

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ



СЛОВАРЬ-ИССЛЕДОВАНИЕ

# ПЕТЕРБУРГ

Том  
13

XIX  
век

1801–1861



МКН



THE RUSSIAN INSTITUT FOR THE HISTORY OF THE ARTS

# MUSICAL SAINT-PETERSBURG of the 19th CENTURY

1801–1861



Materials for the Encyclopedia

Tom 13



St. Petersburg Composers' Union  
Compozitor Publishing House · Saint-Petersburg  
2014

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ XIX век

1801–1861



Материалы к энциклопедии

Том 13



Союз композиторов Санкт-Петербурга  
Издательство «Композитор · Санкт-Петербург»  
2014

ББК 85.313(2)я20

УДК 78.03(471.23-2)«18»(03)

*Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы  
«Культура России (2012–2018 годы)»*

Ответственный редактор и составитель  
доктор искусствоведения Наталья Алексеевна Огаркова

Рецензенты:

кандидат искусствоведения Елена Борисовна Воробьева,  
кандидат искусствоведения Оксана Борисовна Никитенко,  
кандидат искусствоведения Анна Леонидовна Порфириева

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

Reviewers:

*Elena Vorobieva* (Ph. D.),  
*Oksana Nikitenko* (Ph. D.),  
*Anna Porfirieva* (Ph. D.)

Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование.  
т. 13: XIX век: 1801–1861 / Отв. ред. и сост.: Н. А. Огаркова — СПб.:  
Российский институт истории искусств; Союз композиторов Санкт-  
Петербурга, Композитор · Санкт-Петербург, 2014. — 296 с., [16]ил.

Musical Saint-Petersburg of the 19<sup>th</sup> Century. 1801–1861 / Natalia  
Ogarkova (editor, compiler). Saint-Petersburg: Russian Institute for the  
History of the Arts, Compozitor House Saint-Petersburg, 2014), 296 p.,  
16 il

delicious telecom  
**oyster**

© РИИИ, 2014

© Н. А. Огаркова, 2014

© Коллектив авторов, 2014

© Союз композиторов Санкт-Петербурга, 2014

© Издательство «Композитор · Санкт-Петербург», 2014

ISBN 978-5-86845-185-0

ISBN 978-5-7379-0763-1

## Содержание

От редактора -----	7
<b>Евгений Герцман</b>	
Начало российской музыкальной византистики -----	12
<b>Марина Долгушина</b>	
Письма корреспондента «Отечественных записок» по поводу торжественной встречи принцессы Шарлотты Вюртембергской (великой княгини Елены Павловны) -----	30
<b>Наталья Огаркова</b>	
«Жалоба» А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Гедеонова министру императорского двора В. Ф. Адлербергу -----	45
<b>Марианна Константинова</b>	
Контракты О. А. Петрова с Дирекцией императорских театров: Этапы служебной карьеры -----	71
<b>Наталья Губкина</b>	
Материалы фонда Дирекции императорских театров: К истории русско-немецких музыкальных связей XVIII – начала XX века ---	84
<b>Андрей Крюков</b>	
Рафаил Михайлович Зотов – театральный критик -----	102
<b>Елена Воробьевая</b>	
Французская императорская труппа в Москве и Петербурге (1806–1812) -----	134
<b>Юлия Савельева</b>	
«Гулянье под Новинским», «Первое мая, или Гулянье в Екатерингофе»: Сценарий спектакля как образец городской музыкально-театральной культуры -----	161
<b>Андрей Михайлов</b>	
Инвалидные концерты в Петербурге: Рецензии и отзывы -----	199
<b>Дмитрий Шумилин</b>	
Фортепианская музыка в концертной жизни Петербурга 1830-х годов. Хронограф -----	222
Список сокращений -----	292
Сведения об авторах -----	293
Summary -----	294
Список иллюстраций -----	296

## Contents

Editorial -----	7
<b><i>Eugeniy Hertzman</i></b>	
The Beginning of Russian Byzantine Studies -----	12
<b><i>Marina Dolgushina</i></b>	
Letters of the «Otechestvennye Zapiski» correspondent regarding the ceremonial meeting of Princess Charlotte of Württemberg (Grand Duchess Elena Pavlovna) -----	30
<b><i>Natalia Ogarkova</i></b>	
«Complaint» of A. S. Dargomyzhskiy and report by A. M. Gedeonov to the Minister of the Imperial Court V. F. Adlerberg»-----	45
<b><i>Marianna Konstantinova</i></b>	
O. A. Petrov's Contracts with the Administration of the Imperial Theatres: the Stages of Official Career»-----	71
<b><i>Natalia Gubkina</i></b>	
Materials of the Collection of the Imperial theatres Administration: on the history of Russian-German Musical Relations of the 18 <sup>th</sup> – Beginning of the 20 <sup>th</sup> Century -----	84
<b><i>Andrey Kriukov</i></b>	
Rafail Mikhailovich Zотов – Theatrical Critic -----	102
<b><i>Elena Vorobieva</i></b>	
French Imperial Troupe in Moscow and Saint-Petersburg (1806–1812) -----	134
<b><i>Yulia Savelieva</i></b>	
«Gulianie pod Novinskim», «Pervoe Maia, ili Gulianie v Ekateringofe»: The scenario of the performance as the example of city musical-theatrical culture -----	161
<b><i>Andrey Mikhailov</i></b>	
Concerts for the Disabled in Saint-Petersburg: Reviews and Responses -----	199
<b><i>Dmitriy Shumilin</i></b>	
Piano Music in the Concert Life of Saint-Petersburg of the 1830s. Chronograph -----	222
List of Abbreviations -----	292
Information about the authors -----	293
Summary -----	294
List of Illustrations -----	296

## От редактора

Книга «Музыкальный Петербург XIX века. 1801–1861: Материалы к энциклопедии» выполнена авторским коллективом на основе исследований, осуществляемых сектором музыки Российского института истории искусств в рамках проекта «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861», поддержанного в 2009–2010 годах фондом РГНФ.

Цель авторов – представить читателю новые материалы по истории музыкальной культуры Петербурга первой половины XIX века: письма, документы, тексты сценических произведений, рецензии и отзывы из газетной и журнальной периодики XIX века. Одни материалы публикуются впервые, другие – ранее издававшиеся, но имеющие сегодня статус раритетов, – вводятся в научный оборот с необходимыми авторскими комментариями. Впервые на страницах книги размещена информация, отражающая состояние фортепианной концертной жизни Петербурга (1830-е годы) и музыкально-театральной жизни Москвы (1806–1812). Также включены в структуру настоящего издания материалы, выполненные в жанрах энциклопедической и исследовательской статьи, в формах подробных, информативно насыщенных комментариев.

Статья Евгения Герцмана «Начало российской музыкальной византистики» посвящена проблеме изучения византийских источников в России второй половины XIX века. Публикуется (в значительных фрагментах) интересный документ – письмо афонского монаха Азария «о нотном древнем греческом пении» князю М. Д. Волконскому. Анализ этого документа в рамках исторического контекста дает представление о понятии феномена «древнего греческого пения», о различных вариантах византийской нотации, о нотации «нового метода», о ценнейшей коллекции греческих певческих рукописей.

В материале Марины Долгушиной «Письма корреспондента “Отечественных записок” по поводу торжественной встречи принцессы Шарлотты Бюргембергской (великой княгини Елены Павловны)» публикуются тексты, извлеченные из журнала «Отечественные записки» (1823 год) и повествующие о торжествах, состоявшихся в Гатчине по случаю встречи невесты великого князя Михаила Павловича, будущей великой княгини Елены Павловны. «Письма корреспондента» с подробными комментариями публикатора дают представление о церемонии встречи особы императорского дома, об атмосфере музыкального вечера в честь Елены Павловны, где фи-



турировали популярные для своего времени сценические жанры с музыкой – «romance et action» и «живые картины».

**Наталия Огаркова** в материале «“Жалоба” А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Гедеонова министру императорского двора В. Ф. Адлербергеру» комментирует документы одного архивного «дела», посвященного конкретному сюжету – переписке Даргомыжского и Гедеонова с графом Адлербергом по поводу постановок опер композитора «Эсмеральда» и «Русалка», акцентируя внимание читателя на теме «композитор и власть».

В статье **Марианны Константиновой** «Контракты О. А. Петрова с Дирекцией императорских театров: Этапы служебной карьеры» впервые публикуются документы архивного «дела» выдающегося оперного певца Осипа Афанасьевича Петрова. Контракты, прошения, предписания в интересных подробностях и деталях повествуют о служебной карьере артиста русской оперы. Как начиналась сценическая деятельность Петрова, как складывались его отношения с Дирекцией императорских театров, какова специфика сложившейся в XIX веке контрактной системы? Эти и другие вопросы с разной степенью подробности рассматриваются в данной статье.

Статья **Натальи Губкиной** «Материалы фонда Дирекции императорских театров: К истории русско-немецких музыкальных связей XVIII – начала XX века» посвящена информативному обзору архивного фонда, материалы которого являются непременным и постоянным источником для исследователей, занимающихся историей музыкальной культуры Петербурга. История фонда, его объем, структура, степень сохранности, справочный аппарат, делопроизводственные документы – контракты, финансовые справки, списки трупп, императорские указы, рекламная продукция, международная переписка и др. как источники для исследований темы русско-немецких музыкальных и культурных контактов представлены на страницах данной статьи.

В энциклопедической статье **Андрея Крюкова** «Рафаил Михайлович Зотов – театральный критик» подробным образом освещается деятельность известного петербургского критика, писателя и переводчика первой половины XIX века. Автор создает детальный портрет интересной личности Зотова, обращая внимание на музыкально-театральные пристрастия критика, его оценки творчества музыкантов и певцов, отношение к судьбе «итальянской» и «русской» оперы в Петербурге. Документированный характер текста подтверждается подробными и точными отсылками к периодике – к газете «Северная пчела», с которой долгие годы сотрудничал Зотов, и ко многим другим изданиям.



**Статья Елены Воробьевой «Французская императорская труппа в Москве и Петербурге (1806–1812)»** посвящена биографии двух французских трупп – московской и петербургской, развернувших свою деятельность на московской территории. Автор предоставляет читателю подробные сведения о специфике репертуара – от драматического к оперному, о штатах и окладах актеров, о голосах и амплуа и др. Впервые представлен «Список опер и водевилей» из репертуара московской и петербургской французских трупп в Москве с 1806 по 1812 годы.

**Материал Юлии Савельевой «“Гулянье под Новинским”, “Первое мая, или Гулянье в Екатерингофе”: Сценарий спектакля как образец городской музыкально-театральной культуры»** – первая публикация рукописных текстов двух пьес – дивертисмента-интермедии и водевиля. В текстах-сценариях фигурируют популярные формы городской музыкально-театральной жизни Петербурга: народные гулянья и домашние праздники, сцены уличного театра и трактирная музыка. Небольшие комедийного толка пьесы интересны как источник для исследования музыкальных вкусов и предпочтений обычного горожанина – петербуржца начала XIX века.

В публикации **Андрея Михайлова «Инвалидные концерты в Петербурге: Рецензии и отзывы»** представлены материалы газет «Санкт-Петербургские ведомости», «Русский инвалид», «Северная пчела», отразившие специфику такой формы концертной жизни Петербурга XIX века, как Инвалидные концерты. В статьях В. Ф. Одоевского, Ф. М. Толстого, П. С. Лебедева, анонимного автора содержатся интересные наблюдения, касающиеся организации концертов, их программ, исполнительской практики, атмосферы залов и реакции публики. Во вступительной статье и комментариях к публикациям представлена информация обобщающего и справочного характера, касающаяся структуры, репертуара, исполнительских составов Инвалидных концертов.

В материале **Дмитрия Шумилина «Фортепианская музыка в концертной жизни Петербурга 1830-х годов. Хронограф»** в научный обиход вводится хронологическая таблица, где систематизированы и откомментированы данные о концертах пианистов-солистов и пианистов-ансамбллистов за десять лет. В «Хронографе» на основании многочисленных источников выявлена информация о датах концертов, их устроителях, концертных площадках, именах композиторов и исполнителей, атрибутирован репертуар. В результате пользователю «Хронографа» предлагается обширный материал справочного характера и возможность для дальнейших исследований такой ма-



лоизученной области, как концертная жизнь Петербурга XIX века. «Хронограф» предваряется вступительной статьей автора, где обсуждаются вопросы специфики концертной жизни Петербурга.

Эксклюзивные материалы данной книги извлечены из архивных фондов и библиотек РГИА, ОРиРК СПбГТБ, МГК, ОАД РНБ, ОНИИМЗ РНБ и др.; из периодических изданий – «Санкт-Петербургские ведомости», «Русская старина», «Библиотека для чтения», «Исторический вестник», «Северная пчела», «Вестник Европы», «Московский вестник», «Московский телеграф», «Северный наблюдатель», «Сын отечества», «Репертуар русских и Пантеон всех европейских театров», «Музыкальный и театральный вестник», «Иллюстрация», «Отечественные записки», «Русский инвалид» и др.

В книге публикуются полностью или во фрагментах разные типы документов: рукописи контрактов, прошений, предписаний, переписка артистов и композиторов с Дирекцией императорских театров, их личные дела, афиши (*Воробьева, Губкина, Константинова, Огаркова, Шумилин*), рукописи текстов сценических произведений (*Савельева*); статьи из периодических изданий очевидцев музыкальных событий и профессиональных критиков (*Долгушина, Крюков, Михайлов*).

Впервые представлена систематизированная информация в виде таблиц и списков о фортепианной концертной жизни Петербурга 1830-х годов (*Шумилин*) и о репертуаре французских трупп Москвы и Петербурга за 1806–1812 годы (*Воробьева*).

Разнообразность представленных материалов определила способы их оформления. Постстраничные примечания в публикуемых текстах сохраняются в соответствии с оригиналом и выделены звездочкой. Расшифровка сокращений дана в квадратных скобках. Комментарии публикаторов вынесены в завершающий публикации раздел «Примечания». В одних случаях они даны в цифровом порядке (*Долгушина, Савельева, Михайлов*), в других – развернутые комментарии «статейного» типа имеют свои постраничные примечания (*Огаркова*). Некоторые материалы, предваряющиеся вступительными статьями авторов книги, оформлены традиционно с постраничными примечаниями (*Савельева, Шумилин, Михайлов*).

В текстах публикаций сохранена орфография оригиналов.

В статье *А. Крюкова* ссылки на цитируемые источники, в соответствии с жанром энциклопедической статьи, даны непосредственно в тексте и в постраничные примечания не выносятся. В статьях *Н. Губкиной, Е. Воробьевой и М. Константиновой*, в структуру которых вошли документы, публикующиеся целиком или во фрагментах, в соответствии с жанром научной статьи ссылки на источники даны



в постраничных примечаниях. Постраничные примечания сопровождают также «Хронограф» Д. Шумилина и «Список опер и водевилей» Е. Воробьевой в целях удобства пользования информационным материалом.

Ссылки на цитируемую литературу, имеющиеся в большинстве статей, вынесены в финальный раздел «Литература». В сборнике представлен общий для всех статей «Список сокращений», но есть некоторые исключения. «Хронограф» Шумилина и «Список опер и водевилей» Воробьевой снабжены индивидуальным списком сокращений, что обусловлено спецификой представленного материала и формой его подачи в виде таблицы и списка.

Авторский коллектив выражает искреннюю признательность и благодарность всем работникам Российского государственного исторического архива и, конкретно, заведующей читальным залом Наталие Витальевне Колосенковой за содействие в процессе работы с архивными документами.

Наша искренняя благодарность – Российской национальной библиотеке за предоставленную исследователям возможность изучения копий отечественных периодических изданий в системе «Докусфера».



Евгений Герцман

## Начало российской музыкальной византистики

Византия и Русь – два государства, на протяжении длительного периода спаянныe самой историей. Известные определения «второй Рим» и «третий Рим», превратившиеся уже в шаблон, – лишь отражение знаменательной преемственности не только между идеями, провозглашавшимися в Константинополе и Москве, но и нормами жизни обеих стран. Такая преемственность проявлялась чуть ли не во всех сферах, начиная от государственных и религиозно-церковных установлений и кончая духовно-певческим делом. Это обстоятельство способствовало тому, что в России давно сложилась крепкая школа византистов, прославленная многими знаменитыми именами и во многом способствовавшая воссозданию византийской истории в том виде, в котором она известна сегодня. Нет ничего удивительного в том, что российское общество всегда больше интересовалось не кровавыми расправами, некогда постоянно происходившими между «ромеями» и древними росами, а контактами иного рода. Это был интерес к собственным государственным и религиозным истокам.

Известно, что каждый из исследователей русской музыки, приступая к ее историческому описанию, не мог пройти мимо византийского участия в становлении отечественного богослужебного пения. Факты, запечатленные в летописях, неопровергимо свидетельствуют о том, что тогда, в конце X века, вместе с христианством константинопольские миссионеры принесли на Русь и певческое у становление. Оттуда собственно и пошла русская церковная музыка. Однако, рожденная в лоне византийской церкви, она затем вышла на собственную дорогу и к тому моменту, когда появились первые попытки подлинно научного освещения ее истории (то есть к концу XVIII века), русская богослужебная музыка уже многие столетия двигалась вперед самостоятельно, с каждым новым периодом все больше и больше удаляясь от своего византийского детства, сведения о котором оказались забытыми и утраченными. Поэтому, когда



отечественные ученые подошли к необходимости понять, какие византийские семена были посажены в русскую музыкальную почву в X–XI веках, на их пути возникла серьезная преграда: отсутствие каких бы то ни было конкретных сведений о знаменательном контакте между двумя музыкальными культурами, произошедшем восемью столетиями ранее. Русскоязычные источники хранили на этот счет полное молчание. Исключение составляют общие фразы из летописей, не предлагающие возможности понять профессиональную суть событий или представляющие их крайне поверхностно, что дает повод для неоднозначных, а порой и прямо противоположных трактовок. Да это и естественно. Ведь наши летописцы, обратившие внимание на руско-византийские музыкальные связи, не были певчими и не могли описать те стародавние деяния так, как того желали исследователи XVIII–XIX веков. Кроме того, они были всецело поглощены рассказом о событиях, с их точки зрения, куда более важных, чем о том, что и как звучало на клиросах в появлявшихся тогда церквях. Как бы там ни было, но приходилось констатировать, что отечественные исторические памятники не могут стать серьезным подспорьем для изучения эпохи становления русского церковного пения. Что же касается нотных источников того периода, то они просто не сохранились.

И тогда не оставалось ничего иного, как начать поиск с другой, с византийской стороны. Это была вполне продуктивная мысль: изучив основы византийской музыки, попытаться понять, что могла заимствовать русская культура при экспансии христианства в дикие скифские степи.

Однако реализовать этот замысел было не так просто. Для того чтобы узнать, что звучало там, на Босфоре, до 1453 года, необходимо было как минимум начать изучение соответствующего нотного материала. Были ли в России византийские певческие рукописи, которые могли бы стать достойными помощниками в задуманном предприятии?

Как следует из каталога архимандрита Владимира, в Московской Синодальной библиотеке хранился музыкальный автограф известного византийского мелурга первой половины XV века Григория Алиата (его полное имя – Григорий Бун Алиат – Γρηγόριος Μπούνης ὁ Ἀλιάτης), представляющий собой одну певческую строку в «Синаксарии», написанную рукой композитора (Владимир



[Филантропов], архимандрит 1894, № 355), и две нотированные стихиры XII века (Там же, № 287). В Петербурге же греческие музыкальные рукописи стали появляться только с середины XIX столетия<sup>1</sup>. Совершенно очевидно, что этого было крайне недостаточно не только для того, чтобы составить представление о византийской музыке как таковой, но даже для того, чтобы приступить к ее изучению. Однако даже освоение этого до предела скучного материала нужно было начать с уяснения основ византийской нотации, для чего необходимо было приобрести так называемые протеории (*προθεωρίαι*)<sup>2</sup>, помещавшиеся в самом начале некоторых греческих музыкально-литургических книг и выполнявшие функции элементарных учебников по нотации. Иначе говоря, возникла настоятельная необходимость в византийских музыкальных источниках. Без них не могло состояться даже становление русского музыкального византиноведения.

Следовательно, подлинное его начало восходит не к научным изысканиям и не к работе ученых, а к приобретению византийских певческих рукописей – к людям, которые в силу обстоятельств способствовали тому, что в библиотеках России появились источники для изучения византийской музыки.

Один из них – монах Азарий. К сожалению, мне пока не удалось установить ни имени, ни фамилии, которые он носил до принятия монашества, а также годы его жизни. Известно только, что он был воспитанником Вятской духовной семинарии и учителем греческого языка в одном из духовных училищ той же епархии. Будучи увлечен идеалами монашества, он уходит на Афон и становится там иноком Пантелеимоновского монастыря, где благодаря своей скромности, мудрости и трудолюбию с течением времени приобретает большой авторитет, который особенно ярко проявился во время конфликта между насельниками монастыря, греками и русскими. Своими убедительными и аргументированными статьями, появившимися на русском языке в российских изданиях (чаще всего

<sup>1</sup> Судя по шифрам, самая первая из них – Греческая 38: пергаменный лист-палимпсест из коллекции К. Тишendorфа, содержащий калофонические стихи Иоанна Кукузеля и попавший в библиотеку не ранее конца 40-х годов XIX века (Герцман 1996, 174–175).

<sup>2</sup> Это современное название, отсутствовавшее в музыкальном обиходе Византии.



в «Московских ведомостях») и на греческом (в Константинополе), он вносил ясность в суть конфликта и этим способствовал умиротворению страстей (*Азария* 1874). Но подобные писательские дела были вынужденными и, к счастью, не слишком продолжительными. В другое же, спокойное время он посвящал свой досуг исследованию истории Афона<sup>3</sup>. Вообще же, будучи по своим природным наклонностям аскетом, Азария любил все, что связано с книгой, особенно древней, «хранимой в пергаменте, папирусе и даже бумаге, но ветхого времени»<sup>4</sup>. Знаток монастырских библиотек Афона, он по просьбе самых разных ученых выполнял их поручения: делал списки с рукописей, проверял и уточнял уже сделанные копии. Среди его корреспондентов были такие знаменитые личности, как писатель, палеограф, собиратель древних рукописей и некоторое время глава Русской Духовной миссии в Иерусалиме архимандрит Антонин (Андрей Иванович Капустин, 1817–1894), писатель и историк Ф. А. Терновский (1833–1884), писатель, археолог и историк архимандрит Леонид (Лев Александрович Кавелин, 1822–1893) и другие.

Среди них находился и князь Михаил Дмитриевич Волконский (1811–1875) – человек во многих отношениях замечательный. Его деятельность совершенно не изучена. Но есть все основания думать, что архив князей Волконских<sup>5</sup> хранит о нем много интересных све-

<sup>3</sup> Конечно, имя Азарии упоминается только в последней из нижеуказывающихся публикаций. Во всех же остальных авторство этого монаха засвидетельствовано его личным знакомым и большим знатоком «литературной афонианы» А. А. Дмитриевским (см. примечание 4): *Афонский Патерик и жизнеописания святых*, 1860; *Вышний покров над Афоном*, 1860; *Три дня на св. Афонской горе*, 1867; *Исторический очерк*, 1868; *Путеводитель по святой Афонской горе*, 1870 (этота книга выдержала много изданий); *Два слова болгарского патриарха Евфимия*, 1870; *Житие и жизнь святого преподобного отца нашего Петра*, 1871; *Акты русского на святом Афоне* 1873; *Азария* 1876.

<sup>4</sup> Эти слова принадлежат нашему знаменитому литургию Алексею Афанасьевичу Дмитриевскому (1856–1929), который хорошо знал отца Азарию и написал о нем небольшой очерк, хранящийся ныне в ОР РНБ. (Ф. 253. № 179). Именно из этого очерка я почерпнул основные сведения, касающиеся Азарии. О нем А. А. Дмитриевский упоминает и в других своих публикациях, см., например: *Дмитриевский 1895*; *Дмитриевский 1912*.

<sup>5</sup> ЦГАДА. Ф. 1818.

дений, еще ждущих своих исследователей. Сейчас же только известно, что когда этот «генерал-майор, флигель-адъютант, помещик Симбирской и Ярославской губерний» вышел в отставку, он активно продолжал участвовать в общественной жизни. Круг его интересов простирался от реформы российского духовного образования (Волконский 1867) до древних традиций пения в греческой церкви. Последнее увлечение М. Д. Волконского способствовало тому, что в силу своих возможностей он стремился как можно больше узнать о древнегреческом певческом искусстве. Естественно, что наиболее серьезными и достоверными источниками по этому вопросу обладали хранилища Афона.

Мы пока не знаем, было ли это обстоятельство поводом для знакомства М. Д. Волконского и отца Азарии. Но существуют данные, что уже на рубеже 1850–1860-х годов они были в постоянных контактах.

В ОР РНБ в архиве В. В. Стасова (ф. 378. № 276) хранится пятилистная писарская копия письма о. Азарии М. Д. Волконскому «о нотном древнем греческом пении». Но перед тем как познакомиться с ним, целесообразно вспомнить кое-что из истории византийской нотографии.

Как известно, начиная с третьего десятилетия XIX века в греческом церковном обиходе стала активно распространяться и ныне используемая там нотация, получившая название «нового метода» (*Νέα Μέθοδος*)<sup>6</sup>. Ее система сравнительно проста, поскольку, освободившись от «лишних» нотных знаков, она стала более доступной и легко усваиваемой. В результате за короткое время *новый метод* полностью вытеснил старое нотное письмо, условно определяемое иногда как *μεταβατική ἔξηγητικὴ σημειογραφία* («переходящая объяснительная нотация»), или просто *ἔξήγησις τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας* (буквально: «объяснение древней нотации»)<sup>7</sup>. То, что здесь именуется «старым нотным письмом», представляет собой разновидность более ранней византийской нотации. Она появилась в середине XVII века,

<sup>6</sup> Ее первое печатное изложение: *Χρύσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. Τεργέστη, 1832.*

<sup>7</sup> См.: Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς // "Αγιον Ὄρος. Τ. Α. Ἀθῆναι 1975. Σ. με. Τοῦ αὐτοῦ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποίίας. Ἀθῆναι 1979. Σ. 48–49.



когда началось удаление из нотных текстов «больших ипостасей» (*μεγάλαι ὑποστάσεις*), заменявшихся многочисленными соединениями знаков (*Θέσεις*). Такая нотная запись, иногда называемая поздневизантийской, была лишь новым этапом развития «средневизантийской нотации», использовавшейся с конца XII века (Герцман 1988, 222–246) и ныне нередко называющейся в греческом музыказнании «оригиналом», «подлинником» (*ἡ πρωτότυπος*). Это указывает, что именно она является основной древней нотной системой<sup>8</sup>.

Но так как ни Азария, ни Волконский об этом не догадывались, оба под «нотным древним греческим пением» понимали нотацию, употреблявшуюся в практике до *нового метода*. И в их представлении она была единой нотной системой, удерживавшейся в певческом деле без всяких изменений с древнейших времен до начала XIX века. Особенности этого нотного письма Азария и пытался выяснить, а затем довести их до сведения Волконского в вышеуказанном письме из архива Стасова. Приведу его первый раздел.

Достоуважаемый Михаил Дмитриевич, о Господе радуйтесь!

Давно уже я не писал Вам о ходе поисков моих по части нотного древнего греческого пения. Причиною тому частью занятия мои, частью и то, что при всем моем усердии и желании удовлетворить Вашему желанию, я не мог этого добиться. И теперь представляю Вам об этом дело не в желаемом и мною самим, и Вами, может быть, виде. Но иначе не можно этого и сделать. Однако ж Вы и не думайте, чтобы мои поиски были совершенно безуспешными; нет, не могу сказать. Как же это? А вот как. Теперь мне стало понятно, что древнее пение греческое было чрезвычайно трудное, замысловатое, многосложное требовало много соображения, главное, не имело положительного знаковыражения; от этого поющий весьма часто, смотря на знак пения, тянул своим голосом совсем не по мере и количеству знака, а работал своим воображением. От этого-то из одной строки старого

<sup>8</sup> Все эти названия, используемые в современном музыкальном византиноведении, весьма условны и далеко не всегда отражают эволюцию нотной системы. Достаточно указать хотя бы на то, что «поздневизантийской нотацией» именуется разновидность невменного письма, вошедшая в обиход чуть ли не через два столетия после краха Византийской империи.



пения при переложении оного на новое выходит десять, пятнадцать и даже более строк. Мы думали, что греки изменили свое прежнее пение. Нет, напрасно! Совсем они оное не изменили, а только объяснили и упростили. Прежде требовалось для научения пению 10 и более лет. А ныне достаточно года, или много 1 года. Существо же пения, самые знаки – все те же, с некоторыми только исключениями. Так как ныне много упростили пение, и для научения оному требуется немного времени, то старое, как трудное и оставили, и весьма редкие стараются оное узнать. Между тем как на новое охотников не мало. В том-то отношении и увенчались поиски мои касательно пения старого успехом, как я Вам выше сказал, что теперь я убедился и узнал, что пение старое греческое было совершенно тоже, как новое; но только гораздо труднее нынешнего, многосложнее, и нам бы было загадочное, так что поющий много дополнял из своего соображения, смотря на известный знак пения. Тогда как нынешнее гораздо проще и имеет определенные, положительные законы, так что поющий не имеет нужды, смотря на знак пения, прибегать к действию воображения своего, а тянет голосом своим именно столько, сколько требует знак пения, как это бывает и в европейском пении. Вместе с другими и я думал, что новое греческое пение занято греками от турков, – ошибочно я думал. Что оно новое и существует каких-нибудь 50 лет, это и правда, но вовсе не занято греками от турков. Стоит замечания то, что новое пение, явившись только 50 лет, так увлекло греков, что через 50 эти(х) лет едва кто находится могущий разбирать старое и это собственно старики, учившиеся старому пению; по смерти же этих старииков никто не будет способен разбирать старое пение, ибо оно, как я сказал, ныне вовсе не преподается<sup>9</sup>.

Знакомясь с содержанием этого фрагмента, нужно учитывать два обстоятельства. Во-первых, совершенно очевидно, что Азария передает не свое мнение, а точку зрения одного или нескольких знатоков певческого дела, информировавших его по данному вопросу. Поэтому можно считать, что в своем письме он передает воззрения, бытовавшие на Афоне в середине XIX века. Во-вторых, следует постоянно помнить, что под понятием «древнее

<sup>9</sup> ОР РНБ. Ф. 378. Архив В. В. Стасова. № 276. Л. 1.



пение греческое» Азария подразумевал не само искусство пения, а нотацию, посредством которой записывались песнопения до XIX века. Именно она, по мнению его информаторов, не обладала способностью к точной фиксации музыкального материала (не имела «положительного знаковыражения», и только по этой причине поющий якобы «много дополнял из своего соображения, смотря на известный знак». Касаясь такого утверждения, нельзя не отметить, что оно справедливо лишь в своей небольшой части.

Дело в том, что варианты нотации, использовавшиеся в греческой церкви с конца XII до начала XIX века, в целом достаточно точно регистрировали как высотность звука, так и его продолжительность. Знаки, именуемые *φωναί*, не могли вызывать каких-либо разнотений, поскольку они указывали вполне конкретные и определенные интервалы (способы их исполнения – проблема довольно сложная, но в то время она не возникала). Трудности вызывала только небольшая группа *больших ипостас*, каждый из знаков которой подразумевал целое мелодическое построение, когда одна невма предполагала звучание довольно пространной мелодической последовательности. При отсутствии точных и определенных правил, регулирующих такой интонационный комплекс, каждый солист-певчий или, если речь идет о хоре, протопсалт и доместик мог при пении более или менее свободно воплощать то, что сложилось в давней и общепринятой традиции. Практика применения таких *больших ипостас* не могла избежать «своеволий», предопределенных музыкальными вкусами, знаниями и уровнем мастерства исполнителей. Не случайно в самом начале XX века один из видных греческих дидаскалов Апостол Констас с Хиоса (Герцман 2003), пытаясь унифицировать понимание *больших ипостас*, в своем теоретическом трактате, содержащемся в *Codex Docheiarius 389* (1807 г.)<sup>10</sup>, привел «расшифровку» этих знаков, представлявшуюся ему единственно верной<sup>11</sup>. Очевидно, он рассчитывал, что, получив признание, его «транскрипция» станет общепринятой. Но столь запоздалая попытка внести унификацию в понимание смысла мелодического содержания *больших ипостас* ничего не могла изменить, поскольку историческое время этого

<sup>10</sup> См.: Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα I. Σ. 560–563.

<sup>11</sup> Публикацию трактата см. в книге: Στάθης Γρ. Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Ἀθῆναι 1978. Σ. 45–81.



нотного письма было уже на исходе и близился час появления нового метода. А с его приходом исчезли и большие ипостасы, доставлявшие так много хлопот приверженцам «auténtичности» певческого искусства (правда, при переводе старых песнопений в новый метод многоликие толкования тех же больших ипостасей продолжались, но это уже другой вопрос).

Значит, нужно предполагать, что афонские знатоки, просвещая Азарию в области старой нотации и указывая на отсутствие в ней «положительного знаковыражения», имели в виду только одну, сравнительно небольшую группу больших ипостасей. Ну, а Азария, плохо или совсем не разбиравшийся в деталях нотного письма, распространил эту характеристику на всю систему.

Кстати, эти же большие ипостасы стали причиной того, что «из одной строки старого пения при переложении оного на новое выходит десять, пятнадцать и даже более строк». В самом деле, если вместо одной какой-то большой ипостаси после ее «расшифровки» возникает развернутая группа нотных знаков, то выписанный в рукописи объем музыкального материала увеличивается. Поэтому, несмотря на то, что в письме Азарии цифры, безусловно, преувеличены («десять, пятнадцать и более»), они отражают подлинное положение дел: нотация нового метода дает более детальное, а потому и несравненно более пространное изложение нотного текста, чем исторически предшествующая разновидность нотации, использовавшейся в греческой церкви.

Ну и, конечно, правы информаторы Азарии, убедившие его, что «пение старое греческое было совершенно то же, как новое, но гораздо труднее». Действительно, старая нотация содержала в своем арсенале почти все те же самые знаки (как по начертаниям, так и по названиям), но методика их записи осуществлялась по более сложным правилам, нежели это происходило в упрощенном новом методе.

Второй раздел письма Азарии посвящен перечислению литографических снимков с рукописей Афонских монастырей, высланных Волконскому одновременно с тем же посланием. Основное место в этом списке занимают фрагменты восемнадцати греческих певческих рукописей<sup>12</sup>. Ниже приводится их перечень (с указанием количества литографически переснятых листов) в



том порядке, в котором они даны Азарией (жанр кодекса указывается, если он упоминается в письме).

- Ксенофонт – 1 лист / № 41<sup>13</sup>  
Дохиар – 13 лл. (1804 г.) / № 46  
Хиландар – 8 лл. из *Пападики* / № 32  
Хиландар – 22 лл. / № 33  
Хиландар – 4 лл. / № 16  
Эсфигмен – 6 лл. из *Anastasimataria* (1693 г.) / № 34  
Эсфигмен – 5 лл. из *Ирмология* («по догадке» XI в.) / № 35  
Эсфигмен – 19 лл. из *Стихирария* («по догадке» XII в.) / № 36  
Ивир – 25 лл. из *Пападики* (1430 г.) / № 40  
Ивир – 20 лл. из *Пападики* (1458 г.) / № 39  
Ивир – 6 лл. из *Пападики* (1686 г.) / № 48  
Ивир – 15 лл. из *Матиматария* (1670 г.) / № 38  
Ивир – 12 лл. из *Стихирария* (1539 г.) / № 41  
Ватопед – 10 лл. из *Стихирария* (1299 г.) / № 74  
Ватопед – 2 лл. из *Стихирария* / № 75  
Дионисиат – 11 лл. из *Матиматария* / № 44  
Дионисиат – 14 лл. из *Стихирария* (1445 г.) / № 45  
Кутлумуш – 2 лл. из *Триоди* / № 43

Таким образом, в коллекции Волконского оказалось около 200 листов литографических копий отдельных разделов певческих рукописей XII–XIX веков. Чтобы оценить, какое значение

<sup>12</sup> Кроме них, в письме упоминаются копии листов одной славянской рукописи XIX века из Хиландарского монастыря (10 листов) и «клочок подлинный», «на пергамине» из греческого Евангелия 1033 года. По тексту письма непонятно, библиотеке какого монастыря принадлежало это Евангелие. Судя по всему, оно привлекло к себе внимание из-за экфонетических знаков, и, как пишет Азария, «знаков этих никто не разбирает, некоторые утверждают даже, что это едва ли знаки пения!? и что едва ли это не знаки остановок. Если уже знатоки пения ничего не говорят об этих знаках, то мы, профаны в этом деле, что можем об них сказать?» (ОР РНБ. Ф. 378. Архив В. В. Стасова. № 276. Л. 2).

<sup>13</sup> Трудно сказать, откуда появились эти номера. Но совершенно очевидно, что это не библиотечные шифры. Скорее всего, они отражают некий порядок, сформировавшийся при копировании. Однако нельзя не заметить, что № 41 в списке появляется дважды (см.: копии, указанные под цифрами 1 и 13).



подобное собрание могло иметь для изучения греческой церковной музыки, лучше всего было бы составить представление о каждом из перечисленных источников. Однако, к сожалению, это не так просто.

Прежде всего, в письме Азарии отсутствуют библиотечные шифры кодексов, что крайне затрудняет их идентификацию. Более того, некоторые из перечисленных памятников (Ксенофонтова рукопись и Хиландарские) вообще не датированы, даже «по догадке», и это еще больше усложняет поиски. Казалось бы, проще должно обстоять дело с датированными кодексами. Но и в этих случаях далеко не каждый источник доступен для отождествления. Это связано с тем, что подлинно научная каталогизация афонских музыкальных рукописей начата лишь с 70-х годов XX века<sup>14</sup>, и к настоящему времени описано только менее трети всех сокровищ монастырских библиотек. Но даже небольшая часть литографических копий, которая сейчас поддается идентификации, показывает, какой бесценный материал оказался в России (источники даются в хронологическом порядке).

Под № 17 представлены копии из *Codex Dionysius 564* (1445 г.), являющегося автографом уже упоминавшегося Григория Алиата<sup>15</sup>. № 10 – листы, скопированные с рукописи 1458 года, созданной рукой последнего выдающегося византийского мелурга Мануила Хрисафа (эта *Пападики* в одних описаниях числится как *Codex Iverus 986*<sup>16</sup>, а в других – как *Codex Iverus 1120*<sup>17</sup>). № 13 – копии из *Codex Iverus 954*: *Стихиарий* 1539 года, исполненный рукой неустановленного писца<sup>18</sup>. Далее, под № 11 и 12 хронологически следуют копии из двух автографов выдающегося греческого композитора второй половины XVII века Космы Македонца: *Codex Iverus 970* (*Пападики* 1686 года)<sup>19</sup> и *Codex Iverus 991* (*Матимата-*

<sup>14</sup> Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα. Τ. Ι–ΙΙΙ.

<sup>15</sup> Описание кодекса см.: Там же. Т. ΙΙ. С. 688–689.

<sup>16</sup> Χατζηγιακούμης Μ. Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 1453–1820.

<sup>17</sup> Αθῆναι 1980. Σ. 195.

<sup>18</sup> Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματικης τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας. Σ. 101–110.

<sup>19</sup> Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα. Τ. ΙΙΙ. Σ. 655–657.

<sup>19</sup> Ibid. Σ. 716–731.



рий 1670 года)<sup>20</sup>. Под № 6 имеется в виду *Codex Esphigmenius 288*, содержащий Анастаматарий греческого композитора Хрисафа Нового (завершен в 1693 году иеромонахом Феодосием из Карамании – ἐκ Καραμανίας)<sup>21</sup>. И наконец, под № 2 значатся копии из *Codex Docheiarius 349*, написанного иеромонахом Антимом (”Ανθιμος) в 1804 году<sup>22</sup>.

Такова только часть коллекции, поддающаяся сейчас идентификации. Она свидетельствует о том, что при ее формировании для копирования отбирались не случайно попадавшиеся под руку источники, а только наиболее ценные. Нужно думать, что и в этом вопросе Азария пользовался советами и рекомендациями тех, кто его просвещал «по части нотного древнего греческого пения»<sup>23</sup>. В связи с этим нельзя также не отметить, что среди 18 указанных источников 6 представляли собой копии с *протеорий*, которые в письме Азарии именуются «Азбуками» и «Грамматиками». Их освоение являлось первым и необходимым условием для дальнейшего изучения собственно нотных текстов. Это еще раз подтверждает, что копирование осуществлялось продуманно и целенаправленно.

При первом знакомстве с вышеупомянутым перечнем 18 источников нетрудно отметить, что только 6 из них созданы собственно в византийскую эпоху (к ним обязательно относится и автограф Мануила Хрисафа, упомянутый под № 10, хотя он был завершен через 4 года после падения Константинополя). Казалось бы, если речь идет о становлении русской музыкальной византинистики, то должны учитываться только копии из этих 6 кодексов. Однако не следует забывать, что византийские песнопения в большом числе содержатся и в поствизантийских рукописях. Поэтому все перечисленные материалы являются ценнейшими источниками для познания музыки Византии. Кроме того, нужно

<sup>20</sup> Ibid. Σ. 849–866.

<sup>21</sup> См.: Χατζηγιακούμης Μ' Χειρόγραφα. Σ. 199.

<sup>22</sup> Στάθης Γρ. Τά Χειρόγραφα. I. Σ. 445.

<sup>23</sup> В анализируемом письме Азария упоминает, что в посланной М. Д. Волконскому коллекции находятся также «похвалы на восшествие на престол Петра Великого». Это копия знаменитого 15-слогового ἐγκώμιου Петра Берекета, о котором мне уже доводилось писать по другому поводу: Герцман 1996, 38–48; Герцман 1997.



констатировать, что путь отечественной науки к ее изучению лежал через освоение музыки Греческой Церкви поствизантийского периода. Другими словами, первые шаги русской музыкальной византинистики начались с осмысления певческих традиций, возникших уже после падения Константинополя.

Заключение послания Азарии, кроме общепринятых для писем «реверансов», содержит одно очень важное положение. Поэтому я позволю себе привести последние листы письма целиком:

Сказал я Вам выше, что поиски мои касательно старого греческого пения не увенчались успехом, и с этим вместе эти же поиски не достигли чаемого окончания. Как увенчались мои поиски успехом об этом выше много сказано. Как же они не получили чаемого окончания – послушайте. Вы меня просили, чтобы те ноты из старых, которые разбирают, попытаться переложить на наши выражения<sup>24</sup>. Вот об этом-то я старался не мало и однако ж не успел, невозможно этого сделать. Со слуху<sup>25</sup> можно сделать переложение, но когда станешь петь переложенное греку – почему он тебе решительно говорит: «О хи!» (не подходит!). В чем же тут таинство? Звуки его пения можно переложить на наши ноты. Но кроме выражения звуков пения у грека есть еще какая-то горловая музыка, какая-то горловая игра. Без чего все пение, сколько бы оно точно переложено ни было, ни к чему не годится. Вот эту-то горловую музыку, или горловую игру передать нашими нотами решительно неудобно, а без этого пение греческое, переложенное на наши ноты, ничего не стоит. Если бы кто-нибудь изучил в совершенстве то и другое пение, может быть, что-нибудь и мог бы сделать, в чем я все-таки сомневаюсь. Но перелагать греческое пение с одного только слуха – дело не стоящее работы: это я уж теперь знаю по опыту. Вот Вам отчет мой о моих поисках касательно древнего греческого пения! Другого ничего касательно этого предмета не могу сказать.

Посланные Вами ноты разные, выражающие разные русские пьесы нами исправно получены, за что и благодарим Вас. Усердно по ним с удовольствием поем и мы на пустынном своем Афоне. Хорошо бы Вы сделали, если бы послали

<sup>24</sup> То есть на современную нотацию.

<sup>25</sup> Точнее: «с голоса».



к нам догматики придворного пения. Хорошее изложение, говорят! Я уповаю, что Вы все-таки, со временем, порадуете нас присылкою книг для нашей библиотеки. За сим прости-те! Прошу не лишать Вашей памяти преданного Вам монаха Русского на Афоне монастыря, Азария.

П. С. Все посылаемое мною Вам теперь давно уже можно было послать, но я потому не посыпал Вам, что я целых три месяца был в отлучке из монастыря в разных местах. И вот ныне лишь только воротился. Тотчас спешу Вам препроводить все найденное мною.

Тот же.

Св. Гора Афонская  
Русский монастырь  
7 декабря 1861 года<sup>26</sup>.

Совершенно очевидно, что самая важная мысль этого фрагмента гласит: музыкальный материал, зафиксированный в любой из разновидностей греческой нотации, невозможно перевести в нотолинейную систему. В качестве доказательства указывается на так называемую горловую музыку, которая не поддается записи в пятилинейной нотации. Представляется, что такая «аргументация» вызвана вполне определенными причинами. За этим «доказательством» просматриваются афонские профессионалы, наставляющие ничего не понимающего в музыке Азарию в сложнейших вопросах взаимодействия музыкальных систем.

В самом деле, как заключительный, так и начальный разделы анализируемого письма показывают, что важнейшие аспекты его содержания автор почерпнул из бесед с афонскими знатоками пения. Да он и сам этого не скрывает, относя себя к «профанам» в музыке. Теперь представим себе, в какой непростой ситуации оказались знатоки, когда им понадобилось ответить на вопрос малосведущего человека: можно ли перевести музыкальный текст из греческой нотации в европейскую? Ведь для положительного или отрицательного ответа на такой вопрос необходимо было расстолковать суть сложного взаимодействия между особенностями различных форм музыкального мышления и порожденными ими нотациями. Нужно было дать понять «вопрошателю», что перевод из одной нотной системы в другую влечет за собой нарушение в

<sup>26</sup> ОР РНБ. Ф. 378. Архив В. В. Стасова. № 276. Л. 5.



нотной записи логики одного типа мышления и приспособление его к другому, запечатленному в иной нотации.

Я даю себе полный отчет в том, что и афонские знатоки сами вряд ли ориентировались в столь сложных теоретических проблемах. Все, что известно об афонской музыкальной жизни XIX века, свидетельствует об абсолютном приоритете певческого ремесла в самом узком смысле этого слова. К теории обращались крайне редко и только к той ее части, которая могла помочь уразуметь столь важные для певческой практики вопросы, как нотационная система *нового метода* или ладотональная система октоиха. Поэтому о *theoria speculativa* здесь не приходится говорить. Это была, так сказать, «прикладная теория», и нет ничего удивительного в том, что афонские знатоки певческого искусства, наставники Азарии, не понимали не только глобальных аспектов поставленного перед ними вопроса, но, возможно, не разбирались даже в несравненно более простых его деталях. Перевод из одной разновидности греческой нотации в другую не представлял для них ничего проблематичного, и множество песнопений византийских и поствизантийских мелургов было транскрибировано в *новый метод*<sup>27</sup>. Но, очевидно, когда они задумывались над переводом из греческой нотации в европейскую, их практический опыт работы с нотным материалом и то, что можно условно назвать «музыкантской интуицией», должны были подсказать отрицательный ответ на заданный вопрос.

Но как объяснить «профану» то, что даже для специалистов является во многом загадкой? И тогда на помощь пришла поистине спасительная мысль о характерном для многих греческих

---

<sup>27</sup> Кстати, в среднем разделе своего письма, где перечисляются посыпаемые М. Д. Волконскому литографические копии, Азария сообщает, что среди этих материалов находятся «нового переложения ноты». Они представляли собой несколько тетрадей, которые сам автор письма комментирует так: «Статьи, переложенные на новое со старого пения, отмечены у меня для большей видимости в старом и новом пении одинаковыми буквами: А и А, Б и Б, В и В, Г и Г. Тетради под буквами Д и В заключают тоже новое пение. Под буквой Д несколько стихир Воскресных и несколько Догматиков. Старое пение на эти статьи смотрите в посланных Вам книгах» (ОР РНБ. Ф. 378. Архив В. В. Стасова. № 276. Л. 3).



церковных певчих XIX века «горловом пении», не передающемся средствами пятилинейной нотной системы. Сам Азария даже не догадывался, что «горловое пение» – это мелизматическое опевание звука, включающее в себя интервалы меньше полутона, для фиксации которых европейская нотация не приспособлена. Его же неискушенному слуху оно представлялось всего лишь некоим «горловым тембром с переливами». Поэтому ему казалось, что он понимает, в чем дело, и предложенная аргументация убедила его. Что же касается афонских знатоков, то подобной трактовкой они, с одной стороны, убедили «вопрошателя», а с другой – не отошли от истины, поскольку европейская нотация действительно не способна регистрировать акустически столь мелкие интервалы. Нам же остается только догадываться, послужил ли вопрос Азарии импульсом для дальнейших профессиональных размышлений дидаскалов или они ограничились тем, что указанной «горловой музыкой» освободили себя от необходимости вдаваться в подробности достаточно туманной для них проблемы.

Такими представляются обстоятельства, вызвавшие к жизни главную мысль заключительного раздела письма Азарии. Следовательно, уже с первых шагов русской музыкальной византистики возник этот сложнейший вопрос о взаимодействии нотных систем, а посредством их – и музыкальных цивилизаций.

В заключение мне остается сказать, что в своем письме Азария трижды упоминает имя известного русского путешественника и коллекционера XIX века Петра Ивановича Севастьянова, который также, приобретая фотокопии афонских музыкальных рукописей, способствовал развитию отечественной науки. Но это уже иной сюжет и другая глава из истории русской музыкальной византистики.

## Литература

Азария 1874 – Азария, монах. По поводу вопроса об Афонском монастыре св. Пантелеимона. СПб., 1874.

Азария 1876 – [Азария] Тридцать писем патриарха Григория и одно патриарху Григорию, хранящиеся в архиве Русского на Афоне монастыря. Сообщение инока Азарии // Труды киевской духовной академии. 1876. № 8. С. 421–442.



*Акты русского на святом Афоне монастыря св. Великомученика 1873 – Акты русского на святом Афоне монастыря св. Великомученика и целителя Пантелеимона.* Киев, 1873.

*Афонский Патерик и жизнеописания святых 1860* – Афонский Патерик и жизнеописания святых, во святой Афонской горе просиявших. Ч. 1–2. СПб., 1860 (В пользу Русского Пантелеимонова монастыря на Афоне).

*Владимир (Филантропов), архимандрит 1894* – Владимир (Филантропов), архимандрит. Систематическое описание рукописей Московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки. Часть 1: Рукописи греческие. М., 1894.

*Волконский 1867* – Волконский М. Д. Несколько слов по вопросу о преобразовании духовно-учебных заведений // Домашняя беседа. 1867. Вып. 13. С. 386–392.

*Вышний покров над Афоном 1860* – Вышний покров над Афоном, или Сказания о святых, чудотворных, во Афоне прославившихся иконах Божией Матери и других святых. СПб., 1860.

*Герцман 1988* – Герцман Е. В. Византийское музыкоznание. Л., 1988. С. 222–246.

*Герцман 1996* – Герцман Е. В. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Т. 1: Российская Национальная библиотека. СПб., 1996.

*Герцман 1996* – Герцман Е. В. Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей. СПб., 1996. С. 38–48.

*Герцман 1997* – Герцман Е. В. Энкомий Петру Великому в фондах Национальной библиотеки // Россия и Христианский Восток. Вып. 1. М., 1997. С. 197–207.

*Герцман 2003* – Герцман Е. В. Петербургские автографы Апостола Констаса // Kafis. Сборник научных статей. Вып. 1. Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. Факультет искусств. Кафедра искусствоведения. СПб., 2003. С. 75–94.

*Два слова болгарского патриарха Евфимия 1870* – Два слова болгарского патриарха Евфимия (из рукописи Афонского Святопавловского монастыря) с примечаниями // Труды киевской духовной академии. 1870. № 10. С. 220–268.

*Дмитриевский 1895* – Дмитриевский А. А. Русские на Афоне. Очерк жизни и деятельности игумена Русского Пантелеимоновского монастыря священноархимандрита Макария (Сушкина). СПб., 1895. С. 136–137.

*Дмитриевский 1912* – Дмитриевский А. А. Русский самородок на Святой Горе Афонской. Незабвенной памяти схимонаха Матфея, библиотекаря Русского Пантелеимоновского монастыря. СПб., 1912. С. 14.



*Житие и жизнь святого преподобного отца нашего Петра 1871 – Житие и жизнь святого и преподобного отца нашего Петра, иже в Хостине, Кориша постившагося (с рукописи Хиландарского монастыря) // Труды киевской духовной академии. 1871. № 2. С. 408–431.*

*Исторический очерк 1868 – Исторический очерк Пантелеимоновской русской обители на Афоне. М., 1868.*

*Путеводитель по святой Афонской горе 1870 – Путеводитель по святой Афонской горе и указатель ее святынь и прочих достопримечательностей. М., 1870.*

*Три дня на св. Афонской горе 1867 – Три дня на св. Афонской горе. 27, 28 и 29 июля 1866 г. СПб., 1867.*

*Χατζηγιακούμης 1980 – Χατζηγιακούμης Μ. Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 1453–1820. Ἀθῆναι 1980.*

*Χρύσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων 1832 – Χρύσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων. Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. Τεργέστη, 1832.*

*Στάθης 1975 – Στάθης Γρ. Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς” // “Αγιον Όρος. Τ. Α. Ἀθῆναι 1975.*

*Στάθης 1978 – Στάθης Γρ. Ἡ ἔξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφί – ας. Ἀθῆναι 1978.*

*Στάθης 1979 – Στάθης Γρ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας. Ἀθῆναι 1979.*



**Письма корреспондента  
«Отечественных записок»  
по поводу торжественной встречи  
принцессы Шарлотты Вюртембергской  
(великой княгини Елены Павловны)**

В ноябрьском и декабрьском номерах журнала «Отечественные записки» за 1823 год опубликованы два письма, повествующие о торжествах, состоявшихся в Гатчине по случаю встречи невесты великого князя Михаила Павловича<sup>1</sup>, принцессы Шарлотты Вюртембергской<sup>2</sup>. Оба они подписаны инициалами «С. Н.». Их автором, предположительно, являлся Степан Дмитриевич Нечаев (1792–1860), обер-прокурор святейшего Синода (1833), сенатор (1836), поэт и переводчик. Литературные отпрыски Нечеева за подписью «С. Н.» публиковались в «Вестнике Европы» (1820, 1821; см. Масанов 1958, 58) и в «Московском телеграфе» (1825; там же, 376). Назначенный в январе 1823 года чиновником особых поручений при московском губернаторе князе Дмитрии Владимировиче Голицыне<sup>3</sup>, Нечаев вполне мог присутствовать на дворцовых торжествах.

Сведения, сообщаемые «С. Н.», примечательны во многих отношениях. Его письма демонстрируют встречу невесты одного из членов императорской фамилии. В них сфокусирован ряд интереснейших исследовательских сюжетов, нацеленных на выявление специфических черт русской культуры первой половины XIX столетия.

В «Письмах из Гатчины» широким кругам русского общества была впервые представлена особа, сыгравшая огромную роль в развитии музыкальной культуры России. Принцесса Фредерика Шарлотта Мария Вюртембергская, после крещения получившая имя великой княгини Елены Павловны, впоследствии заняла высокое положение в свете и вошла в историю как высочайшая покровительница Русского музыкального общества (РМО) и первых русских консерваторий.



Автор писем уделяет внимание различным аспектам придворного церемониального действа, продолжавшегося с 30 сентября по 6 октября 1823 года: выезду императрицы Марии Федоровны<sup>4</sup> навстречу невесте, процедуре представления принцессе Шарлотте приглашенных на торжества лиц. Им подробно описан состоявшийся 6 октября музыкальный вечер в честь Елены Павловны, где были исполнены два «romance et action»<sup>5</sup> и две «живые картины»<sup>6</sup>.

Литературной основой исполненных в Гатчине «romances et action» послужили тексты Василия Андреевича Жуковского: специально сочиненное для торжества встречи стихотворение «Ангел и певец»<sup>7</sup> и баллада «Пустынник»<sup>8</sup>. Музыка «романсов» принадлежит Людвигу Вильгельму Мауреру – петербургскому музыканту немецкого происхождения, известному скрипачу, капельмейстеру и композитору<sup>9</sup>.

«Романсы» были изданы в Петербурге (цензурное разрешение от 6 марта 1824 года) со следующим титулом: «Пустынник. Ангел и Певец. Романсы, представленные на Гатчинском театре 6-го октября 1823 года. Слова Жуковского. Музыка Маурера... Ея Императорскому Величеству Государыне Императрице Марии Феодоровне Всеподданнейше посвященная сочинителем...» Поэтические тексты в этом издании оснащены немецким подстрочником. Перевод «Ангела и певца» выполнен Александром Евстафьевичем Вульфертом<sup>10</sup>, сведений о переводчике «Пустынника» обнаружить не удалось. Уникальные экземпляры «романсов» Маурера хранятся в Отделе нотных изданий и звукозаписей РНБ (ОНИиМЗ РНБ), научной библиотеке МГК (МГК) и в Фонограммархиве ИРЛИ (Пушкинский Дом; ФА ИРЛИ).

## I.

Из Гатчины, от 10 Октября 1823<sup>11</sup>.

М[илостивый] Г[осударь] П[авел] П[етрович]<sup>12</sup>

Судя по предмету письма моего – вы поверите, с каким искренним удовольствием принимаюсь я на сей раз за перо; но не можете представить себе сколько досадую, что не в состоянии выразить здесь моих собственных чувств, а тем паче чувств других, коих я был свидетелем.

30 Прошедшего Сентября, мы были обрадованы приездом сюда Высокой Невесты, обрадованы – видя радость Августейшей Ма-



тери, устроивающей счастье Августейших детей Своих; с тех пор и наша радость и веселье возрастают ежедневно – по мере как узнаем более и более Светлейшую гостью нашу.

На кануне Ея Величество Императрица Мария Феодоровна изволила выезжать на встречу Августейшей Невесты, Принцессы Шарлотты Виртембергской (\*), в Касково<sup>13</sup>, где откушав возвратилась сюда, а на другой день в 1-м часу по полудни прибыла и Ея Высочество в Гатчинский дворец при игрании музыки и восклицании радостного ура! Погода была тихая, ясная, теплая, как бы посреди лета.

В тот самый день пред обедом представлены были, приглашенные по сему случаю, Штатс-Дамы Двора Их Императорских Величеств, а в след за тем Великим Князем Михаилом Павловичем первые Государственные чины, Министры и Генерал-Адъютанты Его Императорского Величества.

В следующее Воскресенье имели честь представляться также приглашенные некоторые особы, как военные, так и статские с их супругами.

Не льзя было без особенного восхищения видеть то внимание, которое обращала юная Принцесса к osobам, имевшим счастье быть Ей представленными: она сделала каждому не тольколичное приветствие, но и весьма лестное: военным – припоминая их блестящие подвиги, Штатским – замечая их отличныя заслуги отечеству или значительнейшия их трудныя занятия. Таким образом Ея высочеству благоугодно было напомнить Генерал-Адъютанту Князю Щербатову<sup>14</sup> о славной его Данцигской экспедиции в 1807 году, а знаменитому Историографу нашему<sup>15</sup> сказать, что труды его изволила она читать в оригинале, и т. п. Надобно заметить, что Ея Высочество говорит по Русски, и начала учиться сему языку сама собою до прибытия еще посланного для обучения Ея, Протоиерея Музовского<sup>16</sup>, который нашел Ея Высочество нарочито уже успевшею собственными трудами. Одним словом, все видевшие Ея Высочество восхищены столько же Ея Ангельскою кротостию, приветливиостию и великодушием, сколько и красою. Светлейшая Невеста одарена самою счастливейшею наруж-

---

\* В свите Ея Высочества находятся следующие особы: Обер Гофмейстера Графиня Икскуль, Фрейлина Баронесса Мольтке, Генерал-Майор Фарнбуолер и Камергер Граф Липпе.



ностию: средняго роста, чрезвычайно стройна, белокура. Многие находят в ней большое сходство с Е. И. Высочеством Марию Павловною<sup>17</sup>. Я беру смелость сделать сей хоть слабый портрет Ея высочества, зная, с каким удовольствием добрые мои соотечественники, преданные сыны России, прочтут сии строки во всех концах обширной Империи, с каким нетерпением желают они сделать себе идеал Высочайшей Невесты!<sup>18</sup>

Хочу вам сказать еще о некоторых увеселениях, бывших у нас здесь в Гатчине по сему случаю, или лучше – я намерен описать, сколько могу, музыкальный вечер 6 Октября, где, кажется, Поэзия соединилась с гармонией музыки, для выражения чувств России и восхищения всех слушателей. Начну со стихов *Ангел и Певец*, написанных В. А. Жуковским; хотя они петь были после всего в сей вечер, но как они напечатаны уже в *Журнале* (\*), то скорейшее объяснение их почитаю нужным и приятным для публики. Стихи сии, как вы сами, конечно, могли заметить, сочинены с обыкновенным гением любимого Поэта нашего: заманчивостью воображения, богатством картин и пленильною сладкозвучностью Поэзии<sup>19</sup>. Музыку делал на них известный Маурер<sup>20</sup> – доказавший также неподражаемый дар свой, выражать гармонией мысли и слова Поэта, поражать слух звуками восхитительными. Начало:

Кто ты, Ангел светлоокой,  
С лучезарною звездой?  
Из какой страны далекой  
Прилетел на Север мой?

выражено аллегром<sup>21</sup> – изображающим любопытство, удивление, нетерпеливость Русского Барда. Песнь вдруг переходит в звуки нежные, сладкие, тихие – и это ответ Высокаго Гостя:

Прилетел я из прекрасной  
Полуденные страны<sup>22</sup>,  
Где без зноя небо ясно,  
Где предел младой весны.

Подобное искусство творца музыки простирается на все куплеты, и если портрет юной Принцессы, делаемый ея Ангелом-

---

\* Сын Отечества, № 41.



хранителем, привел всех в приятное умиление, то хоры, повторившие предречение его:

Навсегда с ея душою  
Будет верный Ангел жить,  
И хранительной звездою  
Неизменно ей светить!

И уже в стране лазурной,  
За границею земной  
Духи жизни с тайной урной  
Собрались перед Судьбой!

Умоляют, уповают,  
С умиленной верой ждут,  
И цветами увивают  
Полный жребиев сосуд.

показались райскою гармониею, могущею существовать только в стране лазурной, за границею земной, а для большаго очарования хоры сии расположены были в некотором удалении и перед вторым куплетом, когда на театре в облаках представилась прелестная группа, изображающая Судьбу, окруженную хранителями жизни, Маурер экзекютировал<sup>23</sup> на скрыпке с особым искусством превосходное соло – что все вместе сделало на зрителей неизъяснимое впечатление.

Наконец безподобный Финал и по Поэзии и по музыке:

Дай обетам исполненье!  
О Судьба! Не измени!  
Провиденье! Провиденье!  
Зашти и сохрани!

извлек у всех слезы сладкия, ни с чем несравненнныя. – Слова Ангела петы были Княжною Хилковою<sup>24</sup>, а Певца Г.[осподином] Всеволожским<sup>25</sup> – с отличным искусством и приятностию<sup>26</sup>.

В след за сим ожидайте от меня описания театрального представления *Пустынника* из двух картин, бывших в числе увеселений сего несравненного вечера, кои вместе с тем покажут, сколь отечественное покровительствуется Двором, и проч.

С. Н.



## II.

*Второе письмо из Гатчины<sup>27</sup>.*

Исполняя обещание мое, постараюсь описать сколь можно удовлетворительнее и другие увеселения, бывшие у нас 6 Октября, т. е. представление баллады: *Пустынник*, и двух живых картин.

Вам известна, конечно, эта прекрасная баллада В. А. Жуковского; — прибавьте к красоте Поэзии, всю прелесть музыки, сочиненной Маурером, очарование драматического искусства и декораций — и тогда можете посудить, какое приятное впечатление должна она была произвести на зрителей!

При поднятии завесы — *интродукция*, томнистою своей гармонии, приуготовила уже зрителей к появлению *Мальвины* — унылой, печальной, скрывающейся под одеждою молодого пелерина — странника, и ведущего ея *Эдвина* — под рубищем пустынника. Декорация, освещенная в полсвета, изображавшая густой лес и вдали тлеющийся огонек в хижине Анахорета, совершенно соответствовали сему явлению.

Отлично приятный голос (*contre alto*) Княжны Хилковой, представлявшей роль *Мальвины*, очаровал зрителей — простотою музыки и выразительностью чувств при словах:

Устал я, тьма кругом густая,  
Запал в глухи мой след;  
Безбрежней, мнится, степь пустая  
Чем дале я вперед.

И столько же ответ *Пустынника*, коего роль играл Г. Всеивложский с отличным искусством, имея голос небольшой, но правильный, приятный:

Войди в гостеприимну келью.

.....  
Войди в мой дом<sup>28</sup> — забот там чужды,  
Нет блага и сует:  
Нам малыя даны здесь нужды,  
На малый миг и те!

По окончании сей сцены *Пустынник* и *Мальвина* входят в хижину. *Трубадур* — третье вводное лицо, роль которого представлял граф Сологуб<sup>29</sup>, удивительным голосом своим (*basse-taille*<sup>30</sup>) придал еще более выразительности сему прелестному рассказу:



Как светлая<sup>31</sup> роса денницы,  
Был сладок сей привет –  
И робкий гость, склоняя зеницы  
Идет за старцем в след.

В продолжение сего декорация переменилась и представила бедную хижину Пустынника, в коей видны: стол, корзинка с фруктами, печь, котелок, висящий над дымящимся огоньком; и все сие освещено светом, исходившим из небольшого окошка. Пустынник старается угостить странника, предлагает ему плоды и приглашает успокоиться. Между тем Трубадур поет:

Но молчалив пришлец угрюмый;  
Печаль в его чертах;  
Душа полна прискорбной думы,  
И слезы на глазах.

Ему пустынник отвечает  
Сердечною тоской:  
*Пус.[тынник]* О юный странник, что смущает  
Так рано твой покой?

– Иль быть убогим и бездомным  
Творец тебе судил?  
Иль предан другом вероломным?  
Или ... вовсе любил?

В сих последних словах Автор музыки несравненно выразил чувство любопытства, страха несчастного Анахорета и вместе воспоминание о его прошедших горестях.

В продолжении сего куплета молодой Пелерин молчит, вздыхает и, сняв невольно шляпу – открывает густые кудри свои – упадшая на плечи: удивленный Пустынник восклицает:

– Но, друг, ты робостью стыдливой  
Свой нежный пол открыл! –  
*Труб.[адур]* И деву-прелесть изумленный  
Отшельник в госте зрит!

Нельзя довольно представить влияния, сделанного сим пассажем, заключающим внезапной переход в музыке! Между тем происходит немая сцена между пустынником и Мальвиною: – удивление первого, страх и робость последней. Наконец Мальвина объясняет причину ея прихода:



Любовь, надежд моих губитель,  
Моих виновник бед;  
Ищу покоя, но мучитель,  
Тоска, за мною в след.

.....  
Но в их толпе Эдвин был скромной,  
Эдвин любя молчал —

Пустынник старается скрыть чувство любви, надежды и радости, но при словах:

Где скрыт Эдвинов прах...

сбрасывает с себя одежду и бороду старца, и падая пред нею на колена с чувством восхищения, проникавшего в сердце каждого слушателя, поет:

Моя Мальвина! друг единий! <sup>32</sup>  
Опять на век я твой!  
Полна душа моя Мальвиной —  
И здесь дышал тобой!

Баллада оканчивается превосходным трио, изображающим всеобщую радость:

Ах, будь и самый час кончины  
Для двух сердец один:  
Да с милой жизнию Мальвины  
Угаснет и Эдвин (\*)<sup>33</sup>.

---

Ничего нельзя было также придумать лучше для первого угощения принцессы, прибывшей в Россию; ни что, кажется, не могло приятнее сделать впечатления на ея зрение и слух, как представление *Русского сговора*<sup>34</sup> в живой картине, при согласных хорах Русских народных песен. Национальное одеяние наше, по красоте своей достаточно само по себе для составления богатой картины; но быть группировано еще рукою артиста, исполненного изящным вкусом, умевшаго дать всем лицам приличный характер, а ярким цветам гармонию, представила по истине восхитительное зрелище (\*\*)<sup>35</sup>!

---

\* Баллада сия, вместе с музыкою, так как и прежде описанных стихов: Певца и Ангела, продается у Пеца.

\*\* Картина сия установлена была Г. Полковником Сапожниковым, по рисунку, им самим сочиненному.



Главная группа составлена была из стыдливой невесты и скромного жениха, прекрасной женщины, держащей над первою покрывало, и любопытной девушки. Лица сии представлены были: 1-е девицею Богдановой, 2-е Кн. Ник. В. Долгоруким<sup>36</sup>, 3-е Княгинею Гагариной<sup>37</sup> и 4-е Княжною Волконскою.

Вторую группу делали четыре крестьянина: один из них седоволосой старец с обнаженою головою и лицем полным добродушия и веселия, левою рукою поднял стакан вина, а правою через стол положил на плечо товарища (мужчину средних лет, который, по старинному Русскому обычаю, кладет деньги на блюдо перед обрученными), кажется, говорит ему: «выпьем, брат, за здоровье прекрасной четы!». Первое из сих лиц представлено было Г. Ласунским, а второе Кн. Гагариным<sup>38</sup>. Два другие крестьянина, стоящие позади их, из коих один, поджав руки слушает другова со вниманием, представлены были Г. Жуковским и Гр. Чернышевым<sup>39</sup>.

Третья группа, изображавшая сидящую женщину на переднем плане, удерживающую правою рукой ребенка, тянущегося вперед к сластям, коими покрыт стол, и другую, наклонившуюся к ней и рассказывающую что-то занимательное, и позади их молодого парня, представлены были Г-жею Каблуковою, Княгинею Долгоруковою<sup>40</sup>, девицею Дубенскою и маленьkim Кн. Гагариным.

Наконец, четвертая группа состояла из трех подруг невесты, стоявших пред нею в разных позициях: это были Княжна Хованская<sup>41</sup> и две девицы Ушаковы<sup>42</sup>.

Картина сия была столь прелестна, что невозможно было наглядеться на нее, и неоднократно принуждены были ее повторять. В антрактах и во время представления раздавались хоры национальных песен, приличных сему торжеству, как то: *Возле речки, возле мосту; – У ворот девка стояла и т. п.*

Другая живая картина, неменее привлекательная, изображала Трубадура, окруженного внимательными слушателями. Лица оной заняты были: Принцом Радзивилом, представлявшим певца в древнем Германском костюме, тремя Графинями Моден<sup>43</sup>, Г-жею Каблуковою, девицею Богдановою, г. Жуковским и двумя детьми: дочерью Генерала Каблукова<sup>44</sup> и сыном Кн. Гагарина.

О третьей картине, представлявшей эфирную группу в облачах, я упомянул уже в прошедшем письме моем. Остается заме-



тить, что, может быть, она более всех других сделала впечатления на зрителей, когда им внезапно представились отверзшиеся небеса, и они увидели сокровенные там определения Судьбы! Прекрасная группа сия составлена была следующими особами: Г-жею Каблуковою, девицами Богдановою, Луниною, Дубенскою, Ушаковою м[ладшей], и Княжнами Волконскою и Хованскою.

С. Н.

## Примечания

<sup>1</sup> Великий князь Михаил Павлович (28 января 1798 – 28 августа 1849), четвертый сын императора Павла I, младший брат Александра I и Николая I.

<sup>2</sup> Принцесса Фредерика Шарлотта Мария Вюртембергская, после крещения – великая княгиня Елена Павловна (28 декабря 1806 / 9 января 1807, Штутгарт – 9/21 января 1873, Петербург), супруга великого князя Михаила Павловича.

<sup>3</sup> Голицын Дмитрий Владимирович (29 октября 1771 – 27 марта 1844), генерал от кавалерии, с 1820 по 1841 год – московский генерал-губернатор.

<sup>4</sup> Мария Федоровна (14/25 октября 1759, Штеттин – 24 октября / 5 ноября 1828, Павловск, Петербург), супруга императора Павла I, российская императрица с 1796 года, с 1801 года – вдовствующая императрица.

<sup>5</sup> «Romance et action» (фр. – «романс в лицах», досл. – «романс и действие») – разновидность салонного музицирования, популярная в России в начале XIX века. «Романсы в лицах» представляли собой небольшие музыкально-театральные композиции, либо сочиненные специально, либо являющиеся инсценировками известных романсов (Долгушина 2009, 20–23).

<sup>6</sup> «Живые картины» – сценический жанр, предполагавший создание мизансцен на основе живописных полотен или скульптурных композиций (Юнисов 2008).

<sup>7</sup> В собрании сочинений поэта оно датируется 5 октября 1823 года (Жуковский 1902, 64). Приведенные в письме «С. Н.» фрагменты текста стихотворения «Ангел и певец» проверены по изданию: Жуковский 2000, 232–234.

<sup>8</sup> Приведенные в письме «С. Н.» фрагменты текста баллады «Пустынник» проверены по изданию: Жуковский 1980, 24–28.

<sup>9</sup> Маурер (Maurer) Людвиг Вильгельм (8 февраля 1789, Потсдам – 13 (25) октября 1878, Петербург), служил в России с 1807 года. Был ка-



пельмейстером домашнего оркестра В. А. Всеволожского, концертировал, занимался педагогической деятельностью (среди его учеников, обучавшихся игре на скрипке, – А. Н. Верстовский). С 1835 года – капельмейстер Французского театра в Петербурге, с 1841-го – инспектор всех оркестров императорских театров. В 1850-е годы совместно с А. Ф. Львовым возглавлял Концертное общество. Композиторское наследие Маурера включает музыку для театра, произведения для оркестра, камерные инструментальные и вокальные сочинения. (Долгушина, Петрова 2010).

<sup>10</sup> Александр Евстафьевич (Александр Густавович) Вульферт в 1823 году имел чин коллежского секретаря и служил нотариусом Санкт-Петербургской евангелической консистории. Занимался литературной деятельностью. Известны его переводы на немецкий язык повести «Кавказский пленник» (1823) и поэмы «Бахчисарайский фонтан» (1826) А. С. Пушкина (Долгушина, Петрова 2004).

<sup>11</sup> Отечественные записки. 1823. Ч. 16. № 43. Ноябрь. С. 311–316.

<sup>12</sup> Письмо Нечаева, по-видимому, обращено к издателю «Отечественных записок» П. П. Свинину.

<sup>13</sup> Несохранившаяся усадьба Касково находилась на территории современного Волосовского района Ленинградской области.

<sup>14</sup> Щербатов Алексей Григорьевич (1776–1848), князь, генерал от инfanterии, генерал-адъютант, герой Отечественной войны 1812 года, с 1844-го – московский военный генерал-губернатор.

<sup>15</sup> Имеется в виду Николай Михайлович Карамзин.

<sup>16</sup> Музовский Николай Васильевич (1772–1848), обер-священник гвардии и высочайшего двора. В 1811–1816 годах «законоучитель православного вероисповедания» в Царскосельском лицее. С 1815-го духовник великих князей Николая и Михаила Павловичей.

<sup>17</sup> Мария Павловна, великая княгиня, герцогиня Саксен-Веймарская и Эйзенахская (1786–1859), третья дочь Павла I и Марии Федоровны.

<sup>18</sup> Сохранились другие источники, где зафиксировано торжество встречи принцессы Шарлотты. Известный поэт, сенатор Ю. А. Нелединский-Мелецкий, сообщал в письме дочери: «Нареченная невеста великого князя Михаила Павловича на прошедшей неделе прибыла в Гатчину. Государыня Мария Федоровна встретила ее за две или три станции. Похвала об ней единогласна. Всех без изъятия она с первого глаза пленила! Представь себе девицу шестнадцати лет, приехавшую к такому пышному двору, каков наш, и к которой через полтора часа по выходе из кареты подводят одного за другим человек две стаи, с которыми она со всяким молвит по приличности каждого. Значительные имена все у нее были затвержены и, ни разу не замешкавшись, всякому все кстати сказала...» (Цит. по: Крылов 2003).



Аналогичную характеристику дал принцессе Шарлотте военный писатель, генерал-лейтенант, сенатор А. И. Михайловский-Данилевский: «Она, как феномен, обратила на себя единодушное внимание всех и более месяца составляла предмет общих разговоров; я не видел ни одного человека из представленных ей, который бы не отзывался с восхищением об уме ея, о сведениях ея и о любезности. Не знаю, какова будет впоследствии судьба ея в России, но во время приезда ея в наше отечество зависть и злословие, избравшие предпочтительно пребывание свое при дворах, умолкли» (Михайловский 1892, 301–302).

<sup>19</sup> «Ангел и певец» В. А. Жуковского – стихотворение-аллегория. Оно написано в форме диалога Ангела-хранителя «дочери Царей», приведенной судьбой на Север (под дочерью Царей подразумевается Шарлотта Бюртембергская), и Певца, воспевающего страну, в которую прибыла принцесса, а также – императорскую семью, готовую принять избранницу своего сына. В тексте присутствуют некоторые конкретные географические обозначения. Так, в рассказе Ангела о жизни принцессы на родине упоминается протекающая в Штутгарте река Некар (Neckar): «Где над Некаром дубровы...».

<sup>20</sup> См. примечание № 9.

<sup>21</sup> Allegro (итал. – скоро), быстрый темп в музыке.

<sup>22</sup> См. у Жуковского: «полуденной стороны» (Жуковский 2000, 232).

<sup>23</sup> Exécuter (фр.) – исполнять.

<sup>24</sup> Хилкова Прасковья Александровна, княжна, после замужества графиня Гендрикова (1803–1843), фрейлина императрицы Марии Федоровны. В 1820 году в светском обществе ходили слухи о возможной женитьбе на ней В. А. Жуковского.

<sup>25</sup> По-видимому, речь идет об Александре Всеволодовиче Всеволожском (1793–1864), сыне В. А. Всеволожского и старшем брате Н. В. Всеволожского, участнике Отечественной войны 1812 года, с 1833-го камергер. А. В. Всеволожский был известен как обладатель хорошего голоса и автор романсов.

<sup>26</sup> С точки зрения композиции романс напоминает оперную сцену. Небольшое инструментальное вступление сменяется диалогом Ангела и Певца (речитатив и два кратких ариозных высказывания). За диалогом следуют рассказ Ангела «Где над Некаром дубровы...» и развернутое соло Певца «Светлый Ангел с лучезарной путеводно звездой!» (оба – в духе романсов того времени). Ангел-хранитель обещает Певцу оберегать принцессу и на ее новой родине, после чего, во время инструментального ритурнеля (соло Л. В. Маурера на скрипке), на сцене появляется Судьба, держащая в руках «полный жребиев сосуд», и Духи жизни, украшающие этот сосуд цветами. Хор, к которому присоединяются солисты, просит Судьбу о защите и покровительстве («Дай обетам исполненье!...»).



<sup>27</sup> Отечественные записки. 1823. Ч. 16. № 44. Декабрь. С. 447–454.

<sup>28</sup> По-видимому, опечатка. См. у Жуковского: «Войди ж в мой дом» (Жуковский 1980, 25); аналогично в нотном издании (1824).

<sup>29</sup> Вероятно, граф Александр Иванович Сологуб (1787 (1788)–1844), тайный советник, отец писателя В. А. Сологуба, известный любитель искусств.

<sup>30</sup> Taille (фр.) – тенор; basse-taille – баритональный, высокий бас.

<sup>31</sup> По-видимому, опечатка. См. у Жуковского: «свежая» (Жуковский 1980, 25); аналогично в нотном издании (1824).

<sup>32</sup> См. у Жуковского: «Друг незабвенный, друг единый!» (Жуковский 1980, 28).

<sup>33</sup> «Романс» основан на переработанном и несколько сокращенном (по-видимому, самим поэтом) тексте баллады «Пустынник». Сюжет баллады, воспевающий идею любви и верности, как нельзя более соответствовал событиям дня. Подобно «Ангелу и певцу», «романс» «Пустынник» по форме напоминает оперную сцену. Сдержанно-печальный характер интродукции готовит зрителей к появлению Мальвины, скрывающейся под одеждой молодого пилигрима, и сопровождающего ее пустынника Эдвина. Герои охарактеризованы одной и той же, но по-разному развивающейся темой («Веди меня», пустыни житель...»). Далее следует пространnyй рассказ введенного в сцену нового героя – Трубадура, которому поручен текст от лица автора («Как свежая роса денницы...»). Соло Мальвины («Любовь надежд моих губитель...») – типичный романсы, состоящий из трех строф-куплетов: в нем девушка изливает свои чувства, обращенные к образу возлюбленного. Услышав, что Мальвина любит его, Эдвин сбрасывает с себя одежду отшельника. С его выразительной реплики – «Моя Мальвина! Друг единой!» – начинается заключительный раздел сцены – трио, выраждающее всеобщую радость.

<sup>34</sup> Сговор – часть свадебного обряда, когда жених и его родители приезжают в дом к невесте и принимается окончательное решение о свадьбе.

<sup>35</sup> Автор «живых картин» – полковник Андрей Петрович Сапожников (1795–1855), военный инженер и педагог; художник, график, «почетный вольный общник» императорской Академии художеств. Автор «Курса рисования», портретов, исторических картин, иллюстраций к басням И. А. Крылова, гравюр к книге «Рисунки к краткой истории Кавалергардского Ея Императорского Величества Императорского полка с 1724 по 1832 год».

<sup>36</sup> Долгорукий (Долгоруков) Николай Васильевич (1789–1865 (1872)), князь, гофмаршал.



<sup>37</sup> Предположительно, княгиня Екатерина Сергеевна Гагарина, урожденная Меньшикова (1794–1835), жена князя Андрея Павловича Гагарина.

<sup>38</sup> Предположительно, князь Андрей Павлович Гагарин (1787–1828), камергер, обер-церемонимейстер (1820), гофмейстер (1821). Через князя Гагарина императрица Мария Федоровна передала золотую табакерку итальянскому композитору и вокальному педагогу Н. Джулиани, приглашенному на торжества в Гатчину для «управления музыкою» и «для аккомпанирования учениц своих на частных музыкальных вечерах» (РИ. 1823. № 258. 31 октября). Князь А. П. Гагарин многократно упоминается в переписке В. Л. Пушкина и П. А. Вяземского и в воспоминаниях сенатора К. И. Фишера.

<sup>39</sup> Вероятно, граф Григорий Иванович Чернышев (1762–1831), обер-шенк. С. П. Жихарев называл его «одним из самых любезных людей в свете» (Жихарев 1989, 102).

<sup>40</sup> Долгорукова Екатерина Дмитриевна, урожденная княжна Голицына (1802–1881), дочь московского генерал-губернатора Д. В. Голицына, жена гофмаршала Н. В. Долгорукова.

<sup>41</sup> Хованская Софья Сергеевна, в замужестве княгиня Гагарина, фрейлина императрицы Марии Федоровны.

<sup>42</sup> Ушакова Варвара Павловна, в замужестве Барыкова (?–1862), фрейлина; Ушакова Мария Павловна, в замужестве Юрьева (1802–1858). Варвара Павловна Ушакова известна как адресат стихотворных посланий В. А. Жуковского («Не грех ли вам, прекрасная графиня...») и И. А. Крылова («Варвара Павловна! Обласканный не по заслугам...»).

<sup>43</sup> Вероятно, дочери графа Г. Ф. Модена, гофмейстера двора. Софья Григорьевна Моден, в замужестве княгиня Шаховская (1804–1884), была фрейлиной [Александры Федоровны?].

<sup>44</sup> Известны два генерала Каблукова, братья – Владимир Иванович (1780–1848) и Платон Иванович (1779–1835), кавалергарды, участники наполеоновских войн. Кто из них присутствовал на празднике в Гатчине, установить не удалось.

## Литература

Долгушина 2009 – Долгушина М. Г. «Romance et action» в России первой четверти XIX века // Старинная музыка. 2009. № 1. С. 20–23.

Долгушина, Петрова 2004 – Долгушина М. Г., Петрова Г. В. Tscherkessen-Lied и Tataren-Lied А. ВульфERTA – Л. Маурера (культурные встречи и пересечения в Пушкинском Петербурге) // Europa Orienta-



lis – 5. Pietroburgo capitale della cultura Russa. A cura Antonella d’Ame-  
lia. Salerno, 2004. Р. 227–237.

Долгушина, Петрова 2010 – Долгушина М. Г., Петрова Г. В. Людвиг  
Маурер: Скрипач, композитор, дирижер // Россия-Германия. Контакты  
музыкальных культур. Сб. науч. тр. / Проблемы музыковедения 9 /  
Отв. ред. и сост. Г. В. Петрова. СПб., 2010. С. 22–54.

Жихарев 1989 – Жихарев С. П. Записки современника. В 2 т. Т. 1. Л., 1989.

Жуковский 1902 – Жуковский В. А. Полное собрание сочинений. В 12 т.  
Т. 3. СПб., 1902.

Жуковский 1980 – Жуковский В. А. Сочинения. В 3 т. / Сост. и коммент.  
И. М. Семенко. Т. 2. М., 1980.

Жуковский 2000 – Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем:  
В 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. / Ред. О. Б. Лебедева и  
А. С. Янушкевич. М., 2000.

Крылов 2003 – Крылов А. Le savant de famille // Новая юность. 2003.  
№ 1. [http://magazines.russ.ru/nov\\_yun/2003/1/krylov.html](http://magazines.russ.ru/nov_yun/2003/1/krylov.html).

Масанов 1958 – Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей,  
ученых и общественных деятелей. В 4 т. Т. 3. М., 1958.

Михайловский 1892 – Записки А. И. Михайловского-Данилевского.  
1823 год // Исторический вестник. 1892. Т. 49. № 8. С. 301–302.

Юнисов 2008 – Юнисов М. В. Маскарады. Живые картины. Шарады в  
действии: Театрализованные развлечения и любительство в русской  
культуре второй половины XVIII – начала XX века. СПб., 2008.



**«Жалоба» А. С. Даргомыжского  
и рапорт А. М. Гедеонова  
министру императорского двора  
В. Ф. Адлербергу**

Письмо Александра Сергеевича Даргомыжского к министру императорского двора графу Владимиру Федоровичу Адлербергу от 29 марта 1858 года опубликовано Николаем Федоровичем Финдейзеном в 1921 году (Даргомыжский 1921, 59–60). Ранее его издала «Русская музыкальная газета» (Даргомыжский 1906, 228–229). В настоящем издании письмо публикуется по автографу Даргомыжского с сохранением орфографии подлинника (РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 51. О жалобе композитора Даргомыжского на исключение из репертуара Дирекции оперы «Русалка». 1858. Л. 6–7). В публикацию внесены исправления допущенных Финдейзеном пропусков и неточностей.

Рапорт директора императорских театров Александра Михайловича Гедеонова министру императорского двора В. Ф. Адлербергу от 29 марта 1858 года по поводу «жалобы» Даргомыжского полностью публикуется впервые по копии, выполненной переписчиком, с подписью А. М. Гедеонова (РГИА. Там же. Л. 1–5). Фрагментарно текст был опубликован в «Русской музыкальной газете» (Даргомыжский 1906, 229–230), а также в работе М. С. Пекелиса «Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение» (Пекелис 2, 320).

Распоряжение министра императорского двора графа В. Ф. Адлерberга директору императорских театров А. М. Гедеонову от 22 апреля 1858 года полностью публикуется впервые по копии, выполненной переписчиком (РГИА. Там же. Л. 8). С некоторыми неточностями текст опубликован в «Русской музыкальной газете» (Даргомыжский 1906, 230).

Публикация представленных документов предпринята по следующим причинам: документы впервые публикуются по архивным источникам; они фигурируют в одном архивном «деле», посвященном конкретному сюжету – переписке Даргомыжского и Гедеонова с графом Адлербергом по пово-



*ду постановок опер композитора; публикация документов «дела» подряд дает возможность для некоторых уточнений, комментариев и интерпретации сюжета о сценической судьбе опер Даргомыжского «Эсмеральда» и «Русалка».*

**I. Письмо Александра Сергеевича Даргомыжского  
к министру императорского двора графу  
Владимиру Федоровичу Адлербергу от 29 марта 1858 года**

К министру императорского двора графу  
Владимиру Федоровичу Адлербергу.

29 марта 1858 года

Милостивый Государь  
Граф Владимир Федорович!

В 1852 году я имел честь обратиться к Вашему Сиятельству с покорнейшею просьбою о приказании возобновить на русской оперной сцене оперу мою Эсмеральду, даваемую до того небрежно и без балета<sup>1</sup>. Опера Эсмеральда, возобновленная по приказанию Вашему<sup>2</sup>, хотя и без расходов со стороны Дирекции театров, но в полном ея составе и с балетом, заслужила совершенное одобрение публики и в два представления, данныя на Александринском театре, доставила почти два полные сбора<sup>3</sup>. После этих двух представлений Дирекция, неизвестно мне почему, прекратила представления Эсмеральды, и я уже не решался вторично утруждать Вашего Сиятельства новою просьбою о возобновлении ея.

В мае прошлаго 1856 года поставлена была на театре-цирке новая опера моя Русалка<sup>4</sup>. Не взирая на то, что Дирекция и на сей раз не заблагоразсудила сделать с своей стороны ни малейшей издержки на постановку большой оригинальной русской оперы, тогда как жертвует огромными суммами на постановку опер итальянских, часто не выдерживающих и трех представлений, не взирая на то, что собранныя из разных пиэс декорации, а kostюмы и бутафорские вещи взятые из старой драммы Русская свадьба<sup>5</sup>, выдержавшей более 60-ти представлений, не токмо\* не придавали блеску, но даже наводили уныние на спектакль, опера Русалка имела успех. Успех этот основался как на интересе новой национальной, добросовестно написанной музыки, так и на превосходном исполнении своей партии Г-ном Петровым<sup>6</sup>.

\* В публикации Финдайзена: только.



По самым\* книгам Дирекции 10-ть представлений моей оперы, из коих пять даны были в летнее время и ни одного на маслянице<sup>7</sup>, доставили сборов кругом около 650 руб. сер.\*\* каждое.

После первых пяти или шести представлений оперы Русалки Дирекция театров, по неизвестным мне причинам, стала изменять балет в опере и даже вовсю выкидывать цыганскую пляску, музыка коей особенно оживляла представление и каждый раз повторялась по требованию публики. Наконец, вопреки § 12-му ВЫСОЧАЙШЕ утвержденного 13 ноября\*\*\* 1827 года положения о вознаграждении сочинителям пиэс и опер<sup>8</sup>, после 11-го представления (10-го октября 1857 года) Дирекция вовсю перестала давать оперу Русалку.

Имея все основания полагать, что эту оперу мою постигнет такая же несправедливая участь как и оперу Эсмеральду, я вынужденным нахожусь снова прибегнуть к начальственному правосудию Вашего Сиятельства, имея честь всепокорнейше\*\*\*\* просить о приказании продолжать на законном основании представления оперы Русалки не делая на постановку никаких новых издержек, но, по крайней мере, не выкидывая балета необходимаго для целости зрелица.

С полным убеждением, что Ваше Сиятельство примет снисходительно просьбу мою, и приказанием удовлетворить ее окажет милостивое покровительство русской композиции, удостоившейся столь редкаго счастья\*\*\*\*\* заслужить благосклонное внимание публики, имею честь пребыть с истинным почтением и совершенною преданностию

Вашего Сиятельства  
Покорнейший слуга  
Александр Даргомыжский

Марта 29 дня  
1858 года

\* В публикации Финдайзена: *самим*.

\*\* В публикации Финдайзена: *сер.* (т. е. серебром) пропущено.

\*\*\* У Финдайзена: 23 ноября, что является, по-видимому, опечаткой.

\*\*\*\* У Финдайзена: *покорнейше*.

\*\*\*\*\* У Финдайзена: *случая*.



**II. Рапорт директора императорских театров  
Александра Михайловича Гедеонова  
министру императорского двора  
графу Владимиру Федоровичу Адлербергу**

15 апреля 1858

МИНИСТЕРСТВО  
ИМПЕРАТОРСКАГО ДВОРА

Господину Министру  
ИМПЕРАТОРСКАГО ДВОРА

Директора Императорских Театров  
Дирекция  
Императорских  
Театров  
В Санкт-Петербург  
15 апреля 1858 года  
№ 523  
Лично (подпись)  
16 апреля 1858

Директора Императорских Театров

*РАПОРТ*

Ваше Сиятельство изволили передать мне письмо композитора музыки Г-на Даргомыжского, который изъявляет претензию на распоряжения Дирекции Театров, относящаяся до сочиненных им опер «Эсмеральда» и «Русалка».

По поводу такового письма, имею честь, с возвращением оного, объяснить Вашему Сиятельству, что, сочувствуя вообще оригинальным сочинениям Русских драматических писателей и композиторов и отдавая справедливость их достоинствам, я, по возможности, всегда содействовал постановке этих произведений на сцену. Придерживаясь этого правила, я не преминул, по представлении Г-ном Даргомыжским в Дирекцию оперы «Русалка»<sup>9</sup>, распорядиться постановкою ея и сделать все возможное, чтобы она дана была в благоприличном виде<sup>10</sup>. В следствие сего, опера поставлена была тщательно и опрятно, частию с новыми, частию с обновленными костюмами, декорациями и бутафорскими вещами; каковая постановка и стоила Дирекции до 2500 руб. [серебром. — Н. О.] Первое представление «Русалки» дано было 4-го Мая 1856 г. и с того времени, в течении 1856 и 1857 годов, сыграна она 11 раз. Не входя в разбор достоинств самой оперы, но принимая в расчет одни сборы, нельзя сказать, что бы успех ея был вполне блестящий. Сборы эти составляли следующия цифры при представлени-



ях «Русалки»: в 1856 году в Мае: 4-го – 761 р. 90 к., 6-го – 715 р., 11-го – 506 р. 80 к., 17-го – 408 р. 60 к.; 29 Июня – 348 р. 70 к.; 23 Октября – 486 р. 70 к., 28 Октября (в Воскресенье) 801 р. 40 к.; 2 Декабря (в Воскресенье) 647 р. 90 к.; в 1857 году: 3-го Января (на Святках) 912 р. 80 к., 27 Января (в Воскресенье) 806 р. 30 к.; 10-го Октября 412 р. 10 к. Посему оказывается, что сборы эти были порядочны только в первые два представления и хороши в праздничные дни, когда Театры, при слабых далее спектаклях, охотнее посещаются публикою и приносят большую частью если не полные, то приблизительные к тому сборы.

Г-н Даргомыжский в письме своем обвиняет Дирекцию в том, что она будто бы ничего не сделала для его оперы, тогда как жертвует огромными суммами на постановку Италианских опер. Обвинение такое – не совсем основательно. Дирекция, заботясь вообще о возможной экономии в расходах, поставила его оперу, конечно, не роскошно, но, как сказано выше, весьма благоприлично и употребила на это до 2500 р.; а если не была она поставлена так, как ставятся Италианские оперы, то, вероятно, ему не безызвестно, что количество сборов последней, превышающее на значительную цифру сборы прочих трупп; а так же высокия цены на места в ея представления и, наконец, то внимание, какое обращено на Италианскую труппу высшими слоями общества, поставляют Дирекцию даже в обязанность заботиться о блеске и роскоши Италианских спектаклей. Ссылаясь на § 12 ВЫСОЧАЙШЕ утвержденного 13 ноября 1827 г. положения о вознаграждении сочинителей пьес и опер<sup>11</sup>, Г. Даргомыжский жалуется, что Дирекция, дав до сих пор 11-ть представлений его оперы, поступила вопреки изъясненному в сем § правилу. В этом § сказано: «если сбор с пьесы первых трех классов (к числу коих принадлежит «Русалка») будет простираться в лучшее время года до половины полнаго сбора, а в остальное до четверти, то таковую пьесу театральное начальство обязано представить в первый год не менее шести раз, из которых одно представление дается в лучшее время». Применяясь к этому правилу, Дирекция, в первый 1856 г. постановки означенной оперы, дала ее не шесть, а восемь раз и в том числе два представления в Декабре; во второй же 1857 г. не два, а три раза и из них два представления в Январе<sup>12</sup>. Но как затем в последнее 11-е представление, в Октябре, принесла она 412 р. 10 к., тогда как



сборы при представлении других опер и преимущественно вновь поставленных «Роберта»<sup>13</sup> и «Фенеллы»<sup>14</sup> были гораздо лучше, то Дирекция и не могла продолжать в 1857 г. представлений «Русалки», тем более, что каждое представление этой оперы, по трудности исполнения, требующее по крайней мере трех репетиций, мешало бы постановке новых опер, и что теноровая в ней партия, исполняемая Г. Булаховым<sup>15</sup>, столь утомительна для певца, что после каждого представления оперы, он чувствовал себя нездоровым, а в последния три представления, после третьего действия, с ним делалась даже сильная дурнота, по причине которой он с большим трудом мог кончать оперу.

При этом, я считаю не излишним сказать, что как усиление вообще театральных сборов, по ответственности моей пред правительством, должно составлять одну из главных моих обязанностей, и как по этому в составлении текущего репертуара мне приходится нередко, соображаясь со вкусом или капризом публики, назначать такие спектакли, которые привлекают большую массу зрителей, то, при всем желании угодить авторам, я должен по неволе не только прекращать на время, но даже совсем исключать из репертуара пьесы, не приносящие сборов. По этому случаю, я признаю весьма стеснительным для Дирекции вышеприведенный § 12 положения о вознаграждении сочинителей, по которому вменено ей в обязанность, после первого года, в который поставлена пьеса, давать оную в последующие года, при известном сборе, не менее двух раз. Толкуя буквально это правило, Дирекция должна, следовательно, давать непременно, без ограничения лет, два раза ежегодно пьесу, если она принесла в лучшее время до половины, а в остальное до четверти сбора. Но подобное постановление решительно не удобоисполнимо; ибо, при точном исполнении онаго, Дирекция, в продолжении многих лет должна бы была составлять текущий репертуар преимущественно из одних и тех же старых пьес, ограничиваясь не более как половиною и даже третью сбора, тогда как этот репертуар, в видах искусства и увеличения доходов, требует непременного обновления.

Не смотря на все это, Дирекция быть может, в текущем году возобновит представление «Русалки», если только не встретится к тому каких либо препятствий<sup>16</sup>.

Обращаясь затем к другой опере Г-на Даргомыжского «Эсмеральда», — имею честь донести Вашему Сиятельству, что она



возобновлена была в Сентябре 1853 года, в бенефис Г-жи Латышевой<sup>17</sup> и потом, при повторении ея, дала действительно, как объясняет Г-н Даргомыжский, почти полный сбор. Но это еще не доказывает, чтобы опера его имела замечательный успех, потому что вообще спектакли, заключающие в себе первое повторение бенефисного представления, дают большею частию полные сборы. Если же опера ограничилась тогда двумя представлениями, то это потому собственно, что в 1853 году оперная труппа, давая свои представления на Александринском Театре, препятствовала правильному ходу драматических спектаклей; в следствие чего Дирекция вынуждена была остановить до более благоприятного времени дальнейшего представления «Эсмеральды», тем более, что, с открытием балетных спектаклей, оказалось затруднительным отделять артистов для танцев, вставленных в эту оперу и составлявших немаловажное для нея украшение. Впоследствии же, когда возстановились правильные спектакли Русской оперной труппы в театре цирке<sup>18</sup>, Дирекция признала более удобным и выгодным поставить другия оперы и преимущественно новыя, в числе коих заключалась и «Русалка» Г-на Даргомыжского.

Директор Императорских Театров – Гедеонов

**III. Распоряжение министра императорского двора  
графа В. Ф. Адлерберга директору императорских  
театров А. М. Гедеонову**

22 апреля 1858

Г. Директору И. Театров

По разсмотрении отзыва Вашего Высокопревосходительства от 15 Апреля на просьбу Г. Даргомыжского, я, в поощрение замечательного таланта сего композитора, покорнейше прошу приказать возобновить с настоящего весеннего сезона представление его оперы «Русалка», не выпуская из оной балета.

Министр И. Дв., гр. Адлерберг

**Примечания**

<sup>1</sup> Это письмо А. С. Даргомыжского к В. Ф. Адлербергу с обращением о возобновлении «Эсмеральды» обнаружить не удалось. Указание ком-



позитора на то, что опера до 1852 г. давалась «небрежно и без балета», относилось к петербургской премьере «Эсмеральды» в Александринском театре 29 ноября 1851 г. Постановка (в сравнении с московской премьерой в 1848 г.) была осуществлена со значительными переделками, вызвавшими естественное неудовольствие Даргомыжского.

<sup>2</sup> Документы, касающиеся разрешения Адлерберга на возобновление постановки «Эсмеральды», не обнаружены.

<sup>3</sup> «Эсмеральду» возобновили на сцене Александринского театра 24 сентября 1853 г. практически без купюр. Суммы «двух полных сборов» установить не удалось.

<sup>4</sup> Премьера «Русалки» состоялась в Петербурге 4 мая 1856 г. в Театре-цирке.

<sup>5</sup> Пьеса «Русская свадьба» Петра Петровича Сухонина (1821–1884) в 1854 г. была напечатана с названием «Русская свадьба в исходе XVI в., драматическое представление из частной жизни наших предков» (2 изд.; СПб., 1884). Впервые ее поставили на сцене Александринского театра в 1852 г., и в дальнейшем она имела продолжительный, и как отмечали критики, «небывалый успех».

<sup>6</sup> Осип Афанасьевич Петров исполнял партию Мельника.

<sup>7</sup> Даргомыжский акцентирует внимание Адлерберга на успехе оперы у публики, несмотря на невыигрышное для спектаклей летнее время.

<sup>8</sup> 13 ноября 1827 г. по Высочайшему повелению было утверждено «Положение об управлении императорскими Санкт-Петербургскими театрами», составленное (на основании существовавших ранее документов по театральному управлению) отцом композитора Сергеем Николаевичем Даргомыжским (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 107. Л. 16–41 об.). В документе есть раздел под названием «О вознаграждении Сочинителям, Переводчикам драматических пьес и опер, когда оне будут приняты для представления на Императорских Театрах» (Там же. Л. 38–41 об.).

<sup>9</sup> 5 марта 1855 г. опера была разрешена к постановке цензурой, не нашедшей в тексте либретто ничего предосудительного (Пекелис 2, 314).

<sup>10</sup> Премьера оперы состоялась в Петербурге 4 мая 1856 г. в Театре-цирке.

<sup>11</sup> См. примечание 8.

<sup>12</sup> Декабрь и январь – достаточно выигрышные для постановки спектаклей месяцы, когда театры активно посещались публикой.

<sup>13</sup> Имеется в виду опера Дж. Мейребера «Роберт-дьявол» («Robert le Diable»), впервые поставленная на русской сцене 14 декабря 1834 г. В 1857 г. оперу давали достаточно часто по причине неизменного успеха у публики.

<sup>14</sup> Имеется в виду опера Д. Ф. Э. Обера «Мазаньелло, или Немая из Портичи» («Masaniello, ou La muette de Portici»), впервые поставленная на русской сцене 14 января 1834 г. под названием «Фенелла, или



Немая из Портичи». Опера, в свое время пользовавшаяся успехом у публики, возобновлена ДИТ в 1857 г. и также «имела громадный успех» (Вольф 3, 110).

<sup>15</sup> Булахов Павел Петрович (15 (27) марта 1824, Москва – 15 (27) октября 1875, Петербург), певец (тенор), артист русской труппы, исполнитель партии Князя в «Русалке» Даргомыжского. Обладал не очень сильным, но мягким выразительным голосом обаятельного тембра и редкой музыкальностью.

<sup>16</sup> «Русалка» возобновлена 15 мая 1858 г.

<sup>17</sup> Латышева Александра Александровна (урожденная Лилеева, сценический псевдоним Лилеева 2-я; 1830, Петербург – 19 января 1878, там же), певица (меццо-сопрано и контральто), артистка русской труппы. Обладала гибким, ровным голосом мягкого тембра и обширного диапазона (исполняла меццо-сопрановые, сопрановые и контральтовые партии), мастерски владела колоратурой. Исполнительница партий Эсмеральды, Наташи в «Русалке».

<sup>18</sup> С сезона 1855/1856 гг. русскую оперную труппу окончательно перевели на сцену Театра-цирка (Петровская 2011, 384).

## Комментарии

### ЭСМЕРАЛЬДА

Премьера «Эсмеральды» (либретто В. Гюго по роману «Собор Парижской богоматери» в переводе на русский язык Акселя (Н. Ф. Линдфорса)<sup>1</sup>, А. П. Башуцкого<sup>2</sup> и А. С. Даргомыжского) состоялась в Москве 5 (17) декабря 1847 года. Работу над оперой композитор начал в 1838 году и закончил к концу 1841-го или началу 1842 года (Пекелис 1, 335–337). Этой премьере предшествовали предпринятые композитором хлопоты. Даргомыжский возвратился в Петербург из заграничной поездки в 1845 году. В «Автобиографии» он следующим образом осветил сюжет о подготовке оперы к постановке и премьере:

По возвращении моем из-за границы, удалось мне выхлопотать себе, в виде милости, дозволение на постановку Эсмеральды в Москве. Она дана была в первый раз, с большим успехом, на московском театре, 5-го декабря 1847 года.

<sup>1</sup> Аксель, театральный псевдоним Николая Федоровича Линдфорса (1812–1848).

<sup>2</sup> Башуцкий Александр Павлович (1803–1876), журналист, издатель.



Полагаю, что отзывы обо мне иностранных газет немало со-  
действовали к дозволению со стороны дирекции поставить  
оперу мою в России (Даргомыжский 1921, 6).

Тема борьбы Даргомыжского за постановку «Эсмеральды» на русской сцене с главным противником – Дирекцией императорских театров в лице ее начальника А. М. Гедеонова – неоднократно освещалась в различных источниках (*Пекелис 1–3*). Эта тема инициировалась и подогревалась энергичными высказываниями самого композитора, зафиксированными им в «Автобиографии», а также его многочисленными друзьями и критиками.

Несмотря на одобрение ее [оперы «Эсмеральда». – Н. О.] капельмейстерами театров, несмотря на все постоянные мои хлопоты, старания и просьбы поставить ее на сцену, – Эсмеральда пролежала у меня в портфеле целые восемь лет. Причиной тому было невежество начальника репертуара (Неваховича) и произвол г. директора (Гедеонова). Вот эти восемь лет напрасного ожидания, и в самые кипучие года жизни, легли тяжелым бременем на всю мою артистическую деятельность (Даргомыжский 1921, 5).

М. С. Пекелис доказательно уточнил примерную дату передачи рукописи в Дирекцию императорских театров (конец 1842 года), что значительным образом меняет представление о времени «напрасного ожидания» Даргомыжским постановки оперы с восьми лет на пять (*Пекелис 1*, 335–338). Но и установленные пять лет «ожидания» не остались для композитора «напрасными». Он активно занимался сочинительством и в начале сороковых годов написал немалое количество вокальных произведений, занимался с певцами как педагог, стал активным «хозяином» музыкальных вечеров в собственном доме, где собирались замечательные музыканты. Его репутация как композитора-профессионала, яркой личности и незаурядной творческой индивидуальности в петербургском обществе постоянно росла. В письме к своему другу, композитору-любителю князю Владимиру Георгиевичу Кастри-ото-Скандербеку от 10 августа 1843 года (уже после передачи «Эсмеральды» в Дирекцию) Даргомыжский писал о том, что, вручив рукопись оперы театральному начальству, он не «оставался в праздности» и написал большое число музыкальных пьес «для любительских спектаклей, для музыкальных альбомов и особенно для серенад, которые ... давал на Черной речке», «большую кан-



тату, с хорами и тремя партиями для пения соло, содержащую 5 больших музыкальных номеров» (*Даргомыжский 1921, 13*). Речь шла о кантате на текст Пушкина «Торжество Вакха».

Я ничего не изменил в этой поэме, — писал Даргомыжский, — вакхической и сладострастной от начала и до конца. Я еще не давал пробовать мою кантату и никому не играл ее; но если ты хочешь знать, что я сам про нее думаю, то я тебе скажу, что, мне кажется, я никогда ничего лучше этого не напишу [курсив мой. — Н. О.]. Впрочем, я, может быть, ошибаюсь (*Там же*).

Вдохновенный тон высказывания Даргомыжского по поводу собственной творческой жизни и оценка нового сочинения, лучше которого, по мнению композитора, написать тогда было невозможно, никак не свидетельствует о «тяжелом бремени», свалившемся на его «артистическую деятельность» в период «препятствий» со стороны Дирекции сделать оперу «публично». Отправив рукопись в ДИТ, Даргомыжский «вооружился терпением», но, безусловно, был полон надежд на скорую постановку оперы и желал успеха. Жажда славы и стремление ее добиться приступает в том же письме к Кастриото-Скандербеку, где Даргомыжский пересказывает другу в свойственной ему остроумной манере свой ответ на вопрос Карла Брюллова о судьбе «Эсмеральды».

Я ответил ему, что сравниваю первую славу с молодою девушкою, хорошенькою, но капризною, которой хочешь сделяться любовником, но которая тебя еще не любит. Вообрази себе, сколько надобно употребить для этого обольщений; как она противится, плачет и уступает только силе. Зато, какой потом ряд наслаждений, когда... когда наконец она начинает тебя любить! (*Там же*).

В это время композитору исполнилось 30 лет, а «Эсмеральда» стала его первой оперой.

Время ожидания постановки действительно растянулось на годы. Но Даргомыжский занимался изданием своих романсов<sup>3</sup>, которые, по его словам, до такой степени пелись, что даже и ему

<sup>3</sup> В том же письме Кастрито-Скандербеку он писал о 30 романсах, которые взялся издавать «некто Ли (Lee)», хозяин музыкального магазина на Большой Конюшенной, «против Демутова трактира», в виде пяти сборников по шесть романсов в каждом (*Даргомыжский 1921, 14*).



надоели, руководил в качестве дирижера оркестром «Музыкального общества» (Общества инструментальной и вокальной музыки), съездил в Европу в 1844–1845 годах<sup>4</sup>, где не только обогатился разнообразными музыкально-театральными и жизненными впечатлениями, но и познакомился с известными музыкантами. В Европе его сочинения исполнялись, и о них благосклонно писали критики.

Почему же оперу не ставили столько лет? И какова мотивация Дирекции? На сюжет романа Гюго «Собор Парижской богоматери» к моменту обращения к нему Даргомыжского оказалось написано и поставлено на различных европейских сценах немало спектаклей, в том числе и в Петербурге. В 1835 году в Немецком театре в бенефис выдающегося актера Фридриха Вильгельма Барлова поставили пьесу «Парижский звонарь» (*«Der Glöckner von Paris»*) немецкого драматурга и актрисы Шарлотты Бирх-Пфейфер (1800–1868). Затем с цензурными изменениями ее перевели на русский язык и впервые показали на сцене Александринского театра 31 мая 1837 года под названием «Эсмеральда, или Четыре рода любви» в бенефис драматической актрисы Александры Михайловны Каратыгиной. Но за неделю до этой премьеры возникла достаточно острая ситуация. Неожиданно последовал запрет Николая I на постановку спектакля, усмотревшего в сюжете опасность политического характера, затем в ответ «выступил» Гедеонов с объяснениями о сделанной ранее переделке «Эсмеральды» с соблюдением «должных приличий», сообразных «с духом русского театра». В результате – разрешение императора на постановку было получено, и пьеса имела шумный успех (*Пекелис 1, 319–322*).

Не исключено, что причины, по которым постановка «Эсмеральды» Даргомыжского откладывалась, заключались в следующем. Для Гедеонова одним из главных мотивов для принятия любого спектакля на сцену являлась его экономическая составляющая. Но поскольку сюжет оперы публике, жаждавшей в первую очередь новых историй, а уж потом новой музыки, был хорошо известен, постановка еще одной «Эсмеральды» могла привести к небольшим поспектакльным сборам, с чем расчетливая Дирекция

<sup>4</sup> Выехал из Петербурга 23 сентября (5 октября) 1844 г., вернулся в Петербург в начале апреля 1845 г.



согласиться не могла. Кроме того, сюжет с объяснениями императору о благонадежности поставленных им на сцене «Эсмеральд» не мог пройти для Гедеонова бесследно. Лишний раз оправдываться по поводу очередной из них и добиваться постановки детища Даргомыжского вряд ли ему хотелось. К тому же, Гедеонов всегда проявлял осторожность и не торопился брать на сцену сочинения молодых и недостаточно известных в обществе композиторов. Повидимому, Даргомыжского – автора популярных романсов – он относил именно к этой категории. Нельзя не учитывать также приезд в 1843 году итальянской труппы, покорившей столичную публику, ее триумф<sup>5</sup>, появившиеся в связи с этим новые заботы Дирекции относительно русской труппы, ее отправка в 1846 году в Москву (*Огаркова 2011*). Этот комплекс вполне объективных для развития театрального дела причин, безусловно, вытеснил из планов Дирекции «Эсмеральду» Даргомыжского до 1847 года. Но как только русская труппа с осени 1846 года начала свою новую жизнь в Москве с постановок опер Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», Гедеонов вновь обратился к опере Даргомыжского, и с начала 1847-го началась подготовка к премьере «Эсмеральды» (*Пекелис 1, 343–344*).

В истории с «Эсмеральдой» Даргомыжский проявил себя как упорный борец за свое первое оперное детище. Пекелисом приведен достаточно красноречивый с этой точки зрения документ – письмо Даргомыжского Алексею Николаевичу Верстовскому от 10 февраля 1847 года. Композитор, поясняя управляющему московскими театрами наличие и характер вокальных партий в «Эсмеральде», настоятельно просил его устраниТЬ «всякие препятствия к принятию оперы» на московскую сцену (*Там же*). До премьеры Даргомыжский также активно занимался рекламированием «Эсмеральды»: выступал в концертах с исполнением оперных фрагментов и даже устроил домашний спектакль, где силами певцов-любителей и любительниц оперу исполнили целиком (*Там же, 346*).

Боролся композитор и за повышение гонорара за принятую к постановке оперу, изложив незадолго до премьеры свои требова-

<sup>5</sup> А. Н. Серов в 1844 г. писал В. В. Стасову, точно характеризуя позицию Гедеонова: «До тех пор, пока не надоедят итальянцы, Гедеонов ни за что на свете не примет ни от кого никакой оперы. По этому самому наотрез было отказано Даргомыжскому» (Цит. по: *Пекелис 1, 342*).



ния в письме к Гедеонову. Он не согласился с причислением «Эсмеральды» ко второму, а не к первому разряду и требовал выплаты в срок десяти процентов от двух третей сбора. Даргомыжского поддержал его отец, изложив подобного рода просьбы в ходатайстве Гедеонову (*Пекелис I*, 346–348). Прав ли был Даргомыжский, негодяя против действий Гедеонова, или нет? Необходимо ответить на эти вопросы, обратившись к тексту упоминавшегося «Положения об управлении императорскими Санкт-Петербургскими театрами».

Пекелис указал на то, что Гедеонов, «пользуясь разделением драматических произведений на пять классов, стремился оперу Даргомыжского, вопреки всем объективным показателям, снизить до второго класса» (*Там же*, 45). С этим заключением вряд ли можно согласиться. К первому классу, согласно «Положению» (параграф 2), относились «оригинальные трагедии и комедии в стихах в пяти или четырех действиях, и музыка больших опер» [курсив мой. – Н. О.]<sup>6</sup>. Ко второму классу (параграф 3) – «оригинальные трагедии и комедии в стихах в трех действиях; оригинальные трагедии, комедии и драмы прозою в пяти или четырех действиях; переводы трагедий и комедий стихами в пяти или четырех действиях и музыка средних опер [курсив мой. – Н. О.]»<sup>7</sup>. «Эсмеральду» Гедеонов зачислил в разряд «средних опер». Почему? На чем основывалось его решение? Опера написана в четырех действиях и, действительно, могла бы быть отнесена к «большим» операм, соответствующим первому разряду. Но при внимательном чтении «Положения» выясняется, что принцип разделения на «пять классов» основывался на специфике драматических произведений. Дирекцию в первую очередь интересовали литературные тексты предлагавшихся на сцену драм, комедий, водевилей, опер с точки зрения новизны сюжета и соответствия требованиям цензуры. Оплата труда авторов напрямую зависела от того, насколько литературный текст представленного сочинения (драмы или оперы) отличался новизной сюжета и считался «оригинальным» (т. е. авторским). Переводы пьес на разные языки (в том числе и на русский) в соответствии с принятым «Положением» оплачивались рангом ниже<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 107. Л. 38.

<sup>7</sup> Там же. Л. 38–38 об.

<sup>8</sup> Нельзя не вспомнить о закрепившейся еще в XVIII веке традиции, где автором оперы считался драматург, а не композитор.



Музыка «Эсмеральды», как известно, написана Даргомыжским не на оригинальный текст, а на либретто Гюго, практически не измененное композитором и переведенное друзьями-литераторами на русский язык. Поэтому, рассмотрев текст либретто, являвшегося не «авторским», а только переводом с французского оригинала, Гедеонов, руководствуясь «Положением», принял решение на вполне законных основаниях. На это он и указал в ответном письме отцу композитора, ходатайствовавшему о судьбе сына.

... По правилам 1827 г. к первому разряду принадлежат оригинальные труды в стихах в пяти или четырех действиях. Оригинальными разумеются все те пиэсы, которых сюжет не бывал на сцене. Сюжет же «Эсмеральды» давно уже известен по драме этого названия. Следовательно, опера из того же самого содержания не может уже полагаться <безусловно> оригинальною. Вот обстоятельство, по которому я полагаю себя не вправе причислить оперу Вашего сына к первому разряду, ибо это послужило бы примером для прочих (Цит. по: *Пекелис I*, 347).

Гедеонов как хозяин положения и директор все-таки мог пойти на уступки композитору, тем более что за сына просил его отец – автор-составитель «Положения», подчеркнувший в своем ходатайстве, что «решение об “Эсмеральде” зависит единственно» от «благоволения» господина директора. Причины отказа, скорее всего, связаны с экономическими расчетами Гедеонова в годы охватившей общество «итальяномании», когда пришлось решать сложную проблему – что делать с русской труппой и как повысить ее статус. «Эсмеральда» Даргомыжского в эти расчеты никак не вписывалась. Кроме того, Гедеонов не надеялся в данном случае (так же, как и во многих других ситуациях с постановками новых русских опер) на возможность долговременного успеха оперы у публики. Опасался провала и, соответственно, убытков, что, кстати, нередко и случалось.

Тем не менее, к премьере оперу тщательно подготовили как «великолепный спектакль» с участием лучших певцов русской труппы: Екатерины Семеновны Семеновой и Марии Матвеевны Степановой (Эсмеральда), Семена Степановича Гулак-Артемовского и Осипа Афанасьевича Петрова (Клод Фролло), Льва Ивановича Леонова (Феб), Ивана Ивановича Иоганниса (дирижер). Первые два спектакля прошли с огромным успехом, и театр был



полон. «Композитора вызывали при первом представлении оперы восемь раз, а это в Москве небывальщина между меломанами», – отмечала «Северная пчела» (СП. 1847. № 288. 20 декабря. Смесь; цит. по: *Пекелис I*, 349). С третьего представления интерес московской публики к опере снизился, но Гедеонов, тем не менее, после третьего спектакля, надеясь на экономическую «благонадежность» оперы, все-таки назначил автору, удовлетворяя его претензии, «поспектакльный платеж» за оперу не по второму, а *по первому разряду* (т. е. одной десятой частью из двух третей сбора, как и следовало согласно «Положению»). В течение сезона 1847/1848 года опера ставилась десять раз.

В следующий сезон, 7 ноября 1848 года, «Эсмеральда» появилась в репертуаре лишь однажды и затем – исчезла. Причина заключалась только в одном – пустые залы. Знатоки оценили оперу достаточно высоко, но публика, как обычно жаждавшая новых спектаклей, не обнаружила в опере, как отмечалось некоторыми критиками, «увлекательных мелодий, столь свойственных итальянской музыке», а нашла лишь «много холодной учености».

Нельзя не отметить поразительную волю композитора, не оставлявшего в покое Дирекцию и желавшего продвигать свою первую оперу на сцену, несмотря на неудачи. Для этого Даргомыжский использовал разные способы. Он продолжал заниматься рекламированием «Эсмеральды», напечатав в 1850 году в «Нувеллисте» фортепианное переложение траурного марша из 4-го действия оперы и выпустив «Танцы на мотивы из оперы «Эсмеральда» (Польку-мазурку и Мазурку). 18 марта 1851 года Артемовский (первый исполнитель партии Клода Фролло) исполнил в концерте трио из второй картины третьего действия. Безусловно, эти акции способствовали распространению информации об опере, привлекали к ней внимание любителей музыки, создавали общественное мнение.

Петербургская премьера «Эсмеральды» в Александринском театре в 1851 году в бенефис О. А. Петрова прошла успешно.

Первое представление, – по отзыву А. И. Вольфа, – ... имело вид праздничный, и хотя театр был далеко не полон. Но публика была отборная. Первое произведение автора стольких прелестных романсов было принято весьма сочувственно. Его вызвали два раза, и многие места произвели эффект, особенно финал 2-го акта. Латышева весьма удовлетвори-



тельно спела партию Эсмеральды. Петров был удивительно хорош как певец и как актер в роли Клода Фролло, а Леонов не испортил партию Феба (*Вольф I, 154*).

Тем не менее, в сезон 1851/1852 года состоялось всего три спектакля, и «Эсмеральду» изъяли из репертуара по той же самой причине – отсутствие публики. Феофил Матвеевич Толстой (Ростислав) в более поздней рецензии на постановку оперы в 1853 году писал:

В 1851 году, несмотря на то, что «Эсмеральда» исполнена была в бенефис заслуженного, давно известного артиста Петрова, я должен был сознаться, к крайнему моему сожалению, что театр был пуст (*Цит. по: Пекелис I, 360*).

Даргомыжский не мог не заметить неполных залов и отсутствия интереса к опере у публики на первых петербургских спектаклях. Он считал, что провал «Эсмеральды» зависел только от нежелания Дирекции осуществить качественную постановку, указав в письме к Адлербергу на купюры, отсутствие полноценных балетных сцен<sup>9</sup>. Но причины неуспеха объясняются скорее общей, существующей и по сей день практикой театрального дела – финансами, зависимостью продвижения спектаклей от вкусов публики, общим контекстом театральной жизни. Очевидно то, что публика потеряла интерес к неоднократно прокручивавшемуся на сцене сюжету «Эсмеральды». Возможно, на эту ситуацию повлиял выбор на главную роль Латышевой, о чём не без ехидства Даргомыжский писал в письме к Кастириото-Скандербеку, отмечая, что героиня «перешла уже во вторую половину своей беременности», что никак «не согласовывалось с идеальною невинностью живой цыганки» (*Даргомыжский 1921, 34*). Отток публики от «Эсмеральды» на оперной сцене объясняется также и тем, что еще в декабре 1848 года появилась роскошная постановка балета «Эсмеральда» с Фанни Эльснер и Жюлем Перро (балетмейстером-постановщиком и исполнителем партии Грегуара; музыка Ц. Пуни). Затем попу-

<sup>9</sup> Действительно, оперу купировали. Из первой картины 3-го действия была удалена ария Феба; от танцевальной сюиты второй картины 2-го действия остались только крайние части – полонез и галоп, а вместо Pas de trios появилась отсутствовавшая в оригинальной партитуре венгерская полька (*Пекелис I, 358*).



лярность этого балета поддержала приехавшая в Петербург выдающаяся балерина Карлотта Гризи. И в декабре 1851 года балет с Гризи и Перро шел параллельно с оперой Даргомыжского. Подобное соперничество оказалось явно не в пользу Даргомыжского. Публика предпочитала балет с приезжими знаменитостями, а не оперу на тот же сюжет с «незапоминающимися» мелодиями. Поэтому в этой ситуации Дирекция все силы бросила на постановку балета. Возможно, что переделку балетной части оперы Даргомыжского предприняли в связи с необходимостью использовать балетную труппу в полном составе в спектаклях с участием Гризи.

Успех спектаклей нередко зависит от контекста театральной жизни: репертуарной политики других театров, статуса их примадонн и премьеров, профессионализма труппы и оркестра и др. В связи с этим, обсуждая причины неудач с «Эсмеральдой», нельзя не учитывать новый всплеск энтузиазма петербургской публики к спектаклям итальянской труппы в сезон 1949/1850 года с участием приехавшей знаменитой пары – Джуллии Гризи и Джованни Марио. Триумф итальянцев, безусловно, повлиял на ослабление интереса любителей оперы к русской сцене. В 1851 году опера Даргомыжского была обречена на провал.

Но Даргомыжский продолжал бороться за «Эсмеральду» разными способами. Судя по тексту его «жалобы», он в 1852 году обращался к Адлербергу с просьбой о возобновлении «Эсмеральды». Кроме того, он занимался привлечением внимания общества к своему имени с помощью прославленных певцов. В концерте 31 марта 1853 года в Москве Полина Виардо, знакомство с которой Даргомыжский поддерживал, исполнила его романс «Безумная», а 3 апреля того же года спела «Душечку-девицу» и «Безумную».

Она пела, – по утверждению Вольфа, – по преимуществу русские романсы Глинки, Графа Виельгорского, Варламова, Толстого и Даргомыжского. Последнего она ввела решительно в моду, имя его сделалось известным и в тех слоях общества, где о русской музыке и русских композиторах не имели никакого понятия. Более всего понравился тогда романс Даргомыжского «Безумная». Виардо придала ему много драматизма, и заключительные стихи каждого куплета: «Безумная, я все еще его люблю» производили потрясающий эффект (Вольф 1, 164).



8 апреля 1853 года по возвращении в Петербург Виардо в зале Дворянского собрания дала «большой вокальный и инструментальный концерт», где также звучали романсы Даргомыжского. А 9 апреля там же состоялся авторский концерт композитора, где Виардо исполнила четыре его романса. Привлечь внимание публики к своему творчеству в этот раз Даргомыжскому не удалось. Не помогло и участие Виардо. Зал Дворянского собрания, по свидетельству Бориса Александровича Фитингофа-Шеля, «был наполовину пуст, и лишь горсть почитателей, сознававших его значение для русской национальной музыки, сделали ему шумную и сердечную овацию» (Цит. по: Пекелис 1, 99). Тем не менее, факт авторского концерта, состоявшегося в одном из лучших концертных залов столицы, весьма примечателен как проявление творческой воли Даргомыжского и поддержки его друзей, заинтересованных в развитии искусства русских композиторов.

В результате «Эсмеральды», невзирая на предыдущие неудачи, по приказанию Адлерберга, отреагировавшего на просьбу Даргомыжского, возобновили 24 сентября 1853 года в бенефис Латышевой (партия Эсмеральды) в наилучшем виде. Партию Феба исполнил молодой тенор П. П. Булахов, Клода Фролло – О. А. Петров. Купюры были восстановлены, включая арию Феба (первая часть – *Andante*). Постановку танцев (без вставных номеров) осуществил Ж. Перро, афиши эффектно и подробно известили публику о предстоящем спектакле. Первые два спектакля прошли успешно, и опера, действительно, «заслужила полное одобрение публики» и доставила «почти два полные сбора», как на это указал Даргомыжский в письме к Адлербергу. Приведу фрагмент из рецензии Ф. М. Толстого.

... 24-го же сентября 1853 года зала была наполнена до нельзя; от партера до крайних пределов райка, решительно все места были заняты и, уверяю вас, публика не скучала и не опасалась выказывать своего одобрения; напротив, она часто увлекалась, горячо рукоплескала и, прибавлю, увлекалась весьма кстати (Цит. по: Пекелис 1, 361).

Опера прошла два раза и была снята с репертуара (*Вольф* 2, 202), что вызвало негодование ее автора, отразившееся в тексте «жалобы» Адлербергу. Каковы причины подобного шага Гедеон-



ва? Опере сопутствовал успех, финансового убытка у Дирекции как будто не случилось. В Рапорте, поданном министру, объяснения Гедеонова в ответ на упреки Даргомыжского, на первый взгляд, выглядят не вполне убедительно. Но при взгляде на данную ситуацию с точки зрения общего состояния театрального дела возникает весьма неоднозначная картина. Гедеонов, исключив оперу из репертуара, руководствовался целым рядом причин опять-таки экономического порядка. Так, в связи с двумя успешными во всех отношениях спектаклями он указал на то, что это – «бенефисные представления», дающие, как правило, «большею частию полные сборы». Действительно, бенефисные спектакли и их повторения всегда давали почти полные сборы, поскольку публика в этих случаях шла на любимых или прославленных певцов<sup>10</sup>. Но дальнейшая судьба спектакля могла сложиться далеко не так благоприятно, о чем управляющий театрами никогда не забывал. Сборы от бенефисного спектакля, за исключением расходов на постановку, шли бенефицианту. Возможно, Гедеонов, снимая оперу, не расчитывал на следующих спектаклях окупить расходы Дирекции. Но в объяснениях Адлербергу он обращал внимание и на другое: на «препятствия» со стороны оперной труппы «правильному ходу драматических спектаклей» на Александринской сцене, и на «открытие балетных спектаклей».

Каким образом русская оперная труппа препятствовала жизни драматической? Русская оперная труппа, так же как и драматическая, с 1850 года работала в основном на сцене Александринского театра (редко в Театре-цирке). Театральных площадок явно не хватало. Поэтому Гедеонову приходилось регулировать эту неблагоприятную ситуацию, отдавая предпочтение то драматической, то оперной труппе. Так, в предыдущий сезон 1852/1853 года драматических спектаклей (вместе с водевилями) было дано 269, русских опер – 35 (*Вольф 2, 187, 191*). А в сезон 1853/1854-го драматических спектаклей – 210, русских опер – 52 (*Там же, 199, 202*).

---

<sup>10</sup> Далеко не всегда выбор оперы (пьесы) бенефициантом мог быть одобрен Дирекцией, руководствовавшейся в основном экономическими соображениями. Так, Гедеоновым было отказано прославленному певцу Антонио Тамбурини, пожелавшему выбрать для своего бенефиса на итальянской сцене в 1851 г. «Эсмеральду» Даргомыжского.



Статистика показывает, что в сезон 1853/1854 годов, в сравнении с предыдущим, значительно сократилось количество спектаклей драматических (вместо 269 – 210) и увеличилось количество оперных (до 52 вместо 35). Сокращение драматических спектаклей отчасти объясняется уходом со сцены или из жизни известных драматических актеров – Веры Васильевны Самойловой (вышла замуж), Якова Григорьевича Брянского, Василия Андреевича Каратаигина (умерли). Драматические спектакли предпочитались большей частью публики и с экономической точки зрения оказывались для Дирекции всегда выгоднее. Поэтому, изъяв «Эсмеральду», Гедеонов «перебросил» таким образом часть публики на несколько оголившуюся драматическую сцену.

Что касается «препятствий» балету со стороны русской труппы, то Гедеонов имел в виду недостаточное количество танцовщиков в составе балетной труппы для обслуживания в рамках одного театрального сезона балетных спектаклей и балетов в опере, если в последнем случае требовались солисты или внушительный кордебалет. Нередко ему приходилось выбирать между балетом и оперой, отдавая предпочтение балету как наиболее выигрышному с экономической точки зрения предприятию. Оставив «Эсмеральду» в репертуаре, он был бы вынужден, в связи с недостатком «балетных» на две сцены одновременно, опять купировать оперу. А это – лишние хлопоты в связи с русской оперой, в экономической состоятельности которой он далеко не всегда был уверен. Так что Гедеонов, не надеясь на большие сборы с учетом предыдущих постановок «Эсмеральды», благополучно снял ее с репертуара. Подобная ситуация нередко складывалась и с другими операми, сначала появлявшимися на петербургских сценах, но вскоре исчезавшими. Например, в том же сезоне так же, как и «Эсмеральда», два раза прошла «Жизнь за царя» Глинки, один раз «Пан Твардовский» Верстовского, один раз (неудачная премьера) «Фомка-дурачок» А. Г. Рубинштейна (Там же, 2, 202); на итальянской сцене – по три раза «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера и «Анна Болейн» Г. Доницетти, по два-три раза балеты Ж. Перро и М. Петипа. Замены спектаклей, удаление их из текущего репертуара не являлись исключением из некоего общего правила, а были нормой повседневной театральной практики.



## РУСАЛКА

Премьера «Русалки» (либретто А. С. Даргомыжского по неоконченной поэме А. С. Пушкина), как уже упоминалось, состоялась в бенефис А. А. Булаховой (партия Наташи). Кроме Булаховой, исполнителями ведущих партий стали лучшие певцы русской труппы: П. П. Булахов (Князь), Петров (Мельник), Дарья Михайловна Леонова (Княгиня). Танцы поставлены Николаем Осиповичем Гольцем и Мариусом Петипа. До конца сезона 1855/1856 года, начиная с майской премьеры, оперу исполнили пять раз. В сезон 1856/1857 года – шесть раз. Затем оперу изрепертуара изъяли.

В «жалобе» Адлербергу Даргомыжский указал на то, что, несмотря на наводившие «уныние» декорации и костюмы, опера «имела успех». Действительно, в первые представления публика, что называется, ломилась в театр. «Было уже три представления, в которые зала театра-цирка наполнилась почти сверху донизу слушателями», – писал приятель Даргомыжского Ф. Г. Арапов в Москву скульптору Н. А. Рамазанову (Цит. по: *Пекелис 2, 316*). А. Н. Серов также сообщил о том, что первые четыре спектакля «привлекли множество публики», несмотря на «начало летнего сезона – не совсем благоприятное время для спектаклей» (*Там же, 318*).

Но по поводу декораций, костюмов и исполнения мнения современников расходились. Одни считали постановку «Русалки» «прекрасной», «великолепной», «богатой» и отмечали новые декорации и костюмы. Так, Иван Иванович Панаев писал о том, что первые спектакли в отношении декораций и костюмов обставлена «очень недурно», а опера исполнена артистами «довольно удачно». Другие констатировали прямо противоположное: «обстановка плоховата, да и исполнение далеко не удовлетворительно. Булахова (Русалка), Булахов (Князь) слабы, об игре и толковать нечего. Зато Петров (Мельник) выносит всю оперу на могучих плечах своих, и поет, и играет прекрасно. Леонова (Княгиня) вышла какая-то кормилица. Но хоры и оркестр отличны. Композитора всякий раз вызывают» (*Там же, 317–318*). Вольф дал следующий комментарий: «Роли княгини и мельника были выполнены мастерски; несмотря на то новая опера не произвела большого впечатления на массу публики и только весьма немногие оценили ее по достоинству» (*Вольф 3, 110*).



Что касается сценографического оформления «Русалки», то Дирекция внесла некоторую лепту в обновление уже использованных ранее в других спектаклях декораций (по выражению Даргомыжского, «затасканных»), приспособив их к постановке оперы. Были сделаны также новые декорации и костюмы. Какого они были качества – трудно судить, поскольку нет сведений об их сохранности. Но некоторое представление о сборном характере как старых, так и новых декораций можно получить на основании информировавшей зрителей афиши. Декорации 1-го акта были выполнены (?) Петровым, 2-го акта – А. Я. Вагнером<sup>11</sup>, 3-го акта, 1-й картины – Шастовым, 3-го акта, 2-й картины – Вагнером, 3-й картины – А. Л. Роллером<sup>12</sup>. Новые костюмы были сделаны Петровым. В целом ситуация с «обстановкой» оперы не была такой уж «гнусной», как считал Даргомыжский, не «роскошной», но вполне «благоприличной».

Обвинения Даргомыжского в отсутствии «издережек» на оперу также не совсем справедливы, поскольку, судя по обновленным декорациям и костюмам, «издержки» были. И сумма на постановку в 2500 рублей серебром, названная Гедеоновым в рапорте к министру, не так уж мала.

По поводу сборов с каждого спектакля мнения Даргомыжского и Гедеонова также расходились. Даргомыжский указал на то, что каждый спектакль из десяти принес в казну Дирекции по 650 рублей серебром. А Гедеонов, безусловно, дал более точную информацию, отмечая, что сборы «были порядочны только в первые два представления и хороши в праздничные дни». Он как директор, озабоченный получением прибыли от спектакля, про-считал дальнейшие возможные перспективы экономической состоятельности «Русалки». Среди 11-ти спектаклей, кроме двух первых (премьерных), прибыльными также оказались спектакли, прошедшие 28 октября (воскресенье; 801 руб. 40 коп.), 2 декабря (воскресенье; 647 руб. 90 ком.) 1856 года, 3 января (на Святках; 912 руб. 80 коп.), 27 января (воскресенье; 806 руб. 30 коп.) 1857-

<sup>11</sup> Вагнер Антон Яковлевич, декоратор Большого театра в Петербурге; считался автором превосходных декораций ко многим балетам и операм.

<sup>12</sup> Роллер (Roller) Андреас Леонгард (Андрей Адамович) (1805, Регенсбург, Бавария – 8 (20) июня 1891, Петербург), немецкий и российский живописец перспективных видов и театральных декораций.



го. Итак, шесть спектаклей из одиннадцати оказались прибыльными, а пять – убыточными. Очевидно то, что в повседневной театральной практике один и тот же спектакль не мог идти только в праздничные дни. А в обычные дни, как показывают сборы от спектаклей, «Русалка» оказалась нерентабельной и не конкурентоспособной с возобновленными в том же году «Робертом-дьяволом» Мейербера и «Фенеллой» Обера. Последние принесли Дирекции существенную прибыль, на что Гедеонов не преминул указать в рапорте Адлербергу.

Все объяснения Гедеонова в ответ на «жалобу» Даргомыжского обосновывались только экономическими расчетами, от которых действительно зависела судьба спектаклей. Так, Даргомыжский писал в «жалобе» о неоправданном вторжении в партитуру «Русалки» после первых пяти-шести представлений: «выкидывании» балета и цыганской пляски. Но с балетом у Дирекции в это время были, по-видимому, большие проблемы. Как писал хроникер, «в видах экономии не было поставлено ни одного большого балета, а только три одноактные...» (Там же, 110). «Блеск» и «роскошь» постановок итальянских спектаклей также объясняются в первую очередь значительными сборами, получаемыми от спектаклей итальянской труппы.

Комментарии Гедеонова по поводу претензий композитора относительно нарушений § 12 «Положения» о вознаграждении сочинителей выглядят достаточно убедительно. Нарушений «Положения», о которых писал Даргомыжский, не было. Оперу, действительно, в первый «премьерный» год дали не шесть (как предписано «Положением»), а восемь раз, во второй 1857 год – не два, а три раза. Таким образом, оказывается, что Гедеонов сделал для «Русалки» Даргомыжского некое исключение из общих правил прохождения премьерных спектаклей.

Позиция Гедеонова, изложенная в Рапорте Адлербергу, вполне обоснована. Он руководствовался в первую очередь мотивами экономического толка, считая своей прямой обязанностью «по ответственности ... пред правительством» «усиление театральных сборов». В связи с этим в репертуар, сообразно «вкусам и капризам публики», вносились изменения: исключались из репертуара пьесы, «не приносящие сборов», ставились спектакли, привлекавшие «большую массу зрителей». По тем же причинам возникала



необходимость постоянного обновления репертуара. Сняв «Русалку» и возобновив успешных в прошлом «Роберта», «Фенеллу», «Бронзового коня» Обера с учетом вкусов публики, Гедеонов значительно поправил финансовое положение своего ведомства. «Обновление репертуара и несколько улучшенный состав труппы ввели опять в моду совсем было заброшенную русскую оперу, и сборы значительно увеличились. Зачастую театр-цирк бывал совершенно полон» (*Там же*, III).

В Рапорте Гедеонова указывалось еще на одну причину исключения оперы из репертуара: трудность исполнения и в связи с этим необходимость, как минимум, «трех репетиций», а также «утомительность» длятенора П. П. Булахова партии Князя, доходившая даже до «сильной дурноты». Булахов обладал мягким выразительным голосом обаятельного тембра, но голоса для исполнения партии Князя ему явно не хватало.

Новая и непростая для исполнительского состава опера, безусловно, требовала не трех, а более репетиций. Но концерн ДИТ по изготовлению спектаклей работал на поток. Оттачивать и доводить до совершенства оперные партии, как правило, было некогда. Оказывалось проще и выгоднее возобновить старое, знакомое слуху массовой аудитории, чем возиться с чем-то новым и не-привычным. То, что музыкальный язык оперы был не «по зубам» публике, услышавшей оперу впервые, очевидно.

По приказанию Адлерберга, откликнувшегося на «жалобу» Даргомыжского, «Русалку» в «поощрение замечательного таланта сего композитора» возобновили 15 мая 1858 года с сохранением балетных номеров. Но успеха после трех спектаклей не последовало, и оперу опять сняли. Публика, кроме почитателей Даргомыжского и знатоков-меломанов, по-прежнему не вдохновлялась музыкой композитора. Даже такой тонкий музыкант и композитор, как Верстовский, уже после премьеры «Русалки» в Москве в 1859 году с блестательной Екатериной Семеновой в партии Наташи писал редактору «Музыкального и театрального вестника» М. Я. Раппапорту о том, что опера Даргомыжского, конечно же, «вещь умная и талантливая», но «наука давит мелодию» и «нету простору певучести» (*Пекелис* 2, 337).

Подлинное триумфальное шествие «Русалки» на петербургской сцене началось с постановки 17 декабря 1865 года.



## Литература

- Вольф 1–3* – [Вольф А. И.] Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 1–3 / Сост. А. И. Вольф. СПб., 1877–1884.
- Губкина 2003* – Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003.
- Даргомыжский 1906* – Неизданное письмо Даргомыжского // Русская музыкальная газета. 1906. № 38. Стб. 228–230.
- Даргомыжский 1921* – Даргомыжский А. С. (1813–1869): Автобиография – Письма – Воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Ф. Финдейзена. СПб., 1921.
- Огаркова 2011* – Огаркова Н. А. «Русская или итальянская опера?»: Полемика критиков и стратегия директоров // «Europa Orientalis». Т. 14. В 2 кн.: «Беспокойные музы»: К истории русско-итальянских отношений XVIII–XX веков / Сост. А. д'Амелия. Салерно, 2011. Кн. 14/2. С. 9–28.
- Пекелис 1–3* – Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1–3. М., 1966–1983.
- Петровская 2011* – Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. 1901–1917. СПб., 2011. Т. II. Кн. 2. М–Я.



Марианна Константинова

## Контракты О. А. Петрова с Дирекцией императорских театров: Этапы служебной карьеры

*Многолетняя и чрезвычайно яркая сценическая деятельность Осипа Афанасьевича Петрова<sup>1</sup> неоднократно привлекала внимание как его современников, так и исследователей последующей эпохи. Многочисленные биографы, изучая жизнь и творчество великого артиста, опирались в основном на материалы периодики и эпистолярного жанра, оставляя за рамками своих изысканий богатейшие архивные материалы<sup>2</sup>.*

*В фонде Дирекции Императорских театров сохранился ценный документ – дело «О службе артиста русской оперной труппы Иосифа Петрова»<sup>3</sup>. «Дело» началось в 1830 году в связи с поступлением артиста в русскую труппу Санкт-Петербургских императорских театров, и в дальнейшем, на протяжении более чем полувековой службы Петрова на сцене, оно пополнялось новыми документами и свидетельствами. В «Деле» представлены материалы, формирующие представление об основных этапах жизненного и творческого пути артиста: прием на службу, первые контракты, успехи на сцене, поощрения и подарки от императорского двора, изменение социального статуса, брак, рождение и крещение детей, состояние здоровья, кончина актера и многое другое. Систематизировать и ввести в научный оборот весь корпус документов – увлекательная задача для исследователей музыкальной жизни Петербурга XIX века.*

---

<sup>1</sup> Петров Осип (Иосиф) Афанасьевич (3 (15) ноября 1807, Елизаветград, ныне Кировоград – 27 февраля (11 марта) 1878, Петербург), артист русской труппы, певец (бас).

<sup>2</sup> Кублицкий 1874, 249–251; Ястребцев 1882, 377; Стасов 1976, 316–322; Компанейский 1903, 9; Львов 1946; Ласточкина 1950; Гозенпуд 1959, 735–749.

<sup>3</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. О службе артиста русской оперной труппы Иосифа Петрова (1830–1902). 258 л.



*В данной статье особое внимание будет уделено служебным документам, в соответствии с которыми регламентировались взаимоотношения артиста и Дирекции императорских театров. Представленные в «Деле» первые контракты певца (с 1830 по 1840-е годы) вызывают особый интерес. Эти документы касаются чрезвычайно важного периода творческой биографии певца: за десять лет Петров проделал путь от неизвестного провинциального актера до любимца публики и артиста 1-го разряда.*

*Рассмотрение и публикация первых контрактов певца позволит, среди прочего, наметить и по возможности осветить целый ряд проблем, касающихся порядка оплаты труда артиста, системы актерских бенефисов и некоторых других условий службы Петрова на сцене петербургских императорских театров.*

Хронологически самое раннее соглашение подобного рода, озаглавленное как «Условие», Дирекция заключила с Петровым накануне его переезда из Харькова в Санкт-Петербург летом 10 июня 1830 года<sup>4</sup>. Этот документ еще нельзя назвать контрактом в полном смысле слова. «Условие» составлено в достаточно свободной форме и заметно отличается от дальнейших жестко структурированных официальных контрактов. Однако в нем уже отражены наиболее важные для контрактной системы пункты: обязанности сторон.

Текст документа гласит:

Тысяча восемьсот тридцатого года июня десятого дня, я, нижеподписавшийся актер Харьковского театра Осип Афанасьев сын Петров, даю сие условие уполномоченному начальством дирекции Императорских Санкт-Петербургских Театров, бывшему режиссеру пенсионеру Михаилу Лебедеву<sup>5</sup> в том, что обязуюсь, вступив на Императорской С. Петербургской придворный театр в актеры на испытание на один

<sup>4</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. О службе артиста русской оперной труппы Иосифа Петрова (1830–1902). Л. 3.

<sup>5</sup> Лебедев Михаил Степанович (? – 1854), оперный певец (бас), драматический актер и режиссер. В 1807 окончил петербургское Театральное училище и выступал на сцене петербургских Большого и Малого театров в операх и драмах. С 1816 по 1848 г. совмещал актерскую деятельность с режиссерской.



такмо год и играть мне все те роли, кои назначены будут от дирекции по оперной части. В вознаграждение моих трудов производить мне жалованье по восьмисот рублей, казенную квартиру и десять сажен дров<sup>6</sup>. По истечении же года, если я усердием моим сделаюсь полезным и достойным на продолжение службы Дирекции, тогда заключить контракт со мной на три года и положить жалованье чего заслуживать буду. Отправка до С. Петербурга и порционные на казенный счет<sup>7</sup>.

К сему условию Иосиф Афанасьев сын Петров руку приложил<sup>8</sup>.

Отметим, что Дирекция петербургских театров шла на определенный риск, ангажируя в труппу неизвестного провинциального актера. Талантливый певец харьковского театра, обративший на себя внимание режиссера Лебедева, вполне мог оказаться строптивым по натуре и недостаточно усердным, что также всегда принималось администрацией в расчет при продлении контрактов. Поэтому «Условием» предусматривались: минимальный срок соглашения (1 год) и минимальный оклад (800 рублей). Примечательно, что в документе, составленном столь лаконично, отражено, тем не менее, явное намерение Дирекции привлечь артиста к участию в оперных постановках. Намерение тем более примечательное, что в 30-е годы XIX века в русской труппе существовало лишь условное разделение на амплуа оперные и драматические<sup>9</sup>.

«Условие» одобрил директор императорских театров князь С. С. Гагарин<sup>10</sup> 31 июля 1830 года с указанием на то, что в связи с отсутствием положенной казенной квартиры певцу назначается надбавка – 250 рублей «квартирных» денег<sup>11</sup>. Таким образом, Петров приехал в Петербург за казенный счет и был обеспечен жильем, а также трудовым соглашением.

<sup>6</sup> Сажень – старая русская мера длины, равная 2 м 13 см. В те времена дрова измеряли кубическими саженями: сажень в длину, ширину и высоту.

<sup>7</sup> Подобная формулировка означает, что переезд и питание для артиста оплачивали из средств Дирекции императорских театров.

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 3.

<sup>9</sup> Об этом подробнее см.: Константинова 2012.

<sup>10</sup> Гагарин С. С. (1795–1852), князь, обер-гофмейстер, в 1829–1833 гг. директор императорских театров.

<sup>11</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 2.



По истечении года артисту предложили трехлетний контракт на новых условиях, и этот факт свидетельствовал уже о многом: за год службы певец, очевидно, смог проявить свои многочисленные дарования, а также «отличное усердие к службе», впоследствии неоднократно отмечаемые начальством<sup>12</sup>.

Проект нового соглашения вместе с соответствующим «Предписанием» директор князь Гагарин направил в Контору императорских театров 31 июля 1831 года. В тот же день контракт переписали на гербовую бумагу и отправили актеру на подпись.

Я, нижеподписавшийся актер Осип Петров, заключил сей Контракт с Дирекцией Императорских С. Петербургских театров на нижеследующих условиях:

1. Контракт сей примет силу и действие с тридцать первого июля сего тысяча восемьсот тридцать первого года и будет продолжаться три года, то есть по тридцать первое июля тысяча восемьсот тридцать четвертого года. Дирекция же имеет право уволить меня от службы по прошествии каждого года, предваряя о том за четыре месяца.

2. Обязуюсь Я играть все те роли, кои назначаемы мне будут от Дирекции, посвящая все мои дарования для блага и пользы казны.

3. Являясь на пробы, представления и везде, куда Дирекциею приказано будет в точности в назначенные от Дирекции часы и повиноваться всем постановлениям как ныне существующим, так и впредь установившимися могущими.

4. В вознаграждение трудов моих и стараний назначится от Дирекции ежегодного жалованья в 1-й год тысяча семьсот рублей, во 2-й год тысяча восемьсот рублей, а в 3-й две тысячи пятьсот рублей. Оклад сей будет мне выдаваем по равным частям по прошествии каждого двух месяцев.

5. За шесть месяцев до истечения срока сего контракта, обязан я предъявить Дирекции письменно: согласен ли возоб-

<sup>12</sup> См., например, список наград и поощрений из «Формулярного списка» певца, составленного в 1845 г. в связи с присвоением Петрову статуса почетного гражданина Санкт-Петербурга // Ф. 497. Оп 1. Д. 10555. О представлении к почетному гражданству актера Санкт-Петербургских театров Петрова... 1845. 15 л.



новить оный контракт на прежнем основании или нет. Дирекция же объявит мне потом о решении своем за четыре месяца. И за сим контракт сей содержать свято и ненарушимо.

К сему контракту актер Осип Петров М<sup>13</sup>. руку приложил. Копию с сего контракта получил Петров<sup>14</sup>.

Контракт представляет собой стандартный тип трудового договора с четко выделенными пунктами и условиями: о готовности выполнять любые роли, необходимости являться вовремя на все репетиции и представления, об обязанности за шесть месяцев до окончания соглашения оповестить начальство относительно своих дальнейших намерений<sup>15</sup>.

Срок действия контракта, рассчитанного на три года, типичен для актерских контрактов тех лет. Однако в трудовом договоре Петрова (пункт 1) предусматривалась возможность для Дирекции по истечении каждого из трех лет службы певца принимать решение об уместности продления с ним контракта. Наличие подобной формулировки в контракте, как правило, означало стремление администрации установить испытательный срок для артиста и, в то же время, обеспечивало ей право беспрепятственно рассторгнуть с ним контракт в случае необходимости.

Также, согласно этому контракту, Дирекция, осознавая по результатам каждого года перспективность артиста Петрова для дальнейшей службы, продлевала с ним договорные отношения и постепенно увеличивала размер его годового жалования от 1700 рублей за первый год службы до 2500 рублей – за третий (пункт 4).

Показательно, что официальное утверждение артиста на службе в ДИТ последовало лишь незадолго до окончания этого контракта 12 июня 1834 года, о чем в деле певца содержится уведомление из конторы Дирекции<sup>16</sup>. Следовательно, испытательный

<sup>13</sup> «Осип Петров М.» – Петров младший – сценический псевдоним певца в первые годы службы. Об этом см., например: Булгарин 1831.

<sup>14</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 13–13 об.

<sup>15</sup> См., например, контракты артистов русской труппы М. Ф. Шелеховой «большой», В. А. Шемаева, С. Я. Байкова, А. Г. Ефремова // РГИА. Ф. 497. Оп. 1 (97/2121). Д. 3499. Контракты артистов русской труппы. 1827–1835. 58 л.

<sup>16</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 42.



срок артиста на службе длился четыре года с момента заключения первого соглашения под названием «Условие»<sup>17</sup>.

Новый этап переписки Петрова с Конторой по вопросам возобновления контракта начался в феврале 1834 года. За 6 месяцев до окончания трехгодичного контракта, 2 февраля 1834 года, Петров, как и регламентировалось правилами, направил прошение на имя инспектора российской труппы А. И. Храповицкого<sup>18</sup>, в котором он выразил готовность и далее служить на сцене петербургских театров, а также надежду на возможность улучшения условий службы:

Честь имею довести до сведения Вашего Высокоблагородия, что срок контракта моего окончится июля 31-го дня сего 1834 года. Почему высокопокорнейше прошу Вас представить сем Конторе Дирекции Императорских театров, а вместе с тем онным исходатайствовать решение, благоугодно ли будет оной конторе оставить меня на продолжение службы с предложением новых кондиций на заключение контракта, на что и буду иметь честь ожидать решения. Актер Осип Петров<sup>19</sup>.

Это первый в деле артиста образец прошения о продлении контракта. В дальнейшем Петров регулярно направлял аналогичного рода прошения на имя непосредственного начальства, а администрация в ответ на них разрабатывала правила прохождения службы для каждого нового соглашения с певцом.

В подобных случаях директор, как правило, отсыпал в контору проект контракта, и предполагалось, что с этими условиями артисты должны соглашаться. Однако в 1834 году обсуждение тезисов контракта Петрова обернулось обширной перепиской. После рассмотрения прошения певца, направленного в Дирекцию инспектором русской труппы Храповицким, Контора через начальника

<sup>17</sup> И хотя актер к тому времени еще не прославился в операх Дж. Мейербера «Роберт-дьявол» и М. И. Глинки «Жизнь за царя», популярность и любовь публики он, безусловно, уже обрел, создав на театральной сцене более 20 различных образов.

<sup>18</sup> Храповицкий А. И. (1787–1855), в 1827–1832 гг. был инспектором репертуара русской драматической труппы.

<sup>19</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 45.

репертуарной части Р. М. Зотова<sup>20</sup> объявила артисту условия нового соглашения<sup>21</sup>. Согласно этому документу, певцу определили фиксированный оклад в три тысячи рублей ежегодно, что заметно превышало суммы, выплачиваемые Петрову по прежнему контракту. Кроме того, в новом договоре уже не предусматривалась возможность внезапного расторжения контракта по решению Дирекции раньше окончания трехгодичного срока. Названные улучшения условий трудового договора, очевидно, свидетельствуют о все возраставшей степени популярности артиста и, как следствие, особой заинтересованности в нем Дирекции.

В ответном письме Зотову Петров изложил предложенные Дирекцией условия и высказал свои пожелания:

На объявленные мне Вами кондиции от имени Его Превосходительства Господина Директора к возобновлению моего контракта, коим предлагается мне ежегодно жалованья по 3 тысячи рублей, я согласен, но с тем условием, чтобы к онym назначено мне было: ежегодно же по пяти сот рублей на квартиру, по пяти сот рублей на городской гардероб и ежегодный Бенефис полный на казенных расходах в лучшее время<sup>22</sup>.

Настойчивость певца в отстаивании своих интересов при заключении нового контракта в некоторой степени можно объяснить его относительной независимостью от Дирекции театров. Следует отметить, что Петров потому был свободен от обязательств «выслуживать» на сцене минимум десять лет, что не принадлежал к числу выпускников Театрального училища, для которых этот срок был обязательным. Он беспрепятственно мог покинуть труппу

<sup>20</sup> Зотов Р. М. (1795–1871), драматург, театральный деятель. В 1826–1836 гг. заведовал репертуаром русской труппы петербургских императорских театров.

<sup>21</sup> Документ в деле не сохранился. Детали письма известны из дальнейшей переписки Петрова с Дирекцией.

<sup>22</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 36.

<sup>23</sup> Такого права не было у выпускников Театрального училища. М. В. Борисоглебский приводит случай с артисткой Д. М. Болиной, которой Дирекция театров не позволила покинуть сцену: «Молодой дворянин Марков, имевший до 40 000 рублей в год доходу, увлекся артисткой и решил на ней жениться. Он предложил дирекции выкуп за Болину, но дирекция не согласилась отпустить актрису; тогда Марков похитил Болину из театра и тайно обвенчался с нею...» (Борисоглебский 1938, 60).



пу по истечении очередного контракта<sup>23</sup>. Директор императорских театров А. М. Гедеонов<sup>24</sup> в свою очередь, осознавая перспективность молодого артиста и факт его независимости, пошел на некоторые уступки, но выдвинул новые условия, с которыми певец в результате согласился.

По окончании 31 июля сего года срока контракта Актера Российской труппы Петрова, предписываю Конторе: возобновить оный на новые три года по прилагаемому при сем утвержденному мною проекту с производством Петрову с упомянутого 31 июля жалования в первые два года по три тысячи пятьсот рублей, а в последний третий по четыре тысячи рублей, и сверх того ежегодно по одному бенефису пополам с дирекцией<sup>25</sup>.

Решение, предложенное Гедеоновым, можно назвать компромиссным. Вместо запрашиваемой артистом тысячи рублей сверх обозначенной в проекте контракта суммы в три тысячи Контора на первый и второй годы нового соглашения добавила к его жалованию лишь по пятьсот рублей и только на третий год – тысячу рублей. Таким образом, в течение двух лет Петров ежегодно получал три тысячи пятьсот рублей, и лишь в третий год размер его оклада составил четыре тысячи рублей. Пожелание певца иметь ежегодно полный бенефис Гедеонов счел также чрезмерным, и потому Петрову «предписали» ежегодно по одному бенефисному спектаклю, доходы с которого следовало делить с Дирекцией<sup>26</sup>.

Как уже отмечалось, новое предложение администрации артист принял, и очередной контракт с ним был заключен на три года.

1. Контракт сей примет свое действие с 31 июля 1834 и будет продолжаться 3 г[ода], то есть по сие же число 1837 г [ода].

2. Обязуюсь я на всех Императорских театрах играть и петь роли 1-го баса, а с переделками, принарученными капельмейстером к моему голосу, и другие партии по назначению дирекции. В случае нужды играть и по драматической части по назначению дирекции. Также петь в концертах и

<sup>24</sup> Гедеонов А. М. (1790–1867), русский театральный деятель, действительный статский советник, в 1833–1858 гг. директор петербургских императорских театров.

<sup>25</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 37.

<sup>26</sup> Там же. Л. 37.



столовых музыках и вообще посвящать мои дарования благу и пользе дирекции.

3. Являться на пробы, представления и везде, куда Дирекциею приказано будет в точности в назначенные от Дирекции часы и повиноваться всем постановлениям как ныне существующим, так и впредь установиться могущими.

4. В вознаграждение трудов моих и стараний назначится мне от Дирекции Жалованья в первые два года – 3 [три тысячи пятьсот рублей] 3-й год – 4 [четыре тысячи рублей]. И сверх того ежегодный бенефис пополам с Дирекцией.

5. За шесть месяцев до истечения срока сего Контракта обязан я предъявить Дирекции письменно: согласен ли возобновить оный контракт на прежнем основании или нет. Дирекция же объявит мне потом о решении своем за 4 месяца. И за сим Контракт сей содержать свято и ненарушимо.

*К сему контракту актер Осип Петров M. руку приложил. Копию с сего контракта получил Петров<sup>27</sup>.*

Новый контракт ознаменовал и новый этап в служебной карьере певца. Именно с 1834 года в деле Петрова появляются письменные благодарности и распоряжения о вручении ценных подарков от Дирекции и высших государственных лиц<sup>28</sup>. Чрезвычайно важным событием для молодого артиста стало назначение ему поспектакльной платы в декабре 1836 года, что означало для певца не только большую финансовую стабильность, но и особый знак отличия, а также принадлежность к числу ведущих артистов труппы.

В «Предписании», направленном Гедеоновым по этому поводу в контору, значилось:

За отличное усердие к службе и выполнение обязанностей актером российской оперной труппы Петровым предписываю конторе: в поощрение на дальнейшие труды на-

<sup>27</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 41–41 об.

<sup>28</sup> См., например: «Препровождение» директору театров из кабинета его императорского величества от 26 декабря 1835 года, в котором указывалось: «Имею честь препроводить при сем к вашему Превосходительству для подарка Всемилостивейше пожалованного по представлению Вашему актеру Петрову за представление в опере Роберт роли Бертрама [имеется в виду «Роберт-дьявол» Мейербера. – М. К.] в 50-й раз с отличным успехом перстень брильянтовый с топазом» (Там же. Л. 46; также см.: Л. 43, 44, 45).



значить ему поспектакльную плату по 25 рублей, начав производство оной с сего 6 декабря<sup>29</sup>.

В отличие от годового жалования, которое разделялось на равные части и выдавалось раз в два месяца, поспектакльную плату надлежало выдавать артисту в день представления по предъявлении «Записки» об участии в спектакле от инспектора российской труппы<sup>30</sup>. Подобным образом Дирекция поощряла и стимулировала ведущих актеров труппы к большей активности, так как каждый сыгранный «в казну» спектакль оплачивался им отдельно.

В феврале 1837 года, за шесть месяцев до окончания очередного соглашения, артист, как и полагалось, обратился в Контору с прощением, в котором указывал, что и «впредь желает посвятить услуги свои» Дирекции Императорских театров, и «всепокорнейше» просил администрацию о возобновлении контракта. «О кондициях же оного буду ожидать решения от милостивого начальства», – писал Петров<sup>31</sup>.

В «Предписании», направленном Гедеоновым в Контору, значилась сумма в четыре тысячи рублей ежегодно и семьдесят пять рублей в качестве поспектакльной платы<sup>32</sup>.

Я, нижеподписавшийся, заключил сей контракт с Дирекциею Императорских С. Петербургских Театров, на нижеследующих условиях:

1. Контракт сей примет силу и действие с 31 июля 1837 года и продолжится впредь три года, т. е. по тридцать первое число июля тысяча восемьсот сорокового года.

2. В продолжении сего контракта обязуюсь Я на всех Императорских театрах играть и петь роли первого баса, а с переделками принарученными капельмейстером к моему голосу и др. партии по назначению Дирекции. В случае нужны играть и по драматической части по назначению дирекции. Также петь в концертах и столовых музиках.

3. Обязуюсь посвящать все мои дарования и способности ко благу и пользе Дирекции и играть данные мне роли в дни и часы по назначению оной как при Высочайшем Дворе, так

<sup>29</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 47.

<sup>30</sup> Там же. Л. 49–49 об.

<sup>31</sup> Там же. Л. 50.

<sup>32</sup> Там же. Л. 51.



и на Городских Театрах, где будет приказано даже и на двух Театрах в один день буде сие окажется нужным, не отговариваясь от того ни под каким предлогом.

4. Обязуюсь повиноваться всем постановлениям Дирекции, как ныне существующим, так и впредь установится могущим, — и являться в точности по назначению на пробы, в спектакли, Контору и собрании Артистов в положенные часы и быть всегда готовым к ролям занимаемого мною репертуара.

5. Костюмы и все к онym принадлежности будут мне выдаваемы от Дирекции, которыми и довольствоваться мне в том виде, как будут получены. Городское же платье и следующие к нему обувь и перчатки обязуюсь я иметь от себя.

6. В случае, если бы болезнь лишила меня возможности исполнять мои обязанности в продолжении трех месяцев, то по истечении срока сего Дирекция имеет право прекратить выдачу мне жалованья впредь до моего выздоровления; — но и при болезни в продолжение трех месяцев не занятие должностию тогда только может быть допущено, если то будет подтверждено свидетельством Доктора Дирекции; в противном случае обязан я исправлять должность свою беспрекословно.

7. При точном же исполнении с моей стороны условий контракта сего, будет мне производимо от Дирекции жалованья ежегодно по четыре тысячи рублей ассигнациями с выдачею онаго по равным частям по прошествии каждого двух месяцев, и сверх того ежегодно по одному половинному бенефису в первые два года, а в третий — полный бенефис.

8. А так же будет платимо мне за каждый сыгранный мною в казну спектакль по Семидесяти пяти руб., не считая бенефисов<sup>33</sup> товарищей и моего собственного, за которые мне никакой платы не производится; — если же в какой день буду я употреблен на двух разных Театрах, то получать за каждый особенную вышеозначенную плату, занятия же мои на одном Театре в двух и более пьесах, полагаться за один спектакль.

---

<sup>33</sup> Бенефис — это спектакль, сбор с которого полностью или частично (полубенефис) поступал в пользу одного или нескольких актеров-бенефициантов (за вычетом расходов по спектаклю). Поэтому в случае бенефисных спектаклей Дирекция не выплачивала артистам поспектакльной платы.



9. До истечения срока Контракта сего за шесть месяцев, обязуюсь предъявить Дирекции письменно согласен ли буду возобновить оный и впредь контракт на старом положении или нет. – Дирекция же с своей стороны объявит мне о своих по предмету сему намерениях за три месяца, и за тем сохраним(?) оный с обеих сторон свято и ненарушимо.

*К сему контракту руку приложил актер Осип Петров<sup>34</sup>.*

Если сопоставить текст этого документа с аналогичными документами предыдущих лет, сразу привлекает внимание увеличение числа пунктов (девять вместо пяти) и, как следствие, возросший объем текста. В новом контракте оказались достаточно подробно прописаны пункты, связанные с обязанностями актера и дисциплиной. Отдельно оговаривалось содержание сценических костюмов на казенные средства, а городского гардероба – на личные средства артиста. Также был добавлен раздел, в котором четко указывалось, что болезнь певца, затянувшаяся более чем на три месяца, становится официальным поводом для того, чтобы не выплачивать ему жалованье.

В связи с назначением Петрову поспектакльной платы появились новые детали и уточнения. Так, например, конкретизируется, что при участии артиста в двух спектаклях в один день поспектакльная плата удвоится в том случае, если 2-й спектакль проходил в другом театре.

Следует отметить, что рассмотренный контракт 1837 года послужил образцом, согласно которому составлялись уже все последующие контракты Дирекции с Петровым. В соответствии с этим соглашением актеру назначалась максимальная сумма годового оклада (четыре тысячи рублей ассигнациями, или тысяча сто сорок два рубля серебром) и впоследствии, вплоть до самой пенсии в 1850 году, Дирекция продлевала контракт Петрова с формулировкой «возобновить впредь на старом положении».

Таким образом, даже при рассмотрении лишь одного типа документов, представленных в «архиве» Петрова, можно прийти к ряду выводов.

---

<sup>34</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 54–54 об.



Контракт – трудовое соглашение, заключенное между Дирекцией, с одной стороны, и артистом, с другой. Это нормативный и зачастую типовой документ, срок действия которого строго регламентировался и, как правило, составлял три года. В случае если артист, по мнению Дирекции, приносил театру пользу своими талантами и дарованиями, – по прошествии указанного периода времени контракт с ним продлевался на прежних условиях или с предложением новых «кондиций». Контракт неизменно содержал ряд определенных пунктов, регулирующих размеры и порядок оплаты, служебные обязанности, бытовые подробности и прочие аспекты взаимоотношений артиста с администрацией. В «Деле» Петрова представлены, за редким исключением, почти все трудовые договоры певца. Рассмотрение, изучение, сопоставление контрактов «раннего» периода позволило проследить этапы карьерного роста артиста, а также выявить закономерную связь между возраставшей популярностью актера и улучшением условий его труда.

## Литература

- Борисоглебский 1938 – Борисоглебский М. В. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища: В 2 т. Л., 1938. Т. 1.
- Булгарин 1831 – Булгарин Ф. В. Про театр // Северная пчела. 1831. № 282. С. 1.
- Гозенпуд 1959 – Гозенпуд А. А. Музикальный театр в России: От истоков до Глинки. Очерк. Л., 1959. С. 735–749.
- Константинова 2012 – Константинова М. А. Повседневная жизнь русской труппы в Петербурге. 1830-е годы // Музикальный Петербург XIX века: Страницы биографии. СПб., 2011. С. 113–129.
- Компанейский 1903 – Компанейский Н. И. Великий русский певец Петров: Личные воспоминания и записи бесед // Русская музыкальная газета. 1903. № 9. Ст. 227.
- Кублицкий 1874 – Кублицкий М. Е. История оперы в лучших ее представителях: Композиторы. – Певцы. – Певицы. М., 1874. С. 249–251.
- Ласточкина 1950 – Ласточкина Е. П. Осип Петров. М.; Л., 1950.
- Львов 1946 – Львов М. Л. Осип Афанасьевич Петров. М.; Л., 1946.
- Ястребцев 1882 – Ястребцев В. В. О. А. Петров: Годы детства и юности // Русская старина. 1882. Т. 36. С. 377.

**Материалы фонда  
Дирекции императорских театров:  
К истории русско-немецких музыкальных связей  
XVIII – начала XX века<sup>1</sup>**

**1. Фонд Дирекции императорских театров: Объем фонда и виды документов.**

Архивный фонд Дирекции императорских театров (ДИТ, фонд 497) – один из 1697 фондов Российского государственного исторического архива (РГИА). Он хранит и представляет универсальную документацию о деятельности придворного ведомства, осуществлявшего государственное управление музыкальной и театральной жизнью Петербурга и Москвы. С момента учреждения в 1756 году русского театра и до целостной реорганизации управления культурной жизнью в 1917 году этой деятельностью занимались: Придворная его императорского величества контора (до 1809 года), Театральная дирекция (1809–1829), Дирекция императорских петербургских театров (1829–1917), переименованная в 1842 году в Дирекцию императорских театров (ДИТ).

Ведомству ДИТ подчинялись разнонациональные театральные труппы, оркестры, хоры, солисты, содержащиеся на государственные средства. Документация фонда ДИТ запечатлела всю инфраструктуру взаимоотношений Дирекции с подведомственными ей учреждениями и отдельными артистами. Таким образом, материалы фонда ДИТ в функциональном отношении представляют собой преимущественно документацию делопроизводства, однако с течением времени значение этого материала изменилось, и сегодня он является ценнейшим историческим источником для изучения мультинациональной музыкально-театральной культуры Петербурга разных периодов.

Так, материалы фонда ДИТ полно и последовательно освещают деятельность русской, немецкой, французской, итальянской опер-

---

<sup>1</sup> Первая публикация статьи: Gubkina 2007-1.



ных, драматических и балетных трупп, выступавших на казенной сцене, оркестров театральной дирекции, состоявших при каждой из трупп. Это также и различные законодательные и распорядительные материалы, в частности – положения об императорских театрах, определявшие организацию театрального дела, правовое и материальное положение актеров и оркестрантов; материалы о репертуаре театров; материалы биографического характера об отдельных артистах, дирижерах, режиссерах, балетмейстерах, оркестрантах, администраторах и других театральных деятелях; а также переписка разных лиц, документы по истории театрального образования, группа дел о разрешении разным лицам устраивать в столицах маскарады, концерты, театральные представления и другие зрелища, учреждать общества и многое другое.

В целом документы фонда ДИТ охватывают период времени с 1746 по 1929 год и насчитывают 48 050 единиц хранения. В качестве единицы хранения могут выступать либо дела по отдельным вопросам (в основном переписка), либо сборники документов, каждый из которых включает документы одного вида за определенный хронологический период.

Материалы по истории русско-немецких музыкально-театральных контактов рассредоточены в общем массиве документации фонда ДИТ, и их объем в общей панораме точно определить довольно сложно. Однако, судя по описям фонда, документация, имеющая отношение к немецкой музыкальной культуре и русско-немецким музыкальным контактам, составляет едва ли не треть всей документации фонда. В любом случае каждому архивному исследованию по этой проблематике на материалах фонда ДИТ предшествует огромная работа по выявлению из общего массива материалов нужных, соответствующих теме документов.

В значительной степени это материалы, связанные с деятельностью Немецкого театра в Петербурге, ставшего центром немецкой музыкальной и театральной культуры в российской столице с конца XVIII века и до 1890 года. Петербургский Немецкий театр представлял собой важный стационарный социальный институт, выполнявший своего рода консервативную функцию – сохранение немецкого языка и немецкой культуры в пространстве многонациональной культуры Петербурга. Он существовал и был важен преимущественно для немецкоговорящего населения города.



Жизнь Немецкого театра в Петербурге отражают делопроизводственные документы разных видов, а именно: *Контракты артистов* (индивидуальные, семейные, коллективные) и их переписка с Конторой ДИТ – документы, фиксирующие экономические условия ангажемента и регулирующие правовые отношения между работодателем и артистами петербургской немецкой труппы и немецкого оркестра; *Личные дела* служащих ДИТ как статистическая и культурно-историческая документация об интеграции австро-немецких артистов в культурную и общественную жизнь России; *Списки немецкой труппы* за разные годы как показатель эволюции труппы структурного подразделения ДИТ (с указанием окладов, амплуа, изменения численности и др.); *Финансовые документы ДИТ* (бухгалтерские книги о спектакльных сборах, документы о передаче немецкой труппы от одного владельца к другому), свидетельствующие о культурном статусе Немецкого театра в жизни российской столицы; *Отчеты* ДИТ и администраторов немецкой труппы за разные годы, выступающие в качестве хроники жизни и деятельности немецкой труппы, и мн. др.

Ценнейшая группа документов ДИТ, по своим функциям несколько выходящая за рамки документации делопроизводства и представляющая собой разновидность *рекламной продукции*, – это собрание афиш обо всех театральных представлениях и концертах в Петербурге и Москве, начиная с 1819 по 1925 год. Издаваемые с конца 1809 года Театральной типографией по заказу ДИТ, театральные афиши были ежедневным подписным периодическим изданием, а также расклеивались по городу. В фонде ДИТ они представлены сборниками (в виде подшивок или альбомов), в которых опубликованы афиши по каждому из театров. Каждая афиша анонсировала театральные спектакли немецкой, французской, русской и итальянской трупп, концерты, зрелицкие увеселения и содержала подробную информацию о составе исполнителей, авторах музыки и текста, а также сведения о балетмейстерах, костюмерах, декораторах, механиках, о певцах и артистах балета. Нередко встречались подробные описания спектакля, постановочных эффектов и их декорационного оформления. Кроме того, в афишах давались объявления об отмене спектаклей, о приезде гастролеров, о порядке продажи билетов, о ценах на места и о подписке на театральные абонементы, а также о продаже перед спектаклями



вновь вышедших нотных изданий и книг, о прокате костюмов для маскарадов, о перестройке театров; публиковались даже правила поведения в публичных местах. Появление в фонде ДИТ этого универсального и несколько чужеродного делопроизводству документа связано с тем, что ДИТ принадлежала монополия на публикацию театральных объявлений в столицах, поэтому из типографии один экземпляр обязательно поступал в архив Дирекции.

Существует еще одна категория делопроизводственных документов, в разных других аспектах отражающих историю русско-немецкого и русско-австрийского музыкально-культурного диалога в пространстве петербургской культуры XVIII – начала XX века: *Именные императорские указы* о заключении контрактов (за рубежом и в Петербурге) и о принятии на службу к императорскому двору именитых австро-немецких музыкантов и других артистов как свидетельство международной культурной политики и культурных приоритетов российских царедворцев; *Международная переписка и отчеты Конторы ДИТ*, свидетельствующие об участии России в венских международных театральных и музыкальных выставках, о командировании деятелей культуры и искусства в Германию и Австрию для приобретения современного опыта; *Иностранная корреспонденция* (включая издательские каталоги) с предложением о выписке журналов и газет из Германии и Австрии; *Уставы, переписка, разрешения* ДИТ о деятельности светских и религиозных немецких общественных организаций С.-Петербурга; *Разнообразные документы РГИА* о миграции из Европы в Россию нотных рукописей (в том числе автографов) австро-немецких композиторов и нотных коллекций, свидетельствующих о «музыкальных приношениях» царственным особам России<sup>2</sup>.

**2. История возникновения фонда ДИТ в культурно-историческом контексте** в значительной степени объясняет характер хранящейся в нем документации, дает ответы на вопросы – кем, где и когда была создана эта коллекция материалов, какова структура фонда и чем она обусловлена.

Изначально фонд ДИТ не представлял собой коллекцию или собрание, и идея коллекционирования, сортирования документов, их

---

<sup>2</sup> Об этом также см.: *Oгаркова 2006; Ogarkova 2007; Gubkina 2007-2.*



систематизации – не имелась в виду. Весь массив документации ДИТ отложился вследствие жизнедеятельности этого государственного учреждения и представлял собой в дальнейшем, как уже упоминалось, документацию делопроизводства. Более того, при первых же попытках изучения фонда ДИТ как единого архивного собрания еще в 1960-е годы<sup>3</sup> исследователями-архивистами были обнаружены многочисленные пробелы в составе фонда, что можно объяснить, прежде всего, отсутствием в ДИТ четко организованного делопроизводства, в особенности в первые годы существования Дирекции. Первой попыткой упорядочения делопроизводства Дирекции стал указ от 11 ноября 1803 года (оп. 3 доп., д. 81), согласно которому были введены журналы для краткой записи дел. Последующими постановлениями 1809 и 1825 годов (оп. 17, д. 90) определился порядок движения дел, формы документации. Однако далеко не всегда постановления выполнялись на практике, а документы регистрировались и подшивались в дела, вследствие чего существенная их часть была потеряна должностными лицами. Фонд ДИТ пострадал также и от стихийных бедствий и плохих условий хранения, не говоря уже о многократных перемещениях документации. Так, в дореволюционное время фонд некоторое время хранился в помещении Александринского театра, затем в бывшем репетиционном зале на Театральной улице.

Наконец, в 1903 году дела Дирекции оказались в Общем архиве Министерства дворца, где и была предпринята первая попытка заархивировать фонд и отныне сохранять его как историческое и культурное наследие. Фонд ДИТ подвергся значительной переработке: большая часть дел была заново сформирована и организована по структурным частям учреждения (ДИТ) и по хронологии, что и отразилось в составленных тогда первых описях фонда. Эта попытка не была лишена погрешностей. Так, исследователями-архивистами отмечается частое несоответствие заголовков дел, данных в Общем архиве Министерства дворца, их содержанию и преобладание общих формулировок типа «с бумагами, принятыми к сведению», «разные производства по Московскому театру» и т. д. Существенно, что хронологические рамки основной части поступившей в Министерство дворца документации ограничивались периодом с 1746-го по 1884 год. Более же поздние документы,

<sup>3</sup> Первоначальные сведения по истории РГИА см.: Маркова 1996.



а также документы распорядительного характера продолжали оставаться у делопроизводителей в ДИТ. Таким образом, часть фонда была заархивирована и приобрела функцию исторического наследия еще до революции 1917 года, а часть оставалась в делопроизводстве, сохраняя функцию действующего архива. Только в советское время с упразднением дореволюционных государственных структур и при комплектовании государственных архивов все части фонда ДИТ были соединены и вместе с описями переданы в Центральный государственный архив народного хозяйства на Английской набережной (Красного Флота) (ЦГАНХ), который в 1941 году соединили с соседним (в здании Синода) Архивом внутренней политики, культуры и быта (ЦГАВКПиБ), – в Центральный государственный исторический архив в Ленинграде (с 1962 года – Центральный государственный исторический архив СССР (ЦГИА СССР), с 1992-го – Российский государственный исторический архив – РГИА). Таким образом, воссоединение фонда произошло в первые годы установления советской власти. В последующие десятилетия по мере обработки поступивших в советский архив материалов фонда ДИТ первые, старые описи фонда, созданные еще в Министерстве двора, были перенумерованы, частично дополнены, созданы новые описи вновь поступивших материалов. В результате первоначальный критерий организации фонда, а именно – по структурному принципу и хронологии – оказался нарушен. В настоящий момент всего существует 19 описей фонда ДИТ, ныне лишь отчасти отражающих первоначальную концепцию организации дел.

Важно заметить, что в процессе многочисленных перемещений отдельные дела архива ДИТ попали в музеи, библиотеки и личные архивные фонды. Пятнадцать дел за 1870–1890-е годы хранятся в Центральной музыкальной библиотеке (ЦМБ) Мариинского театра (о рассмотрении и постановке опер и драм, переписка инспектора музыки с разными лицами). В Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ) в Москве оказались материалы комиссии о пересмотре положений и штатов императорских театров за 1890-е годы и некоторые дела московской конторы. Официальные обзоры, «действия и состояния» казенных театров за 1834–1846 и 1860–1861 годы находятся в личном фонде А. Е. Молчанова (РГИА. Ф. 678): в них представ-



лены сезонные статистические сведения о репертуаре, актерском составе, оркестре, количестве спектаклей и сборах.

Несмотря на значительную реорганизацию фонда ДИТ и богатую историю его перемещений, фонд всегда находился в ведении государственных органов, и именно российское государство в разных его ипостасях (будь то Российская империя, СССР или ныне – Российская Федерация) было и остается единственным владельцем документации фонда ДИТ.

### **3. Принципы организации, структура фонда ДИТ и его справочный аппарат. Сохранность и доступность материалов фонда.**

Многоэтапная комплектация и обработка фонда ДИТ оказала большое влияние на структуру фонда и состояние его справочного аппарата. Так, документы по одной теме за один и тот же хронологический период описаны в разных описях, дела не имеют единой системы шифров.

На сегодняшний день весь архив Дирекции императорских театров описан в 19 описях. Как уже упоминалось, многие из них были начаты в дореволюционное время в Министерстве дворца и дополнены в советское время, а в 1930-е годы были созданы также дополнительные описи, учитывающие вновь поступившую после революции документацию. Очевидно, что работа по обработке фонда и дополнению описей продолжалась вплоть до 1970-х годов.

Для изучения проблематики русско-немецких музыкальных и театральных связей наибольшую ценность представляют старейшие описи фонда – оп. 1, 2, 3 и 4, которые наиболее четко запечатлели первоначальную концепцию организации фонда, осуществленную в Министерстве дворца, – по структурному принципу и хронологии. Так, например, первые две описи (существовавшие ранее под единым старым номером 97/2121) охватывают временной промежуток с 1746-го по 1884 годы (оп. 1 – дела 1–12 555 за 1746–1850 годы и оп. 2 – дела 12 556–25 520 за 1851–1884 годы) и посвящены преимущественно так называемым делам по отдельным вопросам – о гастролях иностранных трупп и об антажементе отечественных и иностранных артистов – и включают в себя 25 520 единиц хранения – более половины всего фонда. Расположение дел в описях – хронологическое, по годам их заведения, в пределах каждого года сначала записаны дела о службе артистов, режиссеров, балетмейстеров, декораторов и других



служащих казенных театров по алфавиту фамилий, а затем все остальные в порядке старых инвентарных номеров; с 1842 года дела за один год распределяются по двум разделам: по Петербургу и по Москве. Опись 3 (старый номер 873/2122, 12 882 дела за 1811–1884 годы) учитывает отдельные дела по финансовой части управления театрами, главным образом – по претензиям разных лиц о взыскании денег с артистов. Наконец, опись 4 (старый номер 99/2123, 4267 дел за 1783–1917 годы, впоследствии дополненная) охватывает т. н. сборные дела – журналы распоряжений Дирекции, журналы театрального комитета, репертуарные, бухгалтерские книги, списки служащих, описи гардероба, декораций, бутафории, рисунков, костюмов, либретто и нот, опер, ролей разных трупп и музыкальных инструментов, афиши и программы. В дополнение к описи 4 позднее была создана опись 17, включающая 328 дел подобного содержания за 1766–1917 годы.

В остальных описях весь материал организован следующим образом:

- опись 5 (3670 дел за 1829–1917 годы), опись 13 (1248 дел за 1860–1929 годы) и опись 7 (48 дел за 1869–1916 годы) учитывают личные дела артистов Дирекции – дополнительно к собранию личных дел, учтенных в описях 1 и 2;
- опись 6 (1468 дел за 1879–1918 годы) посвящена делам о рассмотрении пьес в цензуре;
- опись 8 (623 дела за 1860–1922 годы) и опись 10 (2020 дел за 1799–1917 годы) – дела по отделению постановок и по монтировочной части;
- опись 9 (1585 дел за 1864–1921 годы) – дела о строительных, ремонтных и других работах, о технических усовершенствованиях в театральных зданиях;
- опись 11 (125 дел за 1836–1982 годы) – ведомости костюмов, головных уборов и обуви по петербургским театрам – Большому, Мариинскому и Михайловскому;
- опись 12 (старый номер 875/2124, 1898 дел за 1810–1884 годы) и опись 16 (897 дел за 1796–1917 годы) учитывают бухгалтерские книги ДИТ, а также описи книг, предназначенных к уничтожению;
- опись 14 (526 дел за 1852–1918 годы) и опись 18 (1423 дела за 1804–1917 годы) – дополнительные, в них описаны материалы



- из так называемой россыпи (разбитых или несформированных в текущем делопроизводстве дел), включают переписку с иностранными антрепренерами, репертуарные книги, программы спектаклей, приказы, рапорты, «всеподданнейшие» доклады и т. д. Единицы хранения здесь или состоят из одного документа, или являются тематическими подборками документов, не связанных единым делопроизводством, за довольно значительный период времени;
- описи 15 (110 дел за 1819–1913 годы) и 19 (290 дел за 1915–1925 годы) наряду с упоминавшейся выше описью 4 включают коллекцию театральных афиш и программ спектаклей и концертов в Петербурге и других городах России.

Вся документация фонда ДИТ в полной мере отражена в *Каталоге РГИА*. Каталог представляет собой особое подразделение архива и является важнейшей составной частью справочного аппарата РГИА. Он представляет собой собрание каталожных карточек, организованных как по алфавитному, так и по систематическому принципу. В нем имеются именная часть, а также разделы, отражающие всю инфраструктуру жизни и международных контактов Российской империи, такие как: «Религия и церковь», «Печать и литература», «Наука», «Народное образование», «Здравоохранение», «Торговля», «Сельское хозяйство», «Финансы», «Связь», «Промышленность», «Аграрный вопрос», «Общая экономика» и т. д.

Для изучения проблематики русско-немецких отношений в сфере театра и музыки Каталог РГИА, в соединении с документацией фонда ДИТ, открывает новые перспективы, вовлекая в сферу внимания архивные материалы по другим фондам РГИА, существенно дополняющие документальную панораму. Наиболее актуальны следующие разделы Каталога: «Общий отдел» (подраздел «Искусство»), «Германия» (раздел «Искусство: Театр и музыка»), «Австро-Венгрия» (раздел «Искусство»), а также разделы «Ноты», «Производство музыкальных инструментов» и др.

Использование описей фонда ДИТ и данных общего Каталога РГИА представляется наиболее целесообразным в выявлении материалов по истории русско-немецких и русско-австрийских музыкальных контактов, позволяя объединить хронологический и систематический принципы поиска.



В качестве вспомогательных справочников по фонду ДИТ могут служить издания Дирекции, представляющие собой публикацию некоторой части документов фонда, в частности: Архив Дирекции императорских театров. Вып. 1 (1746–1801 гг.). Отдел I–III. СПб., 1892. Составители В. П. Погожев, А. Е. Молчанов и К. А. Петров. В этом издании опубликовано большинство документов фонда за указанный период. Авторами проделана огромная работа по систематизации документов архива ДИТ; были выделены шесть групп наиболее ценных источников: 1) собрание высочайших повелений; 2) сборник постановлений по театральной части; 3) распоряжения дирекции; 4) дела дирекции; 5) списки служащих и 6) приходно-расходные книги. На все без исключения документы фонда по этим группам была составлена опись, опубликованная в отделе I этого издания. Из 1791 описанных в ней документов в издании опубликованы 664. Среди них: сборники именных указов и высочайших повелений за 1766–1801 годы, списки артистов за 1791 и 1799 годы, большая часть документов за 1783–1801 годы из журналов распоряжений и др. Важно, что в издании опубликован ряд документов, отсутствующих в фонде в настоящий момент, а именно: сборник постановлений по театральной части за 1801 год и список артистов за 1786 год. Здесь же сведения о личном составе, репертуаре и хозяйстве императорских театров.

Второе важное справочное издание: В. П. Погожев. Проект законоположений об императорских театрах. Т. 1–3. СПб., 1900. Оно представляет собой публикацию документов о работе комиссии, учрежденной 12 февраля 1899 года для составления общего положения об императорских театрах (проекты, уставы, частные положения, документы архива дирекции об истории управления театрами с 1756 по 1881 год), а также содержит документы, ныне отсутствующие в фонде (проекты комиссии за 1899 год, первая и третья книги сборника постановлений по театральной части и др.).

#### **4. Оценка исторического значения фонда ДИТ и перспективы его научного изучения.**

Разнообразная универсальная документация фонда Дирекции императорских театров сегодня представляет огромный интерес и для ученых-исследователей, и для широкого круга заинтересованных посетителей как ценнейший источник знаний о российской истории, культуре, о международных контактах России, ее участии



в международной жизни. Воздорвившийся в конце 1980-х годов интерес к культурным контактам России с европейскими странами способствовал разработке различной проблематики русско-немецких, русско-французских, русско-итальянских и др. отношений. Особая сфера исследовательских интересов – поиски документов по истории родословных, проводимые в личных целях отдельными посетителями архива, наследниками старых дворянских петербургских родов, имеющих в дореволюционном прошлом богатую историю жизни в России, иностранных переселенцев из Германии, Австрии, Франции, Голландии, Италии и др. стран.

Экспозиция документов фонда ДИТ, посвященная русско-немецким музыкальным и театральным взаимосвязям, до недавнего времени производилась фрагментарно в специальных выставочных помещениях РГИА, а также в рамках специализированных тематических выставок, организованных в Русско-немецком центре встреч при St. Petri-Kirche<sup>4</sup>, Гете-Институтом и Австрийской библиотекой в Петербурге и образовательной программой «Культур-контакт»<sup>5</sup>. В то же время наиболее распространенной формой опубликования материалов фонда ДИТ остается научно-исследовательская публикация.

Историческая ценность «немецких материалов» фонда ДИТ, как, впрочем, и многих других, уже многократно подтверждена созданными на их основе многочисленными научными исследованиями по истории, эстетике, социологии, экономике драматического и музыкального театра в России и за рубежом<sup>6</sup>; работами о российской и зарубежной музыкальной культуре; по музыкальному образованию. Здесь можно специально выделить, прежде всего, труды крупного российского историка и искусствоведа И. Ф. Пет-

---

<sup>4</sup> Например, стационарная выставка Русско-немецкого центра встреч в St. Petri Kirche «Немцы в Санкт-Петербурге».

<sup>5</sup> Передвижная выставка «От Дуная до Невы (австрийцы в Санкт-Петербурге)», Петербург, октябрь 2003 г., организована при поддержке Австрийского культурного форума посольства Австрии в Москве. См. публикацию: *От Дуная до Невы 2003*.

<sup>6</sup> См., напр.: *Материалы к истории русского театра 1966*; Левшина 1996; Мельникова 1997; Пахомова 1997; Сергеев 2000; Пуртов 1999; Музычук 1999 и др.



ровской<sup>7</sup>, а также крупномасштабные проекты, ориентированные на архивные источники, в том числе материалы РГИА и фонда ДИТ, – «Музыкальный Петербург. XVIII век»<sup>8</sup>, энциклопедию «Немцы России», осуществленную по инициативе Общественной Академии наук российских немцев большим коллективом авторов (при поддержке Министерства иностранных дел Германии)<sup>9</sup>, ежегодные постоянно действующие конференции «Немцы в России» (БАН, при поддержке Гете-института в Петербурге), «Петербургский музыкальный архив» при Петербургской консерватории, «Немцы в Санкт-Петербурге: Биографический аспект» при Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) и др. – с последующими публикациями материалов.

При всем количестве публикаций по материалам ДИТ этот фонд обладает огромным неизрасходованным потенциалом для исследований по проблематике русско-немецких музыкальных и театральных контактов. Как представляется, наиболее целесообразно перспективы изучения фонда определить по двум направлениям:

## **5. История Немецкого музыкального театра в Петербурге с XVIII до начала XX века.**

Несмотря на то, что автором настоящего очерка было осуществлено исследование истории Немецкого музыкального театра в Петербурге в течение первой трети XIX века<sup>10</sup>, весьма перспективным представляется изучение этого феномена на протяжении всего времени его существования в Петербурге (в XVIII веке в виде частных антреприз, в XIX веке в виде стационарного театра, состоявшего в подчинении ДИТ). Именно поэтому фонд ДИТ для этой темы является наиболее презентабельным и достаточным источником материала.

В подобном историко-архивном исследовании на первых этапах всегда актуален источниковедческий подход и реконструктивные формы исследования, иными словами – работа по созда-

<sup>7</sup> См.: Петровская 1989; Петровская 1994; Петровская 1999; Петровская 2000; Петровская 2003; Петровская 2009–2010.

<sup>8</sup> Музыкальный Петербург 2002.

<sup>9</sup> Немцы России 1999–2006.

<sup>10</sup> См.: Губкина 2003.



нию базы *фактического материала*. А именно – восстановление списков немецкой труппы за разные годы, биографических сведений об артистах, режиссерах, администраторах и других деятелях и служащих театра, ежегодной статистики по личному составу немецкой труппы, по характеру и прокату репертуара, а также поиск материалов, отражающих разные грани функционирования этого историко-культурного феномена и касающихся, например, аспектов экономики театра, репертуарной политики, вопросов цензуры репертуара, рекламы и критики театра, и наконец – путей интеграции немецкой музыкально-театральной культуры и, конкретно, ее представителей – в пространство многонациональной культуры российской столицы.

При условии создания фактической картины или научного аппарата можно приступать к этапу культурно-исторического исследования, подразумевающему изучение феномена немецкого музыкального театра в его связях с русским музыкальным театром, а также в соприкосновении с другими инонациональными театральными традициями – в культурном пространстве Петербурга разных исторических эпох (XVIII век, эпоха Павла I, Александровская, николаевская эпохи и т. д.). Этот своего рода *синхронный исторический срез* можно получить, изучая феномен на уровне личных контактов и конкретных судеб австро-немецких артистов, стремившихся адаптироваться к новым культурным и социально-политическим условиям, реализовать себя в музыкально-театральной жизни России; на уровне репертуара, мигрировавшего по разнонациональнм сценическим площадкам российской столицы и зачастую претерпевавшего «жанровые превращения», и, наконец, на уровне анализа творческого процесса отечественных и иностранных петербургских композиторов, которые естественным образом испытывали влияния и ассимилировали композиторский опыт зарубежных коллег, воспринимая и интерпретируя сюжеты, стили, жанры, музыкальный язык.

Как естественное продолжение исследования возможен также *диахронный срез* изучения феномена Немецкого театра в Петербурге, а именно – сравнительное изучение феномена Немецкого музыкального театра в Петербурге во времени, в его эволюции на протяжении многих десятков лет. Здесь возможны наблюдения над изменением социального, экономического и, как следствие, –



художественного и общекультурного статуса театра с течением времени в пространстве петербургской культуры. В начале 1890-х годов указом императора Александра III немецкая труппа была упразднена, что имело не только сугубо художественные, но и весомые социальные причины. Какой исторический путь предшествовал этому событию? Чем было обусловлено решение Александра III? Имеет ли немецкая музыкально-театральная традиция в Петербурге продолжение в дальнейшем, и если да, то в каких формах и жанровых вариантах она существует? Что произошло с этой традицией после революции?

После октябрьских событий 1917 года, в советское время, ДИТ как государственная структура была реорганизована, и государственное управление культурой было передано Наркомпросу под руководством наркома просвещения А. В. Луначарского. В первые годы советской власти интернациональные контакты активно поддерживались, однако уже в 1930-е годы трудно было представить себе существование в Ленинграде или в Москве постоянно действующих в Советской России театров – немецкого, французского или каких-либо других. Советское государство в те годы отстаивало свой путь, активно утверждая новые идеалы – советский образ жизни, мышления, культуры. В этой исторической обстановке «немецкая тема», как и многие другие инонациональные компоненты отечественной культуры, были постепенно оттеснены на периферию культурного и исторического сознания нации. Гастрольная практика вытеснила стационарные формы бытования немецкого музыкального театра в России, и на смену реальному, непосредственному, живому восприятию инонациональной, в том числе – немецкой музыкальной, культуры пришел *феномен рецепции* этой культуры и восприятия в России ее идеологически и политически скорректированной версии, которая в значительной степени «режиссировалась» на заседаниях художественных советов академических театров – ГАТОБа, МАЛЕГОТА и др. Так, в советской художественной практике возник своего рода «образ немецкой музыкальной культуры», с течением времени – вследствие трагических для страны исторических событий – приобретший вражеский ореол.

Для изучения проблематики русско-немецких и русско-австрийских контактов советского периода наиболее актуальны ма-



териалы Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ) в Петербурге и Центрального государственного архива (ЦГА) Петербурга.

**6. Русско-немецкий музыкальный диалог в пространстве петербургской культуры XVIII – начала XX века (по документам РГИА и других хранилищ Петербурга)** – это еще одно перспективное исследовательское направление по проблематике русско-немецких и русско-австрийских музыкальных связей, которое возможно осуществить на материалах не только фонда ДИТ, но и самых разных фондов РГИА – ф. 468 (Кабинета его императорского величества), ф. 472 (Канцелярии Министерства императорского двора), ф. 482 (Контроля Министерства императорского двора), ф. 500 (Фонд оркестра), ф. 678 (Фонд А. Е. Молчанова), ф. 733 (Департамента народного просвещения), ф. 777 (С.-Петербургского Цензурного комитета), ф. 789 (Академии художеств), ф. 1281 (Совета министра внутренних дел), ф. 18 (Департамента мануфактур и внутренней торговли Министерства финансов) и многих других. И здесь архивные материалы РГИА позволяют обозначить следующие темы исследований:

1. Культурный обмен России, Германии и Австрии – в документах РГИА (с привлечением документации об участии России в Венских музыкальных и театральных выставках разных лет, о командировании деятелей культуры и искусства, а также учащихся в Германию и Австрию для приобретения образования и современного опыта, об обучении в российских консерваториях австрийских подданных, о культурной программе официальных визитов в Россию высокопоставленных лиц из Германии и Австрии, и т. д.);

2. Австро-немецкие музыканты в культурной жизни российской столицы XVIII – начала XX века (деятельность оркестров Дирекции императорских театров и участие оркестрантов в музыкальных событиях Петербурга и его пригородов; исполнительское и композиторское творчество знаменитых немцев-солистов – Л. Маурера, А. Гензельта, А. Ф. Тица, К. Т. Эйзриха, Ф. Заценховена, семейства Фейхтнеров, Гедике и др.; материалы к истории становления профессионального музыкального образования в России: о педагогической и научной деятельности немецких музыкантов в России);



3. Немецкие инструментальные мастера в России и становление российского музыкального инструментостроения (с привлечением статистических данных о производстве музыкальных инструментов в целом по России; материалов о немецких фортепианных мастерах и немецких мастерских по изготовлению струнных и духовых инструментов в России в XVIII–XIX вв.);

4. Деятельность светских и религиозных немецких общественных организаций в контексте музыкальной жизни российской столицы XIX – начала XX вв. (Немецкое танцевальное общество, Совет Евангелической церкви св. Михаила, певческое общество «St. Petersburger Liedertafel» и др.);

5. Архивные документы РГИА к изучению творческого наследия крупнейших композиторов Германии и Австрии – В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, К. М. фон Вебера, Р. Вагнера, Ф. Листа, Дж. Мейербера, И. Штрауса, А. Лорцинга, А. Минкуса, Р. Штрауса и др. – с изучением биографических материалов, привлечением интересных фактов к истории ярких оперных постановок в России (В. Моцарта, Р. Вагнера и др.), документов об исполнении и пропаганде произведений русских композиторов (например, М. И. Глинки) в Германии, Чехии и других странах;

6. Музыкальная и культурная жизнь Германии и Австрии по материалам фондов РГИА (здесь содержательным материалом могут стать программы спектаклей, афиши немецких театров за разные годы, документы о деятельности музыкальных обществ и др.);

7. Фонды Нотной конторы ДИТ как антология музыкально-театрального репертуара (по материалам журналов нотной конторы);

8. Особый интерес представляет группа документов, посвященная «музыкальным приношениям» австро-немецких композиторов императору и членам царской семьи. Дары совершались с целью снискать благосклонность императора или других высокопоставленных лиц, заслужить императорский подарок или орден, чин по службе и пр. и таким образом поправить свое материальное положение, повысить социальный статус. Как правило, многие ноты, принесенные в дар, впоследствии передавались императором в Императорскую публичную библиотеку (ИПБ). Именно поэтому многие интереснейшие и важные сюжеты РГИА о «музыкальных приношениях» членам царской фамилии и императорского двора могут получить порой неожиданное продолжение в случае под-



ключения к исследованию материалов фонда ИПБ из ОАД РНБ. Все эти документы позволяют прояснить мотивацию дарителей, их цели, социальный статус, а также все тонкости самой процедуры дарения, дают импульсы к разысканию целых коллекций. В целом подобного рода документы позволяют выявить механизмы культурных взаимодействий в библиотечном деле международного масштаба – на государственном уровне, на уровне частных контактов, раскрывая пути и способы комплектации и пополнения фондов, пути миграции собраний, а также роль в этих процессах социальных и общественных институтов, частных лиц и т. д.

## Литература

- Губкина 2003* – Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003.
- Левшина 1996* – Левшина Е. А. Взаимовлияние организационных форм русского и европейского театров // Театральная жизнь Петербурга в контексте европейской культуры XVIII–XIX вв.: Тезисы докладов международной конференции 23–24 ноября 1995 г. СПб., 1996. С. 30–32.
- Маркова 1996* – Маркова Н. Г., Цынкович-Николаева В. А. Фонд Дирекции императорских театров. Обзор // Материалы к истории русского театра в государственных архивах СССР. М., 1966.
- Материалы к истории русского театра 1966* – Материалы к истории русского театра в государственных архивах СССР. М., 1966.
- Мельникова 1997* – Мельникова С. И. Август Фридрих Фердинанд фон Кочебу в С.-Петербурге // Петербургские чтения, 97: Материалы энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург-2003». СПб., 1997. С. 499–502.
- Музыкальный Петербург 2002* – Энциклопедический словарь. Т. 1–7. СПб., 1996–2004; Т. 6: Антон Фердинанд Тиц. Инstrumentальная музыка / Отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб., 2002.
- Музычук 1999* – Музычук Т. Ф. Материалы к изучению нотоиздательского дела в России // Нотные издания в музыкальной жизни России: Сборник научных трудов / Отв. ред. И. Ф. Безуглова. СПб., 1999. С. 9–50.
- Немцы России 1999–2006* – Немцы России: Энциклопедия / Редкол.: В. Карев (предс. редкол.) и др. Т. 1–3. М., 1999, 2004, 2006.
- Огаркова 2006* – 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., 2006. С. 87–107.
- От Дуная до Невы 2003* – От Дуная до Невы (Австрийцы в Петербурге): Каталог выставки. СПб., 2003.



- Пахомова Н. В. Контрактная система в императорских театрах России в XVIII–XIX веках (Возникновение и развитие) // Петербургские чтения, 97: Материалы энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург–2003». СПб., 1997. С. 503–505.
- Петровская 1989 – Петровская И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века. М., 1989.
- Петровская 1994 – Петровская И. Ф. Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года. Обозрение-путеводитель. СПб., 1994.
- Петровская 1999 – Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге: 1801–1917. СПб., 1999.
- Петровская 2000 – Петровская И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту: 1801–1859 годы. СПб., 2000.
- Петровская 2003 – Петровская И. Ф. Биографика: Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801–1917 годов. СПб., 2003.
- Петровская 2009–2010 – Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10–11. СПб., 2009–2010.
- Пуртов 1999 – Пуртов Ф. Э. Немецкие нотоиздатели Санкт-Петербурга в первой половине XIX века // Нотные издания в музыкальной жизни России: Сб. науч. трудов / Отв. ред. И. Ф. Безуглова. СПб., 1999. С. 51–74.
- Сергеев 2000 – Сергеев М. В. Новые материалы о фортепианных мастерах России XVIII – первой половины XIX вв. // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии: Сб. науч. ст. СПб., 2000. С. 39–51.
- Gubkina 2007-1 – Gubkina, Natalia. Der Archivalienbestand der Direkcija imperatorskich teatrov – Eine Sammlung zur Geschichte der russisch-deutschen Musik- und Theaterbeziehungen von der Mitte des 18. bis zum Anfang des 20.Jahrhunderts // Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse / Hrsg. von Erik Fischer. In 2 Teilbanden (A, B). Band 2. Teilband B. Stuttgart 2007. S. 442–461.
- Gubkina 2007-2 – Gubkina, Natalia. Dokumente zu Widmungen und Schenkungen in den Staatsarchiven von St. Petersburg als Quellen zur Geschichte der russisch-deutschen Musikbeziehungen // Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozessr / Hrsg. Erik Fischer. In 2 Teilbanden (A, B). Band 2. Teilband B. Stuttgart 2007. S. 462–474.
- Ogarkova 2007 – Ogarkova, Natalia. Die Notensammlungen der Zarin Elizaveta Alekseevna und der Grafen Stroganov im Kabinet rukopisej Rossijskogo instituta istorii iskusstv – Historische Zeugnisse deutsch-russischer Kontakte in Sankt Petersburg // Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozessr / Hrsg. Erik Fischer. In 2 Teilbanden (A, B). Band 2. Teilband B. Stuuugart, 2007. S. 391–416.

## Рафаил Михайлович Зотов – театральный критик

Зотов Рафаил Михайлович (1795 или 1796, Псков – 17 сентября 1871, Павловск), театральный деятель, драматург, критик, писатель, переводчик. Родился в семье военнослужащего. С детских лет приобщался к театру, музыке, иностранным языкам, умел играть на рояле. В «Записках» среди ранних музыкальных впечатлений Зотов отметил домашний оркестр (из крепостных) Ф. И. Елагиной, оперу «Весталка» Г. Спонтини в исполнении французской труппы и одну из частей знаменитой «Русалки» (К. Кауэра, С. И. Давыдова) в исполнении русских артистов. Еще подростком стал «отъявленным театралом». Позже, выступая в печати, Зотов проявлял прекрасное знание спектаклей, шедших на столичной сцене (включая оперу и балет), обнаруживал основательную музыкальную образованность (разбирался в теории музыки, в структуре музыкальных произведений, в специфике вокального и инструментального исполнительства).

С 1812 по 1836 год (с перерывом на время Отечественной войны, когда Зотов находился в ополчении) служил в Дирекции императорских театров: сначала, как он указывает в «Записках», «состоял при казначее и вел приходно-расходные книги» (ИВ, 66, 28), затем стал секретарем управляющего театрами, переводчиком, управляющим немецким театром, начальником репертуарной части русского театра, правителем дел театрального комитета, инспектором русской труппы (некоторые из постов совмещал). Зотов, по его словам, «сделался очень важным лицом при театре» (Там же, 65, 41), непосредственно участвовал в его повседневной жизни. Драматические и музыкальные ветви петербургской театральной культуры были ему хорошо знакомы. Практически ежедневно присутствуя на репетициях и спектаклях, он по многу раз слышал оперы, смотрел балеты, входившие в репертуар, общался с исполнителями, обсуждал оформление спектаклей. «Кажется, могу знать и сцену и музыку», – утверждал позже Зотов (СП,



1843, 15 июля). И еще: «Много нам довелось на своем веку послушать музыки; все знаменитости, которые перебывали здесь в нынешнем столетии, оставили в нас впечатления своих разнообразных дарований» (Там же, 30 ноября).

Зотов написал и перевел множество театральных пьес разных жанров, в том числе оперы, водевили. Например, опера «Новый помешник» («Neue Guthsherr»), перевод с французского на немецкий язык, музыка Ф. А. Буальдье, поставлена немецкой труппой в 1815 году, также переведена на русский язык; комическая опера «Рохус Пумперникель, или Приехал жениться, да не женился» («Herr Rochus Pumpernickel»), перевод с немецкого языка, музыка аранжирована И. Зейфридом, поставлена русской труппой в 1818 году; «волшебная опера» «Красная Шапочка», перевод с французского языка, музыка Буальдье, поставлена (1819) на русской сцене; «историческая мелодрама» «Христофор Колумб, или Открытие Нового света», перевод с французского языка, музыка П. Ф. Турика, поставлена в 1821 году; «героическая опера» «Александр Македонский в Индии», перевод с немецкого языка, музыка С. Нейкома, поставлена в 1821 году; «национальная драма с пением» «Александр и София, или Русские в Ливонии», текст Зотова, музыка К. А. Кавоса и др., поставлена в 1823-м; «историческая опера» «Лейчестер и Елизавета», перевод с французского языка, музыка Д. Ф. Э. Обера и Кавоса, поставлена в 1824-м; опера «Подземелье замка Убальдо», вольный перевод с итальянского языка, музыка Ф. Паэра, поставлена в 1824-м; вероятно, Зотов перевел с итальянского языка оперу «Испытание женской верности, или Вот все каковы женщины», музыка В. А. Моцарта, текст Л. да Понте, поставлена в 1816 году. По подсчетам Зотова, он «дал на сцену более двадцати опер», переведя, в частности (по заданию Кавоса), почти весь иностранный репертуар русской труппы (СП, 1843, 15 июля).

Зотов хорошо прочувствовал, основательно постиг на практике сложное искусство создания (перевода) текста к уже написанной музыке. Он понимал, что, работая в этой области, следует в какой-то мере быть музыкантом: «Чтобы перевести оперу, необходимо знать музыку, сидеть над партитурою и подбирать стихи, напевать в уме те мотивы, которые перед глазами». «Русский же язык, — добавляет критик, — не слишком музыкальный и не очень



удобно сжимается под каждый музыкальный каприз» (СП, 1842, 30 ноября). Критикуя один из оперных переводов, Зотов сожалением отмечал: «Ежеминутно чувствуешь, что переводчик вовсе не музыкант» (Там же).

Помимо оперы, Зотову также хорошо был знаком балет (в частности, потому что ему в качестве переводчика для иностранных артистов нередко приходилось присутствовать на балетных репетициях).

Выйдя в отставку, Зотов стал зарабатывать литературным трудом, создавал произведения разных жанров, писал или переводил статьи на разные темы – о политике и астрономии, о проблемах воспитания и о борьбе с обмелением рек, о выкупе крестьян и о сне как начале смерти... Он занял в Петербурге видное место как театральный критик. Печатался (в этом качестве) главным образом в газете «Северная пчела» (лишь на театрально-музыкальные темы с 1842 по 1857 год опубликовал более сотни статей – преимущественно в рубрике «Театральная хроника»). В разные годы сотрудничал также в «Северном наблюдателе», «Сыне отечества», «Репертуаре» и других изданиях. Подписывался обычно инициалами «Р. З.», реже – «Р-ль З-в» или же полностью. В его работах преобладал жанр развернутой рецензии на музыкальный спектакль, содержавшей оценку произведения (если это была новинка), постановки, исполнения. В течение ряда лет давал также годовые обзоры деятельности петербургских театров. Регулярные выступления Зотова стали подробной хроникой петербургской музыкально-театральной жизни, образовали ее панораму, содержащую и общую картину событий, и разного рода статистические данные, и обстоятельные описания конкретных спектаклей, и обобщающие характеристики отдельных исполнителей. Ценность представляют также сообщаемые попутно сведения о событиях более ранних лет, свидетелем которых довелось быть Зотову.

Ряд высказываний Зотова посвящен принципам его критической деятельности. «Без критики не может быть никакого развития ни в науках, ни в литературе, ни в художествах», – отмечал он (СП, 1847, 17 февраля). «Фельетоны наши, – писал он о себе, – всегда рассматривают, с одной стороны, самые пьесы в литературном, сценическом и нравственном их отношении; обстановку и постановку их; игру артистов, с усовершенствованием или упад-



ком таланта каждого; с другой же стороны, они представляют на обсуждение всего образованного сословия мнения зрителей, литературный и художественный вкус их, требования, а иногда и эксцентрические поступки» (СП, 1848, 15 марта). «В художественных вопросах, — утверждал Зотов, — каждый должен судить по своему разумению, представляя только причины, на которых он основывает свои похвалы и осуждения, а не решая просто, безотчетно: это прекрасно! это дурно!» (СП, 1849, 17 ноября). Зотов неизменно придерживался доброжелательного тона: «Лучше отыскивать везде хорошее, нежели, подобно черному жуку, находить только дурное. Литература и художества очищаются не насмешкою, а тонким вкусом и благонамеренностью критики» (СП, 1845, 19 февраля). Иногда Зотов чрезмерно усердствовал в похвалах. В целом он не избегал замечаний, иногда очень существенных, но делал их в мягкой форме. Обычно он стремился понять, в чем причина тех или иных недостатков, считая, что, прежде всего, критика должна быть строга «к тем, которые, обладая очевидным талантом, не идут вперед по беспечности или самолюбию, которые стараются для минутных успехов и аплодисментов толпы подделываться под вкус массы...» (СП, 1847, 17 февраля). Конечно, Зотову приходилось писать с оглядкой на театральную администрацию (случалось, он испытывал ее давление). Тем не менее, он себя не очень сдерживал, и иногда его статьи даже сопровождались примечанием от издателей «Северной пчелы», не согласных с его критикой.

Начало работы Зотова в СП почти совпало с открытием в Петербурге новой итальянской антрепризы. Спектакли итальянской труппы, включавшей певцов мирового класса (П. Виардо-Гарсиа, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини и др.), взбудоражили весь Петербург. Естественно, Зотов посвятил им значительную часть рецензий. Искусство звезд вызывало у него восторг. Тем не менее, у него нашлись и замечания. В общем, судя по всему, откликаясь в течение полутора десятков лет на итальянские сезоны, Зотов оценивал их адекватно. В то же время, с некоторыми его высказываниями согласиться трудно.

В рецензиях Зотов писал и о жанре оперы вообще. Музыке он отводил первое место, считая ее «основным камнем оперы». И здесь же добавлял, что «хорошее либретто сильно ее поддержит»



(СП, 1842, 8 декабря). О музыке опер, исполненных итальянцами в Петербурге, Зотов отзывался достаточно критично (особенно в начале своей рецензентской деятельности; следует иметь в виду, что многие произведения исполнялись в Петербурге вскоре после их европейских премьер, слушатели еще не привыкли к этим новинкам и мнения о них не отстоялись). Г. Доницетти, по мнению Зотова, «не гениальный автор: у него есть счастливые идеи, прекрасные места, но в целом он не может выдержать всей оперы» (СП, 1842, 30 ноября). Лишь опера «Любовный напиток» «прелестна с начала до конца» (Там же). В таком духе Зотов высказывался о композиторе неоднократно. Позже он смягчил суждение, считая, что коль скоро в операх Доницетти «всегда есть несколько нумеров прекрасных, трогательных и даже глубоко драматических, то этот композитор может бесспорно называться любимейшим из современных» (СП, 1846, 18 ноября). Эмоциональный отклик вызвал спектакль «Дон Паскуале»: «Как высоко стал Доницетти созданием этой оперы!.. Сколько веселости, живости, игривости и сколько притом мелодии!» (СП, 1847, 10 ноября). Музыка В. Беллини в опере «Норма» доставила Зотову «большое наслаждение» (СП, 1843, 23 июня). В «Пуританах» композитор прекрасно воплотил дух эпохи, удивительно верно и энергично «передал все колориты сценического положения лиц» (СП, 1844, 13 ноября). Наиболее восторженно Зотов писал о Дж. Россини: «Гений композитора могучей рукой увлекает вас... Откуда у него берется такое богатство мелодий!» (рецензия на спектакль «Семирамида»; СП, 1844, 23 декабря). «Гениальным произведением Россини» назвал Зотов оперу «Карл Смелый» (т. е. «Вильгельм Телль»; СП, 1848, 13 декабря). Музыку Дж. Верди Зотов поначалу встретил в штыки, соглашаясь с имевшим хождение мнением, что «все эти новые оперы основаны на крике, шуме, громе и бедности мелодии». Повторяя слова «всех благомыслящих любителей музыки», он недоумевал: «Где тут пение, мелодия?». Он готов был остаться с операми Беллини, Россини и Доницетти, чем «слышать все хоры и хоры, а пения ни кручинки» (СП, 1845, 13 ноября). В то же время некоторые страницы сочинений Верди Зотов сразу оценил высоко. Эта двойственность проявилась во многих его статьях. Он писал, что в «Эрнани» композитор старался бедность мотива прикрыть громом оркестра», и в то же время назвал ее «прекрасной оперой»



(СП, 1846, 27 сентября), а немного позже – «одним из прекраснейших произведений новейшей музыки» (СП, 1847, 20 ноября). Несколько приведенных ранее уничижительных цитат адресовались «Ломбардцам», однако спустя некоторое время Зотов признавался, что это произведение – «единственная опера Верди, приводившая нас в восторг» (СП, 1849, 4 февраля). Под влиянием «Ломбардцев» Зотов был готов «дезертировать из-под знамен старой музыкальной школы», однако знакомство с оперой «Двое Фоскари» удержало его от этого и побудило к обобщениям. Он писал, что характер итальянцев, «вероятно, требует теперь больше шума, нежели нежности», что, видимо, «вся теория музыки вскоре подвергнется какой-нибудь непредвидимой реформе». Но пока еще он будет «со всею силою старинных предрассудков защищать в музыке мелодию и нежность», ибо «лучше возбуждать музыкою нежные чувства, нежели вспышки оргических исступлений» (СП, 1847, 13 января). Примерно те же мысли высказывались и в связи с оперой О. Николаи «Храмовник». Зотов писал об «изменяющемся вкусе молодого поколения. К лучшему ли это изменение вкуса или к худшему, в этом никогда поколения не соглашаются между собой... Старой генерации нравилось пение, мелодия; новой нравится шум, треск, крик и гармония» (СП, 1846, 9 января). Что касается данной оперы, то, по мнению Зотова, «в музыке Николаи очень мало мелодии, а наша публика еще не привыкла к новой музыкальной школе, где часто шум заменяет пение». Все же «хоры все прекрасные», есть и удачные другие моменты, наряду с которыми – «много бесцветных мест» (СП, 1846, 1 ноября). Восторг вызвало исполнение оперы Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол». Зотов писал о «волшебных звуках гениального произведения» (СП, 1848, 10 февраля). Данная опера, а также «Фенелла» Обера (которую публика слушала «с величайшим удовольствием») побудили Зотова говорить о противоположности французской «большой оперы» и оперных произведений итальянских композиторов (периода до Верди). В первой, по его мнению, главную роль играет оркестр, затем хоры, а потом уж певцы-солисты; также главенствует сюжет, после него – игра актеров и, наконец, пение – энергичное, экспрессивное, на грани крика. В итальянской опере – «все пожертвовано пению». Поэтому исполнителям-итальянцам не вполне удавались французские оперы. В «Фенелле» они «были не на



своем месте», пели ее «как музыкальный урок». Моменты подобного несоответствия отмечены и в спектакле «Роберт-Дьявол» (СП, 1847, 23 января, 1848, 10 февраля). Несколько лет спустя Зотов восторженно отзывался об опере Мейербера «Гугеноты»: «Это богатство идей, эта роскошь мотивов, эта огромность оркестровки, а особенно эта глубокая истина в выражениях драматических положений и человеческих страстей делают Мейербера бесспорно первым композитором нашего времени» (СП, 1850, 10 февраля). Между прочим критик отметил, что «партитура “Гугенотов” давно уже известна в Петербурге и все любители музыки конечно уже давно знакомы со всеми ея нумерами. Даже не знающие партитуры прислушались ко многим мотивам из кадрилей, маршей и фортепианных фантазий». Двойственную позицию занял Зотов в отношении оперы «Дон Жуан». Отмечая, что вся Европа называет ее «великим творением бессмертного Моцарта», подчеркивая, что он «вполне благоговеет перед высоким дарованием» композитора, критик, вместе с тем, признавался, что он и публика «искренно обрадовались» замене второго спектакля оперы «Дон Жуан» «Сомнамбулой» Беллини. Тут же он пояснял, что, «слушая Моцарта, мы заняты умом, а при “Сомнамбуле” сердцем», и не случайно в той же Европе моцартовскую оперу нигде «не играют более двух раз в год» (СП, 1843, 30 декабря). Есть и более откровенное высказывание о «Дон Жуане»: «Бедность оркестровки, простота мотивов, скучность на рулады не удовлетворяют теперь всеобщему вкусу, испорченному новейшими пряностями» (СП, 1845, 25 января). Вновь прикрываясь мнением публики, Зотов утверждал, что нынешнему поколению музыка Моцарта кажется «устарелою, обветшалою, скучною». Заявляя, что «о вкусах спорить нельзя», Зотов уходил от высказывания более четкой точки зрения (СП, 1848, 8 января). Спустя несколько лет Зотов столь же двойственно отзывался о моцартовской «Свадьбе Фигаро». Он назвал эту оперу «одним из самых превосходных творений Моцарта». В то же время либретто, по его мнению, не содержало главных для музыкального воплощения элементов – в нем не было «ни страстей, ни веселости». Моцарт «где мог обнаружил свой высокий гений; но либретто так мало давало ему к этому случаев». В результате «наилучше расположенному зрителю неловко и даже скучно» (СП, 1851, 26 января).



Говоря о солистах итальянской антрепризы, Зотов, прежде всего, отмечал уровень их вокальных данных и мастерства, однако не ограничивался этим. Большое значение он придавал игре артистов. Она «должна идти непременно рядом (*de front*) с пением, потому что музыкальный эффект только тогда действует вполне на зрителя, когда выражение мелодии сопровождается игрою». «Игра составляет необходимое условие сцены. Не обязательно двигаться по такту музыки. Нет, господа! Играйте оперы с тою же отчетливостью, которой зрители требуют от драматических актеров». Эти слова он написал в канун гастролей итальянцев (СП, 1842, 30 ноября). «Первое условие на сцене – быть натуральным», – утверждал критик несколько лет спустя (СП, 1849, 13 декабря). Зотов неоднократно касался проблемы виртуозности, порицая чрезмерное увлечение ею и принимая ее в границах определенного стиля. Протест критика неизменно вызывало вольное обращение с композиторским текстом – замена арий, купюры и т. п. Он выступил также против бенефисов, так как они содержали обычно не цельную, законченную пьесу, а фрагменты разных произведений, образуя «концерт в костюмах и с декорациями» (СП, 1846, 13 февраля), к тому же разученный насекоро.

В первой же статье о начале спектаклей Зотов назвал имена Рубини, Тамбурини, Виардо-Гарсия и добавил, что «этого блестательного триумвирата достаточно, чтобы вся Европа завидовала нам» (СП, 1843, 2 ноября). «Рубини, Тамбурини и Гарсия открыли нам новый мир», – признавался далее критик (СП, 1843, 3 ноября). Каждый заслужил от него восторженные похвалы, впрочем, не безудержные. Пытаясь рассказать о Тамбурини, «об изумительном искусстве его, о непостижимой легкости, о прекраснейшей методе», Зотов признавался, что это невозможно сделать «вседневными словами: это скорее достояние поэзии» (СП, 1843, 2 ноября). Критик называл певца «истинно великим артистом», добавляя, что «с каждой ролью становится он выше и выше» (СП, 1844, 29 декабря). В то же время постоянно отмечал «излишность фиоритур», «бесконечные ферматы». «Все эти искры, брызги, перекаты, весь этот фейерверк искусства составляет ли достоинство пения или только злоупотребление?» – задавал Зотов риторический вопрос (СП, 1843, 2 ноября). Он понимал, что подобные украшения – неотъемлемая черта итальянской оперы, но считал, что



певцам изменяет чувство меры. «Неужели, — продолжал Зотов, — одна нота, которою Рубини проникает до глубины сердца и исторгает слезы, не выше всех этих, мишурных блесток, за которыми гоняется толпа... Однако же и Рубини и Тамбурини, оба эти колossalные таланта, беспрестанно употребляют это излишество» (*Там же*). Зотов называл Рубини «несравненным», «просто чародelem» и в то же время был не вполне удовлетворен им в спектакле «Отелло» Россини: «Роль Отелло не из блистательных ролей его репертуара... как актер он игрой своей не вполне соответствует идеям Шекспира о характере Отелло» (*СП, 1843, 19 ноября*). После спектакля «Севильский цирюльник» критик отозвался о Рубини сдержанно, отметив, что, видимо по нездоровью, «он в пении лавировал» (*СП, 1843, 3 ноября*).

«Никогда еще и ничего подобного не было у нас!» — восклицал критик, говоря о Виардо. Вспоминая знаменитых певиц — А. Каталани, Г. Зонтаг, Дж. Паста, — Зотов признался: «Ни одна из них не изумила нас подобным образом». Его покорили «волшебная серебристая звучность голоса» Виардо и его «удивительная обширность», «непостижимая легкость». Она «вместе с тем и прекрасная актриса» (*СП, 1843, 3 ноября*). Словом, Виардо «была царицей праздника» начавшихся итальянских спектаклей (*Там же*). И позже критик не изменил своего мнения, хотя и делал замечания. «В ее таланте... целая сокровищница чувства», как актриса, она воплотила «настоящий тип, какой создало воображение Шекспира и Россини!» — поражался Зотов (по поводу спектакля «Отелло»). Однако в романсе 3-го действия ему хотелось «менее пассажей и фиоритур, потому что по смыслу пьесы и по музыкальной идее Россини вовсе не требуется этих украшений в ту минуту, когда рыдания прерывают голос...» (*СП, 1843, 19 ноября*). То же он писал о Виардо и год спустя: «В своем прелестном, несравненном пении она делала столько фиоритур, что мы часто забывали мотивы». Здесь же протест против купюр: «Всякая партитура составляет искусственную цепь музыкального создания; выбросьте одно, два звена, и цепь распадется» (*СП, 1844, 13 ноября*).

Заслуженно выделял Зотов также некоторых певцов, вошедших в петербургскую итальянскую труппу позже, во 2-й половине 1850-х годов. «Истинным триумфом» были, по его утверждению, выступления Э. Фреццолини. Критик считал, что



ей наиболее подходят партии «в сильном, энергическом роде», а не «игрушки» (СП, 1847, 10 ноября). О спектакле «Пуритане» Беллини Зотов писал, что в нем Фреццолини «прекрасно выполнила свою роль [Эльвиры. – А. К.] и везде являлась великою артисткой» (СП, 1848, 18 октября). «Высоким артистическим наслаждением» назвал критик знакомство с искусством Джуллии Гризи (СП, 1849, 17 октября). Он обстоятельно описал исполнение ею партии Нормы. «По несравненной драматической игре» Гризи эта опера «показалась нам совершенно новою», заключил Зотов, добавив, что «совершеннее Нормы еще не было» (СП, 1849, 27 октября). Критик восторгался исполнением и других ее ролей. «Честь и слава великой артистке!» – воскликнул он в одной из статей (СП, 1852, 11 января). Л. Лаблаш «произвел восторг своим колоссальным дарованием», однако, «к сожалению, репертуар его ограничивался немногими комическими операми» (СП, 1853, 7 апреля).

Зотов давал характеристики множеству иных итальянских артистов меньшего масштаба. Он понимал, что все не могут быть звездами, и принципиально возражал против сравнения с ними каждого исполнителя. Критик считал, что правы те слушатели, которые доброжелательно относятся к тому, «что есть и не ищут того, что могло быть» (СП, 1843, 2 ноября). Однако такой подход не останавливал его от замечаний (подчас даже резких). Так, по поводу спектакля «Капулетти и Монтекки» Беллини, когда основная исполнительница оказалась не в форме, Зотов написал: «Мы принуждены почитать эту оперу вовсе еще не игрannoю»; в связи с другой певицей он выразил надежду, что она приобретет «ту теплоту чувства, без которой самое блестательное пение не трогает сердца» (СП, 1848, 29 ноября), еще одну упрекнул за то, что она форсирует звук. Одному из певцов Зотов выразил «душевную благодарность» за «уменьшение прежних рисующихся поз и жестов» (СП, 1846, 3 октября), другого похвалил, все же отметив, что в его голосе «мало гибкости и методы», а третьего просто назвал «золотой посредственностью» (СП, 1843, 1 декабря).

Критик неизменно отмечал обширность репертуара итальянской труппы. Вместе с тем, его часто не устраивало качество либретто итальянских опер. Он находил в них не только «много прекрасной поэзии», но и «величайшие нелепости». «Бывало, – с сожалением отмечал Зотов, – Метастазио напишет либретто,



и композитор обязан повиноваться поэту. Теперь композиторы властвуют и им что за дело до смысла в либретто?» (СП, 1845, 16 ноября). В статьях Зотова отразился также постепенный спад интереса публики к спектаклям итальянской антрепризы.

Солидное место, которое заняли итальянские спектакли в статьях Зотова, объясняется стечением обстоятельств, а не пренебрежением его к русской оперной труппе. От первых и до последних статей на страницах СП критик не оставлял без внимания отечественный музыкальный театр, петербургскую оперу и балет. Он с полным основанием мог писать о себе: «Лично мы имели всегда некоторое пристрастие к Русской опере и желаем ей всякого преуспеяния» (СП, 1852, 11 июля). Блестящее созвездие талантов в итальянской труппе, типичный для русской столицы интерес к иностранному и недооценка собственных дарований резко снизили внимание публики к русским спектаклям. Зотов выступал против этого, поддерживал русский театр, защищал его от нападок. «Грустно слышать всеобщую городскую потоворку: Русской оперы нет! да какая у нас опера! А между тем, нет в свете театра, где бы оперный репертуар был разнообразнее нашего, где бы чаще являлись все европейские новости. Все лучшие творения Россини, Беллини, Мейербера, Доницетти (а в прежние времена Моцарта, Буальдье, Паизиелло, Чимарозы и проч.) играются у нас, и большую частью идут очень хорошо», – писал Зотов (СП, 1842, 30 ноября). Тем не менее, ему приходилось констатировать, что зрители «в оперные спектакли все-таки не ходят». Премьера «Фаворитки» Доницетти (ей посвящалась цитированная статья) в этом смысле «представила давно невиданный феномен: театр был полон».

Зотов постоянно писал о достоинствах русских спектаклей. Уже в одной из ранних своих статей в СП он отмечал, что русский театр «в техническом отношении стал уже наравне с лучшими европейскими сценами, а иные превзошел». Впрочем, выделяя высокий уровень постановок, критик добавлял, что в отношении «литературы» (т. е. качества либретто) театр «поотстал», а в области вокала «отстал еще более» (СП, 1842, 6 декабря). Когда же Зотову довелось поближе познакомиться с повседневной музыкально-театральной жизнью европейских столиц (Париж, Лондон), он соотнес ее с петербургской и принес в печати русским артистам своего рода покаяние: «Все эти первые театры в свете, прославленные газетами и журналами, до того ниже своей вековой репутации,



до того бедны талантами, декорациями и костюмами... что фельетонист принужден был повсюду сознаваться в превосходстве Русских театров над иностранными во многих отношениях, и теперь критические его выходки против петербургских спектаклей поневоле будут слабее» (СП, 1857, 10 сентября). Безусловно, впереди, считал Зотов, зарубежные артисты идут «лишь в твердом знании ролей».

Едва ли не все русские певцы получили в статьях Зотова доброжелательные характеристики. Неизменно высоко оценивается О. А. Петров. Критик называл его корифеем, считал «одним из лучших украшений» русской оперной труппы (СП, 1852, 11 июля). Артист «всегда очень хорош в пении. Мы любовались мягкостью пения и чистотой, отчетистотой методою его и благодарны ему, что он по-прежнему поддерживает Русскую Оперу» (СП, 1842, 30 ноября). Вспоминая В. М. Самойлова, Зотов писал: «Такого тенора может быть через сто лет опять не будет» (СП, 1851, 26 июля). О М. М. Степановой: «Она наша единственная примадонна и с истинною любовью к искусству поддерживает честь Русской Оперы» (СП, 1842, 30 ноября). Зотов особо отмечал трудолюбие Степановой, которое позволило ей исправить дефекты звучания голоса. Критик признавался, что «никак не ожидал, чтоб она сделалась такою отличною певицею» (Там же). В той же статье – о Л. И. Леонове: «Вот уже другой год, как он приобретает быстрые и удивительные успехи. Голос его сделался сильнее, звучнее, грудь крепче, пение вернее, отчетливее, выразительнее, даже игра заслуживает особенного внимания». Критик был уверен в дальнейших успехах певца. Он советовал ему «не слишком форсировать свой голос». Там же – о С. С. Гулаке-Артемовском, незадолго до того вступившем в русскую труппу: артист «подает прекрасные надежды. Свойство голоса его самое счастливое, самое богатое... Можно ожидать, что он будет прекраснейшим певцом. Надобно только, чтобы он не увлекался неумеренными похвалами мнимых друзей». О молодом П. П. Булахове: «Столько души, чувств, силы при самой верной и соразмерной интонации, при чистоте отделки каждого каданса, при выражении ситуации своей роли доказывают в нем не только будущего отличного первоклассного певца, но и прекрасного актера. В короткое время он сделал столько успехов, что мы вполне надеемся на будущее» (СП, 1852, 11 июля). О молодой Д. М. Леоновой: «Прелестная пе-



вица день ото дня совершенствуется» (СП, 1852, 5 августа). Зотов сожалел, что она «тратит прекрасное свое дарование пением по бенефисам Русских песен самого незначащего покроя: это ее несколько не формирует, а только портит» (СП, 1853, 6 апреля). Критик считал, что Булахов и Леонова вполне могут участвовать в спектаклях итальянской труппы.

Зотов ратовал за обогащение репертуара оригинальными русскими произведениями. «Переводы да переводы нам давно надоели. Национальная гордость с жадностью ожидает, требует своего, и она права. Мы просвещением своим, конечно, обязаны иноземцам, но ведь время школьничества кончается; пора быть самобытными во всем» (СП, 1842, 8 декабря). «Существование Русской Оперы составляет предмет самых пламенных, самых искренних желаний каждого любителя отечественного театра и национального достоинства, — утверждал Зотов и добавлял: — незабвенный наш Кавос положил основной камень этому прекрасному зданию. М. И. Глинка продолжает со славою эту исполинскую работу» (Там же). Несколько лет спустя критик вновь изложил эту мысль: «Иван Сусанин» Кавоса «было первое произведение истинно художественное и могущее стать наряду с тогдашними современными знаменитостями: Буальде, Керубини, Бертоном. <...> Она (опера. — А. К.) долго держалась на нашей сцене; новейшее творение Глинки на тот же сюжет решительно вытеснило ее из репертуара» (СП, 1851, 26 июля). Таким образом, Зотов предлагал считать основоположником русской оперы Кавоса. Критик сожалел, что автор «Жизни за царя» Глинка редко радует новинками. Причину, по которой русские композиторы недостаточно активно (с его точки зрения) работают, Зотов видел в том, что в России нет «особого сословия сочинителей музыки». Русские композиторы пишут музыку из любви к ней, «находят в том приятное развлечение после других, важнейших занятий». Создание музыкальных произведений не стало их ремеслом, профессией. Если бы от этого зависело их обеспеченное существование, если бы они работали интенсивно, без больших перерывов, то давно бы сравнялись с «великими именами, прославленными в Европе» и даже превзошли их (СП, 1851, 24 декабря).

Естественно, в статьях Зотова отразилось появление глинкинской оперы «Руслан и Людмила». «Долго мы ждали этого на-



слаждения. Целые шесть лет (с момента премьеры “Жизни за царя”. – А. К.) все любители Русской Оперы спрашивали друг у друга: скоро ли М. И. Глинка обрадует нас новым произведением своего гения?» – писал Зотов. Он сообщал, что еще до премьеры образовались две партии. Одна фанатично «превозносит дарование Глинки и ставит его выше Мейербера, Россини и Беллини», другая, исходя из исполнявшихся ранее фрагментов оперы, относится к ней отрицательно (СП, 1842, 8 декабря).

Чувствуется, что идущая далее оценочная часть статьи дала Зотову нелегко. Ему приходилось учитывать не только собственные впечатления, но достаточно сложную ситуацию, борьбу мнений, вкусов, интересов, сопровождавших премьеру. «Масса зрителей была наиболее поражена не музыкою и не пением, а сценическими принадлежностями», – сообщал критик. В публике слышалось: «Декорации прелестные, костюмы чудесные, монтировка превосходная!» Зотов подчеркивал, что ДИТ «заботится о том, чтобы Русский театр поставить на ту степень совершенства, которая ему прилична», и «постановка “Руслана и Людмилы” выше всего, что мы до сих пор видели в этом роде. Это такие роскошь и великолепие, которым бы позавидовали нам все столицы Европы». Зотов высоко оценивал искусство А. А. Роллера и в то же время отмечал, что в декорациях есть анахронизмы. Сюжет нового произведения подвергнут Зотовым решительной критике: «...Вышла самая запутанная опера! Сцены ничем не оправданные, холодные, пустые». Упомянув несуразность многих итальянских либретто, критик писал, что «от Русской оперы мы вправе требовать более», что необходимы «занимательность сюжета, хорошо обрисованные характеры, драматические ситуации действующих лиц и увлекательный слог», что должны быть оправданы «все выходы, все характеры, все положения». Это «сильно поддержит музыку» (Там же).

Вторая часть обширного отклика Зотова была опубликована через день и посвящалась музыкальной стороне премьеры. Он хорошо отзывался о М. М. Степановой (Людмила), об О. А. Петрове (Руслан), добавив, что в 3–5-м актах артисту было мало что петь. Ужасное впечатление произвела А. Н. Петрова (Ратмир), которую в третьем спектакле заменила А. Я. Петрова-Воробьева «и принятая была с восторгом». Об Э. А. Лилеевой (Горислава) сказано, что



она «день ото дня приобретает более успехов. Если грудь ее укрепится и свойство голоса сделается полнее, она со временем будет поддержкою нашей оперы» (СП, 1842, 10 декабря). Завершая оценку исполнителей, Зотов еще раз посетовал на «безжизненность» характеров персонажей, из-за чего актерам «решительно нечего было и играть». «Одно из лучших украшений оперы», по мнению Зотова, составили танцы.

Обращаясь к музыке, Зотов констатировал, что «публика уже объявила суд свой», почтив композитора «троекратным вызовом в первое представление» (*Там же*). Сам же он (как нередко и в рецензиях на итальянские спектакли), высказавшись в целом о музыке негативно, при последовательном рассказе об опере находил в ней множество музыкальных красот. «Если сюжет не представляет драматических ситуаций для выражения страстей, то музыка поневоле будет безжизненна», — указывал критик, но далее читатель узнавал, что каватина и рондо Антониды, как и свадебный хор, очень ему понравились, что ария Руслана «прекрасна», каватина Гориславы «заслуживает всякой похвалы». Исполнявшая арию Ратмира певица была не в голосе, но Зотов одобрительно отметил использование в оркестре солирующих инструментов и добавил: «Когда эта ария будет хорошо выполнена, то займет одно из первых мест в опере». Музыка танцев «составляет венец оперы» (критик здесь в восторге от соло виолончелей и флейт). Правда, финал 3-го акта «вовсе без выразительности, без движения, без жизни». В 4-м акте «прекрасные женские хоры; Адажио Людмилы превосходно», финал же слабый (из-за либретто). В 5-м акте прекрасен «последний мотив Людмилы». «Слава финала очень удачно оканчивает оперу. Это настоящий Русский колорит» (*Там же*). «В гармоническом отношении, — обобщал Зотов, — опера его [Глинки. — А. К.] имеет высокие достоинства, но в мелодии она ниже “Жизни за царя”». Критик писал, что композитор слишком большое внимание уделяет оркестру, в результате, например, в 1-м действии оркестр «слишком много, слишком сильно работает, и сценическое пение поглощается». Вообще, прекрасные находки в гармонии, инструментовке и т. п. отвлекают слушателя от происходящего на сцене. Глинка забывает, что главная функция оркестра — аккомпанирующая (так считал Зотов). К увертюре он тоже отнесся критично. Резюмируя, Зотов напи-



сал, что «Руслан и Людмила» «как опера... c'est une chose manque» («неполноценная вещь»; там же).

Спустя три месяца, когда страсти вокруг премьеры поутихли и сама жизнь многое прояснила, Зотов вновь вернулся к «Руслану». Подводя итоги театрального сезона, он остановился на деятельности русской оперной труппы. Критик отметил малочисленность публики на ее спектаклях, выделил привлекавшую зрителей «Аскольдову могилу» А. Н. Верстовского. Попутно высказал сожаление об утрате традиций русской комической оперы, считая, что «она больше идет к нашему вкусу, средствам и понятиям» (к этой мысли Зотов возвращался и в дальнейшем). Но центральным событием сезона он объявил постановку «Руслана и Людмилы», оперы, которая «составила эпоху в театральной летописи». Заметив, что споры о ней «верно всем и каждому надоели», Зотов, не пускаясь в полемику, подчеркнул, что «г. Глинка человек с большим, отличным дарованием. Опера его приятное и отрадное явление для публики. А недостатки?.. Где же их нет? Мы все-таки должны гордиться своим, Русским композитором... Теперь все богатство нашей сцены составляют две его оперы» (СП, 1843, 9 марта).

Позже Зотов не обошел вниманием и более молодых композиторов. Он очень одобрительно встретил оперу А. С. Даргомыжского «Эсмеральда» (СП, 1851, 24 декабря). Об А. Г. Рубинштейне Зотов писал, что это «известный композитор и фортепианист». «Слава его как одного из блестательнейших исполнителей, давно уже упрочена, — продолжал критик. — В последние же годы он стал известен в музыкальном мире многими прекрасными сочинениями» (СП, 1852, 11 марта). Зотов отметил «блестательный успех» оперы Рубинштейна «Куликовская битва» (СП, 1853, 6 апреля), а оркестр в его симфонии сравнил с «наилучшими местами Мейербера» (СП, 1852, 11 марта).

Открытие итальянской антрепризы побуждало к сравнению двух трупп и их актеров. Поначалу Зотов уже заранее был готов отдать все лавры гастролерам, отодвинув «доморощенные таланты» (это его выражение) на дальний план. Однако действительность оказалась не столь элементарной. «Кто не знает “Сомнамбулу” наизусть? Русская труппа несколько лет возглашала нам эту оперу», — писал Зотов и признавался, что теперь, «в исполнении Рубини, Тамбурини и, особенно, Виардо, музыку Бел-



лини не узнатъ» (СП, 1843, 30 ноября). Участовавшая в спектакле русская певица Лилеева рядом с этими звездами выглядела очень бледно. Зато, вдохновленный мастерством гостей, в лучшую сторону преобразился русский хор: «Эти же самые люди поют с удивительным согласием, выражают pianissimo самым очаровательным образом, участвуют в сюжете жестами и игрой: непостижимая перемена!» (Там же). «Даже наш прекрасный оркестр выигрывает много от итальянских представлений, — констатировал Зотов. — Теперь самый строгий наблюдатель услышит такую отчетливость в исполнении каждой инструментальной партии, что придет в истинно музыкальный восторг» (СП, 1843, 29 декабря). «Что прежде воображали себе, что у нас есть опера, что мы поем... Какая печальная ошибка! Рубини, Гарсия и Тамбурини доказали нам, что мы в первый раз слышим истинное пение», — противореча ряду других своих высказываний, писал критик (СП, 1844, 15 февраля). И тем не менее, Зотов подчеркивал, что лучшие русские исполнители, участвовавшие в итальянских спектаклях, оказались на достойном уровне. Описывая спектакль «Севильский цирюльник», восторгаясь мастерством все тех же Рубини, Тамбурини и Виардо, Зотов в то же время указывал: «Надобно отдать полную справедливость и русскому Базилио... Едва ли в какой итальянской труппе есть такой Базилио» (СП, 1843, 3 ноября). Речь здесь идет об О. А. Петрове. И в спектакле «Дон Жуан» Петров (Лепорелло) «всю свою трудную роль выполнил отлично» (СП, 1843, 30 декабря). В итоге критик с удовлетворением замечал, что певец «даже и в такой труппе служит украшением» (СП, 1844, 17 октября). Об А. Я. Петровой Зотов при случае написал, что она свела бы с ума всю Италию (СП, 1844, 24 января). Ту же мысль Зотов высказал позже в «Записках»: Петрова-Воробьева «изумила всех полнотой, мягкой звучностью и выразительностью тембра. Это был голос, какой редко встречается и в Италии» (ИВ, 66, 771). С неизменным успехом пел Гулак-Артемовский. Зотов особенно отметил его в спектакле «Пуритане» Беллини, где «жар и выражение Тамбурини до того одушевили» русского певца, что «он ни на шаг не отставал от высокого образца своего и произвел всеобщий восторг» (СП, 1844, 26 января). Критик призывал Артемовского к дальнейшему совершенствованию: «Только бы не останавливаться, учиться, еще учиться и все учиться» (СП, 1844, 13 ноября).



Среди итальянских артистов были, естественно, не только звезды. Когда спектакль проходил без них, прием публики и тон рецензий Зотова менялся. После оперы «Норма» со вторым составом, как отметил критик, «все были недовольны, а некоторые говорили даже, что эта опера лучше идет у русских» (СП, 1843, 19 ноября). Подводя итоги года и «вынося за скобки» гастролеров экстрауровня, Зотов писал, что «гораздо приятнее было слышать Леонова, Михайлова и Лихановского вместо Лавии и Галинари... А наш превосходный контр-альт г-жа Петрова 1-я [т. е. Петрова-Воробьева. – А. К.]. Кто не сознается, что она выше Альбони? Г-жа Степанова тоже спела бы все партии лучше г-ж Молины и Давид. Петров и Ферзинг были же всегда принимаемы с одобрением и хвалою!» (СП, 1845, 9 марта). Позже Зотов отметил, что опера «Фаворитка» на русской сцене имела гораздо больше успеха, чем у итальянцев (это его даже обидело; СП, 1848, 3 сентября). Все же, характеризуя общую картину, Зотов отразил безрадостное положение, в котором оказалась русская оперная труппа. Русская опера, писал он, «которая так нужна для образования музыкального вкуса нашего среднего класса, которая еще недавно так блестательно царствовала на сцене великолепными представлениями Роберта, Жизни за царя и всего итальянского репертуара... эта опера – увы! почти не существует... Итальянская опера решительно ее убила» (СП, 1844, 6 марта). Произведения Россини, Беллини, Доницетти в русском театре, по мнению критика, теперь будут восприниматься как пародии. Придется «ограничиваться чисто русским репертуаром, а где он? Жизнь за царя да и только (Аскольдову могилу давно пора бы в могилу)» (СП, 1844, 26 января). Подобные мысли Зотов высказывал постоянно. Год спустя он писал: «С тех пор, как мода и потребность лучшего водворили у нас Итальянскую труппу, о Русской опере говорить уже нельзя. Музыкальная страсть наша вполне удовлетворена... но, по невольному чувству национальной гордости, нам жаль уничтожения Русской...» (СП, 1845, 9 марта). Русская оперная труппа была переведена в Москву. Зотов отмечал, что «там она доставляет величайшее удовольствие публике» (СП, 1848, 15 марта). Он тепло приветствовал русские оперные спектакли, когда они возобновлялись в Петербурге. «Итальянцы поглотили почти самое воспоминание о нашей национальной опере... – скрупался Зотов. – Наконец воротилась она к нам... и дала нам лю-



бимое произведение нашего народного композитора... Утомленные руладами, избалованные всеми возможными фокусами пения, мы ощущали какое-то особенное удовольствие», — отзывался критик на спектакль «Жизнь за царя» (СП, 1848, 30 апреля).

В поле зрения Зотова были также балетные спектакли. Он неизменно высоко оценивал русскую балетную труппу, отмечал, что она, даже по мнению «иностраницев, лучшая балетная труппа в Европе» (СП, 1843, 8 января), «стоит у нас на высокой степени совершенства» (СП, 1843, 9 марта). «Жизель» в ее исполнении «это не балет, а чистая поэзия» (Там же). Однако в течение ряда лет критику пришлось констатировать явный недостаток интереса со стороны публики. В 1847 году он с недоумением писал о петербургском балете, «что труппа прелестная, что лучше нашего кордебалета едва ли где есть, что роскошнее нашего едва ли где ставят балеты, и едва ли где меньше их смотрят» (Там же. 18 февраля). Причина заключалась в том, что прекратились регулярные выступления в Петербурге прославленной итальянской балерины М. Тальони. С ее отъездом (в 1842 году) интерес петербуржцев к балетным спектаклям резко упал. «За успехи Тальони прелестная наша балетная труппа погибла», — признавался Зотов (СП, 1848, 16 марта). Тем не менее, он неустанно воздавал должное и всей труппе, и ведущим артистам. «Тальони неподражаема, превосходна, но неужели без нея и не смотреть на балет?» — вопрошал Зотов (СП, 1844, 6 марта). Признавая выдающееся дарование Тальони, критик считал, что достойны внимания и русские таланты. Особенно он выделял Е. И. Андреянову.

С осени 1847 года Зотов отмечал перелом в отношении петербуржцев к балету. В бенефис Х. П. Иогансона («прекрасный танцор нашей балетной труппы») зала была «совершенно полна» (СП, 1847, 10 ноября). Исполнялась «Пахита» и другие произведения. В бенефис Андреяновой прошел балет «Сатанилла, или Любовь и ад». Это была «полная победа» артистки. Как писал Зотов, с «Пахитой» «воскресла наша прекрасная балетная труппа, а монтировка “Сатаниллы” и превосходное исполнение его поставили ее опять на прежнюю степень славы и всеобщей любви» (СП, 1848, 16 марта). Радуясь этому, критик все же называл сюжет «Сатаниллы» чудовищным и с явной симпатией вспоминал «прежнее, стародавнее время, когда от балета требовали драматического сю-



жета, художественной пантомимы и главное – здравого смысла». «Теперь, – продолжал он, – в слове балет хотят только видеть танцы, группы, декорации и костюмы, а о связи между этими предметами никто и не заботится» (СП, 1848, 19 февраля). Подобно тому, как применительно к операм он ратовал за полноценное либретто и считал, что писать его должен специалист-литератор, так и в отношении балета он считал, что «составить хорошую балетную программу» могут лишь опытные литераторы. Обращаясь к ним, Зотов приглашал освоить «этую новую отрасль литературных трудов» (СП, 1844, 28 января). Новое внимание к балетным спектаклям привлекли гастроли австрийской танцовщицы Ф. Эльслер. После балета «Жизель» с ее участием Зотов писал, что это было «великолепное торжество Терпсихоры, какого мы не видали со времени отъезда незабвенной Тальони». Он называл Эльслер «первою теперешнею танцовщицею» и подчеркивал, что она «такая же превосходная актриса, как и танцовщица». «Театр был более нежели полон», – сообщал Зотов (СП, 1848, 7 октября). Восторг критика вызвала постановка балета «Катарина, дочь разбойника»: «Танцы восхитительны, группы прелестны, все обставлено великолепно, все исполнено превосходно» (СП, 1849, 15 февраля). Самые высокие похвалы и здесь выпали на долю Эльслер. В том же году, отмечая бенефис молодой русской балерины Т. П. Смирновой, Зотов написал, что она «принадлежит бесспорно к лучшим и замечательнейшим европейским танцовщицам» (СП, 1849, 30 декабря). Вскоре затем его восторг вызвала знаменитая итальянская балерина Карлотта Гризи. Зотов называл ее «волшебницей», писал о ее «неподражаемом таланте» (СП, 1851, 9 февраля). «Великим художником» считал критик французского балетмейстера и танцовщика Ж.-Ж. Перро, работавшего в середине века в Петербурге (СП, 1854, 19 февраля). Из отечественных исполнителей, помимо Андреяновой, похвалы получали Н. К. Богданова, Н. М. Муравьева, С. П. Радина (особенно за богатую мимику: см. СП, 1852, 22 января), Т. П. Смирнова, московская танцовщица П. П. Лебедева и др. Одно из характерных требований Зотова к артистам балета – выразительность пантомимы. «Движения ног, как бы они ни были удивительны, ничего не значат, – утверждал Зотов. – Им должны содействовать руки, потом все тело и наконец, главное, лицо» (СП, 1857, 27 сентября).



В поле зрения Зотова попадала не только сцена, но и зал. «Вы часто тут найдете комедии, гораздо забавнее сценических, — писал он. — Тут каждый хочет показать свой ум, свои познания, свою значительность в мире, свое остроумие... Кто делает такт, кто подпевает примадонне, кто корчит гримасы при малейшей неверности тенора, кто рассказывает анекдоты о танцовщиках, кто хвастает коротким знакомством с кордебалетом...» (СП, 1843, 8 января). «У нас все толкуют о музыке, все притворяются знатоками... а на поверхку настоящих любителей музыки у нас, право, немного» (СП, 1842, 30 ноября). «Достоинство музыки не привлекает у нас толпы зрителей. Великолепный спектакль, декорации, костюмы, танцы, лошади, машины — вот что нужно для наполнения театров» (СП, 1843, 9 марта). Тем не менее, Зотов считал, что «к публике надобно всегда сохранять уважение, хотя бы она и ошибалась» (СП, 1844, 13 ноября). В то же время он пытался воспитывать ее, прививать ей уважение к артистам, к их труду. Он протестует против неумеренного и несвоевременного выражения восторга: против аплодисментов, некстати прерывающих исполнение, против требований бисировать большие фрагменты (это утомительно для певцов), против «цветобесия», когда артисту приходится длительное время подбирать по сцене букеты, а подчас и получать травмы при их падении (Зотов отметил, что прежде этого не было). Критик напоминает о необходимости тактичности и деликатности, чтобы не выплескивалась наружу некрасивая борьба партий, при которой «всякому хочется вызвать своего артиста одного, не позволяя, чтобы выходил с ним другой» (СП, 1848, 8 ноября). Аналогичный случай — «после арии г. Росси вызывали г-жу Гризи!!» (СП, 1849, 9 декабря). Будучи внимательной и деликатной, публика в то же время должна проявлять требовательность. В ее реакции отражаются «степень просвещения этого города, вкус и нравы его жителей». Зрители «своим просвещенным вкусом обязаны учить и авторов, и актеров. Эксцентрические выходки должны быть тотчас же подавляемы массой, потому что они падают на всех и портят вкус» (СП, 1847, 17 февраля). Однако в действительности эти правила сплошь и рядом нарушались, и критик с огорчением констатировал: «Мы твердим о высокой цели театра, а публика хлопает водевилям. <...> Зрители не ходят в наши хваленые и разумные пьесы» (СП, 1852, 16 декабря).



Небольшая часть рецензий Зотова посвящена концертной жизни Петербурга (главным образом, это отклики на выступления артистов в период Великого поста). Критик восторженно писал о скрипаче А. Вьетане («легкость, живость и певучесть смычка превосходят всякую похвалу»), отмечал, что концерт сопровождали «громовые аплодисменты». По поводу фантазии на мотивы из оперы «Норма», исполненной на одной (четвертой) струне и вызывавшей бурю восторга, Зотов все-таки высказал сожаление – «музыка становится фокусом» (СП, 1847, 21 февраля). О выступлении скрипача Г. В. Эрнста критик сообщил, что оно прошло «с величайшими аплодисментами», однако, в отличие от концерта Вьетана, публики было мало (СП, 1847, 3 марта). В обоих случаях подробно рассказывалось о программе, затронуты технические детали скрипичного исполнительства. Мало слушателей собрало в том же году исполнение оратории Й. Гайдна «Сотворение мира», в связи с чем Зотов замечает: «Вкусы изменились, и слово оратория находит какой-то страх на самого отъявленного меломана» (Там же). Подробно освещались петербургские гастроли Г. Берлиоза. Зотов сообщил общие сведения о музыканте (бросил «беглый взгляд на эту полуромантическую жизнь»), добавив, что его «сочинения у нас до сих пор ни разу еще не игрались публично» (СП, 1847, 7 марта). После исполнения одной из частей драматической легенды «Осуждение Фауста» критик был «в полном восторге», однако заметил при этом, что композиторов-классиков кое-что могло бы покоробить («но всегда ли правы классики?» – задает вопрос Зотов. – там же). «Фантастическая симфония», писал критик, «не произвела особенного впечатления над нашими слушателями. Между тем в ней много первоклассных красот». Назвав наиболее удачные, по его мнению, места, он резюмировал: «Прекрасно, глубоко, но, увы! Самые красоты этого создания не для массы слушателей, а для отдельных существ, для кабинета, для сердца!» (СП, 1847, 20 марта). «Первоклассные красоты» отметил он и в симфониях «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта». В целом «Ромео» критик поставил значительно ниже «Осуждения Фауста», однако тут же добавил, что симфония «имеет в себе столько неотъемлемых и первоклассных красот, что еще больше упрочивает славу даровитого композитора» (как видно, выражение «первоклассные красоты» Зотову особенно полюбилось). В этом



произведении он более всего выделил Скерцо феи Маб, слушая которое «забываешь о музыке» и обо всем окружающем. Он оправдывает употребление стеклянной гармоники: «Фантастический музыкальный сюжет требует и фантастической инструментовки» (СП, 1847, 5 мая). Концерты Берлиоза запомнились также его дирижерским искусством, и несколько месяцев спустя Зотов убежденно писал: «Капельмейстер есть музыкальный полководец. Надобно, чтоб все музыканты имели полную к нему доверенность, а эта доверенность иначе не приобретается как если все убедятся в верных и глубоких познаниях дирижера. Тогда каждое его движение одушевляет, каждое слово его понято, каждая мысль исполнена. В короткое время пребывания своего здесь г. Берлиоз доказал все могущество слова капельмейстер. Музыканты, игравшие у него... сознавались с восторгом, что чувствовали себя совсем другими под управлением Берлиоза» (СП, 1847, 20 октября). Из современных петербургских дирижеров Зотов неизменно выделял В. М. Кажинского (В. Кажинский). Критик выразил благодарность ДИТ, когда та пригласила польского музыканта на пост капельмейстера Александринского театра, подчеркнул, что в антрактах «оркестр играет всякий раз прекрасные увертюры и лучшие симфонии» (СП, 1846, 3 мая). Несколько лет спустя Зотов констатировал, что Кажинский поставил оркестр «на блистательную точку» (СП, 1849, 20 сентября). Концертные хроники Зотова донесли до нас множество иных фактов, оценок и имен отечественных и иностранных музыкантов. Среди других сообщений – информация о новом журнале, основанном в январе 1847 года, содержащем «новейшие повести, и рассказы, и известия, касающиеся до музыки» и имеющем приложения – музыкальные произведения, преимущественно фортепианные, так как, поясняет Зотов, «у нас в Петербурге не только нет дома, но даже почти нет квартиры, в которых бы не было фортепиано» (СП, 1848, 16 января; вероятно, имеется в виду журнал «Le Monde Musicale»).

Наиболее интенсивно Зотов печатался в «Северной пчеле» с середины 1840-х до середины 1850-х годов. Однако, судя по всему, его выступления, связанные с музыкой, постепенно перестали удовлетворять издателей газеты. Появились пространые статьи о музыке Ф. М. Толстого (под псевдонимом Ростислав), заметки и корреспонденции Ф. В. Булгарина и других авторов. Поле дея-



тельности Зотова сужалось, от него отошла и «Театральная хроника». В конце концов, его сотрудничество прекратилось.

СП была единственным периодическим изданием, в котором Зотов выступал на музыкальные темы регулярно и в течение длительного срока. Однако в разные годы в разных петербургских журналах появлялись его статьи, обзоры и воспоминания, также заслуживающие внимания. Они посвящены, преимущественно, все той же, излюбленной теме – музыкально-театральной культуре Петербурга. Молодой Зотов принял участие в рубрике «Театр. Еженедельный репертуар» журнала «Северный наблюдатель», где, в соответствии с репертуаром истекшей театральной недели, отзывался (восторженно и обстоятельно) о балете «Венгерская хижина», постановке Ш. Дидло. Говоря там же о спектакле «Эсфири» (трагедия Ж. Расина), Зотов не обошел молчанием музыку О. А. Козловского, отметив, что она «исполнена истинно великими красотами» (*Северный наблюдатель*, 1817, ч. 2, № 25, 375). Годом позже журнал «Сын отечества» в рубрике «Русский театр» поместил статью Зотова о спектакле «Алина, Королева Голкондская» (опера Ф. А. Буальдьё, написанная в Петербурге). Отзываясь о постановке с большой похвалой, рецензент подчеркивал, что русский театр «отнюдь не упал, а напротив, находится в весьма блестательной эпохе» (*Сын Отечества*, 1818, ч. 43, № 3, 121). Любопытна позиция автора при оценке ведущих исполнителей. Он выделяет Н. С. Семенову, считая, что она «одна из тех редких актрис, в которой все дары природы, соединенные с искусством артиста, беспрестанно нас пленяют и восхищают». В то же время выясняется, что «она не певица в полном смысле сего названия: голос прекрасный, чистый, привлекательный и приятный, но нет гибкости, легкости и уверительности, необходимых для истинной певицы», что у нее «старание, усердие, прелестная игра и любезность заменяют все!» (*Там же*, 122). Обращает на себя внимание еще одна фраза критика (относящаяся к труппе в целом): «Порок, столь обыкновенный на нашем театре и вообще непростительный, нетвердость ролей был нечувствителен на сей раз» (*Там же*, 123).

Уже в 1840-е годы Зотов написал два пространных биографических очерка, также связанных с недавним прошлым русской оперы. Один посвящен певице Е. С. Сандуновой: «Прелестное лицо, ловкость, живость и пламенные глаза... при восхитительном



голосе, прекрасной игре и итальянской методе пения обворожило зрителей», — вспоминал Зотов (*Репертуар русских и Пантеон всех европейских театров*, 1842, кн. 12, разд. II, 4). Прослеживая жизненный путь Сандуновой, он подчеркивал, что «искусство ее везде соперничествовало с первоклассными талантами Европы», что ее имя «всегда будет знаменитым в летописи Русской Оперы» (*Там же*, 3). Особо отмечено исполнение ею русских песен. В очерке приведено множество общих сведений о ранних этапах развития русской оперы. Эта черта присуща также зотовской «Биографии капельмейстера Кавоса» (написана в связи со смертью музыканта). Имея в виду начало XIX века, автор писал: «Русская опера была еще во младенческом состоянии. Она почти не существовала. О музыкальной же школе и правилах пения не было и помину. Все делалось по вдохновению» (*PPT*, 1840, т. 2, кн. 10, 4). То же и в упоминавшемся очерке о Сандуновой: публика ждала одного — «Лишь бы в опере играли, а пение предоставлялось на совесть певца или певицы» (*Репертуар русских и Пантеон всех европейских театров*, 1842, кн. 12, разд. II, 3). «Более же всего, разумеется, — подчеркивал Зотов, — русская публика любила, чтоб сюжет оперы был национальный» (*Там же*, 2). Кавос уловил это, и его «Князь-невидимка» имел большой успех. «Блистательный хор интродукции более тридцати лет служил на всех фамильных праздниках выражением семейной радости и торжества; да и теперь еще нередко употребляют его в таких случаях», — свидетельствует Зотов (*PPT*, 1840, т. 2, кн. 10, 4–5). После «Князя-невидимки» Кавос «посвятил всю жизнь свою на образование и усовершенствование Русской оперы» (*Там же*, 5). Если «Князь-невидимка» был переделкой французской пьесы, то «Илья-богатырь» на текст И. А. Крылова, по мнению Зотова, — первая «настоящая национальная опера». Она долго держалась на сцене и особенно горячо принималась в периоды «народных браней и торжества Русских» (*Там же*). «Венцом славы и музыкального гения» Кавоса Зотов считал оперу «Иван Сусанин», в которой композитор «прекрасно постиг дух национальной музыки» (*Там же*, 7). Автор останавливается на упреках, высказывавшихся в адрес Кавоса-дирижера, и объясняет порицаемые недостатки общим состоянием русского оперного театра. Зотов соглашается с тем, что Кавосу случалось замедлять темпы и облегчать вокальные пьесы, но причина коре-



нилась в русских певцах, так как «быстрых пассажей и легкости они доселе еще не успели приобрести». Лучшие тогда В. М. Самойлов и Н. С. Семенова «всех восхищали превосходной своей игрой, верным пением и прекрасным выражением страстей, но итальянские рулады и быстрые пассажи всегда приводили их в отчаяние» (*Там же*, 9).

Зотов сожалел о том, что намеченное Кавосом «первоначальное направление русской оперы к национальности не было поддержано». Он обвинял в этом просвещенные круги слушателей, которые «вопиали против оперного руссицизма. Осыпали насмешками тех, кто его поддерживали, и выставляли достоинства и красоты великих иноземных композиторов» (*Там же*, 5). Первый, после Кавоса, опыт М. И. Глинки в его опере «Жизнь за царя», отмечал Зотов, «был одобрен самым блестательным образом», но опять наступила длительная пауза. «Отчего же нет ему [Глинке. – А. К.] последователей? Отчего же он сам?..» (*Там же*, 6) И в очерке о Сандуновой высказана уверенность в том, что если любители музыки дождутся окончания Глинкой оперы «Руслан и Людмила», то «блестательная эпоха “Жизни за царя” возвратится для русской оперы. Публика опять толпами бросится ее слушать» (*Там же*, 2). Кстати, очерк о Кавосе содержит любопытное свидетельство того, сколь много места в жизни «просвещенной» части столичного общества занимал театр. Петербуржцы привыкли бывать здесь систематически. Одну и ту же оперу они готовы были слушать по 5–6 раз (Зотов считает, что это мало), правда, спектаклям русской труппы они далеко не всегда отдавали предпочтение (*Там же*, 3).

Наиболее полно прошлое русского театра, мысли о его пути с первых лет XIX века изложены Зотовым в мемуарах, которые он (под названием «И мои воспоминания о театре») начал публиковать в 1840-е годы в петербургском журнале «Репертуар русского театра». Затем он подготовил книгу «Театральные воспоминания: Автобиографические записки Р. Зотова (СПб., 1859; на обложке 1860). После смерти автора его сын, Владимир Рафаилович Зотов, по рукописям отца составил более полный вариант мемуаров, увидевший свет под названием «Записки Р. М. Зотова» (*ИВ, т. 64–66*; из предыдущих изданий сюда вошло не все). Многие страницы этих публикаций посвящены музыкальному театру и — шире — музыкальным впечатлениям автора вообще. Свою за-



дачу Зотов видел в том, чтобы для «будущей истории» сохранить известные ему сведения (ИВ, т. 66, 796).

Рассуждая о роли театра для массового зрителя, Зотов писал: «Составляя полезное и приятное занятие, театр отвлекает толпы народа от других рассеяний, более вредных для телесного и нравственного его здоровья. Но, приучая его к театру, нужно вместе с тем и незаметно дополнить и образование его, показывая ему только картины добродетелей гражданских, семейных и моральных, чтоб он следовал всегда по стезе законов, нравственности и любви к отечеству. Возбуждение дурных страстей приносит вред всему обществу» (Там же, 33). По мнению Зотова, современный ему русский театр «лучше всех в Европе может выполнить благородную цель своего назначения, то есть исправления нравов, водворения хорошего вкуса и приучения публики к чувству изящного, прекрасного, похвального». Причина в том, что в России «лучшая система существования театра» (Там же, 36). «У нас театр принадлежит придворной части и содержится от казны, для которой гораздо важнее, чтоб большинство публики было образованное и одушевленное чувством добра и долга, нежели какие-нибудь мелочные остатки экономии, исчезающие в государственном бюджете, как капля в море» (Там же, 424). Зотов убежден, что театры «не должны отдаваться на жертву и эксплуатацию антрепренеров... Может ли национальная драматургия процветать при антрепренерах? Какое им дело до народной славы, до гениальных произведений? – Им нужны только доходные пьесы» (Там же, 37).

Оглядываясь на прошлое русского оперного театра, автор «Записок» с удовлетворением вспоминал, что в репертуаре процветала комическая опера – «наиболее свойственная духу и вкусу русской публики». При этом от опер требовали, «чтоб они были пьесами со смыслом и занимательностью», а от певцов – «чтоб более всего играли, и все певцы обязаны быть актерами» (Там же, 405). Увлечение итальянской оперой, итальянской манерой пения оказалось «гибельной страстью». «Итальянцы восхищали всех; почему же русским не петь точно так же и то же самое, что пели итальянцы?» (Там же, 416). Так на русскую сцену попали основные оперы их репертуара. Наши «замечательные оперные таланты» (Зотов называет Петрову-Воробьеву, Н. О. Дюр, Степанову, Петрова) проявили себя в них блестяще, но «отдельные музыкальные



дарования, изредка являющиеся, вовсе не доказывают, что мы были способны к итальянской опере... Под 60° северной широты не рождаются гибкие и нежные голоса Италии» (*Там же*, 421). «У нас, в нашем народе много музыкального чувства, но в своем роде, — продолжает Зотов, — русский тоже поет и на работе, и в горе, и в весельи, но это пенье имеет свой национальный, особый колорит» (*Там же*). Поэтому «важнее всего было бы создание собственной русской оперы, и, начиная с незабвенного Кавоса, который многочисленными своими творениями положил основание ея существованию, многие композиторы прославились уже на этом поприще. Заслуги Глинки, Верстовского, Даргомыжского, Львова и графа Михаила Юрьевича Виельгорского будут всегда в истории русского театра». И хотя, утверждает мемуарист, «все они не успели еще создать русской оперы, но это придет мало-помалу. Существование ея неизбежно, необходимо» (*Там же*, 422). До тех пор Зотов считает нужным опираться на жанр комической оперы (в ее французском варианте): именно она «больше всех имела у нас успех» (*Там же*, 421).

Прошлое русской оперы более полно представлено в первой публикации театральных воспоминаний Зотова. Свои мемуары он делит на несколько периодов. Ранний охватывает от 1809 года (начало активного посещения театра) до 1812-го (уход в ополчение). «На русской оперной сцене владычествовала тогда “Русалка” со всеми ее подразделениями. Нередко являлись и переводы с французского и итальянского, но зрители были довольно равнодушны к Далейраку, Гретри и даже Фиораванти». Лишь в отношении переделанной «на русские нравы» «Русалки» «восторг зрителей был похож на исступление» (*PPT*, 1840, т. 1, кн. 4, 6–7). Из исполнителей Зотов выделял Я. С. Воробьева, который «знал очень хорошо музыку, был также одарен гибким, твердым голосом, имел много врожденного юмора и всегда был на сцене как дома» (*Там же*, 7). В пении он, по словам мемуариста, ориентировался на знаменитого итальянского певца Г. Замбони. А. Г. Пономарева Зотов характеризует как «отличного комика в операх и комедиях», тем не менее «голоса у него не было» (*Там же*). Такое случалось в то время, так как «тогда опера украшалась пением, но все-таки принадлежала драме» (*Там же*, 18). Отметив, что русский театр испытывал и испытывает потребность в хороших вока-



листах, Зотов вносит предложение – «в южных Приднепровских губерниях организовать консерваторию», набрать в нее людей с хорошими голосами (благо их в тех краях много), выпускникам предоставить дебют в столичном театре и тех, у кого дебют пройдет удачно, направить «для окончательного музыкального образования» в Италию или в Париж (*Там же*, 8). Зотов обстоятельно рассказывал о том, как работал с певцами Кавос, высоко оценивал оформление спектаклей, а в отношении оркестра говорил, что он «решительно уступал нынешнему в общей массе (*Там же*, 13). Рассказывая о французской труппе, Зотов на первое место выдвигал певицу Ж. Филлис-Андриё: «Прекрасный, нежный, гибкий голос, ловкость, живость и прекрасная наружность – все это, соединенное с глубоким знанием сцены и истинным неподдельным чувством, делало г-жу Филлис редкою актрисою» (*Там же*, 19).

Попав с русским ополчением в Берлин, Зотов бывал в местном театре. Постановки французской «большой оперы» произвели на него «невыгодное впечатление». Те же произведения он слышал в Петербурге, и после русских спектаклей ему «вовсе неинтересно было смотреть на немцев». Однако моцартовские произведения – оперы «Титово милосердие» и особенно «Волшебная флейта» – понравились «чрезвычайно». «Моцарт поразил меня», – признался Зотов (*PPT*, 1840, т. 2, кн. 7, 22).

Период 1814–1820 годов, по мнению мемуариста, – «блестательный период русского театра». «Не скоро русская опера достигнет до талантов столь прочных и блестательных», – считал он в 1840 году (*Там же*, 32). Первым из исполнителей назван В. М. Самойлов: его отличали «превосходная игра», «удивительный голос». Отмечен Г. Ф. Климовский: «Чистый, мягкий, обработанный голос, приятная наружность и свобода в сценической игре делали из него замечательного артиста» (*Там же*). Высоко оценивая игру и пение С. В. Самойловой, Зотов особо подчеркивал в ее исполнении «русский национальный оттенок»: она «пела неподражаемо русские песни» (*Там же*, 33). О Е. С. Сандуновой сказано, что «голос ее был обширный, звучный, приятный; метода была чистая итальянская, исполненная души и чувства; игра превосходная, несмотря на некоторые физические недостатки». В целом эта «певица превосходная, достойная европейской славы» (*Там же*). Показателен отзыв о Н. С. Семеновой. Зотов считал, что при ее внешности (Семенова была «прекраснейшей» среди певиц) она покоряла бы публику и



без всякого таланта. Однако, много работая, она как актриса выдвинулась на одно из первых мест. Пению она начала учиться поздно, «оттого голос ее, при всей приятности, звучности и обширности, не мог уже приобрести той гибкости, которая была нужна для многих партий» (*Там же*). Зотов называет также П. В. Злова: «Голос у него был прекрасный, игра исполнена чувства и достоинства» (*Там же*, 34). Из артистов иноземных трупп мемуарист выделил немецкую певицу Линденштейн. Она имела «звукный, сильный и приятный» голос обширного диапазона, виртуозно владела им («чище и вернее ее мудрено было сделать труднейшие пассажи; ноты сыпались как жемчужины»). Однако игра ее была «самая посредственная, главный же недостаток... состоял в том, что она была нехороша собой!» (*Там же*, 39).

Период от начала 20-х годов и до 1830-х, как пишет Зотов, «можно почитать самым бесплодным по части новых талантов, репертуара и монтировки спектаклей» (*Там же*, 43). «Самым замечательным явлением», казалось, становился Н. О. Дюр, обладатель «прекрасного, чистого голоса, одушевленного отличной игрой и украшенного наилучшею методою». Однако его увлек водевиль (*PPT*, 1840, т. 2, кн. 9, 41). По тому же пути пошла Н. В. Самойлова. Зотов горячо призывал певцов «не ослепляться водевилем». Он видел в этом театральном жанре забаву, а не искусство и предупреждал исполнителей, что громкий успех в этой области очень непрочен и недолог.

Обращаясь к годам, непосредственно предшествовавшим публикации этого варианта воспоминаний (1840), Зотов видит признаки возрождения русской оперы. В труппу пришли О. А. Петров, М. М. Степанова и др. «Самым блистательным приобретением русской оперы» мемуарист считал А. Я. Петрову-Воробьеву (*Там же*, 46). В репертуаре появилась опера Глинки «Жизнь за царя» и «положила твердое основание музыкальной народности» (*Там же*). Опера имела «блестательный успех». Однако прошло несколько лет, и зрители вновь стали охладевать к русским оперным спектаклям. Зотов считал, что это несправедливо.

Если мнения Зотова о русской опере, высказанные в его воспоминаниях, вполне согласуются с тем, что (естественно, в сжатом виде) можно прочесть в его критических статьях, то страницы, на которых говорится о балете, часто выглядят неожиданно. Мемуарист порицает сам жанр хореографического спектакля!



В СП он не решался столь открыто заявлять об этом. «По моему мнению, — пишет Зотов, — балет вовсе не принадлежит к изящным искусствам, потому что не возбуждает никаких нравственных и благородных чувств. Инстинкт человека и без того уже довольно склонен к дурным направлениям. Зачем же публично содействовать этому?» (ИВ, 1896, т. 66, 774). И в другом месте: «Лично мое мнение всегда было против этого печального искусства... которое, заставляя человека прыгать, вертеться, перегибаться, делает из него что-то вроде куклы или манекена на пружинах» (Там же, 302). Тем не менее в рассуждениях Зотова концы с концами не сходятся. Он же, говоря о танцах и плясках, утверждал: «Это немое пение ногами и телодвижениями». Отметив, что у каждого народа имеется свой «характеристический, национальный танец», он остановился на русской пляске и на трепаке: «Первая составляет целый роман в немом разговоре, а второй — полупьяное выражение веселья» (Там же, 772). Написав, что балет склоняет человека к дурному, Зотов тут же продолжил: «Я... по-прежнему люблю смотреть балет» (Там же, 774). Он высоко ценил Ш. Дидло: «Дидло был поэт, живописец, музыкант и страстно любил свое искусство» (Там же, 771). В его постановке балет «Амур и Психея» был «истинной поэзией, основанной не на одном поднимании ног и юбок, а на поэтическом замысле греческого мифологического мира» (Там же, т. 65, 302).

В мемуарах содержатся характеристики оперных и балетных трупп, отдельных актеров — как русских, так и гастролировавших в России, некоторых спектаклей, а также репертуара в целом. Зотов освещал положение театров в разные годы, говорил о системе управления ими.

Вспоминая свое длительное сотрудничество в СП, связавшее его с одиозными фигурами Н. И. Греча и Ф. В. Булгарина, и как бы извиняясь за это сотрудничество, Зотов писал: «Мне выбирать было не из чего, я приютился у этих людей... и должен им отдать справедливость: они были ко мне всегда внимательны... но все-таки кончилось тем, что мы поссорились» (Там же, 606). Положение театральных критиков было, указывал Зотов, сложным: «Они связаны неумолимыми узами, сковывающими их руки и языки. Они должны молчать или хвалить». Мемуарист вспоминал, что князь П. М. Волконский (театры были в его ведении) «сам читал тогда все рецензии» (имеется в виду чтение до опубликования).



Тем не менее, он «охотно дозволял благонамеренную критику», а замечания делал в деликатной форме, не без умиления отмечал Зотов (Там же, т. 66, 792). В целом «Записки» Зотова (как и его театральные воспоминания) – ценный мемуарный труд.

Имеются сведения о том, что дом Зотова в Петербурге длительное время «оставался одним из центров культурной и особенно театральной жизни» (Сенчурев, 12). Известно, что некоторые стихотворения Зотова были положены на музыку его дочерью А. Р. Зотовой.

## Литература

- [Зотов Р. М.] Театр: Еженедельный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. Ч. 2. № 25.
- [Он же] Биография капельмейстера Кавоса // Репертуар русского театра. 1840. Т. 2. Кн. 10.
- [Он же] И мои воспоминания о театре // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1. Кн. 4.; Т. 2. Кн. 7, 9.
- [Он же] Биография актрисы Сандуновой // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 12.
- [Он же; рецензии и пр.] Северная пчела. 1842. 30 ноября, 8 и 10 декабря; 1843. 8 января, 9 марта, 23 июня, 15 июля, 2, 3, 19 и 30 ноября, 1, 29, 30 декабря; 1844. 24, 26, 29 января, 15 февраля, 6 марта, 17 октября, 13 ноября, 23, 29 декабря; 1845. 25 января, 19 февраля, 9 марта, 13, 16 ноября; 1846. 9 января, 13 февраля, 3 мая, 27 сентября, 3 октября, 1, 18 ноября; 1847. 13, 23 января, 17, 18, 21 февраля, 3, 7, 20 марта, 5 мая, 20 октября, 10, 20 ноября; 1848. 8, 16 января, 1, 10, 19 февраля, 9, 15, 16 марта, 30 апреля, 3, 16 сентября, 7, 18 октября, 8, 29 ноября, 13 декабря; 1849. 4 и 15 февр., 20 сент., 17 и 27 окт., 17 нояб., 9, 13 и 30 дек.; 1850. 10 февраля; 1851. 26 января, 9 февраля, 26 июля, 24 декабря; 1852. 11, 22 января, 11 марта, 11 июля, 5 августа, 16 декабря; 1853. 6, 7 апреля; 1854. 19 февраля; 1857. 10, 27 сентября.
- [Он же] Театральные воспоминания: Автобиографические записки Р. Зотова. СПб., 1859 (на обложке 1860).
- [Он же] Записки Р. М. Зотова // Исторический вестник. 1896. Т. 64–66.
- Ливанова Т. Н. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века. М., 1960–1968. Вып. 1–4.
- [Она же] Оперная критика в России. М., 1966–1967. Т. I. Вып. 1 (совместно с В. В. Протопоповым), 2.
- Сенчурев Ю. Русский Дюма // Зотов Р. М. Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра И. М., 1993.

## Французская императорская труппа в Москве и Петербурге (1806–1812)

История французского московского театра как театра императорского началась в ноябре 1806 года: французские актеры, уже выступавшие на московской сцене, были зачислены в штат театральной Дирекции<sup>1</sup>. Первые спектакли в новом статусе они сыграли 19 и 21 ноября 1806 года, исполнив пьесы «Два брата, или Примирение» («Deux frères, ou la Reconciliation») А. Коцебу и «Любовники-протеи» («Les Amants-prothées») Г.-А. Париса, «Аббат де Л’Эпе» («L’Abbé de l’Epée») Ж.-Н. Буйи и «Недоверчивость и хитрость» («Défiance et Malice») М. Дьёлафуа<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> С. П. Жихарев в записках от 18 октября 1805 г. привел состав труппы с указанием амплуа. Список не полон, поскольку не все «сюжеты», по мнению автора, заслуживали упоминания: они – «простые подносчики писем» (Жихарев 1955, 111).

<sup>2</sup> «Московские ведомости» 14 ноября 1806 г. (№ 91, с. 1753) опубликовали (а 17 ноября продублировали) следующее объявление на французском языке: «Théâtre français. Les acteurs de SA MAJESTÉ IMPÉRIALE feront l’ouverture du spèctacle lundi, le 14 novembre, au Théâtre de Mr. Pachkow, par une réprésentation des «Deux frères, ou le Réconciliation», comédie en 4 actes et en prose. Madame Bailly débutera par le rôle de Charlotte; madame Laneau par celui de la vieille Anne. Monsieur Bailly jouera le rôle du Capitaine et monsieur Devremont celui du Procureur. Cette pièce sera suivie par des «Amants prothées», vaudeville en un acte. Mlle Vanhove jouera le rôle de Rosalie. Les spèctacles aurent lieu chaque lundi et samedi. Le 24, pour le début de monsieur Laneau, on donnera «L’Abbé de l’Epée». Cette pièce sera suivie de «Défiance et Malice». M. & mme Bailly joueront les rôles travestis. Les personnes qui désirent retenir des loges ou fauteuils pour plusieurs spèctacles s’adresseront au comptoir où l’on délivrera les billets au prix ordinaire» (Французский театр. Актеры ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА начнут представления в понедельник, 19 ноября, в театре г-на Пашкова, представлением «Двух братьев, или Примирения», комедии в 4-х действиях в прозе. Мадам Байи дебютирует в роли Шарлотты, мадам Лано – в роли старой Анны. Г. Байи сыграет роль Капитана, а г. Девремон – роль Прокурора. За этой пьесой последуют «Любовники-протеи», водевиль в 1-м действии. Мадемуазель Ванхов исполнит роль Розалии. Спектакли [труппы. – Е. В.] определены еженедельно, по понедельникам



В первые годы службы на императорской сцене труппа не отличалась сильным актерским составом. С. П. Жихарев вспоминал о ее спектаклях редко и с неудовольствием. Мемуарист упрекал труппу в отсутствии вкуса в выборе пьес, особенно драматических («вздор», «литературное уродство», «не очень удачное подражание Коцебу» – Жихарев 1955, 21), а участие русских актеров во французских спектаклях находил даже вредным для их репутации. «Сандуновой не следовало бы входить в эту французскую аферу. Пощеголять французским языком могла бы она и не на сцене»<sup>3</sup> (*Там же*).

До получения финансовой помощи со стороны государства французские артисты были вынуждены прибегать к всевозможным уловкам для привлечения публики и увеличения сборов. 20 ноября 1805 года Жихарев с негодованием писал о «шарлатанстве французов», решивших в бенефис Брюне увеличить плату за кресла:

Объявление о французском спектакле прекурье зное и не внушает доверия, точно паяцы воят с балаганного балкона: «К нам, публика, к нам! Уж мы для вас постараемся!» (*Там же*, 125).

Стиль анонса, процитированного Жихаревым, и сегодня может служить образчиком рекламной продукции – тут и упоминание об успехе пьес в Париже, («сладчайшие» прилагательные в превосходной степени), и заверение актеров сделать все возможное, усиленное тремя восклицательными знаками<sup>4</sup>. Однако и в дальнейшем

---

и субботам. 24 числа, в дебют г. Лано, дадут «Аббата де Л'Эпе». За ней последует «Недоверчивость и хитрость». Г. и г-жа Байи сыграют роли травести. Желающим зарезервировать ложи или кресла на несколько спектаклей следует обращаться в кассу, где билеты будут продаваться по обычной цене). [Здесь и далее переводы текстов с французского на русский язык автора статьи.]

<sup>3</sup> В феврале 1805 г. для увеличения поспектакльного сбора Е. С. Сандунова была приглашена петь в опере Н.-М. Далейрака «Любовник-статуя» (*L'Amant-statue*).

<sup>4</sup> «Les deux pièces viennent d'obtenir le plus grand succès à Paris tant à cause de leur style agréable, que par la manière ingénieuse dont elles sont traitées. Les acteurs redoubleront de zèle pour que le spectacle soit favorablement accueilli!!!» (Жихарев – 1955, 125). (Две пьесы только что заслужили самый большой успех в Париже благодаря своему приятному стилю и замечательной манере, в которой они были представлены. Актеры удвоят свои старания, чтобы спектакль был благосклонно принят [публикой]!!!)



французы не переставали удивлять современников своей предприимчивостью. Так, в начале 1806 года первая актриса труппы мадам Дюпаре открыла свой магазин мод на Кузнецком мосту (*Там же*, 165). В дни своих бенефисов в этом магазине супруги Дюпаре продавали билеты<sup>5</sup>.

Восемнадцатилетний театрал с присущей молодости категоричностью называл еще одну причину неудач труппы — малопривлекательную внешность французских актрис и актеров:

До сих пор на московской французской сцене мы видели только преужасные женские хари, с которыми никакая пьеса не могла иметь настоящего успеха. Дарование дарованием, но в женщине красота или, по крайней мере, приятная физиономия — не последнее дело на сцене. Какая может быть иллюзия, когда вдруг какую-нибудь Агнесу<sup>6</sup> играет сорокалетнее и красноносое пугало? Уж, конечно, лучше видеть бездарную, но хорошенкую мадам Кремон и слушать, как пропишит она:

Lorsque dans une tour obscure<sup>7</sup>,  
или

---

Еще один пример подобного анонса — в «Московских ведомостях» от 28 января 1806 г.: «Dimanche, 28 janvier, au bénéfice de Mérienne on aura l'honneur de jouer “Madame de Sévigny”, comédie nouvelle en 3 actes, par l'auteur de “L'Abbé de l'Epée”; jamais pièce plus intéressante n'a été jouée à Moscou par des acteurs français. Elle ne sera jouée qu'une seule fois à cause de la clôture avant le grand carême». (В воскресенье, 28 января, в бенефис Мерьена, будем иметь честь сыграть «Мадам де Севиньи», новую комедию в 3-х актах автора «Аббата де Л'Эпе». Никогда более интересная пьеса не была исполнена в Москве французскими актерами и будет сыграна только один раз по причине прекращения спектаклей во время Большого поста.)

<sup>5</sup> Московские ведомости. 1806. 10 января. № 3. С. 39.

<sup>6</sup> Речь, вероятно, идет о комедии «Школа жен» («L'École des femmes») Ж.-Б. Мольера.

<sup>7</sup> Жихарев цитирует первую строку из романса Розины «Когда в мрачной башне» из одноактной комической оперы Д. Делла Марии «Арестант» («Le Prisonier»). См.: Romance «Lorsque dans une tour obscure»: Le Prisonnier, ou la Ressemblance. Comédie en un act et en prose mêlée de chant / Oeuvres complètes de l'Alexandre Duval. Vol. 4. Bruxelles. P. 50. (Пленник, или Сходство. Комедия в 1 действии и в прозе с пением / Полное собрание сочинений Александра Дювала. Брюссель, 1824–1825. Т. 4. С. 50).



Jeunes filles qu'on marie<sup>8</sup> и проч.,  
чем видеть и слышать беззубую старуху madame Lavandaise  
в роли кокетки Селимены<sup>9</sup> или рыжую madame Duparai в  
роли Нанины<sup>10</sup> (*Там же*, 228).

Еще одна запись Жихарева – о постановке «миленькой оперы» с «прекрасной музыкой» «Багдадский калиф» (*Le Calif de Bagdad*) Ф.-А. Буальдье:

Мы смеялись от души, когда пел хор: «C'est ici le séjour des Grâces» [Здесь обитают грации. – Е. В.], тогда как сцена наполнена была преуродливыми французскими харями (*Там же*, 21).

Согласно воспоминаниям Жихарева, оперы присутствовали в репертуаре французов до 1806 года: кроме перечисленных «Арестанта», «Багдадского калифа», «Адольфа и Клары» и «Любовника-статуи», он пишет о постановке «Поля и Виргинии» (*Paul et Virginie*)<sup>11</sup> (*Там же*, 17).

В первый год своего существования придворный французский театр в Москве дал 26 представлений, из них только однажды была показана опера – «Турецкий лекарь» (*Le Médecin turc*) Н. Изуара. В приводимом В. П. Погожевым списке «Последовательного, по дням, репертуара Императорских Московских Театров с 1806 по 1825 г. включительно» (Погожев 1907) среди спектаклей французской московской труппы оперы начинают появляться с конца 1807 года: 21 декабря, в бенефис мадам Лавандэз, в одновечернем спектакле поставлены сразу две оперы (исключительный случай!) – «Разгневанный муж» (*Le Mari colère*) П. Гаво и «Дедушка» (*Le Grand-père*) Л.-Э. Жадэна. До начала 1809 года репертуар французского московского театра составляли преимущественно комедии, реже – драмы, трагедии и водевили. В летние месяцы 1806 и 1807 годов актеры предпочитали исполн-

<sup>8</sup> Рондо Клары из одноактной комической оперы Далейрака «Адольф и Клара, или Два пленника». См.: Rondeau. Adolphe et Clara, ou Les deux prisonniers. Comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes. Paris. Р. 8 (Адольф и Клара, или Два пленника. Комедия в 1 действии в прозе с ариеттами. Париж. С. 8).

<sup>9</sup> Возможно, в комедии «Мизантроп» (*Le Misanthrope*) Мольера.

<sup>10</sup> Вероятно, в одноименной пьесе Вольтера.

<sup>11</sup> Композитор не назван. Возможно, речь идет об опере Р. Крейцера (1791) или Ж.-Ф. Лесюэра (1794) с тем же названием.



нять комедии и водевили, оставляя драмы и трагедии на более холодное время, а летом 1808 года вообще ограничивались одними комедиями.

Французская труппа 1806–1808 годов была преимущественно драматической: только «красивенькая» мадам Кремон, муж которой дирижировал оркестром и давал уроки на скрипке, слыла «недурной в оперетках» (*Там же, III*). Ее ведущими актерами считались Дюпаре, универсальный во всех ролях, и его супруга в амплуа «первой любовницы».

До начала октября 1805 года французские актеры играли в Петровском театре. После пожара 8 октября и вынужденного небольшого простоя труппа возобновила спектакли в доме Пашкова<sup>12</sup>, где выступала до конца 1808 года. С января 1809 и до 1812-го, вместе с русской труппой, она получила в распоряжение сцену Нового Императорского (Арбатского) театра<sup>13</sup>.

Главным событием театральной жизни Москвы сезона 1808/1809 годов стали гастрольные спектакли санкт-петербургской французской придворной труппы, большая часть которых прошла в доме Пашкова (с 16 сентября по 19 октября). Три вечера 1808 года (24, 26 и 28 сентября) и один – 1809-го (23 января) столичные актеры играли в Новом Арбатском театре. Публика ждала их приезда с нетерпением (*Финдейзен 1910, 33*) и встретила с восторгом. Это был настоящий «музыкальный фейерверк»: петербургские певцы привезли 23 оперных спектакля! «Звезды» петербургской музыкальной сцены – Ж. Филис-Андиэ, Ж. Филис-Бертен, А. Меес – предложили московской публике все самое модное или горячо любимое петербуржцами: оперы Н. Далейрака, Л. Керубини, А. Бертона, Э. Мегюля, П. Гаво, А. Гретри, Д. Делла Мария и, конечно, сочинения капельмейстера столичной труппы Ф.-А. Буальдье.

Эти гастроли стали вехой в истории московского музыкального театра. Они совпали с окончанием трехлетнего срока контрактов

<sup>12</sup> Дом Пашкова (ныне одно из зданий Российской государственной библиотеки, ул. Воздвиженка, 3/5) построен в 1784–1786 гг. по заказу П. Е. Пашкова, предположительно по проекту В. И. Баженова. Во флигеле, переделанном для театральных представлений, играли спектакли (с перерывами) с 1806 по 1824 г.

<sup>13</sup> Новый Императорский (Арбатский) театр (1808–1812) построен на Арбатской площади по проекту К. И. Росси, сгорел в пожаре 1812 г.



московских артистов, послужили стимулом к пересмотру состава труппы и репертуарной политики французского театра в Москве. После отъезда столичных актеров, с января нового, 1809 года, водевили практически полностью исчезли со сцены московского французского театра, а его основу составили французские комические оперы (в основном одноактные) и «оперы спасения»<sup>14</sup>.

С 1806 по 1812 год в Москве показали 23 водевиля и 80 опер<sup>15</sup>. Большинство из них принадлежат XVIII веку. Среди «новинок» — «Алина, королева Голкондская» («Alina, reine de Golconde») Бертона, «Два слова» («Les Deux mots») Далейрака, «Мнение публики» Пиччинни («L'Avis au public»), «Золушка» («Cendrillon») Изуара, «петербургские» оперы Буальдьё. Французские певцы исполняли подряд два или более сочинений одного композитора, словно воспитывая у публики привычку к композиторскому стилю. Так, например, в апреле 1809 года поставлены «Фальшивая магия» («La Fausse magie»), «Граф Альбер» («Le Comte d'Albert»), «Говорящая картина» («Le Tableau parlant»), «Земира и Азор» («Zémira et Azor») Гретри и его балет «Деревенское испытание» («L'Épreuve villageoise»).

Финансовая поддержка государства позволила расширить состав артистов труппы. В штате 1809 года уже предполагалось разделение московской французской труппы на «оперную» и «драматическую».

Приводим полный список артистов обновленной французской труппы 1809 года с указанием амплуа и годового жалования<sup>16</sup>. В оперной труппе — «актеры» Фурес (первые роли Филиппа, 4000 руб.), Теодор (первый певец, 4000 руб.), Гадбле (первый бас, 4000 руб.), Филипп (второй бас, 2000 руб.), Дюкло (роли гримов, 3000 руб.), Андре (роли простаков, 2500 руб.), Арман (роли простаков, 3500 руб.), незанятая вакансия на роли Мартена (2500 руб.).

<sup>14</sup> Перенос акцента на оперу в репертуаре трупп демонстрируют афиши и газетные объявления тех лет: если в анонсе значился оперный и драматический спектакль, то театральный вечер начинался, как правило, с оперы.

<sup>15</sup> См.: *Список опер и водевилей* в приложении к данной статье. Наибольшей популярностью, безусловно, пользовались произведения Далейрака (20 наименований).

<sup>16</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 14. Д. 447. Из состава прежней труппы в ней остались супруги Дюпаре, перешедшие с первых ролей на роли слуг, Белькур, сменивший амплуа «благородного отца» на «второго грима», и Арман, сохранивший свое амплуа.



Оперные «актрисы»: Монруа-Дефорж (первая певица, 3000 руб.), Фурес (серьезная певица, 4000 руб.), Дюкенуа (серьезная певица, 3500 руб.), Теодор (вторая певица, 2500 руб.), Жульен Флери (вторая певица, 2000 руб.), В. Гадбле (роли старух, 3500 руб.)<sup>17</sup>, Опор Бюрсе (роли старух, 4000 руб.).

В комедии – актеры: Перу (первые роли, 2000 руб.), Теодор (молодой любовник, жалование указано выше), Гадбле (благородный отец, жалование указано выше), Адне<sup>18</sup> (резонер, 3000 руб.), Дюклю (роли гrimov, 3000 руб.), Белькур (роли вторых гrimov, 1200 руб.), Дюпаре (первые роли слуг, 2000 руб.), Андре (вторые роли слуг, 2500 руб.), Арман (вторые роли слуг, 3500 руб.). В комедии – актрисы: Фурес (первая любовница, 4000 руб.), Дюкенуа<sup>19</sup> (первая любовница, 3500 руб.), Андре (молодая любовница, 2000 руб.), Лизора Бюрсе (невинные роли, 1000 руб.), Шери Дюку (благородная мать, 2000 руб.), Гадбле (комическая старуха, 3500 руб.), Опор Бюрсе (первые роли служанок, 4000 руб.), Дюпаре (вторые роли служанок, 2000 руб.). По всей труппе роли «аксессуаров» занимали Анри Бюрсе<sup>20</sup> (1500 руб.) и Бертранд (1200 руб.). Суфлером труппы был Дензель (800 руб.), а режиссером – Арман (жалование указано выше). Оставшимся за Штатом актеру Доз и актрисам Ф. Кастелли<sup>21</sup>, Перены, Лавандэз Дирекция сохранила жалование до окончания сроков их контрактов в 1812 году.

В соответствии с запросами времени и требованиями жанра комической оперы певцы и певицы труппы обладали навыками драматических актеров. Это позволяло им занимать подходящие амплуа в комедии: солисты оперы (Теодор, Гадбле, Фурес, Дюкенуа) были ведущими «сюжетами» и в драматической труппе, а оперные «простаки» (Андре, Арман) и «старухи» (Бюрсе, Дюпаре) играли в комедиях слуг.

В оперной труппе наметилась новая тенденция дифференциации певцов по голосам («первый бас») вместе с сохранявшимися указаниями на характер роли («благородный отец», «молодой любовник») или значимость персонажа («второй слуга»).

<sup>17</sup> Византия Гадбле – контракт с 08.05.1808.

<sup>18</sup> Адне – контракт с 19.07.1808 по 19.07.1812.

<sup>19</sup> Дюкенуа – контракт с 03.10.1810 на три года.

<sup>20</sup> Анри Бюрсе – контракт с 03.10.1810 по 03.10.1810.

<sup>21</sup> Фани Кастелли прибыла в Россию 13.10.1810, контракт с ДИТ до 13.10.1812.



В целом актерский состав труппы был все же малочисленнее и слабее петербургского. В штате московской французской оперы отсутствовали должности капельмейстера и режиссера. На те же амплуа московским актерам полагалось меньшее жалованье, чем столичным. В 1809 году расходы по французской труппе в Петербурге составили 175 648 руб., в Москве – всего 66 340 руб. При этом, как и все московские труппы, она оказалась доходнее петербургской (51% и 35% соответственно) (Погожев 1906, 145). Это объясняется отчасти скромностью ассигнований на московский театр, отчасти – хорошими сборами московских спектаклей. Не случайно прибывшая в 1808 году в Петербург актриса Жорж при заключении контракта добивалась позволения давать два ежегодных бенефиса в Петербурге и два – в Москве.

Биография французской оперы в России тесно переплетена с перипетиями политической жизни, которая, в конце концов, сыграла роковую роль в судьбе обеих трупп – петербургской и московской.

Приехавшие в Петербург в конце XVIII – начале XIX века актеры французского театра «были так или иначе связаны с появившимися здесь» после 1789 года эмигрантами-роляристами (Эйхенбаум 1955, 668). Солистку петербургской оперы Ж. Филис-Андре и все ее семейство в Россию привели гонения Жерома Бонапарта, брата императора (Вигель 2003, 257). За ними в российскую столицу поспешил возлюбленный Филис-Бертен, обедневший после революции дворянин Сен-Леон, который также поступил на службу ДИТ (*Там же*). Московская французская труппа, созданная позднее, оказалась, напротив, бонапартистской и, «вероятно, находилась в тайных связях со шпионскими организациями наполеоновского правительства» (Эйхенбаум 1955, 668).

Известно, что перед началом русской кампании Наполеон для изучения политического, военного и экономического положения России широко использовал разведку: шпионы забрасывались под видом путешественников, торговцев, гувернеров и проч. Война с Францией изменила положение иностранцев в России, они вынуждены были либо уехать (в Гамбург или другие ближайшие города в надежде, что война будет непродолжительной), либо принять русское подданство. Только артисты избежали этой необходимости (Фюзи 1850, 7), однако за некоторыми из них полиция установила наблюдение. В РГИА сохранились материалы дела о



взятии под стражу Филиппа, второго баса французской оперы в Москве<sup>22</sup>. Под грифом «секретно» дела содержат переписку директора императорских театров А. Л. Нарышкина с председателем комитета министров, министром полиции, графом С. К. Вязмитиновым. Согласно высочайшему повелению государя императора и вследствие предписания, полученного от главнокомандующего Москвы, графа И. В. Гудовича, 21 марта 1812 года в 5 часов вечера Филиппа арестовали и из дома, где он квартировал, отправили в Петербург. Еще до взятия под стражу за его поведением и речами был установлен надзор. Филиппа освободили 23 мая 1812 года. Срок его контракта к тому времени истек, и «хотя и мог бы он быть полезен при здешних театрах, но так как был уже единожды в подозрении»<sup>23</sup>, то на возобновление его службы Дирекция не решилась.

К началу 1812 года антифранцузские настроения в обществе достигли своего пика, особенно в Москве: гастроли Филис-Андре сопровождались неприятными инцидентами в публике (*Вяземский 1883, 161–162*), московская труппа была вынуждена сменить репертуар, — отказавшись от комедий, опер и водевилей, весь февраль и начало марта 1812 года она играла трагедии Ж. Расина, П. Корнеля и Вольтера с мадам Жорж в главной роли. Затем спектакли совсем прекратились. Наконец, 18 ноября 1812 года вышел указ Александра I об упразднении петербургской и московской французских трупп.

Пока не обнаружены документы об обстоятельствах отъезда артистов из Петербурга. Предполагаем, что они покинули Россию быстро и без проблем<sup>24</sup>. Судьба московской труппы сложилась траги-

<sup>22</sup> Филипп (Philippe) – в составе труппы с 1809 г.; дебютировал на московской сцене 8 и 11 января 1810 г. в операх «Ефроэзина и Корадин» («Euphrosine ou Coradine») Мегюля и «Монтеренский замок» («Le Château de Monténégo») Далейрака. См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 999. Об увольнении в отпуск московского актера Леблана. 7–23 марта 1812. Л. 10; там же. Д. 1039. О содержании по Высочайшему повелению под стражей французского актера Филиппа. 23–25 мая 1812. Л. 1–3.

<sup>23</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1039. Л. 3.

<sup>24</sup> Остались в столице (или впоследствии вернулись) драматические актеры Луи Дюран (первый любовник) и Франц Мезьер (младший брат инспектора и режиссера труппы Жана Мезьера; в 1822–1823 гг. – вместе с Гиацинтом Брисом антрепренер новой Петербургской французской труппы).



чески: артисты не покидали город до прихода французских войск<sup>25</sup>, в огне пожара лишились имущества; отступая с наполеоновской армией, потеряли близких, некоторые сами погибли (*Кони 1840*).

Подробные воспоминания об этих событиях оставила Луиза Фюзи – актриса московского театра, исключительная женщина, обладавшая несомненным литературным талантом и сильным характером. Ее мемуары – прекрасный документ эпохи, содержащий детали довоенной театральной, музыкальной, салонной жизни двух столиц (*Фюзи 1850*)<sup>26</sup>. Фюзи подробно описала бедственное и опасное положение французских актеров, оставшихся в горящей Москве, а также придворный театр Наполеона, организованный силами этих актеров, ранее служивших в Москве при российской императорской театральной Дирекции.

Идея создания театра принадлежала, по-видимому, генералу Боссе, назначенному его директором. Управляла театром Аврора (Опор) Бюрсе<sup>27</sup>. Французы выступали в доме Позднякова на Ни-

<sup>25</sup> Несмотря на то, что «контракты многих артистов были кончены, однако ж никто не смел отлучаться без отпуска» (*Фюзи 1850*, 33).

<sup>26</sup> Фюзи прибыла в Петербург в начале 1806 г. для зачисления во французскую придворную труппу и дебютировала в опере Гретри «Ревнивый любовник» (*L'Amant jaloux*). Она обладала «гибким, приятным, ученым» голосом (Лицей. 1806. Ч. 4. Кн. 1. С. 89), благодаря которому быстро стала «модною певицей для вечеров» (*Там же, 10*), давала уроки вокала и декламации. Ее голос был недостаточно силен для оперы, к тому же камертон петербургских театров оказался непривычным для нее – на четверть тона выше парижской Комической Оперы (*Фюзи 1850*, 8). Вскоре она попросила А. Л. Нарышкина перевести ее в московский французский театр, где прослужила с 1807 по 1812 г. В Москве Фюзи организовала свой салон, сблизилась с Фильдами (была посаженной матерью на свадьбе Дж. Фильда и А. Першерон), итальянским живописцем С. Тончи, композитором Ф. Антонолини. После взятия Смоленска, когда население Москвы стало покидать город, Фюзи попыталась выехать в Петербург. Однако, несмотря на ходатайство дипломата графа А. И. Маркова, управляющий московскими театрами А. А. Майков ей отказал, поскольку незадолго до этого она уже воспользовалась отпуском.

<sup>27</sup> Бюрсе (Bursay, Burcey) Опор (Аврора; Aurora), актриса московской французской труппы. Согласно контракту, подписанному в Каселе 24 августа 1808 г., она играла роли «матерей Дюгазон» (как правило, это партии для обладательниц «светлого» меццо-сопрано, не слишком сложные технически) и «матерей» в водевилях и комедиях, а также – «первых субреток», за что ей полагалось 4000 руб. жалования в год.



китской<sup>28</sup> – одном из лучших домашних театров Москвы, который спешно привели в порядок. Гардероб пополнили из сокровищниц Кремля. В первый вечер, 7 октября 1812 года, господа Адне (Adnet), Перри (Perroud), Сен-Клер (St. Clair), Белькур (Belcour), Берtrand (Bertrand), госпожа Андре (Andre) и госпожа Фюзи (Fusil) давали комедию П. Мариво «Игра любви и случая» (*Le Jeu d'amour et du hasard*) и одноактную комедию П. Серу (P. Cérou) «Любовник – автор и слуга» (*L'Amant auteur et valet*)<sup>29</sup>. Оркестр был составлен из «лучших музыкантов со всех полков императорской гвардии» (*Кони 1840, 113*). Всего актеры успели сыграть 11 пьес и водевилей (в том числе – «Три султанши» К. Кавоса).

Ф. А. Кони утверждал, что Наполеон не видел ни одного спектакля труппы. Для развлечения императора Л. Ф. Ж. де Боссе пригласил итальянского певца Таркино, «с душой и хорошей методой» (*Кони 1840, 115*), который приехал из Милана в Москву незадолго до вступления французов. А «г-жа Бюрсе приискала к нему отлично-го пианиста, Мартини, сына автора опер “Редкая вещь” (*La cosa rara*) и “Дианино дерево” (*L'Arbore di Diana*)». Оба артиста <...> каждый вечер составляли Наполеону концерт из пьес любимых его авторов» (*Там же, 115*). Фюзи, напротив, в «Воспоминаниях» рассказала о происшествии, свидетельствующем о том, что Наполеон бывал в театре:

В сцене окна я спела романс, который доставил мне огромный успех в московских обществах; это было не пе- чатанное еще сочинение немецкого композитора Фишера<sup>30</sup>. Обыкновенно, когда император бывал в театре, не аплоди- ровали; но этот романс, еще никому не известный, произвел сильное ощущение. Наполеон был занят разговором и не об-ратил на него внимания. Он спросил, что это такое, и граф де Боссе велел мне повторить. <...> С этого дня романс во-шел в такую моду, что я должна была петь его везде, а ко-

<sup>28</sup> Фюзи ошибочно называет его «домом Постникова». В особняке на Большой Никитской его владелец, генерал-майор П. А. Поздняков, устроил домашний театр. Режиссером театра был Сила (С. Н.) Сандунов. Особняк уцелел в пожаре 1812 года.

<sup>29</sup> В афише автор комедии – Серон (Ceron), а жанр обозначен как «водевиль» (см. *Пыляев 1883, 652–653*).

<sup>30</sup> Возможно, М. Г. Фишер (M. G. Fischer?).



роль Неаполитанский<sup>31</sup> велел спросить у меня экземпляр для его капеллы. <...> Я привезла его потом в Париж, где он также произвел фурор (*Фюзи 1850*, 46–47).

19 октября армия Наполеона стала покидать Москву по Старой Калужской дороге. Актеры предпочли следовать за отступающей армией, но спастись удалось не всем. Фюзи добралась с французской армией до Вильно (позднее в высшем парижском обществе ее представляли словами «она совершила Березинскую переправу!»), где осталась по собственной инициативе, чтобы ухаживать за умирающим сыном герцога Данцигского, маршала Ф. Ж. Лефебра, и снова встретилась с русскими войсками. В Вильно она удочерила сироту, потерявшую в войну родителей. М. И. Кутузов стал крестным отцом девочки, которую назвали Надеждой. Возвратившись на родину, Фюзи отказалась от актерского звания и посвятила себя воспитанию приемной дочери<sup>32</sup>. Судьба девочки подала Э. Скрибу идею водевиля «Ольга, русская сирота»<sup>33</sup>.

Под Смоленском умер от голода «первый любовник» французской труппы Перроне. При переправе через Березину «первый актер» Адне получил обморожение и «утопил коляску и жену» (*Кони 1840*, 118). Во время партизанского наезда госпожа Андре была ранена. Опор Бюрсе предпринимала героические усилия для спасения подруги, но в Страсбурге Андре скончалась от ран. Выжившим артистам московской французской придворной (сначала российской, а затем – наполеоновской) труппы император Франции назначил пансионы (*Там же, 121*).

---

<sup>31</sup> Мюра (Мюрат; Murat) Жоашен (Иоахим; Joachim), король Неаполитанского королевства в 1808–1815 гг.

<sup>32</sup> Надежда Фюзи была представлена в высшем обществе во Франции и в Англии. В 15 лет она уже играла в Потсдамском театре для двора и дипломатического корпуса. Дебют Надежды на сцене собрал положительные отзывы в прессе; король Фридрих Вильгельм лестно отзывался об ее даровании. Ранняя смерть Надежды прервала удачно начавшуюся театральную карьеру.

<sup>33</sup> «Ольга, русская сирота» («Yelva, ou L'Orpheline russe»): водевиль в 2 д. А. Э. Скриба (A. E. Scribe), Т.-Ф. Девильнева (T.-F. de Villeneuve), Деверже (Desvergers). На русской сцене шла в 1830-е гг. в переводе Н. П. Мундта.



# СПИСОК ОПЕР И ВОДЕВИЛЕЙ

## из репертуара московской и петербургской

## французских трупп в Москве

### (1805–1812)

Список составлен на основе репертуара, приведенного В. П. Погожевым (Погожев 1907), объявлений газеты «Московские ведомости» (1806–1812 гг., раздел «Смесь. Объявления. Театр»), Каталога опер и водевилей (французских) по Нотной конторе (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 1881), справочных изданий (*MЭ, Grove, Grove Opera, MGG, Stieger*). Русские названия опер уточнялись по Книгам приходным и расходным спектакльных сумм (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 134, 136, 138, 140, 142, 146, 147, 153). В результате систематизации сведений из различных источников в «Списке» представлена информация о либреттистах, авторах водевилей, о количестве действий в спектаклях и датах премьер, приведены названия сочинений на русском языке, внесены уточнения в данные о композиторах.

Структура «Списка» основана на алфавитном (по именам композиторов) принципе систематизации информации. Он дает возможность выявить специфику репертуарной политики ДИТ, учитывавшей как исполнительские возможности труппы, так и музыкально-театральные предпочтения публики.

В каждой позиции «Списка» с обозначением фамилии композитора информация дана по следующей схеме.

#### В «Списке» опер:

фамилия и имя (инициалы) композитора (в круглых скобках фамилия на языке оригинала);

название оперы на языке оригинала;

название оперы на русском языке, принятое в источниках XIX в., – в круглых скобках;

современный перевод названия<sup>34</sup> – в квадратных скобках;

имя либреттиста в русской транслитерации;

имя либреттиста на языке оригинала – в круглых скобках;

количество действий;

год премьеры;

дата постановки спектакля на московской сцене;

театральная площадка;

солисты (в отдельных случаях при наличии информации);

гастроли СПб французской труппы («гастроли СПб. фр. тр.»);

<sup>34</sup> Переводы названий опер с французского на русский язык – автора статьи. Они даются в случаях отсутствия в источниках XIX в. названий опер на русском языке.



бенефисный спектакль с указанием имени бенефицианта  
(в отдельных случаях).

**В «Списке» водевилей:**

имя композитора;

название водевиля на языке оригинала;

название водевиля на русском языке, принятое в источниках  
XIX в., – в круглых скобках;

современный перевод названия – в квадратных скобках;

имя либреттиста в русской транслитерации;

имя либреттиста на языке оригинала – в круглых скобках;

количество действий;

год премьеры;

указание на жанр;

даты постановок спектакля на московской сцене;

театральная площадка.

**Условные сокращения:**

А. Т. – Новый (Арбатский) Императорский театр

г-жа – госпожа

г. – господин

д. – действие

Д. П. – Дом Пашкова

комп. – композитор

либр. – либреттист

пост. – постановка

СПб. фр. тр. – Санкт-Петербургская французская труппа

м. – monsieur

м-ме – madame

Сведения о постановках переводных спектаклей на русской сцене  
вынесены в примечания.

## Оперы

### Бертон А.-М. (Berton H.-M.)

1. *Alina, reine de Golconde* (Алина, королева Голкондская); либр. –  
Виаль Ж. (Vial J.), Фавьеर Э. (Favières E.); 3 д.; 1803.

Пост. – 23.02.1810, А. Т.; 30.04.1810, А. Т.

2. *Le Délire, ou les Suites d'une erreur* (Бред, или Следствия одной  
ошибки); либр. – Сен-Сир Ж.-А. де Реверони (Saint-Cyr J.-A. de  
Révéroni), 1 д., 1799.

Пост. – 26.09.1808, А. Т.; гастроли СПб. фр. тр.; 09.12.1811, А. Т.



3. *Les Maris garçons* [Юноши-супруги]; либр. – Гожиран-Нантей С. (Gaugiran-Nanteuil C.), 1 д., 1806.

Пост. – 03.10.1808, Д.П., гастроли СПб. фр. тр.; 17.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.; 14.02.1810, А. Т., в бенефис г-жи В. Гадблэ (m-me V. Gadbled); 03.05.1810, А. Т.; 09.06.1810, А. Т.

### Бруни А. Б. (Bruni A. B.)

4. *Toberne, ou le Pêcheur suédois* [Тоберн, или Шведский рыболов], либр. – Патрат (Patrat), 2 д., 1795.

Пост. – 25.05.1809, А.Т., в бенефис г. Дюпаре (m. Duparai); 21.06.1809, А. Т.; 31.08.1809, А. Т.; 04.09.1809, А. Т.; 26.08.1810, А. Т.

5. *Le Major Palmer* (Майор Палмер), либр. – P. Lebrun (Лебрэн П.) , 3 д., 1797.

Пост. – 02.05.1811, А. Т.; 31.12.1810, А. Т., в бенефис г. Филиппа (m. Philippe).

### Буальдьё Ф.-А. (Boieldieu F.-A.)

6. *La Jeune femme en colère* (Молодая разгневанная женщина), либр. – Клапаред Ж. (Claparède J.), 1 д., 1805.

Пост. – 15.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.; 22.09.1810, А. Т.; 26.11.1810, А. Т.

7. *Le Calif de Bagdad* (Багдадский калиф), либр. – Сен-Жюст К. (Saint-Just C.), 1 д., 1800.

Пост. – 1-я неделя февраля 1805; 28.09.1808, А.Т., гастроли СПб. фр. тр.; 23.01.1809, А. Т., СПб. фр. тр.; 05.07.1810, А. Т.; 14.07.1809, А. Т.; 06.09.1810, А. Т.; 13.12.1810, А. Т.

8. *Les Voitures versées* (Опрокинутые повозки), либр. – Дюпати Э. (Dupaty E.), 2 д., 1808.

Пост. – 17.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.

9. *Ma tante Aurore, ou le Roman impromptu* (Тетка моя Аврора, или Неожиданный роман), либр. – Лоншам Ш. (Longchamps Ch.), 2 д., 1803.

Пост. – 12.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр., бенефис г-жи Меес, г. Меес, г. Фейлида (m-me Mées, m. Mées, m. Feuillide); 24.07.1809, А. Т.; 21.08.1809, А. Т.; 12.10.1809, А. Т.; 23.11.1810, А. Т.; 13.07.1810, А. Т.

10. *Un Tour de soubrette* (Хитрость служанки), либр. – Гершен Н. (Gersin N.), 1 д., 1806.

Пост. – 19.04.1809, А. Т.



## Гаво П. (Gaveaux P.)

11. *L'Amour filial, ou la Jamde de bois* [Сыновня любовь, или Деревянная нога], либр. – Демустье Ch.-A.(Demoustier Ш.-А.), 1 д., 1792. Пост. – 26.07.1809, А.Т.; 29.07.1809, А.Т.; 07.10.1809, А. Т., при участии г-жи Флёри Ж. (m-me Fleury J.).

12. *Le Bouffe et le tailleur* (Буфф и портной), либр. – Гуффе А. (Gouffé A.), Вилье П. (Villier P.), 1 д., 1804.

Пост. – 10.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.; 19.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр. (последний спектакль); 28.02.1812, А. Т., при уч. г-жи Менвьель (m-me Fodor-Mainvielle); 25.06.1809, А. Т.; 18.10.1809, А. Т.

13. *Le Diable couleur de rose, ou le Bonhomme misère<sup>35</sup>* [Розовый чертенок, или Несчастный], либр. – Леврье-Шамприон Ж. (Lévrier-Champrion G.) 1 д., 1798.

Пост. – 16.09.1809, А. Т., в бенефис г-жи Флёри (m-me Fleury); 14.06.1810, А. Т.

14. *Le Mari colère* [Разгневанный муж], либр. – Гильбер Р. (Guilbert R.), Пиксерекур Р. Ш. Г. (Pixerécourt R. Ch. G.), 1 д., 1804.

Пост. – 21.12.1807, Д.П., в бенефис г-жи Лавандэз (m-me Lavandaise); 10.06.1810, А. Т.

15. *Le Petit matelot* (Маленький матрос), либр. – Лебрэн П. (Lebrun P.), 1 д., 1796.

Пост. – 11.05.1809, А. Т.; 20.05.1809, А. Т.; 05.07.1809, А. Т.; 03.12.1810, А. Т.

16. *Le Traité nul* [Недействительное соглашение], либр. – Марсолье Б.-Ж. (Marsollier B.-J.), 1797, 1 д.

Пост. – 09.09.1811, А. Т.

17. *Monsieur Deschalumeau, ou la Soirée amusante* (Месье Дешалюмо, или Забавный вечер), либр. – Огюст Крезе де Лесер (August Crezé de Lesser), 3 д., 1806.

Пост. – 02.05.1810, А. Т.; 21.05.1810, А. Т.

---

<sup>35</sup> На русской сцене шло продолжение оперы под названием «Чертенок в отпуску» (*Le Diable en vacances, ou la Suite du diable couleur de rose*) [Чертенок в отпуске, или Продолжение розового чертенка], либр. – Дезожье М.-А.-М. (Desaugier M.-A.-M.), Гаводан Б. (Gavaudan B.).



### Гретри А.-Э.-М. (Grétry A.-E.-M.)

18. *La Fausse magie* (Фальшивая магия), либр. – Мармонтель Ж.-Ф. (Marnontel J.-F.), 2 д., 1775.

Пост. – 08.04.1809, А. Т.; 16.07.1809, А. Т.; 27.09.1809, А. Т.

19. *La Rosière de Salency, ou la Vertu recompensée* (Скромница из Саланси, или Вознагражденная добродетель), либр. – Массон де Пезэ А. Ф. Ж. (Masson de Pezay A. Fr. J.), 3 д., 1774.

Пост. – 02.05.1810, А. Т.

20. *Le Comte d'Albert* (Граф Альбер), либр. – Седен М.-Ж. (Sedaine M.-J.), 3 д., 1786.

Пост. – 17.04.1809, А. Т., в бенефис г-жи Фурэ (m-me Fourès).

21. *Le Magnifique* (Великолепный), либр. – Седен М.-Ж. (Sedaine M.-J.), 3 д., 1773.

Пост. – 19.12.1810, А. Т., в бенефис г. Теодора (m.Théodore).

22. *Le Tableau parlant* (Говорящая картина), либр. – Ансом Л. (Ansoume L.), 1 д., 1769.

Пост. – 7.04.1809, А. Т., в бенефис г-жи Фурэ (m-me Fourès); 08.05.1809, А. Т.; 15.05.1809, А. Т.; 19.12.1810, А. Т., в бенефис г. Теодора (m. Théodore); 28.12.1810, А. Т.

23. *Raul, Barbe bleue* (Рауль, Синяя борода), либр. – Седен М.-Ж. (Sedaine M.-J.), 3 д., 1789.

Пост. – 12.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр., бенефис г-жи Меес (m-me Mées), г. Меес (m. Mées), г. Фейлида (m. Feuillide); 19.07.1809, А. Т.; 31.07.1809, А. Т.; 19.10.1809, А. Т.; 19.07.1810, А. Т.

24. *Richard, coeur de lion* (Ричард, Львиное сердце), либр. – Седен М.-Ж. (Sedaine M.-J.), 3 д., 1784.

Пост. – 22.06.1811, А. Т.; 01.12.1810, А. Т.; 07.11.1810, А. Т., в бенефис г. Арманда (m. Armand).

25. *Zémira et Azor* (Земира и Азор), либр. – Мармонтель Ж.-Ф. (Marnontel J.-F.), 4 д., 1771.

Пост. – 29.02.1809, А. Т.; 29.05.1809 А. Т.

### Гретри А.-Э.-М. (Grétry A.-E.-M.)

26. *La Rosière de Salency, ou la Vertu recompensée* (Скромница из Саланси, или Вознагражденная добродетель), либр. – Массон де Пезэ А. Ф. Ж. (Masson de Pezay A. Fr. J.), 3 д., 1774.

Пост. – 02.05.1810, А. Т.



## Далейрак Н. М. (Dalayrac N. M.)

27. *Adolphe et Clara, ou le Deux prisonniers* (Адольф и Клара, или Два арестанта), либр. – Марсолье Б.-Ж. (Marsollier B.-J.), 1 д., 1799.

Пост. – 16.09.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр., дебют г-д Андриё, Дальмаса, Мееса, Фейлида (m. Andrieux, Dalmas, Mées, Feuillide), г-жи Филис-Андрю (m-me Philis-Andrieux), г-жи Бертен (m-me Bertin) и г-жи Меес (m-me Mées); 30.01.1809, А. Т.; 28.12.1810, А. Т.; 05.11.1810, А. Т.; 20.08.1810, А. Т.

28. *Ambroise, ou Voilà ma journée* (Амбруаз, или Вот мой день), либр. – Монвель Ж.-М. (Monvel J.-M.), 2 д., 1793.

Пост. – 03.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.

29. *Azémia, ou les Sauvages* (Аземия, или Дикие), либр. – Лашабосьер А. (Lachabeaussière A.), 3 д., 1786.

Пост. – 24.01.1810, А. Т., в бенефис г-жи О. Бюрсе (m-me A. Bursay); 28.04.1810, А. Т.; 10.10.1810, А. Т.; 27.10.1810, А. Т.

30. *Camille, ou le Souterrain* (Камилла, или Подземелье), либр. – Марсолье Б.-Ж. (Marsollier B.-J.), 3 д., 1791.

Пост. – 19.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр. (последний спектакль гастролей); 27.01.1809, А. Т.; 02.09.1809, А. Т.; 21.01.1810, А. Т.

31. *Gulistan, ou le Hullâ de Samarcande* (Гулистан, или Улла Самаркандинский), либр. – Лашабосьер А. (Lachabeaussière A.), 3 д., 1805.

Пост. – 13.02.1812, А. Т., в бенефис г. Пару (m. Parroux).

32. *Gulnara, ou le'Esclave persane* (Гульнара, или Персидская невольница), либр. – Марсолье Б.-Ж. (Marsollier B.-J.), 1 д., 1797.

Пост. – 25.09.1809, А. Т., в бенефис г. Армана (m. Armand); 30.09.1809, А. Т.; 21.06.1810, А. Т.

33. *La Jeune prude, ou les Femmes entre elles* (Смиренница, или Женщины меж собою), либр. – Дюпати Э. (Dupaty E.), 1 д., 1804.

Пост. – 12.02.1810, А. Т.; 12.05.1810, А. Т.

34. *L'Amant-statue* (Любовник-статуя), либр. – Дефонтэн Ф. (Desfontaines F.), 1 д., 1785.

Пост. – в начале 1805 г., при участии Е. С. Сандуновой.

35. *La Maison isolée* (Уединенный дом), либр. – Марсолье Б.-Ж. (Marsollier B.-J.), 2 д., 1797.

Пост. – 03.10.1810, А. Т., в бенефис г-жи О. Бюрсе (m-me A. Burcay); 12.11.1810, А. Т.



36. *Les Deux mots, ou la Nuit dans la fôret* (Два слова, или Ночь в лесу), либр. – Марсолье Б.-Ж. (Marsollier B.-J.), 1 д., 1806.  
Пост. – 28.11.1810, А. Т., в бенефис г-жи Шери и г-жи О. Бюрсе (m-me Chery, m-me A. Bursay).
37. *Les Deux petits savoyards, ou la Fête du village* (Два маленьких савояра, или Деревенский праздник), либр. – Марсолье В.-Ж. (Marsollier B.-J.), 1 д., 1789.  
Пост. – 24.01.1810, А. Т., в бенефис г-жи О. Бюрсе (m-me A. Bursay); 19.02.1810, А. Т.; 29.10.1810, А. Т.
38. *Léon, ou le Château de Monténéro* (Леон, или Монтенерский замок), либр. – Хоффман Ф. (Hoffmann F.), 3 д., 1798.  
Пост. – 16.09.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.: дебют на московской сцене г-д Андриё, Дальмаса, Мееса, Фейлида (Andrieux, Dalmas, Mées, Feuillide), г-жи Филис-Андриё (m-me Philis-Andrieux), г-жи Бертен (m-me Bertin) и г-жи Меес (m-me Mées); 04.02.1809, А. Т.; 06.02.1809, А. Т.; 01.07.1809, А. Т.; 18.09.1809, А. Т.; 11.01.1810, А. Т., дебют г. Филиппа (m. Philippe); 27.06.1810, А. Т.; 23.07.1810, А. Т.
39. *Maison à vendre* (Продажный дом), либр. – Дюваль А. (Duval A.), 1 д., 1800.  
Пост. – 08.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.; 26.08.1809, А. Т.; 04.10.1809, А. Т., в бенефис г. Теодора (m.Théodore).
40. *Nina, ou la Folle par amour* (Нина, или Сумасшедшая от любви), либр. – Марсолье Б.-Ж. (Marsollier B.-J.), 1 д., 1786.  
Пост. – 28.09.1808, А. Т., гастроли СПб. фр. тр.; 14.06.1810, А. Т.
41. *Philippe et Georgette* (Филипп и Жоржетта), либр. – Монвель Ж.-М. (Monvel J.-M.), 1 д., 1791.  
Пост. – 19.09.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.; 03.10.1810, А. Т., в бенефис г-жи Бюрсе О. (m-me Burcay A.); 15.10.1810, А. Т.
42. *Picaros et Diégo, ou la Folle soirée* (Пикаро и Диего, или Сумасшедший вечер), либр. – Мерсье-Дюпати Л. (Mercier-Dupaty L.), 1 д., 1803.  
Пост. – 25.09.1809, А. Т., в бенефис г. Армана (m. Armand).
43. *Raul, sir de Créqui* (Рауль, сир де Креки), либр. – Монвель Ж.-М. (Monvel J.-M.), 3 д., 1789.  
Пост. – 18.08.1810. А. Т.



44. *Renaud d'Ast* (Рено д'Аст), либр. – Барре П. (Barré P. Y.), Раде Ж.-Б. (Radet J.-B.), 2 д., 1787.

Пост. – 07.12.1807, Д. П., при участии Сандуновой Е. С. и г-жи Ксавье (m-me Xavier).

45. *Sargines, ou l'Élève de l'amour* (Саржин, или Ученик любви), либр. – Монвель Ж.-М. (Monvel J.-M.), 4 д., 1788.

Пост. – 14.11.1810, А. Т., в бенефис г-жи Ф. Кастелли (m-me F. Castelly).

46. *Une Heure de mariage* (Час женитьбы), либр. – Этьенн Ш. Г. (Etienne Ch. G.), 1 д., 1804.

Пост. – 19.09.1808, Д.П., гастроли СПб. фр. тр.

### Делла Мария Д. (Della-Maria D.)

47. *Le Prisonier* (Арестант), либр. – Дюваль А. (Duval A.), 1 д., 1798.

В репертуаре труппы – с 1805 г. Также пост. – 24.09.1808, А. Т., гастроли СПб. фр. тр.; 16.09.1809, А. Т., в бенефис г-жи Флёри (m-me Fleury); 19.09.1810, А. Т.

48. *L'Opéra comique* (Комическая опера), либр. – Дюпати Э. (Dupaty E.), Сегюр Ж. (Ségur J.), 1 д., 1798.

Пост. – 15.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.; 12.07.1809, А. Т.; 24.09.1810, А.Т.

### Дуни Э. Р. (Duni E. R.)

49. *La fée Urgèle, ou Ce qui plaît aux dames<sup>36</sup>* (Фея Ургела, или Что нравится дамам), либр. – Фавар Ш.-С. (Favart Ch.-S.), 4 д., 1765.

Пост. – 10.12.1810, А. Т., в бенефис г-жи Монруа-Дефорж (m-me Monroy-Desforges); 17.12.1810, А. Т.

### Жадэн Л.-Э. (Jadin L.-E.)

50. *Le Grand-père, ou le Deux âges* [Дедушка, или Два возраста], либр. – Фавьер А., сын (Favière A., fils), 1 д., 1805.

Пост. – 21.12.1807, Д. П., в бенефис г-жи Лавандэз (m-me Lavandaise); 18.06.1809, А. Т.; 10.01.1810, А. Т.; 12.02.1810, А. Т.; 05.12.1810, А. Т.

### Изуар Н. (Isouard N.)

51. *Cendrillon* (Золушка), либр. – Этьенн Ш. Г. (Etienne Ch. G.), 3 д., 1810. Пост. – 15.05.1811, А. Т.

<sup>36</sup> На русской сцене – «Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравится женщинам».



52. *Le Médecin turc* (Турецкий лекарь), либр. – Вилье П. (Villiers P.), Гуффе А. (Gouffé A.), 1 д., 1803.

Пост. – 04.05.1807, Д. П.; 05.05.1809, А. Т.; 17.09.1810, А. Т.

53. *Les Rendez-vous bourgeois<sup>37</sup>* [Буржуа на randevu], либр. – Хоффман Ф. (Hoffmann F.), 1 д., 1807.

Пост. – 19.11.1810, А. Т.

### Керубини Л. (Cherubini L.)

54. *Les Deux journées* (Два дня), либр. – Буйи Ж.-Н. (Bouilly J.-N.), 3 д., 1800.

Пост. – 30.09.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.; 11.06.1809, А. Т.; 09.07.1809, А. Т.; 06.09.1809, А. Т.; 09.09.1809, А. Т.; 23.06.1810, А. Т.; 27.08.1810, А. Т.

### Крейцер Р. (Kreutzer R.)

55. *Lodoiska* (Лодоиска), либр. – Дежор (Dejaure), 3 д., 1792.

Пост. – 24.10.1810, А. Т., в бенефис г. Гадблэ (m. Gadbled); 03.11.1810, А. Т.

56. *Paul et Virginie* (Поль и Виржиния), либр. – Фавьер Э. (Favières E.), 3 д., 1791.

Пост. – 03.01.1810, А. Т., бенефис г. А. Бюрге и г-жи Шерри (m. H. Burcay, m-me Chery); 26.02.1810, А. Т.; 17.10.1810, А. Т., в бенефис г. Дюпаре (m. Duparay).

### Лемуан Ж.-Б. (Lemoine J-B.)

57. *Les Prétendus* (Женихи), либр. – Шабанн М. А. Ж. де Рошон (M. A. J. Rochon de Chabannes), 1 д., 1789.

Пост. – 23.01.1809, А. Т., СПб. фр. тр.; 20.05.1809, А. Т.

### Лесюэр Ж.-Ф. (Lesueur J.-F.)

58. *La Caverne, ou les Brigands* (Пещера, или Разбойники), либр. – Палат-Дерси А. Ф. (Palat-Dercy A. F.), 3 д., 1793.

Пост. – 16.10.1809, А. Т., в бенефис г-жи Фурэ (m-me Fourès).

### Матье М. Ж. (Mathier M. J.)

59. *La Brune et la blonde* [Брюнетка и блондинка], либр. – ?, 1 д., 178?.

Пост. – 29.04.1807, Д. П.

<sup>37</sup> На русской сцене – «Страшная ночь».



## Маурер Л. (Maurer L.) (?)

60. *Les Dangers de l'indiscrétion* (Опасности любопытства), либр. – Куртуа (Courtois), 3 д.  
Пост. – 20.01.1812, А. Т., в бенефис г. Филиппа (m. Philippe).

## Мегюль Э. (Méhul É.)

61. *Gabrielle d'Estrées, ou les amours de Henry IV* (Габриель д'Эстре), либр. – Сен-Жюст К. (Saint-Just C.), 3 д., 1806.

Пост. – 04.01.1812, А. Т., в бенефис г-жи Дюкенуа (m-lle Duquenoy).

62. *Euphrosine ou Coradine, ou le Tirant corrigé* (Ефрозина и Корадин, или Исправленный тиран), либр. – Хоффман Ф. (Hoffmann F.), 4 д., 1790.

Пост. – 05.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр., бенефис г-жи Филис-Андре, г-жи Бертен и г. Андриё (m-me Philis-Andrieux, m-me Bertin, m. Andrieux); 07.01.1811, А. Т.; 08.01.1810, А. Т., дебют г. Филиппа (m. Philippe); 09.02.1810, А. Т.; 11.05.1810, А. Т.

63. *L'Irato* (Ирато), либр. – Марсолье Б.-Ж. (Marsollier B.-J.), 1 д., 1801.

Пост. – 08.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.; 26.04.1810, А. Т.

64. *Le Trésor supposé, ou le Danger d'écouter aux portes* (Подложный клад, или Опасность подслушивать у дверей), либр. – Хоффман Ф. (Hoffmann F.), 1 д., 1802.

Пост. – 24.02.1812, А. Т., при уч. г-жи Менвиль (m-me Fodor-Mainvielle); 27.04.1807, А. Т., 28.09.1808, А. Т., СПб. фр. тр.

65. *Stratonice* (Стратоника), либр. – Хоффман Ф. (Hoffmann F.), 1 д., 1792.

Пост. – 10.12.1810, А. Т., в бенефис г-жи Монруа-Дефорж (m-me Monroy-Desforges).

66. *Une Folie* (Шалость), либр. – Буйи Ж.-Н. (Bouilly J.-N.), 2 д., 1802.

Пост. – 31.05.1809, А. Т.; 04.06.1809, А. Т.; 07.06.1809, А. Т.; 05.07.1809, А. Т.; 28.08.1809, А. Т.; 23.09.1809, А. Т.; 11.10.1809, А. Т.; 20.10.1810, А. Т.; 22.10.1810, А. Т.

## Монсигни П.-А. (Monsigny P.-A.)

67. *Félix, ou l'Enfant trouvé* (Феликс, или Найденыш), либр. – Седен М.-Ж. (Sedaine M.-J.), 3 д., 1777.

Пост. – 23.05.1810, А. Т., в бенефис г-на и г-жи Фурэ (m., m-me Fourrèes); 22.08.1810, А. Т.



68. *La Belle Arsène* (Прекрасная Арсена), либр. – Фавар Ш.-С. (Favart Ch.-S.), 4 д., 1775.

Пост. – 03.05.1809, А. Т., в бенефис г. Гадбле (m. Gadbled); 14.02.1810, А. Т., в бенефис г-жи В. Гадбле (m-me V. Gadbled); 08.10.1810, А. Т.

69. *Le Déserteur* (Дезертир), либр. – Седен М.-Ж. (Sedaine M.-J.), 3 д., 1769.

Пост. – 21.02.1810, А.Т., в бенефис г-жи Фурэ (m-me Fourès); 05.05.1810, А.Т.; 28.05.1810, А.Т.

70. *Rosa et Colas* (Роза и Колас), либр. – Седен М.-Ж. (Sedaine M.-J.), 1 д., 1763.

Пост. – 25.05.1809, А. Т., в бенефис г. Дюпаре (m. Duparai); 16.07.1809, А. Т.; 26.09.1810, А. Т.

### Паизиелло Дж. (Paisiello G.)

71. *Le Marquis Tulipano* (Маркиз Тюлипано), либр. - ?, 3 д., 1792.

Пост. – 16.08.1809, А. Т.; 11.09.1809 А. Т.; 02.10.1809, А. Т.; 19.02.1810, А. Т.

### Пиччини Н. (Piccini N.)

72. *L'Avis au public* (Мнение публики), либр. – Дезожье М.-А., старший (Desaugiers M.-A., ainé), 2 д., 1806.

Пост. – 11.05.1809, А. Т., 18.05.1809, А. Т.; 03.07.1809, А. Т.; 23.08.1809, А. Т.; 10.11.1810, А. Т.; 10.09.1810, А. Т.

### Саккини А. (Saccinni A.)

73. *La Colonie* (Колония), либр. – Рива Г. А. (G. A. Riva), 3 д., 1775.

Пост. – 19.04.1809, А. Т., 22.04.1809, А. Т.

### Солье Ж. (Solié J.)

74. *Le Secret* (Тайна) [Секрет], либр. – Хоффман Ф. (Hoffmann F.), 1 д., 1796.

Пост. – 18.06.1810, А. Т.

### Чимароза Д. (Cimarosa D.)

75. *L'Entrepreneur dans l'embarras* (L'Impresario in angustie; Содержатель театра в хлопотах), либр. – Диодати Дж. М. (Diodati G. M.), 2 д., 1786.

Пост. – 07.04.1809, А. Т.; 17.11.1810, А. Т.; 12.11.1810, А. Т.



## Шампэн С. (Champein S.)

76. *La Mélomanie* (Страсть к пению), либр. – Гренье (Grenier), 1 д., 1781.

Пост. – 27.01.1809, А. Т.; 09.10.1809, А. Т.; 11.01.1810, А. Т.; 12.09.1810, А. Т.

77. *Les Dettes* (Долги), либр. – Форжо Н.-Ж. (Forgeot N.-J.), 2 д., 1792.  
Пост. – 16.07.1810, А. Т.

78. *Le Nouveau Don Quichotte* (Новый Дон Кихот), либр. – Монвель Б. (Monviel B.), 2 д., 1789.

Пост. – 24.04.1809, А. Т., в бенефис г. Девремона (m. Devrémont).

## Штейбелт Д. (Steibelt D.)

79. *Roméo et Juliette* (Ромео и Юлия), либр. – Сегюр Ж. А. (Sé-gur J. A.), 3 д., 1793.

Пост. – 16.05.1810, А. Т., в бенефис г. Кремона (m. Crémont); 31.05.1810, А. Т.

## Blaise B. J. (Блэз Б. Ж.), Duni Э. Р. (Дуни Е. Р.), Monsigny П. -А. (Монсигньи Р.-А.), Philidor F. A. (Филидор Ф. А.), van Swieten (ван Свитен) (?)

80. *La Rosière de Salency, ou la Vertu récompensée* (Скромница из Саланси, или Вознагражденная добродетель), либр. – Фавар (Favart), 3 д., 1769.

Пост. – 02.05.1810, А. Т.

## ?

81. *Medée* (Медея)

13.01.1808, Д. П., в бенефис г-жи Ксавье (m-me Xavier), исполнены только увертюра и антракты.

## **Водевили**

1. *Fanchon la vieilleuse* [Старуха Фаншон], комп. – Дош Ж. Д. (Doche J. D.), либр. – Буйи Ж.-Н. (Bouilly J.-N.), 3 д.

Пост. – 08.10.1808, Д. П., гастроли СПб. фр. тр.; 31.10.1810, А. Т., в бенефис г-жи Теодор (m-me Théodore).

2. *Frosine, ou la Dernière Veuve* [Фрозина, или Последняя вдова], 1 д.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Возм., это – *Frosina* (Фрозина), водевиль Дж. Стеффани (Joh. Steffani), либр. – ?, 1806.



Пост. – 02.02.1807, Д. П., дебют г-жи Флёри (m-me Fleury), 27.05.1807, Д. П.

3. *Helvina, ou le Proscrit* [Эльвина, или Изгнаник], либр. – Буйи Ж.-Н. (Bouilly J.-N.).

Пост. – 04.10.1809, А.Т., в бенефис г. Теодора (m. Théodore); 16.02.1810, А. Т.; 30.07.1810, А. Т.

4. *Il ne faut pas condamner sans entendre* [Не стоит порицать, не выслушав], либр. – Патрат (Patrat), 1 д.

Пост. – 20.05.1807, Д. П.; 01.03.1812, в доме Позднякова, при уч. г-жи Меньвель (m-me Fodor-Mainvielle).

5. *Jeunesse et vieillesse, ou les Vieux ridicules* [Юность и старость, или Старые посмешища], 1 д. Авт. – Теодор (Théodore) (?).

Пост. – 26.02.1810, А. Т.

6. *La Dance interrompue* (Прерванный танец), либр. – Баре (Barré), Ури (Ourry), 1 д.

Пост. – 28.01.1805, в бенефис г-жи Дюпаре (m-me Duparai) и г. Мерьен (Mérienne); 03.05.1809, А. Т., в бенефис г-жи В. Гадбле (m-me V. Gadbled); 03.07.1809, А. Т.; 29.10.1810, А. Т.

7. *La Famille des innocents* (Семья невинных), либр. – Леври (Levris), Шазе (Chazet), 1 д.

Пост. – 08.05.1809, А. Т.; ~24.07.1809, А. Т.; 12.05.1810, А. Т.; 14.05.1810, А. Т.; 01.10.1810, А. Т.

8. *La Fête de paix* [Праздник мира], 1 д.

Пост. – 11.07.1807, Д. П.

9. *La Haine aux femmes* [Ненависть к женщинам], комп. – Дош Ж. Д. (Doch J. D.), либр. – Буйи Ж.-Н. (Bouilly J.-N.), 1800, мелодрама-водевиль.

Пост. – 16.05.1810, А. Т.; 01.07.1810, А. Т.; 01.10.1810, А. Т.

10. *La Laitière de Bercy* [Молочница из Берси], 2 д.

Пост. – 10.12.1806, Д. П.

11. *La Mystification* [Мистификация], 1 д.

12. *La Résolution inutile* [Бесполезное решение], 1 д.

Пост. – 17.10.1807, Д. П.; 24.10.1807, Д. П.

13. *La Revanche forcée* [Вынужденный реванш], 1 д.

Пост. – 25.05.1807, Д. П.



14. *Le Carnaval de Beaugency, ou Mascarade sur mascarade* (Карнавал Божанси, или Маскарад на маскараде), 1 д., опера-водевиль.  
Пост. – 21.02.1810, А. Т., в бенефис г-жи Фурэ (m-me Fourès).
15. *Le Chaudronnier de Saint-Flour* Жестяник Сен-Флура, комп. – Кремон (Crémont) (?), либр. – Гуффе А. (Gouffé A.), Вилье (Villiers), 1 д.  
Опера-вод.  
Пост. – 07.11.1810, А. Т., в бенефис г. Армана (m. Armand).
16. *Les Amant-prothèes* (Любовники-протеи), комп. – Парис Г.-А. (Paris G.-A.), либр. – ?, 1806, 1 д.  
Пост. – 19.11.1806, Д. П., при участии м-ль Ванхов (m-lle Vanhowe); 27.07.1807, Д. П.; 24.09.1808, А. Т., гастроли СПб фр. тр.; 27.09.1809, А. Т.; 23.02.1810, А. Т.
17. *Le Marriage de Scarron* [Женитьба Скаррона], либр. – Барре (Barret), Десфонтен (Desfontaines), Раде (Radet).  
Пост. – 31.12.1810, А. Т., в бенефис г. Филиппа (m. Philippe).
18. *Les Défauts supposés* [Вымышленные недостатки], 1 д. Комп. – Théodore (Теодор), либр. – Седен М.-Ж. (Sedaine M.-J.).  
Пост. – 31.10.1810, А.Т., в бенефис г-жи Теодор (m-me Théodore); 05.11.1810, А. Т.
19. *Les Femmes-soldats, ou la Fortresse mal défendue* (Женщины-солдаты, или Плохо защищенная крепость), либр. – Теолон М. (Theau-lon M.), Дартуа А. (A. d'Artois), 1 д.  
Пост. – 04.01.1812, А. Т., в бенефис м-ль Дюкенуа (m-lle Duquenoy); 27.01.1812, А. Т.; 13.02.1812, А.Т., в бенефис г. Пару (m. Parroux).
20. *Les Époux avant le mariage* [Мужья перед женитьбой], либр. – Дезожье (Desaugier), 1 д.  
Пост. – 01.09.1810, А. Т.
21. *Les Rêveries renouvelées des Grecs* (Греческие бредни), муз. – Глюк К.-В. (Glück C.-W.); либр. – Фавар Ш.-С. (Favart Ch.-S.), Фремикур Ж. (Frémicourt J.), 3 д., опера-водевиль.  
Пост. – 12.10.1807, Д. П., в бенефис г. Девремона (m. Devrémont); 24.10.1807, Д. П.; 13.01.1808, Д. П.; 07.05.1810, А. Т.
22. *Nicaise* (Никез), либр. – Ваде (Vadé), 1 д., 1756.  
Пост. – 20.06.1807, Д. П.
23. *Voltaire et Richelieu* (Вольтер и Ришелье), 1 д.  
Пост. – 20.01.1812, А. Т., в бенефис г. Филиппа (m. Philippe).



## Литература

- Вигель 2003 – Вигель Ф. Ф. Записки: В 2 кн. М., 2003.*
- Вяземский 1883 – Вяземский П. А. Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского: В 12 т. Т. 8. СПб., 1883.*
- Жихарев 1955 – Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955.*
- Кони 1840 – Кони Ф. А. Придворный театр императора Наполеона в Москве // Пантеон, 1840, № 3. С. 108–122.*
- Погожев 1906 – Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров. Опыт исторического обзора. Вып. 1. Кн. I. СПб., 1906.*
- Погожев 1907 – Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров. Опыт исторического обзора. Вып. 1. Кн. II. СПб., 1907.*
- Пыляев М. И. 1883 – Пыляев М. И. Наш театр в эпоху Отечественной войны // Исторический вестник, 1883. Т. 13. № 9. С. 646–656.*
- Финдейзен 1910 – Финдейзен Н. Ф. Боальтье и придворная французская опера в СПб в начале XIX века // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 5. С. 14–41.*
- Фюзи 1850 – Фюзи Л. Воспоминания французской актрисы о Петербурге и Москве. 1806–1812. Пер. с фр. // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. Т. 1. Кн. 1. С. 1–64.*
- Эйхенбаум 1955 – Эйхенбаум Б. М. Обзор театрального материала в «Записках» Жихарева // Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955.*



**«Гулянье под Новинским»,  
«Первое мая, или Гулянье в Екатерингофе»:  
Сценарий спектакля как образец городской  
музыкально-театральной культуры**

В Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке, в отделе рукописей и редких книг (ОРПК СПбГТБ), хранится небольшое рукописное собрание документов XIX века – литературные тексты дивертисментов, интермедий, водевилей на сюжеты народных гуляний и праздников. На пожелавших от времени страницах рукописей – трудно читаемый текст с карандашными пометами, отдельные фрагменты которого пришлось расшифровывать.

Вот полный перечень рукописей с соответствующими библиографическими шифрами и количеством страниц:

Гулянье под Новинским, интермедия-дивертисмент с пением, танцами и разными плясками (1.18.3.82. 24 с.);

Первое мая, или Гулянье в Екатерингофе, оригинальный водевиль в одном действии (4.8.236. 32 с.);

Праздник в Подмосковной, национальная интермедия с пением и разными танцами (1.8.3.20. 7 с.);

Праздник в Подмосковной, или Сюрприз в Новом роде, аналогическая интермедия-дивертисмент, составленный из разговорных сцен, пения и танцев (1.5.2.64. 11 с.);

Праздник на Воробьевых горах, большая интермедия-дивертисмент с хорами, пением и плясками (1.6.3.33.10 с.);

Праздник на острову, дивертисмент, составленный из разных пений, танцев и проч. (1.6.3.16. 13 с.);

Праздник на Пресненских прудах, интермедия в одном действии с пением и танцами (1.20.2.51. 17 с.);

Семик в Рыбацкой, интермедия в одном действии с пением, плясками и хором (1.1.3.123. 8 с.).

Рукописные литературные тексты являются бесценным историческим источником, позволяющим уточнить различные нюансы сценографии спектаклей (дивертисментов, интермедий, водеви-



лей), а также добавить новую информацию о специфике музыкального оформления распространенных в городской культуре народных гуляний и домашних праздников.

Одна из важных сюжетных составляющих указанных рукописей – тема народных гуляний. Не случайно она отражена и в названиях спектаклей. К началу XIX века гулянья стали традиционным явлением российских городов, «всегда воспринимаясь как яркое событие, как шумный всеобщий праздник» (*Некролова, Савушкина 1991, 14*). Причем традиционность проявлялась во многих аспектах – в выборе дат и мест проведения гуляний, в формах увеселений, а также в их музыкальном оформлении. Народные гулянья приобрели огромную популярность как в среде аристократии, так и в широких кругах городских жителей. Они устраивались на святки (по старому стилю 25 декабря – 4 января), масленицу (восьмая неделя перед Пасхой), в вербное воскресенье (за неделю до Пасхи), на Пасху (не ранее 22 марта и не позднее 25 апреля), Первого мая, в Семик (четверг на седьмой неделе после Пасхи), Троицу (воскресенье через семь недель после Пасхи), Духов день (понедельник после Троицы), Иванов день (24 июня). Гулянья также проводились в дни викторий, коронаций и тезоименитств императорской семьи. Кроме того, в городских садах и парках были заведены воскресные гулянья со своим набором зрелищ и развлечений, не связанные с календарными датами. В 1840-е годы своеобразным проявлением любви к народным гуляням стало издание маленьких книжечек с названиями: «Гулянье под качелями на святой неделе в Санкт-Петербурге» (*Губерт 1848*), «Гулянье под качелями на святой неделе на Исаакиевской площади в Санкт-Петербурге» (*Трухачев 1849*).

Для каждого гуляния в городе отводилось определенное место. В Петербурге масленичные гулянья устраивались на Неве, перед дворцом, так, чтобы «русские монархи могли видеть народ свой веселящимся невинными забавами зимнего времени», и продолжались неделю (*Божерянов, Никольский 1909, 162*). В 1827–1872 годах народ веселился на Адмиралтейской площади, затем гулянья перенесли на Марсово поле. На Святой (пасхальной) неделе народные гулянья долгие годы проводились на Исаакиевской, некоторое время на Театральной, потом – на Адмиралтейской площадях. Первого мая петербуржцы, по заведенному Петром I порядку, вплоть до воцарения императора Александра III, ездили



в Екатерингоф. В Москве Первое мая встречали в Сокольниках или в Петровском парке, гулянье в Семик – в Марьиной роще, в Петербурге – у монастырской церкви святого Иоанна Предтечи на Ямской. Гулянье в Духов день ежегодно устраивали в Летнем саду, а в Иванов день на Крестовском острове петербургские немцы отмечали свой народный праздник Куллерберг<sup>1</sup>.

Популярные народные гулянья и праздники стали своеобразным прототипом для создания театральных дивертишментов, интермедий, водевилей на аналогичные сюжеты. Например, замысел балетного дивертишмента «Гулянье на Крестовском острове» возник под влиянием любви петербуржцев к гуляням в одном из красивейших мест города. «Самым привлекательным гулянем в 1820 году в Петербурге был Крестовский остров; все лучшее общество съезжалось туда; там были устроены летние горы и по вечерам играла военная музыка. Посему Огюст<sup>2</sup> сочинил балет «Гулянье на Крестовском острове, или Сюрпризы», с декорацией, снятой с натуры, с большим спектаклем, с танцами различных наций и всеми увеселениями» (Арапов 1861, 293).

Число появившихся в афишах названий балетных дивертишментов-интермедий на сюжет гуляний и национальных праздников поражало своим количеством. Мне удалось составить наиболее полный перечень подобных музыкально-театральных постановок: «Масленица» (23 февраля 1813), «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (дата первой постановки – 1 июня 1815), «Гулянье на Воробьевых горах» (15 ноября 1815), «Макарьевская ярмарка» (9 декабря 1815), «Гулянье Первого мая в Сокольниках» (1 сентября 1816), «Смотр невест, или Деревенские святки» (29 января 1821), «Старинные игрища, или Святочный вечер» (25 января 1823), «Базар» (28 декабря 1823), «Сватовство Митрофанушки, или Гулянье на Лебедянской ярмарке» (29 декабря 1823), «Праздник

<sup>1</sup> Раньше праздник организовывали на горе Татарского. С этой горы немцы катались на своих боках – отсюда и название праздника: Куллерберг (Kullernberg) – «катить с горы».

<sup>2</sup> Пуаро (Poireau) Огюст (Август Леонтьевич) (ок. 1780–1832, Петербург; по другим источникам, 1844, Франция), французский танцовщик и балетмейстер, много и долго работавший в России. Находясь на службе ДИТ, сначала занимал амплуа танцора, прославился исполнением русской пляски, а впоследствии поставил как балетмейстер свыше 30 балетов, некоторые совместно с И. И. Вальберхом и Ш. Дидло.



на Пресненских прудах» (20 января 1825), «Русские качели на берегу Рейна» (20 августа 1825), «Сельский праздник» (1 июля 1827), «Маскарад на Нижегородской ярмарке» (7 июля 1830), «Праздник на острове» (23 июля 1830). Большинство из них с разной частотой ставились в театрах в период с 1815 по 1830 годы, когда «наиболее сильное действие над русским сердцем имели произведения, темы которых взяты из русской жизни» (*Очерки 1975, 17*).

В отдельную группу балетных дивертишментов, включавших сцены народных гуляний и праздников в Петербурге, можно выделить следующие: «Невское гулянье» (1 сентября 1816), «Гулянье на Крестовском острове, или Сюрпризы» (22 января 1820), «Петергофское гулянье» (11 мая 1821), «Первое мая, или Гулянье в Екатерингофе» (31 мая 1821). Эти спектакли в постановке Огюста Пуаро пользовались большой популярностью в столице. Декорации к ним писали с натуры А. Мартынов, А. Кондратьев, г-н Ефимов, изображая местоположение того или иного парка.

«Большой дивертисмент, составленный из разных танцев, плясок и пений», или «интермедиа, составленная из разных танцев, игр, пений и хороводов», или «оригинальный водевиль», — все эти музыкально-театральные жанры, заявленные в рекламных текстах, включались в один вечер на одной и той же сцене с произведениями других жанровых традиций, что определяло специфику театрально-постановочной практики вплоть до середины XIX века. Это была эпоха бурного развития смешанных жанров, в длинном ряду смен которых публика искала «одного и того же возбуждения под разными названиями» (*Игнатов 1916, 231*).

Несмотря на то, что тема городских гуляний присутствовала в различных спектаклях, в каждом из них она разрабатывалась в специфических формах, характерных для того или иного жанра. Так, балетный дивертисмент, как правило, представлял собой развернутую сценическую музыкальную форму, начинавшуюся с увертюры и основанную на народном песенно-танцевальном материале. В частности, в балетный спектакль включались разнообразные национальные пляски: на сцене сменяли друг друга русские и цыганские, казацкие и тирольские, ижорские и татарские танцы, иллюстрирующие народные празднества. Важная роль в балетных дивертисментах отводилась вокальным номерам. Среди них значительное место занимали русские песни: «Уточка лугог-



вая», «Выйду ль я на реченьку», «Полно, зяблик милый», «Лучина-лучинушка», «Во поле береза стояла» и другие. Народные напевы в хоровом и оркестровом изложении могли либо цитироваться, либо заимствоваться в качестве музыкальной идеи для развития крупных форм музыкально-театрального представления. Часто использовались приемы имитации звучания народного оркестра, в партитуру вводились народные наигрыши и подголосочные попевки.

В данном случае в собрании ОРиРК ГТБ представлены литературные тексты пьес, являвшиеся «сценариями» спектаклей малой формы: дивертишментов, интермедий, водевилей, включавших не только сюжеты городских гуляний с уличным музенированием, балаганными театрами, походами гуляющих в немецкие трактиры, но и домашние праздники с танцами и песнями. Они либо «дозволялись» к представлению цензурой, либо так и оставались нереализованными (часто не датированными) сценарными проектами.

В настоящем контексте и дивертишмент, и водевиль, и интермедиа – жанры, представлявшие собой развлекательное сценическое представление комического характера, где драматическое действие и диалоги обычно содержали занимательную интригу, анекдотический сюжет и обязательно сочетались с музыкальными номерами: песнями (часто вновь сочиненный текст на известный мотив), песенками-куплетами (обычно в водевилях), народными песнями и танцами. Эти пьесы отличались естественностью, легкостью диалога, чувством юмора, умением подметить забавные штрихи, что устанавливало живое непосредственное общение со зрителем. В большинстве сюжетов основой являлась любовная интрига, завершившаяся счастливым финалом и всеобщим весельем с танцами и песнями (например, любовный треугольник – Норкин, Белкин и Надя – «Гулянье под Новинским»).

Действующие лица спектаклей – представители сословий городского населения. В числе главных героев обычно выступали князья, тайные советники, военные, помещики, купцы, зажиточные рыбаки и их многочисленные родственники – дочери, сыновья, тетки, племянники. Достаточно часто в сюжеты вводились такие персонажи, как студенты, издатели, моряки, люди разного звания, чиновники средней руки; появлялись и подавали свои реплики крестьяне, слуги, работники, комедианты. В списках дей-



ствующих лиц также упоминались гости, гуляющие и музыканты. Во многих фамилиях и именах персонажей подчеркнут комический характер героя, например: богатая вдова Марья Антоновна Брюзгалова, князь Баклушин, пьяный Бородавка и т. п.

Музыкальные номера вставлены в действие пьес в моменты ситуаций музенирования, проведения бала, гулянья и т. п. и в целом не нарушают драматургию спектакля. Нередко романсы и песни исполнялись, заостряя характер героя и его психологическое состояние. Тексты песен могли быть сочинены специально для спектакля, но нередко исполнялись на широко известные в городе мотивы.

В текстах, публикуемых в данном сборнике, встречаются разнообразные сцены городского музыкального быта, на которые хотелось бы обратить внимание читателя. В интермедии-дивертисменте «Гулянье под Новинским» фигурируют сцены народного гулянья на центральной площади Новинского бульвара (название происходит от Новинского монастыря, стоявшего в Новинском переулке и упраздненного в XVIII веке) с балаганами, представлениями и музыкой. Кроме того, функцией музыкального акцента в тексте обладает большая сцена домашнего праздника, устроенного в тот же день по поводу дня рождения одной из героинь в доме князя Баклушина. Она интересна и обилием замечаний о музыке, пронизывающих текст, и изложением подробной канвы номеров праздничного вечера – танцев, выступлений цыган и русских песянников, чередовавшихся согласно определенному сценарию.

Текст оригинального водевиля «Первое мая, или Гулянье в Екатерингофе»<sup>3</sup> содержит значимые пометы о городской популярной музыке здесь встречаются замечания героев по поводу известных текстов куплетов, романсов, выявляя их музыкально-театральные вкусы и предпочтения. Например, весьма показателен разговор трех персонажей – помещика Таптыгина, его племянницы Наденьки и странствующего афериста Белкина. Герои, «развертывая афиши», выбирают, куда им пойти: в драматический

<sup>3</sup> Екатерингоф – традиционное место майских гуляний, заведенных еще Петром I. Первомайское народное гулянье в Екатерингофе в XIX веке любили все без исключения петербургские сословия – «от нищих и бездомных до гвардейских офицеров и высших сановников...» (Синдаловский 1994, 249–276).



театр, на балет, итальянскую оперу или в Пассаж на выступление цыган. Таптыгин заявляет, что терпеть не может «ахов и охов» и предпочитает идти в театр, «чтоб веселиться, а не плакать: слез и горя у всякого и дома много». Затем он же отказывается идти на балет, мотивируя свой отказ тем, что ничего в балете не понимает и даже почитает «неприличным и смотреть...» Наконец выбор помешика останавливается на Пассаже: «Там, вишь ты, будет играть музыка и цыганский хор». Дальнейший ход беседы становится для нас еще более интересным, так как в нем выявляются разные музыкальные предпочтения героев: одни любят слушать цыганский хор, другие – итальянскую оперу. Помещик достаточно горячо защищает хор цыган и даже вспоминает любимую песню «В темном лесе, залесью, распашу ль я пашеньку». Неизвестно, чем бы закончился этот спор, если бы Наденька не вспомнила о гулянье в Екатерингофе, что сразу же примирило всех участников беседы: «Вот удобный случай себя показать и на людей посмотреть!».

Еще в одной сцене водевиля действие происходит в немецком трактире, где звучит характерная для проведения досуга в таких заведениях музыка. Здесь представлена информация об инструментарии (ансамбль арфистов), о тирольских напевах. Кроме того, жанр водевиля, как известно, предполагает наличие музыкальных номеров-вставок, среди которых в публикуемом тексте встречаются русская народная песня «Как на матушке на Неве-реке», романс А. Н. Верстовского «Черная шаль» и др.

Автор текста иногда комментирует различные сцены с помощью оставленных на полях рукописи карандашных помет следующего рода: «за театром слышна духовая музыка», «слышен рожок и тихая песня», «поет цыганский хор», «звучит полковая музыка», «начинаются русские пляски и песни», «цыганская пляска, малороссийские песни и казачок».

Без изучения литературных текстов популярных спектаклей развлекательного толка невозможно не только воссоздать полную картину музыкально-сценических действий, но и почувствовать музыкальную атмосферу городских гуляний, понять феномен популярности национальных праздников и их театральных прототипов как уникальный пласт городской музыкальной культуры.

Звуковая партитура представленных пьес при внимательном чтении оказывается сложной и многоголосной. В нее вплеталось звучание духовых оркестров, хора русских песельников или уда-



лых цыган, песни гулявших под гармонику, русские песни под балалайку, тирольские напевы. На сцене водили хороводы, здесь «скакали» экосезы, танцевали вальсы, кадрили, мазурки. В музыкальное оформление спектакля всегда вводились любимые народом напевы. В большом количестве звучали русские, малороссийские «простонародные» песни, тирольские и цыганские песни.

И публику, и создателей, и исполнителей дивертишментов, интермедий, водевилей на народные темы особенно привлекал русский фольклор, национальный характер, запечатленные с большой по тем временам определенностью и художественной выразительностью. Свежесть, а иногда экзотический колорит народно-музыкального материала, сценографические эффекты национального толка, декоративность и зрелищность хореографических приемов – все это рождало незабываемый яркий спектакль и вместе с тем давало новую, сценическую жизнь городским народным праздникам.

## Публикации

**I. «Гулянье под Новинским», текст интермеди-дивертишмента с пением, танцами и разными плясками** (ОРиРК ГТБ. 1.18.3.82. 24 с.). Рукопись, публикуемая впервые, датирована 18 января 1836 г. со следующим комментарием: «К представлению». Сведений о постановке спектакля не обнаружено. Авторство текста и музыки не установлено. Но музыка, по известной традиции, подбиралась из разных источников и включала популярные в городской среде песни и танцы. Один из вставных музыкальных номеров удалось атрибутировать – это песня с хором «Мы живем среди полей» (музыка А. Н. Верстовского, стихи М. Н. Загоскина).

Интермеди-дивертишмент в данном случае представляет собой пьесу комедийного содержания с разнообразными вставными танцами и вокальными номерами. Предназначался этот спектакль в качестве вставного «номера» для серии спектаклей одного театрального вечера.

### Гулянье под Новинским

Интермеди-дивертишмент с пением, танцами и разными плясками.  
№ 212.

Санкт-Петербург. 18 января 1836 года.



Одобряется к представлению.

Действующие лица:

**князь Баклухин;**

**княгиня Марья Алексеевна**, жена его;

**княжна Любовь**, их дочь;

**граф Лунатиков**, гусарский штаб-офицер;

**Ненила Андреевна Перепелкина**, вдова, тайная советница,

тетка графа;

**князь Лидский**, отставной генерал;

**Дюрококо**, чиновник, любимец князя Лидского;

**Барон Бирбеус**, человек пожилых лет,

издатель «Литературного листка»;

**Петр Алексеевич Журавлинский**, камер-юнкер;

**Василий Петрович Люлькин, Иван Карлович Мильх;**

**Николай Иванович Недельный**, молодые чиновники;

**Прохор Павлович Настойкин**, коллежский советник;

**Федосья Даниловна**, жена его;

**Александр Прохорович, Павел Прохорович**, их сыновья, студенты;

**Иван Савельевич**, шут;

**Марья Антоновна Брюзгалова**, богатая вдова;

**Анна Ивановна, Наталья Ивановна**, ее дочери;

**Федор**, камердинер князя Баклухина;

гости обоего пола, множество гуляющих, слуги князя Баклухина, черный народ, полицейские чиновники и служители, комедианты и катающиеся по гулянию в экипажах.

Действие сначала происходит в доме князя Баклухина, а после на самом гулянье.

## ЯВЛЕНИЕ 1

Театр представляет небольшой зал, хорошо меблированный.

**Федор** и несколько слуг.



**Федор:**

Ну, ребята, смотрите: держать ухо востро, гостей будет много, берегитесь, чтобы после не попасть под красную шапку, вы знаете, что княгиня шутить не любит... вон уж кто-то и приехал (*смотрит в окно*). Петрушка, посмотри: кто это такой?

**ЯВЛЕНИЕ 2**

Федор, Дюрококо и двое слуг у дверей.

**Дюрококо,** (*раскланявшись, дружески жмет руку Федора*):  
Как Ваше здоровье, Федор Федорович?

**Федор:**

Слава Богу, сударь, понемножку... Как Вы живете?..

**Дюрококо:**

Так и сяк, как Бог велит...

**Федор:**

Да-с.

**Дюрококо:**

Много будет гостей?..

**Федор:**

Должно полагать... я думаю и Вас приглашал князь?

**Дюрококо:**

Да, почти... потому, что он при мне звал князя Лидского и Петра Алексеевича Журавлинского... впрочем, у меня есть дело до княгини... я хочу посватать жениха вашей княжне... прекраснейший человек, хорошо образован, богат, имеет хороший чин и очень любит меня...

**Федор:**

Что ж, дай Бог... Княжна добра, как ангел... молода лишь очень... ведь ей только нынче исполнилось шестнадцать лет...

**Дюрококо:**

Как нынче?..

**Федор:**

Да-с – нынче ее рождение...

**Дюрококо** (*обнимая его*):

Как я Вам обязан за это открытие, Федор Федорович, кстати ж я приехал.



### **ЯВЛЕНИЕ 3**

Те же, князь **Лидский, Журавлинский и Недельный.**

**Князь Лидский** (входя, *Журавлинскому*):

Здорово, Дюрококо... Представь себе: *Журавлинский* был в отчаянии, что не видал тебя все утро, он думал, что ты пропал.

**Журавлинский** (смеется):

Где же ты пропадал?

**Недельный:**

Верно завтракал в палатке у Яра на чужой счет.

**Дюрококо:**

Николай Иванович, на этот раз Вы ошиблись... я завтракал, только не у Яра, а у ее Превосходительства Ненилы Андреевны.

**Князь Лидский:**

Вдвоем?.. С глазу на глаз?.. Уж не волочишься ли ты за нею?..

**Дюрококо** (смеется):

Впрочем, генеральша очень расположена ко мне... Она сделала мне важное поручение...

**Журавлинский:**

А в чем дело?..

**Дюрококо:**

Это тайна... (все смеются).

**Недельный:**

Генеральша знала, вверить кому свою тайну... она умрет с ним, если никто из его знакомых не будет его угощать шампанским.

### **ЯВЛЕНИЕ 4**

Те же, **князь Баклушкин и барон Бирбеус** (выходя из боковых дверей).

**Князь Баклушкин:**

Извините, господа, что я заставил вас дожидаться... затолковался с бароном о литературе.

**Князь Лидский:**

Барон со своим красноречием хоть кого заговорит...

**Барон** (смеясь):

Вы слишком снисходительны, князь...



**Князь Лидский:**

Ваши статьи в ежедневных листках составляют мое лучшее, любимое чтение, я не могу заснуть без них... не верите... спросите Дюрококо... он свой в моем доме и знает все мои привычки...

**Дюрококо:**

Точно, барон, князь ничего не читает, кроме ваших произведений...

**Барон:**

Я очень благодарен князю, но никак не смею этого приписывать достоинству моих сочинений, а скорее полагаю, что это одно доброе расположение князя ко мне...

**Журавлинский:**

Полноте, барон, скромничать... Ведь Вы сами знаете, что у нас нет писателя, подобного Вам.

**Недельский:**

А особенно в том роде, в котором вы пишите.

**Князь Баклушкин:**

Это совершенная правда... Бароновы статьи о гуляниях, благотвореньях, разных совершенных публичных происшествиях... превосходны... прочтешь статью и точно сам находился при том случае, который описал барон. (Барон кланяется).

**Дюрококо:**

Да-с, необыкновенная полнота...

**Князь Лидский:**

Мой Дюрококо, о чем бы ни говорил, до полноты дойдет, не любит пустоты, хоть сам и пуст!..

**Дюрококо (смеется):**

Князь всегда изволит щутить надо мной...

**ЯВЛЕНИЕ 5**

Те же, **Настойкин с женою и Мильх.**

(Князь Баклушкин встречает гостей, целует руку у Настойкиной, за ним подходит к ручке Дюрококо, прочие гости раскланиваются).

**Настойкина:**

А княгиня где?..

**Князь Баклушкин:**

На своей половине, не угодно ли Вам пройти к ней?..



**Настойкина:**

Как же, батюшка, пойду... уж я ее целый век не видела... (*уходит*).

## ЯВЛЕНИЕ 6

Те же, кроме **Настойкиной**.

**Настойкин:**

Как изволите проводить время, Ваше сиятельство?

**Князь Баклушкин:**

Не совсем весело, Прохор Павлович... проклятая подагра часто нападает...

**Дюрококо:**

Вам надо пить воды, и все пройдет.

**Князь Лидский:**

Поверьте, Дюрококо... он это знает из опыта... подагра делается от виноградных вин, и потому ее должно лечить водою... Если когда Дюрококо бывает пьян, то его всегда отпаивают и отливают водою на другой день... (*все смеются*).

**Дюрококо** (*смеяясь*):

Князь всегда изволит шутить надо мною...

## ЯВЛЕНИЕ 7

Те же, **Люлькин и Мильх**.

**Князь Баклушкин** (*встречая гостей*):

Благодарю, господа, что вы не забыли о моем приглашении.

**Люлькин:**

Я поставлю себе в приятнейшую обязанность свидетельствовать Вашему сиятельству мое душевное почтение.

**Дюрококо** (*тихо Журавлинскому*):

Он метит в зятья к князю.

**Журавлинский:**

Какой вздор, этот кусок не по нем... подавится.

**Князь Лидский** (*барону*):

Скажите, пожалуйста, барон, чем хорошеньким занимаетесь Вы теперь?..

**Барон:**

Пишу-с статейки о бывших постом концертах...



**Журавлинский:**

Говорят, что барон получил заказ на две дюжины подобных статеек.

**Барон:**

Какая клевета... не более семи человек прочили меня написать что-нибудь о данных ими концертах...

**Князь Баклушкин:**

Жаль, что не более... признаюсь откровенно, за Ваши мелкие статейки я отдал бы всю свою библиотеку, состоящую из 3000 томов скучных, непонятных классиков... поверите ли, господа, как возьму в руки одну из этих книг, ну так всего в жар и бросит...

**Дюрококо:**

Совершенная правда, mon prince... мое любимое чтение — театральные пьески...

**Настойкин:**

Уж подлинно правда, что у всякого свой вкус... я отроду не читывал книг, но зато с тех пор, как начал себя помнить, не пропустил ни одного номера Московских ведомостей, чтобы не прочесть его от доски до доски...

**Недельный:**

Скажу откровенно, что ведомости и мое любимое чтение...

**Журавлинский (насмешливо):**

Точно приятное чтение...

**Князь Лидский:**

Да, в них довольно пищи для ума и сердца... много поучительного и иногда встречаются весьма любопытные новости.

**Настойкин:**

Вы, князь, говорите, что хотите, а все-таки Московские ведомости любопытнее и полезнее всех журналов.

**Мильх:**

Помилуйте, государь, да можно ли ведомости сравнивать с журналами...

**ЯВЛЕНИЕ 8**

Те же, Брюзгалова с дочерьми и два брата Настойкина.

**Князь Баклушкин (принимая гостей):**

Я — было хотел к Вам посыпать, Марья Антоновна...



**Брюзгалова:**

Зачем, батюшка? Что случилось?..

**Князь Баклушкин:**

Боялся, что Вы не будете...Что, может, Вы забыли...

**Брюзгалова:**

Как, батюшка, забыть данное слово?.. Нет, у нас, старинных людей, это не в моде... впрочем, я замешалась по законной причине... ехавши к Вам, моя карета попала в ряд... и жандармы насильно заставили меня кругом объехать все гулянье... Кричу им, что мне надо повернуть в дом князя Баклушкина, а казаки знай гонят дальше, и если бы не молодые господа Настойкины, то меня закружили бы до смерти... вот они, дай им Бог здоровья, уж выручили меня...

**Дюрококо (подходя к ручке):**

С праздником, честь имею поздравить, Марья Антоновна.

**Брюзгалова:**

Спасибо, батюшка, да ведь уж ты поздравлял меня еще в первый день...

**Дюрококо:**

То само по себе-с.

**Князь Лидский:**

А вы поздравьте его с новосельем...

**Брюзгалова:**

Так ты переехал из своего подвала, ну, поздравляю...

**Дюрококо:**

Никак нет-с... Князь изволит все шутить!..

**Князь Лидский:**

Запирается... впрочем, у него круглый год – новоселье... нынче он здесь, завтра – там, после у третьего... и так каждый день, и в конце года видит, что онправлял 365 новостей на чужой счет...

(Все смеются).

**Настойкин-отец:**

Оно и весело, и дешево!..

## ЯВЛЕНИЕ 9

Те же, княгиня Баклушкина, княжна Любовь и Настойкина.

(Все дамы целуются, мужчины подходят к княгине и княжне,

Дюрококо последний).



**Дюрококо (княжне):**

Имею честь поздравить Ваше сиятельство с днем Вашего  
рождения...

**Княжна Баклушина:**

Скажите, господин Дюрококо, как узнали Вы, что нынче Любкино  
рождение?...

**Дюрококо:**

Помилуйте-с... как же мне этого не знать?.. У меня дома написано в  
календарь...

**Князь Лидский:**

Так – стало быть, это правда...

**Князь Баклушкин:**

Совершенная...

**Все гости:**

Поздравляем...

**Брюзгалова (целуя княжну и княгиню):**

От души поздравляю... вот, говорят, Дюрококо – пустой малой, нет,  
он себе на уме.

**Журавлинский:**

Помилуйте, Марья Антоновна, можно ли называть его пустым...

**Князь Баклушкин (тихо барону):**

Как он пронюхал, что ныне рождение княжны, уж не Иван ли  
Савельич сказал ему все наши затеи... тогда прости мой сюрприз...  
(Вслух): Да где запропастился наш Иван Савельич?..  
Пора бы отыскаться...

**Барон:**

Теперь он скоро будет.

**Князь Лидский:**

Странно, что он замешкался... а то они с Дюрококо не любят застав-  
лять себя дожидаться.

**Брюзгалова:**

Ах, княгиня, какая пропасть на гулянье... я насилиу вырвалась  
из ряду... а уж как хотелось Анюте с Наташой покататься.

**Княгиня Баклушина:**  
И много хорошей публики?..

**Бриозгалова:**  
Как же... вся знать там?..

**Князь Баклушкин:**  
Мы увидим все гулянье очень спокойно... Я велел разобрать в саду забор и выстроил галерею, с которой все гулянье видно, как на блюдечке... Сперва мы повеселимся у меня, а потом отправимся смотреть гулянье...

**Бриозгалова:**  
Князь – мастер своего дела, всегда придумает что-нибудь новое, хорошее...

**Князь Баклушкин:**  
Я не беру этого на себя... это выдумка барона, и все устройство нынешнего праздника принадлежит ему... он по дружбе ко мне занялся всем этим...

**Князь Лидский:**  
О! Барон – большой мастер этого дела, я не забуду пикник, данный прошлым летом под надзором в Останкине...

**Бриозгалова:**  
А в чем, князь, будет заключаться нынче Ваш праздник?..

**Князь Баклушкин:**  
Не знаю и сам... все зависит от барона.

**Бриозгалова:**  
Скажите, барон, будут ли танцы... мне хотелось, чтобы дочери повеселились... Бедняжки с масленицы не танцевали...

**Настойкина:**  
Да, барон, скажите, и мои молодцы любят потанцевать.

**Барон:**  
Все будет, сударыня, все будет, и музыка, и пение, и танцы, и даже пляски...

**Князь Лидский:**  
Кто ж будет плясать...уж не Иван ли Савельич с Дюрококо?

**Барон:**  
Нет-с... я позвал труппу цыган...

**Журавлинский:**  
Вот это умно... да где ж они пропали?..

**Князь Баклухин:**  
Это-то и меня беспокоит...

## ЯВЛЕНИЕ 10

Те же, граф Лунатиков и Перепелкина.

**Княгиня Баклухина:**  
Как я рада, что вас вижу...

**Перепелкина:**  
Здоровы ли Вы, княгиня?.. (*Целуются*).

**Князь Баклухин (барону):**  
Уж не послать ли нам за Иваном Савельичем?..

**Барон:**  
Нет-с, не надо... я уверен, что он сейчас явится...

**Князь Лидский:**

Вот катит и наше красное солнышко, Иван Савельич – умная голова.

## ЯВЛЕНИЕ 11

Те же, **Иван Савельич**, потом цыгане, песенники и гости.

**Князь Баклухин:**  
На силу-то мы дождались тебя... где это ты пропадал?..

**Иван Савельич:**

Виши – ты, больно прыток... попробовал бы сам съездить к цыганам... Ведь нынче не будни, а Святая... Эх, *mon cher*, хорошо тебе жар загребать чужими руками...

**Князь Лидский:**

Савельич, ты что-то сердит, кажется мне... ведь это вредно для твоего здоровья...»

**Иван Савельич:**

Проваливай, *mon cher*, со своими советами... Мы сами знаем, что знаем...

**Князь Лидский:**

Не сердись же, Савельич... Посмотри, как Дюрококо пристально глядит на тебя...

**Барон (князю Баклухину):**

Теперь все готово, и нам можно начать наш праздник...



**Князь Баклушкин:**

Очень рад... как же это будет?..

**Барон:**

Сначала я велю играть музыке, начнутся танцы, а между тем войдут цыгане и песельники, которые в свою очередь также позабавят гостей...

**Князь Баклушкин:**

Прекрасно – велите же начинать...

Барон отворяет боковую дверь и дает знак музыкантам, чтобы они играли, между тем приезжают гости обоего пола, музыка играетпольский<sup>1</sup>. Князь Баклушкин открывает бал с Перепелкиной. После следует вальс<sup>2</sup>, за ним мазурка<sup>3</sup>, цыгане и песельники входят и становятся к стороне. Во время танцев слуги обносят гостей конфетами, фруктами, лимонадом... Барон делает по окончании мазурки знак цыганам, они выходят вперед, один из них поет с хором песню: «Мы живем среди полей»<sup>4</sup>, под которую несколько цыган и цыганок пляшут, гости аплодируют им, после – песельники поют русскую песню, под которую пляшут по-русски мужчина с женщины, за сим гости танцуют кадриль<sup>5</sup>, за оною один из песельников и цыган поют вдвоем с хором песню<sup>6</sup>. По окончании оной барон подходит к князю Баклушкину и говорит:

**Барон:**

Теперь, князь, довольно, просите гостей в галерею смотреть гулянье, а после можно будет опять начать танцы.

**Князь Баклушкин:**

Прекрасно... (К гостям): Не угодно ли вам посмотреть на гулянье?..

**Перепелкина:**

Как же, князь, очень приятно... (Князь подает ей руки и уходит в боковую дверь, за ними следуют и другие).

**Чистая перемена:**

Театр представляет гулянье под Новинским, в Комедиях гремит музыка, на качелях качаются, некоторые катаются в экипажах, другие гуляют пешком, молодежь и модники сидят на жердочках у гулянья. Князь с гостями входит в свою галерею. Князь Лидский, Журавлинский и Дюрококо с улицы подходят к галерее.

**Паяц на балконе одной из комедий:**

Сюда, сюда, господа! Сейчас начнется удивительное представление!.. У нас можно видеть разные редкости и всякого рода диких зверей, которые смиреннее ручных... у нас есть человек, страшнее обезьяны...



**Паяц на другой комедии:**

Господа! Кто хочет видеть удивительную женщину, предсказывающую будущую судьбу и знающую все прошедшее!..

**Паяц на третьей комедии (с куклами):**

Ну, маленький Помперле, зови гостей в комедию.

**Кукла:**

Сюда, сюда! Здесь будет удивительное представление, астрономическая потеха с китайским фейерверком...<sup>7</sup>

**Настойкин:**

Куда хитер стал народ нынче! Кукла, а говорит человеческим голосом!..

**Дюрококо:**

Да-с, удивительно!..

**Перепелкина:**

Князь, кто эта дама с двумя кавалерами?..

**Князь Лидский:**

Это княгиня Чуркина, богатая вдова...

**Журавлинский:**

Она ищет себе третьего мужа, двоих, слава Богу, счастливо похоронила.

**Князь Баклушин:**

Посмотрите, как Шленский важно выступает...

**Журавлинский:**

Да как же иначе, ведь он в долгу, как в шелку...

**Настойкина:**

А ведь сам чуть дышит и тащится на гулянье...

**Князь Лидский:**

Что ж? На людях и смерть красна...

**Княгиня Баклушина:**

Посмотрите, Федосья Даниловна, Краснухина вышла на гулянье со всеми своими дочками...

**Настойкина:**

Да сколько их счетом?..

**Журавлинский:**

Немного-с... только восемь... все невесты, хоть сейчас за один стол...



**Князь Лидский:**  
Она вывела их на показ...

**Брюзгалова:**

Что делать, батюшка, у кого есть взрослые дочери, поневоле будешь показывать... Ведь этот товар не впрок же беречь...

**Журавлинский (тихо Лидскому):**

Ты, князь, задел ее за живое... (Междусим разговором многие молодые люди подходят к галерее, разговаривают и уводят на гулянье гостей, молодые Настойкины берут под ручки дочерей Брюзгаловой и также теряются в толпе. Показывается экипаж).

**Настойкин:**

Господи, Боже мой! Что это за рыдван... В нем народу, как в Ноевом ковчеге...

**Князь Лидский:**

Это катается Бачкин со своим семейством и знакомыми...

**Перепелкина:**

Да на этой фуре можно возить целый полк.

**Журавлинский:**

Бачкин один стоит полубатальона.

**Брюзгалова:**

Уж будто он так толст?..

**Журавлинский:**

Посмотрите... рессоры гнутся под ним...

(В это время что-то ломается у экипажа, дамы вскрикивают, молодежь смеется, общее смятение, с галереи почти все бегут к изломанному экипажу. Князь Баклужин приглашает упавших к себе, некоторые, хромая, следуют за ним, общая картина...)

Занавес опускается.

К представлению. 18 января 1836 г.

### Примечания

<sup>1</sup> Полонез (фр. *polonaise*), известный в России как «польский», открывал балы как танец-шествие степенного, торжественного характера. Шаг полонеза, изящный и легкий, сопровождался неглубоким и плав-



ным приседанием на третьей четверти (в трехдольном размере) каждого такта. В начале XIX века польский стал намного более свободным и приобрел некоторую романтичность, что выражалось в вариантности танцевальных фигур, задаваемых первой парой.

<sup>2</sup> Вальс (фр. *Valse*, нем. *Walzer* от *Walzen* – кружиться; непосредственный предшественник – лендлер) танцевали различным образом, выделяя медленный и венский (быстрый, скользящий). Модный, романтический, основанный на кружении в сочетании с поступательным движением, вальс создавал особенно удобную атмосферу для любовных объяснений.

<sup>3</sup> Мазурка (польск. *mazurek*) становилась, как правило, кульминацией бала. В характере танца – нечто рыцарское; резкие акценты, смешающиеся на вторую или третью долю, часто подчеркивались стукотней подковок на сапогах.

<sup>4</sup> Песня «Мы живем среди полей» – музыка А. Н. Верстовского, стихи М. Н. Загоскина.

Мы живем среди полей и лесов дремучих,  
Но счастливей, веселей всех вельмож могучих.  
Наши деды и отцы нам примером служат,  
И цыгане, молодцы, ни о чем не тужат.  
Гей, цыгане! гей, цыганки! Живо, веселее!  
Гей, цыгане! гей, цыганки! Живо, веселее!

Опера Верстовского «Пан Твардовский», где впервые прозвучала эта песня, поставлена в мае 1828 года в Большом оперном театре в Москве. Автор либретто – М. Н. Загоскин. Песня стала популярной и вошла в репертуар цыганских хоров.

<sup>5</sup> Кадриль (фр. *quadrille*, от *quadric* – четыре) располагала танцующих в каре. Танец состоял из пяти фигур, причем каждая из них заканчивалась общим движением, связывавшим всех участников. Кадриль часто сопровождалась переодеваниями и традиционно включалась в структуру маскарада.

<sup>6</sup> Сцена домашнего праздника по поводу дня рождения одной из героинь пьесы – Мары Антоновны Брюзгаловой – представляет собой имитацию структуры городских балов первой половины XIX века, начинавшихся с торжественного полонеза и включавших популярные танцы – вальс, мазурку, кадриль. Но в отличие от городских балов, где соблюдался этикет, в данный домашний вариант «бала» вторгаются, по желанию присутствующих, цыгане и «русские песельники» со своими песнями и плясками. Таким образом, происходит характерное для городской музыкальной культуры смешение европейской и русской традиций. К тому же, в контексте этой пьесы культурный диалог разных музык приобретает комический оттенок.



<sup>7</sup> Сцена гулянья на центральной площади Новинского имитирует характерные для городской развлекательной культуры эпохи народные гулянья. На городских площадях возводились увеселительные городки с балаганами, каруселями, качелями, палатками. В «комедиях» – уличных театрах – часто играли музыканты и ставились маленькие комедийные представления. Таким образом, и в сцене гулянья в данной пьесе фигурируют три «комедии» – три уличных, балаганных театрика, где публика могла увидеть разные представления с музыкой. Возникал своего рода театр в театре, где паяцы-зазывалы приглашали гуляющих то на редкости в виде «диких зверей» и человека «страшнее обезьяны, то на женщину, «предсказывающую будущую судьбу и знающую все прошедшее», то на «астрономическую потеху с китайским фейерверком».

На ту же тему «гуляний под Новинским» известен балетный дивертисмент «Филатка с Федорой у качелей под Новинским» (1815), музыка С. И. Давыдова, хореография А. П. Глушкинского.

**II. «Первое мая, или Гулянье в Екатерингофе. Оригинальный водевиль** (ОРиРК. ГТБ 4.8.236. 32 с.). Рукопись, публикующаяся впервые, не датирована. Но можно предположить, что она появилась не ранее 1840-х годов, поскольку в тексте упоминается постановка оперы Г. Доницетти «Дочь полка» с Н. В. Самойловой в главной роли, премьера которой на русской сцене в Петербурге состоялась в 1846 году. Авторство текста и музыки не установлено. Сведений о постановке водевиля не обнаружено. Атрибутированы некоторые вставные музыкальные номера: русская народная песня «Как на матушке на Неве-реке», романс А. Н. Верстовского «Черная шаль».

## **Первое мая, или Гулянье в Екатерингофе**

Оригинальный водевиль в одном действии и двух картинах.

Действующие лица в 1-й картине:

**Михайло Иванович Таптыгин**, пензенский помещик;

**Наденька**, его племянница;

**Ипполит Петрович Белкин**, странствующий аферист;

Слуга Таптыгина.

Действие происходит в С.-Петербурге, в квартире Таптыгина.

### **ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ**



## КАРТИНА ПЕРВАЯ

### ЯВЛЕНИЕ 1

**Таптыгин** (*развертывая афиши*):

Посмотрим, что тут такое! Вот, например, на Александровском... что это? «Коварство и любовь»<sup>1</sup>; ну, я до этих плачевых историй не охотник. Терпеть не могу ахов да охов; по-моему идти в театр, так с тем, чтоб веселиться, а не плакать там: слез и горя у всякого и дома много. То ли дело «Дочь Полка»; вот так пьеса, каковы, например, тут штуки Госпожа Самойлова выделяет?<sup>2</sup> А что, Надя, ведь ты у меня немножко походишь на нее; такая же черноглазая и такая же голосистая... (*Смотрит опять на афишу*). А на Большом что? А, сегодня балет, а завтра тоже... Ну, значит, мы и туда не пойдем...

**Надя:**

Отчего же, дядюшка?

**Таптыгин:**

А оттого, что я в балетах ровно ничего не понимаю, даже считаю неприличным и смотреть на них... Ну что, например, за удовольствие любоваться там вот подобными штуками... (*Перегибается и подымает ногу*). Оно... Конечно, для молодежи это в диковинку, а ведь я уже видел виды! Не пойти ли нам лучше в Пассаж? Там, вишь ты, будет играть музыка и цыганский хор.

**Белкин:**

Для меня все равно... но если Вы когда-нибудь слыхали итальянскую оперу, то вряд ли Вам понравится дикая мелодия цыган...

**Таптыгин:**

Я на своем веку видел всех, но все-таки на мой вкус – цыгане поют лучше ваших итальянцев. Например, как затянут они, пострелы, вот эту... как бишь ее? – да... в темном лесе – за лесью<sup>3</sup> ... так уж мое Вам почтение! Просто, я вам скажу, так дух и захватывает! Кровь этак знаете, кипит, а по телу-то мороз, мороз... Молодцы!

**Надя** (*Таптыгину*):

Дядюшка, нынче первое число мая...

**Белкин** (*подхватывая*):

И гулянье в Екатерингофе...

**Таптыгин:**



В самом деле! А я было и позабыл. Вот удобный случай себя показать и на людей посмотреть... Итак, дети мои, после обеда мы едем в Екатерингоф... Не забудь, Наденька, надеть лисий салоп: ведь петербургский май не так хороши, как пензенский. Пойдемте же, время и червячка заморить... (*Берет их под руки и уходит направо*).

Конец первой картины.

Действующие лица во 2-й картине.

**Михайло Иванович Таптыгин;**

**Надя, его племянница;**

**Белкин, аферист;**

**Норкин, жених Нади;**

**Фекла Кузьминишна;**

**Столонаачальник;**

**Бородавка;**

**Немец;**

Молодые писатели;

Старший литератор;

Стряпчий;

Музыканты, слуги и гуляющие всех сословий.

## КАРТИНА ВТОРАЯ

Декорация представляет внутренность немецкого трактира; направо буфет, около которого толпятся мужчины разных сословий, налево, в углу, сидят арфисты, наигрывая тирольские мелодии<sup>4</sup>, вокруг их молодежь. По стенам несколько столов, занятых гуляльщиками.

По бокам еще двери в смежные комнаты.

### ЯВЛЕНИЕ 1

(когда стихает музыка)

Сомов с Ломовым:

**Ломов** (*в лисьей шубе, с сигаркой*):

А?! Каковы наши, Гаврилыч? Ай да маг!

**Сомов** (*в тулупе синего сукна, теплой шапке*,



*подпоясан красным кушаком):*

Да, нечего сказать, молодцы! Виши ты какое гулянье затеяли. В эту пору у нас и в Кашинове такого не бывает... да что, чай и в заморских губерниях такого раздолъя не встретишь.

**Ломов:**

Ну, вестимо дело! Где же им тянуться с нашими. Русак — он ведь только на подъем тяжел, а уж коли задело его, мало-малысь, за ретивое, — так он покажет себя! Такую штуку выкинет, что у любого немца в загривке зачешется... Посмотри-кось ты, какие у нас теперь везде домищи нагорожены; взглянуть — так шапка валится! А храмы, храмы-то Господни, какие все богатые! Пройдешь мимо — перекрестишься... а сердце-то радуется (*Поет*)...

№ (на голос «Как на матушке на Неве-реке»)<sup>5</sup>:

Ах ты, батюшка, Питер город наш!  
Ты хороший, пригожий при Неве стоишь,  
Словно на небе в звездах, солнышко  
В городах других ярче всех блестит.  
Море синее тебя вымыло;  
Река светлая — опоясала;  
Мудрость царская — разукрасила;  
Доблесь Русская — воспрославила!  
Ты кормилец наш, оборона нам;  
Мы в стенах твоих, близ царя-отца,  
Живем счастливо, припеваючи,  
Никакой нужды, бед незнаючи...  
Стой же крепко ты, Питер-батюшка!  
Пусть любуется тобой белый свет;  
За тебя мы все дружно молимся,  
Чтобы Бог послал тебе много лет!

**Сомов:**

Да, уж что и говорить! Питер — царь городов!

**Ломов:**

Недаром вся заморская братия в него ползет и лезет; в нем верно суп-то посытнее и макароны вкуснее?! Хоть не тепло, зато не больно и жарко: небо-с овчиной не кажется. Не так, как у них теперь там... их город Париж... Однако не худо бы и нам пропустить по маленькой (*показывает на буфет*). Уж гулять, так гулять по-нашему, по-питерски, — на все! (*Скоро идет к буфету и, сталкиваясь с немцем, роняет его*). Вот тебе, бабушка, — Юрьев день! Простите, почтеннейший.



**Немец** (*приподнимаясь и закусывая бутербродом*):

Ничего...

**Ломов:**

Именно; плево дело-с; толкать, ронять и марать друг друга нынче в  
моде-с... Неугодно ли вашей чести с нами за компанию?

**Немец:**

Я; гут!..

**Ломов:**

Чего же прикажете-с? Коньячку, простячку или портвейнцу?

**Немец:**

Гут; портвейнц...

**Ломов** (*показывая буфетчику, чтобы налил*):

Ну, а нам со сватом отпусти чего-нибудь погуще <...> Например,  
нет ли этак, русской простоты с перчиком, иль травничку покрепче  
(*взяв рюмку и обращаясь к немцу*): Божур мусью! Наше вам с паль-  
цем девять, с огурцом пятнадцать! (*кланяется и поет*).

**Немец** (*сняв шляпу и раскланивалась*):

Их данке! Адью!

**Ломов** (*взяв его за руку*):

Прощайте-с... просим покорнейше в лавку на Щукин двор...  
(*обращаясь к буфетчику*) Сколько, любезнейший?

**Буфетчик:**

Шесть гривен-с.

**Ломов:**

Серебром-с?

**Буфетчик:**

Да-с!

**Сомов:**

Да что больно дорого?

**Ломов** (*отдавая деньги*):

Да уже неча делать, сват: здесь такая...; я чай, не одной тысячи  
Питер бока и карманы вытер. Оно хоть и дорого, зато любо, весело...  
Слышишь, как музыка наяривает! Пойдем-ка послушаешь!  
(*уходят в ту же дверь, в которую вошли*).



## ЯВЛЕНИЕ 2

Те же и Норкин

Норкин:

Вот я и опять в Петербурге! Но воротился я в него не таким, как был прежде, тут чувствую избыток чего-то (*показывает на сердце*), а тут (*на голову*) пустоту; все, что было здесь, я оставил там, там...

№

На сердце грусть глубокая –  
Сосет его змея;  
В глазах – все черноокая  
Надежда – жизнь моя.  
Гуляю ли, читаю ль я,  
Хожу или сижу –  
О ней одной мечтаю я,  
Да на небо гляжу.  
Молюся с умилением  
И утром и в полночь;  
С коленопреклонением  
Прошу судьбу помочь...  
Ах! Мучаюсь, страдаю я  
Без Нади дорогой,  
А мне спастись, уверен я,  
Лишь в сени гробовой...

Да! Мне теперь остается только умереть! И ежели я не кончу с успехом курса, то непременно умру! Право умру!.. Но прежде, нежели душа моя взлетит туда... (*показывает на небо*) в селения райские – я напишу плачевную драму под названием: Угнетенная невинность, в пятнадцати действиях и сорока восьми картинах... тут я все выскажу: как я любил ее, как меня любила она, как мы оба любили и как разлучил нас старый крокодил, ее дядя... напишу, как я страдал... как судьба и люди меня преследовали, меня не понимали, и наконец, какой был мой конец (*закрывает глаза платком*).

## ЯВЛЕНИЕ 3

Белкин (*быстро входя*):

Фу! Насилу отвязался от старика, ну что за удовольствие ездить в карете гусиным шагом, а не принимать полного участия в общем веселье, в общем удовольствии – погулять, как говорится, нараспашку? – Нет, слуга покорный! Мне душно там, я в лес хочу! –



Здесь можно по крайней мере завести интригу, поговорить о более положительных вещах... Положим, что и там есть предмет, располагающий меня в мою пользу, но я уверен, что эта золотая рыбка не сорвется с крючка моего (*смотрит на Норкина*). Судя по костюму этого господина, он должен быть однокашник моего возлюбленного братца? Надо узнать об его здоровье и месте жительства (*подходит к Норкину, раскачиваясь*). Милостивый Государь! Извините, что я... нарушая приличие, обращаюсь к Вашей личности – лично...

**Норкин** (*взглянув на Белкина*):  
Что я вижу? Ипполит, брат мой!

**Белкин** (*обнимая его*):  
Володя! Душка! Какими судьбами?

**Норкин**:  
Вот сюрприз-то!

**Белкин**:  
Да еще как кстати! Однако, что это с тобой. Ты кажется, плакал?

**Норкин** (*отирая глаза*):  
Да, мой друг! Потому что собираюсь умереть.

**Белкин**:  
Что за вздор! Разве ты не доволен жизнью?

**Норкин** (*трагически*):  
Жизнью! А что такое наша жизнь? Пустая и тупая шутка!

**Белкин**:  
А, понимаю! Верно, денег нет?

**Норкин**:  
Слава и деньги – дым! Нужны радости нам...

**Белкин**:  
Так какие же причины твоего разочарования?

**Норкин**:  
Ты хочешь знать их? Слушай (*поет на голос: «Гляжу я безмолвно»*)<sup>6</sup>.

Гляжу я безмолвно в туманную даль –  
И душу и сердце терзает печаль...  
Когда я в побывке у матушки был,  
Младую там деву душой полюбил.  
Она неземна, ласкала меня,  
Но скоро я дожил до черного дня:



Однажды гуляли под ручку мы с ней –  
И вдруг к нам навстречу – дядя-злодей!  
Он начал браниться и палкой стучать,  
А я, без оглядки, пустился бежать...  
С тех пор я не вижу красотку мою,  
О ней все вздыхаю, не ем и не пью!

**Белкин:**

Ха-ха-ха! Так это ты от любви-то хочешь умереть? Не советую,  
mon cher! Предмет твоей страсти ты опять увидишь...

**Норкин:**

Когда, где?

**Белкин:**

Сегодня, здесь – на гулянье!

**Норкин:**

Что ты говоришь! (*нараспев*) Не верю, не верю обетам коварным<sup>7</sup>.

**Белкин:**

Это так же верно, как дважды два – четыре! Почтенный дядюшка  
привез ее в Петербург нарочно за тем, чтобы выдать замуж.

**Норкин:**

Я оживаю!

**Белкин:**

Он дает за нее в приданое сто тысяч рублей. Разумеется, для такой  
хорошенькой и богатой невесты здесь сей час и жених нашелся...

**Норкин:**

Поддержите меня! Я умираю...

**Белкин:**

Не умирай! Ведь этот жених – я! – Зная вашу взаимную любовь  
и будучи уже, как тебе известно, женат, я решился мое законное  
право – на руку Наденьки уступить тебе – как доброму другу и  
брату...

**Норкин:**

Господи! Я опять оживаю (*обнимает Белкина*). Ипполит! Знаешь ли  
ты, что делаешь?

**Белкин:**

А что?



**Норкин:**

Ты меня воскрешаешь! А это значит, что ты отечеству даришь будущего человечка... Да, я постараюсь быть вполне достойным твоей благородной жертвы и непременно сделаюсь отцом чужих детей и покровителем всех несчастных! (*Целует его*) Братец, друг! Скажи мне, чем я могу заплатить тебе за твое благодеяние.

**Белкин:**

Деньгами! Если ты получишь за женой сто тысяч, дай мне из них половину — и мы квиты.

**Норкин:**

О! Я готов все отдать, но согласится ли дядя?

**Белкин:**

Это уже мое дело! Он скоро сюда приедет меня отыскивать, так мы здесь же и дело наше кончим! А пока, в ожидании будущих благ, зайдем-ка вот сюда (*показывает на дверь направо*). Разопьем бутылочку шампанского на радостях.

**Норкин:**

Хоть и дюжину, mon cher! (*уходят*).

#### ЯВЛЕНИЕ 4

Те же и **Бородавка** (пьяный).

**Бородавка** (*едва держась на ногах*):

Бррр! Славно, черт возьми, погуляли! Вы...ы... пиши на...а... славу... Это доказывает, что я человек с характером... потому что... все характерные люди были, есть и ... и... и... и будут... пьяницы! Выпил бы еще да... не... на... что... (*свистит*) Все спустил... ха, ха! Ай да я! Теперь надо по...во...лочиться... надо, право надо! От Бородавки редкая красотка уходила... выберем, которая получше и... (*поет*) Я пойду, пойду косить, во зеленый луг... (*идет в другую комнату налево, сильно покачиваясь, и стапливается в дверях с столонаачальником, не смотря на него*). Ничего-с! Это наши идут!

**Столонаачальник:**

Бородавка!

**Бородавка** (*останавливаясь*):

Я, кто меня? (*Оглядывается*).

**Столонаачальник:**

Поди-ка, поди сюда, любезный!



**Бородавка** (*узнав его – в сторону*):

Батюшки, столоначальник! (*Снимая шляпу, подходит*) Как ваше здоровье, Иван Антонович?

**Столоначальник:**

Да получше твоего, ты, должно быть, хвораешь с тех пор как в должность не ходишь?!

**Бородавка:**

Виноват, Иван Антонович, захворал, уже вот две недели ничего не пью, не ем и не сплю... видите, как похудел, как побледнел (*показывает на красное лицо свое*). Нынче в первый раз вышел подышать чистым воздухом, но чувствую, что еще слаб, ветром даже шатается... (*покачивается*).

**Столоначальник:**

Я вижу, что у тебя пар в голове, рекомендую отправиться в Канцелярию: там скорее поправишься (*уходит в сад*).

## ЯВЛЕНИЕ 5

**Бородавка** (*один*):

Он мне велел идти на дежурство... так вот не пойду же! Бородавка может сесть там, где хочет... Я пойду вот куда... в бильярдную (*показывает направо*). Нет денег... так что же? Часы побоку, фрак побоку, жилет побоку, все, всех побоку, черт возьми! (*Уходит*).

(*Зала постепенно пустеет*)

## ЯВЛЕНИЕ 6

Те же и **Таптыгин** с **Надей** – из саду.

**Таптыгин** (*выйдя*):

Ты, Надя, смотри направо, а я буду глядеть налево! Авось вдвоем-то мы его не прозеваем. Он именно сказал, что будет дожидаться нас здесь – около Тирольцев... Однако гулянье хоть куда! Немножко сыренько, холодно, ну, зато весело! Сядешь-ка вот здесь, пока.

(*Садятся за один пустой стол на левой стороне*).

## ЯВЛЕНИЕ 7

Те же и **Белкин** с **Норкиным** (*выглядывая из дверей с правой стороны*).

**Белкин** (*Норкину*):

Они уже здесь (*показывает на Таптыгина*).



**Норкин** (*смотрит на Надю*):  
Бедняжка! Как она похудела без меня!  
(Белкин показывает ей знаком, чтобы он спрятался).

**Надя** (*обернувшись, замечает Норкина*):  
Ах! (Норкин скрывается в дверях).

**Таптыгин:**  
Чего ты ахаешь, чего испугалась?

**Надя** (*в замешательстве*):  
Не знаю-с... мне что-то показалось...

**Таптыгин:**  
Привидение, что ли, какое?

**Белкин** (*подходя к ним*):  
Нет-с, это я!

**Таптыгин:**  
А! Ну, вот тебя-то нам и нужно, одни мы не знаем здесь и шагу  
ступить.

**Белкин:**

Извините, что я заставил вас так долго дожидаться себя; встретился с одним добрым знакомым, от которого насилиу мог отвязаться.  
(Наде тихо) Владимир здесь!

**Таптыгин:**

Познакомь-ка меня, брат, со здешней публикой! Ты, я думаю, всех  
знаешь? Вот, например, кто эти господа с большими усищами?

**Белкин:**

**№**

То поборники натуры;  
Два из них учеников,  
Что так лезут вон из шкуры  
В описаньи кабаков;  
В низком классе они ищут  
Дух народности родной,  
И подчас, я видел, рыщут  
По харчевням на Сенной.  
В повестях своих марают  
Православный наш народ;  
Грязь и пошлость собирают  
Для читающих господ...



Всем гуманность отпускают  
В отуманенных статьях  
И частехонько бывают  
С здравым смыслом не в ладах.

**Таптыгин:**

Ну, а это кто? (*Показывает на одного из проходящих*)

**Белкин:**

То чернильная пиявка,  
Ядовитый скорпион;  
Чуть где справка, плата, явка –  
Тут, наверное, и он...  
Это стряпчий и ходатый  
По всем казусным делам;  
Коль проситель мироватый,  
Приберет тотчас к рукам!  
Его честь – у вас в кармане;  
Служба в кляузах, крючках;  
Совесть в плутнях и обмане;  
Дружба только на словах,  
Он хлопочет, суетится,  
Вечно молод, хоть и стар,  
И рукой, как говорится,  
Загребает славно жар!..

**Таптыгин:**

А это кто, муж седой, почтенный в очках? (*Показывает*)

**Белкин:**

То писатель наш известный;  
Пишет в чем-то он статьи,  
И как критик, повсеместный,  
Видит все в очки свои...  
Хоть в статьях его бывает,  
Что где было – там черно;  
Но не всякий замечает;  
Концы прячет он умно!  
Журналисты с ним воюют  
И над старостью трунят,  
А он в ус себе не дует,  
Их же школит, как ребят! –  
Живет скромно, пресчастливо;  
Неразлучный друг с пером



И недавно, всем на диво,  
Купил мызу, да здесь дом!..

**Таптыгин:**

Вот что! Стало быть, он человек умный? А что это за стрекоза с франтом?

**Белкин:**

Душа общества, любитель  
На чужой счет покутить;  
Всех искусств большой ценитель,  
Всем способный угодить.  
Хорошо поет, танцует,  
Мастер в карты обыграть;  
Ловко женщин интригует,  
И собаку съел – писать!  
Коль надуть кого – надует  
И как липку обдерет;  
Правду с кривдою толкует  
И за это львом слывет,  
Львом породистым, отличным,  
Царем дебрей и лесов,  
То есть франт и кот столичный,  
Что не платит век долгов.

**Таптыгин:**

Спасибо, брат, за рекомендацию! Теперь покажи ты нам дворец и все здешние диковинки. (*Встает*)

**Белкин:**

Сделайте одолжение! Пойдемте. (*Идет вперед и при повороте ставится с Феклой Кузьминишной*)

**ЯВЛЕНИЕ 8**

**Фекла Кузьминишна** (*бросаясь Белкину на грудь*):

Друг мой! Ипполитушка! Насилу-то я нашла тебя! (*Душит его в объятьях*)

**Белкин** (*в сторону*):

Вот попался-то! (*Фекле Кузьминишне:*) Наконец, дражайшая половина моего разбитого сердца, – я опять в твоих нежных объятьях.

**Таптыгин** (*в сторону*):

Что это значит?



**Надя** (*в сторону*):  
Ах, как это хорошо!

**Фекла Кузьминишина** (*Белкину*):

Теперь, мой милый, мой хороший, мой бесценный, я тебя не оставлю! На край света, в огонь, в воду, всюду за тобой последую! Я докажу тебе, что умею еще любить сильно, пламенно, страстно и что недаром вышла замуж! (*Снова обнимает его*)

**Белкин** (*в сторону*):

Жаль, что Зак уж укомплектовал свой зверинец. Я бы ему дешево продал мою жену... (*Жене*): Довольно, довольно, моя несравненная! Мне очень чувствительна любовь твоя; душа моя от восторга, кажется, ушла в пятки? (*Таптыгиным*) Рекомендую вам — это пропаща жена моя!

**Таптыгин:**

Вижу, сударь мой, вижу! Так стало быть Вы нас обманывали?

**Белкин:**

Да-с! В пользу вашей племянницы и настоящего жениха ее, который теперь со страхом и трепетом дожидает решения своей участии...

**Таптыгин:**

Кто же это такой?

**Белкин:**

А вот сей час Вы его увидите...

## ЯВЛЕНИЕ ПОСЛЕДНЕЕ

Те же и **Норкин** (*робко сходит с балкона*).

**Белкин** (*взяв Норкина за руку, подводит его к Таптыгину*):  
Честь имею представить Владимира Юрьевича Норкина, моего двоюродного брата, человека с прекрасным поведением и большими способностями! Полюбите его так же, как и меня, — и я уверен, что он вполне оправдает мою рекомендацию и выбор Надежды Васильевны.

**Норкин:**

Вашим согласием, добрый Михайло Иванович, Вы обоих нас осчастливите и заставите вечно любить и уважать Вас.

**Надя** (*с другой стороны*):

Дядюшка, голубчик, — согласитесь!

**Фекла Кузьминична:**

Государь мой! Не разлучайте два любящих сердца! Разлука убьет их... я это на себе испытала (*вздыхает, искоса поглядывая на мужа*).



**Таптыгин** (*отойдя вперед – про себя*):

Если я не соглашусь, так ведь они эту гадкую историю разнесут, пожалуй, по всему Питеру; все начнут смеяться и показывать на меня, старого дурака, пальцами. А как узнают об этом же и в Пензее, так на выборы хоть и глаз не показывай! Нет, лучше согласиться. Уж верно – чему быть – того не миновать! А то, пожалуй, они так соединятся, что... (громко). Ну, так и быть – я согласен! Обнимите меня! (Обнимает их)

**Белкин** (*Таптыгину*):

Михайло Иванович! Простите меня за эту маленькую хитрость!

**Таптыгин:**

Я, пожалуй, прощу; да вот простят ли там... (*показывает на публику*)

Если мы вам надоели –  
То простите, господа!  
Мы играли – как умели,  
Как играем завсегда.  
Не понравилась коль шутка,  
Тому автор виноват,  
Что пустился без рассудка  
На гулянье невпопад.  
Приговор ваш уважая,  
Он решается просить:  
Хоть для Первого-то мая,  
Его слишком не бранить!

**Общий хор**

Приговор ваш уважая,  
Мы решаемся просить:  
Хоть для Первого-то мая  
За игру нас поощрить!

Занавес

**Примечания**

<sup>1</sup> Имеется в виду пьеса Ф. Шиллера «Коварство и любовь».

<sup>2</sup> «Дочь полка» (*La fille du régiment*) – комическая опера Г. Доницетти (премьера в Париже – 1840 г.). На русской сцене в Петербурге премьера состоялась 26 ноября 1846 г. с известной драматической актрисой и оперной певицей (меццо-сопрано) Надеждой Васильевной Самойловой (1818–1889) в главной роли.



<sup>3</sup> Известная русская народная песня «В темном лесе, за лесью, распашу ль я пашеньку...» часто звучала в исполнении цыганских хоров.

<sup>4</sup> Тирольцы в Петербурге пользовались особой популярностью, привлекая людей своей специфической манерой пения с частыми переходами от низкого грудного регистра к головному (фальцету) на разложеных аккордовых звуках и широких интервалах (восходящих квартовых, секстовых скачках) в трехдольном размере, характерных для йодлей – народных песен альпийских горцев.

<sup>5</sup> Известную песню «Как на матушке на Неве-реке, на Васильевском славном острове», по преданию, создал Петр I. Песня входила в постоянный репертуар военных хоров. В 1835 г. на маневрах в Калите в присутствии Николая I ее исполнял сводный военный хор. Это была одна из любимых песен императора, который и сам любил петь народные песни.

<sup>6</sup> Стихотворение «Черная шаль» (первые строки: «Гляжу, как безумный, на черную шаль, и хладную душу терзает печаль») написано А. С. Пушкиным в 1820 г. и напечатано в «Сыне отечества» (1821. № 15). В журнальной публикации текст сопровождается подзаголовком «Молдавская песня». Ее народный оригинал неизвестен. «Черная шаль» была положена на музыку А. Н. Верстовским и пользовалась огромным успехом.

<sup>7</sup> Эта фраза – строка романса М. И. Глинки «Сомнение» на стихи Н. В. Кукольника.

## Литература

*Арапов 1861 – Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861.*

*Греч 1851 – Греч А. Н. Весь Петербург в кармане: Справочная книга для столичных жителей и приезжих с планами Санктпетербурга и четырех театров. СПб., 1851.*

*Губерт 1848 – Губерт К. Гулянье под качелями на Святой неделе в Санкт-Петербурге. СПб., 1848.*

*Божерянов, Никольский 1909 – Божерянов И. Н., Никольский В. А. Петербургская старина: Очерки и рассказы. СПб., 1909.*

*Игнатов 1916 – Игнатов И. Н. Театр и зрители. Ч. 1. Первая половина XIX в. М., 1916.*

*Некрылова, Савушкина 1991 – Народный театр / Сост. А. Ф. Некрылова, Н. И. Савушкина. М., 1991.*

*Очерки 1975 – Очерки истории русской театральной критики (Конец XVIII – первая половина XIX.) / Ред. А. Я. Альтшуллер. Л., 1975.*

*Синдаловский 1994 – Синдаловский Н. А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб., 1994.*

*Трухачев 1849 – Трухачев И. Гулянье под качелями на Святой неделе на Исаакиевской площади в Санкт-Петербурге. М., 1849.*

Андрей Михайлов

## Инвалидные концерты в Петербурге: Рецензии и отзывы

На протяжении более чем ста лет, с 1813 по 1917 годы, неотъемлемой частью музыкальной жизни Петербурга являлись Инвалидные концерты, сборы от которых направлялись в пользу получивших ранения военнослужащих. Организация первых Инвалидных концертов была связана с «инвалидным капиталом», учрежденным по собственной инициативе Павлом Павловичем (Паулем-Вильгельмом) Пезаровиусом (17 февраля 1776 – 2 июля 1847), чиновником Министерства юстиции, писателем и масоном (*Шубинский 1869*).

В феврале 1813 года Пезаровиус приступил к изданию газеты «Русский инвалид» (РИ), с тем, чтобы все полученные от нее доходы «употребить на вспоможение инвалидам, солдатским вдовам и сиротам» (*Пезаровиус 1843, 3*). Расходы по публикации первого номера принял на себя известный в то время издатель А. П. Плюшар; в дальнейшем существование журнала предполагалось за счет подписки и пожертвований. Содержание РИ, как специально оговаривали издатели, должно было соответствовать военно-патриотической тематике<sup>1</sup>. В частности, в газете печатались реляции с театра военных действий (в то время еще продолжалась война с Францией), сведения о награждениях, назначениях и отставках офицеров. Также размещалась на страницах РИ подробнейшая информация о пополнении и расходовании средств «инвалидного капитала», что, естественно, повышало доверие к деятельности Пезаровиуса со стороны потенциальных жертвователей.

Эффективным способом пополнения сумм капитала стали благотворительные концерты, программы которых также печатались в РИ. 15 ноября 1813 года состоялся «большой вокально-инструментальный концерт в пользу инвалидов», организованный Санкт-Петербургским Филармоническим обществом в своем зале, в доме купца М. С. Кусовникова на Невском проспекте. Автор заметки,

<sup>1</sup> РГВИА. Ф. 103. Оп. 291. Д. 281. Л. 7.



откликнувшийся на это событие, в РИ подчеркивал, что «сей концерт есть наиболее воинский»<sup>2</sup>. В число исполнителей вошли как певцы и музыканты императорских театров, так и музыканты гвардейских полков<sup>3</sup>.

Здесь необходимо хотя бы вкратце заметить, что в то время полки гвардии обладали достаточно большими и хорошо обученными оркестрами. В конце 1802 года император Александр I утвердил штаты Лейб-гвардии Преображенского и Семеновского полков, согласно которым в первом учреждался оркестр численностью в 22 музыканта (по четыре валторниста, фаготиста, трубача, кларнетиста, флейтиста и два барабанщика), а во втором – в 11 человек ( тот же состав, уменьшенный вдвое)<sup>4</sup>. В 1808 году оркестр Лейб-гвардии Преображенского полка увеличился до 40 человек, а во всех прочих гвардейских полках (как пехотных, так и кавалерийских) вводились оркестры численностью в 25 человек<sup>5</sup>. В начале следующего года для гвардейских оркестров был установлен точный перечень музыкальных инструментов<sup>6</sup>.

Сложившиеся штаты позволяли гвардейским музыкантам исполнять не только произведения служебно-строевого характера, но и довольно сложную концертную музыку. Их также очень часто привлекали к проведению придворных церемоний, праздников, балов и т. д.<sup>7</sup>

Около 1808 года обучение гвардейских музыкантов Преображенского и Семеновского полков было поручено дирижеру «духовой музыки» Большого театра Антону Антоновичу Дерфельду (1780 или 1781–15.01.1829), который позже, в 1816 году, занял должность главного капельмейстера гвардейских полков<sup>8</sup>. Дерфельд весьма активно занимался как подготовкой музыкантов, так и сочинением новых маршей.

<sup>2</sup> РИ. 1815. 12 ноября. № 45. Прибавления. С. 393.

<sup>3</sup> РИ. 1813. 8 ноября. № 45. С. 389; 12 ноября. № 45. Прибавления. С. 393; 14 ноября. № 46. С. 399.

<sup>4</sup> ПСЗ. Собр. 1. Т. XLIX. Книга штатов и табелей. Ч. 2. СПб., 1830. № 20570. С. 134–135.

<sup>5</sup> ПСЗ. Собр. 1. Т. XXX. СПб., 1830. № 23236. С. 536.

<sup>6</sup> ПСЗ. Там же. № 23582. С. 911.

<sup>7</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 73. Л. 2.

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1560. Л. 2.; РГВИА. Ф. 395. Оп. 64. Отд. 2. 1817 г. Д. 1714. Л. 1–3.



Первое отделение первого «инвалидного» концерта 1813 года открыла «Большая воинская симфония» немецкого композитора Б. Ромберга, затем следовала ария Н.-М. Далейрака в исполнении примадонны русской труппы Е. С. Сандуновой. Далее прозвучали: Концерт для фортепиано с оркестром Дж. Фильда (партию фортепиано исполнял автор), «Воинский хор с оркестром» Дж. Сарти с участием певчих Придворной капеллы. Во втором отделении выступали ведущие артисты русской труппы П. В. Злов, В. М. Самойлов, С. В. Самойлова, Е. С. Сандунова, а также служивший при русском дворе известный французский скрипач-виртуоз Ш. Ф. Лафон и др.

Музыканты гвардейских полков под управлением капельмейстера Дерфельда и в его аранжировке исполнили «Большой марш на вступление победоносных российских войск во Франкфурт-на-Майне» В. Аумана<sup>9</sup>. Завершился концерт «музыкальным дивертисментом», включавшим песню «Боже, спаси Царя» – вольный перевод английского гимна «Боже, храни короля» («God save the King»), выполненный А. Х. Востоковым. Билеты, ценой в 5 рублей, были раскуплены практически полностью.

5 апреля 1814 года в зале Филармонического общества состоялся еще один большой концерт в пользу инвалидов. На этот раз его программа состояла полностью из хоровой, церковной и оперной музыки в исполнении хора Придворной певческой капеллы<sup>10</sup>. Возможно, устроители концерта опасались, что отсутствие в программе выступлений оркестра и певцов-солистов снизит интерес публики и, соответственно, сборы. Во всяком случае, в газете на кануне концерта напечатали хвалебный отзыв о включенных в программу произведениях и церковной музыке в целом<sup>11</sup>. Цену билета установили, как и в предыдущем году, в 5 руб., но, как сообщал РИ, некоторые слушатели из соображений благотворительности платили значительно больше. В результате концерт дал очень солидный сбор в 5050 руб.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Этот марш, написанный Вильгельмом Ауманом в 1813 году для фортепиано и посвященный Александру I, был тогда же опубликован в издательстве И. К. Пеца.

<sup>10</sup> РИ. 1814. 1 апреля. № 26. С. 187; 4 апреля. № 27. С. 196.

<sup>11</sup> РИ. 1814. 4 апреля. № 27. С. 196.

<sup>12</sup> РИ. 1814. 11 апреля. № 29. С. 211–212.



В 1814-м и 1815 годах концерты в пользу нуждавшихся военнослужащих проводили также отдельные театры, общества, частные благотворители. Между тем правительство взяло дело помохи раненым в свои руки. В августе 1814 года император Александр I учредил из пяти своих генерал-адъютантов комитет «для воспомоществования неимущим и изувеченным генералам, штаб- и обер-офицерам»<sup>13</sup>. Докладчиком императору по делам комитета был назначен генерал от артиллерии А. А. Аракчеев. Отличаясь многими антипатичными чертами характера, он, тем не менее, зарекомендовал себя как превосходный администратор.

В марте 1816 года Аракчеев представил Александру I проект закона об обязательных источниках пополнения средств комитета, который император утвердил. Среди прочего предписывалось всем театрам давать «в пользуувечных одной пьесы и одного концерта в год; а где существуют при театрах маскерыады, то и один маскерыад...»<sup>14</sup> Главному директору театральных зрелищ П. Т. Тюфякину было предписано назначить каждому театру точные даты проведения благотворительного концерта и спектакля. Таким образом, Инвалидные концерты превратились в официальное государственное мероприятие.

Всего за четыре дня до подписания распоряжений, 19 марта 1816 года, ДИТ организовала в Малом театре Петербурга концерт в пользу инвалидов, приуроченный к юбилею вступления русских войск в Париж, – 19 марта 1814 года прозвучали «Большая оратория» Дж. Сарти и «новые хоры, приличные сему торжеству» (Лебедев 1854, 317).

В следующем году, 28 февраля, Дирекция, действуя в соответствии с новым законоположением, устроила в пользу инвалидов большой концерт, состоявшийся в столичном Малом театре. В нем, наряду с артистами и музыкантами ДИТ, вновь приняли участие оркестры Лейб-гвардии Семеновского и Преображенского полков, а также певчие Лейб-гвардии Измайловского полка, ставшие впоследствии постоянными участниками Инвалидных концертов. Измайловским полком в то время командовал генерал-

<sup>13</sup> ПСЗ. Собр. 1. Т. XXXII. СПб., 1830. № 25642. С. 876–877; Столетие Военного министерства 1902, 35–36.

<sup>14</sup> ПСЗ. Собр. 1. Т. XXXIII. СПб., 1830. № 26207. С. 575–576.



майор М. Е. Храповицкий, отличавшийся как отвагой на поле боя, так и административными талантами в мирной жизни.

С 1819 года Инвалидные концерты регулярно проводились 19 марта и приурочивались к годовщинам вступления русских войск в Париж. Случаи переноса концертов на другие даты возникали крайне редко и диктовались действительно особыми обстоятельствами.

Общее руководство Инвалидными концертами осуществлял главный капельмейстер полков гвардии (Гвардейского корпуса). Эту должность в первой половине XIX столетия занимали: А. А. Дерфельд-отец (1817–1829), Ф. Б. Гаазе (1831–1851), И. М. Чапиевский (1851–1857). Местом проведения концертов в разные годы являлись Малый, Большой и Александринский театры.

Постепенно сложилась некая традиция художественного оформления концертов. Обычно на сцене размещался оркестр ДИТ, за ним – хор певчих, а далее сводный оркестр гвардии на «местах, выстроенный в виде амфитеатра»<sup>15</sup>. Сцена украшалась декорациями с изображением сюжетов из истории русской армии и, в первую очередь, ее побед в наполеоновских войнах. У рампы расставлялись головные уборы военных музыкантов. Подобная практика оформления Инвалидных концертов сохранялась до начала XX века.

Напротив, принципы составления программ концертов с течением времени несколько менялись. В 1820–1830 годы отличительной чертой программ концертов являлось чередование номеров в исполнении сводного оркестра гвардии и хора Придворной певческой капеллы с выступлениями популярных певцов и музыкантов императорских театров. Например, концерт 19 марта 1825 года из двух отделений, состоявшийся в Малом театре, включал 11 номеров. Каждое из отделений открывалось увертюрой Л. Керубини (неизвестно, какой), исполнявшейся сводным оркестром гвардейских полков. Кроме того, в концерте прозвучали: два хора Д. С. Бортнянского (певчие Придворной капеллы), «военная музыка» (дважды – оркестр полков гвардии), Скрипичный концерт (Ф. Бем), Фортепианный концерт (Н. И. Морейский), aria (Г. Ф. Клиновский) и дуэт из оперы (Клиновский и Е. В. Марсель)<sup>16</sup>. Завершился концерт «Куплетами» на музыку К. А. Кавоса,

<sup>15</sup> Бабочка. 1830. 26 марта. № 25. С. 97–98.

<sup>16</sup> Название оперы не указано.



посвященными вступлению русских войск в Париж (Климовский, А. Г. Ефремов и М. Ф. Шелехова)<sup>17</sup>.

Концерт 1830 года (в Большом театре) состоял из 12 номеров: увертюры Керубини и К. М. Вебера (сводный оркестр гвардии), «хора» Й. Гайдна (певчие Придворной певческой капеллы), Скрипичного концерта (Ф. Бем), арии из опер Дж. Россини (С. Ф. Шоберлехнер) и Ф. А. Буальдьё (А. И. Иванова), дуэта из оперы Дж. Россини «Семирамида», аранжированного для «военной музыки» (сводный оркестр гвардии), вокального квартета Кавоса (А. И. Иванова, (?) Васильева, А. Г. Ефремов, М. Г. Шувалов) и др. Завершили концерт, как и прежде, «куплеты для трех голосов с хором» Кавоса с участием талантливой певицы С. Ф. Шоберлехнер<sup>18</sup>.

Газета «Бабочка» в одной из рецензий отмечала, что концерт 1830 года вызвал немалый ажиотаж публики – «театр был полон посетителями; не достало мест очень для многих», – и оценила его как «один из блестательных концертов, данных нынешнего года в столице»<sup>19</sup>.

С 1831 года, когда пост главного капельмейстера Гвардейского корпуса занял Гаазе, в программу активно включались аранжировки различных музыкальных произведений для духового (военного) оркестра. Так, уже в концерте 1832 года, прошедшем в Большом театре, исполнялись увертюра к «Эгмонту» и соната для фортепиано Л. Бетховена, «Гармония, подражание ноктюрну» и «Вальс» И. Г. Гуммеля, аранжированные Гаазе для «военной музыки». Впрочем, присутствовали в программе также номера, ставшие традиционными: увертюра (сводный оркестр гвардии) и ария Дж. Россини (К. Поллерт), хоры Гайдна (певчие Придворной певческой капеллы) и др.<sup>20</sup>

В связи с увеличением в концертных программах роли произведений, исполнявшихся духовым военным оркестром, весьма показательна рецензия В. Ф. Одоевского на концерт 1839 года. Тонкий знаток музыки, критик с особым восхищением отозвался об аранжировке увертюры к опере Ф. Галеви «Иудейка», выполненной Гаазе для духового оркестра (см. *Публикации – I*).

<sup>17</sup> РИ. 1825. 17 марта. № 67. С. 267.

<sup>18</sup> РИ. 1830. 19 марта. № 74. С. 295.

<sup>19</sup> Бабочка. 1830. 26 марта. № 25. С. 98.

<sup>20</sup> РИ. 20 марта. № 72. С. 288.



Заметное место в программах Инвалидных концертов занимали произведения героико-патриотической направленности. Обязательным номером стали, например, куплеты, написанные Кавосом на стихи известного в свое время поэта П. А. Корсакова и посвященные вступлению российских войск в Париж (см. *Публикации – III*). Начиная с 1834 года Инвалидные концерты почти всегда завершал гимн «Боже, царя храни» А. Ф. Львова на стихи В. А. Жуковского. Часто включались в программу песни, прославлявшие монарха и победы русской армии, многие из которых основывались на русских народных темах.

С начала 1840-х годов количество номеров с участием артистов и музыкантов императорских театров в Инвалидных концертах резко сокращается. Так, в программе концерта 1841 года все 8 номеров исполнялись сводным оркестром гвардии и придворными певчими<sup>21</sup>. Но в дальнейшем организаторы концертов все-таки пришли к выводу о необходимости приглашать известных солистов, в том числе и гастролирующих, к эпизодическому участию в концертах. Например, в концерте 1843 года, проходившем в зале Дворянского собрания, пел Дж.-Б. Рубини. Как сообщалось в РИ, его выступление не включалось в основную программу, а состоялось между двумя отделениями. Основные номера программы, как и прежде, были отданы сводному оркестру гвардии и хору певчих<sup>22</sup>. В концерте 1845 года приняли участие выдающиеся певцы итальянской труппы Рубини, А. Тамбурини, а также знаменитая П. Виардо-Гарсия, пение которой вызвало самую восторженную реакцию публики (см. *Публикации – II*).

В 1850-е годы в программах Инвалидных концертов активно возрастает роль солистов из числа музыкантов гвардейских оркестров, обычно начинавших службу простыми солдатами, призванными по рекрутской повинности. Многие рецензенты видели в их успешных выступлениях доказательство выдающихся музыкальных способностей русского народа и активно пропагандировали идею Инвалидных концертов как «ежегодной проверки» этих способностей. Особенно настойчиво эту идею отстаивал музыкальный критик Ф. М. Толстой на страницах газеты «Северная пчела» (см. *Публикации – IV*)<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> РИ. 1841. 16 марта. № 65. С. 260.

<sup>22</sup> РИ. 1843. 18 марта. № 60. С. 239.

<sup>23</sup> См. также: СП. 1858. 28 марта. № 67. С. 317–318.



В целом отзывы современников об Инвалидных концертах, как правило, отличались позитивными оценками. Особенно восхищала многих четкая согласованность и стройное звучание во время выступлений сводного оркестра полков гвардии и больших хоров. Так, Н. В. Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» отмечал: «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 1952, 187). Аналогичная оценка приведена и в рецензии на концерт 1839 года. Разумеется, критики и рецензенты, предлагая читателям обзоры концертов, по-разному расставляли акценты в зависимости от собственных эстетических (а иногда политических) пристрастий. Но, при всех своих различиях в убеждениях и взглядах, авторы проявляли единодущие в оценке Инвалидных концертов как значительных событий в музыкальной жизни Петербурга.

В публикуемых в данной книге рецензиях и отзывах представлены не только необходимая информация справочного характера о концертной жизни Петербурга (например, имена композиторов и музыкантов, названия произведений и др.), но и подробные описания и характеристика: их организация, программы, исполнение, атмосфера залов и реакция публики. Авторы рецензий (имена которых установлены) – известные критики и музыкальные писатели В. Ф. Одоевский и Ф. М. Толстой, военный историк П. С. Лебедев. Каждый из авторов отмечает разного рода особенности и детали Инвалидных концертов: специфику аранжировок для военного оркестра, высокое качество исполнения произведений (оркестром и хором), профессионализм военных музыкантов (например, Гаазе, оркестрантов духовых военных оркестров), «отличный характер» русской музыки, родоначальником которой Одоевский назвал М. И. Глинку. Особый интерес вызывают описания устройства сцены, на которой во время Инвалидных концертов располагалась не одна сотня музыкантов, хора и солистов, а также концертного зала и реакции публики; привлекают внимание оценки вокального мастерства итальянских певцов – Рубини и Виардо. Интересными фактами для сегодняшнего исследователя истории концертной жизни Петербурга являются данные о доходах от благотворительных концертов, поступавших в фонд инвалидов войн, о пожертвованиях публики.



## Публикации

### I. [Одоевский В. Ф.] Письма в Москву о Петербургских концертах

Публикуется по тексту статьи, впервые изданной в газете «Санктпетербургские ведомости» (1839. 30 марта. № 69. С. 306). Автор статьи – Владимир Федорович Одоевский (1803–1869), писатель, музыкальный критик, публиковавшийся под псевдонимом «W.W.».

Концерт в пользу инвалидов не только по благой цели своей, не только по славному воспоминанию с ним соединенному, но и в музыкальном отношении принадлежит к числу блестательнейших явлений в музыкальном мире. Шесть сот музыкантов, четыреста певцов представляют трудность даже для управления ими; но этой трудности не существует для такого искусного капельмейстера, каков Г. Гаазе<sup>1</sup>. Как мастерски пользуется он сими огромными средствами, разделяя свой оркестр на несколько различных масс, что дает возможность переходить от самого утонченного рি�апо до огромнейшаго *fortissimo* какое только возможно в музыке! Трудно рассказать до какой степени совершенства доведены наши военные оркестры, как равно и умение Г. Гаазе пользоваться ими. Кто поверит например, что увертюра из Жидовки Галеви<sup>2</sup>, столь трудная и для струнных инструментов, была исполнена с величайшей точностью одними только духовыми? Лишь глубокое знание характеров инструментов, искусное расположение в партитуре, могло счастливо провести исполнителей сквозь этот лабиринт хроматических мелодий и беспрестанных перемен тона, столь часто встречающихся в сей увертюре. Всякий, хотя немногого понимающий свойство духовых инструментов, легко постигнет какое искусство требовалось для того, естественными недостатками духовых инструментов и их странными капризами, которые приводят в отчаяние сочинителей музыки. Кто не знает например, что есть музыкальные фразы, легко делаемые на струнном инструменте и невозможные на духовом, или возможные только в одном тоне, а не в другом; счастливо преодолеть все эти затруднения есть дело не только таланта, но даже гения. Своим переложением на духовой оркестр увертюры из Жидовки Г. Гаазе показал, до какой степени может возвыситься знание инструментовки. В другой пьесе, взятой Г. Гаазе из фортепианных вариаций Герца<sup>3</sup>, мы имели случай познакомиться с другою, не менее



блестательною стороною наших военных оркестров, а именно: с солистами. В сложном соло мы имели случай любоваться по-переменно главными инструментами духовой музыки: флейтою, гобоем, кларнетом и фаготом, и слышать, как легко и с каким правильным выражением исполняются те трудности, которыми дивят нас приезжие музыканты. Я боюсь здесь войти в такие подробности, которые могут быть понятны лишь опытному музыканту; поспешу сказать несколько слов о *военной песне*, вновь сочиненной неизвестным композитором, которая возвудила всеобщее внимание; эта песня может быть почтена образцом в своем роде; в ней совершенно схвачен характер Русских хорных песен. Она начинается протяжным хором, тихим, величественным, прекрасно положенным на голоса; этот хор прерывается веселой мелодией *запевалы*, к которому пристает весь хор с военным оркестром во всем его блеске. Все это славно инструментировано, расположено со знанием дела и веселит Русское сердце. Действие этой песни было весьма сильно; беспрерывно раздавались громкие рукоплескания, и по требованию публики эта песня была повторена. Желаю от души, чтобы неизвестный композитор не остановился на этом прекрасном начале, продолжал бы дарить нас подобными произведениями, и тем бы убедил неверяющих, что может существовать Русская музыка, отличная по своему характеру от всякой другой, и что для музыки вообще предстоит новое поприще, которое с таким блеском начал разрабатывать Г. Глинка в своей опере «Жизнь за Царя»<sup>4</sup>.

W. W.

---

<sup>1</sup> Гаазе (Haase) Фердинанд (Федор Богданович) (2 августа 1788, Силезия – 18 октября 1851, Санкт-Петербург; погребен на Волковом лютеранском кладбище), российский капельмейстер, композитор, дирижер. С 1831 г. до своей кончины – главный капельмейстер войск гвардии.

<sup>2</sup> Галеви (Halévy) Жак Франсуа Фроманталь Эли (27 мая 1799, Париж – 17 марта 1862, Ницца), французский композитор. Премьера оперы «Жидовка» («Иудейка»; «La Juive») во Франции состоялась в 1835 г., первая постановка в России – в 1837 г. в исполнении немецкой оперной труппы с названием «Дочь кардинала». До Российской премьеры в Инвалидном концерте 1836 г. была исполнена интродукция из этой оперы в аранжировке Ф. Б. Гаазе (РИ. 1836. 18 марта. № 71. С. 283).

<sup>3</sup> Герц (Herz) Анри (6 января 1803, Вена – 5 января 1888, Париж), французский пианист и композитор.

<sup>4</sup> Одоевский относился к творчеству Глинки с особым пietетом и посвятил ему множество статей и рецензий. См.: Одоевский 1953.



## II. Журнальные отметки

Публикуется по тексту статьи, впервые изданной в газете «Русский инвалид» (1845. 21 марта. № 63. С. 249). Имя автора не установлено.

В понедельник, 19 марта, в незабвенный день вступления русских войск в Париж в 1814 году, — происходил концерт в пользу инвалидов, в Большом Театре. Вся обширная сцена занята была музыкантами гвардейских полков (числом до 700), придворными и полковыми певчими. На сцене устроено было возвышение, которое, подымаясь от оркестра дальше и дальше, выше и выше, занимало собою всю ширину, глубину и вышину сцены. Все пространство таким образом наполнилось блестящими мундирами гвардейских музыкантов, облитое ослепительным блеском нескольких тысяч свеч, горевших в люстрах и на пюпитрах. Императорская Фамилия удостоила этот концерт своим Высочайшим посещением. Отборная публика наполняла ложи и кресла: зала была до того полна, что не оставалось ни одного места, — и поразительно прекрасную картину представляла эта зала во время исполнения народного гимна «Боже, Царя храни!»<sup>1</sup> Все зрители, мужчины и дамы, встали со своих мест и с благоговейным вниманием слушали звуки, сделавшиеся теперь вполне народными. Этим гимном заключилась первая часть концерта, в которой г. Тамбурини<sup>2</sup> с обыкновенным своим искусством исполнил арию из «Stabat Mater»<sup>3</sup>: «Propeccatis»<sup>4</sup>, и в которой прекрасно сыграны были этим громадным оркестром финал из оперы «Катарина Корнаро», соч. Лахнера<sup>5</sup>, увертюра из «Оберона», соч. Вебера<sup>6</sup>, и хор соч. Галеви. — Вторая часть началась пьесою, которая не была показана в афише и которая неожиданно всех удивила: это марш, составленный с чрезвычайным искусством и вызвавший восторженные рукоплескания. Кто автор этой прекрасной музыкальной пьесы неизвестно; но по всему видно, что природа одарила его высокими музыкальными способностями. После марша Рубини<sup>7</sup> с дивным искусством пропел «Cujus animam»<sup>8</sup> из «Stabat Mater» — арию, которая всегда электрически потрясает сердца слушателей. В этот вечер гениальный артист вполне обладал своим голосом и, кажется, воспользовался всеми исполинскими силами своими, нисколько не пощадив их, что он иногда делает по необходимости. Вступление на эстраду г-жи Viardo<sup>9</sup> можно было угадать и



не смотря на сцену: гром рукоплесканий и крики «браво» встретили великану певицу. Невозможно пересказать того впечатления, которое произвела она дивным исполнением арии «Inflammatus» из той же «Stabat Mater» Россини<sup>10</sup>. Тут и благовейный ужас, и слезы, и проблеск небесного упования – все выливалось в этих звуках, все выражалось в этом вдохновенном взоре, в этой одушевленной физиономии... Прекрасный «Военный хор» г-на Львова<sup>11</sup> и куплеты г. Кавоса<sup>12</sup> (которым в этот вечер исполнилось уже тридцать лет) достойно заключили собою это музыкальное празднество, которое верно надолго останется в памяти слушателей.

<sup>1</sup> Гимн «Боже, Царя храни» был написан композитором князем А. Ф. Львовым в 1833 г. на слова В. А. Жуковского и сразу приобрел статус государственного гимна. Его аранжировку для духового (военного) оркестра осуществил главный капельмейстер войск гвардии Ф. Б. Гаазе в январе 1834 г. (РГИА. Ф. 499. Оп. 1. Д. 2484. Л. 3.)

<sup>2</sup> Тамбурини (Tamburini) Антонио (28 марта 1800, Фаэнца – 8 января 1876, Ницца), итальянский оперный певец (баритон). С 1843 г. – солист итальянской труппы в Петербурге.

<sup>3</sup> «Stabat Mater» Дж. Россини – первое исполнение состоялось в 1841 г. в Париже.

<sup>4</sup> «Proreccatis» (правильно – «Pro peccatis suaे genitis»; «Ради грешных искупления») – ария баса (4-я часть).

<sup>5</sup> Лахнер (Lachner) Франц Пауль (24 марта 1803, Раин, Верхняя Бавария – 20 января 1890, Мюнхен), немецкий композитор и дирижер. Опера «Катарина Корнаро» («Catharina Cornaro») впервые была поставлена в Мюнхене в 1841 г. Впоследствии Гаазе опубликовал в издаваемом им «Военно-музыкальном альбоме» марш из этой оперы. См.: Скорый марш из оперы «Catharina Cornaro». Par. Lachner. Arrang. par Haase // Военно-музыкальный альбом. 1846. № 46.

<sup>6</sup> Вебер (Weber) Карл Мария Август (18 или 19 ноября 1786, Ойтинг – 5 июня 1826, Лондон), немецкий композитор, дирижер, пианист. Опера «Оберон, или Клятва короля эльфов» («Oberon, or The Elf King's Oath») – волшебная опера в 3-х действиях, английское либретто Дж. Р. Планше по К. М. Виланду; впервые поставлена в Лондоне в 1826 г. под управлением автора. В Петербурге впервые поставлена в Большом театре итальянской труппой в 1861 г.

<sup>7</sup> Рубини (Rubini) Джованни Батиста (7 апреля 1794 (или 1795), Романо-ди-Ломбардия – 2 или 3 марта 1854, там же), итальянский оперный певец (тенор). С 1843–1845 г. – солист итальянской труппы в Петербурге.

<sup>8</sup> «Cujus animam» («Сердце, полное волненья»), ария тенора (2-я часть).



<sup>9</sup> Виардо-Гарсия (Garsia-Viardot) Полина Мишель Фердинанд (18 июля 1821, Париж – 17 или 18 мая 1910, там же), французская оперная певица (сопрано, меццо-сопрано). В составе итальянской оперной труппы пела три сезона – 1843/1844, 1844/1845, 1845/1846. Практически сразу после концерта 1845 г. Гаазе опубликовал ноты исполненного Виардо произведения в издаваемом им «Военно-музыкальном альбоме». См.: Aria de «Stabat Mater». Par. Rossini. Arrang. par Haase // Там же. № 26; Aria de «Stabat Mater». Par. Rossini. Chantée par m-me Viardo-Garsia dans le concert... Mars 1845. Arrang. par Haase // Военно-музыкальный альбом. 1845. № 27.

<sup>10</sup> «Inflammatus» («Дай пылать») – aria сопрано с хором (8-я часть).

<sup>11</sup> Львов Алексей Федорович (25 мая 1799, Ревель – 16 января 1870, Романь, Ковенской губ.), композитор, музыкант, общественный деятель. Автор музыки гимна «Боже, Царя храни» (1833). Постоянно поддерживал сотрудничество с Ф. Б. Гаазе, который, в частности, аранжировал «Боже, Царя храни» для военных (духовых) оркестров. Произведение под названием «Военный хор» не установлено.

<sup>12</sup> Кавос (Cavos) Катарино Камилло (Катерино Альбертович) (30 октября 1775, Венеция – 28 апреля 1840, Петербург), итальянский композитор. С 1799 г. жил и работал в Петербурге. Автор разнообразных музыкальных произведений, в том числе историко-патриотической тематики: оперы «Иван Сусанин» (1815), «Пьемонтские горы, или Чертов мост» (1825) и др. Текст «Куплетов» композитора, завершивших Инвалидные концерты, представлен в *Публикации III*.

### **III. [Лебедев П. С.]. Фельетон. Концерт в пользу инвалидов, данный в Большом театре 19 марта 1854 года**

Публикуется по тексту статьи, впервые изданной в газете «Русский инвалид» (1854. 28 марта. № 72. С. 317–318). Автор статьи – Петр Семёнович Лебедев (1817–1875), профессор Академии Генерального штаба и известный военный историк. Будучи профессиональным военным, он отличался большой широтой интересов, преподавал в Пажеском корпусе и Академии Генерального штаба, где состоял профессором военной статистики (1846–1848), военной администрации (1849–1862), военной истории и стратегии (1848–1855). В 1855 году Лебедев занял пост редактора «Русского инвалида» и оставался в этой должности до 1861 года.

Интерес общества к Инвалидным концертам особенно возрастал в период войн: обострялся интерес к действиям армии, ощущался подъем патриотических настроений. Поэтому в 1854 году во время Крымской войны РИ и поместили «Фельетон» Лебедева, выполненный в жанре краткого исторического очерка, повествующего об истории Инвалидных концертов. Очерк появился вовремя: напоминание об Отечественной войне 1812 года звучало в 1854 году актуально, так как среди противников России вновь оказалась Франция.



Орел двуглавый был в Париже,  
Париж был наш — ты помнишь ли?

В те торжественные минуты, когда вся Россия, по голосу своего Монарха [императора Александра I. — A. M.], дружно готова встретить врага и пожертвовать для борьбы с ним всем достоянием, становятся великими и многозначительными те народные празднества, в которых припоминается прошлое и во всем величии встает вековая слава Русского оружия... И крепнет духом живущее поколение, при мысли о прошлом, несмотря на время, — дети и внуки видят перед собой отцов и дедов, — узнают их по горячей, беззаветной любви к Вере и родине, и готовы с ними вместе воскликнуть: *с нами Бог, разумейте языцы и покоряйтесь, яко с нами Бог*<sup>1</sup>.

Между такими народными празднествами одним из первых должно считать концерт, тридцать семь лет ежегодно даваемый в пользу инвалидов 19-го Марта, в день вступления за сорок *перед сим лет*, Русских войск в Париж. В настоящих обстоятельствах концерт этот послужил новым поводом к выражению патриотических чувств России и ея участия к почтенному сословию инвалидов — «славных представителей славной Русской армии».

Скажем несколько слов об учреждении концерта, дабы судить, что и здесь, как повсюду, славные предания прошлого остаются у нас незабвенными, и память об них передается из рода в род.

Вероятно, немногим известно, что первый большой вокальный и инstrumentальный концерт в пользу инвалидов был дан в Малом Петербургском театре 19-го Марта 1816 года (в незабвенный день восшествия победоносных Российских войск в Париж); в концерте этом была исполнена оратория Сарти<sup>2</sup> и новые хоры, приличные сему торжеству с аккомпанементом разных и многочисленных оркестров; плата за билеты оставалась на произвол каждого, желавшего участвовать в благотворении инвалидам.

По преданию, в этот день были разданы бронзовые медали в память 1812 года, на ношение которых всем дворянам, в том числе даже старейшим в дворянском роде лицам женского пола, последовало Высочайшее разрешение 29 февраля 1816 года<sup>3</sup>. — Желание участвовать в благотворении и стеченье публики в этот первый концерт для инвалидов были так велики, что за билеты платили вдвадцатеро более; а вечером, в день концерта, некоторые



из высших государственных сановников явились в театр вместо всех знаков отличия с одной бронзовою медалью, желая тем почтить этот знак Монаршаго внимания к заслугам и самопожертвованию Русского дворянства в незабвенный 1812 год.

Высочайшим повелением 23-го Марта 1816 года, определившим постоянные источники дохода для увеличения инвалидного капитала, повелено: чтобы Императорские Театры давали в пользу инвалидов по одному концерту, маскараду и представлению в год<sup>4</sup>. Вследствие этого Дирекциею Театров дан был, 28-го Февраля 1817 года в Санкт-Петербурге на Малом Театре, концерт, в котором, кроме театральных артистов, принимали участие придворные певчие, 220 человек военных музыкантов и певчие Лейб-Гвардии Преображенского, Семеновского и Измайловского полков.

Приводим здесь вполне любопытную афишу этого родоначальника концертов в пользу инвалидов, — концерта, который, в настоящее время, по числу хористов и музыкантов, и отчетливому исполнению ими самых трудных пьес, может называться единственным в Европе.

Вот эта афиша, скопированная с буквальной точностью:

На Малом Театре

В будущую Среду 28-го Февраля Императорскою

Театральною Дирекциею дан будет

В ПОЛЬЗУ ИНВАЛИДОВ

Большой Вокальный и Инструментальный Концерт

Часть первая:

1-е. Увертюра из Фаниски, соч. Херубини<sup>5</sup>, произведенная большим инструментальным оркестром и воинскою музыкою, составленною из 200 человек.

2-е. Хор из Иосифа, соч. Мегюля<sup>6</sup>.

3-е. Ария из Цингарелли<sup>7</sup> — будет петь г-жа Сандунова<sup>8</sup>.

4-е. Концерт для волторны, будет играть г. Дорнаус<sup>9</sup>.

5-е. Воинская музыка.

Часть вторая

6-е. Увертюра из Медеи, соч. Херубини, произведенная большим инструментальным оркестром и воинскою музыкою, из 200 человек составленною.

7-е. Хор из Иосифа.

8-е. Воинская музыка.

9-е. Трио из Иосифа, будут петь: г-жа Семенова<sup>10</sup> мл., гг. Климовский<sup>11</sup> и Злов<sup>12</sup>.



10-е. Куплеты в честь инвалидов, соч. Кавоса, будут петь г-жа Сандунова, гг. Климовский и Яновский, гг. Придворные певчие, с акомпаниментом воинской музыки обоих полных оркестров: на сцене и оркестра, устроенного в амфитеатре.

Всего любопытнее, что куплеты Кавоса, превосходные по музыке и стихам, до сих пор повторялись и повторяются во всех концертах. Вероятно, каждый с удовольствием прочтет их теперь – они служат доказательством того, с каким чувством смотрели Русские на свои недавние победы и как разделили они великодушныя убеждения своего Монарха, щадившего Париж и Аустерлицкий мост, в то время, когда еще едва перестали дымиться обгорелые стены подорванного Кремля, оставшиеся вечным свидетельством бессильного мщения тех, которые считали себя просвещеннейшею нациею в мире.

*Куплеты:*

Тот день воспомним незабвенный,  
Когда привел Россиян Бог,  
Внести орлов в мятежны стены  
И сокрушить гордыни рог.

Не ужас был орлам предтечей,  
Пред ними мир – бедам венец;  
Не стон, не плач был храбрым встречей –  
Благословение сердец.

Чье торжество быть может краше,  
России верные сыны!..  
Того, как меч и сердце ваше  
Спасли враждебныя страны.

Наш Александр Благословенный,  
Тебе признательность веков!  
Твой мощный глас, твой меч победный  
Спасли Европу от оков.

Не ужас был орлам предтечей,  
Пред ними мир – бедам венец;  
Не стон, не плач был храбрым встречей –  
Благословение сердец!..

С 1819 года день концерта постоянно установился 19-го Марта, и, по мере развития в войсках наших музыкального вкуса и ис-



кусства, в нем начали принимать участие все большее и большее количество военных музыкантов; наконец теперь, все пьесы концерта исполняются одними военными музыкантами.

После этого краткого отступления обратимся к настоящему. Концерт в пользу инвалидов есть, как мы сказали, истинно замечательное явление во многих отношениях. Пусть представлят себе массу из 775 музыкантов и 415 певчих, которые по одному мановению исполняют самым отчетливым образом весьма трудные музыкальные пьесы, и тогда, в некоторой степени можно судить, какое потрясающее действие производят на душу эти торжественные звуки, которым самая громадность исполнения придает особое величие. Вероятно, также многие были поражены великолепием залы нашего Большого Театра, при полном ея освещении; не трудно представить, какое впечатление производит она в день концерта: при первом взгляде чувствуешь, что это праздник полутора миллионной Русской армии, которая хочет доказать своим почтенным инвалидам, как она ценит их подвиги... В оркестре и в балконе над Царскою ложею помещаются обыкновенно почтенные ветераны... Все они поободрились, помолодели — все они чувствуют, что *на их улице праздник*, вполне достойный их славного прошлого — праздник, в котором они дорогие гости, а хозяевами Россия с ее Великим Царем, справедливым ценителем доблестей и заслуги.

Сцена Большого Театра, в день концерта 19 марта, превращается в огромную залу, в которой амфитеатром, от полу до потолка, распределены музыканты, ближе к зрителю — с флейтами, кларнетами и гобоями, далее с басовыми медными инструментами. Это искусное распределение музыкантов смягчает силу и резкость звуков и делает эту гигантскую музыку вполне приятною. На авансцене стоят певчие: в середине красуются, в полном значении этого слова, певчие придворной капеллы; по обеим их сторонам, певчие гвардейских полков; рампа убрана касками и Павловскими шапками, между которыми высится двуглавые орлы. Все просто, но величественно и поразительно именно этою простотою.

Не запомнить, чтобы стеченье публики было так велико, как в настоящий концерт — все кресла, ложи и места были заняты еще накануне, так что в день концерта предлагалось втрое и вчетверо за билеты. Не можем умолчать о следующем: один из гвардейских офицеров явился также за билетом, и когда ему сказали, что они уже распроданы, он выразил желание, чтобы назначенные им для



концерта деньги были принятые в пользу инвалидов. Желание его было исполнено, и он сам записал в книге *от неизвестного...* Истинно прекрасная черта скромности и патриотизма!

Но будем продолжать о концерте: чудный и оживленный вид представлял в тот день зал Большого Театра: ложи рисовались, словно живыя, ярко освещенные гирлянды; на лицах всех присутствующих было радостное ожидание... Наконец подан был знак, и раздался торжественный марш, звуки которого вполне соответствовали открытию этого военного празднества. Внимание публики было в особенности обращено на гимн Царю; слова и музыка гимна были сочинены для этого концерта. Читатели Инвалида уже знают содержание стихов, что ж касается до музыки, то ее торжественность произвела глубокое впечатление на зрителей; зал огласился рукоплесканиями, по желанию публики гимн был повторен. Искусная, истинно артистическая игра двух кларнетистов наших – музыкантов Кавалергардского Ея Величества полка Васильева и Швецова, на мотивы из Роберта<sup>13</sup>, вызвала также громкие одобрения, и два артиста были вызваны... Но кто опишет общий восторг, когда раздалась прелюдия нашего народного гимна: «Боже Царя храни!»... единодушное, вырвавшееся из глубины сердец... Ура! Огласило залу... публика сама вторила гимну, который по ее желанию был повторен три раза<sup>14</sup>.

Этим окончилась первая часть концерта. После непродолжительного промежутка снова раздался торжественный марш соч. Н. А. Огарева, и, после чудесного хора из оперы Донидзетти<sup>15</sup> «Катерина Корнаро», была пропета народная песнь «Русская слава», стихи которой сочинены г. Григорьевым<sup>16</sup>, также по настоящему случаю:

*Русская слава  
Народная песня с хором*

Честь и Слава Царю на Святой Руси,  
Слава!  
Прав народных и Правды поборнику  
Слава!  
Он восстал на врагов Православия,  
Слава!  
Укрепил, снарядил Свое воинство,  
Слава!  
Осенил, как Отец, крестным знаменьем,  
Слава!



С полной Верой в Бога Спасителя...  
Слава!  
Знамена развернулись священныя,  
Слава!  
И пошла на врага рать могучая!  
Слава!  
Не страшась ни Востока, ни Запада...  
Слава!  
Вострепещут враги и отступники,  
Слава!  
От Креста и меча Православного,  
Слава!  
Русь спасет честь и Веру народную,  
Слава!  
И во имя Христа возвеличится,  
Слава!  
И Царя Государя порадует.  
Слава!  
И воскликнет вся Русь необъятная,  
Слава!  
Слава Богу, Царю и Отечеству,  
Слава!  
Всему Царскому Роду Романовых  
Слава!

Исполнение вполне соответствовало внутреннему поэтическому достоинству песни и живой истинно народной ея музыке. Солисты из придворных певчих: Тенор Евсютин, Бас Крутицкий и Демидов, Альты: Страхов, Данилов, Троцкий и Дискантцы: Менин, Старухин и Новицкий поразили силою, чистотою и свежестью голосов своих; хоры и музыка довершили выразительность этого гимна, который также был повторен по требованию публики.

После постоянно исполняемых во все концерты 19-го Марта куплетов Кавоса музыка заиграла марш, сочинения распоряжавшегося концертом, капельмейстера Гвардейского Корпуса И. М. Чапиевского<sup>17</sup>, из мотивов русских песен. Бойкий и истинно военный марш этот был прекрасным заключением концерта... Слушая его мотивы, инвалиды наши верно вспоминали незабвенного Суворова, который, видя в Милане своих марширующих чудо-богатырей, сказал: *шаг хороший – это верная победа!*

Так праздновали мы вечно памятный день 19-го Марта. День этот, явивший свету, за сорок пред сим лет, новое доказательство



благости души Императора Александра, воспоминается и до сих пор народным праздником в пользу заслуженных воинов нашей Армии... Кто и в этом воспоминании не признает Великой, чуждой человеческой гордыни, души Благословенного, Учредителя этого праздненства?.. Являясь всюду гением мира, Он и до сих пор живет в воспоминаниях не только своих подданных, но даже побежденных Им народов, ибо в предводимом Русским Императором войске

Не ужас был орлам предтечей,  
Пред ними мир – бедам венец;  
Не стон, не плач был храбрым встречей –  
Благословение сердец!..

Петр Лебедев

<sup>1</sup> Слова библейского пророка Исаии, используемые в церковных распевах.

<sup>2</sup> Сарти (Sarti) Джузеппе (1 декабря 1729, Фаэнца – 28 июля 1802, Берлин), итальянский композитор, автор ораторий, кантат и опер. В 1784–1801 гг. жил и работал в России, был придворным капельмейстером и руководил домашней капеллой Г. А. Потемкина.

<sup>3</sup> В феврале 1813 г. императором Александром I была учреждена серебряная медаль «В память Отечественной войны 1812 года», вручавшаяся всем участникам боевых действий, от фельдмаршалов до рядовых солдат. В августе 1814 г. такую же медаль, но изготовленную из темной бронзы, учредили для награждения лиц, в боевых действиях не участвовавших, но содействовавших победе. 8 февраля 1816 г. последовал указ о награждении темно-бронзовой медалью старейших представителей (включая женщин) дворянских родов, отличившихся в войне (ПСЗ. Т. XXXIII. СПб., 1830. № 26134. С. 491–492).

<sup>4</sup> ПСЗ. Собр. 1. Т. XXXIII. СПб., 1830. № 26207. С. 575–576.

<sup>5</sup> Керубини (Херубини; Cherubini) Мария Луиза Карло Зенобио Сальваторе (14 сентября 1760, Флоренция – 15 марта 1842, Париж), итальянский композитор. Премьера оперы «Фаниска» («Faniska») состоялась в 1806 г. в Вене. В Петербурге премьера состоялась в 1814 г.

<sup>6</sup> Мегюль (Mehul) Этьен Никола (22 июня 1763, Живе, Арденны – 18 октября 1817, Париж), французский композитор. Фрагменты его оперы «Иосиф» («Иосиф в Египте») входили в программу Инвалидных концертов и в последующие годы.

<sup>7</sup> Цингарелли (Zingarelli) Николо Антонио (4 апреля 1752, Неаполь – 5 мая 1837, Торе-дель-Греко, близ Неаполя), итальянский композитор. Автор большого количества (около 40) опер, симфоний, кантат и ораторий. Какая ария Цингарелли звучала в концерте – не установлено.



<sup>8</sup> Сандунова (до замужества – Уранова) Елизавета Семеновна (30 августа 1772 (или 1776) – 3 декабря 1826, Москва), артистка русской труппы, певица (лирико-драматическое сопрано, меццо-сопрано). В 1812 г. снискала громкую известность выступлением в Москве, когда вместо оперной арии, по собственному почину, исполнила песню («Слава») в честь победы русских войск над неприятелем в сражении при Клястицах.

<sup>9</sup> Дорнаус Филипп, виолончелист, артист Императорских театров.

<sup>10</sup> Семенова (в замужестве – Лестрелен) Нимфодора Семеновна (1788 – 28 марта 1876, Петербург), артистка русской труппы, певица (лирико-колоратурное сопрано). Пению училась у Кавоса, на оперной сцене выступала с 1809 г. Восхищала своей игрой на сцене и красотой современников, в т. ч. А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, А. С. Грибоедова и др.

<sup>11</sup> Климовский Григорий Федорович (1791–1831), артист русской труппы, певец (тенор).

<sup>12</sup> Злов Петр Васильевич (1774–1823), артист русской труппы, певец (бас) и драматический актер.

<sup>13</sup> Имеется в виду опера Дж. Мейребера «Роберт-дьявол» («Robert le Diable»), впервые поставленная на русской сцене 14 декабря 1834 г. и пользующаяся неизменным успехом у публики до конца XIX века.

<sup>14</sup> Аналогичным образом, хотя и в еще более пафосных выражениях, комментирует реакцию публики на исполнение гимна Ф. В. Булгарин в рецензии, размещенной в «Северной Пчеле»: «Но когда запели Русский народный гимн: Боже, Царя храни! Все встали с мест своих и по окончании гимна раздались общия рукоплескания и громкие возгласы ура, и в этих возгласах, вырвавшихся из сердца, участвовали и дамы, три раза заставили повторить этот народный Русский гимн, выражавший чувства Русского народа и беспредельную любовь и преданность к Русскому Царю, Отцу великой Русской семьи, и каждый раз раздавались те же рукоплескания и те же громкие, единодушные восклицания ура!» (Булгарин 1854, 275).

<sup>15</sup> Доницетти (Донидзетти; Donizetti) Гаэтано Мария (27 ноября 1797, Бергамо – 8 апреля 1848, там же), итальянский композитор. «Катерина Корнаро» («Caterina Cornaro») – последняя опера Доницетти, премьера состоялась в 1844 г. в Неаполе.

<sup>16</sup> Григорьев Аполлон Александрович (16 июля 1822, Москва – 25 сентября 1864, Петербург), поэт, писатель, литературный и театральный критик. В 1850–1856 гг. – активный сотрудник журнала «Московитянин».

<sup>17</sup> Чапиевский Иван Матвеевич (? – 17 февраля 1861, Петербург), дирижер, композитор. Уроженец Пруссии. Находился на русской службе с 1816 г. В 1831–1851 гг. – помощник главного капельмейстера полков гвардии, в 1851–1857 – главный капельмейстер // РГВИА. Ф. 395. Оп. 167. Д. 447. Л. 20.



#### **IV. [Толстой Ф. М.] Ростислав. Музыкальные беседы**

Публикуется по тексту статьи, впервые изданной в газете «Северная Пчела» (1856. 2 апреля. № 73. С. 537). Автор статьи – Феофил Матвеевич Толстой (1809–1881), музыкальный критик и композитор, публиковавшийся под псевдонимом «Ростислав», постоянный автор газет «Северная Пчела» и «Московские ведомости».

Концерт в пользу инвалидов (19-го Марта, в Большом Театре), удостоенный присутствием Императорской Фамилии, был в полном смысле блистательнейший. Огромные массы полковых музыкантов (809 музыкантов и 409 певчих) торжественно еще раз доказали, сколь сильно развиты в Русском народе музыкальные способности. Смело можно сказать, что в этом колоссальном сочетании голосов и инструментов не было ни одного сомнительного звука. Отчетливость, сила, стройность и даже некоторый художественный колорит заметны были при исполнении каждой пьесы. Исполнение увертюры *Карла Смелого*<sup>1</sup> в своем роде верх совершенства! Сверх замечательных соло (Английского рожка и флейты), в особенности изумительно в этой увертюре необычайное согласие, и можно сказать математическая точность хроматических гамм, исполняемых тучами больших и малых кларнетов во время бури. Сила (энергия) последнего аллегро, по истине, штурмовая, и напоминает собою, к какому сословию принадлежат молодцы исполнители. Но не одни массы отличились в этом концерте: Кавалергардского Полка музыкант Васильев доказал, что Русский человек может иметь и отличную амбушюру, и усвоить себе все тонкости изящного, артистического исполнения. Словом сказать, ежегодный концерт в пользу драгоценных нам воинов-инвалидов, сверх существенной пользы, полезен и в художественном отношении, как поверка музыкальным способностям Русского народа.

Ростислав

---

<sup>1</sup> Опера Дж. Россини «Вильгельм Телль» («Guillaume Tell») на русской сцене шла под названием «Карл Смелый» (переделка либретто – популярного в то время музыкального критика и беллетриста Р. М. Зотова).



## Литература

*Гоголь 1952* – Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1952. Т. 8.

*Булгарин 1854* – [Булгарин Ф. В.] Заметки, выписки и корреспонденции Ф. Б. // Северная пчела. 1854. 24 марта. № 68. С. 275.

*Лебедев 1854* — Лебедев П. С. Фельетон // Русский инвалид. 1854. 28 марта. № 72. С. 317.

*Одоевский 1953* – Одоевский В. Ф. Статьи о М. И. Глинке. М., 1953.

*Пезаровиус 1843* – Пезаровиус П. П. Краткая история газеты «Русский Инвалид». СПб., 1843.

*Столетие Военного министерства 1902* – Столетие Военного министерства. Т. XIII. Кн. 1. Александровский комитет о раненых. Исторический очерк. СПб., 1902.

*Шубинский 1869* – Шубинский С. Н. Забытый филантроп (П. П. Пезаровиус). СПб., 1869.



Дмитрий Шумилин

## Фортепианная музыка в концертной жизни Петербурга в 1830-е годы. Хронограф

Предлагаемый вниманию читателя хронограф призван воссоздать детальную историческую картину одного из этапов в становлении концертного фортепианного исполнительства в Петербурге. В 30-х годах XIX века в столице Российской империи фортепианное исполнительство являлось одним из наиболее активно распространявшихся видов музенирования – концертного, салонного и домашнего. По одним только темпам развития производства роялей и пианино в первые десятилетия XIX века можно судить о стремительно возраставшем интересе среди различных слоев городского населения к пианизму во всех его формах. Внешне небогатые на значительные события в концертной жизни 30-е годы XIX века явились важнейшим периодом в формировании нового представления о фортепиано и фортепианной музыке, восторжествовавшего впоследствии. В это десятилетие в Петербурге впервые зазвучали произведения Ф. Шопена и Ф. Листа, молодые исполнители принялись осваивать принципы романтической фортепианной техники, а публика познакомилась с яркими представителями новой фортепианной школы.

В задачи настоящей публикации не входит осуществление аналитического обзора выявленных исторических фактов. Однако некоторые общие предварительные замечания все же необходимы.

Концертная жизнь Петербурга 1830-х годов имеет существенные различия с современным нам типом концертной жизни. Это диктовалось как общими социокультурными особенностями эпохи, так и специфическими музыкально-историческими причинами. Во-первых, следует сказать о том, что концертная практика не отличалась интенсивностью – количество концертов составляло, в среднем, около сорока в год. Большая их часть проходила во время Великого поста, в ту пору, когда театрам не разрешалось ставить спектакли. Относительная скучность концертной жизни вполне компенсировалась широко развитой практикой салонного



и домашнего музенирования, несравненно более распространенной в те времена, чем в XX и XXI веках.

Другая характерная и значительная особенность – отсутствие сольных концертов<sup>1</sup>. В построении концертных программ превалировали контрастность, мозаичность. Программа выступлений складывалась из нескольких номеров (до четырнадцати) и делилась на части-отделения, от одного до трех. Традиция предписывала включать в программу три облигатные составляющие: вокальную, сольно-инструментальную и оркестровую. В первые две группы входили как сольные, так и ансамблевые номера. По желанию публики артисты нередко играли пьесы сверх программы («бисы»). Начинались отделения, как правило, « увертюрами» (из опер или драматических спектаклей) или иными оркестровыми произведениями, а заканчивались «финалами». Что конкретно подразумевалось под «финалом» концертной программы, до конца неясно. Таковым в разных случаях становились и «бисы», и «народный гимн», и обычный концертный номер.

Важно отметить, что факт участия в программах выступлений нескольких исполнителей не означал их артистического равноправия. Дело в том, что большинство концертов в первой половине XIX века были «авторскими». Такой концерт анонсировался, рецензировался и в обиходе именовался как «концерт г-на ...» или «концерт г-жи ...». На настоящем этапе исследования мы не можем дать четкое определение роли и функции «авторов» концертов. Скорее всего, набор функций «автора» варьировался, в зависимости от того, кто именно являлся устроителем. Так, очевидно, что С. Тальберг не выполнял функции организатора своих концертов – все «административные», как бы мы сегодня сказали, вопросы за него решали другие люди. Напротив, сложно представить, чтобы А. Далл'Окка и члены его семьи полностью делегировали организаторские функции какому-то стороннему лицу. Но, насколько можно судить сегодня, «автор» концерта всегда становился его «художественным руководителем». Он приглашал к участию (или же – регламентировал участие) других исполнителей и выстраивал программу. Чаще всего «автор», если им являлся музыкант-исполнитель, проводил большую часть времени на сцене, оставляя себе при этом самые «выигрышные» номера.

<sup>1</sup> Таковых, как известно, не было до конца 1830-х и в Европе.



Если отделения начинались с оркестровых вступлений, вторые и/или последние номера отделений доставались именно ему<sup>2</sup>. Выступления «автора» оказывались в центре внимания, а остальные артисты дополняли или, быть может, даже оттеняли его номера. Впрочем, бывало и так, что хорошо известный именитый артист предоставлял «лучшие» места в программе своим друзьям-коллегам или покровительствуемым им самим молодым талантам. В редких случаях устроитель-музыкант вообще не принимал участие в концерте в качестве исполнителя.

«Автором» концертов необязательно являлся один артист. Часто эту роль играли различные семейные составы (один из примеров тому: концерт Йозефа Шлоссера и его сына Иоганна 25 апреля 1835 года). Иногда «авторами» становились участники ансамбля (приведем в пример концерт Карла Фольвейлера и Вильгельма Вагнера 5 марта 1836 года). Есть случаи, когда концерт устраивали композитор или капельмейстер (таковыми были концерты Дмитрия Алексеевича Шелихова 5 мая 1835 года и Венцеля Козеля 7 марта 1839 года).

Помимо частных лиц, концерты устраивали также общественные организации (Филармоническое общество, Женское патриотическое общество, Общество любителей музыки) и Дирекция императорских театров. Примечательно, что в деле устроения музыкальных представлений каждая из вышеперечисленных организаций имела свои характерные особенности. В программах концертов Дирекции императорских театров, как правило, уже по списку имен и исполнявшихся произведений заметна «рука» составлявшего их предприимчивого импресарио. В них входили наиболее популярные, привлекательные для публики номера. Во многом по коммерческим соображениям с 1834 года Дирекция императорских театров в программу своих концертов стала включать «живые картины». Концерты Филармонического общества наиболее оригинальны. Они состояли, в большинстве случаев, не более чем из трех произведений и организовывались по единому тематическому принципу. Отнюдь не всегда, вопреки расхожему представлению, в концертах этого общества звучали шедевры классической музыки. Женское патриотическое общество и

<sup>2</sup> Применительно ко второму отделению – предпоследние, в том случае, если ожидался «финал».



Общество любителей музыки давали, по большей части, благотворительные концерты, в которых среди исполнителей часто преобладали непрофессионалы.

Наиболее распространенное наименование организованных публичных музыкальных представлений того времени – «Большой вокально-инструментальный концерт». Но бывали также «Музыкальные утра», «Музыкальные вечера», «Большие концерты» и просто «Концерты». Последние два из этих определений особенно охотно использовали в своих выступлениях именитые артисты, имевшие достаточно высокий авторитет у публики. «Концертами» назывались, в большинстве случаев, и музыкальные вечера Филармонического общества. Впрочем, именно на афишах этой организации какое-либо определение «жанра» выступления подчас отсутствовало вовсе.

Видимо, во всех концертах участвовал оркестр, даже если он состоял из очень небольшого количества артистов. Когда же оркестранты собирались полным коллективом, в анонсах выступлений обычно писалось – «большой оркестр». Крайне редко публику оповещали о том, какой дирижер (капельмейстер) будет управлять оркестром, еще реже – о том, оркестр какой оперной труппы будет услаждать в концерте слух публики. Большее внимание рецензенты, обозреватели и составители афиш уделяли хору, нередко упоминая о принадлежности его к той или иной труппе. «Хор певчих немецкой (итальянской, русской) оперы» – так именовался хор в афишах. Солисты, как правило, перечислялись поименно. Выписывались также имена участников инструментальных ансамблей, даже если их число было весьма внушительным.

Предлагаемый хронограф основан на весьма обширном корпунке источников, составляющих четыре группы. Первая группа – афиши спектаклей, концертов и маскарадов, устраивавшихся в крупных концертных залах Петербурга – Коммерческом клубе, в домах Энгельгардт<sup>3</sup>, Д. А. Державиной, А. И. Косиковского

<sup>3</sup> В источниках 1830–1835 гг. «дом Энгельгардт» фигурирует как «Старая филармоническая зала на углу у Казанского моста, в доме г-жи Энгельгардт». С 1836 г. зал находился в распоряжении Дворянского собрания и именовался современниками «Зала Дворянского собрания у Казанского моста». Ныне в этом здании находится Малый зал Санкт-Петербургской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича.



и др., в императорских и частных театрах – Александринском, Большом<sup>4</sup>, Малом<sup>5</sup>, Михайловском, Новом<sup>6</sup>, Каменоостровском<sup>7</sup>. Различные по объему собрания афиш хранятся в Российском государственном историческом архиве (РГИА), Отделе газет Российской национальной библиотеки (ОГ РНБ), Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки (ОРПК СПбГТБ). Наиболее полное собрание афиш находится в РГИА<sup>8</sup>.

Приведем типичный пример концертной афиши того времени<sup>9</sup>:

*В зале Госпожи Энгельгардт, у Казанского моста.*

**Завтра в Четверг, 12 марта, г. К. Майер, будет иметь честь дать  
Большой Вокальной и Инструментальной**

### **КОНЦЕРТ**

#### *Часть первая:*

1. Большая увертюра из оперы: *Le Vampire*, соч. Линтпайнтнера.
2. Г. Карл Майер будет играть на фортепиано новый Концерт своего сочинения.
3. Г-жа Зиберт будет петь арию, соч. Меркаданте.
4. Гг. Гилью, Петр и Игнатий Бендер, Грюнвальд и Эйснер будут играть отрывок из квинтета, соч. Рейха для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота.
5. Гг. Циприян Ромберг и Фердинанд Давыд, вновь прибывшие будут играть на скрипке и виолончели дуэт своего сочинения без аккомпанемента оркестра.

<sup>4</sup> Большой театр располагался на Театральной площади. Функционировал с 1783 по 1886 г. Второе название – «Каменный театр».

<sup>5</sup> Малый театр (неофициальное название «Театр Казасси»). Функционировал с 1801 по 1832 г. Располагался на территории между Александрийским театром и памятником Екатерине II. Снесен после открытия Александрийского театра. Назывался также – «Деревянный театр».

<sup>6</sup> Новый театр был известен также как «театр у Симеоновского моста» и «Театр-цирк».

<sup>7</sup> Каменоостровский театр также назывался «Театр на Каменном острове». Функционировал с 1827 по 1881 г.

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4.

<sup>9</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3024. Л. 64. Афиша представлена полностью с сохранением стиля (в том числе строчных букв, курсива, центровки) и орфографии оригинала.



**Часть вторая:**

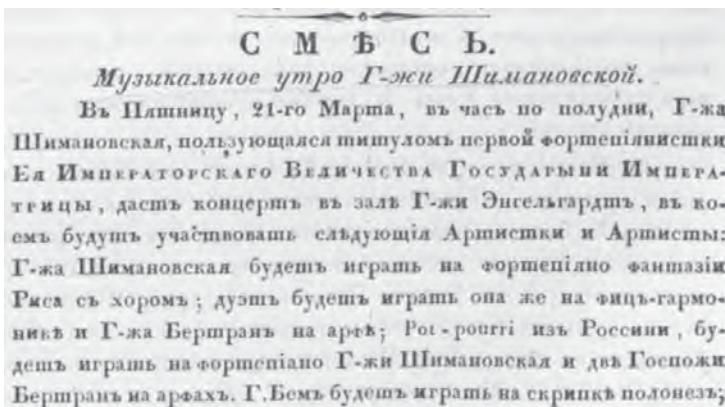
6. Большой рот-пургі, для 4 фортепиано, соч. Черни, играть будут г-жа Мейер и девица Мейер, Гр. Гедикке и Мейер.
7. Г-жа Маффей будет петь каватину из оперы: *la Pietra del Paragone*.
8. Г-н Гильу будет играть на флейте пастушескую сцену (*l'Orage*) своего сочинения.
9. Г-жи Зиберт и Маффей будут петь дуэт, соч. Симона Мейера.
10. **Финал.**

**Начало в 7 часов.**

Билеты по 5 руб. можно получать у г. Мейера, в малой Морской, в доме Клосена, под № 87, и у г. Пеца, в большой Морской, под № 116, а в день концерта при входе в залу.

Вторая группа источников включает в себя газетные и журнальные рецензии, анонсы и обозрения. Среди них: «Санктпетербургские ведомости», «Северная пчела», «St. Petersburgische Zeitung», «Ведомости санктпетербургской городской полиции», «Художественная газета», «Русский инвалид», «Journal de Saint-Pétersbourg», «Библиотека для чтения», «Литературное прибавление к Нувелисту», «Русская старина», «Сын отечества», «Отечественные записки», «Русская живописная библиотека», «L'artiste russe», «Музикальный свет» и др.

Образец анонса, характерного для начала 1830-х гг.:



Северная пчела. 1830. № 34. 20 марта (фрагмент)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Факсимile получено с использованием системы «Докусфера» РНБ.



К концу 30-х годов в газетах стали публиковать более подробные объявления, по насыщенности и структурированности информации приближавшиеся к афишам.

## МУЗЫКА.

Сегодня, в Понедельник, 21-го Марта.

На Большомъ Театрѣ,

прибывший въ нашу столицу известный фортепианистъ  
АДОЛЬФЪ ГЕНЗЕЛЬТЬ

дастъ

## КОНЦЕРТЪ,

въ которомъ онъ будетъ играть на фортепиано:

- 1) Концертную піесу, подъ заглавиемъ Larghetto affettuoso, Allegro passionato, Marcia e Rondo gioioso, соч. К. М. Вебера.
- 2) Четыре піесы, безъ аккомпанимента оркестра:
  - а) Любовная поэма (анданте и аллегро).
  - б) Андантъ и Этюда, съ эпиграфомъ: Si oiseau j'étais à toi je volerais!
  - в) Пьеса безъ словъ, своего сочиненія, и
  - г) Этюда, соч. Шопена.
- 3) Фантазію на тему изъ Роберта, своего сочиненія.

Между піесами, Г-жа Гофманъ будетъ пѣть каватину Пачини и арію Россини.

Начало въ восемь часовъ.

Северная пчела. 1838. 21 марта<sup>11</sup>.

Третью группу составляют нотные издания — от прижизненных до современных. Многие из произведений, упоминаемых в хронографе, давно уже вышли из репертуара пианистов, а их издания являются раритетами. Установление названий сочинений малоизвестных композиторов производилось, главным образом, по прижизненным изданиям.

<sup>11</sup> Факсимиле получено с использованием системы «Докусфера» РНБ.



В четвертую группу источников хронографа входят личные дела артистов, служивших в различных ведомственных учреждениях, эпистолярий (письма, открытки, заметки) и другие архивные документы.

Главным источником для составления хронографа стали афиши<sup>12</sup>. В большинстве случаев они написаны на трех языках: русском, немецком и французском. Текст трех вариантов не всегда дублируется. Напротив, встречаются весьма интересные несогласия, многозначительные для исследователей пропуски и добавления. При атрибутировании данных учитывались все три варианта написания. Но в основном тексте хронографа названия музыкальных произведений даются, лишь за некоторыми исключениями, в русскоязычной транслитерации. Кириллице отдано предпочтение и при написании иностранных имен и фамилий.

Далеко не всегда в афишах, рецензиях и газетных анонсах можно почерпнуть точную и исчерпывающую информацию. Музыкальные произведения в указанных источниках крайне редко именовались так, как называл их сам автор, дававший своему сочинению, зачастую, многословное и витиеватое заглавие. Рецензенты, составители афиш, посетители концертов и даже сами композиторы могли в быту называть произведение по-разному, сокращая или переиначивая его полное первоначальное наименование. Как правило, источники ограничиваются определением жанра исполнявшегося произведения, упоминанием фамилий композитора и исполнителя (без имени или инициалов и, подчас, в сложно идентифицируемых транскрипциях). «Вариации на английскую песню», или «Новый концерт Ф. Риса» – вот и все, на что исследователь, в большинстве случаев, может опереться. При этом главная трудность заключается в том, что ни один вид источников не безупречен в верности определения того или иного названия произведения, даже если оно воспроизведено не полностью. Поясним это на характерном примере. Восемнадцатого марта 1833 года в зале г-жи Энгельгардт в Большом вокально-инструментальном концерте Женского патриотического общества

<sup>12</sup> В процессе работы было просмотрено и обработано свыше 4000 единиц афишных листов, включающих от одной до девяти и более единиц афишных объявлений.



исполнялось, согласно афишам, «Адажио и рондо» И. Н. Гуммеля. Единственное произведение Гуммеля для фортепиано или же фортепиано с оркестром, в названии которого присутствуют определения «адажио» и «рондо», – это Адажио, вариации и рондо на английскую песню «The Pretty Polly» оп. 75. Но опрометчиво было бы утверждать, что именно это произведение звучало в концерте. Во многих других гуммелевских «Рондо» есть медленная интродукция (Adagio), которую составители афиш и могли включить в название произведения, следуя закрепившейся, по тем или иным причинам, традиции наименования модной пьесы.

В хронографе атрибутирована большая часть музыкальных произведений. В случаях, когда исполнявшееся в концерте сочинение установлено, дается полное его наименование с указанием опуса (если таковой имеется), иногда – тональности. В иных случаях пишется только название произведения. Такая ситуация возникает тогда, когда в творческом наследии композитора представлено несколько произведений с одинаковыми названиями (в основном это сочинения, именуемые в соответствии со своим жанром, к примеру – «Вариации»). Когда же не установлено и точное название, текст источника воспроизводится с сохранением стиля, выделяется полужирным шрифтом, в примечании даются ссылки на источник и, в ряде случаев, сопутствующие комментарии.

В целях унификации стиля хронографа в большинстве случаев названия произведений приводятся на русском языке. На языке оригинала пишутся только наименования арий, опер и некоторые другие имена собственные, присутствующие в заглавии фортепианных пьес. Также не переводятся на русский язык специфические названия, характерные для описываемого периода, такие как *Duo Concertant*, *Quatuor Concertant*.

Фамилии исполнителей и композиторов даются с инициалами в том случае, если их личность достоверно установлена. При этом, если о музыканте не существует статьи хотя бы в одной из музыкальных энциклопедий (*Grove 2*, *MGG*, *МЭ*, Петровская 2009, Петровская 2010), имя выписывается полностью. В графе 3 полное имя выписывается всегда, когда оно достоверно известно. Иногда иностранные фамилии транскрибируются не в соответствии с современными нормами. Преследуя цель облегчить и соориентировать исследователей в работе с источниками, автор



хронографа счел нужным и возможным придерживаться в ряде случаев вариантов транскрибирования имен согласно привлекаемым историческим документам. Такие случаи немногочисленны и сопровождаются сопутствующими комментариями.

### Структура хронографа

В *графе 1* указывается дата концерта: число, месяц, год, день недели. В отдельных случаях выставляется время начала концерта. В случаях, когда концерт мог быть перенесен или отменен, даются соответствующие комментарии.

В *графе 2* в сокращенном варианте представлены названия залов, где проходили концерты.

В *графе 3* указываются форма концерта, имя или название общества (ведомства) его устроителя («автора»), количество отделений и номеров. Иногда в скобках указывается количество концертных номеров в каждом из отделений. Так, если первое отделение состояло из четырех номеров, а второе из пяти, — ставится обозначение (4 + 5). К этому приходится прибегать в тех случаях, когда необходимо зафиксировать факт выступления пианиста последним в первом отделении концерта.

В *графе 4* приводится следующая информация: в колонке слева — имена композиторов и названия исполнявшихся произведений для фортепиано соло (в этом случае инструмент не указывается) и произведений для камерных ансамблей с участием фортепиано (указывается состав инструментов ансамбля); в колонке справа — имена исполнителей данного произведения. Цифры, выставленные перед именем композитора, означают: первая — порядковый номер данного выступления в программе всего концерта; вторая — порядковый номер данного выступления в рамках отделения.

Поскольку предполагается, что настоящая публикация будет востребована в большинстве случаев в качестве справочника, возникает необходимость в повторении некоторых комментариев, полных имен или инициалов исполнителей и композиторов, ссылок к источникам.

В большей части хронографа отражен не изученный ранее пласт фортепианной культуры Санкт-Петербурга 1830-х гг. В научный оборот вводятся данные о неизвестных сегодня фортепианных произведениях, а также новые сведения касаемо време-



ни создания тех или иных сочинений и дат их премьерных исполнений. Хронограф откроет читателю немало новых интересных фактов из истории фортепианной культуры Санкт-Петербурга 1830-х годов и может стать интересным и полезным как для профессиональных исследователей и исполнителей, так и для всех интересующихся историей отечественной музыкальной культуры.

### Условные сокращения

БВИК – Большой вокально-инструментальный концерт  
БВИК ЖК<sup>13</sup> – Большой вокально-инструментальный концерт с живыми картинами  
ДИТ – Дирекция императорских театров  
ФО – Филармоническое общество  
ИТ – императорские театры  
Благотв. (Концерт, БВИК) – благотворительный концерт  
исп. – исполнитель (и)  
отд. – отделений  
ном. – концертных номеров  
фп. – фортепиано  
кл. – кларнет  
фл. – флейта  
скр. – скрипка  
виолонч. – виолончель  
к-бас – контрабас  
Пн – понедельник  
Вт – вторник  
Ср – среда  
Чт – четверг  
Пт – пятница  
Сб – суббота  
Вс – воскресенье  
г-н – господин  
г-да – господа  
г-жа – госпожа  
г-жи – госпожи

---

<sup>13</sup> В хронографе не все «Большие вокально-инструментальные концерты с живыми картинами» отмечены соответствующим обозначением.



## **Условные сокращения (театры и концертные залы)**

БТ – Большой театр  
АТ – Александрийский театр  
КТ – Каменноостровский театр  
МТ – Малый театр  
МихТ – Михайловский театр  
ТСМ – Театр у Симеоновского моста  
Энг. – Зал дома О. М. Энгельгардт (Невский пр., 30/16)  
ДС (Энг.) – Зал дома О. М. Энгельгардт (Невский пр., 30/16). Обозначение введено с целью предупредить ошибочные ассоциации с залом Дворянского собрания на углу Михайловской и Итальянской ул.  
КК – Концертный зал Коммерческого клуба (Английская наб., 20)

## **Литература**

*Алексеев 1948* – Алексеев А. Д. Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2. М.; Л., 1948.

*ИРМ 5* – История русской музыки / Ред. Ю. В. Келдыш. В 10 т. Т. 5. 1826–1850. М., 1988.

*Одоевский 1956* – Одоевский В. Ф. Музикально-литературное наследие / Ред., вст. ст., прим. Г. Б. Бернандт. М., 1956.

*Петровская 2009* – Петровская И. Ф. Музикальный Петербург: 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. В 2 кн. Кн. 1: А–Л. СПб., 2009.

*Петровская 2010* – Петровская И. Ф. Музикальный Петербург: 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. В 2 кн. Кн. 2: М–Я. СПб., 2010.

## 1830 год

№ п/п	1	2	3	4
Дата	Зал	Форма концерта и имя устроителя/ название организации- устроителя	Номера фортепиано соло или камерные ансамбли с участием фортепиано в программе концертов	Исполнители
		Композитор	Название произведения	
1.	27.02.1830 Чт	Энг. БВИК Карла Мейера <sup>1</sup>	Произведения К. Мейера (среди них Большое рондо <sup>2</sup> ).	К. Мейер (фл.), г-жа Мейер <sup>3</sup> (фл.).
2.	05.03.1830 Ср	Энг. БВИК Алины Берtrand <sup>4</sup> 2 отд., 10 ном.	№ 8 (3). (?) Большое трио для двух арф с фортепиано на темы из оперы «La gazza ladr» Дж. Россини.	К. Мейер (фл.), Алина Берtrand (1 арфа), (?) Берtrand <sup>5</sup> (2-я арфа).
3.	10.03.1830 Пн	Энг. БВИК Петра и Франца Бендеров 2 отд., 10 ном.	№ 6 (1). Г. Герц. <b>Большие вариации</b> <sup>6</sup> для 2-х фортепиано.	К. Мейер (фл.), г-жа Мейер (фл.)
4.	12.03.1830 Ср	Энг. БВИК Софии Шоберлехнер 2 отд. 9 ном.	№ 3 (3). Ф. Шоберлехнер. Концерт для фортепиано с оркестром <sup>7</sup> . № 9 (4). Импровизация Ф. Шоберлехнера.	Ф. Шоберлехнер (фл.) Ф. Шоберлехнер (фл.)

<sup>1</sup> Фамилия Мауге в середине XIX века транскрибировалась и как «Майер», и как «Майер». В основном тексте хронографа и в примечаниях сохраняется вариант написания, соответствующий источнику.

<sup>2</sup> Grande Rondeau op. 28. (?)

<sup>3</sup> Вероятно, супруга Карла Мейера.

<sup>4</sup> Берtrand (Bertrand) Алина (1798–13 марта 1835, Париж), французская арфистка.

<sup>5</sup> Сестра Алины Берtrand.

<sup>6</sup> РГИА, Ф. 497. Оп. 4. Д. 3022. Л. 7.

<sup>7</sup> В оркестре: «...свой новый большой концерт» (РГИА, Ф. 497. Оп. 4. Д. 3020. Л. 49).

			№ 3 (3). К. Мейер. Вариации для фортепиано с оркестром.	К. Мейер (фп.)
5.	15.03.1830 Сб	Энг. БВИК Николини <sup>8</sup> 2 отд., 10 ном.	№ 9 (4). И. Н. Гуммель. «La Sentinel», оп. 71 (переложение для голоса, фортепиано, скрипки, виолончели и 2-х кларнетов <sup>9</sup> ).	Николини, К. Мейер (фп.), Ф. Бём (скр.), П. Бендер (кл.), Ф. Бендер (кл.), Адольф Рейнгард (виолонч.).
6.	16.03.1830 Вс	Энг. БВИК ДИТ 2 отд., 12 ном.	№ 4 (4). К. Мейер. Большое рондо <sup>10</sup> .	К. Мейер (фп.)
7.	17.03.1830 Пн	Энг. БВИК Франца Бёма 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). И. П. Пиксиц. Адажио и рондо.	Рейнгард <sup>11</sup> (фп.)
8.	18.03.1830 Вт	Энг. Благотв. конц. 2 отд., 8 ном.	№ 4 (4). К. Мейер. Большое рондо <sup>12</sup> .	К. Мейер (фп.)

<sup>8</sup> Не следует путать с композитором Джузеппе Николини (1762–1842) и тенором Эрнестом Николини (1834–1898).

<sup>9</sup> Оригинал – для голоса, гитары, скрипки, виолончели и фортепиано.

<sup>10</sup> Grande Rondeau оп. 28 (?)

<sup>11</sup> В 1830-е годы в Петербурге концертировали два брата по фамилии Рейнгард (Rheinhardt). «...Мы думали, что г. Рейнгард один сохранил предание о методе царя фортепианистов, но с удовольствием заметили, что и брат г. Рейнгарда, в первый раз игравший в Петербурге, может быть достойным его сподвижником на этом трунном, для многих чуждом, и для немногих доступном пути», – писал В. Ф. Одоевский в статье, опубликованной в «Литературном прибавлении к Русскому инвалиду» 1837. № 12. 20 марта. С. 118; перепечатана: Одоевский 1956, 137–140. Одного из братьев Рейнгардов звали Иоганн (Иван), другого – Александр (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Д. 11; также см.: СП. 1838. № 55. 9 марта. С. 220. Музыка). Фамилия Rheinhardt транскрибировалась по-разному: Рейнгард, Рейнгард и Рейнгард. В каждом конкретном случае сохраняется стиль источника.

<sup>12</sup> Grande Rondeau оп. 28 (?)

<b>№ п/п</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
9.	21.03.1830 Пт	Энг. Концерт Марии Шимановской <sup>13</sup> 1 отд. 7 ном.	№ 1. Ф. Рис. <b>Фантазия на Английскую песнь с хором</b> <sup>14</sup> .	М. Шимановская (фп.)
			№ 3. (?) <b>Попурри на мотивы России</b> <sup>15</sup> для двух арф и фортепиано.	Алина Берtrand (1-я арфа), (?) Берtrand (2-я арфа), М. Шимановская (фп.)
10.	Cб	Энг. БВИК «Г-жи Элены» <sup>17</sup> 2 отд., 10 ном.	№ 7. (?) <b>Дуэт для арфы и фортепиано</b> <sup>16</sup> .	Алина Берtrand (1-я арфа), М. Шимановская (фортепиано).
			№ 2 (2). Ф. Рис. Концерт для фортепиано с оркестром <sup>18</sup> .	«Г-жа Элена» (фп.)

<sup>13</sup> В оригинале: «...первая фортепианская Ея Величества Государыни Императрицы...» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3020. Л. 56, 57).

<sup>14</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3020. Л. 56–57. Скорее всего, исполнялись Große Variationen über das Nationalied “Rule Britannia” для фортепиано с оркестром оп. 116. Под наименованиями «народная песня» или «народный гимн» подразумевались, как правило, произведения на темы гимнов государств и общезвестных песен патриотического характера. «Народным» назывался и гимн А. Львова «Боже, царя храни». Вариации на темы гимнов, в особенности на гимн «Боже, царя храни» и «God save the King», писались многими композиторами и часто звучали с концертных сцен Петербурга.

<sup>15</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3020. Л. 56–57.

<sup>16</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3020. Л. 56–57.

<sup>17</sup> «Г-жа Элена» (также «Г-же Елена») – сестра Софии Шоберлехнер, урожденная Далл’Окка (см.: СП. 1830. № 34. 20 марта. Смесь). Причина, по которой в общедоступных источниках (афиши, пресса) не упоминалась фамилия этой певицы, не установлена.

<sup>18</sup> В оригинале: «новый концерт соч. Риса» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3020. Л. 57–58). Вероятно, исполнялся Концерт № 8 «Gruß an den Rhein» As-dur для фортепиано с оркестром оп. 151, изданный в 1828 г.

	23.03.1830 Вс 19.00	3Д <sup>19</sup> Концерт Пьера Симона	М. Й. Лейдесдорф. Вариации. Г. Герц. Вариации <sup>21</sup> .	Исполнитель неизвестен <sup>20</sup> .
11.			Пьер Симон. «Горская песня» для гитары в сопровождении гармоники.	Пьер Симон (гитара), (?) (фп.)
12. Вт	25.03.1830 Энг.	БВИК Паулины Анны Мильдер 2 отд., 8 ном.	№ 3 (3). Ф. Шоберлехнер. <b>Вариации<sup>22</sup></b> .	Пьер Симон (гитара), М. Шимановская (гармоника).
13. Пт	28.03.1830 Энг.	БВИК Аделаиды Фильд <sup>23</sup>	Программа концерта не установлена.	Ф. Шоберлехнер (фп.)

<sup>19</sup> Зал дома Д. А. Державиной на Фонтанке (ныне набережная реки Фонтанки, д. 118).

<sup>20</sup> В анонсе указано: «...один любитель музыки будет играть на фортепиано вариации Лейдесдорфа...» (СП. 1830. № 35, 22 марта).

<sup>21</sup> В анонсе: «...Вариации Герца с аккомпанементом фортепиано» (СП. 1830. № 35, 22 марта). Среди произведений Г. Герца нам не удалось обнаружить пьесу для гитары с фортепиано. Можно предположить, что исполнялись «Блестящие вариации на любимую каватину “О dolce concerto”, сопровождаемые Рондо на французскую арию» оп. 16 B-dur, существующие в версии для фортепиано и арфы. Эти вариации были весьма популярны в то время. Они написаны на тему «Das klinget so herrlich» из оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта. Здесь же заметим, что на эту же тему существуют интересные Вариации (оп. 9), написанные специально для гитары итальянским композитором Фердинандом Сором (Sor).

<sup>22</sup> Так в русском варианте афиши (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Л. 59). Во французском варианте: «Concert pour le piano-forte» (Там же).

<sup>23</sup> Аделаида Иоанна Виктория (Першерон де Муши), жена Дж. Фильда с 1810 года.

№ п/п	1	2	3	4
14. Вт	08.04.1830 Энг.	Концерт Даниила Никитича Кашина 2 отд., 11 ном. (5+6)	№ 5 (5). Ф. Рис. Рондо.	«Г-жа Элена» (фп.)
15. Ср	16.04.1830 Энг.	Музыкальный вечер <sup>24</sup> Паулины Анны Мильдер 2 отд., 9 ном.	№ 8 (3). Дж. Фильд. Адажио и рондо.	Аделаида Фильд (Першерон) (фп.)
16. Вс	20.04.1830 Энг.	БВИК Пьера Симона 2 отд., 6 ном.	№ 2 (2). Ф. Калькбреннер. Рондо.	Friedérique de Kirmisson (ученица) (фп.)
17. Вс	04.05.1830 Энг.	БВИК Людвига Маурера 2 отд., 8 ном.	№ 5 (3). Г. Герц. Большие блестящие <sup>25</sup> вариации на арию «Le petit tambour», оп. 41.	Friedérique de Kirmisson (ученица) (фп.)
			№ 4 (4). Г. Герц (в соавторстве с Ш. Лафоном). Концертные вариации на романс «C'est une Lame» для скрипки и фортепиано, оп. 18.	К. Мейер (фп.), Л. Маурер (скр.)

<sup>24</sup> В русском варианте афиши: «Музыкальная вечеринка» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3021. Л. 1–3).

<sup>25</sup> Широко распространено и характерное для эпохи романтизма определение brilliant переводилось на русский язык по-разному. Во избежание путаницы французское brilliant здесь и далее переводится одинаково: блестящий(ие).

18.	11.05.1830 Вс	БВИК Доменика Далл'Окка и его дочерей Александры и Софии 2 отд., 11 ном.	№ 4 (4). К. Черни. <b>Вариации на австрийскую песню<sup>26</sup>.</b>	Александра Далл'Окка (фп.), София Далл'Окка (фп.)
19.	18.05.1830 Вс	БВИК Жозефа Гильо <sup>27</sup> 2 отд., 8 ном.	№ 8 (3). А. Стагут (Staudt). Интродукция, тема, вариации и фантазия.	София Далл'Окка (фп.)
20.	15.08.1830 Пт	Большой Концерт Генриэтты Зонтаг 2 отд., 8 ном.	№ 7 (3). Г. Бертини, Ж. Гильо. Капричио для флейты и фортепиано.	Ж. Гильо (фп.), К. Мейер (фп.)
21.	25.09.1830 Чт	Благотв. Концерт Генриэтты Зонтаг 2 отд., 8 ном.	№ 3 (3) Фридрих Шрейнцер (Schreinzer). Вариации.	Фридрих Шрейнцер (фп.)
22.	22.12.1830 Пн	БВИК Генриха Сусмана <sup>28</sup> 2 отд., 8 ном.	№ 7 (3). И. Мошелес. Вариации.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
			№ 4 (4). Г. Герц. Блестящие вариации на любимую каватину «O dolce concento», сопровождаемые Рондо на французской арию, оп. 16 (версия для двух фортепиано).	К. Мейер (фп.), Ф. Шоберлехнер (фп.)

<sup>26</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3021. Л. 27, 29. Скорее всего, исполнялись блестящие вариации на тему «Gott Erhalte Franz den Kaiser» для фортепиано в четыре руки, оп. 123.

<sup>27</sup> Фамилия этого флейтиста и композитора, известного сегодня как Жозеф Гильо (Guillou), транскрибировалась в середине XIX века как «Гилью» или «Гильу». В каждом конкретном случае сохраняется стиль источника.

<sup>28</sup> Фамилия этого флейтиста и композитора (Süssmann, Süssmann) транскрибировалась в рассматриваемый период как «Сусман», реже как «Зусман». В каждом конкретном случае сохраняется стиль источника.

## 1831 год

№ п/п	1	2	3	4
Дата	Зал	Форма концерта и имя устроителя/ название организации- устроителя	Номера фортепиано соло или камерные ансамбли с участием фортепиано в программе концертов	Исполнители
			Композитор	Название произведения
1.	09.03.1831 Вт	Энг. Спалдери (Spajeri) 2 отд., 10 ном.	БВИК г-жи Спалдери (Spajeri) 2 отд., 10 ном.	№ 7 (2). (?) Большие вариации на любимую тему из оперы <i>Cenerentola Rossини</i> , аранжированную с большим оркестром <b>К. Майером</b> <sup>29</sup> .
2.	12.03.1831 Пт	Энг. Мейера 2 отд., 10 ном.	БВИК Карла Мейера 2 отд., 10 ном.	№ 2 (2). К. Майер. Концерт для фортепиано с оркестром. № 6 (1). К. Черни. <b>Большой рот- pourri, для 4 фортепиано</b> <sup>30</sup> .
3.	14.03.1831 Вс	Энг. БВИК г-д Шмидт 2 отд. 9 ном.	БВИК г-д Шмидт 2 отд. 9 ном.	№ 4 (4). К. Майер. <b>Соло на фортепиано</b> <sup>32</sup> .
4.	15.03.1831 Пн	МТ БВИК ДИТ 2 отд.,14 ном.	МТ БВИК ДИТ 2 отд.,14 ном.	№ 12 (5). К. Майер. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром.

<sup>29</sup> Вероятно, речь идет о Grandes Variations sur La Cenerentola op. 30 К. Майера.

<sup>30</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3024. Л. 64.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3024. Л. 68.

5. Бт	16.03.1831	Энг.	БВИК Франца Бендера 2 отд., 9 ном.	№ 5 (1). Ф. Шоберлехнер. Вариации.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
6. Ср	18.03.1831	Энг.	БВИК Франца Бёма 2 отд., 9 ном. (4+5)	№ 4. Ф. Шоберлехнер. Рондо.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
7. Чт	19.03.1831	МГ	БВИК ДИТ «...в незабвенный день вшествия победоносных российских войск в Париж в 1814 г.» <sup>33</sup> 2 отд., 12 ном.	№ 4 (4). К. Мейер. Вариации.	К. Мейер (фп.)
8. Сб	21.03.1831	Энг.	БВИК «Г-жи Елены» 2 отд., 10 ном.	№ 2 (2). Ф. Рис. Концерт для фортепиано с оркестром.	«Г-жа Елена» (фп.)
9. Пн	23.03.1831	Энг.	БВИК Киприана Ромбёрга и Фердинанда Давида 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). Ф. Шоберлехнер. Вариации на швейцарскую песню «Steh nur auf du lieber Schweizerbub».	«Г-жа Елена» (фп.)
				№ 8 (4). Г. Гери Рондо.	«Г-жа Елена» (фп.)
				№ 5 (1). И. П. Пиксис. Военные вариации <sup>34</sup> , оп. 66.	К. Мейер (партия I фп.), г-жа Мейер (партия II фп.)

<sup>33</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3024. Л. 71.

<sup>34</sup> Исполнялась версия для двух фортепиано с оркестром.

№ н/п	1	2	3	4
24.03.1831 Вт 10.	МТ БВИК Адель Тоннар <sup>35</sup> 2 отл., 10 ном.	№ 2 (2). Г. Герц. <b>Адажио и рондо на фортепиано с большим оркестром</b> <sup>36</sup> . № 9 (5). К. Черни. Большие вариации на темы из оперы «Л'Аптюти и Монтески» Беллини В-dur для духа фортепиано, оп. 285.	№ 2 (2). Г. Герц. <b>Адажио и рондо на фортепиано с большим оркестром</b> <sup>36</sup> . № 9 (5). К. Черни. Большие вариации на темы из оперы «Л'Аптюти и Монтески» Беллини В-dur для духа фортепиано, оп. 285.	Адель Тоннар (фп.) Александр Бернард (фп.) и Адель Тоннар (фп.)
26.03.1831 Чт	Энг. БВИК г-на Реммерса 2 отл., 10 ном.	№ 5 (5). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром.	№ 5 (5). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром.	Г-жа Жебелева <sup>37</sup> (фп.)
27.03.1831 Пт 12.	Энг. БВИК «Общества любителей [музыки] в пользу бедных» <sup>38</sup> 2 отл., 10 ном.	№ 4 (4). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром, I часть. № 8 (3). Надерман. Дuet для арфы и фортепиано. 2 отл., 10 ном.	№ 4 (4). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром, I часть. № 8 (3). Надерман. Дuet для арфы и фортепиано. 2 отл., 10 ном.	<i>Исполнитель неизвестен.</i> <i>Исполнитель неизвестны.</i>
28.03.1831 Сб	Энг. БВИК благотв. 2 отл., 9 ном.	№ 8 (4). Ф. Шоберлехнер. Вариации на оригинальную тему.	№ 8 (4). Ф. Шоберлехнер. Вариации на оригинальную тему.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
29.03.1831 Вс	МТ БВИК ДИТ 2 отл., 12 ном.	№ 3 (3). Г. Герц. <b>Адажио и рондо</b> <sup>39</sup> .	№ 3 (3). Г. Герц. <b>Адажио и рондо</b> <sup>39</sup> .	Адель Тоннар (фп.)
31.03.1831 Вт	МТ БВИК г-д Лядовых 2 отл., 9 ном. (4+5)	№ 4 (4). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром №5 As-dur, оп. 113, II и III части.	№ 4 (4). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром №5 As-dur, оп. 113, II и III части.	Г-жа Жебелева (фп.)

<sup>35</sup> Адель Тоннар (Adele Thonnar) – одна из учениц Дж. Фильда. В 1831 г. ей было 12 лет.

<sup>36</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3024. Л. 77.

<sup>37</sup> Одна из учениц известного в свое время петербургского педагога Н. И. Морейского.

<sup>38</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3024. Л. 82.

<sup>39</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3024. Л. 84. Вероятно, А. Тоннар исполняла то же произведение, что и 24 марта.

16.	01.04.1831 Ср	Энг. Шоберлехнер БВИК Франца Шоберлехнера 2 отд., 9 ном.	№ 2 (2). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром №5 As-dur, оп. 113.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
17.	03.04.1831 Пт	Энг. (Kühn) БВИК Карла Кюна 2 отд., 8 ном,	№ 8 (4). Ф. Шоберлехнер. Вариации на тему Паччини. Рондо.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
18.	04.04.1831 Сб	МТ БВИК Киприана Ромберга и Фердинанда Давида 2 отд., 10 ном.	№ 6 (6). Ф. Шоберлехнер. Адажио и Рондо.	Рейнгардт (фп.), К. Ромберг (виолонч.)
19.	05.04.1831 Вс	МТ БВИК ДИТ 2 отд., 13 ном.	№ 7 (3). К. Г. Рейсигер, И. Мерк. Фантазия для фортепиано и виолончели с оркестром.	«Г-жа Елена» (фп.)
20.	08.04.1831 Ср	Энг. БВИК Доменико, Александры и Софьи Далг'Окка 2 отд., 9 ном.	№ 10 (4). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
			№ 4 (4). К. Черни. <u>Вариации на австрийскую арию<sup>40</sup></u> для фортепиано в 4 руки.	Александра Далг'Окка (фп.), Софья Далг'Окка (фп.)
			№ 7 (2). Рондо на любимую тему из оперы «Зельмира» Россини, соч. г. Шоберлехнера с аккомпанементом квартета соч. Г. Оттона Черлицкого <sup>41</sup> .	Софья Далг'Окка (фп.)

<sup>40</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3021. Л. 27, 29. Скорее всего, исполнялись блестящие вариации на тему «Gott Erhalte Franz den Kaiser» для фортепиано в четыре руки оп. 123.

<sup>41</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3024. Л. 98.

№ п/п	1	2	3	4
21. Пт	10.04.1831 МТ	БВИК Александры Лебедевой 2 отд., 12 ном.	№ 4 (4). Ф. Калькбреннер. <b>Большая Фантазия и вариации<sup>42</sup>.</b> № 9 (4). И. Н. Гуммель. Блестящее рондо.	Эдуард Венцель (фп.) Александра Лебедева (фп.)
22 Ср 13.00	22.04.1831 Энг.	БВИК Вильгельма Вагнера 2 отд., 10 ном.	№ 4 (4). Ф. Шоберлехнер. Вариации.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
23. Вс	17.05.1831 Энг.	БВИК Софи Шоберлехнер 2 отд., 8 ном.	№ 2 (2). Ф. Шоберлехнер. Концерт для фортепиано с оркестром fis-moll. № 7 (3). Ф. Шоберлехнер. Вариации на тему Паччини.	Ф. Шоберлехнер (фп.) Ф. Шоберлехнер (фп.)
24. Вс	21.06.1831 КТ	БВИК г. Адднера 2 отд., 8 ном.	№ 4 (4). (?) Блестящие вариации.	«Г-жа Елена» (фп.)
25. Сб	15.08.1831 КТ	Благотв. концерт 2 отд.	(последний номер I отд.) К. Мейер. Концерт для фортепиано с оркестром № 3.	К. Мейер (фп.)
			(во II отд.) Л. Бетховен. Фантазия для фортепиано, хора и оркестра c-moll, оп. 80.	К. Мейер (фп.). Оркестр немецкой оперной труппы Императорских театров под управлением Д. Месса.

## 1832 год

№ п/п	1	2	3	4
	Дата	Зал	Форма концерта и имя устроителя/ название организации- устроителя	Номера фортепиано соло или камерные ансамбли с участием фортепиано в программе концертов
			Композитор	Название произведения
1.	07.03.1832 Пн	БТ	БВИК Карла Мейера 2 отд., 9 ном.	№2 (2). К. Мейер Концерт для фортепиано с оркестром, I часть. №9 (5). К. Мейер <b>Большое</b> <b>блестящее рондо</b> <sup>43</sup> .
2.	10.03.1832 Чт	Энг.	БВИК г-на Реммерса 2 отд., 8 ном.	№4 (4). Ф. Рис. Вариации на шведскую народную тему для фортепиано с оркестром, оп. 52 <sup>44</sup> .
3.	12.03.1832 Сб	Энг.	БВИК Франца Бёма 2 отд., 9 ном.	№4 (4). К. Мейер. Аллегро.
4.	13.03.1832 Вс	МТ	БВИК ДИТ 2 отд., 12 ном.	№5 (5). К. Мейер. Рондо.
5.	14.03.1832 Пн	Энг.	БВИК Франца Бендера 2 отд., 10 ном.	№5 (5). К. Черни. Вариации для фортепиано с оркестром <sup>46</sup> .

<sup>43</sup> РТИА. Ф. 497. Оп. 4. Л. 3026.

<sup>44</sup> Variationen über schwedische Nationallieder.

<sup>45</sup> Одна из учениц Н. И. Морейского.

<sup>46</sup> Существует несколько произведений К. Черни для фортепиано с оркестром, которые могли быть исполнены в комментируемом концерте: Блестящие вариации на тему «Le petit tambour» оп. 236, Вариации на тему «Gott erhalte Franz den Kaiser», оп. 73 и Интродукция, вариации и Полонез на тему из оперы «Il Pirato» В. Белини, оп. 160.

№ п/п	1	2	3	4
6. ЧГ	17.03.1832 БГ	БВИК Генриха Сусмана 2 отд., 10 ном.	№ 7 (2). Г. Герц. Вариации.	Мария Оппель (фл.)
7. ПН	21.03.1832 БГ	БВИК Александры Лебедевой 2 отд., 10 ном.	№ 5 (5). Г. Герц. Концертант <sup>47</sup> для 2-х фортепиано.	К. Мейер (фл.), Александра Лебедева (фл.)
8. ЧГ	24.03.1832 Энг.	БВИК г-жи Шульц 2 отд., 9 ном.	№ 3 (3). К. Черни. Интродукция, вариации и Полонез на тему из оперы «Il Pirato» В. Белини для фортепиано с оркестром, оп. 160.	Эрнст Гоппе (фл.)
9. ПГ	25.03.1832 Энг.	БВИК Карла Юна 2 отд., 8 ном.	№ 4 (4). Ф. Калькбреннер. Рондо.	Александар Бернард (фл.)
10. ПН	28.03.1832 Энг.	БВИК Генриха Ромберга 2 отд. <sup>48</sup>	№ 3 (3). Г. Герц. Блестящие вариации для 2-х фортепиано.	К. Мейер (фл.), Рейнгард (фл.)
11. ВГ	29.03.1832 Энг.	БВИК Константина Коссова (Kosssoff) <sup>49</sup> 2 отд., 8 ном.	№ 2 (2). Ф. Рис. Концерт для фортепиано с оркестром.	Константин Коссов (фл.)
			№ 7 (3). Г. Герц. Вариации.	Константин Коссов (фл.)

<sup>47</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3026.

<sup>48</sup> В этом концерте первое отделение было полностью посвящено инструментальной музыке, второе – вокальной.

<sup>49</sup> Константин Коссов (вероятно – Косов) был учеником Дж. Фильда, о чём не преминули сообщить и афиши (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3026). Фамилия его в афишах всегда писалась с двумя с. Этот вариант написания мы оставляем и в основном тексте хронографа.

12.	31.03.1832 Чт	Энг. БВИК «в пользу Женского патриотического общества» 2 отд., 10 ном.	БВИК «в пользу Женского патриотического общества» 2 отд., 10 ном.	№ 9 (3). (?) . Фантазия.	Г-жа Габлер (Gabler).
13.	01.04.1832 Пт	МТ	БВИК Марии Оппель 2 отд., 8 ном.	№ 2 (2). Г. Герц. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 A-dur, op. 34, I часть.	Мария Оппель (фп.)
14.	11.04.1832 Пн	Энг.	БВИК Киприано Ромберга и Фердинанда Давида 2 отд., 11 ном.	№ 8 (4). Адажио и рондо 3-го Концерта <sup>50</sup> для фортепиано с оркестром.	Мария Оппель (фп.)
15.	16.04.1832 Сб	Энг.	БВИК Луи Штуббе 2 отд., 8 ном.	№ 7 (2). Ф. Калькбреннер. Блестящие вариации.	Г-жа Габлер (фп.)
16.	17.04.1832 Вс	Энг.	БВИК г-на Лядова 2 отд., 9 ном.	№ 7 (3). Ф. Калькбреннер. Блестящее родно.	Фридрих Шрейнцер (фп.)
17.	16.09.1832 Пт	БГ	БВИК Анны Каролины де Бельвиль-Ури 2 отд., 11 ном.	№ 4 (4). И. Пиксис. Концерт для фортепиано с оркестром, op. 100 C-dur.	Рейнгард (фп.)
				№ 4 (4). И. Пиксис. Концерт для фортепиано с оркестром, op. 100 C-dur.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)
				№ 10 (5). Г. Герц. Большие блестящие вариации.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)

<sup>50</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3026.

№ п/п	1	2	3	4
18. Пг	30.09.1832 Энг.	БВИК Анны Каролины де Бельвиль-Ури 2 отд., 9 ном.	№ 2 (2). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром. № 6 (2). Г. Герц. Ш. Лафон. Дуо-концертант для скрипки с фортепиано.	А. К. де Бельвиль-Ури (фр.) А. Дж. Ури (скр.), А. К. де Бельвиль-Ури (фр.)
19. Вс	16.10.1832 Энг.	БВИК Анны Каролины де Бельвиль-Ури 2 отд., 11 ном.	№ 8 (4). Г. Герц. Блестящие вариации.	А. К. де Бельвиль-Ури (фр.)
20. Ср	09.11.1832 Энг.	Концерт Анны Каролины де Бельвиль-Ури 2 отд., 8 ном.	№ 1 (1). Ф. Калькбреннер. Концерт для фортепиано с оркестром. № 4 (4). И. Мошелес. Большая фантазия «The Recollections of Ireland» для фортепиано с оркестром F-dur, оп. 69.	А. К. де Бельвиль-Ури (фр.) А. К. де Бельвиль-Ури (фр.)
			№ 7 (3). А. К. де Бельвиль-Ури а) Прелюдия; б) Тема с вариациями.	А. К. де Бельвиль-Ури (фр.)

21	30.11.1832 Ср	Энг.	Концерт Анны Каролины де Бельвиль-Ури 2 отд., 9 ном.	№ 2 (2). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром <b>В moll majeur</b> <sup>51</sup> . № 5 (5). Ф. Кальбреннер. Большая фантазия.	№ 2 (2). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром <b>В moll majeur</b> <sup>51</sup> . № 5 (5). Ф. КальбрENNer. Большая фантазия.
22	21.12.1832 Ср	Энг.	БВИК Адольфа Мейнгарда 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). И. Н. Гуммель. Большая фантазия <sup>53</sup> .	№ 6 (2). И. Н. Гуммель. Большая фантазия <sup>53</sup> .
23	22.12.1832 Чт	Энг.	Концерт Иосифа Леви 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). К. Черни, И. Леви. Вариации на тирольскую песнь из оперы Вильгельм Телль для фортепиано и роялка <sup>54</sup> .	И. Леви (роялк), К. Мейер (фл.)

<sup>51</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3027. Единственно возможный вариант интерпретации этой ошибочной записи, на наш взгляд: Концерт для фортепиано с оркестром h-moll, оп. 89. Это один из самых популярных гуммельских концертов.

<sup>52</sup> Блестящие вариации оп. 112 D-dur (?)

<sup>53</sup> Скорее всего, исполнялась Большая фантазия «Oberons Zauberhorn», оп. 116.

<sup>54</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3027.

**1833 год**

№ п/п	1	2	3	4
Дата	Зал	Форма концерта и имя устроителя/ название организации- устроителя	Номера фортепиано соло или камерные ансамбли с участием фортепиано в программе концертов	Композитор Исполнители
			Название произведения	
1.	23.02.1833 Чт	БВИК Киприана Ромберга и Фердинанда Давида 2 отд., 8 ном.	№ 5 (1). К. Мейер. Блистательное рондо.	А. Герке (фл.)
2.	25.02.1833 Сб	БВИК г-на Реммерса 2 отд., 9 ном.	№ 7 (2). И. Н. Гуммель. Рондо.	Рейнгард (фл.)
3.	02.03.1833 Чт	БВИК Людвига Маурера 2 отд., 9 ном.	№ 6 (1). И. Н. Гуммель. Большая фантазия «Obereins Zauberhorn» для фортепиано с оркестром, оп. 116.	Рейнгард (фл.)
4.	04.03.1833 Сб	БВИК Франца Бёма 2 отд., 9 ном.	№ 8 (3). К. Черни. Венецианская серенада и Дивертисмент-Концертант на баркаролу для 3-х голосов с блистательными вариациями для фортепиано, флейты, валторны и виолончели A-dur, оп. 276.	Клара Эйслер (сопрано), Фридрих Галтенгофф (тенор), О. Петров (бас), Рейнгард (фл.), Ж. Гильбу (фл.), Карл Эйслер (валторна) и Адольф Мейнгард (виолончел.)

5.	06.03.1833 Пн	Энг. БВИК Франца Бендерса	№ 5 (1). Г. Герц. Вариации.	Рейнгард (фп.)
6.	08.03.1833 Ср	Энг. БВИК Генриха Ромбёрга	№ 4. К. Черни. Quatuor concertant для 4-х фортепиано <sup>55</sup> .	Г-жа Габлер (фп.), Мария Оппель (фп.), Рейнгард (фп.), А. Герке (фп.).
7.	10.03.1833 Пт	Энг. БВИК Карла Кюна (Kühn)	№ 6 (2). Г. Герц. Вариации на тему марша из оперы «Otello» Дж. Россини, оп. 67. 2 отд., 8 ном.	Мария Оппель (фп.)
8.	17.03.1833 Пт	ТСМ Фельдта (Feldt) <sup>56</sup>	№ 7 (2). Фридрих Шрейнцер. Соло на форте́пиано <sup>57</sup> .	Фридрих Шрейнцер (фп.)
9.	18.03.1833 Сб	Энг. БВИК Женского Патриотического общества	№ 5 (5). И. Н. Гуммель. <b>Адажио и рондо</b> <sup>58</sup> . 2 отд., 12 ном.	Рейнгард (фп.)
10.	20.03.1833 Пн	АГ и К. Бермана (сына Г. Бермана) 2 отд., 9 ном.	№ 8 (4). Ф. Мендельсон- Бартольди. Concertante pour la clarinette et le cor de basset с аккомпанементом фортепиано <sup>59</sup> .	Г. Берман (кл.), К. Берман (валторна), К. Мейер (фп.)

<sup>55</sup> У К. Черни два произведения такого жанра и состава ансамбля: Op. 230 и Op. 816.

<sup>56</sup> Александр Фельдт (Feldt) (1830–?), скрипач, ученик Реммерса.

<sup>57</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3028. Л. 83

<sup>58</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3028. Л. 84.

<sup>59</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3028. Л. 86. Скорее всего, имеется в виду «Koncertstück» оп. 113 или оп. 114. Других произведений (из известных сегодня исследователям) для такого состава ансамбля у Ф. Мендельсона-Бартольди нет.

11.	22.03.1833 Ср	АТ	БВИК Жозефа Гилью 2 отд., 10 ном.	№ 5 (5). Г. Герц. <b>Концертные вариации для 2-х фортепиано<sup>60</sup>.</b>	К. Мейер (фп.), Рейнгард (фп.)
12.	14.05.1833 Вс	Энг.	БВИК Анны Каролины де Бельвиль-Ури <sup>61</sup> 2 отд., 6 ном.	№ 1 (1). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром h-moll, оп. 89. № 6 (3). Г. Герц. Вариации на тему марша из оперы «Otello» Дж. Россини, оп. 67.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)
13.	10.08.1833 Чт	TCM	БВИК Анны- Каролины де Бельвиль-Ури 2 отд., 10 ном.	№ 2 (2). Ф. Кальбрэннер Концерт для фортепиано с оркестром №3 a-moll, оп. 107, I часть (Allegro moderato).	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)
				№ 5 (5). И. П. Пиксис. Блистательное рондо «Les trois clochettes» E-dur, оп. 120.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)
				№ 9 (4). А. К. де Бельвиль- Ури. Блистательные вариации.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)
14.	01.12.1833 Пт	МихТ	БВИК Бернарда Ромбера <sup>62</sup> 2 отд., 8 ном.	№ 6 (2). Г. Герц. Вариации.	Рейнгард (фп.)

<sup>60</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3028. Л. 87. Возможно, имеются в виду «Блестящие вариации на любимую каватину «O dolce concerto», сопровождаемые Рондо на французскую арию», оп. 16.

<sup>61</sup> В концерте пианистка играла на специально привезенном для нее в Петербург рояле «Штрейхер».

<sup>62</sup> Первый концерт в Михайловском театре, открывшемся третья неделями ранее – 8 ноября 1833 г.

15.	13.12.1833 Ср	МихТ	БВИК Анны-Каролины де Бельвиль-Ури 2 отд., 8 ном.	№ 2 (2). Л. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 5 Es-dur, op. 73.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)
				№ 5 (5). Ф. Кальбреннер. Большая фантазия «Le rêve» для фортепиано с оркестром fis-moll, op. 113.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)
				№ 8 (3). Г. Герц. Блестящие вариации.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)
16.	19.12.1833 Вт	АТ	БВИК г-жи Шведерской (Schwedersky) 2 отд., 7 ном.	№ 2 (2). Ф. Рис. Концерт для фортепиано с оркестром № 7 «Abschieds-Konzert von England» a-moll, op. 132.	Г-жа Шведерская (фп.), оркестр немецкой оперной группы Императорских театров под управлением Г. Ромбера
				№ 6 (2). Ф. Кальбреннер. Вариации на арию «Je suis le petit tambour», op. 112 <sup>63</sup> .	Г-жа Шведерская (фп.)
17.	27.12.1833 Ср	АТ	БВИК Луизы Дулькен (Dulcken) 2 отд., 9 ном.	№ 2 (2). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром A-s dur, op. 113.	Л. Дулькен (фп.)
				№ 5 (5). Ф. Мендельсон- Бартольди. Концерт для фортепиано с оркестром g-moll, op. 25.	Л. Дулькен (фп.)
				№ 8 (3). Ф. Кальбреннер. Бравурные вариации на тему «God Save the King» для фортепиано с оркестром (ad libitum) D-dur, op. 99.	Л. Дулькен (фп.)

<sup>63</sup> Произведение звучало в концерте в сопровождении струнного квинтета.

## 1834 год

№ п/п	Дата Пн	Зал	Форма концерта и имя устроителя/название организации- устройителя	Номера фортепиано соло или камерные ансамбли с участием фортепиано в программе концертов	4	
					Композитор	Исполнители
1.	08.01.1834 Пн	Энг.	Концерт А. К. де Бельвиль-Ури 2 отд., 9 ном.	№ 2 (2). Л. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 5 Es-dur, оп. 73.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)	
2.	15.01.1834 Пн	Энг.	Концерт Луизы Дулькен 2 отд., 9 ном.	№ 5 (5). И. П. Пиксис. Блистательное рондо «Les trois clochettes» E-dur, оп. 120.  № 8 (3). Г. Герц. Блистательные вариации.	А. К. де Бельвиль-Ури (фп.)	

<sup>64</sup> У К. Черни два произведения такого жанра и состава ансамбля: Ор. 230 и Ор. 816.

3.	12.03.1834 Пн	МихТ БВИК Генриха Зусмана 2 отд., 9 ном.	№ 8 (4). К. Черни Концертные вариации на «La arche des Grecs» из оперы Дж. Россини «Le siège de Corinthe», оп. 138.	Амалия Маттье (Amelie de Mathieu) <sup>65</sup> (фп.)
4.	14.03.1834 Ср	Энг. БВИК Людвига Маурера 2 отд., 8 ном.	№ 3 (3). И. П. Пиксис. Адажио и Рондо.	А. Герке (фп.)
5.	20.03.1834 Вт	МихТ БВИК А. Оливье (Olivier) 2 отд., 7 ном.	№ 6 (2). Фридрих Шрейннер. Концерт для фортепиано с оркестром, I часть.	А. Герке (фп.)
6.	21.03.1834 Ср	Энг. БВИК Франца Бёма 2 отд., 8 ном.	№ 4 (4). Ф. Кальбрэннер. Фантазия <sup>66</sup> .	Рейнгардт (фп.)
7.	26.03.1834 Пн	Энг. БВИК Генриха Ромбэрга 2 отд., 5 ном.	№ 4 (4). Ф. Мендельсон- Бартольди. Блестящее капричио для фортепиано с оркестром h-moll, оп. 22.	Рейнгардт (фп.)
8.	30.03.1834 Пт	Энг. БВИК Карла Юна	№ 6 (2). И. Мошелес. Концерт для фортепиано с оркестром №5 C-dur, оп. 87.	А. Герке (фп.)

<sup>65</sup> В афише пианистка была представлена публике как «ученица Герца» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3030. Л. 13).

<sup>66</sup> Согласно «Северной пчеле», Рейнгардт исполнил в тот вечер Концерт Ф. Кальбрэннера (СП. – 1834.– № 64, 21 марта).

№ п/п	1	2	3	4
9.	31.03.1834 Сб <sup>67</sup>	Энг.	БВИК Адольфа Мейнгарда 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). Л. Бетховен. Фантазия для фортепиано, хора и оркестра с-moll, оп. 80.
10.	04.04.1834 Ср	МихТ	БВИК г-на Реммерса 2 отд., 9 ном.	№ 4 (4). Г. Герц. Блестящее рондо.
11.	06.04.1834 Пт	МихТ	БВИК Петра Бендера 2 отд., 8 ном.	№ 4 (4). К. Мейер. Большие вариации.
12.	08.04.1834 Вс	МихТ	БВИК ЖК <sup>68</sup> ДИТ 3 отд., 10 ном.	№ 3 (7). И. Мошелес. Концерт для фортепиано с оркестром.
13.	10.04.1834 Вт	Энг.	Благотв. БВИК Антона Герке 2 отд., 8 ном.	№2 (2). Ф. Шопен. Концерт для фортепиано с оркестром e-moll, оп. 11 <sup>69</sup> .
				№6 (2). Ф. Шопен. Вариации на тему «Лà ci darem la mano» для фортепиано с оркестром B-dur, оп. 2 <sup>70</sup> .
				№ 8 (4). Г. Герц. Блестящее рондо.

<sup>67</sup> Первоначально концерт был назначен на 24 марта (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3030. Л. 23). Перенесен по «непредвиденным и независимым» от устроителя концерта (Адольфа Мейнгарда) причинам в день выступления (СП. – 1834. – № 72, 30 марта).

<sup>68</sup> Постановщик «живых картин» – А. Роллер.

<sup>69</sup> Российская премьера.  
<sup>70</sup> Российская премьера.

14.	11.04.1834 Ср	Энг. БВИК Франца Бендера 2 отд., 9 ном.	№ 5 (5). Ф. Кальброннер. Концерт для фортепиано с оркестром.	Г-н Шиллер (Schiller) (фп.)
			№ 9 (4). Ш. О. Берио, Дж. А. Особрн. Большая фантазия- концертант на темы оперы «Guillaume Tell» Дж. Россини для виолончели и фортепиано.	П. Бендер (виолонч.), Рейнгардт (фп.)
15.	12.04.1834 Чт	МихТ	БВИК Генриетты Карл. 2 отд., 8 ном.	№ 7 (3). Ф. Шопен. <b>Variations brillantes<sup>71</sup>.</b>
16.	13.04.1834 Пт	Энг. Женского патриотического общества	Благотв. Концерт 2 отд., 10 ном.	№ 4 (4). Г. Герц. Вариации. <i>Исполнитель неизвестен</i>
17.	25.04.1834 Ср	ЗК <sup>72</sup>	БВИК Г. Абга (H. Abt) 2 отд., 8 ном.	№ 2 (2). Л. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром с-моль № 3, оп. 37. № 6 (2). Г. Герц. Адажио и рондо.
				№ 8 (4). И. Мошелес. Большие вариации на военную тему «La marche d'Alexandre» для фортепиано с оркестром, оп. 32.

<sup>71</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3030. Л. 42. Очевидно, исполнялись Вариации на тему «Là ci darem la mano» для фор-  
типиано с оркестром, оп. 2.

<sup>72</sup> Зал дома А. И. Косяковского, Невский пр., 15.

№ п/п	1	2	3	4
18. Вт	08.05.1834 Энг.	БВИК Марианны Голланд (Holland) 2 отд., 11 ном.	№ 8 (3). (?) Концерт для фортепиано с оркестром.	А. Герке (фп.)
19. Ср	14.11.1834 Вс	БВИК (2-й) <sup>73</sup> братьев Эйхорн (Eichorn) 2 отд., 8 ном.	№ 4 (4). Г. Герц. Блистательное рондо, оп. 11. (фп.)	Г. Куммер (Kummer) <sup>74</sup>
20.	18.11.1834 Вс	БВИК братьев Эйхорн (Eichorn) (3-й) 2 отд., 7 ном.	№ 6 (2). Г. Герц, Ш. О. Берио. Дуэт для <b>фортепиано и скрипки</b> <sup>75</sup> .	Г. Куммер (фп.), Эр. Эйхорн (скр.)
21.	16.12.1834 Вс	БВИК братьев Эйхорн (Eichorn) (7-й) 2 отд., 7 ном <sup>76</sup> .	№ 5 (1). Ф. Кальбреннер, Ш. Лафон. <b>Duo de Robert de Diable</b> для скрипки и фортепиано <sup>77</sup> .	Г. Куммер (фп.), Эр. Эйхорн (скр.)

<sup>73</sup> За полгода братья Эйхорн дали более десяти концертов в Санкт-Петербурге. Это абсолютный рекорд для концертной практики российской столицы тридцатых годов XIX века.

<sup>74</sup> В афише: «Г.-н Куммер из Дрездена» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3031. Л. 106, 107). Вероятно, имеется в виду Генрих Куммер (8 мая 1809, Дрезден – ?), сын Готхейля Генриха Куммера. О семье Куммеров см. МГГ. Bd. 7. S. 1893.

<sup>75</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3031. Л. 114.

<sup>76</sup> Платная общедоступная репетиция к этому концерту состоялась 15 дек. «В 1 ч. пополудни» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3031. Л. 148).

<sup>77</sup> Очевидно, исполнились Дуэт и вариации на тему из оперы Мейербера «Robert le Diable» для скрипки и фортепиано – оп. 111 Ф. В. Кальбреннера.

## 1835 год

№ пп	1	2	3	4
Дата	Зал	Форма концерта и имя устроителя/название организации- устроителя	Номера фортепиано соло или камерные ансамбли с участием фортепиано в программе концертов	Композитор Исполнители
			Название произведения	
1.	06.01.1835 Вс	Энг Концерт (10-й) братьев Эйхорн 2 отд., 9 ном.	№ 3 (3). Ж. Герц <sup>78</sup> . Блестящие вариации на Шведскую арию.	Амалия Матье (фп.)
2.	11.01.1835 Пт	Энг Благотв. концерт братьев Эйхорн 2 отд., 8 ном.	№ 5 (1). (?). Андантино <sup>79</sup> и рондо.	Г. Куммер
3.	25.02.1835 Пн	Энг БВИК Генриха Зусмана 2 отд., 8 ном.	№ 7 (3). Г. Герц. Адажио и рондо.	Амалия Матье (фп.)
4.	27.02.1835 Ср	МихГ БВИК Жозефа Гилью 2 отд., 10 (5+5) ном.	№ 5 (5). Ф. Калькбреннер. Большая фантазия «Le rêve» для фортепиано с оркестром fis-moll, оп. 113.	Рейнгардт (фп.)

<sup>78</sup> Жак-Симон Герц (Herz) (31 дек. 1794, Франкфурт-на-Майне – 27 янв. 1880, Ниша) – известный в свое время пианист и педагог, брат Генриха (Анри) Герца. Обучался в Парижской консерватории. Несколько лет концертировал и преподавал в Англии. С 1857 г. – ассистент профессора в Парижской консерватории.

<sup>79</sup> Во французском и немецком вариантах афиши – Andante et (und) Rondo (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3033. Л. 10, 13).

№ п/п	1	2	3	4
5.	03.03.1835 Вс	МихТ БВИК ЖКДИТ 2 отд. 9 ном.	№ 6 (2). Ф. Шопен. Вариации на тему « <i>Là ci darem la mano</i> » для фортепиано с оркестром B-dur, оп. 2.	Т. Штейн <sup>80</sup> (фп.)
6.	04.03.1835 Пн	Энг. БВИК Адольфа Мейнгарда 2 отд., 8 ном.	№ 8 (4). Импровизация Т. Штейна на заданную публикой тему.	Т. Штейн (фп.)
7.	05.03.1835 Вт	Энг. БВИК Карла Майера 2 отд., 9 ном.	№ 7 (3). Ф. Калькбреннер. Интродукция и рондо <sup>81</sup> .	Рейнгардт (фп.)
8.	06.03.1835 Ср	Энг. БВИК Франца Бёма 2 отд., 9 ном.	№ 2 (2). Г. Герц. Концерт для фортепиано с оркестром № 2 c-moll, оп. 74.	К. Майер (фп.)
			№ 9 (4). К. Майер. Большие вариации на русский национальный гимн <sup>82</sup> , оп. 32.	К. Майер (фп.)
			№ 6 (2). Рейнгард. Концертино.	Рейнгард (фп.)

<sup>80</sup> В афиши указывалось, что в данном концерте «...импровизатор Штейн, вновь приехавший в сию столицу, будет на ф-но импровизировать на заданную ему Публикой тему» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3032. Л. 1. Сохранен стиль оригинала). Если составитель афиши не допустил неточность, из данной записи следует, что Т. Штейн выступал в Петербурге и до 1835 г.

<sup>81</sup> Наиболее вероятно: «*Introduction et Rondeau brilliant*» для фортепиано с оркестром, оп. 101.

<sup>82</sup> Имеется в виду гимн А. Львова «Боже, царя храни».

9.	07.03.1835 Чт	МихТ	БВИК ЖЖ дит 2 отд., 8 ном.	№ 7 (3). К. Мейер. Большие вариации на русский национальный гимн <sup>83</sup> , оп. 32.	К. Мейер (фп.)
10.	09.03.1835 Сб	МихТ	БВИК Теодора (Фёдора) Штейна <sup>84</sup> 2 отд., 10 ном.	№ 4 (4). Ф. Шопен. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 e-moll, оп. 11. № 7 (2). Ф. Калькбреннер. Блестящее рондо.	Т. Штейн (фп.)
				№ 9 (4). Импровизация Т. Штейна на заданную публикой тему.	Т. Штейн (фп.)
11.	11.03.1835 Пн	Энг.	БВИК Иоганна Адольфа Бера (Beeg) 2 отд., 9 ном. (4+5)	№ 4 (4). К. Мейер. Адажио и рондо.	К. Мейер (фп.)
				№ 6 (2). К. Черни, III. Лафон. Дуо-концертант для скрипки и фортепиано <sup>85</sup> .	Иоганн Адольф Бер (скр.), (?) Бер <sup>86</sup> (фп.)
12.	13.03.1835 Ср	МихТ	БВИК Генриха Ромбёрга 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). М. И. Глинка <sup>87</sup> . Серенада на темы из оперы Денисетти «Анна Болена» для фортепиано, арфы, алты, виолончели, контрабаса, фагота, и валторны Es-dur.	Рейнгардт (фп.), Георг Шульц (арфа), Гrimm (Grimm) (алт.), Адольф Мейнгард (виолонч.), Dieberg (к-бас), König (фагот) и Kaiser (валторна).

<sup>83</sup> Имеется в виду гимн А. Львова «Боже, царя храни».

<sup>84</sup> ИРМ ошибочно указывает на этот концерт как на «первое публичное выступление» Теодора Штейна в Санкт-Петербурге (ИРМ 5, 328).

<sup>85</sup> Среди произведений К. Черни автору известен только один Duo Concertant для такого состава исполнителей – Op. 129 G-dur для флейты (скрипки) с фортепиано.

<sup>86</sup> Дочь И. А. Бера.

<sup>87</sup> В афишах ошибочно указывалось: «...соч. г. А. Глинки...» (РТИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3032. Л. 9, 10).

№ п/п	1	2	3	4
13. Чт	14.03.1835 МихТ 2 отд., 8 ном.	БВИК ЖКДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 7 (3). К. Черни, Ш. Лафон. Дуо-концертант для скрипки и фортепиано <sup>88</sup> .	Иоганн Адольф Бер (скр.), (?) Бер <sup>89</sup> (фп.)
14. Пн	18.03.1835 Энг.	БВИК Софьи Бендлер 2 отд., 8 ном.	№ 7 (3). К. Мейер. Рондо <sup>90</sup> .	К. Мейер (фп.)
15. Пт	22.03.1835 Энг.	БВИК Карла Кюна 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). И. Мошесес. Большие вариации на войennую тему «La marche d'Alexandre» для фортепиано с оркестром, оп. 32.	Г. Куммер (фп.)
16. Сб	23.03.1835 МихТ 2 отд., 11 ном.	БВИК Людвига Маурера 2 отд., 11 ном.	№ 7 (2). Ф. Кальбреннер, Ш. Лафон. Дуэт и вариации на тему из оперы Мейербера «Robert le Diable» для скрипки и фортепиано, оп. 111.	К. Мейер (фп.), Вс. Маурер (скр.)
17. Пт	29.03.1835 Энг.	Благотв. БВИК Женского патриотического общества	Программа концерта не установлена.	В концерте участвовали пианисты-любители

<sup>88</sup> Среди произведений К. Черни автору известен только один Duo Concertant для такого состава исполнителей – Op. 129 G-dur для флейты (скрипки) с фортепиано.

<sup>89</sup> Дочь И. А. Бера.

<sup>90</sup> В афишиах указывалось, что К. Мейер исполнит в концерте «свое новое рондо» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3032. Л. 14).

18. Ср	10.04.1835	Энг.	Благотв. БВИК Общества любителей музыки	<i>Программа концерта не установлена.</i>	<i>В концерте участвовали тианисты-любители</i>
19. Вс	28.04.1835	Энг.	БВИК Йозефа Шлоссера (Schlosser) и Иоанна Шлоссера (сына Йозефа Шлоссера) 2 отд., 9 ном.	№ 6 (1). К. Черни. Блестящие вариации для 2-х фортепиано.	К. Мейер (фп.), А. Герке (фп.)
20. Вс	05.05.1835	Энг.	Орапория и БВИК Дмитрия Алексеевича Шелихова <sup>91</sup> 2 отд., 9 ном.	№ 3 (3). Ф. Шопен. Концерт для фортепиано с оркестром e-moll, op. 11, I часть.	Келлер <sup>92</sup> (фп.)
21. Пт	24.05.1835	МихТ	Бенефис Mr. Hellin 4 отд., 7 ном <sup>93</sup> .	№ 6 (2). К. Черни. <i>Variations concertantes et brillantes для 2-х фортепиано</i> <sup>94</sup> .	К. Мейер (фп.), А. Герке (фп.)

<sup>91</sup> На тот момент Д. А. Шелихов служил помощником капельмейстера Императорских театров.

<sup>92</sup> Ученица Н. И. Морейского. На момент исполнения девочке было лишь двенадцать лет, о чем извещалось в афишах (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3033. Л. 51, 54, 56; см. также Алексеев, 54).

<sup>93</sup> Первое отделение – «водевиль», второе отделение – «концерт», третье отделение – «декламация», четвертое отделение – «вторая часть концерта». Семь концертных номеров: четыре – во втором отделении, три – в четвертом (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3033. Л. 76, 77).

<sup>94</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3033. Л. 76, 77; Д. 3034. Л. 150. Вероятно, К. Мейер и А. Герке исполняли то же произведение К. Черни, что и в концерте 28 апреля 1835 г.

## 1836 год

№ п/п	1	2	3	4
Дата	Зал	Форма концерта и имя устроителя/ название организации- устроителя	Номера фортепиано соло или камерные ансамбли с участием фортепиано в программе концертов	Исполнители
			Название произведения	Композитор
1.	17.02.1836 Пн	МихТ БВИК г-жи Борейко 2 отд., 9 ном.	№ 2 (2). Ф. Калькбреннер. Концерт для фортепиано с оркестром.	Г-жа Борейко (фп.)
			№ 4 (4). К. Мейер. Большие вариации на русский национальный гимн <sup>95</sup> , оп. 32.	Г-жа Борейко (фп.)
2.	18.02.1836 Вт	МихТ БВИК ЖЖ ДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 8 (4). К. Черни. <b>Военный марш с вариациями</b> <sup>96</sup> .	Г-жа Борейко (фп.)
			№ 8 (4). К. Черни. <b>Вариации для фортепиано</b> <sup>97</sup> .	Г-жа Борейко (фп.)
3.	19.02.1836 Ср	МихТ БВИК Жозефа Гильу 2 отд., 8 ном. (4+4)	№ 4 (4). А. Герке. <b>Блестящие вариации для фортепиано на тему Моцарта</b> <sup>98</sup> .	А. Герке (фп.)
4.	20.02.1836 Чт	МихТ БВИК ЖЖ ДИТ 2 отд., 8 ном. (4+4)	№ 4 (4). И. Мошесес. Концерт для фортепиано с оркестром.	А. Герке (фп.)

<sup>95</sup> Имеется в виду гимн А. Львова «Боже, царя храни».

<sup>96</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 2. Вероятно, исполнялись «Variations brillante sur un air militaire française», оп. 103.

<sup>97</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 5. Вполне возможно, пианистка исполняла те же «Вариации», что и накануне в собственном концерте.

<sup>98</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 5. См. также: Музыка // СП. – 1836. – № 37. 17 февр. – С. 145.

5.	21.02.1836 Пт	Мих Т БВИК Карла Мейера 2 отд., 9 ном.	БВИК Карла Мейера 2 отд., 9 ном.	№ 2 (2). К. Мейер. Концерт для фортепиано с оркестром, I часть.	К. Мейер (фп.)
				№ 6 (2). К. Черни. Большие блестящие вариации для 2-х фортепиано с оркестром.	К. Мейер (фп.), г-жа Мейер (фп.)
6.	24.02.1836 Пн	ДС (Энг.)	БВИК Адольфа Мейнгарда 2 отд., 9 ном.	№ 9 (5). Д. Ф. Э. Обер. Увертюра к опере «La Miette de Portici», аранжированная для восьми фортепиано в 4 руки (для 32-х рук).	Г-жа (?) Бер <sup>99</sup> (фп.), (?) Бер <sup>100</sup> (фп.), г-жа Мейер (фп.), г-жа Габлер (фп.), Амалия Матье (фп.), А. Герке (фп.), Бернард (фп.), А. Черницкий (фп.), (?) Черницкий <sup>101</sup> (фп.), Фридрих Шрейндер (фп.), Chiller <sup>102</sup> (фп.), Zeh (фп.), Липгард (Liphard) (фп.), Адам (фп.), Г. Куммер (фп.), К. Мейер (фп.)
				№ 8 (4). Ф. Калькбреннер. Концерт для фортепиано с оркестром № 4 A-dur, оп. 125 [127] <sup>103</sup> .	А. Герке (фп.)

<sup>99</sup> Супруга И. А. Бера.

<sup>100</sup> Дочь И. А. Бера.

<sup>101</sup> Вероятно, Отто Черницкий.

<sup>102</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 7. Вероятно, имеется в виду пианист Schiller.

<sup>103</sup> Российская премьера последнего фортепианного концерта Ф. Калькбреннера, сочиненного в 1835 г.

№ п/п	1	2	3	4
7. Бт	25.02.1836 МихТ 2 отд., 8 ном.	БВИК ЖЖДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 3 (3). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром.	А. Герке (фп.)
8. Ср	26.02.1836 (Энг.)	ДС БВИК Франца Бёма 2 отд., 9 ном.	№ 8 (4). А. Герке. Концерт для фортепиано с оркестром.	А. Герке (фп.)
9. Сб	29.02.1836 Сб	МихТ БВИК И. А. Бера 2 отд., 9 ном.	№ 2 (2). Ф. Мендельсон- Бартольди. Концерт <sup>104</sup> для фортепиано с оркестром.	Г-жа Бер (фп.)
10. Ср	04.03.1836 20.00	МихТ БВИК Антона Герке 2 отд., 8 ном.	№ 6 (2). Г. Герц. Вариации для 2-х фортепиано. <sup>105</sup> № 2 (2). А. Герке. <b>Второй концерт</b> <sup>106</sup> для фортепиано с оркестром.	Г-жа Бер (фп.), (?) Бер <sup>105</sup> (фп.) А. Герке (фп.)

<sup>104</sup> Так в анонсе в «Северной пчеле» (СП. – 1836. – № 47. 27 февр. – С. 185). В афише: «концертино» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 17). Скорее всего, исполнялся Концерт g-moll op. 25.

<sup>105</sup> Дочь И. А. Бера.

<sup>106</sup> Так в анонсе в «Северной пчеле» (Музыка // СП. – 1836. – № 52, 4 марта. – С. 205). В русскоязычной афиши – «Концерт» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 19). В немецком и французском варианте афиши: «concertino» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 19).

11.	05.03.1836 Чт	ДС (Энг.) 19.00	БВИК Карла Фольвейлера (Vollweiler) и Вильгельма Вагнера 2 отд., 8 ном.	№ 2 (2). К. Фольвейлер. <b>Концерт</b> <sup>107</sup> для фортепиано с оркестром.	К. Фольвейлер (фп.)
				№ 5 (1). К. Фольвейлер, В. Вагнер. <b>Концертные</b> <b>вариации</b> <sup>108</sup> для фортепиано и клярнета.	К. Фольвейлер (фп.), Вильгельм Вагнер (кл.)
				№ 8 (4). Импровизация К. Фольвейлера на заданные публикой темы.	К. Фольвейлер (фп.)
12.	08.03.1836 Вс	Мих Т	БВИК ЖЖ ДИТ 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). К. Фольвейлер. <b>Концертино</b> <sup>109</sup> для фортециано с оркестром.	К. Фольвейлер (фп.)
13.	09.03.1836 Пн	Мих Т	БВИК Генриха Ромбера 2 отд., 5 ном.	№ 3 (3). И. Пиксис. <b>Rondo</b> <b>militaire</b> <sup>110</sup> .	Рейнгардт (фп.)
14.	10.03.1836 Вт	Мих Т	БВИК ЖЖ ДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 8 (4). А. Герке. Вариации.	А. Герке (фп.)

<sup>107</sup> Так в анонсе в «Северной пчеле» (Музыка // СП. – 1836. – № 52, 4 марта. – С. 205), в афише: «концертино» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 19).

<sup>108</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 19. Во французском варианте афиши: «Variations concertantes» (там же). В анонсе в «Северной пчеле»: «Вариации» (Музыка // СП. – 1836. – № 52, 4 марта. – С. 205).

<sup>109</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 19. Видимо, Фольвейлер исполнял тот же «Концерт» («Концерт» («Концертино»?)), что и 5 марта в зале Дворянского собрания.

<sup>110</sup> Так в афише (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 25). «Северная пчела» в день концерта сообщала, что Рейнгардт исполнил вечером «Блистательное рондо Мендельсона-Бартольди» (Музыка // СП. – 1836. – № 56, 9 марта. – С. 221). Скорее всего, имелось в виду Rondo brilliant для фортепиано с оркестром Es-dur op. 29.

15.	12.03.1836 Чт	ДС (Энг.)	БВИК Карла Шуберта 2 отд., 8 ном.	№ 6 (2). Г. Герц. Интродукция и вариации.	Г-жа Габлер (фп.)
16.	13.03.1836 Пт	ДС (Энг.)	БВИК Карла Кюна 2 отд., 8 ном.	№ 6 (2). А. Герке. Концерт для фортепиано с оркестром.	А. Герке (фп.)
17.	15.03.1836 Вс	МихТ	БВИК ЖЖ ДИТ	№ 3 (3). Г. Герц. Рондо.	А. Герке (фп.)
18.	16.03.1836 Пн	МихТ	БВИК Марии Эйзерих 2 отд., 11 ном.	№ 3 (3). К. Фольвейлер. <b>Вариации на национальную дагекую тему<sup>111</sup>.</b>	К. Фольвейлер (фп.)
19.	20.03.1836 Пт	ДС (Энг.) 20.00	БВИК Марфей-Феста (Mlle Maffei-Festa) 2 отд., 10 ном.	№ 8 (3). К. Мейер. Вариации. <b>Фридрих Шрейндер (фп.)</b>	К. Мейер (фп.)
20.	20.03.1836 Пт	МихТ 20.00	БВИК ЖЖ ДИТ 2 отд., 11 ном.	№ 3 (3). Г. Герц. Рондо.	
21.	21.03.1836 Сб	МихТ	БВИК Ивана Дробиша 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). А. Герке. <b>Соло своего сочинения<sup>112</sup>.</b>	А. Герке (фп.)
22.	01.04.1836 Ср	АТ	БВИК Карла Шуберта 2 отд., 8 ном.	№ 6 (2). А. Герке. Блестящие вариации.	А. Герке (фп.)
23.	22.04.1836 Ср	ДС (Энг.)	БВИК Мэе Lacy 2 отд., 9 ном.	№ 5 (1). К. Черни. Quatuor concertant для 4-х фортепиано C-dur, оп. 230.	К. Мейер (фп.), А. Герке (фп.), К. Фольвейлер (фп.), Рейнгардт (фп.)

<sup>111</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 29.  
<sup>112</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3037. Л. 35.

## 1837 год

В январе – феврале 1837 г. в Петербурге М. Борером были даны четыре «Музыкальных утра». Среди собранный афиши программы этих концертов не найдены.

№ п/п	1	2	3	4
Дата	Зал	Форма концерта и имя устройителя/название организации-устройителя	Номера фортепиано соло или камерные ансамбли с участием фортепиано в программе концертов	Композитор Исполнители
			Название произведения	
1.	25.01.1837 Пн	БВИК В. Габриельского 2 отд., 11 ном. (5+6) ДС (Энг.)	№ 5 (5). Л. Гут (Huth). «Die Müle im Shale» <sup>113</sup> для тенора, фортепиано, виолончели и флейты.  № 6 (1). К. Фольвейлер. Фантазия и вариации на тему из оперы «Les Huguenots» Дж. Мейербера.	Гофман (тенор), К. Фольвейлер (фп.), К. Шуберт (виолонч.), В. Габриельский (фл.)  К. Фольвейлер (фп.)
2.	08.03.1837 Пн 19.30	БВИК Генриха Сусмана 2 отд., 9 ном. МихТ	№ 5 (1). Ф. Мендельсон- Бартольди. Блестящее капричио для фортепиано с оркестром h-moll, оп. 22.  №6 (2). Г. Куммер. Романс «Соловей» <sup>114</sup> для пения, флейты и фортепиано.	А. Герке (фп.)  Г.-жа Боте (Bothe), Г. Сусман (фл.), А. Герке (фп.)

<sup>113</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3038. Л. 191, 192.

<sup>114</sup> Скорее всего, обработка известного романса А. Алябьева.

№ п/п	1	2	3	4
3.	09.03.1837 Бт 20.00	МихТ	БВИК ЖКК ДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 3 (3). Г. Герц. Вариации. А. Герке (фп.)
4.	10.03.1837 Ср 19.30	БГ	БВИК Теодора Гаумана 2 отд., 9 ном.	№ 4 (4). На фортепиано соло <sup>115</sup> . А. Герке (фп.)
5.	13.03.1837 Сб 20.00	ДС (Энг.)	Концерт ФО 3 ном.	№ 2. Л. Мейер. <b>Фантазия</b> <sup>116</sup> . Л. Мейер (фп.)
6.	15.03.1837 Пн	БГ	БВИК Марии Степановой 2 отд., 11 ном.	№ 3 (3). Ф. Шопен. Концерт для фортепиано с оркестром. А. Я. Брянская (фп.)
7.	17.03.1837 Ср 19.00	ДС (Энг.)	БВИК Франца Бёма 2 отд., 9 ном.	№ 4 (4). Ф. Шопен. <b>Адажио и Рондо</b> <sup>117</sup> . А. Герке (фп.)
8.	18.03.1837 Чт 20.00	БГ	БВИК Макса Борера 2 отд., 10 ном.	№ 6 (1). Г. Герц. Рондо. А. Герке (фп.)
9.	20.03.1837 Сб 20.00	МихТ	БВИК Людвига Маурера 2 отд., 11 ном.	№ 4 (4). К. Мейер. Концерт для фортепиано с оркестром. К. Мейер (фп.)

<sup>115</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 3, 4.

<sup>116</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 4, 7.

<sup>117</sup> Так в анонсе в «Северной пчеле» (СП. – 1837. – № 58, 15 марта) и во французском варианте афиши: «Adagio et rondo» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 10). В русском и немецком вариантах афиши: «Рондо» (Там же).

10.	22.03.1837 Пн 19.30	ДС (Энг.)	БВИК Франца Бендеря 2 отд., 10 ном. (5+5)	№ 5 (5). А. Герке. Рондо «Souvenir d'Odessa».	А. Герке (фп.)
11.	23.03.1837 Вт	МихТ	БВИК ЖК ДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 3 (3). С. Тальберг. Вариации <sup>118</sup> .	А. Герке (фп.)
12.	25.03.1837 Чт	БТ	Концерт Леопольда Мейера 2 отд., 7 ном. (4+3)	№ 2 (2). С. Тальберг. Большая фантазия и вариации на темы из оперы «Norma» Беллини, оп. 12.	Л. Мейер (фп.)
				№ 4 (4). С. Тальберг. Капричио <sup>119</sup> .	Л. Мейер (фп.)
				№ 7 (3). Л. Мейер. Фантазия <sup>120</sup> .	Л. Мейер (фп.)
13.	27.03.1837 Сб 19.30	ДС (Энг.)	Благотв. Концерт ФО 4 ном.	№ 3. Л. Мейер. Фантазия <sup>121</sup> .	Л. Мейер (фп.)

<sup>118</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 19. Это первое исполнение произведения С. Тальберга в публичном концерте в Санкт-Петербурге. Исполняться могло одно из следующих сочинений: Большая фантазия и вариации на темы из оперы «Don Giovanni» Монпартя, оп. 14; Большая фантазия и вариации на темы из оперы «Norma» Беллини, оп. 12; Большая фантазия и блестящие вариации на темы из оперы «Капулетти и Монтекки» Беллини, оп. 10.

<sup>119</sup> Это могло быть только одно из двух «Капричио»: оп. 15 (№ 1, с-moll) или оп. 19 (№ 2, Es-dur). Остальные «Капричио» были написаны композитором позднее.

<sup>120</sup> Л. Мейер исполнял ту же «Фантазию», что и в концертах 13 и 25 марта.

<sup>121</sup> Л. Мейер исполнил ту же «Фантазию», что и в концерте 13 марта.

№ п/п	1	2	3	4
14.	31.03.1837 Ср 20.00	БТ  БВИК г-на Вимеркаги (Vimercati) 2 отд., 10 ном.	№ 2 (2). Ф. Шоберлехнер. <b>Попури-концертант</b> <sup>122</sup> .  № 4 (4). К. Фольвейлер. Фантазия и вариации на темы из оперы «Les Huguenots» Дж. Мейербера.	Вимеркаги (Мандолина), К. Фольвейлер (фп.)
15.	31.03.1837 Ср 19.30	ДС (Энг.)  БВИК Йозефа Бера <sup>123</sup> 2 отд., 9 ном.	№ 4 (4). Ф. Кальбреннер. Адажио и рондо, оп. 27.  № 6 (1). Ф. Кальбреннер. Вариации <sup>124</sup> для фортепиано в 4 руки.	Ида Бер (фп.)  Матильда Бер (фп.), Юлия Бер (фп.)
16.	02.04.1837 Пт 19.30	ДС (Энг.)  БВИК Карла Кюна 2 отд., 8 ном.	№ 9 (4). А. Пансерон. Баллада для тенора, скрипки и фортепиано.  № 6 (2). Л. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 3 с-moll, оп. 37.	Лев Леонов (тенор), И. Бер (скр.), К. Фольвейлер (фп.)  А. Герке (фп.)

<sup>122</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 26, 27.

<sup>123</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 26, 27. Возможно, имеется в виду Иоганн Адольф Бер.

<sup>124</sup> Вероятно, блестящие вариации на марш из оперы «Mose in Egitto» Дж. Россини, оп. 94.

17.	03.04.1837 Сб 19.30 <sup>125</sup>	МихТ	БВИК Генриха Ромбера 3 отд., 8 ном.	№ 3 (3). Ф. Мендельсон- Бартольди. Рондо <sup>126</sup> .	Рейнгард (фп.)
18.	04.04.1837 Бт Вс 20.00	БТ	БВИК ЖК ДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 3 (3). А. Герке. Рондо.	А. Герке (фп.)
19.	05.04.1837 Пн 14.00	ДС (Энг.)	БВИК Леопольда Мейера 2 отд., 7 ном.	№ 2 (2). И. Мошес. Концерт для фортепиано с оркестром №2 Es-dur, оп. 56.	Л. Мейер (фп.)
				№ 4 (4). С. Тальберг. Большая фантазия и вариации на темы из оперы В. А. Моцарта «Don Giovanni», оп. 14.	Л. Мейер (фп.)
				№ 7 (3). Л. Мейер. Фантазия <sup>127</sup> .	Л. Мейер (фп.)
20.	05.04.1837 Пн 20.00	БТ	БВИК Анны Воробьевой 2 отд., 10 ном.	№ 3 (3). А. Герке. Рондо.	А. Герке (фп.)

<sup>125</sup> В афиших указано также и время окончания этого концерта: «10 часов вечера» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 30).

<sup>126</sup> Возможны только два варианта: Рондо-каприччиозо для фортепиано соло, оп. 14; или Блестящее рондо для фортепиано с оркестром, оп. 29.

<sup>127</sup> В тот день Л. Мейером исполнялась «новая фантазия» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 33), т. е. не та, которую петербургская публика слышала в его исполнении в концертах 13, 25 и 27 марта.

№ п/п	1	2	3	4
21. Вт 20.00	06.04.1837 БТ	БВИК ЖК ДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 7 (3). Л. Мейер. Фантазия.	Л. Мейер (фп.)
22. Вт 19.30	06.04.1837 ДС (Энг.)	БВИК г-на Фрибе 2 отд., 8 ном. (4+4)	№ 4 (4). К. Фольвейлер. <b>Соло на фортепиано</b> <sup>128</sup> . №6 (2). К. Фольвейлер. «Der Wirthin Tochterlein» на слова баллады И. Л. Уланда.	К. Фольвейлер (фп.) Гофман (тенор), К. Фольвейлер (фп.)
23. Ср 14.00	07.04.1837 БТ	Концерт Теодора Гаумана 2 отд., 10 ном.	№ 7 (2). Л. Мейер. Фантазия <sup>129</sup> .	Л. Мейер (фп.)
24. Ср 20.00	07.04.1837 ДС (Энг.)	БВИК Карла Мейера 2 отд., 10 ном.	№ 2 (2). Ф. Мендельсон- Бартольди. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 g-moll, op. 25.	К. Мейер (фп.)
25. Чт 20.00	08.04.1837 БТ	БВИК ЖК ДИТ 2 отд., 10 ном.	№ 9 (4). Г. Гери. Дуэт для двух фортепиано <sup>130</sup> . № 4 (4). К. Мейер. Концерт для фортепиано с оркестром.	К. Мейер (фп.), г-жа Мейер (фп.) К. Мейер (фп.)

<sup>128</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 35.

<sup>129</sup> Скорее всего, что же, что исполнялась Л. Мейером в концерте 5 апреля.

<sup>130</sup> Указывалось, что будет исполнен «новый дуэт...» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 36). Вероятно, исполнялся «Grand duo de couronnement», оп. 104.

26.	10.04.1837 Сб 14.00	БТ	БВИК г-жи Меес-Маси 2 отд., 8 ном.	№ 2 (2). Л. Мейер. Фантазия.	Л. Мейер (фп.)
27.	08.05.1837 Сб 13.30	ДС (Энг.)	Музыкальное утро Джованни Рубини 1 отд., 7 ном.	№6 (2). Л. Мейер. <b>Пьеса</b> <sup>131</sup> .	Л. Мейер (фп.)
28.	09.05.1837 Вс 14.00	ДС (Энг.)	Музыкальное утро Киприана Ромберга 1 отд., 8 ном.	№3. С. Тальберг. <b>Фантазия</b> <sup>132</sup> .	А. Герке (фп.)
				№3. (?) Попури <sup>133</sup> .  №8. И. Н. Гуммель. «La Sentinelle», оп. 71 (переложение для голоса, фортепиано, скрипки, и виолончели) <sup>134</sup> .	А. Герке (фп.), К. Мейер (фп.), Рейнгардт (фп.), Вольф (Wolff) (фп.)  Марианна Голланд, К. Мейер (фп.), Ф. Бём (скр.), К. Ромберг (виолонч.)

<sup>131</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 38.

<sup>132</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 62.

<sup>133</sup> Концерты в зале Дворянского собрания // СП. – 1837. – № 101, 8 мая. – С. 401; РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039.

Л. 58, 62.

<sup>134</sup> Оригинал для голоса, гитары, скрипки, виолончели и фортепиано.

## 1838 год

№ п/п	1	2	3	4
	Дата	Зал	Форма концерта и имя устроителя/название организации-устроителя	Номера форгеттиано соло или камерные ансамбли с участием форгеттиано в программе концертов
				Композитор Исполнитель
1.	21.02.1838 Пн 19.30	ДС (Энг.)	БВИК Иоганна Беньямина Гросса 2 отд., 8 ном.	№6 (3). (?). Соло на форгеттиано <sup>135</sup> .
2.	23.02.1838 Ср 20.00	ДС (Энг.)	БВИК Жозефа Гильбу 2 отд., 11 ном.	№ 4 (4). Ф. Мендельсон- Бартольди. Концерт для форгеттиано с оркестром №1 g-moll, оп. 25.
3.	24.02.1838 Чт 20.00	БТ	БВИК Антона Герке 1 отд., 8 ном.	№2. С. Тальберг. Большая фантазия на темы «God save the Queen» и «Rule Britannia», оп. 27.
				№5. Ф. Лист. Большая фантазия «Réminiscences des Puritains», LW A 34 <sup>136</sup> .
				№8. С. Тальберг. «2 Airs russe, variés», оп. 17.
4.	27.02.1838 Вс 20.00	БТ	БВИК ЖК ДИТ 2 отд., 8 ном.	№7 (3). С. Тальберг. Большая фантазия и вариации на темы из оперы «Norma» Беллини, оп. 12.
				А. Герке (фл.)

<sup>135</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 368.

<sup>136</sup> Первое исполнение произведения Ф. Листа в публичном концерте в Санкт-Петербурге.

5.	28.02.1838 Пн 19.30	ДС (Энг.)	БВИК Адольфа Мейнгарда 2 отд., 9 ном. (4+5)	№ 4 (4). С. Тальберг. <b>Фантазия</b> <sup>137</sup> .	А. Герке (фп.)
6.	01.03.1838 Вт 19.30	ДС (Энг.)	БВИК Карла Майера <sup>138</sup> 2 отд., 11 ном.	№ 2 (2). К. Майер. Концерт для фортепиано с оркестром fis-moll, I часть (Allegro).	К. Майер (фп.)
				№ 7 (2). К. Ромберг К. Майер. Большое полури для виолончели и фортепиано.	К. Ромберг (виолонч.). К. Майер (фп.)
				№ 11 (6). Л. Бетховен. Фантазия для фортепиано, хора и оркестра с-moll, оп. 80.	К. Майер (фп.), хор – певчие Семеновского и Измайловского полков.
7.	02.03.1838 Ср 19.00	ДС (Энг.)	БВИК Франца Бёма 2 отд., 9 ном.	№ 4 (4). К. Майер. Концерт для фортепиано с оркестром <sup>139</sup> .	К. Майер (фп.)
8.	03.03.1838 Чт 20.00	БТ	БВИК Германа Брейтинга 2 отд., 9 ном.	№ 7 (3). (?) <sup>140</sup> . Концерт для фортепиано с оркестром.	А. Герке (фп.)

<sup>137</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3039. Л. 374, 376.

<sup>138</sup> С 1838 года фамилия пианиста (Mayer) стала чаще транскрибироваться как «Майер».

<sup>139</sup> Так в афише (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 1, 2). Согласно «Северной пчеле» (Музыка // СП. – 1838. – № 49, 2 марта. – С. 196) и «St. Petersburgische Zeitung» (1838, Feb. 27), К. Майер должен был играть в тот вечер Фортепианный концерт, оп. 25 Ф. Мендельсона-Бартольди.

<sup>140</sup> По всей видимости, А. Герке в тот вечер исполнял собственный концерт.

9.	06.03.1838 Вс 13.00	ДС (Энг.)	БВИК Карла Эйснера 2 отд., 8 ном. (4+4)	№ 4 (4). (?). Соло на фортециано <sup>141</sup> .	А. Герке (фп.)
10.	08.03.1838 Вт 19.30	БТ	БВИК ЖК ДИТ 2 отд., 8 ном. (4+4)	№ 4 (4). К. Майер. Концерт для фортепиано с оркестром.	К. Майер (фп.)
11.	09.03.1838 Ср 19.30	ДС (Энг.)	БВИК Генриха Ромберга 2 отд., 11 ном.	№ 4 (4). К. М. Вебер. Концерт для фортепиано с оркестром.	Александр Рейнгардт (фп.)
12.	13.03.1838 Вс 20.00	ДС (Энг.)	БВИК Александра Жозефа Арто (Artôt) 2 отд., 10 ном.	№ 8 (3). Ф. Лист. <b>Фантазия</b> <sup>142</sup> .	А. Герке (фп.)
13.	15.03.1838 Вт 20.00	ДС (Энг.)	БВИК Алоиса Таузига (Alois Tausig) 2 отд., 9 ном. (4+5)	№ 2 (2). С. Тальберг. Фантазия на темы из оперы «La Straniera» Беллинги, оп. 9.	Алоис Таузиг (фп.)
				№ 4 (4). С. Тальберг. Фантазия на темы из оперы «Les Huguenots» Мейербера, оп. 20.	Алоис Таузиг (фп.)
				№ 8 (4). А. Гензельт. Концертные вариации на тему из оперы «L'elisir d'amore» Г. Доницетти, оп. 1 <sup>143</sup> .	Алоис Таузиг (фп.)

<sup>141</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 7, 8.

<sup>142</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 14, 16, 18.

<sup>143</sup> На авантитуле прижизненного издания сочинения значится: «Variations de concert sur le motif de l'Opéra l'Elisire d'Amore de Donizetti 'Jo son ricco e tu sei bella'».

14.	16.03.1838 Ср 19.30	ДС (Энг.)	Музыкальный вечер Киприана Ромберга 1 отд., 8 ном.	№ 5. К. Мейер, К. Ромберг. Дuet для фортепиано и виолончели.	К. Мейер (фл.), К. Ромберг (виолонч.)
15.	17.03.1838 Чт 20.00	ДС (Энг.)	БВИК Робены Анны Лэйдлоу (Robena Ann Laidlow) 2 отд., 8 ном. (4+4)	№ 2 (2). Ф. Шопен. Концерт для фортепиано с оркестром №2 f-moll, оп. 21, II и III части.	Робена Анна Лэйдлоу (фл.)
				№ 4 (4). С. Тальберг. «2 Airs russes, variés», оп. 17.	Робена Анна Лэйдлоу (фл.)
				№ 7 (3). Г. Герц. <i>Grandes variations sur une thème favorite, avec accom. du quintuor</i> <sup>144</sup> .	Робена Анна Лэйдлоу (фл.)
16.	18.03.1838 Пт 19.30	ДС (Энг.)	БВИК Карла Кюна 2 отд., 8 ном. (4+4)	№ 4 (4). С. Тальберг. <b>Фантазия</b> <sup>145</sup> .	А. Герке (фл.)
17.	20.03.1838 Вс 19.30	БТ	БВИК ДИТ 2 отд., 11 ном. (5+6)	№ 5 (5). К. М. Вебер. «Konzertstück» для фортепиано с оркестром f-moll, оп. 79.	Робена Анна Лэйдлоу (фл.)

<sup>144</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 25, 27, 29, 30.  
<sup>145</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 27.

18.	21.03.1838 Пн 20.00	БТ	БВИК Адольфа Гензельта <sup>146</sup> 1 отд., 7 ном.	№ 2. К. М. Вебер. «Konzertstück» для форкеттиано с оркестром f-moll, op. 79.	А. Гензельт (фл.)
				<p>№ 4. Четыре пьесы для форкеттиано соло:</p> <p>а) А. Гензельт. «Poème d'amour». Andante et Allegro concertante. Op. 3.</p> <p>б) А. Гензельт. «Si oiseau j'étais» (№6 из «12 Études caractéristiques de Concert», op. 2).</p> <p>в) А. Гензельт. Песня без слов As-dur<sup>147</sup>.</p> <p>г) Ф. Шопен. Этюд cis- moll<sup>148</sup>.</p>	<p>А. Гензельт (фл.)</p> <p>№ 6. А. Гензельт. <b>Fantaisie sur sur un thème de l'opéra Robert le Diable Meyerbeer</b><sup>149</sup>.</p>

<sup>146</sup> Первое выступление А. Гензельта в Санкт-Петербурге.

<sup>147</sup> Единственная «Chant sans Paroles» (оп. 33) написана Гензельтом в тональности h-moll и гораздо позже. Если под указанным называнием не подразумевался Этюд As-dur «Danklied nach Sturm» из оп. 5, то можно предположить, что пианист исполнил неизвестное исследователям его творчества произведение.

<sup>148</sup> Скорее всего, исполнялся Этюд оп. 25 № 7.

<sup>149</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 36–39. На темы Дж. Мейербера Гензельтом написано только одно произведение: Концертные вариации оп. 11. Вероятно, исполнялось это произведение или его ранний вариант.

19.	21.03.1838 Пн 20.00	EB <sup>150</sup>	Концерт Шувалова 2 отд., 11 ном.	№ 10 (4). А. Алябьев. Романс «Вечерком румяну зорю».	Шувалов, Жандр (фл.)
20.	22.03.1838 Вт 20.00	БТ	БВИК Анри Вьетана 2 отд., 10 ном.	№ 7 (2). Ш. Берио, Ю. Бенедикт. <b>Блестящий</b> <b>дует на мотивы оперы</b> <b>Сомнамбула Беллини</b> <sup>151</sup> для скрипки и фортепиано.	А. Вьетан (скр.), К. Мейер (фл.)
21.	25.03.1838 Пт 19.30	БТ	БВИК ДИТ 2 отд., 11 ном.	№ 3 (3). И. Н. Гуммель. Адажио и рондо <sup>152</sup> .	А. Гензельт (фл.)
22.	26.03.1838 Сб 13.00	БТ	Музыкальное утро г-на и г-жи Гофман 2 отд., 10 ном. (5+5)	№ 5 (5). Л. Мейер. <b>Фантазия для</b> <b>фортепиано на тему из</b> <b>оперы Fiancée Обера</b> <sup>153</sup> .	Л. Мейер (фл.)
23.	14.04.1838 Чт 14.00	ДС (Энг.)	Музыкальное утро Анри Вьетана 1 отд., 8 ном.	№7. Ш. Берио, Ю. Бенедикт. <b>Блестящий</b> <b>дует на мотивы оперы</b> <b>Сомнамбула Беллини</b> <sup>154</sup> для скрипки и фортепиано.	А. Вьетан (скр.), К. Мейер (фл.)

<sup>150</sup> В Екатерингофском вокзале, находившемся в Екатерингофском парке. О «вокзаль» подробнее см.: Петровская I. С. 314; там же библиография.

<sup>151</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 39.

<sup>152</sup> Единственное произведение И. Н. Гуммеля для фортепиано, в названии которого присутствуют термины «адажио» и «рондо», – Adagio, Variationen und Rondo на английскую песню The Pretty Polly оп. 75.

<sup>153</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 46.

<sup>154</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 56.

24.	25.04.1838 Пн 14.00	ДС (Энг.)	Музыкальное утро Леопольда Мейера 1 отд., 7 ном.	№ 2. Две пьесы для фордепиано соло: а) С. Тальберг. Фантазия на темы оперы «La Straniera» Беллини, оп. 9; б) Л. Мейер. Молитва из оперы «Mosè in Egitto» России с вариациями <sup>155</sup> .	Л. Мейер (фп.)
25.	26.04.1838 Вт 14.00	ДС (Энг.)	Музыкальное утро Юлии Гринберг <sup>156</sup>	Г. Герц. Концерт для фордепиано с оркестром № 2 с-moll, оп. 74. Ф. Калькбреннер. Фантазия.	Ю. Гринберг (фп.)

<sup>155</sup> В оригинале афиши: «Preghiera de opera Mosè , varie et execute L. Meyer» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 67).

<sup>156</sup> Там же.

<sup>157</sup> Там же. Вероятно, «Souvenir de Moscow», оп. 10.

<sup>158</sup> Юлия Львовна Гринберг (1827–1904). См. о ней – Алексеев, 57–58; Петровская I, 256 (там же биография). Программа концерта в собраниях афиш не обнаружена. Атрибутирование произведений производится на основании данных, опубликованных в: Музыка // СП. – 1838. – № 92, 26 апреля. – С. 368.

26.	13.07.1838 Ср 20.00	БТ	БВИК Софии Шоберлехнер 2 отд., 7 ном.	№ 3 (3). Ф. Шоберлехнер. Вариации для фортепиано с оркестром.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
27.	19.07.1838 Бт 20.00	БТ	БВИК Софии Шоберлехнер <sup>159</sup> 2 отд., 9 ном.	№ 6 (2). Ф. Шоберлехнер. Ш. Берно. Дуэт для скрипки и фортепиано.	Ф. Бём (скр.), Ф. Шоберлехнер (фп.)
28.	08.09.1838 Чт 20.00	ДС. (Энг.)	БВИК Эмилии Уггла <sup>160</sup> 2 отд., 9 ном.	№ 3 (3). Ф. Шоберлехнер. Концерт для фортепиано с оркестром.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
29.	27.10.1838 Чт <sup>161</sup>	ДС. (Энг.)	БВИК Эмилии Уггла	№ 8 (4). Ф. Шоберлехнер. Вариации на тему Беллинни.	Ф. Шоберлехнер (фп.)
				№ 5 (1). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром № 4 Е-dur «Les adieux», оп. 110, I часть (Allegro).	Э. Уггла (фп.)
				<i>Программа концерта не установлена</i>	

<sup>159</sup> Согласно афишам и газетному анонсу (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 149; Музыка // СП. – 1838. – № 161, 19 июля. – С. 644), концерт этот планировался, но был отменен «по внезапной болезни» С. Шоберлехнер (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 150).

<sup>160</sup> Emilia Maria Sara Sofia Uggla (24.02.1819, Карлстад – 15.02.1855), шведская певица и пианистка.

<sup>161</sup> Изначально концерт планировался на 23 окт. (St. Petersburgische Zeitung. – 1938, 19 Okt., 22 Okt.)

№ п/п	1	2	3	4
30. Ср	21.12.1838 (Энг.)	Д.С. Концерт Камиллы Плейель 2 отд., 7 ном. (3+4)	Ф. Калькбреннер. Концерт для фортепиано с оркестром № 2 e-moll, оп. 85 <sup>162</sup> .	№ 3 (3). Ф. Калькбреннер. Концерт для фортепиано. К. Плейель (фп.)
31. Пт	30.12.1838 (Энг.)	Д.С. Концерт Юлии Гринберг 8 ном.	№ 5 (2). И. Н. Гуммель. Фантазия <sup>163</sup> . № 7 (7). Т. Дёлер. Фантазия на темы из оперы «Anna Bolena».	№ 5 (2). И. Н. Гуммель. Фантазия <sup>163</sup> . К. Плейель (фп.)

<sup>162</sup> Так на авантитуле прижизненного издания произведения (London, Clementi). В статье «Kalkbrenner» в Grove-2 Второму концерту Калькбреннера соответствует «ср. 80 [86]».

<sup>163</sup> Гуммелем сочинено не менее семи фантазий для фортепиано, включая ранние его произведения. Одна из них – «Oberons Zauberhort», большая фантазия для фортепиано с оркестром e-moll, оп. 116. Известно, что именно эту Фантазию К. Плейель исполняла в Петербурге чуть позже – 18 февраля 1839 г.

## 1839 год

№ п/п	1	2	3	4
	Дата	Зал	Форма концерта и имя устроителя/название организации-устроителя	Номера фортециано соло или камерные ансамбли с участием фортепиано в программе концертов
				Композитор Исполнители
1.	13.02.1839 Пн 20.00	МихТ	Концерт Антона Герке 1 отд., 7 ном.	№ 2. Ф. Шопен. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 e-moll, op. 11. № 4. К. Вик, А. Герке. Экспромт для 2-х фортепиано. № 6 Ф. Лист. <b>Новая фантазия</b> <sup>165</sup> .
2.	15.02.1839 Ср	МихТ	БВИК Камиллы Плейель 2 отд., 9 ном. 20.00	№ 2 (2). И. Н. Гуммель. Концерт для фортепиано с оркестром № 3 h-moll, op. 89. № 6 (2). К. М. Вебер. «Konzertstück» f-moll для фортепиано с оркестром, op. 79. № 9 (5). Т. Дёлер. Вариации.

<sup>164</sup> Ученица А. Герке.  
<sup>165</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 341.

№ п/п	1	2	3	4
3.	17.02.1839 ПГ	МихТ	БВИК ЖЖК ДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 3 (3). И. Мошелес. Рондо.
4.	18.02.1839 Сб 20.00	МихТ	БВИК Жозефа Гильму 2 отд., 8 ном. (4+4)	№ 4 (4). И. Н. Гуммель. «Oberon's Zauberhorn» большая фантазия для фортепиано с оркестром e-moll, оп. 116.
5.	21.02.1839 Вт 20.00	МихТ	БВИК ДИТ 2 отд., 9 ном. Вариации.	№ 8 (4). Ф. Кальбрэннер. Фантазия.
6.	22.02.1839 Ср 20.00	ДС (Энг.)	БВИК Сигизмунда Тальберга <sup>66</sup> 1 отд., 7 ном.	№ 9 (4) Т. Дёлер. Фантазия на темы оперы «Mosè in Egitto» Дж. Россини, оп. 33.
				№ 2. С. Тальберг. Фантазия на темы оперы «Mosè in Egitto» Дж. Россини, оп. 33.
				№ 4. С. Тальберг. Анданте <sup>67</sup> .
				№ 6. С. Тальберг. Фантазия на темы оперы «La Donna del Lago» Дж. Россини, оп. 40.

<sup>66</sup> Это первый общедоступный концерт знаменитого пианиста в Российской империи. В нем С. Тальберг исполнил свои новейшие произведения. Фантазия на темы оперы «La Donna del Lago» Дж. Россини, оп. 40 некоторыми исследователями до сего дня считается написанной в 1840 году.

<sup>67</sup> Вероятно, Andante Des-dur оп. 32 (соч. 1839 г.).

7.	23.02.1839 Чт	ДС (Энг.)	Концерт ФО 2 отд., 3 ном.	№ 2 (2). Л. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром №3 с-moll, оп. 37. Каденция А. Гензельта.	А. Гензельт (фп.)
8.	25.02.1839 Сб 19.30	ДС (Энг.)	БВИК Адольфа Мейнгарда 2 отд., 9 ном.	№8 (4). Ф. Шопен. Рондо. А. Герке (фп.)	
9.	26.02.1839 Вс 14.00	ДС (Энг.)	Концерт Сигизмунда Тальберга 1 отд., 6 ном. <sup>168</sup>	№ 2. С. Тальберг. «Souvenir de Beethoven» <sup>169</sup> (фантазия на темы Седьмой симфонии), оп. 39.	С. Тальберг (фп.)
				№ 4. С. Тальберг. Два этюда <sup>170</sup> .	С. Тальберг (фп.)
				№ 6. С. Тальберг. <b>Английские арии с вариациями</b> <sup>171</sup> .	С. Тальберг (фп.)
10.	27.02.1839 Пн 20.00	МихТ	БВИК Анны Петровой 2 отд., 10 ном.	№ 3 (3). <i>Произведение неизвестно.</i>	А. Герке (фп.)
				№ 4 (4). М. И. Глинка. Романс «Победитель».	А. Петрова, А. Герке (фп.)

<sup>168</sup> Так в одной из афиши (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 351, 355). Согласно другой афише, в программе концерта был седьмой номер – «Финал» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3041а. Л. 70).

<sup>169</sup> На авантитуле прижизненного издания рукописное: «Souvenir de l'Beethoven». Произведение это некоторыми исследователями считается сочиненным в 1840 г.

<sup>170</sup> Вероятно, из «Двенадцати этюдов для фортепиано», оп. 26.

<sup>171</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 351, 355; № 3041а. Л. 70. Вероятно, исполнялась Большая фантазия на тему «God Save the Queen» оп. 27.

№ п/п	1	2	3	4
11.	28.02.1839 Вт 20.00	БВИК <sup>172</sup> Фиданца 2 отд., 9 ном.	БВИК Антуанетты Фиданца 2 отд., 9 ном.	№ 4 (4). Д. Штейбелль. Концерт для фортепиано с сопровождением двух оркестров «Grand concert militaire», III часть (Rondo).
12.	28.02.1839 Вт 20.00	МихТ	БВИК ЖК ДИТ 2 отд., 8 ном.	№ 3 (3). Ф. Шопен. <b>Адажио и рондо</b> <sup>173</sup> .
13.	01.03.1839 Ср 19.00	ДС (Энг.)	БВИК Франца Бёма 2 отд., 9 ном.	№ 8 (3). И. Пиксис. Адажио и рондо.
14.	05.03.1839 Вс 14.00	ДС (Энг.)	Большой концерт Сигизмунда Тальберга	<i>Программа не установлена</i>
15.	05.03.1839 Вс 20.00	МихТ	БВИК ЖК ДИТ 2 отд., 9 ном.	№ 3 (3). (?). Анданте и каприччио.
16.	07.03.1839 Вт 20.00	АТ	БВИК ДИТ 2 отд., 10 ном.	№ 9 (4). С. Тальберг. Фантазия на темы оперы «Мосэй в Египте» Россини, оп. 33.

<sup>172</sup> Зал Коммерческого клуба на Английской набережной, д. 20.

<sup>173</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3040. Л. 356, 357; № 3041 а. Л. 71.

<sup>174</sup> Готхард Мейер, в 1837–1840 гг. – директор школы фортепианной игры и пения в Санкт-Петербурге. Подробнее: Петровская II, 20–21.

17.	07.03.1839 Вт 20.00	ЗЮ <sup>175</sup> БВИК Венцеля Козеля <sup>176</sup> 2 отд., 10 ном.	№ 7 (2). С. Тальберг. Фантазия и вариации.	Николай Лебедев (фп.)
18.	10.03.1839 Пт	ДС (Энг.) БВИК Карла Юнна 2 отд. 8 ном.	№ 6 (2). К. Фольвейлер. Два этюда.	К. Фольвейлер (фп.)
19.	12.03.1839 Вс 20.00	ДС (Энг.) БВИК Николая Лебедева (16 лет)	<i>Программа концерта не установлена</i>	
20.	12.03.1839 Вс 20.00	АТ Большой Концерт Сигизмунда Тальберга 1 отд., 8 ном.	№ 2. С. Тальберг: «2 Airs pisses, variés», оп. 17. № 4. С. Тальберг: Анданте <sup>177</sup> .	С. Тальберг (фп.) С. Тальберг (фп.)
21	15.03.1839 Ср	АТ Концерт Сигизмунда Тальберга <sup>178</sup>	<i>Программа концерта не установлена</i>	

<sup>175</sup> Зал дома князя Юсупова (наб. реки Мойки, д. 94). О концертах в этом зале см.: Петровская II, 508–509.

<sup>176</sup> Капельмейстер оркестра князя Юсупова.

<sup>177</sup> Вероятно, Andante Des-dur op. 32 (соч. 1839 г.).

<sup>178</sup> Анонсировался как «последний» (СП. – 1839. – № 59, 15 марта). Однако среди афиши имеется сообщение: «По случаю внезапной болезни г-на Тальберга концерт его, имеющий быть в среду 15 марта, отменяется. Особы, имеющие билеты могут обратиться в кассу Александринского театра 15 и 16 марта с 9 до 3 ч. для получения денег» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3041а. Л. 83).

№ п/п	1	2	3	4
22. ПГ 19.00	17.03.1839 АТ Благотв. БВИК ДИТ 2 отд., 8 ном.		№ 3 (3). Г. Герц. Вариации.	<i>Исполнитель неизвестен.</i>
23. Сб 13.30	18.03.1839 АТ БВИК ДИТ		<i>В концерте участвовали С. Тальберг и Ф. Серве. Программа концерта не установлена.</i>	
24. Вт 13.30	28.03.1839 ДС (Энр.)	Музыкальное утро Николая Лебедева 2 отд., 11 ном.	№ 2 (2). Ф. Кальбреннер. Концерт для фортепиано с оркестром № 4 A-dur, оп. 127 <sup>179</sup> .	Николай Лебедев (фп.)
			№ 7 (2) С. Тальберг. <b>Фантазия на русские темы</b> <sup>180</sup> .	Николай Лебедев (фп.)
			№ 10 (5). С. Тальберг. Большая фантазия на темы оперы «Norma» Беллини, оп. 12.	Николай Лебедев (фп.)

<sup>179</sup> Так на авантитуле прижизненного издания. В Grove-2 указывается: «оп. 125 [127]».

<sup>180</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3041а.Л. 8б. Произведение Тальберга именно с таким названием исследователям неизвестно. «Русские темы» (Романс А. Варламова «Не шей ты мне, матушка...») положены Тальбергом в основу только одного произведения «2 Airs russes, variés» оп. 17. Его играл сам композитор в концерте 12 марта 1839 г. (см.); его же, очевидно, исполнял в комментируемом концерте и Н. Лебедев.

25.	07.05.1839 Вс 14.00	ДС (Энг.)	Большой Концерт Сицилианда Тальберга 1 отд., 7 ном.	№2. С. Тальберг. <b>Английские арии с вариациями<sup>181</sup>.</b>	С. Тальберг (фп.)
				№4. С. Тальберг а) Ноктюрн <sup>182</sup> ; б) Этюд <sup>183</sup> .	С. Тальберг (фп.)
26.	23.10.1839 Пн	ЗКБ <sup>184</sup>	БВИК Эмилии Утгla	№6. С. Тальберг. Большая фантазия на Серенаду и Менуэт из оперы «Don Giovanni» Моцарта, оп. 42.	С. Тальберг (фп.)
				(Композитор неизвестен). Концерт для форкестра с оркестром.	К. Фольвейлер (фп.)

<sup>181</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3041а. Л. 124, 126; Д. 3042. Л. 44, 46. Вероятно, исполнялась Большая фантазия на тему «God save the Queen», оп. 27.

<sup>182</sup> В афише уточнялось: «...новую ноктюрну...» (Там же). Возможно, имеется в виду Ноктюрн № 1 из оп. 35, по-священный А. В. Алябьеву (Киреевой).

<sup>183</sup> Вероятно, из «Двенадцати этюдов для фортепиано», оп. 26.

<sup>184</sup> Зал дворца А. Г. Кушелева-Безбородко (ныне Гагаринская ул., д. 3).

## Список сокращений

- ГАТОБ – Государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова  
ДИТ – Дирекция императорских театров.  
ИВ – Исторический вестник. СПб. 1880–1917.  
МАЛЕГОТ – Малый ленинградский государственный оперный театр  
МИД – Министерство императорского двора  
МЭ – Музыкальная энциклопедия / Ред. Ю. В. Келдыш: В 6 т. Т. 2. М., 1974.  
ПСЗ – Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1. СПб., 1830.  
РИ – Русский инвалид. СПб. 1813–1917.  
РПТ – Репертуар русского театра  
СП – Северная пчела. СПб. 1825–1864.  
СПб – Санкт-Петербург  
СПб вед. – Санктпетербургские ведомости. СПб. 1728–1918.  
Grove – The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 20 vol. / Ed. by Stanley Sadie. 1<sup>st</sup> edition. London, 1994.  
Grove 2 – The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. / Ed. by Stanley Sadie. 2<sup>nd</sup> edition. London, 2001.  
Grove Opera – The New Grove Dictionary of Opera. In 4 vol. / Ed. by Stanley Sadie. London, 1992.  
MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Band 1–17, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1949–1986.  
SPbZ – St. Petersburger Zeitung. SPb. 1818–1907.  
Stieger – Stieger Fr. Opernlexikon. Teil 1. Titelkatalog. Teil 2. Komponisten. Teil 3. Librettisten. Nachträge / Schneider. Tutzing, 1975–1983.

## Сиглы библиотек и архивов

- МГК – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва)  
ОАД РНБ – Отдел архивных документов Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)  
ОГ РНБ – Отдел газет Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)  
ОНИиМЗ РНБ – Отдел нотных изданий и музыкальных звукозаписей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)  
ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)  
ОРиРК СПбГТБ – Отдел рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки (Санкт-Петербург)  
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)  
ФА ИРЛИ – Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом) (Санкт-Петербург)  
РГАДА – Российский государственный архив древних актов (Москва)



## Summary

**Eugeniy Hertzman.** Eugeniy Hertzman's article "The Beginning of Russian Byzantine Studies" is devoted to the problem of studying Byzantine sources in Russia in the 2nd half of the 19th century. An interesting document, the Athos monk Azaria's letter "about singing from score in Ancient Greece" to the prince M. D. Volkonskiy, is published in significant fragments. The analysis of this document within historical context gives us a notion about the phenomenon of "Ancient Greek singing", different variants of Byzantine notation, as well as about the "new method" notation, about the very valuable collection of Greek singer's manuscripts.

**Marina Dolgushina.** In Marina Dolgushina's material «Letters of the "Otechestvennye zapiski" correspondent regarding the ceremonial meeting of Princess Charlotte of Württemberg (Grand Duchess Elena Pavlovna)» the texts, extracted from the magazine «Otechestvennye zapiski» and narrating about celebrations that took place in Gatchina on the occasion of meeting with the Grand Duchess Elena Pavlovna, the Grand Duke's fiancée, are published. «Letters of the Correspondent» with the detailed annotations of the publishing person give an idea of the character of the ceremony of meeting the lady of the Imperial house, the atmosphere of musical evening in honour of Elena Pavlovna, where popular for the time stage genres with music – «romance et action» and «living paintings» figured.

**Natalia Ogarkova.** Natalia Ogarkova in the material «"Complaint" of A. S. Dargomyzhskiy and report by A. M. Gedeonov to the Minister of the Imperial Court V. F. Adlerberg» comments upon the documents of one archival «file», dedicated to the specific story – the correspondence of Dargomyzhskiy and Gedeonov with Earl Adlerberg concerning the staging of the composer's operas «Esmeral'da» and «Rusalka», accenting reader's attention on the theme «composer and power».

**Marianna Konstantinova.** In the article by Marianna Konstantinova «A. O. Petrov's Contracts with the Administration of the Imperial Theatres: the Stages of Official Career» the outstanding opera singer Osip Afanasevich Petrov's documents of the archival «File» are published for the first time. Contracts, petitions, directions narrate about the official career of the Russian opera actor with interesting particulars and details. How did the Petrov's stage work begin? How did he get on with the Administration of the Imperial theatres? What was the specific character of the contract system formed in the 19<sup>th</sup> century? These and other questions are regarded in this article with different degree of detail.

**Natalia Gubkina.** The article by Natalia Gubkina «Materials of the Collection of the Imperial theatres Administration: on the history of Russian-German Musical Relations of the 18<sup>th</sup> – Beginning of the 20<sup>th</sup> Century» is dedicated to informative review of the archival fund, which materials are essential and permanent source for those who investigate the history of Saint-Petersburg musical culture. The history of the fund, its volume, structure, state of preservation, reference tools, workflow documents – contracts, financial certificates, lists of troupes, Imperial decrees, advertising production, international correspondence and others as sources for investigating the theme of Russian-German musical and cultural contacts are presented on pages of this article.



**Andrey Kriukov.** In the encyclopedic article by Andrey Kr'ukov «Rafail Mikhailovich Zotov – Theatrical Critic» the work of well-known St. Petersburg critic, writer and translator of the first half of the 19<sup>th</sup> century is covered in detail. The author created detailed portrait of Zotov's interesting personality, taking into account the musical-theatrical likings of the critic, his assessments of the musicians' and singers' creative work, attitude to the destiny of «Italian» and «Russian» opera in Saint-Petersburg. Documented character of the text is confirmed with detailed and exact references to periodicals – to the paper «Severnaja pchela», with which Zotov was working during many years, and to many other publications.

**Elena Vorobieva.** The article by Elena Vorobieva «French Imperial Troupe in Moscow and Saint-Petersburg (1806–1812)» is dedicated to the biography of two French troupes – Moscow and Saint-Petersburg, that started up their activity on Moscow territory. The author shows a reader the detailed information about the specific character of the repertoire – from dramatic to operatic, about staffs and pays of the actors, about voices and roles etc. For the first time the «List of Operas and Vaudevilles» from the repertoire of Moscow and Saint-Petersburg French troupes in Moscow since 1806 to 1812 years is presented.

**Yulia Savelieva.** Yulia Savelieva's material «“Outdoor festivity near Novinskiy”, “The First of May or Outdoor Festivity in Ekaterinhof”: The scenario of the performance as the example of city musical-theatrical culture» – the first publication of manuscript texts of two pieces – divertissement-interlude and vaudeville. In the text-scenarios popular forms of city musical-theatrical life of Saint-Petersburg figure: outdoor festivities and home celebrations, scenes of street theatre and tavern music. Small comedy type pieces are interesting as a source for researching musical tastes and preferences of an ordinary Saint-Petersburg citizen of the beginning of the 19<sup>th</sup> century.

**Andrey Mikhailov.** In the publication by Andrey Mikhailov «Concerts for the Disabled in Saint-Petersburg: Reviews and Responses» materials of newspapers «Saint-Petersburg Bulletins», «Russian Invalid», «Northern Bee», having reflected the specific character of such form of Saint-Petersburg concert life of the 19<sup>th</sup> century as Concerts for the Disabled, are presented. Articles by V. F. Odoyevskiy, F. M. Tolstoy, P. S. Lebedev and an anonymous author contain some interesting observations, concerning organizing concerts, their programmes, performance practice, atmosphere of halls and audience reaction. In the introductory article and commentaries to the publications information of summarizing and inquiry character, concerning the structure, the repertoire and the performance membership of Concerts for the disabled, is presented.

**Dmitriy Shumilin.** In Dmitriy Shumilin's material «Piano Music in the Concert Life of Saint-Petersburg of the 1830-s. Chronograph» the chronological table is getting used by investigators, where ten-year data about the concerts of solo and ensemble pianists are systematized and commented. In «Chronograph» the information about dates of the concerts, their organizers, concert stages, composers' and performers' names is revealed basing on multiple sources, the repertoire is attributed. As a result, the huge background material and the possibility of further researches of such little-studied sphere as the concert life of Saint-Petersburg in the 19<sup>th</sup> century are offered to the user of «Chronograph». «Chronograph» is introduced with the article of the author, where the issues of the specific character of concert life in Saint-Petersburg are discussed.



## Список иллюстраций

1. Великая княгиня Елена Павловна (1806–1873). Литография неизвестного автора. 1820-е гг.
2. Осип Афанасьевич Петров (1806–1878). Портрет С. К. Зарянко. 1849 г.
3. Рафаил Михайлович Зотов (1795–1871). Литография неизвестного автора.
4. Федор Богданович Гаазе (1831–1851). Литография неизвестного автора.
5. Александр Михайлович Гедеонов. Литография П. Ж. Поль-Пети (Paul-Petit). 1858 г. «В память двадцатипятилетия управления его Театрами благодарное сословие артистов составило между собою и для себя» (подпись под портретом).
6. Александр Сергеевич Даргомыжский. Рисунок неизвестного автора. 1847 г. (Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 2. М., 1973. С. 97).
7. Письмо А. С. Даргомыжского министру императорского двора графу В. Ф. Адлербергу. Страница автографа (РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 51. О жалобе композитора Даргомыжского на исключение из репертуара Дирекции оперы «Русалка». 1858. Л. 6).
8. Поднесение капельмейстерского жезла А. С. Даргомыжскому в концерте 9 апреля 1853 г. Литография В. Тима (Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. М., 1973. Т. 2. С. 159).
9. А. С. Даргомыжский на репетиции «Эсмеральды». Карикатура Н. А. Степанова. (Там же. Т. 1. М., 1966. С. 352).
10. Ф. Калькбреннер. Большая фантазия оп. 113. Титульный лист издания (Фр. Кистнер, Лейпциг; И. Плейель, Париж).
11. И. Н. Гуммель. Gesellschafts Rondo оп. 117. Страница рукописи.
12. Дело «О поднесенном Господином Гальбергером Государю Императору Альбоме, изданном в память Бетховена (18 ноября 1846 г. – 20 ноября 1846 г.). Титульный лист (РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 164).
13. Записка министра императорского двора В. Ф. Адлерберга князю А. М. Горчакову от 20 ноября 1946 г. о процедуре поднесения даров императору (РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 164. Л. 3).
14. Письмо Ф. Мендельсона-Бартольди тирольцу Антону Христанелю от 30 марта 1830 г. (на немецком языке). 1838 г. Лейпциг. Копия (РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 9. Л. 5).
15. Флэйшики гренадерских полков. 1818–1820.
16. Барабанщик егерских полков. 1817–1826.
17. Тамбур-мажоры лейб-гвардии Преображенского и лейб-гвардии Егерского полков. 1815–1816.
18. Трубач лейб-гвардии Кавалергардского полка. Рисунок А. И. Зауэрвейда.
19. Музыканты лейб-гвардии Павловского полка. Рисунок А. И. Зауэрвейда.

## **Сведения об авторах**

**Евгений Владимирович Герцман** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств  
**Елена Борисовна Воробьева** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств  
**Наталья Валерьевна Губкина** – кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного педагогического института им. А. И. Герцена, докторант Университета музыки и сценических искусств (Грац, Австрия)  
**Марина Геннадиевна Долгушина** – доктор искусствоведения, доцент Вологодского педагогического университета  
**Марианна Александровна Константинова** – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств  
**Андрей Николаевич Крюков** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств  
**Андрей Александрович Михайлов** – доктор исторических наук, научный сотрудник научно-исследовательского отдела (военной истории Северо-Западного региона РФ) научно-исследовательского института Военной академии Генерального штаба ВС РФ  
**Наталия Алексеевна Огаркова** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств  
**Юлия Владимировна Савельева** – кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного педагогического института им. А. И. Герцена  
**Дмитрий Анатольевич Шумилин** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств

---

### **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ** Энциклопедический словарь-исследование. Т. 13 XIX век: 1801–1861

Редактор Е. П. Щеглова

Корректоры С. П. Минин, Ю. М. Зислин. Компьютерная верстка И. А. Громовой  
Гарнитура Journal. Формат 70x90/16. Бумага офсетная.  
Печ. л. 18,5+1п. л. вкл. Уч.-изд. л. 18,5. Тираж 1000 экз. Заказ 434.

Издательство «Композитор · Санкт-Петербург».  
Союз композиторов Санкт-Петербурга

190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.  
Тел./факс: 7 (812) 314-50-54, 312-04-97 E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»  
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 26 Тел./факс: 7 (812) 312-07-96 E-mail: severlira@mail.ru  
Отпечатано в ООО «Типография Феникс». 194156, Санкт-Петербург, пр. Энгельса, 27