши военные оркестры, как равно и умение г. Гаазе пользоваться ими. Кто поверит, например, что увертюра из Жидовки Галеви, столь трудная и для струнных инструментов, была исполнена с величайшею точностью одними только духовыми? <...> Всякий, хотя бы немного понимающий свойство духовых инструментов, легко постигнет, какое искусство требовалось для того, чтобы преодолеть в сем случае все затруднения, представленные и естественными недостатками духовых инструментов, и их странными капризами, которые приводят в отчаяние сочинителей музыки. <...> Своим переложением на духовой оркестр увертюры из Жидовки, г. Гаазе показал, до какой степени может выисаться знание инструментовки²¹.

Критик также высоко оценил прозвучавшую в концерте аранжировку «фортепьянных вариаций Герца», причем особенно отметил мастерство военных музыкантов-солистов: флейтиста, гобоиста, кларнетиста и фэготиста²².

Стоит отметить, что сводный оркестр гвардии был довольно многочисленным, при этом современники отмечали удивительную четкость и согласованность игры музыкантов. Н. В. Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» с восхищением писал:

Огромный концерт в пользу инвалидов всегда бывает величествен: четыреста музыкантов! это что-то могущественное. Когда согласный ропот четырехсот звуков раздается под дрожащими сводами, тогда мне кажется, самая мелкая душа слушателя должна вздрогнуть необыкновенным содроганием (Гоголь, 187).

Однако Гаазе, не желая почивать на лаврах, увеличил численность оркестра до 600 музыкантов. Одоевский, полагая, что инвалидные концерты принадлежали «к числу блистательных явлений в музыкальном мире», и аргументируя это положение, пояснял:

²¹ WW. Письма в Москву о петербургских концертах // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 69. 30 марта. С. 306.

²² Там же.

Шесть сот музыкантов, четыреста певцов представляют трудность даже для управления ими, но этой трудности не существует для такого искусного капельмейстера, как г. Гаазе. Как мастерски пользуется он сими огромными средствами, разделяя свой оркестр на несколько различных масс, что дает возможность переходить от самого утонченного piano до огромнейшего fortissimo, какое только возможно в музыке! Трудно рассказать, до какой степени совершенства доведены наши военные оркестры, как равно и умение г. Гаазе пользоваться ими²³.

Заметное место в программе инвалидных концертов всегда занимали произведения героико-патриотической направленности. С 1834 г. в программы неизменно включали гимн «Боже, царя храни» А. Ф. Львова на стихи В. А. Жуковского (обычно в исполнении придворных певчих). Нередко звучали также песни, прославлявшие монарха и победы российской армии. Так, в программе концерта 1836 г. упомянута некая «национальная песнь» на стихи Жуковского с музыкой Д. Н. Кашина²⁴, бывшего крепостного, автора популярной в свое время песни о герое Отечественной войны 1812 г. генерале П. Х. Витгенштейне. В концерте 1837 г. знаменитый певец О. А. Петров исполнил романс «Русские на страже Арзерума» на стихи известного поэта и военного публициста Ф. Н. Глинки с музыкой Пезаровиуса²⁵.

С начала 1840-х гг. роль театральных актеров и музыкантов в инвалидных концертах резко сокращается. Программа концерта 1841 г. вообще не предполагала их участия и, как следствие, не включала сольных выступлений. Все восемь номеров исполнялись сводным оркестром гвардии или (и) придворными певчими. Военные музыканты сыграли: увертюру и хор из оперы Обера «Озеро волшебниц», увертюру из его же оперы «Густав» («Бал-маскарад». – А. М.), хор из оперы Доницетти «Осада Кале» и «военный марш с куплетами», посвященный прибытию в Петербург великой княгини Марии Александров-

²³ WW. Письма в Москву о петербургских концертах // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 69. 30 марта. С. 306.

²⁴ Русский инвалид. 1836. № 69. 18 марта. С. 283.

²⁵ Там же. 1837. № 68. 18 марта. С. 271.

ны (супруга наследника престола великого князя Александра Николаевича). В исполнении хора придворных певчих прозвучали два хора из «Осады Кале» и гимн «Боже, Царя храни»²⁶.

Вскоре, однако, организаторы инвалидных концертов пришли к выводу о необходимости приглашать к участию известных солистов, в том числе и гастрوليрующих. В концерте 1843 г. в зале Дворянского собрания принял участие Дж. Рубини. Основная программа концерта состояла из выступлений придворных певчих и сводного оркестра гвардии. Прозвучали аранжировки фрагментов из разных опер: увертюра к «Маргарите Йоркской» А. Нини, финал из «Сафо» Дж. Пачини, торжественный марш и финал из «Катарины Корнаро» Ф. П. Лехнера и др.²⁷

Рубини также принял участие в концерте 1844 г., исполнив арию из «Stabat Mater» Россини и соло в хоре из оперы В. Габусси «Клеменция де Валуа»²⁸.

В 1845 г. организаторы концерта смогли собрать поистине «звездный состав» певцов. В нем участвовали Рубини, А. Тамбурины и П. Виардо-Гарсия, исполнившие фрагменты из «Stabat Mater». «Русский инвалид» отмечал: «Вступление на эстраду г-жи Biardo (sic! – А. М.) можно было угадать и несмотря на сцену: гром рукоплесканий и крики браво встретили великую певицу»²⁹. Впрочем, слушатели благожелательно приняли и традиционные номера: аранжировки оперных фрагментов в исполнении военных музыкантов, «прекрасный военный хор г. Львова», традиционные куплеты Кавоса, которым, как подчеркивал автор рецензии, «в этот вечер исполнилось уже тридцать лет»³⁰.

Сменивший в 1851 г. Гаазе на посту главного капельмейстера гвардии Чапиевский во многом продолжил традиции своего предшественника. Сводный оркестр гвардии продолжал

²⁶ Русский инвалид. 1841. № 65. 16 марта. С. 260; № 66. 18 марта. С. 264.

²⁷ Там же. 1843. № 60. 18 марта. С. 239.

²⁸ Там же. 1844. № 74. 5 апреля. С. 295.

²⁹ Журнальные отметки // Русский инвалид. 1845. № 63. 21 марта. С. 249.

³⁰ Там же.

расти, увеличился до состава в восемьсот музыкантов и по-прежнему удивлял публику четкостью исполнения. В программах инвалидовных концертов начинает активно возрастать роль солистов из числа музыкантов гвардейских оркестров, которые обычно начинали службу простыми солдатами, призванными по рекрутской повинности. Многие рецензенты видели в их успешных выступлениях доказательство выдающихся музыкальных способностей русского народа и активно пропагандировали тезис об инвалидных концертах как своего рода проверке этих способностей. Особенно настойчиво проводил данную мысль музыкальный критик Ф. М. Толстой на страницах «Северной пчелы»³¹.

Вполне понятно, что интерес общественности к инвалидным концертам особенно возрастал в период войн, когда обострялось внимание к армии и ощущался подъем патриотических настроений. Так, во время Крымской войны (1853–1856) «Русский инвалид», анонсируя концерт 1854 г., поместил на своих страницах не только его программу, но и очерк истории инвалидовных концертов. Автор очерка, кадровый офицер, историк и писатель П. С. Лебедев особое внимание уделил связи концертов с победами над Францией, которая теперь, спустя примерно тридцать лет, вновь оказалась противницей России.

В торжественные минуты, когда Россия по голосу своего Монарха, дружно готова встретить врага и пожертвовать для борьбы с ним всем достоянием, становятся великими и многозначительными народные празднества, в которых припоминается прошлое и во всем величии встает вековая слава российского оружия...³².

Концерт 1854 г. в Большом театре отличался грандиозными масштабами: его участниками стали 775 музыкантов и 415 певчих. В соответствии с традицией они разместились на сцене амфитеатром. Зал украсили военной атрибутикой,

³¹ [Толстой Ф. М.]. Р. Музыкальные беседы // Северная пчела. 1856. № 73. 2 апреля. С. 387–388; 1858. № 67. 28 марта. С. 317–318.

³² Лебедев П. С. Фельетон // Русский инвалид. 1854. № 72. 28 марта. С. 317.

на рампе установили каски гвардейских кавалеристов и «павловские» гренадерские шапки. «Все просто, но величественно, – писал “Русский инвалид”, – и поразительно именно этою простотою»³³.

Лебедев сообщал также, что популярность концерта чрезвычайно велика: «...Все кресла, ложи и места были взяты еще накануне, так что в день концерта предлагалось втрое и вчетверо за билет»³⁴.

Газета «Северная пчела» подчеркивала, что особенно сильное впечатление произвели на слушателей «куплеты» Кавоса на стихи Н. А. Корсакова к возвращению гвардии в Петербург из Франции после похода 1813–1814 гг. Однако настоящий шквал эмоций вызвал гимн «Боже, Царя храни!».

...Все встали с мест своих, и по окончании гимна раздались общие рукоплескания и громкие возгласы ура, и в этих возгласах, вырывавшихся из сердца, участвовали дамы; три раза заставили повторить этот народный гимн, выражающий чувства Русского народа и беспредельную любовь и преданность к Русскому Царю...³⁵.

Лебедев в связи с этим концертом также отметил успех песни «Русская слава» в исполнении певчих Придворной капеллы, марш Чапиевского, хоровой «Гимн царю», а также выступление двух солистов – кларнетистов Лейб-гвардии Кавалергардского полка Васильева и Швецова.

Сильное впечатление на современников произвел также традиционный инвалидный концерт 19 марта 1856 г. в Большом театре, состоявшийся на следующий день после подписания в Париже мирного договора, завершившего неудачную для России Крымскую войну. Сводный оркестр гвардии, состоявший из 809 музыкантов, исполнил фрагменты из опер Дж. Верди, Мейрбера, Вебера.

Концерт, как писала «Северная пчела», вообще был блистательный и в полном смысле великолепный. Воен-

³³ Лебедев П. С. Фельетон // Русский инвалид. 1854. № 72. 28 марта. С. 317.

³⁴ Там же.

³⁵ Северная пчела. 1854. № 68. 24 марта. С. 275.

ные музыканты наши не уступают артистам лучшего оркестра. Солисты превосходные³⁶.

«Русский инвалид» поместил на своих страницах настоящий панегирик этому концерту и его участникам. Например, о выступлениях сводного оркестра в статье говорилось:

Увертюры из «Карла Смелого» [Дж. Россини. – А. М.] и «Оберона» [К. М. Вебера. – А. М.] были исполнены с поразительным согласием: весь этот, можно сказать, чудовищный по грандиозности хор, повинувшись мановению, то гремел с поражающим величием, то стихал, и тогда лились чудные тихие звуки флейты, гобоя или кларнета, точно вздох красавицы девицы по своему суженому или ропот матери, оплакивающей любимое детище, и потом снова звуки становились явственнее, разражалась буря, ураган, все сливалось в одном, общем, чудном громе, – словно вся Русская земля вздохнула своей богатырской грудью...»³⁷.

Концерт 1856 г. под руководством Чапиевского стал для него последним. Хотя формально он вышел в отставку в июне 1857 г.³⁸, очередным концертом в марте руководил уже Дерфельдт-сын. «Русский инвалид» в своем отзыве отметил: «Выбор пьес и само их исполнение делают честь управлявшему концертом г. Дерфельдту»³⁹. Внимание критиков привлекли и неизменный сводный оркестр, и выступления военных музыкантов-солистов – кларнетистов Лейб-гвардии Кавалергардского полка Швецова и Лейб-гвардии Московского полка Варашкина, унтер-офицера Учебного саперного батальона Гансона, исполнившего на корнете-а-пистон соло на мотивы из оперы «Травиата» Верди. Прозвучали также сочинения отечественных композиторов, в том числе финал из оперы «Жизнь за Царя» М. И. Глинки.

В 1860-е гг. в российской армии начались кардинальные преобразования, не обошедшие стороной и военную музыку.

³⁶ Северная пчела. 1856. № 56. 21 марта. С. 341.

³⁷ Русский инвалид. 1856. № 65. 21 марта. С. 279.

³⁸ РГВИА. Ф. 395. Оп. 167. Д. 447. Л. 20.

³⁹ Русский инвалид. 1857. № 67. 24 марта. С. 275.

Однако инвалидные концерты не утратили своего значения и популярности. С незначительными паузами они проходили в российской столице еще более полувека.

Литература

Гоголь – Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 8. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1952.

Пезаровиус – Пезаровиус П. П. Краткая история газеты «Русский Инвалид». СПб.: Военная типография, 1843.

ПСЗ 1 – Полное собрание законов Российской империи. Собрание 1. Т. 30. № 23582. СПб.: Типография II Отделения собственной Е. И. В. канцелярии, 1830.

ПСЗ 2 – Полное собрание законов Российской империи. Собрание 1. Т. 32. № 25642. СПб.: Типография II Отделения собственной Е. И. В. канцелярии, 1830.

ПСЗ 3 – Полное собрание законов Российской империи. Собрание 1. Т. 33. № 26207. СПб.: Типография II Отделения собственной Е. И. В. канцелярии, 1830.

Столетие военного министерства – Столетие военного министерства. Т. XIII. Кн. 1. Александровский комитет о раненых. Исторический очерк. СПб.: Типография товарищества М. О. Вольф, 1902.

Лебедев – Лебедев П. С. Фельетон // Русский инвалид, 1854. № 72. 28 марта. С. 317.

Толстой – [Толстой Ф. М.]. Р. Музыкальные беседы // Северная пчела, 1856. № 73. 2 апреля. С. 387–388; 1858. № 67. 28 марта. С. 317–318.

Список сокращений

ГММК – Государственный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Москва).

КР РИИИ – Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

МГК – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва).

НБУВ – Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского (Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Киев).

ОНИиЗ РГБ – Отдел нот и звукозаписей Российской государственной библиотеки (Москва).

ОНИиМЗ РНБ – Отдел нотных изданий и музыкальных звукозаписей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

РГБ – Российская государственная библиотека (Москва).

РГВИА – Российский государственный военно-исторический архив (Москва).

РГИА – Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург).

РИИИ – Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).

РНБ – Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург).

Список иллюстраций

К статье З. М. Гусейновой:

1. Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Моцарт и Сальери». Верхняя обложка издания клавира. Лейпциг: М. П. Беляев, 1898.
2. Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Моцарт и Сальери». Титульный лист издания клавира. Лейпциг: М. П. Беляев, 1898.
3. Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Моцарт и Сальери». Intermezzo-Fugetta. Интернет-клавир. С. 35.

К статье А. Л. Порфирьевой:

1. План организации итальянской оперы по подписке. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 929. Л. 4 – 4 об.
2. Смета К. Кавоса о расходах на Итальянскую оперную труппу, если она будет нанята Дирекцией Императорских театров. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 929. Л. 2 об. – 3.
3. Записка А. Л. Нарышкина для Александра I о выписке в Петербург Итальянской оперной труппы. 8 июня 1811 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 929. Л. 5 – 8 об.
4. Расчет жалования Итальянской оперной труппы, вложенный в письмо Н. Б. Юсупова министру двора П. М. Волконскому. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220. Л. 20.
5. Записка Аделины Каталани о согласии выступить в Итальянской оперной труппе. 12 января 1827 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220. Л. 22.
6. Распоряжение Министра двора Комитету Главной Дирекции Императорских театров 17 января 1827 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220. Л. 27.
7. Описи партитур, расписанных партий и опер, к которым имеются костюмы и бутафория, принадлежащие 1-й и 2-й Дирекциям московской итальянской оперы. Составлены Н. Б. Юсуповым для Главной Дирекции Императорских театров. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3220. Л. 17–19, 25–26.

Вклейка:

1. А. С. Голицын. Неизвестный художник. Около 1840 г.
2. В. С. Голицын. Фотография К. А. Бергнера. 1857–1858 гг.
3. А. С. Голицын. Портрет неизвестного художника. Около 1840 г.
4. Ф. С. Голицын. Портрет неизвестного художника.
5. С. С. Голицын. Художник А. Молинари. Не ранее 1815 г.
6. В. С. Голицын. Фотография К. А. Бергнера. 1857–1858 гг.
7. Н. С. Голицына. Художник А. П. Брюллов. 1824–1825 гг.
8. С. С. Голицын. Романс «Мой друг, хранитель-ангел мой!» на стихи В. А. Жуковского. Страница издания.
9. А. Адан. Гравированный портрет работы Э.-А. Шампольона.
10. А. Адан. Опера «Почтальон из Лонжюмо». Титульный лист издания клавира (перевод либретто на русский язык П. И. Кирса). М.: П. Юргенсон, [1889].
11. А. Адан. Опера «Престонский пивовар». Титульный лист издания партитуры с посвящением императору Николаю I. Париж, 1838.
12. А. Адан. Сцена из балета «Морской разбойник». Рис. В. Тимма.

13. Устав Санкт-Петербургского Театрального училища. 1829. РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 107. Л. 1, 48, 48 об., 49.
14. А. С. Грибоедов. Гравюра Н. И. Уткина с портрета Е. Эстеррейха. 20 октября 1829. КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 48.
15. А. С. Грибоедов. Комедия «Молодые супруги». Титульный лист издания. СПб., 1815.
16. Е. С. Семенова. Художник О. А. Кипренский. Середина 1820-х гг.
17. Анд. Каталани. Гравированный портрет Фр. Флейшмана.
18. А. М. Колосова (в замужестве Каратыгина). Литография П. Ж. Поля-Пети с рисунка В. Доллера. КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 5. Д. 48.
19. К. Голланд. Фрагмент картины «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге». Художник Г. Г. Чернецов. 1832 г.
20. А. О. Сихра и С. Н. Аксенов. Эскиз к картине «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге». Художник Г. Г. Чернецов. 1832 г.
21. К. Голланд и М. Д. Новицкая в партиях Фиорелло и Фенеллы из оперы Д. Обера «Фенелла». Литография с рисунка И. П. Брюллова. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
22. С. С. Гулак-Артемьевский. Фоторепродукция акварельного портрета неизвестного художника середины XIX в.
23. Д. Ронкони. Портрет работы Дж. А. Сакко из серии портретов знаменитых артистов Дж. Рикорди. 1809–1816 гг.
24. В. И. Морков. Гитарист в косоворотке. Портрет работы В. А. Тропинина. 1822 [1823?] г. Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки.
25. И. А. Рупин (Рупини). Гравированный портрет неизвестного художника.
26. И. А. Рупин (Рупини). Народные русские песни с посвящением императрице Александре Федоровне. Титульный лист издания. [1831 г.].
27. И. А. Рупин (Рупини). Романс «Скажи, что чувствую приближившись к тебе». Титульный лист издания. 1848 г.
28. Портрет молодого человека со скрипкой (предположительно П. Род). Художник Ж. А. Вален. 1808 г.
29. И. Б. Гросс. Гравированный портрет с рисунка С. Ф. Дица [1839–1840 гг.].
30. И. Б. Гросс. Рапсодия для виолончели и фортепиано с посвящением К. Вик. Титульный лист издания. 1837 г.
31. И. Б. Гросс. Соната для двух виолончелей. Титульный лист автографа. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 2. № 71. Л. 9.
32. И. Гельд. Школа для семиструнной гитары с посвящением императрице Елизавете Алексеевне. Титульный лист издания. 1802 г. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 915.
33. И. Гельд. Школа для семиструнной гитары. Посвящение императрице Елизавете Алексеевне. 1802 г. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 915.
34. И. фон Гельд. Школа для семиструнной гитары с посвящением императрице Елизавете Алексеевне. Схема грифа с указанием извлекаемых тонов. 1802 г. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 915.

Указатель имен

- Авенти** (Aventi) Франческо 165
Адан (Adam) Адольф-Шарль 8, 56–67, 232, 334, 364, 365
Адан (Adam) Жан-Луи 56
Адан (Adam) Ипполит-Бенжамен 63
Аксенов Семен Николаевич 294, 295, 299, 300–303, 335, 369
Александр I, русский император 9, 25, 53, 86, 102, 114, 127, 134, 144–146, 186, 211–213, 219, 253, 258, 263–265, 315, 321, 334
Александр II, русский император
Александр Павлович, великий князь 79, 80, 258
Александра Павловна, великая княгиня 81
Александра Федоровна, императрица 30, 58, 60, 237, 335, 371
Алексеев Александр Алексеевич 187, 188, 200
Алессандри (Alessandri) Феличе 85
Альбертарелли (Albertarelli) Франческо 95, 105
Альбрехт (Albrecht) Карл Францевич 279, 280, 282
Альбрехт (Albrecht) Петер 91
Альде (Alday) Франсуа 249
Алябьев Александр Александрович 43, 56, 177, 191
Анджели (Andgeli) Л. А. 314
Анджолони (Angiolini) Гаспаро 86
Анжели (Angely) Луи-Жан-Жак 231, 232
Андреев П. Г. 202, 207
Андрей Критский 12
Анелли (Anelli) Анджело 166, 170, 171, 172, 174, 234
Анжели (Angely) Луи-Жан-Жак 231, 232
Анненкова Э. А. 20, 22
Анти (Anti) Луиза 36, 150, 151
Антонолини (Antonolini) Фердинандо 105, 213, 214, 217, 307, 309
Анфосси (Anfossi) Паскуале 85, 99
Аппель (Appel) Бернард – см.: Appel В.
Апраксин Степан Степанович 51
Аракчеев Алексей Андреевич 321
Арапов Пимен Николаевич 88, 205, 207, 274
Арриги (Arrigi) Людовик 315
Артемовский – см.: Гулак-Артемовский Семен Степанович
Асафьев Борис Владимирович 43
Асенкова А. Е. 187, 200
Астаритта (Astaritta) Женнаро 79, 93–98, 100, 101, 102, 104, 105, 108, 109, 112, 125
Ауман (Auman) Вильгельм 320
- Баббини** Фердинандо Керубино 111, 116
Байков Сергей Яковлевич 131, 192
Байо (Baillot) Пьер Мари Франсуа де Саль 246, 248, 250, 257, 259, 262, 265
Байрон (Byron) Джорж Гордон 38, 229
Балетти (Baletti) 249
Бальони (Baglioni) Антонио, Тонино 95, 104, 105
Бальони (Baglioni) Камилла Урсула 95, 104, 105

Барант (Barante) Амабль-Гийом-Проспер-Брюжьер де 63
Барилли (Barilli) Луиджи 123, 124
Барлов (Barlow) Фридрих Вильгельм 311, 315
Бартенева Прасковья Арсеньевна (Арсентьевна) 30, 31, 34
Бартолуччи (Bartolucci) Джузеппина 150
Барторелли (Bartorelli) 104
Батта (Batta) Александр 282
Бах (Bach) Иоганн Себастьян 35
Бах (Bach) Карл Филипп Эммануэль 288
Бацер Д. М. 238, 244
Безуглова Ирина Федотовна 10, 69
Беллини (Bellini) Винченцо Сальваторе Кармело Франческо 35–37, 230, 325
Беляев В. М. 238, 265
Беляев Митрофан Петрович 69–71, 73, 77
Бендер (Bender) Игнатий 313, 315
Бендер (Bender) Петр 313, 315
Бендер (Bender) Франц Иосиф 313
Бентем-Штайнфурт (Bentem-Steinfurt) Людвиг 123
Бенуа (Benoist) Франсуа 56, 306
Бер (Beer) Иоганн (Жан) Адольф 277
Бер (Beer) Цезарь (Кесарий) Андреас 279
Берио ди Сальса (Berio di Salsa) Франческо Мария 166, 167
Берлиоз (Berlioz) Луи-Гектор 40, 43, 224
Бернард Григорий Борисович 26
Бернард (Bernard) Мориц (Матвей Иванович) 49, 236, 238, 262
Бертати (Bertati) Джованни 81, 173
Бертони (Bertoni) Фердинандо 85
Берфорд Татьяна Валерьевна 9, 247, 264
Бетховен (Beethoven) Людвиг ван 30, 32–37, 211, 212, 260, 269, 270, 273, 274, 277–279, 281, 283, 287, 314, 315, 325
Бём (Böhm, Boehm) Франц 277, 283, 307, 310, 315, 323, 324
Биркина (в замужестве Каратыгина) Софья Васильевна 184, 188, 190
Биттерман (Bittermann) Карл 276
Биттерхоф (Bitterhof) Ханс-Рупрехт 286
Благово Дмитрий Дмитриевич 51, 55
Блюм (Blum) Карл 231, 232
Бобрович (Bobrowitz) Жан Непомук де 270
Бодио (Baudiot) Шарль Никола 250
Боккерини (Boccherini) Луиджи 250
Болина Дарья Максимовна 185, 186
Бонапарт (Bonaparte) Наполеон 9, 123, 208, 245, 250, 256, 263, 264, 293
Борги (Borghi) Джованни Баттиста 84, 86
Боргондио (Borgondio) Жентиль 152, 217
Борисоглебский Михаил Васильевич 182–185, 189, 200
Бортнянский Дмитрий Степанович 84, 218, 323
Борх Александр Михайлович 194
Боткин Василий Петрович 39
Боцяновский Владимир Феофилович 205, 207
Браги (Braghi) Доменико 95, 112, 120, 121
Брамбилла (Brambilla) Паоло 168

Браницкий Владислав Григорьевич (Ксаверьевич) 277
Брейтинг (Breiting) Герман 231
Брейткопф (Breitkopf) Бернгард Теодор (Федор Иванович) 52
Бренна (Brenna) Винченцо 108
Брис (Bricses) Гиацинт 308
Брод (Броде; Brod) Анри (Жан) 267
Брунsvик (Brunswick) Леон-Леви 57, 58, 232
Брюллов (Брюлло) Иван Павлович 224, 335
Брянский Яков Григорьевич 202
Буальдьё (Boieldieu) Франсуа-Адриан 56, 57, 66, 230, 256, 307, 324
Бузуев Аверьян Михайлович 181
Буйи (Bouilly) Жан Николая 169, 170, 176
Булатов И. 177
Бугаков Александр Яковлевич 223, 264
Бугаков Константин Яковлевич 215, 223
Булгарин Фаддей Венедиктович 24, 41, 43, 267
Булич Сергей Константинович 202, 207
Будль (Буль; Bull) Улле Борнеман 276
Буонаволья (Buonavoglia) Луиджи 171
Бутинелли (Butinelli) Джузеппе 116, 125
Бутурлин Михаил Дмитриевич 47, 55
Бьянки (Bianchi) Франческо 81, 249
Бэлаза Игорь Федорович 55, 69

Вагнер (Wagner) Вильгельм 282, 287
Валевская Каролина Станиславовна 52
Вальберх Иван Иванович 86, 93
Ванжура Эрнест 91
Варашкин 331
Василевский (Wasilewski) Вильгельм Йозеф фон 275
Васильев 330
Васильев (по сцене Васильев 1-й) Владимир Иванович 182
Васильева 324
Вебер (Weber) Карл Мария Фридрих Август фон 31, 194, 324, 325, 330, 331
Вейгль (Weigl) Йозеф 176
Вейдингер (Weidinger) Йозеф (?) 324
Величкин Михаил Васильевич 198
Величкины 186
Велле (Velle) Эрнест 304
Веллингтон (Wellington) Артур Уэлсли 211
Венсен – см.: Vincent A. J. H.
Венцель (Wenzel) 275
Верди (Verdi) Джузеппе Фортунино Франческо 35, 330, 331
Верни (Verni) Пьетро 116, 117
Верона (Verona) Каролина Софи Вильгельмина 260
Верстовский Алексей Николаевич 25, 26, 33, 44, 49, 177, 191
Вестрис (Vestris) Тереза 95, 104
Виардо-Гарсия (Viardot-Garcia) Полина 263, 328
Вибе (Vibe) К. Г. 310, 314
Вивальди (Vivaldi) Антонио 56

Вигано Момбелли (Viganò Mombelli) Винчентина 165
 Вигель Филипп Филиппович 46–48, 52, 55, 186, 150, 200, 213, 223
 Виельгорские 279
 Виельгорский Михаил Юрьевич 32, 38, 39, 51, 283, 284
 Вик (Wieck) Клара 270, 271, 273
 Вик (Wieck) Фридрих 269, 270, 272, 273
 Вильде (Wilde) Роза 312, 313
 Виотти (Viotti) Джованни Батиста 245, 246, 248, 249, 259, 263
 Витгенштейн (Wittgenstein) Петр Христианович, фон 327
 Витте (Witte; в замужестве Гросс) Екатерина 275
 Волконская Зинаида Александровна 30, 44, 221, 222, 223
 Волконская Мария Николаевна 47
 Волконский 61, 62, 63
 Волконский Григорий Петрович 63
 Волконский Петр Михайлович 147, 149, 155
 Вольман Борис Львович 239–242, 244, 289, 298, 299, 301, 302
 Вольтер (Voltaire) Франсуа-Мари Аруэ 165
 Вордсворт (Wordsworth) Уильям 38
 Воробьева – см.: Петрова-Воробьева
 Воробьева Елена Борисовна 9
 Воробьева Елена Яковлевна 9, 205
 Востоков Александр Христофорович 320
 Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич 92, 93, 125
 Всеволодский Всеволод Андреевич 256, 257, 314
 Вульпиус (Wulpius, Vulpius) Кристиан Август 234
 Вьётан (Vieuxtemps) Анри 63
 Вяземский Петр Андреевич 54, 212

Гаазе (Haase) Федор Богданович (Фердинанд) 323–328
 Габусси (Gabussi) Винченцо 328
 Гагарин Сергей Сергеевич, князь 178, 226
 Гайдн (Haydn) Франц Йозеф 34, 35, 259, 281, 323–325
 Галеви (Halévy) Жак-Франсуа-Фроманталь-Эли 232, 325, 326
 Галуппи (Galuppi) Бальдассаре 85
 Гамузеус (Hamuseus) П. 233
 Гансон 331
 Гара (Garat) Пьер Жан 249, 250
 Гарелли (Garelli) Джованни 118, 120
 Гаррас А. 24, 26, 44
 Гартман И. 320
 Гаспари (Gaspari) Г. 174
 Гасперини (Gasperini) Джулия 95
 Гаццанига (Gazzaniga) Джованни 125
 Гебгард (Gebhard) Фридрих Альберт 313
 Гедеонов Александр Михайлович 179, 228
 Гельд (Held) Игнац 290–299, 302, 335, 336
 Гельмерсен (Helmersen) Петр Федорович 226
 Генглез (Hainglaise) Жан Батист 290
 Гендель (Händel) Георг Фридрих 34, 35, 260
 Гене (Guénée) Люк 250

Генен М. А. 259
Гензельт (Henselt; Hänselt) Георг Мартин Адольф (Львович) 278, 279
Геништа Иосиф Иосифович 30, 31
Георгий Пахимер (Γεώργιος Παχιμέρης) 18
Герарди (Gherardi) Тереза 124
Герардини (Gherardini) Джованни 167
Герке Антон Августович 277
Герольд (Herold) Луи-Жозеф-Фердинан 191, 193, 234
Герстель (Gerstel) Вильгельм 226
Герстель (Gerstel) Юлия 226
Гертель (Hertel; Härtel) Готфрид Кристоф 279
Гертум К. 49
Герц (Herz) Анри (Генрих) 325, 326
Герцман Евгений Владимирович 17, 20, 21, 22
Гесслер (Häßler, Hassler, Häsler) Иоганн Вильгельм 30, 283
Гиммель см. Химмель
Гинзбург Лев Соломонович 283, 287
Гинц 234
Глазунов Александр Константинович 71
Глинка Михаил Иванович 31–35, 41, 43, 64, 65, 177, 193, 267, 331
Глинка Федор Николаевич 236, 327
Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд Риттер 78, 86, 283, 307
Гнекко (Gnesso) Франческо 123
Гоголь Николай Васильевич 326, 332
Голенищев-Кутузов Михаил Илларионович 99, 100, 101, 102, 103, 108
Голицын 63
Голицын Александр Сергеевич 52, 134, 334
Голицын Владимир Сергеевич 52, 53, 54
Голицын Л. 31
Голицын Николай Борисович 147
Голицын Сергей Григорьевич (Фирс) 49
Голицын Сергей Сергеевич 47–51, 54, 212, 213
Голицын Сергей Федорович 46, 47
Голицын Федор Сергеевич 47, 48, 213
Голицына Наталья Петровна 51
Голицына Наталья Степановна 334
Голланд Мария 226
Голланд (Holland) Юлиус Константин 9, 224–235
Голланды, семья 226
Головина Варвара Николаевна 289, 302
Гольдони (Goldoni) Карло 172
Гольц (Holtz) Карл Фердинанд 236, 308–310
Гончаров Иван Александрович 8, 37–39, 44
Гончарова Александра Николаевна 54
Горциан (Gorzian) Каролина 311, 312
Гофман Г. 227
Гофман (Hoffmann) Эрнст-Теодор-Амадеус 213
Грабау (Grabau) Андреас 270
Гранари (Granari) (?) 102, 107, 146, 147
Грассини (Grassini) Джузеппина 263

Греч Алексей Николаевич (настоящая фамилия Залеман) 304, 318
 Грибоедов Александр Сергеевич 9, 202, 203, 204, 206, 207
 Григорьев Владимир Юрьевич 247, 264, 265
 Гриц Т. 25, 44
 Гросс (Groß) – см.: Витте
 Гросс (Groß) Иоганн Бенъямин 9, 267–288
 Гросс (Groß) Мария Доротея
 Гросс (Groß) Эмилия Елизавета
 Груцынова Анна Петровна 8
 Губкина Наталья Валерьевна 311, 315, 318
 Гугель (Gugel) Генрих 307
 Гулак-Артемковский П. П. 182
 Гулак-Артемковский Семен Степанович 182, 184
 Гульельми (Guglielmi) Алессандро 86
 Гульельми (Guglielmi) Пьетро Алессандро 82, 85, 98, 100, 213
 Гульельми (Guglielmi) Пьетро Карло 169
 Гуляев Иван Данилович 181, 184
 Гумбин Петр Иванович 181, 194, 195, 198
 Гумбольдт (Humboldt) Вильгельм фон 211
 Гуммель (Hummel) Иоганн-Непомук 273, 307, 313, 314, 315, 325
 Гунгль (Gungl) Иосиф 281
 Гуно (Gounod) Шарль Франсуа 35
 Гусейнова Зивар Махмудовна 8, 76, 77
Да Понте (Da Ponte) Лоренцо 124, 175
 Давид (David) Фердинанд 269, 271, 272, 273, 280, 283
 Далайрак (Dalayrac, D'Alayrac) Никола-Мари 320
 Даль-Окка (Dall'Осса) Антонио Доменико 309, 320
 Дамке (Damcke) Бертольд 280, 281
 Данилов С. С. 304, 318
 Даргомьжский Александр Сергеевич 32, 43, 177, 195
 Девицте (де Витт) Николай Петрович 28
 Делавинь (Delavigne) Луи-Мари-Жермен 224, 231, 234
 Делиб (Delibes) Лео 56
 Деликати (Delicati) Пьер 47
 Дельвиг Антон Антонович 146, 236
 Демидов Анатолий Николаевич 13, 19
 Денглер (Dengler) Иоханн 105
 Державин Гаврила Романович 47, 213, 217
 Деросси (de Rossi) Леопольд 86
 Дерфельд (Дерфельдт; Derfeld, Derfeldt) Антон Антонович 313, 320, 323 Дерфельд (Дерфельдт; Derfeld, Derfeldt) Антон Антонович – сын 323, 331
 Дестунис (Дестинус) Гавриил Спиридонович 9, 13, 20–23
 Дёлер (Деллер; Döhler) Теодор 273
 Дженерали (Generali) Пьетро 172, 173
 Джерми (Germi) Луиджи 246
 Дидло (Didelot) Шарль (Карл) Луи Фредерик 187
 Дитман 233
 Диц (Diez) Самюэль Фридрих 335
 Дмитриев Юрий Арсеньевич 305, 306, 318

Добровольская Галина Николаевна 86, 125
Додолев Михаил Алексеевич 127
Долгушина Марина Геннадьевна 9, 26, 28, 44, 49, 55
Доницетти (Donizetti) Доменико Гаэтано Мариа Дюпор Жан Луи 37, 193, 234, 325, 327
Дорнаус (Dornaus) Филипп 320, 322
Драйден (Dryden) Джон 34
Дункель (Dunkel) Франц 304
Душинкин 229
Дюпор 135
Дюпор Жан Луи 133, 135, 249
Дюпор (Duport) Жан Пьер 269
Дюпор Л. О. 133
Дюр – см.: Новицкая
Дюр (Dyur) Николай (Николай Осипович) 178, 186, 325
Дюре (Duret) Марсель 250

Екатерина II, императрица 25
Елизавета Алексеевна, императрица 80, 81, 106, 219, 255, 265, 335
Елизавета Петровна, императрица 80, 288
Ефремов Алексей Григорьевич 191, 192, 309, 323–325

Жерве (Gervais) Пьер Нозль 248
Жихарев Степан Петрович 256, 257, 265
Жуковский Василий Андреевич 26, 34, 49, 327, 334
Жучковский Тимофей Васильевич 236

Зайончковский П. А. 180, 200
Закаспийский 234
Замбони, Цамбони (Zamboni) Джакопо 111, 113, 116
Замбони, Цамбони (Zamboni) Луиджи 107, 110, 120, 125, 150, 155
Замбони, Цамбони (Zamboni) Луиджия 150
Замбони (Цамбони) Гаффорини (Zamboni Gafforini) Марианна 110, 117, 120, 124, 125
Занини, Цанини (Zanini) Луиджи 101, 125
Зарубин Г. Н. 257
Злов Петр Васильевич 320, 322
Зографы (Zographi) Антонио Симоне 113, 167, 174, 175
Зонтаг (Sontag) Генриетта Гертруда Вальпургис 263
Зотов Рафаил Михайлович 24, 34, 39, 41, 44, 88, 196, 200, 202, 207, 310
Зубов Платон Александрович 257
Зук 258
Зусман (Сусман, Sussman, Soussman) Генрих (Андрей Андреевич) 267, 325

Иванова Александра Ивановна 309, 324
Измайлов Александр Ефимович 27
Илинский, Август Иванович 264
Имханицкий М. И. 298, 302
Иоанн Дамаскин 12, 19
Иоанн Педиасим 18
Иордан Федор Иванович 19, 23

Кавос (Cavos) Катарино Камилло (Катерино Альбертович) 63, 83, 95, 119, 120, 121, 125, 131–134, 144, 145, 177, 255, 307, 309, 322–325, 328, 330, 334
Казари (Casari) Филиппо 175
Казасси (Casassi) Антонио 9, 81, 83, 86–94, 97–121, 125, 127, 145
Казасси (Casassi) Джузеппе 84
Казасси Канциани (Casassi Canziani) Мария 84–87
[Казасси] Мария Францевна 92, 93
Казасси (Casassi) Тереза 85
Казелла (Casella) Андреа 150
Кайнц (Kainz) Йозеф Вольфганг 225
Кайнц (Kainz) Катарина 225
Кайнц (Kainz) Марианна (Голланд, фон Кастелот) 225, 226
Кальвези (Calvesi) Винченцо 124
Кальвези (Calvesi) Тереза 110, 117, 124, 357
Каманья (Camagna) Джулио Доменико 172
Каменский Иосиф 297, 299
Каммарано (Cammarano) Сальваторе 234
Канавасси Гарнье (Canavassi Garnie) Дженовеффа 114, 115, 117, 120, 122–124
Каннобио (Cannobio) Карло 289
Канциани (Canziani) Джузеппе 84, 86, 87
Канчели Гия Александрович 73
Канье (Cagniez) Луи-Шарль 167
Каподистрия (Capodistrias) Иоанн 212
Карасиньская Ирена 52, 55
Каратыгин Андрей Васильевич 205
Каратыгин Петр Андреевич 177, 178, 187, 197, 200
Каратыгина Софья Васильевна – см.: Биркина 184, 190, 325
Каратыгины 186
Каренин Вл. [В. Д. Комарова, урожденная Стасова] 14, 19, 23
Кариани (Cariani) Джузеппе
Карл Людвиг Баденский 81
Карстен (Karsten) Карл 225
Касри Роберт Стюарт 211
Кастельно 80
Каталани (Catalani) Аделина 151, 152, 153, 222
Каталани (Catalani) Анжелика 113, 151, 152, 155, 208–222, 263
Каталани Гульельмо 153
Катенин Павел Александрович 205, 207
Катувльская Елена Климентьевна 263
Кашин Данила Никитич 327
Квайсер (Квайссер; Queisser) Карл Трауготт 273
Керубини (Cherubini) Луиджи 176, 191, 211, 258, 259, 307, 310, 322–324
Киарини (Chiarini) 304
Кириллина Лариса Валентиновна 278, 287
Кисин Виктор Романович 73
Киццола (Cizzola) Газтано 169
Климовский Григорий Федорович 181, 322–324
Клиндингер А. 262
Клушин Александр Иванович 103

Кнехт (Knecht) Франц 267, 275, 280, 283
Ковалевский Георгий Викторович 9, 10
Козловский (Koslovsky) Йозеф (Иосиф, Осип Антонович) 25, 307
Колла (Colla) Джузеппе 84
Колосова Александра Михайловна (в замужестве Каратыгина) 205, 207, 335
Кони Федор Алексеевич 236
Константин Павлович, великий князь 52, 296
Константинова Марианна Александровна 9
Корелли (Corelli) Арканджело 245, 266
Корреджо (Correggio) Антонио да 261
Корсаков Николай Александрович 330
Корсини (Corsini) Доменико 110, 117
Корф Модест Андреевич 8, 11, 14, 21
Косма (Козма) Маюмский 12, 19
Коцебу (Kotzebu) Август 80
Кочубей, князь 64
Кочча (Coccia) Карло 168
Крезе де Лессер (Creuzé de Lesser) Огюст Франсуа 202
Крейзиг (Kreiszig) Мартин 280
Крейцер (Kreutzer) Родольф 246, 249–251, 259, 262, 295, 307, 309
Кремон (Cremon) 313
Креспи (Crespi) (?) 123, 124
Кристофори (Cristofori) Винченцо 95, 104
Крих К. 243
Крутиков Д. И. 301, 302
Крылов Иван Андреевич 47
Крюков Андрей Николаевич 34, 41, 44
Куракина (урожденная Головина) Наталья Ивановна 219
Куро (Couraud) Шери-Луиза 57
Кусовников Михаил Семенович 319
Кутузов М. И. – см.: Голенищев-Кутузов Михаил Илларионович
Кушелев-Безбородко Николай Александрович 282

Лавиньи (Lavigni) Франческо 125
Лагруа (Ла Груа, La Grua) Эмилия 35
Ланди (Landi) Джироламо 116, 117
Лапин Виктор Аркадьевич 9, 240, 244
Ла-Рош (La-Roche) А. 232
Лафон (Lafont) Шарль Филипп 259, 320
Лащенко Светлана Константиновна 9, 198, 220, 224, 235
Лебедев Петр Семенович 322, 329, 330
Лебедева Александра Павловна 325
Лебрен (Lebrun) Жан Батист Пьер 250
Леман (Lehman) Христиан 304
Ленгольд (Lehnhold) Карл Людвиг 51
Ленгольд П. 236
Ленци (Lenzi) Джованни 107, 111, 116
Леонов (настоящая фамилия Шарпантье) Лев (Леон) Иванович 64
Лепик, Ле Пик (Le Pic) Шарль 84–86
Лермонтов Михаил Юрьевич 53, 224, 225, 235

Лесюэр (Lesueur, Le Sueur) Жан-Франсуа 211
Лехнер (Lachner) Франц Пауль 328
Лёвен (Leuven) Адольф де 57, 58, 232
Линдпайтнер (Lindpaitner) Петер Йозеф, фон 325
Липхард (von Liphardt) Карл Готтхард 271, 272
Лиснер (Lissner) Карл 52
Лист Ференц 43
Лобанова И. 100, 125
Логинов Николай 257
Лозинский Г. 31, 44
Лолли (Lolli) Антонио 257
Лосева Ольга Владимировна 280, 287
Львов Алексей Федорович 63, 272, 279, 327, 328
Львов Николай Александрович 238, 263, 264, 265
Людовик (Louis) XVIII 208
Лядов Анатолий Константинович 71

Майр (Mayer) Иоганн Симон 125, 169, 170, 210
Малибран (Malibrán) Мария 363
Мандини (Mandini) Паоло 95, 104, 105, 106
Мандини (Mandini) Стефано 85, 95
Манни (Manni) Агостино 111, 115, 117, 118
Манни (Manni) Николо 110, 114
Маарá (Mara) Гертруда Элизабет 255
Мария Александровна, великая княгиня 328
Мария-Луиза (Maria-Luisa), испанская королева 250
Мария Федоровна, императрица 81, 82, 219
Маркези (Маркезини, Marchesi, Marchesini) Луиджи Лодовико 220
Марки (Marchi) Джованни Мария (?) 105
Марков 185, 186
Марсель (Рыкалова) Елизавета Васильевна 186, 323
Марсолье (Marsollier) Бенуа-Жозеф 171
Мартин-и-Солер Винченцо 124
Мартинелли (Martinelli) Луиджи (?) 123
Маттеи (Mathäi) Генрих Август 271
Маурер (Maurer) Всеволод 166, 279, 314, 315
Маурер (Maurer) Людвиг Вильгельм 229, 277, 283, 325
Маццола (Mazzola) Катерино 166
Мачурлетти, Маджорлетти (Maciurletti) Тереза 95, 101, 104, 105, 109, 118, 121
Мегюль (Megul) Этьенн Никола 167, 191, 211, 322
Медведева И. И. 205, 207
Мезьер (Mesière) Франсуа [младший] 187
Мейер (Майер, Meyer, Mayer) Карл (Шарль) 239, 242, 307, 314, 315
Мейербер (Meyerbeer) Джакомо 34, 67, 174, 191, 193, 234, 325
Мейнгардт (Meinhardt) Адольф 267, 284
Мейнгардт (Meinhardt) Николай Адольфович 284
Мельвиль (Mélesville) Анн-Оноре-Жозеф Дюверье де 234
Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Якоб Людвиг Феликс 67, 260, 272, 273, 280, 281, 285
Мерк (Merk) Иосиф 273

Меркаданте (Mercadante) Джузеппе Саверио Рафаэле 175, 325
Мёрике Эдуард 83
Местрино (Mestrino) Николая 257
Метастазιο (Metastasio) Пьетро 99
Меццаноте (Mezzanote) Бернардо 169
Милле (Millet) А. Ф. 290
Миллер О. Ф. 258
Миллер-Бендер (Müller-Bender) Луиза 313
Миниати (Miniati) Джузеппе 150
Михаил Николаевич (Романов), великий князь 255, 265
Михаил Павлович, великий князь 324
Михаил Петрович, великий князь 62
Михайлов Александр Викторович 287
Михайлов Андрей Александрович 9
Михайлова Наталья Ивановна 50
Михеева Галина Васильевна 11, 23
Мищенко Михаил Петрович 69
Молик (Moligue) Вильгельм Бернгард 270
Монари (Monari) Франческо 150, 316
Монти (Monti) Винченцо 315
Монца (Monza) Карло Игнацио 85
Моозер (Mooser) Робер-Алоиз 85, 94, 126
Морейский Н. И. 323
Морелли (Morelli) Джудитта 95, 104
Моретти (Moretti) Фердинандо 99
Морикелли (Morichelli) певица 249
Мориц (Moritz) Рудольф 268
Морлакки (Morlacchi) Франческо Джованни Бартоломео 167, 175
Мортеллари (Mortellari) Микеле 85
Моска (Mosca) Джузеппе 171, 210
Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей 9, 33, 35, 36, 68–78, 82, 124, 151, 175, 191, 195, 202, 206, 210, 217, 230, 258, 281, 295, 307, 308
Мур (Moore) Томас 38
Мусин-Пушкин В. А. Владимир Алексеевич? 52
Мюллер (Müller) 281, 284
Навуажиль (Navoigille) Гийом 248
Назолини (Nasolini) Себастьяно 113, 116, 122–124
Наполеон I – см.: Бонапарт (Bonaparte) Наполеон
Нарышкин Александр Львович 90–93, 100, 103, 119, 133, 134, 136, 144, 145, 185, 186, 254
Нарышкин К. А., князь 181
Нейком (Neukom) Сигизмунд Риттер фон 234
Некрасова Галина Анатольевна 78
Ненчини (Nencini) Санти 94, 95, 112, 125
Нессельроде Карл Васильевич 211, 212, 219
Нессельроде Мария Дмитриевна 219
Никитин В. 25, 44
Николаи (Nicolai) Карл Отто Эренфрид 195
Николай I, император 57, 61, 146, 227, 301, 315, 334

Николай Михайлович, великий князь (Романов) 255, 264, 265
Николай Павлович, великий князь
Николини (Nicolini) Джузеппе 105, 210, 314, 315
Нини (Nini) Алессандро 328
Новиков Д. И. 54
Новицкая (Дюр) Мария Дмитриевна 224, 225
Ноццари (Nozzari) Андреа 123, 124

Обер (Auber) Даниэль-Франсуа-Эспри 191, 224, 229, 230–235, 325, 327
Обиньи д' (d'Aubigni) Жан-Мари Теодор 167
Огаркова Наталия Алексеевна 8, 28, 44, 195, 201, 253, 255, 257, 265
Одоевский Владимир Федорович 8, 24–26, 33–39, 44, 224, 235, 276, 287, 325, 326
Окляховская О. Г. 239, 240, 242, 244
Онслов (Onslov) Жорж Андре Луи 274, 281, 286
Орландини (Orlandini) Фердинандо 123
Оффенбах (Offenbach) Жак 35

Павел I, император 25, 79, 80, 90, 97, 298, 299
Павези (Pavesi) Стефано 167, 170, 171
Паганини (Paganini) Николо 245–247, 260–262, 264
Паизиелло (Paisiello) Джованни 66, 82, 85, 86, 98, 99, 105, 124, 210, 214, 259–260
Паини (Paini) Фердинандо 174
Паломба (Palomba) Джузеппе 165, 168
Паралетти Анти (Peraletti Anti) Беатриче 150
Паскуа (Pasqua) Антонио 110, 116, 124, 125
Патов (Patow) Ульрике 71
Пачини (Pacini) Джованни 175, 176, 328
Пашкова Евдокия 30, 31
Паэр (Пэр, Paer) Фердинандо 52, 171, 259
Пезаровиус (Paul Wilhelm von Pomian de Pesarovius) Павел Павлович 319, 321, 327, 331, 332
Перуцци (Peruzzi) Андреа 150, 151
Перуцци (Peruzzi) Чечилия 150, 151
Петров Осип Афанасьевич 64, 177, 180, 181, 184, 193, 194, 197–199, 237, 325, 327
Петрова Галина Владимировна 9
Петрова-Воробьева Анна Яковлевна 64, 177, 188
Петровская Ира Федоровна 177, 201, 281, 287, 304, 313, 314, 317, 318
Петроселлини (Petrosellini) Джузеппе 166, 173
Петр I 19
Пиатти (Piatti) Карло Альфредо 283
Пикар Л.-Б. 124
Пиццоли (Pizzoli) Камилло 95
Пиччинни (Piscinni) Вито Никколо Марчелло Антонио Джакомо 78, 253
Пифагор Самосский (Πυθαγόρας Σάμιος) 18
Плейель 34
Погожев Владимир Петрович 184, 201
Полевой Николай Алексеевич 236
Поллерт (Pollert) Каролина 325

Полонский Яков Петрович 38
Помини (Pomini) Джованни 112, 117
Помпадур (Pompadour) Жанна Антуанетта Пуассон маркиза де 82
Попова Татьяна Васильевна 238, 239, 244
Портогалло (Portogallo) Марко Антонио 122, 210
Порфирьева Анна Леонидовна 9, 94, 101, 125, 355
Потемкин Григорий Александрович 46
Прач Иван (Ян Богумир, Иоганн) 238, 263, 264, 265
Преснякова А. 199, 201
Привидали (Prividalì) Луиджи 165, 171
Приори (Priori) Анна 115, 116, 117, 121
Пуаро (Poireau) Огюст 86
Пужен (Паруас-Пужен; Pavoisse-Pougin) Артюр 57, 247
Пуньяни (Pugnani) Гаэтано 245, 249
Пуччита (Puccita) Винченцо 172, 213
Пушкин Александр Сергеевич 26, 27, 30, 39, 50–54, 74, 146, 156, 205, 207, 221–224, 236
Пушкин Василий Львович 50, 51
Пушкина Наталья Николаевна 54
Пыляев Михаил Иванович 298, 302

Раабен Лев Николаевич 247, 259, 264, 265
Рабинович Б. И. 238, 244
Радиччи (Radicci) Джузеппе 85
Разумовский Алексей Кириллович 211
Разумовский Дмитрий Васильевич 16, 21, 23
Райсигер (Reissiger) Карл Готлиб 270
Рахманов Григорий Николаевич 147
Рейха (Reiche; Rejcha) Антонин (Антон Йозеф) 56, 261
Рекамье (Récamier) Жюли 82
Рике (Riquet), Франсуа Жозеф Филипп де, князь Шиме (Chimay) – см.: Шиме (Chimay)
Римская-Корсакова Надежда Николаевна 75
Римский-Корсаков Андрей Николаевич 75
Римский-Корсаков Владимир Николаевич 75
Римский-Корсаков Николай Андреевич 8, 68–78, 334
Риц (Ritz) Эдуард 260
Ричардсон (Richardson) Сэмюэль 172
Роведино (Rovedino) Джузеппе 118, 120
Роверзи (Roversi) (?) 96, 97
Род (Rode) Жак Пьер Жозеф Роде 9, 213–216, 218, 245–265, 335
Род (Rode) Натали 260
Род (Rode) Эдмон 260
Роде Жак Пьер Жозеф – см.: Род (Rode) Жак Пьер Жозеф Роде
Розетти (Rosetti) Франческо 86
Романелли А. 165, 170, 175
Романи (Romani) Феличе 166, 170, 175
Романов – см.: Николай Михайлович, великий князь (Романов)
Романус Иван Васильевич 28
Ромберг А. 286

Ромберг (Romberg) Бернхард Генрих 271, 320
 Ромберг (Romberg) Циприан (Киприан; Киприяно) Фридрих 267, 269, 271, 280, 283
 Ронкони (Ronconi) Джорджо 122
 Ронкони (Ronconi) Доменико 109, 111, 112, 115, 120–122
 Ронкони (Ronconi) Себастьяно 122
 Ронкони (Ronconi) Феличе
 Росси (Rossi) Газтано 165, 167–170, 172–175
 Россини (Rossini) Джоаккино Антонио 36, 82, 127, 146, 151, 152, 156, 165–168, 184, 191, 193, 194, 230, 234, 307, 313–315, 324, 325, 328, 331
 Рота (Rota) Пьетро 150
 Рубини (Rubini) Джованни Батиста 121, 218, 328
 Рубинштейн Антон Григорьевич 8, 24, 39–42, 44, 179, 201, 302
 Рудольф, эрцгерцог Австрийский 116, 260
 Рупин (Рупини) Иван Алексеевич 9, 236–244, 335
 Русанов В. А. 297, 303
 Руссо (Rousseau) Жан-Баттист 170
 Рылеев Кондратий Федорович 47
 Рюккерт (Rückert) Фридрих 272

Сабансеев Леонид Леонидович 43
 Савельева Юлия Владимировна 9
 Саккини (Sacchini) Антонио 84
 Саксо (Сахо; настоящая фамилия Штёкгардт – Stöckhardt) Генрих Роберт (Роман Андреевич, Юлий Андреевич) 284
 Салуччи (Salucci) (?) 124
 Сальери (Salieri) Антонио 68–78, 212, 259, 334
 Самойлов Василий Михайлович 177, 181, 186, 213, 320
 Самойлова Н. 237
 Самойлова С. А. 51
 Самойлова (Черникова) Софья Васильевна 320
 Сандунова Елизавета Семеновна 177, 320, 322
 Сапонов Михаил Александрович 278, 279, 287
 Сапорити (Saporiti) Тереза 95
 Сартти (Sarti) Джузеппе 66, 80, 82, 86, 91, 98, 99, 289, 320, 322
 Семенова Екатерина Семеновна 177, 186, 202, 205, 207, 322, 335
 Семенова (по сцене Семенова-младшая) Нимфодора Семеновна 186
 Серафини (Serafini) 304, 306
 Серегина Наталья Семеновна 9
 Серов Александр Николаевич 79, 195, 267, 283
 Сертор (Sertor) Газтано 99, 166
 Сипсомо (Sypsomo) Теодор Сипсомо 13, 20
 Сихра Андрей Осипович 290, 293, 296–303, 335
 Скриб (Scribe) Эжен 165, 224, 229, 231, 234
 Снегирев А. 239, 240
 Снегирев Леонтий Александрович 236, 239, 240, 242, 243
 Соловьева Александра Францевна (настоящее имя Аделаида Александровна Вертейль) 64
 Соллогуб Владимир Александрович 48, 55
 Сомис (Somis) Джованни Батиста 245

Сосницкий Иван Иванович 186, 202
Спонтини (Spontini) Гаспаро-Луиджи-Пасифико 67, 123, 176, 211, 230
Спьяджи (Spiaggi) Доменико 150
Станиславский Константин Сергеевич 189
Стасов Владимир Васильевич 8, 11, 12, 14, 15, 18–24, 42–45, 53, 68–74, 86, 87, 92, 94, 98
Стахович Михаил Александрович 296, 297, 303
Стелловский Федор Тимофеевич 238, 303
Степанида, цыганка 49, 50
Степанова Мария Матвеевна 237
Стербини (Sterbini) Чезаре 166
Стефани (Stefani) 304
Столянский Петр Николаевич 290, 292, 303
Строев Владимир Михайлович 230, 231, 235
Струйский (псевд. – Трилунный) Дмитрий Юрьевич 229
Суслин Виктор Евсеевич 73
Талейран-Перигор (Talleyrand-Périgord) Шарль (Чарльз) Морис де 211
Тальони (Taglioni) Мария 57, 59, 60
Тальони (Taglioni) Филиппо 58
Тамбурины (Tamburini) Антонио 328
Тамм (Thamm) Ф. А. 243
Танеев Сергей Васильевич 189, 196, 201
Тардуччи (Tarducci) Филиппо 168, 176
Тартини (Tartini) Джузеппе 245
Тауберт (Taubert) Карл Готфрид Вильгельм 280
Тегиль (Gnone Teghil) Джованна 148, 150, 151
Тейбер (Teiber) Элизабет 84, 85
Теплов Алексей Григорьевич 112, 119
Тестори (Testori) Анджело 104, 105
Титов Николай Алексеевич 28
Титов Николай Сергеевич 49
Тихонравов С. Н. 298, 303
Тихонравова А. В. 298, 303
Този (Tosi) Доменико 150, 151, 155, 316
Толстой Лев Николаевич 47, 55
Толстой Сергей Львович 47, 55
Толстой Феофил Матвеевич 38, 329, 332
Тоттола (Tottola) Андреа Леоне 167–169, 173, 174
Трайетта (Trajetta) Франческо 116
Требелева С. Я. 240, 243
Тренто (Trento) Винченцо 124
Тронин В. В. 25, 44
Трун (Thrun) Ф. 285
Трутовский Василий Федорович 238
Тургенев Александр Иванович 31, 212
Туркестанова Варвара Ильинична 53
Турниер Аделаида 306
Турниер (Turnier) Жак 304
Тынянов Юрий Николаевич 43, 45
Тюменев Илья Федорович 69

Тюрмо (Turmeau) Сюзанна 248
 Тютчев Федор Иванович 38
 Тюфякин Петр Иванович, князь 177, 196, 321
Ульрих (Ulrich) Карл Вильгельм 273
 Успенский Петр 187, 311
Фабрициус (Fabricius) Иоганн-Альберт 12
 Фаминцын Андрей Сергеевич 297, 303
 Фаринелли [Финко] (Farinelli Finco) Джузеппе Франческо 173, 174
 Фадеев Андрей Михайлович 53, 55
 Федеричи (Federici) Камилло 165
 Федерсен (Federsen) Фридерика 315
 Фенелон (Fénelon) Франсуа де Салиньяк 79
 Феретти (Feretti) Якопо 166, 167, 176
 Ферзинг (Fersing; Versing) Вильгельм 231, 282
 Ферлендис (Ferlendis) (?) 124
 Ферлендис (Ferlendis) Анджело 116, 117, 307, 310
 Феррон Пьер-Луи-Огюст, граф де Ла Ферроне 220
 Феска (Fesca) Фридрих Эрнест 286
 Фет Афанасий Афанасьевич 38
 Фетис (Fétis) Франсуа Жозеф 249, 265
 Фетис (Fétis) Эдуар 259, 265
 Федорова Ж. В. 41, 45
 Фиданци (Fidanzì) Карло (?) 104
 Филипович (Filipowicz; урожденная Майер; Mayer) Элиза 270
 Филис (Филисс, Philis) Жан-Батист 290
 Филис-Андриё (Philis-Andrieux) Жанетта 308
 Филолай (Φιλόλαος) 18
 Фильд (Field) Джон 9, 202, 206, 283, 320
 Финарди (Finardi) 304, 305
 Фишель (Fischel) Адольф 271
 Фишер (Fischer) (?) 116
 Флотов (Flotow) Фридрих Адольф Фердинанд фон 54, 195
 Фовель (Fauvel) Андре Жозеф 248
 Фойгт (Voigt) Генриетта 270
 Фойгт (Voigt) Карл 270, 273
 Фольвайер (Фольфейлер) (Vollweiler) Карл 279
 Фомичев Сергей Александрович 202, 205–207
 Фоппа (Форра) Джованни Марио 124, 125, 165, 168, 169–174
 Фохт (Vogt) 230
 Франц I Стефан 211
 Френцль (Fränzl) Игнац 248, 255
 Фридрих (Friedrich) Август Рудольф 116
 Фридрих-Вильгельм II, король Пруссии 249
 Фридрих-Вильгельм III, король Пруссии 67
 Функ (Funk) Роберт 311
 Фуго (Fugo) Батист 304, 306
 Фьораванти (Fioravanti) Валентино 120, 124, 191
 Фюзиль (Fusil) Луиза 251, 251, 266
Хагер (Hager) 279

Хансман (Hansmann) Фердинанд 269
Хвостов Дмитрий Иванович 221, 223
Химмель Фридрих Генрих 98, 99
Ходорковская Елена Семеновна 93, 94, 97–99, 125
Хофмайстер (Hofmeister) Фридрих 270
Хоффман (Hoffman) Франсуа Бенуа 167, 170
Ц
Цертелев Дмитрий Николаевич 37, 44
Цилиакс (Ciliax) Август 311, 313
Цингарелли (Zingarelli) Никола Антонио 210, 215, 307
Цуккерман Виктор Абрамович 50
Ч
Чапиевский Иван Матвеевич 323, 328, 330, 331
Чекерини (Ceccherini) Джузеппе 165
Челли (Celli) Филиппо 174
Черейский Лазарь Абрамович 205, 207
Черепнин Сергей Александрович 73
Чернецов Григорий Григорьевич 225, 335
Черни (Czerny) Карл 239, 242
Чехов Михаил Александрович 189
Чианфанелли (Cianfanelli) Антонио 86
Чимароза (Cimarosa) Доменико 66, 82, 122, 124, 173, 191
Чинти (Cinti) Пьетро (Петр) 111, 116, 177, 289
Ш
Шаховской Александр Александрович 202
Шварц Борис 247
Шварц (Schwarz) Эдуард 230, 311
Швецов 330, 331
Шевалье (Chevalié) Луиза 80
Шевалье (Chevalié) Пьер 86
Шелехова (урожденная Монруа) Мария Федоровна 186, 191, 325
Шемаев Василий Антонович 191, 192, 194, 325
Шереметев Николай Петрович 94
Шиллинг (Schilling) Густав 268
Шильдбах (Schildbach) Карл 284
Шимановская (Szymanowska) Мария 52, 55
Шиме (Chimay), князь 259
Шиндельмайсер (Schindelmeißer) Л. 278
Ширялин Анатолий Владимирович 300, 303
Шишов Иван Петрович 69
Шлезингер (Schlesinger) 270, 284
Шлезингер (Schlesinger) Адольф Мартин 263
Шлессер (Schlesser) Нанетта 314, 315
Шмидт (Schmidt) Джованни 171
Шоберлехнер (Schoberlechner) (урожденная Даль-Окка; Dall'Осса) Софи (Софья Филипповна) 324
Шопен (Chopin; Szopen) Фридерик Франтишек 277, 280
Шпор (Spohr) Людвиг 122, 126, 251, 260, 263, 270, 274, 279, 286, 287
Шрейнцер (Schreinzer) Матиас 312, 313
Штаффорд (Stafford) Уильям Кук 257, 265
Штейбельт (Steibelt) Даниэль Готлиб 191, 295, 307–309
Штелин Якоб (Яков Яковлевич) 288, 303

Штёкгардт (Stöckhardt) – см.: Саксо Генрих Роберт
Шторм Вильгельм 239
Шторм Марья 239
Шуберт (Schubert) Карл (Карл Богданович) 267, 280, 283
Шуберт (Schubert) Франц 35, 267, 281, 283
Шувалов Матвей Гаврилович 324
Шулепников Михаил 278
Шуман (Schumann) Клара 268, 273, 278, 279
Шуман (Schumann) Роберт 35, 270, 272, 273, 278, 279, 280, 284, 287
Шунке (Schuncke) Людвиг 270
Щербакова Мария Николаевна 80, 126
Энгельгардт Варвара Васильевна 46
Эрнст (Ernst) Генрих Вильгельм 274, 285
Юргенсон Петр Иванович 44, 238, 262, 334
Юркевич Петр Ильич 232, 235
Юсупов Борис Николаевич 219
Юсупов Николай Борисович 96, 147–149, 150, 151, 164, 334, 335
Юсупова (ур. Щербатова) Прасковья Павловна 219
Юшков Петр Иванович 236
Якоби К. 324
Яковлев Михаил Лукьянович 27
Яковлев Павел Лукьянович 27, 45
Ямпольский Израиль Маркович 257
Янзен (Jansen) Фридрих Густав 280, 287
Яновский Гавриил Семенович 322
Adam Adolphe Charles 62, 63, 67, 355
Appel B. 268, 269, 270, 272, 274, 280, 284, 287
Baillot P. 246, 265
Bauer K. 226, 227, 235
Brown C. 263, 266
Choron A. 247, 260, 265
Clayton Ellen C. 210, 223
Everett A. 126
Fayolle F. J. M. 247, 260, 265, 266
Fétis F. 247, 266
Fétis E. 259, 266
Fusil L. 252, 266
Greene John C. 215, 223
Jahrmärker M. 266
Joussoupoff [N]. 257, 266
Mongrédién J. 126
Paganini N. 246, 266
Picquot 250, 266
Pougin (Paroisse-Pougin) François-Auguste-Arthur 57, 58, 66, 67, 247, 248,
250, 252, 259, 260, 261, 266
Schwarz B. 247, 263, 266
Spohr L. 251, 266
Vincent A. J. H. 12, 18, 19, 23
Wasilewski I. W. – см.: Василевский Й. В.

Сведения об авторах

Татьяна Валерьевна Берфорд – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки и методики преподавания музыкальных дисциплин. Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого

Елена Борисовна Воробьева – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ

Евгений Владимирович Герцман – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Анна Петровна Груцынова – доктор искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Зивар Махмудовна Гусейнова – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Марина Геннадиевна Долгушина – доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории, теории и музыкальных инструментов Вологодского педагогического университета

Георгий Викторович Ковалевский – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Марианна Александровна Константинова – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Виктор Аркадьевич Лапин – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора фольклора РИИИ

Светлана Константиновна Лащенко – доктор искусствоведения, заведующая Отделом музыки Государственного института искусствознания

Андрей Александрович Михайлов – доктор исторических наук, научный сотрудник Научно-исследовательского отдела (военной истории Северо-Западного региона РФ) Научно-исследовательского института (Военной истории) Военной академии Генерального штаба ВС РФ

Наталья Алексеевна Огаркова – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Галина Владимировна Петрова – кандидат искусствоведения, ученый секретарь РИИИ

Анна Леонидовна Порфирьева – кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки РИИИ

Юлия Владимировна Савельева – кандидат искусствоведения, доцент кафедры вокальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Наталья Семеновна Серегина – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Summary

In Yevgeny Gertzman's article «**The First Pursuit to Establish Russian Byzantium Studies in Music**» the cultural situation formed in Russia by the mid-19th Century is analyzed. The researchers of Russian church music at that time had encountered with the deficiency of historic materials. They have turned to the archival sources, compelled by the fact that the political and spiritual bonds between Russia and Byzantium were very strong in the X–XIst Centuries. The impulse for these studies is the fragments of music and theoretic memorial, known as «Hagiapolites», published in France in 1847. The article explores the problems that the researchers of that epoch had been trying to solve; also the reasons of the failure to establish Russian Byzantium studies in music in the mid-19th Century are analyzed.

Natalia Ogarkova's article «**A Composer in Nineteenth-century's Russia: a Notes on Professionalism, Dilettantism, and Artistic Work**» explores the problem of dilettantism and professionalism in music on the material of the nineteenth-century's sources: dictionaries, guide books, epistolary, critical articles, and fiction literature. The attitude to the phenomena of dilettantism and professionalism was represented in periodicals by the leading critics and composers, namely by Vladimir Odoyevsky, Rafail Zotov, Faddey Bulgarin, Anton Rubinstein, Vladimir Stasov and others. How had work of dilettanti and professionals been estimated; what role were they attached to in a history of music culture; how a dilettante musician and professional composer was portrayed in the works of educated elite? The paper pursues the search for the answers to these questions.

Marina Dolgushina's article «**Brothers Golitsyn – Saint-Petersburg Dilettanti**» explores music predilections and tastes of Golitsyn family, well-known in the nineteenth-century's Russia. The names of the brothers Fyodor, Sergei, Alexander and Vladimir Golitsyn are tied with the strong bonds to the epoch of «educated dilettantism». Each of them had contributed his share to the history of Russian music through their studies in piano and vocal, and through their composer's work. The persona of Sergei Golitsyn is given the special emphasis in the paper – he was one of the most talented dilettante composers of the first quarter of the 19th Century; he was the author of popular vocal compositions based on French, Italian, and Russian verses. The paper analyzes his romance songs based on Vasily Zhukovsky's verses «My Friend, My Guardian Angel» and on Vasily Pushkin's verses «There, Far beyond the Mountains».

Anna Grutsynova's article «**Adolphe Adam's "Adventures" in Saint-Petersburg**» contemplates the story of a Saint-Petersburg visit by Adolphe Adam, one of the most popular composers of the 19th Century. He arrived in Saint-Petersburg in autumn 1839; and his compositions of different genres were already known to the local public. While spending several months during winter 1839–1840 in Saint-Petersburg, Adam had not only composed the music for his new ballet *L'écumeur de Mer* (A Sea-Robber), not only had he conducted the Russian production of his opera *Le Brasseur de Preston* (A Brewer from Preston), but he had also entered into the music and theatrical life of Russian capital. He had attended theatres; he had met numerous musicians; and he had shared his opinions on what he have seen and heard – as survived in his letters. The particulars of Adam's brief voyage are further discussed in the paper.

Zivar Gusseinova's article «**"Wandering Fuguetta" (Nikolai Rimsky-Korsakov in the Work on Mozart and Salieri)**» discusses the instrumental episode Intermezzo-Fuguetta in Nikolai Rimsky-Korsakov's opera *Mozart and Salieri*. The composer had crossed out this episode by his own hand in a draft manuscript of his opera. Nonetheless, this had not stopped the composer to create the four-handed rearrangement of this episode, which is preserved as an autograph. Later it had been included in an appendix to the edition of the opera in the Full collection of the works by Rimsky-Korsakov (volume 35). However, as different examples of the opera edition made during Rimsky-Korsakov's lifetime (by Belyaev) show, the fragment Intermezzo-Fuguetta actually was included in the opera, as a four-handed rearrangement. This peculiar detail means that the second edition of the opera had been undertaken after Rimsky-Korsakov's death, made on the basis of the same planks, but with the addition of the four-handed episode of Iternezzo-Fuguetta.

Anna Porfirieva's article «**The Beautiful Beginning of Alexander's Times...**» analyzes the documents from Russian State Historic Archive, which describe the theatrical policies of the first years of Alexander I's epoch. The paper shows that the second troupe of Gennaro Astaritta was replaced in 1802 by a new one, of Antonio Casassi. The paper draws the biographies of Antonio Casassi, Domenico Ronconi, Genoveffe Canavassi-Garnie, Terese Calvesi, Lodovico Zamboni, and Marianne Zamboni-Gafforini, Jacopo Zamboni. The repertoire breakdown of the troupe for 1802–1806 is provided.

Anna Porfirieva in the article «**Two Folders**» adds into scholarly circulation the previously unknown documents that shed the light on a history of perception of Italian opera theatres in Russia during the Al-

exander I's reign. The documents are given in full, with detailed comments.

Marianna Konstantinova's article «**The Artist of Imperial Theatres: on Relations with the Theatrical Directors**» describes the questions related to the processes of foundation and development of Russian opera theatre in Saint-Petersburg in the first half of the 19th Century. The article attempts to draw the story of relations of the artists and the Directors of Imperial theatres and to define some aspects of their social and theatrical life. These aspects are their origins and social class, educational background, their theatrical character and degrees, the ways and type of their funding. Relying on archival materials from the Russian State Historic Archive, and also on memoir sources, the paper represents particular artistic biographies of such well-known artists as Osip Petrov, Pyotr Gumbin, Semyon Gulak-Artemovsky, Sofia Birkina, Maria Shelekhova, and others.

Natalia Seregina's article «**About Music Motif in the Play *The Young Spouses: Griboyedov – Field – Mozart***» discusses different questions of music contents in Alexander Griboyedov's creative work on the example of his first play *The Young Spouses*. The article summarizes some ideas and knowledge on hypothetical music context of the play: it is, for instance, the relation of the subject from Rondo in John Field's Fifth piano concerto to the subject of Almira's romance song «Gods! Lida is mourning...», and also to Zerlina's aria «Batti, batti o bel Masetto» from Mozart's *Don Giovanni*.

Svetlana Lashenko's article «**Angelica Catalani in Saint-Petersburg**» is the first detailed account on a story of Angelica Catalani's tour in Saint-Petersburg. The paper analyzes diva's concerts in Russian capital, their programs, and the organization. The special attention is given to the characteristics of peculiar perception of the singer by the Russian public, and also to the diverse contacts of Catalani with Russian musicians, with their European colleagues, who were also present in Saint-Petersburg during the first decades of the 19th Century.

Elena Vorobyova's article «**Konstantin Holland – “Tenorist” and Director**» provides an attempt to visualize the Russian life period of distinguished German singer Konstantin Holland, the soloist and director of German opera troupe in Saint-Petersburg. The paper relies on the archival materials from the fond of Directory office of Imperial theatre that are for the first time included into the scholarly circulation.

Viktor Lapin's article «**Ivan Rupin and a Journal “Russian Singer and Pianoforte Player”**» is devoted to Ivan Alexeevich Rupin (Rupini). Originally from serf peasants, Rupin has got a manumission; later he

had studied singing with P. Muscetti, and composition with Timofei Zhuchkovsky. Rupin has become a well-known performer of Russian folk songs; he had published two volumes of «Russian Folk Songs» (1831 and 1833). The paper investigates a history of music journal «Russian Singer and Pianoforte Player» (1836–1837) and a question of Rupin's participation in it. The title of the journal was interpreted in Russian historiography as one more, non-discovered collection by Rupin. Having researched the prints of Rupin's arrangements of songs (mostly not yet published) in the Music division of Russian national library, which Rupin prepared for the publication in the journal, the author presumes that these bright concert arrangements of the folk songs – to be found in the last three volumes of the journal – in fact, could have made the third volume of concert arrangements by Rupin.

Tatiana Berford's article **«Bonaparte's First Violinist at the Court of Russian Emperor: the Unknown Pierre Rode»** provides the attempt to reconsider the most popular view on performing career and artistic heritage of Rode. He was one of the most eminent representatives of French classic violin school, whose compositions are still applied in teaching practice. According to the conventional viewpoint, several years of his work on the position of a soloist by Napoleon in the early 19th Century was the culminating point in Rode's career; at the same time, the periods following after that in his life are considered as the process of his gradual and inevitable artistic decline. Nevertheless, the discovered facts related to Rode's life in Saint-Petersburg, shed the new light on the art of the great violinist. Actually, his Petersburg period was one of the culminations of his performing activity – and probably of his composer's activity as well, which brings to light the necessity to reconsider and to reevaluate his entire biographic and artistic legacy.

Galina Petrova's article **«Johann Benjamin Gross – a Virtuoso Cellist and Forgotten Composer»** considers the work of renown cellist and a composer Johann Benjamin Gross. In 2009–2010 his chamber compositions were performed with success in Dusseldorf, Leipzig, Vienna and Paris, in order to commemorate his 200 anniversary. But in Saint-Petersburg – where his string quartets and his compositions for the solo instruments were written, and where his career of a virtuoso and of a master of subtle delicate playing in the quartets, – his name is still forgotten. The biographical details of his life, of his numerous artistic contacts are collected in the article; the new facts on his performing career (for instance, on his chamber performance) are represented.

Georgy Kovalevsky's article **«To the History of Guitar School in Saint-Petersburg in the Early 19th Century»** sheds the light on

the different aspects of guitar performance in Russia of the early 20th Century. The immense popularity of guitar in the beginning of the 19th Century in Saint-Petersburg and in Moscow, and its living in high society salons was changed for the declining process of the same high speed – until it was overthrown down to the marginalia. The article considers the first published in Russia self-instruction manual in Russian guitar – by Ignatz von Held; it also discusses the question of coining the term ‘Russian’ for seven strings guitar. There is still no agreement among the scholars on who had invented this guitar – either Held, the author of the first published «School of Guitar Play», or Andrei Sychra, who had prepared the pleiad of apprentices, and who had dedicated all his life to the art of guitar. Semyon Aksyonov, who had republished Held’s «School», is considered in the article as one of the most talented Sychra’s students. The concluding part of the article discusses the reasons of the decline of guitar performance in Russia in the middle and in the second half of the 19th Century.

Yulia Savelieva’s article **«Mass Shows and Concerts in Saint-Petersburg: from Performers to the Public»** explores the unique entertaining programs of concerts and other types of entertainment that were popular in Saint-Petersburg in 1820–1840. The goal behind these events – from their birth to implementation – was to attract the attention of the citizens to the classical music through music and picturesque forms of easily accessible leisure activities. In addition to the music part of these shows – which were characterized by the wide genre scopes and bright performance casts – the public was offered different highlights: equilibrist experiences, bright circus numbers with dancing on strings and with comic pantomimes, large vocal and instrumental concerts with the «living pictures» and «fencing exercises», and masquerades. These «programs» were offered on well-known concert and theatrical venues of Saint-Petersburg – at the same venues where the academic concerts and spectacles were normally held.

Alexander Mikhailov’s article **«Invalid’s Concerts in Saint-Petersburg of the First Half of the 19th Century»** discuss the organization of Invalid’s concerts (concerts for disabled people), which were the unique phenomenon in the cultural life of Russian capital. These were conducted on an annual basis in the course of almost 100 years (from 1813 until 1917 with rare pauses). The paper analyzes concert programs, the participation of well-known musicians and opera singers in these, and also the role of the major Kapellmeisters of Russian guard and of military musicians in the organization of these concerts.

Перевод на английский язык *В. С. Орлова*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ
Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14
XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии

Редактор Е. П. Щеглова
Верстка: И. А. Громова
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 29.07.2016. Формат 70x90 1/16
Объем 22 уч.-изд. л. Тираж 500 экз. Гарнитура Book Old Style



1. А. С. Голицын.
Портрет неизвестного художника.
Около 1840



3. С. С. Голицын.
Художник А. Молиари.
Не ранее 1815



2. Ф. С. Голицын.
Портрет неизвестного художника



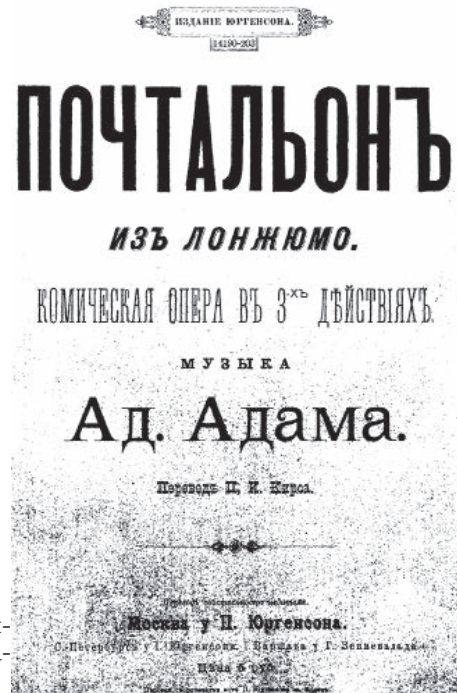
4. В. С. Голицын.
Фото К. А. Бергнера. 1857–1858



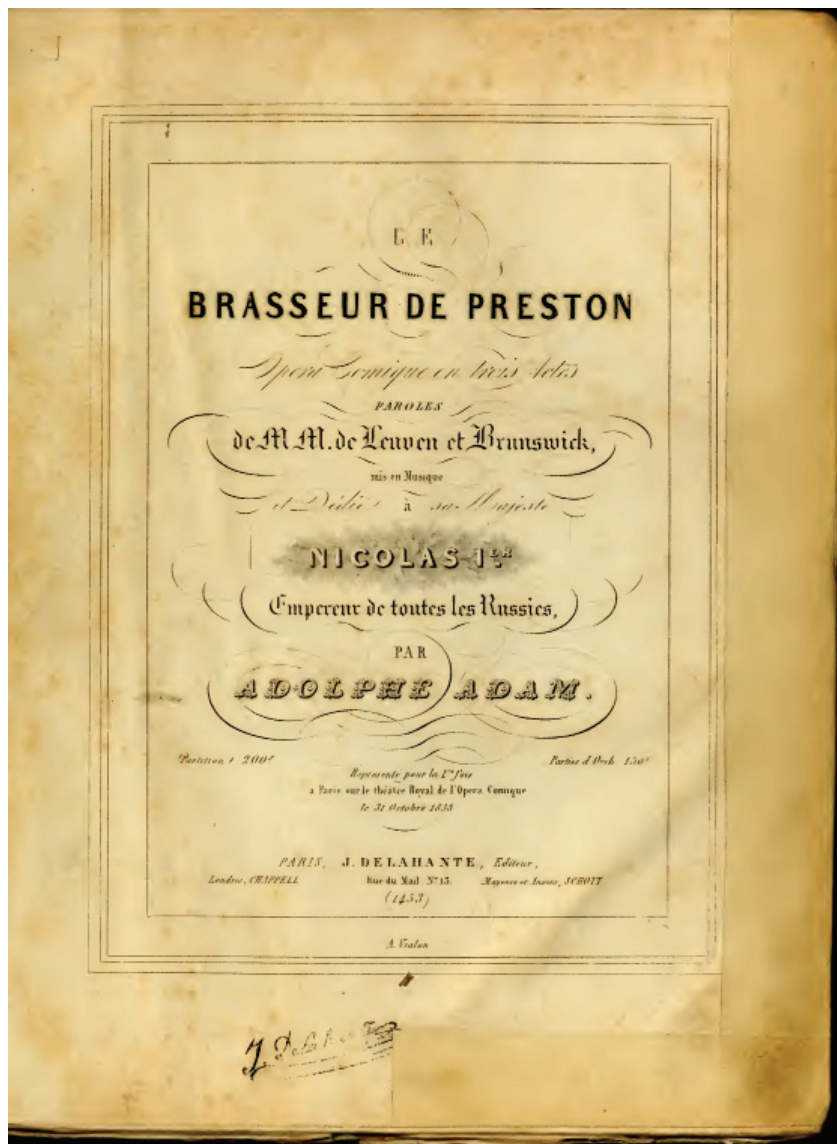
5. Н. С. Голицына. Художник А. П. Брюллов. 1824–1825



7. А. Адан. Гравированный портрет работы Э.-А. Шампольона



8. А. Адан. Опера «Почтальон из Лонжюмо». Титульный лист издания клавира. [1889]



9. А. Адан. Опера «Престонский пивовар».
Титульный лист издания партитуры
с посвящением императору Николаю I.
1838



10. А. Адан. Сцена из балета «Морской разбойник».
Рисунок В. Тимма

На подлинномъ написано Своего Импе-
раторскаго Величества рукою: „быть по сему“.

въ Варшавѣ
10^{го} Мая 1829 г.

Образованіе
С. Петербургскаго Театральнаго Училища.

Глава 1^я

Цѣль Училища и управленіе ономъ.

§ 1^й

Цѣль Театральнаго Училища состоитъ въ при-
готовленіи способныхъ и образованныхъ актеровъ
и актрисъ для Россійской драматической труппы,
искусныхъ и знающихъ музыку пѣвцовъ и пѣвицъ для
театра, отличныхъ танцовщиковъ и танцовщицъ
въ балетахъ, и отчасти музыкантовъ для ор-
кестровъ.

§ 2^й

Театральное Училище принадлежитъ непосредст-
венно къ Министерству Императорскаго Двора,
образно особенному своему предназначенію, не входить
въ общій составъ съ прочими учебными заведеніями.

§ 3^й

Оно поручается веденію и распоряженію Дирек-
тора Императорскихъ С. Петербургскихъ Теат-
ровъ.

Директора, съ согласія или родителей, или родственниковъ, поступають на открывшіяся вакансіи казенныхъ воспитанниковъ и воспитанницъ.

Глава III

Предметы ученія.

§. 27

Согласно предназначенію Театрального Училища, воспитанники и воспитанницы, по предмету ученія и образованія своего раздѣляются на два разряда, поощренныя въ первый разрядъ приготавливаются къ драматической и оперной сценѣ и музыкѣ, а поощренныя во второй къ балетамъ.

§. 28

Такое раздѣленіе, сообразуясь съ собственными склонностями и способностями готовящихся въ артисты, необходимо: ибо раздѣленіе вниманія многими разнородными предметами произведетъ только запутанность въ усвоеніи, и самыя счастливыя дарованія ограничить посредственности успѣховъ.

§. 29

Разряды поощряются отдѣльно, имѣя особые спальни, столовыя, классы и залы для ученія и повторенія уроковъ, такъ, чтобы, между ними не было никакаго дурнаго сношенія, и они ^{не} могли бы

помогать одинъ другому въ своихъ занятіяхъ..

§. 30^ѣ

Само собою разумеется, что при семъ раздѣленіи воспитанники и воспитанницы, какъ сказано выше въ §. 4^{омъ} получаютъ поощренія каждой поль на своей половинѣ..

§. 31^ѣ

Число воспитывающихся на казенномъ содержаніи назначается въ первый разрядъ, по двадцати, а во второй по тридцати обоего пола..

§. 32^ѣ

Поступившіе въ первый разрядъ обучаются въ нижнихъ классахъ:

- 1^ѣ Закону Божію.
- 2^ѣ Россійской Грамматикѣ.
- 3^ѣ Читатъ и писать по Французски и Грамматикѣ..
- 4^ѣ Читатъ и писать по Нѣмецки и Грамматикѣ..
- 5^ѣ Арифметикѣ.
- 6^ѣ Географіи и началамъ Исторіи..
- 7^ѣ Правильному чтенію стиховъ и прозы..
- 8^ѣ Числосчисанію..
- 9^ѣ Балетнымъ танцамъ и фехтованію..
- 10^ѣ Пѣнію и музыкѣ, преимущественно на фортепіано или скрипкѣ..
- 11^ѣ Рисованію, а воспитанницы руководствіемъ..

Въ высшихъ классахъ:

- 1° Россійской Словесности, риторикѣ и пѣ-
тихъ..
- 2° Всѣобщей и въ особенности Россійской Исто-
рии. -
- 3° Мифологій..
- 4° Французской Словесности..
- 5° Нѣмецкой Словесности..
- 6° Декламациі..

Готовящіеся къ оперѣ, или музыкѣ, посѣ-
щали все предвѣдущіе классы, сверхъ того въ-
особенности учатся:

- 7° Пѣнію..
- 8° Итальянскому языку.
- 9° Музыкѣ на разныхъ инструментахъ по
назначенію Директора. -

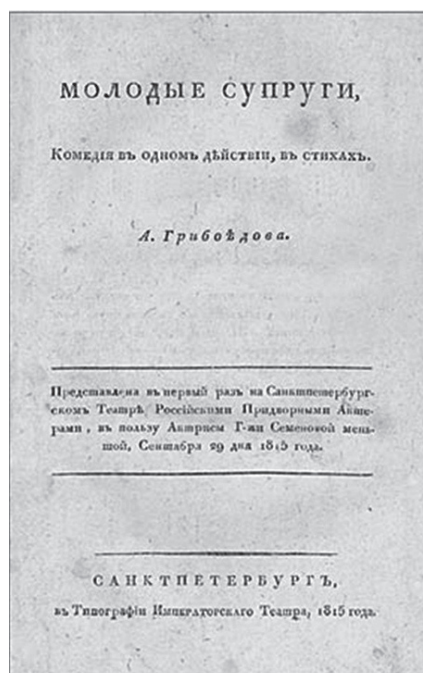
§. 33:

Поступившіе во второй разрядъ обучаются
въ нижнихъ классахъ:-

- 1° Закону Божію.
- 2° Россійской Грамматикѣ
- 3° Читатъ и писать по Французскѣ и гра-
мматикѣ..
- 4° Арифметикѣ.
- 5° Числосчисанію.
- 6° Географіи и началамъ Исторіи..
- 7° Танцованію.
- 8° Музыкѣ на фортепіано и скрипкѣ..
- 9° Рисованію, а воспитанники руководствуются.



12. А. С. Грибоедов.
Гравюра Н. И. Уткина
с портрета Е. Эстеррейха.
20 октября 1829



13. А. С. Грибоедов.
Комедия «Молодые супруги».
Титульный лист издания. 1815



14. Е. С. Семенова.
Художник О. А. Кипренский.
Середина 1820-х



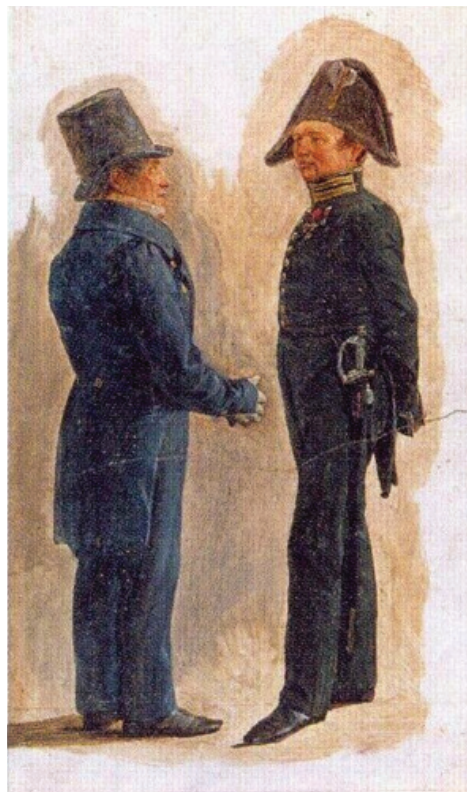
16. А. М. Колосова (в замужестве Каратыгина). Литография П. Ж. Поля-Пети с рисунка В. Доллера



15. Анд. Каталани. Гравированный портрет Фр. Флейшмана



17. К. Голланд. Фрагмент картины «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге». Художник Г. Г. Чернецов. 1832



18. А. О. Сихра и С. Н. Аксенов. Эскиз к картине «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге». Художник Г. Г. Чернецов. 1832



19. К. Голланд и М. Д. Новицкая
в партиях Фиорелло и Фенеллы из оперы Д. Обера «Фенелла».
Литография с рисунка И. П. Брюллова

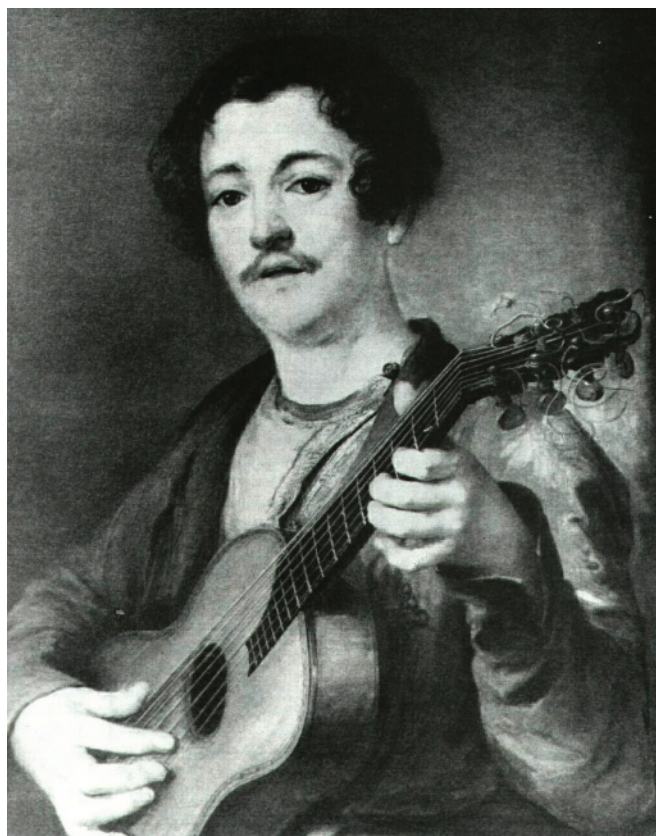


20. С. С. Гулак-Артемовский.
Портрет неизвестного художника
середины XIX в.

21. Д. Ронкони. Портрет работы
Дж. А. Сакко из серии портретов
знаменитых артистов Дж. Рикорди.
1809–1816

Vero maestro nell'arte musicale, attore intelligente, modi scelti di canto, sono questi i mezzi con il Tenore Ronconi puo dirsi sempre il prediletto del public, allorche si mostra sulle scene.

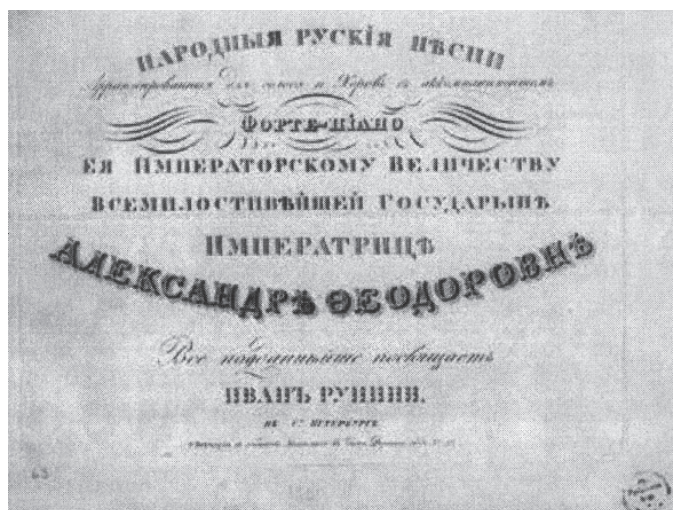




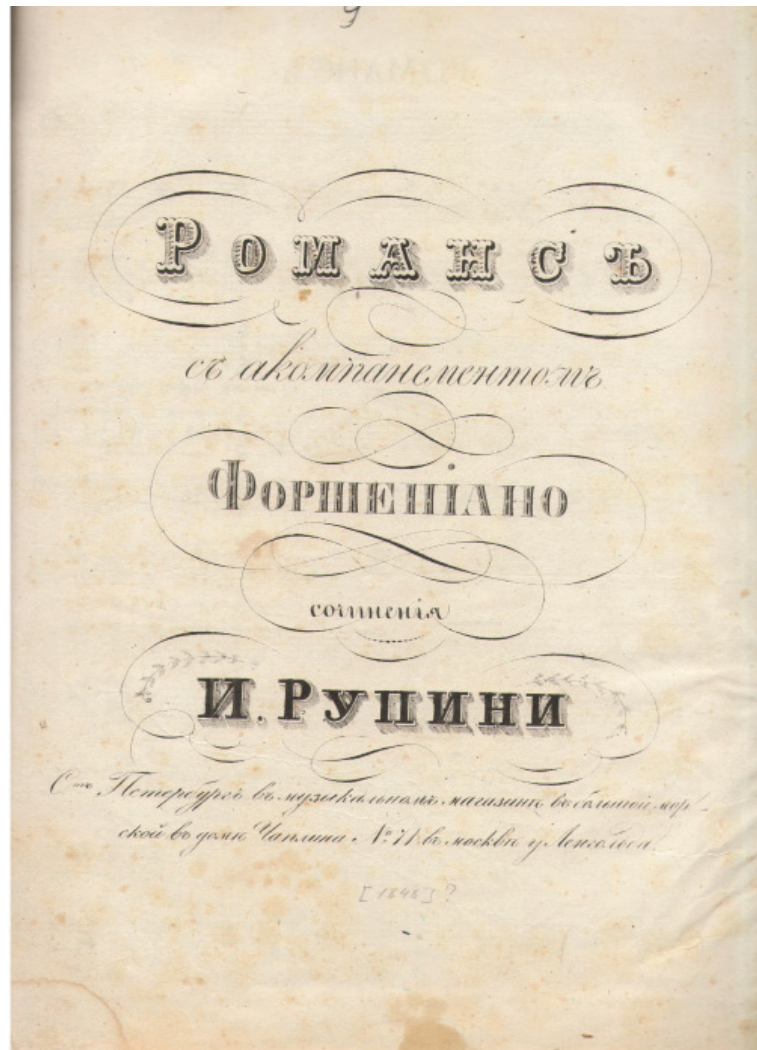
22. В. И. Морков. Гитарист в косоворотке.
Портрет работы В. А. Тропинина. 1822 [1823?]



23. И. А. Рупин. Гравированный портрет неизвестного художника



24. И. А. Рупин. Народные русские песни с посвящением императрице Александре Федоровне. Титульный лист издания. [1831]



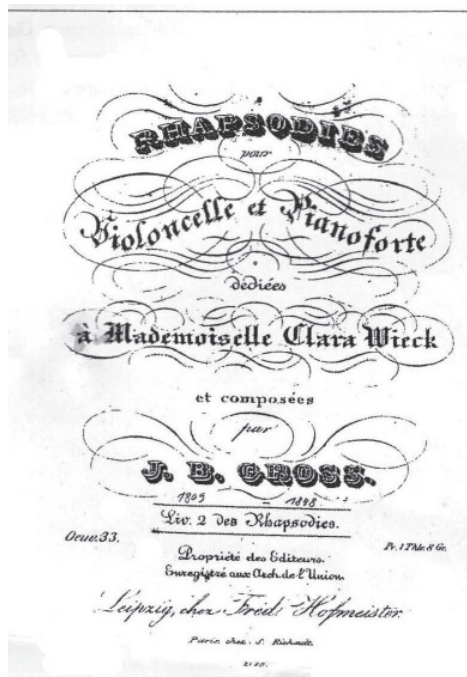
25. И. А. Рупин.
Романс «Скажи, что чувствую приближившись к тебе».
Титульный лист издания. 1848



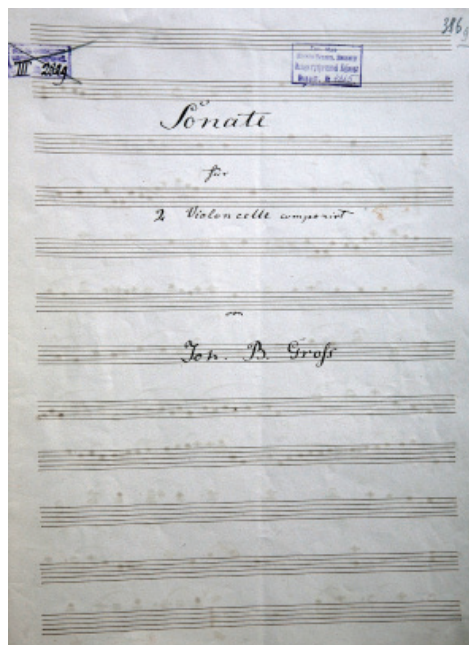
26. Портрет молодого человека со скрипкой
(предположительно П. Род).
Художник Ж. А. Вален. 1808



27. И. Б. Гросс. Гравированный портрет
с рисунка С. Ф. Дица. [1839–1840]



28. И. Б. Гросс.
Рапсодия для виолончели
и фортепиано с посвящением К. Вик.
Титульный лист издания. 1837



29. И. Б. Гросс.
Соната для двух виолончелей.
Титульный лист автографа



30. И. Гельд. Школа для семиструнной гитары с посвящением императрице Елизавете Алексеевне. Титульный лист издания. 1802



Вселичестивѣйшая Государыня!

Слабое произведеніе трудъ мой, а именно подъ названіемъ
Школа для Татаровъ, дерзая я восприслать къ стопамъ
Вашего Императорскаго Величества, яко ревностной
Покровительнице наукъ и художествъ. Щастливѣйшій
погту себя безъмѣрно, если оно удостоится заслужить
вниманіе Ваше, и сіе издание украшенное драгоцѣнныи
Имянемъ Вашего Императорскаго Величества будетъ
сладчайшею мнѣ наградою, и доставляетъ блистательнѣйшій
успѣхъ моему труду;

Вселичестивѣйшая Государыня
Вашего Императорскаго Величества

Всподомованный слуга
Иванъ Фомъ Гельдъ

31. И. Гельд. Школа для семиструнной гитары.
Посвящение императрице Елизавете Алексеевне. 1802

Изображеніе грифа, или шеи гитары о семи струнахъ раздѣленнымъ на полутоны .

Если бы пожелаешь что бы гармоническія шоны, выходили выражайтѣльнѣйшимъ образомъ, то нададежишь пальцомъ левой руки, накрывъ струны, не приписывая оныхъ пальцами же правой руки. Ударивъ въ струны сильно, или какъ кто пожелаешь.

Однѣ струны
Первой палецъ

ми
фа
соль
до
ре
ми
фа

или ми бемоль
или си бемоль
или ми бемоль
или си бемоль
или си бемоль
или ми бемоль
или си бемоль

1 2 3 4 5 6 7

Шоны гармоническія совершеннаго акорду съ соль довысочайшей октавы .

Шоны гармоническія совершеннаго акорду съ ре октавою въ низъ .

Шоны гармоническія совершеннаго акорду съ соль соотвѣтствующія такимъ образомъ какъ находятся въ октавъ

32. И. Гельд. Школа для семиструнной гитары с посвящением императрице Елизавете Алексеевне. 1802.
Схема грифа с указанием извлекаемых тонов