

XVIII  
BEK

1

ПЕТЕРБУРГ  
СЛОВАРЬ



МУЗЫКАЛЬНЫЙ  
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ

А-И

МУЗЫКАЛЬНЫЙ

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ

КНИГА

1

А-И



С Л О В А Р Ь

ПЕТЕРБУРГ

XVIII  
BEK

*300-летию Санкт-Петербурга  
посвящается*



**Ответственный редактор**

**А. Л. ПОРФИРЬЕВА**

**Члены редакционной коллегии:**

**Л. Н. Березовчук, Г. Н. Добровольская, В. Г. Карцовник,  
А. Н. Крюков (секретарь), И. Ф. Петровская, Е. С. Ходорковская**

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ

---

## ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ



КНИГА I  
А — И



ИЗДАТЕЛЬСТВО "КОМПОЗИТОР" • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2000

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
администрации Санкт-Петербурга*

**Рецензенты:**

доктор искусствоведения, профессор

**А. Я. Альтшулер**

доктор искусствоведения, профессор

**Л. Г. Данько**

доктор искусствоведения, профессор

**И. И. Земцовский**

**Оформление и макет И. Н. Кошаровского**

М 4905000000-66 без объявл.  
082(02)-00

ISBN 5-7379-0031-2

© Издательство "Композитор. Санкт-Петербург", 1996  
© Российский институт истории искусств, 1996  
© Ассоциация "Фонтанный дом", 1996  
© Оформление и макет И. Н. Кошаровский, 1996

## ОТ РЕДАКЦИИ

Предлагаемая читателю книга представляет собой не вполне привычный род литературы, который определен рецензентами как "энциклопедия-исследование". Энциклопедии традиционно пишутся тогда, когда у науки уже есть исчерпывающая база данных. Однако в музыкальной истории России 18 в. до сего дня оставалось немало белых пятен, несмотря на капитальные труды Т. Н. Ливановой, Ю. В. Келдыша, Р.-А. Моозера. Русских историков интересовали прежде всего проблемы формирования национального стиля, жанров, национальной музыкальной школы. Деятельность иностранных музыкантов, которых в Петербурге 18 в. было абсолютное большинство, отодвигалась на задний план. Иностранцы исследователи, например Моозер, стремясь к созданию детальной и фактически точной картины музыкальной культуры в целом, выпускали из вида такую важную ее часть, как православное церковно-певческое искусство, а помимо того, основываясь прежде всего на публикациях, не всегда располагали документально подтвержденными сведениями.

Авторы настоящего труда преследовали несколько задач, которые, по нашему мнению, не были пока разрешены. Во-первых, стремились выявить максимальное число музыкантов, работавших в Петербурге, уточнить данные различных печатных источников по документам, большинство из которых впервые вводится в научный обиход. Вторая задача сводилась к анализу структуры музыкальной культуры, процессов формирования ее институтов и центров, петербургских обычаев, связанных с музицированием. Третья задача — историко-краеведческого характера: нужно было проследить связь музыкальных событий с особенностями топографии, с ростом города, с появлением в нем церквей, дворцов, театральных зданий, а также выявить круг просвещенных любителей искусств, меценатов, внесших заметный вклад в музыкальную жизнь новой имперской столицы.

Статьи, вошедшие в Энциклопедический словарь в соответствии с вышесказанным, делятся на несколько категорий. Общие статьи посвящены обзору и характеристике специфических для Петербурга 18 в. форм музыкаль-

ной жизни. Таковы "кустовые" статьи "Театр музыкальный", "Балет", "Православная церковно-певческая культура", "Образование музыкальное", "Нотопечатание" и т. п., отсылающие к статьям, характеризующим деятельность конкретных учреждений. Например, "Театр музыкальный" отсылает к статьям об итальянской, французской, русской придворных оперных труппах, частных антрепризах, в них приводятся данные о репертуаре, уточненная хронология спектаклей, состав артистов в разные годы. Далее следуют персоналии с краткими биографическими данными, обстоятельствами петербургской карьеры, списками ролей, отзывами современников. Помимо этого в группу оперных статей входят статьи о жанрах 18 в.: опере-серия, опере-буффа, интермедии, мелодраме, зингшпиле и пр. — со сведениями об их истории в Петербурге. Статья "Образование музыкальное" отсылает к статьям о преподавании музыки и танцев, об учебных музыкальных спектаклях и концертах в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе, Смольном институте, Академии художеств, Воспитательном доме, Театральной школе и т. п. Статья "Православное церковно-певческое искусство" отсылает к статьям, посвященным истории двух крупнейших петербургских хоров (Придворной капеллы и Александро-Невского монастыря), развитию искусства колокольных звонов и т. п. В книгу включены обзоры петербургской прессы 18 в.: в статьях "Журналы и музыка", "Санктпетбургские ведомости" анализируется характер упоминаний о музыке, реконструируются музыкально-эстетические воззрения.

Как уже говорилось, одной из целей принятого исследования было выявление как можно большего количества музыкантов и сведений, связанных с их пребыванием в Петербурге. Персоналии насчитывают более 700 имен. Это певцы, танцовщики, инструменталисты-виртуозы, педагоги, композиторы светской и духовной музыки, капелмейстеры, либреттисты, переводчики, авторы стихов, становившихся популярными песнями, балетмейстеры, лица, писавшие о музыке и по вопросам музыкальной теории, музыкальные издатели, мастера, производившие музыкальные инструменты, торговцы музыкальными товарами, лица, управлявшие деятельностью при-

дворных театров, меценаты, любители музыки из придворного круга, лица, принадлежавшие к царскому дому. Последние вошли в общий список не случайно: придворная музыкальная жизнь во многом регламентировалась вкусами монархов, о музыке и музыкантах издавалось немало высочайших повелений. Младшее поколение августейшей семьи в 18 в. с удовольствием предавалось музицированию. Марии Федоровне, ее детям, будущей Императрице Елизавете Алексеевне посвящен ряд значительных сочинений Дж. Паизиелло, Дж. Сартти, Д. Чимарозы, Д. С. Бортнянского, О. А. Козловского.

Таким образом, выбор имен охватывает все без исключения сферы деятельности, соприкасающейся с музыкой. Отдельные статьи о музыкантах дополнены списками самых крупных музыкальных коллективов: придворного хора и оркестра. Биографические сведения в этих списках весьма неполны, однако это все, что удалось обнаружить на сегодняшний день в документах. Публикация их может помочь тем, кто занимается историей профессионального музыкального исполнительства в России, а также тем, кому интересны проблемы культурного обмена и миграции музыкантов в Европе 18 в.

Степень подробности отдельных персональных статей различна. Она зависела прежде всего от количества поддающихся проверке сведений. Во многих случаях удалось установить национальность, даты приезда музыкантов в Россию, их смерти в Петербурге, уточнить репертуар артистов и списки сочинений, исполнявшихся или написанных в столице. Что касается композиторов, то в Энциклопедический словарь включены статьи не только о тех, кто жил и работал в Петербурге, но и о тех, чья музыка здесь исполнялась, печаталась. В этом случае даются лишь самые необходимые биографические сведения, а весь интерес сосредоточен на произведениях, звучавших в театральных залах и салонах города. Статьи о великих композиторах венской классической школы — Глюке, Гайдне, Моцарте, Бетховене — ставят вопрос о формировании их "петербургских портретов", исследуя проблемы их восприятия в России, связи с русскими сановниками, заостряя внимание на путях проникновения в российскую столицу их новых со-

чинений и обстоятельствах их исполнения. Статьи о больших композиторах 18 в., служивших здесь придворными капельмейстерами, сосредоточены на российском периоде их биографий, изложенном с той степенью подробности, какой удалось достичь. Напротив, в статьях о композиторах хорошо изученных, кому уже посвящены объемистые монографии (Бортнянский, Березовский, Давыдов и др.), авторы стремились к лаконизму. Степень подробности, таким образом, зависела от материала: неизвестные, только что извлеченные на свет факты излагались с максимальной полнотой, особенно это касалось музыкантов, чьи имена отсутствуют в современных словарях; материал, преобладающий в энциклопедиях общего типа, сокращался; основное внимание было нацелено на петербургскую судьбу музыканта или его музыки.

Хронологическая рамка Энциклопедического словаря: год основания города — год убийства Императора Павла I. Внутренняя периодизация в крупных статьях обусловлена сменой царствований: как правило, эти события были связаны с обновлением придворных трупп и оркестра, появлением новых учреждений и т.д.

Отрасли музыкальной культуры Петербурга, охваченные настоящим справочником:

- 1) музыкальный театр,
- 2) концертная жизнь,
- 3) музыкальное образование,
- 4) музыкальная наука,
- 5) музыкальный быт,
- 6) музыка и литература,
- 7) музыка в прессе,
- 8) церковная музыка и церковное музыкальное образование,
- 9) нотопечатание,
- 10) инструментостроение,
- 11) музыкальная топография Петербурга,
- 12) история основных музыкальных жанров в музыкальной культуре Петербурга,
- 13) социальный статус профессиональных музыкантов,
- 14) меценаты и "аматёры",
- 15) военная музыка.

Множество иностранных имен заставило редколлегию искать решение проблемы транскрипции. Был выбран компромиссный вариант: фамилии с традиционной русской транскрипцией, такие, как Гесслер, были оставлены

без изменений; фамилии, не имеющие устойчивой традиционной транскрипции (Гюбнер, он же Гибнер, он же Хюбнер), транскрибированы в соответствии со справочником Р.С. Гиларевского и Б.А. Старостина. Иностранное написание фамилии малоизвестного музыканта дается в тех случаях, когда оно документально подтверждено. После него следуют варианты русского написания по документам 18 в. В случае далеко расходящихся вариантов транскрипции (Ярнович, Жерновик, Джорновикки) в общем алфавите даются отсылки на основную статью.

Для большей ясности в изложении фактической стороны статей редакторами были приняты некоторые общие правила, совмещающие опыт русско- и евразычных изданий справочного характера.

1. Даты петербургской части биографий, постановок и первых исполнений крупных сочинений в Петербурге приводятся по старому стилю. Даты европейской части биографий и исполнения крупных сочинений вне России, без оговорок, — по новому. В этом мы следовали Р.-А. Моозеру, поскольку данный принцип оказался наиболее лаконичным и целесообразным. Если, к примеру, речь идет о деятеле, чья жизнь началась в Европе, а кончилась в Петербурге (а таких в нашем издании очень много), дата рождения дается по новому, а смерти по старому стилю, в соответствии с документами, без поправки на 11 дней, что облегчает как поиск, так и проверку источника.

2. Постатейная библиография большей частью дается в виде аббревиатур и сокращений, поскольку круг книг весьма ограничен (см. список библиографических сокращений). Ссылки при цитатах в тексте статей даются с принятыми во всем издании сокращениями. Если же в статье использованы не вошедшие в список сокращений материалы, то в скобках стоит автор, или автор и начало названия, или начало названия, приведенного в пристатейной библиографии. Тома обозначаются прямыми арабскими цифрами, страницы курсивом.

3. Пристатейная библиография дается по хронологии, вне зависимости от латиницы или кириллицы. Порядок расположения архивных документов — по алфавиту аббревиатур упоминаемых архивов, по порядку номеров фондов и страниц.

4. В цитатах из документов и литературных источников 18 в. в основном сохранена оригинальная орфография. Если цитаты даются в переводе, то это правило может не соблюдаться.

5. Название крупного произведения, прежде всего оперы, исполнявшейся в Петербурге, дается сначала на том языке, на котором опера звучала, затем в скобках — в переводе. Если опера исполнялась по-итальянски, то первым будет оригинальное итальянское название. При повторениях одних и тех же названий внутри статьи они, как правило, даются только в переводе, по-русски. Однако если итальянская опера шла в исполнении артистов российских трупп на русском языке, тогда первым будет русское название, а итальянское дается в скобках, как уточняющее. Курсив, выделяющий первые названия, позволит читателю найти более полные данные об опере в репертуарном списке, помещенном в последнем выпуске настоящего тома. По аналогии с этим любые курсивы в тексте являются отсылкой к другим статьям как первого, так и последующих выпусков.

6. Списки принятых в издании библиографических и прочих сокращений приводятся после предисловия.

Источниковедческой базой работы послужили:

1. Доступные словари и справочники, русские и иностранные, специальные и общие.
2. Роспись основной петербургской периодики 18 в., главным образом русской и немецкой.
3. Роспись мемуаров 18 и начала 19 в.
4. Заново сделанная роспись Камер-фурьерских журналов и Журналов дежурных генерал-адъютантов.
5. Полная роспись Коллекции Высочайших повелений, Кабинета его Императорского Величества (РГИА, ф. 466, 468), выборки документов из фондов Придворной конторы, Дирекции императорских театров (Там же, ф. 469, 497)), Дворцового архива (РГАДА, ф. 1239), из Архива внешней политики России.
6. Полная роспись либретто 18 в. в коллекциях РНБ и БРАН.
7. КATALOGИ нотных документов 18 в.
8. Роспись нотных журналов конца 18 в.
9. Роспись рукописных нот в собраниях РНБ, ЦМБ, КИ РИИИ.



Авторские обязанности были распределены следующим образом:

Опера (основные жанры, иностранные труппы, персоналии иностранных певцов) — кандидат искусствоведения Е.С. Ходорковская.

Балет — доктор искусствоведения Г.Н. Добровольская.

Придворные оркестры, музыкальная жизнь, музыкальный быт, концертная жизнь, танцы и танцевальные увеселения — кандидат искусствоведения Л.Н. Березовчук.

Театральные здания, русские оперные труппы, концертные залы, управление театрами и музыкой, музыка в учебных заведениях, видные музыкальные деятели, сановники-меценаты — доктор исторических наук И.Ф. Петровская.

Православная церковная культура — кандидат искусствоведения И.А. Чудинова.

Музыкальная наука, музыкальное образование, нотопечатание, музыкальные журналы — кандидат искусствоведения В.Г. Карцовник.

Виднейшие российские композиторы — доктор искусствоведения М.Г. Рыцарева.

Камерная вокальная музыка — кандидат искусствоведения Н.А. Огаркова

Композиторы венской классической школы, их связи с Россией — доктор искусствоведения профессор А.И. Климовицкий.

Инструменты, инструментальные мастера, музыкальная торговля — Ю.Н. Семенов, В.В. Кошелев.

Иностранные виртуозы — кандидат искусствоведения профессор Л.М. Бутир.

Фольклор — кандидаты искусствоведения В.А. Лапин, М.А. Лобанов.

Музыка и литература — кандидат искусствоведения А.Н. Крюков.

Иностранные композиторы, придворные капельмейстеры, общая редакция — кандидат искусствоведения А.Л. Порфирьева.

В работе над Энциклопедическим словарем нам помогли сотрудники и аспиранты РИИИ РАН М.А. Вознесенский, Е.А. Гриднева, И.Е. Ерыкалова, А.Г. Загулина, Ж.В. Князева, Н.В. Кудряшова, Г.В. Петрова, Н.А. Рыжкова, О.А. Скорбященская, З.М. Сачкова, Е.В. Третьякова, И.А. Чудинова; члены Ассоциации исследователей Петербурга Л.И. Бройтман, Е.И. Краснова, Ю.А. Иванов, сотрудница Архива внешней политики России С.Л. Турилова, работники Российского государственного исторического архива С.И. Варехова и К.В. Малиновский, сотрудник Института российской истории РАН С.К. Лебедев, работники Библиотеки РАН М.И. Фундаминский и Л.А. Чуркина, преподаватель В.М. Павлоцкий.

Редколлегия сердечно благодарит всех, собиравших подготовительные материалы. Этот труд помог авторам статей сориентироваться в море источников и выбрать те, которые оказались действительно важными для исследования.

## СПИСОК ОСНОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

адм. — административный  
 акад. — академик (при имени)  
 АН — Академия Наук  
 арх. — архив, архитектурный  
 АХ — Академия художеств  
 б. — бывший  
 б-ка — библиотека  
 букв. — буквально  
 бум. — бумажный  
 в. кн. — великий князь (при имени)  
 Вас. о-в — Васильевский остров  
 вед. — ведомости  
 вок. — вокальный  
 ВП — Высочайшее повеление  
 ВУ — Высочайший указ  
 вып. — выпуск  
 г. — город (при названии), год (при дате)  
 газ. — газета (при названии)  
 гв. — гвардия (при названии)  
 герц. — герцог (при имени)  
 гл. — глава, главный  
 гр. — граф (при имени)  
 губ. — губерния  
 д. — действие (при числительном)  
 д. чл. — действительный член  
 дер. — деревья (при названии)  
 док-т — документ  
 др.-греч. — древнегреческий  
 драм. — драматический  
 ЕИВ — Ее (Его) Императорское Величество (Высочество)  
 журн. — журнал (при названии)  
 зап. — записки  
 изд. — издание, издатель  
 изд-во — издательство  
 имп. — императорский  
 ин. чл. — иностранный член  
 инстр. — инструментальный  
 ин-т — институт  
 иск-во — искусство  
 кан. — канал (при названии)

кн. — князь (при имени), книга  
 комп. — композиторский  
 корол. — королевский  
 корр. — корреспондент  
 кр. — крещен  
 л.-гв. — лейб-гвардия (при названии)  
 либр. — либретто (при названии)  
 мн. — многие, много  
 муз. — музыкальный  
 муз-т — музыкант  
 наб. — набережная  
 назв. — название  
 неизв. — неизвестный  
 об-во — общество (организация)  
 обл. — область (при названии)  
 о-в — остров  
 ОН — отдел нот  
 оп. — опись, опус  
 ОР — отдел рукописей  
 орг-ция — организация  
 орк. — оркестровый  
 ОРК — отдел редкой книги  
 осн. — основной  
 отд. — отдел  
 пер. — перевод  
 печ. — печатный  
 под команд. — под командованием  
 под рук. — под руководством  
 под упр. — под управлением  
 пол. — половина  
 посв. — посвященный  
 пост. — поставленный  
 поч. чл. — почетный член  
 пр. — прочий, проспект  
 предс. — председатель  
 преим. — преимущественно  
 прибавл. — прибавление  
 придв. — придворный  
 прилож. — приложение  
 прим. — примечание  
 происх. — происходил, происхождение  
 псевд. — псевдоним  
 публ. — публикация  
 р. — рубль, река, раздел  
 ред. — редакторский, редактор, редакция

реж. — режиссерский  
 род. — родился  
 с. — село (при названии)  
 сб. — сборник  
 сб-ки — сборники  
 св. — святой  
 секр. — секретарь  
 сер. — середина  
 симф. — симфонический  
 скр. — скрипичный  
 слав. — славянский  
 след. — следовательно, следующий  
 собр. — собрание (сочинений)  
 собств. — собственно  
 совм. — совместный  
 сокр. — сокращенный  
 соотв. — соответственно  
 сопр. — сопровождение  
 сост. — составитель  
 соц. — социальный  
 спб. — Санкт-Петербургский  
 СПб — Санкт-Петербург  
 ср. — сравни  
 ср.-век. — средневековый  
 ст. — статья (при названии), столетие (при числительном)  
 струн. — струнный  
 тетр. — тетраль  
 у. — уезд.  
 указ. — указанный, указатель  
 ум. — умер, уменьшенный  
 ун-т — университет  
 упом. — упомянутый  
 урожд. — урожденный  
 уч-ще — училище  
 фп. — фортепиано, фортепианный  
 ф-т — факультет  
 хор. — хоровой  
 христ. — христианский  
 ч. — часть, час  
 чл. — член (АН)  
 экз. — экземпляр (при названии)  
 яз. — язык (при прилагательных нем., фр., итал., рус. и др.)

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ НАЗВАНИЙ УЧРЕЖДЕНИЙ

- АВПР — Архив внешней политики России. Москва  
 АРАН — Архив Российской Академии наук.  
 Санкт-Петербургское отделение  
 БАНУ — Библиотека Академии наук Украины.  
 Киев  
 БРАН — Библиотека Российской Академии наук.  
 Санкт-Петербург  
 ГИАЛО — Государственный исторический архив  
 Ленинградской области. Санкт-Петербург  
 ГИМ — Государственный исторический музей.  
 Москва  
 ГИОП — Государственная инспекция по охране  
 памятников  
 ГММК — Государственный музей музыкальной  
 культуры им. М.И. Глинки. Москва  
 ГЦТМ — Государственный центральный театраль-  
 ный музей им. А.А. Бахрушина. Москва  
 ИПБ — Историческая публичная библиотека.  
 Москва  
 ИРГО — Императорское русское географическое  
 общество. Санкт-Петербург  
 ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкин-  
 ский дом). Санкт-Петербург  
 ИСПБА — Исторический Санкт-Петербургский  
 архив  
 КИ РИИИ — Кабинет источниковедения Россий-  
 ского института истории искусств РАН. Санкт-  
 Петербург  
 МГЗПИ — Московский государственный заочный  
 педагогический институт  
 МГК — Московская государственная консерва-  
 тория  
 ОРЯС — Отделение русского языка и словесности  
 РГАВМФ — Российский государственный архив  
 Военно-Морского Флота. Санкт-Петербург  
 РГАДА — Российский государственный архив  
 древних актов. Москва  
 РГАЛИ — Российский государственный архив ли-  
 тературы и искусства. Москва  
 РГБ — Российская государственная библиотека.  
 Москва  
 РГИА — Российский государственный историче-  
 ский архив. Санкт-Петербург  
 РНБ — Российская национальная библиотека.  
 Санкт-Петербург  
 СНРПМ — Специальные научно-реставрационные  
 производственные мастерские. Государственный  
 Эрмитаж. Санкт-Петербург  
 СПБГК — Санкт-Петербургская государственная  
 консерватория  
 СПБОИИ — Санкт-Петербургское отделение инсти-  
 тута истории РАН  
 ФА ИРЛИ — Фонограммархив Института русской  
 литературы  
 ЦГВИА — Центральный государственный военно-  
 исторический архив. Москва

- ЦГИА СПб — Центральный государственный ис-  
 торический архив Санкт-Петербурга  
 ЦГТБ — Центральная государственная театральная  
 библиотека  
 ЦМБ — Центральная музыкальная библиотека  
 (бывшая нотная библиотека императорских те-  
 атров). Санкт-Петербург

## СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ СОКРАЩЕНИЙ

- Аберт I, 1, 2; II, 3, 4 — А б е р т Г. В.А. Моцарт:  
 В 2 ч., 4 кн. М. 1978 — 85  
 АДИТ 1 — 3 — П о г о ж е в В. Архив Дирекции  
 императорских театров. СПб., 1892. <Вып. 1>.  
 Отд. 1 — 3  
 Арапов — А р а п о в П. Летопись истории рус-  
 ского театра. М., 1861  
 Балетоман — Б а л е т о м а н (Скальковский К.А.).  
 Балет, его история и место в ряду изящных ис-  
 кусств. СПб., 1882  
 Берхгольц 1 — 4 — <Б е р х г о л ь ц Ф.В.>.  
 Дневник камер-юнкера Берхгольца... с 1721 по  
 1725 г. М., 1902. Вып. 1 — 4  
 Бёрни 1770 — Б ё р н и Ч. Музыкальные путеше-  
 ствия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции  
 и Италии. Л., 1961  
 Бёрни 1772 — Б ё р н и Ч. Музыкальные путеше-  
 ствия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии,  
 Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Л.,  
 1967  
 Богоявленский — Б о г о я в л е н с к и й С.К.  
 Московский театр при царях Алексее и Петре.  
 М., 1914  
 Борисоглебский — Материалы по истории русского  
 балета / Сост. М.В. Борисоглебский. М.; Л.,  
 1938. Т. 1  
 Брокгауз — Е ф р о н — Б р о к г а у з Ф. А., Е ф р о н  
 И. А. Новый энциклопедический словарь.  
 СПб., 1911—16. Т. 1 — 29  
 Вальберх — В а л ь б е р х И. Из архива балетмей-  
 стера. М.; Л., 1948  
 Вейдемейер — В е й д е м е й е р А. Двор и замеча-  
 тельные люди России во второй половине  
 XVIII в. СПб., 1846  
 Внутренний быт 1, 2 — Внутренний быт русского  
 государства с 17 октября 1740 года по 25 нояб-  
 ря 1741 года по документам и материалам, хра-  
 нящимся в Московском Архиве Министерства  
 Юстиции: В 2 кн. М., 1880  
 Вольман — В о л ь м а н Б. Л. Русские печатные  
 ноты XVIII в. Л., 1957  
 Всеволодский-Гернгросс — В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с  
 В. История театраль-  
 ного образования в России. СПб., 1913  
 Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне — В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с В. Театр в  
 России при императрице Анне Иоанновне.  
 СПб., 1914

- Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете — Всеволодский-Гернгросс В. Театр в России при императрице Елизавете Петровне. Корректурa статьи для Сборника Историко-театральной секции. Пг., 1919 (ОР РНБ)
- Всеволодский-Гернгросс. Указатель — Всеволодский-Гернгросс В. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в 17 — 18 вв. // Сборник Историко-театральной секции. Пг., 1918. Т. 1
- Георги — Георги И.Г. Описание царствующего града Санкт-Петербурга... СПб., 1794
- Гинзбург 1, 2 — Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства: В 2 т. М.; Л., 1950. Т. 1; М., 1957. Т. 2
- Глушковский — Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940
- Гозенпуд — Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1952
- Долгоруков — Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. Пг., 1916
- Долгоруков. Капище — Долгоруков И.М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение всей моей жизни. М., 1874
- Драматической словарь — Драматической словарь. М., 1797
- Дризен — Дризен Н.Б. Материалы к истории русского театра. М., 1905
- ЕИТ — Ежегодник Императорских театров. СПб., 1892 — 1915
- ЖДГА — Журнал дежурных генерал-адъютантов. РГИА, ф. 439
- ИРДТ — История русского драматического театра. М., 1977. Т. 1
- ИРЛ — История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1
- ИРМ 2 — 4 — История русской музыки: В 10 т. М., 1984. Т. 2; М., 1985. Т. 3; М., 1986. Т. 4
- Кат. ГБЛ, иностр. — Барим Ш.С. Нотные издания в фондах ГБЛ: Иностраные нотные издания XVI — начала XIX в.: В 6 вып. М., 1980 — 89
- Кат. ГБЛ, отеч. — Пряшников М.П. Нотные издания в фондах ГБЛ: Отечественные нотные издания XVIII в. М., 1979
- Кат. ГПБ — Нотные издания в фондах ГПБ. Отечественные нотные издания 18 в. Л., 1985
- Келдыш — Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII в. М., 1965
- КЛЭ — Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962 — 78
- КНДР — Культурное наследие Древней Руси. М., 1976
- Красовская — Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX в. Л., 1958
- Красовская. Эпоха Новерра — Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Эпоха Новерра. Л., 1981
- КФЖ — Камер-фурьерские журналы Ливаюва 1, 2 — Ливаюва Т.Н. Русская музыкальная культура 18 в. в ее связях с литературой, театром и бытом: В 2 т. М., 1952 — 53
- МЖ — Музыкальная жизнь. Журнал. Москва. 1957 — 94
- МН I; II, 1, 2; III; IV — Музыкальное наследство: В 4 т. М., 1962 — 76
- Моск. вед. — Московские ведомости. Газета. М., 1756 — 1917
- МЭ — Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1973 — 82
- Новерр 1927 — Новерр Ж.Ж. Письма о танце. Л., 1927
- Новерр 1965 — Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах. Л., 1965
- Новиков — Новиков Н.И. Опыт исторического словаря о российских писателях. М., 1987 (1-е изд. 1772)
- Пекарский 1, 2 — Пекарский П. История Императорской Академии наук в Петербурге: В 2 т. СПб., 1870 — 73
- Перетц — Перетц В. Итальянские интермедии и комедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны. Пг., 1917
- Петровская — Петровская И.Ф. Театральный Петербург. Начало XVIII в. — октябрь 1917: Путеводитель. СПб., 1994
- ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. М., (Л.), 1975 — 90
- ПЛДР — Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М., 1994. Кн. 3. Вып. 12
- Плещев — Плещев А. Наш балет. СПб., 1899
- Порошин — <Порошин С.А.>. Записки Семёна Порошина, служащие к истории Его Императорского Высочества Государя Цесаревича и Великого Князя Павла Петровича. 2-е изд. СПб., 1881
- Прим. на Вед. — Примечания на Ведомости. Приложение к газете "Санктпетербургские ведомости"
- ПРМИ 1 — 7 — Памятники русского музыкального искусства: В 12 вып. М., 1972 — 88
- ПСЗ 1 — 45 — Полный свод законов Российской империи: В 45 т. СПб., 1830
- Пыляев — Пыляев М.И. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы. СПб., 1903
- РА — Русский архив. Журнал. СПб., 1863 — 1917
- РБС — Русский биографический словарь: В 25 т. М.; СПб.; Пг., 1896 — 1918
- РМГ — Русская музыкальная газета. СПб., 1894 — 1918
- Ройзман — Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979

- РС — Русская старина. Журнал. СПб., 1870 — 1918
- СБ — Советский балет. Журнал. М., 1981 — 91
- Светлов — С в е т л о в В. Терпсихора. СПб., 1906
- Сильво — С и л в о Л.Г. Опыт алфавитного указателя балетам, пантомимам, дивертисментам. СПб., 1900
- СИРИО — Сборники Императорского русского исторического общества. СПб., 1867 — 1916
- СККИЯ — Сводный каталог книг на иностранных языках, выпущенных в России в 18 в.: В 3 вып. Л., 1984 — 86
- СКРК — Сводный каталог русской книги гражданской печати 18 в.: В 5 т. М., 1962 — 67
- СМ — Советская музыка. Журнал. М., 1933 — 91
- СПб. вед. — Санктпетербургские ведомости. Газета. СПб., 1728 — 1918
- СРП — Словарь русских писателей 18 в. Л., 1988. Т. 1
- Стасов — С т а с о в В.В. Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в 18 и 19 столетиях. СПб., 1898
- Столянский — С т о л я н с к и й П.Н. Старый Петербург: Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1989 (1-е изд. 1926)
- СЭ — Советская этнография. Журнал. М., 1931 — 1991
- Фаминцын — Ф а м и н ц ы н А.С. Словарь русских музыкальных деятелей: В 3 т. Рукопись (ОР РНБ, ф. 805, оп. 1, д. 8)
- Финдейзен 1, 2 — Ф и н д е й з е н Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца 18 в. М.; Л., 1928. Т. 1; 1929. Т. 2
- Храповицкий — <Х р а п о в и ц к и й А.В.>. Памятные записки А.В.Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины II. М., 1990 (1-е изд. 1862)
- Худеков — Х у д е к о в С. История танца. Пг., 1918. Т. 4. Корректурка (ОР РНБ)
- ЧОИДР — Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском Университете. М., 1848 — 1918
- Чудинова — Ч у д и н о в а И.А. Пенне, звон, ритуал: топография церковной музыкальной культуры Петербурга. СПб., 1994
- Штелин — Ш т е л и н Я. Известия о музыке и балете в России 18 в. Л., 1935
- Штелин. Краткое известие — Ш т е л и н Я. Краткое известие о театральных в России представлениях, от начала их до 1768 года... // Санкт-петербургский вестник. 1779. Ч. 4
- Ямпольский — Я м п о л ь с к и й И.М. Русское скрипичное искусство. Л., 1951
- AMZ — Allgemeine musikalische Zeitung. Lpz., 1798 — 1848
- Choron — Fayolle — Choron A., Fayolle F. Dictionnaire historique des musiciens. 2 t. Paris, 1809, 1811
- Das Werk Beethovens — Das Werk Beethovens: Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seiner Sämtlichen vollendeten Kompositionen von G.Kinsky. Nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und hrsg. von H. Halm. Münch. — Duisburg, 1955
- EdS — Enciclopedia dello spettacolo. 9 vol. Venezia, Roma, 1954 — 63
- Eitner — E i t n e r R. Biographisch-bibliographisches Quellen Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. 10 Bd. Lpz., 1900 — 904
- Gerber — <G e r b e r E.L.>. Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel und Instrumentenmacher älteren und neuerer Zeit aus allem nationen enthält von Ernst Ludwig Gerber Fürstlich Schwarzburg-Sonderhausischem Hof-Sekretair zu Sonderhausen. 4 Bd. Lpz., 1812 — 14
- Grove — The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 vol. L. — Washington — Hong-Kong, 1980
- MA 1, 2 — M o o s e r R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle. 2 t. Genève, 1948 — 51 (2-й и 3-й т., имеющие сплошную пагинацию и общие указатели, обозначены как т. 2)
- MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 17 Bd. Kassel — Basel, 1949 — 86
- MR — M o o s e r R.-A. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios, joués en Russie durant le XIII<sup>e</sup> siècle. Genève, 1945
- Opera Grove — The New Grove Dictionary of Opera. 4 vol. L., 1992
- Parsons — P a r s o n s Ch. H. Opera Composers and their Works. N. Y., 1986
- RISM — Répertoire international des sources musicales. 12 t. Kassel — Basel — Tours — L., 1971 — 92
- RMI — Rivista musicale italiana. Giornale. Torino, 1936 — 43, 1946 — 55
- SPZ — Sankt-Petersburgische Zeitung. SPb., 1729 — 1852
- Stählin 1, 2 — S t ä h l i n J. von. Nachrichten von der Musik in Russland // M.J.Haigold's Beylagen zum Neuferänderten Russland. 2 Bd. Riga, 1769 — 70



**АБЛЕСИМОВ** Александр Онисимович (27 авг. 1742, Галичский у. Костромской губ. — 1783, Москва), писатель. Род. в небогатой дворянской семье. Творческая деятельность более всего была связана с СПб и Москвой. Среди его произв. разных жанров — комические оперы. В СПб ставились *"Мельник — колдун, обманщик и сват"* (с 1781, музыка М.М. Соколовского) и *"Щастие от приезда господина, или Награжденное усердие земледельца"* (1782, о музыке сведений нет).

*"Мельник"* обессмертил имя писателя. Это была первая рус. опера, имевшая поистине общественное признание. В столице была "представлена много раз у двора, а в случившемся на тогдaшнее время Волыном театре у содержателя г. Книпера была играна сряду двадцать семь раз; не только от национальных слушана была с удовольствием, но и иностранцы любопытствовали довольно: кратко сказать, что едва ли не первая русская опера имела столько восхитившихся спeкtатeров и плeскания" (Драмматической словарь, 78). Опера опередила в популярности др. произв. этого рода (на петерб. сценах держалась до 1834), воздействовала на мн. опе-

ры др. литераторов. Вызвала полемику в печати (см.: Иван Андреевич Крылов, 9 — 14). Многократно издана (в СПб впервые в 1789 в *"Российском феатре..."*; отдельное изд. — в 1792). Тексты песен из оперы входили во мн. песенники (*"Кабы я млада уверена была"*, *"Кто умеет жить обманом"*, *"Вот спюю какую песню"* и др.). Резонанс, к-рый опера имела в столице, отразился в творчестве А.С. Пушкина (в неск. произв. он упоминает персонажей *"Мельника"*, цитирует строки А.) и даже писателей более позднего времени (комедия Н.А. Полевого *"Первое представление «Мельника — колдуна, обманщика и свата»"*, рассказ А.П. Чехова *"По делам службы"*).

А. один из первых написал драм. соч. на крестьянскую тему, ставшую традиционной для рус. комической оперы. Несмотря на то что в сюжете обнаруживаются параллели с комической оперой Ж.-Ж. Руссо *"Le Devin du village"* (*"Деревенский колдун"*), опера А. имеет ярко нац. характер. *"Народная жизнь, жизнь крестьян становилась предметом театрального искусства. Впервые главным действующим лицом на русской сцене выступал русский мужик, сметливый, на-*

кодчивый, не без лукавства и, главное, без подчеркивания в его облике черт грубости и невежества, какими традиционно наделяли выводимых до того в русских комедиях крестьян" (ИРЛ, 681). В опере господствовала фольклорная стихия: использовались пословицы, прибаутки, имитация колдовского обряда, девичник. Драматург обнаружил хорошее знание не только нар. быта, но и иск-ва, проявил чуткость по отношению к нар. музыке. Он прежде всего определил муз. облик "Мельника": органично ввел в действие разнообразие муз. номера и в большинстве случаев указал для них конкретные нар.-песенные мелодии, хорошо соотносящиеся с персонажами и с ситуациями оперы (при этом он обнаружил знакомство со сб. песен В.Ф. Трутовского; см. также Трутовского В.Ф. сб.). В ряде моментов предусмотрена даже развитая форма муз. эпизодов. Этим в большой мере была предопределена работа композитора. См. также *Русская комическая опера*.

*Лит.*: Драматической словарь; Л и в а н о в а 2; Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975; ИРЛ 1; ПРМИ 10; Л е в а ш о в а О.Е. Начало русской оперы // ИРМ 3; СРП.

А.Н. Крюков

**АВОЛИО** (Avoglio), А в о л ь о Джузеппе, в рус. док-тах Иозеф (? — ?), итал. комедиант, поэт и режиссер, в авг. 1731 приехал в Москву вместе с женой, примдонной К.М. Авوليو, в группе певцов и муз-тов, нанятых И.П. Хюбнером в Германии. Первое время А. получал жалованье "обще" с женою и ее сестрой, также певицей (1000 р. в год), в сент. 1733 имп. указом ему был назначен отдельный оклад 400 р., по-видимому, именно с этого времени начинается его регулярная деятельность постановщика спектаклей в придв. театре.

Л.М. Стариковой опубли. "щет" А. за костюмы и реквизит к спектаклям 1734 —

начала 1736, из к-рого видно, что за этот период им были поставлены примерно 36 итал. комедий и *интермедий*, а также рус. "Комедия об Иосифе" (1-й спектакль в авг. 1734) и "Комедия о двух персонах философских" (авг. 1735). Из итал. интермедий "на музыке" в "щете" А. фигурируют: "Интермедия притворной немки" ["*La Finta tedesca*", музыка И.А. Хассе (?), 3 июня 1734], "Интермедия о душеприказчике" (?), 3 июня 1735, с участием Р. Рувинетти), "Интермедия о служащей непостоянной" ["*La Serva scaltra, overro La Moglia a forza*" — "Хитрая служанка, или Жена поневоле", музыка Хассе (?), 12 июня и 20 авг. 1735; гл. роли: Р. Рувинетти и Д. Крикки], "Интермедия об игроке в карты" ["*Il Giocatore*" (?), 25 июня, 1 июля и 20 дек. 1735; гл. роли: Р. Рувинетти, К. Мазани, Д. Крикки], "Комедия о величайшей славе" (?), июль 1735, с участием Р. Рувинетти и Д. Крикки), "Интермедия о ревнивом муже" ("*Il Marito geloso*", музыка Дж. Орландини, 18 нояб. и 13 дек. 1735; гл. роли: Р. Рувинетти и Д. Крикки). Кроме того, из "щета" следует, что А. участвовал в постановке оперы Ф. Арайи "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти", 29 янв. 1736). В том же году А. получил в подарок 300 р. (ВП 6 апр. 1736), вероятнее всего, за оду, написанную в честь дня рождения Императрицы и опубли. в СПб на итал., нем. и рус. яз. 1 марта 1736 дан указ "италианской кампании Иозефа Авوليو с женою ево певичей Авوليو отпустить в отечество их в Ыталию и дать апшит и на дорожный проезд выдать от придворной конторы по 150 рублей".

*Лит.*: Пекарский 2, 33 — 34, 236; МА 1, 94 — 95; СКРК, Дополнит., 1; Стариков а Л.М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII в. и русском любительском театре этого времени // ПКНО. 1988. М., 1989. С. 67 — 95.

Ст. Гардзонио, А.Л. Порфирьева

---

**А.О. АБЛЕСИМОВ**

*Неизв. художник*





---

Г.И. АЛЫМОВА

*Силуэт неизв. художника*



**АВОЛИО** (Avoglio) Кристина Мария, урожд. Кроуманн или Грауманн (Stoumann, Graumann) (? — ?), певица, сопрано. Уроженка Франкфурта-на-Майне (Р.-А. Моозер) или Майнца (Я. Штеллин). В 1714, во время визита И. С. Баха в Кассель, состояла в итал. оперной труппе при Гессен-Кассельском дворе. Вместе с мужем Джузеппе А. и сестрой, также певицей, прибыла в Россию в авг. 1731 в числе ангажированных И. П. Хюбнером муз-тов. По придв. штату 1731 "мадам Аволио, певчей, с мужем и сестрой" было определено годовое жалованье в 1000 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11, л. 7). А. являлась солисткой "новой придворной капеллы, которая теперь аккуратно два раза в неделю выступала в обыкновенных куртагах и во все большие праздники" (Ш т е л и н, 80). С концертов А. и Дж. Дрейера, первых штатных певцов на рус. службе, началось знакомство двора с итал. вок. музыкой, увлечение к-рой вскоре широко распространилось в петерб. аристократической среде.

В последний раз имя А. упом. в числе "италианских музыкантов" в придв. штате 1735. В марте 1736 супруги покинули Россию (РГИА, ф. 466, д. 16, л. 72 об. — дата 1738, указываемая Р.-А. Моозером и Н.Ф. Финдейзенем, является ошибочной). С конца 30-х гг. певица с огромным успехом выступала в Лондоне — сперва в Труппе Д. Фискьетти, затем под рук. Г. Ф. Генделя, считавшего ее одной из лучших своих исполнительниц. Во время дублинских гастролей композитора (зима 1741/42) пела гл. сопрановую партию на премьере "Мессии", в 1743 участвовала в премьере "Самсона" и т. д. Генделевские партии А. охватывали средний регистр, но отличались исключительной виртуозностью.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11, л. 7; д. 16, л. 72 об.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; МА 1, 87 — 89; Г о в е.

Е. С. Ходорковская

**АВРАМОВА**, А б р а м о в а Аграфена (ок. 1726, ? — ?), танцовщица. Ученица Ж.Б. Ланде первого набора. Дочь придв. истопника. В 1738 поступила в *Танцевальную школу* и уже через год начала выступать на сцене. Числилась в придв. труппе с 1741. Жалованье 250 р. в год. После Ланде совершенствовалась у г-на Сереньи и г-жи Дюшальмонт. В 1742 участвовала в коронационных спектаклях в Москве — в *балетах* Ланде "Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и возвращении золотого времени" и "Золотое яблоко на пире богов, или Суд Париса" при опере И. А. Хасце "La Clemenza di Tito" ("Милосердие Тита"). Известно, что исполнила партии Анемона в "Балете цветков" при театральном представлении "Соединение любви и брака" (1745) и одной из трех граций — Талии — в балете "Брак Купидона и Психе" ("Le Nozze di Psiche e di Cupido") при опере Ф. Арайи "Scipione" ("Сципион", 1745), оба балета А. Ринальди. Участвовала в др. спектаклях этого балетмейстера. В антракте представления "Соединение любви и брака" танцовщицы Аграфена и Аксинья (Сергеева. — Г.Д.) в русской пляске великое искусство показали" (В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Театр при Елизавете, 42), вызвав всеобщее восхищение. Императрица подарила им по паре золотых серег. А. ушла в отставку с 11 окт. 1748.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 78, л. 63.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс, 400; О н ж е. Театр при Елизавете, 42.

Г.Н. Добровольская

**АКАДЕМИЯ НАУК** была учреждена петровским указом 22 янв. 1724 как "социетет художеств и наук". Проект Положения об АН предполагал, что это будет сложная совокупность разл. учреждений: науч.-исследовательского — собств. Академии, учебных — гимназии и ун-та, вспомо-

гательных — б-ки, кунсткамеры, минц-кабинета, гравировальной палаты, типографии и словолитни.

Музыка, муз. иск-во имело отношение к большинству из этих учреждений. Учащиеся гимназии обучались музыке и танцам (см. *Академии Наук гимназия, Образование музыкальное*). Гравировальная палата и типография занимались изд. нот (см. *Академии Наук типография, Нотопечатание*). На ученых собраниях академиков время от времени обсуждались доклады, связанные с музыкой, муз. акустикой и пр., позднее публиковавшиеся в ежегод. трудах (см. *Наука и музыка, Вейтбрехт И., Кратценштейн Х.-Г., Крафт Г.В.; Сарти Дж., Эйлер Л.*). Заседания носили торжественный публичный характер, и поэтому обсуждавшиеся темы привлекали общее внимание. Предмет диспута, как правило, излагался в "СПб. вед.", что также способствовало интересу петербуржцев к науч. трудам АН.

*А.Л. Порфирьева*

**АКАДЕМИИ НАУК ГИМНАЗИЯ** существовала с 1726 до 1805. Учащихся было всего по неск. десятков чел. в год, только первый прием в гимназию 1726 больший; зато в 1730, когда двор находился в Москве, гимназистов было только 12. В гимназию принимались сыновья солдат, ремесленников, придв. служителей и т. п. Учились и дети дворян, но после 1732 большинство их предпочитало кадетские корпуса, дававшие привилегии по службе. Полный курс гимназии проходили те, кто затем поступал в академический ун-т, остальные изучали предметы по своему или родителей выбору. Значительная часть воспитанников жила в общежитии при гимназии. В 1738 для нее нанят средний этаж дома баронов *Строгановых* близ АН (Материалы... 3, 735), в 1756 гимназия и ун-т переведены в нанятое подворье Троице-Сергиевой лавры на

Вас. о-ве, в 1764 им отдан купленный дом *Строгановых* (АРАН, ф. 3, оп. 9, д. 117), а в 1793 — 94 построено новое здание на 7-й линии (Там же, д. 490).

С 1727 в числе гимназических преподавателей — учитель танцев (первый — С. Шмидт), при нем, по крайней мере в 20-е гг., состоял муз-т (Материалы... 1, 352). Позже здесь служили по совместительству танцмейстеры *Сухонутного илхетного кадетского корпуса*, в т. ч. *Ж.Б. Ланде* и *А.А. Нестеров*. Занятия шли 2 раза в неделю по 3 ч. Как показывает роспись учащихся по сословным группам, в 1736 обучались танцам только дворяне: из 39 дворян — 27 чел. (Материалы... 3, 258 — 65). Учились танцам и гимназисты, и студенты ун-та. В 40-е — 50-е гг. этот предмет внедрялся независимо от сословия (см. *Танцевальное образование*). Уменьше танцевать отмечалось в академических свидетельствах. В 70-х гг. танцы в таблице уроков уже не упоминаются.

В 1735 3 гимназиста АН определены в ученики к *И.Х. Фёрстеру* для обучения игре на колоколах и композиции. О занятиях академических учащихся (гимназистов и студентов) инстр. музыкой известно, в частности, из док-та 1752, где упоминаются "рисовальный ученик" *Рыков*, обучавший студентов игре "на скрипиче", и принадлежавшая студенту скрипка стоимостью в 12 р. (*Сухомлинов*, 31). С 1777 по 8 февр. 1783 студентов и старших гимназистов учил играть на скрипке скрипач *Придворного оркестра И. Мазнер* (АРАН, ф. 3, оп. 1, д. 330, л. 147), с окладом 800 р. Уволен он по вступлении в управление АН *Е.Р. Дашковой*, повелевшей взамен нанять учителей итал. и англ. яз.

Из гимназистов составлялся хор академической церкви, в связи с чем существовала должность "певческого учителя" ("учителя нотного пения"). Выпущенные и "спавшие с голоса" ученики заменялись новыми, wybranными учителем "по спо-

собности их голосов". В 1797 — 98 на этой должности "с успехом в обучении певчих" служил бывший унтер-офицер (каптенармус) л.-гв. *Семеновского полка* Ив. Колосов (АРАН, ф. 3, оп. 9, д. 622, 680).

*Арх.*: АРАН, ф. 3, оп. 1, д. 330, л. 147; оп. 9, д. 117, 490, 622, 680.

*Лит.*: Сухомлинов М.И. История Российской Академии. СПб., 1875. Вып. 2. С. 31 — 33; Материалы для истории императорской Академии Наук. СПб., 1885 — 1900. Т. 1 — 3, 5, 10; Толстой Д.А. Академическая гимназия в XVIII в. СПб., 1885. С. 32 — 44, 93 — 100; Дашкова Е.Р. Записки. СПб., 1907. С. 300 — 305; Всеволодский-Гернгросс, 202 — 15.

*И.Ф. Петровская*

**АКАДЕМИИ НАУК ТИПОГРАФИЯ** основана в 1727. Первоначально располагалась в доме П.П. Шафирова, с 1728 — во дворце царицы Прасковьи Федоровны на Вас. о-ве (на месте нынешнего здания по Университетской наб., 1). Наряду с осн. помещением в 1750 открывается Новозаведенная типография на углу 7-й линии и наб. Невы (д. 2/1, перестроен). А. Н. т. — первое светское нотопечатное учреждение в России. Ноты начала печатать с 1730, сохраняя монополию на нотные изд. до 70-х гг. Первоначально нотные изд. гравировались. Известны имена граверов Ф. Маттарнови и Г. Качалова (работали в 30-е гг., возможно под рук. художника Б. Тарсио), И. Соколова (40-е гг. и позже). С 1765 применялся наборный нотный шрифт. Первым нотным изд. был отдельный лист, озаглавленный "Песнь, сочиненная в Гамбурге к торжественному празднованию коронации Ея Величества Государыни Анны Иоанновны, Самодержицы Всероссийския, бывшему тамо 10 по новому изчислению 1730" (РНБ). Этот 2-гол. *кант*, сочиненный (или подтекстованный) В.К. Тредиаковским, был приложен к выпущенному А. Н. т. пер. романа

П. Таллемана "Езда в остров любви". Отдельными подносными листами были также анонимный кант на возвращение *Анны Иоанновны* в СПб в 1732 (БРАН) и "Aria e Menuet", в 1734 поднесенные Императрице в годовщину коронации сыном Э.И. Бирона (БРАН). Первым сб. и одноврем. первым инстр. соч., изданным в России, стали 12 сонат для скрипки и баса Дж. *Верокаи*, выпущенных с 1735 до 1738 (БРАН). В этом изд. ошутим заметный контраст между хорошо награвированным титульным листом и не очень умело оформленным нотным текстом. В дальнейшем изд. А. Н. т. становятся более качественными, что заметно уже по следующим инстр. оп. — 12 скр. сонатам Л. *Мадониса* (1738; титул по-русски; РНБ), клавирным сонатам В. *Манфредини* (1765; в отеч. собр. не обнаружены). Сонаты Манфредини были первым наборным изд. А. Н. т. Единственным образцом духовной музыки, изданным А. Н. т., были протестантские хоралы на нем. яз., напечатанные тиражом 456 экз. в честь установки нового органа в церкви Св. Петра и Павла (1737; изд. не обнаружено). В кругу академических изд. особое место принадлежит сб-кам Г.Н. *Теплова* "Между делом безделье..." (50-е гг., РНБ) и В.Ф. *Трутовского* "Собрание простых русских песен..." в 4 вып. (БРАН, КИ РИИИ; нек-рые вып. переиздавались. — *В о л ь м а н*, 210), а также первому рус. оригинальному учебнику по теории музыки — книге Д. Петрунькевича "Наставление отрокам, учащимся нотному пению..." (1793; БРАН).

*Лит.*: Пекарский П. Академическая типография в старину и ныне // Образцы шрифтов типографии и словолитни Академии Наук. СПб., 1870; Пекарский П. Материалы для истории Императорской Академии Наук. СПб., 1885 — 95. Т. 1 — 8; Юферов Д.Ф. Музыкальная и нотоиздательская деятельность Академии Наук и ее типографий в

XVIII в. // Вестник АН СССР. 1934. № 4; Штелин; Ливанова; Вольман. См. также *Нотопечатание*.

*В.Г. Карцовник*

**АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ**, учрежденная по указу Сената 1757 (открыта в 1758), первые 6 лет числилась состоящей при Моск. ун-те. В 1763 она отделена от ун-та, президентом (сначала преемником президента) назначен И.И. *Бецкой*, оставшийся им до 1794. Во исполнение задачи создать образованный "третий класс" и "новую породу" людей Бецкой организовал при АХ Воспитательное уч-ще для мальчиков с 5 — 6 лет всякого звания, кроме крепостных (первый прием — июнь 1764). Это закреплено в уставе имп. Академии трех знатнейших художеств — живописи, скульптуры и архитектуры — 4 нояб. 1764 (ПСЗ 16, № 12275). В уч-ще полагалось принимать по 60 чел. через каждые 3 года; после 3 возрастов-классов, по 3 года в каждом (6 — 9; 9 — 12, 12 — 15), оказавшие успехи воспитанники переходили в ученики АХ еще на 6 лет (2 старших возраста). Неуспевающие в художествах переводились в Мещанское отделение при *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе* для обучения наукам.

Устав предусматривал должность учителя танцев для всех возрастов. С 1764 велось и обучение музыке. Муз. педагоги не входили в штат, а нанимались по индивидуальным контрактам. Первый из них — И.Е. *Хандошкин*, с 1 марта до 1 окт. 1764 обучавший игре на скрипке 12 учеников. Подготовка профессиональных муз-тов не ставилась целью. Муз. классов как отделения не было, были классы-уроки. Знаменитые воспитанники АХ композиторы П.А. *Скоков* и Е.И. *Фомин* — ученики арх. класса. В инструкции 1774 Скокову и Н.Давыдову (Фаняеву) при определении их к педагогу *Воспитательного общества благородных девиц*

М.Буини говорилось: "Инструментальная музыка отныне хотя и будет главным предметом вашего обучения, однако же свободные от того учения часы отнюдь не оставляйте, чтоб не упражняться и в продолжении начатых вами художеств"; в инструкции 1782 Фомину при отправке его в Болонью подчеркивалось, что "по академическому штату не положено быть для музыки пенсионерам" (МН II, 1, 35). Вместе с тем совет АХ 11 июля 1773 при рассмотрении вопроса о найме учителей музыки отмечал, что почитает "музыкальный класс за весьма нужной и полезной" (РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 706, л. 1). Была собрана солидная муз. б-ка.

Учились музыке всегда "по желанию", "сколько желающих найдется" (Там же, д. 473, 1771, л. 1 — 2). В 1766 в именных списках учеников значится уже учившихся и желающих вновь обучаться: на скрипке — 21 и 26 чел., на "басе" — один и один, флейтраверсе — 5 и 6, на клавикордах — один, кроме того, 2 чел. пожелали освоить второй инструмент — клавикорды и "бас" (Там же, д. 251). Обучались музыке воспитанники со 2-го возраста (Там же, д. 473, л. 6). В контрактах с учителями упоминаются скрипка, флейта, виолончель, кларнет, клавикорды, кавалдойны. В делах о покупке инструментов в СПб, Дрездене и др. местах — еще клавесин (Там же, д. 836). Контракты определяли дни и часы, в к-рые муз-ты обязывались являться в АХ, и продолжительность занятий: 2 — 3 раза в неделю по 2 — 3 часа зимой и летом, не считая репетиций концертов (Там же, д. 375, 473, 706 и др.). Занимались ученики и сочинением музыки, в частности предусматривал обучение композиции контракт с А.Б. *Сартори*.

Учителя музыки после Хандошкина: А.Бобошин (1765 — 69), А.Балахнин (1770 — 72), И.Гейст (1773 — 75), М.Буини (1774 — 77), Миллер (Мюллер)

(1775 — 77), Г.Ф. Раупах (1777 — 79), Г. Крамер (1777 — 96), А.Б. Сартори (1779 — 82). Сначала муз. педагоги играли и в танцевальном классе. Потом принимались на службу еще помощники учителей музыки и танцев: Л.П. Еришов (1775 — 79, он же — настройщик клавирина), Н. Суслов (1779), И. Терентьев (1789 — 96).

Желающие воспитанники и ученики обучались также пению, тоже до 3 раз в неделю. Учителя: Сичкарев (вероятно, это Е.Г. Сечкарев, 1767 — 69), В.А. Пашкевич (1773 — 74), Х. Гандке (1774 — 77), Сартори, учивший и "вокальной музыке". Кроме того, учил "итальянскому пению", по-видимому, педагог Воспитательного общества благородных девиц Иосиф Луини; определением совета АХ в нояб. 1772 Луини (без имени) освобожден от этой должности, т. к. учеников у него было мало, а плата "великая". Совет решил "приискать одного из певчих придворных, который бы, выбрав способных голосами, обучал воспитанников церковному пению и концертам на итальянской вкус; когда же они будут довольно сильны в нотах, тогда по склонности своей могут пользоваться итальянским пением всегда" (РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 477, л. 3).

Первые танцмейстеры не удовлетворяли АХ: Дмитрий Волков (в янв. 1767 ему объявлено: "...более для учения танцевания как в Академии, так и в Воспитательном училище не надобен"), заменивший его фигурант придв. труппы Лаконте (в янв. 1769 уволен "по неприлежности"), Ф. Морелли, не продержавшийся и года (Там же, д. 342). Наиб. успешно танцам бальным и театральным балетам учил танцмейстер и балетмейстер Жирард (Жирар, 1770 — 89), ставивший балеты также в *Вольном российском театре*. Сверх своих обязанностей танцмейстера "учеников и воспитанников" обучал "балетам театральным" Иван Кусков

(1789 — 95), затем перешедший в Сухопутный шляхетный кадетский корпус (Там же, д. 1968). Его сменил Андрей Серков (с 1 апр. 1795).

Результаты муз. и танцевального образования, свои способности и навыки учащиеся демонстрировали в ученическом театре, к-рый был создан по распоряжению Бецкого 16 янв. 1764. В его репертуар входили оперы и балеты, спектакли сопровождал ученический оркестр (см. *Академии художеств театр*). Кроме того, учащиеся играли на ежемес. балах и концертах, ежегод. публичных собраниях, торжествах, посв. завершению учебного года. Раздача наград ученикам производилась "при игрании на балконе труб и литавр", затем шли танцы и концерт. В летние празднества устраивались представления в саду под рук. Жирара и акад. Ф.Г. Гордеева, прежде игравшего в ученическом театре, — в июне 1774, 1776, 1777. Экстраординарный муз. праздник, организованный по распоряжению Бецкого, — 15 июля 1775. На Неве против АХ был сооружен "остров", на к-ром водили хоровод с пением переодетые ученики, позади звучала "лесная и охотничья роговая музыка", пастухи "играли на сельских инструментах", пахари жали "при игрании преизящной пасторальной музыки" (СПб. вед., 1775, 21 июля. Прибавл. 28 июля). Дополнительно приглашались посторонние муз-ты, в частности из Кадетского корпуса. Исполнялись и соч. учеников АХ: в июне 1777 инстр. концерт и хор (Сб. материалов..., 221), в июле 1779 "хор инструментальной и вокальной музыки" Скокова (СПб. вед., 1779. Прибавл. 30 авг.). Присутствовали члены царской семьи, "знатные обоого пола особы", дипломатический корпус, художники и "многие посторонние зрители" (Там же).

В 1797 в АХ переведен оркестр из 10 чел. с инструментами ликвидированного Корпуса чужестранных единоверцев,

состоявшего при *Артиллерийском и инженерном корпусе*.

27 мая 1799 утверждено новое устройство АХ по "Примечаниям" ее вице-президента В. И. Баженова (ПСЗ 25, № 18981). Отменен прием малолетних, все внимание обращалось на подготовку хороших профессионалов по указанным в уставе специальностям.

Арх.: РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 210, 251, 342, 344, 375, 473, 477, 555, 566, 706, 783, 788, 789, 805, 1068 (о педагогах и муз-тах); 368, 689, 781, 836 (о покупке инструментов).

Лит.: СПб. вед. 1775. 21 июля. Прибавл. 28 июля; 1779. Прибавл. 30 авг. С. 591, 597 — 598; Сборник материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии художеств. СПб., 1864. Ч. 1. С. 66, 178 — 79, 183, 207, 212, 220 — 25, 253, 357; Всеволодский-Гернгросс, 370 — 90; Мольера Н., Белюгин Э. Педагогическая система Академии художеств в XVIII в. М., 1956. С. 115 — 16 и по указ.; Самсонова Т. П. Музыкальные классы Академии художеств в XVIII в. // Наука и культура России XVIII в. Л., 1964. С. 113 — 28; Фесечко Г. Ф. Новые материалы о композиторах П. А. Скокове и Е. И. Фомине // МН II, 1, 13, 14, 35; Ожье Иван Евстафьевич Хандошкин. Л., 1972. С. 24 — 25; Самсонова Т. П. Библиотека музыкальных классов Академии художеств в XVIII в. // Русские библиотеки и их читатели. Л., 1983. С. 193 — 203.

*И. Ф. Петровская*

**АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ТЕАТР** создан в 1764 по инициативе учеников АХ. Президент ее И. И. *Бецкой* писал в ордере 16 янв. 1764: "Для отвращения мыслей ученических, во время праздное от скуки причиняющих утрусость, и для недопущения их до самых недозволяемых шалостей: по желанию их дозволить играть комедии и трагедии при Академии художеств, чего ради небольшой театр приказать сделать в удобном месте..." (Сб. материалов..., 81, 82). Устроенная сцена иногда перемещалась. На содержа-

ние театра шли, в частности, суммы, вырученные от продажи ученических картин и старых праздничных мундиров. Значительное число костюмов — "оперных, интермедийных и балетных" — получено в 1765 из Придв. конторы (АДИТ 2, 80). Техническому устройству сцены способствовало учреждение в АХ "машинного класса".

На спектаклях и репетициях играл оркестр из учащихся АХ с добавлением нанятых муз-тов. В числе участников спектаклей ученик арх. класса Н. Суслов, позже певший в операх на имп. сцене, ученик скульптурного класса Ф. Г. Гардеев (Гордеев), осуществлявший нек-рые руководящие функции (РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 245). Судя по расходам материалов, спектакли давались часто. Сколько-нибудь полных сведений о репертуаре не сохранилось. Известно, что ставились трагедии А. П. *Сумарокова* и комедии Мольера в сопр. музыки и мн. балетов — в период службы в АХ танцмейстера Жирара (1770 — 89), к-рый и сам сочинял балеты. Они исполнялись не только на сцене театра, но и в саду во время летних празднеств (см. *Академия художеств*).

В 1777 *Бецкой* распорядился "устроить" балет, "представляющий рассвещение бывшего хаоса для аллегорического изъяснения достославных в России перемен" при *Петре I* и *Екатерине II* (Сб. материалов..., 218). Он был исполнен на масленице 1777. Тогда же трижды представлена "Деревенская опера" (СПб. вед., 1777, 3 марта). В 1778 приобретены были ноты "19 опер комических". В 1779 после смерти Г. Ф. *Раушаха* куплены имевшиеся у него ноты 21 балета. Список их сохранился (Бурнашев, 398 — 99), но какие из них ставились — неизвестно.

*Бецкой* указывал в названном ордере: "Но чтоб сие служило собственно для Академии, а не для посторонних". Однако, как и в театрах др. учебных заведений

(*Воспитательного общества благородных девиц, Сухонутного шляхетного кадетского корпуса*), на спектаклях присутствовали заинтересованные лица из высшего света и др. зрители. О "знатных обоего пола персонах" говорится в заметке об упомянутом масленичном спектакле 1777.

С янв. 1793 помещение театра занимала Немецкая любительская труппа, при условии предоставления мест учащимся. 20 — 26 любителей составляли оркестр, капельмейстер — Кистер. Спектакли давались один раз в неделю в сент. — апр. (Г е о р г и). По повелению Павла I от 18 янв. 1798 театр отдан нем. профессиональной Труппе Рундталера, перешедшей затем к Й. Муре.

Арх.: РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д.: 141, 1764; 245, 1765; 724, 1777; 767, 1778; 808, 1779; 1345, 1798.

Лит.: СПб. вед. 1777. 3 марта; Г е о р г и, 645 — 47; Сборник материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии художеств. СПб., 1864. Ч. 1. С. 81 — 82, 180, 218, 368 и след.; АДИТ 2, 80; Б у р н а ш е в М. Театр при Академии художеств в XVIII в. // Старые годы. 1907. № 7 — 9; П е т р о в с к а я.

И. Ф. Петровская

**АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ** (Александр I) (12 дек. 1777, СПб — 19 нояб. 1825, Таганрог), великий князь и цесаревич, с 1801 — Император. Скрипач-любитель, обучался игре на скрипке у А. Ф. Тица, к-рый посвятил А. П. 3 струн. квартета, написанных в сер. 90-х гг. (*Герстенберг*, 1795). 16 июня 1792 в Царском Селе играл в ансамбле с А. Ф. Тицем, П. А. Зубовым и А. С. Строгановым, в 1794 там же играл в оркестре, составленном из лучших придв. муз-тов (исполнялись симфонии Й. Гайдна и И. Плейеля). В 1793 — 94 у него на службе в качестве пианиста состоял И. В. Гесслер, с к-рым, возможно, А. П. музицировал. Известно также, что

он играл дуэты со своим гофмейстером Н. Н. Головиным, порядочным скрипачом. А. П. продолжал заниматься на скрипке и после 1800. Инструменты А. П. исправлял И. А. Батов, к-рый в 1814 поднес ему скрипку своей работы. Рассказывают, что в юности А. П. любил петь фр. песни, а также выучил наизусть оперу "*Горебогатырь Косометович*" (музыка В. Мартини-Солера, текст Екатерины II).

По восшествии на престол А. П. отменил повеление Павла I, запрещавшее ввоз в Россию иностранных нот, а также выслал за границу супругов Шевалье (примадонну фр. театра и фаворитку Павла I, ее мужа — танцовщика).

С именем А. П. связан ряд муз. событий в СПб. По случаю рождения великого князя празднества в столице продолжались с 1 янв. по 18 февр. 1778. В череде спектаклей, *маскарадов, балов* и фейерверков были показаны серенада Дж. Паузиелло "*La Sorpresa delli dei*" ("Сюрприз богов", 18 янв. 1778), написанная по заказу Г. А. Потемкина, и его же сериа "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе", 26 янв. и 9 февр. 1778). Помолвка А. П. была отмечена хорами В. А. Пашкевича на стихи Г. Р. Державина (10 мая 1793), ко дню бракосочетания А. П. с в. кн. Елизаветой Алексеевной (1793) были написаны "Cantata per festeggiare le nozze delle A. A. I. I. del Gran Duca Alessandro e della principessa Elisabetta" И. В. Гесслера и, возможно, пастораль Дж. Сарти "Inno a Cerege" ("Гимн Церере", либр. Ф. Моретти).

Лит.: Головина В. Н. Мемуары. СПб., 1911; Финдейзен; Столпянский; Греч Н. И. Записки о моей жизни. М.; Л., 1930; МА 2; Ливанова; Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1979; ИРМ 2, 3.

М. В. Вознесенский



**АЛЕКСАНДРА ПАВЛОВНА** (29 июля 1783, СПб — 4 марта 1801, Офен, Австрия), великая княгиня, палатина венгерская. Вместе с сестрами Еленой и Марией получила отличное муз. воспитание. В разное время занималась под рук. *Д. Чимарозы*, *Дж. Сартти*, *В. Мартини-Солера*, *В. А. Пашкевича*, *Ж.-Б. Кардона*, училась играть на входившей в моду гитаре под рук. *К. Каноббио*, танцы ей преподавал *Ш. Ле Пик*. А.П. выступала в благородных концертах и любительских спектаклях, известно, что она участвовала в исполнении кантаты Сартти "Sacra, o germana amata, un si bel giorno all armonia sagà" (либр. *Ф. Моретти*, 6 апр. 1795), написанной специально для в. княжон *Елизаветы Алексеевны*, А.П. и *Марии Павловны*.

Бракосочетание А.П. в окт. 1799 праздновалось весьма пышно: в Гатчине были представлены опера *Дж. Сартти "Enea nel Lazio"* ("Эней в Лацио", либр. *Ф. Моретти*, 15 окт. 1799), балеты *Г.А. Пари "Les Noces de Thétis et Pelée"* ("Свадьба Фетиды и Пелея", 3 окт. 1799) и "*L'arrivée de Thétis et de Pelée en Thessalie"* ("Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию", 21 окт. 1799, хореография обоих — *П. Шевалье*). Кроме того, была исполнена кантата Сартти "*La Gloria d'Imineo. Epitalamio*" (в рус. пер. *Г.Р. Державина "Песнь брачная"*, 19 окт. 1799). После свадебных торжеств А.П. навсегда покинула Россию. Интерес к музыке она проявляла и в дальнейшем. В 1800 в день рождения эрцгерцога А.П. пригласила *Й. Гайдна*, чтобы он сам продирижировал своей ораторией "Сотворение мира". Через 10 лет после смерти А.П. известный в ту пору писатель Броневский побывал в ее дворце в Буде (Офен) и нашел обстановку в том же виде, в каком она была при покойной палатине. "На открытом фортепьяно лежала тетрадь русских арий", в тетр. эрцгерцог Иосиф отметил песню "Ах скучно мне на чужой стороне", к-рую А.П. пела в последний раз в своей жизни (*Карнович*, 374).

*Лит.*: *Карнович* Е.П. Замечательные и загадочные личности XVIII и XIX столетий. СПб., 1884; Царствование императора Павла. Выписки из поденных придворных записок // РС. 1886. № 5. С. 339 — 56; <Головина В. Н.>. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной. М., 1911; Столпянский; MR; МА 2; Ливанова; ИРМ 3.

*М.В. Вознесенский*

**АЛЕКСАНДРО-НЕВСКИЙ МОНАСТЫРЬ**. В 1710 на невском берегу велением *Петра I* был основан новый монастырь во имя св. благоверного кн. Александра Невского. Изначально монастырь был задуман как церковная опора новой государственности. Он был неразрывно связан с монаршей резиденцией. Монастырь должен был стать центральным пунктом церковной реформации в России, генератором новой монастырской культуры. Перенесение в 1724 в монастырь из Владимирского Рождественского монастыря мощей св. князя и установление традиции ежегод. крестного хода 30 авг., в день его памяти, от придв. собора в монастырь по Невской першпективе стало важнейшим событием становления культуры СПб. Особое положение А.-Н. м. в гос-ве продиктовало и особенности его внутреннего устройства и жизнедеятельности. Он утвердился как придв. монастырь, куда регулярно к праздникам "пришествуют" Император со своими певчими, царский двор и иностранные гости. Великолепие и пышность, необходимые при таких "знатных" служениях, становятся спецификой монастырского богослужения. Монастырь, не выполняющий функцию охранительную и стабилизирующую, а, напротив, активно вбирающий мирской стиль жизни и новый светский "артистизм", — таков облик А.-Н. м. 18 в.

При *Петре I* устанавливаются постоянные связи между монастырским клиросом

и Придворным певческим хором. Царь в сопр. певчих регулярно является в монастырь и сам нередко поет и читает при служении (Р у н к е в и ч, 298 — 99).

Известно, что на праздновании дня Александра Невского в 1719 в службе участвовали помимо невыхских клирошан 30 гос. и патриарших певчих (РГИА, ф. 815, оп. 2, д. 149). В "Походном журнале" 1723 отмечено, что Петр I 24 марта 1723 отправился в монастырь к празднику Благовещения на яхте, в монастыре "изволил ночевать и петь всенощную и обедню в праздник" (Р у н к е в и ч, 300).

Царь тщательно следит за тем, какие именно распевы звучат на монастырском клиросе. Именным указом он повелевает иеромонаху Герасиму, монастырскому головщику, списать у придв. певчих копии "переводов" знаменных распевов, распространенных при дворе. Сам же Петр заботился и о формировании состава клиросного хора. Он направляет в монастырь певчих, обративших на себя монаршее внимание. Так, клирошанин Виктор Ростовский был отправлен царем в А.-Н. м., после того как поразил его своим "громогласием".

Особая близость к царскому двору А.-Н. м. сохраняется и в последующие царствования. Обычай придв. празднования в монастыре дня Александра Невского, введенный Петром, закрепляется в 1743 указом, устанавливающим обязательность ежегод. крестного хода в этот день от придв. Казанской церкви по Невской перспективе к монастырю и соборной в нем службы (РГИА, ф. 796, оп. 24, д. 344). Со времен Петра сложился и сохранился ежегод. обычай славения праздника Рождества Христова невыхскими монахами во дворе.

Наиб. отличившиеся клирошане А.-Н. м. направлялись для служения при царском дворе. Самая заметная среди них фигура — Г. Заводовский, монастырский головщик и

уставщик, ставший придв. священником и уставщиком.

С момента образования А.-Н. м. в 1710 его архимандритом стал Феодосий Яновский. После него эту обязанность исполняли Петр Смелич (1725 — 36), Стефан Калиновский (1736 — 42), Никодим Сребницкий (1742 — 45), Феодосий Янковский (1745 — 50), Сильвестр Кулябка (1750 — 61), Вениамин Пуцек Григорьев (1761), Гавриил Кременецкий (1762 — 70), Гавриил Петров (1770 — 99) и Амвросий Подобедов (1799 — 1818). Формирование братии нового монастыря из лучших и способных к "поставлению" на высшие иерархические должности монахов было важнейшей сферой деятельности первых архимандритов.

Спецификой жизнеустройства петерб. монастыря 1-й пол. века была исключительная нестабильность быта и неукорененность монастырской братии. Состав невыхской братии постоянно обновлялся. Большинство из вновь присылаемых в А.-Н. м. монашествующих ежегод. отправлялось на начальствующие должности в др. монастыри. Обязанностью и высокой привилегией членов невыхской братии было служение на кораблях российского флота. В морские походы в качестве корабельных священников отправлялись мн. невыхские иеромонахи. Монастырю постоянно требовалось пополнение.

Со времен Петра I клиросному пению в А.-Н. м. уделялось особое внимание. При отборе новых монашествующих в СПб помимо пр. качеств всегда учитывались и певческие данные избранных. Среди присылаемых в СПб клирошан было мн. выдающихся фигур, получивших ранее известность в своих монастырях и потом прославивших свое имя в новой столице.

В одном из первых доношений Феодосий Яновский пишет: "С прошлого 1714 года по именным императорского величества

указам забраны в Александрo-Невский монастырь из разных архиерейских домов и монастырей знатные и добродетельные иеромонахи и иеродиаконы, из которых потом, а именно 63 человека, в разные времена произведены в архиереи, архимандриты и прочие начальства, а другие определены к проповеди... а иные отправлялись каждое лето во флот священных ради потреб" (РГИА, ф. 796, оп. 1, д. 176, л. 32). Для пополнения невской братии в мае 1716 прибывают из Киева игумен Епифаний и иеромонах Герасим с диаконом, из Троице-Сергиевой лавры иеромонах Викентий, из Чудова монастыря иеромонах Никон и иеродиакон Иона, а в апр. 1716 — киевский наместник Галенковский, а с ним 16 монахов (Там же, ф. 815, оп. 1, д. 7, 14). Иеромонах Викентий Ченцов, прибывший из Троице-Сергиевой лавры, станет в А.-Н. м. уставщиком.

В 1717 братия А.-Н. м. состоит из 105 чел. В этом же году из Москвы прибывает еще 18 чел. Среди них неск. клирошан: иеромонахи Герасим Заводовский, Антон Рудой, Лука Тимоновский, иеродиаконы Иона, Каллист, Антоний Черной и Зиновий *Казачок* (Там же, оп. 2, д. 102, л. 183 — 84). Иеромонах Лука (или Лаврентий) Тимоновский, постриженный в Богоявленском монастыре, станет в А.-Н. м. головщиком и уставщиком. Иеродиакон Зиновий Казачок прославится как "творец пения". Самое яркое будущее в монастыре и при царском дворе предостит Г. Заводовскому. Он прославится в качестве головщика и уставщика, создателя множества партесных композиций и "герасимовского" распева обихода.

В 1718 киевскому губернатору Д. М. Голицыну из А.-Н. м. направляется "доношение": "...по письму от высококняжой светлости до Вашего высокоблагородия надлежит выслать к нам в Александрo-Невский монастырь из киевских монастырей крылошан, а именно басов 5

и теноров 9" (Там же, д. 45, л. 19). В 1720 состоялся обильный приезд "голосистых" монахов. По требованию архимандрита Феодосия "по наряду светлейшего князя" присланы "для пения к прежним в прибавок на клиросы" из киевских монастырей: из Выдубецкого — тенористый монах Иосиф Заблоцкий; из Николаевского — тенорист диакон Макарий; из Михайловского — тенорист диакон Клементий; из Брацкого — тенорист монах Геласий; из Черниговского Троицкого — уставщик басистый иеромонах Петр; из Печерского монастыря — басистый иеромонах Иракий, тенористые диаконы Иона и Мелетий; из Софийского монастыря иеромонах Гавриил Княженко, басистый монах Исая, тенористый иеродиакон Гервасий и тенорист диакон Иоанникий; из Елецкого монастыря — тенористый монах Гавриил и тенористый диакон Анфим; из архиерейского дома — басистый диакон Зосима и Варнава. Головщик Г. Заводовский "освидетельствовал" певчих и тех, кто оказался недостойн петь в "знатнейшем" монастыре, отправил восвоис. Отпущены были тенористы Макарий, Геласий и Анфим. Один из прибывших, иеромонах Петр, в СПб заболел и тоже был отправлен назад (Там же, оп. 4, д. 255, л. 63 — 64).

Среди новых клирошан наиб. интересная фигура — иеромонах Иракий Печерский. Он определяется в А.-Н. м. головщиком. Кроме того, иеромонах Иракий знает особое иск-во и участвует в строительстве монастыря как "художник каменного строения" (Там же, д. 254, л. 8). Монах Иоасаф Заблоцкий из Выдубецкого монастыря, к-рый "из млада во учении был в Киеве и Могилеве", будет "пострижен в мантию" в А.-Н. м. с именем Иануарий и в 1728 станет выполнять послушание монастырского библиотекаря (Там же, ф. 834, оп. 2, д. 1776, л. 76).

В 1721 архимандрит Феодосий вновь обращается в Киевскую епархию: "В про-

шлом 1720 году по повелению царского величества из киевских и других монастырей в Невский монастырь для пения на крылосе взято иеромонахов и монахов шестнадцать человек. Из того числа по свидетельствам головщик пять человек за негодностью отпущены в те монастыри, из которых взяты, и на место оных и в прибавок надлежит взять других, а кто именно, из которых надлежит выслать, при сем доношении прилагаем реестр". В реестре этом значатся: "Тенористы: Киево-Печерского монастыря иеродиакон Ипатий, иеродиакон Иевникиан, архиерейского Софийского дому иеродиакон Феофилакт Губовский, Новгород-Северского монастыря иеродиакон Иосиф Кучар, Переяславского монастыря монах Иосиф, который в мире служил у Строганова; басисты: Киево-Печерского монастыря Гедеон Лясковский, который раньше был уставщиком Выдубецкого монастыря, Гостыньско-Прилуцкого монастыря иеромонах Иеремия, Полтавского монастыря иеродиакон Иосиф" (Там же, ф. 796, оп. 1, д. 176, л. 1 об.; ф. 815, оп. 4, д. 255, л. 101).

В 1722 в А.-Н. м. направляются неск. монахов из великорус. монастырей. В реестре иеромонахов и монахов, "которых надлежит взять в Александро-Невский монастырь" для клиросного пения, значатся: "Тферския епархии в Калязине монастыре праваго крылоса голо<в>щик иеромонах Авраамий, левого крылоса головщик иеромонах Александр Рогов, того крылоса голо<в>щик иеродиакон Макарий... Тихфинского монастыря уставщик иеромонах Савва... в Киево-Печерском монастыре... монах Георгий Рещик (такого художества, яко же и Макарий), в Богоявленском монастыре, что в Москве за Потешным рядом, иеродиакон Платон (голос зычной)" (Там же, ф. 815, оп. 4, д. 255, л. 101 и об.).

К 1722 в А.-Н. м. образуется отличный певческий хор. Клиросное послушание исполняют уставщики Лука Тимоновский и Дионисий Чудовский, головщики Герасим Заводовский и Петр *Котляревский*, иеромонах Иракий Печерский, к-рый "чреду держит и в клиросе стоит", иеродиаконы-клирошане правого клироса Зиновий Богоявленский (он же Казачок), Антоний Черной, Гервасий Софийский, Зосима Архиерейский, Климентий Михайловский, Иона и Товий Донские, Ипатий Печерский, иеродиаконы-клирошане левого клироса Варнава Архиерейский, Иоанникий Черниговский, Павел Богоявленский, Иона и Мелетий Печерские, Евникиан, Исая и Феодосий Софийские, монахи-клирошане Гавриил Елецкий, Иоасаф Заблочкин, пономарь Досифей Киевский (Там же, л. 9 об., 10, 11 — 12).

В певческом хоре преобладают тенористы: на левом клиросе поют 2 басиста и 6 тенористов, на правом — то же соотношение голосов. Все уставщики и головщики — басисты. Среди клирошан Феодосий Софийский, он же Лисинский. Его деятельность в монастыре будет весьма заметна и продолжительна. Он станет здесь уставщиком и "первенствующим" иеродиаконом. Иеромонах Петр Котляревский, головщик и уставщик А.-Н. м., — фигура, к-рая привлекает внимание авантюристостью своей биографии. Он прошел пешком всю Европу, служил на кораблях российского флота, закончил свою деятельность архимандритом Моск. Сретенского монастыря.

В 1725 к прежним клирошанам добавляются новые имена: иеродиакон Антоний Помаранский из Киевского Кириллова монастыря и иеродиакон Александр Зауольский, к-рый "пишет скорописью, уставом и нотное" (Там же, д. 254, л. 9 об.). Должность уставщика в 1725 выполняет иеромонах Спиридон. Деятельность его в А.-Н. м. будет недолгой. В 1727 он стано-

вится архимандритом Златоустовского монастыря в Москве.

В 1725 выходит имп. указ: "В Троицком Александро-Невском монастыре крылошан, токмо в пении учрежденных, никуда в другие монастыри не отпускать, но быть им в Александро-Невском монастыре для церковнаго в пении украшения неотлучно" (Р у н к с в и ч, 421). Однако клирошане по-прежнему наравне со всеми продолжают отправляться во флот и др. службы. Клирос постоянно лишался голов и требовал прибавления.

В 1727 архимандрит Петр Смелич составляет реестр новых монашествующих, необходимых монастырю: "Из Киево-Печерского монастыря иеродиаконов Иерофея (Савича) и Иоиля (Савацкого), монаха Исавра, иеромонаха Досифея (Лишевского), из Свинского — уставщика иеромонаха Галактиона и иеродиакона Иннокентия (Голубца), из Глуховского Петропавловского — иеромонахов Варнаву и Иннокентия, из Москвы из Донского монастыря — иеромонаха Иакова Коробца (или Коропца), из Богоявленского — иеромонаха Варфоломея Мгарского и иеродиакона Иерофея Оглоблю". Малороссийская коллегия постановила всех их выслать в СПб. Среди прибывших в 1727 в А.-Н. м. новых клирошан были Иаков Коропец, Варфоломей Остапенков (Богоявленский) и Афанасий Рождественский.

В 1732 невский архимандрит вновь обращается с просьбой о присылке новых братьев "для необходимого в оном монастыре церковного служения, а паче в пении о умалении братии нужде" (РГИА, ф. 815, оп. 4, д. 52). Большинство монашествующих, прибывших в А.-Н. м. в 30-х гг., отправлялись в СПб из юго-западных монастырей.

В начале 30-х гг. в А.-Н. м. прибывают из Смоленского Троицкого монастыря иеромонах Пимен Родкевич (в 1732) и иеромонах Иоанникий Можайский

(в 1735). По запросу 1732 из Домницкого монастыря Чернигова в А.-Н. м. высылается клиросный монах Варлаам Чечел, а из Черниговского Николаевского Каташинского монастыря — иеромонах Герасим. Из Киево-Печерской лавры отправлены в 30-е гг. в СПб иеромонах Мелхиседек, иеродиаконы Леонтий и Гимнасий. В 1739 из Белгородской епархии высылается в А.-Н. м. иеродиакон Арсений Бархинский, а из Смоленска — иеродиакон Феофилакт Краснопольский. Среди прибывших в А.-Н. м. в 30-е гг. укр. клирошан выделяется фигура иеромонаха Арсения Бархинского. Прежде уставщик Курского Белгородского Знаменского монастыря и регент Белгородского архиерейского дома, он станет в А.-Н. м. головщиком, а вскоре будет определен архимандритом.

В те же годы мн. клирошан отправилось в СПб из моск. монастырей: из Богоявленского монастыря иеродиакон Трифилий Дубровский (был также в Симонском монастыре) и Трифилий Богоявленский, из Данилова иеромонах Варсонофий Даниловский, из Знаменского иеродиакон Даниил, из Донского иеродиаконы Антоний, Викентий и Иассон по прозвищу Щербак, из Златоустовского иеромонахи Никандр и Филарет. Большинство моск. клирошан украинцы, определенные в свое время в моск. монастыри.

Среди ярких фигур, служивших на невиском клиросе в 30-е гг., Леонтий *Ливчинский*. Он провел бурную жизнь: из киевских архиерейских певчих попал к имп. двору, бежал, служил в униатском монастыре Вильны в качестве регента, затем вернулся в СПб и принял монашество.

В 1744 из монастыря в Синод поступает "доношение": "По указу Святаго Правительствующего Синода в разных годах и из разных великорусских и малороссийских монастырей посланы были в Александро-Невский монастырь для отправле-

ния службы Божией и посылки во флот и протчих монастырских служб иеромонахи, иеродиаконы и монахи, а ныне иеромонахов, иеродиаконов и монахов в монастыре имеется малое число, но и те по указу Ея Императорскаго Величества посылаются во флот и обываюются при Кронштадте и других гаванях года по три и больше, а другие в приписные ко Александро-Невскому монастырю для священнослужения и других тех служб идут, а иные все дряхлы и немощны, некоторые померли, и затем в Александро-Невском монастыре в священнослужении, а паче всего в пении на клиросе, состоит малая нужда" (РГИА, ф. 815, оп. 5, д. 152, л. 1, 5). В связи с этим обращением решено было выслать из Киевской, Белгородской и Черниговской епархий 14 клирошан, дав им на подъем и путевое довольствие по 30 р.

В 1744 — 45 в А.-Н. м. из Киевской епархии отправляется мн. клирошан: из Киево-Печерской лавры иеромонах Вениамин Басистый и Каллистрат Кармазинский, из Выдубецкого монастыря иеромонах Антоний Величковский и Варсонофий Кривоглазый, из Пустынно-Николаевского монастыря иеродиакон Феодосий Светлый, из Глуховского Петропавловского монастыря иеромонах Иаков Волошский. Из черниговских монастырей в эти годы в СПб были отправлены неск. клирошан: "уроженец польской нации" Иоанникий Мощанский и иеродиакон Иродион в 1742, в 1744 иеромонахи Варнава Корогодский, Иов Малиевич, Лаврентий Богдановский, иеродиакон Евфимий Терновский и монах Пармен Лобацкий. Из Мгарско-Лубенского монастыря в 1742 в А.-Н. м. был направлен Иринарх Яковлев, а из Густынско-Прилужского Троицкого монастыря иеромонах Корнилий Тончевский.

Среди клирошан, отправленных в СПб в 40-х гг., обращает на себя внимание имя

иеродиакона Феодосия Светлого. Он известен как "творец" одного из партесных концертов, написанных в 1745 в СПб (ЦНБ АН Украины, ф. Печерского монастыря, XVIII-15). Клиросный иеромонах Антоний Величковский, один из членов невской братии 40-х гг., станет в 1755 игуменом Петропавловского монастыря.

В 1751 в А.-Н. м. было 9 клирошан: иеромонах Филимон Яворовский (уставщик), Каллистрат Кармазинский, Иоанникий Мощанский, иеродиакон Епифаний Ильяшев (уставщик), Дионисий Шмягельский, Мартин, Гедсон Кириллов-гурский, Зиновий Романовский и Александр Павловский. Клирос полностью обновился, большинство клирошан появились в монастыре в 1748 — 49 (РГИА, ф. 815, оп. 5, д. 147).

В 50-х гг. в способе формирования клиросного хора монастыря намечается новая тенденция: он пополняется за счет выпускников Невской семинарии. В составе хора — уставщик Епифаний Ильяшев, к-рый ок. 10 лет учился в семинарии, обучал пению пр. семинаристов и сам пел в архиерейском хоре до пострижения в монастырь. Во 2-й пол. века такой способ пополнения клироса становится определяющим.

В начале 50-х гг. состоялся последний большой набор монашествующих для СПб на Украине. В июле 1751 в Синод из монастыря поступает "доношение": "В прошлых годах высланы были из разных епархий и ставропигальных монастырей в Свято-Троицкий Александро-Невский монастырь для отправления в том монастыре знатных, яко-то: наместнического, духовнического, эконоомского, казначейского, ризнического и протчих послушаний, а паче крылошского пения и посылки во флот. Иеромонахов, иеродиаконов и монахов против прежнего состоит недостаток, потому что из оногo монастыря

оние по благословению Вашего святейшества произведены в игумены в другие епархии и один архимандрит, а другие разосланы во флот... а некоторые померли, находящиеся в оном монастыре в послушаниях, те ж дряхлы и немощны и не могут за дряхлостью своею отправлять послушание и паче крылошского послушания". Поскольку же монастырь состоит при монаршей резиденции, "во время случающегося в монастырь высочайшего Ея Имп. Величества и Их Имп. Высочества с знатными различными придворными персонами присутствия за мало именем крылошан в пении бывает небеззагрязнение (недостаток. — И. Ч.)". За сим следует просьба выслать 30 чел. для отправления в А.-Н. м. священнослужения и клиросного послушания, "людей добрых и честных" из Киевской, Черниговской, Переяславской, Новгородской епархий и Киево-Печерской лавры (РГИА, ф. 796, оп. 36, д. 12, л. 19 и об.). В этом прошении обращает на себя внимание аргументация: заинтересованность в блеске богослужений во время посещений монастыря высочайшими персонами.

В дек. 1752 по определению члена Святого Синода Сильвестра, архиепископа Санкт-Петербургского и Шлютельбургского, архимандрита Александро-Невской лавры, "для обстоящей в Александро-Невской лавре в священнослужении, а паче в клиросном и других послушаниях нужде выслать монашествующих добрых и честных как в случае и в знатнейших послушаниях и духовенстве годиться могли" (Там же, л. 2). Выслали "иеромонахов из Киевской <епархии> трех, из Черниговской трех, из Белгородской четырех, из Киево-Печерской лавры двух, да иеродиаконов и монахов 8 человек честных и добродетельных и ко определению в знатнейшие послушания достойных, а в клиросном пении искусных и в голосах достаточ-

ных... 20 человек" (Там же, л. 19 и об.). В списке монастырской братии 1759 47 чел.

В 1764 происходит соединение штатов А.-Н. м. и архиерейского дома. Это было ударом по самобытности клиросного пения в монастыре. Певческий хор архиепископа становится осн. участником монастырских богослужений. Значение клиросного монашеского пения уменьшается. Делается попытка закрепить монашествующих за монастырем и ограничить приток украинцев в столицу. В 1765 издается имп. указ: "Из малороссийских епархий из монашествующих в Великороссию без указа Святаго Синода и без крайней надобности и нужды никого не высылать" (Там же, оп. 53, д. 400, л. 3).

Однако в 1772 архиепископ Гавриил Петров, архимандрит А.-Н. м., решает восстановить традицию киевского пения и обращается в Синод: "В прошлых годах в здешний Свято-Троицкий Александро-Невский монастырь для священнослужения, а паче крылошского пения и посылки во флот иеромонахи, иеродиаконы высылаемы были из разных епархий, а ныне в оном монастыре состоит недостаток, потому что из иеромонахов иные разосланы во флот, иные померли, иные за дряхлостью лет отпущены на обещание. Из находящихся в оном монастыре к крылошному пению способных имеется мало. Того ради Святому Правительствующему Синоду с сим представляя прошу выслать из киевских, белгородских епархий, из Печерской лавры иеродиаконов и монахов 10 человек для крылошского пения способных в означенный Александро-Невский монастырь" (Там же, л. 1).

В 1773 избранные на Украине клирошане были отправлены в СПб. Среди них были Златоверхо-Михайловского монастыря монах Досифей, Кириллова монастыря иеродиакон Сильвестр, Черниговской епархии иеродиакон Епифаний и монах Иакинф, Киево-Печерской лавры

иеродиакон Афанасий и Амвросий, иеромонах Гимнасий и монах Владимир, Белгородской епархии Свинско-Успенского монастыря иеродиакон Исмарагд и Миропольского монастыря монах Неофит (Там же, л. 19, 21, 22).

В 1776 из Черниговской епархии в А.-Н. м. были присланы еще 2 монаха (Т и т л и н о в, 700 — 701). Сведений о присылке в СПб монашествующих клирошан др. монастырей в дальнейшем нет. Вероятно, состав клироса становится стабильным и формируется в СПб.

Итак, география важнейших путей, связавших в СПб воедино многообразие удаленных певческих центров, вырисовывается на протяжении века достаточно четко. Самые активные связи были у СПб с юго-западом империи: Киевом, Черниговом, Смоленском, Полтавой, Белгородом, а кроме того, с Москвой. Среди множества моск. монастырей оказались непосредственно связанными с СПб только те, где также издавна культивировалось "киевское пение": Донской Богородицкий, Богоявленский и Чудов монастыри.

Моск. "киевское пение" значительно оскудело в первые 2 десятилетия 18 в. "за взятием многих монахов в Невский монастырь", о чем сообщает Синоду в 1730 донской настоятель (РГИА, ф. 796, оп. 11, д. 235, л. 1).

К началу 40-х гг. петерб. монастырский певческий хор становится образцом для монастырей московских. В 1742 указ Синода повелевает организовать "киевское пение" Троице-Сергиевой лавры "наподобие неевского" (Там же, оп. 33, д. 1014).

Важное значение для образования монастырского петерб. пения имели его контакты с киевскими монастырями. Среди них особенно тесно были связаны с СПб Киево-Печерская лавра и Братский Богоявленский монастырь. Киевский Софийский, Выдубецкий Михайловский, Ме-

жигорский и Златоверхо-Михайловский Варваринский монастыри, имевшие свои устоявшиеся веками школы пения, также оказали влияние на становление певческой школы СПб.

Укр. клирошане отправлялись в СПб и из черниговских монастырей — Домницкого, Троицкого Ильинского Болдинского, Рыхловского Пустынно-Николаевского, Каташинского Николаевского.

А.-Н. м. активно сообщался с полтавскими монастырями — Воздвиженским, Мгарско-Лубенским Преображенским, Густынско-Прилуцким Троицким, с белгородскими — Стогорским Успенским, Николаевским и Свинско-Успенским, а также со смоленскими — Авраамиевым и Троицким.

Гораздо меньшее влияние на образование клиросного пения А.-Н. м. имели великорус. монастыри. Известны только отдельные клирошане, посланные в СПб из Спасо-Троицкого Александро-Свирского, Спасского Ярославского и Архангельского Великоустюжского монастырей. В начале 20-х гг. в А.-Н. м. побывали неск. головщиков и уставщик из Калязинского и Тихвинского монастырей.

Большинство невских монашествующих были украинцами. Среди их родных городов — Изюм, Стародуб, Козелец, Королевец, Прилука, Батурин, Гадяч, Нежин, Березов, Любня, Харьков, Белгород, Полтава, Немиров, Киев. Родины неск. невских иеромонахов были "польские города" Орша и Калашковец (территория нынешней Белоруссии). Реестры 18 в. отмечают среди клирошан А.-Н. м. неск. "уроженцев польской нации", выделяя их из общего списка. Это Евникиан Подненко, Иоанникий Мошанский, Корнилий Тончевский, Феофилакт Краснопольский и происходившие "из польских шляхтичей" Гервасий Лясковский, Иоасаф Заблоцкий и Иоасаф Шестаковский. Рафаил Заборовский, монастырский казначей,



происходил из "шляхетства города полскаго Лвова" (РГИА, ф. 815, оп. 4, д. 254, л. 9). Шляхтичем польск. г. Варшавы был клирошанин Исайя Трушевский. "Из купечества княжества Литовского города Слуцка" происходил иеромонах Филарет Рабушкевич. Иеромонах Антоний был родом из Помаранска Волошской обл.

Великороссов среди невских клирошан было несравненно меньше. Они были привезены в СПб из Курска, Новгорода, Нижнего Новгорода, Суздаля, Вологды, Ельца, Ярославля, Осташкова.

Один из клирошан, Матфей Грек, происходил "из купечества Турецкой (?) области близ Афонские горы острова Зовомого-фас" (Там же, л. 8). Он был пострижен в Петропавловском монастыре на Афонской горе и служил до 1723 в А.-Н. м. ризничим.

Большинство невских клирошан были "сынами церковников", т. е. вышли из церковнослужительской среды — из протопопов, священников, пономарей, диаконов, нек-рые — из купечества и мещан. Происх. мн. клирошан отмечено как "козацкой сын", однако в укр. полках именно так записывали детей церковнослужителей. Отцом клирошанина Даниила Знаменского был "московский житель, органичный мастер" "иноземец" Ефим Аверкиев — это исключение.

Жалованье невских монашествующих было до конца 50-х гг. 7 р. 50 к. в год клиросному иеродиакону, 14 р. 68 к. — уставщику (Там же, оп. 5, д. 183, л. 1 — 5).

В 1764 был определен новый порядок: архиерейский и монастырский штаты были слиты. Певческий хор при монастыре должен был состоять из 2 иподиаконов (каждому полагалось по 50 р.), 1 уставщика (50 р.), 8 певчих 1-й станицы (каждому по 30 р.), 8 певчих 2-й станицы (по 24 р.) и 8 певчих 3-й станицы (по 15 р.). Такая организация соответствовала Придворному певческому хору.

Посланным в петерб. монастырь определялся срок служения здесь в 5 лет. Но нередко срок этот значительно увеличивался, нек-рые южане-иеромонахи не выдерживали северного сурового климата и умирали в СПб. Так, басистый клирошанин Варнава Архиерейский провел в столице до возвращения в отечество 23 г., а иеромонах Иаков Коропец так и не вернулся в свой монастырь — скончался в СПб, прослужив в А.-Н. м. 10 лет.

По истечении определенного им срока служения монашествующие возвращались в те монастыри, откуда были "рекрутированы", или же получали назначения на высшие церковные должности в др. монастыри. Так, Варнава Архиерейский после многотрудной и многолетней службы в СПб был назначен в 1742 архимандритом Спасо-Преображенского Новгород-Северского монастыря. Уставщик А.-Н. м. Моисей Николаевский после мн. лет пребывания в столице назначается в 1727 архимандритом Брянского Петропавловского монастыря. Архимандритами становятся и др. клирошане — Герасим Заводовский, Гервасий Корда, Антоний Величковский, Петр Котляревский.

Внутренний порядок и устройство монастыря регулировались уставом, написанным Феофаном *Прокоповичем* в соответствии с установлениями Духовного регламента и по образцу уставов укр. монастырей. Центральным элементом монастырского жизнеустройства было ежеднев. богослужение, участие в к-ром было обязательно для всех членов братии. Клиросное пение было его неотъемлемой частью. Богослужения совершались в А.-Н. м. в 3 церквях: церкви Благовещения (освящена в 1713, новая — в 1725), церкви Св. Лазаря (освящена в 1717) и церкви Св. Александра Невского (освящена в 1724). В 1767 была освящена новая церковь Всех Святых. Это были церкви, вмещавшие небольшое кол-во людей. В 1774 был зало-

жен и через 12 лет освящен новый соборный храм Святой Троицы, к-рый уже поражал своим великолепием и величиной. Соотв. тому развивалось и пение в этих церквах — от клиросного пения начала века, в к-ром участвовали самое большее 16 певчих, к многочисл. хор. пению 70-х гг., в к-ром объединялись для пения ученики семинарии, певчие архиерея и иеромонахи.

Богослужбное пение было необходимой частью деятельности всех монашествующих А.-Н. м. начала века. Нек-рые из монашествующих обладали особыми умениями в этом роде деятельности и потому определялись к пению на клиросе постоянно. Назначение к к.-л. роду монастырской деятельности называлось в монастыре "послушанием". В "крылошном" послушании А.-Н. м. в разные времена числилось от 6 до 16 иеромонахов, иеродиаконов и монахов. Самый полный певческий состав, отмеченный в док-тах 1722: 2 уставщика, головщик, 2 иеромонаха, к-рые "чреду держат и в крылосе стоят", 8 иеродиаконов на правом и левом клиросе, 2 монаха в "клиросном послушании" (РГИА, ф. 815, оп. 4, д. 255, л. 9 об., 11 и об.). Характерной особенностью "киевского пения", культивировавшегося в монастыре, было преобладание в хоре теноров.

Руководителем монастырского богослужения был уставщик. Уставническая должность имела широкий круг обязанностей. В ведении уставщика находилось как соблюдение устава богослужения, так и качество пения. От него требовалось особое совершенство в певческом мастерстве, и часто он был также "творцом" пения. Поскольку церковное пение традиционно понималось как богослужение, охватывающее всю целостность личностной организации, постольку для исполнения уставнической должности считалось необходимым и особое нравственное достоинство, обеспечивающее уставщику

доверие всей монашеской братии.

Уставщик входил в духовный собор монастыря, члены к-рого "соборно" рассматривали монастырские дела и подписывали вынесенные решения. Местоположение подписи уставщика под док-тами среди др. членов духовного собора говорит о его статусе в монастырской иерархии. До сер. 30-х гг. порядок подписей был таков: наместник, уставщик, ризничий, духовник. Поскольку уставщик ставит свою подпись непосредственно за наместником, можно сделать вывод, что "знатность" уставнической должности в это время весьма велика. С сер. 30-х гг. порядок подписей меняется: наместник, казначей, ризничий, уставщик, духовник. Впоследствии порядок подписей снова меняется: наместник, духовник, эконо, ризничий и на последнем месте уставщик.

К концу века должность уставщика становится гораздо менее "знатной". Об этом можно судить и по размерам выдаваемого содержания. В ведомости 1787 определяется следующий порядок денежных выплат: наместник — 108 р. в год, духовник — 51 р., эконо — 47 р., ризничий — 45 р., уставщик — 35 р., благочинный — 28 р. (Там же, оп. 7, д. 65).

Должность уставщика начала века была выборной. В 1738 монашеская братия А.-Н. м. выбрала иеромонаха Виктора Ростовского уставщиком вместо иеромонаха Моисея, не только учитывая его певческое мастерство, но и "понеже он человек доброжелательный и оное послушание отправлять может" (Там же, ф. 796, оп. 19, д. 470).

Как и остальные монастырские послушания, должность уставщика не была постоянной и могла меняться. Так, иеромонах Боголеп Адамов, бывший уставщиком А.-Н. м. в 1716, стал впоследствии епископом Устюжского монастыря (Там же, ф. 815, оп. 4, д. 255, л. 7). Архимандритами разл. монастырей стали др. кли-

росные иеромонахи и уставщики А.-Н. м.: Дионисий Чудовский, Моисей Николаевский, Антоний Величковский, Петр Котляревский (РГИА, л. 7, 9, 10, 12; д. 197, л. 1 — 2; ф. 834, оп. 2, д. 1776, л. 24 об.). Герасим Заводовский, "композитор пения", уставщик А.-Н. м., прославившийся своими многочисл. партесными концертами и авторским монодическим распевом, стал к концу жизни архимандритом Межигорского монастыря (Там же, ф. 796, оп. 26, д. 428, л. 1).

Постепенное выделение "певческой музыки" в качестве самостоятельного элемента литургического действия выразилось в том, что так же, как в придв. церковном хоре, в хоре А.-Н. м. во 2-й пол. века появились 2 должности руководителей богослужебного пения — уставщик и регент, разделившие некогда единую функцию. Уставщик сохранил только ту часть своих традиционных обязанностей, к-рая относилась к соблюдению устава богослужения. Регент взял на себя обязанности организации певческой стороны службы.

Помимо уставнической должности необходимыми должностями традиционного монастырского богослужения были канонарх и головщик. Они держали певческую книгу и читали текст во время службы. Осн. их функция — возглашение начала пения. В одном случае это экфонетическое произнесение слова, в др. — певческое.

Должность канонарха в монастыре исполнял иеромонах или иеродиакон, обладавший "твердым" голосом. Его обязанность — возглашать текст песнопения, псалмодируя на одном тоне, чтобы вслед за ним остальные повторили текст певчески. Перед началом песнопения канонарх возглашал глас. Известны имена неких канонархов А.-Н. м.: Сергей Тарасов, Феодосий Лисинский (1722), Василий (1788), Алексей Осипов, Григорий Матфиев (1793), Федор Мадовницкий (1795).

Головщик, так же как и канонарх, начинал пение, но в отличие от него не псалмодируя текст, а исполняя его певчески. Среди головщиков А.-Н. м. были известны иеромонахи Герасим Заводовский, Иракий Печерский и Лука Тимоновский (1722 — 25), Ипполит Волянский (1759).

Должности уставщика, головщика и канонарха — наследие традиционной монастырской культуры. В петерб. монастыре появляется под влиянием светской культуры должность регента. Его функция — руководство "певческой музыкой" при монастыре, организация обучения певчих и хранение певческих книг.

Первым известным нам монастырским регентом был приглашенный из Киева в 1759 "для учительства певчего" Григорий Синявский. В этом году был заключен с ним договор, по к-рому "быть ему при Александро-Невском монастыре при певческой музыке в должности регента с выписанного числа год, и имеющиеся ныне при семинарии из семинаристов певческой музыке ему исправить и вновь потребное число из монастырских служительских детей набрать и обучить совершенно, коих и содержать в добром смирении и страхе, чтобы та музыка совершенно была исправлена и имеющиеся ныне в наличности певческие книги ему Синявскому пересмотреть и содержать оные в собственном смотре и целости" (Там же, ф. 815, оп. 5, д. 85, л. 3). Певческие ученики обучались в монастыре "партесного пения певчими" Ф. Сидоровым и Н. Волковым под рук. регента.

С начала 60-х гг. самобытное монастырское клиросное пение теряет в А.-Н. м. свое первоначальное значение и приобретает черты "певческой музыки", сложившейся к этому времени при царском дворе.

На протяжении 18 в. в монастыре была собрана обширная 6-ка книг на греч., лат., голл., англ., перс., польск., нем., фр., итал. и рус. яз., множество пев-

ческих рукописей. В А.-Н. м. появляются песнопения особого "невского" распева. Известны рукописи партесных концертов и монодических богослужебных нотных книг, писанных в монастыре.

*Арх.*: РГИА, ф. 796, оп. 1, д. 176, л. 1 об., 32; оп. 19, д. 470; оп. 24, д. 344; оп. 26, д. 428, л. 1; оп. 33, д. 1014; оп. 36, д. 12, л. 19 и об.; оп. 53, д. 400, л. 1 — 3, 19, 21, 22; ф. 815, оп. 1, д. 7, л. 14; оп. 2, д. 45, л. 19; д. 102, л. 183 — 184; д. 149; оп. 4, д. 52; д. 254, л. 9 об.; д. 255, л. 9 об., 10, 11 — 12, 63 — 64, 101; оп. 5, д. 85, л. 3; д. 147; д. 152, л. 1, 5; д. 183, л. 1 — 5; ф. 834, оп. 2, д. 1776, л. 76.

*Лит.*: Краткое описание Свято-Троицкой Александро-Невской лавры. М., 1809; Описание монастырей в Российской империи находящихся с показанием времени построения оных и в каких классах положено по штатам, а также храмовых праздников и достопамятных происшествий случившихся в них. М., 1817; Рункевич С.Г. Александро-Невская лавра. 1713 — 1913: Историческое исследование. СПб., 1913; Харлампович К.В. Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914; Титлинов Б.В. Гавриил Петров, митрополит Новгородский и Санкт-Петербургский, его жизнь и деятельность в связи с церковными делами того времени. Пг., 1916; Чудинова

*И.А. Чудинова*

## АЛЕКСАНДРО-НЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ УСТАВЩИКИ И КЛИРОШАНЕ

Источники сведений:

*Арх.*: 10 — 20-е гг.: РГИА, ф. 796, оп. 1, д. 176; д. 676, л. 1 — 5; д. 700, л. 9; д. 701, л. 2; д. 710, л. 1 — 3; оп. 6, д. 32, л. 33, 788; д. 96, л. 32 — 33; оп. 9, д. 126; д. 200; ф. 815, оп. 1, д. 7, л. 21, 29 об., 43 об.; д. 25, л. 120 об.; д. 26, л. 1 — 2; д. 29; д. 71; оп. 2, д. 45, л. 19; д. 51; д. 102, л. 183 — 84, 244; д. 175, л. 3 об.; оп. 4, д. 58, л. 1 — 5; д. 202; д. 254, л. 1 — 24; д. 255, л. 11 — 12, 63 — 64, 101; ф. 834, оп. 2, д. 1776. 30-е гг.: РГИА, ф. 796, оп. 11, д. 235, л. 2, 4 об., 5; оп. 12, д. 312; оп. 14, д. 67, л. 1 — 21; оп. 15, д. 31; д. 32, л. 1 — 188; д. 100, л. 6; оп. 16, д. 230; оп. 19, д. 144; д. 219; д. 315; ф. 815, оп. 4, д. 86. 40-е гг.: РГИА, ф. 796,

оп. 23, д. 635, л. 4 — 6 об.; д. 1014; оп. 26, д. 428; оп. 32, д. 205; оп. 36, д. 12, л. 16 — 20; ф. 815, оп. 5, д. 71, л. 4 — 8; д. 143, л. 4; д. 147; д. 152, л. 5 — 6; д. 181, л. 1; д. 233. 50-е гг.: РГИА, ф. 815, оп. 5, д. 85. 70-е гг.: РГИА, ф. 796, оп. 53, д. 400, л. 23 и об. 80-е гг.: РГИА, ф. 815, оп. 7, д. 10; д. 23; д. 41; д. 60, л. 6; д. 65, л. 2 — 3. 90-е гг.: РГИА, ф. 815, оп. 7, д. 21; оп. 14, д. 11.

*Лит.*: Рункевич С.Г. Александро-Невская лавра. 1713 — 1913: Историческое исследование. СПб., 1913; Харлампович К.В. Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914; Чудинова И.А. Клирошани-українці Олександро-Невського монастиря (до питання про роль українських впливів на становлення петербургської культури) // 3 історії української музичної культури. Київ, 1991; Чудинова

Устащики: иеромонах Иона (1713); иеромонах Павел (1715); иеромонах Боголеп Адамов (1717); иеромонахи Викентий Ченцов, Дионисий Чудовский (1719); иеромонах Петр Котляревский (1720); иеромонах Досифей (1721); иеромонах Лука (Лаврентий) Тимоновский (1722); иеромонах Спиридон (1725); иеромонах Моисей Николаевский (1727); иеромонах Виктор Ростовский (1728); иеромонах Досифей (1733); иеродиакон Феодосий Лисянский (1734); иеромонах Герасим Заводовский (1738); иеромонах Арсений (1741); иеромонах Пафнутий (1745); иеромонахи Герман Логвиновский и Иосиф (1746); иеромонах Филимон Яворский, иеродиакон Епифаний Ильяхов (1752); Ипполит Волянский (1759); иеромонах Киприан (1788).

Клирошане: Александр Зауольский (1721 — 25); Александр Павловский (1749 — 52); Александр (в миру Иоанн) Синяговский (1744); Алексей Логинов (1723); Амвросий (1773); Андроник (в миру Андрей) Шуйский (конец 30-х — начало 40-х гг.); Антоний (в миру Андрей) Помаранский (1717 — 34); Арсений (в миру Андрей) Бархинский (1739 — 45); Афанасий (1773); Афанасий Рождествен-

ский (1727 — 45); Боголеп Адамов (1715 — 1719); Варлаам (в миру Василий) Чечел (1735 — 43); Варнава Архиерейский (в миру Леонтий Лисневский) (1720 — 1742); Варнава Корогодский (1744); Варсонофий Кривоглазый (1744); Варфоломей (в миру Василий) Остапенков (Богоявленский) (1727 — 35); Вениамин (1744); Викентий (1732); Викентий (в миру Василий) Донской (1732 — 42); Викентий Ченцов (1719 — 22); Виктор Ростовский (в миру Василий Волков) (1720 — 41); Владимир (1773); Гавриил Елецкий (1722); Гавриил Княженко (1722); Гедеон Кирилловгурский (1749 — 52); Гедеон (в миру Георгий) Лясковский (1721 — 22); Гимнасий (1732 — 34); Геннадий Анисимов (1744); Герасим (в миру Григорий) (1732 — 35); Герасим (в миру Гордий) Заводовский (1717 — 41); Герасим (в миру Григорий) Филипов (1716 — 33); Гервасий Софийский (в миру Георгий Корда, Кордовский) (1720 — 37); Герман (в миру Гавриил) Логвиновский (1742 — 46); Герман (в миру Григорий) Тверитинов (1744); Гермоген (в миру Иоанн) Богоявленский (1732 — 35); Гимнасий (в миру Григорий) (1735); Гимнасий (1773); Даниил (в миру Дмитрий) Знаменский (1732 — 43); Дионисий Чудовский (1720 — 22); Дионисий Шмягельский (1748 — 52); Досифей (в миру Домин) (1735 — 37); Досифей (1773); Досифей (в миру Дионисий) Лебедев (1719 — 37); Евникан (в миру Евстафий) Падуненко (1720 — 33); Евфимий Терновский (1744); Епифаний (1773); Епифаний (в миру Ефимий) Ильяшев (1747 — 1752); Зиновий (в миру Захарий) *Казачок* (1717 — 25); Зиновий Романовский (1749 — 52); Зосима (в миру Зиновий) Гребенка Архиерейский (1720 — 27); Иакинф (1773); Иаков Волошский (1744); Иаков (в миру Иоанн) Коропец (1727 — 1737); Иассон Донской (в миру Иван Щербак) (1732 — 37); Иерофей (1744 — 1745); Иоанникий Мощанский (1742 —

1752); Иоанникий Черниговский (1720 — 1722); Иоасаф (Иануарий, в миру Иосиф) Заблочный (1720 — 39); Иов Малиевич (1744); Иона (1720 — 55); Иона (в миру Игнатий) Донской (1720 — 42); Иона (в миру Иоанн) Неженский (1739); Иосиф (в миру Иоанн) Загоровский (1742 — 47); Ипатий (в миру Иоанн) Соловецкий Печерский (1722 — 25); Ипполит Волянский (1759); Иракий (в миру Иоанн) Печерский (1720 — 25); Иринарх Яковлев (1742); Иродион (в миру Иосиф) Рахозов (1742 — 45); Исайя Васильковский Софийский (1721); Исайя (в миру Иосиф) Трушевский (1720 — 23); Исмарагд (1773); Каллист (1717 — 19); Каллистрат (в миру Козьма) Кармазинский (1742 — 1759); Каллистрат (в миру Константин) Цупровский (1742 — 45); Киприан (1788); Климентий (в миру Константин) Михайловский (1720 — 22); Корнилий Глуховский Тончевский (1744); Лаврентий (в миру Леонтий) Богдановский (1744); Леонтий (в миру Лукиан) (1735 — 45); Леонтий *Ливчинский* (1739 — 43); Лука (в миру Лаврентий) Тимоновский (1713 — 32); Мартин (1748 — 52); Мелетий (в миру Матфей) Бородавка (1720 — 36); Мелхиседек (в миру Моисей) (1736 — 45); Митрофан (в миру Матфей) (1742); Моисей (в миру Михаил) Николаевский (1719 — 27); Неофит (1773); Никандр (в миру Никита) Златоустовский (1735); Павел Богоявленский (1722); Павел (в миру Петр Иаковлевич) Полтавский (1717 — 36); Пармен Лобацкий (1744); Пафнутий (в миру Петр) Быковский (1742 — 45); Пахомий (в миру Павел) Жуковский (1742); Петр (в миру Прокопий) *Котляревский* (1718 — 34); Пимен (в миру Парфений) Родкевич (1733 — 42); Сильвестр (1773); Созонт (1795); Спиридон (1725 — 27); Товий Донской (1722 — 25); Трифилий (в миру Тимофей) Богоявленский (1732 — 41); Трифилий (в миру Тимофей) Дубровский (1735); Феодосий (в миру Феодор) Лисин-

ский (1722 — 42); Феодосий Светлый (1744 — 45); Феофан Кательницкий (1716); Филарет (в миру Феодор) Златоустовский (1732 — 40); Филимон Яворовский (1749 — 52).

*И.А. Чудинова*

**АЛЕССАНДРИ** (Alessandri) Феличе (1747, ? — 98, ?), итал. композитор и учитель пения, принадлежал к неаполитанской школе. Работал в Риме и Лондоне, приехал в СПб вместе с Г. *Андреоцци* в 1784 и оставался здесь до 1789, когда получил должность капельмейстера в Берлине. Вероятно, служил в СПб у кого-то из вельмож, поскольку до Италии дошел слух, что А. состоит на службе у "московского дворянина" (МА 2, 481). А. успел опубликовать в СПб лишь одно соч.: *Air chanté par Agate dans le proverbe "La Matinée de amateur"* ("Dans le cours d'une vie entière") для голоса, скрипки, чембало и баса // *Recueil des pièces de l'Hermitage*. СПб., 1789 (РНБ).

*Лит.*: МА 2, 481; Вольман; Кат. ГПБ.

*А.Л. Порфирьева*

**АЛЫМОВА** Глафира Ивановна (1758, ? — 1826, ?), одна из наиб. прославленных в петерб. обществе арфисток-любительниц, дочь отставного полковника л.-гв. Конного полка, по первому мужу Ржевская, по второму — Маскле (П.И. Маскле был рус. консулом в Ницце).

В 5-летнем возрасте А., бывшая 19-м ребенком в семье, отдана в *Воспитательное общество благородных девиц* (РГИА, ф. 2, оп. 1, д. 309, л. 1). Через неск. лет красивая способная девочка обратила на себя внимание, ей покровительствовали первая жена в. кн. *Павла Петровича* Наталья Алексеевна и И. И. *Бецкой*.

В 1776 в числе воспитанниц 1-го вып. А. закончила Смольный институт с шифром и была принята фрейлиной ко двору

в. кн. *Марии Федоровны*. Очевидно, она неоднократно выступала в институтских, а возможно, и в придв. концертах и привлекла к себе внимание двора именно как талантливая арфистка. В серии из 6 портретов, заказанных *Екатериной II* Д.Г. Левицкому в память о 1-м вып. Воспитательного об-ва, художник изобразил А. с арфой. А поскольку Левицкий решил запечатлеть в этой серии художественные достижения девушек, снискавшие им шумный успех в спб. свете, можно уверенно предположить, что А. была прославленной в нем арфисткой.

Сведения о дальнейших артистических успехах А. отсутствуют. По-видимому, она не играла видной роли в муз. развлечениях малого двора, в своих "Записках..." А. подробно описывает изнурительные обязанности фрейлины, успехи при дворе, семейные дела, но ни слова не говорит о своих муз. занятиях.

*Арх.*: РГИА, ф. 2, оп. 1, д. 309, л. 1.

*Лит.*: Памятные записки Глафиры Ивановны Ржевской // РА. 1871. Т. 1; Черепнин Н.П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. 1764 — 1914. Пг., 1915. Т. 3. С. 471.

*А.Д. Тугай*

**АЛЬБЕРТАРЕЛЛИ** (Albertarelli) Франческо (? — ?), итал. певец, бас-буфф. В 1788 — 90 входил в труппу итал. комической оперы в Вене. Выступление А. 7 мая 1788 на сцене Бургтеатра навечно обеспечило ему право на упоминание в истории музыки: в этот вечер он пел гл. партию в венской премьере "*Don Giovanni*" В.А. *Моцарта*. В мае того же года Моцарт сделал А. еще один подарок — написал вставную ариетту "*Un bacio di mano*" (KV 541) для его роли дона Помпео в венской ред. оперы П. *Анфосси* "*Le Gelosie fortunate*" ("Счастливые ревнивцы"). В 90-е гг. А. выступал в Милане, Лондоне, Мадриде. В СПб он приехал в

1799, заняв в *Итальянской придворной оперной труппе* вакансию, освободившуюся с отъездом С. Мандини. Его оклад равнялся 3000 р. К сожалению, на этом российский след А. теряется.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 52.

Лит.: АДИТ 3; МА 2; Opera Grove.

Е. С. Ходорковская

**АЛЬБЕРТИНИ** (Albertini) Джоакино (или Джованни) Энрико (1749 или 1751, Пезаро — 27 марта 1812, Варшава), итал. композитор, придв. капельмейстер польск. короля Станислава-Августа. Известен более всего как автор одной из первых опер "Дон Жуан" (1781 или 1782, Варшава). После смерти короля А. появился сначала в Москве, а затем в 1797 в СПб, где надеялся поступить на придв. службу, но *Дирекция* ему отказала.

Лит.: АДИТ 1, 99; 3, 1; МА 2, 641; EdS; Аберт II, 2, 15, 431; Parsons.

А. Л. Порфирьева

**АМАТИ** (Amati) Антонио (? — после 1802, ?), итал. певец (тенор), клавесинист. О его деятельности до приезда в Россию известно лишь то, что в 1750 он выступал в Венеции. Вероятно, прибыл в Москву в 1758 или 1759 по приглашению Дж. Б. Локателли, т. к. в 1759 участвовал в моск. спектаклях Локателлиевой компании. После краха антрепризы переехал в СПб и 7 окт. 1763 был принят в *Итальянскую придворную оперную труппу* (оклад 1000 р. — АДИТ 3, 96).

За время многолетней службы А., всесторонне оснащенный профессионалу, довелось проявить себя на разл. поприщах. Бесспорно путаясь в датах и несомненно преувеличивая в оценках, он перечисляет свои обязанности в прошении о назначении пенсии, поданном в 1802. Из этого док-та явствует, что А. служил в Итал. труппе 44 года и "с 1758 по 1777

занимал первые роли в больших операх и придворных концертах". Позднее, "потеряв из-за болезни голос, обучал для театра российских девиц и сделался первым виновником, что российские актеры начали представлять большие и малые оперы". Последние 20 лет он "управлял клавирами во всех операх и часто в придворных концертах" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56413, л. 9 — 11). Материалы АДИТ, сохранившиеся *либретто* и иные источники подтверждают и отчасти корректируют эту картину. Из них видно, что в 70-е гг. А. пел в операх-сериях партии 2-го тенора; что в 1784 он числился 2-м клавесинистом *Придворного оркестра* (Russische Theatralien, oct. 1784); что в 1785 был учителем пения в *Театральной школе* (АДИТ 3, 147) и по просьбе Н. Б. Юсупова продолжал исполнять эту должность и после выхода 1 окт. 1792 на пенсию, определенную в размере пол. жалованья (т. е. 500 р.), — за это он получал от *Театральной дирекции* вплоть до 1802 еще 500 р. (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56413, л. 3 и об.). В 1800 А. обратился с просьбой сохранить ему всю эту сумму (1000 р.) в качестве пенсии — "ради 42-летней службы в звании придворного певчего и клавесиниста, единого из служителей своего класса существующего со времен блаженной памяти Государя Императора Петра Третьего" — и переводить эти деньги в Италию, куда он и сам хотел отправиться, дабы "кончить последние дни жизни в недрах семейства... в Неаполе, отечестве моем" (Там же, л. 1). В 1802 просьба эта, наконец, была удовлетворена. Удалось ли, однако, А. осуществить свою мечту и вернуться на родину, мы не знаем.

А. отдал петерб. сцене ок. 45 лет — в этом смысле он является бесспорным рекордсменом. А. не был выдающимся муз-том; но среди тех, кто трудился на российской театральной ниве, внося свою лепту в воспитание нац. исполнительских

кадров, он достоин упоминания одним из первых.

*Ролы:* Аминт — "L'Olimpiade" ("Олимпиада"), 1769; Адраст — "Antigone" ("Антигона"), 1772, обе Т. Траэтты; Бубаст — "Nitteti" ("Ниттети"), 1777; Неарх — "Achille in Sciro" ("Ахилл на Скиросе"), 1778; Митран — "Demetrio" ("Деметрио"), 1779, все 3 Дж. Паузиелло; Дон Фальконе в одноим. опере Н. Йоммелли, 1779.

*Арх.:* РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56413; РГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 52.

*Лит.:* АДИТ 3; МА 2.

*Е.С. Ходорковская*

**АНГЛИЙСКАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА** в 18 в. имела 2 достаточно независимых разновидности. К первой относится англ. тип комедии с песенками, в к-ром герои, выражая свое отношение к происходящему, время от времени пели "куплеты" на мотивы популярных песен и баллад англ., ирл., шотл. происхождения. Первые образцы этого жанра имели фарсовый, сатирический характер. Знаменитая "The Beggar's Opera" ("Опера нищих", 1728, Лондон) Дж. Гея и Дж. Пепуша, включавшая помимо песен увертюру, танцы и хор. финалы, надолго стала образцом произв. этого жанра, муз. оформление к-рого сочетало аранжировку общеизвестных мелодий, пародирование высокого стиля итал. оперы и нек-рое кол-во вок. и INSTR. номеров, сочинявшихся композитором специально для данной комедии. Стилистически этот ранний тип А. к. о. находился в тесной связи с городским фольклором, не только усваивая его мелодический репертуар, но и пополняя его. Первые десятилетия после своего появления на подмостках балладная опера пользовалась необыкновенной популярностью, но к сер. 18 в. интерес к ней постепенно угасал, и, хотя наиб. удачные комедии, прежде всего "Опера нищих", никогда не сходили со сцены, новые сен-

сации и просто кассовые спектакли практически перестали появляться.

Перелом произошел в начале 60-х гг., когда к этому жанру обратился И. Бикерстафф. Образцом ему послужили "комедии с ариеттами" Л.А.Энсома и Ш.-С.Фавара, т. е. жанр необычайно быстро развивавшейся и приобретающей популярность французской комической оперы. Сотрудничая с Т. Арном, С. Арнольдом, Ч. Дибдином и др. композиторами, Бикерстафф создал новый тип А. к. о., достаточно самостоятельный по отношению к ее ранней, балладной, разновидности. Сатирические и фарсовые, непосредственно буффонные мотивы отодвигаются в этой комедии на второй план, на первый выходит чувствительная благородная любовная история со счастливым концом. При этом, в согласии с общей традицией англ. драмы, большое значение сохраняет психологическая проницательность, наблюдение нравов, характеристическая индивидуальность персонажей.

Сочетание лирико-сентиментального и иронического обусловило успех комедий Бикерстаффа на англ. сцене: само качество чувствительности и юмора таких сенсационно популярных пьес, как "Love in a Village" ("Любовь в деревне"), "The Maid of the Mill" ("Мельничиха"), было воспринято как истинно нац. С муз. т. зр. А. к. о. продолжала придерживаться принципа пастиччо, однако предметом обработки в ней сделались популярные арии итал. опер Б. Галуппи, Ф. Джеминиани, А. Сколари, Дж. Паузиелло, Г.Ф. Генделя, Ф. Бьянки — таков примерный репертуар заимствований, менявшийся в зависимости от вкусов и намерений композитора, сочинявшего осн. часть музыки. Так, в опере Дибдина по пьесе Бикерстаффа "Lionell and Klarissa" ("Лионель и Кларисса") в общей сложности 28 муз. номеров, из к-рых 20 сочинены самим Дибдином, 5 принадлежат итал. композитору,



один — Арну, остальные анонимны. Муз.-стилистическим эталоном А. к. о. была итал. опера-буффа, партии писались в расчете на профессиональных певцов, и, хотя муз. номера в сравнении с диалогами занимали весьма скромное место (не более одной трети общей протяженности спектакля), жанр считался и назывался самими авторами "комической оперой". Установка на выразительную кантилену, яркую вок. характеристичность, профессионализм обусловила негативное отношение творцов этой оперы к старому балладному фарсу. В предисл. к написанной Арном опере "Tomas and Sully" ("Том и Салли") Бикерстафф говорил, что недостаточно купить за полпенни тетр. шотл. баллад, чтобы считать себя композитором (см.: T a s c h).

Структура А. к. о. сходна с французской и *зингшпием*. Каждая сцена, являющаяся логическим звеном в развитии сюжета, заканчивается вок. номером, чаще всего арией, иногда ансамблем. Финалы актов отмечены ансамблями, иногда весьма развитыми и протяженными. Сельская идиллия, столь милая сердцу поколения, воспитанного Ж.-Ж. Руссо, находит выражение в песнях и плясках поселян.

Комические оперы Арна, Арнольда, Дибдина и др. в 60-е гг. стали одним из любимых жанров англ. нац. театра. Спб. публика познакомилась с ними в 1771 — 72 во время гастролей *Труппы Фишера*.

Лит.: B i c k e r s t a f f J. Love in a Village. The Maid of the Mill. L., 1765; О н ж е. The School of Fathers, or Lionell and Clarissa. L., 1796; The British Theatre or a Collection of Plays which are Acted at the Theatres Royal, Druri-Lane, Covent Garden and Haymarket. 25 v. L., 1808; Н о г а r t h G. Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany and England. L., 1851; Ф и н д е й з е н; МА 2; Г о з е н п у д; F i c k e R. English Theatre Music of the XVIII Century. L., 1953; The London Stage. 1660 — 1800. L., 1965. V. 1; T a s c h P. The Drammatic Cobber: The Life

and Works of Isaak Bickerstaff. Lewisburg, 1971; G r o v e; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**АНДЖОЛИНИ** (Angiolini), А н д ж и о л и н и, А н д ж ъ о л и н и, А н д ж о л и н и й Гаспаро Доменико Мария (9 февр. 1731, Флоренция — 5 февр. 1803, Милан), итал. танцовщик, балетмейстер, сценарист, композитор, педагог. Выступать начал в Италии: как танцовщик с 1747, как балетмейстер — с 1757. Работал в Вене, учился у Ф. Гильфердинга и продолжил его традиции. Там же сотрудничал с К.В. Глюком и Р. Кальцабиджи. Есть неподтвержденная версия, что впервые в СПб был кратковременно в 1762 или 1763. В 1766 приехал в СПб, чтобы заменить Гильфердинга, и по его рекомендации был принят в придв. балетную труппу 1-м танцовщиком и балетмейстером. Работал в СПб и в Москве в 1766 — 72, 1776 — 79, 1782 — 86, в общей сложности ок. 15 лет. Контракт не обнаружен, и первое жалованье А. неизвестно. В первый приезд выступал как танцовщик. Известны роли: Эней в "Отъезде Энея, или Дидоне оставленной" (1766), Гений науки в "Побежденном предрассуждении" (1769), участвовал в балетах при опере Т. Траэтты "L'Olimpiade" ("Олимпиада", 1769). Как хореограф дебютировал в СПб балетом "Отъезд Энея..." по собственному сценарию, навеянному оперой Б. Галуппи "Didone abbandonata" ("Покинутая Дидона"), с собственной музыкой; впервые показан при опере Галуппи "Il Re pastore" ("Король-пастух", 1766). "В сем балете все явления трех помянутых оперы действий столь живо изображены были, что для совершенного их выразумления не надобно было слов" (Ш т е л и н. Краткое известие, 257). Впоследствии балет шел и обособленно от этой оперы, после др. спектаклей. Затем им был поставлен балет "Китайцы в Европе" [или "Китайцы" (?),

1767] в 1 акте на собственную музыку по своему сценарию. 1767 А. вместе с имп. двором провел в Москве. Там с петерб. исполнителями А. осуществил балеты "Награжденное постоянство" ("La Constanza ricompensata") на музыку Манфредини и "Любовь Александра, или Веселие и слава" ("L'Amore d'Alessandro, o sia li Paceri e la gloria") на музыку Глюка при опере Галуппи "La Governanta astuta ed il tutor sciocco e geloso" ("Хитрая служанка и глупый ревнивый опекун"). Я. Штетлин писал, что в Москве, познакомившись с русскими деревенскими танцами, он сочинил необыкновенный балет из русских танцев, к которым он написал музыку из употребительных русских песенных мелодий. Балет имел громадный успех (162). Возможно, что это был балет "Забавы о святках" (преьера 26 дек. 1767); нек-рые исследователи относят его к 1763.

Крупнейший реформатор балета 18 в., А. был одним из инициаторов его драматизации, подчинения хореографии содержанию, превращения в самостоятельный серьезный вид иск-ва. Исповедовал эстетику классицизма. Разрабатывал новые для балета темы, черпая их в классических трагедиях, в т. ч. и на нац. сюжеты. А. скорее предпочитал ужасать и потрясать, чем трогать и очаровывать. Обращаясь к традиционным темам, привносил в них классицистское подражание природе — в воплощении характеров, в показе страстей. Со времени соавторства с Глюком А. считал, что хореография должна следовать за музыкой. Однако, чтобы осуществлять свои замыслы, ему часто приходилось самому сочинять партитуры балетов. В творчестве А. обнаружилось противоречие между правилами классицизма и спецификой хореографического театра, к-рое он порой решал в ущерб балету, считая необходимым подчинение правилам, в т. ч. правилу 3 единств. Непо-

нятность нек-рых эпизодов в его спектаклях приходилось восполнять появлением на сцене табличек с надписями.

А. почти не переносил на рус. сцену балеты, уже созданные на Западе, а сочинял оригинальные. Он поставил в 1768 — "Побежденное предрассуждение" на собственную музыку, "которого содержание совершенно доказало великий разум и искусство сего славного балетмейстера" (Штеллин. Краткое известие, 258), 4 балета при опере "Ifigenia in Tauride" ("Ифигения в Тавриде") Б. Галуппи: "Балет священниц" ("Di Sacerdotesse"), "Балет фурий" ("Di Furien"), "Балет матросов" ("Di Matelotti"), "Балет благородных скифов" ("Di Nobili sciti"); в 1769 — балет "Армида и Ренольд" по собственному сценарию на музыку Г. Ф. Рауха, 4 балета при опере Т. Траэтты "Олимпиада": "Балет пастухов и пастушек" ("Ballo di pastori e ninfe"), "Балет атлетов и молодых греков" ("Ballo di atleti e giovine greche"), "Балет рыбаков" ("Ballo di pescatori e pescatorici"), "Балет греческого народа" ("Ballo di popolo greco"); в 1770 — балет "Новые аргонавты" по собственному сценарию на музыку Д. Шпрингера, 2 балета: "Забавы, смехи и игры, всегдашние жен македонских спутницы, употребляются ими теперь к обольщению воинов и матросов епирских" и "Прибежище Купидона" ("L'Asilo d'Amore") на музыку Рауха при опере "Antigono" ("Антигон") Траэтты, балет "Телемак" с собственной музыкой; в 1772 — балеты "Семира" с собственными сценарием и музыкой по мотивам одноим. трагедии А. П. Сумарокова и "Искусство побеждает природу, или Художник" с собственными сценарием и музыкой; в 1776 — "Тезей и Арианна" с собственными сценарием и музыкой, "Пигмалион" по собственному сценарию с музыкой Стенбока; в 1777 — балет "Китайский сирота" (преьера 24 сент.) по собственному

сценарию (по мотивам одноим. трагедии Вольтера) на музыку К.В. Глюка, балеты при операх Дж. Паузиелло "Nitteti" ("Ниттети"), "Lucinda ed Armidoro" ("Лючинда и Армидор"); в 1783 — балеты при его же опере "Il Mondo della luna" ("Лунный мир"); в 1785 — балет "Дьявол в квадрате, или Двойное превращение" с собственными сценарием и музыкой.

Когда А. приехал в СПб в третий раз, контракт был заключен с 17 дек. 1782 на 4 года, его жалованье составляло 4000 р. в год, 500 р. "проездных" при казенной квартире и 30 саженьях дров. А. преподавал в труппе и *Театральной школе*. С 1782 — также в труппе *Вольного российского театра*. При отставке А. была назначена пенсия в размере 250 р., а с 1791 — 300 р. в год. Вернувшись в Италию, балетмейстер именовал себя маэстро, получающим пенсию 2 имп. дворов — Вены и СПб.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 138 — 139; ф. 1239, оп. 3, д. 53412, л. 6; РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 53, л. 20.

Лит.: Ш т е л и н. Краткое известие, 258; АДИТ 3, 73; Ш т е л и н, 161 — 68; Б о р и с о г л е б с к и й, 31, 344; МА 2, 31, 42, 80 — 81, 88, 103, 133 — 35, 207, 211, 233, 341; Г о з е н п у д, 108, 200, 212 — 32; К р а с о в с к а я, 49 — 50; О н а ж е. Эпоха Новерра, 255 — 58.

Г. Н. Добровольская

**АНДЖОЛИНИ** (Angiolini) Джованни Федерико (?), Сиена — ?), итал. композитор, с 1787 жил в Берлине, учился у И.К.Ф. Рельштаба. Прославился в Германии камерными соч. В 1791 — 97 находился в СПб, где опубликовал нек-рые из своих произв.

Лит.: Schilling G. (ed.) Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttg., 1836 — 37; Ф а м и н ц ы н.

А. Л. Порфирьева

**АНДРЕЕВ** Петр (? — ?), певчий. В 1723 из певчих крутицкого архиерейского дома взят на придв. службу в *Придворный певческий хор*. В 1725 отпущен обратно. В 1750 — 60 — иподиакон синодального дома, неоднократно вместе с синодальными певчими исполняет "чреду служения" в соборах СПб.

В собр. РГАДА находятся рукописи, написанные А. во время его службы при дворе (1723). Вполне возможно, эти произв. могли исполняться Придв. хором (собр. Оружейной палаты, ф. 396, оп. 2, д. 3744 и 3761).

В 1767 А. была направлена из Синода для "освидетельствования" рукопись Ирмология Г. Головни, предназначенная для печатания. А. находит в ней множество недостатков и предлагает (в 1768) напечатать собственный Ирмологий знаменного распева, составленный им вместе с певчими Иваном Тимофеевым, Сергеем Поповым, Сергеем Любимовым и Иваном Никитиным. В 1769 они же составляют Обиход. Ирмологий и Обиход, предложенные иподиаконом А., после рассмотрения и правок певчими Троице-Сергиевой лавры и тверского архиепископа Гавриила были напечатаны в моск. синодальной типографии в 1770.

Арх.: РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 65, л. 233 об., 1723; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 2, л. 42, 1725; ф. 796, оп. 35, д. 546, 1754; ф. 1109, оп. 1, д. 166 (Д.Н. Соловьев), л. 16 об., 20.

И. А. Чудинова

**АНДРЕОЦЦИ** (Andreozzi) Газтано (1763, Неаполь — 21 или 24 дек. 1826, Париж), итал. композитор и учитель пения, обучался в неаполитанской консерватории "Лорето" вместе с Д. Чимарозой и Н.А. Цингарелли, позднее занимался у своего дяди Н. Йоммелли. Стиль опер А. — типично неаполитанский: гладкий, виртуозный, неск. пустоватый, но в 70 — 80-х гг. они пользовались нек-рым успехом. А.

появился в СПб ок. 1784, вероятно намереваясь поступить на придв. службу. Он даже написал в СПб оперу "Giasope e Medea" ("Язон и Медea"; установлено Р.-А. Моозером по пометке на автографе партитуры, хранящейся в 6-ке Неаполитанской консерватории), однако никаких данных о ее постановке не сохранилось. В 1785 А. покинул СПб, в апр. он уже поставил в Пизе "Didone abbandonata" ("Покинутую Дидону"). В ЦМБ имеется рукоп. копия партитуры оратории "La Morte di Saulle" ("Смерть Саула"), принято считать, что она тоже создана в СПб, но доказательств тому нет. В сер. 90-х гг. "Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo" опубликовал вставную арию А. к опере Д. Чимарозы "L'Italiana in Londra" ("Итальянка в Лондоне"), входившую в репертуар синьоры Т. Сапорити.

Лит.: МА 2, 482; Grove; Кат. ГПБ; Parsons.

А.Л. Порфирьева

**АНИЧКОВ** (Аничковский) **ДВОРЕЦ**, получивший назв. от соседнего Аничкова моста, построен по указу *Елизаветы Петровны* в 1740-х гг. (архитекторы М.Г. Земцов — автор проекта, Б.Ф. Растрелли, Г.М. Дмитриев), в 1751 подарен морганатическому супругу Императрицы А.Г. Разумовскому, в 1771 приобретен в казну от наследника Разумовского, его брата К.Г. Разумовского. В 1776 *Екатерина II* подарила дворец Г.А. Потемкину, тот вскоре продал его купцу Н. Шемякину, но Императрица перекупила и возвратила; в это время дворец нередко назывался домом Потемкина. В саду при дворце, простиравшемся тогда до нынешней Садовой ул., в стороне от р. Фонтанки стоял одноэтажный каменный павильон (назывался также итал. оперный дом, итал. павильон, галерея), а позже сооружен еще деревянный павильон (1776 — 78, архитектор И.Е. Старов), примерно на месте

будущего Александринского театра, в начале 19 в. был перестроен в театр (новый *Малый*, он же *Деревянный*). Оба высокопоставленных владельца устраивали во дворце и павильонах празднества с музыкой. Но кроме того, помещения снимали разные лица для платных *концертов* и *маскарадов*. В 1786 — 90 каменный павильон (галерею) арендовал антрепренер Иосиф Лион, и павильон иногда назывался залом Лиона, как позже — дом А.М. Голицына.

Отмечены современниками маскарады, организованные осенью 1755 австр. послом Эстерхази для высшего общества, и маскарад 1775 от столичного купечества (в честь победного завершения рус.-тур. войны). Концерты в павильоне часты в 1779 — 90. В 1779 2, 16, 23 марта — концерты "италианского музыкального общества", до того выступавшего во дворце гр. А.С. Строганова, исполнялись хоры, арии и дуэты, соло на флейтаверсе и виолончели (плата 1 — 2 р., на последнем концерте — 1 р. "без разбору места"); в 1780 с 19 марта — 3 духовных концерта, организованных А. Лолли, 26 марта и 5 апр. — концерты, устроенные певцом Комаскино (К. Арнабольди); в 1786 выступали: 18 марта — валторнисты И. и А. Бек при участии рогового оркестра Потемкина, 15 дек. — флейтист Х. Гартман, 17 дек. — арфист К. Нимечек с участием др. виртуозов и певцов, 18 дек. — Минарелли (клавикорды), певцы Р.Л. Тоди и Г. Жермоли, 22 дек. — Гартман при участии певцов Жермоли и П. Маццони (цена билетов — 2 р.); 28 дек. — И.А. Штейн ("боген-гаммерово фортепьяно"); в 1788 24 янв. — Гартман с оркестром придв. муз-тов, 3 и 10 апр. — Г.И. Фоглер ("латинский духовный концерт", "пение духовных российских песен", за вход 3 р.), 6 мая — Фоглер, "инструментальный концерт в изображениях" (СПб. вед., 1788, 2 мая); в 1789 28 янв. —

итал. певцы и придв. муз-ты, соч. Ж. Астаритты, 1 апр. — кларнетист И. Гримм с участием придв. певцов и муз-тов (за вход 1 р.); в 1790 24 февр. — вок. и INSTR. концерт "из трех оркестров", 9 окт. — "большой концерт на ф.п." венской пианистки Шульц, ученицы В. А. Моцарта (за вход 2 р.).

Есть известия о нек-рых др. концертах: 12 дек. 1781 кантата Дж. Паизиелло, 13 апр. 1785 оратория Дж. Сартти, 25 февр. 1790 скрипач И. А. Фейер с участием хора и оркестра Н. П. Шереметева и рогового оркестра А. В. Шереметева, 4 марта 1790 "большой инструментальный концерт" под упр. М. Керцелли (ИРМ 3).

Ок. 1793 констатировалось, что одноэтажное здание "стоит без всякого употребления" (Г е о р г и).

Лит.: СПб. вед. 1779. Прибавл. 1 и 22 марта; 1780. 13 марта, 3 апр.; 1786. 10 марта, 15, 18, 22 дек.; 1788. 21 янв., 11 февр., 31 марта, 4 апр., 2 мая; 1789. 26 янв., 27 марта; 1790. 22 февр., 4 окт.; Г е о р г и, 109; П е т р о в П. Н. История С.-Петербурга от основания города... СПб., 1886. С. 511, 532 — 33, 831, 842, прим. № 598; Успенский А. Императорский Аничков дворец // Художественные сокровища России. 1906. № 1, 2. С. 14 — 17; № 3, 4. С. 31 — 32; Столпянский И. Дом княгини Шаховской. Пг., 1916. С. 13; О н ж е, 17, 48, 199; ИРМ 3, 403 — 408.

И. Ф. Петровская

**АННА ИОАННОВНА** (28 янв. 1693, Москва — 17 окт. 1740, СПб), Императрица, средняя дочь Иоанна Алексеевича и Прасковьи Федоровны, племянница Петра I. До 15 лет жила в подмосковной усадьбе Измайлово, получила недурное образование, включавшее историю, географию и нем. яз. В 1710 была выдана замуж за герц. курляндского Фридриха-Вильгельма, однако, когда после многонедельных свадебных торжеств молодые отправились из СПб в Митаву (ныне

Елгава), заболевший герцог умер на мызе Дудергоф, в неск. верстах от столицы.

А. И. оставалась в Митаве до 1730, двор ее был беден, поскольку, не получив причитающейся ей вдвоей части, она не имела почти никаких собственных доходов. После смерти Петра II Верховный Тайный Совет решил пригласить А. И. на российский престол, ограничив власть будущей самодержавной монархини "кондициями". Посланца Совета опередили в Митаве гонцы Р. Г. Лёвенвольде, П. И. Ягужинского и Феофана Прокоповича, сообщившие А. И. об условиях, выдвинутых Советом, и о том, что далеко не все их поддерживают. Впоследствии все 3 названных лица играли видную роль в политической и культурной жизни аннинской эпохи.

15 февр. 1730 состоялся торжественный въезд А. И. в Москву, 20 — 21 февр. военные и гражд. чины приняли присягу. Однако уже 25 февр. А. И. были поданы неск. челобитных от "шляхетства" (одна из них, от гвардии, была читана А. Д. Кантемиром) с просьбой о "восприятии" полного единовластного самодержавия. Утвердившись в поддержке своих притязаний, А. И. публично порвала ранее подписанные ею "кондиции" и потребовала новой присяги себе, как самовластной государыне.

Правление А. И. историки обычно рисуют темными красками, упоминая за ские иностранцев, казни и пытки, мрачную роль Э. И. Бирона, оскудение казны и т. п. Кроме того, Императрицу представляют ограниченной, склонной к грубым увеселениям особой (вспомним знаменитую "свадьбу" П. Мира с козой). Между тем А. И., продолжая мн. начинания Петра I, в немалой степени способствовала распространению европейской культуры и вкуса к образованию в дворянском сословии. В 1731 ею учрежден Сухонутный шляхетный кадетский корпус, с програм-

мой обучения, включавшей гуманитарные дисциплины, музыку, танцы. По такой же программе учились придв. камер-пажи.

Особенно большие изменения произошли в муз. жизни двора и причастного к нему столичного дворянства. В аннинскую эпоху окончательно сложился празднично-церемониальный годовой круг придв. быта, независимый от церковного года, и в нем все большую роль играла музыка. В этот же период преим. нем. ориентация придв. музыки (б. ч. *Придворного оркестра* составляли немцы) сменяется итальянской. В России впервые знакомятся с итал. комедией дель арте, муз. *интермедией, балетом, оперой-сериа*, сюда приглашаются знаменитые итал. артисты, певцы, муз-ты. Еще один характерный момент — учреждение светского профессионального муз. образования — известной школы при Придв. оркестре. Все эти факты свидетельствуют о том, что с одержица, следуя своим вкусам и потребностям, м. б., вполне "нечаянно" заложила и укрепила ту систему муз. культуры, к-рая стала одной из самобытных черт петерб. культуры в целом и сохраняла значение до самого конца царствования дома Романовых.

Наиб. ранние сведения о муз. пристрастиях новой Императрицы содержатся в дипломатической переписке И. Лейфорда, полномочного министра сакс. двора в России. В письме от 29 мая 1730 он сообщает, что царица хотела бы иметь *musique de cabinet* (т. е. камерную музыку), состоящую из лучших виртуозов: певца и певицу для исполнения итал. и нем. арий; клавесиниста-композитора; лютниста — такого, как "наш добрый Вейс"; хороших гобоиста, флейтраверсиста и фаготиста. Далее следует просьба о присылке итал. комедии, к-рой особенно чают Лёвенвольде и Ягужинский — "оба знатоки и любители" (МА 1, 360).

Из этого письма выясняется, что требования А.И. в сфере муз. исполнительства были весьма высокими. Ей нужны были непременно "элитные музыканты", "апробированные виртуозы", люди уровня С. Вайса — бесспорно лучшего лютниста и лютневого композитора баховской эпохи. На протяжении ее царствования придв. муз-ты неоднократно направлялись в Европу с комиссиями "нанять лучших артистов, каких можно сыскать". Первая труппа итал. комедиантов и муз-тов прибыла в Москву от сакс. двора 19 февр. 1731. Вторая, уже чисто муз. компания, за к-рой еще в сент. 1730 был послан в Германию И. П. Хюбнер, явилась ок. 10 сент. 1731. Из отбывших тогда же к своему двору муз-тов курфюрста саксонского нек-рые остались и присоединились к вновь приехавшим. В результате сложился внушительный ансамбль виртуозов, включавший известного кастрата Дж. Дрейера, примадонну К. М. Аволлио, скрипача Дж. Верокаи, виолончелиста Г. Янески и еще неск. знаменитых муз-тов (всего 12 чел.). Вслед за Императрицей ее камерная итал. музыка отбыла в СПб.

В КФЖ и "СПб. вед." за 1732 упом. "преизрядные концерты", дававшиеся итал. виртуозами на празднествах в честь св. Петра и Павла, Андрея Первозванного, Александра Невского. В дальнейшем эта традиция отмечать итал. *концертами* орденские дни и дни св. покровителей города сохранялась на протяжении всего 18 в.

В сент. 1732 Хюбнер вновь был послан за муз-тами, на сей раз в Италию. Он вернулся с новой труппой итал. комедиантов, к-рую, возможно, возглавлял знаменитый арлекин А. Сакко. Прославленными виртуозами на сей раз были виолончелист Дж. Пьянтанида, скрипач Л. Мадонис и П. Мира, впоследствии любимый шут А.И. Теперь при дворе давались не только регулярные концерты, но и представления комедий, муз. интермедий и балетов.

Поскольку труппа была одной из первых, использовавших не импровизированные диалоги, а подробно разработанные сценарии, их тексты стали печатать с переводами, в т. ч. и на рус. яз. Теперь придв. "смотрители" могли лучше понимать происходящее и воспринимать муз. шутки, столь характерные для ранних интермедий.

В 1734 Мира был послан в Италию, чтобы пригласить к рус. двору новых муз-тов для камерной музыки, для оперы и новую труппу комедиантов. Результат его поездки известен: в сер. 1735 в СПб приехала оперная Труппа *Ф. Арайи*, комедианты, балет, известный скрипач и композитор *Д. Далольо*, кастрат *П. Мориджи*, примадонна *К. Джорджи* и постановочная группа для "произведения в действии" оперных спектаклей: художник *Дж. Бон*, машинист и столяр — для руководства изготовлением театральных машин.

Эпоха, к к-рой относится деятельность Арайи и его труппы, изучена достаточно хорошо с фактической стороны. Однако с психологической т. зр. весьма нелегко представить, чем была для петербуржцев первая большая итал. опера, как ее видели, как воспринимали. "СПб. вед." не дают ответа на этот вопрос, поскольку муз. статьи в них писал *Я. Штелин*, зритель привычный и искушенный. К муз. формам и способам выражения аффектов посетители придв. концертов были подготовлены, что же касается зрелища, театрального переживания — здесь трудно сказать ч.-л. определенное. Тем не менее опера с этого момента утвердилась в СПб, и именно А.И. установила продержавшийся до конца 1750-х гг. обычай отмечать постановкой оперы-серии августейшие даты. При ней это были дни рождения, впоследствии также тезоименитства, годовщины восшествия на престол и коронации. Так сложился ритуальный годовой круг почитания монаршей персо-

ны, в к-ром опера играла важнейшую роль, являясь в определенном смысле антитезой торжественной литургии, прославляя не божественных покровителей, а самое божественную личность монарха, Императора.

Итоги муз.-просветительской деятельности А.И. трудно переоценить. В России полюбили итал. оперу и продолжают любить по сей день. Традиция интерпретации оперного театра как символа власти сохранялась и в эпоху большевизма. Пока рус. двор имел достаточно средств на дороге муз. предприятия, в СПб стремились заполучить прославленных муз-тов.

Однако есть и др., обратная сторона парадно-медального изображения Императрицы. В мелочно-кучном быту ее двора нужны были не только концерты итал. музыки, но и бесчисленные шуты. Великое множество указов, сочинявшихся в аннинскую эпоху, поражает провинциализмом, стремлением скорее к домоводству, чем к самодержавному правлению великой империей. Вот один из забавнейших примеров такого рода: ВП 1 нояб. 1733. "Почему иеромонаху Герасиму отпускать порции почему прежде отпускалось а имянно: в мясодные дни рыбы живой подлещиков подъязиков по одному по шести вершков, щук по одной по семи вершков, окуней и плотиц по пяти по три вершка; яиц свежих по шести, сметаны по четверти крушки, молока по крушке, масла коровьяго по полуфунту, луку репча того по три луковицы в каждый день, а в постные дни рыбы живой и луку по тому что и в мясодные, да... каждой день по хлебу ситному..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 16, л. 18 об.). Из этого замечательно док-та мы узнаем, что готовили на кухне известного уставщика и композитора *Г. Заводовского*.

*Лит.:* Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; Перетц; МА 1;

ИРМ 2, 3; ПКНО. 1988. Л., 1989; Порфирьева А.Л. Магия оперы // Музыкальный театр. Л., 1989.

А.Л. Порфирьева

**АНФОССИ** (Anfossi) Паскуале (5 или 25 апр. 1727, Таджа, близ Неаполя — февр. 1797, Рим), известнейший в 18 в. итал. композитор неаполитанской школы, ученик Н. Пиччинни, А. Саккини, м.б., Ф. Дуранте, автор более чем 60 опер, 20 ораторий, церковной и INSTR. музыки. А. работал в Неаполе, Риме, Венеции, в 1782 — 96 был капельмейстером Королевской оперы в Лондоне, с 1791 служил капельмейстером второй по значению римской церкви Сан Джованни Латерано. Комп. карьера А. началась в 1763, однако первый большой успех ему принесла "*L'Incognita perseguitata, o sia La Giannetta*" ("Преследуемая незнакомка, или Джаннетта", 1773, Рим), а также последовавшие за ней "*La Finta giardiniera*" ("Мнимая садовница", 1774, Рим) и "*La Vera costanza*" ("Истинная верность", 1776, Рим). Как и Пиччинни, А. отдавал предпочтение "трогательной драме" с характерным для нее контрастом грациозно-нежного, напоенного лиризмом пения любовников и буффонной гиперболизации комических персонажей. Стиль А. отличает эlegantность тонко проработанной фактуры, мелодическая непосредственность; в поздних операх проявляется стремление к свободным формам, прихотливым решениям инструментовки. А. более, чем к.-л. из итальянцев, привлек симпатии В.А. Моцарта, использовавшего его либр. "Мнимой садовницы", нек-рые приемы мелодической характеристики, обработавшего арию из "*La Forza delle donne*" ("Сила женщин", 1778, Венеция, см. KV 607) и написавшего вставную арию к венской постановке 1788 оперы А. "*Le Gelosie fortunate*" ("Счастливые ревнивцы").

В СПБ впервые услышали музыку А. в исполнении артистов *Труппы М. Маттеи* и А. Оречи, показавшей в течение года, с нояб. 1778 по нояб. 1779, 4 спектакля: "Истинную верность", "*Il Geloso in cemento*" ("Испытание ревнивца", 1774, Вена), "Преследуемому незнакомку" и "Силу женщин" — соч., снискавшие маэстро шумную славу в Европе и к тому же наиб. "свежие". Впоследствии "Испытание ревнивца" исполнялось артистами *Итальянской придворной оперной труппы* (1785 — 86), а "Силу женщин" показывала на сцене *Эрмитажного театра Труппа Ж. Астаритты* (1799). Р.-А. Моозер предположил, что либр. на рус. яз. "Излишнее любопытство вредно", напечатанное в типографии *Морского шляхетного кадетского корпуса* в 1781, относится к опере А. "*Il Curioso indiscreto*" (1777, Рим), о постановке к-рой в СПБ он не нашел др. сведений. Партитура этой оперы под назв. "*Curiosa indiscreta*", хранящаяся в ЦМБ, может служить косвенным подтверждением того, что спектакль действительно имел место.

Последним в СПБ крупным событием, связанным с именем А., стала постановка оперы "*Zenobia in Palmira*" ("Зенобия в Пальмире", 1789, Венеция). Эта серия с невероятной пышностью была представлена в Гатчине 15 окт. 1797 по случаю дня рождения Императрицы *Марии Федоровны*, а затем исполнялась в течение 4 лет как на дворцовых, так и на городских сценах. Моозер утверждает, что ее разрешено было показать городской публике лишь в 1800 (МА 2, 705), однако из док-тов, приведенных в АДИТ, следует, что ее представляли в *Каменном театре* уже в 1797, причем если за 1-й спектакль выручка была максимальной — 1260 р., то с течением времени она падала и дошла до двузначных сумм.

ЦМБ располагает большой коллекцией рукоп. партитур А., включающей



3 уника и одну оперу, не упоминаемую в новейших списках его произв.

1. "Il Geloso in cemento"
2. «Die Eifersucht auf der Probe». Nach dem italienische «Il Geloso in cemento». Frei übersetzt von Ehrenburg"
3. "Olimpiade" (1774, Венеция)
4. "La Vera constanza"
5. "Il Curioso indiscreto"
6. "Orlando Paladino" (1777, Вена. Grove считает авторство А. сомнительным. Уникум)
7. "La Forza delle donne"
8. "Tito nelle Gallie" (1780, Рим. Уникум)
9. "Il Trionfo d'Arianna" (1781, Венеция)
10. "Gli Artigiani" (1794, Венеция)
11. "Il Teatro in teatro. Opera in due atti" (отсутствует в списках соч. А.)  
Оратории:
12. "S. Elena al Calvario. A 5 voci" (1786, Рим)
13. "Giuseppe riconosciuto. A 7 voci" (год соч. неизвестен. Уникум)  
Помимо того, в б-ке есть собр. арий и дуэтов из опер "Zenobia in Palmira", "La Laterna di Diogene", "Figlia di Giove".

В КИ РИИИ в составе нотной б-ки Императрицы *Елизаветы Алексеевны* имеется партитура оперы А. "Gli Vaghiatori felici" (1786).

В ОН РНБ хранятся редкие прижизненные изд. произв. А.:

1. Aria seria con recitativo instrumentato nell' A n t i g o n o: "Perche se tanti siete". Del Sig-r Pasquale Anfossi per la Sig-ra Giuseppa Maccherini. Venezia: L. Marescalchi. Si vendono da Innosente Alessandr e Pietro Scattaglia. <1773>

2. Вок. партии всех арий и дуэтов из "Antigono". Выходные данные те же.

Имеется также старинная рукопись: Argentina. 1778: Scena: "Comme gia m'abbandoni". 56 p. S. l., s.a.

Лит.: СПб. вед. 1778. 13 нояб.; 1779. 29 марта, 14 июня, 8 нояб.; АДИТ 3, 215, 216; Всеволодский - Гернгросс; MR;

МА 2; EdS; МЭ; Grove; А б е р т II, 4; ИРМ 3; Parsons.

А.Л. Порфирьева

**АПРАКСИН** Федор Матвеевич (1671, ? — 10 нояб. 1728, Москва), граф, генерал-адмирал, в СПб с основания города. А. был главой петровского военного флота, хозяином Адмиралтейства; человек весьма богатый, он был владельцем одного из первых больших каменных дворцов СПб (ок. 60 покосов) и содержал "порядочный штат в соответствии со своим положением" (Б е с п я т ы х, 110, 70). А. отвечал за снаряжение кораблей, в т. ч. за флотскую музыку. Сохранились док-ты, свидетельствующие о том, что в его ведении находилось и изготовление муз. инструментов. Так, в одном из писем *Петру I* он просит более 30 пудов серебра для труб и литавр военно-морских экипажей. При А. в спб. обиход вошла "корабельная музыка", звучащая при спуске судов на воду, во время угощений генералитета на палубе вновь построенных кораблей, при движении и лавировании невского флота и т. п. В Адмиралтействе имелась капелла, игравшая на башне по часам, а также во время приемов. Описывая посещение Адмиралтейства польск. послом в 1720, автор отдает должное обеду адмирала из "одних корабельных блюд" и сообщает, что "на башне тем временем играла музыка" (Там же, 147).

А., вероятно, располагал и домашней капеллой, но сведений о ней не сохранилось. Он принимал участие в разл. увеселениях царя, в "Реестре... на свадьбе тайного советника Никиты Моисеевича Зотова..." упомянуто, что А. в качестве действующего лица должен был выступать в платье "гамбургского бурмистра" и играть "на рыле". Впрочем, об игре на этой знаменитой свадьбе говорить весьма трудно: "Едва процессия тронулась, зазвонили во все городские колокола и с валов крепос-

ти, к которой они направлялись, забили все барабаны; разных животных заставляли кричать. Все общество играло или брэнчало на различных инструментах, и вместе это производило такой ужасный оглушительный шум, что описать невозможно" (Там же, 181).

*Лит.:* Апраксин Ф.М. Духовная. ЧОИДР. 1866. Кн. 4. С. 58 — 66; Бергольц; Финдейзен; Ливанова; Беспятых Ю.Н. Петербург Петра Первого в иностранных описаниях. Л., 1991.

*М. В. Вознесенский, А. Л. Порфирьева*

**АРАЙЯ** (Araija, Агаѳа), Арай, Орай Франческо (кр. 25 июня 1709, Неаполь — после 1775, Болонья?), итал. композитор неаполитанской школы, в России первый придв. капельмейстер, автор первой большой оперы, увиденной петербуржцами, и первой оперы на рус. яз.; муз-т, прослуживший рус. короне ок. 25 лет, в течение к-рых в СПб прозвучало не менее 14 опер его сочинения, а также множество кантат, "музыкальных празднеств" и разнообразной камерной музыки, предназначенной для придв. торжеств и увеселений. Сочетая традиции неаполитанского стиля с требованиями местного вкуса, А. создал своеобразный тип "петербургской" большой оперы (см. *Опера-серия*), повлиявший на его преемников-итальянцев в 18 в. и продолжавший сохранять актуальность в эпоху становления нац. героической оперы; рудименты этого типа прослеживаются в "Жизни за царя", "Псковитянке" и др. творениях рус. оперной классики.

А. родился в семье муз-та, его карьера началась очень рано: в 14 лет он уже работал церковным органистом и тогда же дебютировал как композитор. В 1729 в Неаполе увидела сцену первая (и единственная комическая) опера А., с 1730 по 1735 его оратории и оперы ставились в Риме, Венеции, Милане. Возможно, шумный успех оперы "Cleomena", шедшей

в Неаполе в 1733, привлек к А. внимание рус. посланника. Во всяком случае, П. Мира, отправленный в Италию с комиссией нанять наилучшую оперную труппу, какую можно сыскать, решил, что А. не менее достоин звания "придворного капельмейстера Е. В. Императрицы всея Руси", чем отказавшийся от лестного приглашения Н. Порпора. Это звание А. впервые появилось на титульном листе либр. его оперы "Lucio Vero", шедшей в Венеции в карнавал 1735.

Летом того же года А. прибыл в СПб с большой "Италианской кампанией", состоявшей из первоклассных певцов (К. и Ф. Джорджи, К. Мазани, П. Мориджи, Д. Крикки, П. Петричи, К. Пьянтанида, Р. Рувинетти-Бон), муз-тов-инструменталистов (Дом. и Дж. Далольо, Дж. Пьянтанида, С. Рувинетти), 11 комедиантов, танцовщиков, художников Дж. Бона и А. Перизинотти, постановщиков и машиниста. Вместе с уже служившими при рус. дворе муз-тами: братьями Хюбнер и Мадонис, Дж. Верокаи, Г. Янески, Ф. Кельбелем, Дёбертом, Эйзелтом, Фридрихом — "Итал. кампания" давала композитору возможность осуществить самые смелые муз. и постановочные идеи.

Деятельность А. в СПб распределяется на 3 неравных периода: 1735 — 42, 1742 — 59 и 1762. Первый приходится на аннинскую, второй — на елизаветинскую эпоху, последний приезд А. в Россию связан с недолгим царствованием Петра III. Различия монарших вкусов и культурной ориентации двора обусловили определенные изменения муз. деятельности А. в каждый из названных периодов. Переход от барокко к классицизму — гл. стилистическое событие европейской музыки, сошедшее с спб. службой А., — подкрепил эти изменения некой-рой, впрочем не слишком заметной, эволюцией комп. стиля.

Дебют А. на спб. сцене состоялся 29 янв. 1736, когда ко дню рождения го-

сударыни была поставлена его опера "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти", 1734, Милан). Пышный, поражающий великолепием спектакль на огромном театре Зимнего дворца не уступал самым грандиозным из европейских барочных зрелищ (см. описание Я. Штелины в "Прим. на Вед." 1738, ч. 47 — 49). Сады с фонтанами, баталии с участием боевых слонов и стенобитных орудий, апофеоз, во время которого "сходили больше ста человек с верхней галереи сего великолепного строения и танцевали при согласном пении действующих персон и играющей музыки всего оркестра приятный балет, которым кончается сия главная опера" (*либретто*), огромный по тем временам состав оркестра, куда кроме итал. виртуозов и придв. камер-муз-тов (всего 35 чел.) вошли нем. капельмейстеры и гобоисты 4 гвардейских полков, наконец, блистательные солисты: К. Джорджи, П. Мориджи и др. — все это должно было произвести определенное впечатление на спб. "смотрителей". Переоценивать его, впрочем, не следует. Не случайно Я. Штелину пришлось разъяснять символику содержания и особенности муз.-драм. действия, "называемого опера", в "Прим. на Вед." (1738, ч. 17, 67 — 68): вероятно, были недоумения.

В качестве придв. капельмейстера А. обязан был сочинять оперы для гол. имп. торжеств. В царствование Анны Иоанновны спектакли приурочивались к дню рождения и иногда повторялись в годовщину коронации. Первая опера А., написанная специально для спб. сцены, "*Il Finto Nino, o vero La Semiramide riconosciuta*" ("Притворный Нин, или Узнанная Семирамида"), была исполнена 29 янв. 1737. 30 апр. 1737 повторялась "Сила любви и ненависти", 29 янв. и 30 апр. 1738 шел "*Artaserse*" ("Артасеркс"). По сообщению Штелины, "стоило оперным представлениям утвердиться на придворной сцене, как

они стали повторяться ежегодно и по нескольку раз" (Stählin, 91); возможно, нам известны не все спектакли этого периода. В 1739 — 42 парадных спектаклей *сериа* в СПб, скорее всего, не было. В эти годы была отпущена "во отечество" большая группа певцов и муз-тов (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 40; л. 12; д. 47, л. 12 — 13, 28 — 29, 1737 и 1738, см. *Итальянская придворная оперная труппа*), затем последовал траур по царице Анне, переезд двора в Москву, регентство, переворот... Новая опера была поставлена только во время празднования коронации *Елизаветы*.

Помимо сочинения опер и подготовки торжественных спектаклей А., вероятно всего, участвовал в подготовке и исполнении *интермедий*. Знаменитые буфф и буффонка Д. Крикки и Р. Рувинетти оставались при дворе и после 1738, они обычно солировали в интермедиях, о которых сохранилось очень мало сведений. Известно повеление Анны давать по пятницам итал. интермедии на придв. театре, однако, как часто они бывали на самом деле, можно только гадать. "СПб. вед." сообщают лишь о 2 подобных спектаклях: какой-то интермедии, разыгранной 7 сент. 1736 в "летнем доме", и об "италианской интермеццо ортолоно с изрядными балетами", представлявшей 16 нояб. того же года в Зимнем дворце (1736, 9 сент., 18 нояб.). А., наверное, дирижировал этими интермедиями, сидя за клавино, возможно, он также сочинял музыку к *балетам*.

В аннинскую эпоху итал. музыка стала обязательным компонентом придв. банкетов. Формула: "...и во время того обеденного кушанья в зале имелась италианская музыка" — непрерывно встречается в КФЖ. А. принимал участие в исполнении *столовой музыки*, к-рую весьма часто сам и сочинял. Впервые он, вероятно, отличился на празднике кавалеров ордена Св. Александра Невского. 1 сент. 1735

"СПб. вед." сообщили, что во время стола был концерт "искуснейших италианских музыкантов и певец". В царствование Анны банкетами отмечались имп. и орденские дни, Новый год, дни рождений и тезоименитств принцессы Анны и Елизаветы Петровны, с 1739 также герцога и герцогини курляндских (Э.И. Бирона и его супруги); случались и некалендарные события, праздновавшиеся по наиб. торжественному регламенту: свадьба гр. Кайзерлинга, освящение корабля "Императрица Анна", известие о взятии Очакова. 3 июля 1739 состоялось бракосочетание принцессы Анны с принцем Антоном-Ульрихом, во время свадебных торжеств 6 июля "в театре отпразднен пастораль" (КФЖ). Для подобных празднеств А. должен был сочинять немало концертной музыки, гл. обр. в жанре кантаты. "СПб. вед." постоянно сообщают о том, что "во время обеда между другими концертами пели италианские виртуозы сочиненную от императорского капельмейстера кантату", "в просторной каморе учинен был от императорских виртуозов и певец изрядный, нарочно для сего дня сочиненный концерт" (СПб. вед., 1736, 5 февр., 13 дек.; 1737, 2 и 16 мая и др.). Из этих многочисл. соч. сохранилась лишь кантата "La Gara dell'amore e del zelo" ("Состязание любви и усердия"), исполнявшаяся в годовщину коронации Анна Иоанновны 28 апр. 1736 (СПб. вед., 1736, 29 апр., либретто в БРАН, партитура в Венской придв. б-ке, данные Р.Эйтнера). Возможно, что в начале своей спб. карьеры А. использовал и ранее написанную музыку. Известно, что во время одного из праздников он преподнес Императрице свои "музыкальные книги", за что ему было пожаловано 500 р.

Камерную музыку А. также исполнял на концертах во время придв. *куртагов*, к-рые при Императрице Анне бывали по четвергам и воскресеньям. Церемониальные журналы не сохранили сведений об

этой стороне придв. быта, однако регулярные концерты были заведены еще во времена Петра II. В марте 1729 газ. "Mercure de France" писала, что в России возник обычай "приглашать музыкантов от лучших немецких дворов для того, чтобы поселить их в Санкт-Петербурге, где Царь слушает концерты два или три раза в неделю" (МА 1, 31), и нет оснований полагать, что Анна, большая любительница итал. пения, и ее придв. меломаны, такие, как Бирон и Р.Г. *Лёвенвольде*, оставили это развлечение.

Неизвестно, когда возникла легенда о том, что А. покинул Россию в 1740. Из "Справки Соляной канторы о расходах на оперы, комедии, интермедии..." (РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 40 — 46) следует, что он исправно получал жалованье и в 1740 и в 1741. Во время недолгого царствования Иоанна Антоновича итал. музыка при дворе продолжалась по-прежнему (см., напр., "СПб. вед.", 1741, 18 авг. и 20 окт.), а в первый день рождения Елизаветы Петровны, праздновавшийся после ее вступления на престол, "как долго стол продолжался, то беспрерывно играла Италианская музыка с переменою концертов и арий" (Там же, 1741, 4 дек.). Косвенные данные о присутствии А. в СПб во время переворота подтверждаются указом от 18 сент. 1742, по к-рому капельмейстеру заплачено жалованье за этот год с прибавлением на дорожные расходы, а также "награждение за ево труды и исправность в вывозе из италии повеленных ему персон" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 57, л. 9, 13). Из этого же документа мы узнаем, что временное жалованье с 1 февр. по 15 сент. 1742 выплачивалось секр. Шпису, "который в небытность арая и в опере на лютне играл и на клавицымбале акомпанировал" (Там же, л. 12 об.). Сей Шпис упоминается и Штелином как один из музизиовавших при дворе лютнистов. Он замещал А. ок. по-

лугода, т. к. реально композитор отбыл из СПб не ранее марта; в конце февр. он упомянут в указе о выдаче денег "Итал. кампании" на поездку в Москву для участия в коронации (Там же, д. 65, л. 96). В сент. 1742 А. уже приступил к службе и в конце года вместе с двором вернулся в СПб. С ним прибыли "повеленные персоны", список к-рых у Р.-А. Моозера и др. исследователей приведен неточно: с 15 сент. 1742 в службу при "Итал. кампании" были зачислены Л. Салетти, Стацци, Т. Порта, Пассерини и Дж. Валериани (Там же, д. 57, л. 12). В указе не упоминаются поэт Дж. Бонекки и скрипач А. Вакари, вошедшие в список Моозера. Фамилия Бонекки вообще не проходила по выплатам док-там "Итал. кампании", возможно, он получал жалованье вместе с др. разрядом придворнослужителей. Прибыл он в Россию вместе с А. или неск. позже — неизвестно. А. Вакари зачислен в службу указом 21 нояб. 1743 (Там же, д. 65, л. 98). К моменту возвращения А. в "Итал. кампании" состояли П. Мориджи, Ф. и К. Джорджи, Р. Рувинетти, К. Мазани, в мае 1742 возвратился Д. Крикки, в оркестре играли братья Мадонис, Далольо, Фридрих и Пери. В 1743 кроме Вакари был зачислен в штат виолончелист "Гаспарий Пенейкий" (т. е. возвратившийся Г. Янески), в 1744 на службу поступил клавицимбалист Пикель (Там же, д. 62, л. 12). Т. о., в распоряжении А. снова был "преизрядный" камерный состав и первоклассные "оперисты".

В елизаветинскую эпоху осн. формы деятельности придв. капельмейстера сохранились почти без изменений, но занятость его значительно возросла. По-прежнему А. должен был сочинять оперы к имп. дням, но повторялись они теперь чаще, чем при Императрице Анне, возобновления требовали переделок, в том числе и музыкальных. О последних свидетельствует ВП 18 нояб. 1745 представить

2 оперы "из бывших прежде при дворе ЕИВ а именно в «744» году во время торжества замирения со шведскою портою да нынешняго «745» года во время торжества брачного сочетания их Императорских Высочеств, которые сочинить перед первыми с некоторою отменкою и пополнениями в балетах, в машинах и концертах, и из них в действо произвести одну на другой день высочайшего торжества возшествия ЕИВ на всероссийский престол, то есть сего ноября «26» дня, а другую к новому году..." (Там же, д. 68, л. 120). Речь здесь идет об операх "Селевк" и "Сципион", "пополнения в концертах" подразумевают замену муз. номеров. "Концертами" в России называли муз. произв. разл. жанров, в том числе и арии. Вмешательство композитора в партитуру, перемены составов, многократное повторение спектаклей, иногда с переносом на др. сцену (так, "Александр в Индии" шел 25 нояб. и 18 дек. 1755, 18 и 21 февр., 25 апр. 1756 на сцене спб. Оперного дома, а летом 1759 был поставлен в Ораниенбауме), продолжительность репетиций, доходящая в иных случаях до полугода (см. указ 4 дек. 1750 о запрещении пускать посторонних на пробы "Евдоксии Венчанной", готовившейся к "произведению в действие" 26 апр. 1751), — все это обязывало композитора отдавать мн. времени и сил. муз. театру. В 1742 — 59 он написал не менее 8 "больших" опер: "Seleuco" ("Селевк, 26 апр. 1744, Москва; либр. в РНБ, партитура неизвестна), "Scipione" ("Сципион", 24 или 25 авг. 1745, СПб, либр. в БРАН, партитура в ЦМБ), "Mitridate" ("Митридат", 26 апр. 1747, СПб; либр. в РНБ, БРАН, партитура в ЦМБ), "L'Asilo della pace" ("Прибежище мира", 26 апр. 1748, СПб; либр. в б-ке Геттингенского ун-та, партитура неизвестна), "Bellerofonte" ("Беллерофонт", 28 нояб. 1750, СПб; партитура в ЦМБ), "Eudossa incoronata, o sia Teodosio II" ("Евдоксия

---

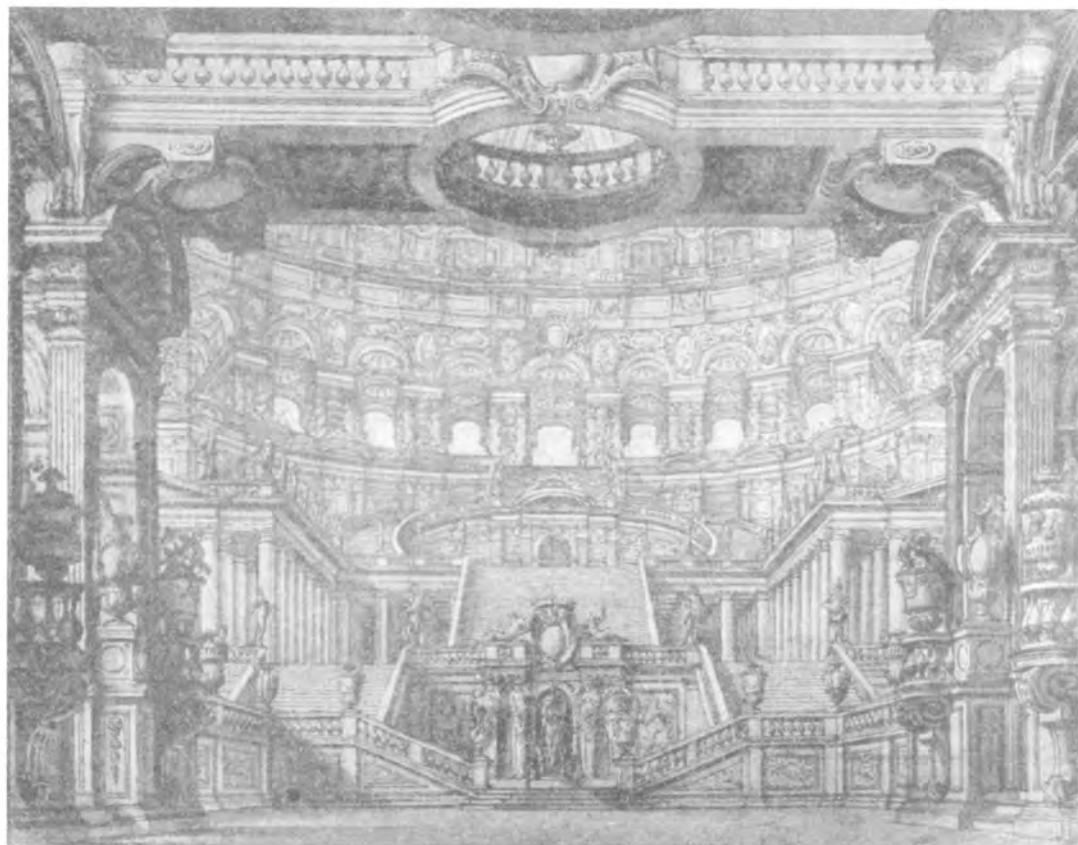
**Ф. АРАЙЯ**  
*Неизв. художник*



---

ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ ДЖ. ВАЛЕРИАНИ  
К ОПЕРЕ Ф. АРАЙИ "СЦИПИОН"

---



Венчанная, или Теодор II", 28 апр. 1751, СПб; либр. в БРАН, партитура в ЦМБ), "*Цефал и Прокрис*" (27 февр. 1755, СПб; либр. в БРАН, партитура в ЦМБ), "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии", 25 нояб. 1755, СПб; "клавир", т. е. бас с obbligатными вок. партиями, ОР РНБ, ф. 891, оп. 1, д. 52). На сегодня это наиб. достоверный, проверенный мн. исследователями перечень, однако можно предположить, что до нас дошли сведения не обо всех операх А. Обращает на себя внимание лакуна между 1755 и 1759. После апр. 1756 сведения о регулярных представлениях сериа в СПб прекращаются, известия об оперных спектаклях в Ораниенбаумском театре Петра Федоровича крайне сбивчивы и фрагментарны. Да и те годы деятельности А., к-рые документированы относительно полно, все же не позволяют историку представить картину во всех подробностях. Так, в 1751 достоверно известно лишь о представлении "Евдоксии Венчанной" 28 апр., однако ЖДГА указывает и на др. посещения оперы Императрицей: 16 февр. и 24 мая, а в "СПб. вед." сообщено о каком-то "аллегорическом представлении", имевшем место 5 сент. Какие именно произв. исполнялись в названные дни, пока не установлено.

Помимо "больших" опер "Итал. кампания" продолжала регулярно представлять интермедии. В хронографе ИРМ упомянуты лишь 4 спектакля в 1746, 1750 и 1757, ЖДГА содержит сведения об интермедиях, разыгрывавшихся 31 авг., 4 сент., 28 нояб. 1750; 27 сент. и 1 дек. 1751; 7 февр. 1752; 10 авг. и 15 окт. 1754; 27 сент. того же года велено было показать интермедию по случаю рождения в. кн. *Павла Петровича* (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 233 — 34); 9 авг., 4 сент. и 4 окт. 1755; 4 и 10 окт. 1756; 8 мая 1758. В авг. 1754 был дан указ о представлении итал. интермедий в Оперном доме каждую неделю по средам (Там же, л. 204),

такое же повеление дано и в мае 1755 (Там же, ф. 439, оп. 1, д. 10, л. 36 — 37). Если в аннинскую эпоху участие А. в "произведении" интермедий можно было лишь предполагать, то елизаветинские док-ты прямо сообщают о том, что это вменялось ему в обязанность. В указе 18 янв. 1753 Елизавета приказывает "всем италианской кампании и гоф музыкантам объявить высочайшее свое повеление, чтоб оные музыканты все как в опере интермедии, так и во французской комедии, а особливо имянно соизволила повелеть, чтоб арай, мадониус и оба виолончелисты (Далольо и Янески. — А. П.) в комедиях и в балетах все играли неотменно..." В заключение следует приказ: "Всем вышеписанным италианским музыкантам начать в оперный дом быть всем неотменно с будущей на сей неделе пятницы, то есть сего генваря с «21» числа, в которую будет италианская интермедия" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 11 — 12). Итак, А. несомненно приходилось (под угрозой штрафа и привода под караулом) принимать участие в интермедиях и исполнении балетной музыки. Балетами в то время сопровождалась почти все виды театральных зрелищ, они были обязательной частью сериа, и опубл. либретто опер А. сохранили сведения по крайней мере о двух балетах в постановке А. *Ринальди*: "*Cupid et Psyche*" ("Купидон и Психея" с оперой "Сципион", 25 авг. 1745) и "*Vaschantes*" ("Вакханты" с оперой "Цефал и Прокрис", 27 февр. 1755); музыка к ним была, скорее всего, написана А. Балетами также сопровождалась интермедии и фр. комедии. Из контракта Ж. Сериньи следует, что помимо 20 000 р. на содержание фр. труппы ему полагались "театр, декорации, музыка и балеты". Возобновляя договор, Сериньи оговорил, что не отчислен в 1750 — 53 специальную сумму на чулки, башмаки, ленты и пудру балетным артистам, т. к. в эти сезоны балеты при



фр. комедии не производились (Там же, д. 73, л. 55 — 66). В др. же годы они были.

Как и в аннинские времена, А. должен был в 40 — 50-е гг. сочинять много столовой музыки. Отличие торжественных кантат елизаветинской эпохи состоит в том, что в них весьма часто участвовали певчие *Придворного певческого хора*. Штелин сообщает о "замечательной музыкальной драме", сочиненной А. в качестве застольной музыки к бракосочетанию Петра Федоровича. "Она была исполнена в большом зале столовом составом оркестра и хора... церковных певцов и произвела изумительное впечатление" (89). "СПб. вед.", КФЖ, ЖДГА и др. хроники придают жизни к обычной формуле "италианская музыка инструментальная и вокальная" теперь нередко прибавляют: "...и хор придворных певчих пели по италиански" (напр., "СПб. вед.", 1750, 27 апр. и др.). Режим банкетных торжеств при Елизавете неск. изменился: помимо имп. и орденских дней стали праздновать дни рождений и тезоименитств в. кн. *Екатерины Алексеевны* (21 апр. и 24 нояб.) и Петра Федоровича (10 февр. и 29 июня), а затем и Павла Петровича. Банкеты бывали не только обеденные, но и ночные, после бала, оканчивавшегося обыкновенно в 12-м часу ночи. Торжественные застолья устраивались в Зимнем и Летнем дворцах в СПб, Петергофе, Ораниенбауме. Царица также имела обыкновение брать с собой итальянцев, навещая А.К. *Разумовского* на его мызе Гостилицы. Из многочисл. кантат и серенад А., написанных в елизаветинскую эпоху, известны лишь 4: "*La Corona d'Alessandro Magno*" ("Корона Александра Великого", между 1752 и 1754), "*Amor prigioniero*" ("Пленный Амур", диалог, 16 июня 1755, Ораниенбаум, либр. в БРАН), "*Urania vaticante*" ("Пророчествующая Урания", кантата с хорами, 7 июля 1757, Ораниенбаум, либр. в БРАН), "*Junon secourable*" ("Юно-

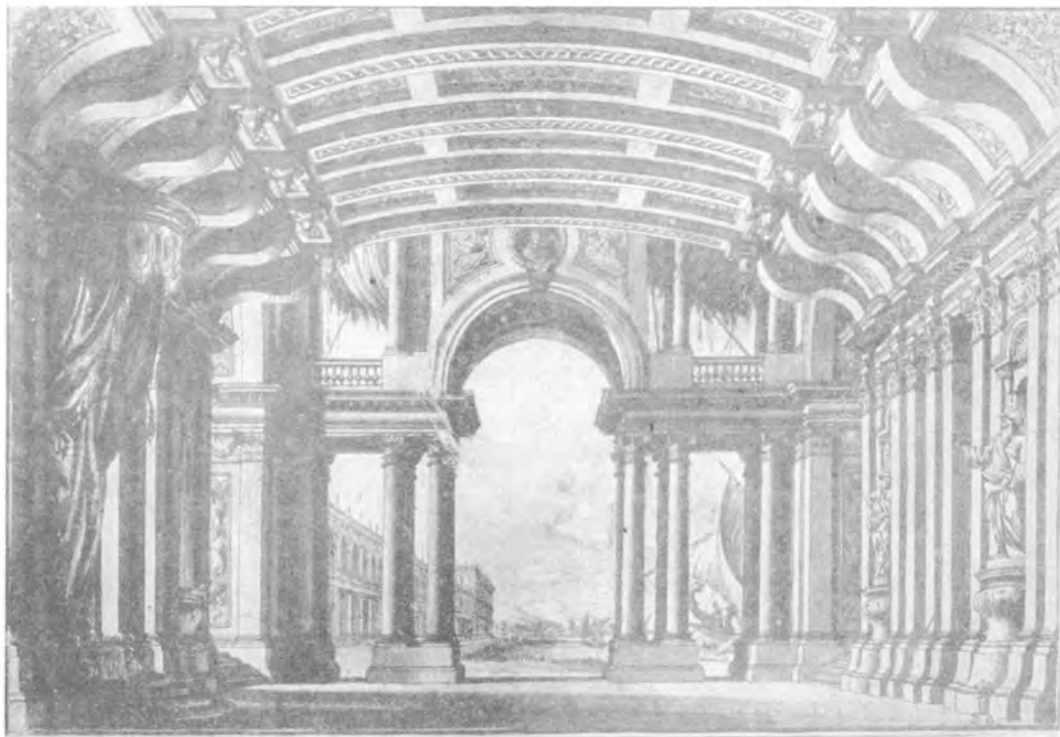
на-помощница", дек. 1757, упомянуто: П е к а р с к и й, 62). Музыка этих кантат не найдена.

В начале царствования Елизаветы куртаги с музыкой были назначены 2 раза в неделю: по воскресеньям и четвергам. По приезде Петра Федоровича весьма быстро вошли в обиход концерты великого князя: "Записки" Екатерины II сообщают, что в 1750 кроме 2 дней в неделю, по к-рым обычно давалась фр. комедия, назначено еще 2 дня для маскарадов, "пятый день взял Великий князь для своих концертов, а по воскресеньям, как и всегда, бывали куртаги" (107). Эти концерты Штелин описывает как весьма продолжительные — с 4 до 9 часов пополудни — и собиравшие до 50 чел. муз-тов. На участие в них А. также указывают "Записки" Екатерины. С сер. 50-х гг., когда большой и малый дворы фактически разделились и у Петра Федоровича появилась собственная капелла со своим капельмейстером, А., возможно, отошел от этих концертов. Свидетельства его муз. деятельности в Ораниенбауме относятся к более ранней эпохе, однако деятельность эта, очевидно, была весьма значительной, поскольку великий князь считал необходимым выплачивать ему особое вознаграждение и делать богатые подарки, как напр.: "Кафтан неделаной розовой з серебряными травами и з бортом ценою 170 р. Камзол неделаной же по серебряной земле золотыми шолковыми травами ценою 55 р. Ко оной паре прикладу саржи белой, пуговиц серебряных и на шляпу погишпан золотой ценою все 38 р. 93 к." (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 113, д. 61451, л. 110). Исполнение одного из ораниенбаумских соч. А. Екатерина описала на страницах, посв. устроенному ею празднику в саду 11 июля 1758: "Сели за ужин, и после первого блюда занавесь, закрывавшая большую аллею, поднялась; вдали показался подвижной оркестр, который везли двад-

---

**ПРОЕКТ ДЕКОРАЦИИ ДЖ. ВАЛЕРИАНИ  
К ОПЕРЕ Ф. АРАЙИ "ЕВДОКСИЯ ВЕНЧАННАЯ"**

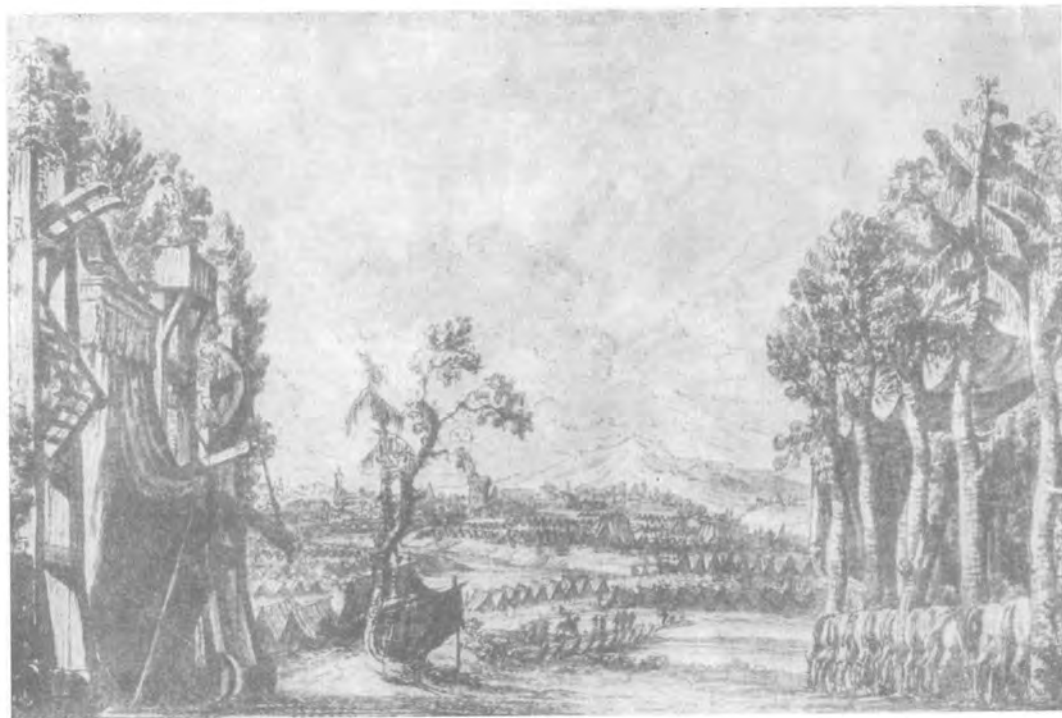
---



---

ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ ДЖ. ВАЛЕРИАНИ  
К ОПЕРЕ Ф. АРАЙИ "СЕЛЕВК"

---



цать быков, убранных гирляндами; а оркестр окружали танцоры и танцовщицы, сколько я могла их найти. Аллея была так ярко иллюминирована, что можно было различить все предметы. Когда оркестр остановился, на небе, как будто нарочно, над самою колесницею показался месяц. Это произвело необыкновенный эффект и очень удивило все общество... Все выскочили из-за столов, чтобы ближе послушать симфонию и полюбоваться зрелищем. Как скоро симфония кончилась, занавесь опустилась..." (212).

Банкеты, куртаги, концерты, послеобеденная музыка по средам, балы с "италианской музыкой" — расписание капельмейстера выходило весьма плотным. В ЖДГА несколько раз упоминается, что музыка продолжалась с 7 до 11 часов полудни. Подобные условия требовали огромного разнообразного репертуара, множества певцов и др. "искусных виртуозов". К сожалению, именно о репертуаре концертов А. неизвестно ничего. Полагают, что кроме его собственной музыки на них могли также звучать камерные соч. Далольо, Мадониса, Стацци, позднее В. Манфредини, Г. Ф. Раупаха. Об остальном можно только гадать.

Творчество А. имело важное значение для становления спб. муз. стиля. А. был едва ли не первым профессиональным композитором, положившим на музыку рус. стихи. Его арии из оперы "Цефал и Прокрис" стилистически смыкаются с спб. лирической песней, позднее оформившейся в жанр "российской песни". Исполнение сольных партий в операх А. было сценическим профессиональным испытанием для неск. молодых, а впоследствии известнейших в СПб муз-тов малороссийского происх. и спб. (сочетавшей рус., укр., итал. традиции) школы. М. Ф. Полторацкий, Г. Марцинкевич, М. С. Березовский, Е. Белоградская начали свою муз. и придв. карьеру ролями в операх А.

Муз. стиль, к-рый А. насаждал в СПб, — это стиль виртуозного барочного бельканто неаполитанской школы. Высокая тесситура, соревнование голоса с облигатным инструментом, соответствующим изображаемому аффекту, обилие виртуозных распевов и каденций, преобладание сольных номеров — все эти приметы жанрового архетипа сериа сохраняются у А., постепенно обогащаясь "местным колоритом": поражающими воображение массовыми сценами, огромным по тем временам оркестром с "трубами и литаврами", с течением времени появляется и хор. Замечательные исполнительские качества Придв. капеллы предопределили попытки использовать ее в оперных спектаклях. Q первом подобном опыте сообщает Штелин, переложивший для хора "хвалебные песнопения" И. А. Хасце из оперы "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита"), представленной во время празднования коронации Елизаветы. Тот же Штелин утверждал, что Б. Галуппи, племенный звучанием Придв. хора, специально остановился на либр. М. Кольтеллини "Ифигения в Тавриде", содержащем 10 хор. номеров. Относительно опер А. обычно утверждают, что эпизоды, обозначенные в них "сого", исполнялись ансамблем солистов, как это было принято в Италии. Вместе с тем несомненные указания на участие хора в кантатах А., использование хора из 50 лучших певчих в обрамляющих номерах оперы "Цефал и Прокрис" позволяют предполагать, что и в сериа у А. могли с нек-рого времени появиться хор. эпизоды. Оркестровка этих номеров с прибавлением труб, валторн и литавр свидетельствует в пользу этого предположения. Подобные эпизоды в качестве финальных или триумфальных имеются в операх "Митридат", "Евдоксия венчанная", "Александр в Индии", в либр. оперы "Сципион" упомянут не вписанный в партитуру "балет с хором". Невероятно

помпезные и многолюдные пантомимы, вроде штурма крепости в "Силе любви и ненависти", звуки "многих военных инструментов", усиливавших *Придворный оркестр*, виртуозный блеск солистов, хоры — все это создавало своеобразный спб. колорит "большой оперы" как части торжественного придв. ритуала. Творцом этого пышного, помпезного стиля, так гармонирующего с представлением о "русском барокко", был именно А. Капельмейстеры екатерининской эпохи от В. Манфредини до Д. Чимарозы, собств., не покушались на выработанный А. оперный тип, а лишь приспособивали его к менявшимся вкусам; при этом статичность, картинность, хор. оформление, развернутые инстр. эпизоды сохранялись, приобретая значение устойчивых характеристик жанра.

Безраздельное господство А. на придв. сцене закончилось с приездом в СПб Труппы Дж. Б. Локателли в конце 1757. Новое муз. развлечение пришлось настолько по вкусу столице, что в нек-рые месяцы КФЖ фиксирует посещение двором "италианской комедии" до 5 — 7 раз. Даже спектакли в имп. дни теперь осуществлялись Труппой Локателли. Музыка к сериа для этих спектаклей сочинял капельмейстер труппы Ф. Цоппис. К тому же у А. появился соперник и в придв. "Итал. кампании". В 1755 сюда был принят клавицимбалистом Раупах. Успех А. как композитора рус. оперы подвиг его продолжить это удачное начинание. Летом 1758 малые певчие исполнили новый опус Раупаха — "Альцесту", написанную, как и опера А., на либр. А. П. Сумарокова. Опера, очевидно, понравилась, т. к. исполнялась и на следующий год. Результатом вышеописанного стечения обстоятельств было то, что 27 июля 1759 А. по его просьбе был уволен в отставку и осенью покинул СПб, а на его место назначили Раупаха. Вероятно, А. расстался с Россией не столь

уж охотно, во всяком случае, когда весной 1762 вступивший на престол Петр III пригласил его занять прежнюю должность и приступить к сочинению коронационной оперы, А. домчался в СПб меньше чем за 2 месяца и 28 мая был зачислен в придв. штат капельмейстером с окладом 3000 р. Однако ему опять не повезло: 12 июля Екатерина II издала указ о сочинении заблаговременно новой оперы и балетов для празднования своей коронации придв. капельмейстером Манфредини. Очевидно, этим же летом А. в последний раз выехал из СПб, чтобы никогда более не возвращаться в Россию.

За годы спб. службы А., вероятно, обеспечил себе безбедную старость. Как капельмейстер он получал здесь от 1220 до 2000 и 3000 р. в год и, по обычаю, за каждое крупное соч. подарки, к-рые иногда бывали весьма значительными. Так, после исполнения оперы "Цефал и Прокрис" А. была подарена соболья шуба и 100 золотых полуимпералов. Как бы то ни было, по отъезде за границу А. нигде более не служил и не ставил на сцене свои соч. Предположение Моозера о том, что А. доживал свое век в Болонье, подтверждается его письмом к гр. А. Р. Воронцову от 22 янв. 1765, отправленным из этого города (РГАДА, ф. 1261, оп. 3, д. 320).

За долгие годы жизни в СПб А. вместе с др. артистами "Итал. кампании" смелнил неск. адресов: жил сначала в Старом Зимнем дворце, с 1747 в б. доме фельдмаршала Б. К. фон Миниха на Вас. о-ве, в 1754 артистов переселили в б. дом Мусина-Пушкина, при Петре III итальянцы вернулись в Старый Зимний дворец, теперь называвшийся Лейб-кампанским корпусом. Кроме того, А. приходилось подолгу жить в Москве и в загородных резиденциях обеих столиц.

В КФЖ за 1756 имеется любопытная справка о том, "коликое число для куртажных дней требуется от ямской канце-

ляррии под италианскую кампанию ямских подвод, також сколько употребляется экипажа от большой конюшни": кастрат Дж. Карестини и Мадониус-скрыпач выезжали на пяти лошадях в полуберлине, капельмейстер Арай и кастрат Салетти — на шести лошадях в берлине, двенадцать персон на двенадцати лошадях в линее, Ш. Шлаковская, К. Джорджи и "Дологлио" на шести лошадях в берлине... Стоит представить себе эту череду экипажей цугом, несущуюся при свете факелов с Вас. о-ва к Зимнему дворцу, и мы пойдем всю сказочную неправдоподобность того, что выше было рассказано сухим стилем исторической справки. А. вынырнул из этой фантастической жизни и исчез. Дата его смерти во всех словарях называется гипотетически и притом без достаточных оснований. Между тем в трактате "Regole armoniche", опубли. в 1775, Манфредини ссылался на А. как на здравствующего метра, и этот факт заслуживает хотя бы проверки.

Арх.: ОР РНБ, ф. 891, оп. 1, д. 52; РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 113, д. 61451, л. 110; ф. 1261, оп. 3, д. 320, л. 1 — 2; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 10, л. 36 — 37; д. 57, л. 9, 16; д. 65, л. 96; д. 68, л. 120; д. 73, л. 55 — 56; д. 88, л. 11 — 12, 233 — 34.

Лит.: КФЖ; ЖДГА; СПб. вед. 1736. 5 февр., 29 апр., 9 сент., 18 нояб., 13 дек.; 1737. 2 и 16 мая; Прим. на Вед. 1738. Ч. 17. С. 67 — 68; 1741. 18 авг., 20 окт., 4 дек.; 1750. 27 апр.; St ä h l i n 1; П е к а р с к и й 2; РБС: Алексинский — Бестужев-Рюмин; Ф а м и н ц ы н; Ш т е л и н; Ф и н д е й з е н 2; MR; МА 1; Л и в а н о в а; EdS; К е л д ы ш; ИРДТ; G g o v e; ИРМ 2, 3; P a r s o n s; Записки императрицы Екатерины II. М., 1990.

А.Л. Порфирьева

АРН (Agne) Томас Августин (12 марта 1710, Лондон — 5 марта 1778, там же), англ. композитор, ведущая фигура в англ. муз. театре 18 в. Современники считали его достойным преемником Г. Пёрселла,

композитором, способствовавшим утверждению нац. муз. вкуса. Его стиль Ч. Бёрни охарактеризовал как "приятную смесь итальянского, английского и шотландского" (см. *Английская комическая опера*). Опера А. "Love in a Village" ("Любовь в деревне") впервые увидела сцену за 10 лет до спб. премьеры 28 апр. 1772 (*Труппа Фишера*). Она представляет собой типичную для этого жанра смесь музыки разных авторов, 19 номеров написаны А.

Лит.: СПб. вед. 1772. 24 апр.; G e r b e r; Ф и н д е й з е н 2, 118; МА 2, 104; МЭ; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

АРНАБОЛЬДИ (Arnaboldi) Кристофоро; более известен под своим артистическим именем Комаскино (Comaschino) (между 1750 и 1755, Комо — после 1798, ?), итал. певец, кастрат (сопрано). Дебютировал в "Alessandro nelle Indie" ("Александр в Индии") П. Анфосси в театре "Аржентина" (Рим) в 1772, где на протяжении 3 следующих сезонов с успехом исполнял жен. партии в *операх-серии*. В 1775 — 76 пел в Венеции, в 1777 принимал участие в *концертах* Венского муз. об-ва вместе с Л. А. Пезиблем, под чьим влиянием, по-видимому, и принял решение отправиться в Россию. Прибыл в СПб осенью 1778. До 1780 выступал в организованных Пезиблем публичных концертах. Вероятно, весной 1780 А. был приглашен в *Итальянскую придворную оперную труппу*. Следует думать, что певца весьма ценили, т. к. при каждом очередном возобновлении контракта его оклад неуклонно возрастал (в 1782 — 1800 р.; с 1783 — 2000 р.; с 1786 — 2500 р. — АД ИТ 3, 67). На начало 80-х гг. приходится период наибольшей творческой активности А.: он исполняет гл. партии в операх, участвует в придв. и публичных концертах, совм. с Ф. Торелли, К. Каноббио и В. А. Пашкевичем пишет музыку

к "театральному зрелищу «Храм общей радости»" (1780). В 1781 вступает в члены *Нового музыкального общества*.

28 июля 1789 А. был уволен со службы по собственной просьбе. Однако в течение неск. последующих лет он еще оставался в России, хотя никаких данных о деятельности певца за это время, за исключением периодических объявл. в "СПб. вед." о его отъездах за границу, не обнаружено. В своих "Записках" М. Гарновский пишет, что вояжи А. были связаны с поручениями тогдашнего министра иностранных дел гр. А. А. *Безбородко*. Во всяком случае, А. вернулся в Италию весьма состоятельным человеком, т. к. смог приобрести земли, ранее принадлежавшие графам Висконти. О его певческой деятельности более ничего не известно.

*Роли:* Орфей — "*Orfeo ed Euridice*" ("Орфей и Эвридика") К. В. *Глюка*, 1782; Петр — "*La Passione di Gesù Cristo*" *Дж. Паузелло*, 1783.

*Лит.:* Гарновский М. Записки // РС. 1876. № 15. С. 246; АДИТ 1, 3; МА 2; *Орега Грове*.

*Е. С. Ходорковская*

**АРНОЛЬД** (Arnold) Сэмюэл (10 авг. 1740, Лондон — 22 окт. 1802, там же), англ. композитор, органист, изд. Длительное время служил гарпсихордистом в "Ковент-Гарден", создал множество произв. в разл. театральных жанрах. Комическая опера А. "*The Maid of the Mill*" ("Мельничиха"), представленная в СРБ *Группой Фишера* 5 мая 1772, была впервые исполнена в 1765 и шла в Лондоне с большим успехом. В основе сюжета — популярнейший роман С. Ричардсона "Памела". Партитура представляет собой смесь отрывков из итал. и фр. комических опер. А. принадлежат 4 номера, в их числе 2 развернутых ансамблевых финала по образцу новых и весьма быстро подхва-

ченных разл. нац. школами форм итал. *оперы-буффа*.

*Лит.:* СПб. вед. 1772. 4 мая; MR; МА 2, 105; *Грове*; ИРМ 3.

*А. Л. Порфирьева*

**Артиллерийский и инженерный шляхетный кадетский корпус** создан 25 окт. 1762 вместо существовавшей до того Артиллерийской и инженерной дворянской школы (ПСЗ 16, № 11696). Находился на правом берегу р. Петровки (Ждановки) в деревянных строениях, в 1794 — 97 построено каменное здание (архитектор Ф. И. Демерцов). 10 марта 1800 наименован Вторым кадетским корпусом. С первого до последнего возраста-класса воспитанники обучались танцам, в штате — учитель танцевального иск-ва, с 1792 — с двумя помощниками. Преподавание музыки официально не предусматривалось, но служил капельмейстер и был оркестр из 5, с 1792 — 12 муз-тов (ПСЗ 43, ч. 1, к № 11696 и 17051). По-видимому, кадеты все же учились пению и игре на муз. инструментах, без чего были бы невозможны устраивавшиеся муз. представления. Так, 21 авг. 1794 в честь гл. начальника корпуса П. А. Зубова была разыграна пастораль (на фр. яз.) "*La Fête champêtre*" ("Сельский праздник"), подробно тогда же описанная: на "веселой местности" неск. егерей строят памятник, звучит хор, "являются, ликуя, другие егеря", затем их танцы и музыка привлекают гренадер, "раздается мелодичная музыка", в заключение "егеря и гренадеры исполняют воинственный танец, при аккомпанементе хора" (*Жерве, Строев, 98 — 100*).

17 апр. 1775 при этом корпусе учрежден *Корпус* (др. назв.: Гимназия) *чужестранных единоверцев* (ПСЗ 20, № 14299).

*Лит.:* *Георги, 145; Жерве Н. П., Строев В. Н. Исторический очерк Вто-*

рого кадетского корпуса. СПб., 1912. Т. 1. С. 47, 98 — 100 и след.; Корпус чужестранных единоверцев // Военная энциклопедия. СПб., 1913. Т. 13.

*И.Ф. Петровская*

**АССАМБЛЕИ**, новая для России форма досуга, к-рая была введена *Петром I*. В 1-й трети 18 в. в А. принимали участие не только ЕИВ и его семья, приближенные вельможи, но и достаточно широкие слои населения СПб. По ВУ 26 нояб. 1718 в жизни столицы появились иностранные по происхождению, но со временем отчетливо обретшие нац. приметы петровские А., на к-рых осн. внимание уделялось не торжествам, пиршествам и танцам, а общению: "...вольное в котором доме собрание или съезд делается, не для только забавы, ибо тут можно друг друга видеть и по всякой нужде поговорить, и слышать, при том же и забава" (ПСЗ 5).

Идея завести в России А. возникла у Петра I после его посещения Франции в 1717. Фр. заимствование подтверждается и самим словом (*assemblée* — собрание). Эта разновидность дворянских собраний и раньше интересовала рус. путешественников. В 1706 кн. Б.И. Куракин упоминает об "осомбеях" в Гааге на пасхальных праздниках, к-рые устраивают мн. горожане. На А. соблюдалось обязательное условие: в доме, где учреждалось собрание, необходимо было присутствие "женской персоны" — хозяйки А. Если же не было у "честной мужской персоны... жены или дочери или какой свойственницы", то А. оказывалась невозможной и устраивался только бал (К у р а к и н, 156 — 57).

В ВУ Петра I регламентировались не только правила проведения А., но и нормы поведения присутствующих на них лиц, поскольку подобного рода собрания для России были необычными. А. сочетали в себе элементы *бала*, *маскарада* и *приема*; на них имп. семья встречалась не только с кругом вельмож, крупных гос.

деятелей и военачальников, но и с представителями иных сословий: "...знатными купцами и начальным мастеровым людем, а также знатным приказным, то ж разумеется и о женском поле их жен и детей" (ПСЗ 5).

А. начинались в 4 или 5 ч. пополудни, а заканчивались не позже 10 ч. (раннее окончание А. во мн. мотивировалось тем, что жители СПб в 1-й трети 18 в. приезжали в дом, где проводились А., на лодках).

Обязанности хозяина были не слишком обременительны: "...он не повинен гостей ни встречать, ни провожать, ни подчивать... но токмо повинен несколько покоев очистить, столы, свечи, питье, употребляемое в жажду, кто попросит, игры на столах" (Там же).

Об А. жителей СПб возвещали барабанным боем и прибывали к фонарным столбам объявл. Первая А. состоялась 4 дек. 1718 у генерал-адмирала Ф.М. *Анраксина*, затем А. проводились у (?) Толстого, М.Г. *Головкина*, П. Шафирова и др. Впоследствии установилась традиция открывать и закрывать зимний сезон А. у кн. А.Д. *Менишкова*. Государь (называвшийся вице-адмиралом Петром Михайловым) давал свои очередные А. в почтовом доме на Адмиралтейской стороне. Летом Петр I устраивал А. в Летнем саду. В СПб до кончины царя А. давались 3 раза в неделю. Генеральному прокурору П.И. *Ягужинскому* был поручен от Императора надзор за А.: российское общество должно было — по замыслу Петра — регулярно общаться, обрести культурный досуг, занимая себя в публичной ситуации играми (преим. шахматами), светской беседой, курением, игрой в фанты в кругу молодых женщин (<В е б е р>, 1423). И когда на очередную А. пришло немного посетителей, Ягужинский "сердился, что общество так мало, и начал вместо танцев какую-то игру, сказав молодому Строганову, чтоб тот на другой день до-



ставил ему список всех, кто у него был и кто не был" (Б е р х г о л ь ц 2, 95).

Важное место в структуре А. занимали танцы, для к-рых хозяин обязан был выделить особое помещение. Если для поколения покления самым главным в А. было общение, обмен информацией, то для молодежи безусловной привлекательностью обладали танцы. Именно через танцы, к-рые в 1-й трети 18 в. распространились и обрели статус общественно приличного времяпрепровождения (вспомним традиционное для российской официальной культуры неприятие танцевальной стихии), отеч. музыка начала осваивать ладовые, метроритмические и мелодические формулы, присущие европейской муз. практике. Все осн. танцы, популярные в рус. обществе в течение 18 в. (*менуэт, польский, контрданс, англез, экосез*), были освоены на А. Интересно, что лучшими танцорами на А. и первыми учителями танцев считались пленные швед. офицеры; их движения служили образцом при усвоении незнакомых пластических формул, фигур, манеры держаться и пр.

Обычная А. протекала следующим образом. Время прихода гостей не лимитировалось. Но все знали, что к 6 ч. приезжал государь, неск. позже — государыня и вдовствующая царица Прасковья Федоровна. Перед началом танцев хозяин дома подносил одной из дам по своему выбору бронзовый вызолоченный жезл и перчатку в знак владычества, давая тем самым знать, что в светской жизни господство принадлежит прекрасному полу. Избранная дама принимала звание "царицы бала" и называла по собственному выбору кавалера, посвящая его в "маршалы бала". Танцы открывались полонезами, за ними следовали менуэты, английские и др. Государь изобрел для веселья общества свой танец, близкий по характеру фигур к гротеску: от 30 до 50 пар под звуки похоронного марша медленно дви-

гались в шествии, напомиравшем траурное. Вдруг по знаку маршальского жезла музыка становилась подвижной, веселой, а дамы оставляли своих кавалеров и брали других среди нетанцевавших. Кавалеры ловили своих дам или искали свободных — поднималась веселая неразбериха, кутерьма, шум. Наконец, по новому сигналу маршала, всё опять приходило в прежний порядок, а те, кто оставался без дам, подвергались наказанию: нужно было осушить большой кубок — т. н. "штраф Великого Орла". Дамам, уставшим от танцев, предлагались чай, кофе, шоколад, варенье, лимонад.

На А. Петр I вел себя очень непринужденно, был неутомимым танцором: "...государь и государыня исполняли все, но как самые молодые люди, и делали по три круга, пока те заканчивали один. Государыня, впрочем, танцует так только с государем: с другими же она просто ходит" (Б е р х г о л ь ц 1, 145). По примеру первого лица гос-ва вели себя и крупнейшие вельможи. "Генерал-прокурор Ягужинский затеял танец, состоявший из 11 или 12 пар, которыми он сам управлял и который продолжался по крайней мере час. <...> Начал он с очень медленного, но исполненного прыжков англеза, потом перешел в польский... потом похожий на штирийский: в нем опять страшно прыгали и делали весьма забавные фигуры. Однако ж генерал этим не удовлетворился, не находя более новых фигур, он поставил всех в общий круг и предоставил своей даме, г-же Лопухиной, начать род арлекинского танца, который все по порядку должны были повторять за ней с тем, чтобы кавалер следующей пары выдумывал что-нибудь новое. <...> Г-жа Лопухина, потанцевав несколько в круге, обратилась к Ягужинскому, поцеловала его и потом стащила на нос ему парик, что должны были повторить все кавалеры и все дамы" (Б е р х г о л ь ц 2, 93).

Если А. проходила в доме у вельможи, у к-рого не было собственной инстр. капеллы, то приглашались муз-ты из придв. или из частных *оркестров*. В 1-й трети 18 в. в СПб пользовались популярностью оркестры Меншикова, кн. М. Ю. Черкасской, генерал-адмирала Апраксина и др. Очевидно, до начала 1720-х гг. танцы на А. сопровождались духовыми инструментами — трубами, гобоями, кларнетами, флейтами и литаврами. Возможно, только с организацией оркестра герц. К. Ф. Голштейн-Готторпского на А. зазвучали камерные составы. Придворный оркестр мог направляться для участия в публичных А., имеющих важное значение в жизни столицы и приуроченных к знаменательным событиям. Так, для проведения А. в Академии Наук "ЕИВ указала, чтоб к пребудущей неделе были публичные А. с музыкою, того ради прошу ваше благородие, чтобы приказали музыкантам и трубачеям, когда потребуем, чтобы оных изволили уволить" — 18 июля 1726 (П е к а р с к и й, 196). Участие в А. придв. муз-тов позволяет предположить, что поздние А. включали в себя уже не только танцевальную музыку, но и произв. камерного репертуара, предназначенные для слушания. Об этом свидетельствует распоряжение об оплате руководителю Придв. оркестра И. П. Хюбнеру: "По указу ЕИВ велено Гибнеру за композицию на нотах музыки выдать деньги 50 рублей, записать в расход и распискою на счет академический поставить. 24 декабря 1726" (Там же, 212).

Если в ранних А. сохранялись связи с фольклорной обрядностью (перенесение в танцы ритуальности, характерной для свадебного церемониала, любовь к арлекинаде, к-рая появилась у Петра I после второго заграничного путешествия и к-рая нашла свое воплощение в маскированном шествии "князя-папы"), то в А., проводившихся после смерти Императора,

наметились тенденции к усилению официального начала.

После кончины Петра I А. перестали проводиться регулярно, и только ВП Петра II 13 нояб. 1727 было попыткой их снова ввести в спб. обиход. Но уже в царствование *Анны Иоанновны* А. как указное развлечение прекратились окончательно, а сам термин вышел из употребления. Лишь иногда, с оттенком ностальгии по петровской эпохе, даются А.: напр., в 1748 при составлении плана размещения АН в б. дворце царицы Прасковьи Федоровны 2-й этаж здания был определен под "публичные" А. Д. И. Фонвизин называет А. собрание дворянства в 1777 в Варшаве.

*Лит.:* ПСЗ 5; <В е б е р Х. В.>. Записки Вебера // РА. 1872; П е к а р с к и й 1; К а р н о в и ч Е. Исторические рассказы и бытовые очерки. СПб., 1884; М о р о з о в П. История русского театра. СПб., 1889; К у р а к и н Б. Дневник и путевые заметки // Архив князя Ф. Н. Куракина. СПб., 1890. Кн. 5; Б е р х г о л ь ц 1 — 4; Б о ж е р я н о в И. Невский проспект. СПб., 1903. Вып. 1. Гл. 1; Ф и н д е й з е н 2; Ш т е л и н; К е л д ы ш; МЭ; ИРМ 2.

*Л. Н. Березовчук*

**АСТАРИТТА** (Astaritta) Женнаро (1745 — 49, Неаполь — после 1803, ?), итал. композитор и капельмейстер, работавший в СПб в 80-х и 90-х гг. Известно о нем весьма немного. Полагают, что он был учеником *Н. Пиччинни*, поскольку дебютировал как композитор неск. номерами для "L'Orfana insidiata" ("Случайный сирота") последнего (1765, Неаполь). А. нек-рое время руководил капеллой в Неаполе, затем работал в разл. городах Европы. Возможно, он приехал в СПб, надеясь получить здесь пост придв. капельмейстера, т. к. место любимца Императрицы *Дж. Паизиелло* оставалось вакантным с момента его отъезда из столицы. Однако А., по-видимому, опоздал — в марте 1784 на должность придв. капель-

мейстера был приглашен Дж. Сартти. А. прибыл в СПб в том же году, возможно, весной. Летом *Итальянская придворная оперная труппа* исполнила в Царском Селе его оперу "*La Dama immaginaria*" ("Мнимая дама", 1777, Венеция); скорее всего, этот спектакль знаменовал "апробацию" композитора. Впрочем, музыка А. звучала в СПб и раньше: в дек. 1781 *Труппа М. Маттеи* и *А. Оречи* представляла буффа А. "*Il Marito idolente*" ("Равнодушный муж"). Соседство оперы А. в репертуаре этой труппы с такими звездами итал. муз. комедии, как Н. Пиччинни, Т. Траэтта, П. Анфосси, говорит о том, что на рубеже 80-х гг. его произв. ценились европейскими муз.-тами.

В результате представления ко двору А. получил место капельмейстера Петровского театра в Москве, где 20 янв. 1785 был показан его балет "*La Vengeance de Cupidon, ou La Fête offerte par Venus à Adonis*" ("Отмщенный Купидон, или Торжество Венеры над Адонисом", балетмейстер Ф. Морелли). Считается, что А. возвратился в СПб в конце 1786, однако единственным свидетельством его пребывания в северной столице является датированный 1787 автограф оперы "*I Capricci in amore*" ("Причуды любви", ЦМБ). Неизвестно, увидела ли эта опера придв. сцену, никаких сведений о ее постановке не сохранилось. Писалась же она если не по заказу *Театральной дирекции*, то безусловно в расчете на придв. труппу, очевидно, это была еще одна попытка обеспечить композитору карьеру при российском дворе. Она снова оказалась неудачной, т. к. на место Сартти, покинувшего должность придв. капельмейстера вследствие дворцовых интриг, в 1787 был приглашен Д. Чимароза.

Неизвестно, провел ли А. следующие годы в СПб: вплоть до объявл. о его отъезде (СПб. вед., 1789, 2 февр.) никаких сведений о его муз. деятельности не со-

хранилось, за исключением анонса о концерте из соч. А., имеющем быть 28 янв. 1789 в *Аничковом доме* с участием итал. певцов и оркестра из лучших придв. муз.-тов. Однако отъезд, по-видимому, не состоялся, т. к. летом того же года в *Деревянном театре* была показана рус. комическая опера А. на либр. Я. Б. Княжнина "*Притворная сумасшедшая*" (переделка комедии Ж. Ф. Реньяра "*Les Folies amoureuses*", партитура в ЦМБ под заглавием "*La Finta foletta*"). Музыка оперы не содержит рус. цитат и элементов стилизации, это гладкое и ловкое бельканто, типичное для неаполитанской школы.

С 1789 по 1794 А., вероятнее всего, отсутствовал в СПб, в 1791 его написанная в СПб опера "*I Capricci in amore*" ("Причуды любви") шла на сцене венецианского театра "Сан Касьяно". В 1794 композитор вновь посетил северную столицу, сохранилось свидетельство о его отъезде в нояб. (АВПр, ф. ВКД, оп. 2/6, д. 35015, л. 279), а 4 авг. 1795 "российского Императорского театра комиссионер Ж. Астаритта с женою Франческою" въехал в Россию из Вены через Ригу (Там же, л. 320), с ним прибыла в СПб одна из лучших итал. трупп Европы, в к-рую входили С. и П. Мандини, С. Ненчини, Т. Сапоритти и др. знаменитые певцы своего времени. 24 сент. 1795 *Труппа А.* открыла свой первый спб. сезон оперой Ф. Бьянки "*La Villanella rapita*" ("Похищенная крестьянка"). Труппа, привезенная в СПб А., в течение примерно 10 лет поддерживала в столице высочайший уровень итал. оперного иск-ва, выступая на городских и придв. театрах, в концертах, в церкви Св. Екатерины. В репертуаре были оперы Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, П. А. Гульельми, а также самого А. Летом 1796 на сцене появились сразу 2 комические оперы А.: "*Rinaldo d'Asi*" ("Ринальдо д'Аст", 30 июня) и "*I Visionari*" ("Мечтатели", 14 июля, постановка 1772, Венеция).

Успех одноактного "Ринальдо д'Аста" был тем более убедителен, что композитору пришлось вступить в состязание с популярнейшим в СПб Н.М. Далеяраком, чья опера на тот же сюжет и под тем же назв. шла в Гатчинском театре почти одноврем. с оперой А. (1796). "*Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo*" опубликовал в 1796 4 арии из этой маленькой оперы (№ 2, 3), на следующий год она была переведена на рус. яз. и исполнялась артистами *Русской придворной труппы*. Опера "Мечтатели", написанная на популярнейшую в России комедию Дж. Бертати "Мнимые философы", мн. годы шедшую здесь с музыкой Паизиелло, также, по-видимому, понравилась. Она была даже опубл. в Москве вместе с собр. духовных соч. разных авторов, среди к-рых имелся также хор А. "Les Portes de la misericorde" (Ф и н д е й з е н 2, 302).

В 1799 А. стал инициатором устройства ежегод. великопостных *концертов* с исполнением ораторий. Традиция эта существовала в СПб еще со времен В.Манфредини, однако не отличалась постоянством. 8 марта 1799 в "СПб. вед." было опубликовано решение Театральной дирекции, по к-рому великопостное исполнение ораторий становилось одной из обязанностей Итал. придв. оперной труппы, в том же году поступившей в распоряжение Дирекции. По-видимому, примерно тогда же А. отошел от дел, передав управление труппой А. Казасси. В указе 1803 сказано: "...рассматривая претензии прежнего содержателя италийской труппы Астаритти, нашли мы, что и ему недодано по разным с ним расчетам 10 000 рублей... <к-рые> приказали мы на счет театральной дирекции ныне же выдать из Кабинета..." (Г а н е е в, 18 — 19). Летом того же года А. покинул СПб, объявл. о его отъезде опубл. 14 июля 1803. Далее о нем ничего неизвестно. Хотя А. был весьма плодовитым композитором, автором

более чем 40 опер, а также балетов, мотетов, кантат и др., из его наследия уцелело немногое. ЦМБ располагает, по-видимому, самым большим комплектом его партитур, кроме упом. здесь хранятся также "Ринальдо д'Аст", "Мечтатели", "Il Medico parisino" ("Парижский врач") (о постановке к-рой в СПб сведений нет) и оратория "La morte d'Abelle" ("Смерть Авеля").

С 1796 А. преподавал пение в *Театральной школе*, среди его учеников был П. М. Лавров.

Музыка А. профессиональна, но не слишком оригинальна. Паизиелло писал о композиторе: "Его приятный и естественный стиль завоевал ему расположение публики, однако любители часто имеют о нем другое мнение" (МА 2, 482).

Арх.: АВПР, ф. ВКД, оп. 2/6, д. 35015, л. 279.

Лит.: В о r d e J.-B. de la. Essai sur la musique ancienne et moderne. P., 1780; СПб. вед. 1789. 2 февр.; Г а н е е в С.В. Из прошлого Императорских театров. СПб., 1885. Вып. 1; АДИТ 3; Ф и н д е й з е н; MR; МА 2; Л и в а н о в а; EdS; В о л ь м а н; ИРДТ; G r o v e; ИРМ 2, 3; Кат. ГПБ; P a r s o n s.

А.Л. Порфирьева

**АСТАРИТТЫ Ж. ТРУППА**, итал. оперная компания, ангажированная в СПб в 1795 *Дирекцией императорских театров*, вероятнее всего, по инициативе возглавлявшего ее Н.Б. Юсупова. Страстный меломан и практичный администратор, Юсупов в сер. 1790-х гг. искал компромисс между необходимостью соблюдать режим финансовой экономии и привязанностью к итал. опере, воспитанной у петербуржцев долгими годами существования в столице *Италийской придворной оперной труппы*. Выход, найденный директором, и определил особенности соглашения, заключенного между антрепренером и придв. театральной администрации. Представление о нем дает обна-

руженный нами док-т, позволяющий не только вникнуть в детали договора, но и опровергнуть устойчивое — и, как выясняется, ошибочное — мнение о судьбе итал. оперы в России в последнее десятилетие 18 в. Речь идет о контракте с Астариттой, хранящемся в РГИА (ф. 1088, оп. 2, д. 375, л. 5 — 7). Этот 2-й контракт (1-й был заключен 1 сент. 1795 на 3 года. — Там же, л. 7) антрепренер подписал с большим опережением — 13 июля 1796, т. е. более чем за 2 года до вступления его в силу (1 сент. 1798). Запас времени нужен был Астаритте, чтобы ангажировать "на императорскую службу для оперы-сериа и оперы-буффа" ряд новых певцов, в числе к-рых была обещана даже звезда первой величины — знаменитый кастрат Дж. Крешентини (Там же, л. 5 об.). Помимо этого, Астаритта брал на себя обязательство ежегод. обновлять репертуар: в 1-й год компания должна была дать 86 спектаклей, из них 12 премьер, во 2-й — 82 спектакля при 8 новых произв., в 3-й — 80 спектаклей, в их числе 6 премьер. Было согласовано и количественное соотношение между жанрами: в год полагалось не менее 6 представлений *опер-сериа*. Сбор от каждого 2-го премьерного спектакля шел в пользу Дирекции (выражение "каждый второй" требует пояснений: в данном контексте оно означает, что Дирекция получала не половину суммы, собираемой за годовой прокат новой оперы, а лишь выручку за 2-й по порядковому счету спектакль, т. е. всего за 12, 8 и 6 представлений в 1-й, 2-й и 3-й годы соответственно. — Там же). Остальной поспектакльный сбор, включая деньги за проданные абонементы, поступал в распоряжение антрепренера, к-рый должен был содержать на эти средства труппу. Компания обеспечивалась казенными декорациями, костюмами, экипажами, обслуживающим персоналом. Сопровождать выступления певцов должен был *Придворный оркестр*. Особо

оговаривались условия, связанные с оперой-сериа: все расходы по приглашению и содержанию *grimo uoto* (кастрата) брала на себя администрация, предоставлявшая также необходимый в таких случаях *балет*. Столь выгодные на первый взгляд кондиции включали, однако, примечательный пункт: "Труппа, ангажированная ко двору, будет требоваться для опер-сериа и буффа, для концертов, ораторий, столовой музыки и куртагов, будь то в городе или за городом" (Там же, л. 6; оригинал по-французски). Любопытно, что ни число таких "требований", ни тем более их сроки не фиксировались: помимо праздничных и табельных дней, нужда в итал. муз-тах могла возникать в самое разное время и по самым разным поводам. Не зря Астаритта должен был каждый вечер являться к Юсупову за дальнейшими распоряжениями (Там же). Этот реестр взаимных обязательств завершился помесечным расписанием выступлений на 1798: сент., окт. и нояб. — по 10 буффа и одной сериа, дек. и янв. — 6 и 9 буффа соответственно, в февр. и мae повторялся режим сент. — нояб., июнь — 8 буффа и, наконец, июль — 7 буффа и 1 сериа, т. е. 80 спектаклей буффа и 6 сериа за 1-й год.

Мы не знаем, в какой мере 2-й контракт антрепренера воспроизводил условия 1-го соглашения, заключенного в сент. 1795. Можно, однако, с уверенностью утверждать, что статус компании был определен уже тогда: она, как мы видим, занимала промежуточное положение между двумя чистыми типами театральных предприятий, оформившимися в практике 18 в., — придв. и партикулярным театрами, содержащимися либо на казенный счет, либо на частные пожертвования и доходы от сборов (такой же промежуточный статус имел, к примеру, в 1780-е гг. венский Бургтеатр, а ранее в СПб — Труппа Дж. Б. Локателли). Обслуживая

"город и двор", подобная антреприза (певцы ее, кстати, носили почетное звание "придворных") должна была заботиться и о коммерческом успехе, и о монарших пристрастиях. Правда, в данном случае речь не шла о разл. репертуарной политике. Итал. опера была ориентирована на эстетические потребности и финансовые возможности элитарной соц. группы. Это ясно видно из списка лиц, абонировавших ложи в *Большом театре*, среди к-рых мы встречаем имена Куракиных, Головиных, *Строгановых*, Голицыных и др. (кстати, в числе абонентов ложи во 2-м ярусе значится "г. Державин". — АДИТ 2, 440). Впечатляют и суммы, взимавшиеся с владельцев абонементов итал. оперы за годовой наем, — 800 р. отдавали за ложу в 1-м ярусе, 500 р. — во 2-м. Смысл этих цифр проясняет их сравнение с окладом, к примеру, чиновника 8-го класса, получавшего в год 300 — 450 р., или мелкого служащего Театральной дирекции, существовавшего на 160 р. Правда, в "парадесе" можно было блаженствовать и за 25 к. К сожалению, нам не известно, пользовались ли бедные слои населения этой возможностью.

Состав А. т. был отменным. По данным итал. театральной периодики, он включал примадонн Дж. *Гаспарини де Купис* и Т. *Сапорити*, басов-буфф С. *Мандини* и С. *Ненчини* и "среднехарактерных" П. *Мандини* и В. Алиппи (Alippi). Все это были певцы на 1-е роли. 2-е партии резервировались за "среднехарактерным" Дж. Ристорини (Ristorini), "вторыми доннами" К. *Бальони* и Р. Катеначчи (Catenacci) и певицами-буфф М. Питро (Pitro), М. Александрой (Alessandra) и М. Карани (Carani). Капельмейстером оркестра значился К. *Каноббио*, а за клавишином сидели А. *Амати* и Дж. Борги (Borghi) — музы-ты, уже давно находившиеся на российской придв. службе. В 1796 к компании присоединились Т. *Мачурлетти* и А.М.В. *Тесто-*

*ри* — исполнители ведущих партий в операх-сериа.

По-видимому, первый спектакль труппы состоялся в Большом театре 24 сент. 1795, когда была показана "*La Villanella rapita*" ("Похищенная крестьянка") Ф. *Бьянки*. Об этом мы узнаем из чудом сохранившейся афиши — одной из 3, относящихся к выступлениям этой антрепризы и хранящихся ныне в ГЦТМ. Афишные данные не только расширяют наши представления о репертуаре компании, но и демонстрируют реальный режим ее работы: так, "Похищенная крестьянка" была сыграна в сент. — окт. 1795 5 раз, последовавшая за ней "*La Pastorella nobile*" ("Благородная пастушка") П.А. *Гульельми* — 7 раз. Подобный график вполне соответствует условиям контракта. Действительно, как мы видели, в пользу Дирекции Астаритта давал лишь каждый 2-й премьерный спектакль. Только-то эту малую часть сведений, да еще выборочные данные о выступлениях на придв. сценах, и донесли до нас док-ты театрального ведомства. Это обстоятельство еще раз подтверждает, сколь ненадежна статистика и полезна осторожность, когда речь идет об оперной жизни в СПб 18 в. Тем не менее для определенных заключений мы все же имеем основания.

В репертуар театра входили соч., уже завоевавшие к этому моменту европейские оперные сцены. Были среди них шлягеры, не сходившие с театральных подмостков долгие годы, такие, как "Похищенная крестьянка"; были совсем свежие новинки, как, напр., "*Il Matrimonio segreto*" ("Тайный брак") Д. *Чимарозы*; были и соч. уже знакомые петерб. аудитории — скажем, "*Il Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник") Дж. *Паузиелло*: Однако большая часть произв. показывалась горожанам впервые. Наиб. широко компания представила корифеев комического жанра — Чимарозу и Паузиелло (соотв. 7 и

8 назв.). Естественно, исполнялись оперы находившихся в это время в России В. Мартин-и-Солера и Дж. Сарти, как и самого антрепренера Астаритты. В общем, 25 опер-буффа, вынесенных на суд публики в 1795 — 1800-х гг., давали хорошее представление о современной панораме жанра (об операх-серии см. далее).

Энтузиазм, вызванный итал. спектаклями, был огромен. В мае 1796 кн. А. А. Голицына писала: "У нас здесь теперь есть прекрасная итальянская опера, и это очень прибавляет удовольствия к здешней жизни" (цит. по: Русский быт по воспоминаниям..., 217). Нек-рые современники находили, что аудитория, и в первую очередь женская ее часть, в выражении своих восторгов преступала границы приличий. Так, Ф. В. Растопчин сообщал в Англию А. С. Воронцову: "Наши дамы, законодательницы общества, обезумели. Певец оперы-буфф Мандини доводит их до крайних дурачеств" (цит. по: Осьмнадцатый век, 404). Впрочем, списать "крайние дурачества" лишь на счет экзальтированного поведения, нормативного для предромантической эпохи, было бы несправедливо. Итальянцы действительно заслуживали самых высоких похвал: к примеру, С. Мандини, первый моцартовский Фигаро, считался одним из лучших басов своего времени.

Успех компании вызвал первый в истории российской муз. культуры опыт оперативной издательской реакции — "Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo" Б. Т. Брейтконфа. Здесь публиковались отрывки из исполнявшихся на петерб. сцене опер. Иногда число этих фрагментов было особенно велико — напр., из "Gli Amanti consolati" ("Утешенные любовники") Сарти напечатано 8 номеров, что свидетельствовало о мере популярности соответствующих соч.

Правление Павла I внесло свои коррективы в деятельность труппы (на период траура по Екатерине II в связи с при-

остановкой театрально-конц. жизни ей было выдано из Кабинета 5000 р). Часть времени Император и двор проводили в загородных резиденциях — Павловске и Гатчине, — и певцов отправляли туда по первому требованию. По-прежнему спектакли шли в Большом и Эрмитажном театрах. По приказу Павла итальянцы должны были играть и в Каменноостровском театре всякий раз, как того пожелает польск. экс-король Станислав-Август Понятовский. Вряд ли подобная гастрольная география, сопряженная с утомительными поездками в заранее не оговоренные сроки, вызывала восторг у артистов. Определенные изменения претерпела и репертуарная политика. Еще по воцелении на престол Император адресовал директору театра распоряжение: "...стараться составить наилучшим образом оперу итальянскую, так, чтобы актеров хороших в ней было достаточно, не только для комической части, но в случае надобности, и для серьезной" (АДИТ 2, 60). С детства усвоив представление об опере-серии как о неотъемлемом компоненте праздничного придв. ритуала, Павел желал восстановить позиции жанра на российской сцене, явно пошатнувшиеся в последние годы царствования Екатерины II. С осени 1796 по 1800 было поставлено 7 новых сериа, показанных и на придв., и на городской сцене и превратившихся в крупные события театральной жизни.

Говоря об А. г., нельзя не упомянуть о ее участии в конц. жизни столицы. Оговоренное в контракте право компании на концерты в предпраздничные дни и в период Великого поста стимулировало исполнительскую активность артистов, возродивших даже традицию великопостного исполнения ораторий, в марте 1799 вмененную им в обязанность (см. Концертная жизнь).

Очевидно, финансовая сторона дел все же не удовлетворяла антрепренера. В 1799

он решил сдать свою труппу по контракту одному из петерб. купцов, однако натолкнулся на категорическое сопротивление Юсупова, не хотевшего превращать итал. оперу в сугубо коммерческое предприятие (Мордсон, 321 — 22). В апр. 1799 компания перешла в ведение Театральной дирекции. С содержанием были произведены необходимые расчеты, с оставшимися певцами заключены контракты (АДИТ 2, 542). 1 сент. на должность капельмейстера труппы был зачислен К. Кавос. Так на рубеже веков итал. оперный театр, отлученный в начале 1790-х гг. на неск. лет от гос. системы, вновь обрел свой привычный статус.

Т. о., анализ деятельности компании Астаритты опровергает ряд устойчивых предрассудков, утвердившихся в историографии по вопросу о судьбе итал. оперного театра в СПб в последнее десятилетие 18 в. И статус компании, и репертуарная афиша, и интенсивность выступлений никак не соответствуют утверждению, что для России в 1790-е гг. "блестящая пора итальянской оперы была уже позади" (ИРМ 2, 128). Скорее наоборот: именно в эти годы в аристократической и интеллигентской среде возникает слой слушателей, для к-рых итал. оперное иск-во из знака соц. престижа превращается в предмет эстетического переживания, что заставляет говорить о наступлении нового этапа в истории российской рецепции итал. оперы в России.

#### Р е п е р т у а р :

При составлении репертуара наряду с иными материалами учтены публ. в "Giornale musicale del teatro italiano...", иногда сдвигающие нижнюю границу на более ранний срок, а в ряде случаев являющиеся единственным источником сведений о постановке той или иной оперы в СПб.

Ф. Бьянки. "*La Villanella rapita*" ("Похищенная крестьянка"): 1795, 24 сент. (Большой театр), 26 сент. (Малый театр), 28 сент., 3 и 21 окт. (все 3 раза — Боль-

шой театр), 1797, 14 сент. (Гатчина); П.А. Гульельми. "*La Pastorella nobile*" ("Благородная пастушка"): 1795, 8 окт. (Большой театр), 9 окт. (Эрмитажный театр), 17, 18 и 29 окт., 17 нояб. (все 4 раза — Большой театр), 1797, 24 июня (Каменноостровский театр), 15 сент., 1 нояб. (Гатчина); Дж. Паузиелло. "*La Molinara*" ("Мельничиха"): 1795, 1 нояб. (Большой театр), 1797, 13 сент., 17 окт. (Гатчина), 1798, 15 сент. (Гатчина), 28 нояб. (Большой театр), 1800, 1 и 12 окт., 26 нояб. (все 3 раза — Большой театр); Д. Чимароза. "*L'Italiana in Londra*" ("Итальянка в Лондоне"): 1795 (Giornale, № 8 и др.); Чимароза. "*La Ballerina amante*" ("Влюбленная балерина"): 1796, 12 янв. (Большой театр); В. Мартин-и-Коллер. "*Il Burbero di buon cuore*" ("Благодетельный грубиян"): 1796, 12 мая (Большой театр); Паузиелло. "*Il Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник"): зима — весна 1796 (Giornale, № 13 и др.); Ж. Астаритта. "*Rinaldo d'Aste*" ("Ринальдо д'Аст"): 1796, 30 июня (Большой театр); Астаритта. "*I Visionari*" ("Мечтатели"): 1796, 14 июля (Большой театр); А. Сальери. "*Palmira, Regina di Persia*" ("Пальмира, царица Персидская"): 1796, 1 сент. (Эрмитажный театр); Паузиелло. "*Gli Zingari in fiera*" ("Цыгане на ярмарке"): 1796, 9 сент. (?) (Эрмитажный театр), 1797, 24 и 30 авг. (оба раза — Большой театр); Дж. Николлини. "*Le Nozze campestri*" ("Деревенские свадьбы"): 1796, 16 сент. (Большой театр); Паузиелло. "*Didone*" ("Дидона"): 1796, 12 окт. (1-й раз), 16 окт. (Большой театр), 19 окт. (Эрмитажный театр), 1797, Москва (во время коронационных торжеств), 1798, 31 янв. (Большой театр), 27 окт. (Эрмитажный театр), 1799, 18 мая, 16 июня, 6 сент., 1800, 17 июля, 9 нояб. (все 5 раз — Большой театр); Дж. Карпи. "*Gli Amanti consolati*" ("Утешенные любовники"): 1796 (Giornale, № 22 и др.), 1797, Москва (во время коронационных тор-



жеств); Чимароза. *"L'Impresario in angustie"* ("Импресарио в нужде"): 1797 (Giornale, № 32 и др.), 1798, 31 авг. (Гатчина); Гульельми. *"La Lanterna di Diogene"* ("Фонарь Диогена"): 1797, 4 сент. (Большой театр), 18 сент. (Гатчина); Паизиелло. *"Le Gare generose, ossia Gli Schiavi per amore"* ("Состязания в великодушии, или Невольники любви"): 1797, 16, 17, 25 сент. (Большой театр), 12 окт. (Гатчина); М. Портогалло. *"Lo Sprazzacamino principe"* ("Трубочист-князь и князь-трубочист"): 1797, 3 и 4 окт. (Гатчина), 11 нояб. (Большой театр); П. Анфосси. *"Zenobia in Palmira"* ("Зенобия в Пальмире"): 1797, 15 и 16 окт. (Гатчина), 13 нояб., 4 дек. (Эрмитажный театр), 1798, 2, 4 и 20 июня (все 3 раза — Большой театр), 1799, 3 и 16 мая, 21 июня, 31 авг. (все 4 раза — Большой театр), 1800, 10 июля, 24 окт., 3 дек. (все 3 раза — Большой театр); Чимароза. *"Il Matrimonio segreto"* ("Тайный брак"): 1797 (Giornale, № 62, 73), 1799, 29 нояб. (Гатчина); Чимароза. *"Il Credulo"* ("Легковерный"): 1797 (Giornale, № 69); Портогалло. *"I Due gobbi"* ("Два горбуна"): 1798; Сальери. *"Il Moro"* ("Мавр"): 1798, 16 янв., 3 сент. (Большой театр), 16, 18, и 19 сент. (Гатчина), 30 сент. (Эрмитажный театр); Мартин-и-Солер. *"La Festa del villaggio"* ("Деревенский праздник"): 1798, 19 и 22 янв., 7 февр. (Эрмитажный театр), 2 февр. (Большой театр), сент. (Гатчина); Паизиелло. *"Andromaca"* ("Андромаха"): 1798, ? (Эрмитажный театр); Чимароза. *"I Due supposti conti, ossia Lo Sposo senza moglie"* ("Два мнимых графа, или Муж без жены"): 1798, 9 апр. (Большой театр); Чимароза. *"Chi dell'altrui si veste presto si spoglia"* ("Чужим добром не разживешься"): 1798, 19 мая (Большой театр), 1 сент. (Гатчина); П.К.Гульельми. *"Le Due gemelle"* ("Близнецы"): 1798, 18 авг. (Большой театр), 4 сент. (Гатчина); Сарти. *"Le Gelosie villane"* ("Деревенская ревность"): 1798,

13 сент. (Гатчина); Чимароза. *"I Nemici generosi, o sia Il Duello per complimento"* ("Великодушные враги, или Состязание в комплиментах"): 1798, 3 нояб. (Эрмитажный театр); Сарти. *"Andromeda"* ("Андромада"): 1798, 10 нояб. (Эрмитажный театр), 1799, 11 мая, 6 июня, 12 июля, 26 авг. (все 4 раза — Большой театр); Анфосси. *"La Forza delle donne"* ("Сила женщин"): 1799, ? (Эрмитажный театр); Ф.Г.Химмель. *"Alessandro"* ("Александр"): 1799, 15 февр. (Эрмитажный театр), 28 апр., 3 авг., 16 сент. (все 3 раза — Большой театр), 1800, 24 июля (Большой театр); Паизиелло. *"La Finta amante"* ("Мнимая любовница"): 1799, 8 и 13 сент., 13 нояб. (Большой театр); Сарти. *"Enea nel Lazio"* ("Эней в Лацио"): 1799, 15 и 16 окт., 9 нояб. (Гатчина), 1800, 13 янв. (Эрмитажный театр), 25 и 30 янв. (Большой театр), февр. (Гатчина); П.А.Гульельми. *"Tomiri"* ("Томира"): 1800, 3 июля, 28 авг. (Большой театр).

Арх.: ГЦТМ, ф. афиш № 2778; РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 375.

Лит.: *Giornale musicale del teatro italiano...*; КФЖ на 1795 — 1800; Осьмнадцатый век. М., 1868. <Т.> 1; АДИТ 2,3; Русский быт по воспоминаниям современников. XVIII век. М., 1918. Ч. 2. Вып. 1; МА 2; Л и в а н о в а 2; ИРМ 2; М о р д и с о н Г.З. История театрального дела в России. СПб., 1994. Ч. 2.

Е.С. Ходорковская

АУЛЕТТА (Auletta) Пьетро (1698, Сан Анджело а Скала — сент. 1771, Неаполь), итал. оперный композитор неаполитанской школы, пользовался определенным успехом в сер. 18 в. Из 17 известных опер А. сохранились 4, написанные в 1725 — 1758. В СПб его имя всплывает в связи с пастиччо *"Il Giocatore"* ("Игрок"), исполнявшимся при дворе в 1757.

Лит.: MR; МА 1, 264; Grove; Parsons.

А.Л. Порфирьева



# Б

**БАББИНИ** (Babbini) Маттео (19 февр. 1754, Болонья — 22 сент. 1816, там же), итал. певец, тенор. В качестве 2-го тенора с успехом дебютировал в 1753 в Модене, позже пел в Венеции и на сцене придв. театра в Берлине. Отзыв современника не только дает представление об особенностях творческой индивидуальности Б., но и выразительно иллюстрирует эстетические идеалы эпохи: "Его голос, слишком тихий в нижнем и среднем регистрах, равно как и слабая грудь, не позволяли ему надеяться стать великим певцом, обладающим виртуозностью, силой и бравурностью. Но в кантабиле и адажио, во всем, что касается нежности и может волновать сердце выразительным произношением и чувствительностью, он был одним из самых драгоценных инструментов, подаренных природой итальянской сцене" (цит. по: МА 2, 248). Прибыв в СПб в 1777, Б. был принят в *Итальянскую придворную оперную труппу*. Возглавлявший ее Дж. Паизиелло сразу же оценил дарование певца и доверял ему в своих операх ведущие теноровые партии. Петербуржцы также имели случай слышать его в великопостных концертах в 1779 и 1780.

В этом же году Б. покинул Россию (СПб. вед., объявл. об отъезде 27 нояб. 1780). Впоследствии выступал в Лисабоне, Мадриде, Вене, Париже (где блистал в "Духовных концертах" и удостоился чести петь дуэты с Марией-Антуанеттой), на сцене Корол. театра в Лондоне и во мн. городах Италии, завершив карьеру в 1802 в Болонье.

*Роли:* Амазис — "Nitteti" ("Ниттети"), 1777; Ликомед — "Achille in Sciro" ("Ахилл на Скиросе"), 1778; Валерио — "Lo Sposo burlato" ("Ворчливый муж"), 1779; Фениций — "Demetrio." ("Деметрио"), 1779; Алкид — "Alcide al bivio" ("Алкид на распустье"), 1780; Джелино — "La Finta amante" ("Мнимая любовница"), 1780, все 6 Дж. Паизиелло.

*Лит.:* МА 2; Орега Grove.

Е. С. Ходорковская

**БАБОШИН** Андрей (? — ?), муз-т, капельмейстер, педагог. В 1742 поступил "гобоистским учеником" в *Сухопутный шляхетный кадетский корпус*, через 8 лет зачислен в штат корпусных муз-тов ("гобоистов"), в 1751 учил кадетов играть на "скрипиче", с 1762 — капельмейстер.

С 1 февр. 1765 по контракту принят в Академию художеств на место И. Е. *Хандошкина* обучать 3 муз-тов "на скрипке, флейте, виолончели и кларнетах, на каких из оных инструментов те ученики похотят обучаться", а также играть на торжественных собраниях и в ученических спектаклях, с прибавлением: "пока совершенно помянутые ученики обучатся" за собственный счет; оклад — 120 р. в год (РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 375, л. 1 — 2). 1 февр. 1766 подписал новый контракт; определением совета АХ 6 марта 1766 в связи с увеличением числа учеников и "в рассуждении примерного его обучения" оклад повышен до 150 р. Уволен с 1 дек. 1769 по его прошению ("обучать в оной Академии более времени не имею") в связи с получением им новой должности в корпусе ("за препорученною мне от Сухопутного шляхетного корпуса должностью". — Там же, л. 7 — 8).

Арх.: РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 375.

Лит.: Л и с о в а Н. А. Сухопутный шляхетный кадетский корпус — питомник отечественных музыкально-инструментальных кадров // ПКНО. 1983. Л., 1985. С. 269, 277.

*И. Ф. Петровская*

БАЛ (*фр.* baller — веселиться, танцевать), разновидность светских собраний, в т. ч. придв., форма придв. муз. быта, к-рая в течение 18 в. приобрела популярность во всех слоях спб. общества. Б. — празднество, привлекавшее россиян стилией музыки и танца, он допускал в условиях этикетности 18 в. максимальную степень неформальности в общении полов. Танцы на балах обрели статус "благородных общественных". Б. назывались также посв. танцам отдельные эпизоды празднеств и иных смешанных досуговых форм (см. *Маскарады*).

В 18 в. сложилось неск. разновидностей Б. в зависимости от повода, по к-рому они давались, от ситуации придв. жизни,

в к-рую Б. входил в качестве элемента, от общественного положения лица, дававшего Б., и т. п.

Придв. этикетный Б. включался в сложившуюся уже в аннинскую эпоху последовательность общегос. праздников (см. *Придворный музыкальный быт*) — религиозных, по случаю дня рождения и тезоименитства ЕИВ и наследников престола, годовщин коронаций и восшествий на престол, орденских дней, Нового года. Придв. этикетные Б. назначались также в связи с приездом знатных заруб. гостей — членов царствовавших домов, по случаю военных побед и важных внешнеполитических событий.

Регулярные придв. Б. давались в течение года в зависимости от "расписания" придв. жизни, чередуясь с оперными спектаклями, *концертами, куртагами или эрмитажами*. Эти Б., в сравнении с праздничными, были "немногочисленными", хотя число приглашенных могло достигать 1000 — 1500 чел. "При Елизавете на балы допускались даже нижние чины (л.-гв. полков.— Л. Б.) с женами при условиях: детей не брать, платья арлекинского и пеллигримского не надевать, деревенские платки не надевать" (Д и р и н, 269). В кн. *Павел Петрович* в конце 70-х гг. давал Б. по понедельникам "на Каменном острове, где они имели совершенно интимный характер. На эти балы приглашения делались от Великого князя и сверх того от каждого гвардейского полка наряжались по два офицера" (Там же, 297). В воскресных регулярных Б. при дворе *Елизаветы Петровны* ЕИВ выходила в зал по тому же церемониалу, к-рый соблюдался при торжественном шествии в церковь. Б. всегда открывал великий князь с *Екатериной Алексеевной* *менуэтом*; после них танцевали придворные и офицеры гвардии в чинах не ниже полковника (остальные чины права танцевать не имели). В 1781 — 1787 в. кн. Павел Петрович давал по 2 Б.

в неделю: во вторник в Зимнем дворце и в субботу в своем дворце на Каменном острове.

Званные придв. Б. иногда частным образом устраивали члены имп. фамилии по поводам, не имеющим гос. значения: Б. сопровождался свадьбы придворных из числа фаворитов; Б. давались, "чтобы приохотить Великих князей к танцам" (<П и к а р>, 140 — 41); маленькие воскресные Б. устраивались летом "в своем обществе" в 90-х гг. в Царском Селе; Б. в Таврическом дворце учреждались с увеселительной целью и т. п. Именно о таких "камерных" Б. частного типа сохранились сведения в КФЖ: "В аудиенц-камере увеселительный бал при комнатной малой музыке, а между тем фрейлины, дамы и кавалеры пели святочные песни" (КФЖ, 1770, 25 дек.). Записи в КФЖ показывают, что в екатерининскую эпоху с установившейся традицией эрмитажей Б. называли не только пышное, многолюдное придв. увеселение, но и частную вечеринку, на к-рой приближенные ЕИВ танцевали (во дворцах СПб или в *загородных резиденциях*): "В зале играла комнатная музыка, а господа дамы, фрейлины и господа кавалеры танцевали менуэты и контрадансы" (КФЖ, Петергоф, 1769, 14 июня).

Придв. Б. — в зависимости от числа приглашенных лиц, от размеров зала, в к-ром танцевали, — сопровождался *оркестром* или ансамблем "малой комнатной музыки". А в царствование *Анны Иоанновны*, когда еще не было деления на *Первый* и *Второй придворные оркестры* (2-й играл на Б.), в единый *Придворный оркестр* добавлялись муз-ты из полковых оркестров. Можно предположить, что с появлением в штате "*Итальянской кампании*" в задачу "*музыкантов иноземцев старых*" (см. Придворный оркестр) входило играть на танцевальных увеселениях — Б. и маскарадах. И в елизаветинскую эпоху полковых муз-тов непременно приглаша-

ли играть на Б., как во дворце, так и в домах спб. вельмож. Лишь при дворе *Екатерины II* сложился специальный коллектив, преим. из отеч. муз-тов, к-рые играли исключительно на Б. и жалованье к-рых было значительно ниже, чем у инструменталистов 1-го оркестра.

Особенностью всех официальных придв. Б. являлся разработанный и строго соблюдаемый этикет. Б. открывал всегда 1-й кавалер с 1-й дамой. Так, в. кн. Павел Петрович открывал Б. со старшей по чину обер-гофмейстериной гр. А.К. Воронцовой или с супругой. Все пр. гости, согласно этикету, "по порядку и званию своему поставляются после Их Высочеств" (К о м п а н, 35 — 36). Исключения составляли Б., начинающиеся с кадрили, и свадебные Б. при дворе, на к-рых молодые и почетная пара исполняли 1-й танец одновременно: старший кавалер с невестой и старшая дама с женихом. Табель о рангах при дворе строго соблюдалась, что отражалось на последовательности танцующих пар: "...привилегия отдавалась придворным чинам, высшим должностным лицам империи и офицерам гвардии" (Д о л г о р у к о в, 30). Придв. этикет переносился также на Б. более широкого круга, в частности, правило 1-го танца обязательно соблюдалось на аристократических придв. Б. и Б. во дворцах спб. вельмож.

Этикетные аристократические Б. примыкали к придв., будучи и по характеру церемоний, и по составу участников продолжением придв., но менее официальными. Так, "личные" праздники членов имп. фамилии служили поводом не только для придв. Б., но и для церемониальных Б. у виднейших представителей знати. Напр., при дворе давались Б. в честь рождения в. кн. Павла Петровича 20 сент. и 9 окт. 1754, а также Б. 1 нояб. у камергера И.И. *Шувалова*; рождение в. кн. *Александра Павловича* 12 дек. 1777 праздновалось не только двором, но также спустя неск.

недель на Б. у кн. Репниной; придв. торжества по случаю Нового (1766) года были продолжены 3 янв. у гр. Г. Г. Орлова в "штегельманском доме". Все это создавало общий праздничный фон жизни двора, служивший примером и образцом для виднейших сановных лиц СПб. В 1796 осенью в связи с присутствием в СПб швед. короля "было приказано всем придворным и знати давать балы" (<Г о л о в и н а>, 144), на что откликнулись гр. А. С. Строганов, генерал-прокурор А. Н. Самойлов и др.

В кругу аристократии особое место занимали танцевальные увеселения, устраиваемые иностранными послами: их Б. посещались самыми влиятельными лицами СПб. По сравнению с россиянами иностранцы имели то выгодное преимущество, что могли давать Б. в Великий пост, когда у православных были запрещены театральные зрелища, танцы и разрешались только концерты (см. *Концертная жизнь*), на к-рых в это время чаще всего звучали произв. культовых и кантатно-ораториальных жанров. "Они (послы. — М. В.) оживляют общество, потому что... часто дают роскошные обеды, блистательные пиры и балы" (С е г у р, 46 — 47).

Регулярные аристократические Б., желая не отставать от послов, устраивала многочисл. российская знать. Б. постоянно проводились в домах гр. М. Г. Головкина, князей С. Ф. Голицына, А. А. Вяземского, А. Б. Куракина и др. Увлечению Б. и участию в них не мешала даже сложная внешнеполитическая ситуация, напр., одноврем. ведение войны с Турцией и со Швецией в 1789: одно бальное празднество сменялось другим, и СПб как ни в чем не бывало продолжал веселиться. Особенно интенсивным был бальный сезон на масленицу — "бешеную неделю", как называет ее А. Т. Болотов. На эту неделю северная столица превращалась в огромную танцевальную залу, где всякий значитель-

ный и вовсе незначительный барин стремился представить к.-л. увеселение, в числе к-рых Б. занимали одно из ведущих мест.

Аристократические Б. включали более широкий круг участников, в т. ч. и тех, кто не был вхож на придв., в сравнении с ними они допускали большую свободу и оживление.

Б. на вечеринках, пирушках и в собраниях в кругу друзей и близких были еще одним шагом от официальности. Правилами, однако, предписывалось и на них "наблюдать таковую ж церемонию, каковую и в учрежденных (придв. — М. В.) балах" (К о м п а н, 42). Разумеется, соблюдалась лишь осн. церемонии, являющиеся правилами всеобщего бального этикета, такие, как "приглашать особу к танцованию, учинив ей кстати поклон, и быть примечательну, что и самому откланываться в ту минуту, как скоро вас приглашают к танцованию" (Там же, 41 — 42). Б. подобного типа давались по поводу семейных торжеств или, если у хозяев имелись дочери на выданье, с целью завлечь в дом потенциальных женихов и пр. Члены имп. фамилии могли вести себя как частные лица на организуемых ими неофициальных Б. в кругу друзей и собутельников, иногда с приглашением актрис и устройством пирушки.

Публичные Б., возникшие в сер. века, открыли доступ на танцевальные увеселения самому широкому кругу жителей СПб. На них нужно было покупать билет (изредка давались бесплатные публичные Б.), быть одетым в приличное платье, иметь достойные манеры. В 1769 танцевальная зала открылась на р. Мойке у столяра Кинта, где "каждое воскресенье будет музыка: желающие при этом забавляться танцованием за билет платить имеют 25 копеек, а женщины безденежно пускаемы будут" (С т о л п я н с к и й, 78).

Позднее публичные Б. время от времени давались разл. орг-циями и частными

лицами: клубом "Санктпетербургское английское собрание", основанным в 1770, фабрикантом Гарднером, *Музыкальным клубом* и др. В 1787 "англинские" Б. бывали по средам, в иных клубах — в др. дни недели. На подобные танцевальные увеселения стекался средний — наиб. многочисл. круг общества: небогатое, небольших чинов дворянство, состоятельные слои купечества и мещанства.

Иногда регулярные публичные Б. связывались с летними загородными увеселениями, существуя на попечении к.-л. вельможи. Напр., в 1789 танцы устраивались на дачах у А.С.Строганова и Л.А.Нарышкина. Меценаты могли по своему желанию давать серию публичных Б., демонстрируя щедрость и благотворительность перед горожанами. Именно так поступил в 1781 один из посланников по просьбе своей невесты.

Б. на празднествах становились в России 18 в. частью — самой привлекательной для участников — большого увеселительного сценария. В программе праздничных увеселений танцы не преобладали над всем прочим. Равноценными ее элементами являлись пиршества, фейерверки, спектакли, прогулки и гуляния, катания на лодках. Нек-рые празднества, включая все развлечения, могли длиться до 24 ч. и даже 2 дней. Однако наличие всех элементов было вовсе необязательным, что относилось и к танцам. К.-л. особых условий для них в структуре празднества не отмечалось, обычно они выделялись в отдельный Б.

Самый роскошный и знаменитый праздник в России 18 в. был дан кн. Г.А.Потемкиным 28 апр. 1791 в Таврическом дворце по случаю взятия Измаила. На этом богато декорированном празднестве были устроены все виды муз., театральных, садово-парковых и др. развлечений; Потемкин затратил колоссальные

средства для придания торжеству возможной пышности, блеска, экстраординарности. Анфилада танцевальных залов, ярко освещенных и нагретых, звуки неск. оркестров и изящные движения танцующих пар, наверное, более всего создавали праздничное настроение. Но обычно торжества были менее дорогостоящими, без потемкинской "азиатской роскоши".

С начала и до конца 18 в. во всех разновидностях Б. сохраняется та структура, к-рая сформировалась еще на светских торжествах и свадьбах петровской эпохи. Она включала в себя шествия, застолье и определенную последовательность танцев. Потому Б. всегда открывался и завершался особыми церемониальными танцами, состоящими из ритуальных поклонов и собств. танца. Строго соблюдался порядок смены танцующих пар. В чередовании танцев жениха и невесты, маршала и шаферов, посаженных отца и матери; братьев и сестер (см. *Польский*) сформировалась структура придв. Б., т. о. синтезировавшая нац. и западно-европейские традиции танцевальной культуры.

*Лит.*: КФЖ. 1770. 25 дек.; Компан Ш. Танцевальный словарь. М., 1790; Георги; Сегур Л. Записки. СПб., 1865; <Пикар>. С.-Петербург в 1781 — 1782 гг. Письма Пикара к князю А.Б.Куракину// РС. 1870. Т. 1; Дирин П. История Лейб-гвардии Семеновского полка. СПб., 1883; Бергольц 1 — 4; <Головина В.>. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Гольцовой. М., 1911; Долгоруков; Столянский (1926); Финдейзен 2; Штелин; Келдыш; ИРМ 3; Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М., 1987.

*Л. Н. Березовчук, М. В. Вознесенский*

**БАЛАХНИН** Архип (? — ?), муз-т, учитель музыки. Из "гобоистских учеников" *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*. Служил там же муз-том. 26 февр. 1770 по контракту принят в *Академию*

художеств "учеников обучать на скрипках и виолончелах, сколько желающих найдется". Сверх того обязывался участвовать в *концертах* и во время уроков танцев играть "на скрипке обще с воспитанниками" (РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 473, л. 1 — 2). Первоначальный оклад — за 12 "билетов" (2-часовой урок) — 5 р., в 1771 — 6 р. В 1772 просил о прибавке или увольнении; 16 марта 1772 совет АХ определил уволить муз-та И. Гейста, а Б. платить по 1 р. за "билет", из расчета 250 р. в год. Уволен с 29 нояб. 1772 "за неисполнение по контракту его должности" (Там же, л. 5, 8).

После продолжал служить в Кадетском корпусе. Муз-ты корпуса под его упр. нанимались АХ "для театральных представлений и для составления полного оркестра" (Сб. материалов..., 214) при торжественных академических собраниях, в частности в 1776.

Арх.: РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 473, л. 1 — 2, 5, 8.

Лит.: Сборник материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии художеств. СПб., 1864. Ч. 1. С. 214; Л и с о в а Н. А. Сухопутный шляхетный кадетский корпус — питомник отечественных музыкально-инструментальных кадров // ПКНО. 1983. Л., 1985. С. 269.

И. Ф. Петровская

**БАЛАШОВ** (Михайлов) Василий Михайлович (1762, ? — 1835, ?), танцовщик, балетмейстер, педагог. Питомец Моск. воспитательного дома, где получил танцевальное образование, учась у Ф. Беккари и Л. *Парадиза*. В 1780 был принят фигурантом в *Вольный российский театр* с жалованьем 150 р. в год. В 1783 закончил петерб. *Театральную школу*, где совершенствовался у Г. *Анджолони*, и 1 сент. был принят танцовщиком в петерб. придв. балетную труппу (см. *Балет*) с жалованьем 320 р. в год, включая квартиру, дрова и свечи. К 1803 жалованье увеличи-

лось до 1200 р. Был женат на дочери актера А. М. *Крутицкого*. Считался 1-м комическим танцовщиком, выступал также в пантомимных партиях и характерных танцах. Был выдающимся исполнителем рус. плясок, обладал драм. талантом. Исполнил роли: Марса в "Приезде Фетиды и Пелея в Фессалию" ("L'Arrivée de Thétis..."), музыка Дж. *Сарти* и Фонбрюна, Кратери в "Возвращении Полиорцета" ("Le Retour de Poliorcete"), музыка В. *Мартин-и-Солеpa* (оба спектакля 1799), Пьера Бушерона в "Деревенской героине" ("L'Heroïne villageoise", 1800), все 3 балета П. *Шевалье*, участвовал в балетах "Мельник" (1789), "Амур и Психея" ("Amour et Psiche", 1793), "Танкред" (1799), 2 последних Ш. *Ле Пика*, музыка Мартин-и-Солеpa, "Жертвоприношение благодарности" (1802) И. И. Вальберха, музыка С. И. *Давыдова*, в балетах Шевалье при опере А.-Э.-М. *Грепму* "*Panurge dans l'isle des lanternes*" ("Панург на острове фонарей", 1800) и др. 20 июня 1796 уволен из театра "за нерадение". В донесении от 21 июня написано: "Сказываясь часто больным, а при посылке к нему капельдинера или помощника на квартиру, дома не заставляли, за что неоднократно был наказан посажением в контору и выговорами..." (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3, л. 192). Б. оправдывался: "Служа при театре безпорочно тринадцать лет, с великою у публики похвалою, ласкаю себя надеждою у Вашего сиятельства за службу мою Вашего полного благолепия и прибавки жалованью: но теперь вижу ясно, что опережающие Вас жлесвидетели и возмутители Вашего на меня гнева, которые Вашему сиятельству меня оболгали..." (Там же, л. 193). Однако сам подал прошение об отставке, хотя в списках артистов продолжал фигурировать. Впоследствии характеризовался как танцовщик, отмеченный "усердием своим к должности, отличным талантом и похвальным поведением" (РГИА, ф. 497,

оп. 1, д. 1816, л. 2). В "день возобновления большого театра в 1802 году (в марте. — Г.Д.) по несчастному случаю разбит был павшею на него декорацией" (Там же). В марте 1803 обратился с прошением о назначении ему "в пенсион по смерть получаемого им жалованья 1200 рублей в год" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56421, л. 30). А. Л. Нарышкин поддержал его заявление и просил "постараться исходатайствовать для сего бедного человека насущный кусок хлеба, который он по справедливости заслужил..." (Там же, л. 31). ВП 28 марта 1803 велено было "получаемое им ныне из Театральной дирекции жалованье по тысяче по двести рублей на год обратить ему в пенсион и производить оный из Кабинета по смерти его..." (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 134). В 1804 Б. переехал в Москву, где ставил дивертисменты в Петровском театре. Впоследствии вернулся в СПб и до 1829 преподавал танцы в разных учебных заведениях. Последнее исполнение Б. рус. пляски — 28 окт. 1807 в комической опере В. Мартини-и-Солера и В. А. Пашкевича "Федул с детьми".

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56421; РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 816, л. 1 — 2; оп. 17, д. 53, л. 20 об.; д. 79, л. 134.

Лит.: А р а п о в, 85; АД И Т 3, 73 — 74; Б о р и с о г л е б с к и й, 33; Г л у ш к о в с к и й, 18 — 20; Т р о я н с к и й М. П. Подневный репертуар российского театра. 1757 — 1833 (опера и балет). КИ РИИИ, ф. 5, кор. 13, № 1, ч. 1; К р а с о в с к а я, 62, 63.

Г. Н. Добровольская

**БАЛЕТ.** Первая профессиональная балетная труппа, выступавшая в СПб, была итал. Во главе ее стоял А. Ринальди по прозвищу Фузано (труппа Ф. Арайи). В состав труппы входили его первая жена Д. Ринальди-Портези, его будущая жена А. Ринальди-Константини, венецианец Козимо Гаспаро Тези (Tesi Cosimo Gasparo), он же Томас, Тези (по прозвищу Корот-

кий), с женой (их совм. жалованье составляло 1000 р. в год), венецианец Джузеппе Бруноро (Вруного, Бруони) по прозвищу Длинный (жалованье 900 р. в год). Итальянцы жили в старом 2-этажном Зимнем дворце, находившемся на месте Эрмитажного театра и б. казарм 1-го батальона Преображенского полка. "При их покоех стоял военный караул из трех человек солдат посменно от полков, расположенных в Петербурге; за топкой печей смотрел придворный лакей Леонтьев. Их здесь довольствовали хорошим содержанием..." — писал В. Н. Всеволодский-Гернгросс (Театр при Анне, 54).

Из сохранившихся программ видно, что Итал. труппа приняла участие в балетах при операх "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти") Арайи, "*L'Ortolano*" ("Огородник", "Ортолано") Дж. М. Буни (обе 1736), "*Il Finto Nino, o vero La Semiramide riconosciuta*" ("Притворный Нин, или Узнанная Семирамида", 1737) и "*Artaserse*" ("Артаксеркс") Арайи (1738). Я. Штелин писал, что "кроме оперы, балеты давались еще раз в неделю попеременно с итальянскими интермедиями в комедиях" (Историческое описание..., 17). Кроме итальянцев в спектаклях участвовали кадеты Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, ученики Ж. Б. Ланде. В числе лучших назывались Николай Чоглоков, Сергей Челешкин, Андрей Самарин, Николай Тулубьев, Александр Шапиза, Иван Гневашев, Иван Шатилов, Василий Брилкин. Солировал ученик Ланде — Т. Ле Брюн, к-рый вместе с А. А. Нестеровым помогал Ланде в обучении кадет.

Гастроли итальянцев подготовили почву для создания рус. балета. Уникальность его заключалась в том, что в отличие от западно-европейского он зародился не как театрализация балетных или трансформация нар. танцев, а как результат учреждения *Танцевальной школы*, т. е.



организации хореографического образования, основанного на солидном опыте итало-фр. традиции. В 1738 фр. танцмейстер Ланде начал обучать 6 мальчиков и 6 девочек, к-рые через год уже выступали в придв. спектаклях, а с 1741 считались принятыми на придв. службу, т. е. в труппу театра. В 1742, во время коронации *Елизаветы Петровны* в Москве, юные исполнители участвовали в поставленных учителем балетах "Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и возвращении золотого времени" и "Золотое яблоко на пире богов, или Суд Париса" при опере "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита") И. А. Хассе. По свидетельству Штелина, Ланде тяготел к "серioзным" балетам, соответствующим "большим" операм, в антрактах или после окончания к-рых они развораживались. Мифологические сюжеты соседствовали с аллегорическими, где фигурировали Справедливость, Храбрость, Человеколюбие, Великодушие, Милость, Верность, Надежда и т. п. Ведущими исполнителями были А. С. Сергеева и Ле Брюн.

В России бальный танец не приобрел той гос. значимости, как в Западной Европе, где молодые люди участвовали в составлении фигур вместе с королем и королевой и где от танцевального мастерства во мн. зависела карьера. Однако популярность танца и балета при рус. дворе была чрезвычайно высокой, танцевать любила и Елизавета Петровна, и *Екатерина Алексеевна*, придворные не только участвовали в бальных танцах, но и выступали на сцене, а в начале 60-х гг. Ф. Гильфердинг поставил для них неск. балетов ("Сражение любви и разума" Д. Шпрингера, "Радостное возвращение к аркадским пастухам и пастушкам богини Весны", оба 1763, "Адис и Галатея" Й. Штарцера, 1764), в к-рых 10-летний Павел Петрович исполнил роль Гимена.

Естественно, что среди деятелей балета в сер. 18 в. гл. фигурой был танцмейстер, причем, по замечанию Л. Д. Блок, "не всякий танцмейстер становился балетмейстером, но всякий балетмейстер был прежде всего танцмейстер" (Б л о к, 267). При рус. дворе ведущие балетмейстеры давали уроки танца великим князьям и княжнам, фрейлинам и пажам, высшая знать стремилась залучить их в свои дома. Обучение предполагало не только собств. танцы, разнообразные сложные поклоны, но и хорошие манеры. Господствующий танец того времени — *менуэт*. Он исполнялся на балах, был в основе и профессионального обучения. Блок так описывала его: "В менуэте того времени кавалер и дама танцуют, не держась за руку, а большей частью на некотором расстоянии друг против друга, изредка сходясь, делая переходы и тогда только подавая друг другу руки. Это — медленные передвижения маленькими шажками то по кругу, то по прямой лицом друг к другу, часто ходом в сторону. Руки раскинуты и удерживаются на весу. И вот мягкость и непринужденность этих рук, гордость, но легкость и светская простота осанки, величавое, но приветливое несение головы, ясный, но сдержанный взгляд и есть вся прелесть менуэта. «Кто хотел бы видеть, как верно, по правилам, изящно и непринужденно нужно танцевать менуэт, тот должен был бы посмотреть этот танец при русском императорском дворе», — говорил Ланде" (Там же, 268). Менуэт действительно оказался близок рус. пляске, особенно жен., ее характеру и манере. Менуэт давал возможность вводить в него разнообразные вариации, где демонстрировалось индивидуальное мастерство. Разумеется, в исполнении рус. артистов менуэт мало-помалу трансформировался — закладывались основы будущей рус. танцевальной школы.

Вся история балета 18 в. — это процесс постепенного выделения балета как

*интермедии* из оперы или комедии и превращения его в самостоятельный род иск-ва. В творчестве Ланде и Ринальди балет — еще составная часть оперы.

Ринальди с женой Ринальди-Константини вернулся в Россию к коронационным торжествам 1742. Он работал в СПб вплоть до 1758: возглавлял труппу, а с 1747 и Танцевальную школу. В Европе Ринальди считался мастером комического бурлескного балета. Его петерб. творчество свидетельствует о расширении жанровой сферы. Судя по названиям, он ставил балеты трагические ("Бахванты" при опере "*Цефал и Прокрис*" Арайи, 1755), вносил в свои прои́зв. лирическую струю ("Балет цветков" при представлении "Соединение любви и брака", 1745), прибегал к стилизации в духе Новера ["Балет, представляющий китайское торжество" при опере "*Mitridate*" ("Митридат") Арайи, 1747]. Как и Ланде, Ринальди ставил балеты при операх, обычно "больших" и "серьезных". Соотношение содержания оперы и балетов не всегда можно проследить. Однако в большинстве случаев зависимость балетов от оперы очевидна. Часто танцевальные интермедии непосредственно дополняли и развивали действие опер, вплоть до того что оперные персонажи могли фигурировать в танцевальных сценах [см. "*Scipione*" ("Сципион"), "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии"), обе Арайи]. Часто, казалось бы, самостоятельные балеты переключались с действием оперы тематически, см. "*Eudossa incoronata, o sia Teodosio II*" ("Евдоксия венчанная, или Теодор II") Арайи и коммент. балетмейстера. Творчество Ринальди подготавливало отделение балета от оперы. В его спектаклях продолжали солировать Сергеева, Ле Брюн, он сам и его жена Антонина. При содействии Ринальди из-за границы были выписаны К. Маркони, Газтано Андреоцци Тордо, Дж. Фабьяни и его жена Мавра. Итальянцы

плохо переносили петерб. климат и часто болели.

В 1757 в Россию приехала оперно-балетная Труппа Дж. Б. Локателли. Она давала спектакли для двора и, впервые в СПб, — платные для публики. Ее хореограф Дж. А. Сакко в 1759 — 61 работал в придв. балете. Большинство ведущих танцовщиков Труппы Локателли также на больший или меньший срок были ангажированы на придв. сцену: А. Конти де Сале, Л. и А. Сакко, П. Гранже, Ф. Кальцваро, А. и К. Белюцци, А. Таулато и др.

Обособление балета от оперы в Европе было связано с эпохой Просвещения. Энциклопедисты выступили против соединения оперы и балета, против смешения слов и языка жестов, считая, что, чем художественнее вставные эпизоды, тем больше они искажают целое, ибо заставляют забыть о главном, задерживают действие, ослабляют интерес к нему. Ринальди знал об этих претензиях, когда старался связать балет с оперой непосредственно или тематически. Реформа балета была осуществлена тремя хореографами: австрийцем Ф. Гильфердингом, итальянцем Г. Анджолини и французом Ж. Ж. Новером. При больших различиях творческих устремлений их соединяло и общее: желание превратить балет в серьезное, достойное, познавательное и поучительное иск-во, намерение сменить придв. эстетику на классицистскую, освоение опыта современного драм. театра. На смену анакреонтическому и пасторальному сюжету пришла трагедия, высший жанр своего времени, была объявлена необходимость подражания природе. Борьба чувства и долга стала основой мн. конфликтов, причем обычно победа долга над чувством свидетельствовала об идейной гражданственности. Все перемены происходили в русле драматизации хореографического театра и признания его разновидностью театрального иск-ва. Из

3 корифеев европейского балета 18 в. двое — Гильфердинг и Анджолини — работали в России. Творчество Новера было представлено одним из его учеников — Ш. *Ле Пиком*, частично — Дж. *Канциани*. Балетмейстер в 18 в. был автором не только хореографического "текста", но и сценария, что позволяет не разграничивать эти 2 сферы деятельности. Известно немало случаев, когда балетмейстер писал и музыку.

Еще в Вене Гильфердинг попытался перенести в балет 3 трагедии фр. классиков. Можно предположить, что опыт был неудачным, ибо больше не повторялся. Гильфердинг вернулся к традиционным сюжетам. Однако мифологические, аллегорические, комедийные балеты были сконцентрированы на определенной теме, лишены дивертисментности и самодовлеющей развлекательности. Гильфердинг тяготел к лирической стихии и избегал трагического на сцене. Его первые постановки в СПб — "*Новые лавры*" Г. Ф. *Раупаха* и Штарцера и "*Прибежище добродетели*" Раупаха (1759) — были созданы в содружестве с А. П. *Сумароковым*, чей текст звучал со сцены. Однако такой жанр связывал хореографа, и впоследствии он не прибегал к соавторству подобного рода.

Вместе с Гильфердингом в Россию приехал композитор Штарцер, к-рый написал музыку к большинству балетов хореографа. По инициативе Гильфердинга в Россию были приглашены Джованна и Джованни *Мекур*, Л. *Парадиз*, С. *Обри*, Ж. *Фузи*. В балетах Гильфердинга участвовали также чета *Фабиани*, *Маркони*, *Таулато*, *Гранже*, выдающиеся рус. танцовщики В. М. *Михайлова* и Т. С. *Бубликов*.

Анджолини работал в России в 1766 — 1772, 1776 — 79 и в 1782 — 86, в общей сложности 15 лет. Анджолини — самый последовательный сторонник драматизации балета в духе эпохи, балансировав-

ший между требованиями классицизма и спецификой балета. В то время как Новер чувствовал этот разлад и скорее провозглашал приверженность правилам, на практике то и дело отступая от них в пользу балета, Анджолини стремился подчинить хореографический спектакль всем классицистским требованиям и приспособлял не столько трагедию к балету, сколько балет к трагедии. Это зачастую приводило к преобладанию пантомимы над танцем. Поэтому наибольших удач Анджолини достигал при новом подходе к традиционным сюжетам, к-рые он превращал в подлинные балетные драмы. Подражание природе балетмейстер видел в воплощении характеров и страстей. В Вене сотрудничал с К. В. *Глюком*, впоследствии сам писал музыку к большинству своих постановок. В отличие от Новера, полагавшего хореографа гл. автором балета, Анджолини отдавал первенство композитору, считая, что балет должен во всем следовать за музыкой. Обращался к рус. танцам ("*Забавы о святках*", 1767) и к рус. тематике ("*Семира*", по мотива трагедии Сумарокова на собственную музыку, 1772). Ведущие танцовщики в его балетах — *Обри*, *Михайлова*, *Бубликов*, *Фузи*, *Джованна Мекур*, *Парадиз*, *Ф. Морелли*, *К. Фабиани*, *Гранже*. Т. о., Анджолини работал фактически с теми же танцовщиками, к-рые приехали в Россию или поступили в труппу при Гильфердинге. При Анджолини появилась танцовщица *Бурнонвиль* да вернулась уехавшая было *Обри*.

В 1766 был разработан "Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям", где определялся состав балетной труппы, в т. ч. деление танцовщиков и танцовщиц на амплуа: серьезный, 1-й комический, деми-характер и ба-комик. Амплуа в балете того времени соответствовали жанрам, к-рые Новер определил следующим образом: "Танец

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ПЕЧАТНОГО КЛАВИРА  
БАЛЕТА В. МАРТИН-И-СОЛЕРА "ПОКИНУТАЯ ДИДОНА"

*D I D O N*  
*ABANDONNÉE,*

*BALLET TRAGIQUE EN CINQ ACTES,*

*de la composition de Mr. Le-Picq,*

*représenté sur le Théâtre Impérial de St. Petersbourg en 1792,*

*mis en musique*

*P A R M. M A R T I N,*

*Maître de Chapelle au service de Sa Majesté Impériale.*



---

*A St. Petersbourg,*  
*de l'imprimerie de Breitkopf,*

*1792.*

---

**И. И. БЕЦКОЙ**  
*Художник А. Рослин*



серьезный и героический по своему характеру близок к трагедии, смешанный или полусерьезный, обыкновенно называемый полухарактерным, — к благородной или, иначе говоря, высокой комедии, танец гротескный заимствует свои черты у комедии веселого, развлекательного жанра. <...> Танцовщики, подвизающиеся в одном каком-нибудь из этих трех жанров, должны отличаться от остальных характером своего дарования в той же мере, как и ростом, лицом и выучкой. Один будет величественен, другой галантен, третий забавен. Первый будет исполнять роли в сюжетах исторических и мифологических, второй в пасторальных, третий в картинах безыскусной сельской жизни" (Н о в е р р 1965, 172). В рус. "стате" оказалась прибавлена еще одна градация. Под термином "ба-комик", скорее всего в отличие от высокого комического, подразумевалась простонар.-комический (низкий) или гротесково-буффонадный танец.

Параллельно с Анджелини или во время его отсутствия балеты в СПб создавали Парадиз, Гранже, А. *Питро* и воспитанник рус. школы И. *Стакельберг*.

В дек. 1779 содержатель петерб. нем. театра К. Книппер обратился в Моск. воспитательный дом с просьбой дать ему 50 воспитанников для участия в спектаклях своего театра. Он брал их на полное содержание, обещал продолжать их обучение, после к-рого обязывался выплачивать им жалованье и предоставить квартиру. В числе отправленных 4 и 7 дек. 1779 в СПб воспитанников были 9 танцовщиков и 7 танцовщиц. Спектакли театра шли в СПб с дек. 1779 (или с янв. 1780) до сент. 1782 (или дек. 1782). Преподавали там Анджелини, Ф. *Розетти*, А. Серков. В конце 1782 контракт с Книппером был расторгнут, часть труппы была переведена в придв. балет, часть отправлена обратно в Москву.

2 балетмейстера, работавшие в СПб в 1780 — 90-е гг., оказались последователя-

ми Новера, переносили, видоизменяя согласно своим представлениям, его спектакли, пропагандировали его эстетику. Это Канциани и Ле Пик. Канциани приехал в 1779, работал до 1782, затем уехал и вернулся на период 1784 — 92, т. е. когда отсутствовал Анджелини, затем работал короткое время одноврем. с ним и продолжал после его отъезда. Канциани в балетной литературе рассматривается гл. обр. как педагог. Он действительно мн. сделал для школы, увеличил кол-во учеников и обучил более 100 из них, ревностно относился к своим педагогическим обязанностям. Однако среди его учеников выдающимся можно назвать, пожалуй, лишь одного И. И. Вальберха. Как балетмейстер он опирался на традиции Новера, и названия нек-рых его постановок повторяют новеровские, что позволяет предположить определенные заимствования: "Адмет и Альцеста", "Клеопатра" (оба 1781) — у Новера "Антоний и Клеопатра", — "Пирам и Тизба" (1791), все 3 на музыку К. *Каноббио*. Его балеты в оперных спектаклях — "*Armida e Rinaldo*" ("Армида и Ринальдо") Дж. *Сарти*, "*Cleopatra*" ("Клеопатра") Д. *Чимарозы* — органично связаны с содержанием, а в "*Castore e Polluce*" ("Кастор и Поллукс", 1786, Сарти) он даже назван режиссером всей оперы. Ведущими танцовщиками у Канциани были его жена Мария, Д. *Лефевр*, М. *Грекова*, Розетти, сам балетмейстер, И. *Пьемонтези*, Е. Зорина, в поздний период Обри, А. *Чианфанелли*, Ле Пик, Г. *Ле Пик-Росси*, Е. *Стеллато*, К. *Коппини*.

Ле Пик с 1785 в течение 7 лет работал в СПб танцовщиком при Канциани и затем еще 14 лет, за исключением 2, возглавлял балетную труппу. Ле Пик считал себя учеником Новера и перенес на петерб. сцену мн. постановки великого реформатора. Благодаря Ле Пик у балеты третьего европейского корифея были представлены петерб. зрителю достаточно

полно. Ле Пик добился того, что в России по распоряжению Александра I были изданы в самом полном виде "Письма о танце и балетах" Новера. Собственные постановки Ле Пика были выдержаны в требованиях эстетики Новера. В индивидуальном порядке Ле Пик обучал танцу ставших лучшими рус. исполнителями своего времени Н. П. Бериллову, А. И. Тукманову, Ю. К. Плетень, а также рано умершего Анисима Берилова. В балетах Ле Пика солировали он сам, его жена Росси, Грекова, Стеллато, Н. П. Берилова, И. И. Вальберх, А. И. Тукманова, Ю. К. Плетень.

12 июля 1783 датировано распоряжение Екатерины II на имя А. В. Олсуфьева об учреждении Комитета для управления зрелищами и музыкой, где в строгое расписание еженед. и ежегод. придв. представлений и концертов были внесены публичные представления "за деньги на Городских театрах" (АДИТ 2, 113). Театры эти были расположены между р. Мойки и Екатерининским каналом близ Коломны и на Царицыном лугу у Летнего сада. Сезон был открыт 24 сент. Создание общедоступного оперно-балетного театра — событие историческое. К нему восходит начало приобщения к опере и балету широких и разнообразных кругов зрителей и резкое увеличение и изменение репертуара балета, к-рый стал более общедоступным, более демократичным, рассчитанным на разные соц. слои зрителей. К таким постановкам можно отнести, напр., балеты "Зеленщик", "Мужик", "Мельник", "Как хотят", "Принужденный дурак", "Смешные деревенские приключения" и др. Увеличилось и кол-во экзотических сюжетов: "Зеила и Валькур", "Торговля арапами", "Калиф из Кордовы", "Темира и Терсис", "Молодая индианка". Широко распространенными остались балеты на античные и мифологические темы: "Диана и Эндимион", "Ахилл в Циресе", "Похище-

ние сабинянок", "Мстящий Амур", "Метаморфозы", "Любовь на Парнасе" и др.

С 1795 в качестве балетмейстера начал работать Вальберх. Не считая Стакельберга, чьи постановки появлялись эпизодически, Вальберх был первым воспитанником петерб. Театральной школы, ставшим балетмейстером. Как хореограф он сформировался в 19 в. В 18-м же ставил преим. одноактные балеты, дивертисменты, танцы в операх и комедиях. Впрочем, его одноактный балет "Новый Вертер" (1799) привлек всеобщее внимание современными аллюзиями.

Последние полтора года 18 в. и 2 мес. 19-го в балетной труппе главенствовал П. Шевалье, по всеобщим отзывам человек бездарный и нечестный. Огромное кол-во поставленных им за этот небольшой срок балетов сошли со сцены вскоре после его отъезда. В его практике усилилось небрежение к музыке, когда партитуры балетов стали составляться из фрагментов музыки разных композиторов. Формальным стало и отношение к содержанию балетов. Та тенденция, к-рая начала складываться в рус. балете и восходила к достижениям крупнейших западно-европейских хореографов, грозила прерваться. К счастью, пребывание Шевалье в петерб. балете оказалось недолгим.

Между тем труппа к концу века состояла из замечательных танцовщиков и танцовщиц. Ведущими были Р. Колинет, О. Пуаро, Н. П. Берилова, А. И. Тукманова, Ю. К. Плетень, Е. И. Колосова, С. И. Вальберхова. Состав и уровень труппы конца века был готов к тому, чтобы поддержать реформы, к-рые с первых лет 19 в. будет проводить Ш. Л. Дидло.

**Придворная балетная труппа.** Рус. балетная труппа считалась сформированной в 1741 из воспитанников Ж. Б. Ланде. О ее составе можно судить лишь опосредованно. В 1738 в Танцевальную школу было принято 6 мальчиков и 6 девочек. В та-

ком же составе ездили танцовщики на коронационные выступления в Москву: ВП предписывалось выдать Ланде деньги "обретающимся при нем во обучении танцования ученикам мужеска шесть, женска шесть, итого двенадцати человекам на дорожной проезд и на пропитание, по шести рублей каждому, семьдесят два рубля..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 57). Известен список труппы 1743, состоявшей из 7 танцовщиков и 5 танцовщиц, т. е. не идентичный спискам 1738 и 1742. В 1743 в труппу входили танцовщики *Т. Ле Брюн*, *А. Топорков*, *Михайло Литров* (Герентьев), *Семен Брюхов*, *Александр Лаптев*, *А. Нестеров*, *Козьма Орден*, танцовщицы *А. Сергеева* (Баскакова), *Елизавета Борисова*, *Аграфена Иванова*, *А. Аврамова* (Абрамова) и *Авдотья Лаврентьева*. Можно предположить, что 7-м танцовщиком стал *Ле Брюн*, к-рый был солистом в то время, когда все остальные лишь начинали свои занятия, но вряд ли *Ле Брюн* не был на коронации 1742 или ездил отдельно от Ланде. Что касается танцовщиц, то ВУ 21 февр. 1743 была уволена танцевальная ученица *Анна Михайлова*, и в списке 1743 ее уже не было. Возможно, она начинала обучение в 1738 и была тогда 5-й. Ибо *А. Лаврентьева* числилась в 1743 "вновь принятой". Т. о., можно предположить, что танцовщиков в 1741 было 7: 6 окончивших школу и *Ле Брюн*. Известных нам танцовщиц — 5 (вместе с *А. Михайловой*) из 6.

В 1743 *Ле Брюн* получал 400 р. в год, *Топорков*, *Литров* и *Сергеева* — по 350, *Борисова* — 300, остальные по 250, а "вновь принятой *Авдотье Лаврентьевой* по 50 рублей...". *Брюхов* исполнил роль *Борея* в "Балете цветков" *Ринальди* при опере "Сципион" *Арайн*. Известно, что *Литров* с 1748 обучал "танцованию имеющих при дворе *Ея Императорского Величества фрейлин*, тажож камер-пажей и пажей" (В с е в о л о д с к и й - Г е р н

г р о с с, 215), за что к получаемому жалованью прибавлялось еще 350 р., а с 1751 работал танцмейстером в гимназии.

С конца 40-х гг. труппа начала уменьшаться: 25 февр. 1747 умер *Ланде*, 26 окт. 1747 — *Лаптев*, 17 дек. 1751 — *Литров*, 27 янв. 1756 — *Сергеева*. В 1748 исполнилось 10 лет с момента начала обучения первого набора рус. танцовщиков, а срок их службы был 10 лет. Как заметил *Я. Штелин*, "некоторые вышли замуж, а некоторые получили свое от театра увольнение" (Краткое известие, 249). В 1748 *Нестеров* ушел на педагогическую работу, а *Аврамова* и *Борисова* — в отставку.

ВП 11 окт. 1748 назначалось жалованье вновь принятым в труппу танцовщикам: "...находящимся при дворе нашем при балетмейстере *Фузано* во обучении балетов *Сергею Нестерову*, *Алексею Михайлову* по сту по тридцати рублей каждому; *Марфе Максимовой*, *Наталье Сергеевой* по сту по десяти рублей каждой; *Авдотье Тимофеевой* по двести по шестидесяти рублей; *Авдотье Лаврентьевой* к полученным ею к пятидесяти рублям вприбавок по шестьдесят рублей, а с прежними по сту по десяти рублей..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 78, л. 53). По всей вероятности, эти танцовщики начинали учиться у *Ланде*, а заканчивали у супругов *Ринальди*. 18 авг. 1755 по ВП *С. Нестерову* и *Н. Сергеевой* "в прибавку определить каждому по пятидесяти рублей, а с прежними в дачу производить *Нестерову* по сту по осмидесяти рублей, *Сергеевой* по сту по шестидесяти рублей в год..." (Там же, д. 90, л. 77). А с 8 окт. 1758 было повышено жалованье *М. Максимовой* (в замужестве *Хандошкиной*) до 400 р. в год. Прибавки делались за лучшее "против протчих русских танцовальщиков и танцовщиц в балете искусство" (Там же, д. 93, л. 125). Позднее *Н. Сергеева* исполнила партию Европы в "аллегорическом



балете" Ф. Гильфердинга при опере "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада", 1762) В. Манфредини, М. Максимова принимала участие в балетах Анджолини при опере "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде", 1768) Б. Галуцци.

На протяжении всего 18 в. петерб. балет возглавляли фр., итал., австр. балетмейстеры, а рус. танцовщики выступали вместе с иностранными, причем числились в одних и тех же списках. Труппа поначалу называлась "италианской", затем "балетной".

В 1742 вернулся Ринальди, уехавший в 1738, с женой Ринальди-Константини. В 1748 он был командирован за границу с поручением ангажировать новых танцовщиков, и в 1749 — 50 в СПб прибыли Дж. Фабьяни с женой Маврой, К. Маркони из Болоньи, флорентиец Г. А. Тордо по прозвищу Жардино Тордиас (жалованье 1350 р. в год), впоследствии они понижались. Известно, что Тордо с Маркони исполнили партию Азии в "аллегорическом балете" Гильфердинга на музыку Штарцера при опере Манфредини "Олимпиада", Тордо участвовал в балетах Ринальди при опере Арайи "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт", 1750). Судя по жалованью, он был столь же выдающимся исполнителем, как и его жена, но данные о нем не обнаружены.

Все вновь прибывшие записаны в список, к-рый можно датировать 1757 (РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 35 об.). В том же списке фигурировали и рус. исполнители — 6 танцовщиков и 5 танцовщиц: Т. Ле Брюн, А. Топорков, С. Брюхов, К. Орден, С. Нестеров, А. Михайлов, А. Тимофеева, А. Иванова, А. Лаврентьева, М. Максимова и Н. Сергеева. В 1758 в СПб приехала Дж. Мекюри (в замужестве Прати).

С 1758 в придв. петерб. и великокняжескую ораниенбаумскую труппы начали переходить артисты из антрепризы Локателли: балетмейстер Дж. А. Сакко, П. Гранже, Ф. Кальцеваро, танцовщики Л. и А. Сак-

ко, А. Конти де Сале, А. и К. Белюцци, А. Таулато. Все они, кроме Гранже и Таулато, в 1761 — 62 покинули Россию. От Локателли же перешел Гаэтано Чезаре (Gaetano Cesare), или Цезарь, исполнивший с Нюти *pas de deux* в "Прометее и Пандоре" Кальцеваро (1761). Штелин писал, что его "легкие ноги виднее были в воздухе, нежели на полу" (Краткое известие, 254). В 1762 Чезаре поставил в Москве во время коронационных торжеств балет "Юрка бедный" на музыку Штарцера (?), а в 1764 уже танцевал в Венеции. Оливье и Ноден также перешли от Локателли. Оливье исполнил роль Юпитера в "Прометее и Пандоре". Он уехал из России в 1761. А в 1762 его уже разыскивала Императрица, требуя "выписать в службу ко двору Ея Императорского Величества... танцовщика Оливьера из Варшавы..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 102). Ноден (Naudin, Нейдин, Нюден), исполнивший роль Меркурия в "Прометее и Пандоре", поступил на придв. службу в окт. 1753 с жалованьем 700 р. в год и казенной квартирой. Кроме того, в Ораниенбаумском театре работали Ля Конте, один из 4 фигурантов в "Прометее и Пандоре", к-рый в 1767 — 68 был танцмейстером в Академии художеств, танцовщица мадемуазель Нюти (Nutti), исполнявшая в "Прометее и Пандоре" *pas de deux* с Цезарем, и танцовщица Эстрафен, также участвовавшая в "Прометее и Пандоре". 29 авг. 1762 в придв. труппу был принят "бывший в компании содержателя Локателли танцовщик Бортоло" (по др. источникам — Бартоло), ибо "как небезизвестно, что оный танцовщик Бортоло в ыскусстве танцев против протчих имеет преимущество", с жалованьем 300 р. в год и "толко при отпуске ево от двора выдать на дорожный проезд сто рублей..." (Гам же, д. 104, л. 62).

В придв. труппе в этот период работали сестры Дюшальмонт, Анна и Розита, получавшие по 150 р. в год каждая. В 1762

"за службу уволенной матери их", актрисы фр. труппы, "чтоб она, будучи долгое время в службе при высочайшем дворе со оными детьми ее не могла претерпевать нужды, сего Генваря с 1 числа жалованье производить обще на всех по тысяче рублей в год..." (Гам же, д. 97, л. 21).

Из рус. танцовщиков с 1758 в придв. труппе находились Антон Бианкин (Бянкин) и с 27 окт. — Дмитрий Махаев. Бианкин исполнил немую роль Полиника в опере "*Antigone*" ("Антигона", 1772) Т.Траэтты, участвовал в балетах Анджолини при опере Галуппи "Ифигения в Тавриде", П.Гранже при опере Траэтты "*Lucio Vero*" ("Люций Вер", 1774), Канциани при опере Дж.Паузелло "*Alcide al bivio*" ("Алкид на распутье", 1780). В 1782 он получал 450 р. в год, уволен 19 дек. 1783 с пенсией 225 р. Махаев исполнил роль Промака в "Новых аргонавтах" Анджолини, музыка Шпрингера (1770), участвовал в балетах Канциани при операх "Ифигения в Тавриде", "Алкид на распутье", "Кастор и Поллукс", музыка Сарти (1786). Был женат на фигурантке Авдотье Махаевой. В 1787 получал 400 р. в год, уволен 1 марта 1798 и определен тафельдекером (человек, накрывающий на столы) к высочайшему двору.

18 марта 1760 в труппу были приняты Михаил Орлов и Андрей Серков. Орлов участвовал в балетах Канциани при опере "Кастор и Поллукс" (1786). В 1786 получал 250 р. в год при казенной квартире с дровами, уволен 31 дек. 1786 и вместо пенсии по ходатайству одновременно получил 4/3 годового жалованья. А. Серков, отец муз-та А. Серкова, участвовал в балетах Канциани при операх "Ифигения в Тавриде" (1768), "Алкид на распутье" и театральном представлении "Храм общей радости" (2 последних 1780); в 1786 получал 400 р. в год при казенной квартире и 12 сажнях дров, уволен в 1802 с пенсией 400 р. В 1782 преподавал в труппе Воль-

ного российского театра, с 1795 служил танцмейстером АХ. Ум. в 1810. Вдове и 2-м дочерям был "пожалован" пенсия по 300 р. в год (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 376, л. 3). "Арапка" Ульяна Александрова была определена в танцевальные ученицы 30 мая 1760 с жалованьем 50 р. в год. В 1762 в труппу поступили Авдотья Сыромятникова с жалованьем 150 р. в год (уволена в 1783) и В.М.Михайлова, в 1763 — Марья Колумбусова.

На рубеже 1758 — 59 по рекомендации нового балетмейстера Ф.Гильфердинга была ангажирована чета *Мекур* — Джованна и Джованни. Они прибыли в июне 1759, но были зачислены с 5 нояб. 1758. 20 нояб. 1759 в труппу был принят Петр Обри с жалованьем 1000 р. в год, исполнивший роли Благородного пастуха в "Отмщеваящем боге любви" при опере "Олимпиада" (1762) Манфредини и Аполлона в "Возвращении Аполлона на Парнас" (1763) Штарцера, балетмейстер Гильфердинг. 1 июня 1759 был взят в труппу Л.Парадиз, в 1761 — С.Зануци (в замужестве *Обри*); в 1762 в придв. труппе выступала "искусная танцовка" (Штелин) девица де Шамон, к-рая изображала Фетиду в "аллегорическом балете" Гильфердинга при опере "Олимпиада" (1762); 16 авг. 1762 принята чета Б. и Д. *Приори*, а в 1764 — Ж. *Фузи* (в замужестве Бернарди).

Между тем менялся и рос состав рус. танцовщиков труппы. Еще в 1765 при Ораниенбаумском великокняжеском театре Петра Федоровича была открыта Танцевальная школа. В разных док-тах среди ее воспитанников назывались Анистья Афанасьева, Францина (Франциска) Ибершер, дочь валторниста Фридриха Ибершера, в замужестве Березовская (фигурировала также как Федорова — дочь Федора, т. е. Фридриха), Аграфена Игнатьева (замужем за "поручиком и кабинет курьером" Рудавским), Прасковья Михайлова, Прас-

ковья Петрова, Авдотья Степанова, Анисья Чурбанова, Вавила Афанасьев, Т.С.Бубликов, Петр Васильев, Трофим Кириллов, П. Колумбус, Вавила Медведев, Трофим Мельников, Пер Петипа, Т. Слепкин. 5 из них — Афанасьевы Вавила и Анисья, Петр Васильев, Ф.Ибершер и Т. Кириллов — выступали еще в спектаклях антрепризы Локателли, участвовали в балете Кальцесваро "Прометей и Пандора" на сцене Ораниенбаумского театра (1761).

А. Степанова числилась на придв. службе с 1756. Она исполнила партию Невежества в "Побежденном предрассуждении" Анджелини на его собственную музыку (1768), участвовала в балетах Анджелини при опере Галуппи "Ифигения в Тавриде", Канциани при опере Паизиелло "Алкид на распутье". В 1782 получала 350 р. в год, уволена в дек. 1783 с пенсией 175 р., к-рая ей выплачивалась еще в 1791.

Ф.Ибершер, В. Медведев и Васильев участвовали в балетах при опере "Ифигения в Тавриде" (1768). Ибершер в 1763 вышла замуж за скрипача и композитора М.С. Березовского, работала в труппе до 1774. О Медведеве известно лишь, что еще в 1791 он получал пенсию 60 (или 85) р. в год. Т. Кириллову приписывается одноактный балет "Остров дураков", исполненный на коронационных торжествах в Москве 29 сент. 1762, хотя документально это не подтверждено. А. Игнатьева в 1762 из Ораниенбаумского театра была переведена в петерб., а 6 июля 1762 "за болезнь" уволена с пенсией 50 р. в год, пенсию получала еще в 1786. Имена П. Михайловой, А. Чурбановой, П. Петипа и Т. Мельникова в дальнейшем не встречаются.

Из артистов, не связанных с Ораниенбаумским театром, нужно упомянуть Режину Мелли и (?) Каселли. 25 сент. 1759 из танцевальных учениц в труппу была переведена Р. Мелли с жалованием 150 р. в год. С 5 мая на придв. службе находилась жена муз-та Иозепа Каселли и вместе

с мужем получала 1000 р., в то время как ранее ему одному платили 500 р. в год.

В 1766 был составлен "Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям". Балетная часть "стата" включала в себя одного балетмейстера (2500 р.), 4 танцовщиков — "серьезного" (2000 р.), "1-го комического" (2000 р.), "деми-карактар" (1500 р.), "ба-комик" (1000 р.), 4 танцовщиц — "серьезную" (2000 р.), "1-ю комическую" (2000 р.), "деми-карактар" (1500 р.), "ба-комик" (1500 р.), 12 фигурантов и 12 фигуранток (по 300 р.). В "стат" были также включены 4 ученика и 4 ученицы (по 150 р. в год). В прим. было указано, что "танцовщикам и танцовщицам, кои десять лет здесь в службе безвыездно пробудут, следовательно, и лета, и силы свои потеряют, давать пенсион танцовщику от 150 до 200 рублей, последнее, если он здесь навсегда останется. Танцовщицам от 200 до 250 рублей" (АДИТ 2, 87). Пенсии выплачивались лишь при условии, что пенсионер не состоял на гос. службе.

Списка труппы 1766 не обнаружено. Однако Штелин привел в своей кн. "Музыка и балет в России XVIII века" список 1768: "Балетмейстер и первый танцор Гаспаро Анджелини. За ним следуют <танцоры>: Парадиз, Толято, Гранже, Тимофей Бубликов. Танцорки: Сантина Убри, Приер, Фузи (по мужу Бернарди), Джованна Мекур, Бурнонвиль. Фигуранты, или танцоры кордебалета: Франц Морелли, Трофим Шляпкин (видимо, Слепкин. — Г.Д.), Петр Васильев, Андрей Серков, Дмитрий Махаев, Петр Колумбус, Демьян Грозинский, Иван Данилов, Алексей Татаринов, Семен Брюхов, Вавила Медведев, Антон Бянкин, Михайла Орлов, Дмитрий Григорьев, Василий Коченков, Григорий Даровский, Дмитрий Высоцкий, Иван Бянкин. Фигурантки: Анна Дюкло, Францина Березовская, Катерина Слаковская, Марфа Хандошкина, Пе-

лагя Мошковская, Марья Петрова, Дарья Александрова, Анна Васильева, Мария Савопьянова, Авдотья Степанова, Авдотья Тимофеева, Варвара Михайлова, Авдотья Макарова, Марья Татарина, Марфа Топова, Пелагея Иванова, Афимья Кальянова" (Ш т е л и н, 168 — 69). Здесь фигурируют 4 танцовщика (не считая балетмейстера Анджолини), 5 танцовщиц, 18 фигурантов и 17 фигуранток, всего 45 чел.

Забегая вперед, стоит для сравнения привести все известные списки балетной труппы.

Стат	1766	1768	1786	1791	1799	1803
Балетмейстеры	1	1	1	1	—	1
Танцовщики	4	4	8	11	7	7
Танцовщицы	4	5	8	7	5	8
Фигуранты	12	18	13	17	12	19
Фигурантки	12	17	12	14	10	19
Общее кол-во	33	45	41	50	34	54

Итак, список Штелина не совпал со "статом". В нем 5 танцовщиков вместо 4, 18 фигурантов вместо 12-ти, 17 фигуранток вместо 12-ти. Список 1786, казалось бы, приближен к "стату", но в нем вдвое увеличилось кол-во солистов — танцовщиков и танцовщиц. В 1791 по сравнению со "статом" почти утроилось кол-во танцовщиков — муж. танец окончательно занял господствующее положение в балете. В 1799 труппа резко уменьшилась, а в 1803 вернулась к максимальному кол-ву танцовщиц (8) и увеличила кол-во кордебалета до 38 чел. (19 танцовщиков и 19 танцовщиц). Однако списочное кол-во труппы почти никогда не совпадало с реальным.

Хотя список Штелина значительно больше "стата", он не может считаться исчерпывающим. Правда, вряд ли, написав танцовщиц Дж. Приори и Дж. Мекур, он забыл их мужей Бартоломео и Джованни, — видимо, они в труппе уже не числились. Однако есть неск. человек, о чьей

работе в труппе за 1768 можно говорить почти наверняка. В АДТИТ названы Дарья Игнатъева, служившая с 15 янв. 1768, Марья Колумбус — с 19 нояб. 1763, Анна Поморская — с 1768 и Авдотья Сыромятникова — с 1763. Кроме того, в перечне исполнителей балетов при опере "Ифигения в Тавриде" (21 апр. 1768) фигурировали Марья Прохорова, Михайло Никитин и Иван Татарин. Т. о., практически труппа на 7 человек больше списочного состава, т. е. 52 чел.

Данные о вновь появившихся в этом перечне танцовщиках немногочисленны.

Имя танцовщицы Бурнонвиль неизвестно. Очевидно, она являлась предстательницей знаменитого дат. рода балетных артистов. В СПб она работала на рубеже 60 — 70-х гг., жила на Миллионной ул. в доме Шереметева. Бурнонвиль исполнила роль Рутении (России) в "Побежденном предраассуждении" (1768), участвовала в балетах Анджолини при операх "Олимпиада" и "Antigono" ("Антигон", 1770), обе Тразтты. Уехала из СПб в начале 1771 "с дочерью".

А. Сыромятникова окончила Танцевальную школу в 1763 и была определена в балетную труппу фигуранткой с окладом 150 р. в год; уволилась в 1783 с пенсией 125 р., к-рую получала еще в 1791.

И. Данилов, Д. Игнатъева и А. Поморская окончили Танцевальную школу 15 янв. 1768 и были определены в труппу фигурантами: Данилов с окладом 150 р. при казенной квартире с дровами, с 1787 — 250 р., Поморская с окладом 150 р., позже 250 р., Игнатъева — 200 р., с 1786 — 450 р. при казенной квартире с дровами. Известно, что Игнатъева и Данилов участвовали в балетах Канциани при опере "Алкид на распутье", а Данилов, кроме того, в его же балетах при опере Сарти "Кастор и Поллукс", в балетах Шевалье при опере А.-Э.-М. Гретри "Panurge dans l'isle des lanternes" ("Панург

на острове фонарей", 1800), в балетах Шевалье "Арианна, покинутая Тезеем на острове Наксос" и "Деревенская героиня" (оба 1800). Поморская уволилась в 1783 с пенсией 83 р. в год, Игнатьева — в 1787 с пенсией 225 р., обе получали пенсию в 1791. Данилов был уволен в 1796 с пенсией 180 р., но до 1801 получал прибавку в 70 р. "за исправление должности". В 1813 его вдова просила снабдить ее аттестатом "для беспрепятственного жительства во всех городах Российской империи" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 14, л. 163).

Катерина Слаковская (Шлаковская) была не только танцовщицей, но и певицей: она исполнила роли Исмены в "Armida" ("Армида", 1776) А. Сальери и Дорисы, подруги Ифигении, в "Ифигении в Тавриде" Галуппи, а также участвовала в балетах Анджелини при этой опере.

Афимья Петровна Кальянова, вышедшая замуж за актера Максима Волкова, в 1777 получала 200 р. в год при казенной квартире с дровами. На период 1786 — 90-х гг. покидала театр. С 1790 получала 300 р., а с 1798 — 375 р. Уволилась в 1798.

О большинстве упомянутых и не упомянутых Штелином артистов известно лишь, что они участвовали в балетах Анджелини при опере "Ифигения в Тавриде" (1768): Иван Бианкин, Дмитрий Григорьев, Демьян Грозинский, Алексей Татарин, Анна Дюкло, Пелагея Иванова, Пелагея Мошковская, Марья Петрова, Марья Прохорова, Мария Савопьянова (или Савостьянова). О пятерых известно чуть больше: Василий Коченков участвовал, кроме того, в балетах при опере "Алкид на распутье" (1780), а Иван Татарин еще и при театральном представлении "Храм общей радости" (1780), все балеты Канциани; Михайло Никитин, кроме участия в балетах при операх "Ифигения в Тавриде" и "Алкид на распутье", изображал Нептуна в балете "Новые аргонавты" (1770), возможно, участвовал и в балете

"Прибежище Купидона", оба Анджелини при опере "Антигон" (1770) Тразтты (правда, там исполнитель назван Николаем). Известно также, что Григорий Даровский, находясь уже в отставке, в 1784 ходатайствовал об определении в театр капельдинером, но получил отказ, а Вавила Медведев до 1791 получал пенсию в 60 р.

Из артистов, не участвовавших в "Ифигении в Тавриде", Дарья (?) Александрова фигурировала среди исполнителей балетов Анджелини при опере "Achille in Sciro" ("Ахилл на Скиросе", 1777) Паиззелло. О 5 остальных — Анне Васильевой, Дмитриии Высоцком, Авдотье Макаровой, Марье Татарининой, Марфе Топовой, — кроме упоминания Штелиным, сведений нет.

Следующий обнаруженный список балетной труппы относится к 1786. Однако существовали исполнители, не попавшие ни в список 1768, ни в список 1786 и, видимо, подвизавшиеся на сцене в промежутке между этими годами. Это Аграфена Барина (или Баранова), Басси, Мария Борисова, Дарья и Татьяна Гавриловы, Анна и Марья Ивановы, Алексей и Сергей Михайловы, Петр Петров, Анна Сатовская, Иван Татарин, Анна Цокколи.

В 1772 роль Гимenea в балете "Андромеда" Гранжe исполнил Сергей Михайлов, имя к-рого более в афишах не встречалось.

30 дек. 1779 был уволен фигурант Алексей Михайлов с пенсией 60 р. в год, о работе к-рого в театре сведений нет. Позже, в 1784, он обращался в контору имп. театров с просьбой выдать "на проезд ему до Москвы для исправления собственных надобностей полугодового пенсионера" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 82), хотя оказалось, что деньги эти уже были получены; в 1785 Михайлов заявил о потере выданного при отставке абшида, вида на жительство, вместо к-рого получил другой.

9 сент. 1777 Танцевальную школу окончил Петр Петров, принятый в труппу фигурантом с окладом 120 р. при казенной квартире с дровами. Известно, что

Петров участвовал в балетах Канциани при опере Паизиелло "Алкид на распутье" и театральном представлении "Храм общей радости". В 1784 Петров просил о прибавке к жалованью, "ибо плата из получаемых ныне в год 120 рублей за наем квартиры, в содержании себя имеет крайнюю нужду" (АДИТ 2, 168). В справке сказано, что Петрову положено иметь казенную квартиру и дрова, "но по недостатку казенных оной не имеет" (Там же, 169). Здесь же приведена ведомость окладов, среди которых 120 — у одного Петрова, остальные от 200 до 450. Было ли увеличено жалованье Петрова, неизвестно. Однако 23 окт. 1785 поступила жалоба от актера Никиты Маркова, что актерами Иваном Петровым и Антоном Крутицким, а также фигурантом Петром Петровым он "был бит и таскан за волосы... <за что> оных актеров — Крутицкого за поношение ругательными словами своего инспектора, а Петрова за причиненную сверх оного товарищу своему обиду — держать под стражею в Конторе двою суток... фигуранта ж Петрова, как и прежде сего во многих дурных качествах и неблагопристойностях находился, а сверх того и от балетмейстера Анджелини объявлено, что и по должности состоит не нужным, то, за таковые чинимые для общества неблагоприятные поступки и по ненадобности, от службы сей Дирекции, с данным о его непорядочных поступках аттестатом, выключить, удовольствовав при том заслуженным жалованьем..." (АДИТ 2, 296).

5 из упомянутых выше танцовщиц — Аграфена Баринава, Дарья Гаврилова, Анна и Марья Иванова, Анна Сатовская — оказались участницами балетов Канциани при опере "Алкид на распутье" и при театральном представлении "Храм общей радости", а Татьяна Гаврилова была упомянута лишь в одной из 2 программ — "Алкид на распутье". Никаких иных данных об этих танцовщицах не

обнаружено. В "Храме общей радости" была занята также Анна Цокколи. С 1774 она работала в Венеции, в 1779 вместе с сестрой Терезой приехала в СПб, однако в придв. труппу они приняты не были и, видимо, в 1780 покинули Россию.

С 1766 (?) по 1784 работала в балетной труппе Ангелика Казелли (Каселли). Она служила по контрактам с жалованьем 1200 р. в год и 200 р. "проездных". 1 февр. 1784 была уволена до окончания срока последнего контракта "по добровольному соглашению" с Дирекцией театров (АДИТ 3, 82) и выдачей третьей части жалованья и "проездных" денег. После увольнения преподавала в балетной труппе Шереметева.

Список 1786 (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 53, л. 20 — 22) включал в себя следующих артистов: балетмейстер Г. Анджелини, танцовщики Ш. Ле Пик, А. Чианфанелли, Ф. Розетти, И. Шваб, А. Казасси, Л. Де Росси, И. Еропкин, В. Балашов, танцовщицы Г. Ле Пик-Росси, К. Чианфанелли (урожд. Коппини), Е. Стеллато, Т. Шваб, Е. Зорина, Д. Игнатьева, М. Грекова, А. Иванова; фигуранты Т. Слепкин, М. Орлов, Д. Махаев, П. Колумбус, И. Данилов, И. Неелов, А. Греков, Е. Греков, А. Григорьев, Т. Лазырев, И. Камель, К. Стакельберг, И. Гонзалиус, фигурантки А. Степанова, А. Иванова, М. Стакельберг, М. Дероссиева, А. Петрова, М. Колумбусова, Т. Бахирева, А. Прокофьева, М. Крыкова (в замужестве Грекова), Д. Айвазова, Матрена Борисова, М. Лошенкова. Сюда надо добавить находящихся во временном увольнении Марию Борисову, А. Волкову (Кальянову), А. Михайлову, А. Тевес, М. Бубнову, а также А. Гамбурову и А. Айвазову, не попавших в список по неизвестной причине.

След., если по списку в труппе было 8 танцовщиков, 8 танцовщиц, 13 фигурантов и 12 фигуранток (всего 41 чел.), то фактически было 14 фигуранток, а с ушедшими на короткие сроки танцовщицами общее кол-во составило бы 48 чел.

1 февр. 1769 в труппу были приняты фигурантами выпускники Танцевальной школы Авдотья Иванова и Иван Неелов, отец будущей знаменитой танцовщицы Евгении Нееловой (в замужестве Колосовой). Оба получали по 150 р. в год при казенной квартире с дровами. Иванова дослужилась до 300 р., Неелов — до 250. Иванова уволилась в 1798 (?), Неелов — в 1792 с пенсией 125 р., но продолжал работать. Окончательно покинул театр в 1804. Известно, что Неелов исполнил роль Силена в "Арианне, покинутой Тезеем на острове Наксос" (1800), участвовал в балетах "Возвращение Полиорцета" (1799), "Деревенская героиня" (1800), все 3 Шевалье, а также в балетах Канциани при опере "Алкид на распутье", при театральном представлении "Храм общей радости" и опере "Кастор и Поллукс".

В 1774 была определена в труппу фигуранткой окончившая Танцевальную школу Мария Бубнова с окладом 200 р. в год. Она участвовала в балетах Канциани при опере "Алкид на распутье", при театральном представлении "Храм общей радости" и опере "Кастор и Поллукс". В 1784 Бубнова подала прошение об отставке, "по елику она за болезненными частыми припадками продолжать более <службу> не может", и была уволена "за ненадобностью" 1 янв. 1785 (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 84 об. — 85). 24 марта 1786 принята вновь с тем же окладом 200 р. и 50 р. "квартирных". 21 янв. 1787 уволена окончательно. В том же 1774, 1 янв., в труппе появилась Анна Петрова с окладом 150 р. в год, а в 1791 была переведена в рус. драм. труппу.

Иосиф Гонзалес (Гонзалиус) был одним из немногих иностранных артистов, оставшихся в числе фигурантов. Он поступил на службу 1 нояб. 1775 и в 1784 получал 300 р. в год при казенной квартире с дровами. Был женат на певице Марфе Гонзалес. В 1786 был назначен смотрите-

лем *Эрмитажного театра* с жалованьем 300 р. и "квартирными" деньгами, в 1799 произведен в чин титулярного советника. С 1784 совм. с Дампери содержал театральные маскарады и театральные буфеты.

В 1779 окончили Театральную школу Авдотья Михайловна и Елизавета Зорина. Михайлова была взята в труппу фигуранткой с жалованьем 150 р. в год. Уходила из театра на период 1783 — 87, вернулась на жалованье 180 р. в год и окончательно уволилась в 1790. Участвовала в балетах Канциани при театральном представлении "Храм общей радости". Елизавета Зорина была определена в балетную труппу танцовщицей и в 1786 получала 500 р. в год при казенной квартире с дровами. К 1787 дослужилась до 700 р. в год и 200 р. "дровяных". Репертуар неизвестен, кроме участия в балетах Канциани при опере "Алкид на распутье" и при театральном представлении "Храм общей радости". Уволена в 1792 с пенсией 350 р.

Дарья Айвазова окончила Театральную школу и была принята в труппу фигуранткой 28 дек. 1782 с жалованьем 150 р. при казенной квартире с дровами. Участвовала в балетах Шевалье "Приезд Фетиды и Пелея в Фессалию", "Возвращение Полиорцета" и "Арианна, покинутая Тезеем на острове Наксос". С 1790 получала 400 р. В 1800 уволена без абшида, вследствие чего обратилась к Императору с прошением: "Служа с юных лет при Высочайшем театре Вашем в должности танцовки со все возможным тщанием, ныне же, всемилостивейший государь, от должности моей неисповедимо по каким причинам <отстранена> и оставлена безо всякого вида. Вашему императорскому величеству врождено изливаться нетщентные милости на верноподданных. Яви, премилосердный Монарх, и надо мной, молящей освященную особу Вашу, повели дать токмо абшид, есть ли я от начальства моего не заслуживаю дальнейшего внимания. За та-

ковую щедроту рабская жертва благодарности моей и малолетних моих детей пребудет ежечасно молить и молим у Всевышнего о долгоденствии чадолюбивого отца подданных" (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 69). В результате Дарье Айвазовой был выдан абшид и "до времени поднесения Его Императорскому Величеству доклада о произведении таковым уволенным от службы пенсионера выдавать вместо одного из доходов дирекции по шести сот рублей в год" (Там же, л. 67). В 1802 ее пенсия определена в размере 400 р. в год.

В 1783 школу закончили 5 танцовщиц, определенных в балетную труппу: 1 мая — Татьяна Бахирева и Анна Прокофьева, 28 дек. — Матрена Борисова, Анастасия Айвазова и Мавра Лощенкова. Все они были приняты фигурантками с жалованьем 150 р. в год при казенной квартире с дровами. Бахирева дослужилась до 300 р. в 1790 и умерла 31 июля 1797. Лощенкова получала в 1787 180 р. и была уволена в дек. 1788. Борисова получала в 1787 200 р., участвовала в балетах при опере "Алкид на распутье", изображала одного из детей в "Адмете и Альцесте" (1781), все постановки Канциани; взрослый репертуар ее неизвестен. Уволена в 1790. Айвазова Анастасия Ивановна, дочь бедных дворян, получала в 1791 300 р., а в 1792 была переведена в рус. драм. труппу. Прокофьева дослужилась в 1791 до 250 р. в год, участвовала в балетах Канциани при опере "Алкид на распутье" и при театральном представлении "Храм общей радости".

В том же 1783 "из сиротских воспитанников", т. е. из учеников *Вольного русского театра* К. Книппера, в придв. труппу были приняты фигурантками Анисья Иванова с жалованьем 350 р., к к-рым вскоре было прибавлено 84 р. "квартирных", и Аксиныя Гамбурова (урожд. Васильева), жена актера Кузьмы Гамбурова, с жалованьем 150 р. в год и 50 р. "квартирных". В 1796 она получала 280 р. в год при

казенной квартире с 6 саженьми дров, а в 1802 уволена с пенсией 430 р. в год.

2 танцовщицы вернулись в балетную труппу: Мария Борисова 1 янв. 1787, Анна Тевес 21 дек. 1789. Борисова была в отпуске из-за слабости здоровья, вновь принята с жалованьем 250 р. в год при казенной квартире с дровами, а с 20 авг. 1787 переведена по собственному желанию в рус. драм. труппу с тем же окладом, где работала до 1792. Анна Тевес, жена муз-та *О. Тевеса*, была принята с жалованьем 250 р. при 72 р. "квартирных", в 1790 получала 300 р. при 50 р. "квартирных". Уволена 31 дек. 1791.

2 танцовщика окончили Театральную школу 16 апр. 1785 — Алексей Григорьев и Тимофей Лазырев. Оба определены в труппу фигурантами с жалованьем 140 р. в год при казенной квартире с дровами. В "Журнале распоряжений" написано, что оба "неоднократно уже употребляемы были и <способны> к действию фигур в настоящих балетах, к чему и балетмейстером Анджолинием чрез экзамент удостоены" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 132). Лазырев участвовал в балетах Канциани при опере "Кастор и Поллукс", с 1787 получал 150 р., а с 16 июля уволен "за неадекватностью". Григорьев дослужился до 700 р. в год в 1808. Он исполнял роли Соламира в "Танкредe" (1799), музыка *В. Мартин-и-Солера*; Первосвященника в "Касторе и Поллуксе", музыка *К. Каноббио*, оба балета Ле Пика; Сицилийского вельможи в "Бланке, или Браке из отщепеня", музыка *А.Н. Гитова* (оба 1803); Лопеца, отставного солдата, в "Кларе, или Обращении к добродетели", музыка Вейгля; Делорма, бедного арендатора, в "Следствии деревенской героини", музыка *Г.А. Пари* (оба 1806); Османа, престарелого домоправителя Рауля, в "Рауле Синей Бородe", музыка Гретри (1807, 4 балета *И.И. Вальберха*); участвовал в балете Шевалье "Возвращение Полиорцета" (1799), музыка *Мартин-и-Солера*. Ум. 18 авг. 1808.



2 года проработала в труппе Марья (Марфа, Мавра) Борисова, дочь Плоховой. Она поступила по выпуске из Театральной школы 17 сент. 1786 с жалованьем 300 р. в год. Была ученицей Канциани и в 1781 исполнила роль одного из 2 детей в его "Адмете и Альцесте". Однако 3 апр. 1788 была уволена по прошению "купно с заведательством врача о болезни ея, ради которой она должности своей исправлять не в состоянии" (АДИТ 2, 348).

Следующий список балетной труппы относится к 1791 (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 53, л. 6 об. — 8): балетмейстер Дж. Канциани, танцовщики Ш. Ле Пик, А. Чианфанелли, А. Гильельми, А. Казасси, Л. Деросси, И. И. Вальберх\* (танцовщики, отмеченные звездочками, работали на рубеже веков и должны быть отнесены к 19 в.), П. Колумбус, Г. Стеллато, Т. Слепкин, В. Балашов, И. Еропкин; танцовщицы Г. Ле Пик-Росси, Е. Стеллато, К. Чианфанелли (урожд. Коппини), М. Грекова, Ж. Пьемонтези, Е. Зорина, С. Вальберхова\*; фигуранты А. Серков, Д. Махаев, А. Греков, К. Стакельберг, Е. Греков, И. Камель, М. Нота, И. Данилов, И. Неелов, А. Егоров, А. Григорьев, И. Шанин, Г. Клишкин, Н. Керин, В. Гладышев, И. Керенгоров, Д. Сычев; фигурантки А. Слепкина, Авдотья Иванова, Анна Иванова, А. Петрова, М. Дероссиева, Т. Бахирева, М. Грекова, А. Тевес, А. Кальянова (в замужестве Волкова), Д. и А. Айвазовы, М. Павлова (в замужестве Керина), А. Гамбурова, А. Прокофьева. Т. о., список 1791 состоял из 11 танцовщиков, 7 танцовщиц, 17 фигурантов и 14 фигуранток, всего 49 чел. За 5 прошедших лет труппа немного выросла и приблизилась к кол-ву 1768 года. По неизвестным причинам в список не попала О. Каратыгина.

Большинство вновь принятых окончили школу в 1768: Иван Шанин и Иван Керенгоров 1 мая, Алексей Егоров 1 окт. Керенгоров был взят с жалованьем 125 р.

в год, остальные по 120 при казенной квартире с дровами. Все они были учениками Канциани. А. Егоров дослужился к 1807 до 800 р. и в 1811 был уволен с пенсией также 800 р. в год. Он исполнил роль Альдамона в "Танкреде" Ле Пика, участвовал в балетах Шевалье "Возвращение Полиорцета", "Приезд Фетиды и Пелея в Фессалию" (оба 1799), в балетах Канциани при опере "Кастор и Поллукс" и балетах Шевалье при опере "Панург на острове фонарей". В 1808 Егоров заменял И. И. Вальберха в должности балетного инспектора. Ум. 21 окт. 1832. Иван Керенгоров 1 янв. 1792 был переведен "машинистским помощником", затем машинистом сцены, где стал получать 800 р. в год. Иван Шанин участвовал в балетах Канциани при опере "Кастор и Поллукс", в 1789 его жалованье было увеличено до 250 р. В списке труппы 1799 Шанина нет. Герасим Клишкин, "из солдатских детей", участвовал в балетах Канциани при опере "Кастор и Поллукс", правда, назван там Алексеем. 1 марта 1789 в чине коллежского регистратора определен на должность губернатора в Театральной школе, притом что жена его поступила туда надзирательницей; жалованье обоим — 400 р. в год, а с 1800 — 600 р. С 1800 помогал Вальберху в обучении танцам.

В том же 1786, 1 марта, в труппу поступил Михаил (Михель) Нота, "итальянец из Ливорно", с жалованьем 250 р. в год при 100 р. "квартирных" и "дровяных". С 1 марта 1798 получал 300 р. Ум. 9 марта 1800. Участвовал в балетах Канциани при опере "Кастор и Поллукс", в балетах Шевалье при опере "Панург на острове фонарей", в балетах Шевалье "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию" (1799) и "Арианна, покинутая Тезеем на острове Наксос" (1800).

Дмитрий Сычев окончил школу и поступил фигурантом в труппу 19 янв. 1788 с жалованьем 150 р. в год при казенной квартире с дровами. С 1799 жалованье

увеличилось до 200 р. Известно, что изображал "искусственного льва" в балете Ле Пика "Пирам и Тизба" (1796).

Ольга Дмитриевна Каратыгина была дочерью школьного эконома Д. В. Каратыгина. Она окончила школу 1 сент. 1787 и поступила с балетную труппу танцовщицей с жалованьем 150 р. в год, 60 р. "квартирных" и 9 р. "дровяных". Будучи ученицей, участвовала в балетах Канциани при опере "Кастор и Поллукс". К 1800 получала 600 р. в год. Каратыгина была красавицей, известной более под именем "Ленушки". В 1802 ушла из театра, перейдя на содержание к гр. Безбородко. Впоследствии вышла замуж за одного из служащих графа с огромным приданым.

Группа танцовщиков не попала в списки ни 1792, ни 1799 частично потому, что они работали в промежутке, частично — по неизвестным причинам. К первым относятся Аксинья Будякова, Аполлинария Даревская, Анна Светозарова, Пелагея Тихонова, Елена Карлова, Настасья Дероссиева, Федор Толстопятов, итальянец Скалези.

Тихонова, Карлова и Дероссиева окончили Театральную школу 1 мая 1791 и были приняты фигурантами с окладом 200 р. в год. Тихонова была уволена в 1793 "за неисправление должности", Карлова и Дероссиева также, видимо, работали недолго, ибо больше никаких сведений о них нет.

Светозарова участвовала в спектаклях еще будучи ученицей, окончила Театральную школу 16 июля 1792, была принята фигуранткой с окладом 200 р. в год при казенной квартире с дровами, уволена по прошению в 1795.

Рублева, урожд. Артамонова, Наталья Александровна окончила школу в 1793, была принята в театр фигуранткой с окладом 200 р., вскоре уволена, а 10 марта 1800 принята вновь с тем же окладом при казенной квартире с дровами. Известно, что в том же 1793 в труппе работала Авдотья Махаева с окладом 200 р., жена

фигуранта Махаева, мать Аграфены Махаевой, танцовщицы уже 19 в.

Будякова была принята в труппу после окончания Театральной школы 16 июня 1795 фигуранткой с окладом 200 р. В 1798 уволена "по неспособности", однако до рассмотрения вопроса ей была назначена пенсия 60 р. в год. Видимо, она вернулась в труппу, ибо в 1802 фигурировала в списке уволенных с пенсией 120 р. в год.

Скалези работал по контрактам. Срок последнего оканчивался 18 апр. 1791, однако уже 10 февр. 1791 он был уволен по прошению.

Фигурантка Даревская работала в балетной труппе с 13 сент. 1797 с окладом 300 р. в год при казенной квартире. С 1798 получала 450 р., ум. 11 января 1799.

Толстопятов окончил Театральную школу 1 янв. 1798 и был принят в труппу фигурантом с окладом 200 р. в год, а в 1799 уволен "по неспособности". В рапорте Вальберха сказано, что "фигурант Толстопятов, будучи одержим болезнью, вместо того, чтобы стараться об исцелении, предаваясь распутству, не бывает дома, когда лекарь приходит для свидетельства и предписания лекарств, наконец, дошел до того, что промотал с себя все. Усилившаяся от невоздержания болезнь сделала невозможным жить с ним вместе товарищам его, по причине духоты и зловония" (АДИТ 2, 567).

1 сент. 1795 после окончания Театральной школы в труппу была принята Елена Юматова (Ематова) с окладом 200 р. при казенной квартире с дровами; ум. 13 нояб. 1797.

С 1792 труппу возглавлял Ле Пик, а с 1799 — Шевалье. Однако в списке 1799 балетмейстер не назван. Этот список (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 54, л. 8 и об.) включал в себя следующих артистов: танцовщики Ш. Ле Пик, П. Шевалье, Огюст Пуаро\*, И. И. Вальберх\*, А. Гульельми, А. Казасси, В. Балашов; танцовщицы

Г. Ле Пик (урожд. Росси), Н. Берилова, А. Тукманова, Ю. К. Плетень, Е. И. Неелова (в замужестве Колосова)\*; фигурантки С. Вальберхова\*, Д. Айвазова, А. Волкова (урожд. Кальянова), М. Керина (урожд. Павлова), М. Дероссиева, М. Грекова, Р. Дукштейнова, С. Макарская, А. Гамбурова, К. Гладышева; фигуранты В. Гладышев, А. Греков, Е. Греков, А. Серков, А. Егоров, Н. Керин, А. Григорьев, М. Нота, Д. Сычев, И. Аблец\*, А. Дукштейнов, С. Савельев. По неизв. причинам в список 1799 не попали Марья Бухонина, Аграфена Денисова, Авдотья Зиновьева, Александра Крылова, Настасья Макандрина, Прасковья Новикова, Анна Орлова, Татьяна Павловская, Захар Афанасьев, Настасья Юдина, Акимья Петрова, Ричарди, Авдотья Солонская, Авдотья Эрикова, Акимья Камчатникова. Возможно, что часть из них входила в драм. или оперную труппу, возможно, что не установлены фамилии после замужества. Нек-рые уменьшительные имена и прозвища, употребленные в программе к балетам при опере "Панург на острове фонарей", балетмейстер Шевалье, не поддаются расшифровке. По списку 1799 в труппе было 7 танцовщиков, 5 танцовщиц, 10 фигуранток и 12 фигурантов, всего 34 чел. Однако, судя по программам и архивным данным, в этот список не попали 14 фигуранток и 1 фигурант. Т. о., реально на сцене в 1799 выступали 49 чел.

Настасья Макандрина и Акимья Петрова были определены в труппу после окончания Театральной школы фигурантками 1 мая 1791 с окладом по 200 р. в год при казенной квартире с дровами. Макандрина исполнила партию одной из граций в "Амуре и Психее" (1793) Ле Пика, участвовала в балетах П. Шевалье "Возвращение Полиорцета", "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию", "Арианна, покинутая Тезеем на острове Наксос" (1800). В 1803 была уволена и получала пенсию 237 р. в год до 1808 вкл. Жало-

ванье Петровой было увеличено до 375 р., репертуар неизвестен.

Настасья Юдина выступала на сцене еще будучи ученицей. Окончила Театральную школу 16 июня 1792 и определена в балетную труппу фигуранткой с окладом 200 р. в год при казенной квартире с дровами. Участвовала в балете Шевалье "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию". 9 марта 1801 была уволена по болезни с оклада 300 р. в год.

Марья Бухонина была принята в труппу фигуранткой после окончания Театральной школы 16 янв. 1793 с окладом 200 р. при казенной квартире с дровами, в 1810 получала 800 р. Участвовала в балете "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию" и в балетах при опере "Панург на острове фонарей", постановки Шевалье, исполнила роль жены откупщика в "Маленьком матросе" (1808) И. И. Вальберха. В 1817 была уволена с пенсией 800 р., соответствующей полному окладу. После увольнения жила в семье артистки балета Екатерины Азаровой, ум. 5 марта 1836.

16 июня 1795 Театральную школу окончили Авдотья Зиновьева (в замужестве Григорьева), Прасковья Новикова (в замужестве Крылова), Анна Орлова, Татьяна Павловская, Авдотья Эрикова, а 1 сент. — Аграфена Денисова, Александра Крылова. Все они были приняты в труппу фигурантками с окладом по 200 р. в год при казенной квартире с дровами. Из них Орлова была уволена по прошению 30 дек. 1799, Павловская — также по прошению 1 мая 1800 с оклада 300 р. Денисовой, Эриковой и Новиковой в 1810 жалованье было увеличено до 600 р., а в 1816 все 3 были уволены с пенсией 600 р. Новикова участвовала в балетах Шевалье "Возвращение Полиорцета" и "Арианна, покинутая Тезеем на острове Наксос", Крылова — в тех же балетах, а в 1799 — в гатчинских спектаклях, в 1803 была уволена, а в 1807 по прошению получила

пенсию 100 р. в год. Эрикова (Эрик, Ерикова) с 1 мая 1800 получала 300 р. в год. Участвовала в "Прибытии Фетиды и Пелея в Фессалию" и в балетах при опере "Панург на острове фонарей", все балеты Шевалье. В 1811 была уволена с пенсией 300 р., а 17 окт. 1829 исключена из списков пенсионеров "за неявкою более двух лет".

13 сент. 1797 после окончания Театральной школы в труппу поступила фигуранткой Софья Макарская с жалованьем 250 р. в год. С 1 мая 1798 оно было увеличено до 300 р. при казенной квартире с дровами, а 28 мая 1799 танцовщица ум. В том же 1797 фигуранткой числилась Авдотья Солонская с жалованьем 200 р. в год при казенной квартире с дровами.

В 1798 окончили Театральную школу Захар Афанасьев и Селифонт Савельев (1 янв.), к-рые поступили в труппу фигурантами с окладом по 200 р. в год. В 1800 Савельев получал 300 р., причем обоим прибавили по 24 р. "квартирных" и по 10 р. "дровяных", что соответствовало 5 сажням дров. Афанасьев участвовал в балетах Шевалье "Возвращение Полиорцета" и "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию". Савельев ум. в 1815 (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 18, л. 348).

В 1797 — 98 в Павловском и Каменноостровском театрах выступала "вольная танцовщица" Ричарди (Рикарди), получившая 1500 р. одновременно. Она исполнила роль Фе де Суфин в "Оракуле" Ле Пика и участвовала в балете "Открытие острова Каролины".

Розалия Дукштейн (урожд. Лавцинская) окончила Театральную школу 13 сент. 1797, а ее муж Александр — 1 янв. 1798, оба были приняты в труппу фигурантами с окладом 250 р. в год у Розалии, 200 р. у Александра, при казенной квартире с 6 сажнями дров. В 1800 Александр получал 350 р., Розалия — 400. Думается, что с этими танцовщиками отождествляются фигурировавшие в программах балетов

Донненштейны и Дукотейнова, к-рые участвовали в "Возвращении Полиорцета", "Прибытии Фетиды и Пелея в Фессалию", "Арианне, покинутой Тезеем на острове Наксос", балетах при опере "Панург на острове фонарей", все балеты Шевалье. Ок. 1810 оба были переведены в Моск. театр с жалованьем 500 р. у Александра, 550 р. — у Розалии.

Наконец, судя по программам, в "Амуре и Психее" Ле Пика, "Возвращении Полиорцета" и "Прибытии Фетиды и Пелея в Фессалию" Шевалье участвовала танцовщица Афимья Камчатникова, о к-рой никаких иных сведений нет, кроме того, что она уволена в 1802 с пенсией 190 р. в год.

С 1799 на петерб. сцене стали выступать Роз Колинет, Жозефина Сенклер и Аграфена Махаева. Приближалась эра Ш. Дидло.

**Репертуар.** Назв. первых балетов, созданных на петерб. сцене Ж.Б. Ланде в 30 — 40-е гг., не сохранились.

1742 — коронационные торжества в Москве. 20 мая. Балеты Ж.Б. Ланде при опере И.А. Хассе "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита"): 1. "Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и о возвращении золотого времени", где фигурировали "персоны без речей, которые танцуют балет, а именно: пять главных свойств или добродетелей Ея Императорского Величества, яко: справедливость, храбрость, человеколюбие, великодушие, милость. Пять главных свойств верных подданных, яко: любовь, верность, сердечная искренность, надежда, радость", "народы четырех частей света, а именно европейцы, азиаты, африканцы, американцы". (Все цитаты, приводимые без ссылок, взяты из программ спектаклей или из АДИТ.) 2. "Золотое яблоко на пире богов, или Суд Париса", а также между действиями оперы: "бал крестьян латинских", "бал африканцев", "бал американцев", "бал римского народа, радующегося о милосердии Титовом".

Исполнители: А. Сергеева, А. Тимофеева и др. Опера исполнена неск. раз в течение 1744 в СПб, а также 21 дек. 1746.

1744. 26 апр. Балеты А. Ринальди при опере Ф. Арайи "*Seleuco*" ("Селевк"): "Балет гусарский" ("*Ballo di ussari*"), "Балет, состоящий из людей разных народов, которые все в масках" ("*Ballo di maschere di diverse nationi*"). "Потом опускается на облаках машина, представляющая храм славы. Внутри одного храма показаны по порядку изображения меньших богов и славнейших в древности героев, посреди которых на возвышении и знатнейшем месте виден портрет Ея Императорского Величества" ("*Ballo di seguaci della Gloria*"). Исполнители: А. Ринальди, А. Ринальди-Константини, 10 танцовщиков и танцовщиц. "Балеты весьма искусно и увеселительно отправлял г. Фузано с женою и с 10 танцовальщиками и танцовальщицами по большей части природных российских... (В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Театр при Елизавете, 13). Спектакль был повторен 17 июля 1744 и 27 апр. 1746.

1745. 21 авг. "Балет цветков" А. Ринальди при театральном представлении "Соединение любви и брака" "на торжественное брачное сочетание Их Императорских Высочеств Благоверного Государя Великого Князя Петра Федоровича и Благоверной Государыни Великой Княгини Екатерины Алексеевны". Исполнители: Роза — А. Сергеева, Рененкул — Е. Борисова (?), Анемон — Граньяк и А. Аврамова, Цветки Маргаритки и Иаписы — 3 маленькие танцовщицы, Зефир — Т. Ле Брюн, Борей — С. Брюхов.

25 (или 24) авг. Балеты А. Ринальди при опере Ф. Арайи "*Scipione*" ("Сципион"): 1. "Балет, представляющий свадьбу батавцев" ("*Ballo che rappresenta una sponsalizio di Batavi*"), как комментировал Ринальди, "старинного народа, который ныне называется голландцами. Для изобретения сего балета надлежит читать Корнелия

Тацита о обыкновенных германцах"; 2. "Балет, представляющий, что Имя великого более приличествует тому, кто великодушно прощает, нежели тому, кто делает отмщение" ("*Ballo che rappresenta una Gruppo di Rei che vengono condotti al supplizio ma sul punto di ricevere la pena dei lor delitti vien loro accordato improvvisamente il perdono*"). В этом балете "представлена будет артель злодеев, которые хотели умертвить Сципиона и которым надлежало за то казнь учинить; но по великодушию сего Героя объявляется им прощение"; 3. "Брак Купидона и Психе" ("*Le Nozze di Psiche e di Coupido*"). Третий балет "представляет брак Купидона и Психе. Купидон, влюбившись в Психе, чрез то Венеру <уязвил> таким образом, что она клялась ее погубить за то, для чего она красотою и самую любовь распалила. Психе, видя на себя толь великое гонение, припадает к ногам оныя богини и, умяхчив сердце ее своими слезами, получает напоследок ее соизволение к совершенному с Купидоном своего желаемого брака". Исполнители: Психе — А. Ринальди-Константини, Венера — А. Сергеева, Купидон — Т. Ле Брюн, 3 грации: Ефрозина — К. Маркони, Аглаура — Н. Сергеева, Талия — А. Аврамова, Гимен — А. Тимофеева, Аполлон — А. Топорков, Пан — Д. Фабиани. Опера повторена 27 сент. 1745 и 9 сент. 1746.

1747. 26 апр. Балеты А. Ринальди при опере Ф. Арайи "*Mitridate*" ("Митридат"): 1. "Балет, состоящий из нимф, идущих на морской берег рыбу ловить, и из матросов, которые хотят их восхитить"; 2. "Балет, представляющий несколько садовников и садовниц, которые, сломивши множество ветвей с дерев, плетут из них венки и полагают оный по середине сада"; 3. "Балет, представляющий китайское торжество".

1748. 26 апр. Балеты А. Ринальди при опере Ф. Арайи "*L'Asilo della pace*" ("Прибежище мира").

1750. 28 нояб. Балеты А. Ринальди при опере Ф. Арайи "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт"): 1. "Балет, показующий игру, называемую Колен-маляр, или жмурки, такую, как показано в действии, называемом бержефидель, или Верный пастух"; 2. "Балет, представляющий собрание ловцов и ловиц, приносящих дар Диане". Исполнители: А. Ринальди, М. Коломбо, Касто Андреоцци, прозванный Жардино Тордиас, М. Фабиани, Дж. Фабиани, танцовщики и танцовщицы. Повторен 21 дек. 1750, 16 февр. 1751. В 1757 при этой опере шли др. балеты Ринальди: "Отправляется первый балет военными людьми" ("*Ballo di guerrieri*"), "Второй балет, отправляемый турками" ("*Ballo di Turchi*").

1751. 28 апр. Балеты А. Ринальди при опере Ф. Арайи "*Eudossa incoronata, o sia Teodosio II*" ("Евдоксия венчанная, или Теодор II"): 1. "Басня о Галатее, Полифеме и Ацисе" ("*Favola di Galatea, Acis e Polifemo*"); 2. "Балет, представляющий взятие златого руна"; 3. "Балет, изображающий веселие всего Феодосиева двора о браке сем". По этому поводу Ринальди писал: "Балеты в италийских операх с представляемым действием обыкновенно хотя никакого не имеют сходства, однако в сей опере оному совершенно приличны. Первый изображает торжество, коим корабельщики в порте Константинопольском изъявляют радость свою о благополучном Камбиза прибытии, представляя басню о Галатее, Полифеме и Ацисе, так как она Овидием описывается. Второй есть позорище, данное народу при случае торжеств императорского брака, взятие Златого руна представляющее. Третий изображает веселие всего Феодосиева двора о браке сем". Спектакль был повторен 28 апр. и 24 мая 1751, 25 апр. и 7 сент. 1752, 6 сент. 1753.

1755. 27 февр. Балеты А. Ринальди при опере Ф. Арайи "*Цефал и Прокрис*", текст А. П. Сумарокова: 1. "Священница Минер-

вы, жрец Юпитеров, афиняне и афинянки приношением жертвы тщатся Юпитера умягчить"; 2. "Нимфы и сатиры изъявляют свою радость, что их жилищи прежнюю красоту получили"; 3. "Бакханты". А. Ринальди писал по поводу последнего балета: "Орфей, лишившийся супруги своей Евридисы, которая от ужаления змеи умерла, низшед во ад, чтоб ее прошением своим отголе возвратить. Гласом лиры и пресладким его пением весь ад приведен в сожаление. Сам Плутон жалостно тронут был и возвратил ему прекрасную его супругу, но чтобы на нее не взирал он, доколе не выйдет и не выведет ее из жилищ Адских. Орфей от горячей к ней любви и от опасности, чтоб она во мрачных тех местах не заблудилась, в забвении Плутона повеления на нее оглянулся и к лютейшей своей горести ее вторично лишился. По многом своем сетовании исполнен несносной печалию, удалился он света и скрылся в горах Фракийских, довольствуясь одним своим пением и игранием лиры. На пение и играние его восхищенны сбегались дикие звери, слетались птицы, всякое животное собиралось, и ко вниманию того древета приближались. Женщины фракийские в него влюбляться принуждены были; но он, храня верность, памятуя Евридису и ее одну в сердце имея, не был более тронут ни чьею красотою. Сим презрением ожесточились они и, избрав день поминовения Бахусу, напали на Орфея и его умертвили. Расположение балета. Потерянием возлюбленной своей Евридисы отчаянной Орфей услаждает горсть свою пением и играми на лире. Звери, птицы, протчие животные и деревья его слушать приближаются. Бакханты, ожесточены его к ним презрением, в случившийся Бахусов праздник нападают на него и его умерщвляют. По сем почтить празднование дня и победу бахант является Бахус сам, и его присутствием торжествование оканчивается". Спектакль был повторен 2 мая и 8 сент. 1755, 24 февр. 1756.

16 июня. Балеты А. Ринальди при "диалоге на музыке" Ф. Арайи "*Amor prigioniero*" ("Пленный Амур").

18 дек. Балеты А. Ринальди при опере Ф. Арайи "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии"): 1. "Балет, в коем представляется несколько мореходцев Клеофидиных и жен греческих из стана Александра"; 2. "Балет представляет несколько индийцев, возвращающихся от перехода чрез реку Идасп"; 3. "Балет, учрежденный наподобие балетов парижской оперы, представляет несколько воинов и амазонок, находящихся при Александровом войске". Спектакль был повторен 18 февр. 1756, затем 21 февр. "для всей публики, то есть кто пожелает из дворянства и для всего российского и чужестранного купечества", причем помещаются "кто где пожелает, а не по рангам" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 105), 28 апр. и 2 июля 1756.

1757. 6 июля. Балеты А. Ринальди при кантате Ф. Арайи "*Urania vaticinante*" ("Пророчествующая Урания"), текст А. Денци.

1757 — 61. Репертуар антрепризы Дж. Б. Локателли.

1758. 25 янв. Балеты к комедии Ж. Б. Мольера "*Le Bourgeois gentilhomme*" ("Мещанин во дворянстве").

1759. 5 сент. "Прибежище добродетели", балет в 5 ч. в сопр. стихов, текст А. П. Сумарокова, сценарий А. П. Сумарокова и Ф. Гильфердинга, хореография Гильфердинга, музыка Г. Ф. Раупаха, музыка балетов Й. Штарцера, театральные украшения А. Перизинотти.

5 (или 6) сент. Балет Ф. Гильфердинга при прологе "Новые лавры", стихотворный текст А. П. Сумарокова, музыка 2 хоров Г. Ф. Раупаха, музыка балета и заключительного хора Й. Штарцера, декорации Дж. Валериани исполнены А. Перизинотти, машины И. Бригонци.

? Балеты Ф. Кальцваро при опере Ф. Арайи "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии") в Ораниенбаумском театре.

1760. 1 авг. Балеты в трагедии "Mitridate" ("Митридат") Ж. Расина (?). Петергофский театр.

2 (или 13) дек. Балеты Ф. Гильфердинга на музыку Й. Штарцера при опере Г. Ф. Раупаха "*Siroe*" ("Сироз"), возможно, "Возвращение Весны, или Победа Флоры над Бореем".

? Балет Ф. Кальцваро "Приношение Ифигении в жертву" при опере В. Манфредини "*Semiramide riconosciuta*" ("Узнанная Семирамида") в Ораниенбаумском театре.

? "Китайская императорская свадьба", балет Ф. Кальцваро. Ораниенбаумский театр.

1761. авг. "Прометей и Пандора" ("*Prometée et Pandore*"), героико-пантомимный балет в 17 сценах. Сценарий и хореография Ф. Кальцваро, музыка Й. Штарцера, декорации Ф. Градици, машины И. Бригонци. Исполнители: Прометей — Ш. Белюцци, Юпитер — Оливье, Меркурий — Нейден, Пандора — Евдоксия (А. Тимофеева?), Венера — А. Белюцци, Немезида под видом Меркурия — А. Белюцци, Амур — В. М. Михайлова. *Pas de deux* — Нюти и Цезарь. Фигуранты: Петрушка Васильев (?), Вавила Афанасьев (?), Ля Конте, Эстрафен, Т. Кириллов, Анисья Афанасьева (?), Аграфена Игнатьева (?), Прасковья Петрова (?), Францина Федорова. Группы граций, игры и смехи танцующие. Ораниенбаумский театр.

1762. 3 янв. "Ярб, или Дидона и Эней". Балет приписывается Т. Ле Брюну. Театр у Летнего сада.

3 июня. Танцы в опере "*La Pace degli eroi*" ("Мир героев"), музыка В. Манфредини.

Коронационные торжества в Москве.

10 окт. "Юрка бедный", балет в 2 д. Г. Чезаре, музыка Й. Штарцера.

16 окт. "Аполлон и Дафна", балет Ф. Гильфердинга, музыка В. Манфредини, в гл. роли С. Обри.

24 нояб. Балеты Ф. Гильфердинга, музыка Й. Штарцера, при опере В. Манфредини "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада"): 1. "Балет, который означает невинные забавы, которые царствуют между пастухами и пастушками в Элидских полях" ("*Bergers et bergeres*"). Исполнители: "Джузеппе Фабиани, его жена и сын будут танцевать веселое тройное па. Пьер Гранже имеет танцевать соло"; 2. "Отмщающий бог любви" ("*L'Amour vengé*"). Исполнители: Сельская пастушка — Дж. Мекур, Сельский пастух — А. Таулато, нимфа Диана — С. Обри, Благородный пастух — П. Обри, Бог любви — В. М. Михайлова; 3. "Осмеянной в деревне живущий дворянин" ("*Le Campagnard berné*"). Исполнители: Мастер садовый — Б. Приори, Любовница его — Дж. Приори, Молодая вдова и госпожа сада — К. Маркони, ее Служанка — Дж. Мекур, Сельский дворянин — А. Таулато. Собрание садовников и садовниц. Служитель сельского дворянина; 4. "Аллегорический балет" ("*Ballet allegorique*"). Исполнители: Европа — Н. Сергеева, Азия — К. Маркони, Африка — А. Таулато и Дж. Мекур, Америка — Дж. и Б. Приори, Фетида — де Шемон, Феб — П. Обри, Марс — П. Гранже, Венера — С. Обри. Неск. купидонов, музы, неск. воинов, народы всех 4 частей света. Спектакль повторен в СПб 2 февр. и 3 февр. 1765 с 2 балетами.

1763. 24 авг. (по др. источникам 29 сент. 1762). "Остров дураков", балет в 2 д. Ф. Гильфердинга (по др. источникам Т. Кириллова), возможно, по К. Гольдони.

26 сент. "Пигмалион, или Оживленная статуя", балет Ф. Гильфердинга, музыка Й. Штарцера.

24 нояб. "Возвращение Аполлона на Парнас" ("*Le Retour d'Apollon au Parnasse*"), аллегорический балет в 1 д. Ф. Гильфердинга, музыка Й. Штарцера, при опере В. Манфредини "*Carlo Magno*" ("Карл Великий"). Исполнители: Аполлон — П. Обри,

Гомер — П. Гранже, Пиндар — Дж. Фабиани, Момус или Бог сумасшествия — А. Таулато, Сатир — Т. С. Бубликов. Музы: Клио — С. Обри, Каллиопа — Д. Приори, Эрато — М. Фабиани, Талия — Дж. Мекюри, Гений комедии — Л. Парадиз. Толпа гениев, танцующих дельфийцев, танцующих муз. Спектакль повторен в начале 1764. Новая версия показана 24 окт. 1764: балет "Аполлон и Дафна" П. Гранже, музыка Й. Штарцера, с участием г-жи Гранже и Ж. Фузи.

1764. 1 окт. "Балет с саботами" А. Таулато (*le sabot* — деревянный башмак, *фр.*).

1 окт. "Очарованная Роза", балет.

6 окт. "Венецианский маскерад" ("Венецианский карнавал"), балет, где фигурировал Арлекин.

7 окт. "Охотники" ("*Les Chasseurs*"), балет Невилля (?). Исполнители: Т. Бубликов, Л. Парадиз, Дж. Мекюри.

Нояб. "Балет с Зайцем" П. Гранже или Л. Парадиза.

? "Крестьянская ревность" ("*La Jalousie villageoise*"), балет Невилля (?).

? "Наказанная кокетка" ("*La Coquette punie*"), балет Невилля (?).

1764 — 65 (или 60-е). "Кораблекрушение, или Избавление от эфиопской неволи", балет П. Гранже или Л. Парадиза.

? "Любовник (заколдованный)".

? "Тоалетта", балет П. Гранже или Л. Парадиза.

? "Любовники, спасшиеся от кораблекрушения", балет П. Гранже или Л. Парадиза.

? "Скульптор из Карфагена", балет П. Гранже или Л. Парадиза.

1765. 17 авг. "Балет с мельницей" А. Таулато.

13 окт. "Балет с куклой" А. Таулато.

25 нояб. Балеты в комедии "*Les Trois sultanes, ou Soliman II*" ("Три султанши, или Солиман Второй"), музыка П. С. Жубера. Деревянный театр.

? "Балет со змиею" П. Гранже.



? "Ревнивый Фавн" ("Le Faune jaleux"), балет П. Гранже.

? "Тройной брак" ("Le Triple mariage"), балет П. Гранже.

? Балеты П. Гранже в комедии Ж. Б. Мольера "Le Malade imaginaire" ("Мнимый больной").

1766. 3 марта. Балеты "Турецкий кофейный дом" и "Мастерская ваятелей" П. Гранже или Л. Парадиза при опере Б. Галуппи "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона").

26 сент. "Отъезд Энеев, или Дидона оставленная", балет Г. Анджолини, музыка его же, при опере Б. Галуппи "*Il Re pastore*" ("Король-пастух"). Декорации Ф. Градицци, машины Дюкло. Исполнители: Дидона, царица карфагенская, любовница Энеева, — С. Обри; Эней — Г. Анджолини; Ярб, царь мавританский, — П. Гранже.

28 нояб. "Хромой рыцарь", балет в 3 д. Ф. Гильфердинга, музыка Й. Штарцера.

1767. 31 янв. "Китайцы в Европе" (или "Китайцы"), балет Г. Анджолини, музыка его же.

Во время пребывания двора в Москве.

Лето. Балеты Г. Анджолини при опере Б. Галуппи "*La Governanta astuta ed il Tutor sciocco e geloso*" ("Хитрая служанка и глупый ревнивый опекун"), текст Дж. Б. Локателли: 1. "Награжденное постоянное" ("*La Constanza ricompensata*"); 2. "Любовь Александра, или Веселие и слава" ("*l'Amore d'Alessandro, o sia li Piaceri, e la gloria*").

Лето. "Забавы о святках", балет Г. Анджолини, музыка его же.

1768. 21 апр. Балеты Г. Анджолини при опере Б. Галуппи "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде"): 1. "Балет священни" ("*Di Sacerdotesse*"); 2. "Балет фурий" ("*Di Furie*"); 3. "Балет матросов" ("*Di Matelotti*"); 4. "Балет благородных скифов" ("*Di Nobili sciti*"). Исполнители: П. Гранже, Л. Парадиз, А. Таулато, С. Орби, Дж. Мекур, Д. Приори, А. Серков, Ф. Морелли, О. Бианкин, Д. Махаев, Т. Слепкин, П. Ва-

сильев, В. Медведев, Н. Никитин, П. Колумбус, Д. Григорьев, Д. Грозинский, В. Коченков, В. М. Михайлова, А. Степанова, М. Максимова, А. Дюкло, Е. Шлаковская, А. Тимофеева, П. Машковская, М. Прохорова, Ф. Березовская, М. Петрова, М. Савостьянова, П. Иванова, Т. С. Бубликов, Бортоло, А. Татаринов, Г. Даровский, И. Бианкин.

29 нояб. "Побежденное предрассуждение", аллегорический балет-пантомима. Сценарий, хореография и музыка Г. Анджолини. Исполнители: Минерва — С. Обри, Рутения (Россия) — Бурнонвиль, Гений науки — Г. Анджолини, Альцинд — Т. С. Бубликов, Суеверие — В. М. Михайлова, Невежество — А. Степанова. 24 фигурантки и фигуранта, представляющие русский народ.

1769. 21 апр. Балеты Г. Анджолини при опере Т. Тразтты "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада"): 1. "Балет пастухов и пастушек" ("*Di Pastori e ninfe*"). Исполнители: Т. С. Бубликов и Бурнонвиль; 2. "Балет атлетов и младых греков" ("*Di Atleti e giovine greche*"). Исполнители: Г. Анджолини, С. Обри, П. Гранже, Ф. Фузи; 3. "Балет рыбаков" ("*Di Pescatori e pescatrici*"). Исполнители: Л. Парадиз, Дж. Мекур, А. Таулато, Бурнонвиль; 4. "Балет греческого народа" ("*Di Popolo greco*"). Исполнители: Л. Парадиз, Дж. Мекур, П. Гранже, Ж. Фузи, Т. С. Бубликов, С. Обри. "Фигуру составляют во всех балетах придворные русские фигурантки и фигуранты". Спектакль повторен 12 февр. 1770.

22 сент. "Армида и Ренольд" ("*Armidè et Renaud*"), героико-пантомимный балет. Сценарий и хореография Г. Анджолини, музыка Г. Ф. Раупаха, декорации Ф. Градицци, машины И. Бригонци, платья Жена-ро. Исполнители: Армида, волшебница и любовница Ренольда, — С. Обри. Ренольд, полководец войска христианского, — Т. С. Бубликов. Военачальники, друзья Ренольда: Убальд — Т. Слепкин, Артемидор — А. Бианкин. 2 наяды — В. М. Михай-

лова и А. Степанова. Юная волшебница — В. М. Михайлова. Страж — П. Колумбус. 3 фурии, 3 парки, нимфы, гении, купидоны, тени, духи.

1770. 22 сент. Балеты Г. Анджолини, музыка Г. Ф. Раупаха, при опере Т. Траэтты *"Antigono"* ("Антигон"): 1. "Забавы, смехи и игры, всегдашние жен Македонских спутницы, употребляются ими теперь к обольщению воинов и матросов Епирских". Исполнители: Дж. Мекур, Бурнонвиль, Л. Парадиз, А. Таулато, Т. Слепкин, 8 фигуранток и 8 фигурантов; 2. "Прибежище Купидона" (*"L'Asilo d'Amore"*). Исполнители: С. Обри, Ж. Фузи, Т. С. Бубликов, К. Фабиани, Т. Слепкин, М. Никитин, П. Колумбус, 16 фигуранток и 16 фигурантов.

24 сент. "Новые аргонавты", пантомимно-аллегорический балет в 1 д. Сценарий и хореография Г. Анджолини, музыка Д. Шпрингера, декорации П. Гонзаго, машины И. Бригонци, платья Женаро. Представлен "по случаю преславной победы, одержанной над флотом оттоманским при острове Хио". Исполнители: Язон, главнокомандующий флотом, — Т. Слепкин; Промак, брат его, — Д. Махаев; Нептун — М. Никитин. Матросы и солдаты Язона, турки и жители береговые, невольники христианские. Греки и гречанки, жители береговые. Танцы серьезные: С. Обри, Ж. Фузи и 8 фигуранток; Т. С. Бубликов, К. Фабиани и 8 фигурантов. Танцы комические: Дж. Мекур и 8 фигуранток; Л. Парадиз и 8 фигурантов.

? "Телемак", балет Г. Анджолини, музыка его же.

1771. 8 дек. Балет в комедии "The Inconstant or the Cony to Win him" ("Непостоянный").

1772. 11 нояб. Балеты А. Питро при опере Т. Траэтты *"Antigone"* ("Антигона"), составленные: 1) "из воинов аргийских и фивских", 2) "из фивских девиц, служащих

Антигоне при погребении Полиника", 3) "из фивских юношей и девиц во храме Юпитера мироподателя", 4) "из фивских юношей и девиц и из гениев для празднования Антигона брака". Исполнители: А. Питро, Т. С. Бубликов, К. Фабиани, С. Обри, Ж. Фузи, В. М. Михайлова, фигурантки и фигуранты.

? "Искусство побеждает природу, или Художник", балет Г. Анджолини, музыка его же.

11 нояб. "Семира", трагико-пантомимный балет в 5 д. по мотивам одноим. трагедии А. П. Сумарокова. Сценарий, музыка и хореография Г. Анджолини. Декорации Ф. Градици, машины И. Бригонци, платья Женаро. Исполнители: Семира, невольница Олега, сестра Оскольда и любовница Ростислава, — С. Обри; Олег, наместник государский в Киеве, отец Ростислава, — Т. Слепкин; Ростислав, любовник Семирин и сын Олега, — Т. С. Бубликов; Оскольд, бывший князь киевский и брат Семирин, — К. Фабиани; Витозар, наперсник Олега, — Ф. Морелли. Изменник. Стражи и воины Олега, пленники и единомышленники Оскольда. Услужницы Семиры. Народ.

11 нояб. "Андромеда", героический балет в 5 д. Сценарий и хореография П. Гранже. Музыка Г. Ф. Раупаха. Декорации Ф. Градици, платья Женаро. Исполнители: Андромеда — С. Обри; Царь Сифей, отец ее, — Т. Слепкин; Царица Кассиопа, мать ее, — Ж. Фузи; Финей, князь эфиопский, жених ее, — И. Бернарди; Персей, чужестранец, — Т. С. Бубликов; Минерва, Нептун — нетанцующие; Гименей — В. М. Михайлова; жрецы Юпитеровы, свита Андромедина, свита Персеева, свита царева, вельможи и народ, 2 стража — фигуранты и фигурантки.

1773. 29 (или 28) сент. Балеты П. Гранже, музыка Г. Ф. Раупаха, при опере Т. Траэтты *"Amore e Psiche"* ("Амур и Психея"), составленные: 1) "из гениев и утех с Купи-

доном", 2) "из наяд и тритонов свиты Венеринной", 3) "из гениев и утех в чертогах Купидоновых", 4) "из богов для брачного сочетания Купидона и Псиши". Исполнители: Т. С. Бубликов, К. Фабиани, Л. Парадиз, С. Обри, Ж. Фузи, В. М. Михайлова, Дж. Мекур, фигуранты и фигурантки.

23 нояб. "Еней и Лавиния", героико-пантомимный балет в 4 д. Сценарий и хореография А. Питро, музыка Г. Ф. Раупаха. Исполнители: Еней — А. Питро, Лавиния — С. Обри, Венера — В. М. Михайлова, Латин — Т. Слепкин, Царица — Ж. Фузи, Турн — Т. С. Бубликов, Акаф — К. Фабиани, Асканий, Купидон, Гименей, Первосвященник, трояне, народ.

1774. 31 янв. Балеты в комедии-балете "Zémire et Azor" ("Земира и Азор"), текст Ж.-Ф. Мармонтеля, музыка А.-Э.-М. Гретри. Гатчинский театр.

24 апр. Балеты П. Гранже при опере А. Сальери "Armida" ("Армида"). Исполнители: Т. С. Бубликов, С. Обри, Ж. Фузи, В. М. Михайлова, фигуранты и фигурантки. Возобновлена 2 окт. 1776 с балетами Г. Анджелини. Исполнители: Д. Лефевр, Т. С. Бубликов, С. Обри, В. М. Михайлова, фигуранты и фигурантки.

28 нояб. Балеты П. Гранже на музыку Г. Ф. Раупаха при опере Т. Траэтты "Lucio Vero" ("Люций Вер"). Исполнители: Т. С. Бубликов, Л. Парадиз, А. Бианкин, А. Таулато, С. Обри, Дж. Мекюри, В. М. Михайлова и фигуранты.

28 нояб. "Юпитер и Семела", балет, приписывается Т. С. Бубликову. Мог идти при опере "Lucio Vero" ("Люций Вер") и принадлежать П. Гранже, музыка Г. Ф. Раупаха.

8 дек. "Диана и Эндимион", охотничий балет, музыка Г. Ф. Раупаха. Исполнен во дворце кн. Нарышкина после оперы "Альцеста".

1776. 23 сент. "Арианна и Тезей" ("Ariane et Thesee"), балет в 5 д. Г. Анджелини, музыка его же.

10 дек. "Пигмалион", балет Г. Анджелини, музыка Стенбока. Исполнен в доме кн. Вяземского. Исполнители: В. М. Михайлова и Т. С. Бубликов. Возможно, что исполнен после оперы Дж. Б. Перголези "La Serva padrona" ("Служанка-госпожа").

1777. 17 янв. Балеты Г. Анджелини на музыку Стенбока (?) при опере Дж. Паизиелло "Nitteti" ("Ниттети"). При возобновлении в 1780, возможно в конце мая, балеты Дж. Канциани.

24 сент. "Китайский сирота" (по Вольтеру), балет Г. Анджелини, музыка его же.

24 окт. Балеты Г. Анджелини при опере Дж. Паизиелло "Lucinda ed Armidoro" ("Лючинда и Армидор"). Исполнители: Д. Лефевр, Т. С. Бубликов, С. Обри, В. М. Михайлова, фигуранты и фигурантки.

1778. 1 янв. "Орфей", балет. Показан после фр. комедии.

26 янв. Балеты Г. Анджелини при опере Дж. Паизиелло "Achille in Sciro" ("Ахилл на Скиросе"). Исполнители: Д. Лефевр, Т. С. Бубликов, Ф. Розетти, С. Обри, Д. (?) Александрова, фигуранты и фигурантки.

1779. 3 февр. Балеты в комической опере Дж. Паизиелло "I Filosofi immaginari" ("Мнимые философы"). Эрмитажный театр.

13 или 17 июня. Балеты Дж. Канциани при опере Дж. Паизиелло "Demetrio" ("Деметрио").

? (или 1785?). Балеты в комедии "Арлекин дикой".

В числе балетов 1780 — 82 могут оказаться постановки *Вольного российского театра*.

1780. 18 янв. "Аллегорический балет с хорами". Каменноостровский театр.

23 янв. "Картина (говорящая)", балет. 9 февр. "Рыбаки", балет.

Конец мая. Балеты Дж. Канциани, музыка К. Каноббио, при театральном представлении "Храм общей радости", музыка Ф. Торелли, текст И. Бригонци. Исполнители: Ф. Розетти, А. Цокколи, И. Пьемонтези,

Е. Зорина, М. Грекова, И. Стакельберг, А. Греков, А. Серков, К. Стакельберг, А. Татаринев, М. Неелов, Е. Греков, П. Петров, А. Баранова, А. Сатовская, А. Михайлова, А. Иванова, М. Бубнова, М. Стакельберг, А. Прокофьева, М. Иванова.

25 нояб. Балеты Дж. Канциани при опере Дж. Паизиелло "*Alcide al bivio*" ("Алкид на распутье"): 1. "Балет нимф и гений в обиталище веселия". Исполнители: С. Обри, Д. Игнатьева, И. Пьемонтези, Е. Зорина, М. Грекова, Дж. Канциани, Ф. Розетти, А. Казасси, 12 фигурантов и 12 фигуранток; 2. "Балет ироев и ироинь в чертоге добродетели". Исполнители: г-жа Канциани, Д. Лефевр, 12 фигуранток и 12 фигурантов; 3. "Балет нимф и гениев Едониной свиты и ироев и ироинь Артеиной свиты в роще". Исполнители: те же, что в 2 первых балетах, кроме Розетти и Казасси; 4. "Балет привидений и чудовищ в той же роще". Исполнители: Ф. Розетти, А. Казасси, Л. Де Росси и 8 фигурантов; 5. "Балет ироев и ироинь во храме славы". Исполнители: те же, что в 3-м балете. "Во всех сих балетах фигуру составляли следующие": А. Слепкина, А. Баранова, А. Сатовская, А. Иванова, М. Бубнова, А. Степанова, М. Стакельберг, М. Иванова, Т. Гаврилова, М. Борисова, А. Прокофьева, Д. Махаев, П. Колумбус, И. Стакельберг, А. Татаринев, И. Неелов, М. Никитин, Е. Греков, И. Данилов, П. Петров, А. Бианкин, В. Коченок, И. Татаринев.

1781. 8 февр. "Балет (полишинельский)".  
? "Адмет и Альцеста" ("Admete et Alceste"), героический балет. Сценарий и хореография Дж. Канциани (по Новеру?). Музыка К. Каноббио, декорации Тишбейна, Ф. Градици, платья Женаро, машины Дампьеры. Исполнители: Адмет — Дж. Канциани, Альцеста — г-жа Канциани, Геркулес — Д. Лефевр, 2 детей Адмета и Альцесты — В. (?) Борисова и О. Васильева.

? "Клеопатра" ("Cleopatre"), трагический балет в 5 д. Сценарий и хореография

Дж. Канциани. Музыка К. Каноббио, декорации Ф. Градици. Исполнители: Клеопатра, царица Египта, — г-жа Канциани; Марк Антоний, триумvir, — Д. Лефевр; Октавий Август, триумvir, — Дж. Канциани; Октавия, невеста Марка Антония, — М. Грекова; Артабас, властелин Африки, союзник египтян, — Ф. Розетти; Никанор, глава египетских войск, — А. Казасси; отважные офицеры Октавия — Т. Слепкин и Л. Де Росси; освобожденный Марком Антонием из плена — А. (?) Греков.

1782. 17 апр. "Вдова (осторожная)", балет.

20 апр. "Сераль", тур. балет.

3 июля. "Квакер (влюбленный)", балет.

21 сент. "Пигмалион", балет.

24 нояб. Балеты И. Стакельберга при опере К. В. Глюка "*Orfeo ed Euridice*" ("Орфей и Эвридика"): 1. "Балет фурий и привидений в аде". Исполнители: Ф. Розетти, А. Казасси, Л. Парадиз; 2. "Балет ироев и ироинь в полях Елисейских". Исполнители: М. Грекова, И. Стакельберг; 3. "Балет Орфеевой свиты". Исполнители: М. Грекова, И. Стакельберг. "В оных балетах фигуру составляют 12 пар фигурантов".

1783. 31 янв. "Дон Жуан" ("Don Giovanni"), балет, музыка М. Медведева.

24 сент. Балеты Г. Анджолини при опере Дж. Паизиелло "*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир").

1784. янв. (по др. сведениям 1785, время масленицы). Балеты Дж. Канциани при опере Дж. Сартти "*Idalide*" ("Идалида").

1 февр. "Путешествие (несчастливое)", балет в 1 д. Ф. Морелли.

1785 (?). "Дьявол в квадрате, или Двойное превращение", балет Г. Анджолини, музыка его же.

19 апр. Балеты Дж. Канциани (?) в комической опере В. А. Пашкевича "*Февей*". Каменный театр.

16 июня. Балет в комической опере Ф. Л. Гассмана "*L'Amore artigiano*" ("Любовь ремесленника").

25 окт. "Адонис, превращенный в цветок", балет. Деревянный театр.

? "Ацис и Гаталея", балет. Царскосельский театр.

Сведения о монтировке балетов: "Зеила и Валькур", "Дикой", "Зеленщик", "Мартодонис", "Мужик", "Метаморфозей" (или "Метаморфозен") с декорациями Ф. Градищи, "Принужденный дурак" с его же декорациями.

Балеты в трагедии "Титово милосердие" Я. Б. Княжнина.

1786. 15 янв. Балеты Дж. Канциани при опере Дж. Сартти *"Armida e Rinaldo"* ("Армида и Ринальдо"). "Содержание первого балета, из нимф составленного. Нимфы, служащие Армиде и стерегущие вход волшебного ее замка, стараются прельстить вошедшего Убалда, дабы от Риналда скрыть прибытие его, но строгий избавитель молодого рыцаря, не внемлющий их приветов, гордо отвергающий ласки их, обманчивое питье и пищу, устранив робких прелестниц, продолжает беспрепятственно путь, куда ведет его честь и должность. Содержание второго балета, из Адских духов составленного. Испуганная неудачей первого волшебства Измена, главная нимфа и наперсница Армиды, которой поручена была стража входа в замок, призывает к себе на помощь Адские силы, но и те не могут остановить храброго Убалда, вооруженного железом, уничтожающим призраки и волшебство и отверзающим ему путь к Риналду, к победам, ко славе. Содержание третьего балета, из Гениев военных и Нимф и их Снов, являющих Риналду образ Армиды. В сем месте содержание оперы и покой Риналда, не позволяющие никакого действия, принудили искать прибежище в аллегорическом изображении, являющем состоянии Армиды во время отсутствия ее. Риналд, засыпая, желал, чтоб удалившаяся от него Армида по крайней мере во сне ему приснилась

(в последней его арии). В волшебном его жилище все прихоти его — законы для Армиды; но что она и каково ее состояние, изображает пантомимный лик военных Гениев и Нимф. Сии последние, встревоженные неким предчувствием тайного бегства любовников своих, показывают смятением своим недоверчивость и беспокойство Армиды тогда, когда Аллегорические войны, представляющие Риналда, клянутся вечно остаться с ними, слагая с себя лавры в залог легкомысленных клятв. По знаку Нимф выходят пастушки с цветами, опутав их победителей легкими сими цепями, стараются обеспечить любовь подруг своих и укрепить клятвы вероломных воинов. Между тем, едва Гении снов и мечты явили спящему Риналду желанный Армиды образ, услаждающий покой его, как две нимфы лесные, стражи тайного убежища, с трепетом прибежавшие, возвестят Армиде, что Убалд уже прошел все ее волшебные заставы. Переменуют явление. Любовные признаки при входе воина исчезают. В четвертом балете: раздраженная Армида побегом Риналда призывает жертвоприношением ад к отмщению за свою обиду и посылает духов остановить бегущего Риналда. Содержание пятого балета, из Вихрей и бурь составленного. Армида зовет Вихрей и заклинает их произвесть бури и тем воспрепятствовать Риналду переправу чрез моря, стремясь между тем за ним в погоню на волшебной колеснице по воздуху".

19 апр. Балеты в комической опере В. А. Пашкевича *"Февей"*. Эрмитажный театр.

23 сент. Балеты Дж. Канциани и его режиссура оперы Дж. Сартти *"Castore e Polluce"* ("Кастор и Поллукс"). Исполнители: девицы и благородные спартанцы — А. Чианфанелли, А. Казасси, И. И. Вальберх, Д. Махаев, И. Данилов, И. Неелов, Т. Лазьрев, А. Клишкин, Е. Стеллато, М. Грекова, И. Пьемонтеси и др.; воины сражаю-

щиеся — И. Шваб, А. Греков, И. Камел и др.; борцы — Ф. Розетти, А. Казасси, П. Колумбус, К. Стакельберг, А. Егоров, И. Данилов, И. Неслов, Т. Лазырев, М. Орлов, Н. Керин и др.; воины — А. Чианфанелли, А. Греков, Д. Махаев, М. Нота, М. Камел, М. Орлов, Т. Лазырев, А. Клишкин и др.; спартанские женщины и девицы — Е. Стеллато, М. Грекова, И. Пьемонтези, М. Колумбус и др.; счастливые тени — Ш. ЛеПик, Г. ЛеПик, Е. Стеллато, И. Пьемонтези, М. Колумбус и др.; дети — И. И. Вальберх, Д. Махаев, М. Нота, В. Гладышев, М. Шанин, А. Егоров и др.; небесные божества: Аполлон — Ш. ЛеПик, Минерва — Г. ЛеПик, Марс — А. Чианфанелли, Венера — М. Грекова, Амур — И. И. Вальберх, Вакх — А. Казасси, Арианна — И. Пьемонтези, Зефир — В. Гладышев; гении, возглавляющие созвездья, — П. Колумбус, Д. Махаев, А. Егоров, И. Неслов, Т. Лазырев, А. Клишкин и др.; часы — 12 фигуранток, забавы и игры — Шкарин, И. Шанин, А. Егоров и др.

12 окт. Балет в лирической комедии И. Ф. Богдановича "Радость Душеньки". Эрмитажный театр.

10 нояб. "Жених (обманутый)", балет. Соч. Козелли (?).

? "Александр и Кампаспа", балет Ш. ЛеПика. В гл. роли Ш. ЛеПик. Возобновлен в авг. 1796 в Эрмитажном театре. Участвовали "42 статиста, 2 сержанта и 19 мальчиков".

? "Калиф из Кордовы", балет. Эрмитажный театр.

? "Кортонато", балет. Эрмитажный театр.

Сведения о монтировке балетов "Диана и Эндимион", "Аннетта и Любен" ("Annette et Lubin", по Новеру), балет в 1 д. Ш. ЛеПика "Как хотят". С. Худеков ошибочно относит к этому году первое исполнение в России "Тщетной предосторожности" Ж. Доберваля. Балет "Аннетта и Любен" возобновлен в 1830 как спек-

такль Ж. Доберваля. В гл. ролях: А. Бертран-Астрюкс и г. Алексис.

? "Дезертир, или Женщина-героиня", балет Дж. Канциани.

1787. 23 сент. Балеты к комической опере Э. Ванжуры "Храброй и смелой вятязь Ахридеичь". Эрмитажный театр.

1788. 24 февр. Балеты в пасторальной кантате Д. Чимарозы "La Felicita inaspettata" ("Неожиданное счастье"). Эрмитажный театр.

1789. 10 апр. "Своенравная пастушка" ("La Bergere capricieuse", "Бержер", "Бержер каприциозо"), балет Ш. Ле Пика. Каменный театр. В 1789 исполнялся 4 раза.

22 апр. "Микелетти", балет. Деревянный театр.

27 апр. "Дезертир, или Женщина-героиня" ("Le Déserteur", по Добервалю), балет в 3 д. Ш. ЛеПика. Исполнители: М. Грекова и И. И. Вальберх. Каменный театр. Исполнен: в 1789 — 1 раз, в 1891 — 3 раза, в 1795 — 3 раза, в 1796 — 2 раза. (Сведения о кол-ве исполнений взяты из АДИТ и касаются лишь 1789 — 91, 1795 — 1800.) Возобновлен в 1822 (в гл. ролях И. А. Шемаев и А. А. Лихутина), в 1837 (в гл. ролях Н. О. Гольц и М. Д. Дюр).

7 мая "Темира и Терсис", балет. Деревянный театр.

15 июня. Балеты в комической опере А. Сальери "La Scuola de'gelosi" ("Училище ревнивых"). Деревянный театр.

4 сент. Балеты в комической опере В. Мартин-и-Солера "L'Arbore di Diana" ("Диянино древо, или Торжествующая любовь"). Деревянный театр.

14 сент. Дивертисмент в комедии П. О. Бомарше "Le Mariage de Figaro, ou La Folle journée" ("Фигарова женитьба"). Деревянный театр.

23 сент. "Мельник", балет Дж. Канциани (по др. сведением — А. Гульельми) по программе А. Блаша. Исполнители: А. Гульельми, Скалеззи, В. М. Балашов, П. Колумбус. Деревянный театр.

27 сент. Балеты Дж. Канциани при опере Д. Чимарозы "*Cleopatra*" ("Клеопатра"): 1. "Балет римских воинов" ("*Di Guerrieri Romani*"). Исполнители: Ш. Ле Пик и 12 фигурантов; 2. "Балет молодых девушек свиты Клеопатры" ("*Di Nobili donnelle ed altri seguaci*"). Исполнители: Венера — Г. Ле Пик, 3 грации — М. Грекова, И. Пьемонтези, С. Вальберх, Амур — А. В. (?) Каратыгин, гении свиты Амура — воспитанники Театральной школы, нимфы — 12 фигуранток; 3. "Балет молодых девушек свиты Клеопатры" ("*Di Damigelle di Cleopatra*"). Исполнители: М. Грекова, И. Пьемонтези, С. Вальберх и 12 фигуранток; 4. "Балет римских воинов и египетских дам" ("*Di Guerrieri, e donne Egizie*"). Исполнители: Ш. Ле Пик, Г. Ле Пик и 24 фигуранта. Спектакль повторен в Каменном театре 1, 5 и 12 окт. 1789.

26 окт. Балеты Дж. Канциани при опере Д. Чимарозы "*La Vergine del Sole*" ("Дева солнца"). Исполнители: Ш. Ле Пик, Г. Ле Пик, Е. Стеллато, К. Коппини, М. Грекова, И. И. Вальберх и 36 фигурантов.

9 нояб. "Арианна и Бахус" ("*Arianna e Vasso*"), балет Дж. Канциани, музыка К. Каноббио. Каменный театр.

16 дек. Балеты Дж. Канциани и Ш. Ле Пика в комедии Ж. Б. Мольера "*Le Bourgeois gentilhomme*" ("Мещанин во дворянстве"). Деревянный театр.

Сведения о монтировке балетов: "Вандажер" ("*Vendenjeur*"), "Квакер, или Приморский праздник англичан", балет в 1 д., "Любовь и дружба" ("*L'Amour et l'amitié*"), "Молодая индианка" ("*La Jeune indienne*"), "Торговля арапами", "Обманутый опекун" ("*Tuteur duple*", "Тютер дупе").

1790. 1 апр. "Дон Жуан" ("*Don Giovanni*"), пантомимный балет в 5 д. Дж. Канциани. Музыка К. Каноббио и К. В. Глюка. "Новая декорация ада" Б. Жерлини. "При представлении этого балета сжигался фейерверк". Деревянный театр. Исполнен: в 1790 — 1 раз, в

1791 — 2 раза, в 1795 — 4 раза, в 1796 — 6 раз, в 1798 — 5 раз, в 1799 — 3 раза, в 1800 — 2 раза. Возобновлен в 1822 И. И. Вальберхом, в гл. роли Кастильон.

8 авг. "Цыгане", балет.

6 сент. "Дивертисман" и "Балет шанской".

22 (или 15) окт. Балет "на греческом ипподроме" Дж. Канциани, отдельные танцы Ш. Ле Пика в "российском историческом представлении" Екатерины II "*Начальное управление Олега*", музыка К. Каноббио, В. А. Пашкевича и Дж. Сарти. Исполнители: В. М. Балашов, В. Глазьев и др.

Окт. Балеты в комедии "Поход под шведа" И. А. Кокоскина.

3 дек. "Притворно глухая" ("*Falso sordo*"), балет в 1 д. Дж. Канциани. Деревянный театр.

8 дек. "Ахилл в Циресе", балет.

Сведения о монтировке балетов: "Похищение сабинянок", "Мстящий Амур" ("*L'Amour vengé*").

1791. 16 янв. Балеты в комической опере В. Мартин-и-Солера и В. А. Пашкевича "*Федул с детьми*". Эрмитажный театр.

6 февр. "Побежденные морские разбойники", балет. Деревянный театр. Исполнен в 1791 — 1 раз, в 1800 — 8 раз.

7 мая. "Медея и Язон" ("*Médée et Jason*", по Новеру), балет Ш. Ле Пика. Каменный театр. Возобновлен в 1807 и в 1822, последний раз — Ш. Дидло, в гл. ролях Огюст Пуаро и Е. И. Колосова, в 1831 — О. Пуаро, в гл. ролях Н. О. Гольц и Е. И. Колосова.

14 мая. Балеты в комической опере А. Сальери "*La Siera di Venezia*" ("Венецианская ярмарка"). Каменный театр.

9 сент. "Пирам и Тизба" ("*Piramo e Tisbe*"), трагический балет в 4 д. Дж. Канциани, музыка К. Каноббио. Участвовали "76 статистов, 2 сержанта и 5 мальчиков"; кроме того, во время представления на сцену "выводился искусственный лев", к-рого в 1796 изображал фигурант Д. Сы-

чев, а впоследствии "за особую плату капельдинер". Исполнен: в 1791 — 1 раз, в 1795 — 4 раза, в 1796 — 3 раза, в 1797 — 2 раза, в 1798 — 1 раз, в 1799 — 2 раза, в 1800 — 2 раза. В 1800 в балете участвовала Е. И. Колосова. Возобновлен в 1829 Огюстом Пуаро, в гл. ролях Н. О. Гольц и А. И. Истомина.

12 окт. "Мужик (обманутый)", балет.

1792. 23 апр. "Инесса де Кастро", большой трагический балет в 5 д. Дж. Канциани, музыка А. Буальде. Эрмитажный театр. Возобновлен в 1820 Огюстом Пуаро и Ш. Л. Дидло, в 1823 — Огюстом Пуаро, танцы Дидло, в гл. роли А. М. Истомина.

20 сент. "Лауретта" ("Laurette"), балет А. Гульельми. Деревянный театр.

Окт. "Дидона покинутая" ("Didon abandonnée"), большой героический балет в 3 д. Ш. Ле Пика, музыка В. Мартин-и-Солера. В гл. роли Г. Ле Пик. В спектакле принимали участие "98 армейских статистов, 4 сержанта, 3 конногвардейских трубача, 4 преображенских бубенщика, хор певчих и хор роговых музыкантов"; во время представления "сжигался фейерверк и выводилась живая лошадь и искусственный слон, на котором сидел мальчик". Повторен: в 1795 — 3 раза, в 1796 — 4 раза. Каменный театр. Возобновлен в 1827 Дидло и Огюстом Пуаро под назв. "Дидона, или Истребление Карфагена", в гл. ролях А. Ф. Азлова, И. А. Шемаев и Огюст Пуаро.

1793. Начало года. "Оракул" ("Oracolo"), серьезный балет в 1 д. Ш. Ле Пика, по Гарделю, музыка В. Мартин-и-Солера. Эрмитажный театр. В 1797 3-актный вариант балета исполнен в Гатчинском театре, в 1798 — в Павловском. Исполнители: Н. П. Берилова, А. И. Тукманова (Лусинда), Ричарди (Фе де Суфин), Г. Ле Пик (Фе де Плесир), Ш. Ле Пик (Король), И. И. Вальберх и воспитанница Е. И. Неелова (в замужестве Колосова).

23 сент. "Амур и Психея" ("Amour et Psyché"), пантомимный балет в 5 д. Сцена-

рий и хореография Ш. Ле Пика (по Новеру?), музыка В. Мартин-и-Солера, декорации П. Гонзаго. Исполнители: Амур — Ю. К. Плетень, Психея — Н. П. Берилова, Венера — М. Грекова, Зефир — А. И. Тукманова, Юпитер — Т. Слепкин, Марс — А. Берилов, Аполлон — Ш. Ле Пик, садовники — Е. Стеллато и И. И. Вальберх, 3 грации — А. Камчатникова, Н. Макандрина, Н. Кудина, Горесть — А. Гульельми, Печаль — П. Колумбус, Беспокойство — Е. Греков, 4 ветра — В. М. Балашов, А. Греков, В. Гладышев, Н. Керин, 8 фигуранток в свите Психеи, 8 пастухов и 8 пастушек, 24 игры и утехы, 12 тритонов свиты Венеры, 8 купидонов, 8 зефиров, 16 богов Олимпа. Эрмитажный театр. Повторен 28 и 30 апр. 1796 в Каменном театре, 8 янв. 1798 — в Эрмитажном театре, в 1798 и 1799 — в Каменном театре 5 раз. На представлениях балета (по крайней мере, в 1796 — 99) сжигался фейерверк.

10 дек. Балет в комедии "L'Oracle" ("Оракул") Ж. Ф. Сен-Фуа.

Сведения о монтировке балета "Казак" ("Казак в Лондоне").

1795. 11 янв. "Арлекин, покровительствуемый феей" ("Арлекин-беглец"), балет А. Гульельми (или П. Пинюччи). Деревянный театр. Исполнен: в 1795 — 5 раз, в 1796 — 2 раза.

13 янв. "Смешные деревенские приключения", балет А. Гульельми (?).

25 янв. "Бал", балет Ш. Ле Пика (?).

5 февр. "Школа Пиеротова" ("L'Ecole de Pierrot"), балет П. Пинюччи (?).

8 февр. "Счастливое раскаяние", пантомимный балет в 1 д. И. И. Вальберха. Деревянный театр. Исполнен: в 1795 — 2 раза, в 1800 — 2 раза.

9 апр. "Прекрасная Арсена" ("La Belle Arsène"), балет в 1 д. Ш. Ле Пика. В гл. роли Ш. Ле Пик. Участвовали "хор военных музыкантов, хор певчих, 42 статиста и 30 мальчиков Придворной Шпалер-



ной мануфактуры в одежде купидонов". Эрмитажный театр. Исполнен: в 1795 — 1 раз, в 1796 — 2 раза, в 1797 — 1 раз.

4 мая. "Великодушное прощение", балет А. Гульельми (?). Деревянный театр.

10 мая (?). "Орфей" ("Orfeo"), балет в 1 д. И. И. Вальберха с хорами. В представлении принимали участие "хор певчих и хор роговой музыки". Каменный театр. Исполнен: в 1795 — 1 раз, в 1796 — 4 раза, в 1798 — 1 раз, в 1799 — 1 раз, в 1800 — 3 раза.

10 июня. "Па де дю", балет И. И. Вальберха, музыка К. Каноббио.

11 сент. "Три горбуна". Деревянный театр. Исполнен: в 1795 — 2 раза, в 1796 — 4 раза.

18 сент. "Два маленьких савояра" ("Les Deux savoyards"), балет в 1 д. Ш. Ле Пика. В гл. ролях Ш. и Г. Ле Пик. Деревянный театр. Исполнен: в 1795 — 5 раз, в 1799 — 1 раз.

1796. 2 февр. Балеты в героико-лирическом празднестве "Les Noces des Mars" ("Мартовские свадьбы"). Эрмитажный театр.

8 февр. Балеты И. И. Вальберха в комической опере "*Les Amours de Bayard, ou Le Chevalier sans peur et sans reproche*" ("Любовные приключения Баярда, или Рыцарь без страха и упрека"), музыка М. С. Шампейна.

26 февр. Балеты И. И. Вальберха в комедии И. Ф. Эмина "День рождения стихотворца, или Смешное с полезным". Деревянный театр.

3 июля. "Невинные любовники" ("Простые любовники"), балет. Деревянный театр. Исполнен: в 1796 — 3 раза, в 1797 — 2 раза.

6 июля. "Солдатские шутки", балет. Деревянный театр. Исполнен в 1796 5 раз.

4 нояб. "Смерть Геркулеса", пантомимно-героический балет Ш. Ле Пика (по Новеру), музыка К. Каноббио. Исполнители: Геркулес — Ш. Ле Пик; Деянира, его суп-

руга, — М. Грекова; Иола, царевна Эвкалипская, — Н. П. Берилова; Филоктет, друг и наперсник Геркулесов, — И. И. Вальберх; Гиль, сын Геркулеса и Деяниры, — А. Бериллов; Ревность — А. Греков. Гатчинский театр.

5 дек. "Пигмалион" ("Pygmalion"), балет в 1 д. Ш. Ле Пика. Участвовали "10 вольных мальчиков в костюмах купидонов". Деревянный театр. Исполнен: в 1796 — 2 раза, в 1797 — 1 раз, в 1798 — 1 раз, в 1799 — 2 раза, в 1800 — 5 раз.

? "Армида", балет. Эрмитажный театр. Сведения о монтажке балета "Борей".

1797. 29 июня. Балет в комической опере Ф. А. Филидора "*Le Quiproquo, ou La Volage fixe*" ("Кипрокко", "Недоразумение, или Постоянное непостоянство"), текст де Мустона. Павловский театр.

27 нояб. "Аделия де Понтье" ("Adèle de Ponthieu"), трагико-героический балет в 4 д. Сценарий и хореография Новера, перенесен на сцену спб. театра Ш. Ле Пика. Музыка Лебрена, декорации П. Гонзаго, платье Отто. Исполнители: Ринальд, граф де Понтье — А. Греков; Аделия де Понтье — Г. Ле Пик; Раймонд Майенский, владетельный князь Генотский, — Ш. Ле Пик; щитonosец Ринальдов — И. И. Вальберх; принцессы крови — Е. Стеллато, Н. П. Берилова, А. И. Тукманова, Е. И. Колосова; щитonosец Раймонда — Ле Пик-сын. Рыцари, придворные дамы, герольды, щитonosцы и судии побоища, пажы, стражи Ринальда, народ. Эрмитажный театр. Исполнен: в 1797 — 3 раза, в 1798 — 3 раза в Каменном театре и 2 раза в Эрмитажном.

? Балеты в комической опере Н. М. Делейрака "*Azémia, ou Les Sauvages*" ("Аземия, или Дикари"), текст Лашабосьера. Исполнители: А. Гульельми и В. Гладышев.

1798. 19 янв. Балеты в комической опере В. Мартин-и-Солера "*La Festa del villaggio*" ("Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель"). Эрмитажный театр.

21 янв. Балеты в комической опере Дж. Сарти "*Le Gelosie villane*" ("Деревенская ревность").

3 февр. "Открытие острова Каролины", балет. Участвовала танцовщица Ричарди и 28 статистов. Каменноостровский театр.

5 февр. "Любовь Баярда" ("*Les Amours de Bayard*"), балет Ш. Ле Пика. Участвовали "28 учеников Придворной Шпалерной мануфактуры в одежде купидонов, хор певчих и 42 статиста". Эрмитажный театр. Исполнен в 1798 6 раз.

12 апр. "Обманчивая трактирщица", балет. Каменноостровский театр.

14 апр. "Своенравная трактирщица", балет. Каменноостровский театр. Исполнен в 1798 4 раза.

22 апр. Балеты И.И. Вальберха в комической опере П. Враницкого "*Oberon, König der Elfen*" ("Оберон, царь эльфов").

25 мая. "Одному обещана, а другому досталась", балет-дивертисмент в 1 д. И.И. Вальберха. Каменный театр. Исполнен: в 1798 — 3 раза, в 1799 — 2 раза, в 1800 — 1 раз.

10 авг. "Жертвоприношение Амуру" ("*L'Offrande de l'Amour*", "Офран де ламур"), балет в 1 д. П. Шевалье, музыка разных авторов, декорации Дранше. Гатчинский театр. 30 авг. и 3 сент. — Каменный театр.

11 окт. Балет в комической опере "*Raoul Barbe-Bleue*" ("Рауль Синяя Борода"), музыка А.-Э.-М. Гретри. Эрмитажный театр.

? "Разбойники", балет П. Шевалье. Эрмитажный театр.

? "Армида", балет. Эрмитажный театр.

? "Галантный крестьянин" ("Пейзангалан"), балет. Эрмитажный театр.

4 нояб. "Балеты, соответствующие опере" ("*Balli analoghi*"), в частности "Балет, который выражает всеобщую радость по поводу окончания спектакля" ("*Ballo che esprime il contento denerale da fine allo*

*spettacolo*") Ш. Ле Пика в опере Дж. Сарти "*Andromeda*" ("Андромеда").

Сведения о монтировке балетов "Торжество любви" И.И. Вальберха и "Милосердный господин".

1799. 1 янв. "Пигмалион" ("*Pugmalion*"), балет в 1 д., сценарий Дж. Канциани, постановка И.И. Вальберха. Дебют Е.И. Колосовой.

4 янв. "Похищение" ("*L'Enlevement*"), балет в 2 д. П. Шевалье, музыка разных авторов, декорации Дранше и П. Гонзаго. Эрмитажный театр.

30 янв. "Новый Вертер" ("*Le Nouveau Werther*"), балет-пантомима в 1 д. И.И. Вальберха, музыка А.Н. Титова. Каменный театр. Исполнен: в 1799 — 5 раз, в 1800 — 6 раз.

Конец янв. — начало февр. (по др. источникам — 2 февр.). "Танкред", героико-пантомимный балет в 5 д. Сценарий и хореография Ш. Ле Пика, музыка В. Мартин-и-Солера, декорации П. Гонзаго. Исполнители: Танкред, рыцарь, выгнанный из Сиракуз, — Ш. Ле Пик; Аменаида, дочь Агрирова, — Г. Ле Пик; главные рыцари сиракузские: Агрир — А. Греков, Орбассан — И.И. Вальберх; Соламир, Судан сарацинский, — А. Григорьев; Альмадон, комендант маленькой крепости близ Сиракуз и давний друг Танкреда, — А. Егоров; Фания, наперсница Аменаиды, — С. Вальберх; 5 сицилийских танцовщиц — Н.П. Берилова, Ю.К. Плетень, А.И. Тукманова, Е.И. Колосова, В. Ле Пик; 5 танцовщиков, невольников Соламира, — А. Гульельми, В. Гладышев, В. Балашов, Е. Греков, Н. Керин. Рыцари, дамы сиракузские, начальник герольдов, оруженосцы и пажы, стражи, одетые в латы, солдаты, вельможи сарацинские, оруженосцы и пажы Соламировы. Эрмитажный театр. 26 апр. 1799 — Каменный театр.

15 февр. Балеты Ш. Ле Пика при опере Ф. Химмеля "*Alessandro*" ("Александр"). Эрмитажный театр.

25 апр. Балеты П. Шевалье при опере А. Саккини "*Œdipe à Colone*" ("Эдип в Колоне"). Каменный театр.

9 июня. "Ошибка", балет. Каменный театр. Исполнен в 1799 3 раза.

7 июля. "Нимфы и охотник", балет П. Шевалье. Гатчинский театр. 11 янв. и 19 апр. 1800 — Каменный театр.

28 авг. "Обманутые любовники", балет. Каменный театр. Исполнен в 1799 2 раза.

11 сент. "Счастлирое кораблекрушение, или Американцы", балет в 1 д., музыка К. Каноббио. Каменный театр. Исполнен: в 1799 — 3 раза, в 1800 — 4 раза.

22 сент. "Праздник любви", балет. Каменный театр. Исполнен в 1799 2 раза.

3 окт. "Брак Фетиды и Пелея" ("*Les Noces de Thétis et Pelée*"), героический балет в 8 сценах. Сценарий и хореография П. Шевалье, музыка Г.А. Пари. Исполнители: Фетида — Р. Колинет; Пелей — Огюст Пуаро; Венера — Н.П. Берилова; Амур — Ж. Сен-Клер; 3 грации — Ю.К. Плетень, А.М. Тукманова, А.Д. Махаева; Меркурий — И.И. Вальберх. Свита Фетиды, свита Венеры, нимфы Флоры, свита Пелея, собрание богов. Гатчинский театр.

15 окт. Балет в опере Дж. Сартти "*Elea nel Lazio*" ("Эней в Лацио"). Гатчинский театр.

21 окт. (или 25 нояб., или нояб.) "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию" ("*L'Arrivée de Thétis et de Pelée en Thessalie*", "Тетис"), героический балет в 3 д. Сценарий и хореография П. Шевалье, музыка Дж. Сартти, неск. арий и финал 3-го д. Фонбрюна, декорации П. Гонзаго. Исполнители: Фетида, невеста Пелея, — Р. Колинет; Пелей, король Фессалии, — Огюст Пуаро; Теламон, брат Пелея, — И.И. Вальберх; Прокомус, премьер-министр, — В. Гладышев; командующий офицер — А. Гульельми; Марс — В. Балашов; Аполлон — М. Нота; Венера — Н.П. Бе-

рилова; Амур — Ж. Сен-Клер; 3 грации — Ю.К. Плетень, А.И. Тукманова, А.Д. Махаева; 2 командующих офицера, свита Фетиды, свита Венеры, Изобилле, Амур, зефиры, народ Фессалии. 1-я кадрили: А. Греков, Е. Греков, А. Григорьев, И. Аблец, С. Вальберх, М. Керина, А. Камчатникова, А. Орлова. 2-я кадрили: А. Егоров, Н. Керин, г. Доненштейн, Захар Афанасьев (?), Е. Гладышева, г-жа Доненштейн, А. Эрикова, Н. Макандрина. 3-я кадрили: П. Иванов, Зихов, Каткевич, П. Лавров, Д. Айвазова, Н. Юдина, М. Бухонина, М. Грекова. Принцы и принцессы двора Пелея: А. Греков, Е. Греков, А. Григорьев, И. Аблец, С. Вальберх, М. Керина, А. Камчатникова, А. Орлова и т.д. Гатчинский театр.

Дек. "Возвращение Полиорцета" ("*Le Retour de Poliorcete*"), большой героический балет в 3 д. Сценарий и хореография П. Шевалье, музыка В. Мартин-и-Солера, декорации П. Гонзаго. Исполнители: Антигон, король части Азии, — А. Греков; Полиорцет, его сын, главнокомандующий армией, — Огюст Пуаро; Филя, дочь короля Антипата и жена Полиорцета, — Р. Колинет; Стратониз, принцесса королевской крови, подруга Филли, — Н.П. Берилова; принцессы королевской крови: Арсиноя — Ю.К. Плетень, Беренис — А.И. Тукманова, Фенис — А.Д. Махаева, Лейдамия — Е.И. Колосова; Нисе, наперница Филли, — С. Вальберх; отважная свита Антигона: Леона — И.И. Вальберх, Клити — В. Гладышев; принцы и принцессы двора короля Антигона — Е. Греков, А. Григорьев, И. Аблец, А. Егоров, г. Доненштейн, Захар Афанасьев (?), П. Иванов, И. Неелов, Каткевич, П. Лавров, С. Вальберх, А. Камчатникова, П. Новикова, Е. Гладышева, Дукотейнова, Н. Макандрина, Д. Айвазова, А. Гомбурова, А. Крылова, М. Грекова. Эрмитажный театр. Повторен в том же мес. в Гатчинском театре, а 17 янв., 2 февр., 15 мая

1800 — в Каменном театре, где "принимали участие 76 статистов при 2 унтер-офицерах и 2 барабанщиках".

1800. 10 янв. "Любить есть счастье", балет. Каменный театр. Исполнен 2 раза.

10 янв. "Врач сумасшедших", балет П.Шевалье. Каменный театр.

16 февр. "Арианна, покинутая Тезеем на острове Наксос" ("*Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos*"), героический балет в 2 д. Сценарий и хореография П.Шевалье, музыка В. Мартин-и-Солера, декорации П. Гонзаго. Исполнители: Тезей, сын Эгея, король Афин и любовник Арианны, — Огюст Пуаро; Арианна, дочь Миноса, короля Крита, — Р. Колинет; Федра, сестра и соперница Арианны, — Н. П. Берилова; афинские вельможи, друзья Тезея: Ормон — А. Греков, Синар — Е. Греков; 7 молодых юношей и 7 молодых девушек, предназначенных стать добычей Минотавра; неск. воинов и матросов свиты Тезея; Вакх, сын Юпитера и Семелы, — И. И. Вальберх; вакханки свиты Вакха — Ю. К. Плетень и А. И. Тукманова; вакханты — И. И. Вальберх, М. Керина, А. Камчатникова, П. Новикова, Е. Гладышева, Дукотейнова, Н. Макандрина, Д. Айвазова, А. Крылова, М. Грекова; фавны — Е. Греков, А. Греков, И. Аблец, М. Нота, И. Данилов, Каткевич, П. Лавров; сатиры — Н. Керин, г. Доненштейн, Захар Афанасьев (?), П. Иванов; 8 молодых фавнов; Силен — И. Неелов; фавн из свиты Силена — Огюст Пуаро; вакханки — Н. П. Берилова, Е. И. Колосова; сатиры и женщины свиты Силена. Эрмитажный театр (?).

16 февр. Балеты П. Шевалье при комической опере А.-Э.-М. Гретри "*Panurge dans l'isle des lanternes*" ("Панург на острове фонарей"). Каменный театр.

18 февр. Балеты в комической опере Е. И. Фомина "*Американцы*", текст И. А. Крылова. Каменный театр.

16 апр. Балеты при драме Седена "Comte Albert" ("Граф Альберт"), музыка А.-Э.-М. Гретри. Каменный театр.

22 июля (или авг.) "Деревенская героиня" ("*L'Heroïne villageoise*", по Добервалю). Большой героико-комический балет в 4 д. Сценарий и хореография П. Шевалье, музыка "за исключением известных мотивов" Дюкенуа, декорации Дранше. Исполнители: Де Лорм, садовник, — А. Греков; Луиза, дочь его, — Н. П. Берилова; Люка, брат ее, — Е. И. Колосова; Бастьен, подручный садовника и возлюбленный Луизы, — И. И. Вальберх; Бебе, дурачок, сын прокурора по налогам, — Огюст Пуаро; Пьер Бушерон — В. Гладышев; Дениз, пастушка, подруга Луизы, — Р. Колинет; 2 садовницы, пастухи и садовники; военный, вербующий солдат, — В. Гладышев; 2 капрала — И. Неелов и И. Данилов; маркитантки — Р. Колинет, А. И. Тукманова, Ю. К. Плетень; крестьяне и крестьянки, солдаты, народ и маркитантки. Гатчинский театр. Возобновлен в 1808 и в 1823. Последний раз — Огюстом Пуаро, в гл. роли А. И. Истомина.

8 сент. "Любовная страсть Флоры и Зефира" ("*Les Amours de Flore et Zephyre*"), анакреонтический балет в 2 д. Сценарий и хореография П. Шевалье, музыка Дж. Сарти, декорации П. Гонзаго. Исполнители: Флора — Р. Колинет; Венера — Н. П. Берилова; грации — А. И. Тукманова, Ю. К. Плетень, А. Д. Махаева; Зефир — Огюст Пуаро; Адонис — И. И. Вальберх, Амур — Ж. Сен-Клер, Сатир — В. Гладышев; Юпитер и его свита; Амур и забавы; свита Зефира; пастухи и пастушки свиты Венеры. Гатчинский театр.

6 нояб. Балеты И. И. Вальберха при опере Е. И. Фомина "*Клорида и Милон*", текст В. В. Капниста. Каменный театр.

? "Агатокл", балет П. Шевалье. Сведения об уплате за напечатание и переплет программ.

Арх.: РГАДА, ф. 9, оп. 5, д. 75, л. 1; ф. 17, д. 322; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 53, л. 260; д. 58, л. 78; д. 90, д. 93, л. 212, 222; д. 97; д. 104, л. 20 — 40 об.; д. 110, л. 71; ф. 468, оп. 4, д. 966, л. 2; ф. 497, оп. 1, д. 28, л. 8; д. 376, л. 3; оп. 4, д. 1, л. 42 и об., 51 об. — 52, 68 об. — 69, 96 об. — 97, 132; д. 2, л. 157 об., 211, 233, 267, 278, 369; д. 3, л. 61, 140, 152, 197, 212; д. 14, л. 163; д. 18, л. 348; д. 80, л. 12 — 14; д. 966, л. 54; оп. 17, д. 53; д. 54, л. 2 и об.; д. 78, л. 17; д. 79, л. 38.

Лит.: Штелин Я. Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера // Прим. на Вед. 1738. Ч. 17. С. 179 — 83; Он же. Краткое известие; Драматической словарь; Программы спектаклей, хранящиеся в РНБ, БРАН, РГБ, спб. Театральной б-ке; АДИТ 2, 112 — 18, 225, 244, 269, 311 — 13, 348, 383, 423, 539, 567; 3, 4 — 5, 72 — 95, 146 — 47, 220 — 31; Стасов; Сильво; Всеволодский-Геригросс; Он же. Театр при Анне; Он же. Указатель; Он же. Театр при Елизавете; Новерр 1927; Борисоглебский; МР; Гозепуд Красовская; Она же. Эпоха Новерра; Новерр 1965; Блок Л. Д. Классический танец // История и современность. М., 1987; Рыцарева М. Танцевальная девица Францина Березовская // СБ. 1987. № 3; Старикова Л. Первая русская балетная труппа // ПКНО. 1985. М., 1987.

Г.Н. Добровольская

**БАЛЬОНИ** (Baglioni) Камилла (? — ?), итал. певица, сопрано. Не исключено, что она принадлежала к знаменитому семейству, давшему оперному театру плеяду замечательных артистов — Франческо Бальони и 5 (по др. источникам 6) его дочерей, блиставших на итал. сценах в посл. трети века. В 1790 — 95 Б. пела в Венеции и Милане. В 1795 она прибыла в СПб в качестве "второй певицы" компании Ж. Астаритты. Вместе с нек-рыми членами этой труппы Б. перешла в 1799 на имп. сцену. Впоследствии она стала женой К. Кавоса и, по-видимому, окончила свои дни в российской столице.

Б. участвовала в операх "Rinaldo d'Aste" ("Ринальдо д'Аст") Ж. Астаритты

(1796), "La Lanterna di Diogene" ("Фонарь Диогена") П.А. Гульельми (1797), "Zenobia in Palmira" ("Зенобия в Пальмире") П. Анфосси (1797).

Лит.: АДИТ 3; МА 2; Бёрни 1772; Grove; Opera Grove.

Е.С. Ходорковская

**БАРАНОВА** Екатерина Федоровна (? — 21 мая 1792, СПб), певица и актриса Русской придворной (имп.) труппы. Принята по контракту после смерти в 1774 премьерши Т.М. Троепольской на роли первых любовниц. 7 авг. 1783 контракт расторгнут, но с 1 янв. 1784 она зачислена вновь (оклад в 1788 — 1100 р. и 300 р. "за свои уборы"). "Очень хорошая актриса и первая на театре плясавшая прелестно по-русски" (Шаховской, 11). Исполняла в операх первые партии.

Лит.: Шаховской А.А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 11; Арапов, 85; АДИТ 2, 121, 316; 3, 24.

И.Ф. Петровская

**БАРКОВ** (Борков) Иван Семенович (1732, СПб или близ него — 1768, СПб), поэт и переводчик. Сын священника. С 1748 учился, а затем работал в СПб в учреждениях Академии Наук переводчиком, корректором, копиистом. Подготовил изд. ряда исторических и лит. трудов (напр., "Сатиры и другие стихотворческие сочинения" А.Д. Кантемира — СПб., 1762). В 1762 сделал стихотворный пер. (с нем. пер. Я. Штелина) "драммы на музыке" Л. Ладзарони "La Pace degli eroi" ("Мир героев"; исполнена при дворе по случаю празднования мира с Пруссией 3 июня того же года с муз. В. Манфредини). Рус., итал. и нем. тексты были изданы тогда же. Б. принадлежит большое число эротических стихов, имевших широкое распространение в рукоп. виде.

Лит.: СКРК 2; Поэты 18 в. Л., 1972. Т. 1 (Б-ка поэта); СРП; С а п о в Н. Иван Барков: Биографический очерк // Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова. М., 1992.

А. Н. Крюков

**БАУМГАРТЕН** (Baumgarten) Готхильф фон (12 янв. 1741, Берлин — 1 окт. 1813, Гросштрелиц, Силезия), нем. офицер, композитор-любитель. В СПб в исполнении *Труппы К. Книппера* с большим успехом шел в 1777 — 79 его *зингшпиль* "Zemire und Azor" ("Земира и Азор"), "романтическая комическая опера", напечатанная в Бреслау (ныне Вроцлав) в 1775.

Лит.: СПб. вед. 1777. 26 дек.; E i t n e r; MR.

А. Л. Порфирьева

**БАУЭРШМИТ** (Bauerschmidt), Б а у р ш м и д т (? — ?), нем. композитор и клавесинист. О нем известно только то, что в 80-е гг. он опубликовал в Париже неск. квартетов и трио. Э. Л. Гербер указывает, что Б. жил в СПб с 1794. В начале 1795 И. Д. *Герстенберг* напечатал его соч.: "Andante favori composé par M<sup>re</sup> N. de Veriguin varié pour le clavier ou fortepiano par Mr. Baurschmidt (sic!)" // *Магазин общепользных знаний и изобретений*. СПб, ч. 1, янв. 1795 (РНБ). Известны также *Шесть песен с сопр. фп.* (Heilbronn, 1798), возможно написанные в СПб.

Лит.: СПб. вед. 1795. 2 и 20 марта; Ш о г о н — Ф а у о л л e; G e r b e r; МА 2, 646; В о л ь м а н; Кат. ГПБ.

А. Л. Порфирьева

**БАХМАН** (Bachmann) Даниэль Георг (?), Берлин — 17 нояб. 1811, СПб), нем. виолончелист, сын лютниста Антона Б., с 1 окт. 1768 работал в *Первом придворном оркестре*, в 1776 — 93 играл партию 1-й виолончели. Получал жалованье 800 р., в 1800 — 1000 р., с 1804 — пенсионер.

Преподавал в *Театральной школе*, в 1789 получал награждение за обучение воспитанников (АДИТ 1, 68), в 1796 учил "тульского музыканта" Охотина (Там же, 97). Б. был членом и активным деятелем *Музыкального клуба*, устраивал там множество *концертов* с разл. солистами. Кроме того, зафиксированы его концерты в Театре у Белого моста 11 и 14 марта 1781, при участии Г. *Пуньяни*, и концерт в *Вольном российском театре* 26 марта 1783.

В 1802 Б. стал одним из основателей спб. Филармонического об-ва. Рассказывают, что он читал в кругу любителей музыки письмо из Вены, в к-ром хвалили "Сотворение мира" Й. *Гайдна*, в результате именно это произв. было выбрано для торжественного открытия Филармонического об-ва.

Лит.: АДИТ 1, 3; МА 2; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

**БЕЗБОРОДКО** Александр Андреевич (14 марта 1747, Глухово — 6 апр. 1799, СПб), светлейший князь, канцлер, видный исторический деятель России последней четв. 18 в. Учился в Киевской духовной академии одно время с М. С. *Березовским*. В СПб с 1775. В должности статс-секр. *Екатерины II* одно время занимался делами театра: передавал указания Императрицы чиновникам, разрешал конфликты *Дирекции* с муз-тами.

Обладая значительным состоянием, Б. покровительствовал певицам придв. труппы, в частности, на содержание А. *Давиа де Бернуччи* он тратил ежемес. 8000 р., а его увлечение Е. С. *Урановой* (*Сандуновой*) стоило места в Дирекции А. В. *Храповицкому* и П. А. *Соймонову*. В 90-х гг. Б. был одним из усерднейших посетителей *маскарадов* у Лиона (см. *Концертные залы*), иногда устраивал он маскарады у себя (известно об одном из них, 29 дек. 1792, для к-рого О. А. *Козловский* сочинил поль-

ский). Во дворце Б. часто устраивались концерты. По заказу князя была написана кантата Д. Чимарозы "La sorpresa" ("Сюрприз", 1790 или 1791) для 5 голосов с хорами и балетом. Б. любил нар. песни, у него пел известный их исполнитель И. Г. Рожков.

Лит.: Григорович Н. Канцлер князь Безбородко // РА. 1877. № 1. С. 22 — 50; Вяземский П. А. ПСС. СПб., 1883. Т. 8; Тургенев А. М. Записки // РС. 1883. № 10. С. 47 — 76; Финдейзен; Столпянский; Ливанова.

М. В. Вознесенский

**БЕКЕТОВ** Никита Афанасьевич (8 сент. 1729, ? — 9 июля 1794, имение Отрада Саратовской губ., похоронен в имении Черепаха близ Астрахани). Происходил из дворянской семьи. В 1742 отдан в Сухопутный шляхетный кадетский корпус. Общался с А. П. Сумароковым и др. молодыми дворянскими поэтами. Увлекался литературой, театром, участвовал в любительских постановках рус. пьес, входил в труппу, дававшую спектакли при дворе. Был в фаворе, однако в 1751 уволен от двора; занимал затем ряд военных и адм. постов, находясь преим. вне СПб.

В петерб. годы в соответствии со светской традицией "много писал стихов, а более всего песен" (Новиков, 19), причем "часто разучивал с придворным хором песни своего сочинения" (СРП, 75). Современники свидетельствуют о популярности его песен, распространенности их в муз. быту. Отмечалось, что они вошли в нотный сб. Г. Н. Теплова "Между делом безделье, или Собрание разных песен" (СПб., 1759), в "Письмовник" Н. Г. Курганова (СПб., 1770-е гг.), однако точно авторство Б. удалось установить лишь в отношении песни "Везде мне скучно стало". Высказывалось мнение, что некие свои песни Б. сам положил на музыку. См. также *Вокальная камерная музыка*.

Лит.: Новиков; ПРМИ 1; СРП.

А. Н. Крюков

**БЕЛОГРАДСКИЕ**, семья известных в 18 в. муз.-тов. Тимофей Б. (? — ?), выходец из Малороссии. Лютнист, бандурист, певец. В 1733 рус. посланник гр. Кайзерлинг взял Б. с собой в Берлин и в Дрезден. В последнем Б. неск. лет учился у знаменитого лютниста С. Вайса. 23 окт. 1739 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 5) был принят на службу при дворе с окладом 500 р. в год. Б. не входил в состав оркестра (камер-музыки) и, очевидно, играл в покоях Императрицы Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны и на куртагах. Ему была выделена казенная квартира в старом Зимнем доме (дворце). Б. увольнялся со службы для поездки за границу. По ВП 15 окт. 1746 зачислен на придв. службу по прибытии из Саксонии (Гам же, л. 10). Иск-во Б. высоко ценилось при дворе: при Елизавете его оклад вырос до 1000 р. в год, кроме квартиры ему был пожалован и экипаж на казенный кошт. "Белоградский с искусством великого мастера играл труднейшие соло и концерты и умел самому себе аккомпанировать при исполнении арий, которые он пел с большой силой и большим вдохновением по школе дрезденских артистов Аннибали <?> и Фаустины <Бордони ?> и других, с которыми он познакомился в Дрездене; голос у него был *sopralto*" (Штеллн, 85). С 9 янв. 1767 получал пенсию 1000 р. в год с сохранением всех привилегий.

Осип Б. (? — ?), выходец из Малороссии, брат Тимофея Б. Певец, возможно, композитор. Начал придв. службу при Анне Иоанновне (1739 — Указ. РБС), затем при Петре III заведовал хором певчих. Б. приписывается сочинение рус. песен в связи с деятельностью лит.-театрального кружка при Сухопутном шляхетном кадетском корпусе в конце 40-х гг. под рук. А. П. Сумарокова. В корпусе Сумароков

сочинял песни, "которые сначала пелись между кадетами, потом вышли из стен корпуса, их узнало общество, музыкант Белиградский написал к ним музыку и вот в лучших гостиных и даже при дворе дамы и кавалеры, вооружась лютней, стали распевать оригинальные русские песни" (С у м а р о к о в, 102).

На комп. деятельность Б. указывает СИРИО. Вероятно, его имел в виду Г.П. Данилевский, упоминающий в своих романах "Мирович" и "Потемкин на Дунае" рус. композитора Беллиграцкого, романсы к-рого были популярны в эпоху *Екатерины II*.

Елизавета Тимофеевна Б. (? — ?), дочь Тимофея Б. и племянница Осипа Б., придв. камер-медхен. Первая рус. оперная певица, сопрано. Стала известной после исполнения в 14 лет партии Прокрис в опере Ф. Арайи "*Цефал и Прокрис*". В сент. 1759 участвовала в постановке оперы-балета Г. Ф. Раупаха "*Прибежище добродетели*". Пела в придв. концертах, отличалась большой музыкальностью, занималась также композицией. По свидетельству Р.-А. Моозера, в Берлинской гос. б-ке имеется рукоп. копия клавишной пьесы Менуэт с вариациями, сочиненной ею. Позже Ю. В. Келдышу эту рукопись обнаружить не удалось.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 5, 10.

Лит.: С у м а р о к о в А. Рассвет // Журнал искусств и литературы. СПб., 1860; РБС: Алексинский — Бестужев-Рюмин; АД ИТ 1; Финдейзен 2; Штелин; МА 1; Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960; Келдыш; ИРМ 3.

Л. Н. Березовчук

**БЕЛЮЦЦИ** (Belluzzi) Карло (? — ?), итал. танцовщик, балетмейстер и композитор, и его жена Анна, прозванная Ла Бастончина (La Bastoncina), итал. танцовщица. Известно, что Карло работал в Венеции, а в 1755 супруги выступали

в Копенгагене. Приехали в СПб в 1758 с антрепризой Дж. Б. Локателли. Анна сразу заняла место ведущей балерины, оказавшись конкуренткой Л. Сакко. Танцовщица широкого диапазона, она исполняла "серьезные" роли — Прозерпину в "Похищении Прозерпины" ("Ballo del rato Proserpina"), Клеопатру в "Празднестве Клеопатры" ("Le Feste di Cleopatra") — и более легкие, комические — Колумбину в "Отце, соллюбовнике сыну своему, или Завороженной табакерке". Из ролей Карло известна одна — Доктор в той же пантомиме "Отец, соллюбовник сыну своему...", хотя участвовал он во мн. балетах труппы. Карло сочинял балеты и, видимо, часто музыку к ним. В числе его созданий "Похищение Прозерпины" при опере В. Паллавичини и Д. Фискьетти "*Lo Speciale*" ("Аптекарь"), "Учитель школы" ("Ballo del maestro di scola") при опере Б. Галуппи "*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир"), "Андромеда и Персей" ("Ballo d'Andromede et Persée"), "Балет солдат, или Военный дивертисмент" ("Ballo di soldati che fanno l'esercizio colla") при опере Дж. Рутини "*Il Negligente*" ("Небрежный"), "Празднество (или Пиршество) Клеопатры", танцы в пантомиме "Отец, соллюбовник сыну своему..." (все 1758). Б. сочинял "серьезные" балеты, использовал и мифологические, и комедийные сюжеты. В 1760 Анне и Карло Б. удалось получить ангажемент в придв. труппу в кн. Петра Федоровича в Ораниенбаумском театре. Оба участвовали во мн. балетах Ф. Кальцеваро, в т. ч. в "Прометее и Пандоре" ("Prométhée et Pandore", 1761): Карло исполнил роль Прометея, Анна — Немезиды под видом Меркурия и Венеры. Покинули СПб в 1762 в связи с гос. переворотом.

Лит.: Штелин. Краткое известие, 251; Штелин, 154, 156; МА 1, 289, 302, 335, 347 — 48.

Г. Н. Добровольская



**БЕНДА** (Benda) Йиржи Георг Антонин (кр. 30 июня 1722, Старе Бенатки — 6 нояб. 1795, Кёстриц), чеш. композитор, скрипач, придв. капельмейстер в Готе. Яркий и оригинальный язык Б. сложился под влиянием мангеймского симфонизма и оперного стиля К.В.Глюка. В СПб шли мелодрамы и зингшпили Б., прославившие его имя, во всех столицах Европы: "*Ariadne auf Naxos*" ("Ариадна на Наксосе", 1775, Гота), "*Der Dorfjahrmarkt*" ("Деревенская ярмарка", 1775, Гота), "*Medea*" ("Медея", 1775, Лейпциг), "*Pygmalion*" ("Пигмалион", 1779, Гота). Жанр мелодрамы появился в СПб сначала во фр. оригинале (мелодрама Ж.-Ж. Руссо "Пигмалион" с музыкой О.Кунанье исполнялась во фр. посольстве 2 июля 1777), но вскоре, на рубеже 80-х гг., нем. Труппа К. Книппера представила "Ариадну на Наксосе" и "Медею" — произв., утвердившие новый жанровый канон. Эстетика просветительского театра, с его вниманием к "естественному человеку", а также штюрмерские устремления Б. воплотились в его музыке изображением сильных душевных движений, сложной гаммы чувств, сочетанием пластико-речевого действия с симф. развитием. Именно эта особенность мелодрамы произвела сильнейшее впечатление, к-рое Моцарт описывал в письме к отцу (12 нояб. 1778): "Я дважды с величайшим удовольствием смотрел здесь представление подобной пьесы. В самом деле, меня еще никогда и ничто так не сюрпенировало! Потому что я всегда полагал, что нечто подобное не производит никакого впечатления. Вы, конечно, знаете, что там не поют, а декламируют и *musique* подобна облигатному речитативу; иногда под *musique* говорят, и тогда она оказывает великолепнейшее воздействие". Речь в этом письме идет как раз о "Медее" и "Ариадне на Наксосе". "Я так люблю эти два сочинения, — продолжает Моцарт, — что всегда вожу их с собой" (А б е р т I, 2, 265).

Мелодрамы Б. понравились в России, они держались на сцене на протяжении 20 лет, исполнялись также и по-русски. О том, что к их муз. оформлению относились весьма заботливо, говорит тот факт, что "Медея" в нем. театре шла под аккомпанемент *Придворного оркестра* (СПб. вед., 1781, 26 янв.). Стилистика и драматургические находки мелодрам Б. оказали определенное влияние на Е.И. Фомина с его "Орфейем". Из зингшпелей Б. в СПб прозвучала "*Деревенская ярмарка*" в исполнении *Русской придворной труппы* (СПб. вед., 1784, 1 нояб.). Свежесть муз. изображения народного, характеристического должна была прийтись по вкусу в среде, увлеченной идеями рус. просвещения.

Лит.: Е и т н е р; MR; МА 2; МЭ; А б е р т; G r o v e; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

**БЕНЕДЕТТИ** (Benedetti) Пьетро, по прозвищу Сарторино (detto Sartorino) (? — ?), итал. певец, кастрат (сопрано). Дебютировал в Мюнхене, где пел в 1766 — 69, затем выступал в Неаполе и Париже. 26 дек. 1770 исполнил партию Сифара на состоявшейся в Милане премьеры оперы "*Mitridate*" 14-летнего В.А. Моцарта. В 1773 — 74 пел в Венеции. В СПб в 1774 — 77 (?). Док-ты, связанные с придв. службой певца, не сохранились. Однако из *либретто* спектаклей видно, что в эти годы Б. пел на имп. сцене в *операх-серия* в ансамбле с такими замечательными виртуозами, как К. Габриелли, К. Бонафини, А. Прати. После отъезда из России Б. с успехом выступал до начала 90-х гг. во мн. городах Италии: Милане, Турине, Венеции, Модене и др.

Роли: Вологез — "*Lucio Vero*" ("Люций Вер") Т. Траэтты, 1774; Ринальдо — "*Armida*" ("Армида") А. Сальери, 1776; Псаметис — "*Nitteti*" ("Ниттети") Дж. Пазиелло, 1777.

Лит.: МА 2; Аберт 1, 1.

Е. С. Ходорковская

**БЕР** (Bar, Beer) Йозеф [18 мая 1744, Грюнвальд, Богемия — 28 окт. 1811, Берлин или Потсдам (G r o v e)], кларнетист-виртуоз, композитор. Род. в семье учителя музыки. Учился играть на валторне и трубе. На службе в оркестре герц. Орлеанского "возымел охоту учиться на кларнете и в продолжение шести месяцев столь преуспел в игре на оном, что превзошел не только всех своих товарищей, но был даже первым кларнетистом всей Франции" (Хемницер, 375). В 70-х гг. уже считался лучшим кларнетистом Европы, играл в ансамбле с виднейшими муз-тами своего времени: скрипачами И. М. Ярновичем, Л. А. Пезиблем, А. Ф. Тичем, гобистом Безуцим, виолончелистом И. Г. Фасциусом, арфистом Ж.-Б. Кардоном, клавесинистом Э. Ванжурой и др. Заслужил высокий отзыв о своем иск-ве В. А. Моцарта, назвавшего Б. "бравым кларнетистом" (Степанов, 91).

В СПб Б. приехал на гастроли в окт. 1779, начав свою деятельность в России с концерта 13 нояб. в доме мецената генерала А. Л. Щербачева (вместо объявленных в "СПб. вед." 2 концертов — 10 и 17 окт. — в доме кн. Г. А. Потемкина у Аничкова моста). В этом концерте вместе с Б. участвуют итал. певцы К. Бонафини, Дж. Компануччи и М. Баббини, а также скрипач-виртуоз Пезибль; программа не сохранилась. Концертирует в Москве, Варшаве. С мая 1782 играет в *Первом придворном оркестре* и участвует в концертах как солист без официального ангажемента. По мнению современников, "г-н Бер... превосходный кларнетист, который заслуживает и повсюду получает всеобщее одобрение за деликатную манеру обращения со своим инструментом" (Степанов, 91). По ВП *Екатерины II* с Б. 1 мая 1783 был заключен контракт на 3 года с ежегод. окладом 1600 р. 16 окт. того же года по ВП

он получил вознаграждение в размере своего годового оклада. Эти факты свидетельствуют о том, сколь высоко ценили при дворе мастерство кларнетиста-виртуоза. Б. играет в камерных концертах, к-рые с 1783 начали регулярно проводиться в имп. дворце, участвует в ансамблях, сопровождающих обеды и карточные игры, дает публичные сольные концерты. 21 февр. 1784 в *Каменном театре* он выступает совм. с гастролировавшей в России Бентгейм-Штейнфуртской капеллой под рук. композитора И. Ф. Клефлера (СПб. вед., 1784, 16 февр.). Известно, что Б. исполнил собственные соч.: "Королевскую французскую охотничью пьесу" (Моск. вед., 1785, 12 марта), или "Песню французской королевской охоты" (МА), и Квинтет с тремя виолами д'амур и валторной. В 1790 Б. назначен концертмейстером с тем же окладом и больше не играет в 1-м придв. оркестре. В это же время (1785 — 86) он начинает выступать в концертах в ансамбле с пианистом и клавесинистом Минарелли — выпускником *Театральной школы*. В 1790 Б. получил 2-месячный отпуск и уехал за границу с поручением "о приискании в Богемии нужных для наполнения оркестра музыкантов" (АДИТ 3, 97). Занимался Б. и педагогической деятельностью: у него учился гобоист В. Червенка, ставший популярным в начале 19 в. 1 мая 1792 уволен с придв. службы по собственному желанию. В этом же году Б. покидает СПб.

Лит.: СПб. вед. 1784. 16 февр.; Моск. вед. 1785. 12 марта; Сочинения и письма Хемницера по подлинным его рукописям под редакцией Я. Рота. СПб., 1875; АДИТ 2, 3; Финдейзен 2; МА 2; Grove; ИРМ 3; Степанов А. Кларнет и кларнетисты в России второй половины XVIII в. // Из истории инструментальной музыкальной культуры: Л., 1988.

Л. Н. Березовчук

**БЕРЕЗОВСКИЙ** Максим Созонтович (1740 или 1741, Глухов? — 24 марта 1777, СПб), российский певец, скрипач и ком-

позитор. Дата и место рождения Б. документально не подтверждены, старые словари называют его "выходцем из Малороссии" и считают датой его рождения 16 окт. 1745, однако, если принять во внимание, что Б. в 1759 — 60 пел муж. (теноровые) партии в итал. операх, можно предположить, что ему в эту пору было скорее 18 — 20, чем 14 лет.

Период жизни Б. до приезда в СПб достоверно неизвестен. Полагают, что он мог учиться в Глуховской школе, в Киевской духовной академии, возможно также, что он имел отношение к домашней капелле К. Г. Разумовского.

Первый сохранившийся докт-биографии Б. относится к 26 сент. 1758; из него мы узнаем, что певчий Б. был с 29 июня этого же года зачислен на службу в капеллу в. кн. Петра Федоровича с окладом 150 р. в год. В 1759 он исполнил партию Пора в опере Ф. Арайи "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии"), в 1760 — партию Иркана в опере В. Манфредини "*Semiramide riconosciuta*" ("Узнанная Семирамида"). Известно, что Б. в этот период учился итал. технике пения у Н. Гарани, буффонки, служившей в придв. труппе и принимавшей деятельное участие в театральных затеях Петра Федоровича.

По воцарении великого князя указом 15 янв. 1762 Б. был причислен певчим к "*Итальянской кампании*" с окладом 400 р.; 19 окт. 1763 он женился на фигурантке Франциске Юбершер ("Ибершерше" в рус. док-тах), дочери (?) валторниста Фридриха Юбершера, служившего в Придворном оркестре с 1728. Невеста была католичкой, поэтому дело о "дозволении" женитьбы тянулось довольно долго и потребовало специального указа Императрицы (11 авг. 1763).

В 1768 Я. Штелин упоминает Б. как "ныне состоящего придворным камер-музыкантом", обладающего "выдающимся дарованием, вкусом и искусством композиции церковных произведений изящного

стиля. В последнем он настолько сведущ, что знает, как нужно счастливо сочетать огненную италянскую мелодию с нежной греческой. В течение нескольких лет он сочинил для придворной капеллы превосходнейшие церковные концерты с таким вкусом и такой выдающейся гармонизацией, что исполнение их вызвало восхищение знатоков и одобрение двора. Главнейшие из них написаны на библейские тексты, большею частью на псалмы Давида, как-то: «Господь воцарися в лепоту облечеса», «Бже отверзи мене во время старости», «Хвалите Господа с небес», дальше английская хвалебная песнь, затем «Слава в вышних Богу» и «Тебе Бога хвалим»" (59 — 60). О том, что Б. действительно сочинял концерты уже в 60-е гг., свидетельствует и запись в КФЖ от 22 марта 1766, сообщающая, что в янтарной комнате Царскосельского дворца во время игры в карты "для пробы придворными певчими был пет концерт, сочиненный музыкантом Березовским".

В старинных биографиях Б. его учителем называют Ф. Цопписа, капельмейстера Труппы Дж. Б. Локателли, к-рый по преданию длительное время жил в СПб и руководил Придворным певческим хором, сочиняя время от времени рус. духовные концерты. Никаких доказательств этой версии не сохранилось. Любопытно заметить, что Б. первым из российских композиторов явил образцы многочастного хор. концерта с фугой в финале, построенного по канонам венецианской школы, но более насыщенного полифонией (в сравнении с концертами, например, Б. Галуппи). Не опровергая версию об учении у Цопписа, можно с определенной долей вероятности предположить, что Б. брал уроки контрапункта у наиб. видного в то время в СПб мастера ученой музыки В. Манфредини. Оба реквиема последнего, написанные для заупокойных служб в спб. церкви Св. Екатерины, обнаруживают пристрастие композитора к полифоническому пись-

му, определенное сходство с к-рым можно уловить в концертах Б. Из упомянутых Штелином ранних хор. соч. Б. сохранились концерты "Господь воцарися" и "Не отвержи мене". Последний — шедевр творчества Б. и всей спб. хор. музыки 18 в. — нек-рые исследователи считают несохранившейся ранней версией известного концерта, созданного в 70-е гг. (впрочем, без всяких документальных доказательств). Исключительно тонкая ладогармоническая фактура концерта (ср. свидетельство Штелина о "выдающейся гармонизации") обнаруживает наряду с классическими приемами развития игру "перекрашивания", чередования "мажорных" и "минорных" интервалов, в контексте гармонического минора вызывающую ассоциации с укр. песенностью. Синтез укр. партеса, местного спб. Обихода и итал. концерта создает в творчестве Б. неповторимый стиль, к-рый, собств., и становится эталоном "екатерининского" хор. концерта. Вместе с тем музыка Б. отличается от музыки позднее пришедшего к хор. жанру Д. С. *Бортнянского* интенсивностью выражения аффекта, консервацией нек-рых аспектов барочности, к каковым следует отнести отдельные ритмические структуры концерта "Не отвержи мене", а также проводимую в нем специфическую для музыки барокко разновидность монотематической композиции. Сохранившиеся концерты 60-х гг. обнаруживают наиб. яркие черты комп. почерка Б., характерные и для его более поздних соч.; из этих индивидуальных свойств следует особо выделить манеру вплетения "украинских" и "российских" оборотов в нормативные приемы мотетного письма.

В мае 1769 Б. был отправлен пенсионером в Италию с попутным курьерским поручением в Вену к "находящемуся тамо полномочному министру князю Голицыну" (АВПР, ф. ВКД, оп. 64/1, д. 1, л. 59 и 69). Ежегод. содержание, назначенное компо-

зитуру, равнялось 500 р. Предполагается, что осн. целью его поездки были занятия контрапунктом с падре Дж.Б. Мартини. В 1771 Б. успешно выдержал экзамен и вместе с Й. Мысливечком был принят в число "академиков композиторов иностранцев" Болонской академии. В 1772 композитор жил в Пизе, о чем свидетельствует рукопись его Сонаты для скрипки и чембало (Нац. б-ка, Париж), в 1773 он поставил в Ливорно оперу "Demoofonte", в окт. того же года Б. возвратился в СПб.

Поскольку датировка сохранившихся произв. Б. гадательна, приведем их общий список, большую часть к-рого (за исключением уже упомянутых произв.) можно, по-видимому, отнести ко второму спб. периоду его творчества. Это концерты: "В началех Ты, Господи, землю основал", "Да воскреснет Бог", "Доколе, Господи, забудешь имя мое", "Во всю землю", "В память вечную будет праведник", "Творяй ангелы своя духи", "Чашу спасения прииму", "Хвалите Господа с небес"; причастны: "Все языцы воспелите", "Вкусите и видите", "Блажени иже избрал", "Знаменася на нас", "Радуйтесь праведни". Сохранились также 4-гол. литургия в 7 ч. ("Слава Отцу и Сыну", "Придите, поклонимся", "Иже Херувимы", "Верую", "Милость мира", "Достойно есть", "Отче наш") и "Vater unser" для 4-гол. хора. В разл. перечнях концертов Б. упоминаются ненайденные "Бог ста в сонме богов", "Вскую мя отрунул", "Милость и суд воспою", "Не имамамы иныя помощи", "Отрыгну сердце", "Придите и видите", "Слава в вышних Богу", "Суди, Господи, обидящи мя", "Услыши сия вси языцы", "Внемлите, людие", "Ныне силы", "Тебе Бога хвалим" и др. Имеются также упоминания о кантате Б. (Г и н з б у р г, 118) и его скр. сонатах (см.: Энци. словарь бр. Гранат).

Подробности последнего периода жизни Б. в СПб. неизвестны. В начале 1774

он получил не выплаченный ему своевременно пенсион за 2 года пребывания в Италии. Тогда же была уволена со службы его жена. Служил Б. при дворе "композитором" с окладом 500 р., правда, в док-тах 1774 он назван "контрабасистом". И та и др. функции проходили по ведомству *Театральной дирекции*, однако осн. деятельность Б. скорее всего была связана с Придв. хором. Существует предание о намерении Г. А. Потемкина "определить" рус. виртуоза Б. директором Музыкальной академии в Кременчуге, однако оно не выдерживает критики, поскольку идея создания этой академии появилась у князя в конце 80-х гг., когда Б. давно уже не было в живых. О последних годах жизни Б. старые биографии сообщают, что композитор злоупотреблял горячительными напитками, "следствием чего была сначала ипохондрия, а потом белая горячка". Возможно, что и это легенда...

Смерть Б. отмечена "ордером" И. П. Елагина от 25 марта 1777: "Композитор Максим Березовский умер сего месяца «24» дня; заслуженное им жалованье следовало б по сей день и выдать, но как по смерти его ничего не осталось, и погresti тело нечем, то извольте ваше высокоблагородие, выдать по 1-е число мая его жалованье придворному певчому Якову Тимченку, записав в расход с распискою" (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 27). Из док-та можно понять, что к моменту кончины Б. был одинок (обычно деньги на погребение выдавались вдове) и совершенно нищ. Место погребения Б. неизвестно.

Арх.: АВПР, ф. ВКД, оп. 64/1, д. 1, л. 59, 69; РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 27.

Лит.: Б а н т ы ш - К а м е н с к и й Д. Н. Словарь достопамятных людей русской земли... М., 1836; Э н г е л ь Ю. М. Березовский // Энциклопедический словарь братьев Гранат. М., 1882; РБС: Алексинский — Бестужев-Рюмин; Ф и н д е й з е н; МА 2; Л и в а н о в а; Г и н з б у р г 2, 118; К е л д ы ш; Г о в е; Р ы ц а р е в а М. Г. Композитор

М. С. Березовский. Л., 1983; ИРМ 3; Ю р ч е н к о М. Неизвестные произведения Максима Березовского // СМ. 1986. № 2.

М. Г. Рыцарева

**БЕРИЛОВА** (урожд. Соколова) Настасья Парфентьевна (29 окт. 1776, ? — 12 янв. 1804, СПб), танцовщица. В 1793, будучи ученицей, исполнила роль Психеи в "Амуре и Психее" ("Amour et Psyché") и Шарман в "Оракуле" ("Oracolo"), оба Ш. Ле Пика, музыка обоих В. Мартини-Солера. За эти и др. выступления получила вознаграждения. Окончила *Театральную школу* 1 сент. 1794. В 1806 Ле Пик просил оплатить его труд за 5-летнее обучение воспитанников, в числе к-рых были названы "г. Бериллов и Настасья Соколова, после за него выданная" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56441, л. 1). Анисим Бериллов рано умер, успев выступить в ролях Марса в "Амуре и Психее" и Гилля, сына Геркулеса и Деяниры, в "Смерти Геркулеса", оба Ле Пика, музыка обоих К. Каноббио (1796). Б. была принята в петерб. придв. балетную труппу танцовщицей с жалованьем 1050 р. в год. В 1796 ее жалованье было увеличено до 1170 р. плюс 10 р. в месяц на башмаки и чулки, в 1802 — до 2500 р. в год. Сразу после поступления в театр Б. заняла в труппе положение ведущей танцовщицы. Она выделялась своей танцевальной школой, артистической внешностью, живой пантомимной игрой. Ей приходилось выступать и в муж. ролях, т. к. Павел I не любил танцовщиков. Исполнила следующие партии: Иол в "Смерти Геркулеса", музыка Каноббио (1796), Креус в "Медее и Язоне" ("Médée et Jason"), одна из принцесс крови в "Аделии де Понтье" ("Adèle de Ponthieu"), музыка Лебрена (оба 1797), одна из сицилийских танцовщиц в "Танкреде", музыка Мартини-Солера (все 4 балета Ле Пика), Венера в "Браке Фетиды и Пелея" ("Les Noces de Thétis et Pelée"), музыка Г. А. Ла-

ри, Стратониз в "Возвращении Полиорцета" ("Le Retour de Poliorcete"), все 3 в 1799, Федра и Вакханка в "Арианне, покинутой Тезеем на острове Наксос" ("Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos"), музыка обоих Мартин-и-Солера, Венера в "Любовной страсти Флоры и Зефира" ("Les Amours de Flore et Zephire"), Луиза в "Деревенской героине" ("L'Heroine villageoise"), музыка обоих Дж. Сартти, 3 — 1800 (все 5 балетов П. Шевалье), Венера в "Увенчанной благодати", музыка С. И. Давыдова (1801), Инесса де Кастро в "Инессе де Кастро" (1802), оба И. И. Вальберха, Блаженная тень в "Касторе и Поллуксе" (1803) Ле Пика, музыка обоих Каноббио, участвовала в балете "Жертвоприношение благодарности" (1802) Вальберха, музыка Давыдова, и в балетах Шевалье при опере А. Э.-М. Гретри "*Panurge dans l'isle des lanternes*" ("Панург на острове фонарей", 1800). Лирико-драм. даровани Б. было обращено в будущее, танцовщицу легко себе представить в спектаклях Ш. Дидло. Однако в 1806 она была уволена из театра по болезни с выплатой годового жалования, и ранняя смерть от чахотки прервала ее многообещающую карьеру. Ее гроб опускали в землю на соболях, а засыпали могилу цветами. "С. Петербургский театр лишился в прошедшем месяце одной из первых своих танцовщиц", — писал рецензент (Некрология, 234).

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 55089, л. 1; д. 56441, л. 1; РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3, л. 176; оп. 17, д. 54, л. 2 об.; д. 80, л. 12 об.

Лит.: АДИТ 3, 74; Некрология // Северный вестник. 1804. Ч. 1. № 2. С. 234 — 35; Плещеев, 49; Борисоглебский, 50 — 51; Глушковский, 137, 145; Красовская 1, 96.

Г. Н. Дюф гольская

**БЕРТИНИ** (Bertini) Бенуа Огюст или Бенедетто Августо (5 июня 1780, Лион — после 1830, Лондон), фр. композитор и клавирист-виртуоз, ученик М. Клементи,

в 1793 с большим успехом выступал в Лондоне в концертах И. П. Саломона. Посетил СПб в 1799, однако известий о его публичных концертах нет.

Лит.: СПб. вед. 1799. 21 июля; МА 2, 718; Grove.

А. Л. Порфирьева

**БЕРТОНИ** (Bertoni) Фердинандо Гаспаро (15 авг. 1725, Сало, близ Брешии — 1 дек. 1813, Деонцано), итал. композитор болонской школы, ученик падре Дж. Б. Мартини. Имел успех как оперный композитор, его оратории исполнялись у Ф. Нери, служил в должности маэстро в консерватории "Мендиканти", а с 1785 сменил Б. Галуппи, став маэстро ди капелла собора Сан Марко в Венеции. Арии из его опер печатались в СПб в журн. А. Ф. Милле "*Journal d'ariettes avec accompagnement de guitare*".

Лит.: МА 1; Grove; Кат. ГПБ.

А. Л. Порфирьева

**БЕТГЕН** (варианты "Бетге" и "Betghen", приведенные соотв. П. Н. Столпянским и Л. И. Ройzmanом, не подтверждаются) (? — ?), инстр. мастер (клавирорган, фп.), органист. Занимался также продажей клавишных инструментов. Имеются сведения о его работе в СПб в 1783, 1785, 1786, 1789. Инструменты работы Б. неизвестны.

Упом. в "СПБ. вед." (напр., 10 окт. 1783): "На Васильевском острове во 2-м доме от 3-й линии к перспективе, полковника Лукина, у инструментального мастера Бетгена продаются фортепиано с флейтами и футляром, так же и без флейт за сходную цену". Указанный адрес совпадает с адресом инстр. мастера И. Г. Бетье, к-рый проживал по нему в течение янв. — июля 1791. Однако это не дает основания считать мастеров одним и тем же лицом. Хронологически рамки деятельности Б. в

СПБ, очерченные Столпянским (1785 — 89) и Н. Ф. Финдейзенем (1786), а также утверждение Ройзмана о том, что Б. — только органный мастер, необоснованны.

*Лит.*: СПб. вед. 1783. Объявл. 10 и 13 окт.; 1785. 14, 18 и 21 февр.; 1786. 30 янв., 3 февр.; 1789. 6 февр.; Столпянский; Финдейзен 2; Ройзман.

*В. В. Кошелев*

**БЕТХОВЕН** (Beethoven), Бее то фен, Б е т о ф е н, Б е е т о в е н, Б е т г о в е н Людвиг ван (16 дек. ?, кр. 17 дек. 1770, Бонн — 26 марта 1827, Вена), нем. композитор, пианист и дирижер, последний представитель венской классической школы. В его наследии — 9 симфоний, увертюры, концерты для разл. солирующих инструментов с оркестром, 16 струн. квартетов, 32 фп. сонаты, множество камерно-инстр. ансамблей для разл. составов, камерно-вок. произв., мессы, оратории, кантаты, произв. для муз. театра и др.

Б. — единственный из мастеров венской классической школы, чье творчество практически осталось вне поля зрения любителей музыки СПб в 18 в. Его произв. не исполнялись в концертах, не звучали в частных домах, имя композитора не встречается в мемуарной литературе, в личной переписке. Первая публ. его соч. состоялась уже накануне нового, 19 в. — в 1799. "СПб. вед." 10 мая извещали об изд. Трио, оп. 11 (B e t h o v e n. Grand trio pour le forte-piano, violon ou clarinette et basse. Op. XI. 3 г.), — год спустя после того, как оно было написано и тогда же издано в Вене.

Именно в Вене возникают первые контакты петерб. меломанов с Б. Имена представителей военной и дипломатической элиты — И. Ю. Броуна, М. М. Вильгорского, А. К. Разумовского, Г. А. Строганова и В. С. Трубецкого — среди подписчиков на изд. уже самого первого оп. (3 трио для фп., скрипки и виолончели,

1793 — 95; опубл. в авг. 1795), объявленного Б. в "Wiener Zeitung" от 9, 13 и 16 мая 1795. Извещение о поступлении нот в продажу было помещено в той же газете 21 окт. 1795. 6 подписных экз. приобрел Строганов (Письма..., 470).

Иван Юрьевич Броун (Browne-Camus Johann-Georg, 1767 — 1827), полковник Кексгольмского пехотного полка, впоследствии бригадир рус. военной миссии в Вене, и его жена Анна Маргарет (Browne-Camus Anna Margarete, 1769 — 1803) были восторженными почитателями музыки Б. Выходец из древнего дворянского рода обрусевших ирландцев, сын известного екатерининского вельможи (рижского и ревельского генерал-губернатора фельд-маршала Ю. Ю. Броуна) И. Ю. Броун получил образование в одном из пражских монастырей, где занимался также и музыкой. (Его воспитателем был иезуит И. Дизбах, впоследствии духовный отец высококого покровителя Б. и одноврем. его ученика эрцгерцога Рудольфа) (Мелдер, 271). А. М. Броун — дочь сенатора, тайного советника, президента спб. Медицинской коллегии О. Р. Фитингофа, от которого унаследовала любовь к иск-ву и дух меценатства. Фитингоф учредил в Риге нем. театр, содержал оркестр в составе 24 чел., в доме звучала музыка, среди гостей постоянно бывали артисты, муз-ты, художники (Е с к а р д т, 299 — 304; Мелдер, 274). Владея огромным состоянием, И. Ю. и А. М. Броун широко тратили его на меценатство, оказывая исключительное внимание и поддержку Б.

О том, сколь щедрой и существенной она была, свидетельствует посвящение чете Броун 7 соч. композитора. Список их открывают 3 трио для скрипки, альты и виолончели G-dur, D-dur, c-moll, оп. 9 (1796 — 98), опубл. в июле 1798 (голоса). На титульном листа изд. значилось: "Trois Trios / pour Un Violon, Alto et Violoncelle / Composés et Dédiés / à Monsueur / le Comte

de Browne / Brigadier au Service de S. M. I. de toutes les Russies / par / LOUIS van BETHOVEN / Oeuvre 9. / à Vienne chez Jean Traeg dans in Singerstrasse / [I.] 42. [r.] Prix 3 f 30 x". Эту традиционную формулу посвящения — "...господину графу Броуну, бригадиру на службе Е<го> В<еличества> И<мператора> всея Руси..." — Б. предварил развернутым обращением (приблизительная дата написания — ок. 20 июля 1798 — указывается на основании объявл. о выходе из печати 3 трюо, оп. 9, в "Wiener Zeitung" от 21 июля 1798): "Monsieur, / L'auteur, vivement pénétré de Votre Muni / ficence aussi délicate que libérale, se réjouit, de / pouvoir le dire au monde, en Vous dédiant cette / oeuvre. Si les productions de l'art, que Vous / honorez de Vorte protection en Connoisseur, dé / pedaient moins de l'inspiration du génie, que de / la bonne volonté de faire de son mieux; l'auteur aurait la satisfaction tant désirée, de présenter / au premier Mécene de sa Muse, la meilleure / de ses œuvres" (Das Werk Beethovens, 22) <"Милостивый государь! Глубоко тронутый Вашей щедростью, обусловленной тонкостью и широтой Вашей натуры, автор искренне рад возможности осведомить об этом публику посвящением Вам данного сочинения. Если создание произведений искусства, удача Вашего просвещенным покровительством, обязано не столько вдохновению гения, сколько доброй воле к усовершенствованию, то автор рад преподнести свое лучшее произведение первому из меценатов его музыки"> (Письма..., 462). Это выспреннее по стилю и слогу обращение полностью выдержано в традициях жанра. Но вот чтобы публично назвать Бруна "первым из меценатов его музыки", Б., притом что он пользовался покровительством самых знатных аристократов Вены, должен был иметь достаточно веские основания.

"Первому из меценатов его музыки" Б. впоследствии посвятил следующие произв.: Сонату для фп. В-dur, оп. 22 (1799 — 1800), опубли. в марте 1802; 6 песен для голоса с сопр. фп. на сл. Х.Ф. Геллерта, оп. 48 (1803), опубли. в авг. 1803; 7 вариаций для фп. и виолончели (Es-dur) на тему из оперы В.А. Моцарта "Волшебная флейта", Wo0 46 (1801), опубли. в 1802.

А.М. Броун были посвящены: 3 сонаты для фп. (с-moll, F-dur, D-dur), оп. 10 (1796), опубли. в сент. 1798; 12 вариаций для фп. (A-dur) на тему рус. танца из балета П. Враницкого (в соавторстве с Й. Кинским) "Лесная девушка" (1796 — 97), Wo0 71, опубли. в нояб. 1798; Вариации для фп. на тему терцета из оперы Ф.К. Зюсмайра "Soliman II", Wo0 76 (1799), опубли. в том же году.

С Броунами связаны 3 марша Б. для фп. в 4 руки (С-dur, Es-dur, D-dur), оп. 45 (1802 — 803), опубли. в марте 1804, посвящены Эстергази. Ф. Рис разыграл их, выдав собственную импровизацию марша за произв. Б. Когда композитору на следующий день появился у Броунов, граф немедленно заказал ему этот, как предполагал, бетховенский оп., услышанный в исполнении Риса, и щедро заплатил за него. 2 марша были написаны Б. тогда же и весной или летом 1802 попали без ведома автора в венское изд-во "Индустриальная контора". Раздосадованный, Б. задержал их публ. (он неоднократно касался этого вопроса в переписке с Рисом и изд. Г. Гертелем), год спустя написал 3-й марш, и в таком виде они вышли в свет в 1804 (Wegele, Ries, 90; Письма..., 159, 169, 186, 187).

Что же касается песни "Der Wachtelschlag" ("Крик перепела") на сл. С. Заутера, Wo0 129 (1803, опубли. в 1804), то несомненная связь ее с именем Броуна в то же время не до конца прояснена. "Der Wachtelschlag komponirt für den Grafen Browne von Ludwig van Beethoven 1803"



<"Крик перепела, сочинено для графа Броуна Людвигом ван Бетховеном, 1803"> — значит на рукописи песни (*Das Werk Beethovens, 591*). Если композитором посвящение было задумано, то при публ. его не оказалось. Возможно, песня была, как и марши, оп. 45, щедро оплаченным заказом (отсюда — "сочинено для..."). Исключительный интерес представляет автокомментарий к этому соч. (в письме к Гретелю, ок. 14 окт. 1803), в к-ром раскрывается отношение Б. к проблемам композиции в условиях взаимодействия муз. и поэтического рядов: "...Die Poesie... aus drei Strophen besteht und hier aber ganz durchkomponiert ist" — букв.: "стихотворение состоит из трех строф, но п р о с о ч и н е н о целиком" (разрядка моя. — А.К.). Б. имеет в виду сквозное развитие, преодолевающее куплетную форму, подразумеваемую строфической структурой текста (*Письма..., 186*).

Отношения Б. и Броуна были приятельскими. По рекомендации композитора его ученик и близкий друг Рис стал учителем музыки в доме графа (в "Биографических заметках" Риса фигурируют забавные ситуации — "анекдоты", к-рыми отмечены отношения композитора с ним). Когда Рису неожиданно потребовалась финансовая помощь, именно к Броуну адресует его Б. Как это следует из письма, отправленного Рису весной 1802 (*Письма..., 156*), композитор приложил к нему соответствующее письмо для Броуна, на сегодняшний день не обнаруженное, не сомневаясь, что его просьба не только воспримется совершенно естественно, но и будет немедленно исполнена.

Рис вошел в дом Броунов в 1801. Его обязанности учителя музыки вряд ли могли распространяться на 3-летнего Морица Броуна, но не исключено, что Рис занимался с А.М. Броун. По предположению ряда исследователей (*N o h l 2, 98; S a m p e, 95*), она брала уроки фп. игры

и у Б., была истинной любительницей музыки и одаренной пианисткой. Согласно М. Унгеру, посв. И.Ю. Броуну 6 духовных песен на сл. Геллерта, оп. 48, были написаны Б. под впечатлением ее неожиданной и безвременной кончины (*Das Werk Beethovens, 113 — 14*).

К Броунам восходит и один, до конца еще не проясненный сюжет в жизни Б. — знакомство с воспитателем их сына надворным советником в Вене И. Бюэлем (*Büel, 1761 — 1830*). По характеру записи, сделанной Б. в альбоме Бюэля 29 июня 1806 (*Письма..., 239*), и письму последнего (без даты) к одному из своих друзей, их отношения были чрезвычайно существенны для композитора (*L e y, 27 — 28; N o l l 1, 240; Письма..., 239*). Возможно, мысль о создании 6 духовных песен, оп. 48, была подсказана Б. Бюэлем (*S c h m i d t - G ö r g, 89*).

Среди "венских петербуржцев", друзей Б., — барон Филипп Адамович Клюпфель (*Klürpfel, 1756 — 1823*), отец генерал-адъютанта В. Ф. Клюпфеля, с 1769 — переводчик, с 1799 — советник рус. посольства в Вене, секр. гр. А.К. Разумовского. В его семье с 1796 по 1800 жила юная Э.И. фон Кизов (*Kiesow, 1783 — 1868*), в замужестве фон Бернгард (*Bernhard*), участница муз. собраний в домах Клюпфеля, К. Лихновского и А.К. Разумовского. Одно из ее выступлений с соч. Б. (очевидно, это были фп. сонаты, оп. 2, и фп. партия в 1-м трио, оп. 1) стало поводом для письма композитора к учителю юной музыкантши и известному фп. мастеру И. А. Штрейхеру (июль — окт. 1796), в к-ром он четко сформулировал свой идеал фп. звучания, а также отметил, что впечатление и радостные чувства, вызванные исполнением фон Кизов, побудят его "писать для фортепиано больше, нежели доньне" (*Письма..., 99 — 100*), что в действительности и произошло.

В муз. жизни Вены дому Клюпфеля принадлежало заметное место: В 1863 из-

---

Л. ВАН БЕТХОВЕН

*Силуэт 1787 г. Художник И. Незен*



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ 1-го ИЗДАНИЯ  
ТРЕХ ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО  
Л. ВАН БЕТХОВЕНА, ОП. 1  
(Вена, "Артария", 1795)



вестный бетховенист Л. Ноль встретился с фон Кизов, теперь уже более чем 80-летней фон Бернгард, в далекой юности общавшейся с молодым Б. и отчетливо сохранившей в памяти его внешний облик и манеру держать себя в обществе, особенности его поведенческого рисунка, обостренную уязвимость, проявляющуюся в форме разл. эксцентрических "чудаществ" (*Beethovens Personlichkeit 1, 18 — 21*). Она рассказала, что Клопфель был очень музыкален, и Б. мн. и охотно бывал и играл в его доме — "без нот", чем особенно поражал всех присутствующих. Она же впервые поведала Нолю и о разрыве Б. с Клопфелем (*No hl, 225 — 27; Фишман. Этюды..., 189*). Он произошел не позднее 1800 — в этом году фон Кизов уехала из Вены — и был, очевидно, первым из серии многочисл. инцидентов Б. со своими знатными покровителями, разворачивавшихся по раз и навсегда заданной схеме: барон высказал свое неудовольствие поведением "молодого человека" (Б.), демонстративно игнорировавшего новое соч. "старшего заслуженного композитора" Ф. Крамарша (Кроммера — Kramář, Krommer), исполняемое автором за роялем. С этого времени, заключала рассказ фон Бернгард, ноги Б. не было больше в доме Клопфеля.

Один из неожиданных "петербургских сюжетов" Б. открывается в связи с посв. А. М. Броун фп. вариациями на тему танца из балета "Лесная девушка". В концертах известного хорватского скрипача И. М. Ярновича большим успехом пользовалась исполняемая им пьеса — транскрипция "Камаринской". Возможно, именно поэтому она была включена как Русский танец ("La danse Russe" или, как его называли в Вене, "Der moskowitische Tanz") в балет Враницкого и Кинского "Das Waldmädchen" ("Лесная девушка"), что в соответствующем месте в нотах (с. 20 клавира) было отмечено указанием: "Russe par Jarovich". Премьера балета состоялась 23 сент. 1796, и той же осенью на тему Русского танца Ярновича

написал Вариации для фп. Б. (*Das Werk Beethovens, 521*).

"Камаринская" была первой из рус. нар. песен, к к-рым обращался Б. Но дискуссии о том, насколько удалось ему постичь нац. природу фольклорного материала, разгоревшиеся в 19 в., в нынешнем столетии коснулись и Вариаций: В. В. Пасхалов считал, что "внутренняя сущность этой мелодии в данном случае или не интересовала Бетховена, или просто не была им угадана" (*П а с х а л о в, 189*). Однако, соглашаясь с тем, что "характерные русские черты темы очень мало отразились в вариациях" и можно указать лишь на очень немногие моменты, где чувствуется *р а з в и т и е* интонаций "Камаринской", В. А. Цуккерман тем не менее заметил: Пасхалов "несколько сгущает краски", подчеркивая, "что Бетховен вообще, видимо, не поставил перед собой задачи развивать танцевальное начало, заключенное в теме". Поэтому приближение Б. "к иного типа русской мелодике" (начало 3-й вариации), где есть приемы, имеющие нечто общее с глинкавской обработкой "Камаринской", Цуккерман метко называет "нечаянным" ("Камаринская"..., *130 — 31*). А в связи с др. критическими суждениями Пасхалова о бетховенских вариациях — "Залихватская плясовая песня с ее резко акцентированным двухдольным метром превращена им в открытый немецкий вальс с размером в 6/8 (2-я вариация)" (*189*) — Н. Л. Фишман резонно возразил, что "мелодию «Камаринской» нет ведь оснований рассматривать только как залихватскую плясовую с резко акцентированным метром. Известны варианты этой народной мелодии, исполняемые в умеренном темпе, широко и певуче. Выбор Бетховеном более медленного темпа не означал, таким образом, что сущность песни его не интересовала или не могла быть угадана". В подтверждение Фишман демонстрирует поразительное сходство темы Вариаций Б.

с фольклорным первоисточком "Камаринской" — припевом старой хороводной песни "Во лязях", как он представлен А. К. Лядовым в сб. "50 песен русского народа..." <СПб., 1903> (Ф и ш м а н. От сост., коммент., 316). В этом развернутом соч. Б. продемонстрировал незаурядную композиционную изобретательность: таково, напр., необычное по регулярности появление минорных вариаций после каждых 3 мажорных, привносящее в цикл черты рондообразности (Ц у к к е р м а н. Анализ муз. произв. ..., 179), значительное вариационное развитие, проявившееся в индивидуализации каждой из вариаций — немногие из них сохраняют жанровые признаки танца — и заметном обособлении их от темы, а отдельные инстр.-технические и фактурные находки, к-рыми изобилует масштабная кода (это первый вариационный цикл, где она достигает 115 тактов), предвосхищают финал Пасторальной сонаты (Ц у к к е р м а н. "Камаринская"..., 131).

Знакомство с "Камаринской" через "посредничество" Ярновича имело для Б. и более отдаленные, более глубокие последствия, проявившиеся в специфике интонационно-мелодического облика ряда его тематических построений. Очертания "Камаринской" легко узнаются в 3-й ч. — Менуэт — Серенады для струн. трио, оп. 8, сочиненной вскоре после Вариаций, ее отголоски — в теме трио скерцо 2-й и даже 9-й симфоний.

Имя "петербургского хорвата" Ярновича возникает в творческой биографии Б. и в связи с тем, что англичанин Георг Полгрин Бриджтауэр (Bridgetower, 1779 — 1860), уже в 10-летнем возрасте с успехом концертировавший как скрипач-виртуоз, первый — совм. с Б. — исполнитель его Сонаты для скрипки с фп., оп. 47, названной впоследствии "Крейцеровой", — ученик Ярновича.

В 1790 в СПб. вышло "Собрание народных русских песен с их голосами, положенными на музыку Иваном Прачем". Именно это 1-е изд. было известно Б., ибо если нет никаких данных, чтобы определить самую раннюю из возможных временных границ знакомства его со сб. Прача, то поздняя устанавливается более четко — до 1805, когда Б. начал работу над струн. квартетами, оп. 59, посв. А. К. Разумовскому. (Это не значит, что впоследствии он не познакомился со 2-м, 1806, и даже 3-м, 1815, изд. сб., ибо в 1816 — 18 еще раз обращается к представленным в нем материалам.) Для разных своих работ и в разные годы Б. заимствовал из сб. Прача 5 рус. песен: "Ах, талант ли мой, талант" (Квартет, оп. 59, № 1), "Слава на небе солнцу высокому" (Квартет, оп. 59, № 2), "Во лесочке комарочков много уродилось", "Ах, реченьки, реченьки, холодные воденьки", "Как пошли наши подружки в лес по ягоду гулять" (сб. "Песни разных народов", WoO 158) — и укр. "Їхав козак за Дунай" (для того же сб. и в качестве темы одного из вариационных циклов для фп. в сопр. флейты на нар. темы — оп. 107, № 7) (Das Werk Beethovens, 297, 659 — 69; Ф и ш м а н. Предисловие, 6 — 8; Письма Бетховена, 51, 247; Стасов, 139 — 40; Климовицкий, 287; Ф и ш м а н. Этюды и очерки..., 115). Все рус. песни представлены в 1-м изд. сб. Прача, укр. — начиная со 2-го. Согласно Г. Шюнеманну (под его ред. в 1941 сб. "Песни разных народов" впервые увидел свет), Б. мог познакомиться с укр. песней, исключительная популярность к-рой в Австрии и Германии была обязана пребыванию российских, в т. ч. казачьих, войск в Европе во время войны с Наполеоном, по публ. ее (с вольным переводом текста, выполненным поэтом Х. А. Тидге — "Schöne Minka, ich muss scheiden") в "Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" ("Карманная книжка для дружеского вре-

мяпрепровождения", 1809) (S c h ü p e t a n n, II — VII; H e s s, 183 — 91). Между тем и в оп. 107, № 7, и в сб. "Песни разных народов" эта укр. песня названа "русской", а в последнем случае в скобках добавлено — "Air cossaque" ("Казачья песня"). К тому же, как отметил Н. Л. Фишман, у Прача и у Бетховена песня изложена в тональности a-moll, их связывают и нек-рые общие элементы в фактуре сопр. (Ф и ш м а н. Предисловие, б).

Нет никаких сомнений в том, что знакомство Б. с А. К. Разумовским состоялось в 18 в., хотя имя его в бетховениане связывается с жизненными и творческими сюжетами композитора лишь в следующем столетии. Видный российский дипломат находился в ближайшем родстве с самыми влиятельными аристократическими фамилиями Вены. Его жена — дочь гр. И. В. Тун, известной своей дружбой с представителями художественной среды, покровительством Й. Гайдну, В. А. Моцарту, К. В. Глюку, и родная сестра жены К. Лихновского, в чьем доме продолжительное время жил Б. В салонах Броуна, Кюпфеля, во дворцах Лихновского и Разумовского регулярно проходили муз. вечера, собиравшие постоянную аудиторию, в них принимали участие одни и те же муз-ты — композиторы и исполнители. Б., переехавший в Вену в 1792, был в центре всеобщего внимания, и встреча его с Разумовским была попросту неизбежной.

Специфические особенности петерб. "портрета Бетховена", каким он складывался в 18 в., сопряжены с тем, что он формировался вне российской столицы. В среде же петерб. аристократии, игравшей значительную роль в официальной и культурной жизни Вены, отношение к музыке Б. и горячий интерес к ней складывались в атмосфере непосредственного общения с композитором, под сильнейшим воздействием его облика, впечатляющего своей необычностью, сконцентрировавшего в

себе черты нового соц. типа и с гипнотической силой властно приковывавшего к себе всеобщее внимание.

При интенсивности дипломатических, деловых и личных контактов, связывавших российскую и австр. столицы, в орбиту активного интереса к личности Б. вовлекались мн. представители высшего света СПб. В сознании юной музыкантши фон Кизов эта атмосфера запечатлелась в весьма специфическом, но одновременно и выразительном ракурсе: она вспоминает о множестве "красивых русских офицеров", постоянно посещавших дом Кюпфеля (рядом с ними Б. попросту "не смотрится"), в этом отношении, разумеется, не являвшийся исключением среди салонов рус. миссии. Петербуржцы, бывавшие в венских резиденциях своих соотечественников; не могли не быть в букв. смысле этого слова заигипнотизированными экстравагантностью облика композитора. И первые представления российской столицы о Б. формировались в 18 в. в элитарно-аристократической среде, эстетизировавшей все "необычное" и экстраординарное в нем, участвуя тем самым в созидании "бетховенского мифа" уже на самом раннем этапе его становления и внося свою немалую лепту в его утверждение.

В этом — предпосылки основополагающих примет петерб. "портрета Бетховена", сформировавшихся уже в "следующем столетии: его мифологичность и идеологизированность, гипертрофированная "психологизированность", отражающая готовность и стремление видеть в его творчестве непосредственную реализацию "необыкновенного" жизненного сюжета и интенций "исключительной" личности. В этом же — истоки парадоксальной для нем. композитора значимости всех жизненных и творческих ситуаций, так или иначе связанных с СПб.

Лит.: Wiener Zeitung. 1798. 21. Juli; СПб. вед. 1799. 10 мая; Wegeler F., Ries F.

Biographische Notizen über Beethoven. Coblenz, 1838 (mit Nachtrag von Wegeler, 1845); <С.К.>. Бетховен. Ч. 1. Жизнь Бетховена: Биографические подробности и анекдоты // Репертуар и пантеон. 1844. Кн. 9; С а м р е Р. Otto Hermann v. Vietinghoff // Baltische Hefte. Marienburg, 1860. Н. 2; N o h l L. Beethovens Leben. Lpz., 1864 — 77. Bde 1 — 3 (рус. пер. под загл.: Бетховен: Его жизнь и творения. М., 1892); Е с к а r d t J. Die baltischen Provinzen Russlands. Lpz., 1869; В а с и л ь ч и к о в А. Семейство Разумовских. Светлейший князь Андрей Кириллович. СПб., 1882. Т. 3; F r i m m e l Th. Ludwig van Beethoven. В., 1908; К о р г а н о в В. Бетховен: Биографический этюд. СПб., 1909; Beethovens Persönlichkeit: Urteile der Zeitgenossen gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann. Lpz., 1914. Bd 1; F r i m m e l Th. Beethoven-Handbuch. Lpz., 1926. Bd 1, 2; А л е к с е е в М. Русские встречи и связи Бетховена // Русская книга о Бетховене. М., 1927; П а с х а л о в В. Русская тематика в произведениях Бетховена // Русская книга о Бетховене. М., 1927; N o l l H. Hofrat Johannes Büel, 1761 — 1830. Frauenfeld, 1930; L e y S. Kleine Beethoveniana // Neues Beethoven-Jahrbuch, VI. Braunschweig, 1935; <S c h ü n e m a n n G.>. Vorwort und Revisionsbericht // Ludwig van Beethoven. Neues Volksliederheft: 23 Tiroler, schweizer, schwedische, spanische und andere Volksweisen. Lpz., 1941; В о л ь м а н; Г и н з б у р г 2; V e t t e r W. Beethoven und Russland // V e t t e r W. Mithos — Melos — Musica // Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Lpz., 1957. F. 1; Ц у к к е р м а н В. "Камаринская" Глилки и ее традиции в русской музыке. М., 1957; <Ф и ш м а н Н.>. Предисловие // Бетховен. Песни разных народов. М., 1959; S c h m i d t - G ö r g J. Zur Entstehungszeit von Beethovens Gellert-Liedern // Beethoven-Jahrbuch. Bonn, 1966; Thayer's Life of Beethoven. Revised and Edited by Eliot Forbes. N.Y., 1967; Письма Бетховена: 1787 — 1811 / Сост., автор вступит. статьи и коммент. Н.Л. Фишман. М., 1970; М е л д е р Г. Бетховен и Латвия // Из истории советской бетховенианы. М., 1972; Н е s s W. Beethovens kontinentale Volksliederbearbeitungen // Н е s s W. Beethoven-Studien. Bonn, 1972; <Ф и ш м а н Н.>. От сост., коммент. // Там же; S c h i n d l e r А.

Biographie von Ludwig van Beethoven. Lpz., 1973; С т а с о в В. Автографы музыкантов в Императорской Публичной библиотеке // Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1974. Вып. 1; Ц у к к е р м а н В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М., 1974; А л ь ш в а н г А. Бетховен. М., 1977; S o l o m o n M. Beethoven. N.Y., 1977; Das Werk Beethovens; Ф и ш м а н Н. Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982; К л и м о в и ц к и й А. Черновая нотная тетрадь Бетховена // ПКНО, 1983. Л., 1985.

*А. И. Ктимовацкой*

**БЕТЬЕ** И. Г. (Бетье Иог<анн> Гус<тав>) (? — ?), инстр. мастер (клавикорды, клавесин, фп., клавиорган). Занимаясь также продажей муз. инструментов. Имеются сведения о его работе в СПб в 1791 — 93, 1795 — 97. Известно, что по крайней мере зиму и весну 1791 Б. жил на Вас. о-ве "между 3 и 4 линиями" в д. № 217, затем переехал на 5-ю линию в д. № 184 (неск. ранее по первому адресу проживал инстр. мастер Бетген, однако это обстоятельство не дает оснований считать Б. и Бетгена одним и тем же лицом). Инструменты работы Б. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 16 дек. 1791): "В 5 линии между большим и малым проспектами под № 184 у инструментального мастера Бетье продаются фортепиана с флейтами, кларнетом и фаготом, и простые сего рода инструменты".

*Лит.*: СПб. вед. 1791. 10, 14 и 17 янв., 7, 11 и 18 февр., 11, 15 и 18 июля, 16, 23 и 26 дек.; 1792. 16, 27 и 30 янв., 28 мая, 11 и 15 июня, 24 и 28 сент., 1 окт., 30 нояб., 7 дек.; 1793. 18, 22 и 25 февр.; 1795. 9, 16 и 19 янв., 6, 19 и 13 июля, 18, 21 и 25 сент.; Ф и н д е й з е н 2.

*В. В. Кошелев*

**БЕЦКОЙ**, Бецков, Бецкий Иван Иванович (3 февр. 1703, Стокгольм — 31 авг. 1795, СПб), гос. и общественный деятель, по инициативе к-рого

введено муз. образование в ряде учебных заведений. Внебрачный сын фельдмаршала И. Ю. Трубецкого, находившегося в то время в швед. плену. Учился в Копенгагенском кадетском корпусе, служил в Париже при рус. полномочном после, путешествовал по Европе в 1738 — 39 и 1756, знакомился там с теорией и практикой учебно-воспитательного дела. В 1760 — 70-х гг. занимал исключительное положение при *Екатерине II*, подчиняясь только ей непосредственно. С 1762 гл. директор Канцелярии от Строений (в 1769 переименована в Контору от Строений домов и садов), ведавшей постройкой и содержанием зданий при дв. ведомства, в т. ч. театров.

С одобрения Екатерины II и при собственном ее участии выработал систему воспитания и образования, изложенную в утвержденном 12 марта 1764 докладе "О воспитании обоего пола юношества" (ПСЗ 16, № 12103), получившем затем официальное назв. "Генеральное учреждение о воспитании". В основе плана Б., замствовавшего положения фр. просветителей, — идея создать "новую породу" людей, образованных и гуманных, свободных от пороков современного общества. Др. задача, им выдвинутая, — сформировать просвещенное среднее (между дворянами и крестьянами) сословие ("третий чин"), в т. ч. деятелей иск-в, учителей и воспитателей. Для этого кроме дворянских учреждались "мещанские" (для разночинцев) учебные заведения и такие же отделения при дворянских школах. Одно из средств воспитания в них — "изящные искусства", к-рые по своему значению не отделялись Б. от наук.

На основе "Генерального учреждения" Б. написал уставы *Воспитательного общества благородных девиц* (Смольский ин-т) и преобразованного *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*, уставы и более краткие изложения основ устрой-

ства и деятельности пяти "мещанских" заведений: Воспитательного уч-ща при *Академии художеств*, Мещанского уч-ща при Смольном ин-те, Мещанского отделения Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, *Воспитательного дома* в СПб, Моск. Воспитательного дома. Все они были закрытыми (интернаты), дабы оградить детей от вредного влияния. Во главе их всех долгое время стоял сам Б. В соответствии с уставами, воспитанники (значительное число Б. содержал на свои средства) обучались игре на муз. инструментах, пению, в нек-рой мере и сочинению музыки. Поощрялись занятия иск-вами сверх обязательных уроков, во избежание праздности, к-рая, по утверждению Б., "есть источник всякого зла и заблуждения" (ПСЗ 16, 670).

Б. принимал непосредственное участие в создании *Вольного русского театра*. Он один из организаторов массовых публичных зрелищ в сопр. музыки. Так, в июле 1775 в честь годовщины успешного завершения рус.-тур. войны 1768 — 74 был устроен на Неве плавучий "остров" с сельскими жилищами и храмом, остановившийся вечером против дворца Б. (Дворцовая наб., 2), а ночью поплывший вниз. Во время хода "острова" "играла наиприятнейшая сельская музыка", при остановке люди на нем "с игрианием благосогласующей музыки" хором пели хвалы Императрице, "при игриании огромной музыки воспевали благополучие всех сограждан" (СПб. вед., 1775, 17 июля, 28 июля. Прибавл.).

*Лит.*: Учреждения и уставы, касающиеся до воспитания в России обоего пола юношества. СПб., 1774. Т. 1 — 2; Майков П. М. Иван Иванович Бецкой. СПб., 1904; РБС: Бетанкур — Бякстер; Черепнин Н. Н. Императорское Воспитательное общество благородных девиц. СПб., 1914. Т. 1. С. 32 — 40, 282 — 83; СРП.

*И. Ф. Петровская*



**БЕМ** (Воет), семейство нем. муз-тов, очевидно живших в СПб. Хронологически первым из них известен Б. К. Бём, опубликовавший в сб. И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара по меньшей мере 3 тетр. вариаций (СПб. вед., 1795, 18 дек.; 1799, 10 марта; 1802, 10 окт.; у Б. Л. Вольмана отмечена только 2-я из этих публ.). А л е к с а н д р Б. опубликовал в том же изд-ве "Six chansons russes: pour le clavier ou le fortépiano, dédiée par Olimpiade Annencoff" (СПб., 1799. РНБ). Последний из известных в СПб муз-тов с этой фамилией Ф р а н ц Б. (7 сент. 1788, Вена — 18 февр. 1846, СПб), вероятно, появился здесь в начале 19 в.

Лит.: МА 2, 749; В о л ь м а н; МЭ; Кат. ГПБ.

А. Л. Порфирьева

**БИБИКОВ** Василий Ильич (1740, ? — 1787, ?), деятель по управлению придв. театрами, актер-любитель, участник великосветских и придв. спектаклей, драматург. Участвовал в дворцовом перевороте 28 июня 1762. Указом *Екатерины II* 12 дек. 1765 ему, в звании камер-юнкера (с 1768 — камергер), поручена "дирекция над российским театром и всем, что до оного надлежит", с подчинением Придв. конторе, — до назначения 20 дек. 1766 И. П. Елагина директором всех вообще придв. зрелищ и музыки. При освобождении Елагина 21 мая 1779 от этой должности на нее определен Б. К 1783 Б. вызвал недовольство как Императрицы — "непомерными" расходами по театральному ведомству, так и актеров иностранных трупп (РС, 1878, № 5, 42); 12 июля 1783 учрежден *Комитет для управления зрелищами и музыкой* без его участия. При ликвидации Комитета и назначении 14 февр. 1786 гл. директором зрелищ и музыки С. Ф. Стрекалова Б. вновь поручено попечение "над Российским театром со всеми к нему принадлежащими людьми" (кроме хозяйственной части).

Б. усилил внимание к рус. труппе, улучшил организацию театрального образования, объединив его части в единую *Театральную школу*. А. Ф. Малиновский писал, что "придворный российский театр значительностью своею" обязан Елагину и Б.

Б. — владелец б-ки (книги и ноты), к-рая в 1789 приобретена *Театральной дирекцией* (АДИТ 1, 60).

Н. Ф. Финдейзен сообщает об оркестре Б. под упр. известных капельмейстеров (Ф и н д е й з е н 2, прим. 70). Но это оркестр его брата, Гавриила Ильича Б., в Москве.

Лит.: <М а л и н о в с к и й А. Ф.>. Записки, принадлежащие к истории Российского театра // *Собрание некоторых сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре*. М., 1790. Ч. 2. С. 21; <П и к а р>. С.-Петербург в 1781 — 1782 гг. Письма Пикара к князю А. Б. Куракину... // РС. 1870. № 1 — 6. С. 316; 1878. № 5. С. 42; АДИТ 2, 84, 103, 118, 306; 3, 2; В о л к о в Н. Е. Двор русских императоров... СПб., 1900. С. 188; РБС: Бетанкур — Бякстер; СРП.

И. Ф. Петровская

**БИРОН** Карл Эрнест (11 окт. 1728, ? — 4 окт. 1801, ?), принц курляндский, сын Э. И. фон Бирона. С 1740 в ссылке. В 1762 вызван *Петром III* в СПб. С приходом к власти *Екатерины II* в 1762 Б. вновь уехал в Курляндию. Позже иногда бывал в СПб, навещая цесаревича *Павла Петровича (Павел I)*. Муз-т-любитель, пел и играл на клавире. Сохранилось его соч. "Agia e Menuet", поднесенное *Анне Иоанновне* в годовщину коронации. Это произв. было награвировано и отпечатано в *типографии Академии Наук* в 1734 (экз. в БРАН) и является одним из первых российских нотных изд. Однако авторство 6-летнего ребенка сомнительно, скорее всего, Арию написал для него к.-л. из придв. муз-тов. Имеются и более поздние сведения о музицировании Б. Так, в сент.

1765 вместе с А.С. *Строгановым* Б. принял участие в домашнем концерте в павловских покоях, играл на клавикордах.

Лит.: Письма леди Рондо. СПб., 1874; Порошин; РБС: Бетанкур — Бякстер.

М.В. Вознесенский

**БЛЕЗ** (Blaise) Адольф Бенуа (? — 1772, Париж), фр. фаготист и композитор, работал в оркестре "Комеди итальянн", сочинял арии, дивертисменты, пародии, водевили, балеты-пантомимы, комические оперы, "спектакли с машинами". Нек-рые из его "комедий с ариэттами" имели огромный успех, в их числе "*Annette et Lubin*" ("Анетта и Любен", 1762, Париж), к-рой в России была суждена долгая и успешная сценическая жизнь. Спб. двор впервые познакомился с ней в 1765, затем в 1768 придв. аматёры затеяли любительский спектакль, подробно описанный Я. *Штелином*. Сначала предполагалось, что этот спектакль покажут в домашнем театре гр. А.С. *Строганова* на масленице 1769, однако артисты репетировали с лета и решились выйти на придв. сцену уже в нояб., приняв участие в празднике, устроенном по случаю выздоровления Императрицы после оспенной прививки. Гл. роли исполняли кн. Бяратинская (урожд. Хованская) и гр. Бутурлин, оркестром и репетициями руководил Г.Н. *Теплов* за клавишином сидела кн. Черкасская, в оркестре играли братья Нарышкины, А.В. *Олсуфьев*, гр. Строганов, П.Н. Трубецкой, С.М. *Ягужинский* и др.

В 1775 двор проводил зиму в Москве, где новая *Французская придворная оперная труппа* представила ту же оперу (позднее она шла в Москве под назв. "Анюта и Любим"). Последняя по времени спб. постановка оперы Б. состоялась в *Смольном институте* в 1785.

Комедия м-м Ж. Фавар, к к-рой Б. написал музыку, сама по себе была также

очень популярна в 18 в., к ней писали "аризтты" мн. прославленные композиторы, в т. ч. и Ж.П.Е. *Мартины-Шварцендорф*, причем его версия также исполнялась в СПб (18 июня 1800) артистами Фр. придв. труппы. Однако изо всех опер, написанных на это *либретто*, опера Б. оставалась наиб. привлекательной. Мелодическая приятность и живость, а также относительная несложность исполнения способствовали ее распространению в изд. для любительского музицирования.

Лит.: Порошин; Штелин; MR; МА 2, 88, 128, 423, 811; ИРДТ; Гроче; ИРМ 2.

А.Л. Порфирьева

**БОГДАНОВИЧ** Ипполит Федорович (23 дек. 1743, с. Переволочна Полтавской губ. — 6 янв. 1803, Курск), поэт, писатель, переводчик. Чл. Российской Академии (с 1783). Род. в небогатой дворянской семье. "Из детства любил чтение книг, рисование, музыку и стихотворство" (Автобиография, 183), хотел быть актером. И в преклонные годы он "часто даже танцевал, пел... Будучи виртуозом на скрипке, он всегда возил ее с собою и любил играть и петь у себя дома и в гостях. Зная совершенно музыку, Богданович сам выучил играть на фортепиано родную свою племянницу" (Сын отечества, 1823, № 43, 129).

Определен на службу (одноврем. получая образование) в 1754 в Москве, там же начал печатать стихи и прозу (свои и переведенные).

С 1763 по 1796 (с перерывами) жил в СПб. Служил сначала переводчиком в Коллегии иностранных дел, затем в др. учреждениях. Входил в петерб. кружок М.М. *Хераскова*. Интенсивно занимался лит. деятельностью — участвовал в петерб. журналах, издавал журн. "Собрание новостей", публиковал собственные произв. и пер. (в числе первых — книга о Др. Руси "Историческое изображение Рос-

сии" — СПб., 1775, ч. 1), в 1775 — 82 ред. "СПб. вед." по поручению *Академии Наук* (отбирал и переводил статьи для газеты).

Восторженный прием встретила шутовская поэма-сказка Б. "Душенька" (полностью впервые — СПб., 1783; вскоре последовали еще 2 изд.). В ней мн. примет современной автору муз. жизни (античный миф об Амуре и Психее Б. излагал, не заботясь о колорите древности). Есть нечто вроде описания похоронной процессии ("Шестнадцать человек, с печальною музыкой, / Унывный пели стих в протяжности великой"); есть перечень развлечений (преим. музыкальных), распространенных в привилегированном обществе:

Амуры, наконец, старались изобрести  
По вкусу Душеньки комедии, балеты,  
Концерты, оперы, забавны оперетты  
И все, что острый ум удобен произвест  
В счастливых днях и безмятежных  
К утехам чувствий нежных.

Появление Душеньки в заоблачных кушах и чертогах супруга было достойно встречено — конечно, не без участия музыки: "Лесные жители своим огромным хором / Потом пропели раза два, / Какие слышали похвальны ей слова". В том же духе проходила и трапеза. Душенька подкрепляется за обильным столом:

Меж тем над ней с верхов,  
В чертогах беспечальных,  
Раздался сладкий звук орудий музыкальных  
И песен ей похвальных...  
Но, впрочем, Душенька решить не могла,  
Приятнее ль голосов, достоинство ль скрипки,  
Согласье ль арф, иль флейту предпочесть, —  
В искусстве все они имели равну честь.

Солистами выступали Орфей и Амфион, сам Аполлон играл и управлял *оркестром*. Наконец, хор певцов "воспел стихи, возвысив тон". Исполняемое ими соч. было столь приятно,

Что Душенька легко слова переняла,  
Легко упомнить их могла,  
И скоро затвердила,  
И по всему двору впоследствии распустила.

Сказка Б. так понравилась, что последовало "именное задание", откликаясь на к-рое автор написал новое соч. Это "*Радость Душеньки*, лирическая комедия, последуемая балетом, в одном действии" (впервые — в *придворном театре* в СПб 12 окт. 1786; тогда же издана). Пьеса содержит мн. музыки — в ней участвуют 2 хора (зефиры и нимфы), диалоги чередуются с ариями, дуэтами и др. ансамблями (впрочем, все они названы ариями), есть песни; завершается спектакль "приличным балетом". "Радость Душеньки" долго держалась в репертуаре.

Год спустя появилась новая пьеса — "Славяне", "драма в трех действиях, с хором и балетом в конце представления". Оpubл. тогда же в "*Российском театре...*" (СПб., 1787, ч. 9). В перечне действующих лиц указаны "хор славян и славянок" и отдельно: "В балете. Труппа славян и славянок". Помимо праздничного финала, в к-ром участвовали эти исполнители, музыка введена в одну из сцен 2-го д. После реплики героини: "Пожалуй, я и спую и спляшу, как у нас водится" — следует ремарка: "Милоглядя выступает на середину; между тем музыка начинает следующую песню, и Милоглядя, подпершись под бока, пляшет и поет, Потапьевна тут же припеваёт и приплясывает". Эти женщины демонстрируют иноземному гостю родное иск-во — песню "Из-за Русы приезжал белокурой молодой, / Ой! люли, люли, люли, белокурой молодой".

Имеются сведения и об ином рода связях Б. с музыкой. "По четырнадцатому году сочинил несколько духовных концертов, кои петы были с похвалою" (Автобиография, 183). Н. М. Карамзин вспоминает его в СПб еще в период безвестности (видимо, не без идиличности):

"Он жил тогда на Васильевском острове, в тихом, уединенном домике, занимаясь музыкою и стихами" (204). Однако в конце 1780-х — начале 1790-х гг. Б. вел в СПб "светский образ жизни; модно одетый, он появлялся по вечерам в концертах или на балах в знатных домах" (СРП, 108).

В 1801 Российская Академия предложила Б. составить "правила российской поэзии". Спустя полгода он отправил в СПб план этой работы. Было намечено 5 ч., из них в 4-й речь должна была идти "о музыке поэтической", а в 5-й — "о сочетании поэзии с музыкою".

Стихи Б. с музыкой распространялись в городском быту, попадали в печать. Стихотворение "У речки птичье стадо я с утра стерегла" — в основе одной из песен нотного "Собрания..." В. Ф. Трутковского (СПб., 1779, ч. 3; см. *Трутковского В. Ф. сб.*), она же в ч. 1-й нотного "Песенника..." (СПб., 1797; см. *Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сб.*), др. песня, положенная на музыку, вошла в сб. Н. А. Львова — И. Прача (СПб., 1790; см. *Львова Н. А. и Прача И. сб.*). Б. одним из первых начал публиковать свои стихи-песни (см. *Вокальная камерная музыка*). Г. Р. Державин включил его в число "лучших сочинителей песен" (см. "Рассуждение о лирической поэзии"). Особой популярностью пользовалась песня "Пятнадцать мне минуло лет" (впервые напечатана в авторском сб. "Лира" — СПб., 1773; вошла в нотный "Песенник..." Герстенберга и Дитмара). "Некоторая из приятных безделок Богдановича не была так известна и славна, как его песня «Пятнадцать мне минуло лет». Она сделалась народною и донныне сохраняет свое достоинство", — писал в 1803 Карамзин (223). Опубл. была также песня "Много роз красивых в лете..." (впервые в журн. "Новья ежемесячныя сочинения" — СПб., 1786, ч. 8, 68).

Б. бывал в доме Державина, общался с Львовым, В. В. Капнистом, И. И. Дмитрие-

вым и т. о. вовлекался в круг их муз. и фольклорных интересов. Ему принадлежит сб. "Русские пословицы" (СПб., 1785, ч. 1 — 3), представляющий собой стихотворное изложение разл. пословиц (часть сочинена им самим). Этот сб., как и 2 пьесы, иллюстрирующие пословицы ("Сердцем делу не пособить" и "Не всякого дело судить да рядить"), возникли "по именному повелению".

*Лит.*: Г е н н а д и Г. Автобиография И. Ф. Богдановича // Отечественные записки. 1853. Кн. 4; Л и в а н о в а 1; Б о г д а н о в и ч И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957 (Б-ка поэта); К а р а м з и н Н. М. Избр. соч. М.; Л., 1964. Т. 2; СКРК 1; ИРМ 2; СРП.

*А. Н. Крюков*

**БОЖКО Федор Моисеев (? — ?)**. В 1733 — собственный певчий цесаревны *Елизаветы Петровны*. Жалованье 80 р. В 1741 вместе с др. певчими собственного хора *Елизаветы Петровны* входит в состав *Придворного певческого хора*. В 1743 пожалован в дворянское достоинство. Получает придв. чин тафельдекера. С 1743 — уставщик придв. хора с жалованьем 250 р.

*Арх.*: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30; д. 78, л. 88; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 130 об. — 131; ф. 796, оп. 24, д. 180.

*Лит.*: Ч у д и н о в а.

*И. А. Чудинова*

**БОКФЕФЕРЫ**, "габоисты с волком и козлом", саксонские муз-ты, играющие "на козлах", — группа волынщиков, нанятая для службы при дворе ок. 1711. Последний док-т, в к-ром она упомянута, относится к 1732 (АВПР, ф. 15, оп. 15/4, д. 204, л. 1). Наиб. ранний список саксонских волынщиков включен в перечень муз-тов, "обретающихся при доме Царского Величества" (1714): Иоганн Лоренц Рихтер, Иоганн Готфрид Ретих, Юргенд Матиссен, Матнас Доменикус (РГАВМФ, ф. 176, д. 97, л. 175). В 1717 И. Г. Ретих

скончался, и в 1720 на его место был принят Иоганн Готфрид Лоренциус (Lorentius), валторнист "прусской нации", до того 5 лет прослуживший в Петропавловской крепости. В прошении муз-тов об определении Лоренциуса говорится: "...а доньше играет с нами габоист Яган Готфрит Лоренс, которого мы... игре изучили и с нами исправно в согласии играет, и кроме онаго Лоренса мы себе в товарищи здесь не найдем..." (6 авг. 1719, РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 44, л. 169). В др. челобитной, от 21 янв. 1723, Б. просят Императрицу "повелеть новые инструменты купить с которыми бы Вашему Величеству наша игра была б угодна; а инструменты здесь продают 4 скрипки да одну гобою за двенадцать рублей, а о вывозе волчьих да козловых кож с инструментами отписать в немецкую землю, или здесь сыскать..." (Там же, д. 53, л. 330). В этом прошении помимо вышеназванных упомянут Кристиан Гамыш, т. о. 5 муз-тов ходатайствуют о покупке 5 инструментов, вероятно, чтобы разнообразить репертуар. Подобно др. "габоистам" волынщики, очевидно, играли "на всех инструментах".

Полтора года спустя, 17 июля 1724, последовала еще одна просьба о покупке инструмента Матиаса Доменикуса: "1. Прежде сего за 13 лет выданы Его Императорского Величества инструменты товарищам моим с которыми ныне играют в Саксонии куплены; 2. А я нижайший, которой сделал от себя с козловой кожей и со всеми инструментами для игры в козла; и ныне оной ветх. И играти мне с товарищами невозможно. 3. Того ради прошу дабы повелено было отписать в саксонию в дрезден к мельдеру йахтфедеру чтобы он с новой кожей инструмент сделал. Понеже оной мастер к такому делу искусен так как от него куплен с волчьей кожей инструмент, на котором и ныне играет здесь мой товарищ..." (Там же, д. 66, л. 859).

Более чем 20-летняя служба Б. при дворе свидетельствует о том, что их музыка нравилась. Возможно, они играли при столе, во время садовых увеселений, танцев. При жизни *Петра I* Б. были его любимым музыкальным аттракционом. *Я.Штелин* сообщает, что когда "царь был особенно весел, то приказывал позвать свой польский хор волынок с сопровождением свирели, к которым часто прибавляли пару засурдиненных барабанов" (77). Волынщики петровской эпохи выглядели весьма живописно, их инструменты изображали "натуральных" зверей. Ф.В. Берхгольц упоминает слугу из свиты герц. *Голштейн-Готторпского*, у которого была волынка, "сделанная в виде козла с большими золотыми рогами" (44 — 45). Вероятно, инструменты царских Б. были не менее роскошны.

Арх.: АВПр, ф. 15, оп. 15/4, д. 204, л. 1; РГАВМФ, ф. 176, д. 97, л. 174 — 75; РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 34, л. 350; д. 44, л. 169, 171; д. 50, л. 129; д. 65, л. 330; д. 66, л. 859.

Лит.: Берхгольц 2; Штелин; МА 1.

*А.Л. Порфирьева*

**БОЛЬШОЙ (КАМЕННЫЙ) ТЕАТР** на Карусельной, позже Театральной пл. (на месте нынешней консерватории) построен в 1775 — 83 (архитектор А. Ринальди). Перестраивался в 1802, 1811 — 18 (после пожара) и 1836, последний спектакль — в 1886. В ряде работ с ним ошибочно связывается указ *Екатерины II* 9 июня 1773. ("...В здешнем городе сделать публичное русское комедиальное зрелище... в построенном для карусели месте"). В том указе идет речь о создании открытой сцены для публичных спектаклей временных городских полупрофессиональных трупп (действовала в 1770-х гг.). Амфитеатр, построенный для т. н. карусели (конной игры), перенесен сюда в 1768, разобран в 1777.

"Огромное здание величественного вида" (Г е о р г и) размерами превосходило мн. театры др. европейских столиц: 85 × 45 м. в основании, высота — 19 м. Сцена была оборудована в соответствии с последними достижениями тогдашней театральной техники. Зрительный зал не очень обширный, по сравнению со сценой, "чтоб можно было явственно слышать говоренное и различать черты актеров". Он вмещал паркет (ряд кресел и скамьи у самой сцены), отделенный барьером от партера, партер (15 рядов мест), амфитеатр, балкон, 3 яруса лож и "верхние места" (раек). Лож всего 60, каждая по 6 мест, в 1-м ярусе — ложи императорская и наследной четы, в 3-м 2 ближние к сцене — для актеров (бесплатно). Зрительный зал перестраивался в 1790-х гг. (Ш а х о в с к о й; Т а р а н о в с к а я).

Лож сдавались внаем на год, номера их доставались по жребию, наемщик мог отделать доставшуюся ложу по своему усмотрению, при условии возвратить ее в прежнем состоянии по окончании срока найма. В 4 ложи продавались разовые билеты. Нанять на год можно было и кресла паркета, нек-рые места партера и амфитеатра, снабженные в таком случае закладкой, замком и ключом. Первоначальные цены на год: ложа — 150 — 300 р., кресло — 100, отгороженное место в партере — 75, в амфитеатре — 50. Разовые цены: места в ложе — от 5 до 10 р., кресла — 1 р. 50 к., места на скамьях партера — 50 к., "верхние места" — 25 к. В 1785 абонементная плата уменьшена, но взималась поспектакльная, к-рая увеличивалась вдвое при представлении "великолепных и дорого стоящих опер". В 1795 абонемент на итал. спектакли в ложу стол, в зависимости от яруса, 800, 500 и 300 р.

При открытии Б.(К.) т. объявлялось, что в нем "представляться будут... российские, итальянские комические и большие оперы с соразмерными большим операм

балетами; будут в нем також концерты, оратории и маскарады" (Арх. кн. Воронцова). Но вскоре появилось распоряжение о показе здесь всех новых пьес, "от коих большого стечения зрителей ожидать надлежит" (АДИТ 2). По повелению Екатерины II 12 июля 1783 полагалось ставить ежегод. 4 новые оперы: 2 — сериа, 2 — комические, с балетами, с тем чтобы эти спектакли 6 раз шли бесплатно, — после 4 придв. праздничных дней (тезоименитство Императрицы, дни восшествия на престол, коронации и рождения), в Новый год и на масленице.

Открылся Б.(К.) т. 24 сент. 1783 оперой Дж. Паизиелло *"Il Mondo della luna"* ("Лунный мир"). Летом, как правило, не работал. После ликвидации *Малого (Деревянного) театра* он с 1797 стал единственной площадкой для городских спектаклей казенных трупп. Подневный перечень репертуара за 1789 — 91, 1795 — февр. 1801, составленный по приходно-расходным книгам, приведен в АДИТ 3.

Вок.-инстр. концерты силами придв. певцов и муз-тов и приезжих артистов давались гл. обр. в Великий пост, реже — в др. время. По "СПб. вед." и афишам известны следующие концерты:

1784: 21 февр. И. Ф. Клефлер и кларнетист Й. Бер ("особливая музыка, представляющая музыкальное сражение", оркестр "из 66 персон, на два хора разделенных", "двухорная симфония", "в которой слышно будет эхо"), за вход — 1 р.; 7 мая "небольшой вокальной и инструментальной концерт" с участием скрипачки М. Сирмен; 1 дек. Л. Р. Тоди, цена билетов в партер 5 р., за ложу — до 25 р.

1785: 19 окт. концерт в пользу Дж. Сартти ("весь оркестр и роговая музыка... Г. А. Потемкина будет играть симфонию"); 27 окт. Дж. Каталди (флейтраверс) и итал. певцы А. Давиа де Бернуччи, Г. Жермоли, П. Маццони.

1786: 5 окт. флейтист К. Гартман и певцы-итальянцы.

1791: 25 марта О.Э. *Тевес* (гармоника); 6 апр. скрипач Ф. Тарди.

1794: 29 марта "большой спиритуальной, вокальной и инструментальной концерт" из соч. Сарти; 9 и 13 мая А. *Штадлер*, игравший на "особом, им самим изобретенном кларнете"; 25 сент. певица А. Сислей (гр. де Курмон); 29 дек. "большой вокальной и инструментальной концерт", по-видимому, с ее же участием.

1795: 5 апр. концерт вок. и INSTR. музыки с участием итал. певцов и муз-тов: К. Голетти и А. Пальмини, Г. Гедини, В. Крестофори, А. Дельфино, Ф. Бранкино. Исполнялась симфония Й. Гайдна, арии и ансамбли Дж. Паизиелло, Н. Пиччинни, П. А. Гульельми, Ф. Бьянки, Дж. Гаццаниги. 7 нояб. большой вок. и INSTR. концерт с участием "приехавшего недавно из Италии" валторниста Леара, а также придв. певцов Дж. Гаспарини, С. и П. Мандини. Исполнялась симфония Й. Гайдна и В. А. Моцарта, арии Моцарта и С. Назолини, концерты для валторны Гладика и Гофмейстера (ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788, л. 189, 223).

1796: 2 февр. певица Анжиолини (из Лондона).

В 1800 давались концерты от *Театральной дирекции*: 4 и 18 марта оратория П. А. Гульельми (*Итальянская придворная оперная труппа* и придв. певчие); 11 марта фрагменты фр. и итал. опер ("пения лучших актеров и хоры придворных певчих"); 25 марта в том же исполнении "новые концерты и пьесы для пения"; 1 апр. оратория Сарти "с роговой музыкой, хорами и пением лучших русских певчих".

Под устройство *маскарадов* Б. (К.) т. сдавался с осени 1784. Во время маскарада паркет поднимался вровень со сценой, получалась "одна простерная китайская зала с разными покоями" по сторонам — для карточной игры, ужина и т. д. Маска-

рады устраивались и самой Дирекцией для извлечения дополнительных доходов в дни, свободные от спектаклей и репетиций.

Арх.: ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788, л. 189, 223.

Лит.: СПб. вед. 1784. 20 февр., 3 мая, 26 нояб.; 1785. 17 окт.; 1786. 29 сент.; 1791. 21 марта, 4 апр.; 1794. 7 и 21 марта, 5 и 12 мая, 19 сент., 29 дек.; 1795. 30 окт.; 1796. 1 февр.; 1800. 2 марта, особое прибавл.; Гергоги, 96 — 97; Шаховской А. А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 10; Архив князя Воронцова. СПб., 1884. Т. 30. С. 364 — 69; АД ИТ 2, 108 — 115, 514, 581 — 82; 3, 232 — 382, 360, 370 — 75; Гарановская М. С. Архитектура театров Ленинграда. Л., 1988. С. 68 — 79; Петровская Я.

И. Ф. Петровская

БОН (Bon) Джироламо, Героним, Иероним, по прозвищу Момоло (?), Венеция — после 1766, (?), итал. театральный художник, а также актер, либреттист, директор труппы, композитор. Обычно общаются, что Б. прибыл в СПб в составе "*Итальянской кампании*" Ф. Арайи, однако опубли. Л. М. Стариковой "Выписка из «Штата» о жалованье придворным на 1735" (ПКНО, 80) свидетельствует о том, что живописец получал его с 1 янв. по 1 марта вместе с артистами, работавшими в Труппе комедии дель арте, начавшей показывать спектакли в апр. 1735. В наиболее раннем из найденных на сегодняшний день полных списков "Итальянской кампании" Арайи, включавшем певцов, танцовщиков, комедиантов, инструменталистов (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 15, 173б), Б. значится как "декоратор" с окладом 500 р. Небезынтересно, что тот же док-т упоминает его личного переводчика Е. Черкасова, а др. — в том же качестве Ф. Чебакова.

Итак, бумаги свидетельствуют о том, что поначалу, в 1735 — 36, Б. занимался

постановкой, оформлением, а м. б., и сочинением комедий дель арте, *интермедий, балетов*. Да и в дальнейшем, вплоть до 1738, когда большая часть комедиантов была отпущена "во отечество", комедии и интермедии постоянно шли на придв. сцене. Функции художника в этом театре были принципиально иными, чем в опере, тем более в барочной *опере-серии*. Чтобы представить себе их более или менее отчетливо, стоит обратиться хотя бы к мемуарам К. Гольдони, с к-рым, кстати, мн. из выступавших при аннинском дворе комедиантов были хорошо знакомы.

Тем любопытнее высвечивается тот факт, что в СПб Б. приступил к постановке пышных *серии*. Это творения Арайи: "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти"), "*Il Finto Nino*" ("Притворный Нин"), "*Artaserse*" ("Артаксеркс"), "*Scipione*" ("Сципион"), а также постановка в честь празднования коронации *Елизаветы Петровны* "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита") И. А. Хассе. После приезда Дж. Валериани (осень 1742) оба художника участвовали в декорационном оформлении оперных спектаклей, напр. "Сципиона", но как делились их обязанности — неясно. Из выplatной ведомости 1743 (РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 89 и об.) видно, что их значение было неодинаковым: Б. по-прежнему получал 500 р., тогда как оклад Валериани составлял 1500 р.

Датировка приездов и отъездов Б. также едва ли поддается точной интерпретации. По ВП 9 февр. 1738 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 47, л. 12) он вместе с комедиантами отпущен от двора с выплатой жалованья по 1 марта. Однако в выplatных списках 1739 (РГАДА, ф. 355, оп. 1, д. 24, л. 138 — 45) вновь всплывает его имя вместе с Р. Рувинетти-Бон. Чересполосица в док-тах эпохи междоусарствия (отъезды, увольнения, восстановления на придв. службе) проясняется лишь в указе 19 февр.

1742 о выдаче артистам денег для поездки в Москву, где готовится постановка коронационной оперы. Здесь снова появляются "Рувинетти с мужем" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 51а). Далее ВП 23 авг. 1744 "Рувинетти с мужем" отпущены в Италию "на излечение" (Там же, д. 65, л. 110). Вместе с тем еще в одном списке "Из прежде служивших в Итальянской кампании" (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 36, 1757) сообщается, что "буффонка Розина" (т. е. Р. Рувинетти-Бон) уволена 13 февр. 1746. Р.-А. Моозер полагает, что последняя дата соответствует времени окончательного отъезда супругов из СПб.

В том же 1746 Б. обнаруживается в Дрездене, где служит придв. живописцем. Ок. 1750 он появляется в Театре интермедий Фридриха Великого в Потсдаме, неск. позднее в качестве директора маленькой оперной труппы выступает при дворе кн. Турн унд Таксис. С тою же труппой в 1752 Б. ставит в Антверпене оперу на собственное либр. "*La Citella ingannata*" с музыкой Дж. Ф. Агриколы, а в 1754 с тем же театром организует во Франкфурте-на-Майне *серию итал. спектаклей*, в к-рую включает "*La Serva padrona*" ("Служанка-госпожа") Дж. Б. Перголези.

Из комп. деяний Б. известны *Sei facili sonate di violono con il basso*, опублик. в Нюрнберге в 1752.

От разносторонней деятельности этого на редкость одаренного непоседы в СПб мало что сохранилось. По док-там известно, что Б. участвовал в росписи дворцовых и театральных помещений, однако ни один эскиз пока не найден. А. И. Успенский фиксирует лишь неск. мелких работ по росписи помещений для Анны Леопольдовны (1740) и во вновь построенных покоях Императрицы в Зимнем дворце (совм. с Валериани, 1743).

Как рисовальщик Б. принимал участие в работе над книгами, издававшимися Гравировальной палатой Академии Наук.



Гравюры по его рисункам есть в роскошно изданном альбоме "Палаты Санкт-петербургской имп. Академии Наук Библиотеки и Кунсткамеры..." (СПб., 1741), где Б. рисовал "Вид зала библиотеки в здании Кунсткамеры", а м. б., и др. интерьеры.

*Арх.*: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 15, 36; ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 89 и об.; ф. 355, оп. 1, д. 24, л. 138 — 45; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 47, л. 12; д. 58, л. 51а; д. 65, л. 110.

*Лит.*: Eitner, Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Lpz., 1907; Успенский А.И. Словарь художников, в XVIII веке писавших в императорских дворцах. М., 1913; МА 1, 155 — 56; Гравировальная палата Академии Наук XVIII века. Л., 1985; ПКНО. 1988. Л., 1989.

*М. К. Панфилова, А. Л. Порфирьева*

**БОНАФИНИ** (Bonafini) Катерина (ок. 1750, ? — ок. 1800, Венеция), итал. певица, сопрано. Род. в Италии, но детство и юность провела в Дрездене. В 1765 дебютировала в Венеции, затем пела в Вюртемберге, где пользовалась особым покровительством принца Карла-Евгения, в Модене и в Вене, где снискала большую популярность. В СПб выступала в 1776 — 1782. 2 июля Б. проехала через Ригу в столицу (АВПР, ф. 2, оп. 2/6, д. 3503, л. 57). В 1777 она получала 4000 р. (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 289), а в 1782 — огромное жалованье в размере 7000 р. (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144). Б., бесспорно, была украшением итал. придв. сцены. Как "первая придворная певица", высоко ценимая Дж. Паизиелло, она исполняла ведущие партии в *операх-серии* маэстро. По сравнению с К. Габриелли, отличавшейся особым блеском тембра и виртуозностью, Б., по свидетельству современников, обладала голосом мягкого звучания, к-рым пользовалась с великолепным иск-вом, достигая тончайших градаций в нюансировке. 1 марта 1782 была "с высочайшего соизволения, по бо-

лезни, уволена от службы до истечения срока контракта" (АДИТ 3, 65). Высказывалось предположение, что ссылка на нездоровье явилась удобным предлогом, маскирующим реальную причину отъезда Б., связанную с притеснениями со стороны директора придв. театров В. И. Бибикова. Впоследствии выгодный брак позволил ей оставить сцену. В 90-е гг. ее дома в Модене и Венеции славились своей изысканностью. В 1789 во время визита в Модену ее слышал И. Ф. Рейхардт, отметивший вкус и экспрессию Б., чей уход со сцены он считал большой потерей для театра.

*Роли*: Армида — "Armida" ("Армида") А. Сальери, 1776; Бероя — "Nitteti" ("Ниттети"), 1777; Лючинда — "Lucinda e Armidoro" ("Лючинда и Армидор"), 1777; Ахилл — "Achille in Sciro" ("Ахилл на Скиросе"), 1778; Клеониса — "Demetrio" ("Деметрио"), 1779; Эдониды — "Alcide al bivio" ("Алкид на распустье"), 1780, все 5 Дж. Паизиелло.

*Арх.*: АВПР, ф. 2, оп. 2/6, д. 3503, л. 57; РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144; РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 289.

*Лит.*: АДИТ 3; МА 2, 137 — 38; Г р о в е.

*Е. С. Ходорковская*

**БОНЕККИ** (Boneschi или Boneschì) Джузеппе, в рус. док-тах чаще Иосиф Бонеккий (1715, Флоренция — после 1785, Неаполь), итал. поэт и либреттист. Род. в бедной семье, был студентом права в Пизанском ун-те, но скоро бросил учение, чтобы полностью отдаться литературе. Став жертвой обмана известного арм. авантюриста Г. Адолло, оказался в Польше, откуда в 1742, присоединившись к вновь набранной Ф. Арайей группе итал. певцов и муз-тов, отправился в Россию. Благодаря покровительству Арайи Б. был принят на придв. службу, он становится первым в череде "штатных" итал. поэтов, служивших в *Итальянской придворной*

оперной труппе на протяжении 18 в. (за ним последовали А. Денци, Л. Ладзарони, М. Кольтеллини, Ф. Моретти, Ф. Морелли). Б. прожил в СПб при дворе Елизаветы Петровны ок. 10 лет, в течение к-рых писал либретто для опер-серии, кантат и серенад Арайи, возможно, также поздравительные стихи и произв. др. жанров. В 1752 был отпущен со службы с обязательством присылать ежегод. по 2 оперных либретто, однако условие это не было потом соблюдено. Вскоре с помощью П. Метастазии Б. стал придв. поэтом в Португалии, в 1755 — 64 он служил во Флоренции, в дальнейшем сделался посланником Тосканского герцогства при дворе неаполитанского короля. В 1776 участвовал в заговоре против министра Б. Тануччи. Презираемый за прислужничество, но внушающий опасение из-за своих интриг и сплетен, Б. провел последние годы жизни под покровительством неаполитанского двора.

Спб. период его жизни — самый плодотворный с лит. т. зр. Он написал неск. либр. опер-серии: "Seuico" ("Селевк", 1744, Москва, текст представляет собой плагиат одноим. либр. А. Дзено) — в честь годовщины коронации Елизаветы Петровны и заключения мира со Швецией, "Scipione" ("Сципион", 1745, СПб) — вместе с балетом "Купидон и Психея" по случаю бракосочетания Петра Федоровича Екатериной Алексеевной, "Mitrirate" ("Митридат", 1747, СПб, переделка трагедии Ж. Расина), "Eudossa incoronata, o sia Teodosio II" ("Евдоксия венчанная, или Теодор II", 1751, СПб), "Bellerofonte" ("Беллерофонт", 1753, СПб). Ему принадлежат также стихи для театральных празднеств "L'Union de l'amour et du mariage" ("Союз любви и брака", 1745, СПб, на фр. яз.) и "L'Asilo della pace" ("Прибежище мира", 1748, Ораниенбаум) и текст серенады Арайи "La Corona d'Alessandro Magno" ("Корона Александра Великого", 1750,

СПб). О последней сам Б. сообщает любопытные подробности: "Я сочиняю ныне в похвалу ЕИВ серенаду нового манера таким образом, что можно ее представить на большом и на меньшем театре или только пением в дворцовых покоях. Имя ее имеет быть Корона Александра Великого. <...> История взята из Квинта Курция из четвертой главы описания жития Александра: а по моему сочинению описую таким образом, как мне казалось наиприличнее с воспринятым моим намерением в том, что я в описании Александра показываю истинный образ ЕИВ, которая своим великодушием общим согласием от всех за такое без сумнения признанным, возбуждает сердца всех народов к удивлению и к глубочайшему почтению..." (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 31). Очевидно, что в либр. Б. не только Александр Великий выступал в качестве "истинного образа ЕИВ", остальные его оперы имели тот же аллегорический смысл.

Очень посредственный стихотворец, Б. пользовался, однако, большим авторитетом при российском дворе и у самой Императрицы. Это обстоятельство привело его к частым столкновениям с М. В. Ломоносовым, презиравшим его как литератора и как человека. Либр. Б. издавались в типографии Академии Наук на итал. яз. с фр., нем. и рус. переложениями. Последние принадлежат гл. обр. А. В. Олсуфьеву, существует тем не менее предположение, что текст "Селевка" переведен стихами молодым А. П. Сумароковым.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 31; ф. 1261, оп. 3, д. 1064, л. 1 — 11.

Лит.: Бренков Е. Н. Итальянский поэт Бонекки и его служба при театре в царствование Елизаветы Петровны // РС. 1888. № 8. С. 359 — 61; АДИТ 2; РБС: Бетанкур — Бякстер; МА 1, 203 — 206; Гозенпуд, 59 — 62; СКРК, № 684 — 92; Серман И. З. Ломоносов и придворные итальянские стихотворцы 1740-х гг. // Международные связи

русской литературы. М.; Л., 1963. С. 98 — 100; Dizionario Biografico degli Italiani. Roma, 1969. Т. 11. P. 741 — 43.

*Ст. Гардзонио*

**БОРГЕЗЕ** (Borghese) Антонио Д.Р. (? — ?), фр. композитор и теоретик, родом итальянец (?), в 70-е гг. работал в Англии и Ирландии, где опубликовал и поставил на сцене неск. соч. В муз. хронике СПб его имя появилось в 1780: 16 июня "СПб. вед." поместили объявл. о прибытии "капельмейстера Боргезе, желающего преподавать фортепьяно и пение". Подробности пребывания Б. в СПб неизвестны. Он покинул российскую столицу не позднее 1785, к-рым датируется постановка его оперы в Риге. В конце того же года Б. опубликовал в Париже свой труд "L'art musical ramené a ses vrais principes", по всей вероятности написанный в СПб.

*Лит.: МА 2, 367; Г р о в е.*

*А. Л. Порфирьева*

**БОРТНЯНСКИЙ** Дмитрий Степанович (1751, Глухов — 28 сент. 1825, СПб; погребен на Смоленском кладбище, могила не сохранилась), певчий, композитор, капельмейстер, директор *Придворного певческого хора*. Род. в семье казака, служившего гетману К.Г. *Разумовскому*, 6 лет был отдан в глуховскую певческую школу, в 1758 попал в число малых певчих, отобранных для Придв. капеллы. Б. понравился при дворе. "Прекрасная наружность и врожденное дарование малютки обратили на него внимание императрицы Елизаветы Петровны, доходившее до материнской заботливости. Государыня после концертов, при отправлении малютки из дворца, нередко сама завязывала ему горло своим шейным платком" (Д о л г о в, 18). Под присмотром М.Ф. *Полторацкого* Б. обучался пению, "музыкальной науке", его наставниками могли быть сам Полторацкий, Г.Ф. *Раупах*, Й. *Штарцер*. Поми-

мо того Б. занимался актерским иск-вом с И.А. *Дмитревским*, обучавшим способных певчих вместе с воспитанниками *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*. В 1764 при возобновлении "*Альцесты*" Раупаха Б. пел Адмета — гл. теноровую партию этой оперы. Возможно, он, как и др. малые певчие, участвовал в камерном придв. музицировании: КФЖ в начале екатерининского царствования часто общал о том, что ЕИВ "изволила с кавалерами забавляться в карты, при чем играло на скрипичах, а малолетние певчие пели итальянские арии". С 1765 Б. начал регулярно заниматься композицией под рук. прибывшего на имп. службу Б. *Галуппи*, в 1768 Б. отправлен пенсионером в Италию, 2 авг. он вместе со своим учителем пересек границу в Риге (АВПР, оп.2/6, д. 3502, л. 19).

В Венеции Галуппи продолжал заниматься со своим подопечным, за это он позднее получил от Императрицы богато награждение — 1000 цехинов. Во время пребывания в Италии Б. поставил там 3 оперы-серии. Первая из них, "Creonte" (1776, Венеция), как указал Р.-А. Моозер, была написана на отредактированное либр. "Antigone" М. *Кольтеллини*, созданное в СПб в 1772. Из этого следует, что во время итал. путешествия Б. продолжал поддерживать достаточно тесные связи с российской столицей, был в курсе придв. новинок, вероятно, отчитывался перед СПб. 10 апр. 1779 ему было отправлено письмо И.П. *Елагина*: "Как уже десять лет прошло бытности вашей в Италии, и вы, опытом доказав успехи вашего искусства, отстали уже от мастера, то теперь время возвратиться вам в отечество..." (цит. по: Р ы ц а р е в а, 84).

По приезде в СПб Б. преподнес Императрице свои итал. соч. "Апробация" прошла блестяще, он получил денежное вознаграждение и должность капельмейстера Придв. капеллы с окладом 1000 р. в год и

экипажем. Дальнейшее продвижение Б. по служебной лестнице, однако, пошло медленно. 30 апр. 1785 он был пожалован чином коллежского ассессора (РГИА, ф. 1321, оп. 1, д. 157), следующий чин коллежского советника Б. получил уже при *Павле I* 11 нояб. 1796, когда был назначен директором вок. музыки и управляющим Придв. капеллой (Там же, ф. 466, оп. 1, д. 187, л. 150). В этой должности Б. получал от 2000 до 2875 р. (Свой высший чин действительного статского советника он обрел лишь в 1806.)

В 80-х — начале 90-х гг. начался самый плодотворный период в жизни Б. Он написал большую часть хор. соч. В его напряжении был изумительный хор, немедленно превращавший в звуки муз. мечтания композитора. Считается, что именно в период капельмейстерства Б. сложился тот стиль исполнения его концертов, к-рый с таким восторгом описал позднее Г. Берлиоз: "В этой гармонической ткани слышались такие переплетения голосов, которые представлялись чем-то невероятным; слышались вздохи и какие-то неопределенные нежные звуки, подобные звукам, которые могут пригрезиться; время от времени раздавались интонации, своей напряженностью напоминающие крик души, способный пронзить сердце и прервать спершееся дыхание в груди. А вслед за тем все замирало в беспредельно воздушном *decrescendo*; казалось, это хор ангелов, возносящихся от земли к небесам и исчезающих постепенно в воздушных эмпиреях" (324).

В 80-е гг. в концертах Б. преобладал галантно-классицистский дух, в 90-е гг. их стиль обнаруживает черты сентиментализма. Барочный идеал концерта, предполагавший патетику, контрастность, многозвенность структуры с преобладанием богато развитой полифонии, сменяется в творчестве Б. стилем, сочетающим строгую красоту классицизма с интонационной мягкостью нац. лирики. Структури-

рование на основе гармонических связей, упрощение фактуры, характер чередования ансамблей и хора, 3 — 4-частная цикличность — всё это приметы классицистской логики композиции. Обильное применение фольклорных интоном не нарушает общего впечатления стройной ясности. "Часто слышащиеся в его музыке мелодические обороты украинской городской песни... и других бытовых жанров даны в облагороженном, сублимированном виде" (К е л д ы ш. Проблема стилей..., 106), хор. звучание претворяет песенные истоки, сообщая им качество гимничности.

Все хор. соч. Б., за исключением кантаты на коронацию Павла I (1797, Москва), впервые прозвучали в СПб во время церковных и гос. церемоний. Духовные соч. его по большей части не датированы. Достоверно известно лишь о публ. одной из херувимских в 1782 и 3-гол. хора "Да исправится молитва моя" в 1783. До 1793 были написаны следующие концерты Б.: "Благо есть исповедатися Господеви", "Благословен Господь, яко услыша глас моления моего", "Блажен муж, бойся Господа", "Блажен муж, иже неиде на совет", "Блажени люди, ведущие воскликновение", "Боже, песнь нову воспою тебе", "Боже, суд Твой царице даждь", "Вечери Твоя тайныя" (причастный стих для 2 хоров), "Вознесу Тя, Боже мой, царю мой", "Воскликните, Господеви, вся земля", "Господи, силою твоею возвеселится царь", "Господь Просвещение мое", "Готово сердце мое", "Живый в помощи вышняго", "Коль возлюбленна селения Твоя, Господи", "Милости твоя, Господи, во век воспою", "Надеющиеся на Господа", "На тя, Господи, уповах" (В-dur), "На Тя, Господи, уповах" (с-moll), "Отрыгну сердце мое слово благо", "Пойте Богу нашему", "Прииде, возрадуемся Господеви", "Приидите, воспоем людие", "Радуий Богу, помощнику нашему", "Рече Господь Господеви моему", "Сей день, его же сотвори

Господь", "Торжествуйте днесь вси любящи Сиона", "Услыши, Боже, глас мой", "Исповемся Тебе, Господи" (на 8 голосов), "Хвалите отроцы" (на 8 голосов), "Приидите и видите дела Божия", "Кто възьдет на гору Господню" (на 8 голосов), "Небеса поведает славу Божию" (на 8 голосов), "Кто Бог велий" (на 8 голосов). Все эти произв. перечислены в "Каталоге певческой ноты", писанном "генваря 16 дня" 1793 (ГММК, ф. 283, д. 25).

В реестре объявл. о продаже нот (Моск. вед., 1794) упом. концерт Б. "Господи, Боже Израилев"; в таком же реестре за 1796 названы: "Восхвалю имя Бога моего с песнею", "Да воскреснет Бог", "Возведох очи мои в горы", "Слава в вышних Богу" (G-dur и C-dur), "Услышит тя Господь в день печали", а также Хвалебные № 2 и № 4. В 1810 — 20-х гг. Б. отредактировал и опубликовал на собственный счет осн. часть перечисленных хор. соч.

Др. аспект комп. дара Б. раскрылся в его деятельности в качестве великокняжеского капельмейстера. В конце 1783 Дж. Паузелло, испросив отпуск, уехал, чтобы более не возвращаться в СПб, и часть его обязанностей была возложена на Б. Он должен был сочинять INSTR. музыку и устраивать концерты в Павловске и Гатчине, давать клавирные уроки *Марии Федоровне*, писать марши для военных экзерциций *Павла Петровича*. Очевидно, для занятий с великой княгиней Б. написал альбом клавирных пьес, к-рых Н.Ф. Финдейзен в последний раз видел в 1901. От этого альбома сохранились лишь 3 сонаты для клавесина из 5. Утрачены 2 сонаты для клавесина и скрипки, 1 соната для фп. и скрипки, 4 пьесы (Larghetto cantabile, Capriccio di Cembalo, Rondo, Allegro) и 3 двуручных переложения хор. произв. Б. Уцелевшие сонаты показывают, что, хотя композитор был ограничен техническими возможностями княгини, ему удалось создать музыку, вполне отвечающую

идеалу его великого учителя — Галуппи: "vaghezza, chiarezza e buona modulazione" ("изящество, ясность и хорошая модуляция"). Обилие типовых формул как будто бы убаюкивает восприятие, не нарушая грани привычного, вместе с тем искушенное ухо обнаружит здесь для себя немало своеобразного. Если задуматься, например, откуда взялся прелестный "янычарский" мотив, открывающий Сонату C-dur, то можно предположить, что это не только дань распространенной "турецкой" моде, но и намек на любимые военные развлечения будущего Императора. Интимность, легкая ирония — все это очень в духе менталитета придв. жизни эпохи Просвещения. "Для всяких ушей, только не для длинных", — говорил *Моцарт*. Если к тому же представить, что идеалом времени была яркая в артикуляционно-динамическом отношении и максимально "певучая" манера клавирного исполнения, то нельзя недооценить дидактической тонкости Б., "сонатины" к-рого Финдейзен назвал более изящными и мелодически содержательными, чем громадное большинство однородных клавирных сонат его современников.

Помимо сонат от этого периода деятельности Б. сохранились Квintет № 2 C-dur для фп., арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели в 3 ч. (1787, партитура в РНБ) и Конц. симфония B-dur для fortepiano organisé, 2 скрипок, арфы, виолы да гамба, фагота и виолончели в 3 ч. (1790, партитура в РНБ). Мастерское владение ансамблевым письмом, легкость, блеск, праздничность отличает эти произв., в к-рых явственно слышатся отзвуки итал. путешествий композитора. По составу инструментов можно заключить, что эта музыка писалась для вполне определенного круга лиц, музицировавших в салоне *Марии Федоровны*. Forte-piano organisé было любимым инструментом великой княгини, прекрасный экз.

---

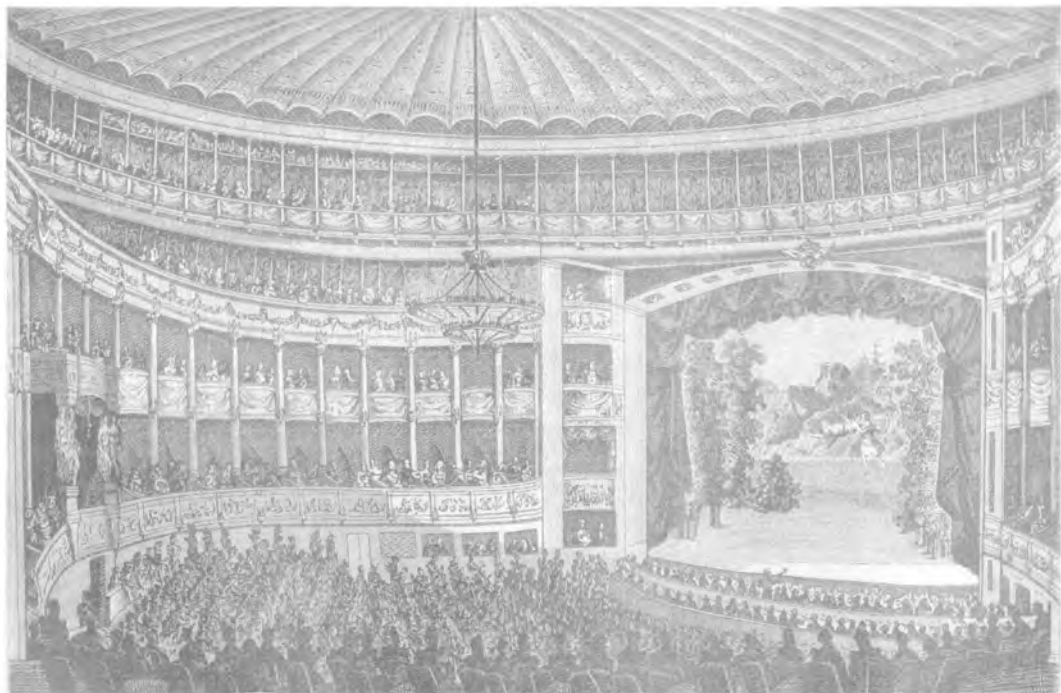
**Д. С. БОРТНЯНСКИЙ**

*Литография П.Ф. Бореля по рис. А.К. Афанасьева*



---

**ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ**  
**БОЛЬШОГО (КАМЕННОГО) ТЕАТРА**  
*Гравюра неизв. художника*



его работы *Габрана* по сей день находится в Павловском дворце. Бывшие смолянки, а ныне фрейлины малого двора могли при случае блеснуть на арфе, др. партии также могли быть предназначены для придворных и постоянных участников муз. вечеров.

Разнообразие талантов аристократической молодежи, окружавшей великокняжескую чету, и артистические наклонности Марии Федоровны подвели наконец к мысли устроить при дворе любительские муз. спектакли. "Их Высочества любили театр, — писал И. М. Долгоруков. — Он... был забава по моде. Великой княгине захотелось дать своему супругу сюрприз и нечаянно представить ему в Гатчине театральное зрелище. <...> При драме «Честного преступника» готовили оперу небольшую с ариями и куплетами в честь героя торжества великому князю. Опера кончалась балетом" (Д о л г о р у к о в, 78 — 79). Спектакль был приурочен к тезоименитству Павла Петровича в 1786. Задуманный как "театральное празднество", он должен был удовлетворять требованиям этого специфического жанра "аллегорической" пасторали, в к-рой сквозь общеизвестные положения фр. лирической комедии следовало усмотреть узнаваемые черты персон, составлявших тесный придв. кружок, поделенный рампой на зрителей и исполнителей. *Либретто* было составлено камергером гр. Г. И. Чернышовым при участии, возможно, А. А. Мусина-Пушкина и А. Ф. Виолье. Музыку, разумеется, должен был написать капельмейстер Б. Так появилась его первая "павловская" опера "*La Fête du seigneur*" ("Празднество сеньора", 1786, партитура в РГИА). Исполнителями были Е. И. Нелидова, Е. С. Смирная, Н. С. Ховен (урожд. Борщова), Ф. Ф. *Вадковский*, Н. А. Голицын, И. М. Долгоруков и др. Б. написал "венок" вок. номеров, приспособил увертюру из своей итал. опе-

ры "*Quinto Fabio*" и принялся за работу. Разучивать, репетировать, ставить "оперу" в условиях, когда одни обладали определенным исполнительским профессионализмом, а др. запоминали с голоса, было, наверно, не просто. "Я обучался пять у г. Бортнянского, он руководствовал нашими операми, и при имени его я с удовольствием воображаю многие репетиции на ши, — пишет Долгоруков. — Он был артист снисходительный, добрый, любезный, попечения его сделали из меня в короткое время хорошего оперного лицедея, и, не зная вовсе музыки, не учась ей никогда, я памятью одной вытверживал и певал в театре довольно мудрые сцены, не разбиваясь ни с оркестром, ни с товарищами" (Капище..., 230).

Для следующей оперы Б., "*Le Faucon*" ("Сокол", 11 окт. 1786, партитура в РГБ), либр. написал Ф.-Г. *Лафермьер*, библиотекарь великого князя, взявший за основу известное либр. М. Седена для оперы П. Монсиньи. Первые роли исполняли Смирная и Вадковский. "Представление удалось и несколько раз было повторено с большим удовольствием" (Д о л г о р у к о в, 89). *Dolcezza, chiarezza*, "прелесть, обусловленная слиянием благородной итальянской лирики с томностью французского романа и фривольностью куплета" (А с а ф ь е в. Об изучении..., 18) — так характеризует стилистику этой оперы исследователь, взвешивая на нее из 20 в.

11 окт. 1787 та же "компания" представила новую и последнюю фр. оперу Б., по праву считающуюся лучшей из 3: "*Le Fils rival*" ("Сын-соперник", партитура в ЦМБ); либр. к ней также написал Лафермьер. В основе драмы лежит сюжет, использованный Ф. Шиллером в "Доне Карлосе". Перенеся действие в замок исп. гранда, драматург получил возможность наградить страдания героев счастливой развязкой. Жанр "трогательной драмы" обусловил преобладание меланхолической романсо-



восте в ариях благородных персонажей и использование развернутых ансамблевых финалов, свойственных лирической разновидности *буффа*. Спектакль был обставлен с большой пышностью. Долгоруков играл "дон Карлосова отца", и на нем "нашиты были все великокняжеские бриллианты, которыми убирается его торжественный золотой кафтан в знаменитые придворные выходы. <...> Все алмазы и камни их высочеств были выложены в тот день на театре, и каждой актер... показывал на себе разноцветные сокровища придворной гардеробы" (Д о л г о р у к о в, 129).

Помимо оперных ариетт Б. сочинял в этот период фр. песни и *романсы*, выпущенные им в 1793 под назв. "Recueil de romances et chansons composées pour Son Altesse Imperiale Madame la Grand-Duchesse de Russie, par D. Bortniansky, Maitre de Chapelle au service de S.M.I. Premiere livraison. A St. Petersburg, de l'impr. de Breitkopf". Финдейзен полагал, что великой княгиней, к-рой посвящена тетр., была в данном случае *Елизавета Алексеевна*, отличавшаяся музыкальностью и недурно певшая. В "Собрание" вошли 2 романса из опер Б., выделяющийся необычной "драматической" формой "Романс о Поле и Виржинии" и еще 5 номеров, представляющих распространенный тип сентиментально-пасторальной "шансон". Уникальный печатный экз. этого сб., хранящийся в б-ке СПбГК, автор надписал Варваре Олениной, дочери А.Н. Оленина и, возможно, своей ученице. В "Повестке" к январскому номеру "Магазина общепользных знаний и изобретений" (СПб., VIII) сообщалось о новой публ. нек-рых романсов Б., но само изд. пока не обнаружено.

К сер. 90-х гг. комп. активность Б. неск. снижается. По каким-то причинам он отошел от муз. досуга малого двора, вскоре превратившегося в большой и весьма пышный в театральном отношении. Вместе

с тем он стал принимать более заметное участие в жизни города: сделался членом *Музыкального клуба*, написал кантату "Любителю художеств" для новоселья А.С. *Строганова* во вновь отстроенном после пожара дворце (1791). Кантата сочинена на текст Г.Р. *Державина*, что наводит на мысль об определенной короткости Б. с последним. В окружении А.С. Строганова, Державина, И.А. *Дмитревского* следует, по мнению биографов Б., искать его дружеские связи и контакты. Последние могли также обуславливаться масонскими симпатиями Б. Несмотря на то что документальных подтверждений его принадлежности к известным масонским ломам не найдено, сомнений в его причастности к движению почти нет. Б. — автор знаменитого гимна рус. масонов на стихи розенкрейцера М.М. *Хераскова* "Коль славен наш Господь в Сионе". На мелодию этого гимна пелись наиб. значимые и торжественные из ритуальных масонских песнопений (см. *Масонов петербургских музыка*). Б. считают также автором позднее вошедших в масонский обиход гимнов "Предвечный и необходимый" (на стихи Ю.А. *Нелединского-Мелецкого*) и "Гимн Спасителю" (на стихи Д.И. *Хвостова*). Симпатии Б. к масонству были небезызвестны Императрице, этим часто объясняют, что, хотя после смерти М.Ф. Полторацкого место директора Придв. капеллы пустовало почти полтора года, композитора "придерживали", его назначение состоялось на 5-й день правления Павла I.

Жизнь Б. в СПб началась, по-видимому, с корпуса придв. певчих на Ново-Исаакиевской ул. Места его проживания в 80 — 90-е гг. неизвестны. Немалое время он проводил в *загородных резиденциях* имп. фамилии. В 1797 он купил и к 1801 перестроил дом, ранее принадлежавший гр. М.Н. Скавронской, в Большой Миллионной, № 16 (ныне № 9). По роду многогранной профессиональной деятельности Б., помимо дворцов, бывал в Сухопутном

шляхетном кадетском корпусе, в *Смольном институте*, посещал Муз. клуб. С большой долей вероятности можно предположить, что Б. бывал и музицировал у Строганова, Шереметева, Державина, Оленина, Скаврнской, Юсупова, а также в семьях, чьи младшие члены были в окружении Павла Петровича.

Помимо названных соч. Б. в б-ках СПб хранятся:

"Гатчинский" марш — РНБ;

"Ave Maria" для сопрано, контральто, струн. и валторн — КИ РИИИ;

Немецкая обедня — там же.

Б. принадлежал к числу известнейших людей своего времени. До наших дней дошло множество его изображений. В СПб хранятся: анонимный портрет молодого Б. (КИ РИИИ), экземпляры гравюры В. Боброва с рисунка В.Л. Боровиковского (Театральный музей) и др.

Арх.: АВВР, ф. ВКД, оп. 2/6, д. 3502, л. 19; ГММК, ф. 283, д. 25; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 187, л. 150; ф. 1321, оп. 1, д. 157.

Лит.: КФЖ; Вейдемейер; Долгов Д. Бортнянский: Биографический очерк // Лит. прибавление к журн. "Нувеллист", март 1857; Долгоруков. Капище. 2-е изд. М., 1890; Преображенский А.В. Бортнянский: К 75-летию со дня смерти // РМГ. 1990. № 40; РБС: Бетанкур — Бякстер; Севолодский - Гернгросс; Долгоруков; Финдейзен Н.Ф. Предполагаемый масонский гимн Бортнянского // РМГ. 1917. № 29, 30; Вернадский Г.В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917; Асафьев Б.В. Об изучении русской музыки XVIII в. и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927; Финдейзен; Скребков С.С. Бортнянский — мастер русского хорового концерта // Ежегодник института истории искусств. М., 1948. Т. 2; МА 2; Ливанова; Гозенпуд; Берлиоз Г. Избр. статьи. М., 1956; Вольман; Бёрни 1770; Келдыш; Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX вв. Л., 1968; Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музы-

ке XVII и XVIII веков // СМ. 1973. № 3; Розанов А.С. "Празднество сеньора", опера Д.С. Бортнянского // МН III; Он же. Д.С. Бортнянский. "Сокол": Исслед., публ., коммент. М., 1975; Он же. Музыкальный Павловск. Л., 1978; Рыцарева М.Г. Композитор Бортнянский. Л., 1979; ИРМ 3.

М. Г. Рыцарева, А. Л. Порфирьева

**БРАВУРА** (Bravura, Bravoura), Браура Антонио (? , Анкона — ?), итал. певец, кастрат-сопранист, в 1760 — 77 работал в Пезаро, Римини, затем в Риме, в 1786 — 88 пел в Модене, Венеции, Триесте. С 1788 или 1790 служил у Г.А. Потемкина певцом его домашней капеллы, а также числился проф. Екатеринославской муз. академии. 15 февр. 1790 и 5 марта 1791 зафиксированы его публичные концерты в Петровском театре в Москве.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285, л. 23, 51, 52, 139.

Лит.: МА 2; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

**БРАНДЕЛЬ** Антон (Антон Яковлевич) (? — ?), изобретатель клавишного инструмента (органа ?), механик. Имеются сведения о его работе в СПб в 1773. 29 нояб. 1773 объявлял об отъезде за границу. Инструменты работы Б. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (Прибавл. 11 окт. 1773): "Антон Брандель будет почтенным любителям музыки показывать играющий инструмент, который тоном против гобоя, подобен человеческому голосу и осьми футовым органом; оный инструмент при всяких концертах употребляем быть может, и на нем играют как на клавирах, весом в 6 фунтов, и величиною с большую книгу. Он же от великих особ в Европе заслужил себе похвалу и приобрел славу..."

Арх.: КИ РИИИ. Азбучный указатель библиографического словаря русских музыкальных деятелей.

*Лит.*: СПб. вед. 1773. Прибавл. 11 окт. и 29 нояб.

*В. В. Кошелев*

**БРАНКИНО** (Branchino), Б р а н к а Франческо (? — ?), итал. гобоист-виртуоз, в 1786 — 87 играл партию 1-го гобоя в оркестре "Ла Скала". С 1788 находился в России, служил у Г. А. Потемкина в качестве муз-та его домашней капеллы, числился также проф. Екатеринославской муз. академии (см. *Сартти Дж.*). Вероятно, в 1791 — 93 Б. находился в Европе, 3 февр. 1793 ему выдан пропуск от Гродно до СПб (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 8, л. 9), 9 марта того же года он давал концерт в Риге. По приезде в СПб Б. был принят в *Первый придворный оркестр* на должность 1-го гобоя с окладом 1600 р. Он должен был принимать участие в камерных придв. концертах, в 1800 *Дирекция* также предложила ему подготовить программу для участия в великопостных концертах. Б. служил в Придв. оркестре до 1824 (РГИА, ф. 497, оп. 21, д. 2693).

*Арх.*: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285, л. 51, 100, 139; РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 8, л. 9; оп. 21, д. 2693.

*Лит.*: АД ИТ 2; МА 2.

*А. Л. Порфирьева*

**БРАУН** (Brown), Б р о у н Джон (1715, Ротбери, графство Нортумберленд — 23 сент. 1766, Лондон?), англ. поэт и философ. В 1735 окончил Кембриджский ун-т, в 1739 получил степень магистра. Пастор англиканской церкви. Соч. Б., посв. в т. ч. и вопросам педагогики, получили общеевропейскую известность и привлекли к нему внимание *Екатерины II* и ее окружения. По инициативе Д. Дюмареска, капеллана британской колонии в СПб, в 1765 Б. был приглашен в Россию для участия в реформе образования (см. *Образование музыкальное*). Им был разработан проект школьных ре-

форм, доставленный Дюмареском Императрице (не обнаружен); в ответ на это рус. послом в Лондоне Б. была выдана "тысяча червонцев" (?) на путевые расходы. Приезд Б. в СПб был отложен по состоянию здоровья, о чем он сообщал в письме Екатерине II от 28 авг. 1766 (опубл. в "Biographia Britannica"), однако через мес. Б. покончил с собой. Среди соч. Б. выделяется "Диссертация о возникновении, единстве и силе, развитии, разделении и разложении поэзии и музыки" (1763). Музыка здесь рассматривается прежде всего как средство этического воздействия; осн. тема трактата — изначальный синкретизм музыки и поэзии (основанный на ритмическом начале) и перспективы его возрождения. В характерном для эстетики Просвещения ключе Б. обращается к "естественному" состоянию человека, привлекая многочисл. данные о музыке античности, о фольклоре мн. народов, в т. ч. азиатских и африканских. Это дает основание считать Б. одним из основоположников европейской фольклористики. К трактату прилагалось стихотворение "The Cure of Saul" ("Целение Саула"), посв. воздействию музыки на человека и предназначавшееся для конц. исполнения в сопр. музыки. Идеи Б. оказали существенное воздействие на рус. муз.-эстетическую мысль, в частности на "Рассуждение о лирической поэзии" Г. Р. Державина (1811), читавшего Б. в нем. пер. 1769. Державину принадлежит также пер. "Целения Саула" (1806). Б. — при посредничестве его нем. последователей — повлиял и на рус. литераторов и мыслителей более позднего времени (В. Л. Жуковский, С. П. Шевырев, А. Н. Веселовский и др.).

*Соч.*: A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music. L., 1763.

*Лит.*: Biographia Britannica. Ed. 2. L.; 1778, Vol. 2. P. 653 sq. Vol. 3. Corrigenda and Adden-

da; Алексеев М.П. Английский трактат XVIII в. о поэзии и музыке // Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. 1939. Вып. 3. С. 67 — 69. Переизд. в кн.: Алексеев М.П. История английской литературы. М., 1960.

В.Г. Карцовник

**БРАУНШВЕЙГ**, Брауншидиг (? — ?), инстр. мастер (клавикорды, клави-син, клавиорган). Занимался также продажей клавишных инструментов. Имеются сведения о его работе в СПб в 1773 — 74, 1779. Инструменты работы Б. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 31 мая 1773): "На Васильевском острове в 1 линии у юфтяного браковщика Юнге у инструментального мастера Брауншвейга продается инструмент фортопиано называемый и клавикорды".

Данные П. Н. Столянского и Н. Ф. Финдейзена о том, что Б. работал в СПб в 1773 — 79, необоснованны.

Лит.: СПб. вед. 1773. Прибавл. 31 мая, 7 июня, 26 и 28 нояб., 3 дек.; 1774. Прибавл. 26 и 29 авг., 2 сент.; 1779. Прибавл. 20 и 24 сент.

В.В. Кошелев

**БРЕЙТКОПФ** (Breitkopf) Бернгард Теодор (Федор Иванович) (конец 40-х гг., Лейпциг — 18 нояб. 1820, СПб), изд., нотопечатник, композитор и пианист. Сын лейпцигского изд., реформировавшего практику нотопечатания. В университетские годы дружил с И. В. Гёте, на стихи к-рого писал песни, изданные в Лейпциге в 1769 — 70, наряду с клавирными соч. Песни Б. были первыми вок. соч. на стихи поэта, вышедшими из печати. До приезда в Россию (1777) получил степень д-ра философии и магистра словесности. Владел неск. европейскими яз., прекрасно говорил по-русски. В СПб по протекции друзей отца, в т. ч. Я. Штелина, устраивается управляющим в типографию Сената и постепенно приобретает нек-рое поло-

жение в обществе. Был женат на А. И. Парис, начальнице Екатерининского ин-та благородных девиц. Подчеркивая близость к петерб. знати, в титулах нотных изд. именовал себя "любителем" или "дилетантом". Типографию Б. открывает в 1781 в сообществе с И. К. Шнором; в 1785 она становится его собственностью. Типография Б. располагалась по адресу: Большая Мещанская, угол Вознесенского пр. Ноты набирались при помощи шрифтов, полученных от отца Б. из Лейпцига, что обеспечивало высокое качество изд. Первое из изд., бесспорно осуществленных Б., — клавир балета В. Мартини-Солера "Покинутая Дидона" (1792; титул по-французски; КИ РИИИ), за к-рым последовал клавир др. соч. этого же автора — комедии-балета "Оракул" (1793; титул по-французски; РНБ). Клавирные были изданы, видимо, по инициативе Н. Б. Юсупова, директора придв. театров. Б. был одним из первых изд. соч. Д. С. Бортнянского, 6 фр. романсов к-рого он опубликовал в 1793 (СПбГК). Печатал также собственные соч. В 1795 им были опубл. "12 романсов Флориана", посв. в. кн. Марии Федоровне (не обнаружены). К изд. камерно-вок. лирики относятся также 8 фр. романсов кн. Н. И. Куракиной (1795; РНБ). Наиб. крупное предприятие Б. — периодическое изд. "Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo" (см. Журналы нотные). После окончания нотоиздательской деятельности в 1798 Б. преподавал в Смольном институте (см. Воспитательное общество благородных девиц).

Лит.: Eitner 2, 183; MGG; Вольман; см. также Нотопечатание.

В.Г. Карцовник

**БРИГОНЦИ** (Brigonzzi) Джузеппе (? — 1789, СПб), итал. театральный машинист и сценарист. Приехал в СПб в 1757 с Труппой Дж. Б. Локателли, в 1760 был

принят на придв. службу. Как машинист участвовал в постановке всех опер В. Манфредини, Б. Галуппи, Дж. Паузиелло, Т. Траэтты, шедших на придв. сцене, в оформлении празднеств вроде знаменитого *маскарада* "Торжествующая Минерва", показанного в Москве в 1763. Как сценарист и либреттист написал пантомиму "Le Père rival de son fils, ou La Tabatière enchanlée" ("Отец — солдобовник сыну своему, или Завороженная табакерка". СПб, 1758) и текст театрального зрелища "Храм общия радости" (СПБ, 1780, музыка В. А. Пашкевича и Ф. Торелли), показанного 24 нояб. по случаю тезоименитства Императрицы. В честь *Екатерины II* Б. также сочинил и опубликовал поэму и сонет. Погиб, утонув в Неве.

Лит.: МА 2, 292 — 93; СКРК, № 731 — 732; СККИЯ, № 489 — 90.

Ст. Гардзонио

**БРИГОНЦИ** (Brigonzzi) Катерина (? , Венеция — ?), итал. певица, сопрано. Согласно Э. Л. Герберу, была превосходной певицей. В 1757 в составе Труппы Дж. Б. Локателли прибыла в СПб. В течение 2 последующих лет участвовала в спектаклях комической оперы, после чего перешла ко двору в кн. Петра Федоровича. Прекрасные вок. данные в сочетании с незаурядным драм. талантом позволяли ей выступать и в *операх-сериа*, и в *интермедиях* — на сцене театра в Ораниенбауме она с успехом разыгрывала их вместе со "старым придворным поэтом Тенцио <А. Денци>" (Ш т е л и н, 95). Очевидно, после переворота 1762 Б., как и мн. члены Ораниенбаумской капеллы, покинула Россию. Вероятно, состояла в родстве с Джованни Б.

Роли: барон дель Монтефреско — "La Ritornata di Londra" ("Возвращение из Лондона") Дж. Фискьетти, 1758; Вольпино — "Lo Speciale" ("Аптекарь") Б. Галуп-

пи, 1758; Корнелло — "Il Negligente" ("Небрежный") Дж. Рутини, 1758; Чекко — "Il Mondo della luna" ("Лунный мир") Галуппи, 1758; Тимаген — "Alessandro nelle Indie" ("Александр в Индии") Ф. Арайи, 1759, Ораниенбаум; Сибар — "Semiramide riconosciuta" ("Узнанная Семирамида") В. Манфредини, 1760, Ораниенбаум.

Лит.: Гербер; Ш т е л и н; МА 1.

Е. С. Ходорковская

**БРОДСКИЙ** (Brodsky) Генрих Ксавер (? — ?), клавирист-виртуоз и композитор. Выступал в СПб в "большом концерте", дававшемся на сцене *Деревянного театра* 22 марта 1795. По объявл. в "СПб. вед." (1795, 20 марта) Р.-А. Моозер предположил, что это был чеш. скрипач Иоганн Теодор Б. (Brodeczky). Однако словарь А. Шорона и Ф. Файоля информирует о двух разных лицах, утверждая, что скрипач (Brodecz) ум. в цветущем возрасте, а Б.-композитор в начале 80-х гг. жил и печатался в Брюсселе, причем среди его произв. есть симфонии. У Р. Эйтнера также упоминаются симфонии Б. со ссылкой на Ф. Ж. Фетиса, но их авторство приписано Иоганну Теодору Б.

Приведенные выше имена Б. установлены автором наст. статьи по афише (ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788, л. 224), сообщающей, что он исполнял на пианофорте концерт сочинения г. Штеркеля, вариации г. Моцарта и сонату г. Клементи. Если Генрих Ксавер Б. и брюссельский композитор — одно и то же лицо, то, вероятно, ему принадлежат хранящиеся в собрании Юсуповых партии симфоний Es-dur и F-dur и неполный комплект партий еще одной симфонии (ОР РНБ, ф. 891, № 77 — 79).

Лит.: Choron — Fayolle; Eitner; МА 2, 627; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

**БРОККИ** (Broschi) Джованни Баттиста (? — ?), итал. певец, бас-буфф. В 1776 — 1777 выступал в Венеции, в 1780 — 81 — в Варшаве. В 1782 — 84 Б. пел в *Итальянской придворной оперной труппе* в СПб. Именно ему довелось стать первым исполнителем партии Фигаро в самой знаменитой опере Дж. Паузиелло "*Il Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник"). Через год композитор поручил ему роль Эрнесто в "*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир"). Б. служил по контракту и подал прошение об увольнении за мес. до истечения срока службы, 1 дек. 1784. Впоследствии выступал на мн. итал. сценах, на протяжении десятилетий сохраняя прекрасную творческую форму. Так, в 1807 он исполнил партию Дона Альфонсо в "*Così fan tutte*" ("Так поступают все") В. А. Моцарта.

Лит.: АДИТ 3; МА 2.

Е. С. Ходорковская

**БУБЛИКОВ** (наст. фам. Бубличенко) Тимофей Семенович, уроженец Малороссии (ок. 1748, ? — ок. 1815, ?), танцовщик, педагог, балетмейстер. Учился в театральной школе при Ораниенбаумском театре, затем в петерб. *Танцевальной школе*, к-рую закончил в 1768 и был принят танцовщиком в придв. балетную труппу с жалованьем 300 р. в год. Выступал в партии Сатира в балете "Возвращение Аполлона на Парнас" ("*Le Retour d'Apollon au Parnasse*", 1763) Ф. Гильфердинга на музыку Й. Штарцера при опере В. Манфредини "*Carlo Magno*" ("Карл Великий"), упом. С. А. Порошиным как исполнитель "Балета с зайцем", показанного в нояб. 1764, "в котором Тимофей Бубликов — зайца вместо Меркюрши привязывает" (П о р о ш и н, 10). ВП в окт. 1764 предлагалось "находившегося в службе при дворе нашем танцовалщика Тимофея Бубликова для лутчаго танцованику обучения отпустить в чужие краи... а в бытность ево в те два года в чужих краях и для обратного

сюда возвращения производить к произвождаемому ныне жалованью к трем стам рублям по двести рублей в год" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 106, л. 84). Вместе с живописцем Иваном Фирсовым Б. считался в отъезде с 1 марта 1765. Будучи за границей, Б. с успехом выступал в Вене. По возвращении осн. партии: Альцинд в "Побежденном предрассуждении" на музыку Г. Анджолини; Ренольд в "Армиде и Ренольде" на музыку Г. Ф. Раупаха (оба 1769); Купидон (?) в "Прибежище Купидона" ("*L'Asilo d'Amore*") при опере Т. Траэтты "*Antigono*" ("Антигон", 1770); Ростислав в "Семире" на музыку Анджолини (1772) (все 4 балета Анджолини); Персей в "Андромеде" П. Гранже (1772); Юпитер в "Юпитере и Семеле" (оба в 1774), 2 балета на музыку Раупаха; Пигмалион в "Пигмалионе" (1776) Анджолини на музыку Стенбока; солировал с Бурнонвиль в "Балете пастухов и пастушек" ("*Vallo di pastori e ninfe*") и с С. Обри в "Балете греческого народа" ("*Vallo di popolo greco*"), оба Анджолини, при опере Траэтты "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада", 1769), участвовал в "Новых аргонавтах" Анджолини, музыка Д. Шпрингера (1770), а также в балетах Анджолини при операх "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде", 1768), музыка Б. Галуппи, "*Lucinda ed Armidoro*" ("Лючинда и Армидор", 1777), "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе", 1778), музыка обеих Дж. Паузиелло, в балетах А. Б. Пумро при опере "*Antigone*" ("Антигона", 1772), в балетах Гранже при опере "*Amore e Psiche*" ("Амур и Психея", 1773), музыка обеих Траэтты, музыка балетов в последней опере — Раупаха, в балетах Гранже при операх "*Armida*" ("Армида", 1774) А. Сальери и "*Lucio Vero*" ("Люций Вер", 1774) Траэтты. Б. был 1-м танцовщиком труппы, выступал не только с рус., но и с иностранными танцовщицами. В его репертуаре преобладали героические партии. Б. приписывается создание

балета "Юпитер и Семела" (преьера 28 нояб. 1774). В 1777 преподавал в Танцевальной школе: распоряжение предписывало муз-ту Сагину быть "при танцовщике Бубликове во время учения малолетних" (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 36). Жена Б., фигурантка, была уволена на пенсию 17 мая 1777, а он сам — 1 янв. 1785 "за ненадобностью" с пенсией 1500 р. в год. В 1795 — 99 работал педагогом и балетмейстером в крепостном театре Н.П.Шереметева.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 61230, л. 2, 3, 6 и об., 8, 10 и об.; РГИА ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 36, 38, 39.

Лит.: Порошин, 10; АД ИТ 1, 248 — 50, 277; 2, 17, 258; 3, 75; Штелин, 171; МА 2, 51; Рыцарева М. Из архивов 18-го века // СБ. 1989. № 5. С. 59.

Г.Н. Добровольская

**БУИНИ** (Buini) Джузеппе Мария (ок. 1680, Болонья — 13 мая 1733, Александрия), итал. композитор, либреттист, органист, с 1721 член Болонской филармонической академии, автор более чем 30 опер и неск. оп. сонат. В конце 20-х гг. сочинил ряд фарсовых пародий на оперу-сериа, отражающих тенденцию "Teatro alla moda" Б. Марчелло. Р.-А. Моозер предполагает, что неатрибутированная интермедия "L'Ortolano" ("Огородник"), исполнявшаяся при дворе в нояб. 1736, — это "комический дивертисмент" Б. "L'Ortalana contessa" ("Графиня-огородница"), премьера к-рого состоялась в Венеции в 1734. Это предположение весьма убедительно, поскольку Ф. Арайя ставил свою оперу в Венеции во время карнавала 1735 и вполне мог там услышать об удачной премьере знаменитого маэстро, прошедшей сезоном раньше. Во 2-й раз имя Б. всплывает в СПб в 1757 в связи с представлением интермедии-пастиччо "Il Giocatore" ("Игрок"), в к-рой была использована его музыка. Поскольку Моозер

здесь и здесь дает предположительную атрибуцию, отождествляя эту интермедию с поставленной в Париже в 1752, можно подкрепить связь имени Б. с этим назв. ссылкой на его оригинальную оперу "Il Marito giocatore" ("Муж-игрок"), пост. в Венеции в 1721 и, возможно, ставившуюся в СПб в 1734.

Лит.: MR; MA 1; EdS; Grove; Parsons.

А. Л. Порфирьева

**БУИНИ** (Buini) Маттео (? — ?), итал. певец и композитор. В 1748 выступал в Модене, в 1755 — 56 в Падуе. В составе Труппы Дж.Б. Локателли прибыл в СПб вместе с женой в 1758. Я. Штелин свидетельствовал, что оба они были "с прекрасными голосами и хорошие актеры" (95). Сохранившиеся либретто не противоречат этой характеристике, — как явствует из них, талант Б. позволял ему выступать и в серьезных, и в буффонных ролях. С начала 1759 имя певца исчезает из числа участников Локателлиевой антрепризы. Неизвестно, покинул ли он в это время Россию. Во всяком случае, в отличие от своей жены, в 60-е гг. он не пел ни в Вене, ни в Венеции. Мы не находим упоминаний о Б. вплоть до 1774, когда он появляется вновь — на сей раз в качестве учителя "на клавинодах" в Академии художеств. В числе его учеников — будущие композиторы А.И. Давыдов, П.А. Скоков и Е.И. Фомин. В 1778 Б. преподавал пение и сочинение музыки в Воспитательном обществе благородных девиц при Новодевичьем Смольном монастыре. Вероятно, на этом он и завершил свою карьеру: в списке педагогов Смольного ин-та за 1780 его имя не значится. Р.-А. Моозер упоминает о 2 операх Б., однако сведений об их исполнении в СПб не обнаружено.

Поли: Нардо — "Il Filosofo di campagna" ("Деревенский философ") Б. Галуппи, 1758; граф Риполи — "La Cascina" ("Сы-

роварня") Дж. Сколари, 1758; Осмид — "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона") Ф. Цонница, 1758; Фламинио — "*La Maestra*" ("Учительница") Дж. Кокки, 1759.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс; Музыка и музыкальное образование в старой России. Л., 1927; Штелин; МА 2.

Е. С. Ходорковская

**БУЛЛАНТ** (Bullandt, Bulant), Бу л а н, Бу л ь я н т, Бу л ь я н т и Антон или Жан Антуан (? — 13 июня 1821, СПб), фаяготист-виртуоз, композитор. По поводу происх. и даты рождения Б. имеются разные версии. "Allgemeine historische Künstler Lexikon" (Prague, 1815) считал его чехом, того же мнения придерживается Р.-А. Моозер, полагавший, что Э. Л. Гербер в своем словаре соединил двух разных муз-тов — француза и чеха. Между тем в "Grove" снова возобладала фр. версия, подтвержденная косвенными, но достаточно весомыми доказательствами. Согласно ей, Антуан Б. род. в известной в Амьене семье муз-тов Бюланов ок. 1750. В начале 70-х гг. в Париже были опубл. его квартеты, оп. 2 (1772), и Четыре симфонии для большого оркестра, оп. 5, посв. гр. А. С. Строганову (1773). Знакомство со Строгановым могло послужить причиной решения Б. попытаться счастья в СПб, куда он прибыл осенью 1780. Анонс его 1-го концерта в северной столице гласил: "Приехавший сюда недавно виртуоз на фаяоте и сочинитель г. Булльянт уведомляет почтенную публику, что он 20 числа сего месяца на здешнем Немецком театре в концерте будет играть новейшие штуки своего сочинения" (СПб. вед., 1780. Прибавл. 13 нояб.). Следующий аналогичный концерт состоялся 21 февр. 1781, а 11 и 14 марта Б. участвовал в большом концерте придв. певцов и муз-тов, в к-ром также выступали приезжий виртуоз-скрипач Г. Пуньяни и камер-муз-т

Д. Бахман. Известия о дальнейшей конц. деятельности Б. в СПб, по-видимому, фрагментарны. Фиксируются концерты 27 окт. 1782 в *Вольном российском театре* (дивертисмент в оперном спектакле совместно с нем. скрипачом Х. Гензелем) и 14 янв. 1783, в к-ром Б. дирижировал исполнением мелодрамы Й. Бенды "*Atiadne auf Naхos*" ("Ариадна на Наксосе"). Хроника концертов Б. показывает, что он был связан не только с придв. муз-тами, но и с артистами *Труппы К. Книппера*, где проходили все его выступления.

24 сент. 1783 Б. принят на придв. службу в качестве камер-муз-та с окладом 900 р. на место умершего 1-го фаяготиста Цатлера. Однако *Театральная дирекция* признала распоряжение П. В. Мятлева незаконным и отказала Б., постановив выдать ему годовую треть жалованья. 20 марта 1784 Б. снова ходатайствовал о принятии его на придв. службу с окладом 800 р. и 200 р. квартирных. Кроме того, поскольку его рус. опера "*Сбитеньщик*" имела успех, Б. предлагал Дирекции сочинять новые оперы для придв. сцены за 1200 р. в год. На прошение Б. сохранилась резолюция А. В. Олсуфьева: "Отказать, отказать, отказать и пустить ему кровь, а за музыку Збитенщика думаю, что 300 р. слишком довольно" (АДИТ 2, 189). Упорство муз-та было вознаграждено лишь год спустя: 1 июля 1785 его приняли в *Первый придворный оркестр* с окладом 800 р., увеличенным в 1800 до 1000 р.

Претензия Б. на уравнение в комп. гонораре с итал. капельмейстерами, так взбесившая Олсуфьева, была не столь уж беспочвенной. "*Сбитеньщик*" стал одной из популярнейших рус. опер, он не сходил с подмостков в столицах и провинции до самого конца 18 в. Либр. Я. Б. Княжнина использовало мн. сюжетные ходы "Севильского цирюльника", хорошо известного в СПб, в т. ч. благодаря опере Дж. Паузелло. Герой — "российский Фигаро" —



был "награжден" Б. 2 ариями: "Счастье стоит всё на свете" и "Кажется, не ложно", — получившими широкое распространение в городском быту и вошедшими во все популярные песенники. Язык Б. в этой опере местами напоминает интонационную характеристику В. А. Паишевича, с операми к-рого Б. мог познакомиться в театре Книппера.

31 янв. 1784 была поставлена новая опера Б. по комедии Княжнина "Мужья — женихи своих жен" (либр. в РНБ). В. В. Стасов приписал Б. еще одну оперу, шедшую в том же году в Москве, — "Кузнец" на либр. С. К. Вязмитинова, однако эти сведения ничем не подтверждаются.

28 июня или 1 июля 1787 во время празднования годовщины коронации *Екатерины II* в Москве был весьма пышно представлен пролог Б. на либр. М. М. Хераскова "Счастливая Россия, или Двадцатипятилетний юбилей" "с новыми балетами и хорами певчих". Если предположить вслед за рядом биографов Б., что он провел 1787 — 1788 в старой столице, то, возможно, ему действительно принадлежит музыка опер "Рыбак и дух" (либр. Княжнина. М., 1788), "Милозор и Прелеста" и "Цыган" (поставлены 14 июня 1788, Москва), с сомнением приписываемых ему Моозером. В 1789 Б., вероятно, редактировал "Сбитеньщика"; партитура, хранящаяся в ЦМБ, датирована 11 мая 1789 — датой спектакля *Русской придворной труппы*, шедшего на сцене *Каменного театра*. Из др. соч. Б., относящихся к 80-м гг., обычно упоминают его музыку к трагедии Княжнина "Владисан".

Сведения о деятельности Б. на протяжении 90-х гг. крайне скудны. Поскольку Б. был избран одним из директоров спб. Филармонического об-ва, образованного в 1802, можно предположить, что он был деятельным членом *Музыкального клуба*.

Будучи 1-м фаготистом Придв. оркестра, он, очевидно, играл во всех "больших концертах вокальной и инструментальной музыки", дававшихся для городской публики неск. раз в год. Единственная за это десятилетие опера Б., о постановке к-рой в СПб достоверно известно, — это "Винета, или Тарас в улье" (либр. К. Ф. Дамского. СПб. вед., 1799, 28 янв.). Партитура ее, как и др. произв. Б., за исключением "Сбитеньщика", неизвестна.

Помимо муз. деятельности Б. занимался также торговлей. В 1784 он продавал англ. клавишные инструменты, позднее ноты, инструменты струн. и духовой групп, торговал привозным вином. В воспоминаниях Ф. В. Булгарина Б. упомянут как владелец дома у Певческого моста.

Лит.: Gerber; Булгарин Ф. В. Воспоминания. СПб., 1846. Т. 1. С. 198, 291; АДИТ 1, 2; Eitner; Финдейзен 2; MR; MA 2; ИРДТ; МЭ; Grove; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

**БУРДЖОНИ** (Burgioni) Леонильда, по прозвищу Мантованина (detta la Mantovanina) (? — ?), итал. певица, сопрано. Сценическое имя получила по месту рождения — Мантуе. В 1748 пела в Венеции, в 1750 в составе Труппы Дж. Б. Локателли выступала в Праге. Б. обладала большим вок. диапазоном, что позволяло ей иногда исполнять альтовые партии; так, в 1750 в Праге она выступила в роли Онории на премьере оперы К. В. Глюка "Ezio". В 1759 была приглашена Локателли для участия в моск. спектаклях комической оперы. Ее приезд в 1760 в СПб совпал по времени с падением художественного уровня спектаклей и утратой Локателлиевой антрепризой популярности. Однако выступления талантливейшей певицы обратили на себя внимание публики. Так, 8 июня 1761 гр. Воронцова писала дочери: "В построенную оперу ездим; ...только одна

Мантуанша, которая скрашивает все недостатки спектакля" (цит. по: В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, 64). Судя по этому свидетельству, Б. заняла в труппе ведущее положение. Об этом же говорят и петерб. *либретто* — из них видно, что певце поручались гл. партии. Б. покинула Россию в конце 1761 или в 1762.

*Роли:* Галатея — "*La Galatea*" ("Галатея") Ф. Цопписса, 1760; Лизинья — "*Le Cinesi*" ("Китайянки") К. В. Глюка, 1761.

*Лит.:* В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Театр при Елизавете; МА 1, 283.

*Е. С. Ходорковская*

**БЪЯНКИ** (Bianchi) Франческо (1752, Кремона — 27 нояб. 1810, Хаммерсмит, близ Лондона), итал. композитор неаполитанской школы, ассистировал Н. Йомелли и брал уроки у Кафаро. В начале 80-х гг. служил в должности вице-маэстро в миланской консерватории "Метрополитана" под началом Дж. Сарти. Затем работал 2-м органистом собора Сан Марко в Венеции. С 1794 жил в Лондоне, где его оперы пользовались большим успехом. Б. был известным теоретиком и педагогом, среди его учеников — К. Кавос, будущий придв. капельмейстер в СПб. Из более

чем 80 опер Б. в СПб исполнялась лишь "*La Villanella rapita*" ("Похищенная крестьянка", 1783, Венеция), начиная с сент. 1795 ее показывала Труппа Ж. Астарины на сценах *Большого* и *Эрмитажного театров*. В Европе эта опера, по-видимому, была наиб. популярным произв. Б., она продержалась в репертуаре до сер. 1810-х гг. В России она тоже понравилась, о чем свидетельствует публ. отрывков из нее в "*Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo*". И. А. Крылов сделал рус. версию для пения, и она успешно шла в Москве под назв. "Сонной порошок, или Похищенная крестьянка". В собр. Юсуповых имеются рукоп. копии отрывков оперы, относящиеся к 19 в. (РНБ, ф. 891, д. 72 — 75).

Можно предположить, что Б. также принадлежала опера "*Il Finto astrologo*" ("Мнимый астролог"), шедшая в *Каменном театре* 18 сент. 1800 (АДИТ 2, 736), но уточняющих сведений на этот счет нет. Музыка Б. богата удачными мелодиями, изящна и может служить образцом хорошего вкуса итал. оперы эпохи классицизма.

*Лит.:* АДИТ 3; MR; МА 2, 736; EdS; Grove; Кат. ГПБ.

*А. Л. Порфирьева*



# В

**ВАГНЕР** Самойла (? — ?), INSTR. придв. мастер голл. происх. Принят на службу 18 мая 1762 вместо уволенного мастера Вильде (инициалы в док-те не указаны). Инструменты его работы неизвестны.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 90; д. 104, л. 35 об.

*В. В. Кошелев*

**ВАДКОВСКИЙ** Федор Федорович (1764, ? — 1806, ?), камергер, действительный тайный советник. Вокалист-любитель. Активный участник оперных постановок при дворе в кн. *Павла Петровича* (Павловск и Гатчина, 80-е гг.). В пел гл. теноровые партии в операх Д. С. *Бортнянского* "La Fête du seigneur" ("Празднество сеньора", июнь 1786), "Le Faucon" ("Сокол", 11 окт. 1786) и 11 окт. 1787 выступил в роли Дона Карлоса в опере "Le Fils rival" ("Сын-соперник"). Отец В. содержал один из лучших роговых оркестров СПб (см. *Роговая музыка*). Главой его был капельмейстер С. Д. *Карелин*. Капелла отличалась прекрасным звучанием, виртуозностью исполнения труднейших пьес.

Современники отмечали качество инструментов, изготовленных по особому заказу в Москве за 800 р.

Лит.: Долгоруков. Капище; Долгоруков; Финдейзен; Вертков К. Русская роговая музыка. Л.; М., 1948; Ливанова; Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979.

*Л. М. Бутыр*

**ВАЛЕРИАНИ** (Valeriani) Джузеппе (1708, Рим — 17 апр. 1762, СПб), итал. театральный живописец, художник-декоратор, проф. перспективы, возможно, и рисунка, рисовальщик для гравирования. Первоначальное образование получил у отца, художника Римской иезуитской коллегии. В 1720 вместе с братьями отправился в Венецию, где учился у известного живописца М. Риччи, а м. б., и у гравера Дж. Риччи.

В СПб В. был приглашен капельмейстером Ф. *Арайей*, посланным Императрицей в Италию для пополнения *Итальянской придворной оперной труппы*. Контракт был заключен 1 марта 1742. По нему В. определялся "чином первого инженера и

маляра театрального на три года для изобретения и малярования украшений и машин и употребления всего того, что к театру ЕИВ двора потребно будет, також и для строения нового театру, ежели ЕИВ благоволит ему оное приказать" (цит. по: Коноплева, 40). Последующие контракты подтверждали: "...Попрежнему исправлять ему живописные работы в театре, такожд малевание блафонов" (Там же, 41). Т. о., на В. легли обязанности собств. театрального художника, проектировщика театральных и относящихся к театру строений (мастерских, "магазиннов" и пр. — АДИТ 2, 5), живописца-оформителя дворцовых покоев, торжественных банкетов и др. праздничных увеселений. Кол-во ВП и распоряжений Канторы от Строений, учтенное А. И. Успенским, обнаруживает не менее 50 работ по росписям, составлению планов театральных зданий и т.д.

Каталог оперных спектаклей, оформленных В., насчитывает 15 назв. Это все оперы Арайи, пост. между 1744 и 1755: "*Seleuco*" ("Селевк"), "*Scipione*" ("Сципион", совм. с Дж. Боном), "*Mitridate*" ("Митридат"), "*L'Asilo della pace*" ("Прибежище мира"); "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт"), "*Eudossa incoronata, o sia Teodosio II*" ("Евдоксия венчанная, или Теодор II"), "*Цефал и Прокрис*", "*Amor prigioniero*" ("Плененный Амур"), "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии"); оперы Г. Ф. Раупаха "*Альцеста*" и "*Siroe*" ("Сироз"); опера-балет Раупаха и Й. Штарцера "*Прибежище добродетели*"; оперы В. Манфредини "*Semiramide riconosciuta*" ("Узнанная Семирамида") и "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада"). Можно предположить, что В. принадлежало оформление еще неск. муз. представлений, показанных в этот период "*Италийской кампанией*", поскольку за Ф. Градицци и А. Перизинотти они не числятся.

В коллекции Эрмитажа хранятся 29 эскизов и проектов к спектаклям, плафонным росписям, архитектурному оформлению. В числе театральных эскизов и проектов — эскизы к "Селевку", "Сципиону", неск. проектов к опере И. А. Хачче "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита") и исполнявшемуся с ней прологу "*Россия по печали паки обрадованная*" (музыка Л. Мадониса и Д. Далольо), к операм "Беллерофонт", "Евдоксия венчанная", "Александр в Индии", "Сироз", "Альцеста", балетам между действиями опер ("Беллерофонт" и др.).

Эскизы В. дают представление о том, что он был незаурядно талантливым художником, м. б. одним из последних мастеров высокого итал. барокко в оперном декорационном иск-ве. Грандиозность его композиций прекрасно сочетается с глубокими перспективами, художник тонко чувствует пространство сцены, регулируя его прямыми и диагональными построениями. Фантастическая архитектура дворцов и храмов, служащая обрамлением торжественных сцен опер-серии, сменяется изобретательно скомпонованными мотивами природы.

Описания спектаклей, пост. В., в "СПб. вед.", мемуарные свидетельства говорят о восторженном отношении современников. Декорации В. называли роскошными, великолепными, не жалели самых высоких похвал. Подобное же отношение вызывала его масляная живопись. "Оригинальных картин его мне видеть не приходилось, — пишет Н. П. Петров, — но копию с оригинала Солимена «Святое семейство с ангелами» я видел и могу сказать, что писана она так мастерски, что оказывается, сама по себе, оригинальною картиной. В ней видно высокое искусство колорита и сила письма и твердый рисунок, какого у современных Валериани живописцев в Петербурге не оказывалось" (Сб. материалов для истории Академии художеств..., 632).

В 1748 при Академии Наук было создано Совецание по делам художественным, или Академия художеств, во главе к-рой стоял Я. Штелин. Чл. ее в числе 5 академиков — архитекторов, граверов, живописцев — был и В. Академия осуществляла разбор исполненных в Гравировальной палате АН рисунков и гравюр, слушались ученые доклады. В., очевидно, был приглашен как осн. в СПб специалист по перспективе. В том же 1748 ему было предложено перевести книгу П. Поцци о перспективной науке, внося необходимые исправления, однако, считая, что книга наполнена погрешностями, он предложил взамен напечатанную в Риме неким иезуитом патером Иосифом делла Сколанцем книгу о том же предмете, дабы издать в Академии совсем никому не знакомую здесь работу. К сожалению, этот план не осуществился.

Помимо ученой деятельности В. также преподавал перспективу ученикам Гравировальной палаты АН. В своей промемории он сообщает, что "поступает на службу... славной академии для преподавания основных правил перспективы и оптики и исправления всех проспектов..." (цит. по: К о н о п л е в а, 42). Среди учеников В. один из лучших граверов России М. И. Махаев, руководитель Гравировальной и Фигурной палат И. А. Соколов, граверы А. А. Греков, И. М. Лапкин. Возможно, у В. обучался также известный художник Д. Г. Левицкий.

Деятельность В. несомненно подняла общий уровень декоративного, театрально-декоративного иск-ва, способствовала росту интереса к опере, к архитектуре и ее изображению.

В. жил в собственном доме у Аничкова моста.

Лит.: Сборник материалов для истории Академии художеств за 100 лет ее существования. СПб., 1864; Р о в и н с к и й Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI —

XIX вв. СПб., 1887 — 89. Т. 2 — 4; АД И Т 2; У с п е н с к и й А. И. Словарь художников, в XVIII в. писавших в императорских дворцах. М., 1913; К о н о п л е в а М. С. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Л., 1944; Гравировальная палата Академии наук XVIII в. Л., 1985; ИРМ 3.

М. К. Панфилова, А. Л. Порфирьева

**ВАНЕКОВСКИЙ** Феодор (? , Немиров — ?), придв. певчий, потом диакон. Учился в Киеве. В 1735 взят был оттуда в г. Глухов "для лучшей науки нотного пения" и в 1738 послан в СПб в дом Императрицы с пр. певчими. В 1739 посвящен в диаконы в Морском полковом дворе.

Арх.: ЦГИА СПб, ф. 2263, оп. 1, д. 39, л. 57 об.

Лит.: Ч у д и н о в а.

И. А. Чудинова

**ВАНЖУРА** (Vanžura, Vančura) Эрнст (Арношт) (ок. 1750, Вемберг — янв. 1802, СПб), чеш. клавирист и композитор. Именовал себя бароном, хотя прав на титул не имел. В молодости служил пехотным офицером в австр. армии. После 1773, когда сочиненные им танцевальные пьесы принесли ему нек-рую известность, полностью посвятил себя музыке. Сперва он предполагал устроиться в Вене, но затем перебрался в Россию. В 1783 В. участвовал в переустройстве *Большого (Каменного) театра* в СПб, тогда же он предложил проект организации театрального пансиона при Моск. воспитательном доме и был назначен его инспектором с окладом 1200 р. Система обучения муз-тов, певцов и танцовщиков, предложенная В., должна была со временем обеспечить провинциальные города профессиональными труппами, однако первая партия его воспитанников составила костяк *Вольного русского театра*, начавшего свои выступления в СПб в нояб. 1779. Работая в Москве, В. пытался от-

---

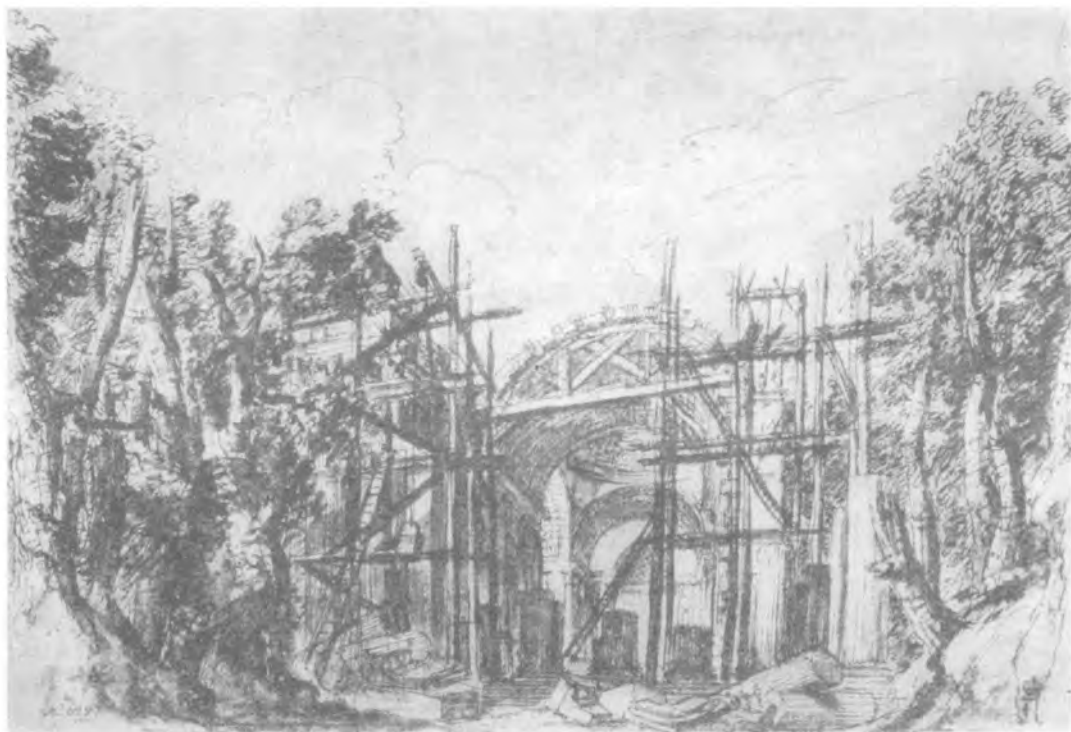
**ПРОЕКТ ДЕКОРАЦИИ ДЖ. ВАЛЕРИАНИ  
К ОПЕРЕ Ф. АРАЙИ "ТИТОВО МИЛОСЕРДИЕ"**

---



---

**ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ ДЖ. ВАЛЕРИАНИ  
К ПРОЛОГУ Д. ДАЛОЛЬО И Л. МАДОНИСА  
"РОССИЯ ПО ПЕЧАЛИ ПАКИ ОБРАДОВАННАЯ"**



крыть собственный оперный театр, но столкнулся с сильным сопротивлением М. Мэддокса, к-рому была обещана монопольная привилегия, в конце концов В. вместе с группой своих воспитанников перешел в Петровский театр, где нек-рое время служил инспектором муз. классов. В 1786 В. возвратился в СПб и получил особую, не регламентированную специальными функциями должность в *Дирекции императорских театров* с окладом 1800 р., а также чин надворного советника. В. принимал активное участие в придв. концертах и эрмитажах в качестве клавиесиниста, а также содействовал развитию городской конц. жизни, организуя публичные концерты ("воксал в Нарышкинском доме" и др.). В 1785 — 86 и 1790 — 94 (?) издавал первый в СПб нотный *"Journal de musique pour le clavier ou piano-forte, dédié aux dames par B.W. amater"* ("Муз. журнал для клавиесина или пианофорте, предназначенный для дам Б.В. любителем", см. *Журналы нотные*), в к-ром печатал гл. обр. собственные соч., в т. ч. отрывки из опер и симфоний в переложении. В 1787 В. получил лестный заказ на сочинение оперы по либр. Императрицы *"Храброй и смелой витязь Ахридеич"*, премьера к-рой состоялась в *Эрмитажном театре* 24 сент. 1787 (др. назв. "Иван-царевич", партитура в ЦМБ). В этот же период В. сочинил еще 2 рус. оперы: "Благодетельный офицер" и "Обманувшийся опекун", однако данные об их представлении не найдены, сохранились лишь отрывки, помещенные в журнале В. То же касается музыки к рус. версии комедии Ш.С. Фавара *"Салиман вторый, или Три султаниши"*, представлявшей *Русской придворной труппой* скорее всего в 1798, — она известна только по отдельным номерам, опубл. в журнале. Тот же источник дает представление о первой из 3 известных симфоний В., напечатанной в 1785, клavier ее был использован для

увертюры к опере М.М. Соколовского *"Мельник — колдун, обманщик и сват"*, исполнявшейся в ред. Е.И. Фомина в 90-е гг. Симфонии В. были изданы в 1798 в виде орк. партий, они интересны манерой использования слав. (укр., польск. и рус.) тем, сопоставимой с модой на хорв., чеш. и рус. мотивы в INSTR. музыке венского классицизма (см. *Гайдн Й.*), хотя в техническом отношении его музыка несравненно слабее. Помимо симфонии в журнале опубл. 6 увертюр, отрывки из балетов "Венера и Адонис", "Цыгане", "Арлекин-невольник", танцы и марши на темы рус. песен или популярных оперных арий. По газетным объявл. известны еще 3 симфонии В., изданные в 1799. Э.Л. Гербер упоминает также 3 квартета для клавира, скрипки, флейты и баса.

*Лит.:* Георги; Гербер; Всеволодский-Гернгросс; Финдейзен 2; МАН; Ливанова; Вольман; МЭ; Гроув; ИРМ 3; Пряшников в М. Три симфонии Э. Ванжуры на темы русских, украинских и польских народных песен // ПКНО. 1983. Л., 1985. С. 279 — 85.

Л. М. Бутыр, А. Л. Порфирьева

**ВАХТЕР** (Wachter) Йозеф Антон (? — ?), скр., лютневый мастер. Имеются сведения о его работе в СПб в 1793. Известен инструмент его работы — виола да гамба, переделанная в виолончель (Музей муз. инструментов, СПб, инв. № X — 209 16516/775). На поперечной планке dna инструмента надпись от руки чернилами: "Joseph Antony / Wachter lauten / und violin Ma/cher in St. / Petersbourg / anno 1793".

Корпус инструмента в виде "гирлянды", дека из ели, по краям деки — ус из черного дерева, f-образные резонаторные отверстия (прежние — пламеобразные — заделаны). Дно и обечайки из волнистого клена, заканчиваются резной кожаной головкой, покрытой золотистой краской. Гриф и струнодержатель из черного де-



рева. Лак золотисто-светло-коричневого оттенка.

*Лит.:* Б л а г о д а т о в Г. И. Каталог собрания музыкальных инструментов. Л., 1972.

*В. В. Кошелев*

**ВЕЙТБРЕХТ** (Weitbrecht) Иосия или Иозиас (2 окт. 1702, Шорндорф, графство Вюртемберг — 8 февр. 1747, СПб), естествоиспытатель. Д. чл. петерб. *Академии Наук* с 1726, с 22 янв. 1731 — адъюнкт-проф. физиологии. Известен, в частности, ответной речью на докладе Г. В. *Крафта*, в к-рой высказал ряд муз.-эстетических положений. Отмечал, что в "музыке увеселяет нас отмена, скорое ударение, повторение тонов и различное их одного с другим соединение. В цветах, напротив того, увеселяет тихость, простота, продолжающееся в даль и постоянное представление...". Говоря об опытах Галилея, рассматривавшего как музыку гармоничные раскачивания противовесов, отмечал, что это музыка "мнимая и философская".

*Соч.:* см. *Крафт* Г. В.

*Лит.:* П е к а р с к и й 1, 468 — 74.

*В. Г. Карцовник*

**ВЕЙТБРЕХТ** (Weitbrecht) И. Я. (? — 1803, СПб), нем. книго- и нотоиздатель. Деятельность В. в СПб началась в 1776, когда он совместно с И. К. *Шнором* открыл частную типографию для издания книг на иностранных и рус. яз. В период 1776 — 81 В. и Шнор напечатали 56 книг и журналов. На средства В. типография издавала "Санктпетерб. вестник" (1778 — 81), в к-ром регулярно освещалась театральная и муз. жизнь СПб.

После отделения от Шнора В. по ВП 27 авг. 1784 основал имп. типографию для нужд Кабинета ЕИВ и Коллегии иностранных дел. Типография располагалась на р. Мойке у Синего моста, рядом

с книжной лавкой В., пользовавшегося в СПб репутацией знатока современной и антикварной европейской книги. Помимо художественной и науч. литературы имп. типография В. печатала соч. *Екатерины II*, оперные и балетные либретто, издавала нотный журн. *Э. Ванжур* ("Journal de musique pour le clavier ou piano-forte...", см. *Журналы нотные*). В. торговал нотами заграничной печати, в частности у него продавались скр. сонаты А. *Лолли* (СПб. вед., 1776, 15 нояб.).

*Лит.:* В о л ь м а н; Б а р е н б а у м И. Е., К о с т ы л е в а Н. А. Книжный Петербург — Ленинград. Л., 1986. С. 71 — 76.

*В. Г. Карцовник*

**ВЕРОКАИ** (Verocai) Джованни (ок. 1700, Венеция — 13 дек. 1745, Вольфенбюттель), итал. скрипач и композитор, называл себя венецианцем. О годах учебы ничего не известно. В 1727 — 29 был концертмейстером оркестра оперной труппы Перуцци в Бреслау (ныне Вроцлав; сменил на этом посту Л. *Мадониса*). Согласно донесению полномочного министра фон Вайсбаха из Варшавы ("при том пришел ко мне и муж воспевательницы Людовики господин Волски, привез с собою Верокая, который даныне еще на королевской службе не был, однако ж в роспись, ко мне присланную, внесен"), В. вместе с Г. *Янески* поступил на службу в капеллу курфюрста саксонского и короля польск. Фридриха-Августа и был в числе муз-тов и певцов, отправленных в Россию в начале 1731 по просьбе *Анны Иоанновны* для участия в коронационных торжествах (С т а р и к о в а, 76). В. написал коронационную кантату (Cantata per il' giorno dell' Incononazione di Sua M. Imperiale, исполнена 9 мая 1731, текст гр. А. Вольского), неоднократно играл перед Императрицей и заслужил ее одобрение, после чего перешел на рус. службу в "*Италийскую кампанию*" скрипачом с наивысшим

по тому времени окладом 1000 р. Ведущее положение В. было, однако, вскоре поколеблено приездом в СПб ряда выдающихся скрипачей, и в 1738 он уезжает из России в Гамбург, а в следующем году поступает на службу к герц. брауншвейг-вольфенбюттельскому Карлу, у которого в тот момент уже служила придв. певицей его жена София В., и получает звание брауншвейг-льонебургского придв. концертмейстера. Своему будущему патрону (старшему брату Антона-Ульриха брауншвейгского) В. посвятил 12 сонат для скрипки с басом, оп. 1 (*Douze Sonates à Violon seul / avec la basse / dédiées / à son altesse Serenissime / Monseigneur / Le Prince Charles / Duc Regnant / de Wolfenbüttel / etc. etc. etc. / Par Ms. Verocai, Venezien / Premier ouvrage / à St. Petersbourg*), к-рые издал еще в СПб, забрав с собой в Германию весь тираж (в БРАН в СПб сохранились только оттиски). Некоторые исследователи отмечают в этих произв., выдержанных в традициях итал. инстр. музыки эпохи рококо, влияние мелодики укр. песен. Кроме того, в России В. написал (совм. с Дж. Ристори) кантату "Верность, или Преданная любовь" (1731, Москва). Для герцогской придв. сцены он создал ряд *опер-сериа*: "Venzeslao" (А. Дзено, 1739), "Demofonte" (1742), "Cato" (1743, обе П. Метастазियो), "Sezostri" (Дзено, 1744), "Issile" (1744), "Achille in Sciro" ("Ахилл на Скиросе", 1746), "Il Ciro riconosciuto" ("Узнанный Кир", 1746, все 3 Метастазियो) и др.

София Амалия В. (Кайзер, Kauser), нем. певица (сопрано), дочь Иоганна Кайзера, городского муз-та и концертмейстера из Гамбурга, к-рого Н. Ф. Финдейзен ошибочно отождествил с Р. Кейзером (Keyser), известным гамбургским оперным композитором. В 1729 с успехом дебютировала в гамбургской опере. В 1731 вместе с отцом приехала в СПб и поступила на придв. службу, здесь

же вышла замуж за Джованни В. В 1735 возвратилась в Гамбург, с 1737 пела в придв. опере в Вольфенбюттеле. Ум. там же в 1752.

Арх.: РГАДА, ф. 248, оп. 11, д. 609.

Лит.: Моосер Р.-А. Les Violinistes-compositeurs italiens en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle. J. Verocai // RMI. 1941; МА 1; ИРМ 2; Старикова Л.М. Новые документы о деятельности итальянской группы в России в 30-е гг. XVIII в. в русском любительском театре этого времени // ПКНО. 1988. М., 1989.

Л.М. Бутыр

**ВИЛЬДЕ**, Вилде Генрих Людвиг (? — ?), инстр. мастер (клавикорды, клавесин). Занимался также продажей инструментов. Имеются сведения о его работе в СПб в 1752. Инструменты работы В. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 23 окт. 1752): "У иностранного музыкальных инструментов мастера Гендриха Людвика Вилде продаются одне клавикорты и одне клавицимбалы, и ежели кто оныя купить пожелает, те могут осведомиться о цене в большой морской улице в доме банщика Кентнера".

П.Н. Столпянский упоминает (без инициалов) одного из Вильде как работавшего в СПб на протяжении 1747 — 52 (208). Н. Ф. Финдейзен предположительно считает В. "одним из сыновей" инстр. мастера И.Б. Вильде, проживавшего по указанному выше адресу. Финдейзен же указывал на ошибочное написание фамилии мастера (Вилле) в "СПб. вед." 23 окт. 1752. Однако ни в этом номере, ни в др. за 1752 фамилия Вилле не встречается.

Лит.: СПб. вед. 1752. 23 окт., 13 и 17 нояб.; Столпянский; Финдейзен 2.

В.В. Кошелев

**ВИЛЬДЕ** Иоахим Бернард (Иоахим Бернгард или Бернанд) (? — ?), инстр. мастер (клавикорды, клавесин). Имеются

сведения о его работе в СПб в 1747 — 49. Занимался продажей клавишных инструментов. Инструменты с его клеймом неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 19 авг. 1748): "Иоахим Бергард Вильде Инструментальной мастер в скором времени намерен отсюда ехать, чего ради ежели кто на нем имеет какие долги или желает купить у него клявикорды, те могут явиться в большой морской в доме баньщика Кентнера".

П.Н. Столпянский упоминает (без инициалов) одного из Вильде как работавшего в СПб на протяжении 1747 — 52 (208). Н.Ф. Финдейзен предположительно считал В. отцом др. INSTR. мастера, проживавшего по адресу В. в 1752 (см. *Вильде Г.Л.*). Этот же автор без ссылок на источники привел дату и место смерти В. — 1762, СПб, а также ошибочно соединил в одном лице разл. людей: В. и органиста церкви Св. Петра в СПб Ф.Г. Вильде (последний действительно ум. в 1762 в СПб — см.: СПб. вед., 1762, 2 авг.). Аналогичная ошибка допущена и комментаторами "Известий..." Я. Штелина.

Лит.: СПб. вед. 1748. 19 и 26 авг., 6 сент., 13, 18 и 21 окт.; 1749. 8, 26 и 29 сент.; Столпянский; Финдейзен 2; Штелин; Ройзман.

В.В. Кошелев

**ВИЛЬДЕ** (Wildt) Иоганн Б. (? — ?), "Баварской земли города Минхена" (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 1) скрипач-виртуоз, исполнитель на виоле д'амур и мн. др. инструментах. С 1741 скрипач *Первого придворного оркестра* с окладом 400 р., возросшим до 620 р. в год к концу службы. В 1747 — 54 играл в капелле в. кн. *Петра Федоровича*. После 1767 уволен из Придв. оркестра по старости и болезни с пенсионом 200 р. в год. В последний раз его фамилия с собственноручной под-

писью встречается в док-тах 1776. Кроме работы в оркестре В. выступал как скрипач-солист. Он в совершенстве владел итал. исполнительской манерой, а также умел "всякое произведение сыграть в желаемом стиле — французском или другом, как сыграл бы его лучший музыкант этой национальности" (Штелин, 105). Развлекая придв. общество, В. подражал игре мн. муз-тов имп. оркестра, "причем так верно, с таким искусством передавал тон, манеру игры и гримасы каждого из них, что нельзя было поверить, будто это играет другой человек" (Там же, 105 — 106). Подражал он также голосам животных.

В. изобрел и построил множество муз. инструментов, часто курьезных (скрипка-трость, арфа приветствия, портативная виолончель), иногда весьма оригинальных, пользовавшихся большим успехом в придв. *концертах*. Среди них "серебряная пан-флейта в 2 ½ октавы", "которой он так хорошо владел, что участвовал в сопровождении труднейших концертов" (Там же, 106). Др. диювинка — гвоздевая скрипка, на к-рой В. играл соло в концертах, а также в оркестре, сопровождая *интермедии и балеты*. "Звук этой железной скрипки так силен, что приятно слышится через большой состав оркестра", — сообщает Я. Штелин (109).

Иск-во В.-виртуоза, его изобретения-сюрпризы удовлетворяли склонности к "шутейным" развлечениям и разнообразным, в т. ч. муз., забавам, столь характерным для придв. обихода Императрицы *Анны Иоанновны* и *Елизаветы Петровны*.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 113; д. 61460, л. 17 об.; д. 61461, л. 90; д. 61467, л. 35 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 63, л. 28 — 30; д. 89, л. 75 — 76; ф. 469, оп. 14, д. 1; ф. 1088, оп. 1, д. 366, л. 6.

Лит.: Внутренний быт 1; АДИТ 2, 3; Финдейзен 2; Штелин.

Л.Н. Березовчук

**ВИНЧЕНТИНИ** (Vincentini) Джузеппе (2-я пол. 18 в., ? — после 1818, СПб ?), итал. скрипач, альтист и композитор, работавший в России в конце 18 — начале 19 в. Его отождествляют с альтистом того же имени, к-рый играл в оркестре "Ла Скала" в Милане в 1779. В Россию В. приехал в 1785 и через 2 года был приглашен кн. Г. А. Потемкиным преподавать в организованную последним Екатеринославскую муз. академию (см. *Сартти Дж.*). Р.-А. Моозер опровергает мнение Э. Л. Гербера, что В. в 1790 перешел на придв. службу, относя это событие к более позднему времени. После смерти Потемкина в 1791 В. жил в СПб, но не спешил устраиваться на новую службу, предпочитая по-прежнему считаться проф. оставшейся "потемкинской деревней" Екатеринославской академии, к-рая, однако, продолжала финансироваться до 1796. И хотя в 1803 В. был принят в *Первый придворный оркестр*, он сумел получить в 1818 15 000 р., якобы не выплаченных ему в период его службы в академии, и продолжал работать при дворе до даты, к-рая точно пока не установлена.

В. — автор неск. INSTR. произв. По меньшей мере одно из них (3 дуэта для 2-х скрипок, ОП. 1, тетр. 1) было напечатано в России, о чем было объявлено в "СПб. вед." от 2 нояб. 1795 (это изд. пока не разыскано). Моозер предполагает, что В. написал музыку к множеству *балетов*, к-рые были поставлены Ф. Розетти в ставке Потемкина в Бендерах (партитуры в настоящее время утрачены).

*Лит.*: Гербер 4; МА 2; Вольман.

Л. М. Бутыр

**ВИОТТИ** (Viotti) Джованни Баттиста (12 мая 1755, Фонтанетто-да-По, провинция Верчелли — 3 марта 1824, Лондон), выдающийся итал. скрипач и композитор. Музыка начал обучаться под рук.

отца, сельского кузнеца и валторниста-любителя. С 1766 занимался с Г. Пуньяни, с к-рым совершил неск. конц. турне. В 1781 вместе с ним приехал в СПб, где 3 нояб. был представлен Г. А. Потемкиным Екатерине II, и играл ей, а затем выступил перед в. кн. Павлом Петровичем. Екатерина, к-рая задумывалась над заменой строптивого А. Лолли в качестве 1-го придв. виртуоза, предложила В. остаться в России, однако он предпочел уехать из СПб в марте того же года. О к.-л. иных выступлениях В. в рус. столице не известно. С 1782 В. жил в Париже, где завоевал славу величайшего скрипача, стал личным муз.-том Марии-Антуанетты, после чего перестал выступать в публичных концертах, играя только перед подлинными ценителями музыки. После революции вступил в Нац. гвардию, но незадолго до казни короля был вынужден бежать в Лондон, откуда, однако, был выдворен в 1793 по ложному обвинению в якобинстве. Последние десятилетия своей жизни, стремясь избавиться от нищеты, занимался виноторговлей и оперной антрепризой, но окончательно разорился.

В. — наиб. крупный представитель классической скр. школы 18 в., непосредственный предшественник Н. Паганини; игра В. отличалась эмоциональностью, монументальностью и виртуозностью. Как композитор внес огромный вклад в становление жанра скр. концерта, стилистика его соч. близка музыке фр. композиторов эпохи революции. В. известен и как значительный педагог (наиб. выдающийся его ученик — П. Роде), родоначальник фр. скр. школы.

*Соч.*: 29 скр. концертов, 21 струн. квартет, 36 струн. трио и др. произв.

*Лит.*: Киррелло в. Н. Скрипачи XVII, XVIII, XIX столетий. СПб., 1890; МА 2; Ливанова; Giazotto R. В. Viotti. Milano, 1956.

Л. М. Бутыр

**ВОЕННАЯ МУЗЫКА** являлась неотъемлемой частью муз. культуры СПб. На его площадях, в скверах, парках, во дворцах, частных домах, на многочисл. общественных и гос. мероприятиях постоянно звучала полковая музыка. На протяжении всего 18 в. кол-во гвардейских полков, расквартированных в СПб, менялось, однако осн. тенденция была направлена в сторону его увеличения. Конечно, INSTR. "оснащение" гвардейцев и их участие в муз. жизни СПб было различным. Первыми такими полками, расквартированными в СПб, стали ветераны петровской регулярной армии — *Семеновский и Преображенский лейб-гвардии полки*. Впоследствии (в 1733 — 34) к ним были присоединены *Конногвардейский и Измайловский лейб-гвардии полки*. После окончания 7-летней войны (1756 — 63) к петерб. гвардии добавился Лейб-гренадерский полк, а в самом конце столетия (в 1796) — *Егерский лейб-гвардии полк*.

Составы полковых оркестров, их репертуар и профессиональная подготовка муз-тов были различными. Однако каждый из них принимал большее или меньшее участие в муз. жизни столицы. Так, почти ни одна петровская ассамблея не обходилась без В. м. Частые "смотры войскам" на Марсовом поле или прохождение полков по улицам сопровождалось звучанием оркестров или небольших INSTR. ансамблей. В послепетровский период, несмотря на появление др., не военных, оркестров (напр., придв.), участие военных муз-тов в муз. жизни СПб продолжалось с неослабевающей активностью: *маскарады*, гуляния в парках, катания на Неве, торжественные приемы и многочисл. увеселительные мероприятия в Гатчине и Царском Селе редко проходили без военных оркестров. *Столовая музыка, музыка на воде, походная музыка* ЕИВ, годовой цикл придв. праздников, придв. церемонии — вот те осн. "жанры", в к-рых

В. м. принимала самое живое участие. Она способствовала становлению и развитию профессионального муз. образования. Школы, создававшиеся при отдельных полках (Измайловский, Конногвардейский, Преображенский л.-гв. полки), готовили среди пр. и муз-тов для военных оркестров, а иногда — и певчих для полковых церквей. Муз-ты-иностранцы, приглашавшиеся чаще всего на должности руководителей военных оркестров, преподавали зачастую не только в полковых школах, но и среди гражд. населения. Т. о., нередко случалось так, что муз-ты, получившие образование в армии, по прошествии определенных лет военной службы поступали на работу в гражд. оркестр. Аналогичным образом складывалась судьба и нек-рых из иностр. муз-тов, переходивших с военной службы на гражданскую. Так, военная и гражд. сферы музицирования были связаны самым тесным образом.

Подобная ситуация не могла не наложить отпечаток на репертуар военных оркестров: начавшись с произв., предназначенных для обслуживания каждоднев. воинского быта, с течением времени он пополнялся не только популярными танцами и песенками, но и выдающимися образцами высокого муз. иск-ва.

*Лит.: Георги; Берхгольц; Финдейзен 2; МА; МЭ; ИРМ 3; Столпянский.*

*Е. В. Герцман*

**ВОЕННО-СИРОТСКИЙ ДОМ**, учебно-воспитательный дом для сирот и детей неимущих родителей, преим. военнослужащих. Первоначально находился в Гатчине под именем Сиротского дома. По повелению в. кн. *Павла Петровича* в июле 1795 в нем заведено "училище для музыки", где способные к тому мальчики готовились в муз-ты при батальонах. В янв. 1797 переведен в СПб, сначала в Итальян-

янский дворец, на месте Екатерининского ин-та (наб. р. Фонтанки, 36), с нояб. 1798 помещен в купленном доме Р.И. Воронцова на Фонтанке же у Обухова моста.

По уставу, утвержденному 23 дек. 1798 (ПСЗ 25, № 18793), В.-с. д. состоял из 2 отделений: 1) для детей дворян, штаб- и обер-офицеров — 200 мальчиков, называвшихся кадетами, к-рые выпускались юнкерами или офицерами в армию, и 50 девочек, 2) для детей солдат и разночинцев — 50 девочек и 800 мальчиков, обучавшихся нужным в армии ремеслам, в т. ч. "по способности музыке на духовых инструментах и барабанному бою". В штат входил капельмейстер (оклад 350 р.), его помощник (60 р.) и "барабанный учитель" (ПСЗ 43, ч. 1, ошибочно указано — к № 18773 28 дек.). Существовал В.-с. д. до 1805, до образования на его основе Павловского кадетского корпуса (воспитанники из солдатских детей переведены в др. учреждения).

*Лит.:* Исторический очерк Павловского военного училища, Павловского кадетского корпуса и императорского Военно-сиротского дома / Ред. А.Н. Петров. СПб., 1898.

*И.Ф. Петровская*

## ВОКАЛЬНАЯ КАМЕРНАЯ МУЗЫКА

18 в. представляет собой обширный слой музыки придв. и городского быта, к созданию к-рой были причастны дилетанты и профессионалы как рус., так и западно-европейской комп. школ. Процесс формирования и функционирования В. к. м. был тесным образом связан с историей российской культуры — муз. быта, литературы, поэзии, муз. иск-ва. Особую роль в развитии отеч. В. к. м. сыграла западно-европейская песенная традиция, влияние к-рой сказалось на всех распространенных в быту вок. жанрах. Сохранившиеся нотные источники свидетельствуют, с одной стороны, о явных чертах ученичества,

фактах заимствования, подражания западно-европейской культуре, с другой — о том, что заимствуемое иск-во подвергается переделке, попадая в иные социокультурные условия. Отеч. вок. культура вбирала разные слои западно-европейской музыки (поэтому очень важно знать, что в России 18 в. из этой музыки звучало или могло звучать, какова была "иноязычная" звуковая среда), устойчиво сохраняя при этом свои традиции.

Российская песенная продукция в большей части анонимна. Представленная в многочисл. рукоп. собр., а к концу века в издававшихся муз. журналах и альманахах, песенная лирика не всегда дает основание судить об индивидуальном стиле композитора; далеко не всегда можно определить и авторов текста. Полу-профессиональный характер, тесная связь с практикой бытового музицирования дают возможность рассматривать В. к. м. как отражение лит.-муз. вкусов тех или иных соц. слоев, как докт-т эпохи. Если попытаться представить все возможные назв. и жанровые определения, в той или иной степени запечатлевшие процесс эволюции В. к. м., то среди них окажутся *кант, псальма, ария, песня (песнь), "российская песня"*, широко бытовавшая в России 2-й пол. века западно-европейская вок. музыка — нем. *Lied*, фр. *romance (романс)*, итал. *canzone (канцона)* и *canzonetta (канцонетта)*.

В. к. м. 1-й пол. 18 в. дошла до нас преим. в рукоп. сб-ках, к-рые составлялись по единому принципу, разделяясь на 2 ч.: в 1-ю ч. включались произв. духовного и официально-торжественного содержания, во 2-ю — лирические, а также бытовые шуточно-сатирические. Форма изложения (ориентированная на 3-гол. пение) на 3 нотных строках с преобладанием параллельного движения в 2 верхних голосах и басовой гармонической

опорой, установившаяся еще в псалме 17 в., сохраняется как в петровских панегирических кантах, так и в песнях любовно-лирического характера. В отеч. музыкознании весь этот слой В. к. м. объединяется назв. "канты". В рамках "кантовой" традиции рассматриваются панегирики и виваты, духовные песнопения, шуточные, застольные, любовные песни, *пасторали*. Подобный подход обусловлен общей для всех этих светских жанров формой записи и фактурной спецификой, а также отсутствием четкой жанровой дифференциации в нотных рукописях, где за определением "канты" скрываются и панегирические канты, и пасторали, и любовные песенки. Тем не менее определенная жанровая дифференциация существовала. Как отмечает Ю. В. Келдыш, в распространенном во 2-й пол. 18 в. пособии Н. Г. Курганова "Российская универсальная грамматика, или Всеобщее писмословие" выделены в самостоятельные рубрики "Канты" (т.е. панегирические песнопения), "Псалмы, или духовные песни" и "Светские песни, или Дело от безделья" (ИРМ 2, 154). Уже В. К. Тредиаковский различал "канты торжественные" и "песни" или "песенки". "Песнью" он называл панегирики, предназначенные для официальных торжеств двора, писавшиеся на случай: "Песнь, сочиненная в Гамбурге к торжественному празднованию коронации ея величества государыни императрицы Анны Иоанновны..." или "Песнь, сочиненная на голос и петая пред ея императорским величеством Анною Иоанновною самодержицею всероссийскою" ("Новый год начинаем, Радость все ощущаем!"). В нек-рых рукоп. сб-ках песни любовного содержания имеют обозначение "элегия". Напр., в сб. ОР РНБ (ф. 550, Q XIV.141) встречаются 2 песни с подобным определением жанра: "Во печали его великой" (л. 248) и "Почто, фортуна, от мене отходишь"

(л. 246 об.). Элегия как жанр выдвинулась в петровское время, став привилегией любовной поэзии. Тредиаковский был первым профессиональным поэтом, который попытался обосновать ее жанровую природу. В работе "Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий" (1735) он разъясняет специфику жанра, помещая 2 свои элегии: "Не возможно сердцу, ах! не иметь печали", "Кто толь бедному подаст помощи мне руку?" (Т р е д и а к о в с к и й, 395 — 402). "Песни", "песенки", "элегии" — определения, к-рые характеризуют жанры светской вок. культуры, любовную лирику.

В западно-европейской вок. культуре этого времени была широко распространена сольная песня как духовного, так и светского содержания с INSTR. сопр., странным образом отсутствующая в российском муз. быту. 1-я пол. века почти не оставила образцов подобной песни. Не удивительно, что в отеч. музыкознании история российской сольной песни начинается с 50-х гг.: с публ. сб. Г. Н. Теплова "Между делом безделье" (1757). По утверждению О. Е. Левашевой, единственным достоверным источником сведений о сольной песне "остается литература начала века, в том числе мемуарные материалы, повести, поэтическое творчество..." (ИРМ 2, 187). Одним из немногих сохранившихся нотных образцов является напечатанный в 1734 в *типографии Академии Наук* подносной лист Императрице *Анне Иоанновне*, подписанный гр. К. Э. Бироном, под назв. "Aria e Menuet". Подписавший этот текст, как указывает Б. Л. Вольман, вряд ли был его автором по причине своего 6-летнего возраста, но подлинный создатель музыки и текста вполне мог принадлежать к когорте придв. муз-тов (31 — 32). "Aria e Menuet" — это типичный образец бытовой сольной песни с цифрованным басом северо-нем. тра-

диции. Нотный текст изложен 2-голосно: мелодия, записанная в дискантовом ключе, и basso continuo без цифровки. Под верхним голосом подписан текст первой строфы на нем. яз. А весь стихотворный текст зафиксирован на нижней пол. подносного листа на рус. и нем. яз. параллельными столбцами. Вопрос о том, существовала ли сольная песня в России 1-й пол. века и что пели в придв.-аристократических кругах, остается в сущности не проясненным.

Историки литературы (В. Н. Перетц, А. В. Позднеев), обратившись к изучению рукоп. песенных сб-ков "кантовой" традиции, в нек-рых случаях установили по владельческим записям имена их составителей и среду бытования. В нее входят лица духовного звания, начиная со священника и кончая монастырскими служителями и певчими, чиновники, купцы, военные низших чинов, мещане, т. е. средние и низшие слои городского населения. Но эти факты относятся в основном к сб-кам сер. и 2-й пол. века, когда "кантовая" продукция действительно находилась уже на периферии истории развития В. к. м. Кроме того, в науч. обиход введена лишь определенная часть нотных рукоп. сб., мн. из к-рых не атрибутированы и не изучены. Тем не менее исследователями не только отмечались факты, свидетельствующие о бытовании тех или иных жанров В. к. м. в придв. среде 1-й пол. 18 в., но и делались попытки реконструкции процесса их функционирования в соц. слоях городского потребителя. Напр., по поводу псалмы 18 в. Т. Н. Ливанова констатирует следующее: "...когда русско-славянские псалмы были еще новостью, когда над ними работали такие профессионалы, как Полоцкий и Титов, они являлись искусством наиболее просвещенных слоев общества, — образованного духовенства, столичного дворянства, близких ко двору кругов, но кругов имен-

но «книжных», культурных для своего времени. Со второй половины XVIII века, когда кант, опускаясь в слои городского мещанства, низшего духовенства, отступает перед песней-романсом, он превращается в нечто аналогичное лубку" (Очерки..., 219).

Канты торжественные, виватные, панегирические, история развития к-рых началась с петровского времени (см. Кант), предназначались для официальных торжеств двора по случаю побед, прославляющих царя и страну. Традиция торжественных песен, модифицируясь, сохранялась в России на протяжении века и культивировалась в высших слоях общества. Постепенно, а иногда и довольно быстро, придв. виватные канты становились достоянием широкого круга любителей песен. Упомянутая "Песнь... к торжественному празднованию коронации... Анны Иоанновны..." Третьяковско-го, написанная им 10 авг. 1730 в Гамбурге и напечатанная в дек. того же года в типографии АН, сразу же после ее выхода в свет приобрела популярность при дворе. Уже 18 янв. в письме к И. Д. Шумахеру Третьяковский сообщает о том, что мн. придворные просят у него "Песнь", а в письме от 27 янв. к нему же умоляет прислать "несколько страниц моей песни" (Письма русских писателей..., 44). 2-голосие, знаки украшений — морденты и группетто, обозначение размера и деление на такты (последнее, так же как и украшения, не типично для традиционной "кантовой" фактуры) свидетельствуют о профессионализме автора песни [Вольман (26) приписывает Третьяковскому авторство музыки]. В 3-гол. оформлении "Песнь" (без указания автора) встречается в рукоп. сб. (ОР РНБ, ф. 550, Q XIV.140) "Псалмы душеполезные", относящиеся к елизаветинской эпохе. В "кантовой" культуре усваивалось и перерабатывалось все, что озвучивало быт эпохи, в т. ч. и придв.



музыка. В "кантовых" сб-ках 2-й пол. 18 в., напр., зафиксированы образцы нар. песни в нетипичной для нее 3-гол. "кантовой" фактуре (ОР РНБ, ф. 550, Q XIV.150), заимствованные из "Собрания простых русских песен" В.Ф. Трутовского. В той же фактуре записывались "русские песни", заимствованные из публикаций, изначально ориентированных на домашнее музицирование (сольное пение с клавирным сопр.). В "кантовом" оформлении встречаются песни из сб. Ф.Мейера (ОР ГИМ, собр. Барсова, № 2436; см. *Мейера Ф. сб.*).

Среда бытования немногочисл. любовных песенок петровской эпохи восстановлена Позднеевым в процессе анализа песенных текстов. На основании расшифровки акростихов, указывающих либо имя автора, либо имя лица с ним связанного, выявилось, что песни звучали в домах высшей аристократии: Черкасских, Трубецких. "Героини" песен — княгиня Мария Юрьевна Черкасская (жена канцлера М.Я. Черкаского, урод. Трубецкая), княжна Прасковья Трубецкая, "Настасья Гавриловна" Головкина (дочь канцлера Г.И. Головкина), известные своим пристрастием к музыке (ИРМ 2, 156). Сб-ки петровской эпохи почти не содержали песен на любовную тему, поскольку силлабическая поэзия допетровского времени практически ее игнорировала. А.М. Панченко в работе "Русская стихотворная культура XVII века" отмечает, что любовь в культуре той эпохи трактовалась с традиционной точки зрения как дьявольское искушение. На нее существовал запрет, к-рый в петровскую эпоху был снят, что впоследствии вызвало усиленный, даже гипертрофированный интерес к любовной теме. Текстовые и нотные песенные образцы свидетельствуют о том, что в них иногда воспевается любовь радостная, восторженная и упоенная (напр., "Едина моя благая радость", "Распалися

мое сердце по тебе, любимая", "Что убо сугубо сердце во мне игрушки", "Кое похваление имею воздати"), но чаще несчастливая, заставляющая страдать и проливать горькие слезы отчаяния и скорби ["Сердце страдает", "Ах, тошно моему сердцу", "Ох, жаль сердцу", "Доколе имам сердце сокрушати", "Кто ми даст слезы" (ИРМ 2, 156)]. Одним из первых известных текстовых сб-ков, где встречаются эти песни, является рукопись 1724 (ОР РНБ, ф. 775, № 4487). Муз. оформление любовных песен этого времени основано на оборотах из широко распространенной духовной псалмы "барочного" образца, на ритмах и интонациях модных при дворе европейских танцев. К "песням на миноват" относятся приведенные Келдышем песни "Зело тому болезно, сердце мечом изранено" (ГИМ, № 2473), "Ты, сердце, спишь, без памяти лежишь" [сб. "Куранты" 1733 из арх. Финдейзена, воспроизведена в "Очерках..." (2, 201); ИРМ 2, 159]. Текст 1-й песни встречается в уже упоминавшемся сб. 1724, а нотная запись относится к 40-м гг. Текст 2-й, по свидетельству Перетца, был записан И.В. Пауком в 1710 — 11.

Светская любовная песня в придворно-аристократической среде начинает активно развиваться в 30-е гг., благодаря успешно начавшейся лит. карьере Тредиаковского. Особую роль в процессе актуализации любовной темы сыграл роман фр. писателя П. Таллемана "Voyage à l'île d'Amour" ("Езда в остров любви"), переведенный Тредиаковским, к-рый знакомится с романом в Париже, находясь там с конца 1727 и до осени 1729 (Успенский, III и ш к и н, 108). И хотя роман во Франции впервые был напечатан в 1664, к моменту пребывания Тредиаковского в Париже он сохранил свою популярность. В текст романа были инкорпорированы песни и стихотворения, что характерно для фр. лит. традиции. Выход

в свет "Езды..." (опубл. в 1730 в типографии АН) взбудоражил российское светское общество. Книга, насыщенная любовными песенками, вызвала полемическую реакцию высших кругов в связи с необычностью самой темы, с трудом прокладывавшей себе дорогу к читателю. Из писем Тредиаковского к Шумахеру известно, что после публ. автору приходилось неоднократно защищаться от обвинений в безнравственности, разнообразных ересьях и со стороны лиц духовных, и со стороны мирских особ (Успенский, 131). Тем не менее книга имела шумный успех в придв. кругах, с к-рыми в это время Тредиаковский был тесно связан. В письме к Шумахеру от 27 янв. 1730 он пишет: "Я могу поистине сказать, что моя книга входит здесь в моду, и, к несчастью или же к счастью, я также вместе с ней. Честное слово, сударь, я не знаю, что делать: меня ищут со всех сторон, всюду просят мою книгу" (Письма..., 47). По свидетельству Ю.М. Лотмана, «"Езда в остров любви" читалась как подробное описание нормативов поведения влюбленного, перипетий любовной тактики, описание ролей в любовной игре. Это был своеобразный учебник шахматной теории любовного поведения. Для каждой ситуации давались нормативные выражения различных переживаний любовного чувства. Эту роль выполняли вpletенные в текст романа песни и стихотворения" (15). Тредиаковский, представив образованному читателю в своем переводе фр. песенки, а также опубликовав в Прилож. к "Езде..." свои песни и песенки на фр. и рус. яз., узаконил любовную тему. По характеристике Успенского, "Тредиаковский — первый русский автор, который публикует в печати свои любовные песни (придавая им тем самым не индивидуальную, а общественную ценность и значение литературных произведений), что, естественно, вызывает него-

дование приверженцев старины" (141). Модная любовно-пасторальная тема представлена в таких песенках Тредиаковского на фр. яз., как "Басенки о непостоянстве девушки" ("Un jour Damon le plus tendre berger" — "Нежнейший пастушок один Дамон"), "Объявление любви французской работы" (приведем первую строфу в пер. М. Кузмина: "Пастушок найдется скромный, — / Нежен, прост, вернее нет, / К вам любви — но то секрет — / Он питает пламень томный; / Я его не назову — / Не повлечь бы гнев огромный: / Я его не назову, — / Песню слушайте мою". — Тредиаковский, 67), "Песенка к красной девушке, которая стыдится и будто не верит, когда ей говорят, что она хороша". Тредиаковский не только пропагандировал любовные песни, но и пытался дать им теоретическое обоснование, непосредственно связывая "мирскую песню" с темой любви: "Материя песней часто, и почти всегда, есть любовь либо иное что подобное, и легкомысленное, и только что сердце человеческое улещивающее; речь же самая бывает в них иногда сладкая, а всегда льстящая, часто суетная и шуточная, не редко мужицкая и ребячья" (цит. по: Успенский, 278).

Песни из "Езды в остров любви", а также те, к-рые были опубл. Тредиаковским в Прилож., стали популярными вок. миниатюрами: "Ах! невозможно сердцу пробыть без печали" (с заглавием Тредиаковского "Плач одного любовника, разлучившегося с своей милой, которую он видел во сне"), "Покинь, Купидо, стрелы" ("Прошение любви"), "Красот умильна, паче всех сильна" ("Песенка любовна"). Песни, писавшиеся для придв.-аристократической среды и в ней, по-видимому, исполнявшиеся, становились постепенно достоянием более широкого слоя любителей музыки. Так, 23 стихотворения и песни из "Езды..." записаны с нотным тек-

том в рукоп. сб. 1742 (ОР ГИМ, № 3134), принадлежавшем великоустюжскому купцу Якову Курочкину. Записаны песни в "кантовой" фактуре, киевской квадратной нотацией (К е л д ы ш, 181 — 84; С о х р а н е н к о в а, 214).

Делая перевод романа Таллемана и создавая любовные песни, Третьяковский ориентировался на западные культурные нормы — в частности, на французские. Ему хорошо была известна прециозная литература, из которой он заимствует сюжеты и язык. Особое значение он придает жанру элегии, культивировавшемуся поэтами прециозной школы (напр., гр. де ля Сюз). В рассуждении "О древнем, среднем и новом стихотворении российском" (1755) Третьяковский вспоминает: "По возвращении моем в Отечества в 1730 г., в октябре месяце, начал я себя производить, по молодости и по Французскому духу, в обществе некоторыми стихами" (цит. по: У с п е н с к и й, 133). Соприкоснувшись в Париже с салонной культурой, Третьяковский не мог не услышать салонную фр. песню. По его собственному признанию, уже по возвращении в Россию он сочинял стихи "на *голос*" фр. песен. В "Новом и кратком способе к сложению российских стихов..." он пишет: "В песнях иногда нельзя и у нас миновать сочетания стихов, но только в тех, которые на Французский или Немецкий голос сочиняются, для того что их голоса так от Музыка кладутся, как идет Версификация их у Пиит. Предлагаю я здесь тому в пример из двух моих песен (которые сочинены на французские голоса и в которых по тону употреблено сочетание Стихов) по одной строфе, которые у французов в песнях называются *couplets*" (цит. по: Л и в а н о в а 1, 51). Далее он приводит строфы песен "Худо тому жити, кто сулит любовь" и "Сколь долго Климена тебе не любить". Мелодии песен, так же как и полный текст второй из них,

неизвестны. Позднее приводит вариант текста первой песни с назв. "Добро тому жити, кто весел живет" (89). В одном из текстовых сб. встречается парафраза на песню Третьяковского с начальной строкой "Добро было жити, не зная печали" (ОР РНБ, Q XIV.127). Нотный образец песни "Добро тому жити, кто в славе живет" имеется в сб. (ОР ГИМ, № 2473, относится к периоду не ранее 1748), опубл. Ливановой (Рукописный песенник XVIII века, № 20). В сб. из собр. Титова (Там же, ф. 775, № 4272) текст "Добро тому жити, кто в славе живет" озвучен др. мелодией.

Образ Климены (героиня второй песни Третьяковского на фр. "голос"), характерный для пасторальной поэзии, обыгрывается в одной из песен сб. "Brunettes, ou Petits airs tendres, avec les doubles et la basse-continue, mêlés de chansons à danser, recueillies et mises en ordre par Christophe Ballard" (Р., 1703, 1704, 1711).

Создание этой чрезвычайно популярной в Европе песенной серии (благодаря ее изд. Хр. Баллару) было рассчитано на удовлетворение эстетических вкусов двора и аристократических салонов, где изящные, пасторальные песенки явились отражением прециозной культуры. Среди авторов текстов — поэты прециозной школы. По свидетельству П. М. Массона, в текстах песен встречаются прямые аллюзии на весьма популярный в конце 17 в. роман "L'Astrée" ("Астрей") О. д'Юрфэ. В них упоминается страна Астрей, а в некоторых сюжетах появляется герой романа пастушок Тирсис (M a s s o n, 351 — 352). Тирсис является гл. героем романа Таллемана и соответственно, благодаря Третьяковскому, становится хорошо знаком рус. читателю и любителю песен. Впоследствии этот персонаж появляется во фр. романах Д. С. Бортнянского и О. А. Козловского.

Легкий, изящный стиль "галантной" западно-европейской песни отчасти проступает в "муз. оформлении" светской любовной лирики отеч. образца. Но новаторство в этой жанровой сфере коснулось прежде всего содержательных аспектов поэзии, ее стиля и языка. Именно на это была направлена лит. деятельность Тредиаковского. С него пошла в России мода на пасторальные песенки, он завез "французские голоса". Анализ музыки песен, зафиксированных в "кантовых" сб-ках, свидетельствует о том, что новая поэтическая образность не всегда находила в ней адекватное выражение. Во многом это обусловлено любительской анонимной практикой создания песен, основанной на использовании "старых" напевов и предполагающей следующие варианты: 1) сочинение текста поэтом на известный "голос", 2) создание текста вместе с напевом, где автор выступает в роли композитора и поэта одновременно, 3) сочинение музыки на уже созданный текст ("Псалтырь" С. Полоцкого — В.П. Титова), 4) "подкладывание" известной мелодии под ранее созданный текст. Подобная практика устойчиво сохранялась на протяжении века. Особенно популярно было сочинение текста "на голос" или подгонка уже известной мелодии под существующий текст. Прием заимствования мелодии из бытующей музыки, т. е. "пародирования", был широко распространен в западно-европейской песенной традиции (напр., "пародийная песня" во Франции). По такому принципу составлен сб. "Singende Muse an der Pleisse" ("Поющая Муза на берегах Плейссы") Сперонтеса (под этим именем скрывался лейпцигский юрист Иоганн Сигизмунд Шольце, являвшийся сост. и автором текстов). Насколько распространен был этот бытовой песенник в среде любителей музыки в Германии, указывают его изд.: 4 ч. этого собр. были изданы в 1736, 1742, 1743,

1745. 1-я ч. выдержала еще 3 изд., в 1751 все ч. были изданы вместе (иностранные источники о "пародировании" см.: К е л д ы ш, 186 — 87).

С практикой сочинения "на голос" были хорошо знакомы как любители, так и профессиональные муз-ты. Известно, что Тредиаковский был духовным композитором, писавшим партесные концерты и псалмы (Г е р а с и м о в а - П е р с и д с к а я; С о х р а н е н к о в а). В разных источниках упоминается эпизод, повествующий о вечере, состоявшемся в монастырской слободе *Александро-Невского монастыря*, где в присутствии архимандрита Петра Смелича и всех членов Синода Тредиаковский пропел некую псалму собственного сочинения, вызвавшую неудовольствие присутствующих (У с п е н с к и й, Ш и ш к и н, 156). Скорее всего, "голоса" для своих песен он подбирал сам, о чем свидетельствует еще одно его высказывание на эту тему в связи с "Песней на Новый 1732 год" (это новое назв., данное Тредиаковским "Песни... петой пред... Анною Иоанновною..."): "«Строфы», песнию от меня названные, сочинил я поздравительные новым годом, на голос положенные и петые пред ея императорским величеством Анной Иоанновной, самодержицей всероссийскою, всемилоштивейшею нашею государынею..." (Т р е д и а к о в с к и й, 534). Одна из наиб. известных песенок Тредиаковского (Позднее насчитывает 65 списков) — "Весна катит, зиму валит", ее он "сочинил еще будучи в Московских школах на мой выезд в чужие края" в 1723 — 25 (У с п е н с к и й, Ш и ш к и н, 180). Напев этой песни полностью совпадает с мелодией нар. нем. песни "Kraut und Rüben" (F r i e d l a e n d e r 1, 72). В клавирной обработке она же встречается в нем. песенном сб. "Augsburger Tafelconfect" ("Аугсбургское угощение", 1737, № 7). Этот вариант мелодии был

более всего закреплён за текстом Тредиаковского, но известен и ещё один "голос" (ОР РНБ, ф. 775, № 4272, л. 27). Песни Тредиаковского, как и песни др. поэтов — профессионалов и любителей, вполне могли сочетаться с самыми разными напевами. Песня "Начну на флейте стихи печальны", по датировке автора написанная в 1728 в Париже (Соч. Тредиаковского, 399) и напечатанная в Прилож. к "Езде в остров любви" под назв. "Стихи похвальные России", встречается во мн. текстовых и нотных рукоп. сб-ках начиная с 40-х гг. (свыше 36 списков). Мелодия в разных списках в основном сохраняется, хотя в нек-рых случаях подвергается значительному варьированию. Тот же напев, отличающийся плавностью движения, основанного на ритме, близком к "менуэтному", простотой мелодического рисунка и фактуры, озвучивает не менее популярную песню Тредиаковского любовного содержания "Красот умильна! Паче всех сильна". Он же соединяется с текстом любовной песни "Начну играти, весть подавати" (ОР РНБ, ф. 775, 4272, № 11) и пасхальной псалмы "Сей день, его господь сотворил есть" (ОР ГИМ, 3134).

Песенка "Покинь, Купидо, стрелы", прочно закрепившаяся в быту 1-й пол. века, имела разные "подтекстовки". Келдыш насчитывает 5 вариантов: элегическая любовная песня "Доколе имам сердца сокрушати", застольная "Пейте, друзья, попейте", 125-й псалом в переложении Полоцкого и др.

Мелодия любовной песни "Ах! невозможно сердцу пробить без печали" также фигурирует с разными текстами. Как отмечает Ливанова, этот напев относится к одним из самых ранних — к 70-м гг. 17 ст. — и, соответственно, возник задолго до песни Тредиаковского, соединяясь с текстами духовного содержания.

Исследователи отмечают существование разл. вариантов одной и той же мелодии, озвучивавшей разные тексты или к.-н. один популярный текст, что даёт возможность предполагать устную передачу песни "кантовой" традиции: муз. материал не только переписывался из сб. в сб., но и распространялся устным способом, подвергаясь многочисл. варьированию. Проблема устности российской песенной культуры — одна из не исследованных в отеч. искусствознании.

Музыка любовных песен, зафиксированных в рукоп. сб-ках 1-й пол. века, даёт представление о жанрово-стилевых моделях, на к-рые ориентировались безымянные авторы. В самом общем плане можно было бы выделить образцы "барочного" типа с мелодикой инстр. происхождения и танцевальные песни в "галантном" стиле западно-европейской ориентации. Последние, так же как в сб-ках Сперонтеса, выдержаны в популярных жанрах *менуэта*, мазурки, *полонеза*. Традиция "арий на миновет" претворилась не только в песенках на стихи Тредиаковского, но и в песнях анонимных авторов 30 — 40-х гг. Танцевально-инстр. тип мелодики характерен для изящной песни "Покинь амур играти, было бы не вздыхати" (ОР ГИМ, № 3134). Песня "Ах, всякая печаль тяжка человеку" написана в ритме мазурки (Там же, № 2929), а "Уже не могу ныне молчати" — в ритме полонеза (Там же, № 3134). Одной из наиб. популярных песен, дошедших до нас в большом кол-ве списков с разными вариантами текста, но с устойчиво сохраняющимся напевом "западного образца", стала "Ах, свет мой горки" (ИРМ 2, 157 — 58). Текст песни был обнаружен среди бумаг В. Монса и его секр. Егора Столетова. Перетц относит авторство текстов целого ряда песен к др. выходцам из Нем. слободы — магистру И. В. Паусу и пастору Э. Глюку, считая, что центром песенной культуры в петров-

ское время была Нем. слобода. О влиянии нем. песенной традиции свидетельствует уже упоминавшаяся песенка ТрEDIAAKOBCKOГO "Весна катит, зиму валит". В "кантовых" сб-ках эта песенка встречается в характерной для данной традиции записи — на 3 нотных строках. Что же касается фактуры, то она не вполне соотносится с "кантовым" 3-голосием, для к-рого характерны октавные и квинтовые параллелизмы, унисоны в сочетании с терцово-секстовостью в верхних голосах. Песенка ТрEDIAAKOBCKOГO на нем. "голос" — образец "клавирной" фактуры (аккордовый тип) с дублируемой вок. мелодией и гармоническим басом. Она, так же как и менуэт с подносного листа Бирона, вписывается в традицию северо-нем. бытовой сольной "клавирной" песни, сформировавшуюся во 2-й пол. 17 в. Достаточно красноречиво эту традицию представляют упоминавшиеся сб-ки Сперонтеса, в к-рых использовались бытовавшие мелодии или клавирные пьесы, преим. танцевального характера (в большом кол-ве менуэты, полонезы, сицилианы). Об "инструментализме" стиля сб-ков свидетельствуют высокая тесситура верхнего голоса, 2-голосие (запись на 2 нотных строках — мелодия в дискантовом ключе и basso continuo) или 3-голосие аккордового типа (аналогично "Песенке" ТрEDIAAKOBCKOГO). Сб-ки предназначались для домашнего музицирования в городской среде, представляя собой клавирные переложения песен "для пения и для игры". Напр., подзаголовок к 1-й ч. сб. Сперонтеса гласит: "Новейшие и наилучшие музыкальные пьесы с относящимися к ним мелодиями — для приятного занятия на клавире и для увеселения духа" (цит. по: К о п ч е с к и й, 8). В российской песенной культуре традиции нем. "клавирной" песни приобретает большую актуальность в последней трети 18 в., но можно предположить, что и в практике

бытового музицирования 1-й пол. века она находила применение. Тем более что с начала 30-х гг. клавирные инструменты, привлекавшие внимание светского общества в предшествующее десятилетие, начинают входить в моду и приобретают популярность в городской среде. О распространении клавирной музыки свидетельствует известный А. И. Дроздову нотный рукоп. альбом с владельческой записью: "Кн. Долгорукого. 1724". В нем были записаны изящные пьесы в стиле сицилиан, менуэтов, арий, близкие миниатюрам фр. клавесинистов (Н а т а н с о н, 50 — 51).

Всеобщее увлечение сочинением любовных песен особенно усиливается в елизаветинскую эпоху. "Царствование Императрицы Елизаветы век был песен. Она сама благоволила снисходить на сию забаву..." — отмечал впоследствии Г. Р. Державин (Л и в а н о в а 1, 258). Уже в 1-й пол. века эта "забава" была привлекательной для многих. Напр., к сочинительству любовных песен обращался в конце 20-х гг. кн. А. Д. Кантемир, вспоминавший об этом в своей 4-й сатире. Эти песни до нас не дошли, но, по предположению В. Я. Стоюнина, они писались по фр. образцу, поскольку в это время Кантемир знакомился с фр. литературой (К а н т е м и р, ХХII). Вполне возможно, что его песни распевались. Ливанова ссылается на одно из писем к Кантемиру его сестры М. Д. Кантемир, где она упоминает о каком-то стихотворении брата и жалеет, что у нее нет сейчас знакомых муз-тов, чтобы "положить его на музыку", но что она "постарается отыскать таковых" или передаст стихи его другу С. Строганову, известному своими муз. способностями (1, 394 — 95).

С конца 40-х гг., по наблюдениям Позднеева, кол-во песен на стихи ТрEDIAAKOBCKOГO уменьшается. Им на смену приходят песни А. П. Сумарокова и поэтов

"сумароковской" школы: И. П. Елагина, Н. А. Бекетова, П. С. Свистунова, Н. Е. Муравьева и др. (Б е р к о в). Напр., о Бекетове известно, что он "в молодых своих летах много писал стихов, а более всего песен" (СРП). Сумароков, ориентируясь на фр. образцы, ввел песню в систему "высокой" поэзии, придав ей значение профессионального жанра. В апологетической характеристике поэта, данной Елагиным в "Эпистоле к господину Сумарокову" (2-я пол. 1753), он характеризуется как "Открыватель таинства любовных нам лиры, / Творец преславных и пышных Семиры, / Из мозгу рожденной богини мудрый сын, / Наперсник Боалов, российский наш Расин, / Защитник истины, гонитель злых пороков" (СРП).

Влиянием фр. любовной лирики объясняется специфика содержательной сферы рус. светской песни этого времени. Она дифференцируется на "романсовую" (по определению А. А. Веселовского), меланхоличную, воспевающую "страдания отвергнутого сердца", и пасторальную, буколическую. От фр. культуры исходит ориентация на изысканность и простоту стиля. Сумароков в "Эпистоле о стихотворстве" следующим образом определяет стиль песни как особой разновидности лирической поэзии: "Слог песен должен быть приятен, прост и ясен, / Витийств не надобно; он сам собой прекрасен. / Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть; / Не он над ним большой: имеет сердце власть" (цит. по: ИРМ 2, 165). Сопоставим это с данным во фр. источниках 18 в. определением муз. жанра "brunette" или "air tendres" ("нежные" песни), характеризующего фр. песенную культуру: "Это вид песен, где музыка легка и проста, стиль галантный и естественный, иногда нежный и игривый. Их так называют потому, что поэт, обращаясь к девушке, называет ее брюнета или брюнеточка" (M a s s o n, 348).

На сочинение песен в дворянской среде установилась мода. "Стихотворствование" на любовную тему и распевание песенок является неперенным условием поведения светского человека. Уже со времен Третьяковского песня начинает выполнять особую роль в культурном быту России как эталонная форма разл. переживаний любовного чувства (Б е р к о в, 104). Свидетельством тому могут являться высказывания А. Т. Болотова: "Самая нежная любовь, толико подкрепленная нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получила первое только над молодыми людьми свое господство, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были и в превеликую диковинку, и буде где какая появится, то молодыми барынями и девушками с языка была не спускаема" (1, 179). (Употребленное Болотовым слово "нежные" применительно к песням, как убедительно доказывает Успенский в указ. работе, является семантической калькой с фр. délicat и было введено в лит. язык Третьяковским.) Из описания Болотовым жизни в деревне в том же году: "...препроводил я время свое в распевании и тананакании любовных песенок, выученных и затверженных мною в Петербурге. Я уже упоминал, что, живучи в Петербурге, навык я несколько светскому обхождению и лишился многих деревенских грубостей" (Там же, 196). Любовные песенки, так же как и любовные романы, давали "понятие о любовной страсти". Приведем еще одно высказывание Болотова по поводу прочитанной им рукоп. книги: "Составляла она перевод одного французского и, прямо можно сказать, любовного романа, под заглавием «Эпаминоид и Целериана», и произвела во мне то действие, что я получил понятие о любовной страсти, но со стороны весьма нежной и прямо романти-

---

ДАМА ЗА КЛАВИРОМ, ПОЮЩАЯ ПЕСНЮ

*Силуэт неизв. художника*





АВТОГРАФ РОМАНСА О.А. КОЗЛОВСКОГО

"HERO ET LEANDR"

(6-ка Императрицы Елизаветы Алексеевны)

3/4  
Op. 6:  
Romance, Hero et Leandre. Le Manège des Opéra par le Ministère de l'Intérieur

*Espressivo*

Je vais vous compter l'aventure, d'un jeune Amant né dans Athènes, dont la mer fut la sépulture, comme il nageait vers les bords!...

*piu:*

longtemps il eut le sort propre-ri, dans ce trajet si dange-reux! Las! il devint trop téméraire, pour a-voir été trop heu-

ческой, что после послужило мне немалую пользу" (цит. по: Успенский, 140).

Песни распространялись, как правило, рукоп. путем и писались в расчете на некий содержательный, лексический, стилистический стандарт. "Нередки случаи, — отмечает Берков, — когда несколько песен настолько близки друг к другу, что можно заподозрить тут перевод какого-либо иностранного (по-видимому, французского) образца, или состязание на заданную тему, или, наконец, подражание какому-то одному образцовому произведению такого рода" (108). Мелодия, по прежней традиции, подбиралась преим. из "голосов". Один из самых популярных, напр., озвучивал прелестную пастораль Сумарокова "Негде в маленьком лесу при потоках речки". Закрепившись за этим текстом, он перекочевал в др. "пастушьи" песни.

По-прежнему были популярны "арии на миновет". Изящный галантный менуэт озвучивает песню "Чувство скорби люты" (ОР РГБ, ф. 178, № 1845; Келдыш, 167). В жанре сицилианы, получившей широкое распространение в это время, написана одна из лучших песен Сумарокова "Прости, мой свет". Наиб. яркие образцы песен-менуэтов, песен-сицилиан на стихи Сумарокова представлены в единственном сохранившемся печ. сб. "Между делом безделье" (1757) Г. Н. Теплова, предназначенном для исполнения в придворно-аристократической и дворянской среде. Как эти, так и др. песни действительно преим. "распевались", но по образцу западно-европейской сольной песни могли исполняться и с INSTR. сопр. Написанные в итал. и фр. манере песни Теплова, изложенные в "кантовой" фактуре (3-гол.), вероятно, бытовали в виде песен для 2 голосов и basso continuo, для голоса и basso continuo (одна песня), для голоса, к-л. инструмента (напр., флейты) и basso continuo. Достаточно разнообразно с исполнитель-

ской т. зр. выглядят серийные вып. песен Баллара, с к-рыми м. б. сопоставлен сб. Теплова. В них встречаются песни 2-гол., 3-гол., для голоса и basso continuo, для голоса, флейты и basso continuo. Отметим в 3-гол. песнях встречающийся принцип терцово-секстового параллелизма 2 верхних голосов (напр., в песне "Que je ferois content, Brunette" из сб. "Brunettes, ou Petits airs tendrès..." — Р., 1703, р. 6).

В качестве аккомпанирующих инструментов могли выступать флейта и лютня. Приведем одно косвенное свидетельство, касающееся деятельности Сумарокова, начавшего писать песни, "которые сначала пелись между кадетами, потом вышли из стен корпуса, их узнало общество, музыкант Белиградский (придв. лютник Т. Белоградский — см. *Белоградские*. — Н.О.) написал к ним музыку, и вот в лучших гостиных и даже при дворе дамы и кавалеры, вооружась лютней, модным инструментом того времени, стали распевать оригинальные русские песни кадета Александра Сумарокова" (цит. по: Натансон, 47). "Танцевальные песни" ("airs à danser") во фр. муз. быту функционировали не только как сольные песни, но и как аккомпанемент для танца (исполнялись "à la cavaliere" во время танца без сопр., что явилось причиной их публ. в виде одногол. мелодий). Возможно, что эта практика, но мн. позже, к сер. 18 в., была усвоена рус. культурой. Д. Н. Бантыш-Каменский, говоря о начале поэтической карьеры Сумарокова, отмечает, что песня "*Толь награда за мою верность, за мою искренность*", была принята с восхищением знатнейшими дамами, которые пели ее пред императрицей, танцевали под голос ее менуэты. Ободренный симюноша сочинил другие две песни: *О места, места драгие и Места, тобою украшенны*. Они сделали имя его известным" (113 — 14).

Во 2-й пол. века одним из ведущих отеч. жанров В. к. м. становится "российская песня" — сольная песня с сопр. (чаще всего с клавирным) на рус. поэтический текст. Расширился круг поэтов-песенников. Среди них известнейшие поэты России: Г. Р. Державин, И. И. Дмитриев, Н. М. Карамзин, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, Н. П. Николев, В. В. Капнист, М. И. Погов. Осн. содержание "российских песен" — по-прежнему любовная тема, к-рую активно осваивала рус. культура. Любовная тема доминирует в появившихся в немалом кол-ве лит. песенниках 2-й пол. 18 в. Напр., в знаменитом "Собрании разных песен Михайлы Чулкова" (СПб., 1770 — 73) светская любовная лирика преобладает. Раздел "Любовные песни" занимает большую часть сб. "Досуги" Попова (СПб., 1772, ч. 1). Из нотных сб-ков укажем на "Собрание наилучших российских песен" Ф. Мейера (1781), "Новый российский Песенник" петерб. книгоиздателя Т. Полежаева (1792), популярный "Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных песен" И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара (1797 — 98) и др. В рубриках (и в титулах), особенно текстовых печ. песенных сб-ков, сложившаяся ранее жанровая дифференциация достаточно четко отражена. Песни разделяются на "песни любовные", "нежные", "пастушьи" или "пастушеские". Представление о сущности песни достаточно полно выразил в своем "Рассуждении о лирической поэзии или об оде" (1811 — 15) Державин: "Таковые вообще песни, разумеется изящные или лучшего разбора людей, по рассуждению эстетиков, не что иное, как мгновенный взгляд на природу приятную, нежную, веселую, игривую, в которой наслаждается человек блаженством жизни; или вопреки тому, в несчастных случаях сокрушается горестию, унынием, тоскою, печалию и далее" (цит. по: Л и в а н о в а 1, 258). Тексты

"российских песен" свидетельствуют об усилившемся к концу века влиянии фр. культуры. В большой моде была фр. любовная лирика и пасторальная поэзия Ж.-П. Флориана, К.-Ж. Дора. Дмитриев, Карамзин, Капнист занимались переделками с французского. Образцы анакреонтической, медитативной, буколической поэзии встречаются у А. И. Голицына. Ему также принадлежат переводы фр. поэтов, в т. ч. 2 перевода (белым и рифмованным стихом) знаменитой идиллии Ш.-Ф. Панара "Ручей Шампиньи" (СПП, 210). П. И. Голенищев-Кутузов переводил поэтов "аркадийской" школы (Б. Гварини, П. Мегастазю), оказавшей заметное влияние на французов, а также Ф. Берниса, Ж. Делиля, Ш.-Ф. Панара, что свидетельствовало об их популярности в России (Там же). Заметим, что для рус. знатока и ценителя пасторальной литературы, как правило владевшего яз. оригинала, перевод того или иного текста не столько был вызван утилитарной потребностью, сколько являлся актом определенного признания, утверждения его ценности. Кроме того, фр. образцы, по-видимому, являлись и для профессиональных поэтов, и для любителей неким стилевым эталоном. Приведем еще одно высказывание Державина из того же источника: "...в песни все должно быть естественно, легко, кратко, трогательно, страстно, игриво и ясно, без всякого умничества и натяжек. Превосходный лирик должен иногда уступить, в сочинении песни, ветреной, веселонравной даме. Французы в сем роде поэзии признаются во всей Европе лучшими искусниками. Особенно их любовные, забавные, застольные песни, по вкусу приятности своей, едва ли не достигли совершенства. Множество и у нас подобных, иные может быть и не хуже, что можно видеть во всех наших песенниках, где находятся песни на всякие случаи" (цит. по: Л и в а н о в а 1, 259).

"Российская песня", так же как песня предшествующих десятилетий, в структуре бытовой культуры выполняла коммуникативную функцию, являясь своеобразным каналом общения, условно говоря, ее "автора" с адресатом, способом выражения собственных переживаний, набором "сведений о себе". Обращаясь к коммент. в песенниках, сопровождавшим ту или иную песню, узнаем о "значениях", к-рые указывали исполнителю путь к общению с предметом любви: "Сиею песнею можно обещать любовникам скорое соединение. Поется голосом надежду обещающим. Сию — можно петь, употребляя бодрый вид и яркий голос. — Сия песня в первый раз употреблена любовником, пришед в те места, где он видел любезную. А ежели кому захочется пропеть, то живым и бодрым голосом. Между собранием девиц страстным видом и голосом нежным" ("Самый новейший и отборнейший Московский и СанктПетербургский песенник, собранной из лучших и ныне употребительных песен, Военных, Театральных, Простонародных, Нежных, Любовных, Критических, Пастушьих, Малороссийских, Святошных и Свадебных, со изъявлением при каждой приличия, где и кому петь, голоса и чувствований, расположенный в рассуждении прочих Песельников особенным планом сообразно нынешнему вкусу, по отделениям, с гравированными при каждом фигурами. Иждивением М.К. Василия Глазунова". М., 1799).

"Российская песня" преим. являлась принадлежностью городской культуры, хотя бесспорный интерес к ней наблюдался в среде просвещенного дворянства и в придв.-аристократических кругах. Среди ее "потребителей" — неопытные любители музыки, на к-рых могли быть рассчитаны такие изд., как "Музыкальные увеселения" (М., 1774 — первый печ. нотный сб. с "российскими песнями") или упоминавшийся "Песенник" Полежаева. Попу-

ляризатором "русской песни" в широких слоях городского населения был Герстенберг. Достаточно указать на его "Песенник", где собрана наиб. полная в сравнении с др. печ. нотными песенными изд. коллекция "русских песен". Об ориентации на широкую аудиторию свидетельствует факт "собиранья" этого песенника с помощью вообще любителей музыки, к к-рым обратились изд. со страниц *"Карманной книги для любителей музыки на 1795"* (см. Герстенберга И.Д. и Дитмара Ф.А. сб.). Герстенберг публиковал достаточно профессиональные песни Ф.М. Дубянского и О.А. Козловского как в журналах, так и отдельными изд. С 1795 он начал издавать серию *"Suite des airs russes variés pour le clavecin ou piano-forte par divers auteurs"*, где распространителями "русских песен", использованных в виде тем для вариаций, стали нем. композиторы и педагоги, работавшие в России (И.В. Гесслер, И.В.Ф. Пальшау, И.Ф. Нерлих).

"Российские песни" Дубянского были хорошо известны представителям интеллигентной элиты общества (напр., кружку Н.А. Львова — Державина). Песни Козловского в "гитарном" оформлении издавались в журнале И.Б. Генглеза, ориентированном на муз. вкусы придв.-аристократической среды (см. Козловский О.А.). Песни из "Собрания" Мейера и из "Собрания народных русских песен" Львова — Прача можно найти в рукоп. альбоме Е.Р. Дашковой. По свидетельству М.П. Пряшниковой, Дашкова "была автором целого ряда музыкальных произведений («арий» и «песен», а также переложений народных песен), к-рые исполнялись как ею самою, так и в ее отсутствие — не только в России, но и в Англии" (184). Песни посвящались представителям высшего общества, знатными любителями музыки. Так, "Новые русские песни" (1799) поднесены "графине Марье Ивановне Каменской, урожд. Ефимичевой" С.М. Ка-

менским. Гр. С.В. Толстой одну из своих песен посвятил М.Н. Шеншиной (находится в рукоп. сб.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 1012, л. 107).

Распространялась "российская песня" с помощью печ. изд. и рукоп. путем. Материал изд. и сб-ков во многом повторялся. Ранее опубл. песни воспроизводились почти полностью в последующих собр., при этом без всяких ссылок и указаний на источник заимствования. Напр., в "Песеннике" Полежаева был опубл. сб. Теплова "Между делом безделье". В "Песеннике" Герстенберга и Дитмара перепечатаны 5 песен из 6 Дубянского, к-рые были ранее изданы в "Карманной книге для любителей музыки на 1795 год". В большинстве случаев "российская песня" оставалась анонимной, как и предшествовавшая ей "кантовая" продукция. Имя автора, м. б. известное в любительски музицирующих кругах, чаще всего не указывалось. Практика сочинения "на голос", принцип "пародирования" применительно к "российской песне" также сохраняли свою актуальность, являясь характерными приметам устной традиции. Первые песни "на голос" стали появляться в рус. журналах уже в 1769, а в 90-е гг. они достаточно обильно представлены, напр., в "Приятном и полезном препровождении времени" (1795). Ливанова приводит небольшую таблицу "голосов" и названий "песен на голос", опубл. в рус. журналах конца века (1, 337 — 38). В целом российское песенное наследие сохранилось в виде неоднотипно зафиксированных текстов: 1) нотированных, 2) ненотированных, но с указанием "на голос" (в форме инципита), что дает нек-рую потенциальную возможность отыскать этот напев, 3) без к.-л. данных о мелодии. Такой способ функционирования песенного материала м. б. отнесен к признакам устности. Широко развитое любительство и предназначенность песни для домашнего пользова-

ния способствовали развитию подобной практики сочинения. Она была знакома представителям разных соц. слоев (известно, напр., что кн. Н.И. Куракина подбирала "голоса" к песням Нелединского-Мелецкого).

Поскольку процесс бытования и распространения "российской песни" основывался на "полуфольклорных" формах передачи информации, то к одним из элементов "устности" м. б. отнесено ее вариантное воспроизведение. Одни и те же песни были известны в разных вариантах. Анализ вариантов часто свидетельствует о записи разных исполнительских версий одного и того же напева (иногда в целях удобства и легкости исполнения) или же о неточности запоминания. Келдыш приводит 3 исполнительских варианта песни "Есть-ли б ты понять хотела", опубл. в "Песеннике" Полежаева, "Магазине музыкальных увеселений" и в "Песеннике" Герстенберга — Дитмара. "По слуху" была осуществлена запись песни "На толь, чтобы печали" на голос дуэттино Ракелины и Нотаро ("Nel cor più non mi sento") из оперы Дж. Паузелло "La Molinara" ("Мельничиха") в альбоме Дашковой.

Влияние фр. любовной лирики на "российскую песню" проявилось не только в сфере содержания (любовно-пасторальные сюжеты), но и в муз. стилистике. От песенной продукции 1-й пол. века она отличается ясностью и простотой муз. языка. Несомненная связь с фр. пасторалями присутствует в отдельных песнях сб. Мейера, Козловского.

Вместе с тем нельзя не отметить весьма заметные контакты "российской песни" с нем. бытовой сольной песней северо-нем. традиции — "клавирной" песней. Эта тенденция наметилась в 1-й пол. века. "Российская песня" как сольная бытовая песня также была предназначена для интимной домашней атмосферы, "для пения и игры на клавире". В любительской сре-

де такое исполнение, должно быть, казалось наиб. удобным: напевать любимые мелодии, подыгрывая их на клавире или фп. В предисл. к нем. бытовым сб-кам сольных песен уже во 2-й пол. 17 в. указывалось на то, что легко и свободно спетая мелодия должна доставить удовольствие. Нем. "клавирные" песни были известны в России в последней трети 18 в. Возможно, что исполнялись "Auserlesene Oden" очень популярного в России К.Г.Грауна (берл. изд. 1764 имеется в ОН РНБ). Граун, наряду с такими нем. муз-ми, как И. Маттезон, И.И.Кванц, Ф.В.Марпург, рекламируется в переводном учебном пособии "Краткое понятие о всех науках для употребления юношеству", изданном Х.Л.Вевером в 1774. Любопытен рукоп. сб. "Lieder", относящийся к концу века (ОР РНБ, ф. 550, Нем. F.XII.16), где представлены песни И. Андре, И.Г.Наумана, Ф.Г.Химмеля и др. О том, что нем. Lied была хорошо известна, свидетельствует реклама "российских песен" Козловского, данная Герстенбергом в "Повестке" к "Магазину общепользных знаний и изобретений" (1795, сент., № 9), где его песни сравниваются с фр., итал., нем. песнями. Особая роль в популяризации нем. песни принадлежит Герстенбергу, рекламирующему и продающему нем. нотную продукцию. В разделе "Для пения" в его "Каталоге музыкальных изданий...", опубл. опять же в "Повестке" (1795, нояб., № 11), извещается о продаже баллад (напр., "Леноры" Андре, 6 песен Й. Гайдна, нем. нар. песен и др.). Герстенберг и сам писал песни. В 1794 в СПб он опубликовал "Gesänge für freundschaftliche Zirkel", куда вошли его собственная, Андре и И.В.Гесслера песни.

"Российские песни" преим. записывались в клавирной фактуре: с гармонизованной (нередко в терцию — сексту) мелодией на верхней строке, с подписанным под ней текстом и basso continuo, с циф-

ровкой или без нее на нижней. Таковы, напр., песни "Уже мои отрады лести", "Разлучившись с любезным" из нотного журн. "Музыкальные увеселения", 14 песен из "Магазина музыкальных увеселений" (М., 1795), песни из сб. Мейера, нек-рые песни Дубянского. Партия "клавирно-вокального" голоса записывалась в скр. ключе. Характерный для нем. традиции дискантовый ключ для записи голоса в России не привился. В одном из предисл. к своему песенному сб. И.Ф.Рейхардт пишет: "В дискантовом ключе я сочинил песни, т. к. он наиболее известен в Германии" (Friedländer I, XXXI). Этот ключ был известен россиянину, обучающемуся игре на клавире, хотя бы по переведенной на рус. яз. и изданной в Москве в 1773 "Клавикордной школе..." Г.С.Лелейна. Там сказано: "Ключ С для певчих нот, а особливо на первой линии для Клавикорд, называется дискантной ключ" (8). Техника генерал-баса, вероятно, осваивалась по нем. источникам. В указ. "Каталоге музыкальных изданий..." Герстенберга в разделе муз. пособий преобладает педагогическая литература нем. авторов. Помимо "Клавикордной школы..." Лелейна укажем на переведенное "Верное наставление к сочинению генерал-баса..." Д.Келнера (М., 1791) и др. Обучающиеся игре на клавире, судя по данным "школам", в первую очередь осваивали простейшую клавирную фактуру. "Начинающий может быть доволен, когда он только бас и дискантовый ключ знает; ибо оные ему надобны" (<Л е л е й н>, 8). В известных сб-ках "российских песен" цифровка проставлена далеко не во всех случаях (достаточно последовательно она выдержана в сб. Мейера). В нем. вок. литературе она также проставлялась не всегда. В "Клавикордной школе..." Лелейна на этот счет имеется специальная гл. "О искусных ухватках в аккомпанировании баса, не означенного цифрами, и о уступках то-

нов, соединенных с ним", посв. технике гармонизации нецифрованного баса. В этом же пособии (без указания авторов) приведены многочисл. нотные примеры в виде фрагментов менуэтов, жиг, маршей, польских, к-рые вполне могли служить образцами для российских любителей музыки.

Связь "русской песни" с фр. муз. культурой была не случайной. Начиная с 70-х гг., благодаря популярности фр. оперы и интересу к фр. песенной культуре, к-рый пробудился еще во времена Тредиаковского, в России распространился жанр фр. романса (см. Романс). В СПб звучали романсы из фр. комических опер и сольные миниатюры И. П. Э. Мартини-Шварцендорфа, А.-Э.-М. Гретри, Н. Далеярака, П.-А. Монсиньи, М.-П. Далвимара, П. Гаво, П. Гара. Романсы из опер "*Le Déserteur*" ("Дезертир") Монсиньи, "*Richard Coeur de Lion*" ("Ричард Львиное сердце") Гретри, "*Julie*" ("Жюли") Н. Дезде составляли неотъемлемую часть репертуара домашнего музицирования прив.-аристократических кругов. Невероятную популярность завоевал романс Нины Далеярака "*Nina, ou La Folle par amour*" ("Нина, или Безумная от любви"). Известны были в России романсы из оперы "*Le Devin du village*" ("Деревенский колдун") родоначальника романсового жанра Ж.-Ж. Руссо. (Эта опера шла на сцене театра Моск. воспитательного дома в 70-е гг., впоследствии в рус. переводе в останкинском театре Н. П. Шереметева. — ИРМ 2, 144 — 46.) Вполне мог звучать в петерб. домах один из самых популярных в Европе романсов "*Plaisir d'amour*" на стихи Флориана композитора Мартини-Шварцендорфа. Фр. романсы, не имеющие себе равных по пристрастиям в прив.-аристократической среде, переписывались, изд. приобретались для домашнего музицирования, что способство-

вало активному распространению фр. вок. продукции в среде ценителей и знатоков музыки. Достаточно ярко о склонности к фр. музыке свидетельствует нотная б-ка *Елизаветы Алексеевны*, в к-рой содержится значительная коллекция фр. романсовой литературы. Приведем пример, демонстрирующий процесс функционирования в СПб всего лишь одного достаточно популярного романса-пасторали "*O ma tendre musette*" Ж.-Ф. Лагарпа — П.-А. Монсиньи. В "Собрании российских песен" Мейера имеется пастораль "Поля, леса густые" на стихи Капниста. Стихотворение у автора носит назв. "Неверность Лизеты, подражание песне «*O ma tendre musette*»". Фр. источником, по-видимому, был текст Лагарпа. Тот же текст имел хождение и в рукоп. сб-ках (см. "Собрание старинных песен" с нотным прилож. из 12 песен. — ОР РНБ, ф. 775, № 1972, л. 168). Мелодия песенки также была хорошо известна и любима, что, кроме распространенности текста, подтверждает факт ее использования Козловским в качестве темы трио 3-го полонеза из "сюиты" на коронацию Александра I (1801, "Six Polonoises, Trois Menuets et Six Contredanses / pour / le Clavecin ou Forte-piano / composées / à l'occasion du Couronnement de L.L.M.M.I.I. / L'Empereur de toutes les Russies / Alexandre I. / L'Imperatrice Elisabeth Alexiewna / dédiées / à S.M.I. L'Imperatrice / par son très humble et très obeissant serviteur / I. Koslovsky, amateur". — КИ РИИИ).

Спрос на фр. романс удовлетворяли фр. композиторы, жившие и работавшие в России в конце 18 в. и посвящавшие свои соч. представительницам великосветских фамилий — основным потребительницам данной продукции. А.-Ф. Милле посвятил 2 сб-ка А. Салтыковой и М. Ржевской (1795, 1796), Г. Теппер де Фергюсон — П. А. Голицыной, С. Головкиной, в кн. Елизавете Алексеевне. Для последней писал

романсы А.-Н. Лепен. Нередко посвящали романсы российским аристократкам европейские композиторы. Напр., сб. фр. романсов итал. композитора А. Прати посвящен "графине Северной" и написан в Париже в 1782 во время пребывания там Павла Петровича и Марии Федоровны.

Распространившись в России, фр. романсы стали образцом для рус. композиторов и муз.-тов-любителей. В 1784 петерб. изд. Б.Т. Брейткопф представил на суд публики романс Бортнянского "Dans le verger de Cythère". За этим первым российским изд. фр. романса отеч. композитора последовали новые публ. В 1793 в печати появился сб. романсов Бортнянского, посв. в. кн. Марии Федоровне. Двумя годами позже Брейткопф издал 12 романсов собственного соч. на стихи Ж.-П. Флориана, адресованных той же высокой покровительнице. Сочинением романсов занимались кн. Куракина и гр. В.Н. Головина. Б. ч. вок. лирики Козловского написана на фр. поэтические тексты. Именно Бортнянский и Козловский ввели слово "romance" в рус. терминологический обиход, обозначив т. о. свои отдельные вок. миниатюры. Фр. поэзия, используемая в качестве текстовой основы вок. лирики, явилась одним из решающих факторов, способствующих популярности романса в России. Особой любовью в петерб. и моск. аристократической среде пользовались романы Флориана, о чем свидетельствует кол-во их переводов. В хорошо известной в Европе "Эстелле" (1786) Флориан возрождает традиции старинного "пастушеского" романа 16 — 17 вв. с характерным для него чередованием прозаического повествования со стихотворными эпизодами (в данном случае их 17). Поэтические фрагменты романа вызвали массовый интерес у читателя и широко использовались западно-европейскими и рус. композиторами. К ним обращались, кроме упоминавшихся Мартини и Брейт-

копфа, И. Ф. Рейхард, Ф. Девьен, Л. Керубини. "Флориановские" романсы Куракиной, Химмеля, Н. Муссини опубли. Генглезом в "Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de guitare". Сб. романсов, посв. в. кн. Елизавете Алексеевне, создал Козловский. Не меньший успех в России выпал на долю романа Ж.-А. Бернардена де Сен-Пьера "Поле и Виргиния". История любви двух юных существ, выросших на лоне природы, была использована либреттистом Э.-Ж.-Ф. Фавьером и композитором Р. Крейцером в опере с тем же назв. (1791). Романсы из этой оперы были хорошо известны российским любителям музыки (ее петерб. премьера состоялась 18 сент. 1799) и публиковались в петерб. нотных журналах конца 90-х гг. Один из наиб. драм. эпизодов романа — смерть Виргинии и ее оплакивание Полем — привлек внимание Бортнянского. [Левашева, отметив отсутствие в подлиннике романа текста, на к-рый Бортнянский создал романс, высказала предположение, что стихи были написаны постоянным сотрудником композитора придв. библиотекарем Павла Петровича Ф.-Г. Лафермьером (ИРМ 2, 214).] В свой сб. 1793 он включил "Романс о Поле и Виргинии". Образ пастушка Тирсиса был хорошо знаком рус. образованному читателю и любителю музыки со времени публ. "Езды в остров любви" в пер. Тредяковского. В начале 90-х гг. "прекрасный Тирсис" вновь предстает перед российской аудиторией — на сей раз в "романсной аранжировке" Бортнянского ["Romance de beau Tirsis" перенесен в указанный сб. из 2-го акта его же оперы "Le Faucon" ("Сокол")]. Один из распространенных в вок. литературе мотивов с характерными признаками "буколической кодификации" (Л. Баткин) связан с паломничеством на о-в Цитеру. Сюжет об этом о-ве вечной и счастливой любви получил особенно широкое и многообразное пре-



творение во фр. иск-ве 18 в. Как указывает Лотман, уже в 17 ст. фр. прециозный салон, с характерной для него травестийно-игровой атмосферой, противопоставлял общесог. культурной унификации "создание замкнутого и резко отграниченного от всего остального мира «Острова любви», «Страны нежности», «Царства прециозности», в создании карт которых упражнялась мадмуазель де Скудери, Молеврье, Гере, Таллеман и др." (223). Воспеваемый в поэзии, прозе и музыке, изображаемый на картинах и гравюрах эпохи фр. рококо "Остров любви" превращается в одну из самых популярных мифологем эпохи, чье завораживающее воздействие не минует и россиян. Напомним о первом опубл. в СПб фр. романсе Бортнянского "Dans le verger de Cythère" ("В саду Цитеры"). О его популярности свидетельствует рукоп. сб. (на титуле стоит штамп: "Из б-ки гр. Воронцова". — ФА ИРЛИ), где среди прочего записан этот романс. Обращают на себя внимание нек-рые различия с печ. версией, касающиеся размера (2/4 вместо 4/4), ритмического и фактурного оформления, что дает основания предположить о записи популярной мелодии по слуху. На тот же поэтический текст (с незначительными изменениями) написана вок. миниатюра "Dans un bosquet de Cythère" ("В роще Цитеры") Теппера де Фергюсона, вошедшая в его сб. романсов, посв. С. Головкиной (КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 485, б-ка Елизаветы Алексеевны).

В романсной литературе наиб. популярны были пасторали — стилизованные в нар. духе светлые, изящные мажорные вок. пьесы "буколического" характера в 3-дольном метре и минорные, элегические, окрашенные в меланхолические тона лирические миниатюры на сюжет о печальном трубадуре, вздыхающем о своей возлюбленной, — "песенки трубадуров" или "рыцарские романсы" (<Л е в а ш е

в а>, 350). Подражая фр. пасторальным песенкам, отеч. композиторы стремились к точному воссозданию ритмоинтонационных, ладотональных, фактурных особенностей фр. образцов. Сравним, напр., мелодию упомянутого романса Бортнянского с мелодией романса Ф. Бланжини "Et ce pour moi que tu verses des larmes" (опубл. в сб. "Six nouvelles romances avec accompagnement de piano-forte dédiées à Madame Grassini". — КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 506, б-ка Елизаветы Алексеевны). Отдаленно начало темы Бортнянского напоминает о мелодии знаменитой фр. песни "Le beau berger Tirsis", популярной в 17 — 18 в.

Романсы Бортнянского и Козловского по аналогии с фр. романсами изложены в "романсовой" фактуре с мелодией, полностью отделившейся от фп. сопр., и записаны на 3 нотных строках. Также самостоятельна и выделена отдельной строкой вок. партия в 3 "русских песнях" Дубянского и во всех песнях Козловского.

Широкое распространение фр. романсовой литературы было связано с культурой придв.-аристократических "салонов", формирующихся в конце 18 в., с характерной для них художественно-эстетической нормой поведения, спецификой придв. муз. быта. Фр. романсы писались для законодательниц муз. аристократического вкуса, хозяйек "салонов", кружков СПб. Рус. дамский аристократический "салон" моделировался по фр. образцам, перенимая такие черты, как вкус к театрально-игровой атмосфере и чувствительно-пасторальной поэзии, установка на специфическое поведение, атмосфера вок. и инстр. музицирования. На жизнь двора Людовика XVI был ориентирован придв. быт в кн. Марии Федоровны, кружки Долгоруких — Куракиных, Головиной. Фр. романсы отеч. композиторов в вок. традиции 18 в. являлись не просто калькой с соответствующих образцов. В кон-

тексте культуры интимного кружка они играли роль определенного культурно-языкового эталона, соответствовавшего нормам светского поведения, в частности этике поведения влюбленного. Функции фр. романса в российском придв. быту аналогичны функциям светской песни "кантовой" традиции, "российской песни". Его тексты и муз. стиль, так же как фр. яз., по выражению Тредиаковского, "приятнейший, слатчайший, учтивейший и изобильнейший" (Успенский, 116), стали условным языком любви. О подобном значении фр. романса свидетельствует фрагмент из "Мемуаров" Головиной. Описываемое событие относится к лету 1794 и связано с историей любви гр. П. А. Зубова к в. кн. Елизавете Алексеевне: "Однажды, после обеда, Колычев предложил мне от имени Зубова спеть романс в тот момент, когда Императрица появится на вечере. Этот романс был новостью. Я прочла куплеты и во втором куплете увидела довольно ясно выраженное объяснение в любви. Я поблагодарила Колычева и попросила передать Зубову, что не хочу ни обращать на себя внимание, ни злоупотреблять добротой Ея Величества, которая не любит музыки. Он ушел с тем же, с чем пришел..." (98). Слова признания представляли собой фрагмент текста (2-я строфа 2-го куплета) романса Козловского "Assis au pied d'un chène" (ПРМИ 1, 226).

Достаточно распространены в той же самой среде были итал. канцоны, канцонетты, каватины, ариетты, как итал., так и отеч. композиторов. В отличие от миниатюрных, изящных, стилизованных "под фольклор" канцонетт, канцона представляет собой вок. пьесу конц. плана, с элементами виртуозности, ориентацией на развитую, масштабную форму. Канцона 18 в. — сольный жанр с сопр. — сочинялась для голоса и basso continuo ("La libertà e la palinodia" Дж. Паизиелло на

текст П. Метастазιο — 1791, РГБ), для голоса и инстр. ансамбля ("Senza la mio diletta" Дж. Гаспарини — РГБ), во мн. случаях для голоса и клавира или фп. Канцона была предназначена как для домашнего музицирования, так и для конц. исполнения. В немалом кол-ве итал. канцоны, ариетты, каватины представлены в личных б-ках и нотных собр.: в нотной б-ке гр. Разумовских (напр., канцоны П. Анфосси — см.: Ш е ф ф е р, Ч е р п у х о в а), б-ке Елизаветы Алексеевны, собр. Юсуповых (ОР РНБ, ф. 891), б-ке Строгановых (ОР РНБ, ф. 550). Указанные итал. муз. жанры популяризировались в журналах Брейткопфа ("*Giornale musicale del teatro italiano...*"), Генглеза, благодаря деятельности работавших в СПб итал. композиторов Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, Ж. Астаритты, Ф. Алессандри. Сб-ки итал. вок. миниатюр нередко посвящались представительницам высшего общества. Напр., гр. М. Скаврнской посвящены "Six ariettes italiennes...." К. Поуци (СПБ., 1797, РНБ, РГБ, ФА ИРЛИ), Елизавете Алексеевне — "Six airs Italiens..." Ф. Бьянки (рукопись, КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 26, б-ка Елизаветы Алексеевны), "Sei ariette Italiane" Д. Ронкони (рукопись, там же, № 74).

К жанрам итал. камерной музыки обращался Козловский. До нас дошли 3 итал. канцоны [они называются "Canzone Italiana" в рукоп. сб., описываемом О. Е. Левашевой (Песни Козловского, 56)]; в рукоп. сб. из частного собр., анализируемом А. Н. Римским-Корсаковым, те же пьесы названы "Chanson Italiene" (Осип Антонович Козловский..., 149). Произв. Козловского на итал. тексты: "Placido zeffiretto", "Almen nel ciel pietoso", "Amore ingiusto io fu". (Два первых опубл. Левашевой — см.: ПРМИ 1.) По стилю они приближаются к жанру канцоны. Их отличают масштабная форма, развитость фактуры сопр., мелодика широкого диапазона, ориентация

на "концертность" исполнения, связь с оперной традицией. "Placido zeffiretto" на текст Метастазии "Amor timido" (эта канцона названа еще в одной рукописи из 6-ки Елизаветы Алексеевны "каватинной" — № 253) написана для голоса и 2 инструментов — скрипки и фп. По-видимому, она была достаточно популярна, поскольку, помимо указанных рукоп. источников, представлена еще одним списком (КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 1006).

*Арх.*: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, 6-ка Елизаветы Алексеевны; ф. 2, оп. 1, № 1006, 1012; ОР ГИМ, № 2436, 2473, 2929, 3134; ОР РНБ, ф. 550, Q XIV.127, 140, 141, 150; ф. 550, Нем. F.XII.16; ф. 775, № 1972, 4272, 4487; ф. 891, собр. Юсуповых.

*Лит.*: <Лелейн Г.С.>. Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии, практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г.С.Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное императорского Московского университета студентом Федором Габлитцем. М., 1773. Ч. 1; <Бантыш-Каменский Д.Н.>. Словарь достопамятных людей русской земли..., составленный Дмитр. Бантыш-Каменским. М., 1836. Ч. 5; Соч. Тредяковского. СПб., 1849. Т. 3; <Кантемир А.Д. Соч., письма и избр. переводы. СПб., 1867. Т. 1; Friedlaender M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttg. u. В., 1902. Bd 1 — 3; Веселовский А.А. Любовная лирика XVIII в. СПб., 1909; <Головина В.Н.>. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766 — 1821). М., 1911; Masson P.M. Les "Brunettes" // Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft. Lpz., 1911. Jahrg. XXII. Н. 3; Римский-Корсаков А.Н. Осип Антонович Козловский и его "Российские песни" // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927; Финдейзен 2; <Болотов А.Т.>. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для потомков. М.; Л., 1931. Т. 1 — 3; Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. М.; Л., 1936; Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938; Ливанова 1, 2;

<Ливанова Т.>. Рукописный песенник XVIII века / Сост., публ., коммент. Т. Ливановой. М., 1952; Волман; Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960; Левашева О.Е. Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963; Тредиаковский В. Избр. произведения. М.; Л., 1963; Позднеев А. Произведения Тредяковского в рукописных песенниках // Проблемы истории литературы. М., 1964; Келдыш; Шеффер Т., Черпухов К. Нотное собрание Разумовских из БАН УССР... // Українське музикознавство. 1971. Вып. 6; <Левашева О.Е.> // ПРМИ 1; Копчевский Н. О клавирной музыке Англии и Германии // Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI — XVIII вв. 1976. Вып. 2; Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980; Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983; Прышников А. М.П. Музыкальный альбом Е.Р. Дашковой // ПКНО. 1982. Л., 1983; ИРМ 2, 3; Лотман Ю.М. "Езда в остров любви" Тредяковского и функции переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985; Успенский Б. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1985; Сохраненков А.М. Тредяковский как композитор // ПКНО. 1986. Л., 1987; СПП; Успенский Б., Шишкин А. Тредяковский и янсенисты // Символ. 1990. № 23.

*Н. А. Огаркова*

**ВОЛКОВ Федор Григорьевич** (9 февр. 1729, Кострома — 4 апр. 1763, Москва), актер, режиссер, автор песен. Яросл. купец, создатель публичного театра в Ярославле, ведущие актеры к-рого, с ним во главе, вошли в состав *Русского для представления трагедий и комедий театра* (1756). В 1762 за общественные заслуги возведен в потомственное дворянство.

В 1754 — 56 по ВП *Елизаветы Петровны* 21 марта 1754 учился в *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе*. В ве-

домостях успеваемости на 1 июня 1754 и 1 янв. 1756 отмечено, что он играет на клавикордах *менуэты* и *польские*, "разные оперные арии" и поет итал. арии (с *Итальянской придворной оперной труппой* он познакомился еще в 40-е гг., когда довольно долго жил в Москве и посетил СПб). В исповедной росписи 1756 поименован в ряду придв. певчих. Высказано обоснованное предположение, хотя и не подкрепленное док-тами, что в 1754 — 56 он входил в число рус. певчих, участвовавших в оперных спектаклях Итал. труппы.

После ухода в отставку А. П. Сумарокова (1761) В. стал руководителем названного Русского театра, а неофициально, по-видимому, и раньше. Сумароков 12 марта 1761 жаловался И. И. Шувалову: "У Волкова в команде быти мне нельзя" (Письма рус. писателей..., 90). Выступал, в частности, в муз.-драм. представлениях "*Новые лавры*" (бог Марс) и "*Прибежище добродетели*" (американец-индеец).

По сообщению Н. И. Новикова в "Опыте исторического словаря российских писателей", он был "довольно искусный музыкант на многих инструментах" и "изрядный стихотворец". Евг. Болховитинов в своем "Словаре русских светских писателей" утверждает, что ему принадлежит "несколько простонародных песен". П. И. Сумароков еще раньше констатировал: "Его песни по легкости слога и остроте по справедливости почитались примером сего рода стихотворства". Новиков назвал принадлежащими В. песни "Ты проходишь мимо кельи, дорогая" и "Станем, братцы, петь старую песню". Первая — от имени добра молодца, насильно постриженного в монахи (параллель нар. песне "Ты проходишь, мой любезный, мимо кельи"), опубли. в "Новом и полном собрании российских песен" Новикова (М., 1780, ч. 3, 125) и песенниках 1792, 1796, 1798; на ее "голос" исполнялась песня "Как цветочек от засухи увядает" (Вест-

ник Европы, 1822, № 9 — 10, 87). Вторая идеализирует "первые веки человечества" ("Не гордились и не унижались. / Были равны все и благородны, / Все свободны, все были богаты"), опубли. в "Собрании разных песен" М. Д. Чулкова (СПб., 1776, ч. 1, 238) и более поздних песенниках.

В. ложно приписывалось авторство музыки якобы представленной в 1756 оперы "Танюша, или Счастливая встреча", на основании безусловно фальсифицированной "афиши", опубли. В. Морковым (Исторический очерк русской оперы. СПб., 1862. С. 159).

*Лит.:* Сумароков П. И. О Российском театре от начала оного... // Отечественные записки. 1823. Ч. 13. № 35. С. 375; Ф и н д е й з е н 2, 97 и прим. 129; Ф. Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953. С. 101 — 102, 106 — 108, 142, 167 — 209; Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 90; С т а р и к о в а Л. М. Первая труппа русского профессионального театра // Вопросы театра. 1987. Вып. 2. С. 273 — 83; О н а ж е. Снова о Федоре Волкове // Театр. 1989. № 2. С. 76 — 78; СРП.

*И. Ф. Петровская*

## ВОЛЬНЫЙ РОССИЙСКИЙ ТЕАТР

в здании *Театра на Царицыном лугу* (Немецкий театр, Театр у Летнего сада) создан по заключенному 28 окт. 1779 договору антрепренера К. Книппера с Опекунским советом Петерб. *Воспитательного дома*. Были привезены воспитанники Моск. Воспитательного дома, обученные там сценическим иск-вам. В творческом составе — сначала 51 чел.: 6 актеров и 6 актрис, 9 танцовщиков и 7 танцовщиц, 23 муз-та оркестра. К 1782 стало: 10 актеров и 10 актрис, 9 танцовщиков и 8 танцовщиц, 16 муз-тов. Первоначальный возраст большинства — от 16 до 18 лет, одного — 19, шести — от 13 до 15. Договором предусматривалось первые 3 года продолжать обучение. Муз. инструменты, ноты, костюмы присланы были вместе

с воспитанниками из Моск. Воспитательного дома, кроме того, декорации и костюмы переданы из придв. театра, нек-рые туалеты подарены меценатами.

По свидетельству театрального обозревателя в "St.-Petersburgische Journal" нем. актера И. Зауэрвейда, В. р. т. открылся 22 дек. 1779. Спектакли давались поочередно с немецкими того же Книппера и постепенно вытесняли их. "Русский театр весьма усердно посещается и тем причиняет большой ущерб другим театральным представлениям", — свидетельствовал француз Пикар 22 нояб. того же года (РС, 1870, № 1 — 6, 312 — 13). Среди постоянных зрителей он отметил солдат л.-гв. Гренадерского полка, добавив: "Говорят, что командиры прочих полков также намерены доставлять своим солдатам это удовольствие" (Там же).

В 1781 для В. р. т. на том же месте построено новое здание (см. Театр на Царицыном лугу). С апр. до окт. 1781 спектаклей здесь не было, первое рус. представление — 10 окт. В 1781 — 82 этот театр часто назывался Новым и Новопостроенным. 29 дек. 1782 В. р. т. передан И. А. Дмитриевскому, к-рый с 15 авг. 1780 был там учителем актерского иск-ва и постановщиком спектаклей, в т. ч. опер. Ему театр принадлежал с 1 янв. до начала авг. 1783, после чего перестал существовать, т. к. здание перешло в ведение Комитета для управления зрелищами и музыкой [см. *Малый (Деревянный) театр*].

Опекунский совет обвинил Книппера, в частности, в том, что он не обеспечил достаточного совершенствования воспитанников (в музыке "в том же положении находятся, в котором и приехали", "в танцевании весьма немногие оказали успехи") и что не приобрелись новые инструменты, хотя старые уже "отвращают слух зрителей". Но Книппер большую часть обвинений отверг: учителем музыки в театре был В. А. Пашкевич, потребован-

ные им новые инструменты куплены (контрабас, 2 виолончели, 2 флейты, 2 валторны, 2 гобоя, скрипка, клавесин и клавир), отличных успехов достиг скрипач А. И. Бобров, начавший дирижировать оркестром. Дмитриевский, вступив в управление В. р. т., отобрал в Моск. Воспитательном доме еще 18 чел., пригласил учителями для всего состава муз-тов И. Е. Хандошкина и К. Манштейна, балетмейстера Г. Анджолини, танцовщика и балетмейстера Ф. Розетти, придв. фигуранта А. Серкова.

В составе театрального оркестра — скрипка, виолончель, флейта, гобой, альт, контрабас, фагот. Среди муз-тов Дмитриевский выделил в списке 7 авг. 1783, кроме Боброва (оклад 250 р.), "очень изрядных" И. В. Колесина (оклад 180 р.), К. М. Баркова и А. Я. Щеглова (по 120 р.), "весьма хорошего" М. А. Белкова (120 р.), "изрядных" Г. Н. Теплова (120 р.), А. Н. Берескина, И. Ф. Горевича, П. А. Салавьева, И. А. Тембукова (у всех оклад 100 р.). Из актеров были признаны хорошими и отличными исполнителями и в 1783 приняты в имп. *Русскую придворную труппу*: А. И. Волков (роли 1-х слуг), М. Я. Волков (комические старики, крестьяне), К. И. Гамбуров (2-й любовник), Я. А. Колмаков (играл стариков, а также пел партии 1-х любовников в операх), А. М. Крутицкий, А. Г. Крутицкая, Х. Ф. Логинова, в замужестве Рахманова, А. А. Милевская. В имп. балетную труппу поступили после ликвидации В. р. т. танцовщики В. М. Балашов, А. В. Гамбурова, И. Л. Ерошкин. Суфлером был К. Ф. Дамский, автор комической оперы "Винетта, или Тарас в улье" (СРП).

В репертуаре В. р. т. — комедии, чувствительные драмы, балеты и русские комические оперы. Именно здесь впервые утвердился этот новый для СПб жанр. Наиб. успешные постановки: "Мельник — колдун, обманщик и свят" М. М. Соколовского, с А. М. Крутицким в заглавной роли, и "Санктпетербургской гостиной

*двор*" Пашкевича. По сообщению "Драматического словаря" 1787, первая прошла подряд 27 раз, вторая — около 15, дала "прибытка" больше всех других. "Мельник" вызвал полемику как содержанием ("простонародность"), так и постановкой, в к-рой появлялась на сцене живая крестьянская лошадь. Балеты рус. танцовщики исполняли в дополнение к оперным и драм. спектаклям, как рус., так и нем. Ставили их Розетти и Жирар. Балет "Дон Жуан" (постановка Розетти, музыка К. Каноббио) вызвал "многие чрезвычайные расходы", вследствие чего цены за вход были повышены вдвое: ложи и паркет — 2 р., партер — 1 р., "верх" — 50к. (СПб. вед., 1781. Прибавл., 15 янв., 29).

Сохранившиеся сведения о репертуаре В. р. т. (по "СПб. вед.", "SPZ" и обзору И. Заурвейда) очень неполны. Известны следующие показы опер и балетов:

1779: 27 дек. балет "Говорящая картина" ("Das bewegliche Gemälde").

1780: 3 янв. "Деревенский ворожея" И. Керцелли; 7 янв. балет "Рыбак"; 16 и 22 янв. балет "Говорящая картина"; 29 янв. балет; 2 и 6 февр. балет "Господская милость, или Двойная свадьба" (др. назв. "Милостивый господин") Жирара; 7 февр. балет Жирара (видимо, тот же); 9 февр. балет "Рыбак"; 12, 16, 22 февр. балет "Говорящая картина"; 15 февр. балет "Господская милость"; 17 и 27 февр. "Добрые солдаты" Г. Ф. Раупаха, балеты "Кораблекрушение" и "Ревность в серале" (в дальнейшем назывался "Сераль"); 24 февр. балет; 29 февр. "Деревенский ворожея"; 1 марта "Сераль" ("турецкий балет"); 23 апр. балет "Лагерь в поле" Розетти; 11 окт. опера "Изобличенный колдун, или За безделку ссора" с хорами и балетами; 21 окт. и 11 нояб. балеты; 25 нояб. "Изобличенный колдун"; 6 и 12 дек. "Розана и Любим" Керцелли и новый балет Розетти; 18 дек. балет Розетти; 27 и 30 дек. балеты.

1781: 3 янв. "Розана и Любим" с балетом; 6 янв. балет "Философ"; 17, 18, 31 янв. балет "Дон Жуан"; 27 янв. балет "Волшебник"; 3 февр. "Мельник — колдун, обманщик и сват" и балет "Дон Жуан"; 8 февр. балет "Полишинель"; 10 февр. "Мельник" и балет "Дон Жуан"; 11 окт. "Изобличенный колдун"; 21 окт. балет; 8 дек. балет "Осторожная вдова"; 10 дек. "Мельник"; 15 дек. "Несчастье от кареты" Пашкевича и балет "Дон Жуан"; 16 дек. "Добрые солдаты" и балет.

1782: 1 февр. "Мельник" и балет; 2 февр. "Несчастье от кареты" и балет "Осторожная вдова"; 3 февр. балет; 13 апр. опера "Награжденное усердие земледельца(цев)" ("Вознагражденный хлебопашец"), текст А. О. Аблесимова; 17 апр. балет "Осторожная вдова"; 20 апр. "турецкий балет" "Сераль"; 21 апр. "Мельник"; 24 апр. "Мельник" и балет; 26 апр. "Несчастье от кареты" и балет "Сераль"; 28 апр. и 4 мая балеты; 5 и 7 мая "Добрые солдаты" и новый балет; 11 мая балет "Бедность под защитою любви"; 12 мая "Награжденное усердие земледельцев" и балет "Сераль"; 15 мая "Мельник" и балет; 20 и 22 мая балет "Сераль"; 19 и 25 мая "Несчастье от кареты"; 26 и 29 мая балеты; 8 июня новая опера "Пустынный"; 12 июня балет "Сераль"; 22 июня "Тунисский паша" Пашкевича и балет; 27 июня и 3 июля балет "Влюбленный квакер"; 15 июля "Мельник" и балет; 18 июля "Дон Жуан".

1782 (?): "Санктпетербургской гостинной двор" Пашкевича.

"Вольные" (платные, для всех желающих) спектакли на этой сцене играли иногда и придв. актеры. 20 дек. 1779 рус. труппа представила "Несчастье от кареты" (Бобринский). В окт. 1780 объявлялась итал. опера "L'Industrie amorose" ("Любовные ухищрения") Б. Оттани, продавался пер. либр. на рус. яз. (СПб. вед., 1780. Прибавл. 9 окт.). Итальянской придворной оперной труппой исполнены:

10 дек. 1782 "*La Serva padrona*" ("Служанка-госпожа") Дж. Паизиелло (СПб. вед., 1782. Прибавл. 2 дек.), 19 дек. "*Il Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник") Паизиелло (SPZ, 1782, 16 дек.); 3 янв. 1783 "*La Finta amante*" ("Мнимая любовница") Паизиелло (СПб. вед., 1782. Прибавл., 30 дек.), 17 апр. "Служанка-госпожа", 22 апр. "*I Filosofi immaginari*" ("Мнимые философы") Паизиелло (СПб. вед., 1783. Объявл. 14 апр.). В исполнении *Французской придворной оперной труппы* шли в 1782: 9 авг. "*Le Déserteur*" ("Дезертир") П.-А. Монсини, 27 окт. "Служанка-госпожа" (СПб. вед., 1782. Прибавл. 5 авг., 25 окт.). Привд. танцовщики танцевали в 1782 балеты: 9 авг. "Дерзкая крестьянка" ("*La Contadina impertinente*"), 21 сент. "Пигмалион" (СПб. вед., 1782. Прибавл. 5 авг., 20 сент.), 16 нояб. "Телемак" (SPZ, 1782, 11 нояб.).

В 1781 (окт. — дек.) и 1782 (май — нояб.) здесь выступала приезжая итал. труппа (или 2 труппы). В 1782 неоднократно объявлялись балеты при комедиях с превращениями и переодеваниями (СПб. вед., 1782. Прибавл. 17 мая, 19 авг., 11 окт., 1 нояб.). В 1783 гастролировала итал. цирковая труппа, показывавшая и пантомимы с танцами (СПб. вед., 1783. Прибавл. 10 февр.). 28 янв., 7 и 9 февр., 6 нояб. 1781 нем. труппа показывала мелодраму с музыкой Й. Бенды "*Medea*" ("Медея"; SPZ, 1781, 26 янв., 2 и 9 февр., 5 нояб.). 14 янв. 1783 представлена др. мелодрама Бенды — "*Ariadne auf Naxos*" ("Ариадна на Наксосе"), по-видимому, тоже нем. актерами (СПб. вед., 1783. Объявл. 6 янв.).

Давались на этой сцене разнообразные концерты (см. Театр на Царицыном лугу).

Лит.: СПб. вед. 1780. Прибавл. 21 — 31 янв., 4 — 28 февр., 21 апр., 2, 29 окт., 10, 24 нояб., 2 — 29 дек.; 1781. 5 — 29 янв., 5 — 25 февр., 9, 20 окт., 10 нояб., 7, 14 дек.; 1782. 1 февр., 12 — 26 апр., 3 — 27 мая, 7 — 21 июня, 1 июля; St.-Petersburgische Journal. März. S. 204 — 206; SPZ. 1781. 26 янв., 2 и

9 февр., 5 нояб.; 1782. 15 июля, 11 нояб., 16 дек.; Дневник графа Бобринского// РА. 1877. № 9. С. 118; <П и к а р>. С.-Петербург в 1781 — 1782 гг. Письма Пикара к князю А. Б. Куракину... // РС. 1870. № 1 — 6. С. 312 — 13; 1878. № 5. С. 57; ИРМ 3, 10 — 14; Петровская.

И. Ф. Петровская

ВОЛЬФ (Wolf) Эрнст Вильгельм (кр. 25 февр. 1735, Гроссен Беринген — 29 или 30 нояб. 1792, Веймар), нем. композитор, скрипач, органист, капельмейстер. О муз. образовании В. сведений не сохранилось. Он учился в Йенском ун-те и руководил там Collegium musicum, для к-рого написал ряд произв., в т. ч. кантату на 200-летний юбилей ун-та.

С 1758 В. жил в Лейпциге, где сблизился с муз-тами круга И. А. Хиллера. В начале 60-х гг. он переехал в Веймар, куда был приглашен в качестве учителя музыки сыновей герц. Анны-Амалии. За неск. лет В. стал первым лицом в муз. жизни Веймара. В 1768 он получил должность придв. капельмейстера, в к-рой состоял до самой смерти, отказавшись от приглашения Фридриха Великого принять место скончавшегося К. Ф. Э. Баха.

Герц. Анна-Амалия покровительствовала развитию нем. нац. оперы. В Веймаре В. подружился с А. Швейцером, автором многочисл. зингшпилей (один из них, "*Die Dorfgala*" — "Деревенский праздник", шел в СПб в 1778) и нем. героических опер. В. также обратился к сочинению нем. опер. Именно для него И. В. Гёте написал свой знаменитый зингшпиль "*Ervin und Elmira*". Первыми опытами В. в жанре нем. комической оперы были "*Das Rosenfest*" ("Праздник роз", 1770), по нем. версии лирической комедии Ш.-С. Фавара "*La Rosière de Salency*" ("Избранница из Саланси"), и "*Die Dorfdeputierten*" ("Деревенские депутаты", 1772), по мотивам комедии К. Гольдони. Оба эти зингшпиля

показывала в СПб *Труппа К. Книппера* в 1776 — 78.

*Лит.*: St.-Petersburgische Journal. 1776 — 1779; СПб. вед. 1778. 12 янв.; MR; MGG; Opera Grove; Bauman T. North German Opera in the Age of Goethe. Cambridge, 1985.

*А. Л. Порфирьева*

**ВОРОБЛЕВСКИЙ** Василий Григорьевич (1730, ? — 1797, ?), переводчик. Крепостной гр. Шереметевых. Обучался в СПб (в частном пансионе), здесь же в 1771 был опублик. его первый перевод. Затем жил преим. в Москве и Подмосковье. В круг обязанностей В. у Шереметевых входило участие в подготовке пышных празднеств, к-рые вельможа устраивал в обеих столицах, а также работа в домашнем театре в Кускове (под Москвой), для к-рого, в частности, В., начиная с 1778, перевел и в нек-рых случаях переделал, приблизив к рус. жизни, более 20 комических опер (фр. и итал.). До того, по собственным словам, "под музыку (не зная ее)... никогда не только арий, но и песен не переводил" (цит. по: XVIII век, 151).

*Лит.*: Кузьмин А.И. Крепостной литератор В.Г. Вороблевский // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4; СПб.

*А. Н. Крюков*

**ВОРОБЬЕВЫ.** 1) Яков Степанович В. [1767 (1769?), ? — 7 июня 1809, СПб], актер *Русской придворной труппы*. В *Театральной школе* "обучался певческому искусству". Ученик Б. Маркетти, В. Мартин-и-Солера и И.А. Дмитриевского. Принят на службу 1 сент. 1787, оклад 450 р., в 1797 — 1000, в 1800 — 1600. Пел в комических операх, занимая первое место среди исполнителей; по нек-рым отзывам, превзошел Маркетти. Итал. музыку любил более другой. Знал итал. яз. Ум. после тяжелой болезни и ампутации ноги. Мемуарист-театрал Ф. Ф. Вигель, видев-

ший В. в 1800-х гг., выделял его в составе Рус. труппы: "Но между ними было нечто чрезвычайно примечательное, нечто совершенное, это буфф в русском роде Воробьев. Он смешил, когда он пел, когда он стоял, смотрел, даже когда он только показывался на сцене" (В и г е л ь, 53). А.А. Шаховской заметил, что при этом он "никогда не вдавался в фарсы". "Чистота голоса, верность в музыке, живая, натуральная игра лица, глаз возвышали цену его таланта", — писал в 1823 П.И. Сумароков и утверждал, что к тому времени еще не было в рус. опере ему достойной замены (392). Ф.В. Булгарин вспоминал, что зрители и райка, и лож 1-го яруса, видевшие на той же сцене "первоклассных итальянских буффо", "отдавали справедливость Воробьеву". Упомянув, что В. иногда "фальшивил и не соблюдал такта" (это не подтверждается др. современниками), он заключал: "Но истинный его комизм и удовольствие, которое он доставлял своим чудным талантом, заставляли публику прощать ему все, и Воробьев до кончины своей оставался ее любимцем" (82 — 83). В его репертуаре: "*Американцы*" (Фолет) и "*Клориды и Милон*" (Мелест) Е.И. Фомина, "*Притворная любовница*" ("La Finta amante") и "*Севильский цирюльник*" ("Il Barbiere di Siviglia", Бартоло) Дж. Паизиелло, "*Сумасброды, или Рыбачка*" ("La Bella pescatrice") П.А. Гульельми, "*Трубочист-князь и князь-трубочист*" ("Lo Spazzacamino principe") М. А. Портогалло.

2) **Авдотья Ивановна В.**, урожд. Волкова (1768, ? — 1836, ?), жена Якова Степановича (вышла замуж в 1788). Принята в ту же труппу по выпуске из Театральной школы в один день с ним. В школе тоже обучалась пению. Оклад 450 р., в 1800 — 900, а в 1806 — 1500 (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56443). "Была также замечательной оперной певицей", "первая в комической опере" (К а р а т ы-



г и н). Участвовала в тех же постановках: "Американцы" (Цимара), "Клорида и Милон" (Милон), "Притворная любовница" (Камилла), "Севильский цирюльник", "Трубочист-князь". Кроме того, пела в операх "Две невесты" ("Le Donne rivali") Д. Чимарозы, "Деревенский маркиз" ("Il Marchese villano") и "Мнимые философы" ("I Filosofi immaginari") Дж. Паизиелло, "Ринальд д'Аст" ("Rinaldo d'Aste") Ж. Астартитты.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56443.

Лит.: Сумароков П.И. О Российском театре от начала оного... // Отечественные записки. 1823. Ч. 13. № 35. С. 392; Булгарин Ф.В. Театральные воспоминания // Пантеон. 1840. № 1. С. 82 — 83; Шаховской А.А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 15; Арапов, 108, 163; Каратыгин П.П. Летопись петербургских театров // Музыкальный и театральный вестник. 1883. № 28. С. 3 — 4; Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1892. Ч. 2. С. 53; АДИТ 2, 322; 3, 26; Петербургский некрополь. СПб., 1907. Т. 1; Всеволодский-Гернгросс. Указатель, 7, 29; Финдейзен 2, 98 — 99; Борисоглебский, 346; Жихарев С.П. Записки современника. Л., 1989. Ч. 2. С. 65, 78; Петровская.

*И. Ф. Петровская*

**ВОСПИТАТЕЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО БЛАГОРОДНЫХ ДЕВИЦ** (Смольный институт), закрытое жен. среднее учебное заведение для дочерей дворян (прим. бедных, не могших держать домашних учителей). Указ *Екатерины II* о его создании подписан 5 мая 1764, прием, по распоряжению И.И. Бецкого, начат еще в февр. 1764, необходимый для начала комплект (50 чел.) набран к июлю 1765. Приложенный к указу "Устав воспитания двухсот благородных девиц" составлен Бецким (ПСЗ 16, № 12154) в соответствии с его "Генеральным учреждением о воспитании обоего пола юношества".

Размещалось В. о. б. д. в здании Воскресенского Новодевичьего монастыря

(архитектор Б.Ф. Растрелли, заложен в 1748, постройки завершены в 1769). Свое неофициальное назв. (Смольный) монастырь и ин-т получили по имени местности, где до 1733 существовал Смольный двор (хранилище смолы для кораблей). В 1808 В. о. б. д. перешло в новое помещение.

Девочки принимались с 5 — 6 лет, курс обучения — 12 лет. Формировались 4 возраста-класса, в к-рых воспитанницы находились по 3 года: 6 — 9, 9 — 12, 12 — 15, 15 — 18 лет (прием 1 раз в 3 года). Устав ставил задачей воспитать "светские добродетели", в смысле мирские, в противопоставление необходимой же религиозности. В программу входили кроме обычных общеобразовательных предметов еще такие, как архитектура, геральдика, стихотворство. Примем. внимание уделялось иностранным яз. и иск-вам. Устав предлагал с первого возраста "в художествах наставлять", в т. ч. в "танцевании, музыке вокальной и инструментальной". В штате: 2 танцмейстера, 2 учителя пения, 2 — инструментальной музыки, кроме того, было 2 муз-та при танцевальном классе. Преподаватели — б. ч. крупные специалисты (см. список). Играть учили гл. обр. на клавикордах и арфе, в 1772 — 73 еще на флейте. В описании публичных выступлений называются также скрипка, виолончель, "давидовы гусли", фп. Требования были высоки, преподавалась даже теория композиции. Занятия музыкой и пением велось с небольшими группами воспитанниц, объединенных уровнем способностей, танцевальный кл. — общий. Поощрялись упражнения в этих предметах сверх обязательных уроков.

Успехи в иск-ве демонстрировались, как требовал устав, в публичных собраниях "для приезжающих из города дам и кавалеров" (двор, иностранные послы, знатное дворянство, военные и граждан-

ские чины первых 5 классов), нередко в присутствии Императрицы. Чаще всего танцевали по воскресным дням, после обеда. Через неск. лет после открытия начались настоящие театральные представления: исполнялись фр. оперы, аллегорические, характерные и "забавные" балеты, драм. спектакли (расходы на это предусматривались в штате В. о. б. д.). Кроме того, девочки выступали в концертах — играли на муз. инструментах, пели арии и ансамбли, торжественные хоры.

Первый известный балет — в 1770, первая известная постановка оперы — в 1773. Для небольших спектаклей была приспособлена "круглая комната", парадные шли в большом зале, куда переносилась сцена. В 1776 сооружен внутри здания постоянный двухсветный театр с партером, амфитеатром и ложами. Летом представления давались в аллеях и беседках сада. Готовили оперы учителя вок. и инстр. музыки (И. Луини, М. Буини, А. Сапиенца, В. Мартин-и-Солер, Т. Тразтта и др.) и придв. актеры И. А. Дмитриевский, А. Ф. Попов, балеты — учителя танцев, иногда — особо приглашаемые специалисты. На спектаклях и репетициях играли видные инструменталисты Йозеф Гейер, И. Мазнер, К. Вагнер, муз-ты Сухопутного шляхетного кадетского корпуса и любители-кадеты оттуда же. Управлял оркестром на спектаклях, в частности, скрипач и учитель пения Дж. Франциско-ни. В 1773 был капельмейстером Тразтта. Перечень известных спектаклей солянок прилагается (полный список составить невозможно, т. к. не все дела арх. В. о. б. д. сохранились).

Театр В. о. б. д. пользовался успехом в высшем петерб. обществе, достоинства исполнительниц отмечали и иностранцы (Д. Дидро, англ. путешественник У. Кокс, фр. дипломат М. Д. де Корберон). Выделялись Е. И. Нелидова, Н. С. Борщова, Е. С. Смирная (Смирнова, в замужестве

Долгорукая), Е. Н. Хруцова. Как арфистка приобрела известность Г. И. Алымова.

В нек-рых празднествах в Смольном принимал участие широкий круг любителей. Так, в честь тезоименитства Екатерины II в 1775 после инстр. трио и хора девиц "весь из дворян только и из некоторых других любителей музыки и членов здешнего музыкального клуба состоявший оркестр начал во весь голос играть штуки балета, который в заключение сего торжества представлен был всеми сего общества девицами чрезвычайно хорошо" (СПб. вед., 1775, 1 дек.). Воспитанницы иногда участвовали в придв. спектаклях (КФЖ, 1776).

В 1783 по докладу Комиссии о нар. уч-щах была произведена реформа образования. В обучении музыке, пению, танцам заметных изменений не произошло — эти предметы находились в ведении начальницы заведения. По распределению предметов, утвержденному в апр. 1783, в 3-м и 4-м возрастах отводилось на музыку в неделю 4 урока, на танцы — 2 (на все остальное — 23). В первых возрастах предлагалось употреблять на это свободное от уроков время. По-прежнему приглашались лучшие педагоги, оплачивались они выше др.: установленный оклад учителей танцев — 400 р. в год, музыки и пения — 500 (по др. предметам в среднем — 300), фактически учитель танцев получал до 1100 р., музыки — до 800. Но в 90-х гг. почти прекратились спектакли. В 1794 сообщалось, что девицы в ежемес. собраниях "увеселяют своих свойственников и прочих зрителей танцеванием, а иногда и голосовую и инструментальную музыкаю. Прежде играли они часто комедии, ныне же весьма редко" (Г е о р г и, 392).

По указу Павла I 12 нояб. 1796 начальницей В. о. б. д. стала Императрица Мария Федоровна. 11 янв. 1797 Павел утвердил ее доклад о преобразованиях.

Теперь поступали девочки 8 — 9 лет на 9 лет обучения. Число воспитанниц увеличивалось, задачей ставилось воспитание жен, матерей, хозяек. Уроки музыки и танцев сохранялись, но в меньшем кол-ве, при увеличении часов на др. предметы. Вместе с тем по велению Марии Федоровны в Смольном устраивались концерты придв. вуз-тов — в 1799 и 1800 (АДИТ 2, 571, 578).

В 1765 по докладу Бешкого при В. о. б. д. образовано Мещанское уч-ще. 31 янв. 1765 Екатерина II утвердила "Учреждение особого Училища при Воскресенском Новодевичьем монастыре для воспитания малолетних девушек" (ПСЗ 17, № 12323). Помещалось оно в отдельном здании, но управление им поручалось начальнице В. о. б. д., а финансовое содержание ("казна и экономия") — совету его попечителей. Первый прием — 60 девочек. В дальнейшем общий контингент (те же 4 возраста) составил 240 чел., больше, чем дворянок. Принимались дочери придв. служителей, солдат лейб-гвардии, купцов, духовенства, даже крепостных, при условии получения девочкой отпущенной от владельца. Выпускались воспитанницы замуж "за достойных по их состоянию женихов" или на службу "куда сами пожелают".

С первого до последнего возраста-класса сверх рус. и иностранных яз., арифметики, рисования, рукоделий и здесь преподавались танцы, а способным к тому и игра на муз. инструментах. Предлагалось уже в первом возрасте, "рассмотря природные дарования и склонности каждой", приучать их к "голосной и инструментальной музыке", в 2 последних — "упражнять каждую в том искусстве, художестве или знании, к которому оказала она наибольшую способность". Музыка и танцам учили с одинаковыми или почти одинаковыми требованиями в обоих уч-щах. Способные к

музыке становились педагогами, в т. ч. в В. о. б. д.: А. Симишина (по мужу Агте), Акулина Зеленская. В концертах и спектаклях воспитанницы Мещанского уч-ща выступали наравне с дворянками. Так, в празднике 19 июля 1775 они участвовали в представлении, 4 из них играли на флейтах, скрипке и виолончели (СПб. вед., 1775, 24 июля).

После реформы 1783 до 1797 здесь также отводилось в неделю 2 часа на танцы с 1-го возраста, 4 часа на музыку в 3-м и 4-м, в те же дни. В штате — танцмейстер и учитель музыки. 4 янв. 1797 Императрица Мария Федоровна в письме совету заявила, что обучение музыке и танцам, необходимое для дворянок, "не только вредно, но даже губительно" для мещанок, может увлечь их в общество, "опасное для добродетели" (Черепнин, 322). Ею был составлен новый "план учения" — без этих предметов.

*Учителя музыки:* Луини Джузеппе (Иосиф), инстр. и вок., 1764 — 74; Кленсю, инстр. и вок., 1766; Зейфердиц Христина, клавикорды, 1767 — 68; Идерштедт Иоганн, инстр., 1769 — 75; Герман Екатерина, клавир, 1772 — 73; Диль Антон, флейта, 1772 — 73; Буини Маттео, вок. и инстр., 1774 — 78; Вильдшиц (Вильшиц) Яков, клавир, 1775 — 76; Левек Мария, арфа, 1775 — 80; Симишина Анастасия, клавир, 1779 — 87, Жоссе Жюстина, арфа, 1780 — 81; Аппью Генриетта, арфа, 1780; Штир Иоганн Август, клавикорды, 1780 — 81; Прач Иван, клавикорды, 1780 — 90, 1791 — 95; Дрейер Генриетта, арфа, 1781; Куртнер Генриетта, арфа 1781 — 82; Зеленская Акулина, клавикорды, 1783 — 1815; Гартман Симон, арфа, 1784 — 88; Агте (Симишина) Анастасия, клавикорды и арфа, 1787 — 1802; Мёкер Иоганн, клавикорды, 1790 — 91, 1792 — 1793; Де Сальморен (урожд. Саж) Анна, клавикорды, 1791 — 92; Штрэнге Юлия, клавикорды, 1793 — 95; Поцци Карло,

клавикорды и пение, 1794 — 97; Лепен Генрих, клавикорды, 1797 — 1816; Мейер (Майер-Скьятти) Екатерина, клавикорды, 1797 — 1813.

Учителя пения: Луини И., 1764 — 74; Кленско, 1776; Буини М., 1774 — 78; Францисconi Дж., 1778 — 84; Сапиенца А., 1785 — 89; Мартин-и-Солер В., 1789 — 94, 1795 — 1806; Поцци К. 1794 — 97.

Учителя танцев: Нейден Мария-Луиза, 1764 — 66; Нейден Франсуа, 1776 — 92; Розетти Франческо, 1793 — 95, 1797 — 1799; Тромбора Жозефина, 1795 — 97; Шваббе Иван, 1799 — 1804.

В Мещанском уч-ще преподавали: Луини И., 1764 — 74; Панова Акулина, клавикорды, 1782 — 83; Нейден М., танцы, 1764 — 66; Кукина Степанида, танцы, 1782 — 85; Тромбора Ж., танцы, 1795 — 97.

Оперы и балеты, исполненные воспитанницами (по В.Н. Всеволодскому-Герн-гроссу, Н.Н. Черепнину, Р.-А. Моозеру и "СПб. вед."):

1770, 28 нояб. — балет "Четыре времени года", музыка Т.Траэтты;

1772, 15 сент. — "пизза при двух ба-летках";

1773, нояб.(?) — опера "*La Serva padrona*" ("Служанка-госпожа", во фр. пер. "*La servante maîtresse*") Дж.Перголези;

1775, 5 февр. — опера "*Le Sorcier*" ("Колдун") Ф.А.Филидора и балет; февр. — опера "*Rose et Colas*" ("Роза и Кола") П.-А.Монсиньи; 19 июля — опера "*La Rosière de Salency*" ("Избранница из Саланси") А.-М.-Э.Гретри и балет; 24 нояб. и 30 дек. — опера "*Le Jardinier supposé*" ("Мнимый садовник") Филидора и "характерный" балет;

1776, 2 янв. — опера "Колдун", "малая пьеса с ариями" М.Ж. Фавар "*Le Coq de village*" ("Деревенский удалец"), в исполнении младшего возраста; 12 янв. — опера "*Le Caprice amoureux, ou Ninette à la cour*"

("Капризы любви, или Нинетта при дворе") Э.Р.Дуни и балет; опера "*Le Sabots*" ("Башмаки", в рус. пер. "Черевички") Дуни и балет;

1777, 25 февр. — опера "*Les Pêcheurs*" ("Рыбаки") Ф.Госсека (впервые в России) и "забавный" балет; 24 июня — опера "*Zémire et Azor*" ("Земира и Азор") Гретри и "забавный" балет;

1778, 14 июня — опера "*La Colonie*" ("Колония") А.М.Г.Саккини (впервые в России) и балет;

1779, янв., 9 февр., 22 июня, 25 авг. 10 дек. — опера "*Колония*"; балет "Три фермера";

1780, 19 янв., 29 февр. — опера "Колония"; 10 сент. — та же опера и балет; нояб. — опера "*Les Trois fermiers*" ("Три фермера") А.Н.Дездеа; 9 дек. — балет "Мнимый садовник";

1781, янв. — опера "Три фермера"; 13 апр. — опера "*Silvain*" ("Сильвен") Гретри (впервые в России); 24 и 26 июня — опера "*L'Amant jaloux, ou Les Fausses apparences*" ("Ревнивый любовник, или Обманчивая внешность") Гретри; 2 дек. — опера "*La Fête du village*" ("Деревенский праздник") Л.В.Дезормери;

1782, 17 янв. — опера "Служанка-госпожа"; февр., 24 июля, 14 сент. — опера "Колдун"; 4 дек. — опера "*La Belle Arsène*" ("Прекрасная Арсена") П.-А.Монсиньи;

1783 — опера "*L'Amoureux de quinze ans, ou La Double fête*" ("Любовь в пятнадцать лет, или Двойной праздник") И.П.Э. Мартини-Шварцендорфа;

1785 — опера "*Annette et Lubin*" ("Аннетта и Любен") Б.Блеза;

1790 — опера "*L'Épreuve villageoise*" ("Деревенское испытание") Гретри.

Лит.: КФЖ. 1770. 28 нояб.; 1776. 13 февр.; СПб. вед. 1773. 29 нояб.; 1775. 24 июля, 1 дек.; 1776. 1, 5 и 15 янв.; 1777. 28 февр., 27 июня; Любопытный месяцеслов. М., 1794. С. 171 — 72; Г е о р г и; Дневник графа Бобринского // РА. 1877. № 10. С. 120. В с е

володский - Гернгросс, 373—90; Черепнин Н.Н. История императорского Воспитательного общества благородных девиц. СПб., 1914. Т. 1. С. 161 — 63; 232 — 33, 322 — 27 и др.; Пг., 1915. Т. 2. С. 138 — 51, 168 — 69; 191, 201 — 208, 443 — 44; Т. 3. С. 804 — 809; МА 2; ИРМ 2, 138 — 40; 3, 381 — 86.

*И. Ф. Петровская*

**ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ДОМ ПЕТЕРБУРГСКИЙ** — учреждение для воспитания и обучения сирот и детей, рожденных вне брака ("незаконнорожденных"), всех сословий, иногда детей родителей, отказавшихся от них по бедности, за исключением крепостных и солдатских детей. Начал действовать с 1 окт. 1770 как часть Моск. Воспитательного дома. По указу Сената 6 сент. 1772 учреждено Петерб. отделение Моск. Воспитательного дома (ПСЗ 12, № 13862). Через 10 лет этот В. д. стал самостоятельным. Находился сначала близ Воскресенского Новодевичьего (Смольного) монастыря. В 1780 переведен в б. дом К. Г. Разумовского у Марсова поля, в 1798 — на р. Мойку, 52.

Управлял им Опекунский совет во главе с И. И. Бецким, видевшим цель воспитательных домов в создании образованного "третьего" сословия. Сначала питомцы старше 3 лет отсылались в Москву. Обучение началось в 1782, когда образовался нек-рый комплект 5 — 6-летних. Наряду с общеобразовательными предметами преподавались танцы. В 1783 был приглашен учитель *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса* И. Луини для обучения 10 воспитанниц "музыке на клавинофордах" (оклад — 50 р. в год за каждую ученицу). Кроме того, питомцев учили игре на арфе и скрипке, а в 1793 признано нужным нанять особого учителя "вокальной музыки или певчества" (РС, 1875, № 11, 434). Из Москвы в В. д. поступали более или менее взрослые питомцы для определения их в *Академию художеств*, Мещанское

уч-ще при *Воспитательном обществе благородных девиц* (Смольном ин-те) или на службу. В 1779 присланы из Москвы воспитанники, обученные актерскому, танцевальному и муз. иск-ву, составившие труппу *Вольного российского театра*. Опекунский совет заключил контракт с К. Книппером, наблюдал за выполнением договорных обязательств, общим состоянием театра, поведением воспитанников (в 1781 — 82 по представлению Книппера один муз-т и один танцор отданы в солдаты). На средства В. д. построено в 1781 новое театральное здание — *Театр на Царицыном лугу*.

2 мая 1797 гл. начальницей воспитательных домов стала Императрица *Мария Федоровна*, полагавшая вредным обучение музыке и танцам не "благородных" (см. *Воспитательное общество благородных девиц*). Новое установление об этих учреждениях утверждено 23 дек. 1797.

*Лит.*: СПб. вед. 1780. Прибавл. 13 окт.; Пятковский А. П. С.-Петербургский воспитательный дом под управлением И. И. Бецкого // РС. 1875. № 1. С. 146, 157, 159; № 11. С. 434, 437; № 12. С. 628, 629; Трапугин Ф. А. Материалы для истории С.-Петербургского воспитательного дома. СПб., 1878.

*И. Ф. Петровская*

**ВРАНИЦКИЙ** (Wranizky, Vranický, Vranitzky) Павел (30 дек. 1756, Нова Ржише, Моравия — 26 сент. 1808, Вена), чеш. композитор, скрипач и капельмейстер. С 1776 изучал теологию в Вене, одноврем. брал уроки композиции у Й. М. Крауса, возможно, также у Й. Гайдна. В 1785 в качестве муз. директора поступил на службу к кн. И. Н. Эстерхази. Ок. 1790 стал капельмейстером оркестра венских придв. театров.

В. был заметной фигурой в муз. жизни Вены рубежа веков. Современники ценили его как выдающегося муз-та — скри-

пача и дирижера. Гайдн и Л. ван Бетховен предпочитали, чтобы он дирижировал их новыми соч.

В. написал немало музыки в разл. INSTR. (22 симфонии, 47 квартетов и др.) и театральных жанрах. Особенным успехом пользовался его зингшпиль "*Oberon, König der Elfen*" ("Оберон, царь эльфов", 1789, Вена), в нек-ром смысле предвосхитивший "*Die Zauberflöte*" ("Волшебную флейту") В. А. Моцарта. "Оберон" был поставлен труппой И. Э. Шиканедера, а либретто для него написал И. К. Г. Л. Гизеке — актер и драматург этой труппы (О. Ян и др. биографы Моцарта считали Гизеке автором либр. "Волшебной флейты").

Чудеса волшебной сказки в соединении с масонски интерпретированным мотивом испытаний (В. и Моцарт были членами одной и той же ложи) и по-венски яркая, мелодичная, красочная музыка на нек-рое время закрепили за "Обероном" репутацию лучшей, образцовой нем. оперы. Ее исполняли во время торжеств по случаю коронации Леопольда II во Франкфурте-на-Майне в окт. 1790.

Успех "Волшебной флейты" в СПб, очевидно, послужил одной из причин интереса к зингшпилю В. "Оберон" в рус. пер. И. Янковича был поставлен *Русской придворной труппой* в 1796 и шел со стабильно высокими сборами (ок. 1000 р.) до 1801 (рукоп. партитура в ЦМБ).

Лит.: АДИТ 3; MR; МЭ; А б е р т II, 2; O r e g a G r o v e.

А. Л. Порфирьева

**ВТОРОЙ ПРИДВОРНЫЙ ОРКЕСТР** (оркестр бальной музыки), коллектив муз-тов-инструменталистов, служивших при имп. дворе. 2-й п. о. формировался из российских муз-тов. Муз-ты-иноземцы, определявшиеся для службы во 2-й п. о., значительно уступали в мастерстве своим коллегам из *Первого придворного оркест-*

*ра*, что явствует из репертуара — танцевальной музыки и муз. сопр. театрализованных шествий, аллегорических сцен и др., а также из размеров окладов и пенсий (см. *Придворный оркестр, музыканты*).

Коллектив 2-го п. о. формировался из учеников INSTR. классов *Театральной школы*, а также тех российских муз-тов, к-рые учились у крупных заруб. инструменталистов. Характерно, что все отеч. муз-ты, ставшие с течением времени основоположниками нац. исполнительских школ — И. Е. Хандошкин, А. М. Сыромятников, Л. Ершов, Н. Логинов, И. Ф. Яблочкин, И. Хоржевский, П. Ясниковский, В. А. Пашкевич и др., — начинали вхождение в мировую муз. культуру со 2-го п. о.

Осн. репертуар "бальной музыки" составляли танцы, популярные в последней четв. 18 в.: польские, контрдансы, менуэты, в конце века — вальсы, а также маршеобразного типа торжественные сопр. кадрили на маскарадах. Можно предположить, что музыка для "таких представлений при дворе, в коих отменных талантов иметь не нужно" (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 208) носила рамплиссажный или привычный для муз-тов оркестра танцевально-маршевый характер.

В случае необходимости муз-ты 2-го п. о. дополняли число камер-муз-тов в постановках опер и балетов. В свою очередь, для масштабных танцевальных придв. празднеств, когда бальные увеселения одновременно давались в неск. залах и на открытом воздухе, приглашались муз-ты из полковых оркестров (см. *Военная музыка*).

На сегодня известно 4 списка муз-тов, служивших при дворе, когда уже было принято деление оркестров на 1-й и 2-й п. о. В штатах 1766, 1776 (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24), 1782 (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144 и след.), 1791 (АДИТ 2, 376 — 79) и 1799 (Там же, 519 — 521) указан состав оркестра по группам инструментов, число муз-тов.

	Число муз-тов в группе				
	1766	1776	1782	1791	1799
скрипки	24	18	16	16	13
контрабасы	4	5	4	2	5
валторны	2	2	5	4	6
фаготы	2	2	—	3	6
флейты	2	1	—	4	10
литавры	1	1	2	1	1
альты	—	—	—	2	2
виолончели	2	—	—	2	5
кларнеты	—	—	—	3	8
гобой	2	—	—	2	5
трубы	2	—	—	3	2
серпенты	—	—	—	—	2
всего	41	29	27	42	65

Последовательность групп инструментов приводится по штату 1776, и она не совпадает со списками 1791 и 1799, в к-рых принята близкая к совр. симф. оркестру номенклатура инстр. групп.

Сокращение числа муз-тов 2-го п. о. в 1776 и 1782, очевидно, являлось результатом политики, прежде всего финансовой, к-рую проводил *Комитет для управления зрелищами и музыкой*. И в 1783 она была официально подтверждена распоряжением *Екатерины II* 12 июля: "Особая полная музыка для балов не полагается, но только несколько инструментов заимствуется из оркестра, а прочие могут взяты быть из полков гвардии, положе на мере о платеже им за труд их" (АДИТ 2, 116). Но уже в 90-х гг. число "бальных музыкантов" снова увеличивается.

Судя по составу 2-го п. о., его звучание было мощным (большая группа медных инструментов), нарядным, способным создать в зале праздничную звуковую атмосферу. Сформировавшиеся группы инструментов позволяли образовать регистрово-плотную аккордовую фактуру, что было особенно важно для польских, маршей и контрдансов.

Далеко не все из муз-тов 2-го п. о. были приняты на постоянную службу: мн., в т. ч. и иностранцы, служили по контрактам, к-рые они в 80 — 90-х гг. заключали с Комитетом, а впоследствии с Дирекцией имп. театров. Не все муз-ты этого коллектива обеспечивались казенной квартирой и дровами; пенсии у них были значительно ниже, нежели у инструменталистов 1-го оркестра.

Руководитель 2-го п. о. был на должности директора бальной музыки: он выполнял функции дирижера, формировал репертуар, проводил репетиции. Отсутствие сведений не позволяет установить, существовали ли отличия между должностями и обязанностями капельмейстера и директора бальной музыки. Возможно, как и капельмейстер при "камерной музыке", директор обязан был также и сочинять произв. танцевального характера, обновляя репертуар 2-го п. о. Известно, что Л. Ершов, будучи на должности директора бальной музыки, был автором популярных в свое время танцев, к-рые, к сожалению, сегодня еще не найдены.

Не удается установить пока, в каких формах придв. муз. быта принимал участие 2-й п. о. Если большие, собиравшие множество приглашенных лиц балы, маскарады, *эрмитаж* и куртаги сопровождались звучанием "бальной музыки", то сведений о муз-тах, вызывавшихся для "играния танцевальной музыки" на частных малых эрмитажах, пока не обнаружено.

С 1766 ВП Екатерины II закрепилась практика в случае необходимости дополнять состав 1-го оркестра (оперные постановки, балеты, *концерты*) муз-тами 2-го п. о.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144 и след., 208; РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24.

Лит.: Георги; АДИТ 2; Финдейзен 2; Штелин; Гинзбург 1, 2; Ямпольский; Келдыш; ИРМ 3.

Л. Н. Березовчук

**ВУЛГАРИС**, Булгарис Елевтерий (в монашестве — Евгений) (11 авг. 1716, о-в Корфу — 27 мая 1806, СПб), греч. писатель, переводчик и церковный деятель. Образование получил в гимназиях о-ва Корфу и городов материковой части Греции — Арты и Иоаннины. Рано решил стать монахом (1738 — 39). С 1740 занимается на философском ф-те г. Падуи и одновременно работает куратором греч. гимназии, а также выступает в качестве проповедника в греч. церкви Св. Георгия. С 1742 В. в течение 20 лет преподает в разл. учебных заведениях: в школе в Иоаннине (1742 — 53), в Афонской Академии (1753 — 59), в Великой Патриаршей школе в Константинополе (1760 — 1763). В этот же период В. переводит на греч. яз. мн. произв. современных философов и ученых. Его деятельность способствовала просвещению греч. народа, находившегося под тур. игом. В своих оригинальных работах В. выступает рьяным защитником православия. Подобная просветительская деятельность не могла не отразиться на положении В. в Константинополе, и в 1763 под давлением своих недругов он вынужден покинуть его. В начале 1764 В. переезжает в Саконию, где живет в Лейпциге и Галле. Здесь он встречается с нек-рыми представителями европейского Просвещения (в частности, с Вольтером) и публикует собственные работы, а также ряд переводов, включавших отдельные соч. Вольтера и "Наказ" *Екатерины II*. Политическая обстановка сер. 18 в. и обострение рус.-тур. отношений способствовали сближению разл. греч. общин с Россией, видевших в ней опору для православия и потенциальную освободительницу Греции от тур. ига.

Летом 1770 В. получает письмо от С.К. *Нарышкина* с приглашением от имени Императрицы переехать в СПб. Ему предлагалось стать преподавателем *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*, а в свободное время — работать над составлением "Греческого Лексикона". В дек. 1770, после получения вторичного приглашения от В.Г. Орлова, он решает связать свою жизнь с Россией и в первых числах июня 1771 прибывает в СПб.

Здесь деятельность В. вначале была посвящена переводу на греч. яз. произв. др. авторов, в т.ч. — писем Вольтера к Екатерине II. Зимой 1771/72 он пишет "Трактат о музыке" ("Праγματεία περί μουσικῆς"), посв. Нарышкину. Это соч. было опублик. на греч. яз. только в 1868 в Триесте, под ред. А. Деметракопулоса, обнаружившего рукопись в Киеве, вероятнее всего, в б-ке Софийского собора, в материалах киевского митрополита Е. Болховитинова. Возможно, рукопись соч. В., хранящаяся сейчас в ОР Греч. Нац. б-ки в Афинах (1160), является копией со старого киевского экз. В наст. время существует и др. рукопись трактата, на греч. и рус. яз. (ОР БАНУ: А/Р 414). Известна также рукопись, содержащая анонимный рус. пер. соч. (Там же, собр. Софийского собора: 128/601 с).

К сожалению, не сохранилось никаких сведений, способных прояснить причины обращения В. к проблемам музыки. Неясна и осн. цель этого трактата. В конце опублик. рукописи имеется приписка: "Ἡ праγματεία αὐτῆ ἐγράφη ὑπὸ τοῦ Εὐγενίου κατ' αἰτησίην τινος, ἵνα προταχθῆ βιβλίου μουσικοῦ" ("Этот трактат написан Евгением по чьей-то просьбе, чтобы предпослать его музыкальной книге") (Трактат..., 28). Не исключено, что соч. рассматривалось автором как некое историко-эстетическое введение к какому-то более объемному труду или антологии



греч. муз.- теоретических работ либо песнопений.

Через все произв. проходит мысль о том, что музыка должна давать "одновременно смещение удовольствия и пользы" (Там же, 8). Эта идея перенята В. от Платона и Аристотеля, воззрения к-рых он часто пересказывает, наряду с цитатами из др. античных и христ. авторов (Павсания, Элиана, Плутарха, Поллукса, Афиня, Диодора Сицилийского, Клемента Александрийского, Свиды и др.).

В 1-м разделе трактата вначале передаются наиб. популярные др.-греч. мифы, связанные с музыкой: об Орфее, Амфионе и Арионе. Далее автор описывает распространенные в античной литературе предания о воздействии музыки на животных. Однако здесь же приводится довольно основательно определенное "гармонии и мелосов": "...ἡ τῶν φωνῶν καὶ τῶν ἤχων ἐξ ὁμοιότητος καὶ ἀνομοιότητος συμπληρουμένη κατὰ τινα λόγον ἀναφορά" ("заполненная неким отношением подобия и неподобия зависимость голосов и звуков") (Там же, 7). Оно показывает, что В. был знаком с положениями др.-греч. теории музыки об организации ладовых образований, где понятия "подобного" и "неподобного" трактовались как характеристики ладовых функций звуков в разл. тетрахордах.

В. указывает на то, что музыка сопровождает человека как во время отдыха, так и за работой. В связи с этим в тексте соч. приводится перечень "рабочих" песен, заимствованных из разл. др.-греч. лит. источников: это песни пастухов, мельников, ткачей, жнецов и т. д. Затем излагаются известные с древности хрестоматийные примеры терапевтического воздействия музыки на человека.

Во 2-м разделе трактата рассматривается традиционная теория "этоса гармоний", каждая из к-рых якобы производила в древности определенное воздействие на слушателя, отличное от к.-л. др. Ука-

зывая на то, что при прослушивании современной музыки не возникает аналогичных реакций, В. склонен видеть причину этого в ухудшении музыки, т. е., по его мнению, древняя музыка более совершенна, чем новая.

Последний раздел трактата затрагивает проблему музыки в церкви. Сравнивая религ. музыку древних евреев (по свидетельствам Ветхого завета) и западной христ. церкви с музыкой правосл. храма, В. обращает внимание читателя на отсутствие инструментов в муз. оформлении богослужений восточной церкви. Затем следует краткое перечисление "гласов" (ἤχοι). Причем они здесь подразделяются не на "основные" (κύριοι) и "плагальные" (πλάγιοι), как это было общепринято в греч. церкви, а на "прямые" (ὀρθοί) и "плагальные". В заключение перечисляются наименования гл. церковных песнопений (стихира, кондак, кафисма и др.) и дается их краткая характеристика.

Живя в СПб, В. в 1774 участвует в создании греч. гимназии (*Корпус чужестранных единоверцев*), а в 1775 становится архиепископом Херсонской епархии и по долгу новой службы уезжает из СПб. Через 14 лет он возвращается в столицу и до последних дней живет здесь. Во время второго своего приезда в СПб он осуществляет перевод "Энеиды" Вергилия на греч. яз. и работает над подстрочным рус. переводом стихов Анакреонта и др. Тогда же В. привлекается к обучению в. кн. Константина Павловича и в 1793 переводит на греч. яз. по просьбе Екатерины II написанные ею "Наказы о правильном воспитании Великих князей Александра и Константина". Он пишет и публикует работы по религ. тематике.

*Изд. соч. по теории музыки:* Εὐγενίου τοῦ Βουλγάρεως "Πραγματεία περὶ μουσικῆς", ἐκδίδεται ἐκ χειρογράφου τῆς ἐν Κιέβῳ βιβλιοθήκης ὑπὸ Α. Δημητράκοπούλου. 'Εν Τεργέστη, 1868; Τοῦ αὐτοῦ περὶ μουσικῆς // Εὐαγγελικὸς

Κήρυξ, Ἀθήναι 1870 (рус. пер. отд. фрагментов см. в кн.: Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков/ Сост. текстов, пер. и общая вступит. ст. А. И. Рогова. М., 1973. С. 218 — 21).

*Лит.:* Краткое известие о жизни покойного Евгения Булгара, архиепископа // Вестник Европы. 1806. Т. 14. Ч. 28. С. 107 — 15; М а р т ы н о в И. Известие о архиепископе Евгении Булгаре // Лицей. 1806. Т. 1. Ч. 3. С. 34 — 51; С т р у д з а с А. Евгений Булгарис и Никифор Теотокус, предтечи умственного и политического пробуждения греков// Москвитянин. 1844. № 2. С. 337—67; К а l l i g a s P. Βίος Εὐγενίου τοῦ Βουλγάρεως// Πάνδορα. 1850/51. Σ. 494 — 505, 517 — 20; К а t r a m ē s N. Ἱστορικαὶ διασάφσεις ἐπὶ τῆς πατρίδος Εὐγενίου τοῦ Βουλγάρεως. Zante, 1854; С е р а ф и м о в Е. Евгений Булгарис, архиепископ херсонский и славянский// Херсонские епархиальные ведомости. 1863. № 11. Т. 9. Прибавл. С. 122 — 32; № 12. С. 172 — 82; С о л о в ь е в П. Евгений Булгарис // Странник. 1867. № 3. С. 1 — 19; Н. С. И. Воспоминания о почившем в Бозе архиепископе Евгении // Московские епархиальные ведомости. 1871. № 33; Л е б е д е в А. Евгений Булгарис, архиепископ славянский и херсонский // Древняя и новая Россия. 1876. Вып. 1. С. 209 — 33; С к в о р ц о в В. Евгений Булгарис, первый архиепископ славянский и херсонский // Полтавские епархиальные ведомости. 1877. № 22. С. 961 — 96; № 24. С. 1118 — 36; V r o k i v ē s. Βιογραφία Εὐγενίου τοῦ Βουλγάρεως. Corfu, 1878; I d r o m e n o s K. Ἡ πατρὶς Εὐγενίου τοῦ Βουλγάρεως // Παρνασσός. 1881. 5. Σ. 209 — 16; Н. В. Евгений <Булгарис> // Энциклопедический словарь. СПб., 1893; М е у е r Ph. Eugenios Bulgaris // Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. Lpz., 1898. Bd 5. S. 588 — 90; P a l m i e r i A. Eugène Bulgaris // Dictionnaire de Théologie Catholique. P., 1905. T. 2. P. 1236 — 41; К о l o k o t s a s E. Εὐγένιος ὁ Βούλγαρις καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ // Ἀθήνα. 1919. № 30. Σ. 177 — 208;

J a n i n R. Bulgaris // Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclesiastiques. P., 1938. T. 10. P. 1195 — 98; M e r t z i o s K. Περί Εὐγενίου τοῦ Βουλγάρεως: διατὶ ἐνκατελείψει τὸ 1759 τὴν ἀδόξιαδα σχολήν // Ἠπειρωτικὴ Ἔστια. 1956. 5. Σ. 417 — 20; S e a s a n M. Evghenios Bulgaris als Vermittler deutschrussischer Beziehungen // Jahrbuch für Geschichte der UdSSR und der volksdemokratischen Länder Europas. 1963. H. 7. S. 435 — 37; Batalden St. Catherine II's Prelate Eugenios Voulgaris in Russia, 1771 — 1806. N. Y., 1982 (East European Monographs, Boulder distributed by Columbia University Press).

*Е. В. Герцман*

**ВЯЗМИТИНОВ, Вязьмитинов** Сергей Кузьмич (Козмич) (1749 или 1744, ? — 15 окт. 1819, СПб), военный и гос. деятель. Из небогатых дворян. Занимал важные военно-адм. посты в разных городах и губерниях России, в т. ч. (с 1790-х гг.) в СПб. Любителю изящных иск-в и литературы. Был близко знаком с Г. Р. Державиным. Постоянный посетитель театра. Увлекался игрой на виолончели. Современник вспоминает его как сочинителя "приятной музыки" (СРП, 184). Автор комической оперы "Новое семейство" (музыка Фрейлиха, однако нек-рые современники приписывали ее В.). Первые исполненная и опубл. вне СПб, опера затем была перепечатана в "Российском феатре..." (СПб., 1788, ч. 24), шла на петерб. сцене. В. приписывали также авторство оперы "Кузнец". Управляя Министерством полиции (1812 — 16), В. запретил печатать критические отзывы на игру актеров имп. театров.

*Лит.:* Драматической словарь; Л и в а н о в а 2; СРП.

*А. Н. Крюков*



**ГАБРАН** (Gabrahan) Иоганн (? — ?), выдающийся INSTR. мастер конца 18 — начала 19 в.; изготавливал фп., органы и клавиорганы (*fortepiano organisé*). Г. добился успеха при дворе, неоднократно выполняя заказы *Екатерины II* и *Г.А. Потемкина*. Имя мастера упом. в спб. прессе в 1779 — 99 (Ф и н д е й з е н). Выражение "фортепиано габрановой работы" являлось синонимом высокого качества.

Из работ Г. в настоящее время известны, в частности, следующие.

1. *Fortepiano organisé*, изготовленное мастером по заказу *Екатерины II* для *Потемкина* в 1783. До Великой Отечественной войны инструмент находился в овальном будуаре Императрицы *Марии Федоровны* в Гатчинском дворце (Рыцарев а, 165). В настоящее время — в миллиардной комнате Павловского дворца.

Этот красивый инструмент представляет собой комбинацию из фп., расположенного в верхней части корпуса, и органа в нижней его части. Орган имеет 2 регистра: <Gedackt> 8', большие трубы к-рого размещены горизонтально у задней стенки корпуса, и "Clarinette" (назв. принадлежит

*Д.С. Бортнянскому*) 8', причем язычковый регистр помещен в отдельный швеллерный ящик со скользящей передней стенкой испан. типа, что позволяет исполнять *cresc.* и *dim.* только на этом регистре. И фп., и орган управляются одной клавиатурой, 7-тоновые клавиши к-рой имеют перламутровое покрытие, а 5-тоновые — черепаховое.

Исходя из муз. и технических возможностей инструмента, Бортнянский сочинил *Sinfonie concertante pour le fortepiano organisé, l'arfe, deux violons, Viola da gamba, Basson et violoncello* (1790) и *Quatuor для fortepiano organisé и струн.* инструментов в 3 ч. (Ф и н д е й з е н, 270, прим. XLI; Музалевский, 58 — 59).

2. По распоряжению *Потемкина* Г. покупает, чинит и настраивает оригинальный инструмент, совмещающий в одном корпусе механический орган, связанный с часовым механизмом (*Flöten-Uhr*), и позитив работы неизв. англ. мастера сер. 18 в. для "потемкинского праздника", данного в Конногвардейском дворце 28 апр. 1791 (РГАДА, ф. 11, оп. 1, д. 950, ч. 1, л. 132). В описании праздника, сделанном *Г.Р. Дер-*

жавинным, сказано: "...наверху вокруг висящие хоры с перилами, которые обставлены драгоценными китайскими сосудами, с двумя раззолоченными великими органами разделяют внимание и восторг усугубляют" (265). Однако эти сведения уточняются официальным описанием дворца, сделанным в 1792. Орган, по этому описанию, был только один, на северных хорах, "красным деревом покрытый, на полуденном же фигура сделана в симметрию органу красною краскою выкрашенная и вызолоченная, имея по сторонам куклы китаика и китаинку представляющая" (Г р а б а р ь, 351 — 52). Инструмент, приобретенный и починенный Г., звучал на празднике дважды: сначала играли "Flöten-Uhr" — "в вершине куполу окружала сей зал галерея, на которой стояли часы с органами, кои попеременно играли музыку славнейших сочинителей, и быв неприметны, в каждом входящем возбуждали приятные ощущения" (Московитянин, 1852, т. 1, № 3, 23 — 32; Д е р ж а в и н, 377 — 82). Второй раз, уже в конце праздника, Positiv аккомпанировал певчим. "Императрица уехала во втором часу. Когда она уходила из залы, слышалось нежное пение под орган. Пели итальянскую кантату..." (П ы л я е в, 304).

Внешний вид инструмента представляет собой часы напольные в футляре из красного дерева, включающие: 1) орган-позитив, 2) орган механический. Футляр часов 2-частный: верхняя часть содержит часы и механический орган, в нижней части находится орган-позитив.

Орган-позитив исполнен в Англии неизв. органом мастером. Инструмент мог быть построен во 2-й пол. или конце 18 в.

Орган имеет одну клавиатуру, объем к-рой сейчас Н — d<sup>3</sup> (52 клавиши), и 4 регистра:

- 1) <Stopped Diapason> 8'
- 2) <Flute> 4'

3) <Hohlfute> 2'

4) <Regal> 8'

Деление клавиатуры "бас" и "дискант" происходит между звуками "h" и "c<sup>1</sup>". Клавиатура оригинальная. В 18 в. нижние клавиши клавиатуры имели перламутровое покрытие, верхние — черепаховое. Размеры клавиш — 117 × 21 мм (нижние); 75 × 10 мм (верхние). Рукоятки управления регистрами, выполненные из палисандра, расположены слева (8', 2'В, RB) и справа (4', 2'Д, RD) от клавиатуры. Штекерная механика управляет клапанами виндлада.

Все трубы органа размещены внутри корпуса. Трубы изготовлены из ели и сосны, трубки высокого звучания частично из клена и груши. Нижняя октава посредством распределительного механизма разнесена по сторонам "Н" и "С", остальные трубы установлены на виндладе в хроматическом порядке. Давление ок. 45 мм.

Первый ремонт был выполнен мастером Г. ок. 1791.

Второй ремонт органа выполнен ок. 1877 неизв. мастером. Была изменена конструкция педали, приводящей в движение органной мех, заделаны воздушные ходы язычкового регистра в виндладе, изготовлены новые трубы для 2-футового регистра позитива. Утраченные трубы 8-го регистра восполнены трубами от др. органов; изменена конструкция нек-рых старых труб.

При третьей реставрации органа в 1985 — 87 были восстановлены оригинальный механизм педали, воздушные ходы язычкового регистра, изготовлены недостающие трубы регистра <"Stopped Diapason"> 8' (30 труб), регистра <"Flute"> 4' (49 труб), воссоздан регистр <"Hohlfute"> 2' (52 трубы). При реставрации клавиатуры вместо утраченного перламутрового покрытия клавиш поставлена волнистая береза.

Часы с механическим органом выполнены часовым мастером У. Уинроу (Winrow) и неизв. органом мастером в Лондоне.

По углам циферблата укреплены 4 дополнительных циферблата с надписями (по часовой стрелке).

1-й циферблат: Air in Ariadne; Alla fama in Otho; Air in Julius Coesar; Jigg; Allegro; Sonata; Air; Sonata; Air in Scipio; Air; Water peice 1<sup>st</sup> Part; Ditto 2<sup>d</sup> Part; Air by M<sup>r</sup> Boston; Arpeggio.

2-й циферблат: Organ Play — Organ Silent.

3-й циферблат: Play Once in Three Hours — Play Each Hour.

4-й циферблат: Tune Three Times Over — Tune Once Over.

Продолжительность звучания пьесы ок. 50 с.

Диапазон инструмента — 20 звуков.

Диспозиция органа, каковой она стала в конце 19 в., 4 регистра:

"Forte" 4' (неоригинальный)

"Piano" 4' (неоригинальный)

"Flute" 2' (оригинальный)

"Flute" 1' (реконструирован)

Регистры "Flute" 2' и "Flute" 1' расположены горизонтально. Трубы всех регистров расположены в хроматическом порядке. На правой боковой стенке органа находятся 4 ручки управления регистрами. Регистры включаются вручную.

При ремонте и реставрации, проводившихся ок. 1877, были изготовлены новые регистры "Forte" 4' и "Piano" 4', заделаны воздушные ходы регистра "Flute" 1', переделан (или заменен на новый) валик, на к-ром зафиксированы мелодии, трубы на винтладе переставлены в обратном порядке.

При последней реставрации органа в 1987 изготовлены утраченные трубы в регистрах "Forte" 4' и "Piano" 4', "Flute" 2', изготовлен заново регистр "Flute" 1'. Тру-

бы возвращены в первоначальное положение; изготовлены рукоятки включения регистров.

Реставрация механического органа и органа-позитива выполнена в 1985 — 87 в СНРПМ Гос. Эрмитажа. Реставраторы Ю. Н. Семенов и В. А. Градов.

Предположительно по смерти Потемкина этот инструмент был вывезен среди пр. имущества — в т. ч. статуй, картин, мебели и даже строительных материалов — поверенным в делах князя полковником М. Гарновским в его дом на Фонтанке (Пыляев, 259). Впоследствии, уже в начале 20 в., этот инструмент был приобретен на аукционе Эрмитажем как "часы Таврические" за 1000 р.

В настоящее время орган находится в большом зале дворца Меншикова.

З. Г. является также создателем 7-регистрового механического органа для знаменитого оркестриона И. Г. Штрассера (см. *Органы механические*). Любопытно, что все работы, связанные с этим инструментом, Ф. И. Штрассер — сын и помощник И. Г. Штрассера — приписывает исключительно самому себе.

4. "СПб. вед." за 1798 сообщают о продаже "фортепиано с органом из двойных флейт габрановой работы". Местонахождение этого инструмента Г. неизвестно.

Хотя Г. был замечательным фп. мастером, все же наиб. оригинальную и экспериментальную часть его работ представляют органы и органные части *fortepiano organisé*, в к-рых Г. использовал свободно колеблющиеся язычковые регистры и механизм для эффекта *cresc.* и *dim.*

Арх.: РГАДА, ф. 11, оп. 1, д. 950, ч. 1, л. 132.

Лит.: Москвитянин. 1852. Т. 1. № 3; Державин Г. Р. Соч.: В 9 т. СПб., 1864. Т. 1; Пыляев; Габарь И. История архитектуры. М., б. г. Т. 3: Петербургская архитектура XVIII и XIX века; Финдей-

жен 2; Музалевский В.И. Русское фортепианное искусство. XVIII — первая половина XIX века. Л., 1961; Рыцарев А.М. Композитор Д.С. Бортнянский. Л., 1979.

Ю. Н. Семенов

**ГАБРИЕЛЛИ** (Gabrielli) Катерина, "кухарочка" ("La Chuochettina") (12 нояб. 1730, Рим — 16 февр. или 16 апр. 1796, там же), итал. певица, сопрано. Дочь придв. повара кн. Габриелли, взявшего на себя расходы по ее образованию. Впоследствии приняла фамилию покровителя (артистическое прозвище Г. "кухарочка" связано с профессией ее отца). По нек-рым сведениям, обучалась пению у Ф.С. Гарсиа в Риме и Н. Порпоры в Венеции, позднее — у знаменитого сопраниста Г. Гуаданьи в Милане. В конце 40-х — начале 50-х гг. с успехом выступала на оперных сценах Италии. В 1755 — 57 пела в Вене, где под рук. покровительствовавшего ей П. Метастазии совершенствовалась в речитативе. С 1758 по 1771 гастролировала в театрах Милана, Падуи, Лукки и др. итал. городов. В 1759 в Парме исполнила роль Арисии в опере Т. Траэтты "Ippolito e Agicia". Этим выступлением ознаменовалось начало многолетнего творческого сотрудничества певицы и композитора. Траэтта считал Г. лучшей исполнительницей жен. партий в своих операх и нередко ориентировался на вок. данные певицы. Вероятно, именно по его рекомендации она была приглашена в Россию.

В СПб Г. прибыла вместе со своей сестрой, также певицей, Франческой Г. в 1772. Док-ты о придв. службе Г. не сохранились, условия ее ангажемента неизвестны; несомненно, однако, что они были очень выгодны, чтобы побудить прославленную исполнительницу оставить европейскую сцену ради столь далекого путешествия. В качестве примадонны итал. оперы Г. пела в операх Траэтты, участвовала в придв. концертах. Ее выступления

пользовались неизменным успехом и сопровождались особыми знаками внимания, как об этом можно судить по записи в КФЖ от 25 июня 1774: "...начался концерт. Во-первых, начала петь певица Габриельша; тогда е. и. в. и их высочества соизволили подойти к оркестру и слушать ее пение; по сем соизволили сесты забавляться в карты; по окончании игры... из-за столов встали; в то время еще зачала петь Габриельша ж, и для слушания соизволили подойти к оркестру, и как пропела она славная певица, е. и. в. соизволила показать к ней свое высочайшее благоволение..." (цит. по: Л и в а н о в а 2, 412).

В 1775 певица покинула петерб. сцену, т.к. *Театральная дирекция* не смогла удовлетворить ее денежные требования, выдвинутые в качестве условия нового контракта. Из донесения И.П. Елагина *Екатерине II* явствует, что Г. пожелала получать "то самое, что в Лондоне ей обещано, то есть тысячу восемьсот ей, а сестре ея триста гиней, а всего на наши деньги десять тысяч пятьсот рублей. <...> А как и на всю итальянскую оперу по статусу на певиц и певцов положено только четырнадцать тысяч пятьсот рублей, то ей одной такую страшную сумму не можно, ни как остальными четырьмя тысячами содержать прочих оперистов" (цит. по: Д р и з е н, 164). 15 мая 1775 К. и Франческа Г. объявили о своем отъезде (Моск. вед.). В сезоне 1775/76 Г. пела в Лондоне, затем до 1780 выступала на мн. сценах Италии. В 1782 в Венеции она участвовала в спектакле, представленном по случаю визита в. кн. *Павла Петровича*.

Г. была одной из самых выдающихся представительниц итал. вок. школы 18 в. Она покоряла слушателей феноменальной виртуозностью, силой и блеском голоса, выразительной сценической игрой. Описание ее певческой манеры (правда, мало сочувственное) оставил В.А. Моцарт

(письмо к отцу от 19 февр. 1778). Ч.Бёрни считал ее "самой умной и хорошо воспитанной певицей", с к-рой он когда-либо встречался.

*Роли:* Антигона — "*Antigone*" ("Антигона"), 1772; Психея — "*Amore e Psiche*" ("Амур и Психея"), 1773; Береника — "*Lucio Vero*" ("Люций Вер"), 1774, все 3 Т.Траэтты.

*Лит.:* Моск. вед. 1775. 15 мая; Д р и з е н; МА 2; Л и в а н о в а 2; Б ё р н и 1772; МЭ; А б е р т I, 1, 2; Г г о в е; ИРМ 2.

Е. С. Ходорковская

**ГАБРИЕЛЛИ** (Gabrielli) Франческа (? — ?), итал. певица, сопрано. Сестра Катерины Г., постоянно сопровождавшая ее во всех гастрольных турне. В качестве 2-й певицы *Итальянской придворной оперной труппы* выступала в СПб в 1772 — 75. Впоследствии пала в Лондоне, затем во мн. городах Италии. Вместе с Катериной Г. участвовала в 1782 в Венеции в спектакле, представленном по случаю визита в. кн. Павла Петровича и в. кн. Марии Федоровны.

*Роли:* Исмена — "*Antigone*" ("Антигона"), 1772; Венера — "*Amore e Psiche*" ("Амур и Психея"), 1773, обе Т.Траэтты.

*Лит.:* МА 2.

Е. С. Ходорковская

**ГАВО** (Gaveaux) Пьер (9 окт. 1760, Безьер — 5 февр. 1825, Шаратон), фр. певец и композитор, в юности выступал в церкви, затем появился на сцене. Завоевав репутацию в Бордо и др. городах южной Франции, получил приглашение в Париж. Г. начал сочинять комические оперы в 90-е гг., когда этот жанр был уже на пути перерождения в лирическую драму. Приятные мелодии и веселые перипетии, приправленные разумной дозой чувствительности, обеспечили его "комедиям с пением" европейский успех. Опера Г.

"*Le Petit matelot, ou Le Mariage impromptu*" ("Маленький матрос, или Неожиданная женитьба") исполнялась в СПб *Французской придворной оперной труппой* в 1796 — 1801 на сценах дворцовых и городских театров (печатная партитура в ЦМБ).

*Лит.:* АД ИТ 3, 193; МР; МА 2; МЭ; Г г о в е; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

**ГАЙДН** (Haydn), Г а й д е н, Х а д е н, Г е й д е н Франц Йозеф (31 марта?, кр. 1 апр. 1732, Рорау, Нижняя Австрия — 31 мая 1809, Вена), австр. композитор, старший из представителей венской классической школы, создатель классических образов жанра симфонии, квартета, клавирной сонаты, оратории, автор множества камерно-инстр. соч., месс, произв. для муз. театра и др. Имя Г. было широко известно в СПб еще при жизни композитора. Начиная с 80-х гг. 18 в. его произв. пользуются исключительной популярностью: они постоянно исполнялись в *концертах*, печатались, продавались в нотных магазинах, были высоко ценимы любителями иск-ва. С СПб связана первая публ. соч. Г. в России: 2 его пьесы были напечатаны И. Д. Герстенбергом в 1794. Это Рондо (*Rondo / pour le / clavecin ou pianoforte / composé / par / J. Haydn, / op. 1 / Au magasin de musique, chez Gerstenberg et Comp. / rue Grande Morskoi, maison de Charof, № 122 / à St.-Petersbourg*, экз. в ИПБ), представляющее собой клавирное переложение медленной части симфонии "С ударами литавр" (или "Сюрприз", 1791), и Адажио [*Haydn. Adagio pour le clavecin. Op. 2 — не обнаружено, назв. дается по газетным объявл. (СПб. вед., 1794, 1 авг.) и росписям изд. Герстенберга: Карманная книга... на 1795. Прилож.; Магазин..., 1795, № 1. Прилож. (Повестка к Магазину..., VIII)]. Что касается Рондо, то в Указ. произв. Г. (Нобокен) скрывающееся под этим наименованием пере-*

ложение не отмечено и, следовательно, не является его более поздней перепечаткой. В таком случае первая в России публ. соч. Г. — это первое клавирное переложение медленной части симфонии, оставшееся неизвестным сост. Указ. Автор переложения нигде не упоминается — им мог быть и сам изд. Герстенберг, профессиональная компетентность к-рого вполне отвечала специфике самой задачи.

С СПб связана и первая отеч. биографическая статья о Г., опубл. в *"Карманной книге для любителей музыки на 1795 год"*. (Существует предположение, что ее автором был сам учредитель издательской фирмы.) В названной статье — она появилась в цикле аналогичных биографических очерков, посв. И. С. Баху, Ф. Э. Баху, И. Плейелю и В. А. Моцарту, — нашло отражение представление о Г., сложившееся в просвещенной петерб. среде и сохранившееся до начала 30-х гг. 19 в. В этом плане характеристика композитора, встречающаяся в данной статье, обращенной к широкому читателю ("Гайдна можно полагать в числе самых великих мужей нашего времени. Велик в малом; всегда нов; всегда богат мыслями и бесподобен; всегда величествен, трогателен и забавен"), не только обнаруживает меткость и пронизательность ее автора, но и свидетельствует, что иск-во Г. отвечало внутренним потребностям петерб. культуры конца 18 в. Слова эти содержательно и эмоционально поразительно резонируют известному высказыванию Моцарта об универсальности муз. дара Г.: "Никто не умеет так веселиться и потрясать, вызывать смех и трогать до слез — и все это с одинаковым совершенством" (цит. по: Н о в а к, 245).

В СПб сосредоточены нотные автографы Г., находящиеся в России. Это партитуры оперы "L'Incontro improvviso" ("Неожиданная встреча", 1775) и Дивертисмента для 2 кларнетов и 2 валторн в

5 ч. (1761). Обе рукописи в сер. 19 в. прислал в СПб потомок Эстерхази, при дворе к-рых служил композитор, кн. П. А. Эстерхази — чрезвычайный посол Австрии, посетивший в 1856 Россию по случаю коронации Александра II. В 1857 он послал оперную партитуру в дар Имп. Публичной б-ке (ныне РНБ), Дивертисмент — лично А. Л. Львову, скрипачу и композитору, директору *Придворного певческого хора*. Обе рукописи сегодня — в РНБ (Ш т е й н п р е с с. Любовь к Гайдну..., 17).

Список представителей петерб. знати, лично встречавшихся с Г., открывается в кн. *Марией Федоровной*, супругой рус. наследника в. кн. *Павла Петровича*. Именная чета, путешествуя по Европе (инкогнито, как гр. и гр. Северные — du Nord), дважды посетила Вену — осенью 1781 и зимой 1782. Мария Федоровна брала у Г. уроки игры на клавире, Павлу Петровичу были посвящены 6 струн. квартетов, оп. 33 (1779 — 81). Обстоятельства появления этого посвящения (его инициатор или посредники, точная дата) неизвестны. В первых изд. "Русских" квартетов — под таким назв. они вошли в историю — посвящение отсутствует (очевидно, это связано с инкогнито путешественников), оно появляется лишь после смерти Г., но, судя по тому, что Павел Петрович фигурирует в нем как в. кн. ("Dédiées au grand Duc de Russie") и имя его не названо, формула посвящения воспроизведена по рукописи 1781. Один из этих квартетов Павел скорее всего слышал в частном концерте 25 дек. 1781. Приняв посвящение, он, вероятно, привез и ноты квартетов в Россию (Ш т е й н п р е с с. Музыка Гайдна..., 276). К предполагаемому на обратном пути посещению великокняжеской четой дворца Эстерхази Г. специально сочинил героико-комическую оперу "Orlando Paladino" ("Рыцарь Ролланд"). "Что касается сонат для фортепиано и скрипки, — писал Г.



изд. в 1782, — то вам придется еще долго ждать: прежде я должен написать совсем новую итальянскую оперу — мы ждем великого князя с супругой, и, быть может, прибудет его величество император" (цит. по: Н о в а к, 278). Гости не заехали в Эстерхаз, однако ожидавшейся встрече с ними, вероятно, обязано появление на титульном листе *либретто* перед именем композитора впервые эпитета "знаменитый": "Celebre Signore Giuseppe Haiden" ("Знаменитый господин Джузеппе Гайдн"). Известно, что меломаны из многочисл. свиты великокняжеской четы встречались со "знаменитым господином". Легко предположить, что они не преминули застать соч. композитора, к-рые тогда уже ценились во всей Европе. Именно т. о. мн. из них и оказались в России. В результате этого путешествия иск-во Г. получило в России "режим наибольшего благоприятствования": интерес и отношение к его музыке были освящены личным вкусом и представлением августейших особ, но их же вкусом и представлениями регламентировались.

Среди петербуржцев, чьи имена встречаются в биографии Г., кн. Дмитрий Алексеевич Голицын, рус. посол в Париже, к-рому композитор, познакомившийся с ним во время пребывания в Париже, посвятил симфонию "Охота" (1781). С кн. Дмитрием Михайловичем Голицыным, рус. посланником в Вене, Г. был связан более тесными отношениями. В доме Голицына постоянно устраивались муз. академии, где всегда звучала музыка Г. Большой ее почитатель, Голицын не упускал случая присутствовать в концертах венских дворцов, когда исполнялись произв. великого австрийца. В собрании списков соч. Г. (арх. бывшего архиепископского дворца, ныне культурно-исторический музей в Кромержже) мн. клавирных произв. с указанием владельца рукописей — L'Ambassadeur de Russie (посол России) —

и карандашной пометой — copiée et envoyée en Russie (скопировано и послано в Россию). Следовательно, по распоряжению бывшего владельца этих рукописей (материал относится примерно к 80-м гг.) Д. М. Голицына с них были сняты копии для отправки в Россию (F e d e r, 26; Ш т е й н п р е с с. Цит. ст., 273 — 74).

С преемником Голицына в должности посла в Вене гр. А. К. Разумовским Г. состоял в дружеских отношениях: согласно свидетельству А. Шиндлера, первого биографа Л. ван Бетховена, они проводили вместе мн. времени и композитор посвящал рус. посланника и мецената в сокровенные тайны своих соч. (S c h i n d l e r, 77 — 78). Из письма Разумовского, направленного из Вены в СПб светлейшему кн. П. А. Зубову (без даты, предположительно 1794 — 95), следует, что адресант ставил Г. выше всех венских композиторов. Сообщая, что он слышал "с великим удовольствием" 6 квартетов Г. (очевидно, посв. гр. А. Апоньи), Разумовский рекомендует Зубову, скрипачу-любителю, чей интерес к творчеству великого мастера ему, судя по всему, известен, заказать их в Лондоне, где в это время находился композитор (В а с и л ь ч и к о в, 49 — 50; Ш т е й н п р е с с. Цит. ст., 274 — 75).

Один из важных сюжетов "петерб. гайднианы" связан с рус. посланником в Лондоне гр. С. Р. Воронцовым, большим любителем музыки. Именно к посредничеству композитора прибегнул вице-канцлер кн. В. П. Кочубей, отправляя через него из Вены сугубо конфиденциальное письмо в Лондон Воронцову. "Наконец, г-н граф, — писал он 18 янв. 1794, — после напрасного ожидания в течение нескольких месяцев я нашел верную оказию поговорить с Вами без всякого стеснения и с открытым сердцем. Г-н Гайдн, который отправляется в Лондон, доставит Вам это письмо" (написано по-французски. — Арх. кн. Воронцова, 67; Ш т е й н

п р е с с. Цит. ст., 275). Интерес к Г. со стороны круга Воронцова — Кочубея отчасти связан с характерным для этой среды англофильством: именно триумфальные поездки композитора в последнее десятилетие 18 в. в Лондон в качестве свободного художника утвердили его мировую славу. Не без влияния этих англофильских устремлений с особой приязнью в России были встречены оратории Г. То, что обращение композитора к этому жанру было самым непосредственным образом связано с его пребыванием в Лондоне, с глубоким впечатлением от знакомства с ораториями Г.Ф.Генделя (во 2-й пол. 18 в. и в Англии, и на континенте почитался как англ. композитор), что обе оратории основывались на произв. англ. поэзии ("Потерянный рай" Дж. Мильтона и "Времена года" Дж. Томсона), — все это способствовало, при соответствующей установке, восприятию монументальных орк.-хор. композиций Г., как ранее Генделя, в качестве представляющих от англ. муз. культуры, в общественном сознании более всего связанной с традициями профессионального хор. пения. Близкий к англоориентированному окружению Воронцова Н.М. Карамзин (петерб. период его жизни приходится на 19 в., но из СПб весной 1789 отправляется он в свое знаменитое путешествие и в СПб же возвращается осенью 1790) в "Письмах русского путешественника" самые яркие муз. впечатления связывает с орк.-хор. произв., выделяя "Miserere" Н. Йоммелли, "Stabat Mater" Г. ("Небесная музыка! наслаждаясь тобою, возвышаюсь духом и не завидую Ангелам..." — Карамзин, 242) и особенно "Мессию" Генделя. Милтон и Томсон — среди любимых поэтов Карамзина, ему принадлежит прозаический перевод "Времен года" и поэтический перевод заключительного стихотворения цикла — "Гимн". Наконец, в 1800 Карамзин осуществил рус. перевод

текста оратории "Творение" — под тем же назв. он был опубл. в 1801 до исполнения оратории в России. (Позднее в России закрепилось назв. "Сотворение мира".) Хронологически близкое "Письмам..." Карамзина упоминание о Г. — трактат А.Н.Радищева "О человеке, о его смертности и бессмертии", написанный им уже в ссылке, в 1792 (опубл. лишь в 1809), где Г., наряду с Моцартом, К.В.Глюком и Дж. Паизиелло, назван среди "изящных слагателей звуков... душу в иступление приводящих" (Р а д и щ е в, 52). Слова эти могли быть вызваны к жизни как петерб. муз. впечатлениями Радищева — соч. композитора активно входили в бытовую и конц. репертуар (Радищев в столице с 1762. — Л и в а н о в а 1, 124), так и муз. впечатлениями от 4-летнего пребывания в Лейпциге (университетские занятия, 1767 — 71), где во 2-й пол. 18 в. музыка Г. оказалась в центре всеобщего внимания. Если Радищев, к тому же обучавшийся в Лейпциге игре на скрипке, и не разделял общего интереса к Г., то уж вряд ли не замечал его (Ш т е й н п р е с с. Цит. ст., 273).

Пересечение имен Г. и Радищева — один из самых интригующих и загадочных сюжетов в теме "Г. и Россия", по сей день не имеющий окончательного истолкования. Гайдновская оратория "Сотворение мира" и поэма Радищева "Творение мира" — произв. не просто с одинаковым по смыслу назв. Оба автора отталкивались от общего лит. источника, их соч. близки в жанровом отношении — оратория у Г., "песнесловие" у Радищева, построенное как либретто кантатно-ораториального произв. (стихи разной метрической структуры, предназначенные для пения, хор. строфы, антифоны, строфы для солистов). Согласно Г.П.Шторму, "песнесловие" появилось после исполнения оратории и под ее влиянием (Ш т о р м, 335 — 390), др. позиция связана с утверждением,

что Радищев создал поэму за 10 лет до появления оратории Г. Б. С. Штейнпресс выдвигает важную гипотезу о возможности знакомства Г. с рукописью Радищева: С. Р. Воронцов, с к-рым непосредственно был связан композитор, — родной брат А. Р. Воронцова, начальника, покровителя и друга Радищева (Ш т е й н п р е с с. Радищев и Гайдн). Как бы то ни было, пересечения оратории и "песнесловия" поразительны, и вопрос этот остается открытым.

Музыка Г. быстро утвердилась в исполнительской практике петерб. муз-тов, вошла в муз. быт, была представлена в программах конц. выступлений иностранных гастролеров. Его симфониями и увертюрами открываются самые значительные концерты. 20 нояб. 1792 в доме Кусовникова возобновилась деятельность *Музыкального клуба* в СПб. Ознаменовавший это событие концерт начался "большой симфонией господина Гейдена" (СПб. вед., 1792, 16 и 19 нояб.). Из 6 сохранившихся конц. афиш 1795 (ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2778) очевидно, что "Большая симфония Гейдена" звучала по крайней мере еще 6 апр. и 19 дек. (фигурирует как Гейденова), "Симфония Гейдена" — 5 апр. и 7 нояб. (в последнем концерте — вместе с симфонией Моцарта). В СПб выступала крепостная капелла Н. П. *Шереметева*, в репертуаре к-рой музыка Г. занимала большое место. В последней трети 18 в. интенсивно звучит хор. музыка Г.: при участии хора проходило более пол. конц. вечеров, на к-рых Г. — едва ли не самый широко представленный композитор (ИРМ 2, 119). 80-е гг. — пора широкого увлечения камерной музыкой Г. Его квартеты постоянно звучат на муз. вечерах у знатных меломанов. Возникают многочисл. любительские исполнительские ансамбли, в репертуаре к-рых ведущее место принадлежит квартетам Г. (квартет П. А. Зубова, в нем играли

А. Ф. Тиц, И. А. Нарышкин, Н. Логинов, Н. Ф. Колычев и др., в 90-х гг. — квартет, в к-ром партию 1-й скрипки исполнял И. А. Крылов). Тиц, известный скрипач и композитор, муз. наставник в кн. *Александра Павловича*, в прошлом ученик Г. по композиции, возглавил при дворе струн. квартет (помимо Тица — известные концертирующие исполнители О. Э. Тевес и Раббе, оба 2-е скрипки, И. Ф. Штокфиш — альт, А. Дельфино — виолончель) и камерный ансамбль (помимо участников квартета — клавесинист Э. Ванжура, флейтист Ф. Михель, арфист Ж.-Б. Кардон, кларнетист Й. Бер) (ИРМ 3, 222). В сезоне 1794/95 в концертах, проходивших в Эрмитаже, по воспоминаниям гр. В. Н. Головиной, одаренной любительницы-пианистки, "лучшие музыканты с Дьесем <Тицем> во главе исполняли симфонии Гайдна и Моцарта" (104). В мемуарах и воспоминаниях современников (В. Н. Головиной, Е. Н. Львовой) сохранились колоритные детали, воссоздающие атмосферу, в к-рой проходило исполнение квартетов Г. в присутствии Императрицы *Екатерины II*, ей, согласно дворцовым счетам, в 1796 был преподнесен портрет "знаменитого Гайдна" ("du célèbre Haydn") (Л и в а н о в а 2, 311). Исключительная популярность камерной музыки Г. подтверждается и тем, что она вошла в инструктивно-педагогический репертуар муз. учебных заведений: в списке нот, к-рые в 1779 привезли в СПб воспитанники-муз-ты моск. приюта для сирот (они были направлены в *Труппу К. Книппера*), — трио Г. (Р а б е н, 12, 18). О концертах др. ансамбля петерб. муз-тов, участвовавших в торжествах по случаю коронации Александра I в Москве, общалось в заруб. прессе. Говоря об "императорской камерной музыке", корр. отмечал: "Во главе ее стоит молодой талантливый и бравый скрипач господин Хартман, из Гамбурга, ученик Ромберга.

Он радовал нас прекрасно исполненными композициями Гайдна и Моцарта..." (AMZ, 1802, 24. Febr.). В этом сообщении — косвенная характеристика репертуарной ориентации ансамбля: в Москву были вывезены, несомненно, самые обыгранные программы, в к-рые входят соч. Г. Исполнение их в гос. ритуале столь высокого ранга свидетельствует, что в России на рубеже веков "портрет Гайдна" канонизируется.

Ряд сюжетов "петерб. гайднианы" связан с конкретными соч. композитора. Одно из них — "Камаринская" — в числе 6 пьес для механического миниатюрного органа, звуки на к-ром воспроизводятся часовым механизмом ("флейтовые часы" — "Die Flötenuhr", 1772), опубл. в 30-х гг. 20 в. под назв. "Волянка" ("Der Dudelsack") (S c h m i d t). Гайдновский вариант "Камаринской" поразительно близок версии той же песни, вариации на к-рую созданы известным хорв. скрипачом И. М. Ярновичем, жизненно и творчески тесно связанным с СПб. Исполняемая им в концертах скр. пьеса — транскрипция "Камаринской" — имела большой успех, в связи с чем, возможно, была включена как Рус. танец ("La danse Russe" или, как его называли в Вене, "Der moskowitische Tanz") в балет "Das Waldmädchen" ("Лесная девушка"), написанный П. Враницким, капельмейстером придв. Венской оперы, и композитором Й. Кинским, что в соответствующем месте в нотах (20) было отмечено указанием: "Russe par Jarnovich" (Das Werk Beethovens, 521). Близость версий "Камаринской", к к-рой обратились Г. и Ярнович, дает основания предполагать, что оба композитора воспользовались общим источником (Ш т е й н п р е с с. К творческой истории "Камаринской", 284). Это предположение подкрепляется известными фактами многократного посещения фр. посланником в Вене с 1772 кн. Роана-Гемене, у к-рого Ярнович слу-

жил концертмейстером, имения Эстерхази, где служил Г. Как предполагает Штейнпресс, от Ярновича мог получить композитор нек-рые из хорв. мелодий, к-рыми насыщены его симфонии, а также и напев "Камаринской", если с последней Ярнович познакомился до Г. Не исключает Штейнпресс и обратного: с "Камаринской" Ярновича мог познакомить и Г. Примечательно, что, готовясь к выступлению в придв. концерте в честь Павла Петровича и его супруги, юный Моцарт подобрал для вариаций "излюбленные русские песни" (письмо к отцу от 24 нояб. 1781) (Die Briefe..., 136 — 38). Следовательно, они должны были быть известны в Вене, среди них могла находиться и "Камаринская" (Ш т е й н п р е с с. Цит. ст., 285). Наконец, автор балета "Лесная девушка" П. Враницкий был несомненно знаком с Г., а его брат А. Враницкий был учеником композитора (ему принадлежат выполненные под рук. Г. переложения для струн. квинтета отдельных фрагментов "Сотворения мира" и новая орк. ред. "Stabat Mater").

Ряд сюжетов "петерб. гайднианы" группируется вокруг оратории "Сотворение мира". Среди факторов, парадоксальным образом способствовавших появлению ее в СПб., — указ Императора Павла I 22 дек. 1796, запрещающий "вольные спектакли... давать во весь великий пост... Оратории же духовные в течение великого поста, кроме первой и последней недели, давать позвольть...". Этим в значительной мере объясняется "ораториальная направленность" конц. жизни СПб в конце 18 в., обеспечившая любителям музыки Г. реальную возможность встречи с ней и на этой жанровой территории.

В СПб об оратории стало известно сразу, как только она была создана. Ее премьера состоялась в Вене 29 и 30 апр. 1799, и осенью того же года комиссионер

Г. И. Денглер (скрипач, капельмейстер и учитель музыки, в 80-е гг. работал в СПб) опубликовал в "Моск. вед." объявл. о подписке на партитуру оратории (1799, 7 и 10 сент.). Среди откликнувшихся — представители петерб. знати, меломаны и профессиональные муз-ты (гр. Ю. М. Вильгорский, гр. Разумовский — Андрей или Алексей Кириллович, президент Об-ва испытателей природы и владелец певческой капеллы, тайный советник Г. Н. Теллов, князь Барятинский, А. Н. Голицын, Б. А. Куракин, кн. Евг. Вяземская, Татищев, Неплюева, скрипач и композитор Й. Фодор, пианист и композитор А. Эберль и др.), чьи имена значатся в списке, помещенном при первом изд. партитуры, увидевшей свет в 1800. Судя по информации из Вены (СПб. вед., 1800, 20 янв., 27 марта; 1801, 5 февр.), Парижа (Там же, 1801, 18 янв.), Гамбурга (Там же, 1801, 20 марта) и др., СПб был хорошо осведомлен о самых значительных исполнениях оратории в Европе. 8 марта 1800 она прозвучала под упр. автора в Будапеште по случаю дня рождения эрцгерцога венг. Иосифа, женатого на в. кн. *Александре Павловне*, дочери Павла I. Особое внимание, несомненно, привлекла парижская премьера "Сотворения мира" 24 дек. 1800 (сообщение о ней появилось спустя почти 3 недели в "СПб. вед." от 18 янв. 1801) — и в свете нового внешнеполитического курса Франции, направленного на активное сближение с Россией, и еще потому, что эта премьера была ознаменована событием, ставшим одним из центральных в европейской политической и светской жизни, — покушением на Первого консула Бонапарта, направлявшегося в карете к театру, где состоялось первое во Франции представление оратории. Вероятно, отголоском той же парижской премьеры явилась посылка, отправленная вместе с письмом кн. М. П. Долгоруким 25 дек. н.ст. 1800 из фр. столицы в СПб своей сестре

Е. П. Толстой: "Посылаю тебе три тетради Гайдна, может быть ты знаешь многие из этих пизс, но ораториум совсем новая вещь, он всего две недели как напечатан, он прекрасен" (цит. по: Штейнпресс. Музыка Гайдна в России..., 275). (Очевидно, речь идет о парижском изд. клавирного переложения оратории.)

Российская премьера оратории состоялась в СПб 14 февр. 1801, что установлено Н. Ф. Финдейзенем (20 — 21) и подтверждено Б. С. Штейнпрессом (цит. ст., 284). Она была исполнена на яз. оригинала силами муз-тов Нем. театра под упр. А. Калливоды. Однако 1-е исполнение оратории намечалось 19 дек. 1800, оно было анонсировано в "СПб. вед." накануне, 18 дек. Это объявл. послужило источником ряда разноречивых утверждений о дате 1-го исполнения оратории: называлась и предполагаемая, но несостоявшаяся — 19 дек. 1800 (Б. Л. Вольман), назывались даты и более ранние — 15 и 26 дек. 1799 (Г. Б. Бернандт), и более поздние — 19 янв. 1801 (Р.-А. Моозер). Согласно первому анонсу, премьера готовилась в *Большом (Каменном) театре*, но состоялась в зале дома Кушелева.

Год спустя после петерб. премьеры в лейпцигской AMZ анонимный корр. писал, что "произведение не было разумно надлежащим образом и... оно не смогло произвести на публику того действия, которое ожидалось". Корр. связывает это с "некоторыми затруднениями", в к-рых Калливода "был совершенно неповинен", а в качестве одной из осн. причин, по к-рой исполнение не оправдало ожиданий, видит то, что "немецкий текст пелся немецкими певцами, а в России утвердилось мнение, что немецкий язык не может считаться певческим языком..." (AMZ, 1802, 17. März; цит. по: Штейнпресс. Музыка Гайдна в России..., 286). Мнение это в России действительно утвердилось, но было для нее характерно ничуть не

---

Й. ГАЙДН

Художник И.Э. Манефельд



---

**П. ВРАНИЦКИЙ**  
Художник Г. Босслер



в большей мере, нежели для всей центральной Европы, включая и немецкоязычные страны. В русле этих представлений — желание Императора Павла I слушать ораторию не на яз. оригинала, не на рус., а на фр. Специальный перевод текста был поручен А. Коцебу в начале 1801 (января или февраля), проблемами подтекстовки его под музыку занимался Дж. Сарти. Оратория готовилась к исполнению Великим постом, однако внезапная смерть Императора разрушила этот проект.

В своих воспоминаниях Коцебу сохранил подробности совм. с Сарти работы по подготовке фр. перевода текста оратории Г. (*K o t z e b u e, 211*), однако, будучи с авг. 1800 директором Нем. театра, он в тех же мемуарах не касается ни предполагавшегося и анонсированного исполнения ее в дек. 1800, ни состоявшегося в февр. 1801. Согласно Штейнпрессу, подобная избирательность мемуариста в освещении предпремьерного периода оратории Г. в СПб подтверждает предположения о том, что именно Коцебу был повинен в создании "некоторых затруднений", с к-рыми, как следует из заметки петерб. корр. в Лейпциге, столкнулся организатор и дирижер 1-го исполнения оратории Калливода, включая и перенос концерта из Большого (Каменного) театра в зал дома Кушелева, где обычно шли спектакли Нем. театра. И тем не менее "Сотворение мира" заняло ведущее место в конц. жизни СПб. В "СПб. вед." от 19 и 26 нояб. 1801 было напечатано обращение, приглашающее "всех любителей музыки, музыкантов и художников к содействию в сыгрии священной его <Г.> оратории, под названием: Сотворение мира. Концерт сей сыгран будет более нежели двумястами пятьюдесятью музыкантами 8 декабря в 7 часов по полудню в большой зале у Лиона, что на Невской перспективе, со всею музыкальной пышностью и всевозможным совершенством;

за сим последует второй 15, а за ним и третий 22-го числа, есть ли внесенная сумма позволит". 29 нояб. та же газета напечатала оповещение, выразительно передающее атмосферу энтузиазма и профессиональной взыскательности, окружавшую подготовку исполнения оратории, к-рое приобретало значение важнейшего общественно-культурного события: "Господа любители музыки, художники и музыканты, подписавшиеся для сыгрии оратории Гайдена, приглашаются чрез сие господами директорами явиться на репетиции с их инструментами в маскарадную залу у Лиона, что на Невской перспективе, наступающего декабря месяца 3, 5 и 7 чисел, то есть во вторник, четверг и субботу. Поелику музыка сия, многотрудная в исполнении своем, не иначе может произвесть надлежащее действие, как чрез согласие наисовершеннейшее, для сего да не сочтут себя упоминаемые любители неприятностью, есть ли, сделав упущения в аккуратности присутствия на репетициях, останутся лишенными удовольствия соучаствовать в концертах, кои за исключением не предвидимых препятствий даны будут не минуемо 8 и 15 декабря, точно в 7 часов по полудню". Устроители и организаторы этого мероприятия Ю. М. Виельгорский и А. С. Строганов проявили огромную энергию в подготовке концерта: они собрали исключительный по масштабам исполнительский состав, обеспечив его 3-мя репетициями. Одноврем., как следует из 2-го оповещения, были запланированы не 3, а 2 исполнения. Лишь после огромного успеха, им сопутствовавшего, Эберль, руководивший исполнением, объявил подписку на 3-й концерт, состоявшийся 28 дек. Все исполнения оратории прошли на итал. яз., солистами были артисты *Итальянской придворной оперной труппы* и Нем. театра, наряду с ними участвовали симф. оркестр муз-тов-профессионалов и любителей, Придворная капелла (под рук.



Д. С. Бортнянского), ансамбль роговых инструментов. В лейпцигской AMZ от 17 февр. 1802 появилась заметка об этих петерб. концертах. В ней отмечалось, что гр. Строганов и гр. Вилегурский (Виельгорский), "два видных и достопочтенных человека начали подготовку к совершенному исполнению «Сотворения» — с полным великолепием и достоинством". "...По их распоряжению в зале Лиона соорудили роскошный и обширный оркестр, для исполнения привлечены отличные голоса синьоры Мариколетти (Тереза *Мачурлетти*), синьора Мардини (Паоло *Мандини* ?) из итальянской оперы, отличный бас немецкого театра господин Хюбш (Иоганн Баптист Хюбш), императорская певческая капелла и императорская охотничья роговая музыка. Теперь знатная петербургская публика смогла слушать этот шедевр в таком исполнении, в каком едва ли слушала его какая-нибудь другая публика большого города; и оркестр был во всех отношениях превосходен, как только можно пожелать. Недостоящие здесь тромбоны заменила охотничья музыка, этот живой орган — но мне не хватает слов описать достигнутый ею чрезвычайный эффект. Этот эффект принадлежит собственно самому произведению, предельно совершенному исполнению, и, вероятно, ни сам вдохновенный творец, ни венская публика не слышали такого могучего исполнения, как здешняя публика. Звуки этих рогов вызывали у слушателей удивление и восторг. Казалось, дуновение неба коснулось всего оркестра, состоявшего из 230 поющих и играющих людей. Сами музыканты, как и вся аудитория, словно погрузились в очарование и блаженство" (цит. по: Ш т е й н п р е с с. Цит. ст., 292 — 93; коммент. в скобках Штейнпресса).

В организации одного из моск. исполнений оратории — 12 окт. 1801 — значительная роль принадлежала видному "пе-

тербургскому итальянцу" А. Даль 'Окке, солисту, 1-му контрабасисту оркестра петерб. имп. театров, концертирующему виртуозу, выступившему в России с сольными концертами на контрабасе, учителю музыки *Театрального училища* в СПб.

Петербург. сюжеты, связанные с ораторией Г. "Времена года", разворачиваются уже в следующем столетии. В избранном хронологическом отрезке они ограничиваются опубл. в "СПб. вед." (1801, 17 мая) сообщением об исполнении оратории в Вене и помещенным в той же газете (1801, 3 дек. Известия к № 99) объявл. владельца книжной лавки Клостермана о подписке "на музыкальные Гайдна сочинения для всех инструментов, равно как и на так называемое: Четыре времени года для клавикордов".

В СПб работали или в качестве гастролеров посещали город муз-ты, в той или иной степени соприкасавшиеся с Г. Это А. Ф. Тиц (на титульных листах нек-рых своих соч. именовал себя учеником Г.), И. М. Ярнович, И. Денглер, скрипач, капельмейстер, учитель музыки, коммиссионер Г. (в СПб — в 80-е гг.), И. В. Гесслер (участвовал в лондонском исполнении симфоний Г. под упр. автора, а 30 мая 1792 выступал с ним как пианист; дебютировал в России как пианист в концерте петерб. Муз. клуба 20 нояб. 1792, возможно, именно он привез в СПб "большую симфонию" Г., исполнявшуюся в том же концерте), Й. Кемпфер, выдающийся контрабасист-виртуоз (служил в капелле Эстерхази под рук. Г., в нояб. 1781 дал в СПб 2 концерта, вероятно, играл переложенные для контрабаса виолончельные концерты Г.).

О широкой распространенности музыки Г. в СПб и об уровне и характере освоения ее широкой аудиторией определенным образом свидетельствуют факты обращения литераторов к имени композитора. Герой повести А. И. Клушина "Не-

счастный М-в" (1793) играет на скрипке "сентиментальные Adagio из Гайдена" (138 — 40). Его творчество достигает в России на рубеже веков пика своей популярности, а имя Г. настолько устойчиво и почти автоматически сопрягается с определением "великий", что даже допускает его использование в комедийных ситуациях. В опере "Мнимые вдовцы" (1894) В. А. Левшин вывел домашнего капельмейстера Черкалова, к-рый, "сочиняя" оперу, не может найти ни одного оригинального мотива и добавляет: "Это есть у Хайдена, это у Плеелея". "Хайден и другие великие" успели у Черкалова "все мысли заграбить" (30 — 36). Судя по лит. тексту (партитура не сохранилась), соч. Левшина — это пародия на эпигонскую оперу.

Петерб. "портрет Гайдна", оформляющийся к концу 18 в., создается на основе разных предпосылок. Г. как первая актуальная для России европейская легенда в области музыки, легенда, мифологизирующая и феодально-патриархальное существование композитора — "при дворе", и щедрое покровительство ему со стороны сановного патрона (в свете чего особую означенность приобретало благоволение к Г. российской имп. фамилии, подкрепленное фактами личных встреч, включающих в себя и посвящение квартетов Павлу Петровичу в бытность его в кн., и занятия с его супругой, и даже занятия будущего Императора Александра Павловича с Тицем, учеником Г.), и черты придв. культуры, отчетливо явленные в его творчестве, и общий классицистский строй его иск-ва, — все это резонировало осн. тенденциям развития рус. культуры 2-й пол. 18 в., отвечало духу российского классицизма. Одноврем. в процессе формирования рус. инстр. музыки "простая", "доступная" музыка Г. служила очевидным образцом, способствуя адаптации на нац. почве раннеклассицистских и классических стиливых моделей и типовых форм

письма, получавших широкое распространение и в муз. быту. В широкой среде музыка Г. привлекала прежде всего своим демократизмом: нар., часто фольклорная песенно-танцевальная ее основа легко "узнавалась" российским слушателем, а произв. Г. именно в этом оказывались сродни инстр. обработкам (фантазиям, вариациям) нар. песен. Символичное совпадение: первое изданное в России как Рондо, оп. 1, соч. Г. (клавирное переложение медленной части симфонии "С ударами литавр") — вариации на обаятельно-простодушную, в духе нар. песни, тему, к-рую композитор в оратории "Времена года" вложил в уста крестьянина, вспахивающего поле. Автор либр. Г. ван Свиттен жаловался, что Г. категорически отверг его предложение использовать для этой цели мелодии из самых популярных опер, — дескать, они у всех на слуху. "Я ничего не изменю! Мое Andante настолько хорошо и известно ничуть не меньше, чем какие-либо мелодии из этих опер", — резко ответил Г. (D i e s, 181). Многообразная жизнь музыки Г. в СПб активно влияла на формирование существенных по своим последствиям художественно-эстетических установок, претворившихся в широком круге культурно-исторических реалий.

*Лит.:* К л у ш и н А. Несчастный М-в // Спб. Меркурий. СПб., 1773. Ч. 1; СПб. вед. 1788. 3, 21 и 28 нояб., 1 дек.; 1789. 10 авг.; 1790. 20 сент.; 1792. 16 и 19 нояб.; 1794. 1 и 25 авг.; 1795. 1 янв.; 1800. 20 янв., 27 марта, 18 дек.; 1801. 18 янв., 5, 8, 12 и 26 февр. Известия к № 18; 20 марта, 17 мая, 13 авг., 14 окт., 19 и 26 нояб. Известия к № 95 и 96; 29 нояб. Известия к № 93; 3 дек. Известия к № 99; 20 дек. Известия к № 104; Л е в ш и н В. Мнимые вдовцы // Российский феатр... СПб., 1794. Ч. 43; Карманная книга для любителей музыки на 1795 год. СПб., 1795. Прилож. (Роспись музыкальным книгам, гравированным и напечатанным у И. Д. Герстенберга); Магазины для распространения общепользных знаний и

изобретений. СПб., 1795. № 1. Прилож. (Повестка к Магазину...); Allgemeine musikalische Zeitung. Lpz., 1802. 24. Febr., 17. März; Kotzebue A.F.F. Das merkwürdigste Jahr meines Lebens. Halle, <1801>; Dies A. Chr. Biographische Nachrichten von Josef Haydn. W., 1810; Письмо М. П. Долгорукова // РА. 1865. № 1; Бумаги графов Александра и Семена Романовичей Воронцовых // Архив князя Воронцова. М., 1880. Кн. 18; Рассказы, заметки и анекдоты из записок Елизаветы Николаевны Львовой // РС. 1880. № 9; Васильчиков А. Семейство Разумовских: Светлейший князь Андрей Кириллович. СПб., 1882. Т. 3; Прилож. к биографии князя А. К. Разумовского. СПб., 1894. Т. 5; Ф <индейзе н> Ник. Музыка Гайдна в России (историческая справка) // РМГ. 1909. № 20 — 21; <Головина В. Н.>. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766 — 1821). М., 1911; Die Briefe W.A. Mozarts und Seiner Familie. Münch.; Lpz., 1914. Bd 2; Schmidt E.F. Joseph Haydn und die Flötenuhr // Zeitschrift für Musikwissenschaft. Lpz., 1932. H. 4; Радищев А. О человеке, его смертности и бессмертии // ПСС. М.; Л., 1941. Т. 2; МА 2, 650, 654, 731, 732, 740, 770; Ямпольский; Ливанова 1, 2; Бернандт Г. Прим. // Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 546; Вольман; Гинзбург 2; Нобокен А. Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz, 1957. Bd 1; Вольман Б. Наследие Гайдна в России // СМ. 1959. № 6; Рабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961; Feder G. Überlieferung und Verbreitung der Handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken (erste Folge) // Haydn-Studien. Münch.; Duisburg, 1965. Bd 1. Н. 1; Келдыш; Штейнпресс Б. Радищев и Гайдн // СМ. 1968. № 6; Шторм Г. Потасенный Радищев. М., 1968. С. 335 — 90; Штейнпресс Б. Музыка Гайдна в России при жизни композитора // Музыкальное исполнительство. М., 1970. Вып. 6; Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. М., 1972; Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. Lpz., 1973; Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. М., 1973; Штейнпресс Б. К творческой истории "Камаринской" // Штейнпресс Б.

Очерки и этюды. М., 1980; ИРМ 3; Карамзин Н. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 242, 334; Штейнпресс Б. Любовь к Гайдну в России // МЖ. 1986. № 9; Лотман Ю. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 47 — 56.

А. И. Климовицкий

**ГАЛУППИ** (Galuppi) Бальдассаре, по прозвищу Буранелло (18 окт. 1706, Бурано — 3 янв. 1785, Венеция), итал. композитор и капельмейстер венецианской школы. Учился в венецианской консерватории "Инкурабиле" у А. Лотти. Г. был очень любим современниками как композитор оперной, церковной, INSTR. музыки, замечательный клавирист, органист и педагог. Первые оперы Г. появились на сцене в начале 20-х гг. Он одинаково блестяще справлялся с жанрами сериал и буффа. Сотрудничество композитора с К. Гольдони заложило фундамент новой разновидности комической оперы, к-рая в 40 — 50-е гг. потеснила старинную барочную *интермедию*. Г. был мастером, чье творчество пришлось на время бурной эволюции муз. языка. Его ранние соч. создавались в эпоху высокого барокко, зрелые — в период ломки барочных норм и зарождения рокайльного, галантного, классицистского стилей. Новый тип *оперы-буффа*, созданный Гольдони и Г., был связан с переносом осн. мотивов действия на судьбу, перипетии и чувства лирических персонажей — молодой влюбленной пары. Лирика галантного типа, изящество и темперамент музыки, разнообразие сольных форм, развитые финальные ансамбли — все эти новшества комических опер Г. сохраняли значение атрибутов жанра буффа вплоть до начала 19 в.

СПБ познакомился с веселыми комедиями Г. благодаря приезду Труппы Дж. Б. Локателли. В течение 1758 — 61 она успела показать 7 опер Г. Список возглавлял популярнейший в Италии

"*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир", 1750, Венеция). За ним следовали не менее прославленные "*Il Filosofo di campagna*" ("Деревенский философ", 1754, Венеция), "*Arcadia in Brenta*" ("Аркадия в Бренте", 1749, Венеция), "*I Bagni d'Abano*" ("Купанья в Абано", 1753, Венеция), "*Il Conte Caramella*" ("Граф Карамелла", 1749, Верона), "*La Calamita de' cuori*" ("Сердечное бедствие", 1752, Венеция), "*Il Mondo alla governa, ossia Le Donne che comandano*" ("Мир наизнанку, или Женщины командуют", 1750, Венеция). Исполнение 3 последних зафиксировано в Москве, однако, судя по очень большому числу безымянных спектаклей итал. труппы, отмеченных в КФЖ и ЖДГА, можно с большой долей вероятности предположить, что они звучали и в СПб. Репертуар Труппы Локателли состоял из наиб. модных и успешно прошедших в Европе соч.; показанные итальянцами оперы Г. пленили спб. любителей мелодической прелестью и непосредственным комизмом ситуаций. Уже тогда возникло намерение пригласить Г. на должность придв. капельмейстера. Я. Штеллин, наверное не безосновательно, утверждал, что эта мысль принадлежала Петру Федоровичу. Как раз в этот период Г. достиг зенита своей муз. карьеры в Италии. По возвращении из Лондона он получил место сперва помощника, а с 1762 капельмейстера собора Сан Марко и консерватории "Инкурабили". Для муз-та это была самая почетная должность в Венецианской республике. Когда Екатерина II решила заполучить знаменитого композитора, переговоры о позволении Г. отправиться на службу к российскому двору пришлось вести по дипломатическим каналам, и лишь через год венецианский сенат разрешил маэстро 3-годовалую отлучку в Россию. 9 июня 1765 композитор оставил Венецию, чтобы отправиться в фантастическую неведомую страну.

21 сент. 1765 "СПб. вед." сообщили о его прибытии в СПб. Вместе с Г. приехали молодой тенор Дж. Сандоли, контрабасист Ф. Бьянко и, по сведениям Р.-А. Моозера, скрипач Дж. Пуппи. Г. сменил придв. капельмейстера В. Манфредини, к-рого Императрица, по-видимому, находила недостаточно блестящим для своего двора. Между тем Манфредини продолжал служить и попросился в отставку лишь зимой 1768. Во время пребывания Г. в России он, скорее всего, исполнял обязанности "другого капельмейстера и сочинителя балетной музыки", утвержденные "статом" 1766. Об этом свидетельствуют по крайней мере 3 бесспорно принадлежавших его перу балета, к-рыми сопровождалась постановка опер Г. Путаницу в этот вопрос внес Моозер, утверждавший, что прежний сочинитель балетной музыки Й. Штарцер покинул СПб в 1768, тогда как отставка и отъезд последнего в Вену состоялись весной 1765, задолго до прибытия Г. в СПб. Несомненно, что Г. нашел в Манфредини высокопрофессионального помощника, отлично знавшего возможности спб. Итальянской придворной оперной труппы. Состав ее в те годы блистал именами знаменитостей: Т. Колонны, Д. Луини, А. Масси, А. Прати. Г. подписал контракт, по к-рому за 4000 р. в год с оплатой квартиры и экипажа он был обязан сочинять и разучивать оперы и кантаты для торжественных банкетов. Однако композитор трактовал свои обязательства своеобразно. За все время пребывания в России он написал лишь одну большую оперу — "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде", либр. М. Кольтеллини, партитура в ЦМБ) и 2 кантаты: "*La Virtù liberata*" ("Освобожденная добродетель", либр. Л. Ладзарони, исполнена 24 и 26 нояб. 1765, партитура в ЦМБ) и "*La Pace fra la Virtù e la Bellezza*" ("Союз Добродетели и Красоты", либр. П. Метастазно, исполне-

на 28 июня 1766, музыка утрачена). Остальные оперы Г., шедшие на придв. сцене, — *"Didone abbandonata"* ("Покинутая Дидона", поставлена в СПб, февр.-март 1766, либр. в РНБ, партитура в ЦМБ, впервые поставлена в 1741 в Модене, затем в 1750 в Венеции и в 1764 в Неаполе), *"Il Re pastore"* ("Король-пастух", поставлена в СПб 26 сент. 1766, либр. в БРАН, партитура в ЦМБ, впервые поставлена в 1752, Парма) и буффа *"La Cameriera spirituosa"* ("Хитрая служанка", 1767, Москва) — были написаны задолго до прибытия Г. в Россию. Анекдотический указ 3 окт. 1765, повелевавший композитору к 24 нояб. с о ч и н и т ь и представить оперу "Дидона" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 112, л. 55 — 56), разумеется, не мог быть исполнен буквально. Как оказалось, даже постановку готовой оперы невозможно было осуществить в столь короткий срок, поэтому ее показывали тремя мес. позже, на последней неделе масленицы 1766. Во время репетиций Г. остался недоволен качеством орк. игры. Штелин рассказывает, что он кричал и бранился по-венециански при всякой ошибке исполнения, пока не добился желаемой точности, особенно соблюдения *piano* и *forte*. Между прочим, недовольство Г. послужило причиной того, что по его требованию был срочно выписан из Италии 1-й скрипач, в будущем многолетний концертмейстер *Придворного оркестра* Л. Скьятти. О его успешном дебюте в опере "Король-пастух" сообщил также Штелин, говоря, что более всего в этой опере имели успех дуэт и одна "ария с сольным аккомпанементом скрипки, в котором большую часть внимания приковал к себе новый скрипач Шкиати, показав свою силу и особенную манеру игры и вызвав всеобщие аплодисменты" (134).

"Дидона" была зрелищем невероятно помпезным, требовавшим огромных постановочных усилий. Об их масштабах,

в частности, свидетельствуют указы о выдаче кормовых денег и пошиве суконного платья 72 школьникам лейб-гвардейских полков, использовавшимся в качестве статистов (16 апр. и 2 марта 1766. — РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 112, л. 9; д. 115, л. 13). Пока грандиозная театральная машина набирала ход, маэстро успел сочинить к торжеству тезоименитства упомянутую кантату "Освобожденная добродетель". Ее повторение 26 нояб. очень ярко описано С. Порошиным: "...была тут музыка новая, та же самая, которая была и в Екатеринин день, сочинения г. Галуппи... Музыка чрезвычайно хороша, огромна и приятна: есть ли прилежно вслушиваться, то сердце восхищается. Е. В. чрезвычайно оною была довольна. Изволила приказывать три раза играть *da capo*" (165). В том же источнике находим сообщение об участии Г. в придв. *концертах*: "На клавикордах играл и оркестром управлял нововыезжий славной в Европе капельмейстер г. Баронелло Галуппи..." (27 сент. 1765). За эти концерты по средам после обеда в покоях Императрицы, где "Балтазар блистал на клавесине", к зиме он получил полный соболый гарнитур: шубу, шапку и муфту (Ш т е л и н, 132). Впрочем, еще более щедрым даром была вознаграждена его "Дидона" — Императрица велела поднести ему осыпанную бриллиантами золотую табакерку и 1000 цехинов с кокетливой запиской: "Этот подарок имелся для вас в завещании Дидо" (Там же, 133).

Анекдоты, подобные вышеприведенным, б. м., и не заслужили бы серьезного внимания, однако из них мы узнаем о том, что деятельность Г. в СПб была весьма разнообразной и вовсе не сводилась лишь к сочинению и постановке опер. Если "Балтазар" раз в неделю "блистал на клавесине", значит, он познакомил здешних любителей с новой певучей и связной манерой игры и с новым репер-

---

**Б. ГАЛУППИ**  
*Неизв. художник*



---

**В.Н. ГОЛОВИНА**  
*Художник И.М. Жерен*



туаром, к-рый, наряду с его собственными очаровательными сонатами, мог включать в себя соч. его современников: Дж. А. Паганелли, Д. Парадизи, Дж. Б. Пешетти, И. К. Баха. Замечание Порошина о хор. кантате Г. весьма красноречиво свидетельствует о том, что стиль венецианской конц. школы, музыки "огромной и приятной", пришелся по вкусу ушам, воспитанным звучанием *Придворного певческого хора*. А о нем, как известно, итал. маэстро с восторгом сказал: "Un si magnifico сого, mai non ho sentito in Italia" ("Столь великолепный хор, какого не слышешь в Италии"). Для этого "magnifico сого" Г. принял сочинять правосл. духовные концерты в венецианском вкусе. Соединение партесной традиции пения с элегантно-итал. полифонией, собств., и привело к рождению феномена, к-рый именуется рус. хор. концертом. Еще А. С. Фаминцын отмечал, что значение Г. по отношению к муз. иск-ву России заключалось не в его деятельности как оперного композитора, а в непосредственном влиянии его на рус. церковное пение, выражавшемся как в его собственных соч. для правосл. службы, так и в том, что ему суждено было стать учителем Д. С. Бортнянского, мн. годы стоявшего во главе российской церковной музыки (1, 205). Концерты Г. обрели в России долгую жизнь; в виде авторском, а иногда и анонимном они часто встречаются в рукоп. сб-ках 19 в. Так же, как и концерты Бортнянского, соч. Г. входили в живую традицию церковного музицирования. Наиб. обширный сб. его концертов, включающий 15 произв., хранится в РГБ. В него вошли прославленные в свое время "Готово сердце мое, Боже", "Плотию яко мертв", "Суди, Господи, обидящие меня", "Благообразный Иосиф с древа снем", "Услышит тя Господь в день печали" и др. Нек-рые из этих концертов, по свидетельству Фаминцына, были напечатаны Придв. капеллой.

Об учении Бортнянского под рук. Г. неизвестно никаких подробностей. О том, что оно было высоко ценимо и продолжительно, свидетельствуют неоднократные приказания Императрицы выplatить Г. крупную сумму "в награждение" за его занятия с молодым муз-том. Последнее распоряжение о погашении векселя на 1000 цехинов сделано 31 янв. 1780 (РГАДА, разр. 14, оп. 1, д. 31, л. 86); благодаря этому док-ту становится ясно, что связи Бортнянского с учителем не порывались в течение всего времени его пребывания в Италии. По словам Ч. Бёрни, творческим свидетельством усвоения уроков Г., одного из немногих оставшихся оригинальных гениев лучшей школы, к-рую знала Италия, является полная приложимость к музыке Бортнянского знаменитого эталона Г.: "vaghezza, chiarezza e buona modulatione" ("изящество, ясность и хорошая модуляция").

При бесспорном значении Г. для развития рус. церковной музыки наиб. монументальным памятником его пребывания в СПб все же остается опера "Ифигения в Тавриде", представленная 21 апр. 1768. По версии Штелина, композитор остановился на либр. Кольтеллини вследствие предлагавшейся в нем необычной трактовки роли хора и необыкновенного изобилия хор. номеров, дававшего Г. возможность с максимальным эффектом использовать в опере иск-во придв. певчих. Иными словами, *либретто* давало основание для сближения литургического концерта с героическим оперным стилем. До появления этого произв. на российской сцене господствующей тенденцией seria было парадоксальное сочетание преим. сольной муз. композиции с крайне многолюдной помпезностью сценических эволюций. В "Ифигении" это противоречие устранилось не только действительностью хор. эпизодов, где хор то комментировал события, то вступал в диалог с героями, но и включением



танцев в развитие сюжета. Г. *Анджолони*, годом раньше приехавший из Вены, вместо обычных для сериал вставных самостоятельных балетов снабдил постановку "Ифигении" сравнительно краткими танцевальными интермедиями: балетами фурий, матросов, благородных скифов и т. д., продолжая т. о. развивать новое классицистское представление о единстве действия, впервые явленное на сцене в "*Orfeo ed Euridice*" ("Орфей и Эвридика") К. В. *Глюка* (также пост. с танцами *Анджолони* в 1762). Вместе с тем опера Г. с ее явственным стремлением к сакрализации действия и ораториальности приобретает значение произв., в определенной мере моделирующего специфику спб. оперного стиля. Тенденции, намеченные постановками опер *Ф. Арайя* и *В. Манфредини*, приобретают здесь законченность, благородную соразмерность (см. *Арайя Ф.*, *Опера-сериал*).

Премьера "Ифигении в Тавриде" была последним крупным событием спб. карьеры Г. 8 июля 1768 "СПб. вед." объявили о его отъезде. Квартировал Г. в СПб в Большой Миллионной, в доме купца Папанелопуло, в к-ром снимал квартиру и *Манфредини* и где впоследствии чаще всего селились итал. капельмейстеры.

Несмотря на высокую репутацию Г. в Европе [к-рую *Бёрни* подтвердил в следующих словах: "Его сочинения всегда изобретательны и естественны; и я могу добавить, что он хороший контрапунктист и друг поэзии. Первое подтверждается его партитурами, последнее — мелодиями, которые он пишет на слова и в которых экспрессия его музыки всегда соответствует, а часто и совершенствует чувство автора" (87)], несмотря на его несомненный успех в СПб, он был здесь скоро и бесповоротно забыт. Произв. Г. исчезли из оперного репертуара, имя его не встречается в рукоп. сб-ках арий. Единственная старинная копия соч. Г., помимо упом. партитур, хранящихся в ЦМБ, —

это небольшое *Credo*, включенное в собр. произв. итал. композиторов 18 в. (РНБ, ф. 891, оп. 1, д. 8). Неожиданно быстрое исчезновение Г. из сферы спб. видского музицирования объясняется, по-видимому, тем, что его муз. язык неск. "отставал" от быстро наступавшего классицизма, и "старик *Галуппи*", как именовал его, вероятно, не только *Штелин*, скоро сделался в глазах спб. публики символом прекрасного, но ушедшего в прошлое муз. века.

*Арх.*: РГАДА, разр. 14, оп. 1, д. 31, л. 86; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 112, л. 9, 55 — 56; д. 115, л. 13; РНБ, ф. 891, оп. 1, д. 8.

*Лит.*: СПб. вед. 1765. 21 сент.; 1768. 8 июля; *Порошин*; *Eitner*; *Фаминцын* 1; *Финдейзен*; *Штелин*; *MR*; *Della Corte* А. *Baldassare Galuppi, profilo critico*. Siena, 1948; *МА 2*; *Ливанова*; *Chiminatto* А. L. *The Liturgical Works of Baldassare Galuppi*. Northwestern univ. press, 1959; *EdS*; *Бёрни* 1770; *Келдыш*; *МЭ*; *Grove*; *ИРМ* 2, 3; *Parsons*.

*А. Л. Порфирьева*

**ГАНЦ**, Г а н с, Г а н т ц (Hans — транскрипция Л. И. Ройзмана, не подтвержденная документально) (? — ?), инстр. мастер (орган, фп., клавиорган). Занимался продажей клавишных инструментов. Имеются сведения о его работе в СПб в 1788 — 1792, 1795. Жил на Вас. о-ве по 4-й линии в д. № 189; с мая 1791 — по 7-й линии в д. № 147. Инструменты с его клеймом неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 17 марта 1788): "В 4 линии по б. проспекту под № 189 у инструментного мастера Ганса продаются с 12-ю голосами большие органы, в коих вышины 5, ширины 4, а глубины 1 и три четверти аршина, которые все уложены в ящики. Тут же есть для продажи фортепиано". П. Н. Столпянский, цит. это объявл., искажил текст и фамилию мастера: "Ган". Им же ошибоч-

но объединены в одном лице 2 разных человека: Г. и др. INSTR. мастер — *Гинц* (174). Н. Ф. Финдейзен ограничил деятельность Г. 1791 — 96, но без ссылок на источники. Ройзман, ссылаясь только на вышеприведенное объявл., считал временем деятельности Г. — органного мастера — лишь 1788.

*Лит.*: СПб. вед. 1788. 17, 21 и 24 марта; 1789. 10 и 13 июля, 21 и 25 дек.; 1790. 7 и 14 мая; 1791. 4 и 11 апр., 30 мая, 3 июня, 4, 8 и 11 июля, 19 и 26 дек.; 1792. 14, 17 и 21 сент.; 1795, 27 февр., 2 и 6 марта, 27 нояб.; Столпнянский; Финдейзен 2; Ройзман.

*В. В. Кошелев*

**ГАРАНИ** (Garani) Нунциата (? — ?), итал. певица, сопрано. Уроженка Болоньи [в опубл. в СПб *либретто* к премьерам опер *Ф. Арайи "Bellerofonte"* ("Беллерофонт", 1750) и *"Alessandro nelle Indie"* ("Александр в Индии", 1759) Г. именуется "болонянской"; Р.-А. Моозер называет местом ее рождения Венецию]. В СПб — в 1750 — 62. Была приглашена А. *Ринальди* в *Итальянскую придворную оперную труппу* как актриса комедийного амплуа и заняла освободившуюся после отъезда Р. *Рувинетти-Бон* вакансию. Помимо регулярных выступлений в *интермедиях* (совм. с П. К. *Компасси*) с успехом исполняла роли в *операх-сериях*, участвовала в *придв. концертах*. Я. *Штелин* писал о ней как о "прекрасной певице и еще лучшей артистке" (92). Ее оклад в 1757 составлял 1500 р. Со 2-й пол. 50-х гг. имя Г. регулярно упом. в связи с муз.-театральной хроникой Ораниенбаума. Оставаясь на имп. службе, певица вместе с тем часто выступала на сцене великокняжеской резиденции. Здесь ей также были поручены обязанности вок. педагога. У нее обучались пению воспитанники Ораниенбаумской балетной школы, в т. ч. и будущий композитор М. С. *Березовский*.

По-видимому, в. кн. *Петр Федорович* покровительствовал артистке. Когда по воцелении на престол он распорядился об увольнении с придв. службы ряда муз-тов, это не коснулось "буфонши мамзель Гарани", за к-рой сохранилось и место, и прежнее жалованье (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 4 а). Вероятно, это обстоятельство впоследствии решило ее судьбу. Вскоре после дворцового переворота, 31 июля 1762, последовал указ *Екатерины II*, предписывавший певице оставить службу (там же, д. 104, л. 35). В сент. Г. покинула СПб (объявл. об отъезде в "СПб. вед." от 6 сент. 1762).

*Поли*: (?) — *"La Preziosa ridicola"* ("Смешная жеманница") Дж. *Орландини*, 1750; Ливьетта — *"Livieta e Tracollo"* ("Ливьетта и Траколло") Дж. Б. *Перголези*, 1750; Бризеида — *"Bellerofonte"* ("Беллерофонт"), 1750; Пульхерия — *"Eudossa incoronata"* ("Евдоксия венчанная"), 1751; Земира — *"La Corona d'Alessandro Magno"* ("Корона Александра Великого"), между 1750 и 1752; Эриксена — *"Alessandro nelle Indie"* ("Александр в Индии"), 1755; Беллерофонт в одноим. опере, Ораниенбаум, 1757; Урания — *"Urania vaticinante"* ("Пророчество Урании"), кантата с хором, Ораниенбаум, 1757; Гандарт — "Александр в Индии", Ораниенбаум, 1759 (все соч. Ф. Арайи); Шитальк — *"Semiramide riconosciuta"* ("Узнанная Семирамида") В. *Манфредини*, Ораниенбаум, 1760; Исмена — *"Seleuco"* ("Селевк") Арайи, Ораниенбаум, 1761; Медарс — *"Siroe"* ("Сироз") Г. Ф. *Раунаха*, 1761; Добродетель — *"La Pace degli eroi"* ("Мир героев") Манфредини, 1762.

*Арх.*: РГИА, ф. 466, д. 103, л. 4 а; д. 104, л. 35.

*Лит.*: АДИТ 2, 61 — 62; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете; Штелин; МА I; Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Л., 1983.

*Е. С. Ходорковская*

**ГАРТМАН** (Hartmann) Иоганн Готфрид (так в контракте), у Э.Л. Гербера ошибочно именуется Петер Август (2-я пол. 18 в., Гамбург? — 1828, СПб), нем. скрипач. Играл на скрипке у А.Я. Ромберга (брата знаменитого виолончелиста) и в 1795 поступил в руководимый Г.А. Пари оркестр фр. оперы в Гамбурге. По рекомендации последнего 26 сент. 1799 был принят на службу в *Дирекцию императорских театров* в СПб, причем, согласно контракту, он был обязан играть "во всех больших французских операх комических, операх буффа, во всех пьесах с водевилями, как и в балетах — пантомимах и в пьесах дивертисеман" (АДИТ 2, 545); его жалование составило 900 р. (после 1801 — 1600 р.). Г. был известен и как прекрасный скрипач-солист, концертировавший в Германии. В России он также выступал с сольными *концертами*. Сохранилось по меньшей мере одно свидетельство его успехов на этом поприще. Лейпцигская АМЗ, описывая муз. увеселения во время торжеств по случаю коронации Александра I в Москве в 1802, особо отмечала "юного г. Гартмана, выходца из Гамбурга", к-рый восхитил присутствующих великолепным исполнением произв. *Гайдна* и *Моцарта*, так же как и отличными соло собственного сочинения.

*Лит.*: Гербер; АДИТ 2; МА 2.

Л.М. Бутир

**ГАРТМАН** Симон (? — 1788, Москва), выдающийся арфист нем. происх., жил в СПб и работал в *Воспитательном обществе благородных девиц* с 1 янв. 1784 до начала 1788 (оклад 300, позже 350 р. в год, не считая платы за струны для арфы и за пользование собственным экипажем. — РГИА, ф. 2, оп. 1, д. 292, л. 77).

До приезда в Россию Г. концертировал в Париже (1770), затем жил в Лионе, где в 1777 издал 3 дивертисмента для арфы и скрипки и Сонату для 2 арф.

В СПб, помимо педагогической работы в Смольном ин-те, Г. концертировал, давал уроки в аристократических домах, основал класс арфы в *Воспитательном доме*. Жил Г. у гр. А.Б. Куракина.

Из соч. Г. петерб. периода известны 2 сонаты для арфы или клавесина с сопр. скрипки *ad libitum*, оп. 8, посв. кн. Е.А. Вяземской (ОР РНБ, ф. 550, ОСРК, F XII) и 3 сонаты, посв. гр-не Остерман.

В начале 1788 арфист уехал в Москву. 20 марта состоялся его *концерт* в Петровском театре, в анонсе этого концерта Г. рекламировал себя "известным виртуозом, который имел счастье быть слушан при разных европейских дворах" (Моск. вед., 1788, 15 марта). В этом же объявл. предлагались для продажи арфы и муз. лотерея собственного изобретения. В конце года Г. скоропостижно скончался.

*Арх.*: ОР РНБ, ф. 550, ОСРК, F XII; РГИА, ф. 2, оп. 1, д. 292, л. 77.

*Лит.*: Моск. вед. 1788. 15 марта; Черепнин и Н.П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. 1764 — 1914. Пг., 1915. Т. 3. С. 439.

А.Д. Тугай

**ГАСПАРИНИ** де Купис (Gasparini, Gasperini de Cupis), Г а с п е р и н и Джулия (? — ?), итал. певица, сопрано. В 1782 — 1795 выступала в Неаполе, Парме, Венеции, Милане. В 1795 в составе *Труппы Ж.Астаритты* прибыла в СПб. Антрепренер пригласил ее на первые буффонные роли, к-рые она должна была исполнять поочередно с Т. Сапорити. То, что Г. довелось быть примадонной в компании, отличавшейся исключительно сильным составом, характеризует ее как прекрасную певицу. В 1799 она была приглашена на имп. сцену на чрезвычайно выгодных условиях: при окладе 4000 р. в год, 600 р. "квартирных" и 600 р. "воажных" ей гарантировали 2 ежегод. бенефиса по 2000 р. каждый. Этот беспрецедентный

контракт был, однако, расторгнут в 1801 из-за болезни певицы — ее прошение об отставке удовлетворили 22 июня (АДИТ 3, 66).

Роли: Розина — Ф. Бьянки. "*La Villanella garita*" ("Похищенная крестьянка"); Ракелина — Дж. Паузиелло. "*La Molinara*" ("Мельничиха"); Лизаура — Дж. Сарти. "*Gli Amanti consolati*" ("Утешенные любовники"); Анжелика — В. Мартин-и-Солер. "*Il Burbero di buon cuore*" ("Благодетельный грубиян"); Лукреция — Паузиелло. "*Gli Zingari in fiera*" ("Цыгане на ярмарке"); Розина — Дж. Николини. "*Le Nozze campestri*" ("Деревенские свадьбы"); Джелинда — Паузиелло. "*Le Gare generose, ossia Gli Schiavi per amore*" ("Состязания в великодушии, или Невольники любви"); участвовала также в операх: Д. Чимароза. "*La Ballerina amante*" ("Влюбленная балерина"); Ж. Астаритта. "*I Visionari*" ("Мечтатели"); Мартин-и-Солер. "*La Festa del villaggio*" ("Деревенский праздник"); Астаритта. "*Rinaldo d'Aste*" ("Ринальдо д'Аст") (роли неизвестны).

Лит.: *Giornale musicale del teatro italiano...*; АДИТ 2, 3; МА 2.

Е. С. Ходорковская

ГАССМАН (Gassman) Флориан Леопольд (3 мая 1729, Новый Мост — 20 янв. 1774, Вена), композитор чеш. происх., учился у падре Дж.Б. Мартини. Успех его опер на сценах Италии способствовал приглашению Г. в Вену, где он вскоре достиг должности придв. капельмейстера. Г. был гл. представителем венской ветви буффа, отличавшейся от итал. мелодикой и оркестровкой. В его ариях встречаются реминисценции фр. романса и шансон, венской песни. Когда его мелодии обретают широкое дыхание, в них ощущаются проблески "моцартовского", особенно там, где композитор стремился к выражению страстного томления. Наиб. популярной в Европе стала буффа Г. "*La Contessina*" ("Графиня", 1770), написанная для празд-

ника по случаю свидания Иосифа II с Фридрихом Великим. В СПб эту оперу показывала Труппа М. Маттеи и А. Оречи в карнавал 1779. Др. опера Г. "*L'Amore artigiano*" ("Любовь ремесленника", 1772 ?), весьма любимая в Вене, исполнялась в СПб Итальянской придворной оперной труппой в 1785 — 86. В ИРМ 3 выражено сомнение по поводу авторства обеих названных опер. Что касается "Графини", то Р.-А. Моозер вполне основательно полагал, что если Труппа Маттеи и Оречи исполняла оперу Г. в Копенгагене, то вероятнее всего, что ее же она представляла и в СПб. Партитура "Любови ремесленника" сохранилась в ЦМБ, а в АДИТ 3 (213) есть сведения о монтажке спектакля, не оставляющие сомнений в том, что ставилась именно опера Г. (см. Каноббио К.).

Лит.: СПб. вед. 1779. 22 янв.; АДИТ 3; МА 2; А б е р т I, 1, 459 — 60; G r o v e; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

ГАТРИ (Guthrie), Г а с р и, Г у т р и Мэтью (? — 1807, СПб), шотл. врач, в СПб служил в Сухопутном шляхетном кадетском и Артиллерийском корпусах, состоял чл. Музыкального клуба. Г. — один из основоположников этнографии рус. народа. В его труде "*Dissertation sur les antiquités de Russie*" (СПб., 1795), представленном в Корол. об-во шотл. антиквариев, подробно описаны мифология и нар. верования, обряды, обычаи, праздники, игры и т.п. Г. уделил внимание и нар. песне (9 песен, в т. ч. "А мы просу сеяли", "Во поле береза стояла" и др., напечатаны в Прилож. к дис.), его наблюдения достаточно оригинальны и свидетельствуют о непосредственном знакомстве с нар. бытом и разл. формами нар. музицирования. Особенно ценны сообщаемые Г. сведения о рус. нар. инструментах и инстр. музыке.

Лит.: Ф и н д е й з е н 2, 328 — 31; МЭ.

А. Л. Порфирьева

**ГАЦЦАНИГА** (Gazzaniga) Джузеппе (5 окт. 1743, Верона — 1 февр. 1818, Крема), итал. композитор, ученик Н. Порпоры и Н. Пиччинни, принадлежал к последнему поколению прославленных творцов оперы-буффа 18 в. В 1770 — 80-х гг. жил в Венеции, где и написал принесшую ему славу оперу "Don Giovanni, o sia Il Convitato di Pietra" ("Дон Жуан, или Каменный гость") на либр. Дж. Бергати (1787). Эта опера прошла по всем сценам Европы от Лондона до Лиссабона. Она была известна В. А. Моцарту и Л. Да Понте и в какой-то степени послужила для них прообразом. В СПб "Дон Жуан" Г. не ставился, единственная опера этого мастера "*La Locanda*" ("Гостиница", 1771, Венеция) была показана *Труппой М. Маттеи* и А. Оречи в конце 1778.

Лит.: MR; MA 2; EdS; Grove; ИРМ 3; Аберт II, 4.

А. Л. Порфирьева

**ГЕНШ** Федор Вениаминович (1764, ? — ?), чиновник, "из учительских детей". Переводил с нем. и фр. яз. комические оперы и комедии (исполнялись и печатались преим. в Москве). Одноактная комическая опера "Нетрусов, или Вор в саду" была опубл. также в СПб (год изд. не указан). Наибольшую известность имели переведенные Г. комические оперы "*Les Deux avares*" ("Два скупых") Ш. Ж. Фенуйо де Фальбера, музыка А.-Э.-М. Гретри, и "*Le Tonnelier*" ("Бочар") Н. М. Одино и Ф. А. Кетана, музыка Ф. Ж. Госсекса, шедшие в Москве.

Лит.: СКРК I; СРП.

А. Н. Крюков

**ГЕРСТЕНБЕРГ** (Gerstenberg) Иоганн Даниэль (26 марта 1758, Франкенхаузен — 7 дек. 1841, Хильдесхайм), печатник, издатель, книготорговец, композитор. В 1787 — 88 издал в Лейпциге свои кла-

вирные сонаты и песни. Работал в Киеве школьным учителем. В СПб жил с 1791 до 1796, после чего вернулся в Германию, не порывая, однако, связей с Россией. В начале петерб. периода занимался торговлей нотами и муз. инструментами, книгами, гравюрами, барометрами и пр., в 1792 — 94 выпускал журн. "Врачебные ведомости". Нотоиздательской деятельностью начинает заниматься с 1793. Ноты выходят под фирменным обозначением "Герстенберг и Комп." (с вариантами на иностранных яз.), с 1796 — "Герстенберг и Дитмар". С приездом в Германию открывает филиал компании в Готе. Как следует из объявл. в "СПб. вед." за 1795 (12 февр.), "книжная и музыкальная лавка" Г. находилась в "Большой Морской в доме Шарова под № 122". Тексты к изд. Г. печатались в типографии И. К. Шнора, ноты же гравировались и печатались у самого Г. Портреты композиторов для ряда его изд. гравировал И. Х. Набгольц. После отъезда Г. изд-во перешло к его компаньону Ф. А. Дитмару. Несмотря на относительно краткое пребывание в СПб, Г. успел внести поистине неоценимый вклад в рус. муз. культуру. Он первым среди спб. изд. начал выпускать муз. журнал на рус. яз., опубликовал первую рус. биографию И. С. Баха, впервые в России издал соч. Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Его изд-во не знало себе равных в СПб по кол-ву выпускаемых нот. Отдавая себе отчет в том, что "очень еще мало вышло у нас теоретических о музыке сочинений" ("Предуведомление от издателей" в "*Карманной книге для любителей музыки на 1795 год*"; см. *Наука и музыка*), Г. стремился к широкому распространению знаний о западно-европейской муз. культуре. В то же время он пытался внести посильный вклад в развитие рус. муз. традиции. В упомянутом выше "Предуведомлении" читателям предлагалось присылать в изд-во "настоящие Российские музыкальные со-

чинения и новейшие, не изданные еще в печать простонародные песни". Г. широко привлекал к работе выдающихся рус. муз-тов конца 18 в. Первое из известных спб. изд. Г. — кантата на бракосочетание в кн. *Александра Павловича*, написанная *И.В. Гесслером* на итал. либр. *И.А. Вертеса* (1794). В этом же году Г. выпускает неск. небольших тетрадок с соч. *Й. Гайдна*, *В.А. Моцарта*, *Д.Г. Тюрка*, *К. Диттерсдорфа* и рус. нар. песнями в разл. обработках. С этого же времени, по-видимому, начинается сотрудничество Г. с *И.Е. Хандошкиным*, 6 рус. песен к-рого ("на две скрипки") он издал к концу года. Среди др. изд. этого времени следует выделить "Выбранные лучшие арии из оперы, называемой «Волшебная флейта», сочинения г. Моцарта", с рус. и нем. текстами. С мая 1794 начинается журнально-издательская деятельность Г. Первым его предприятием в этой области стал "Санкт-Петербургский музыкальный магазин для клавикордов или пиано-форте, посвященный женскому полу и любителям сего инструмента" (не обнаружен). В дальнейшем Г. удается осуществить целый ряд изд. такого рода (см. *Журналы нотные*). Между 1794 и 1796 печатались многочисл. соч. *И. Плейеля*, *М. Клементи*, *Н.М. Далеирака*, *О.А. Козловского*, *А.Ф. Тица* и мн. др. Большая часть изд. предназначалась для любителей музицирования, однако довольно часто печатались сольные соч. и ансамбли, требовавшие незаурядного мастерства. Среди них были "большие сонаты" Плейеля для фп., скрипки и виолончели; Г. также был одним из первых изд. крупных камерных соч. *А. Эберля*, одного из "малых мастеров" венской классической школы. Среди изд., выпущенных в последние годы века, выделяется "Песенник, или Полное собрание старых и новых Российских народных и протчих песен для фортепиано..." (1797 — 98; см. *Герстенберга И.Д. и Дитмара Ф.А. сб.*).

Источником сведений о мн. изд., к-рые не только печатались, но и продавались Г., служат объявл. в "Повестках" к его "Магазину общепользных знаний и изобретений" (см. *Журналы нотные*), в прилож. к "Песеннику" (см.: *Во ль м а н*, 218; *Л и в а н о в а* 1, 340 — 46, 383 — 84). Приведены данные такого рода и в прилож. к "Карманной книжке для любителей... на 1796 год". В перечень продаваемых изд. входили и книги о музыке, среди к-рых пособия по клавирному исполнительству *И.Ф. Кирибергера*, *Ф.В. Марпурга*, *Д.Г. Тюрка*, *К.Ф.Э. Баха*, трактаты по генерал-басу, "Музыкальное путешествие" *Ч. Бёрни* в нем. переводе. Круг этих работ достаточно показателен для педагогики того времени (см. *Образование музыкальное*) и характера интересов муз-тов и просвещенных любителей СПБ. Продавались также муз. инструменты: "кларинеты из черного дерева 50 р. каждый", "гобои букового дерева по 40 р. пара" и др. Деятельность Г. и его сотрудников в полной мере не исследована. В книгохранилищах СПБ, в др. городах б. Российской империи мн. из его изд. не обнаружены. Часть их хранится в б-ках Германии и др. стран Европы. Не исследовано также комп. творчество Г. в петерб. период.

*Лит.*: *Eitner*; *Финдейзен*; *МА* 2; *Ливанова Т.Н.* И.С. Бах и русская музыкальная культура // *Известия АН СССР*. 1951. Т. 8. Вып. 5; *Ливанова* 1, 2; *MGG*; *Ливанова Т.Н.* Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956; *Lehmann D. J. D. Gerstenberg und die Anfänge des musikalischen Verlagswesens in Russland am Ende des 18. Jh.* // *Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas*. В., 1958. Bd 1; *Hopkinson C.* Notes on Russian Publishers. Cambridge, 1959; *Mooser R.-A.* L'apparation des œuvres de Mozart en Russie // *Mozart Jahrbuch*. 1967; *Gerstenberg W.* Aus Petersburger Anfängen des Verlegers *J.D. Gerstenberg* // *Musik und Verlag: Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*. Kassel, 1968;

Steinpress B. Haydn's Oratorien in Russland zu Lebzeiten des Komponisten // Haydn-Studien. 1969—70. Bd 2; Grove.

В.Г. Карцовник

**ГЕРСТЕНБЕРГА И. Д. И ДИТМАРА Ф. А. СБОРНИК:** "Песенник, или Полное собрание старых и новых Российских народных и протчих песен для фортепиано, собранныя издателями" (В 3 ч. СПб., 1797? — 98?) — исключительно важный источник, показывающий интересы образованной части петерб. публики к песне. Эти интересы затрагивали два направления песенной культуры 18 в. — относящееся к традиционному фольклору и ориентированное на западно-европейскую пасторальную и романсово-элегическую поэзию и на ритмы *менуэта*, сицилианы и т.п. (см. *Канцонетта*, *Романс*, "*Российская песня*"). Среди нотных сб-ков 18 в. с песнями данная публ., включающая 140 прозв., — самая крупная.

Г. и Д. с. с его напевами, представленными в клавирном изложении (без вок. строчки), предназначен для муз. подготовленного круга лиц. Назв. же сб., где слово "народный" является ключевым, и титульный лист его с изображением крестьян, услаждающих себя музыкой, свидетельствуют о большой привлекательности для образованного читателя конца 18 в. (а возможно, и вообще о моде среди столичных горожан самых разных слоев) песни либо действительно традиционно-фольклорной, либо имитирующей ее стилистику. Именно в эти годы завершается изд. "Собрания русских простых песен с нотами" В.Ф. Трутковского и переиздается 1-й вып. этого муз. труда, а также появляется "Собрание народных русских песен с их голосами" А.Ф. Львова и И. Прача (см. *Трутковского В.Ф. сб.*; *Львова А.Ф. и Прача И. сб.*), из к-рых Г. и Д. с. заимствует в общей сложности 43 прозв.

В целом же Г. и Д. с. существенно отличается по направленности от собр. Тру-

товского или Львова — Прача. В последних нар. песни или подражания им занимают подавляющую часть корпуса сб., а образцам буколической или чувствительно-романсовой поэзии вроде "Хоть черна ряса кроет мой сильный жар в крови" или "У реки птичье стадо я с утра стерегла" отведено не более 5 номеров в каждом. Напротив, Г. и Д. с. в большей своей части посвящен именно *пасторальям* и романсам — анонимным и авторским. В этом он продолжает традицию песенных собр. без нот М.Д. Чулкова, Н.И. Новикова, М.И. Попова, где простонар. песни составляют меньшинство по сравнению с текстами в жанрах, ведущих свое происхождение из фр. поэзии.

Так, в Г. и Д. с. вместе с переизд. содержится 55 прозв., условно говоря, фольклорного типа, или, как их называли в ту пору, "простонародных" (50 русских и 5 малороссийских). Это кол-во определено по поэтическим текстам, без учета напевов. К ним нужно добавить 2 — 3 лит. соч., вошедших в крестьянский песенный обиход и записанных в деревне уже в наше время, — напр., приписываемая М.В. Ломоносову пастораль "Молчите, струйки чисты" (№ 35), превратившаяся в любимого до сих пор в деревне "Сережупастушка" ("Гуляла я в садочке"). С напевом она опубли. примерно в 15 сб-ках фольклора.

Что касается романсов и пасторалей, то Г. и Д. с. является самой крупной в 18 в. публ. соч. подобного рода, значительно превосходя по кол-ву пьес "Собрание наилучших российских песен", изданное в СПб в 1781 "иждивением Ф. Мейера", или "Новый российский песенник" (СПб., 1792), изданный "иждивением Т. Полежаева", — 82 — 85 единиц против 30 или 50. Как муз. источник по европеизированной рус. лирике 18 в. Г. и Д. с. не сравним ни с какими печ. или рукоп. источниками того времени. Г. и Д. с. представляет чи-

тателю наиб. широкий круг поэтов, чьи стихи нашли муз. воплощение, причем соч. И. Ф. Богдановича, А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова, М. И. Попова, В. В. Капниста, И. И. Дмитриева, Ю. А. Нелединско-Мелецкого, Г. А. Хованского и др. связаны с пасторально-романсовой линией в песне 18 в., а С. М. Митрофанова, М. Л. Нарышкиной, Ф. Г. Волкова (их авторство предположительно) — с престоляр.-песенной. Широки круг авторов музыки в Г. и Д. с., куда включены напевы Ф. М. Дубянского, О. А. Козловского, наиб. известных создателей т. н. "российских песен", а также соч. А. Булланта, А. Н. Дездема, В. Мартин-и-Солера (арии из опер). Надо упомянуть и тех муз-тов, чьи фп. изложения песен были взяты в Г. и Д. с. из более ранних нотных сб-ков и фп. вариаций. Помимо Трутовского и Прача это С. Жорж (№ 15), В. Пальшау (№ 87), Б. Ф. Рёбенштейн (№ 12, 89), Сегельбах (№ 25). Их вариации как раз и изданы фирмой "Герстенберг с тов."

И еще одна подробность Г. и Д. с. заслуживает внимания. Данное собр. вышло в павловское время. В нем, в отличие от сб-ков Трутовского или Львова — Прача, нет исторических и солдатских песен, поскольку таковые относились к событиям, происходившим в царствование *Екатерины II*, и к героям того времени. Исключение сделано лишь для Суворова, к-рый именно в 1797 был отправлен *Павлом I* в ссылку в свое имение. В том же году песня, прославляющая его, была опубл. в Г. и Д. с. ("Нынче времечко военно" — № 9). Это свидетельствует о политических симпатиях изд.

Но если отсутствие исторических песен было вынужденным, то нельзя не признать, что оно пошло на пользу Г. и Д. с. Песни эти б. ч. носили у Чулкова или Трутовского верноподданныйский характер. Без них Г. и Д. с. выиграл, оставшись своего рода дневником частной жизни.

Г. и Д. с. оказался совершенно исключен из истории рус. музыки, разделив судьбу Собр. Трутовского. Последнее, однако, было извлечено из небытия еще в самом начале 19 в., а Песенник — даже после упоминания о нем В. Ф. Одоевского в ст. "Русская и так называемая общая музыка" — оставался неизвестным вплоть до 1955. Тогда о нем появилось в печати сообщение Б. Л. Вольмана. Под общей ред. последнего в 1958 состоялось образцовое переизд. Г. и Д. с.

По сведениям публикатора, в российских б-ках сохранилось лишь 2 экз. 1-го вып. Г. и Д. с. (ГММК, № 312; РГБ; Музей книги) и по одному экз. 2-го (РГБ, МЗ Р1/484-22) и 3-го вып. (БРАН). Последующие разыскания в петерб. хранилищах показали, что в каталоге отд. редкой книги БРАН 3-я ч. его не числится, но числятся первые 2 вып. Однако в фонде данной б-ки они отсутствуют с 1978. В личном ф. Вольмана в КИ РИИИ отсутствуют и фотокопии, с к-рых осуществлялось переиздание Г. и Д. с.

В сер. 19 в. в распоряжении П. А. Бессонова (филолога, издававшего Песенное собр. П. В. Киреевского, и библиофила) находились 2 вып. Г. и Д. с. С ними знакомился Одоевский, оставивший на бывшем у него экз. заметки о датировке изд. ("не позднее 1780 — 1790 годов") и об уровне его подготовки, к-рый, по мнению князя, был не на высоте: "...неправильность ударений на каждом шагу".

История Г. и Д. с. начинается с того момента, когда со страниц *"Карманной книги для любителей музыки на 1795 год"* изд. обратились к публике с просьбой сообщать им "настоящие Российские музыкальные сочинения и новейшие, не изданные еще в печать престолярные (курсив мой. — М. Л.) песни" для последующей их публ. в ежегоднике, а затем и для отдельного изд. Год спустя изд. поблагодарили в печати лиц, от к-рых был получен мате-



риал, и заявили о продолжении работы. В 1797 в "СПб. вед." от 10 июля появилось объявл. о продаже 1-го вып., а через год анонсировалась продажа 2 остальных его вып. (СПб. вед., 1799, 26 июня, 21 июля). Бессонов выдвигал доводы о переизд. по крайней мере 1-го вып. Г. и Д. с., но сохранившиеся экз. не позволили Вольману подтвердить с полной уверенностью это предположение.

Замысел Г. и Д. с., состоящего из муз. приношений читателей, можно рассматривать как ранний прообраз будущей фольклорно-собирательской работы в части организации сети корр. Но, целиком полагаясь на корр.-доброхотов, изд. ставили свое предприятие в полную зависимость от притока материала. Видимо, этот план удался далеко не в полной мере.

Впервые полностью (имеется в виду и текст, и напев) в Г. и Д. с. опубл. 7 простонар. песен (№ 21, 34, 48, 82, 109, 121, 136) и 8 романсов и пасторалей (№ 66, 85, 89, 95, 99, 117, 122, 124). Еще 44 песни (соотв. 18 и 26 образцов) ранее были изданы без мелодий, и только благодаря Г. и Д. с. можно узнать, как же они пелись. И, наконец, 14 песен — 3 нар. (№ 19, 24, 25) и 11, созданных поэтами (№ 17, 47, 52, 55, 59, 71, 79, 88, 92, 113, 119), даны в Г. и Д. с. с новыми напевами, хотя ранее они публиковались с нотами, а в числе авторов музыки значился такой известный композитор, как Козловский. В общей сложности Г. и Д. с. познакомил читателей с 73 ранее не издававшимися напевами (ср.: в 1-м изд. Собр. Прача таких же муз. новинок было только 61).

Помимо того, немало ранее опубликованных песен имеют в Г. и Д. с. варианты отличия от предыдущих публ. Подобное не редкость в массовой печ. продукции 18 в., что свидетельствует о жесткости контроля устной традиции над изд. песен (если речь идет о простонар. песнях) либо о таком же жестком контроле общественных

муз. стереотипов в отборе модных романсов. Желание угодить массовому вкусу заставляло публикаторов постоянно искать наиб. популярные версии мелодий и текстов (в тогдашних понятиях это могло означать и "наиболее точные", "правильные") или же заменять устаревающее, не заботясь о неприкосновенности слов и музыки. Поэтому, к примеру, дуэт из оперы "Федул с детьми" Мартин-и-Солера представлен в Г. и Д. с. не в авторском изложении, а по записи с чьего-то исполнения (скорее всего, это устный источник), оживлявшего легкими вок. украшениями довольно-таки простодушную мелодику (см. № 65).

И здесь надо отметить, что в поиске лучших вариантов Герстенберг и Дитмар не делали исключения для песен, ранее ими же напечатанных. Если требовалось, они шли на удорожание издательских издержек и заново гравировали ноты, не повторяя прежних оттисков, к-рые, по их мнению, были менее интересны читателю. Так, песня "Тобой всечасно мысль питая" Дубянского, изложенная в "Карманной книге... на 1795 год" в форме модулирующего периода и оттого звучащая неустойчиво, получила в Песеннике иное продолжение с завершением в исходной тональности, что было ближе тогдашнему массовому вкусу (см. № 119). По тому же расчету на более простой уровень музицирования изд. предочли в песнях № 47, 79, 88 ("Достигнувши тобою" и др.) напевы Дубянского и анонима из сб. Ф. Мейера напевам Козловского, хотя те же песни с музыкой последнего фирма "Герстенберг с тов." напечатала еще в 1795.

Специальный вопрос — качество записи нар. песен, впервые опубликованных в Г. и Д. с. Около десятка напевов из этой группы до сего дня живут в фольклоре. Они имеют мелкие разночтения с современными вариантами, естественные для устной традиции, — см. напевы "Ах,

у наших у ворот" (№ 21), "Я по цветочкам ходила" (№ 31), "Ехал казак за Дунай" (№ 83), "Во пиру была" (№ 109), а также "Мальбрук на войну едет" (№ 82) и др. Какие-то из них со временем прикрепились к др. текстам, но само сходство муз. материала доказывает достоверность передачи бытовавшего тогда фольклорного репертуара в Г. и Д. с.

Не всегда, однако, первопубликуемая нотная запись оказывалась в Г. и Д. с. подлинным нар. напевом. Так, к простонар. песне "Ах ты, матушка" (№ 49) была чрезвычайно неуклюже приспособлена песенка баркарольного ритма "Приятна, весела" (№ 50), сочиненная Фракманом на стихи С. Каргопольского, а "Во саду ли, в огороде" (№ 62), изданная с известным своим напевом еще И. Прачем, получила в Г. и Д. с. музыку от "российской песни" Козловского "Естьли б ты была на свете" (№ 71). В др. случаях можно предположить анонимное новаторство — напр., когда текст нар. характера давался с собственным напевом в виде нормативного периода ("Я пойду ли молоденька" — № 19) либо имел мелодию то в ритме менуэта ("Загулял я, молодец" — № 24/54), то с характерно глыбовскими декламационными интонациями ("Я по бережку ходила" — № 6) и др.

Во всех подобных случаях налицо подделка нар. мелодии. Иногда сост. хотели таким способом снабдить напевом песни, опубл. еще в 1770-е гг. Чулковым. С музыкой они не издавались, а к концу века, видимо, вышли из живой фольклорной традиции. Иногда же авторы "Песенника" просто заменяли менее удачные напевы. Но фактом муз.-фольклорной традиции все это не стало. И все же нек-рым мелодиям, возникшим подобным образом, не откажешь в художественной выразительности. Только их и отметил Одоевский: "...замечательны в музыкальном отноше-

нии «Загулял»... «Молодка»" (запись на экз. "Песенника").

В напевах из Г. и Д. с. встречаются и попытки отразить ладовое своеобразие рус. песни: ср. "Я пойду ли молоденька" в Собр. Трутовского, где ее мелодия дана в чувствительном гармоническом миноре, и в Г. и Д. с., где она же гармонизована в переменном ладу.

В связи с простонар. песнями возникает вопрос о передаче ударений стиха в мелодии. В песнях, впервые опубл. в Г. и Д. с., ошибок этого рода не более десятка — не так мн., как казалось Одоевскому. Существеннее другое: песни даже с правильно размещенными ударениями не имели слогоритмических форм, типичных для рус. нар. музыки, отчего создавался условный нар.-песенный характер. Здесь Г. и Д. с. ничем не отличался от собр. Трутовского или Львова — Прача.

Отмеченные недостатки относятся к мелодиям, приспособленным или заново сочиненным для нар.-поэтических текстов. А искажения (т. е. неправильной передачи) напевов, действительно бытующих в устной традиции, в Г. и Д. с. не было.

Зависимость "Песенника" от материала, поставляемого читателями, обусловила в нем отсутствие к.-л. системы в упорядочении произв. Но в конце 18 в. в печ. сб-ках песен уже применялась утилитарно-функциональная классификация (песни военные, нежные, театральные, маскарадные, хороводные, свадебные, святочные и т.п.) или же они классифицировались по темпу на протяжные и скорые (плясовые). Не было в "Песеннике" и единства в муз.-фактурном оформлении песен. Между тем печ. нотные сб-ки в России, начиная от самых первых, отличались друг от друга определенной манерой гармонизации напевов.

Все же в Г. и Д. с. ощущается какая-то грань в фп. изложении, проходившая между нар. и "протчими" песнями. Так, послед-

ние в клавирном переложении чаще имеют секстовую поддержку мелодии, характерную для оперных дуэтов, альбертиевы басы и пр. Изложение же простонар. песен ориентировано на простейшие клавирные обработки Трутовского, содержащие лишь мелодию и достаточно схематично выписанный бас. Заимствуя песни, общие для сб-ков Трутовского и Прача, сост. Г. и Д. с. охотнее избирают фактурные варианты Трутовского, обогащая при этом средние голоса дополнительными тонами, мелодизируя бас (см.: "У родного добра молодца" — № 103, "Осердился мой милой друг на меня" — № 123, "Как на дубчике" — № 96 и др.). Гораздо реже отдается предпочтение обработкам Прача (см.: "Ах, во саду, саду" — № 138, "Ах, деревня от деревни" — № 137). При этом изложение в 3 строки обязательно переделывается на двустрочное.

Судя по этим фактам, простонар. песни готовил к изд. в Г. и Д. с. какой-то один муз-т, притом не из окружения Львова, поскольку прачевские обработки по б. ч. отвергались, если были обработки тех же песен в Собр. Трутовского. Был ли этим лицом сам Герстенберг, можно установить лишь при изучении лейпцигских соч. последнего.

*Лит.:* И в а н о в М.М. История музыкального развития России. СПб., 1910. Т. 1. С. 215; В о л ь м а н Б.Л. Забытый сборник русских народных песен // СМ. 1955. № 3; О д о е в с к и й В.Ф. Русская и так называемая общая музыка // Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 320; В о л ь м а н; Русские песни XVIII века: Песенник И.Д. Герстенберга и Ф.А. Дитмара / Общая ред. Б. Вольмана. М., 1958.

М. А. Лобанов

ГЕССЛЕР (Hässler) Иоганн Вильгельм (24-го, по др. сведениям 27 или 29 марта 1747, Эрфурт — 17 марта 1822, Москва), нем. органист, клавирист-виртуоз, ком-

позитор, педагог. Ученик своего дяди И.К. Киттеля, одного из учеников И.С. Баха. Получив в 16 лет должность церковного органиста, Г. начал издавать "Музыкальную библиотеку", в к-рой напечатал свои первые пьесы для клавира, имитирующие стиль Ф.Э.Баха, а также организовал в родном городе постоянные публичные концерты. Как исполнитель Г. был весьма знаменит в северной Германии, однако В.А. Моцарт, познакомившийся с ним и его игрой в Дрездене в апр. 1789, отнесся к нему скептически. В известном письме к Констанции он заметил, что Г. "выучил наизусть у старого Себастьяна Баха только гармонию и модуляцию, а порядочно изложить футу не в состоянии". После органичного состязания Моцарт вместе с Г. решил пойти к рус. послу А.М. Белосельскому-Белозерскому "с тем, чтобы Гесслер услышал меня на фортепиано; Гесслер тоже играл. Я нахожу что на фортепиано сейчас столь же сильна Ауэрнмахер (Жозефина, венская ученица Моцарта. — А.П.); можешь себе представить теперь, что его чаша весов изрядно поколебалась" (А б е р т II, 4, 178 — 79).

Как бы там ни было, именно в конце 80-х — начале 90-х гг. Г. начал делать блестящую европейскую карьеру. После многочисл. концертов в крупнейших городах Германии он отправился в Лондон, где в марте 1792 выступал с оркестром под упр. Й. Гайдна, исполняя фп. Концерт собственного сочинения. Видимо, уже тогда ему пришла в голову мысль попытаться счастья в России. В сент. 1792 мы находим его в Риге, где Г. с нек-рой помпой исполнил свою кантату "Catarina, die Mutter ihres Volkes" ("Катерина, мать своих народов", либр. в РНБ). Этот дипломатический шаг должен был проложить Г. путь к спб. двору; его продуманность подтвердилась в весьма скором времени.

---

**И.В. ГЕССЛЕР**  
*Неизв. художник*



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КАНТАТЫ И.В. ГЕССЛЕРА  
НА БРАКОСОЧЕТАНИЕ В. КН. АЛЕКСАНДРА ПАВЛОВИЧА  
И В. КН. ЕЛИЗАВЕТЫ АЛЕКСЕЕВНЫ



Cantata  
*per*  
*festeggiare le nozze*  
*delle*  
*A. A. I. I.*  
*del Gran Duca*  
**ALESSANDRO**  
*e della Principessa*  
**ELISABETTA**

*Scritta*  
*da*  
F. A. C. Werthes  
*e posta in Musica*  
*da*  
C. G. Hässler  
*al Servizio di Sua A. I.*  
*il Gran Duca delle Russie*

*Pietroburgo*  
*presso F. D. Gerstenberg e Comp*

Г. прибыл в северную столицу в начале нояб. 1792, а 20 нояб. уже состоялся его дебют на концерте, к-рым открылся сезон *Музыкального клуба*. В программе были объявлены фп. Концерт Г., по-видимому тот же, что и в Лондоне, и "большая симфония г-на Гейдена", к-рую оркестр клуба играл, б. м., по партитуре, скопированной у самого маэстро (объявл. о концерте: "СПб. вед.", 8, 9 и 16 нояб. 1792). Течение артистической судьбы Г. дает возможность предположить, что он мог быть тем, благодаря кому в СПб зазвучали лондонские творения Гайдна.

В 1793 Г. дал еще 3 концерта в СПб: 16 марта и 13 апр. в *зале Лиона*, 8 окт. снова в Муз. клубе; помимо этого он был обласкан при дворе, получил должность пианиста в. кн. *Александра Павловича*, очевидно, выступал на интимных муз. вечерах в царских дворцах, а к бракосочетанию своего патрона сочинил кантату. Торжественная церемония состоялась 23 сент. 1793, кантата Г. могла быть исполнена в один из ближайших дней во время праздничного банкета. Очевидно, тогда же прозвучала и кантата Дж. *Сарти* "Oda per la pace" ("Ода миру"), посвящ. тому же событию. Клавир кантаты Г. был в том же году опублик. И. Д. *Герстенбергом* под назв. *Cantata per festeggiare le nozze delle A.A.I.I. del Gran Duca Alessandro e della Principessa Elisabetta. Scritta da I.A.C. Werthes e posta in Musica da G.G. <sic> Hässler al servizio di sua A.I. il Gran Duca delle Russie. Pietroburgo. Presso I.D. Gerstenberg e Comp.* (Автограф партитуры и клавир — в КИ РИИИ.) Полагают, что Г. принимал коммерческое участие в деле Герстенберга. Когда оно началось и на каких условиях велось, точно неизвестно, однако список соч., вышедших в изд-ве Герстенберга, весьма обширен.

1. Chanson russe avec XII variations pour le clavecin ou pianoforte (СПб. вед., 1793, 31 мая).

2. Häusliche Freuden, Übersetzung des englischen Volksliedes "My friend and pitcher" (СПб. вед., 1793, 6 мая, с рус. текстом).

3. Chanson russe variée par M-r Hässler. Seconde édition augmentée de deux variations. <1795>, РНБ.

Кроме того, у Герстенберга в 1795 были напечатаны *Фантазия* и *соната* и *Каприччио* и *соната*, оп. 4, 5, позднее переизданные в Москве.

После отъезда Г. в Москву в конце 1794 или начале 1795 (в марте он уже давал там публичные концерты) часть его соч. продолжал печатать Герстенберг, др. издавались в Москве, но попадали в лавки столичных нототорговцев. В б-ке МГК хранится роскошно переплетенный том соч. Г., принадлежавший *Александру Павловичу*. В его составе:

4. Fantasia et sonate op. 1. Pour le clavecin ou piano-forte. M., chés l'auteur. S.a.

5. Caprice et sonate op. 2. Pour le clavecin ou piano-forte. M., chés l'auteur. S.a.

6. Fantasia et sonate op. 3. Pour le pianoforte. M. S.a.

7. Fantasia et sonate. Op. 4. Pour le piano-forte. M. S.a.

8. Caprice et sonate op. 5. Pour le piano-forte. Ed. 2. M. S.a.

9. Prélude et sonate. Op. 6. Pour le clavecin ou forte-piano. M., chés l'auteur. S.a.

10. Ariette avec XXX variations. Op. 7. Pour le clavecin ou pianoforte. M. S.a.

11. Trois Partites. Op. 8. Pour le piano. Ed. 4-me, corrigée et doigtée. M. S.a.

12. Chanson russe. Variée pour le pianoforte. Op. 9. M. Gravée et imprimée par C.F. Schildbach et Co. S.a.

13. Prélude et ariette variée. Op. 10. Pour le clavecin ou pianoforte. M. S.a.

14. Trois sonates pour le forte-piano. Op. 14. M., Reindorp et Kaestner. S.a.

15. Sonatine F-dur. Op. 20. Pour le deux clavecins ou fortepianos. M. S.a.

16. Fantasia et Chanson russe oeuvre 19 — 24. Variée pour le clavecin ou forte-piano. M., Beinsdorf & Kaestner. S.a.

17. Caprice et chanson russe op. 22. Variée pour le clavecin ou piano-forte. M., chés l'auteur. S.a.

18. Symphonie brillante et deux sonates instructives. Op. 41. Pour pianoforte.

19. 360 preludes œuvre 47 pour le piano-forte dans tous les tons majeurs et mineurs. M., Weisgaerber. S.a.

20. Elegie de Florian. "Tout se tait, tout est calme..." Chant avec piano. M., chés l'auteur. S.a.

21. Trois Preludes et trois Ariettes variées pour le clavecin ou piano-forte. M., Kaestner. S.a.

22. Fünf Gedichte in Musik gesetzt und Ihrer Kayserlichen Hoheit der Grossfürstin Catherina Pawlowna unterhänigst gewidmet von Joh. Wilh. Haesler. Gestochen und gedrückt bei Jul. Chop in Moskau. O.J.

В Москве Г. стал очень известным педагогом, он обучал игре на клавире и генерал-басу. Его фп. произв. рубежа веков обнаруживают определенную дидактическую направленность, они адресованы прежде всего учащимся и аматёрам, каковых было немало и в СПб. Муз. язык Г. не так ярок в тематическом отношении, как язык венцев, однако он добротен и благороден. Обнаруженный композитором параллелизм между отдельными оборотами рус. песни и протестантского хора позволил ему сочетать тематизм, тяготеющий к российской напевной меланхолии, с развитой контрапунктической техникой, в к-рой без труда узнаются нек-рые приемы, заимствованные из баховских хоральных обработок.

Что заставило этого человека осесть в Москве, бросить так удачно начатую привв. карьеру? Неизвестно. Любопытный портрет Г. в моск. эпоху его жизни набросал С. П. Жихарев, описывая собрания любителей ученой нем. музыки, происходившие в доме К. А. Муромцева: "Вчера неожиданно приехал угрюмый и

строгий преподаватель генерал-баса старик Геслер. Знаю, что Москва любит своих музыкантов, то есть тех, которые в ней долго живут и к которым она привыкла, но таких знаков уважения, какие вообще оказывают этому товарищу и другу Гайдна, я, признаюсь, не ожидал: только что на руках не носят. Геслер точно достоин всякого уважения как сочинитель музыки и как человек. Старик очень обрадовался, встретив Нейкома, и дружески пенял за то, что редко его видит; потом, оборотясь к хозяйке, сказал: «Wir sind Kinder des nährlichen Vaters», разумея Гайдна" (Ж и х а р е в, 64). Эта картинка кое-что проясняет в рус. части биографии Г., сделавшего гайдновский миф основой своей муз. репутации в Москве и СПб.

*Лит.*: СПб. вед. 1792. 8, 9 и 16 нояб.; 1793. 26 сент.; E i t n e r; МА 2; Л и в а н о в а; В о л ь м а н; МЭ; G r o v e; А б е р т II, 2; ИРМ 3; Кат. ГПБ; Ж и х а р е в С. П. Записки современника. Л., 1989. Т. 1.

*А. Л. Порфирьева*

**ГИБНЕР** — см. *Хюбнеры*.

**ГИЛСДОРФ**, Гильсдорф (? — ?), инстр. мастер (фп.). Занимался продажей фп. Имеются сведения о его работе в СПб в 1789, 1791. Инструменты с его клеймом неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 17 апр. 1789): "По Вознесенской ул. в доме каретника Шредера под № 969 у инструментного мастера Гилсдорфа имеются для продажи разныя фортопианы, между коими одно совсем особаго строения". В 1788 по этому же адресу проживал инстр. мастер Г. Х. Раквиц. В 1791 Г. сменил адрес и проживал на Вас. о-ве по 2-й линии в д. № 30.

*Лит.*: СПб. вед. 1789. 23 и 27 марта, 7, 17, 20 и 24 апр.; 1791. 26 и 30 сент., 3 окт.; Ф и н д е й з е н 2.

*В. В. Кошелев*

**ГИЛЬФЕРДИНГ** (Hilferding) Франц Антон Кристоф (1710, кр. 17 нояб., Вена — 9 июня 1786, там же), австр. танцовщик, балетмейстер, педагог, композитор. Родился в театральной семье и получил прекрасное гуманитарное образование. Танцам учился в Париже у М.Блонди. Возвратившись в Вену, перенес в балет 3 классические трагедии (1742), но в дальнейшем больше к жанру балета-трагедии не обращался. Вернулся к традиционным сюжетам, мифологическим и аллегорическим, однако переосмыслил их содержание, трансформировал их форму согласно требованиям классицизма. Г. сотрудничал с композиторами И.Я. Гольцбауэром и Й.Штарцером, часто писал музыку к своим балетам и сам.

Идея приглашения Г. в СПб возникла еще в 1758, вскоре после отставки А. Ринальди. В сер. авг. И.И. Шувалов в письме к К.Е. Сиверсу писал "о выписании сюда в службу балетмейстера Гильфердинга" (цит. по: Г о з е н п у д, 205), к-рому, по его требованию, определялось жалованье в 3000 р. в год и по 500 р. "проездных". Приезд Г. датируется 1759. В 1764 его жалованье составило 3300 р. По рекомендации хореографа в СПб была приглашена чета *Мекур* (2000 р. в год обоим). ВП 27 янв. 1759 жалованье вновь приехавшим предписывалось выплачивать с 5 нояб. 1758 и определить на жительство в "дом камергера Сергея Салтыкова, который стоит близь церкви Исаакя Далмацкого на берегу Невы реки" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 162 а). Спустя 3 месяца был зачислен на службу танцовщик Л. *Парадиз* (1000 р. в год), а несколько позже — композитор Штарцер (400 р. в год); в 1761 в СПб была выписана С. *Обри* (1500 р. в год).

Я. Штелли писал, что "при сем знатном стечении к российскому двору искусных танцовщиц и танцовщиков, управляемых изобретательного разума балетмейстером,

нимало не удивительно было видеть почти еженедельные новые на придворном театре балеты" (Краткое известие, 253) и что "русские театральные танцовщицы и танцовщики, скоро поняв нового его <Г.> вкуса балеты, невероятно хорошо в короткое время стали их танцевать" (Там же).

2 первых балета Г. в России — "*Новые лавры*" на музыку Г.Ф. Раупаха и Й.Штарцера и "*Прибежище добродетели*" на музыку Раупаха — были аллегорическими. Оба сопровождалась стихотворным текстом А.П. Сумарокова. Первый был посвящен победе российского войска, одержанной 1 авг. 1759 при Франкфурте, во втором "прибежищем добродетели" была показана блаженная Россия, где царствовала *Елизавета Петровна*. К 1760 относится один из лучших балетов Г. "Возвращение Весны, или Победа Флоры над Бореем" на музыку Штарцера [возможно, он был исполнен при опере Раупаха "*Siroe*" ("Сироз")], где, скорее всего, сам хореограф выступил в роли Юпитера. Есть предположение, что летом 1761 Г. ставил балеты в Ораниенбаумском театре вместо уехавшего Ф. *Кальцеvaro*.

Кончина Императрицы в 1761 прервала все театральные представления. "Многие из иностранных танцовщиц и танцовщиков, которые на известное число лет в службу были приняты, получили свои увольнения, но лучшие из них, как-то: госпожи Сантина, Мекур и ля Приер и господа Парадис и Талата — остались при дворе. Что касается до русских танцовщиц и танцовщиков, они в продолжение траура упражнялись под смотрением г. Гильфердинга в своем искусстве <и> великие приобрели успехи" (Ш т е л и н. Краткое известие, 255). Сохранила контракт с Г. *Екатерина II* и после переворота 1762.

Во время коронационных торжеств в Москве в 1762 Г. создал "Амура и Психею" (премьера 20 окт.) на музыку В.Ман-



фредини и 4 балета на музыку Штарцера при опере "L'Olimpiade" ("Олимпиада") Манфредини: "Невинные забавы, которые царствуют между пастухами и пастушками в Элидских полях" ("Bergers et bergeres"), "Отмщающий бог любви" ("L'Amour vengé"), "Осмеянной в деревне живущий дворянин" ("Le Campagnard berné") и "Аллегорический балет" ("Ballet allegorique"). Премьера — 24 нояб. В 1763 — "Пигмалион, или Ожившая статуя" на музыку Штарцера (26 сент.) и "Возвращение Аполлона на Парнас" ("Le Retour d'Apollon au Parnasse") на музыку Штарцера (или самого Г.) при опере Манфредини "Carlo Magno" ("Карл Великий", 24 нояб.) Кроме того, Г. сочинял балеты для придв. любителей, представителей высшего света: "Сражение любви и разума", музыка Д. Шпрингера (25 янв. 1763, Москва), "Возвращение богини Весны к аркадским пастухам и пастушкам" (масленица, 1763, Москва), "Ацис и Галатея", музыка Шпрингера (6 февр. 1764). В них принимали участие 10-летний в. кн. Павел Петрович (Гимен), гр. Елизавета Сиверс (Галатея и Помещица), гр. Бутурлин (Любовник донны Флоры), гр. Строганова (Наперсница донны Флоры), гр. Строганов (Брат донны Флоры), обер-шенк А. А. Нарышкин (Отец донны Флоры), принц курляндский (Ацис), кн. Барятинский (Полифем), кн. Хованская, кн. Трубецкая, гр. Шереметева, кн. Одоевский и др. Г. приписываются также балет "Остров дураков" (1763) и сценарий балета "Хромой рыцарь" (поставлен 28 окт. 1766). Занимался Г. и преподавательской деятельностью.

Выдающийся реформатор хореографического театра, один из основоположников действенного драм. балета, Г. был предшественником Ж. Ж. Новера и Г. Анджолини. Г. приехал в Россию зрелым прославленным мастером. Он способствовал завершению процесса выделения балета из оперы и формированию его как

самостоятельного рода иск-ва. Сконцентрировав внимание на теме балета, хореограф устранил из спектакля дивертисментность и самодовлеющую развлекательность. Тяготел к лирической стихии, стремился трогать, а не потрясать сердца зрителей. Утвердил на сцене балетную комедию, черпая темы из оперных сюжетов и из современного сельского и городского быта. По словам Анджолини, комедийный балет Г. "представлял собой маленькое действие, соответствующее обычаям, нравам и условиям жизни" (цит. по: К р а с о в с к а я. Западно-европейский балетный театр, 261) выведенных на сцене персонажей: венг. цыган, тирольцев, молд. крестьян или угольщиков, молотильщиков, садовников, солдат, мастеровых. Г. старался приобщиться к жизни рус. общества, сотрудничая с Сумароковым и обращаясь к сугубо рус. темам, хотя и аллегорически представленным. Знакомство с балетами Г., классикой европейского балета 18 в., произошло в России "из первых рук".

Почти каждый год Г. ездил в Европу. В марте 1759 он затребовал вперед, в счет будущего 1760, 1000 р. (скорее всего, на поездку), в следующем году уезжал в Вену "для исправления ево нужд з будущего маяя месяца впред августа до последних чисел сего 1761 году", причем предписывалось "вычету из ево жалованья не чинить" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 100, л. 27). ВП 14 февр. 1763 указывалось: "балетмейстера Гильфердинга и балетного музыканта Шпрингера для исправления их нужд и свидания с их родственниками уволить в отечество их в Италию в город Карлсбат от ныне впред по август месяц сего «1763» года без вычету определенного им жалованья" (Там же, д. 110, л. 12). В мае 1765 Г. также уехал в отпуск "для исправления ево нужд и свидания с ево родственниками во отечество ево... в город Вену" (Там же, д. 112, л. 31), однако

на этот раз "за болезнь" не возвратился. ВП 26 мая 1765 было велено выдать причитавшееся ему жалование за первую треть года, по май включительно. Последний указ 6 июля 1765 касался сына Г. — тоже Франца, к-рый, "будучи здесь в Санкт Петербурге в науках", "одождал за обучение и другим людям пятьсот пятнадцать рублей", и Императрица распорядилась те деньги "за службу отца ево выдать из комнатной суммы от статского действительного советника господина Алсуфьева". В 1766 Г. был в Вене награжден дворянским званием.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 116 — 117, 137 и об., 162 а и об., 170 и об.; д. 100, л. 27; д. 110, л. 12; д. 112, л. 31 и об.

Лит.: Ш т е л и н. Краткое известие, 166 — 67, 252 — 54, 255, 257; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Театр при Елизавете, 28 — 31; Г о з е н п у д, 202 — 11; МА 1, 313, 315; 2, 29, 30, 35; К р а с о в с к а я В.М. Западноевропейский балетный театр. Л., 1979. С. 258 — 71.

Г. Н. Добровольская

**ГИНРИХС** (Hinrichs) Иоганн Христиан (8 авг. 1759, Гамбург — 12 мая 1823, СПб, похоронен на Волковском лютеранском кладбище), автор первого специального исследования, посв. рус. *роговой музыке*, муз.-общественный деятель, статский советник и кавалер. О его муз. образовании ничего не известно. Курс наук Г. проходил в Любеке и в Риге, откуда приехал в СПб и поступил преподавателем в Статистическую школу. Это произошло не позднее 1789, когда он познакомился с И.А. Марешем, изобретателем рус. роговой музыки, с к-рым сдружился. Став энтузиастом рогового оркестра, Г. написал книгу об этом феномене рус. муз. культуры, вышедшую в 1796 в СПб одновременно на нем., рус. и фр. яз. В этом первом серьезном исследовании роговой музыки, в к-ром были использованы предоставлен-

ные дочерью покойного Мареша материалы его незавершенной книги, Г. рассматривает роговой оркестр как одну из форм европейской охотничьей музыки, показывая вместе с тем своеобразные черты этого явления, подробно останавливается на конструктивных особенностях рогов, вопросах строя и т. п., сообщает биографические сведения о первых капельмейстерах роговой музыки, приводит образцы репертуара. Книга Г. посвящена Павлу I, что позволило Н.Ф. Финдейзену говорить об их знакомстве. Др. стороны деятельности Г. известны мало, однако он, несомненно, пользовался значительным авторитетом в муз. кругах. В 1815 "статский советник Г." был принят в спб. Филармоническое об-во в числе известнейших музтов и любителей музыки (Д.С. Бортнянский, О.А. Козловский, барон А. Раль и др.).

Соч.: Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der Russische Jagdmusik. S. Petersburg, 1796; То же на рус. яз.: Начало, успехи и нынешнее состояние русской роговой музыки. СПб., 1796.

Лит.: Ф и н д е й з е н Н. Роговая музыка в России // Музыкальная старина. СПб., 1903. Вып. 2; Е и т н е р; РБС: Генеральный двор — Головин; В е р т к о в К. Русская роговая музыка. Л.; М., 1948.

Л. М. Бутыр

**ГИНЦ**, Г и н т ц (? — не позднее 24 авг. 1787, СПб), INSTR. мастер (орган, фп., клавиорган; предположительно фагот, кларнет), органист, настройщик фп., клавиоргана. Занимался продажей фп., клавиорганов, фаготов, кларнетов. Имеются сведения о его работе в СПб в 1780, 1781, 1783 — 85, 1787. Жил на Вас. о-ве, где в 1780 по 1-й линии сменил 2 адреса: в Баскаковом доме, затем в доме купца Вагина. С нояб. 1783 проживал по 9-й линии в д. № 128. Инструменты с его клеймом неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 11 авг. 1788): "В 22 линии продается хорошее красного дерева фортепиано, деланное здесь 1781 года покойным мастером Гинцом, о цене онаго спросить в Горном училище, у учителя франц. языка".

П. Н. Столпянский без достаточных оснований объединил в одном лице Г. и др. инстр. мастера *Ганца*, суммировав годы их деятельности в СПб: 1780 — 95. Аналогичную неточность допустили Н. Ф. Финдейзен и Л. И. Ройзман.

*Лит.:* СПб. вед. 1780. Прибавл. 14, 17 и 21 апр., 19 июня; 1783. Объявл. 21, 24 и 28 нояб.; 1784. Объявл. 1, 4 и 8 окт.; 1785. 23, 26 и 30 сент.; 1787. Объявл. 24, 27 и 31 авг., 3, 7 и 10 сент.; 1788. 11, 18 и 22 авг., 3, 6 и 10 окт.; С т о л п я н с к и й; Ф и н д е й з е н 2; Р о й з м а н.

*В.В. Кошелев*

**ГЛАДЫШЕВ** Василий (1769, ? — 1809, ?), танцовщик. Окончил петерб. *Театральную школу* по классу Д. Канциани 1 янв. 1787 и определен в придв. балетную труппу фигурантом с жалованьем 150 р. в год при казенной квартире с 6 сажнями дров. С 1791, оставаясь фигурантом, исполнял роли солистов. Впоследствии был переведен в танцовщики. К 1 мая 1800 жалованье достигло 1000 р. Получал награды в 1791, 1795 и 1796 "за рачительное исправление должности" (АДИТ 3, 77) в сумме 20, 100 и 30 р. Был по преим. исполнителем характерно-гротесковых и пантомимных партий. Осн. роли: один из ветров в "Амуре и Психее" (1793) Ш. *Ле Пика*; Клитус в "Возвращении Полиорцета" ("Le Retour de Poliorcete"), музыка обоих В. *Мартин-и-Солера*; Прокомус в "Прибытии Фетиды и Пелея в Фессалию" ("L'Arrivée de Thétis et de Pelée en Thessalie"), музыка Дж. *Сарти* и Фонтбрюна (оба 1799); Сатир в "Любовной страсти Флоры и Зефира" ("Les Amours de Flore et Zephire"), музыка Сар-

ти; Вербующий солдат в "Деревенской героине" ("L'Heroine villageoise"), музыка Дюкенуа (оба 1800), все 4 балета П. *Шевалье*; Марс в "Увенчанной благодости" (1801); Другой пастух в "Жертвоприношении благодарности" (1802), оба балета И.И. Вальберха, музыка обоих С.И. *Давыдова*; Бешенство в "Касторе и Поллуксе" Ле Пика, музыка К. *Каноббио*; Леонтио Сифариди и Великий канцлер Сицилийский в "Бланке, или Браке из отщепенца", музыка А.Н. Титова (оба 1803); Офицер и Генерал в "Следствии деревенской героини" по программе Огюста Пуаро, музыка Г.А. *Пари* (1806); маркиз Карибас, брат Изоры, в "Рауле Синей Бороде" (1807), музыка А.-Э.-М. *Гретри* и К. Кавоса, все 3 балета Вальберха; Плутон в "Амуре и Психее" (1809) Ш. Дидло, музыка Кавоса; участвовал в "Танкредe" Ле Пика, музыка Мартин-и-Солера (1799), в балетах при операх "*Azémiá, ou Les Sauvages*" ("Аземия, или Дикари", 1797) Н.М. *Далейрака* и "*Panurge dans l'isle des lanternes*" ("Панург на острове фонарей", 1800) Гретри, балетмейстер Шевалье. Г. был незаурядно талантливым человеком, но обладал трудным характером. Так, в 1802 он "сделался больным единственно от своего буйства", в *Дирекцию* нередко "приходил в пьяном виде" (Б о р и с о г л е б с к и й, 42). Пытались не выдавать ему жалованье, приставлять к нему унтера, но все было бесполезно. В 1805 он уехал в Москву и не вернулся к сроку, за что и был уволен, однако вскоре взят обратно. Окончательно уволен в 1810 с пенсией 1000 р. в год.

Е к а т е р и н а П а р ф е н т ь е в н а Г. (урожд. Соколова) (1773, ? — до 1809, ?), жена (?) Василия, сестра Н.П. Бериловой, танцовщица. Окончила петерб. Театральную школу 1 мая 1791 и была определена в придв. балетную труппу фигуранткой с жалованьем 200 р. в год при казенной квартире с 6 сажнями дров. С 1 мая 1800

жалованье увеличено до 375 р. Участвовала в балетах "Возвращение Полиорцета", музыка Мартин-и-Солера, "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию", музыка Санти и Фонбрюна (оба 1799), "Арианна, покинутая Тезеем на острове Наксос" ("Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos"), музыка Мартин-и-Солера, в балетах при опере "Панург на острове фонарей", музыка Гретри (оба 1800), все балеты П. Шевалье.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 968, л. 1; оп. 4, д. 3, л. 45; оп. 17, д. 2, л. 341; д. 53, л. 7 об., 16; д. 54, л. 2 и об.

Лит.: АДИТ 2, 322, 353; 3, 77; Б о р и с о г л е б с к и й, 42; Г л у ш к о в с к и й, 145, 237.

Г. Н. Добровольская

ГЛЮК (Gluck), Г л у к Кристоф Виллибальд (2 июля 1714, Эрасбах, Бавария — 15 нояб. 1787, Вена), австр. композитор, дирижер, театральный деятель, муз. писатель. Осн. место в творческом наследии Г. занимают произв. для муз. театра — более 50 опер: серия — "Artaserse", "Demetrio", "Demofonte", "Il Tigrane", "La Sofonisba", "Ipermestra", "La Clemenza di Tito" ("Милосердие Тита"), "Antigono", "Il Trionfo di Clelia" ("Триумф Клелии") и др.; фр. комические — "La Fausse esclava" ("Мнимая рабыня"), "L'Île de Merlin, ou Le Monde renversé" ("Остров Мерлина, или Светопреставление"), "Cythère assiégée" ("Осажденная Цитера") и др.; муз. трагедии — "Orfeo ed Euridice" ("Орфей и Эвридика"), "Alceste", "Iphigénie en Aulide" ("Ифигения в Авлиде"), "Armide", "Iphigénia en Tauride" ("Ифигения в Тавриде") и др.; 5 балетов (в т. ч. "Александр", "Дон Жуан", "Семирамида"). Помимо этого ему принадлежит ряд соч. в области инстр., кантатно-ораториальных и камерно-вок. жанров.

В отличие от Й. Гайдна и В. А. Моцарта, широкая жанровая панорама творчест-

ва к-рых определила разнообразие возможностей активного бытования их музыки в СПб, наследие Г., принадлежавшее исключительно области муз. театра и уже в силу этого недоступное для практики домашнего любительского музицирования, было освоено в несравненно меньшей мере. В столице не появилось ни одной публ. его соч., в газетах не встречается на одного объявл. об их продаже. И если даже при этом имя композитора было хорошо известно в СПб, то осн. источником сведений о Г. были впечатления, вывезенные отеч. путешественниками и дипломатами, от его опер и, ничуть не в меньшей мере, от жарких общественно-идеологических и культурно-эстетических баталий, разыгравшихся вокруг деятельности этого крупнейшего реформатора муз. театра, в букв. смысле слова сотрясавших всю культурную Европу и расколовших ее муз. центры на непримиримо враждебные партии, группировки, лагеря.

И. И. Хемницер, согласно "Дневнику путешествий по Западной Европе", будучи в 1777 в Париже, на протяжении 2 недель (25 февр. — 10 марта) посетил 3 спектакля Г.: "Ифигению в Авлиде" дважды и "Альцесту" или "Орфея и Эвридику" (<Х е м н и ц е р>, 373). (У Хемницера: "...давали Альцеста и Евридику". Т. Н. Ливанова резонно предполагает "явную неточность, может быть, редакционного происхождения: либо названа «Альцеста» Глюка, либо «Орфей и Евридика» его же. Вряд ли шли обе оперы в один вечер!" — Л и в а н о в а 1, 403.) Упоминает Хемницер и постановку "Альцесты" в июле того же года во Франкфурте(на-Майне?) (автор не назван, но, по мнению Ливановой, скорее всего, это Г.).

Неск. лет спустя, в 1780 — 81, в Париже находилась баронесса Н. М. Строганова, урожд. Белосельская. В ее записях — отзвуки знаменитой "войны глюкистов и пиччиннистов", протекавшей во фр. сто-

лице: "Дали оперу «Ифигения в Тавриде», музыка Пиччини. Боялись, что она не будет иметь успеха, благодаря партии, которая покровительствует более Глюку" (цит. по: Л и в а н о в а 1, 418). Эти строки связаны с одним из самых острых моментов знаменитой "войны": опера *Н. Пиччинни* была написана на сюжет, на к-рый за 2 года до того написал оперу Г., и "партия Глюка" действительно немало усилий приложила к тому, чтобы сорвать представление оперы Пиччинни (Г., к тому времени уехавший из Парижа, не имел к этим акциям никакого отношения). Что касается самой Строгановой, то она определенно состоит в "партии Пиччинни": она с удовольствием отмечает (январь 1781), что, несмотря на все козни "глюкистов", его опера "превзошла ожидания и ей много аплодировали. Я была в восторге от дивной музыки и игры m-lle Ла Герр, которую я видела в первый раз" (цит. по: Л и в а н о в а 1, 418). Строганова настолько захвачена успехом Пиччинни, что не замечает (или не хочет замечать?) того, что было очевидно всем свидетелям премьеры и стало известно всему Парижу, передаваясь из уст в уста и сохранившись в многочисл. высказываниях и воспоминаниях очевидцев: именно Ла Герр оказалась жертвой происков и интриг со стороны "партии Глюка". Певицу напоили допьяна, так что в заглавной партии Ифигении она "сильно пошатывалась" на сцене и "бормотала нечто нечленораздельное" (С о л л е р т и н с к и й, 38).

В 1778 родной брат Строгановой А. М. Белосельский выпустил в Голландии (Гаага) небольшую книжку "De la musique en Italie" ("О музыке в Италии"), к-рой вторгся в спор "глюкистов" и "пиччиннистов", — не случайно она получила широкую известность прежде всего в Париже. Как и его сестра, Белосельский — "пиччиннист", он находит немало слов,

превознося Пиччинни прежде всего как итал. композитора, продолжателя *Дж. Б. Перголези*. "Ученый в партии инструментальной, нежный и глубокий в мелодии, особенно восхитительный в точном выражении смысла слов, Пиччинни считается наиболее совершенным из современных музыкантов, — пишет Белосельский. — Он все ведет к одной точке; и впечатление от его искусства остается цельным, потому что он индивидуален. Он излагает партии своего оркестра с одинаковым остроумием" (цит. по: Л и в а н о в а 1, 446).

Г. для Белосельского — представитель нем. школы, что уже само по себе делает весьма сомнительным в его глазах сколько-нибудь серьезное сопоставление Г. с композиторами-итальянцами. *И. А. Гассе* (Гассе) он решительно предпочитает Г. уже хотя бы потому, что, будучи нем. композитором, он творчески оказался связанным с неаполитанской оперной школой и стал ее выдающимся представителем. "Гассе, — пишет Белосельский, — стоящий значительно выше кавалера Глюка по теплоте чувства, нежности мелодии, богатству воображения, как будто бы находит в авторе Альцесты и Орфея соперника, который предлагает род более энергичных красот. Однако у Глюка меньше картин, чем мыслей, меньше мыслей, чем простых идей. В его оркестре больше силы, чем гармонии. И его кисть, нервная до жесткости, рисует хорошо только ужасные объекты. Он сделался композитором, как Буало, может быть, сделался поэтом, непрерывно подменяя с помощью правил и искусностью яркое дарование, тайный импульс природы, которого ему недоставало. Он как будто избрал Учителем Йоммелли; подобно ему, он извлек все эффекты из соревнования инструментов; но, что Йоммелли сделал, может быть, из-за отсутствия вкуса, Глюк сделал за неимением вдохновения. Но не-

смотря на это, нет той итальянской арии, которую знали бы повсеместно наизусть, как Рондо из его шедевра, которое изображает отчаяние Орфея; в Неаполе его называют Королем всех Рондо" (Там же).

Рус. посланник в Дрездене (1779 — 1790), позднее состоявший при рус. посольстве в Вене (1790 — 92), затем недолго (1792 — 93) посланник при Сардинском дворе в Турине, Белосельский принадлежал к числу образованнейших людей своего времени. Он был известен как поэт и любитель иск-в, являлся поч. чл. *Академии Наук и Академии художеств*, состоял в переписке с Ж.-Ж. Руссо и А.-Э.-М. Гретри. Но, говоря о Г., он совершенно игнорирует такой важнейший фактор, как связь композитора-реформатора с фр. культурной традицией, а потому не замечает или не придает значения тому, что реформа Г. осуществляется не на базе итал. оперы-серии, а на основе фр. лирической трагедии. И суждения Белосельского о Г. и Пиччинни — это более всего плод его размышлений на тему о немецком и итальянском в муз. иск-ве. Белосельский — решительный поклонник и приверженец последнего, нем. иск-во для него уязвимо своей рассудочностью. Но и упреки Белосельского, адресуемые "немцу Глюку", и неумные восторги, расточаемые в адрес оперных композиторов-итальянцев, — все эти сюжеты идейно-эстетических баталий сохраняются и в 19 в. (напр., они будут полностью воспроизведены в знаменитой антитезе "Бетховен — Россини"). Во всяком случае, Г. В. Ф. Гегель будет убежден, что подлинная музыка возможна только в Италии, а немцы слишком бедны проявлением естественного, природного субъективного духа, слишком несвободны в нем. И даже Моцарт — "немец" — уступает в сердце философа место Дж. Россини. А все претензии Белосельского к Г. оживут и войдут в употребление с появлением Л. ван Бетховена.

Выразительными штрихами "петерб. глюкиана" обязана Н. М. Карамзину, чьи "Письма русского путешественника" связаны с процессами культурно-идеологической жизни российской столицы.

В "Письмах..." нашла свое отражение атмосфера театральной баталии "глюкистов" и "пиччиннистов". Карамзин искренне восхищается итал. композитором ("славный Пиччинни") и его оперой "Atys" ("В композиции есть нечто великое, возвышающее душу" — 161) и одновременно с восторгом вспоминает "несравненную Глукову арию" (233), цитируя начальные строки знаменитой арии Орфея "Потерял я Эвридику". Судя по всему, он не примыкает ни к одной из враждующих партий, более того, не без иронии говорит об "истории Глукистов, Пиччиннистов" в ряду тех "жарких, но смешных споров", "которыми Версальский двор и весь Париж занимался", что дает возможность, как считает Карамзин, обратиться к современным французам слова, некогда адресованные афинянам: "...они важными делами шутили как безделками, а безделки считали важными делами" (319).

Наиб. полно раскрывается позиция Карамзина в гл. "Оперное знакомство". В этой новелле — 3 персонажа: автор (от его лица идет повествование), Незнакомка, Кавалер. "Музыка Глукова Орфея восхитила меня так, что я забыл и красоту; за то вспомнил Жан-Жака, который не любил Глука, но слыша первый раз Орфея, пленился, молчал — и когда Парижские знатоки при выходе из театра окружили его, спрашивая, какова музыка? запел тихим голосом: j'ai perdu mon Euridice; rien n'égale mon malheur <"Потерял я Эвридику, что с моим сравнится горем"> — обтер слезы свои, и не сказав более ни слова, ушел. Так великие люди признаются в несправедливости мнений своих!

Занавес опустился. Незнакомка сказала мне: «Божественная музыка! а вы, кажется, не аплодировали?»

*Я. Я чувствовал, сударыня.*

*Незнакомка. Глук милее Пиччинни.*

*Кавалер.* Об этом в Париже давно перестали спорить. Один славится гармониею, другой мелодиею; один всегда равно удивителен, другой велик порывами; один никогда не падает, другой встает с земли, чтобы лететь к облакам; в одном более характера, в другом более оттенков. *Мы давно согласились*" (267).

В этом фрагменте Карамзин рассматривает антитезу "Г. — Пиччинни" в системе известной оппозиции "мелодия — гармония", освященной знаменитым спором Ж.-Ж. Руссо и Ж.-Ф. Рамо. Согласно Руссо, мелодия — "естественное подражание природе" — должна "подражать подлинным интонациям речи", поэтому он изначально не принял Г. с его стремлением к воплощению в музыке человеческой страсти. Новелла Карамзина сделала достоянием рус. читателя важнейший эпизод в истории художественной и муз. культуры. Посетив в 1774 спектакль "Ифигения в Авлиде", Руссо обратился к Г. с восторженным письмом, признав его победу. Этот реальный исторический факт породил множество анекдотов, один из к-рых и привел Карамзин.

Карамзин был единственным россиянином, обнаружившим знание творчества Г. за пределами его муз.-театрального наследия. Гл. героиня повести "Евгений и Юлия" (1789) "прекрасно играла на клавесине и пела. Клопштокова песня Willkommen Silberner Mond, к которой музыку сочинил кавалер Глук, ей отменно понравилась. Никогда не могла она без сердечного размягчения петь последняя строфы, в которой Глук так искусно согласил тоны с чувствами великого поэта" (цит. по: Л и в а н о в а 2, 221). Речь здесь идет о № 5 из цикла "Klopstock

Oden und Lieder beim Clavier zu singen in Musik gesetzt" ("Оды и песни Клопштока"), изданного в Вене в 1785. Очевидно, Карамзин располагал этими нотами.

Хронологически близкое "Письмам..." Карамзина упоминание о Г. — трактат Радищева "О человеке, о его смертности и бессмертии" (написан в ссылке, в 1792, опублик. лишь в 1809), где Г. (наряду с Гайдном, Моцартом и Паизиелло) назван среди "изящных слагателей звуков... души в исступление приводящих" (52). Слова эти могут быть обязаны как муз. впечатлениям Радищева от 4-летнего пребывания в Лейпциге (университетские занятия 1767 — 71 — время венских премьер "Альцесты" и "Paride ed Elena"), так и знакомству с оперой "Орфей и Эвридика", премьеры к-рой состоялась в СПб 24 нояб. 1782. С СПб связана единственная в 18 в. статья о Г. на рус. яз., опублик. в "Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год". Т.Н. Ливанова справедливо отметила ряд неточностей "в датах и названиях" произв. композитора, в частности, в качестве первой оперы назван "Деметрио" вместо "Артаксеркса", неточны даты венских опер (2, 329). Однако при этом поражает другое: адекватность оценки деятельности Г. представлениям, сложившимся в Европе. В весьма неприятельской манере автор затронул, по существу, весь комплекс вопросов, к-рый в связи с творчеством композитора нуждается в обсуждении. Это Г. и проблема национального и интернационального в его творчестве, его реформаторская деятельность, его положение в иск-ве Франции, война "глюкистов" и "пиччиннистов". Весьма точен автор и в перечислении достоинств глюковских опер: "...в уничтожении скучных горлований, выходок и повторений должно ему отдать справедливость — вместо оных ввел он больше хоров, натуре соответственное выражение и простоту; больше прежнего

игрою занятые духовые инструменты производят прекрасное действие и представляют оперу в новом виде" (цит. по: Л и в а н о в а 2, 355).

Автор очерка был несомненно весьма осведомленным как в отношении творчества Г., так и в отношении бесчисленного множества анекдотов и легенд, окружавших его имя. За фразой "Гендель, по обычаю своему, с сильным заклятием утверждал, что Глук не лучше его повара разумеет контрапункт" стоит и реальный факт (Гендель действительно сравнивал мастерство Г. с талантами своего повара Вальтца), и устойчиво негативное отношение к муз. достоинствам Г., к тому же ученика Дж. Б. Самmartини, к-рого Гайдн за грубую технику назвал "мазилкой", "пачкуном". Г. действительно резко критиковали именно за склонность к простому гомофонному письму, за игнорирование контрапункта. Статья обнаруживает, что ее автор в курсе дискуссий, разыгравшихся вокруг творчества и дела Г. уже после кончины композитора. Широко известные слова Г. о том, что "истинная цель музыки — дать поэзии больше новой выразительной силы", и его признание: "Я старался быть... скорее поэтом, живописцем, чем музыкантом" (цит. по: К о н е н, 146, 151) — словно бы предопределили направленность споров, в к-рых муз-т и реформатор противопоставлялись друг другу. Именно так и начинается последний абзац петерб. статьи о Г.: "Неоспоримо однако ж то, что главная его сила состоит единственно в изображении страстей и в великой музыкальной эстетике" (цит. по: Л и в а н о в а 2, 355). Есть здесь и один сюжет, к-рый можно назвать загадочным. Автор сообщает, что "в Санкт-петербурге был Орфео в Маие представлен в виде балета с великою похвалю и публика верно всегда будет слушать повторение сей музыки с удовольствием" (цит. по: Там же, 329). Предположение Ли-

вановой о том, что "здесь, может быть, что-нибудь спутано, ибо мы знаем об исполнении кантаты «Орфей и Эвридика» (Эйстакко — Евсташо?), об исполнении мелодрамы на тот же сюжет (Княжнин, с музыкой Фомина)" (Там же), трудно согласовывается с убедительно продемонстрированными осведомленностью и квалификацией автора. И действительно, сохранившиеся афиши свидетельствуют, что 10 мая 1795 в *Каменном театре* был поставлен "пантомимный балет с хорами в 5 действиях «Орфей». Сочинение г. Вальберга, музыка Глука, новые декорации Гонзаго" (ГЦТМ, ф. афиш и программ № 2778, л. 60 — 65, 68, 69 и др.). Представления состоялись 10, 13, 15 и 18 мая.

Личные встречи Г. с петербуржцами ограничиваются известным посещением его в. кн. *Павлом Петровичем* с супругой, состоявшимся 5 янв. 1782. "Все наши глюкисты затрепетали от радости, когда пришло известие, что граф и графиня дю Нор удостоили Глюка своим посещением", — вспоминал Башомон (de Bachaumont) (321). Во время пребывания Павла Петровича в Париже специально для него была показана "Ифигения в Авлиде". О происходивших в Париже баталиях, разыгравшихся вокруг оперной реформы Г., он был хорошо осведомлен благодаря регулярным письмам Ж. Ф. Лагарпа, литератора, либреттиста и критика, непосредственного участника этих сражений, одного из самых непримиримых в своей резкости и активности оппонентов композитора, публично подвергавшего его уничтожающей критике и, в свою очередь, сполна испытавшего на себе сокрушительную мощь ответного удара со стороны Г. Личной встрече именитой четы с Г. в Париже предшествовало посещение в. кн. Павлом Петровичем в конце 1781 в Вене 3 данных в его честь опер Г.: "Альцесты" (25 нояб., повторена 13 и 27 дек.), "Ифигении в Тавриде"



(9 дек.) и "Орфея" (31 дек.). Вероятно, впервые в СПб Г. прозвучал в конц. исполнении: 12 марта 1779 в 7-й оратории (т. е. в *концерте*, по терминологии 18 в.) Л. А. Пезибля певцы М. Баббини (тенор) и Ф. Порри (сопранист) с "большим хором" исполнили отрывки из "Орфея и Эвридики" (SPZ, 1779, 12. März).

Р.-А. Моозер утверждал, что в период работы в СПб (до 1909) видел "Рукописный каталог опер и балетов", находившихся в ЦМБ, согласно к-рому 21 февр. 1760 на сцене придв. театра *Итальянской придворной оперной труппы* была исполнена "Ипермистра" (1744) — единственная полностью сохранившаяся опера среди 8, написанных Г. в Милане. Однако "Рукописный каталог...", на к-рый ссылается Моозер, не обнаружен (что отмечено в 3-м изд. MR, 1964, 71), следовательно, предположение об исполнении названной оперы в СПб не получило подтверждения. Очевидно, впервые на спб. оперной сцене Г. был поставлен в *Оперном доме в большом Зимнем дворце* в честь годовщины восшествия на престол *Елизаветы Петровны* итал. оперной Труппой Дж. Б. Локателли: 7 (или 8) февр. 1761 состоялось представление одноактной оперы "*Le Cinesi*" ("Китайки", *componimento drammatico*) по либр. П. Метастазо, написанной композитором для имп. фамилии и тогда же поставленной (25 сент. 1754) в честь Императрицы Марии-Терезии в замке Шлосхоф, близ Вены. Из титульного листа *либретто* на итал. яз. следует, что первый спектакль в СПб, по-видимому, должен был быть ок. 23 нояб. 1760 и, возможно, не состоялся из-за болезни Императрицы (объявл. в "СПб. вед." 2 февр. 1761).

Отмечая, что перечень персонажей в либретто петерб. постановки (экз. его — в филармонии Академии в Болонье) совпадает с партитурой оперы Г., Р.-А. Моозер высказывает предположение, что при-

бывшие в СПб из Вены Й. Штарцер и Ф. А. К. Гильфердинг могли заинтересовать "Китайками" Локателли (МА 1, 302). Однако Локателли, приехавший в СПб в 1757, вряд ли нуждался в том, чтобы каким-то образом приходилось искусственно стимулировать его интерес к Г. Оперная труппа Локателли находилась в Гамбурге, когда в нояб. 1746 туда приехал Г. В 1750 в Праге и в 1751 в Лейпциге силами Труппы Локателли была исполнена опера Г. "Ezio", а в 1752 в Праге — "Issiple". Муз. практика 18 в. предполагала непременно участие автора в постановке спектакля (тем более что Г. часто выступал в подобных ситуациях не только как композитор, но и как капельмейстер, режиссер-постановщик и даже певец), в связи с чем биографы Г. уверенно утверждают факт сотрудничества его с Локателли. Вряд ли в таком случае, находясь тогда в Вене, Локателли не поинтересовался новой работой Г. — "Китайками".

Из заруб. муз.-тов, работавших в СПб, Г. помимо Локателли знал Т. Тразтты, к-рого называли "итальянским предшественником Глюка". "Ифигения в Тавриде" Тразтты, впервые прозвучавшая в Вене в 1763, была исполнена во Флоренции в 1767 под упр. Г. Знал Г. и Дж. Паизиелло, неоднократно пародировавшего его — в операх "Dal Finto il vero" ("Обманутая верность"), "Socrato immaginario" ("Мнимый Сократ") и "L'Idolo cinese" ("Китайский идол"). Опера Г. "Китайки", повторенная в Вене (17 апр. 1755), и его одноактная пасторальная драм. композиция "Танец" (Лаксенбург, близ Вены, 5 мая 1755) были поставлены с балетом на музыку Й. Штарцера. Когда в 1763 Штарцер получил должность балетного композитора и концертмейстера *оркестра* в СПб, в его репертуаре появились произв. Г.: Я. Штелин упоминает их среди "симфоний и концертов" "знаменитых не-

мецких композиторов" — очевидно, звучали увертюры венских опер Г. (126).

Среди "петербургских иностранцев", игравших значительную роль в общественно-культурной жизни российской столицы, — Гильфердинг, родоначальник венского балета, хореограф, впервые придавший особое значение музыке как исходному материалу хореографического рисунка балета, и его ученик Г. Анджолини, в летописи всеевропейских триумфов и славы к-рых (особенно последнего) множество страниц связано с Г. Творческий актив приехавшего в СПб Анджолини внушительен: он соавтор 3 балетов Г. — "Александр", "Дон Жуан" и "Семирамида"; хореограф, открывший великому оперному реформатору возможности действенного балета, впервые придавший музыке значение исходного для него момента; теоретик иск-ва драм. танцевального спектакля, ярко сформулировавший свои идеи и эстетические принципы в предисловиях, предпосланных "Дон Жуану" и "Семирамиде", и даже композитор. В период службы в СПб Гильфердинг (1759 — 64) почти ежегод. ездил в Европу. Пребывание в столице Анджолини (в общей сложности 15 лет: 1766 — 72, 1776 — 79, 1782 — 86) дважды прерывалось на неск. лет в связи с его европейскими вояжами. Нет никакого сомнения, что они, во всяком случае Анджолини, встречались и общались с Г., своим давним соратником, имя к-рого теперь переходило из уст в уста. И неслучайно автором музыки пост. Анджолини в 1774 в Вене балета "Китайский сирота" до самого недавнего времени считался Г. — лишь последние исследования отчасти поколебали эту версию (согласно новой гипотезе, венская постановка балета была на собственной музыке Анджолини, после чего он поставил этот балет в 1777 в СПб).

В 1772 в СПб приезжает в качестве поэта имп. двора М. Кольтеллини, автор

либретто наиб. значительной из опер Г. в период между "Орфеем" и "Альцестой" — "Telemacco". А уехавший из СПб сопранист и композитор Дж. Миллико, обучавший игре на клавесине в. кн. Павла Петровича, оказался в числе близких приятелей Г. У него обучалась пению племянница композитора, сам Миллико принимал участие в исполнении грандиозного театрального представления, музыке к-рого написал Г. (1769, Парма).

Все эти "петербургские иностранцы" могли в разной мере активизировать интерес российской столицы к Г. Само пребывание в далекой России Штарцера, Гильфердинга, Анджолини и особенно Миллико — его сотрудников и соратников, за судьбами к-рых композитор не мог не следить, а также возможные встречи с ними, обсуждение новых впечатлений могли инициировать интерес или любопытство Г. к СПб.

Что же касается знакомства с творчеством Г. рус. муз-тов, то М. С. Березовскому, находившемуся в Болонье, могла быть известна опера "Триумф Клелии": в 1763 ею открыли театр "Коммунале" (опера повторялась время от времени и в последующие сезоны).

В 80-е гг. центральное событие "петерб. глюкианы" — постановка "Орфея и Эвридики" на сцене придв. театра по случаю тезоименитства *Екатерины II* (либретто напечатано 24 нояб. 1782). В "Sanct-Petersburgische Bibliothek des Journal" (1784, Bd 5, № 2, 196 — 97) опубли. материалы, связанные с Г., — в частности о "войне глюкистов и пиччиннистов". Неск. облегченно, хотя и не без достаточных оснований, эта тема освещается сквозь призму конфронтации между Марией-Антуанеттой (ученицей Г. и его горячей поклонницей, одарившей композитора действительно баснословной и невиданной по тем временам наградой — 20 000 ливров за "Ифигению" и "Орфея"

2-й ред., а после "Альцесты" — пожизненной пенсией в 1000 ливров, увеличенной в дальнейшем до 2500) и ее соперницей, недавней фавориткой Людовика XV м-м дю Барри, страстной поклонницей Пиччинни. В этом журнале напечатан также обзор парижской театральной жизни с известием о постановке "Ифигении в Тавриде".

В 90-е гг. активизируется интерес к творчеству Г. Посетив гр. А. С. *Строгонова* в 1795, художница М.-А.-Э. Виже-Лебрен отметила великолепное исполнение увертюры к "Ифигении в Авлиде" роговым оркестром (Л и в а н о в а 2, 311). Увертюра к "Ифигении" звучала в концерте, состоявшемся в *Малом (Деревянном) театре* 22 марта того же года. Помимо отмеченной выше постановки "пантомимного балета" "Орфей" 10 мая 1795, 13 июля того же года был поставлен «Дон Жуан», балет, сочинение г. Канциани, музыка сочинения Глука и Канобби" (ГЦТМ, ф. афиш и программ № 2778, л. 115 — 18, 139, 140 и др.). Обе постановки в полной мере отразили характерные особенности муз.-театральной практики своего времени. В первом случае опера Г. "Орфей и Эвридика" исполнялась как балет — со всеми происходящими из этого последствиями, с неизбежной переработкой, переделкой, отступлениями от авторского замысла, искажениями и пр. Во втором — Г., спустя 8 лет после его смерти, был навязан соавтор К. *Каноббио*, согласно существовавшей традиции обязанный приспособить оригинал к реальным условиям постановки, конкретным возможностям исполнителей и вкусам аудитории, что включало в себя всевозможные "обработки", сочинение вставок, связок и более протяженных фрагментов, — и все это, разумеется, на самом ремесленном уровне, никоим образом не отвечающем высочайшим художественным достоинствам оригинала.

Естественно, что абсолютное предпочтение оказывалось балетным спектаклям. Тем более примечательно, что в СПб намечалась премьера реформаторской оперы Г. "Альцеста": "...партитура этой оперы была выписана из Вены через консула Виачелли, за что уплачено Дирекцией 31 декабря 1796 г. 18 рублей" (АДИТ 2, 213).

Петерб. "портрет Глюка", как он виделся в 18 в., прописан отнюдь не отчетливо, скорее, он только намечен отдельными выразительными штрихами, в к-рых, однако, просматривается возможность в самое ближайшее время осмыслить музыку Г. — наряду с творчеством Моцарта и Бетховена — как "музыку души", что иשרшится в процессе поворота культуры и иск-ва к сентиментализму.

*Лит.:* СПб. вед. 1761. 2 февр.; <В е л о с е л с к у А.>. De la musique en Italie. Par le Prince de Beloselsky, de l'Institut de Bologne. A la Haye (1778); SPZ. 1779. 12.März; Начертание путешествия их императорских высочеств Государя великого князя Павла Петровича и Государыни великой княгини Марии Федоровны под именем графа и графини Северных. СПб., 1783; Sanct-Petersburgische Bibliothek des Journal. 1784. Bd 5. № 2; <Д е м и д о в Н.>. Журнал путешествия его высочородия господина статского советника и Ордена Св. Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова по иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 года по возвращении в Россию, ноября 22 дня 1773 года. М., 1786; Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год. СПб., 1796; <О б е р к и р с х>. Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789. P., 1833. V. 1, 2; К а р а м з и н Н. Евгений и Юлия // Соч.: В 9 т. СПб., 1848. Т. 3; <Э н г е л ь г а р д т Л.>. Записки Льва Николаевича Энгельгардта // Русский Вестник. 1859. Т. 19; <Х е м н и ц е р И.>. Сочинения и письма Хемницера по подлинным его рукописям, с биографической статьей и примечаниями Я.К. Грота. СПб., 1873; <Б а ш о м о н>. Царевич Павел Петрович во Франции: Запис-

ки Башомона // РС. 1882. № 36; АД ИТ 2; Второе путешествие Павла Петровича за границу: Записки участника // РА. 1902. № 3; <W o t q u e n n e A.>. Catalogue thématique des œuvres de Ch.-W. Gluck. Lpz., 1904; L i e b e s k i n d J. Ergänzungen und Nachträge zu Wotquennes Thematischen Verzeichnis. Lpz., 1911; <С т р о г а н о в а Н.>. Записки баронессы Н.М. Строгановой // Русский библиофил. 1914. № 4; И в а н о в - Б о р е ц к и й М. К истории музыкальной культуры в России // История русской музыки в исследованиях и материалах / Ред. К.А. Кузнецов. М., 1925. Т. 1; Ф и н д е й з е н 2; Материалы и документы по истории музыки: XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / Пер. с итал., фр., нем. и англ. под ред. проф. М.В. Иванова-Борецкого. М., 1934. Т. 2; Р о л л а н Р. Глюк (По поводу "Альцесты") // ПСС. Л., 1935. Т. 16; Ш т е л и н; Л и в а н о в а Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938. Вып. 1; Р а д и щ е в А. О человеке, о его смертности и бессмертии // ПСС: В 3 т. М.; Л., 1940. Т. 2; М R; В а л ь б е р х; М А 2; Л и в а н о в а 1, 2; С о л л е р т и н с к и й И. Кристоф Виллибальд Глюк // Музыкально-исторические этюды. Л., 1956; В о л ь м а н; К р а с о в с к а я; Г о з е н п у д; К е л д ы ш; Л и в а н о в а Т. Реформа Глюка и французский оперный театр перед революцией 1789 г. // Классическое искусство за рубежом. М., 1966; D e r r a d e M o g o d s Fr. A neglected choreographer Franz Anton Christoph Hilverding // Dancing times. 1968. June; С т о л л Г. Ein unbekanntes tragisches Ballett von Gluck // Jahrbuch der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. Salzburg, 1970; Б е л е ц к и й И. Кристоф Виллибальд Глюк. Л., 1971; К о н е н В. Глюк и музыка будущего // К о н е н В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975; К е л д ы ш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; А б е р т I, 1, 2; II, 3, 4; К а р а м з и н Н. Письма русского путешественника. Л., 1984; И Р М 3; Р ы ц а р е в С. Кристоф Виллибальд Глюк. М., 1987.

*А.И. Климовицкий*

**ГОЛЕНЕВСКИЙ** Иван Кондратьевич (1723, Киев ? — после 1786, ?), придв. пев-

чий (1745 — 70), тенор. Происходил из "польского шляхетства". В отрочестве поступил в Киево-Могилянскую академию, где и проявил себя в качестве отличного певчего. В 1744 гр. А.Г. Разумовский направил Г. в *Придворный певческий хор*. В СПб он прибыл в апр. 1745. "В законе без всякого производства" с годовым жалованьем 70 р. Г. служит при дворе в качестве певчего 26 лет. В дек. 1769 он просит отставить его от певческой придв. должности с чином придв. мундшенка, ссылаясь на долголетнюю службу и труды по сочинению од. Лишь в 1770 Г. расстается с Придв. хором и получает отставку с чином придв. уставщика и наградой в 300 р. Г. известен как автор од, первая из них написана в 1745. Все они, за исключением одной, посв. А.Г. Разумовскому (1751), посвящены царствующим особам: *Елизавете Петровне* (1751, 1754, 1762), *Екатерине II* (1762, 1772), в кн. *Павлу Петровичу* (1765) и др. Г. печатался в "Ежемесячных сочинениях" и "Трутне", в 1777 издал "Собрание сочинений с переводами", а в 1779 сб. "Дар обществу".

*Арх.*: РГАДА, ф. 10, оп. 1, д. 467, л. 40; д. 550, л. 141; д. 584, л. 321; ф. 286, д. 749, л. 20; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 68, л. 7; ф. 468, оп. 1, д. 3885, л. 209.

*Лит.*: С т е п а н о в В.П. Новиков и его современники: (Биографические уточнения) // XVIII век. Л., 1976. Сб. 11; Н и к о л а е в С.И. Голеневский Иван Кондратьевич // СРП.

*И.А. Чудинова*

**ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ** Павел Иванович (1 нояб. 1767, ? — 13 сент., по др. данным 29 сент. 1829, Тверь), поэт, чл. Российской Академии (с 1803). Из старинного дворянского рода. До 1798 состоял на военной службе, затем перешел на штатскую (получил должность в Москве). Лит. деятельность начал в 1-й пол. 1780-х гг., поместив в петерб. журналах свои стихотворения (оды и др.).

Писал песни (в том числе "на *голос*"). Среди них: "С той минуты как увидел" (на *голос* "Ты сомнением огорчаешь"), "Как тобой пылаю" ("Я твой стон внимаю"), "Рвись, страдай всегда несчастной" ("Вид пржежалостный и слезный"), "Вы, ветры, замолчите" ("Велишь себе открыться"), "Что люблю давно, ты знаешь" ("Полюбя, тебя смущаюсь"), "Что не будешь ты моею" ("Чернобровой, черноглазой"). Без указания "голоса": "Презираю я богатства", "В тебе одной мой отрады" и др. (см. также *Вокальная камерная музыка*). В числе пер. Г.-К. — *канцонетты* П. Метастазиио ("Весна", "Лето", "Разлука", "Свобода"), ряд песен: "Пастушка у реки задумавшись сидела" ("Из песенника французского"), песни Ж.-П. Флориана и др., "Ария из оперы «Нина»" [имеется в виду опера "*Nina, o sia La Pazza per amore*", "Нина, или Безумная от любви" — текст Дж.Б. Лоренци (?), музыка Дж. Паизиелло]. Видимо, в 1780-х гг. был издан выполненный Г.-К. пер. 2-актной комической оперы "*La Finta amante*" ("Притворная любовница". — СПб., б. г.), музыка Дж. Паизиелло, текст Дж. Касти (?). В 1810-х гг. написал "Кантату", посв. П. И. Багратиону (процитирована Л. Н. Толстым в "Войне и мире").

Лит.: СКРК 1; СРП.

А. Н. Крюков

**ГОЛИЦЫНА КНЯЗЯ ДОМ** — впоследствии знаменитый дом В.Н. Энгельгардта, Невский, 30. В 1767 (?) приобретен фельдмаршалом кн. А. М. Голицыным (1718 — 83). Его наследники в 1789 отдали дом в аренду антрепренеру И. Лиону, к-рый до весны 1799 устраивал здесь публичные *маскарады* и сдавал зал под *концерты*. В 1790 — 99 его называли зал Лиона и Лионов зал, так же как в 1786 — 90-х гг. зал *Аничкова дворца*, к-рый тогда арендовал тот же Лион. В 1799 дом приоб-

рел купец Кусовников, продолжавший сдавать его в аренду. В 1790-х гг. дом был главным, после имп. *Большого и Малого театров*, конц. помещением столицы. В частности, в 1793 здесь наблюдалось наибольшее число слушателей. В концертах участвовали гастролеры и муз.-ты петерб. имп. придв. и частных оркестров. "В некоторых играют почти все наши виртуозы инструментальной и голосовой музыки", — писал И. Г. Георги. Обычная плата за вход от 1 р. до 2 р. 50 к., но доходила и до 5 р. (концерты А. Сислей, М. Кирхгесснер). Выделялись муз. сопровождением и здешние маскарады. Так, объявлялось, что в публичных маскарадах 2 февр. и 11 мая 1791 "будут 4 оркестра, из коих один будет состоять из роговой музыки", 16 нояб. 1793 — "4 оркестра, состоящие из разной музыки" (СПб. вед., 1791, 24 янв., 9 мая; 1793, 18 нояб.).

По "СПб. вед." известно, что здесь выступал в дек. (?) 1792 с вок. и инстр. концертом нем. скрипач Пьельтен; 3 янв. 1793 вторично Пьельтен, 16 марта и 13 апр. И. В. Гесслер (фп.), 30 марта флейтист Ф. Л. Дюлон, 8 апр. М. Стабингер (собственные соч., в т. ч. "Взятие Измаила"); 22 апр. 1794 певец Х. К. Вундер, а 23 окт. певица Сислей; 2 апр. 1796 скрипач И. Мазнер и придв. итал. певцы; 17 марта и 1 апр. 1798 Кирхгесснер ("усовершенствованная английская гармоника").

Лит.: СПб. вед. 1789. 6 июля; 1791. 9 мая; 1792. Объявл. 24 дек.; 1793. 8, 11 и 25 марта; 1794. 18 апр., 20 окт.; 1798. 1, 12 и 30 марта; 1799. 15 марта; Георги, 648 — 50; Столпянский, 20 — 22, 49 — 50; ИРМ 3, 411 — 15.

И. Ф. Петровская

**ГОЛОВИНА** Варвара Николаевна, урожд. Голицына (1796, ? — 13 сент. 1821, по др. сведениям 1819, Монпелье), пользовалась известностью как художница,

клавесинистка, певица, сочинительница романсов. До 1780 жила в имении Петровское Моск. губ., а затем в СПб. В 1783 была назначена фрейлиной при дворе. Муж Г. Николай Николаевич (1756 — 1820), обер-шенк, чл. Гос. совета, в 90-е гг. гофмейстер двора в кн. *Александра Павловича*, скрипач-любитель. Участвовал в домашних концертах великого князя, музицируя с ним в ансамблях. С 1778 он состоял в первом спб. Музыкальном обществе. Находясь при дворе, Г. сблизилась с в. кн. *Елизаветой Алексеевной*, дружба с к-рой продолжалась до вступления на престол *Павла I*. Вместе с Елизаветой Алексеевной Г. выступала в придв. любительских концертах в Царском Селе и Эрмитаже, аккомпанируя пению будущей Императрицы, участвуя в дуэтах и исполняя соло (см. *Елизавета Алексеевна*). Фр. художница М.-А.-Э. Виж-Лебрен, став постоянной гостьей Головиных во время своего долгого пребывания в СПб, так отзывалась о ней: "Графиня Головина была очаровательной женщиной, обладавшей и умом, и дарованиями. Она мало принимала у себя, но и ее собственных достоинств было вполне достаточно, чтобы доставить удовольствие обществу. Она очень хорошо рисовала и сочиняла очаровательные романсы, которые исполняла, аккомпанируя себе на фортепиано, а кроме того, всегда была в курсе всех литературных новостей Европы, известных ей, я думаю, лучше, чем в Париже" (Воспоминания..., 44). Собрания в доме Г. представляли собой новый тип формирующейся салонной культуры, моделирующейся по фр. образцу. А.Е. Чарторыйский, вспоминая о вечерах у Г., писал: "Дом Головиных отличается от всех мною перечисленных. Здесь нет ежедневных вечеров, но вместо этого небольшое избранное общество, вроде того, которое в Париже продолжало старинные традиции Версаля. Хозяйка дома, остроумная,

чувствительная, восторженная, обладает талантами и любовью к изящным искусствам" (40). О муз. одаренности и впечатлительности, художественном вкусе Г. свидетельствует следующее, глубоко интимное ее высказывание: "Лучшие музыканты с Дитцем во главе исполняли симфонию Гайдна и Моцарта... Мы слушали эту прекрасную музыку из соседней комнаты, где почти всегда мы были только вдвоем (Г. и в. кн. Елизавета Алексеевна. — Н.О.). На нашем разговоре часто отражалась гармония, которая так хорошо подходит к словам души. Музыка обладает волшебными силами над нашими способностями; она возбуждает память, дающую нам воспоминания; все окружающее исчезает перед нашими глазами; раскрываются могилы, встают мертвые, возвращаются отсутствующие, ощущения завладевают нами; в это время наслаждаешься, страдаешь, сожалеешь и чувствуешь сильнее. Одно время в моей жизни, тяжелое для меня время, я избегала клавесина. Невольно я играла те места, которые напоминали мне прошлое. Я справлялась с собой, но не могла справиться с воспоминаниями..." (<Г о л о в и н а>, 104).

Из романсов Г. пользовался популярностью "Roses d'amour", дата создания к-рого, как значится в рукописи, "20 июня 1796 г." (ОР РНБ, ф. 1021, собр. единичных муз. поступлений, № 400). Он же был опублик. в "гитарном" журн. И.Б. Генглеза "Journal d'airs italiens, français et russes..." (1796, ч. 1, № 29).

Лит.: <Г о л о в и н а В.Н.>. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766 — 1821). М., 1911; <Ч а р т о р ы й с к и й А.>. Мемуары князя Адама Чарторыйского и его переписка с Императором Александром I. М., 1912. Т. 1; Ф и н д е й з е н; Л и в а н о в а; Воспоминания госпожи Виж-Лебрен / Пер., публ. и коммент. Г.Белковой // Наше наследие. 1992. № 25; 1993. № 26.

**ГОЛОВКИН** Михаил Гаврилович (1699, ? — 10 нояб. 1755?, Якутская обл.), граф, сын первого российского канцлера гр. Г.И. Головкина, гос. деятель, вице-канцлер при младенце Императоре Иоанне Антоновиче (правительнице Анне Леопольдовне). После дворцового переворота в нояб. 1741 и вочарения *Елизаветы Петровны* сослан в Якутию, дом его на Вас. о-ве конфискован (см. *Головкинский дом*).

Европейски образованный (по указу *Петра I* в 1712 отправлен за границу для обучения, потом был послом в Берлине, прекрасно знал нем. яз.) и в то же время патриотически настроенный, не любивший иностранцев, Г. соединял в быту российские традиции и западную культуру. В его доме собирались на обеды и ужины более 100 чел., и весь день за полночь продолжались музыка и песни, танцы и рус. пляски; сестра его почиталась первой танцовщицей в столице. Имел собственный высококвалифицированный оркестр из 12 чел. 6 из них (Иван Мурзин, Афанасий Клепиков, Василий Степанов, Степан Васильев и не поименованные в док-тах) в последние годы царствования *Анны Иоанновны* играли при дворе на балах вместе с придв. муз-тами, получая плату из Камер-цалмейстерской конторы (в апр. 1740 выдано 100 р.). В ВП 20 февр. 1742, 14 апр. и 5 окт. 1743 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 56; д. 62, л. 2; д. 63, л. 30) все названные муз-ты упом. как принятые в *Придворный оркестр*.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 56; д. 62, л. 2; д. 63, л. 30.

Лит.: Терещенко А. Опыт обозрения жизни сановников... СПб., 1837. С. 57, 138, 216 и др.; Хмыров в М.Д. Графиня Е.И. Головкина и ее время. СПб., 1867. С. 101, 233; Шаховской Я.П. Записки. СПб., 1872. С. 29; Внутренний быт I. С. 202 — 203.

И. Ф. Петровская

**ГОЛОВКИНСКИЙ ДОМ** на углу 3-й линии Вас. о-ва и наб. Невы в 1741 конфискован у М.Г. Головкина после его ареста. ВП 21 мая 1750 отведен под жительство придв. певчих (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 82, л. 45). 24 авг. 1752 передан Канцелярии от Строений (Там же, ф. 1329, оп. 1, д. 8, л. 121), и в том же году в нем сооружен 2-ярусный театр (планы в РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 61154). Здание стало называться Российским комедиантским домом (СПб. вед., 1752, 18 сент., 3 окт.), а также Оперным домом. Историк города записывал, что учрежден "оперный дом, в котором отправляются действия новых опер, на пробу через оперлетов из российских людей производимых, которые, опробовав в сем доме, действуют на публичном театре" (Богданов, 13). По сообщению Я. Штелина, здесь выступала Ярославская труппа Ф.Г. Волкова, имеются сведения, что кадеты *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса* представили здесь 2 фр. оперы (Всеволодский - Герингросс, 237). В 1756 здание отдано Русскому для представления трагедий и комедий театру, спектакли к-рого продолжались здесь до конца 1757 (РГИА, ф. 497, оп. 14, д. 436, л. 2), а актеры жили до 1761. 15 февр. 1761 дом передан Академии художеств (Там же, ф. 466, оп. 1, д. 100, л. 10), затем возвращен наследникам Головкина, но в 1763 куплен АХ; при перестройке здания в 1764 театр разобран.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 61154; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 82, л. 45; д. 100, л. 10; ф. 497, оп. 14, д. 436, л. 2; ф. 1329, оп. 1, д. 8, л. 121.

Лит.: Сборник материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии художеств. СПб., 1864. Т. 1. С. 68, 77 — 78; Богданов А.И. Дополнение к историческому, географическому и топографическому описанию С.-Петербурга с 1751 по 1762 год. М., 1903. С. 13; Всеволодский - Герингросс, 185, 237.

И. Ф. Петровская

**ГОЛОВНЯ** (Матвеев) Гавриил (? — ?), придв. певчий (1738 — 78), бас. Служил при дворе с 1738. В 1742 отправляется на Украину для набора новых певчих ко двору. В числе пр. малолетних певчих привозит в СПб альта Г.С. *Сковороду*. В 1743 Г. отпущен от двора в г. Глухов для женитьбы на дочери умершего священника Глуховской церкви Св. Анастасии. В 1744 Г. поставляется в священники Глуховской церкви. Грамота, выданная от имени Императрицы *Елизаветы Петровны*, повелевает Г. "быть священником вместо умершего тестя впредь, когда от двора отпущен будет, а до той поры, когда рукоположен будет, нанять к той церкви викария" (ЦГИА Украины, ф. 1219, оп. 2, д. 1702). Остается в СПб в 1748, когда двор находился в Москве. В 1778 увольняется от придв. службы с чином уставщика. Г. были составлены и написаны 2 ирмология, предназначенных для печатания: в 1752 [ЦНБ АН Украины, ф. Духовной академии (Петров), 351] и в 1762 (ОР РНБ, ОЛДП, F-511). На Ирмологии киевского собр. надпись: "Ирмологий, или Чинное пение по знаменному киевскому и наречию великоросскому, написано в царствующем граде Санкт-Петербурге придворным певчим Гавриилом Головнюю в лето от Р.Х. 1752". В 1767 Ирмологий был представлен Г. в Синод, а оттуда передан для "освидетельствования" синодальным иподиаконом Петру *Андрееву* и Сергею Максимоу, к-рые эту нотную рукопись отклонили. По просьбе Г. Ирмологий был возвращен ему для исправления. В 1768 Г. 2 раза обращался с прошением в Синод о печатании Ирмология сначала на казенный, а после отказа — на собственный счет в *Типографии Академии Наук*. Однако Ирмологий Г. так и не был напечатан, поскольку в 1769 это дело взяли в свои руки синодальные певчие и иподиаконы (Петр Андреев, Иван Тимофеев, Сергей Попов, Сергей

Любимов, Иван Никитин). В 1770 в Москве были впервые напечатаны нотные книги Ирмологий и Обиход, составленные этими певчими. В этом же году Г. выходит в Синод с новым предложением. В его "доношении" говорится, что, узнав о печатании нотных книг и "оному усердствуя в общую пользу", хочет представить "ко изъяснению тех нотнаго пения азбуку, дабы обучающемуся юношеству вразумительнее было узнавать тех нот имена, чрез что в голосе положение и партесному пению начатки, то есть сольмизации". Азбуку Г. послали в Москву, но и там она встретила резкое противодействие в среде синодальных певчих. Из Москвы в Синод было послано сообщение, что требуется азбука простого, а не партесного пения и такую уже составили синодальные иподиаконы и певчие. В 1772 последовало окончательное решение: "Понеже вышеупоминаемые нотные азбуки обе российскому юношеству обучающемуся нотного пения полезными могут быть, того ради приказали: обе оныя азбуки в Московской типографии в силу присланного из Святаго Синода указа напечатать". Азбука одноголосного пения, составленная Г., вошла в Сокращенный Обиход, напечатанный в 1777.

Арх.: РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об., 147, 181; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 122; д. 78, л. 102; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.; ф. 1109, оп. 1, д. 166, л. 14, 16 об. — 17 об., 19, 21, 28, 31 — 32 об.; ЦГИА Украины, ф. 1219, оп. 2, д. 1702.

Лит.: Вознесенский И. Церковное пение православной Юго-Западной Руси по ното-линейным ирмологам XVII — XVIII веков. Киев, 1890; Ч уд н о в а.

И. А. Чудинова

**ГОЛОС**. Помимо значения, сохранившегося до наших дней, это слово употреблялось также в смысле "напев", "мелодия". В последней четв. 18 в. широко распро-



странилось сочинение стихов "на голос", т. е. создание новых текстов к мелодиям популярных песен, романсов или арий. Указывая (обычно в подзаголовке), на какой конкретно "голос" написано стихотворение, поэт тем самым сообщал читателям, на какой мотив следует напевать его новое произв.

А. Н. Крюков

**ГОЛШТЕЙН-ГОТТОРПСКИЙ** Карл Фридрих (1702 — 39), герцог. Во время пребывания в СПб и Москве в 1720 — 27 в качестве жениха царевны Анны Петровны содержал оркестр, деятельность к-рого оказала значительное влияние на становление российской орк. музыки.

В 1721 весь "оркестр" состоял только из 2 валторнистов, к-рых герцог привез из Вены и к-рые сопровождали его во время парковых и лодочных прогулок. В нояб. муз-ты герцога репетировали вместе с оркестром австр. посланника гр. Ф. Кинского (прибыл в СПб 16 сент.) в доме тайного советника Г.Ф. Басевича и 24 нояб. совм. дали *серенаду* для царской четы. При этом оркестр состоял из 17 — 18 чел.: в т. ч. 5 муз-тов герцога и 10 — гр. Кинского.

В 1722 двор герцога вслед за рус. двором переехал в Москву. Здесь оркестр увеличился до 6 чел. (польск. волынка, 2 скрипки, гобой и 2 валторны), из к-рых 1 (волыщик) был приглашен от тайного советника Геспена. 18 июля выехал из Москвы в Вену гр. Кинский, после чего оркестр его перешел на службу к герцогу. В это время он насчитывал уже 12 чел. Оркестр был снабжен нотной литературой из б-к Кинского и гр. П. И. Ягужинского, к-рые герцог купил у их владельцев; книгу концертов голл. композитора (фамилия не установлена) подарил оркестру д-р Бидлоо, помимо этого за счет герцога ежегод. делались приобретения новой нотной литературы.

С осени 1722 начинается активная конц. деятельность оркестра. По просьбе Ягужинского (возможно, передававшего пожелание *Петра I*) герцог назначил сред. днем *концертов*, к-рые начались в моск. доме Басевича с 12 сент., давались они и в др. дни в др. помещениях.

В 1723 в СПб оркестр выступал на лодочных катаниях 16 апр., на *маскараде* 30 авг., давал концерты в доме герцога 29 авг. и серенады для имп. фамилии 23 нояб. При этом численность оркестра увеличилась до 20 чел.

Оркестр не прекращал своей деятельности и в дальнейшем. Значение его связано с популяризацией в России новых форм светского муз. иск-ва, он знакомил рус. слушателей с европейской музыкой, выходящей за пределы функционального репертуара военных оркестров, традиционной *столовой музыки*, обусловленной составом небольших капелл, к-рые имелись у ряда российских вельмож и состояли по б. ч. из труб, валторн и литавр. По свидетельству Я. Штелина, в исполнении муз-тов оркестра звучали сонаты, соло, трио и концерты Г.Ф. Телемана, Р. Кайзера, И.А. Хассе, Дж. Тартини, А. Корелли.

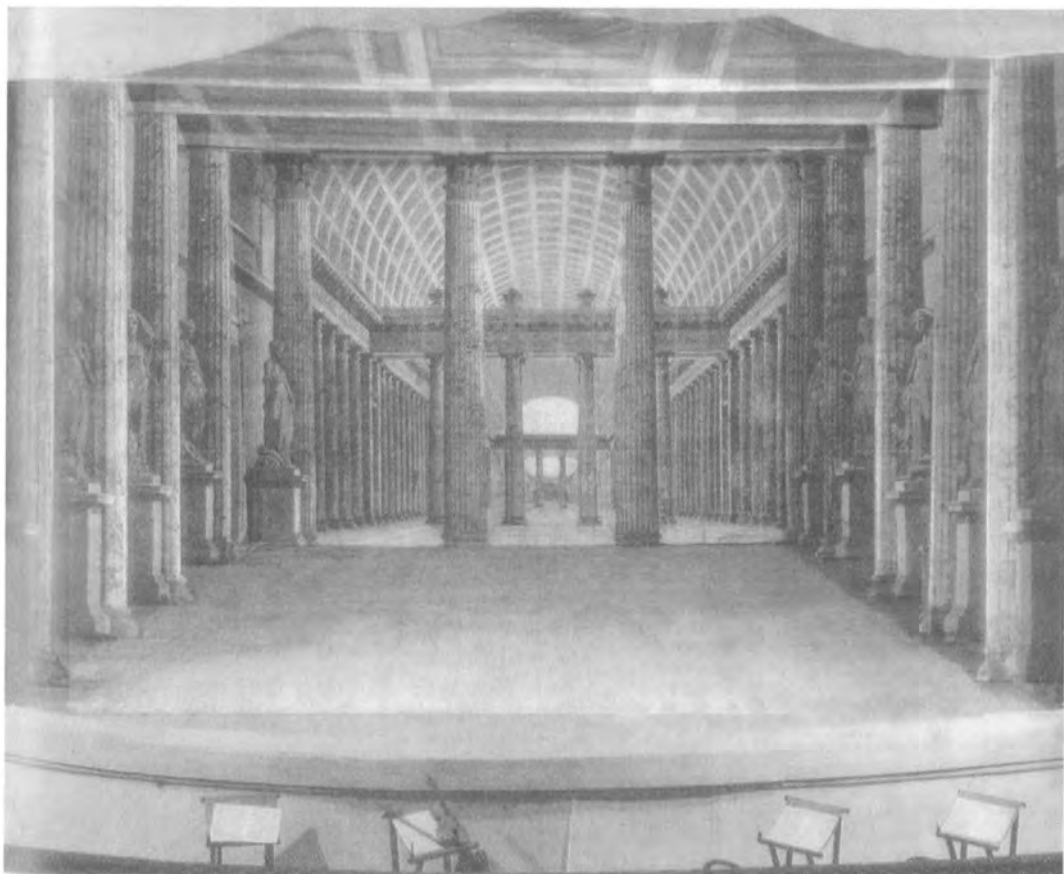
Из муз-тов, к-рых обычно называют в составе капеллы герцога, достоверно известно только о службе в ней братьев *Хюбнер* и, м. б., *И. Риделя*. По отъезде герцога Хюбнеры перешли в *Придворный оркестр*, что положило начало легенде о формировании последнего из муз-тов герцога, оставленных им в России. Эта версия полностью опровергается систематическим сопоставлением док-тов (подр. см. Придворный оркестр).

К характеристике муз. увлечений герцога следует добавить, что он был "большой охотник до танцев" (Б е р х г о л ь ц 2, 192) и что временами (напр., 10 июня 1722 в загородной моск. резиденции) он развлекался игрой на литаврах, к-рой выучился в Швеции.

---

**МАЛАХИТОВЫЙ ЗАЛ. ДЕКОРАЦИИ П. ГОНЗАГО  
ДЛЯ ТЕАТРА В АРХАНГЕЛЬСКОМ**

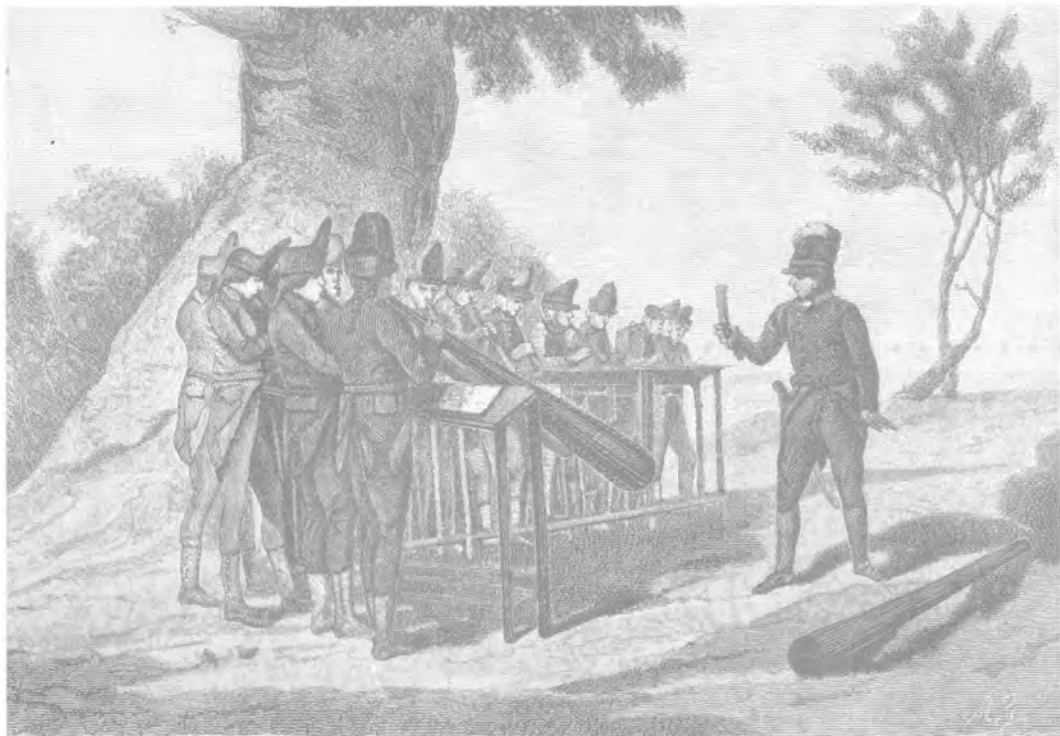
---



---

**ОРКЕСТР РОГОВОЙ МУЗЫКИ**

*Художник И.Х. Набгольц*



Лит.: Берхгольц; Финдейзен; Штелин; ИРМ 2.

М. В. Вознесенский

**ГОНЗАГА (Gonzaga)** Пьетро ди Готтардо, в рус. док-тах Петр Федорович, в трактатах Pierre Gottardo Gonsague, собственноручно подписывался Pierre Gonsague (25 марта 1751, Лонгарон в провинции Беллуно — 25 июля 1831, СПб), известный итал. и рус. театральный художник. В течение 37 лет (1792 — 1828) 1-й придв. художник российского двора, почетный вольный "общник" имп. Академии художеств, ведущий теоретик театрально-декорационного иск-ва. Сын Франческо Г., скромного провинциального художника в Лонгароне. Начальное образование получил под рук. отца, затем обучался в Венеции у А. Визентини и Ф. Моретти, братьев Ф. и А. Галлиари. Работал в театрах Рима, Милана, Генуи, Пармы и др. городов Италии.

В Россию приехал по приглашению директора имп. театров Н. Б. Юсупова. Контракт с ним был заключен 13 июня 1792.

За 1-е десятилетие жизни в СПб написал декорации к 80 спектаклям в Эрмитажном, Большом Каменном, Гатчинском и Павловском театрах. Выезжал в Москву, где также оформил 2 спектакля (Сыркина, 256).

Еще активнее развернулась его деятельность в 1-й трети 19 в. По духу, значению, художественной направленности творчества Г. может считаться старшим современником Пушкина (Сыркина, 8; Гозенпуд, 249).

1 янв. 1800 контракт Г. был возобновлен. В нем подтверждалась его обязанность писать плафоны и декорации для придв. театров, заниматься организацией работы всей живописной "команды" и смотреть "за оными работами, дабы к их совершенству и к которой доделке при-

вести. Также предохранить от всякого напрасного употребления материалов..." (РГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 31, л. 29).

В 1800 в СПб была издана 1-я книга Г. "Музыка для глаз и театральная оптика" ("La musique pour les yeux et l'optique théâtral"), в к-рой он писал: "Следуя врожденному влечению и не раздумывая над словами, я усвоил привычку называть «музыкой для глаз» все зримые украшения... если мне удастся убедить моего читателя, что это расширительное толкование слова «музыка» применено к месту, то читатель в конце концов согласится со мною, что необходимо уметь оценить внешний вид" (Цит. по: Сыркина, 92 — 93).

Г. продолжал убеждать зрителя в этом своим творчеством еще на протяжении 30 лет в 19 в.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 31, л. 29.

Лит.: Гозенпуд; Сыркина Ф. Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага. М., 1974.

М. К. Панфилова

**ГОРЛИЦКИЙ**, Горлецкий Иван Семенович (1690, Краков — 9 янв. 1777, СПб), переводчик. Служил в СПб с 1722. С 1724 и до конца жизни (с небольшим перерывом) — в должности переводчика в Академии Наук. В 1750 выполнил порученный ему перевод с фр. яз. оперы "Bellerofonte" — "Беллерофонт" (либр. Дж. Бонекки, музыка Ф. Арайи); была издана параллельно на фр. и рус. яз. (СПб., 1750) к спектаклю "на новопостроенном придворном театре" (см. Театральные здания), к-рый состоялся 28 нояб. Среди соч. и пер. Г. также "Предисловие на псалмы", "Гисториографическое и словное объяснение псалмов", "Уподобительные псалмы царя Давида" (рукописи).

Лит.: MR; СКРК; СРП.

А. Н. Крюков

**ГОРНОГО УЧИЛИЩА ТИПОГРАФИЯ** была основана в 1775, спустя год после основания самого уч-ща. Располагалась в здании уч-ща на углу наб. Невы и 21-й линии Вас. о-ва. Нек-рые изд. осуществлялись по контракту с И.Н.Тредиаковским (с 1786), секр. Кабинета ЕИВ и владельцем собственной печатни, к-рый обеспечивал техническую сторону наиб. трудоемких изд. Ок. 1790 Г. у. т. была передана под начало А.И.Мусина-Пушкина, к-рый в 1795 перевел ее в *Корпус чужестранных единоверцев*, а затем — в подчинение Синода, что привело к слиянию Г. у. т. с *синодальной типографией*. Ноты печатались с 1789 по 1791, причем нотопечатание в Г. у. т. было связано с муз.-лит. деятельностью *Екатерины II*, что придавало печатне статус придв. нотной типографии. В уч-ще были напечатаны 3 соч. на ее *либретто*: "*Февей*" (1789) В.А.Пашкевича (Паскевича) (БРАН, РГБ), "*Горобогатырь Косометович*" (1789) В.Мартин-и-Солера (БРАН, б-ка СПб. филармонии), "*Начальное управление Олега*, подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил" (1791) на музыку Дж.Сарти, Пашкевича и К.Каноббио (БРАН, РНБ). Последнее из изд. — единственная в 18 в. российская печатная вок.-инстр. партитура для театра. "Начальное управление..." представляет собой вершину рус. нотно-полиграфического иск-ва 18 в. Изд. украшено гравюрами по рисункам Н.А.Львова, выполненными Е.Кошкиным, к-рый, по всей видимости, гравировал и ноты. 600 экз. партитуры обошлись в 7000 р. Составленная И.Н.Тредиаковским смета (В о л ь м а н, 136 — 37) — уникальный источник по технологии нотопечатания. В 1790 Г. у. т. напечатала также клави́р оперы Мартин-и-Солера "Песнолюбие" (либр. А.В.Храповицкого) и сб. Н.А.Львова и И.Прача "Собрание народных русских песен с их голосами" (оба изд. — БРАН),

сыгравший огромную роль в истории рус. музыки.

*Лит.*: Соколов Д. Историческое и статистическое описание Горного кадетского корпуса. СПб., 1830; Лоранский А. Исторический очерк Горного института // Научно-исторический сб., изданный Горным институтом ко дню его 100-летия. СПб., 1873; Ровинский Д. Подробный словарь русских граверов XVI — XIX в. СПб., 1895; Сочинения Императрицы Екатерины II. СПб., 1901. Т. 2; Сидоров А.А. История оформления русской книги. М.; Л., 1946; Ливанова 2; Вольман.

В. Г. Карцовник

**ГОРОДСКИЕ ЦЕРКОВНЫЕ ПРАЗДНИКИ И ЦЕРЕМОНИИ.** Церковное освящение значимых в городской жизни событий характерно для СПб 18 в.

Петерб. городская культура проявляется в тех формах церковно-певческого служения, к-рые родились в связи с празднованием викторий, дней коронаций, тезоименитств, бракосочетаний. В СПб появляются особые службы для торжественного освящения дней, связанных с именами святых, небесных покровителей города и царствующих особ.

Совершение торжественных молебнов и крестных ходов на больших открытых площадях при огромном стечении народа, военных и духовенства, с целодневными звонами всех церквей и соборов, с пушечной пальбой, игрой на трубах и литаврах — всё это отразилось на стилистике праздничных песнопений.

Торжество Полтавской виктории в первый раз праздновалось 23 июня 1710. 27 июня, в день Полтавской победы, было совершено торжественное благодарственное молебное пение в Петропавловской крепости. С этого случая ежегод. в Троицком соборе и в Сампсониевской церкви (построенной по случаю виктории) совершалось Полтавское торжество.

Феофилакт Лопатинский составляет службу Полтавской победе, тон ее вобрал в себя тот восторг и приподнятость, к-рые царили среди народа, скопившегося на Троицкой пл. перед собором. "В ней слышны трубы и литавры победного марша", — пишет о службе Феофилакта Филарет (32). Мн. петерб. певческие рукописи включают в себя песнопения, связанные с Полтавской викторией.

Благодарственные молебны с целодневным звоном стали совершаться в СПб и по случаю др. побед российского оружия: 10 июля — воспоминание мира с Оттоманскою Портою, 27 июля — победы под Гангутом и при Гренгаме, 9 авг. — взятие Нарвы, 19 авг. — победа над Пруссией, 28 сент. — виктория над генералом Левенгоуптом, 11 окт. — взятие Шлиссельбургской крепости.

При праздновании заключения мира с Портою в 1739 в соборной придв. церкви при входе совершалось обыкновенное пение, а по окончании чтения манифеста били литавры и играли трубы у церкви в сенях, затем раздавалось благодарственное пение, и во всех церквах 3 дня непрерывно звонили в колокола. Установление мира со Швецией в 1743 было отмечено молебном в Казанской церкви, перед к-рой на площади собрались военные и горожане. По прочтении "трактата" раздалось троекратное громогласное "виват" народа внутри церкви и полков, стоящих вне ее, потом возглас повторен с трубами, литаврами, барабанным боем, стрельбой и звоном. Целодневный звон длился 3 дня по всему СПб (РГИА, ф. 796, оп. 24, д. 283, 513).

30 авг. — знаменательный день, в к-рый от времен *Петра I* стала праздноваться память св. покровителя невыхских берегов кн. Александра Невского и Ништадтский мир со шведами.

Празднование памяти Александра Невского было по приказанию Петра I пе-

ренесено с 23 нояб. на 30 авг. для совмещения его с днем Ништадтского мира. В этот день в 1724 была освящена верхняя церковь *Александро-Невского монастыря* и торжественно встречены мощи святого, привезенные из Владимира.

"Служба благодарственная Господу Богу в Троице славивому, на воспоминание заключенного мира между империею Российскою и короною Свейскою" была по указанию Петра I составлена в 1721 Г. Бужинским. Песнопения, связанные с именем св. князя, — принадлежность мн. петерб. певческих книг.

В 1727 празднование 30 авг. было повелением Петра II отменено, упразднено и совершение службы, "как заключающей в себе поношение высокой чести блаженной памяти царевича Алексея Петровича".

Однако Императрица *Анна Иоанновна* возвращает обычай. 31 авг. 1730 Императрица дает указание Синоду: "Празднование Святого Александра Невского для чего оставлено? А впредь бы отправлять означенного числа и месяца по церквам неотложно" (Ч и с т о в и ч, 70, 223).

В 1743 Императрица *Елизавета Петровна* устанавливает ежегод. крестный ход 30 авг. от придв. Казанской церкви по Невскому пр. к Александро-Невскому монастырю и торжественное архиерейское служение в нем (РГИА, ф. 796, оп. 24, д. 344; ф. 815, оп. 5, д. 269).

Это шествие, символизирующее духовную связь времен, неколебимость престола и величие "царствующего града", оказалось наиб. устойчивой петерб. традицией, существовавшей вплоть до 1917.

Благодарственный молебен с целодневным звоном, с пушечной пальбой и фейерверками по всему СПб, даже и в Александро-Невском монастыре, стал в СПб совершаться в день начала нового года, особая служба новолетия сложилась в петерб. период рус. истории.

В 1728 освящена Андреевская церковь, в ней совершались особые службы 30 нояб., в день св. апостола Андрея.

Торжественные празднования дней тезоименитства с молебнами и звонами приобретают особенную значимость в городской жизни СПб в связи с усилением влияния государственности на церковную культуру.

5 сент. кроме общей с греческой минеей службы пророку Захарии в петерб. период рус. истории появляется особая служба св. праведным Захарии и Елизавете.

Тексты службы составлены для прославления именно св. Елизаветы и явно по поводу тезоименитства Елизаветы Петровны, бывшей во время составления службы еще цесаревной.

Служба была введена к обязательному отправлению в 1747, когда была освящена церковь Захарии и Елизаветы в Придворном госпитале у Полицейского моста (ныне Народный мост) (С п а с к и й, 67 — 68).

С тезоименитством Императрицы Анны Иоанновны связано освящение в 1734 храма Симеона и Анны на р. Фонтанке, ставшее большим событием в жизни города. Здесь было совершено торжественное богослужение, в к-ром участвовало множество народа, священства и певчих. Торжественные празднования тезоименитства Императрицы продолжались в этом храме ежегодно.

В честь тезоименитства Императрицы Екатерины Алексеевны в 1713 была освящена церковь Великомученицы Екатерины при дворце в Царском Селе.

К концу царствования Императрицы *Екатерины II* складывается традиция торжественного празднования дней рождения, тезоименитств и коронаций в Казанской церкви на Невском пр. (ЦГИА СПб, ф. 19, оп. 1, т. 7, д. 16060, л. 5).

С Петропавловским собором связана традиция освящения воды в день Благовещения. Этот церковный праздник стал в СПб, городе, омываемом невскими водами, многолюдным и грандиозным торжеством. С раннего утра во всех городских церквях начинался учащенный благовест. Против крепости на невском льду устраивалось каре пехотного полка. После совершения службы в Петропавловском соборе неск. тысяч горожан выходили на лед, и с общим пением молитв происходило водосвятие.

Рождество Христово, великий христ. праздник, и связанный с ним обычай славления — традиция, продолжавшая свое существование и в СПб. Церковные, архиерейские певчие, монахи Невского монастыря, придв. певчие ходили с пением в первые дни Святка к вельможным дворам и славили праздник.

Крестный ход совершался из Петропавловского собора и в день преполовения Пасхи: шествие на Неву, водосвятие, затем продолжение шествия по стене вокруг крепости. 1 авг., в день Изнесения честных древ Животворящего Креста Господня, был крестный ход из крепости на Неву (Историко-статистические сведения..., 106).

Г. ц. п. и ц. — опорные точки мировоззрения, жизни и быта горожан. Их система воплотилась как в городском архитектурном пространстве, сакрализованном благодаря множеству соборов и церквей (см. *Колокольные звоны*), так и в сфере церковно-певческой культуры — особые службы, песнопения, вбивавшие в свою стилистику динамику празднования.

В целом новые петерб. праздники и церемонии определяют одну ведущую тенденцию — сакрализацию государственности. Все они — гос. праздники, ставшие церковными.

Введение церковного празднования Новолетия аналогично появлению часов

**ТРОИЦКИЙ СОБОР НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СТОРОНЕ,  
ОСВЯЩЕННЫЙ 10 ИЮЛЯ 1711 Г.**

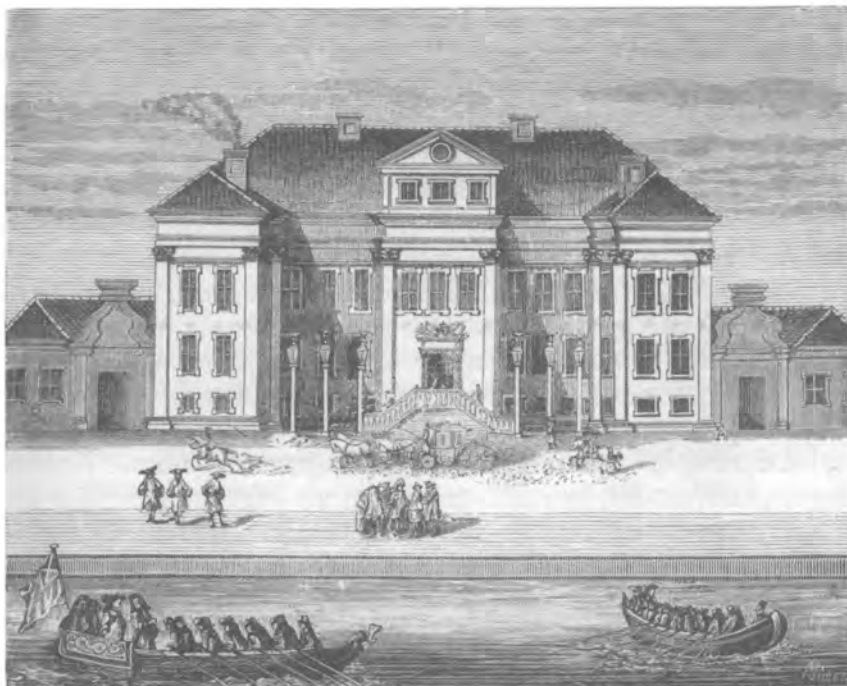
*Гравюра К. Вейермана с рис. А.Н. Нисченкова*





---

**ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ**  
**1-я пол. 18 в.**  
*Художник М.И. Махаев*



с курантами на колокольнях петерб. соборов. Здесь сказалось новое отношение ко времени — внедрение секуляризованного мышления в религиозное.

Арх.: РГИА, ф. 796, оп. 24, д. 283, 344, 513; ф. 815, оп. 5, д. 269; ЦГИА СПб, ф. 19, оп. 1, т. 7, д. 16060, л. 5.

Лит.: <Богданов А., Рубан В.>. Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заведения его с 1703 по 1751 год, сочиненное г. Богдановым... СПб., 1779; Георги; Описанное самовидцем торжество, происходившее в Санкт-Петербурге 22 октября 1721 года в царствование Петра Великого по случаю заключения между Россией и Швецией Ништадтского мира // Сын отечества. 1849. II. Отд. 1; Филарет, архиепископ. Обзор русской духовной литературы. Чернигов, 1863. Т. 2; Чистович И. Ф. Прокопович и его время. СПб., 1868; Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1869. Т. 1; Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество. Париж, 1951; <Протопопов Вл.> // ПРМИ 2; Чудинова.

И. А. Чудинова

ГОССЕК (Gossec) Франсуа Жозеф (17 янв. 1734, Верньи, Эно — 16 февр. 1829, Пасси, Париж), фр. композитор, род. в валлийской крестьянской семье, в 1762 — 1770 служил капельмейстером у принца Конде, а с 1766 также у принца Контини. Тогда и были написаны 2 незамысловатые одноактные комические оперы "*Le Tonnelier*" ("Бочар", 1765) и "*Les Pêcheurs*" ("Рыбаки", 1766). Рассчитанные на скромные возможности домашних театров, эти оперы тем не менее оказались настолько привлекательными, что продержались в репертуаре "Комеди италянн" ровно четв. века. Именно этими операми было представлено творчество Г. в СПб. "Рыбаки" поставлены в *Смольном институте* 25 февр. 1777, "Бочар" шел в конце 1779, возможно, это тоже был любительский спектакль. За год до него нем. *Труппа*

*К. Книпера* показала *зингшпиль "Fassbinder"* ("Бочар", 4 дек. 1778), по всей вероятности представлявший собой нем. версию комедии Ж. Одино с музыкой И. Х. Рэма (Roehm).

Лит.: MR; MA 2; Grove; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

ГОФМУЗЫКА — см. "*Музыканты иноземцы старые*".

ГОХБРИКЕР — см. *Хохбруккер*.

ГРАДИЦЦИ (Gradizzi) Франческо, в рус. док-тах Франц Петрович Градицци (1729, Лонгарон — 1793, СПб), сын Пьетро Г., венецианского живописца (? — 1780, Венеция), 1-й живописец имп. театров. Учился в Венеции у отца. В России с 1753, приехал вместе с отцом по приглашению Канцелярии от Строений для выполнения работ по декоративным росписям имп. дворцов. Г. делали "самонужнейшие росписи в силу Ея Императорского Величества именного Указа, при Новом Зимнем доме..." (Успенский, 56). Оба Г. были также привлечены к работе в театре, вместе с Дж. Валериани и А. Перизинотти писали декорации к опере Ф. Арайи "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии", 1755).

Г.-старший за 10 лет пребывания в России (уехал в Венецию, видимо, в 1764) выполнил огромное кол-во интерьерных росписей по заказам Канцелярии от Строений (Новый Зимний дом, Новый Летний дворец, Эрмитаж, Царскосельский дворцовый комплекс и др.). Постоянно вместе с сыном работал в театре. Возможно, нек-рое время, после смерти Валериани, он был 1-м придв. художником. Документально это не подтверждается. Г.-отец оставил по себе память как об оригинальном декораторе-перспективисте, талантливым и тонким живописце

целым рядом замечательных, в основном плафонных, росписей. Сохранилось описание его плафона в 1-й антикамере Большого Царскосельского дворца (Успенский, 58), подтверждающее незаурядность его дарования.

Г.-сын остался в России и жил в СПб до смерти. Указом Петра III в 1762 был принят на службу театральным живописцем и архитектором (Сыркина, 46). По "Стату всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям", утвержденному в 1766, полагался только один придв. живописец и архитектор и один помощник при нем, с пометкою: "...в прибавок брать со стороны или из Канцелярии от Строений, с заплатою" (АДИТ 2, 318). В поименном перечне штата всей Театральной дирекции за 1786 числятся 1-й художник Г. с жалованьем 2300 р. с июля 1762 и еще 8 живописцев и учеников с жалованьем от 650 до 220 р. и добавляется: "Из Российских... Из Итальянцев... Из Немцев...". Служили они без контрактов, квартиры имели свои. Именной список 1791 подтверждает, что в июле 1762 на службу был принят именно Франц, а не Пьетро Г.

В списке служащих Дирекции имп. театров Г. назван как "Ея Императорского Величества первый живописец, архитектор и театральный инженер". В 1792 Г. вышел в отставку с пенсией 1300 р. Положение и должность "первого живописца" он занимал в течение 30 лет. Оформил не менее 20 оперных спектаклей за 1762 — 1779, ок. 30 за 1780 — 96. Можно представить, что их было больше, поскольку не все спектакли и их возобновления можно проследить по оперному репертуару тех лет.

26 марта 1785 Комитет для управления зрелищами и музыкой слушал доклад Г. о перегрузке "живописной команды", обслуживавшей еженед. по 3 спектакля в придв. театрах и еженед. еще в 2 — Большом и

Малом, входивших в ведомство Комитета. Г. представил реестр жалований всех живописцев, краскотеров, учеников и сообщил, что работу они выполняют исправно в будние и праздничные дни и лишены возможности зарабатывать дополнительно. Г. просил прибавки жалованья всем, состоящим в его ведении служащим. Комитет удовлетворил просьбу, с 1 янв. 1785 (задним числом) увеличив жалованье всем вместе на 1440 р. (АДИТ 2, 241 — 42). После отъезда отца Г. также постоянно выполнял заказы Канцелярии от Строений по росписям дворцовых интерьеров, работая в Новом Зимнем, Царскосельском и др. дворцах (Успенский, 58 — 59). Он был акад. Академии художеств, постоянно рисовал для Гравировальной палаты Академии Наук (Гравировальная палата..., 42, 137 — 38, 201, 215). Его учеником по рисунку был известный рус. художник Ф. Алексеев.

Г. ежегод. выпускал не менее одной премьеры. Им оформлены "*Semiramide riconosciuta*" ("Узнанная Семирамида", 1760) В. Манфредини; "Прометей и Пандора. Героико-патриотический балет" Й. Штарцера (1761); "*Seleuco*" ("Селевк", 1761) Ф. Арайи; "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада", 1763), "*Carlo Magno*" ("Карл Великий", 1763), обе Манфредини; новая версия "Карла Великого" с балетами на музыку Штарцера (1764); "*Il Re pastore*" ("Король-пастух", с балетами, представляющими собою пантомиму целой оперы", 1766), "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде", 1768), обе Б. Галунни; "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада", 1769), "*Antigone*" ("Антигона", 1770), "*Antigono*" ("Антигон", 1772), все 3 Т. Тразтты; "Андромеда". Геронический балет Г. Ф. Раупаха; "*Amore e Psiche*" ("Амур и Психея", 1773), "*Lucio Vero*" ("Люций Вер", 1774), обе Тразтты; "*Armida*" ("Армида", 1774 и 1776) А. Сальери; "*Lucinda ed Armidoro*" ("Лючинда и Армидор", 1777), "*Nitteti*"

("Ниттеи", 1777 — 80), "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе", 1778), "*Demetrio*" ("Деметрио", 1779), все 4 Дж. Паизиелло; "Клеопатра". Трагический балет (1881); "Адмет и Альцеста". Трагический балет (1881), оба К. *Каноббио* (2-й совм. с Л. Тишбейном); "*Orfeo ed Euridice*" ("«Орфей и Эвридика». Театральное действие с музыкой Глука", 1782, совм. с Тишбейном); "*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир", 1783) Паизиелло; "*Idalide*" ("Идалида", 1785), "*Castore e Polluce*" ("Кастор и Поллукс", 1786), "*Armida e Rinaldo*" ("Армида и Ринальдо", 1786), все 3 Дж. *Сарти*; "*La Vergine del Sole*" ("Дева солнца", 1788 — 1789), "*Cleopatra*" ("Клеопатра", 1789), обе Д. *Чимарозы*. В АДИТ названы еще "*Дьянино древо*" В. *Мартини-Солера*, балеты "Мартодонис", "Метаморфозы", "Принужденный дурак" и др. (АДИТ 3, 137).

Эскизы, проекты, рисунки Г. сохранились в собраниях СПб, гл. обр. в Эрмитаже.

После смерти Г. его вдове Марии Г. была назначена пенсия указом 1 июня 1793 (Успенский, 93).

Лит.: АДИТ 2, 3; Успенский А.И. Словарь художников в 18 веке писавших в императорских дворцах. М., 1913; Сыркина Ф.Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага. М., 1974; Гравировальная палата Академии наук XVIII века (сборник документов). Л., 1985.

М. К. Панфилова

**ГРАНЖЕ** (Granger) Пьер (? — ?), танцовщик, сценарист и балетмейстер, возможно, итальянец. В 1761 работал как балетмейстер в Венеции, с 1762 — в СПб. Выступал в Труппе Дж.Б. *Локателли*. ВП 7 авг. 1762, где особое внимание обращалось на то, чтобы при "*Итальянской кампании*" не было "излишних" музыкантов, певчих и других служителей", Г. зачислялся на придв. службу: "...бывший в компании у содержателя Локателли танцовщик Гранже просит об определении ево в службу Ея Императорского величества в

ыталианскую компанию... а как небезизвестно, что оной танцовщик Гранже в танцах против протчих имеет искусство, для того в службу ко двору Ея Императорского Величества принять ево следует" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 56). Жалованье Г. было определено в 1000 р. в год, но без квартиры, дров и пр., и "только при отпуске ево от двора выдать на дорожный проезд 150 рублей" (Там же). С 1767 жалованье Г. составило 1500 р., как было положено по штату деми-характерному танцовщику, но ему доплачивалось 800 р. прибавки, благодаря чему получалось 2300 р.

Уже 24 нояб. 1762 Г. принимал участие в коронационных спектаклях: исполнил соло после "Веселого тройного па" в балете "Пастухи и пастушки" ("*Bergers et bergeres*") и роль Марса в "Аллегорическом балете" ("*Ballet allegorique*") Ф. *Гильфердинга* при опере В. *Манфредини* "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада"). Позднее известны следующие его роли: Гомер в "Возвращении Аполлона на Парнас" ("*Le Retour d'Apollon au Parnasse*", 1763) Гильфердинга, музыка *Й. Штарцера*; Ярб в "Отъезде Энея, или Дидоне оставленной" (1766) Г. *Анджоллини*, музыка его же. Кроме того, он участвовал в балетах "Атлетов и младых греков" ("*Di Atleti e giovine greche*") и "Греческого народа" ("*Di Popolo greco*") при опере Г. *Тразтты* "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада", 1769) и в балетах при опере Б. *Галуппи* "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде", 1768), все Анджоллини. Я. *Штелин* называл его "легким танцором" и "изобретательным руководителем танцев" (161).

24 нояб. 1764 состоялась премьера мифологического балета Г. "Аполлон и Дафна" на музыку Штарцера при опере Манфредини "*Carlo Magno*" ("Карл Великий"), заменившего балет Гильфердинга "Возвращение Аполлона на Парнас". В нем участвовали "танцовщица новоприбыв-

шая Фузи" и м-м Гранже. После отъезда Гильфердинга и в отсутствие Анджелини Г. исполнял должность балетмейстера. Ему приписываются следующие балеты 60-х гг.: "Балет со змиею" (1765 ?), "Ревнивый Фавн" ("Le Faune jaloux"), "Тройной брак" ("Le Triple mariage"). Я. Штелин перечислил неск. балетов Г. и Л. *Парадиза*, причем авторство их теперь трудно разделить: "Кораблекрушение, или Избавление от эфиопской неволи", "Тоалетта", 2 балета — "Турецкий кофейный дом" и "Мастерская ваятелей" — при опере Галуппи "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона", 1766), "Любовники, спасшиеся от кораблекрушения" и "Скульптор из Карфагена" — оба балета на музыку Манфредини (?). Возможно, Г. принадлежали балеты в комедии Ж.Б. Мольера "*Le Malade imaginaire*" ("Мнимый больной", 1765).

В сер. 60-х годов Г. был учителем танцев у в. кн. Павла Петровича. С 1771 считался в отставке, хотя в промежуток между первым и вторым приездом Анджелини, в 1772 — 76, балетмейстерская деятельность Г. была особенно интенсивной. Он создал балет "Андромеда" (1772) на музыку Г. Ф. Раупаха, балеты на его же музыку при операх Т. Траэтты "*Amore e Psiche*" ("Амур и Психея", 1773) и "*Lucio Vero*" ("Люций Вер", 1774), а также при опере "*Armida*" ("Армида") А. Сальери (1774).

В 1801 Г. была назначена ежегод. пенсия 250 р. В 1810 из Парижа было привезено прошение о выплате ему пенсии за 1793 — 1801. В сопровождавшем это прошение письме говорилось, что прекращение выплаты пенсии в 1806 "повергнуло его в крайнюю бедность". Кабинет ЕИВ ответил, что Г. "имел счастье преподавать уроки покойному Государю Императору Павлу Петровичу", но "на получение пенсии за означенное время не имеет права, поелику указ о производстве оного состоялся в 1801 году" (РГИА, ф. 468,

оп. 33, д. 138, л. 5). Выплата пенсии в 1809 была возобновлена.

*Арх.*: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 56; ф. 468, оп. 33, д. 138, л. 5.

*Лит.*: СПб. вед. 1764. 26 окт.; АДИТ 2, 92; 3, 77; Штелин, 161; МА 2, 52 — 53.

Г. Н. Добровольская

**ГРЕКОВ** Александр (1759, ? — 4 янв. 1804, СПб ?), танцовщик. Окончил петерб. *Театральную школу* 1 янв. 1779 и был определен в придв. балетную труппу фигурантом с жалованьем 250 р. в год при казенной квартире с 5 саженьями дров. К 1800 дослужился до 750 р., а затем до 1200 р. Будучи фигурантом, выступал в сольных ролях. Впоследствии был переведен в танцовщики. Исполнитель характерных и пантомимных партий. Осн. роли: Шотландец, освобожденный Марком Антоном, в "Клеопатре" ("Cleopatra", 1780) Дж. Каницани, музыка К. Каноббио; один из ветров в "Амуре и Психее" ("Amour et Psiche", 1793), музыка В. Мартини-и-Солера; Ревность в "Смерти Геркулеса" (1796), музыка Каноббио; Ринальд, отец Аделии, в "Аделии де Понтье" ("Adèle de Ponthieu", 1797), музыка Лебрена; Аргир в "Танкреде", все 4 балета Ш. Ле Пика; Антигон в "Возвращении Полиоргета" ("Le Retour de Poliorgete", оба 1799); Ормон и один из фавнов в "Арианне, покинутой Тезеем на острове Наксос" ("Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos"), музыка всех 3 Мартини-и-Солера; де Лорм в "Деревенской героине" ("L'Heroine villageoise", оба 1800), музыка Дюкенуа, все 3 балета П. Шевалье; Великий жрец в "Увенчанной благости" (1801); Старший пастух в "Жертвоприношении благодарности" (1802), оба балета И.И. Вальберха, музыка обоих С.И. Давыдова; Ненависть в "Касторе и Поллуксе" (1803) Ле Пика, музыка Каноббио; участвовал в балетах "Прибытие Фетиды и Пе-

ля в Фессалию" ("L'Arrivée de Thétis et de Pelée en Thessalie", 1799) Шевалье, музыка Дж. Сарти и Фонбрюна; в балетах при операх "Alcide al bivio" ("Алкид на распутье", 1780), музыка Дж. Паизиелло, "Castore e Polluce" ("Кастор и Поллукс", 1786), музыка Сарти, балетмейстер обоих Дж. Канциани, "Panurge dans l'isle des lanternes" ("Панург на острове фонарей", 1800), музыка А.-Э.-М. Гретри, балетмейстер Шевалье, в театральном представлении "Храм общей радости", музыка Ф. Торелли, балетмейстер Канциани (1780).

Во время поездки Вальберха в Париж в 1802 Г. замещал его в должности инспектора балетной труппы. Рекомендую Г., Вальберх писал: "И так прошу вас во всем, что до балетной труппы касаться будет... относиться к нему" (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 52, л. 6).

1 сент. 1803 Г. ушел на пенсию, причем "за усердную и похвальную службу, более 24 лет продолжавшуюся, был удостоен полным годового жалования пенсионом по 1200 рублей" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56431, л. 15). Через 4 мес. после смерти Г. обнаружилось, что трое его малолетних детей и вдова, беременная 4-м, находятся в бедственном состоянии и нуждаются во вспомоществовании. На заявление об этом А. Л. Нарышкина был дан запрос, в к-ром выяснялось, "по каким указам и откуда получали пенсионеры умершие танцовщик Александр Греков и бывшая при театре золотошвейкою Катерина Вакариева" пенсии (Там же, л. 16). Пенсия вдове Г. была дана.

Егор (Георги й) Г. (1760 ?, ? — 18 марта 1813, СПб), танцовщик, брат (?) Александра. Был женат на танцовщице Мавре Крыковой. Окончил петерб. Театральную школу 1 янв. 1779 и был определен в придв. балетную труппу фигурантом с жалованьем 150 р. в год при казенной квартире с 5 сажнями дров. В 1800 получал 650 р., позже дослужился до 900 р.

в год. Из выданного в 1811 аттестата следует, что "должность свою исправлял с усердием и прилежностью, поведения хорошего, в штрафах не бывал" (РГИА, ф. 468, оп. 4, д. 966, л. 15). Известны роли: Беспокойство в "Амуре и Психее" Ш. Ле Пика; Синар и один из фавнов в "Арианне, покинутой Тезеем на острове Наксос" П. Шевалье, музыка обоих балетов В. Мартин-и-Солера; один из атлетов в "Жертвоприношении благодарности" (1803), музыка С. И. Давыдова; Комендант государственной тюрьмы в "Бланке, или Браке из отщепенца" (1803), музыка А. Н. Титова; Педрилло, крестьянин, в "Кларе, или Обращении к добродетели", музыка Вейгля; Управитель в деревне в "Следствии деревенской героини" (оба 1806), музыка Г. А. Пари, все 4 балета И. И. Вальберха; участвовал в балетах "Танкред" Ле Пика, "Возвращение Полиорцета", "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию", все 3 1799, 2 балета Шевалье, музыка 3 Мартин-и-Солера; в балетах при опере "Кастор и Поллукс" (1786), музыка Дж. Сарти, при театральном представлении "Храм общей радости" (1780), музыка Торелли, при операх "Алкид на распутье" (1780), музыка Дж. Паизиелло, все балеты Дж. Канциани, "Панург на острове фонарей" (1800), музыка А.-Э.-М. Гретри, балетмейстер Шевалье, и др. 31 авг. 1811 уволен с пенсией 900 р. в год, "помре горячкою".

М а в р а Г., урожд. Крыкова (1763 ?, ? — 1851?, ?), танцовщица. Жена Егора Г. Окончила петерб. Театральную школу 1 янв. 1783 и с 1 мая была определена в придв. балетную труппу фигуранткой с жалованьем 150 р. в год при казенной квартире с дровами. С 1 мая жалованье выросло до 450 р. в год. Репертуар Мавры Г. определить трудно, т. к. имена в программах писались редко, а первый инициал совпадал с инициалом Марии Г.

Вышла в отставку в 1802 с пенсионом 400 р. в год.

М а р и я Г. (1761 ?, ? — ?), танцовщица, сестра (?) Александра и Егора Г. Окончила петерб. Театральную школу 1 сент. 1780 и была определена в придв. балетную труппу фигуранткой с жалованьем 200 р. в год при казенной квартире с дровами. Впоследствии была переведена в танцовщицы. В 1792 получала 1050 р., 200 р. "квартирных" и по 10 р. в мес. "на чулки и башмаки". Судя по жалованью, имела более обширный репертуар, чем Мавра, и потому в него включены все партии, к-рые могли исполнять обе. Осн. роли: Октавия в "Клеопатре" ("Cleopatra", 1780) Дж. Канциани, музыка К. Каноббио; Венера и одна из счастливых теней в балетах при опере "Кастор и Поллукс" (1786), музыка Дж. Сартти, балеты Канциани; Венера в "Амуре и Психее" (1793), музыка В. Мартин-и-Солера; Деянира в "Смерти Геркулеса" (1796), музыка Каноббио, оба балета Ш. Ле Пика; участвовала в балетах при театральном представлении "Храм общей радости" (1780), музыка Торелли, при операх "Алкид на распутье" (1780), музыка Дж. Паизиелло, балетмейстер Канциани, "Orfeo ed Euridice" ("Орфей и Эвридика", 1782), музыка К. В. Глюка, балетмейстер И. Стакельберг, в балетах "Дезертир, или Женщина-героиня" (1789) Ле Пика, "Возвращение Полиорцета", музыка Мартин-и-Солера, "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию" (оба 1799), музыка Сартти и Фонбрюна, оба балета П. Шевалье. В 1796 отмечалось, что Г. "служит с усердием и похвалою от начальства". Однако, видимо, в 1795 Г. "за приключившуюся тяжкою болезнью, время от времени увеличивающуюся, не может она более службу продолжать" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 63833, л. 1). 5 июля 1795 постановлено: "...доколе она должность отправлять не будет, жалованье производить ей половинное, считая

с 1-го числа сего месяца. Когда же она по прежнему исправлять станет, выдавать полное из определенного ей положения". Еще в 1799 пенсия Г. не была определена, и она получала половину жалованья — 525 р. и 100 р. "квартирных". Уволена в 1802 с пенсией 525 р. в год. Г. — незаслуженно забытая танцовщица. Она выдерживала конкуренцию с выдающимися иностранными балеринами и исполняла первые "серьезные" и даже трагические роли.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56431, л. 15; д. 63833, л. 1 и об.; РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 52, л. 6; д. 1200, л. 13 об.; оп. 17, д. 53, л. 7 — 8, 21 об. — 22 об.; д. 54, л. 2 и об., 18.

Лит.: АД ИТ 3, 77 — 78; Б о р и с о г л е б с к и й, 32 — 33; В а л ь б е р х, 49.

Г. Н. Добровольская

ГРЕТРИ (Grétry) Андре-Эрнест-Модест (8 февр. 1741, Льеж — 24 сент. 1813, Париж), фр. композитор, сын валлийского муз-та. Пел и играл на скрипке в церкви Льежа, затем выступал в итал. оперной труппе. В 1761 — 65 учился в Риме, где поставил свою первую оперу. Г. ожидала должность церковного капельмейстера в Льеже, но страсть к оперному театру заставила его искать счастья в Париже. "Le Huron" ("Гурон") — его дебют в "Комеди итальянн" — имел серьезный успех. Итал. пластичность мелодии в сочетании с яркостью фр. драм. просодии, энергия, пафос и разнообразие в выражении чувств, изобретательность в трактовке разл. драм. положений — все это принесло Г. европейскую славу. Прелестные мелодии, привлекательные тонкой обрисовкой характера, редкое чувство сцены и неиссякаемая фантазия в сочинении всё новых сценических эффектов сделали Г. любимейшим и наиб. авторитетным из оперных композиторов Парижа. Его музыка нравилась монарху, и он пользовался особым покровительством

Марии-Антуанетты (крестившей его дочь и сделавшей его корол. муз. цензором и директором собственной музыки королевы), что не помешало рев. правительству на гос. счет издать его "Мемуары, или Очерки о музыке" (Париж, 1797). Наиб. популярные оперы Г. непрерывно шли на парижских сценах до 1825 — 30.

Самым ярким и плодотворным в творчестве Г. считается период 1768 — 89, именно тогда написаны все его оперы, в течение четв. века не покидавшие подмостков СПб. Первой здесь была показана "*Zémire et Azor*" ("Земира и Азор", 1771, Фонтенбло, рукоп. партитура в ЦМБ), сыгранная артистами *Французской придворной оперной труппы* 31 янв. 1774. Эта чудесная сказка, заимствованная у Ж.М. Лепрен де Бомон и впоследствии прижившаяся в России под назв. "Аленький цветочек", очень понравилась в северной столице. Разл. фр. труппы исполняли ее вплоть до конца века, летом 1777 ее играли смолянки, а в 1790 она появилась в репертуаре *Вольного российского театра*. В 1775 в *Смольном институте* была поставлена пастораль Г. "*La Rosière de Salency*" ("Избранница из Саланси", 1773, Фонтенбло). Приверженность институтского репертуара творчеству Г. объясняется, возможно, тем, что он формировался в согласии с желаниями Императрицы, советником к-рой был Ф.М. Вольтер, а именно с его одобрения 25-летний Г. и отправился некогда в столицу искать славы оперного композитора. Весьма вероятно также и влияние вкусов фр. двора: пьесы, снискавшие успех в Фонтенбло, как правило, очень быстро ставились в СПб. Как ни парадоксально, но даже "*Silvain*" ("Сильвен", 1770, Париж, партитура в ЦМБ), руссоистская ода благородному опрошению дворянина, тоже впервые увидел сцену в Смольном (1781), несмотря на то что в основе его сюжета конфликт, вызванный неравным браком.

И хотя герц. де Ноайль возмущался тем, что авторы оперы рекомендуют вельможам жениться на крестьянках, но... опера имела успех и понравилась королеве, а потому могла исполняться и воспитанницами российского "Сен-Сира". "Сильвен", едва ли не лучший образец маленькой чувствительной комедии Г., также долго не сходил с спб. сцены, он ставился в 1800, кроме того, нем. переделку "Сильвена" под назв. "*Erast und Lucinde*" показывала в 1778 *Труппа К. Книппера*. Бурлескная "турецкая" комедия Г. "*Les Deux avares*" ("Два скупых", поставлена во время торжественного бракосочетания дофина и Марии-Антуанетты, 1770) появилась на спб. сцене не позднее 1784 (АДИТ 2, 192), а с 1789 вошла в постоянный репертуар рус. труппы (рукоп. партитура в ЦМБ), игравшей ее до 1800, правда с весьма скромными сборами. С сер. 80-х до начала 90-х гг. новые оперы Г. в СПб не ставились, следующая — "*Richard Cœur de Lion*" (по рус. либр. — "Ричард Львово Сердце", 1784, Париж, партитура в ЦМБ) — появилась на сцене лишь в 1794 или 1795. Романтическая "средневековая" легенда об освобождении короля Ричарда из плена его верным соратником трубадуром Блонделем дала основание, по существу, уже не "комедии с ариеттами", а "серьезной комической опере", т. е. специфически фр. жанру оперы с диалогами, к каковому относится и "Кармен". Благородный пафос "Ричарда Львиное Сердце", его "тематическая" муз. созвучность наступившим временам всеобщего героического энтузиазма ("le jour de gloire est arrivée" "Марсельезы" — почти буквальная цитата из патетической арии Блонделя "O, Richard, mon Roi") обеспечили этой опере плавное вхождение в театральную традицию следующего столетия. Пасторальные и "турецкие" комедии давно уже стали отдаленным фактом истории, а "Ричард" продолжал считаться



образцом фр. муз. драмы. В сознании рус. любителей оперы он тоже навсегда остался как символ романтических времен "графа Сен-Жермена" благодаря цитате в "Пиковой даме" П. И. Чайковского. Приятельность "Ричарда Львиное Сердце" в конце 18 в. объяснялась, как кажется, его красотой, "соразмерностью", а также подчеркнутым рыцарским благородством — свойствами, как известно, высоко ценимыми Императором Павлом I. В годы его правления нанятая Н. Б. Юсуповым блистательная Фр. придв. оперная труппа мн. раз играла "Ричарда" на придв. театре, чаще всего в Гатчине. Повидимому, Павел I, его семья и двор вообще были равнодушны к творчеству Г., в 1797 — 1800 эта же труппа по неск. раз показала в имп. резиденциях все вышперечисленные оперы, а также 9 новых. В 1798 были представлены "Raoul Barbebleu" ("Рауль Синяя борода", 1789, Париж), "La Fausse magie" ("Ложная магия", 1775, Париж), "L'Épreuve villageoise" ("Деревенское испытание", 1784, Париж); в 1799 "Le Tableau parlant" ("Говорящая картина", 1769, Париж); в 1800 "Le Magnifique" ("Великолепный", 1773, Париж), "Panurge dans l'isle des lanternes" ("Панург на острове фонарей", 1785, Париж) и "Le Comte d'Albert" ("Граф д'Альбер", 1786, Фонтенбло). Только в 1800 по неполноте известным данным эта труппа представляла 6 разных опер Г., причем, по сведениям АДИТ, большинство из них шло на сцене Каменного театра. Этот своеобразный фестиваль опер Г. в СПб венчался "Панургом", оперой, включавшей русский танец на мотив "Камаринской". Эта же мелодия была использована Г. в опере "Pierre le Grand" ("Петр Великий"), так и не увидевшей рус. сцены, вероятно не случайно.

Для полноты картины интереса к Г. во 2-й пол. 90-х гг. следует прибавить, что еще нанятая при Екатерине II Фр. труппа

тоже исполняла оперы Г. В 1795 она показала "Ложную магию", "Ричарда Львиное Сердце" и оперу, к-рая, по-видимому, больше на ставилась, "L'Amant jaloux, ou Les Faussees apparences" ("Ревнивый любовник, или Обманчивая внешность", 1778, Версаль). Партитуры всех опер Г., представленных придв. труппами, хранятся в ЦМБ. Журн. "Recueil d'airs et duos des opéras française" не проявлял большого энтузиазма по отношению к музыке Г., напечатал лишь неск. отрывков из "Сильвена", "Панурга" и "Двух скупых".

Парадокс отношения к Г. в СПб заключается в том, что последовательный руссоист, сторонник "музыкальной правды" и человек антииранических убеждений, писавший в 90-е гг. музыку для республиканских празднеств, воспринимался в российской столице павловских времен как символ блеска и высокой театральной культуры канувшей в небытие фр. монархии. О том, что его музыка не была особенно "популярна", говорит скромное число журнальных публ. Арии Г. не разбирались нарасхват для вариаций, в нотных собр. его соч. и отрывки встречаются спорадически. Среди французов Н. М. Далеирак, если судить по тем же показателям, был несравненно популярнее. С первых спектаклей смолянок и до гатчинских постановок 1789 — 1800 творчество Г. было представлено СПб в жанровой раме аристократического театра. Только "Земля и Азор" и "Два скупых", сказка и бурлеск, благодаря рус. версии приобрели неск. иное значение.

Лит.: АДИТ 3; <С о р б е р о н>. Journal intime du chevalier de Corberon. P., 1901. V. 1; Г р е т р и А. Мемуары, или Очерки о музыке. Л.; М., 1939. Т. 1; МР; МА 2; Л и в а н о в а; В о л ь м а н; СКРК; Л е в а ш о в а О. Оперная эстетика Гретри // Классическое искусство за рубежом. М., 1966; МЭ; Г о в е; ИРМ 2; Б р я н ц е в а В. Французская комическая опера XVIII в. М., 1985; Кат. ГПБ.

А. Л. Порфирьева

**"ГРОМ ПОБЕДЫ РАЗДАВАЙСЯ"** ("Славься сим, Екатерина"), торжественно-героический полонез для хора и оркестра. Музыка О. А. Козловского, слова Г. Р. Державина. Сочинен в честь взятия крепости Измаил и др. побед в рус.-тур. войне для праздника, организованного 28 апр. 1791 кн. Г. А. Потемкиным-Таврическим в его петерб. дворце (ныне Таврический дворец). Затем неизменно исполнялся на торжественных придв. церемониях и приобрел значение рус. гос. гимна. "Я слышал эти слова, глядя на Екатерину, и они, можно сказать, были выражением всего ея века", — вспоминал В. А. Жуковский (РА, 1866, 1635). "С какою-то восторженною гордостью ходили Русские под гремящие его звуки", — писал о полонезе Ф. Ф. Вигель (цит. по: Соч. Державина, 735). Упом. в ряде лит. произв., в т. ч. у А. С. Пушкина ("Дубровский"), стихи и музыка цит. в опере "Пиковая дама" П. И. Чайковского.

*Лит.*: <Д е р ж а в и н Г. Р.>. Описание праздника, бывшего по случаю взятия Измаила, у его светлости... князя Григория Александровича Потемкина-Таврического, в присутствии ея императорского величества и их императорских высочеств, в Петербурге, в доме его близ Конной гвардии, 1791 года апреля 28 дня. СПб., 1792; Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1866. Т. 3.

А. Н. Крюков

**ГРОНДЕМАНН** (Grondemann) Сюзетт (? — ?), фр. актриса. В 1771 — 72 с успехом выступала в Вене. В петерб. Французскую придворную труппу Г. была принята 1 мая 1775 на амплу субретки (оклад 2000 р., в 1800 — 3000 р.). Историки театра пишут о ней как о превосходной актрисе, умевшей играть тонко и ненавязчиво, историки музыки — как о певице, блиставшей в комических операх. Однако Г. не входила в компанию орéга-

comique, ангажированную ко двору в 1773 (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 264 об.; д. 37, л. 289 об.), хотя, как и мн. фр. драм. актеры, обладала определенными вок. данными, позволявшими ей появляться на оперных подмостках. Так, в 1797 она выступила в опере Н. М. Далеурака "Azémia, ou Les Sauvages" ("Аземия, или Дикари").

*Арх.*: РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 264 об.; д. 37, л. 289 об.

*Лит.*: АДИТ 2, 3; МА 2; ИРМ 2.

Е. С. Ходорковская

**ГУБИNETЫ**, INSTR. мастера (клавинорган, клавесин?). Имеются сведения об их работе в СПб в 1784. Занимались продажей муз. инструментов. Инструменты работы Г. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 13 дек. 1784): "На Васильевском острове в 7-й линии между большою и малою перспективами в доме под № 153 продаются у инструментальщиков Губинетов фортепиано с флейтами, длиною только в 3 фута, так что оно удобно в дорожную карету с собою брать можно; там же продаются самые лучшие клавиры".

По данным Н. Ф. Финдейзена (без ссылки на источники), в СПб в 1786 — 99 работал INSTR. мастер "Иван Губинет"; в Москве тогда же работали INSTR. мастера братья "Иоганн и Самойло Губинеты". Имели ли отношение эти мастера к Г. — неизвестно.

*Лит.*: СПб. вед. 1784. 13 и 20 дек.; Финдейзен 2; Ройзман.

В. В. Кошелев

**ГУЛЬЕЛЬМИ** (Guglielmi) Алессандро (? — 1800, СПб), итал. танцовщик, балетмейстер, педагог. Фамилия Г., танцовщица и танцовщицы, встречается среди исполнителей балета "Медея и Язон" в Варшаве (1767). Некий Г. выступал в Венеции в 1783 — 84. Был ангажирован в

Россию в 1788, контракт на 3 года заключен 1 янв. с жалованьем 1000 р. в год при 300 р. "проездных"; с 1 янв. 1793 прибавлено 300 р. "за сочинение балетов", с 1794 — 10 сажень дров, с 1798 — 200 р. "квартирных". Из ролей известны: Горесть в "Амуре и Психее" ("Amour et Psiche", 1793) Ш. Ле Пика, музыка В. Мартини-Солера; Офицер в "Прибытии Фетиды и Пелея в Фессалию" ("L'Arrivée de Thèetis et de Pelée en Thessalie", 1799) П. Шевалье, музыка Дж. Сарти и Фонтанья; участвовал в балетах "Мельник" (1789), "Танкред" Ле Пика, музыка Мартини-Солера, в балетах при опере "Azémia, ou Les Sauvages" ("Аземия, или Дикари", 1797), музыка Н. М. Далеярака, "Panurge dans l'isle des lanternes" ("Панург на острове фонарей", 1800), музыка А.-Э.-М. Гретри, балетмейстер Шевалье. Поставил балеты "Мельник" (23 сент. 1789, в 2 д.), "Лауретта" (20 сент. 1792, в 1 д.), оба шли в *Деревянном театре*, "Смешные деревенские приключения" (13 янв.), "Арлекин, покровительствуемый феей" (11 янв.), "Великодушное прощение" (4 мая), все 3 — 1795. С 1799 преподавал танцы в *Театральной школе*. В 1817 сыну Г. Константину, 18 лет, и дочери Елене, 19 лет, по прошению вдовы Пелагеи Ивановны были выданы "виды на жительство" в России (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 31, л. 8 об.). Возможно, что дети Г. стали российскими подданными.

Лит.: АДИТ 2, 382; 3, 78; Б о р и с о г л е б с к и й, 346; МА 2, 526, 570 — 71.

Г. Н. Добровольская

**ГУЛЬЕЛЬМИ** (Guglielmi) Пьетро Алессандро (9 дек. 1728, Масса — 19 нояб. 1804, Рим), итал. композитор и капельмейстер, сын органиста и капельмейстера Джованни Г. Учился у отца, а затем у Ф. Дуранте в неаполитанской консерватории "Лорето". Дебютировал как оперный

композитор в 1757, поставив во Флоренции буффа "Don Chichibio".

Во 2-й пол. 18 в. Г. был одной из самых заметных и значительных фигур неаполитанской оперной школы. Он служил придв. капельмейстером в Дрездене, Брауншвейге, в 1767 — 72 вместе с Ф. Алессандрини работал в Лондоне. По возвращении в Италию Г. писал по заказам театров Венеции, Неаполя, Кремоны, Рима от 2 до 5 опер в год. Всего им создано ок. 100 муз.-драм. произв. в разл. жанрах.

Оперы Г. шли в СПб в исполнении *Труппы Ж. Астаритты* в конце 1790-х гг. В 1795 — 96 в *Эрмитажном театре* и в 1797 в Театре на Каменном острове показывали оперу-буффа "La Pastorella nobile" ("Благородная пастушка", 1788, Неаполь; партитура в ЦМБ), обошедшую все сколько-нибудь значительные оперные сцены Европы. В 1797 в Павловске и Гатчине исполнялась не менее популярная буффа "La Lanterna di Diogene" ("Фонарь Диогена", 1793, Венеция; партитура в ЦМБ). 3 июля и 28 авг. 1800 в *Большом (Каменном) театре* представляли оперу-сериа "Tomiri, regina de Sciti" ("Томири, царица скифская", 1795, Венеция; 1-я ч. партитуры в КИ РИИИ). В репертуар *Русской придворной труппы* вошла опера Г. "Сумасброды, или Рыбачка" ("La Bella pescatrice", 1789, Неаполь). В АДИТ упом. спектакли 15 мая и 11 июня 1796 в *Малом (Деревянном) театре* с участием Я. С. Воробьева (3, 173). Нем. переделку популярнейшей оперы Г. "La Sposa fedele" ("Верная супруга", 1765, Кремона или 1767, Венеция) показывала *Труппа К. Книппера* 18 янв. 1778. Пер. И. Эшенбурга носил назв. "Robert und Kalliste" ("Роберт и Каллиста", 1777, Берлин).

Весьма вероятно, что в СПб исполнялась также оратория Г. "Il Trionfo di Giuditta, ossia La Morte d'Oloferno" ("Триумф Юдифи, или Смерть Олоферна", 1791,

Рим), рукоп. партитура к-рой сохранилась в ЦМБ.

Помимо упом. партитур в нотных собраниях СПб имеются арии и ансамбли из опер "Томири", "Cleopatre", "Благородная пастушка", "Фонарь Диогена", "Елео et Lavinia" (КИ РИИИ, 6-ка Императрицы *Елизаветы Алексеевны*, ф. 2) и 1-й акт оперы "Il Trionfo di Camilla" ("Триумф Камиллы", 1795, Неаполь; РНБ).

"*Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo*" в 1795 — 97 напечатал 5 номеров из оперы "La Pastorella nobile" и 3 — из "La Lanterna di Diogene". Эти публ. можно рассматривать как свидетельство успеха комических опер Г. у петерб. публики. И хотя нек-рые придирчивые современники, в частности Ч. Бёрни, считали, что Г. пишет слишком мн. и что музыка его не отличается оригинальностью, по-видимому, живость, мелодическое изящество и блестящее владение средствами муз.-пластического выявления характеров не оставили равнодушными слб. любителей итал. оперы.

Сын Г. Пьетро Карло, по прозвищу Гульельмини (Guglielmini) (ок. 1763, Неаполь или Рим — 28 февр. 1817, Неаполь), также известный итал. оперный композитор, писал преим. в жанре буффа и считается в нем непосредственным предшественником Дж. Россини. Это ему, а не Пьетро Алессандро Г. принадлежит 2-актная *dramma giocosa* "Le Due gemelle" ("Близнецы", 1799, Рим; партитура в ЦМБ), исполнявшаяся в Каменном театре 18 авг. 1798 <sic>. Отсутствие в АДИТ (3, 215) 2-го имени композитора спровоцировало ошибку Р.-А. Моозера, до сих пор повторяющуюся в рус. изд. (опера приписывается отцу, Пьетро Алессандро Г.).

В ОР РНБ имеется партитура еще одной оперы Пьетро Карло Г. — одноактной буффа "La Fiera" ("Ярмарка", 1801, Неаполь).

Арх.: ОР РНБ, ф. 550, Ит. F-XII, д. 112, 116; ф. 891, д. 34, л. 69 — 94.

Лит.: АДИТ 3; MR; MA 2; EdS; Grove; ИРМ 3; Opera Grove.

А.Л. Порфирьева

ГУСЛИ, назв. неск. разных по форме многострун. щипковых инструментов, сменявших друг друга в истории рус. муз. культуры. Их объединяла общая конструктивная особенность: струны с помощью колков натягиваются поверх полового деревянного резонаторного ящика. Назв. инструмента и его происхождение уходят в глубокую древность. Упоминание Г. встречается уже в ранних памятниках рус. эпической литературы в качестве инструмента, сопровождавшего исполнение былины. А. С. Фаминцын полагал, что Г. были заимствованы у русских окружающими народами, но эта т. зр. не получила полного признания. Дело в том, что родственный Г. финский и карельский кантеле (а также эстонский каннель) имеет 2-тысячелетнюю историю. Трудно, однако, сказать, пришли ли Г. на Русь из Прибалтики или были заимствованы у восточных соседей, у к-рых бытовали похожие инструменты, развившиеся из евр. киннора, араб. кануна, персид. сантура (эти инструменты дали начало также западно-европейскому псалтериуму).

Наиб. ранняя форма Г. — крыловидная, с 5 — 12 струнами; это т. н. Г. "звончатые" или "яровчатые", в усовершенствованном виде используемые в оркестрах рус. нар. инструментов и в ансамблях. В 15 в. им на смену частично приходят шлемовидные Г., или Г.-псалтирь, с 11 — 36 струнами — инструмент, распространенный среди скоморохов. В 1-ые десятилетия 18 в. получают распространение Г. прямоугольной формы, или столовые, к-рые в отличие от предшествующих типов не держались на коленях играющего,

а клались на стол или специальную подставку.

Столовые Г. иногда рассматривают как трансформацию шлемовидных, в пользу чего свидетельствует форма расположения струн и колков по прямоугольному резонатору. На самом деле в органогенезе столовых Г. участвовали мн. инструменты. И. Г. Георги отмечал их сходство с распространенным в Южной Германии псалтериумом. Весьма часто новые Г. именуют "лежачей арфой" (ср. употребление выражения "сквозные гусли" для обозначения арфы у рус. литераторов-архаистов начала 19 в.). Применение же особой подставки и использование богато декорированного ящика с крышкой сближало Г. с современными им клавирами. Столь разные "слагаемые" отражают особенности репертуара, техники игры и функционирования Г. в муз. культуре послепетровской России. Столовые Г. — инструмент для домашнего музицирования, и этим следует объяснять его типологическую близость с чрезвычайно популярными в муз. быту разл. стран Европы "настольными" струнными, а также разновидностями арфового семейства. Примечательно, что аппликатура столовых Г. сложилась под воздействием арфовой (4 пальца без мизинца); отчетливое сходство с арфой по звукоряду имеет одна из 2 разновидностей Г. — диатоническая. Однако др., хроматическая, разновидность инструмента свидетельствует о близости к клавиру. "Своим устройством и величиной, — отмечает Я. Штелин — она (т. е. лежачая арфа или гусли. — Л. Б.) совершенно схожа с клавиром, только не снабжена тангентами. Она так же, как и клавиры, имеет полутоны, и у ней так же на железных штифтах натянуты медные струны, по которым ударяют и которые звучат при помощи щипковых движений пальцев обеих рук". (73 — 74). Сближение с клавирином и клавикордом выразилось

в расширении диапазона: исполнение клавирного репертуара требовало объема не менее 4 ½ октав, однако мн. столовые Г. имели до 66 струн (т. е. 5 ½ октав). Размеры корпуса хроматических Г. — приблизительно 145 × 50 см; при этом расстояние между струнами могло колебаться для приспособления к разной величине рук исполнителя.

Столовые Г. в 18 — 1-й четв. 19 в. получили чрезвычайно широкое распространение, их популярность среди разных слоев тогдашнего рус. общества сопоставима лишь с популярностью гитары в последующий период. Вместе с тем назначение Г. понималось по-разному. Для мещан, городского и сельского духовенства и небогатого купечества этот инструмент заменял престижный клавиры (клавезин, а впоследствии фп.), встречавшийся в домах знати, но в то время еще мало распространенный в среде любителей музыки более низкого звания (в т. ч. провинциального дворянства). Этим объясняется обычай исполнять на Г. практически весь бытовой клавирный репертуар. Кроме того, Г. ассоциировались с инструментом псалмопевца Давида, и под их аккомпанемент исполнялись *псалмы*, а также *канти* (здесь, возможно, одна из причин сохранения Г. в среде сельского духовенства вплоть до начала 20 в., т. н. "поповские" Г.). И наконец, свои особенности имело бытование Г. при дворе и в среде высшей аристократии, где они рассматривались как нац. своеобразное явление (в понимании 18 в.) на фоне инстр. культуры европейского типа. Под Г. пелись рус. песни: примечательно, что первый сб. нар. песен был создан придв. камер-гуслистом В. Ф. Трутовским с аккомпанементом "для гуслей или фортепиано". По словам Штелина, "такая музыка, будучи употребительна во многих знатных домах за столом, особенно эффектно звучит, как будто соединены вместе три или четыре инстру-

мента, и совершеннее клавесинной, т. к. имеет более протяжный певучий звук" (74). Упоминает он и о том, что "многие русские мастера или гуслиеры настолько владеют этим инструментом, что могут прелестно и с исключительной виртуозностью исполнять новейшие итальянские композиции из театральных балетов, оперных арий и целые партиты сложнейшей гармонизации" (Там же). По-видимому, Г. использовались и в ансамбле с "академическими" струн. и духовыми инструментами (скрипкой, флейтой и т. д.).

Изд. музыки для Г. в 18 — начале 19 в. сравнительно редки. Наибольшее значение из них имеют "школы": 1) анонимная "Азбука или школа для гуслей, то есть полное наставление, как выучиться играть без учителя, с приобщением лучших песней с вариациями и без оных, а также и других музыкальных штук". СПб., 1799 (до сих пор не разыскана); 2) П о м е р а н ц е в М. "Азбука или способ самый легчайший учиться играть на гусях... с приложением русских песен". М., 1802 (единственный сохранившийся экз. в РНБ); 3) К у ш е н о в - Д м и т р е в с к и й Ф. "Новейшая полная школа или самоучитель для гуслей, по которому легчайшим способом без помощи учителя, самому собой можно научиться правильно и верно играть на гусях, с присовокуплением новых Русских песен, а также Арий и Хоров из «Русалки» (С. Давыдова. — Л. Б.), Кондр-тансов, Польских, Вальсов, Кадрелей и проч." (РНБ, РГБ). Г. упоминаются и в нек-рых др. изд.: 1) "Нотная книга играть на гусях, которая содержит в себе ноту русских песен, польских, менуэтов и контртанцы новейшие, которая вся нота положена весьма хорошим вкусом и с разными переменами". М., 1791 (не разыскана); 2) "Новый российский песенник, или Собрание разных песен с приложенными нотами, которые можно петь на голосах, играть на гусях, клавикордах,

скрипках и духовых инструментах". СПб., 1792 (РНБ, БРАН); 3) "Новая русская песенка с припевом в италианском вкусе, переложенная на ноты как для фортепиано, так и для клавесина. Равно можно ее петь, на скрипке, на гусях и на других инструментах играть". СПб., 1794. Малочисленность изд. для Г. восполнялась, вероятно, использованием в исполнительской практике гуслистов нот, предназначенных для клавесина или фп. Кроме того, наличие характерного для Г. изложения (например, аккордов, охватывающих в каждой из рук более октавы) позволяет считать, что нек-рые рукоп. сб-ки, трактуемые как клавирные, на самом деле являются гусельными. Наиб. известный из них — "Собрание разных песен и пьес..." — хранится в Ярославском музее-заповеднике. Это самая полная и систематизированная антология гусельного репертуара, в к-рой представлены разл. рода канты и песни с вариациями, плясовые мелодии, в т. ч. известные только в изложении для Г. (напр., "Бычок"), "симфонии", *полонезы*, *менуэты*, марши.

В 18 — начале 19 в. умение играть на Г. было обыденным явлением. Существовали профессиональные учителя-гуслисты, в нек-рых учебных заведениях детей обучали игре на этом инструменте, однако весьма широко было распространено и самообучение, о чем свидетельствуют названные выше самоучители. Сведения о гуслистах-профессионалах, как крепостных, так и свободных, крайне скудны, а сами муз-ты известны только по именам. Исключения составляют придв., или камер-гуслисты. Исполнители на Г. впервые упоминаются среди придв. муз-тов в 30-е гг., когда после воцарения *Анны Иоанновны* при дворе началась мода на русское (продолжившаяся при *Елизавете Петровне*). Первыми камер-гуслистами были Матвей Маньковский и Петро Петрункевич (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 79,

д. 35058, 1730), затем при дворе появился украинец К. А. Кондратович (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 20, л. 52, 1733), впоследствии служивший переводчиком при Академии Наук. В царствование Елизаветы камер-гуслистами служили Созонт Захаровский (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 59, 1742) и Григорий Черняховский. В камер-гуслисты вышел из лакеев и Трутовский, сделавший благодаря своему иск-ву карьеру при дворе и положивший начало отеч. муз. фольклористике.

*Лит.:* Георги; Фаминцын А.С. Гусли — русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890; Финдейзен; Штелин; Тихомиров Д. История гуслей. Тарту, 1962.

*Л.М.Бутир*

ГУЭРРА (Guetra), в рус. док-тах Гвер Джованни Антонио (? — ?), итал. певец, композитор и клавесинист. Р.-А. Моозер отождествляет его с муз-том из Рима, к-рый в 1724 — 29 работал в итал. оперной труппе в Праге, выступая в комических ролях. Г. сочинял речитативы к операм др. мастеров и даже написал

оперу "Orlando furioso" ("Неистовый Роланд").

Г. приехал в Россию в сент. 1731 в составе группы певцов и муз-тов, нанятых И. П. Хюбнером в Германии. Поначалу И. Лефорт сообщает о нем как о певце, отмечая: "...голос маленький, но музыкант хороший" (МА 1, 377). ВУ 10 дек. 1731 Г. был принят на придв. службу в качестве "клавицинбалиста" при "Итальянской кампании" с окладом 400 р. В "Справке Соляной конторы о расходах на оперы, комедии, интермедии..." (РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, л. 40 — 46 об.) упомянуто о выдаче "вдове италианского музыканта Гвера на дорожный проезд 300 р." (1735). Очевидно, Г. умер в СПб ранее указанной даты.

*Арх.:* РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, л. 40 — 46 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11, л. 16 об.; д. 21, л. 6 об.; д. 23, л. 6 об.

*Лит.:* МА 1.

*Л. М. Бутир, А. Л. Порфирьева*

**ГЮБНЕР** — см. Хюбнеры.



**ДАВИА ДЕ БЕРНУЧЧИ** (Davia de Bernucci) Анна (? — ?), итал. певица, сопрано. Дебютировала в 1761 в Амстердаме, в конце 70-х гг. выступала в Варшаве. В СПб прибыла в 1779. 12 февр. 1780 она исполнила партию Виоланты в опере Дж. Паизиелло *"La Frascatana"* ("Фраскатана"), представленной *Труппой М. Маттеи* и А. Оречи. По-видимому, петерб. дебют Д. не прошел незамеченным. Возможно, в приглашении ее на придв. сцену сыграл роль сам Паизиелло — во всяком случае, уже в мае 1780 вместе с др. муз-тами певица сопровождала *Екатерину II* в Могилев на встречу с австр. Императором Иосифом II. 25 мая 1780 она окончательно закрепила свою репутацию превосходной исполнительницы в комедийном амплуа, сыграв перед августейшими персонами Камилетту в *интермедии* Паизиелло *"La Finta amante"* ("Мнимая любовница"). Петерб. репертуар Д., "первой певицы оперы буфф и второй певицы серьезной оперы" (АДИТ 3, 66), свидетельствует о том, сколь высоко ценил ее талант маэстро, — достаточно сказать, что он доверил ей роль Розины в *"Il Bar-*

*biere di Siviglia"* ("Севильском цирюльнике") и в то же время — партию Магдалины в своих "Пассионах". В АДИТ приводятся данные о контрактах певицы, заключенных с нею 1 апр. 1782 (оклад 2800 р.) и 1 апр. 1785 (оклад 3300 р., ежегод. бенефис и 500 р. "воажных"). Впрочем, придв. служба не была единственным источником доходов артистки, в облике к-рой явственно просматриваются черты, характерные для оперных "звезд" эпохи. Сведения о баснословных подарках, к-рые Д. получала от своего покровителя гр. А. А. Безбородко, поражали воображение современников и в конце концов, как полагают, побудили Екатерину II распорядиться выслать возмутительницу спокойствия за границу. Помимо подарков влюбленного графа, Д. увезла с собой в память о России еще и звание "камерной виртуозки" ЕИВ — так она именовалась во время гастролей в Венеции весной 1787. В 1788 — 93 она пела в Неаполе, где, возможно, участвовала в 1788 в исполнении оперы П. А. Скокова *"Rinaldo"*. Последнее известие о ней содержит театральная хроника Модены за 1803.



*Роли* (кроме упом.): Аретея — "*Alcide al bivio*" ("Алкид на распутье") Дж. Паизиелло, 1780; Джаннина — "*I Finti eredi*" ("Мнимые наследники"), 1785; Феб — "*Castore e Polluce*" ("Кастор и Поллукс"), 1786, обе Дж. Сарти.

*Лит.*: Григорович Н.И. Канцлер князь Безбородко // РА. 1877. № 1; АДИТ 3; МА 2.

*Е. С. Ходорковская*

**ДАВЫДОВ** Степан Иванович (1 янв. 1777, Черниговское наместничество — 9 мая 1825, Москва, погребен на Ваганьковском кладбище), российский композитор, капельмейстер, педагог, сын капитана Ивана Давыдова. В 1786 был взят малолетним певчим в *Придворный певческий хор*, в к-ром кроме него пели 2 его брата: Иван, принятый раньше Степана, и Илья, привезенный в СПб в 1789. Д. очень рано начал сочинять, в "Каталоге певческой ноте" (16 янв. 1793) отмечены 5 его хор. концертов. 4 из них: 2 двухорных ("Аминь, Господи помилуй", "Слава Отцу и Сыну") и 2 4-гол. ("Гласом моим ко Господу", "Твое славим усенье") — до сих пор не найдены. Остальные концерты Д., написанные, как полагают, до начала его театрально-капельмейстерской деятельности, изданы в 2 идентичных по составу собр.: "Сочинения Степана Давыдова. Собрание трехголосных, четырехголосных и двухорных молитвенных песнопений с переложением на фортепиано. Москва у Мейкова, комиссионера Императорской придворной певческой капеллы. Ценз. разр. 20 июля 1879 г." и "Полное собрание духовных музыкальных сочинений С.И. Давыдова. М.: П. Юргенсон, 1890". Эти собр. включают 10 4-гол., 3 двухорных концерта, 4-гол. литургию, трио с хором "Исполнила эти деспоты" и молитву Богородице "Предстательство христиан непостоянное". Столь ранняя плодовитость (первые концерты написаны, когда

муз-ту было 13 — 14 лет) объясняется не только выдающимся даром "малого певчего", но и отличным муз. воспитанием, дававшимся в Придв. капелле. Биографы, относящие быстрые успехи Д. полностью на счет занятий с Дж. Сарти, не учитывают, что эти занятия скорее всего начались уже тогда, когда певчий получил признание как талантливый композитор духовной музыки. В ранней биографии Д. сообщалось, что "Великая Государыня и Император Павел Петрович любили слушать церковную музыку Давыдова и всегда милостиво поощряли сочинителя" (РБС). Далее рассказывалось, что "бывши малолетним придворным певчим обнаружил он редкую способность к сочинению и Императрица Екатерина Вторая повелела отправить его в Италию для усовершенствования. Но прибыл в Петербург известный капельмейстер Сарти и Давыдова поручили ему в звании пенсионера" (Северная пчела, 1840, № 262). Возможно, это произошло еще до увольнения Д. из певчих Придв. капеллы (12 мая 1795); первый документальный след занятий с Сарти относится к янв. того же года. Л.А. Федоровская разыскала интересный док-т — письмо В. Попова гр. Орлову о выплате жалованья певчему Д., где говорится: "Имею честь Ваше Высокопревосходительство уведомить, что придворному певчему Степану Давыдову, упражняющемуся в музыкальных сочинениях под руководством капельмейстера Сартия, всемилостивейше повелено производить жалованья из Кабинета по пятисту рублей с первого генваря сего тысяча семсот девяносто пятого года" (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 9, ВП 12 мая 1795, ф. 466, оп. 1, д. 185, л. 38). Это жалованье из Кабинета было назначено Д. "сверх певческого", т. е. как "пенсионеру". Знакомство же Д. с Сарти состоялось значительно раньше. Балетмейстер А.П. Глушковский в своих воспоминаниях сообщил, что Д. расска-

звал ему о своем участии в потемкинском празднике на взятие Измаила (состоявшемся 28 апр. 1791), где во время исполнения оратории Сарти он дирижировал пушками (179). Автор не помнит дат и мог за давностью лет смешать разные события, скорее всего, здесь идет речь об оратории "Слава в вышних Богу", исполнявшейся 9 янв. 1792 по случаю подписания мира с Турцией, однако эти уточнения рассказа Д. не столь существенны, важно, что Сарти, по-видимому, обратил на него внимание уже в начале 90-х гг.

По сведениям А. С. Фаминцына, Д. учился у Сарти в течение 6 лет. С какого года их считать? был ли он по своему увольнению из певчих только пенсионером? — всё это вопросы, к-рые пока остаются открытыми. С 1 мая 1800 Д. был зачислен "на службу Дирекции на должность капельмейстера для обучения воспитанников музыке и пению и для сочинения разных музыкальных пьес с жалованьем 500 рублей в год при казенной квартире и дровах" (АДИТ 2, 104). В большинстве исследований утверждается, что Д. был принят на театральную службу взамен умершего Е. И. Фомина, однако место последнего 20 апр. 1800 занял Н. Г. Поморский. Есть еще один ускользавший от внимания нюанс в цитированном док-те: Д. перешел в *Театральную дирекцию* из "капельмейстеров Придворной капеллы". Это обстоятельство можно интерпретировать так, что после увольнения и смерти В. А. Пашкевича в начале 1797 Д. служил учителем пения в Придв. хоре. В записке Н. П. Шереметеву (янв. 1797) Д. С. Бортнянский просил даже "прибавить для учения малолетних" певчего к уже служащим Пашкевичу и Федору Макарову (Рыцарев, 194). Новая должность фактически учителя *Театрального училища* (Д. должен был обучать "воспитанников", в то время как Фомин, а вслед за ним Поморский обязаны были репетировать партии

с артистами *Русской придворной труппы*) косвенно подтверждает догадку о том, что композитор уже имел опыт на педагогическом поприще. "Репетитором музыки для певцов и певец" он стал лишь в 1802.

В 19 в. Д. писал в основном театральную музыку. Его церковные соч. принято безоговорочно относить к посл. десятилетию 18 в., хотя Д. и позднее работал с церковным хором, как следует из книги приказов по Дирекции за 1807 (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 5). В памяти современников он остался гл. обр. как композитор хор. концертов. Сразу после его смерти в 1827 рецензент "Дамского журнала" утверждал, что "он был единственным соперником по духовной части знаменитого Бортнянского" (Федоровская, 164). Такого же мнения придерживался обозреватель "Северной пчелы", напечатавший в 1840 ст. "Музыкальные сочинения покойного С. И. Давыдова". Мн. муз. писатели, а позднее и авторитетные словари, такие, как РБС, выделяли именно эту часть его муз. наследия. В 1840 была даже напечатана на счет Придв. капеллы "Полная четырехголосная литургия Иоанна Златоуста" Д., написанная, как полагают, до 1800.

Композитор следовал сложившейся в спб. практике 3-частной схеме концерта (быстро — медленно — быстро); классицистское письмо с преобладанием аккордов осн. функций сочетается в фактуре быстрых частей с элегантными приемами контрапунктирования, почти никогда не переходящего в полифонические построения барочного типа. Медленные части изобилуют славянизмами, оборотами, сходными с мелодикой российской песни.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 185, л. 38; ф. 469, оп. 14, д. 9; ф. 497, оп. 4, д. 5.

Лит.: Северная пчела. 1840. № 262; АДИТ 2, 104; РБС: Дабелов — Дядьковский; Фаминцын; Финдейзен; Глушкова

ский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.: М., 1940; Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948; МЭ; Федорова Л. А. Композитор Степан Давыдов. Л., 1977; Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979; ИРМ 3, 4.

А. Л. Порфирьева

**ДАЛЕЙРАК** (D'Alayrac) Никола Мари (8 июня 1753, Мюре, Верхняя Гаронна — 28 нояб. 1809, Париж), фр. композитор, по происх. аристократ. С 1774 служил сублейтенантом в гвардии герц. Д'Артуа. Попав в Версале в среду пылких аматёров, Д. стал серьезно заниматься музыкой, в особенности композицией, уроки к-рой он брал у О. Ф. Лангле. Десятилетие спустя Д. стал популярнейшим оперным композитором, поставив на сцене "Комеди итальянн" и в Фонтенбло такие "боевики", как "*La Dot*" ("Приданое", 1785), "*L'Amant statue*" ("Любовник-статуя", 1785), "*Azémia, ou Les Sauvages*" ("Аземия, или Дикари", 1786), "*Nina, ou La Folle per amour*" ("Нина, или Безумная от любви", 1786), "*Renaud d'Ast*" ("Рено д'Аст", 1787), "*Les Deux petits savoyards*" ("Два маленьких савояра", 1789). Всё это "комедии с ариеттами", снискавшие расположение публики остроумно закрученными сюжетами и непритязательными, но исключительно милыми романсами, пленявшими современников своей благородной сентиментальностью. В 90-е гг. Д. не присоединился к консерватории Э. Н. Мегюля, однако написал неск. злободневно-рев. произв., в их числе куплеты "*Viellons au salut de l'empire*" на мотив оперы "Рено д'Аст", к-рые приобрели значение 2-го нац. гимна. Оперное творчество Д. в этот период неск. изменило направление, в новых произв. появляются черты, приближающие их к готическому роману. Первым опытом такого рода стала опера "*Camille, ou Le Souterrain*" ("Камилла, или Подземелье", 1791), в к-рой находят сход-

ство с "Монахом" М. Г. Люиса. А в 1798 появилась опера "*Leop, ou Le château de Montenero*" ("Леон, или Замок Монтенеро") по роману А. Радклифф "Удольфские тайны". По мнению старинного муз. словаря, популярность Д. была обусловлена тем, что он "сочетал оригинальность Монсиньи с комизмом Гретри, но писал более естественно, более по-французски, чем они оба" (С h o g o n — F a u o l l e). В самых популярных операх Д. — "Нине" и "Камилле" — ощущается влияние Ф. Паэра и Дж. Паузелло, чувствительные арии более отвечают итал. вкусу, другие — требованиям фр. сцены.

За пределами Франции Д. был особенно популярен в Швеции, Англии и России. Впервые его музыка (разумеется, несравненная "Нина") зазвучала в СПб в 1789. Любительский спектакль в доме гр. А. С. Строганова подробно описан в "Повести о рождении моем..." И. М. Долгорукова, принимавшего в нем участие вместе с Е. С. Долгорукой. В имении последней — Александровке — состоялась и премьера "Камиллы", о к-рой рассказано в "Воспоминаниях" М.-А.-Э. Виже-Лебрен: "Княгиня Долгорукая играла роль Камиллы, молодой Рибоьер — ребенка, а граф Кобенцль — садовника. Мне вспоминается, что во время представления из Вены прибыл курьер с депешей для графа, который был посланником Австрии в Санкт-Петербурге, и что, увидев человека, костюмированного садовником, он ни за что не хотел вручать депешу, а из-за кулис наблюдали этот спор с большим удовольствием" (МА 2, 629). Итак, самые популярные оперы Д. сначала привлекли аристократов-аматёров. Новая фр. труппа, прибывшая в СПб в 1794, показала в течение следующего года 4 оперы Д.: "Любовник-статуя", "Приданое", "Рено д'Аст" и "Два маленьких савояра", последняя к тому же была переделана в балет. Нанятая Н. Б. Юсуповым по приказа-

нию Павла Петровича Французская придворная оперная труппа на протяжении 1798 — 1801 исполняла на дворцовых и городских сценах оперы: "Рено д'Аст", "Аземия", "Два маленьких савояра", "Нина", "Камилла", "Приданое", "Беспокойный вечер" ("*La Soirée orangeuse*", 1790), "*Adèle et Dorsan*" ("Адель и Дорсан", 1795), "*Philippe et Georgette*" ("Филипп и Жоржетта", 1791), "*Raoul sir de Créqui*" ("Рауль сир де Креки", 1789), "*Ambroise, ou Voilà ma journée*" ("Амбураз, или Вот мой день", 1793). Печатные партитуры всех этих опер сохранились в ЦМБ. Некоторые спектакли, как, например, "Два маленьких савояра" или "Беспокойный вечер", очевидно, особенно нравились царской семье, они многократно повторялись в Гатчине, Павловске, на сцене Эрмитажного театра. В Каменном театре Фр. оперная труппа в свой первый сезон делала максимальные сборы, сравнявшись с балетом (!). "Амбураз" дал Дирекции 1247 р., а "Нина" — 1273 р.

Увлечение СПб музыкой Д. отразилось и на репертуаре, публиковавшемся муз. журналами. "*Journal d'airs italiens, français et russes*" Ж.Б. Генглеза за 1796 — 97 напечатал 8 отрывков из опер "Адель и Дорсан", "Аземия", "Нина". В журн. Ж.-Б. Кардона "*Journal d'ariettes italiens et autres*" (1797) появились 2 романса из "Рауля де Креки". В "*Recueil d'airs et duos des opéras français donnés au théâtre de St.-Petersbourg*" были опубликованы арии из опер "Филипп и Жоржетта" и "Адольф и Клара". Наконец, "*Магазин полезных знаний и приобретений*" (1795, ч. 1, № 2) предложил любителям вариации В. Кирмайера (W. Kirmaier) на арию Жозефа из "Маленьких савояров" (все указ. журналы — в РНБ).

"Кто этой оперы не знает? — писал Долгоруков о "Нине". — Кто не восхищался ею от самого Парижа до наших ледяных рек? Кто не пел из нее чего-ни-

будь?" (73). Если дело обстояло именно так, то надо думать, что мелодии Д. оставили след не только в мемуарах, они вошли в активный слуховой запас и несомненно повлияли на формирование стилистики рус. романса, нарождавшегося в ту самую эпоху.

Лит.: Чогова — Fayolle; АДТЗ, 179, 180, 185, 190, 192, 195, 196, 199, 201, 202, 207; Долгоруков; MR; МА 2; МЭ; Грочев; ИРМЗ; Кат. ГПБ.

А.Л. Порфирьева

ДАЛОЛЬО (Dall'Oglio) (у Н.Ф. Финдейзена ошибочно Д а л ь о к к а, Dall'Occha), фамилия 2 итал. муз-тов, работавших в России. Доменико Д. (ок. 1700, Падуа — 1764, Нарва), скрипач и композитор. Без достаточных оснований считается учеником А. Вивальди и Дж. Тартини. В молодости работал в разл. итал. оперных оркестрах. По контракту, заключенному с П. Мира, в 1735 приехал в СПб и поступил в "*Италианскую кампанию*", сделавшись со временем одним из ведущих придв. скрипачей (в 1757 он получал 1100 р.). Муз. деятельность Д. помимо игры в оркестре включала камерные выступления вместе с братом-виолончелистом Джузеппе Д. и сочинение музыки "к случаю". Он участвовал также в закулисной жизни двора (в частности, в 1748 Д. был посредником в тайной переписке будущей Императрицы Екатерины II с ее матерью). Д. исполнял концертмейстерские обязанности вместо больного Л. Мадониса (по-видимому, после 1758); в дек. 1761 П. Пери назначается концертмейстером Первого придворного оркестра "в очередь" с ним — "и быть ему концертмейстером как Доменико Далوليو находится". Д. пользовался покровительством Петра III, о чем упоминается в посвящении к изданному в Венеции скр. сонатам (см. ниже). После его свержения положение Д. при дворе ухуд-

шилось, и он решил уехать из России. Ум. по пути на родину в конце 1764.

Я. Штелин называет Д. "отличным скрипачом", более детальные оценки его игры современниками не сохранились. Комп. наследие Д. достаточно обширно: 12 сонат для скрипки и виолончели или чембало, посв. гофмаршалу гр. Р.Г. *Лёвенвольде* (награвированы в СПб, изданы в 1738 в Амстердаме, в 6-ках СНГ отсутствуют), 12 сонат для скрипки с басом (изданы после смерти автора его братом в Венеции в 1777, посвящены в кн. *Павлу Петровичу*, единственный в СНГ экз. хранится в ГММК), *Sei sinfonie a due Violini alto viola e basso del signore Domenico dall'Oglio opera prima* (в Нац. б-ке в Париже сохранилась награвированная партия 1-й скрипки, возможно, это упомянутые Штелином произв., написанные в царствование *Елизаветы Петровны*), 6 сонат для флейты и виолончели (гамбы) (изданы в Лондоне, 1762), 2 симфонии *alla Russia* (одна *Sinfonia russa* — в каталоге Брейткопфа за 1762 — 87). Кроме того, в рукописи остались *Sonata a 4* (6-ка ун-та г. Упсалы), 3 симфонии (городская 6-ка Дрездена), вок. сочинения (6-ка Шверина). Д. приписывается авторство 17 скр. концертов, часть из к-рых м. б. создана в России, и музыка для неск. представлений, пост. на имп. сцене. Это торжественный пролог к коронационной постановке "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита") И.А. *Хаче* (1742) под назв. "*La Russia afflitta e riconsolata*" ("Россия по печали паки обрадованная"; либр. Я. Штелина, музыка совм. с Л. *Мадонисом*), вставные арии к той же опере и пр. Произв. Д. находятся в русле стилевых тенденций итал. инстр. музыки 2-й четв. 18 в., вместе с тем на стилистику его музыки оказала влияние мода на русское, характерная для муз. жизни двора при Елизавете: согласно Штелину, Д. — родоначальник симфонии на темы рус. песен (произв. этого рода

пока не разысканы), первым воспользовавшийся подлинными нар. мелодиями в качестве тематического материала.

Д ж у з е п п е Д. (ок. 1710, Падуя — после 1794, Венеция?), брат Доменико Д., к-рого Штелин оценивал даже выше, чем Доменико, называя его "величайшим виолончелистом". Приехал в СПб в группе муз-тов, нанятых в Италии П. Мира, и поступил в "Италийскую кампанию" (оклад 600 р.), в к-рой впоследствии стал 1-м виолончелистом с окладом 1100 р. (1757). В 1759 по ВП получил отпуск и поехал на родину для устройства личных дел и для ангажирования новых артистов придв. сцены (Д. заключил контракты и привез с собой певца Д. *Луини* и певицу И. *Дуранти*). В 1764 вместе с братом и женой, молодой придв. певицей Марианной (дочерью Л. *Мадониса*), покинул Россию, после смерти брата он поехал в Берлин, где встречался с Дж. *Казановой*, желавшим поступить на рус. имп. службу, и снабдил его рекомендательными письмами в СПб. Впоследствии Джузеппе не занимался профессиональной муз. деятельностью, поступив на дипломатическую службу к королю польск. Станиславу-Августу Понятовскому (знавшему его еще по СПб), был польск. резидентом в Венеции. Здесь он встречался с нек-рыми высокопоставленными представителями России — в частности, с в. кн. Павлом Петровичем, к-рому он в память его отца *Петра III* посвятил изд. скр. сонат своего покойного брата Доменико. После 1794 сведения о нем отсутствуют.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 61220; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97.

Лит.: Записки императрицы Екатерины II. Лондон, 1859; Eitner, Всеволодский-Гернгросс; Финдейзен; Штелин; Моосер Р.-А. *Les violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*. D.Dall'Oglio// RMI. 1946; Вольман; МА 2; ИРМ 2.

Л. М. Бутыр

**ДАЛЬ'ОККА** (Dall'Occa), семья итал. муз-тов из Болоньи, приехавшая в Россию в сер. 80-х гг. Н. Ф. Финдейзен и МЭ ошибочно указывают на родственные связи этой семьи с семьей *Далольо*. Известны 4 представителя этой фамилии: Франческо Д.'О., отец, о его муз. деятельности сведений не сохранилось; его сыновья — Филиппо, клавесинист и учитель пения, Антонио и Доменико, оба контрабасисты (в АДИТ, МЭ, у Р.-А. Моозера эти 2 брата ошибочно соединены в одно лицо). Сведения о 3 последних даются по их личным делам в арх. *Дирекции императорских театров* (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 9 и 59).

**Филиппо** Д.'О. (1759, Ченто, близ Болоньи — 8 нояб. 1841, СПб) служил в *Придворном оркестре* с 12 мая 1786 по 16 авг. 1787; вероятно, после увольнения подписал контракт с Г. А. *Потемкиным* (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285, л. 102) на службу в качестве преподавателя клавесина и сольфеджио в Екатеринославской академии. Если Д.'О. и работал в этой должности (в 1787 академия функционировала в Кременчуге, см. *Сарти* Дж.), то не более года: 15 марта 1788 он вместе с братом Антонио давал *концерт* в моск. Петровском театре.

В Москве Д.'О. служил у сенатора Петра Михайловича Волконского, в течение 1788 — 98 он часто выступал в публичных концертах: 26 февр. 1789 сольный концерт; 11 февр. 1790, 3 марта 1791 и 17 марта 1798 с братом Антонио; 15 февр. 1790 и 3 марта 1791 с певцом А. *Бравура*; 25 февр. 1792 с братом Доменико.

С 1 янв. 1803 по 18 нояб. 1812 Д.'О. служил репетитором *Французской придворной оперной труппы*, он был уволен вследствие упразднения фр. оперы.

30 апр. 1827 по предложению гр. Мих. Ю. Вильгорского Д.'О. вновь был принят на придв. службу в качестве репетитора *Русской придворной труппы*.

В февр. 1831 он был уволен вследствие ликвидации *Итальянской придворной оперной труппы* и перевода заведовавшего ею К. А. Кавоса на место Д.'О. 3 нояб. 1831 последнему была назначена пенсия 1200 р.

В мае 1807 муз-т принял российское подданство. Его старшая дочь Софи Шоберлехнер была известной певицей, выступала в Европе.

**Антонио** Д.'О. (? — ?) в 90-е гг. выступал с концертами в Москве: 11 февр. 1790, 3 марта 1791 и 17 марта 1798 с братом Филиппо; 25 марта 1793 сольный концерт; 23 апр. 1795 концерт с фр. певицей А. Сислей и др. муз-тами. Возможно, что в этот период Д.'О. работал в Петровском театре. Когда его вдова обратилась в Театральную дирекцию с просьбой о выплате ей пол. пенсии мужа, справки о его службе наводились и в конторе моск. театров (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 59, л. 33 — 34).

16 сент. 1798 Д.'О. поступил на службу 1-м контрабасистом *Первого придворного оркестра*, его оклад 1200 р. был в 1800 увеличен до 2000 р. Помимо работы в оркестре обучал в *Театральном училище* ученика Жеркова, за что получал еще 300 р. Судя по высокому окладу (больше Д.'О. получали лишь такие знаменитости, как Ф. *Тиц*, К. *Каноббио*, А. *Дельфино*), по выступлениям с сольными концертами на контрабасе, Д.'О. был муз-том очень высокого класса. Возможно, это именно он, а не его брат Доменико прославил семью как известнейший контрабасист-виртуоз. Как 1-й контрабас камер-музыки Д.'О. безусловно принимал участие в камерных придв. концертах.

По прошествии 18 лет службы 14 июня 1816 Д.'О. был уволен с пенсией 1500 р. и "поехал прочь из Санкт-Петербурга в чужий край" (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 9, л. 23 об. — 24). Возможно, позднее он вернулся. В справке о его придв. службе

сообщается, что с 1829 по 11 мая 1831 он вновь работал в Придв. оркестре. Возможно также, что дата и место смерти Д.'О. — 17 сент. 1846, Флоренция — относится не к сыну Доменико, как указано в МЭ, а к его брату Антонио. Сын Доменико Д.'О. — Антоний Деметьев Д.'О. — был не контрабасистом, а актером (Там же, л. 57)

Доменико Д.'О. (1 июля 1763, Ченто, близ Болоньи — 18 июня 1833, СПб), *le cadet*, как он именовал себя в прошении от 14 окт. 1802 (РГИА, ф. 467, оп. 17, д. 79, л. 123), т. е., вероятно, младший из братьев. Из того же прошения мы узнаем множество подробностей о начале его придв. карьеры. "В царствование Екатерины II и Павла I" (на самом деле чуть больше года: с 1 мая 1796 по 12 сент. 1797) он служил 1-м контрабасистом и "аккомпанировал Вашему Величеству, когда Вы были великим князем". Сообщается также, что в бытность свою в СПб Д.'О. "имел честь обучать учеников у графа Шереметева и князя Александра Куракина". Муз-т был вынужден уволиться по болезни и уехал лечиться за границу. Нек-рое время он провел при дворе герц. Мекленбург-Шверинских, затем жил в Лондоне. Здесь он выучился играть на стеклянной гармонике у некоего Драгонетти. Прощение заканчивается пожеланием быть вновь принятым на службу в качестве "*Votre concertiste*".

С 24 марта 1803 Д.'О. вновь поступил в Придв. оркестр с жалованьем 1200 р.; по контракту он должен был играть партии 1-го и 2-го контрабаса в российских операх, драм. представлениях и "больших балетах", а также принимать участие в столовой музыке и во всех концертах. В 1815 Д.'О. принял российское подданство, в 1818 женился вторично на крепостной генерал-майора П. Пузырьевского Пелагее Агаповой, с к-рой к тому времени нажил уже 3 детей.

С 6 нояб. 1819 Д.'О. был назначен пенсией 1400 р., однако муз-т продолжал работать в оркестре. Он также устраивал городские концерты и "вокалы". Сохранились сведения о 3 таких "вокалах": 8 и 13 авг. 1828 "в большом саду барона Ралля" и 5 сент. 1828 в саду танцевального об-ва ("малом саду графа Зубова"). К этим "вокалам" П. Гонзага построил и декорировал 3 театра для живых картин, были возведены "стрелки" и "пирамиды" для иллюминации, в концертах участвовали придв. муз-ты. Однако коммерческая деятельность Д.'О. не удавалась. Компаньоны обманывали его и увеличивали долги. Муз-т умер в бедности. В рапорте К. А. Кавоса директору имп. театров от 19 июня 1833 говорится: "Музыкант Доминик Даллока, первый контрабасист большого оркестра русской оперы после долговременной тяжелой болезни в которой все врачебные помощи без всякой пользы остались умер вчера 18 июня м-ца, оставляя многочисленное семейство в печали и в крайней бедности, которое ныне только на покровительство Вашего Превосходительства надеется, дабы им достать некоторое облегчение в нищенском их положении в котором теперь находятся не имея даже средства хоронить покойного приличным образом" (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 9, л. 49).

Арх.: РГИА, ф. 467, оп. 17, д. 79, л. 123; ф. 497, оп. 1, д. 9, 59.

Лит.: Ф и н д е й з е н; МА 2; МЭ.

А. Л. Порфирьева

ДАМСКИЙ Киприан (Куприян) Федорович (? — ?). С 1768 находился в Петерб. *Воспитательном* (Сиротском) *доме*. Затем состоял суфлером в труппе *Вольного российского театра*, недолго служил в *Театральной дирекции* (уволился в 1784). Опубликовал компилятивное соч. для детей "Путь к добродетели и любомуудрию..." (СПб., 1794), в к-ром среди пр.

речь шла о науках, художествах, рус. истории. Написал и опубликовал 2-актную комическую оперу "Винетта, или Тарас в улье" (СПб., 1799); музыку сочинил А. Буллант. Возможно, опера была поставлена в театре при Воспитательном доме.

Лит.: АДИТ 3; СКРК; СРП.

А. Н. Крюков

**ДАНСКЕ** Иоганн Гендрих (? — ?), инстр. мастер (медные духовые инструменты). Работал в СПб по крайней мере в течение 60-х гг. *Сухопутным шляхетным кадетским корпусом* с Д. был заключен договор на изготовление партии инструментов. Инструменты работы Д. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 30 мая 1768): "Вильгель Миллерт... живет в 7 линии у медника Данске".

Арх.: ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, т. 1, д. 2642, л. 3, 10, 11, 28.

В. В. Кошелев

**ДЕЗЕД** (D.Z.; Dezède; Desaidés; Des Aides) Александр Никола (1740 — 45, ? — 11 сент. 1792, Париж), фр. композитор с таинственной биографией и блестящей муз. репутацией. А.-Э.-М. Гретри считал его непревзойденным мастером "сельских" арий. Простодушно-лукавые мелодии Д. послужили темами 2 прелестных циклов клавирных вариаций В. А. Моцарта (KV 264, 265, последний — "Ah, vous di-rais-ja, Maman" — до сих пор является одним из наиб. любимых моцартовских соч.). В СПб музыка Д. впервые зазвучала в 1780, когда смолянки представили его раннюю "комедию с ариеттами" "*Les Trois fermiers*" ("Три фермера", 1777, Париж). Впоследствии эта опера исполнялась *Французской придворной оперной труппой* в 1798 — 99, вероятно, потому, что тою же труппой было поставлено ее "продолжение", комедия "*Blaise et Babel, ou La suite des «Trois fermiers»*" ("Блез и

Бабетта, или Продолжение «Трех фермеров», 1783, Версаль), впервые показанная в Зимнем дворце в янв. 1792. Эта опера, одно из наиб. популярных в конце 18 в. произв. Д., по словам В. Эстерхази, "почти не имела успеха" при дворе *Екатерины II*, "не слишком любившей музыку и еще менее французских музыкантов" (МА 2, 594). В царствование *Павла I* опера "Блез и Бабетта" вновь появилась на сцене и многократно игралась в Гатчине, *Эрмитажном* и *Каменном театрах* в 1797 — 98. Особый успех в СПб, однако, выпал на долю оперы Д. "*Alexis et Justine*" ("Алексис и Жюстен", 1785, Версаль), шедшей в исполнении Фр. труппы в 1797 — 1800. Сборы за спектакли в 1797 составили 1287 и 1022 р. 3 номера этой оперы опубликовал журн. И. Д. Герстенберга "*Recueil d'airs et duos des opéras français...*", еще 2 арии были напечатаны Ж.Б. Генглезом в "*Journal d'airs italiens, français et russes*" (оба в РНБ), кроме того, Р.-А. Моозер указал на отдельное изд. И. Д. Герстенберга: "Trois airs de l'opéra «Alexis et Justine»" в аранжировке для пианофорте.

Лит.: Choron — Faouille; АДИТ 3, 205, 179, 181; Ля Лоранси Л. де. Французская комическая опера XVIII в. М., 1937; МА 2, 708; ИРДТ; Grove; ИРМ 2; Кат. ГПБ.

А. Л. Порфирьева

**ДЕЗОРМЕРИ** (Desormery) Леопольд Бастьен (1740, Байон — 1810, Бовэ), фр. композитор, певец и актер, в 70-е гг. работал в парижской "Комеди итальянн", где нек-рые из его опер шли с большим успехом. Воспитанники *Смольного института* показали в 1781 его пасторальную "комедию с ариеттами" "*La Fête du village*" ("Деревенский праздник", 1775, Париж).

Лит.: Choron — Faouille; MR; Grove; ИРМ 2.

А. Л. Порфирьева



**ДЕЛЛА МАРИА** (Della Maria) Пьер Антуан Доминик (14 июня 1769, Марсель — 9 марта 1800, Париж), итало-фр. композитор, сын итал. артиста. С 17 лет писал и ставил оперы, начав самоучкой, а затем неск. лет проучившись в Италии у ведущих мастеров, в т. ч. у Дж. Паизиелло. В 1796 приехал в Париж и, получив от А. Дюваля (Duval) рукопись его новой пьесы, переделал ее в *либретто* и в неделю написал прославившую его имя оперу "*Le Prisonnier, ou La Ressemblance*" ("Узник, или Сходство", 1798, Париж). Впервые она исполнялась на рус. сцене вместе с балетом Пари "Прибытие Фетиды" ("L'Arrivée de Thetis") в Гатчине артистами *Французской придворной оперной труппы* под упр. Г. А. Пари на празднествах по случаю бракосочетания в. кн. Александры Павловны. Оригинальный, "блестящий и нежный" мелодический стиль Д. М. сделал его известным в СПб задолго до этого представления. Ж. Б. Генглез опубликовал в своем "*Journal d'airs italiens, français et russes*" ставшее популярным в Париже рондо из оперы "Le Prisonnier". Еще 5 отрывков из этой, а также 2 др. опер Д. М.: "L'Opera comique" и "Le Vieux château" (обе 1798, Париж) — появились в "*Recueil d'airs et duos des opéras français, donnés au théâtres de St.-Petersbourg*" И. Д. Герстенберга. Указание на исполнительниц арий из 2 последних опер — м-ме Шевалье и Монготье — позволяет предположить, что они также ставились Фр. оперной труппой.

Лит.: MR; MA 2; EdS; Grove; Кат. ГПБ.

А. Л. Порфирьева

**ДЕЛЬФИНО** (Delfino, Delfini) Алесандро (1759, ? — 31 дек. 1822, Москва), выдающийся итал. виолончелист. В 1779 — 1787 работал 1-м виолончелистом в театре "Ла Скала", затем переехал в СПб. Вероятно, давал здесь *концерты*, но надеж-

ных сведений о его выступлениях не сохранилось. Д. поступил на службу в домашнюю капеллу кн. Г. А. Потемкина и в 1789 отправился на юг России. Как и др. камер-муз-ты князя, он, по-видимому, преподавал в Екатеринославской филармонической академии, действовавшей в Кременчуге в 1789 — 90 (см. *Сартти* Дж.). Во время службы у Потемкина Д. получал от 900 до 1500 р. в год (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285, л. 51 — 52, 100, 139). В 1793 Д. был приглашен на придв. службу. 1 февр. с ним был заключен 5-летний контракт на должность концертмейстера *Первого придворного оркестра* с окладом 2500 р. По-видимому, в момент подписания контракта Д. находился на пути из Европы в СПб. 3 февр. 1793 ему вместе с Ф. Бранкино был выдан пропуск от Гродно до СПб (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 8, л. 9).

В качестве солиста Д. вместе с Ж.-Б. Кардоном, Э. Ванжурой, А. Ф. Тицем принимал участие в концертах, дававшихся на малых эрмитажах. Он также преподавал в *Театральном училище*, его воспитанником был в будущем известный виолончелист Х. Пицкер (РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 384). За обучение и содержание ученика Д. получал 500 р. (АДИТ 2, 443 — 444). В 1800 Д. в качестве солиста участвовал в великопостных концертах, дававшихся артистами *Дирекции императорских театров*. В приказе по Дирекции от 13 февр. говорится: "...объявить музыкантам Дубровскому, Дельфинию и Бранкино, что в течение Великого поста будут даны концерты, то бы оные музыканты приготовились для экзерцирования концертов солы и протчие искусственные музыкальные пьесы" (Там же, 581). Уволившись в начале 19 в. из Придв. оркестра, Д. мн. концертировал. Отмечены его выступления в Данциге (1803), Риге (1809), Орле (1816), где для его концертов, устроенных сенатором А. Г. Тепловым и

С.М. Каменским, был собран большой оркестр, в Киеве, во время ярмарки (1818). Дальнейшие сведения о муз. деятельности Д. не обнаружены.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285, л. 51 — 52, 100, 139; РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 8, л. 9; ф. 1088, оп. 1, д. 384.

Лит.: АДИТ 2, 3; МА 2; Л и в а н о в а; Г и н з б у р г 2; МЭ.

Л. М. Бутыр

**ДЕМАР** (Demar) Иозеф (1774, Гаушах — ?), нем. виртуоз на скрипке и виоле д'амур, служил в капелле великого герцога в Вюрцбурге, издал скр. школу (Париж, 1808) и множество скр. дуэтов. 2 оп. Д., упомянутые у Б.Л. Вольмана (Trois duos pour 2 violons и Trois duos pour violon et alto. — СПб. вед., 1799, 4 янв., 26 апр.), скорее всего, принадлежат именно ему, а не одному из 2 братьев Демар или Демаре (Мишель, род. 1776, Пьер, род. 1778), фр. пианистов, один из к-рых в 90-е гг. жил в СПб и издал здесь сб. полонезов для фп. (СПб. вед., 1802, 11 апр.).

Лит.: Choron—Fayolle; Gerber; Eitner; МА 2; В о л ь м а н.

А.Л. Порфирьева

**ДЕНЦИ** (Denzi) Антонио (? — ?), итал. певец, композитор, либреттист и театральный деятель. Родом из Венеции. Деятельность Д. фиксируется в Венеции, Праге, Регенсбурге, Мюнхене и Любеке. В 1755 приехал в СПб и поступил на должность придв. стихотворца, освободившуюся после отъезда Дж. Бонекки. В качестве актера и певца принимал участие в *интермедиях*, ставившихся в Ораниенбаумском театре Петра Федоровича. Из написанных им текстов известны лишь кантаты "Urania vaticinante" ("Пророчесствующая Урания", 1757, СПб) и "Junon secourable" ("Юнона-помощница", 1757,

Ораниенбаум), обе с музыкой Ф. Арайи, а также интермедия "Il Marito geloso" ("Ревнивый муж", 1758, СПб), исполнявшаяся артистами Труппы Дж.Б. Локателли с музыкой Ф. Цопписа или Дж.М.П. Рутини. По приезде нового либреттиста Л. Ладзариони Д. уезжает в Москву, его дальнейшая судьба неизвестна.

Лит.: МА 1, 237; СКРК, № 1764 — 65; СККИЯ, № 727 — 30.

Ст. Гардзонио

**ДЕРЕВЯННЫЙ ТЕАТР** — см. *Малый (Деревянный) театр*.

**ДЕРЖАВИН** Гаврила Романович (3 июля 1743, дер. Кармачи или дер. Сокура Казанской губ. — 8 июля 1816, с. Званка Новгородской губ., похоронен в Спасо-Преображенском соборе Хутынского монастыря), поэт, чл. Российской Академии с ее основания (1783). Род. в небогатой дворянской семье. В СПб с марта 1762 до конца жизни (с перерывами).

Д. принадлежал к типу людей, для к-рых очень важно слуховое постижение мира и его отображение в звуках. Он воспринимал и запечатлевал жизнь "с ее тишиной и шумом" (Х о д а с е в и ч, 220). Этим определялось то важное место, к-рое занимала у Д. — и как человека, и как художника — музыка. "Соприкосновения Державина с музыкой были чрезвычайно разносторонними, более разносторонними, чем у любого из русских поэтов XVIII в." (Л и в а н о в а, 150).

В эпитафии самому себе Д. не упустил отметить, что "любил музыку" (Соч. 9, 274). Эту черту он считал важной и у других (см. его характеристики Платона Зубова. — Там же, 246; Льва Нарышкина. — Там же 1, 735). Д. называл музыку языком небожителей (Там же 2, 542 — 543), указывал, что иск-во пения равняет человека с ангелами, верил в волшебную силу музыки (Там же 3, 529 — 30).

Он включал музыку в число гл. иск-в (наряду с поэзией и живописью), посланных богами, "чтоб свет, красу и утешенье / На землю мрачну проливать" (Там же 2, 496).

Любовь к музыке Д. часто выражал и не столь высоким слогом, и не только словами, но и делами.

Тягу к муз. иск-ву он проявлял с детских лет, но поначалу условия жизни мало способствовали ее реализации. В казанской гимназии "научали... музыке без нот" (Там же 7, 630). У Д. "явилась охота играть на скрипке, но обстоятельства не позволили развиться этому таланту" (Там же 9, 52). В СПб, в казарме *Преображенского полка*, где служил молодой Д., "неудобно было упражняться ни в рисовании, ни в музыке, к которой... также имел склонность" (Там же 6, 427). Все же в повседневном быту он получал муз. впечатления, и они запоминались надолго. На склоне лет Д. вспоминал знакомую любительницу, игравшую на гусях (Там же 9, 74), а также исполнение *кантов*: они "в семинариях и мирских беседах певались... с гусями и другими инструментами, как и духовные песни, более ж — одними голосами" (XVIII век, 247).

Слава пришла к поэту в 1783 (ода "Фелица"). Примерно в тот же период сформировался кружок его друзей, ставший одним из самых значительных культурных центров СПб. К кружку были близки крупнейшие петерб. композиторы (Ф. М. Дубянский, Е. И. Фомин, Д. С. Бортнянский, О. А. Козловский и др.). Осн. члены кружка — прежде всего Н. А. Львов, а также И. И. Хемницер, В. В. Капнист, — как и сам Д., проявляли большой интерес к музыке.

Уже в канун 80-х гг. и особенно в течение этого десятилетия музыка заняла важное место в жизни Д. — в его быту, культурном досуге, творчестве. В доме Д. имелись клавикорды, на к-рых играли гости, жена поэта играла на арфе, в поле

зрения Д. находилась конц.-театральная жизнь города (см., напр., Соч. 8, 260), большое внимание он уделял опере. Косвенно свидетельствуют об этом письма из СПб, адресованные Д. в периоды отсутствия поэта: зная, что ему это интересно, или же откликаясь на его прямые просьбы, корр. описывали театральные новости, посылали оперные тексты; в счете изд. за высланные книги названо ок. 2 десятков произв. для театра (преим. комические оперы), а также сб-ки песен (Там же 5, 647 — 49).

Позиция Д. в отношении муз. иск-ва и его роли в обществе наглядно проявилась в годы его губернаторства в Тамбове (1786 — 88), где Д. завел в своем доме "всякое воскресенье собрания, небольшие балы, а по четвергам концерты, в торжественные же, а особливо в государственные праздники — театральные представления, из охотников, благородных молодых людей обоего пола составленные" (Там же 6, 579). Он привлек 2 "изрядных" крепостных оркестра, к-рым платил "за балы и за симфонии при столе по сту рублей на год" и в то же время стремился "иметь городовую музыку, чтоб не зависели ни от кого, кроме меня" (письмо И. И. Аверьянову. — Там же 5, 645). Д. выписал капельмейстера, танцмейстера, учредил "певческий класс" (класс "духовного пения" для детей). Из СПб были привезены клавикорды, оттуда же и из Москвы выписывались др. муз. инструменты, ноты (так, 7 нояб. 1786 Д. адресовал в СПб просьбу прислать флейтовых "дуэтов, концертов и прочих штук рублей на 50". — Там же 5, 622). Среди театральных представлений (в их организации активно участвовала Екатерина Яковлевна Д.) были оперы, комедии, прологи на случай. В их числе — опера А.-Э.-М. Гремпи "*Zémire et Azor*" ("Земира и Азор"), Пролог на открытие в Тамбове театра и нар. уч-ща (завершался хорами в честь *Пет-*

ра I и Екатерины II, текст Д. был опубликован в СПб в 1787). По инициативе Д. в городе началось строительство специального театрального здания.

Возвращение в СПб (1789) и приближение к Екатерине II сделало Д. участником придв. муз. событий. Он — зритель (слушатель) спектаклей и концертов, автор текстов, исполнявшихся с музыкой, поэт, воссоздающий в стихах запомнившиеся эпизоды муз. быта аристократии. В то же время он в центре лит. жизни. Державинско-львовский кружок расширился. Дом поэта стал средоточием лит. и иных талантов. Здесь "в домашнем кругу поселились Словесность, Поэзия, Живопись, Архитектура, Лепная работа и Музыка", здесь "занимались чтением или пели хором национальные или чужие песни" (Львов, 24). Среди новых посетителей частым гостем в доме стал И. И. Дмитриев (автор знаменитого "Голубочка"), родственные связи поддерживались с семьей Яхонтовых (см. Яхонтов Н. П.).

И в этом, ставшем знаменитым доме (на наб. Фонтанки у Измайловского моста, ныне № 118, на доме установлена мемориальная доска), и в не менее знаменитом имении Званка (на берегу Волхова, недалеко от СПб) музыка в повседневной жизни занимала почетное место до самой кончины Д. На рубеже веков Д. сделал ряд распоряжений по обучению своих крепостных музыке, и со временем в его доме в определенные часы ежеднев. играл инстр. ансамбль. Имелись и певцы. Среди живших у Д. и посещавших его было, как свидетельствовал сам поэт, "несколько родных девиц и молодых людей с талантами, умеющих играть на разных инструментах", играла на арфе и вторая жена Д. Ее брат, Н. А. Дьяков, "прекрасно пел и оставил несколько легких музыкальных произведений" (Гам же 3, 502). И Д. радостно "тешился столиц увеселеньем" — "музыкой, пляской, пеньем" (Гам же 2, 642).

Силами любителей исполнялись комедии, пасторали с пением и танцами. Для больших собраний в конце 90-х гг. при петерб. доме был выстроен домашний театр "с несколькими рядами кресел и ложами по бокам" (Ходасевич, 228), на хорах зала позже установили орган. Летом в Званке по праздникам крестьяне собирались перед господским домом, пели, плясали, водили хороводы, получали угощение ("толпа крестьян, их жен вино и пиво пьет, / Поет и пляшет под гудками". — Соч. 2, 642). Будучи в хорошем расположении духа, Д. и сам часто напевал или насвистывал полюбившиеся мотивы (один из них — т. н. Марш Безбородки). Случалось, ритм исполняемой музыки рождал в нем встречный стихотворный ритм и стимулировал появление новых стихов.

Д. была хорошо знакома музыка церковного обихода (Я. К. Грот отмечал у него "совершенное знание славянской библии и богослужбных песен". — Там же 8, 1040). Он ориентировался в муз. культуре древности и современности, в его текстах упоминаются Давид и Орфей, Амфион и Тимотей (Тимофей), "Лонгин при Зиновии", др. такого рода имена, местное и партесное пение, др.-греч. лады (дорийский, фригийский, золийский и др.), множество муз. инструментов (см. далее), муз. терминов (аккорд, речитатив и т. п.).

Нагляднее всего уровень эрудиции Д. в интересующей нас области проявился в его "Разсуждении о лирической поэзии". Замысел этого соч. возник в 1807, т. е. уже за рамками исследуемого периода жизни и деятельности Д., но несомненно в нем суммировались наблюдения и опыт поэта, накопившиеся в течение мн. предшествующих лет. В "Разсуждении..." воплощены (помимо заимствованных из разл. источников) мысли самого Д. об опере, оратории, кантате, серенаде, роман-

се, песне (здесь он ориентируется на "Собрание народных русских песен..." — см. *Львова Н. А. и Прача И. сб.*). Специальное внимание в труде уделено союзу поэзии и музыки. Во мн. Д. опирался на книгу Дж. Брауна "Исследование о происхождении, связи и могуществе поэзии и музыки" (скорее всего, на нем. перевод, вышедший в Лейпциге в 1769). При этом обращает внимание забота Д. об обоих субъектах данного союза. Он настойчиво подчеркивает, что следует способствовать наилучшему муз. воплощению стихов, "пещися о чистом и гладкотекущем слоге, чтоб он легок был к выговору, удобен к положению на музыку" (Там же 7, 571). Сочинитель оперы, развивая действие, "не спешит чрез меру, зная то, что противно то свойству пения" (XVIII век, 258). "Песня назначена природою для пения", и стараниями поэта "должна она быть сладкозвучною, способною к музыке и к повторению каким-либо инструментом" (Там же, 278). Попутно отмечено, что лучшими сочинителями песен у нас считаются Ю. А. *Нелединский-Мелецкий*, И. И. *Дмитриев*, М. И. *Попов*, И. Ф. *Богданович*, В. В. *Капнист*, Н. М. *Карамзин*, кн. Д. П. *Горчаков*. Перечисляя рус. литераторов, писавших оперы, Д. замечает, что всем их произв. этого рода "предпочитается г-на Аблесимова «Мельник»" (Там же, 258; имеется в виду опера А. О. *Аблесимова "Мельник — колдун, обманщик и свят"*). Подчеркивая, что оратория пишется "для слуха" (и не дает пищи зрению), автор "Разсуждения..." даже готов к тому, что "стихотворец для сочинения оратории потребен не самой высокой степени, но посредственной, который бы умел только делать стихи, для музыки способные". Желаящим испытать себя в оратории и вообще в крупных духовных жанрах Д. рекомендует "советоваться... с главными основателями церковной музыки, как-то: с Палестрином, Дурантом,

Перголезием, Бахом, Гайденом, Плейелем, Сартием, Березовским, Бортнянским и прочими" (Там же, 253; см. *Перголези Дж. Б., Гайдн Й., Сарти Дж., Березовский М. С., Бортнянский Д. С.*). Видимо, широко известная в петерб. обществе любовь Д. к музыке побудила *Музыкальный клуб* избрать поэта своим почетным членом (Соч. 6, 189).

Д. считал очень важным звуковой строй стихов: "...одета ли каждая мысль, каждое чувство, каждое слово им приличным тоном" (Там же 7, 571). Резко порицались им стихи, в к-рых "разногласица в музыке дерет уши" (Там же 5, 767). "Безсмыслица и слух раздирающая музыка стыдят и унижают лиру", — повторял он (Там же 7, 576). Поэтому, с одной стороны, создавались произв., сознательно лишённые резких звуков (напр., стихотворение "Шуточное желание" — "Если б милая девицы" — написано без буквы "р"), с др. же стороны, в соответствии с замыслом такого рода звуки специально нагнетались ("гул глухой в глуши гудет" — "Любителю художеств"; "ревет гром ярый, / Ударам вслед звучат удары", "клокочут реки", "воды... ревут", "ад скрежетет", ночь "дохнула с свистом, воем, ревом" — "На взятие Измаила"). "Он громок, быстр и силен... / И нежен, тих, умилен", — писал о Д. К. Н. Батюшков (Там же 1, 459). Мастерство поэта, по Д., подразумевает знание того, "где тон возвысить, где понизить, где остановиться и где продолжать" (Там же 7, 573). Построение стиха должно быть "созвучно действию описываемому" (Там же, 541). Все это отличает поэзию Д., обнаруживая присущий ему чуткий слух (а также безукоризненное чувство ритма). Д. насытил свои стихи звуковыми образами, ввел в рус. поэзию инструментовку.

Музыкальность, звучность (иногда звукоподражательность) стихотворений Д., его расположенность к муз. иск-ву

---

**Г.Р. ДЕРЖАВИН**

*Гравюра Н. Уткина с портрета В. Л. Боровиковского*



---

**А. ДАВИА ДЕ БЕРНУЧЧИ**  
*Художник Д.Г. Левицкий*



определили обилие и разнообразие близких к музыке и собств. "музыкальных" образов в его творчестве. Их спектр в его поэзии шире и разнообразнее, чем у др. поэтов той эпохи.

Типичный для стихотворений Д. образ поэта-певца, аккомпанирующего себе на инструменте, решительно повлиял на словарь его поэзии. Он стремится "петь", "воспевать", "строить" (настраивать) свой инструмент, "ладить струны", "трубить", "бренчать", "издавать тихие тоны" и т. д. То же характерно и для множества действующих лиц его стихов — от библейских и др.-греч. героев (Давид, Орфей, мн. др.) и муз до бытовых персонажей, включая людей ближайшего окружения Д. Символами звучащего мира и иск-ва поэта-певца стали муз. инструменты, во множестве представленные в поэтических строках Д.: лира, арфа, гусли, свирель, гудок, балалайка, цевница, флейта, "скрипка", фп. ("тихогром"), гитара, валторна, труба ("громпета"), тимпаны, орган, даже такие экзотические, как теорба или киткин (цинь?), а также обычный и роговой оркестр, хор ("лик") и др. При этом поэтический контекст обнаруживает не только слуховую чуткость Д., но и редкое умение выразить, адекватно передать воспринятое в жизни и нужное для создания поэтического образа звуковое впечатление ("звончатая арфа", "выпуклозвонкая лира", "резкий трубный зык", "звук мусикийский в стене", "лик полутонный", "стон валторн" — с этим последним инструментом Д. устойчиво отождествлял крики журавлей, "тихострунный хор" и мн. др.).

Мн. стихотворения содержат муз. "зарисовки с натуры", обязаны своим появлением (полностью или частично) музыке и муз-там. Стихотворный отклик вызвали игра знаменитого скрипача А. Ф. Тица ("Г-ну Дицу, 30 октября 1798 года"), арфисток-любительниц М. Л. Нарышкиной

("Евтерпе", "Анакреон у печки") и П. М. Бакуниной ("Параше", "Арфа"), неумелое брэнчание на клавесине и игра на скрипке ("Похвальные стихи Г. А. Суворцеву"), звучание рогового оркестра С. К. Нарышкина ("Фелица"), рус. пляска великих княгинь в тронном зале Зимнего дворца ("Хариты"), панихида в католической церкви по Людовику XVI, сопровождавшаяся музыкой Дж. Сартти ("На панихиду..."), опера, разыгранная детьми Т. В. Юсуповой ("Спящий Эрот"), празднество у Л. А. Нарышкина, в дом к-рого "Идут прохладой насладиться, / Музыкай душу напитать; / То тем, то сем повеселиться..." ("На рождение царицы Гремиславы"), и т. д. и т. п. Двумя стихотворениями поэт откликнулся на смерть композитора Ф. М. Дубянского ("На потопление", "На гроб Дубянского"), назвав его "милым братом и другом".

Д. проявлял "удивительное знание народной речи и народной жизни с ея поверьями и преданьями" (сл. Грота, Соч. 9, 334). Это относится и к муз. фольклору. Связанные с ним строки встречаются во мн. произв. поэта. Он создал яркие поэтические картины того, как "в лугу весной бычка / Пляшут девушки российски под свирелью пастушка" (Там же 2, 245 — 46), как "молодки с молодцами, / Под балалайками, гудками, / С парнями, с девками поют" (Там же 3, 398). Через бытовые нар. образы он сумел передать черты нац. характера (ср. описание нар. танцев в стихотворениях "Русские девушки" и "Цыганская пляска"). Цыганская тема в рус. поэзии ведет свое начало от Д.

Значительное число стихотворений Д. написано в духе неприязнительной бытовой поэзии, предназначенной для исполнения — в частности, для пения — в дружеском кругу (это любовная лирика, шуточные, застольные песни и т. п.; см. *Вокальная камерная музыка*). Их "вок. жанр" иногда подчеркнут заголовком



("песня", "песенка"), пометой "хор", иногда о том же свидетельствует удержанный припев или иные особенности склада. К стихотворению "Лизе. Похвала розе" Д. сделал прим. (Там же 3, 719): "Музыка должна быть для гитары и разложена так, чтобы после каждого куплета были припевом сии четыре стиха:

Лиза! друг мой милой, юной!  
Розе глас свой посвящай,  
На гитаре тихострунной  
Песнь мою сопровождай".

Одну из ранних любовных песен "Разлука" Д. мн. лет спустя использовал в виде дуэта в пьесе "Добрыня", что позволяет предполагать изначальную связь для автора этого стихотворения с музыкой. Из стихотворений такого рода Д. составил сб. "Анакреонтические песни".

Ряд стихотворений Д. получил широкое распространение в виде песен, вошел в песенники, это прежде всего "Кружка" ("самая популярная из застольных песен XVIII века, не исчезнувшая из быта до XX века". — см.: Песни русских поэтов, XXXVII; музыку написал В. Ф. Трутковский), "Пчелка" (музыка О. А. Козловского, "долго пелась по всей России". — см. Соч. 1, 532), "Вошел в шалаш мой торопливо" (музыка, возможно, Н. А. Львова). Вошла в быт масонов "Песня Петру Великому" (Там же, 285).

В 90-е гг., будучи близок ко двору, Д. писал для торжественных празднеств приветственные хоры, кантаты. В февр. 1791 "Песнь дому, любящему науки и искусства" с музыкой Бортнянского была исполнена во дворце А. С. Строганова, только что отделанном после пожара. "Песнь..." содержала ряд хоров, арий и речитативов. 28 апр. того же года Г. А. Потемкин устроил в своем дворце грандиозный праздник по случаю взятия крепости Измаил. Тексты 4 хоров Д. положил на музыку Козловский. Один из

них — гимн-полонез "Гром победы раздавайся" — с тех пор в течение долгих лет имел значение рус. нац. гимна. Стихи Д. исполнялись (с музыкой) и в связи с торжественными событиями в царской семье. Публикуя стихотворение "На крещение великого князя Николая Павловича" (первоначально названо песнью), поэт сделал прим.: "В день торжества крещения великого князя Николая Павловича за обеденным столом во дворце играла музыка Сарти на песнь Державина; знаменитый в то время арфист Кордон <Ж.-Б. Кордон> аккомпанировал на арфе" (Там же 9, 248). Предназначались для подобных празднеств (и, очевидно, исполнялись с музыкой) также "Кантата" (воспевающая Екатерину II), "Хор на шведский мир", "Песнь лирическая Россу по взятии Измаила", "Песнь на всерадостное рождение великой княгини Ольги Павловны", "Амур и Психея" ("Песня") — на сговор в. кн. Александра Павловича (сочинено "на хоровод, называемый «Заплетися плетень»..." , музыка В. А. Пашкевича, исполнялось "в присутствии Императрицы на царскосельской колоннаде". — Там же 1, 539), "Песнь брачная чете порфирородной" — на бракосочетание в. кн. Александра Павловича ("положена на музыку Сарти и пета во время обеденного стола во дворце". — Там же, 554).

Д. случалось писать стихи на уже готовую музыку, подчиняя ей свою творческую фантазию. Так, "Родственное празднество на брачное воспоминание князя А. А. и княгини Е. Н. Вяземских..." включало в себя 3 хора, музыка к-рых, по свидетельству Д., была взята — одного из оперы "Лоретта", др. из оперы "Добрые солдаты" (музыка Г. Ф. Раупаха), третьего из ранее сочиненного хора Козловского (Там же 4, 22). Похоже, что необходимость приспособить текст к ритмической структуре музыки вызывала у Д. профессиональный интерес. Во всяком случае, в

"Описании торжества в доме кн. Потемкина..." поэт привел тексты всех звучащих на празднестве хоров, и тот из хоров, к-рый был заимствован из итал. оперы и пелся по-итал., Д. не просто перевел на рус. яз., но сделал эквиритмический перевод, т. е. текст был, по словам автора "Описания...", "с переменою некоторых слов соглашен с тою музыкаю" (Там же 1, 418).

На рубеже 18 и 19 вв. Д. проявил большой интерес к жанрам, объединяющим литературу, музыку и театр. В "Прологе аллегорическом на рождение в Севере любви" (на рождение в. кн. Марии Александровны) автор не только предусмотрел активное участие музыки, но и высказал пожелания о ее характере. "Музыка соображается с дикой, замерзлой природой, сливаясь с шумом ветра", — гласит начальная ремарка. Первый хор жрецов, по мысли Д., должен быть "тихий, унылый, без музыки, из теноров и басов составленный". Старший жрец поет басом, обычный жрец — тенором. Пролог состоит из одного действия, к-рое все пронизано музыкой. Хор вступает более 20 раз! Он то "без музыки" (т. е. без инстр. сопр.), то "с музыкой", то поют жрецы, то народ, юноши, девы (в разных сочетаниях). Под звуки одного из хоров "хоровод девиц и юношей составляют вокруг алтаря... медленный священный танец". Хор народа и жрецов должен быть изложен, как указывает Д., в виде фуги. Заключительный хор "сопровождается трубами и литаврами", а под его звуки "корифеи производят пляски" (Там же 4, 25 — 32). Помимо сольных и хор. номеров имеются вок. ансамбли.

В "Прологе на рождение в Севере порфирородного отрока, почерпнутом из древняго варяго-русскаго баснословия, в трех действиях" вновь предусмотрено мн. музыки, к-рая, как надеется Д., "соображается видимым предметам". Среди пер-

сонажей — песнопевцы-барды, аккомпанирующие себе на арфах, валки (валькирии), жрецы, Дажбог, Лель. Возникают хор. сцены, арии, дуэты, трио, квартеты. Ремарки подчеркивают, что петь следует то "с умилением", то "тихо", то откликаться "как эхо". Имеется балет, в к-ром "секутся мечами и представляют разныя военныя действия". В др. балете зефиры "представляют разныя действия милосердия и щедрот". "Великолепным маршем" следуют Дажбог и "древние народы". Пролог завершает "торжественный балет" и "хор (общий на театре и в Валкале)" (Там же, 33 — 45).

Д. не мог пройти мимо оперы. Более всего он сосредоточил на ней свое внимание начиная с 1804, т. е. за рамками исследуемого периода (толчком для Д., скорее всего, послужил чрезвычайный успех петерб. постановки оперы Ф. Кауэра "Donauweibchen"; рус. вариант — "Днепровская русалка"). Однако еще в конце 18 в. он работал над операми "Батмендий" (на основе повести Ж.-П. Флориана) и "Счастливыи горбун" (в подражание повести Карамзина "Прекрасная царевна и счастливый карла"). Выполнение обоих замыслов остановилось в начальной стадии. В опере "Батмендий" помимо осн. героев имеются персонажи рус. сказочного мира. Очевидно, уже в ту пору воображение Д. занимала опера, представляющая собой, по его словам, "волшебный, очаровательный мир, в котором взор объемлется блеском, слух гармониею, ум непонятностию, и всю сию чудесность видишь искусством сотворенну, а притом в уменьшенном виде, что будто человек познает тут все свое величие и владычество над вселенной. Подлинно, после великолепной оперы долго находишься в некоем сладком упоении, как бы после приятного сна, забываешь и неприятности в жизни. — Чего же еще желать?" (цит. по: XVIII век, 256). Грот подчеркивает,

что "заимствование... сюжетов из сказочного мира и отечественной истории было согласно с общим направлением, которое тогда из западной литературы стало переходить и к нам" (Соч. 8, 879). В начале 19 в. Д. проявил также повышенный интерес к творчеству П. Метастазии, к его операм, ибо, отмечал он, "таковыя важныя лирическия пиесы, кажется, мне более других свойственны" (письмо А. М. Бакунину от 30 янв. 1804. — Там же 9, 323). Мысль об опере увлекала поэта до конца жизни.

*Лит.*: Львов Ф. П. Объяснения на сочинения Державина, им самим диктованные. СПб., 1834; Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1864 — 83. Т. 1 — 9; Песни русских поэтов. Л., 1936 (Б-ка поэта); Ливанова И.; ПРМИ 6; Запатов В. А. Работа Г. Р. Державина над "Рассуждением о лирической поэзии" // XVIII век. Л., 1986. Сб. 15; Ходасевич В. Ф. Державин. М., 1988; СРП.

А. Н. Крюков

**ДЕ РОССИ (Rossi), Д е р о с с и** Леопольд (? — ?), итал. танцовщик. Был ангажирован в СПб 1 июля 1779 с жалованьем 600 р. в год при казенной квартире с 6 саженьми дров. В 1785 дважды оказывался должником на 111 р. и 95 р. 45 к., к-рые вычитались у него из оклада. Служил до 31 дек. 1791. Участвовал в балетах при опере "*Alcide al bivio*" ("Алкид на распутии", 1780), музыка Дж. Паузиелло, исполнил роль Офицера в балете "Клеопатра" ("Cleopatra", 1781), музыка К. Каноббио, балеты Дж. Канциани. Был женат на фигурантке Марье Молодецкой.

Марья Де Р., Д е р о с с и е в а, Р о с с и е в а, урожд. Молодецкая (1764, ? — ?), танцовщица. Окончила пetersb. Театральную школу 1 янв. 1783 и была определена фигуранткой в придв. балетную труппу с жалованьем 150 р. в год при казенной квартире с 6 саженьми

дров. Была замужем за Леопольдом Де Росси. В 1784 Де Росси просил прибавить его жене жалованье, однако получил отказ. Позже, с 1 мая 1800, жалованье жены достигло 400 р. Уволена в 1802 с пенсией 400 р. в год. Существует предположение, что архитектор Карл Росси был сыном Леопольда и Марьи.

*Арх.*: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 50 и об., 145 об., 155; д. 2, л. 311 и об.

*Лит.*: АД ИТ 1, 82; 2, 173 — 74, 310, 363, 382, 384; 3, 89; Борисоглебский, 32; МА 2, 280 — 81.

Г. Н. Добровольская

**ДЕФУА (Defoye, Defoix, de Foix, de Fouy)** Сюзанна, урожд. Арту (? — ?), фр. певица, сопрано. Впервые упомянута в 1766 в театральной хронике Брюсселя. В 70-е гг. выступала там в ампула первых любовниц, получая 5000 ливров годового оклада. В 1772 ее слышал Ч. Бёрни, писавший с понятным для италомана пристрастием: "...маленькая Дефуа, которая накануне <15 июля> исполняла партию Земиры (в "*Zémire et Azor*" А.-Э.-М. Гретри. — Е. Х.), на этот раз держалась гораздо непринужденнее, так как все арии <в "*Le Hugon*" Гретри> больше соответствовали ее возможностям. Манера ее пения несколько менее французская, чем у остальных; но она невежественна в музыке и ф р а н ц у ж е н к а, а это — немаловажное препятствие, чтобы хорошо петь" (Бёрни и 1772, 25 — 26). Вопреки суровому отзыву англ. историографа, разделявшего восходящее к Ж.-Ж. Руссо популярное мнение о природной немзыкальности французов, Д. пользовалась европейской известностью как блестящая исполнительница буффонных партий. В этом качестве она была в 1773 приглашена в СПб во Французскую придворную оперную труппу (оклад 2000 р. — РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 289 об.). Видевший ее в "*Le Tableay parlant*" ("Говорящей кар-

тине") Гретри шеваље де Корберон отметил 24 окт. 1775 в своем дневнике: "...пьеса... благодаря мадам Дефуа была сыграна так хорошо, как только можно желать" (<C o r b e r o n>, 104). До конца 70-х гг. она и ее постоянный партнер Н. Дюге оставались ведущими актерами столичной фр. муз. сцены. В 1781 Д. оставила придв. службу (объявл. об отъезде в "СПб. вед." от 7 мая). Позже выступала в Генте, затем получила привилегию на открытие театра в Амьене.

Арх.: РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 289 об.

Лит.: <C o r b e r o n>. Un diplomate français à la cour de Catherine II. Journal intime du chevalier de Corberon. P., 1901. Т. 1; МА 2, 148 — 49; Б ё р н и 1772.

Е. С. Ходорковская

**ДЖИБЕТТИ (Gibetti), Ж и б е т т и** Катерина (? — ?), итал. певица, сопрано. Род. в Венеции, где дебютировала в 1771. В 1776 — 77 пела в Варшаве, в 1778 возвратилась в Венецию и в нояб. того же года выступила в партии Артеи на премьере оперы Д. С. Бортнянского "Alcide". Возможно, это повлияло на решение певицы отправиться в Россию. В СПб она прибыла ок. 1780 и вскоре, по-видимому, перешла из Труппы М. Маттеи и А. Оречи на придв. сцену в качестве 1-й певицы-буфф, делящей обязанности с А. Давиа де Бернуччи. В 1782 Д. исполнила гл. партию в "Orfeo ed Euridice" ("Орфей и Эвридика") К. В. Глюка. Ее российская карьера была, однако, непродолжительной. В авг. 1783 певицу пригласили в театральный Комитет и предложили петь 2-е партии в операх-серии, однако она отказалась и в апр. следующего года подала прошение об отставке. По предположению Р.-А. Моозера, Д. была той самой певицей, к-рая с успехом выступала в "Духовных концертах" в Париже в 1788.

Лит.: АДИТ 2, 3; МА 2.

Е. С. Ходорковская

**ДЖОРДЖИ (Giorgi) Катерина** (ок. 1700, Рим — 5 янв. 1756, СПб), итал. певица, контральто. Жена Филиппо Д. Вместе с мужем в 30-е гг. выступала в Венеции. В 1735 прибыла в СПб в качестве 2-й певицы "Италийанской кампании" Ф. Арайи (оклад совм. с мужем 1736 р.). Всю дальнейшую жизнь Д. связала с рус. сценой, на к-рой выступала с небольшими перерывами (май 1738 — весна 1740, май 1747 — дек. 1748) до 1756, года своей смерти. Обладая выразительным голосом достаточно низкого диапазона, часто исполняла муж. альтовые партии (в "Записке о жалованьи служителям италийанской кампании" о ней сказано: "альта пела". — ЧОИДР, 1860, кн. 3, с. 55). По-видимому, Арайя высоко ценил певицу, т. к. поручал ей ведущие роли. Д. обучала вокалу и итал. яз. Ш. Шлаковскую.

Поли: Абназар — "La Forza dell'amore e dell'odio" ("Сила любви и ненависти"), 1736; (?) — "Artaserse" ("Артаксеркс"), 1738, обе Ф. Арайи; Рутения — "Россия по печали паки обрадованная" Д. Далольо и М. Мадониса, 1742, М.; Тит — "La Clemenza di Tito" ("Милосердие Тита") И. А. Хассе, 1742, М.; Вологез — "Seleuco" ("Селевк"), 1744, М.; Фарнак — "Mitridate" ("Митридат"), 1747; Архемор, Минерва — "Bellerofonte" ("Беллерофонт"), 1750; Теодор — "Eudossa incoronata, o sia Teodosio II" ("Евдоксия венчанная, или Теодор II"), 1751; Александр Македонский — "La Corona d'Alessandro Magno" ("Корона Александра Великого"), 1750 — 52, все Арайи.

Лит.: ЧОИДР. 1860. Кн. 3. С. 55; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; Ш т е л и н; МА 1, 143; ИРМ 2.

Е. С. Ходорковская

**ДЖОРДЖИ (Giorgi) Филиппо** (ок. 1700, Рим — 1775, Москва?), итал. певец, тенор. Дебютировал, по-видимому, в Не-

аполе в 1724, затем с большим успехом пел в Риме, Турине и Венеции. Муж Катерины Д., вместе с ней в составе *"Итальянской кампании"* Ф. Арайи прибыл в 1735 в СПб. Выступал на придв. сцене с небольшими перерывами (1738 — 40, 1747 — 48) до 1756. Я. Штелин писал о нем, как о "чистом тенористе и искусном оперном актере" (Краткое известие, 121), — мнение, подтверждающееся тем, что Арайя поручал певцу ведущие партии. После смерти жены в 1756 Д. подал прошение об отставке (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 127 и об.) и, получив от Императрицы в подарок 700 р., покинул Россию. Возможно, однако, что на склоне лет он еще раз вернулся сюда, т. к. в марте 1773 в Москву из СПб прибыл для преподавания в Воспитательном доме некий "учитель вокальной музыки и танцев, итальянец Филипп Жоржи, с жалованьем 500 р. в год; он умер в первой половине 1775" (Всеволодский - Гернгросс, 258).

Роли: Софит — *"La Forza dell'amore e dell'odio"* ("Сила любви и ненависти"), 1736; (?) — *"Artaserse"* ("Артаксеркс"), 1738, обе Ф. Арайи; Анниус — *"La Clemenza di Tito"* ("Милосердие Тита") И. А. Хассе, 1742, М.; Селевк — *"Seleuco"* ("Селевк"), 1744, М.; Сципион в одном. опере, 1745; Митридат в одном. опере, 1747; Ариобат — *"Bellerofonte"* ("Беллерофонт"), 1750; Эфестон — *"La Corona d'Alessandro Magno"* ("Корона Александра Великого"), 1750 — 52; Леон — *"Eudossa incoronata"* ("Евдоксия венчанная"), 1751; Александр — *"Alessandro nelle Indie"* ("Александр в Индии"), 1755, все Арайи.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 127 и об.

Лит.: Всеволодский - Гернгросс; Он же. Театр при Анне; Штелин. Краткое известие; МА 1, 144.

Е. С. Ходорковская

**ДИБДИН** (Dibdin) Чарльз (кр. 15 марта 1745, Дибдин, близ Саутхемптона —

25 июля 1814, Лондон), англ. композитор, драматург, поэт, романист, певец и актер, автор 5-томного исследования по истории англ. театра и увлекательных мемуаров. Д. впервые вышел на сцену, когда ему было 15 лет, а в 19 он уже поставил в "Ковент-Гарден" свою оперу, написанную на собственное либретто, в к-рой он исполнял гл. роль. Как актер он пользовался сенсационным успехом в роли Ральфа в опере Т. Арна *"The Maid of the Mill"* ("Мельничиха") и в роли цветного слуги Мунго в собственной опере *"The Padlock"* ("Замок", 1768, Лондон). Именно эту балладную оперу показывала в СПб *Труппа Фишера* зимой 1771.

Лит.: СПб. вед. 1771. 25 нояб.; MR; МА 2; МЭ; Grove; ИРМ 3; Parsons.

А. Л. Порфирьева

**ДИРЕКЦИЯ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ** — см. *Управление театром и музыкой.*

**ДМИТРЕВСКАЯ** (урожд. Мусина или Мусина-Пушкина) Агриппина (Аграфена) Михайловна (16 июня 1740, ? — 20 июля 1782, СПб), актриса *Русского для представления трагедий и комедий театра* (с 1757) и *Придворной русской труппы*, жена И. А. Дмитриевского (с 1758), до замужества — по сцене Михайлова. Существуют известия, что она отлично пела рус. песни. По словам надгробной эпитафии, "Российской Талии служила красотою".

Лит.: РБС: Дабелов — Дядьковский, 431; Петербургский некрополь. СПб., 1912. Т. 2; Старикова Л. М. Первая русская профессиональная труппа // Вопросы театра. 1987. Вып. 11. С. 279 — 81.

И. Ф. Петровская

**ДМИТРЕВСКИЙ** Иван Афанасьевич (20 февр. 1736, Ярославль — 27 окт. 1821, СПб), актер, режиссер, педагог, театраль-

ный и лит. деятель, драматург, переводчик. Чл. Российской Академии (1802). Род. в семье дьякона. Деятельность протекала в СПб. В 1752 — 56 обучался в петерб. *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе*. Затем вошел в труппу постоянно публичного театра (*Русский для представления трагедий и комедий театр*). Был соратником Ф. Г. Волкова и после его смерти (1763) стал ведущим актером и деятелем театра. С 1780 руководил *Вольным российским театром*. В первый же год поставил здесь 28 пьес (в т. ч. оперы). Участвовал в них как актер (в операх — лишь в разговорных ролях, т. к. певческим голосом не обладал). Был первым исполнителем роли Орфея в одноим. *мелодраме* Е. И. Фомина (1800, СПб). В 1791 "директор над зрелищами и музыкой" назначил Д. "главным режиссером" (с того момента слово "режиссер" вошло в историю рус. театра). В 1802 Д. писал А. А. Майкову: "Не было, да и нет, ни единого актера или актрисы, который бы не пользовался, более или менее, моим учением и наставлениями... не появлялась во время моего правления на театре никакая пьеса, в которой бы я советом или поправкой не участвовал" (цит. по: СРП, 267). В своей деятельности Д., по словам современника, исходил из того, что "всякое драматическое сочинение должно быть сыграно подобно концерту, в котором тоны различных инструментов так искусно слажены, что составляют одно целое, пленяющее слух и восхищающее сердце и душу" (цит. по: В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, 55). Преподавал в *Театральной школе*. Д. добивался естественной жизни на сцене, не признавал условных оперных поз.

Ему принадлежат переделки и переводы пьес для театра с фр. и итал. яз. Из опер, пост. и (или) изданных в СПб, это *"Antigone"* ("Антигона") Т. Траэнтты, *"Armida"* ("Армида") А. Сальери, *"L'Arbore*

*di Diana"* ("Дянино древо, или Торжествоующая любовь") В. Мартин-и-Солера, *"La Buona figliuola"* ("Добрая дочка") Н. Луччинни, *"I Filosofi immaginari"* ("Мнимые философы") и *"Nina, o sia La Pazza per amore"* ("Нина, или От любви сумасшедшая") Дж. Паузиелло, *"L'Avaro deluso"* ("Осмеянный скупец") А. Саккини, *"Una Cosa rara"* ("Редкая вещь") Мартин-и-Солера, *"La Serva padrona"* ("Служанка-госпожа") Паузиелло, *"La Bella pescatrice"* ("Сумасброды, или Рыбачка") П. Гульельми, *"Lo Spazzacamino principe"* ("Трубочист-князь и князь-трубочист") М. А. Портогалло, *"La Scuola de'gelosi"* ("Училище ревнивых") Сальери, (некоторые из текстов отнесены к Д. предположительно). В прологе Д. "Непостижимость судьбы" (исполнялся в СПб, издан там же в 1772) использованы хор, солисты, инстр. музыка; завершается произв. *балетом*. Хор Д. "Радость российских муз" с музыкой С. И. Давыдова исполнялся певчими на новоселье Российской Академии в 1804. Д. был чл. петерб. *Музыкального клуба*.

Совм. с И. А. Крыловым и др. организовал типографию. Выступал в периодической печати. Работал над историей рус. театра (рукопись не сохранилась).

Известно, что в 80-е гг. Д. жил в доме купца Пантелеева у Гагаринской пристани (ныне наб. Кутузова у Литейного моста), во 2-й пол. 80-х и в 90-е гг. — в доме "г-жи Зейдлерши", арендуемом *Театральной дирекцией* (1-й квартал Литейной части, № 17), затем в доме П. и Н. Петровых, также нанятом Дирекцией (сегодняшние координаты не установлены).

Лит.: АДИТ 1, 2; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с В. Н. И. А. Дмитриевский: Очерк из истории русского театра. Берлин, 1923; СКРК 1 — 3 и дополнит.; ИРДТ; ИРМ 3; СРП.

А. Н. Крюков

ДМИТРИЕВ Иван Иванович (10 сент. 1760, с. Богородское Казанской губ. — 3 окт. 1837, Москва), поэт, чл. Российской Академии. Из семьи помещика. В СПб впервые в 1774, постоянно (до конца 18 в.) — с 1776. Близко общался с Г. Р. Державиным, В. В. Капнистом, Н. А. Львовым, был дружен с Н. М. Карамзиным, посещал салон кн. Н. И. Куракиной, к-рая была хорошей музыкантшей, бывал на концертах, в частности в петерб. Музыкальном клубе.

В 90-е гг. приобрел повсеместную известность как автор песен. В отличие от своих предшественников в рус. лирике, к-рые были связаны преим. с "кантовой культурой и ее «хоровой», трехголосной установкой, Д., опиравшийся на традицию народной городской песни, избрал «сольный» принцип, соответствовавший эстетике сентиментализма, который провозгласил примат «чувствительного человека» (СРП, 271; см. также *Вокальная камерная музыка*). Песни Д., положенные на музыку, исполнялись в разных слоях общества: "Ах, когда б я прежде знала" (впоследствии музыку на эти слова написал М. И. Глинка), "Тише, ласточка болтлива", "Что с тобою, ангел, стало", "Пой, скачи, кружись, Параша" и др. Наряду с безымянными сочинителями, его стихи привлекали лучших современных композиторов, занимали у них одно из первых мест, издавались с их музыкой (Ф. М. Дубянский, О. А. Козловский), пролагая пути к рус. романсу. Самой популярной стала песня "Стонет сизый голубочек" (впервые опубл. в Москве в 1792, в СПб — в 1794). Она оставила далеко позади все остальные этого рода произв. разных поэтов (ей подражали, ее цитировали, перекладывали на музыку, создавая не только вок., но и инстр. произв.). Песню упоминает А. С. Пушкин ("Домик в Коломне"): Параша "Играть умела также на гитаре / И пела: «Стонет сизый голубок...»". Была

издана с музыкой Дубянского (впервые — вместе с др. песней Д. "Куда мне сердце страстно". — СПб., *"Карманная книга для любителей музыки на 1795 год"*; обе вошли и в нотный "Песенник..." — СПб., 1797 — 98, см. *Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сб.*; см. также *Журналы нотные*). Позднее Д. вспоминал, что "Голубок" приобрел "некоторую известность в обеих столицах. Любители музыки сделали на песню мою несколько голосов (мелодий. — А. К.). Она полобилась прекрасному полу" (Взгляд на мою жизнь, 69). Поэт обратился в стихах "К Ф. Дубянскому, сочинившему музыку на песню «Голубок»":

Нежный ученик Орфея!  
Сколь меня ты одолжил!  
Ты, смычком его владея,  
Голубка мне возвратил.

.....  
Я глядел и сомневался,  
Точно ль он передо мной:  
Мне пригожей показался  
И милей Голубчик мой.

Так стихи, положенные на музыку, вызвали стихи о музыке. Д. откликнулся на гибель хорошо знакомого ему композитора четверостишием "Ф. М. Дубянском>у", в к-ром отметил: "Дубянско>го был дар — гармонией прельщать".

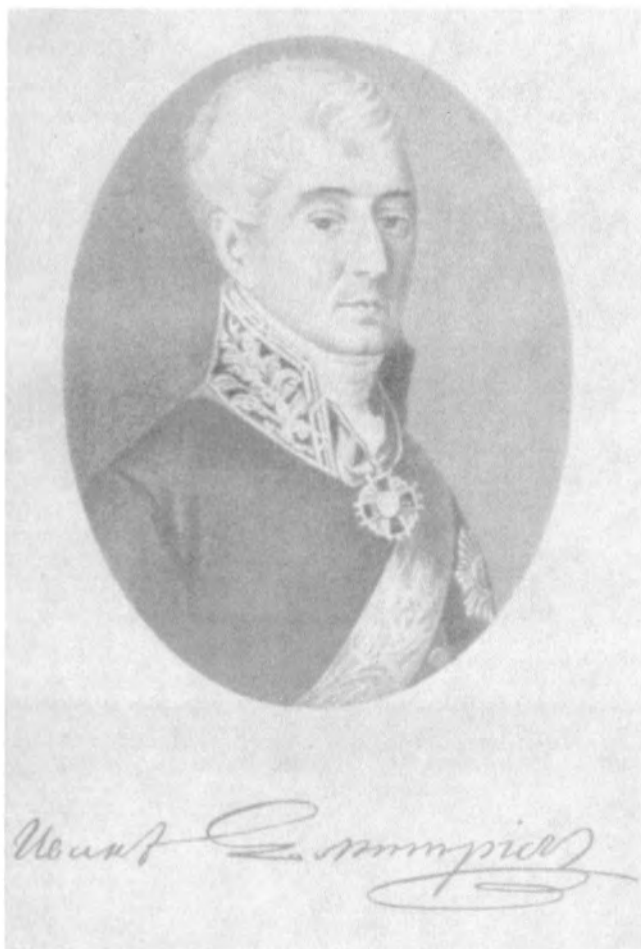
Муз. впечатление посвящены "Стихи на игру г-на Геслера, славного органиста". В этом произв. поэтические образы и их смена призваны воссоздать одну из пьес, исполнявшихся И. В. Гесслером (типа органной фантазии). В репертуар этого органиста и пианиста (выступал в СПб и в Москве) среди пр. пьес входили конц. вариации на тему песни-романса "Стонет сизый голубочек", сочиненного петерб. композитором А. Ф. Тицем (Дицем). Д. написал также "Экспромт на игру г. Дица".

В 1796 Д. издал "Карманный песенник, или Собрание лучших светских и просто-

---

**И.И. ДМИТРИЕВ**

*Литография К. Оргота с рис. А. Скино*



*Иван Дмитриев*



---

**И.М. ДОЛГОРУКОВ**  
*Художник Д.Г. Левицкий*



народных песен", куда включил тексты, распространенные (как правило, с музыкой) в городском быту. Песеннику предпослан эпиграф: "Стихи — дети лиры, не читать их нужно, а петь".

В мемуарах "Взгляд на мою жизнь" Д. подчеркивал, что даже "в молодых летах" он "вместо вседневных посещений театров, балов и многолюдных собраний, любил более прогулки" (9). Отклики на явления иск-ва не занимают здесь сколько-нибудь заметного места. Упомянуты рассказы отца и его друзей об *интермедиях* и операх, исполнявшихся итал. Труппой Дж.Б. *Локателли*. К началу 1770-х гг. отнесено собственное знакомство с театром (в Москве), к-рое "началось итальянской оперою-буфа" (24). Вскоре в СПб "пристрастился к театру". В театральном зале занимал место, где "собирались обыкновенно любители словесности" (36). Музыка затронута как часть запомнившейся картины (зрительной и звуковой): катание по Волге на лодках "под веселым напевом бурлацких песен" (70), возвращение крестьян с полевых работ ("поющая молодость" "оглушала меня своими песнями", и долго затем "веселыя песни еще отзываются в ушах моих". — 74 — 75).

*Лит.*: <Дмитриев И. И.>. Взгляд на мою жизнь. Записки действительного тайного советника Ивана Ивановича Дмитриева. М., 1866; <Он же>. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967 (Б-ка поэта); Ливанова I; ПРМИ 1; ИРМ 2; СРП.

А.Н. Крюков

**ДОВЕРНЬ** (D'Auvergne, Dauvergne) Антуан (3 окт. 1713, Мулен — 11 февр. 1797, Лион), фр. скрипач, композитор, администратор. Д. появился в Париже в начале 30-х гг., учился композиции у Ж.-Ф. Рамо, с 1739 стал скрипачом *chambre du Roi* (корол. камерной музыки), позднее был одним из директоров "Опера" и активно противодействовал поста-

новке произв. К.В. *Глюка* на ее сцене. Д. — автор значительного числа опер в разл. жанрах и духовных соч. Ч. Бёрни, слышавший его музыку в 1770, писал: "...г. Довернь очень скучный и тяжелый композитор в самом устарелом и наихудшем французском стиле" (цит. по: Г о в е). Среди его сценических произв. только "*Les Troqueurs*" ("Менялы", 1753, Париж) имели определенный успех. Именно эта опера, по сообщению КФЖ, была представлена 23 и 24 февр. 1765 "в парадной комнате" Зимнего дворца "малолетними придворными певчими", среди к-рых, как полагают, мог быть 14-летний Д.С. *Бортнянский*. Если учесть, что фр. опера тогда только что появилась на подмостках СПб, выбор произв. Д. представляется симптоматичным. "Менялы" — вторая после "*Le Devin du village*" ("Деревенского колдуна") Ж.-Ж. Руссо фр. *интермедия* в итал. духе, т. е. сплошь на музыке. Хотя Д. использовал в ней неск. водевильных мелодий, в целом он придерживался образа "Служанки-госпожи", ставшей в Париже после гастролей Труппы Э. Бамбини эталоном "буффонного" стиля.

*Лит.*: MR; МА 2; Г о в е; Б р я н ц е в а В.Н. Французская комическая опера XVIII в. М., 1985.

А.Л. Порфирьева

**ДОЛ** (Dol), Д о л ь Игнацио (? — 1788, Вюрцбург), итал. певец, бас-буфф. В 1757 выступал в Венеции. В том же году был приглашен Дж.Б. *Локателли*, набиравшим труппу для поездки в Россию. В конце 1757 Д. прибыл в СПб. Я. *Штелин* аттестовал его как "отличного певца и актера" (133). Эту характеристику подтверждают сохранившиеся *либретто* опер, представленных компанией. Из них явствует, что певцу поручались ведущие буффонные партии. По-видимому, Д., как и мн. его сотоварищи, принимал участие

в муз. увеселениях малого двора *Петра Федоровича*.

В период недолгого царствования последнего артист выступал на придв. сцене. После дворцового переворота Д. покинул Россию (СПб. вед., 1762, 6 сент.). Впоследствии выступал в Бамберге, затем служил в Вюрцбургской капелле.

*Роли:* Семпронио — "*Lo Speciale*" ("Аптекарь"), 1758; маркиз даль Топпо — "*La Ritornata di Londra*" ("Возвращение из Лондона"), 1758, обе Д. *Фискьетти*; Филиберто — "*Il Negligente*" ("Небрежный") Дж. *Рутини*, 1758; Эклиптико — "*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир"), 1758; Дон Тритенио — "*Il Filosofo di campagna*" ("Сельский философ"), 1758, обе Б. *Галупи*; Пиппо — "*La Cascina*" ("Сыроварня") Дж. *Скелари*, 1758; Ярб — "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона") Ф. *Цонписа*, 1758; Меркурий — "*La Pace degli eroi*" ("Мир героев") В. *Манфредини*, 1762.

*Лит.:* Ш т е л и н; МА 2.

*Е.С. Ходорковская*

**ДОЛГОРУКОВ, Долгорукий** Иван Михайлович (7 апр. 1764, Москва — 4 дек. 1823, там же), князь, известный актер, поэт и драматург, владимирский гражд. губернатор, тайный советник.

С 1777 по 1780 Д. учился в Моск. ун-те. С 1782 в СПб на военной службе в л.-гв. *Семеновском полку*. В 1791 вышел в отставку в чине бригадира и уехал из столицы. Во время службы в гвардии неоднократно участвовал в любительских спектаклях, прославившись в качестве хорошего актера. Брал уроки у трагика Фр. придв. группы Ж. Офрена. Благодаря своему дарованию и протекции И.Г. Чернышева был принят при дворе в. кн. *Павла Петровича* в период увлечения "меньшого двора" любительским "благородным театром".

В 1786 в с. Павловском и г. Гатчине Д. участвовал в театральной постановке, приуроченной к именинам Павла Петровича, включавшей драму "Честной преступник", оперу "*La Fête de seigneur*" ("Празднество сеньора", музыка Д.С. *Бортнянского*, текст И.Г. Чернышева) и балет. В опере играл "буфф" (Д о л г о р у к о в, 79). Выступление Д. имело успех: "Я сыграл удачно свою роль, пропел потом куплет в опере и протанцевал в балете" (Д о л г о р у к о в. Капище, 70). Зареккомендовав себя как талантливый и универсальный актер, Д. приглашался на последующие представления, ставившиеся при "меньшом дворе".

Он пел в операх Бортнянского на текст Ф.-Г. *Лаферьера*: в 1786 в Гатчине играл в "*Le Faucon*" ("Соколе"), где имел "ролю неважную" (Д о л г о р у к о в, 89); в 1787 в Павловске и Гатчине пел партию Дона Педро в опере "*Le Fils rival*" ("Сын-соперник"). Д. участвовал и в др. постановках "меньшого двора": "На театрах их высочества разыгрывались все драматические творения, комедии, оперы и балеты, в Павловском, в Гатчине, на Каменном острове, везде я был актером..." (Д о л г о р у к о в. Капище, 191). В частности, выступал с Е.И. Нелидовой в опере П.-А. *Монсиньи* "*Rose et Colas*" ("Роза и Колá").

Д. играл и на др. любительских сценах петерб. аристократических домов: в 1785 проявил себя в качестве инициатора постановки в доме Н.А. Бороздиной оперы "*Il Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник", музыка Дж. *Паизиелло*, текст Дж. Петросселлини), в к-рой пел партию Альмавивы; в 1789 в доме А.С. *Строгонова* выступал вместе со своей женой Е.С. Долгорукой (в девичестве Смирной или Смирновой) в опере Н.М. *Далейрака* "*Nina, ou La Folle par amour*" ("Нина, или Безумная от любви").

В юности Д. не получил муз. образования, принятого в аристократических семьях, но пел в домашней церкви (Москва). Играя в театре при дворе Павла Петровича, обучался вокалу у Д. С. Боршнянского: "...попечения его сделали из меня в короткое время хорошего оперного лицедея" (Долгоруков. Капище, 293 — 294). Не зная нотной грамоты, все партии разучивал по слуху, наизусть пел "довольно мудреные оперные сцены" (Там же, 294), чем не раз удивлял свидетелей. Будучи с 1785 в должности адъютанта Семёновского полка и имея в своем подчинении муз. и артиллерийскую команды, иногда устраивал фейерверки и *серенады*.

Д. — автор неск. оперных *либретто*. Первое сочинено еще в юности (Москва); др. написано "по числу домашних актеров" (Там же, 275) и поставлено 23 окт. 1786 в доме В. Л. Пушкина (СПБ). Известна его опера "Любовное волшебство" (сочинена в 1799 в Москве, поставлена спустя неск. лет в Нижнем Новгороде на театре Н. Г. Шаховского). Собственное творчество Д. оценивал критически, в т. ч. и последнюю оперу: "Читая ее несколько лет спустя, не могу понять, откуда такой бред вселился в мою голову" (Долгоруков, 414). Помимо опер Д. — автор ряда стихотворений, некоторые послужили основой для песен: "Без затей в простом наряде" (музыка Н. И. Куракиной) и др.

На протяжении всей жизни Д. сохранял приверженность театру, литературе и музыке. Оставил ряд интереснейших воспоминаний, являющихся важным источником для изучения муз. жизни СПб 80-х гг.

*Лит.*: Логинов М. Хронология некоторых стихотворений князя Ивана Михайловича Долгорукого // РА. 1865. Стб. 368 — 72; Долгоруков И. М. Журнал путешествия из Москвы в Нижний // ЧОИДР. М., 1870;

Долгоруков. Капище; РБС: Дабелов — Дядьковский; Долгоруков.

*М. В. Вознесенский*

**ДРЕЙЕР** (Dreyer) Джованни, по прозвищу Тедескино (detto Tedeschino) (ок. 1700, Флоренция — после 1770, там же), итал. певец и композитор нем. происх., к-рому обязан своим сценическим именем. Кастрат, контральто. С сер. 20-х гг. выступал на сценах Венеции, Бреслау (ныне Вроцлав) и Дрездена. В 1731, в связи с желанием *Анны Иоанновны* иметь при дворе сопраниста, был приглашен И. П. Хюбнером в Россию. По придв. штатам числился среди "италианских музыкантов", получая наибольший по тому времени оклад — 1237 р. Блестящий виртуоз, Д. был первым певцом, познакомившим рус. двор с иск-вом кастратов и подготовившим тем самым восприятие стилистики *опер-сериа*. Вполне возможно, что в его репертуар входили арии собственного сочинения: по свидетельству И. Маттезона, в бытность артиста в Бреслау они постоянно звучали в шедших там итал. операх.

Д. покинул СПб не ранее 1735 (его имя фигурирует в придв. штате за этот год. — РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 28, л. 3; дата отъезда — 1733 или 1734, — указываемая Р.-А. Моозером, является ошибочной). Впоследствии принял сан, плодотворно работал в жанре церковной музыки. Мн. годы жил во Флоренции, где в 1770, будучи капельмейстером церкви Св. Аннунциаты, познакомился с Ч. Бёрни. Англ. историограф слушал его "медленный мотет а voce sola... имел с ним длительную беседу и нашел его человеком очень умным и обязательным" (Бёрни 1770, 110).

*Арх.*: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 28, л. 3.

*Лит.*: МА I; Бёрни 1770.

*Е. С. Ходорковская*

**ДРОБИШ** (Drobisch) Иоганн Карл Трауготт (? — 1807, СПб), нем. певец, скрипач, композитор, капельмейстер. Известно, что в 80-е гг. он работал в Шверине, дирижировал и пел теноровые партии. Р.-А. Моозер полагает, что Д. приехал с СПб в 1793 в качестве капельмейстера нем. Труппы К.Л. Тилли. Этот театр покинул СПб в начале 1795, а 1 апр. того же года Д. поступил скрипачом в *Первый придворный оркестр*. Тогда же он напечатал в СПб по подписке Три сонаты для скрипки и клавесина (СПб. вед., 1795, 14 сент.). 6 апр. 1795 Д. вместе с женой Жанеттой Д. — певицей, также служившей в Труппе Тилли, участвовал в "большом концерте вокальном и инструментальном", дававшемся Придв. оркестром на сцене *Малого (Деревянного) театра*. Г-жа Д. пела арию, г-н Д. пел сцену, оп. 2, сочинения г-на И. Плейеля, во 2-й ч. концерта г-н и г-жа Д. исполняли дуэт сочинения г-на Д. Известно также о концерте Об-ва театральных любителей 2 сент. 1797 с участием Й. Кемффера, скрипача Д. и певицы Д. Сведений о др. концертах пока не найдено. В 1805 Д. подал прошение назначить ему пенсию: слабое здоровье и потеря зрения вынуждали его оставить службу.

Арх.: ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788, л. 223; РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 111, д. 56437.

Лит.: Eitner; МА 2, 602, 652; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**ДУБРОВСКИЙ** Петр Петрович (1754, Украина — 9 янв. 1816, СПб), дипломат и коллекционер. В 1772 окончил Киевскую духовную академию. В 1777 "испросил место церковника (т. е. певчего или чтеца. — В.К.) при российской церкви в Париже" (послужной список: ОР РНБ, ф. 1805, д. 40, док-т 20), затем служил секр. рус. посольства во Франции, а с 1792 находился при рус. миссии в Гол-

ландии. Собрал огромную коллекцию ср.-век. рукописей, перевезенную в СПб в 1795. В составе собр. (ныне в РНБ) неск. ценнейших певческих книг 9 — 15 вв. Д., будучи человеком музыкально образованным, мог разделять характерное для конца века увлечение подобного рода древностями. Муз. интересы его, однако, не изучены, хотя известно, что в Париже он посещал собор Нотр-Дам со специально муз. целями.

Лит.: Thibaut J.-B.; *Monuments de la notation ékphonétique et pneumatique de l'Église Latine*. SpB., 1912; Алексеев М.П. Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII — XIX веков из ленинградских рукописных собраний. М.; Л., 1960; Воронова Т.П. Французские средневековые рукописные книги в собрании ГПБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина // Средние века. 1962. Т. 22; Она же. П.П. Дубровский и Сен-Жерменские рукописи // Книги. Архивы. Автографы. М., 1973; Она же. Первые описи собрания П.П. Дубровского // Проблемы научного описания рукописей и факсимильного издания памятников письменности. Л., 1981; Она же. Письма П.П. Дубровского к А.Б. Бобринскому и А.Р. Воронцову // Источники по истории отечественной культуры в собраниях и архивах Отдела рукописей и редких книг <ГПБ>. Л., 1983; Окрецова И.П., Романова В.Л. Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1270 — 1300. М., 1984.

В.Г. Карцовник

**ДУБЯНСКИЙ** Федор Михайлович (5 февр. 1760, СПб — 4 авг. 1796, там же), композитор, скрипач-любитель. Дворянин, состоял на военной службе в чине бригадира, а затем служил советником правления Гос. заемного банка. Как одаренный муз.-т-любитель, Д. был хорошо известен в лит.-художественных кругах СПб. По-видимому, он находился в тесном общении с Г.Р. Державиным, И.И. Дмитриевым, В.В. Капнистом. Не

случайно Державин посвятил Д. 2 стихотворения (1796): "На потопление" и "На гроб Дубянского" в связи с его трагической гибелью (Д. утонул в Неве). К Д. обращены 2 стихотворения Дмитриева: "К Ф. Дубянскому, сочинившему музыку на песню «Голубок»" (опубл. в 1795 в сб. Дмитриева "И мои безделки") и "Надгробие Ф. М. Д." (опубл. в журн. Н. М. Карамзина "Аониды, или Собрание новых разных стихотворений". М., 1797, ч. 2). Безусловная одаренность Д. как композитора проявилась в 6 "российских песнях" на стихи поэтов, в круг к-рых он, по-видимому, входил. Среди них: Ю. А. Нелединский-Мелецкий ("Ты велишь мне равнодушным"), Капнист ("Уже со тьмою ночи", с подзаголовком автора "На смерть дочери"), Дмитриев ("Куда мне сердце страстно", "Стонет сизый голубочек"). О. Е. Левашева высказывает предположение о том, что, возможно, Дмитриеву принадлежит текст песни "Бывало, я с прекрасной" (367). Автор текста песни "Тобой всечасно мысль питаю" остался неизвестен. Уже в "Повестке" к "Магазину общепользных знаний и изобретений" (№ 1, янв.), изд. И. Д. Герстенбергом, в разделе объявл. под рубрикой "Музыка" рекламировалась "Карманная книга для любителей музыки на 1795 год", где помещались помимо всего прочего "Шесть русских же для Пиано-форте песен, сочинение господина Бригадира Дубянского" (цит. по: Л и в а н о в а, 341). Это была первая публ. песен Д. Их популярность, по-видимому, привела того же изд. и его компаньона Ф. А. Дитмара к перепечатке 4 песен ("Ты велишь мне равнодушным", "Куда мне сердце страстно", "Уже со тьмою ночи", "Тобой всечасно мысль питаю") в клавирном изложении в их "Песеннике, или Полном собрании старых и новых Российских народных и прочих песен для фортепиано" (СПб., 1797 — 98).

Песни Д. принадлежат к числу лучших образцов рус. вок. лирики 18 в. Даты сочинения песен не установлены, но, как считает Левашева, на основании лит. и биографических данных их следует отнести к 1-й пол. 1790-х гг. (367). Содержательный слой музыки этого небольшого сб. — любовная лирика, окрашенная преим. в скорбно-меланхолические или грустно-просветленные тона. Осн. ее мотивы ("сердце, что тобой страдает", "ток слезной" над "прахом мылым", "грустно вспоминанье", "страдание сердечно") вполне согласуются не только с сентименталистским мироощущением, но и с "чувствованиями" эпохи сумароковских любовных песен (см. Теплоу Г. Н.). Все песни Д. написаны в медленных или умеренных темпах, "растягивающих" инстр. формулы. Особенно это заметно в песне "Ты велишь мне равнодушным" с явными признаками "менуэтности". Подобный тип *менуэта* встречается в сб. Теплоу "Между делом безделье" (1757), так же как и сицилианы, с к-рыми отчасти перекликаются сицилианы Д. "Уже со тьмою ночи" и "Куда мне сердце страстно". Характерно, что в сб. Теплоу преобладают медленные темпы и минорные тональности, тогда как в "Шести русских песнях..." Д., если их рассматривать как сб., последовательно чередуется мажор и минор.

В песнях Д. представлены разные типы фактуры. Для 1-й, 3-й и 6-й характерен клавирный тип фактуры, предполагающий запись на 2 нотных строках, с подписанным текстом под верхней строкой, с мелодией преим. в терцово-секстовом изложении и гармоническим басом, записанным на нижней строке. Такой тип фактуры и записи, характерный для нем. бытовой клавирной песни 18 в. (см. *Вокальная камерная музыка*), был весьма распространен в российской песенной традиции последней трети 18 в. Во 2-й, 4-й и 5-й песнях вок. мелодия отделена от

вполне самостоятельного по развитию фп. сопр. и записана на отдельной строке, что представляет собой характерную "романсовую" фактуру. Одним из лучших, наиб. выразительных в мелодическом отношении образцов вок. творчества Д. является песня "Тобой всечасно мысль питаю", где явно ощущается влияние фр. *романса*. Но наибольшую известность доставила Д. песня "Стонет сизый голубочек". Мелодия песни была настолько популярна, что на ее "голос" исполнялись разл. песенные тексты рус. поэтов. Немалое кол-во текстов на "голос" Д. было опублик. в журн. "Приятное и полезное препровождение времени": "Здесь — под сенью древ ветвистых" Д. Вельяшева (1794, ч. 2), "В зимний пасмурный дениочек" (автор скрылся под инициалами "К. П. П.", ч. 5), "Вянут, вянут стебелечки" ("Роза, или Сила поцелуя") Г. Высоцкого (ч. 6), "Не играй, зефир, с ручьями" ("Разлука") анонимного автора (все 3 1795, ч. 8), "Грустно жить в тоске и скуке" К. Ф. С. (1796, ч. 14) (Л и в а н о в а, 338). С "голосом" Д. конкурировали др. напевы, писавшиеся на текст "Голубочка" Дмитриева. Укажем на песню, опублик. в "Магазине музыкальных увеселений" (1795, ч. 1, № 2), авторство к-рой приписывается Ф. А. Тицу (К е л д ы ш, 220). Разные варианты встречаются в рукоп. сб-ках (ОР ГИМ, Пушкинское собр., № 303 — см.: <Л е в а ш е в а О. Е.>, 368; КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 1012 — см.: К е л д ы ш, 220). На тему "Голубка" Тица (?), как отмечают исследователи, И. В. Гесслером были написаны конц. вариации. Полный титул произв.: "Caprice et Chanson russe variée pour le Clavecin ou Piano-Forte avec accompagnement de Violon et Violoncell(?) dédiées a m-lle Dorothée de Naumoff par Jean-Guillaume Haessler" (Муз а л е в с к и й. Рус. фп. иск-во, 90; К е л д ы ш, 392). Д. приписывают авторство 3 фп. танцев из рукоп. сб.

"Англез и вальсы для чембало" (Муз а л е в с к и й. Рус. фп. музыка, 32, 34 — 35; Рус. клавирная музыка, 5, 21 — 22).

*Лит.*: Д м и т р и е в И. И. И мои безделки. СПб., 1795; <Д е р ж а в и н Г. Р.>. Соч. Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: В 9 т. СПб., 1864 — 83; Ф и н д е й з е н 2; Муз а л е в с к и й В. Русская фортепианная музыка. Л., 1949; Л и в а н о в а 1; Муз а л е в с к и й В. Русское фортепианное искусство. Л., 1961; К е л д ы ш; <Л е в а ш е в а О. Е.> // ПРМИ 1; Русская клавирная музыка / Сост. и ред. Н. Копчевский. М., 1981; ИРМ 2, 3.

Н. А. Огаркова

**ДУДИН** Осип (? — ?), мастер по изготовлению смычков, резчик по кости. Есть сведения о его работе в СПб в 1762, 1764 — 65, 1768 — 69. Имел лавку в СПб в 1768 — 69, где продавал смычки и разл. изделия из кости. Смычки работы Д. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 8 февр. 1762): "На Адмиралтейской стороне в Садовой улице близ Конной площадки в доме петербургского купца Матвея Кокушкина живет костяных дел мастер Осип Дудин, который делает из кости... к скрипкам смычки и проч..."

Имя Д. Н. Ф. Финдейзен считает первым именем мастера рус. происх., встретившимся на страницах печати; он же без ссылок на источники называет Д. поставщиком слоновий кости для *Академии Наук*. Т. В. Станюкович среди активных пополнителей коллекций петерб. Кунсткамеры (после пожара в 1747) упом. Осипа Дудина, крестьянина Архангельской губ., Куростровской вол. (42).

*Лит.*: СПб. вед. 1762. 8 и 12 февр., 22 марта, 3 мая; 1764. 13 и 20 февр., 11 июня, 2 июля; 1765. 1 февр.; 1768. 30 мая, 24 июня, 11 июля; 1769. Прибавл. 23 янв., 13 февр., 21 и 24 апр.; Ф и н д е й з е н 2; С т а н ю к о в и ч Т. В. Этнографическая наука и музеи. Л., 1978.

В. В. Кошелев

**ДУНИ** (Duni) Эудженио Ромуальдо (кр. 11 февр. 1708, Матера — 11 июня 1775, Париж), итал. композитор, сын Франческо Д., маэстро ди капелла г. Матера, младший брат Антонио Д., преподававшего в Москве в 1757. Д. учился в Неаполе, по преданию — у Ф. Дуранте, с 1735 ставил свои *оперы-серии* в разных городах Италии, с 1748 работал капельмейстером герц. Пармского. Господством фр. вкуса при этом дворе объясняют интерес композитора к фр. комической опере. Р.-А. Моозер сомневается в том, что Д. написал свою самую популярную оперу в этом жанре в 1755, еще не доехав до Парижа, однако в ОН РНБ хранится напечатанная в Париже в 1755 партитура "Ninetta à la cour: Parodie de Bertolde à la ville" ("Нинетта при дворе: пародия на Бертольдо в городе"), комедия Ш.-С. Фавара с музыкой Д. Пародия на популярную буффа В. Л. Чампи, поставленная в Париже в 1755 в виде пастиччо, б. м., и не имела отношения к опере Д., судя по всему опубл. до премьеры. В СПб эта опера под назв. "*Le Caprice amoureux, ou Ninette à la cour*" ("Капризы любви, или Нинетта при дворе") стала популярной в 60-е гг., когда композитор приобрел уже громкую славу в Париже и сделался капельмейстером "Комеди итаьенн". Из множества комических опер, к-рые он поставил за 10 лет работы в этом театре, СПб достигла др. опера Д., длительное время пользовавшаяся здесь популярностью: "*Les Deux chasseurs et la laitière*" ("Два охотника и молочница", 1763, Париж). "Нинетту при дворе" исполняла 15 дек. 1765 *Французская придворная оперная труппа*. В начале 1776 ее разыгрывали смолянки, а в 1779 неизв. фр. труппа показывала ее в театре при *доме С. М. Ягужинского*. "Два охотника" игрались при дворе 1 нояб. 1764, затем в 1776 эту оперу исполняли кадеты *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*, а в 1779 она вошла в

репертуар *Русской придворной труппы*, в к-ром продержалась до сер. 90-х гг. Очевидно, эта комедия шла в 2 разл. переводах; З. А. Крыжановский, чья версия исполнялась с 1785 (рукоп. партитура в ЦМБ), представил *Театральной дирекции* свой перевод лишь в 1783.

Д. сыграл решающую роль в формировании жанра фр. комической оперы. А. Э.-М. Гретри сказал о Д., что он был первым, кто дал парижской публике то, чего она желала, — фр. музыку с итал. духом. Итал. мелодическая пластичность и фр. внимание к выразительности декламации сделали его оперы прекрасным "учебным" материалом для театров дворянской молодежи СПб.

Лит.: АДИТ 3; MR; MA 2; Grove; Кат. ГБЛ, иностр.; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

**ДУРАНТИ** (Duranti) Ипполита (?), Рим — ?), итал. певица, сопрано. Ок. 1750 пела в Неаполе. По-видимому, была приглашена к рус. двору Д. Далольо, на правившемуся летом 1758 за границу с комиссией "по приезду в Италию приискать одного кастрата и одну певицу лучших и отправить оных в Петербург немедленно" (АДИТ 2, 56). Зачислена на придв. службу 27 авг. 1759, спустя 3 года контракт возобновлен на прежних условиях (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 207 и об.; д. 104, л. 17). "Очень приятная певица" (Ш т е л и н, 92), Д. не только выступала на имп. сцене, но и принимала участие в камерных *концертах* при дворе — гастролируя в 1776 в Цезене, она именовалась "камерной виртуозкой Ея Величества Императрицы Российской", хотя покинула Россию, по всей видимости, в 1765.

Ролл: Эмира — "*Siroe*" ("Сироз") Г. Ф. Паупаха, 1760; Аристея — "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада") В. Манфредини, 1762, М.



Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 207 и об.; д. 104, л. 17.

Лит.: Ш т е л и н; МА 1.

*Е. С. Ходорковская*

**ДЮГЕ (Dugué)** Никола-Гийом (? — ?), фр. певец, баритон. По нек-рым предположениям, мог быть сыном служившего в 50-е гг. в Версале композитора Никола Д. либо Гийома Д., между 1766 и 1790 капельмейстера церкви Сен-Жермен в Оксеруа, а затем собора Нотр-Дам в Париже. Д. начал карьеру в 60-е гг. в Гааге и Амстердаме, где был отмечен хронистом за чистоту интонации, выразительность и живость игры. Позже пел в Брюсселе. В 1773 вместе со своей постоянной партнершей и близким другом *С. Дефуа* поступил в ангажированную в это время ко двору Фр. труппу комической оперы. Как первый "бас-талль" получал годовой оклад в 2000 р. (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 289 об.). Слышавший его в 1775 в Москве шевалье де Корберон, меломан и театральный завсегдатай, с похвалой отозвался о его таланте. По нек-рым данным, Д. пользовался в СПб известностью как прекрасный педагог, конкуренцию к-рому смог позднее составить лишь *Дж. Паизиелло* (ЕИТ, 1905 — 1906. Прилож., 173). Сведения о нем как о руководителе спектаклей в *Смольном институте* (МА 2, 150) являются ошибкой.

Арх.: РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 289 об.

Лит.: <С о г б е р о н>. Un diplomate français à la cour de Catherine II. Journal intime du chevalier de Corberon. P., 1901. Т. 1; ЕИТ. 1905 — 906; МА 2.

*Е. С. Ходорковская*

**ДЮМЮР (Dumur)** Анн Констанс (? — ?), спб. арфистка и композитор фр. происх. О ее жизни ничего не известно. Сохранились лишь неск. соч., из к-рых цикл вариаций "Les Folies d'Espagne" стал классическим произв. рус. арфового репертуара. Оно "настолько значительно в художественном и профессиональном отношении, что могло быть написано только зрелым композитором" (П о к р о в с к а я, 39). Его влияние заметно в творчестве арфистов следующего поколения — А. Н. Лепена, А. Сихры, Д. Н. Кашина.

Др. сохранившееся соч. Д. — сб. "Recueil de petites pièces de musique pour la harpe et le clavecin dédiée a S.A.I. m-m Grande Duchesse de toutes les Russies Anna Fedorovna, composées, arrangées et variées par Anne-Constance Dumur. SPb., Gerst., 1799". Он содержит вариации на англ. гимн, переложения правосл. песнопений, романс на рус. текст, дуэт для скрипки и арфы и вариации на тему *И. Плейеля* для арфы и клавесина.

Соч. Д. свидетельствуют о ее великолепном владении разнообразными приемами игры на педальной арфе, чутком использовании тембробафактурной палитры инструмента, незаурядной комп. изобретательности.

Лит.: МА 2, 764; В о л ь м а н; П о к р о в с к а я Н. Н. Арфа в России (с XVI до середины XIX в.). Новосибирск, 1988.

*А. Л. Порфирьева*



### ЕГЕРСКИЙ ЛЕЙБ-ГВАРДИИ ПОЛК.

Сформирован 9 нояб. 1796 (сразу же после восшествия на престол *Павла I*) путем соединения егерской (стрелковой) роты Гатчинских войск с аналогичными егерскими командами *Семеновского и Измайловского полков*. 10 нояб. 1796 Е. л.-г. п. торжественно с барабанным боем вступил в СПб. До конца 18 ст. он только однажды на непродолжительное время оставил СПб (с 12 апр. по 31 мая 1799) в связи с походом в Финляндию. Осн. функция Е. п. заключалась в несении караульной службы при Павле I. С 1799 шефом Е. п. был будущий герой Отечественной войны 1812 кн. П. И. Багратион.

Согласно штатам Е. п., утвержденным 10 июля 1798, он был укомплектован 10 валторнистами: 1 "штаб-валторнистом" с жалованьем 95 р. 31 к. в год и 9-ю валторнистами с ежегод. окладом в 21 р. 27 к. каждому. Штаб-валторнист исполнял и функции руководителя. Мундир валторнистов отличался от мундира рядовых нарукавными нашивками из золотой тесьмы с красным узором и с кисточками на концах. Вместо солдатских штуцера,

кортика и подсумка муз-ты носили шпагу с черной португесей и темляком из черной кожи. На валторны надевались шерстяные плетеные шнурки с кистями.

Ансамбль валторнистов использовался гл. обр. при разводах караула с 9 до 12 ч. утра в дни дежурств Е. п. Музыка звучала при выносе знамени и сопровождала церемониальные марши Е. п.

*Лит.*: ПСЗ 43. Ч. 1. Книга штатов; Б а й к о в А. Лейб-гвардии Егерского полка исторический очерк. СПб., 1893; О р л о в Н. А. Гвардейские егера при Павле Петровиче. СПб., 1896.

*Е. В. Герцман*

**ЕЙБИХТ** (? — ?), изобретатель механических муз. инструментов, муз-т. Имеются сведения о его работе в СПб в 1777. Инструменты работы Е. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (Прибавл. 20 июня 1777): "Один музыкус г. Ейбихт изобрел новый инструмент, на котором скрипица играет соло, а клавишин генерал-бас помощью валика. Для первого опыта положена теперь одна Русская песня, при чем будет и маленький концерт сего месяца 21 и 25 дня (июня. — В. К.)..."

в малой Мещанской в доме Лукина между домами седельника Олгрена и купца Зодемана. За билет платят 1 рубль".

Н. Ф. Финдейзен без ссылок на источники привел вариант именованя мастера "Иос. Эйбихт" и указал на более продолжительный период деятельности Е. в СПб: 1777 — 80 (369).

Лит.: СПб. вед. 1777. Прибавл. к 20 июня; Финдейзен 2.

В. В. Кошелев

**ЕКАТЕРИНА II** (21 апр. 1729, Штеттин, ныне Щецин — 16 нояб. 1796, Царское Село, ныне г. Пушкин, похоронена в СПб), российская Императрица (с 28 июня 1762). Урожд. княжна София-Фридрика-Августа Анхальт-Цербстская. После принятия православия — Екатерина Алексеевна. Происходила из небогатого нем. княжеского рода. В СПб прибыла 3 февр. 1744 в качестве невесты наследника рус. престола в. кн. Петра Федоровича (будущего *Петра III*).

Первые муз. впечатления Е. связаны с ранним детством еще до приезда в Россию (*концерты* и оперные спектакли при дворах нем. князей). К тому же времени относится начало муз. образования — Е., в частности, обучали пению, танцам. Занятия этого рода продолжались и в СПб. В числе преподавателей здесь были Ф. Арайя (уроки игры на клавесине) и балетмейстер Ж. Б. Ланде. Богатую муз. пищу давала жизнь при дворе Императрицы *Елизаветы Петровны*. Музыка являлась также неотъемлемой частью времяпрепровождения малого двора — ею увлекался в. кн. Петр Федорович, бытовое музицирование было распространено среди ближайшего окружения Е. (см. *Придворный музыкальный быт, Загородные резиденции*). Е. вспоминала, что с приставленными к ней молодыми рус. девушками-горничными она "то и дело

пела, танцевала и резвилась" (Записки императрицы Екатерины II, 229).

Е. не отличалась музыкальностью. Как откровенно вспоминала она сама, первая преподавательница "после семи лет напрасных трудов... объявила, что у меня нет ни голоса, ни способности к музыке". "Она не ошиблась ни в том, ни в другом, — добавила Е. — ...Музыка в конце концов для моих ушей редко что-нибудь другое, чем простой шум" (Там же, 8). Имеются и иные подобные же ее высказывания.

Симпатии Е. склонялись к театру, в частности к муз. театру, к комической опере, причем к той ее ветви, к-рую представляла итал. *опера-буффа*. О *французской комической опере* Е. отзывалась резко отрицательно (она внушала ей "негодование и презрение", казалась "совершенной пошлостью". — СИРИО, 74 и 84). Из композиторов, работавших при дворе, Императрица особенно выделяла Дж. Паизиелло, наряду с ним — Б. Галуппи. Известен ее восторженный отзыв о певце Р. Л. Тоди (Там же, 316). Упомянутый источник (СИРИО) содержит 273 письма (на фр. яз.) Е. к Ф. М. Гримму, фр. критику из круга энциклопедистов, в к-рых высказывания Императрицы о музыке представлены полнее, чем где бы то ни было. Прежде всего, она видела в ней приятное времяпрепровождение. И не случайно, определяя круг дисциплин, необходимых в ходе воспитания ее внуков и внучек, Е. музыку отдала лишь представительницам прекрасного пола. "Господа Александр и Константин не будут учиться музыке; они будут скрипеть или играть, если захотят, самоучкой", — сказано в одном из писем (цит. по: Г р о т, статья 2, 263).

Естественно, вкусы Е. отразились на ее политике в области иск-ва, музыки. Однако главным для Императрицы в ее деятельности было иное — имидж просве-

щенной монархини, стоящей во главе благоденствующей страны, где процветают наука, иск-во, литература. СПб должен был успешно соревноваться с ведущими европейскими столицами, а двор Императрицы поражать богатством, красотой, придворные — образованностью, тонкостью манер и вкусов (или, по крайней мере, убеждать в стремлении приобрести все это). И действительно, в сравнении с предыдущими десятилетиями эпоха Е. представляет собой значительный шаг вперед. После Семилетней войны "в русском обществе пробуждаются литературные и эстетические вкусы, развивается охота к чтению, к романам, романсам, музыке, к занятиям, питающим чувства, а чувства — предтечи идей" (К л ю ч е в с к и й, 309). Правила хорошего тона включали знание новинок литературы, иск-ва, умение рассуждать о них. Их придерживалась сама Е.

Пышности и блеску двора способствовали европейские знаменитости, привлекавшиеся в Россию и щедро одариваемые Императрицей. По ее указу "российско-императорские министры и другие поверенные люди в чужих краях" были "обязаны делать всякое пособие" для заключения контрактов с приобретенными известными певцами, инструменталистами, актерами, танцовщиками (АДИТ 2, 114). В СПб в разные годы оказались такие выдающиеся муз-ты, как композиторы Б. Галуппи, Дж. Паизиелло, Т. Траэтта, Д. Чимароза, вокалистки К. Габриели, Р. Л. Тоди, скрипач и композитор А. Ф. Тиц, кларнетист Й. Бер, балетмейстер Ш. Ле Пик, ряд др.

В первый же год царствования Е. распорядилась "выписать в службу ко двору... целую французскую компанию комедиантов, також, в дополнение итальянской компании, в Венеции и из других мест певиц и прочих, в коих надобность состоит" (Там же, 63). При Е. в столице

выступали, помимо итал. и фр., также англ. и нем. труппы (см. *Фишера труппа*, *Итальянская придворная оперная труппа*, *Книппера К. труппа*, *Французская придворная оперная труппа*).

Мн. указы и распоряжения Е. были направлены на развитие отеч. муз. культуры. Она стремилась упорядочить театральное дело и управление им, причем имела в виду исполнение как комедий и трагедий, так и опер и балетов (см. *Управление театром и музыкой*). Императрица назначала театральные руководители, утверждала штаты, санкционировала выплату денег, заключение контрактов, визировала представления к пенсиям. В соотв. с указом Е. "для приобретения лучших успехов в театре и музыке" разрешалось "актеров, музыкантов и танцовщиков российских посылать в чужие край" (Там же, 116). Для воспитания нац. кадров предписывалось "иметь школу, в которой Российские, обоюга пола, должны учиться и приуготовляемы быть к театру российскому, к музыке, к танцованию и к разным мастерствам при театрах... дабы со временем достигнуть во всех мастерствах по театрам нужных замены иностранцев своими природными" (Там же, 114; см. также *Театральная школа*).

Повелением Е. строились и переделывались театральные здания и помещения, была введена практика платных общедоступных спектаклей (в т. н. городских театрах), предпринято изд. многотомного собр. пьес рус. авторов "*Российский феатр...*" (включавшего и оперные тексты). За счет Кабинета Императрицы печатались мн. соч. малоимущих литераторов, в т. ч. и непосредственно связанные с музыкой (сб. песен М. Д. Чулкова, стихи М. И. Лопова).

Е. организовала журн. "Всякая всячина" (1769) и — совм. с Е. Р. Дашковой — "Собеседник любителей российского слова" (1783 — 84), к-рые послужили толч-

ком к открытому обсуждению (особенно остроумно в журналах, оппозиционных придв. кругам) насущных жизненных проблем: крестьянского вопроса, неправого судопроизводства, взяточничества и т.п. Активный отклик эти темы получили в рус. комедии и комической опере. "Либерализм" Е., заявленный ею в начале правления, со временем (особенно резко после 1789) сошел на нет, сменившись решительной борьбой с "вольнодумством".

По приезде в Россию Е. основательно изучала рус. историю, культуру, интересовалась обычаями, фольклором, освоила (хотя и не в полной мере) рус. яз. Она хорошо знала сказки, песни, пословицы и поговорки (способствовала их собиранию и изд.; подготовила "Выборные российские пословицы". — СПб., 1783; по ее поручению был издан И.Ф. Богдановичем сб. "Русские пословицы". — Ч. 1 — 3, СПб., 1785), занималась лит. деятельностью: писала статьи, произв. для театра (комедии, оперы и др.).

Е. создано 5 опер (исполнявшихся в СПб преим. на придв. спектаклях): "*Февей*" (поставлен 19 апр. 1786, музыка В.А. Пашкевича), "*Новгородской богатырь Боеславичь*" (27 нояб. 1786, музыка Е.И. Фомина), "*Храброй и смелой витязь Ахридеичь*" (23 сент. 1787, музыка Э.Ванжуры), "*Горобогатырь Косометович*" (29 янв. 1789, музыка В. Мартин-и-Солера), "*Федул с детьми*" (16 янв. 1791, музыка Пашкевича и Мартин-и-Солера), а также "историческое представление" с музыкой "*Начальное управление Олега*" (22 окт. 1790, музыка В.А. Пашкевича, К. Каноббио и Дж. Сарти). В работе над ними участвовали А.В. Храповицкий и др. помощники (см. также *Русская комическая опера, "Российский феатр..."*).

Е. считала, что ее соч. — "безделки", признавалась, что "кроме развлечения... никогда не придавала этому никакой важности" (цит. по: Соч. императрицы

Екатерины II 1, 1). Тем не менее они, как правило, создавались "на злобу дня", в русле политических, идеологических и иных устремлений Императрицы. В ее операх обнаруживаются дидактические мотивы — как общегос. масштаба (прославление могущества Российской империи, мощи рус. армии и т. п.), так и иного уровня (напр., высмеивание противника в ведущейся войне, назидания сыну). Для Е. опера прежде всего зрелищный спектакль, где (в отличие от большинства рус. опер тех лет) главенствует постановочная сторона, а также муз. и хореографическая (разговорные эпизоды крайне лаконичны). Исключенные ею сюжеты — сказочные (Е. в числе первых, кто закладывал традиции рус. сказочной оперы). Императрица обильно вводила музыку, использовала сольные муз. номера, разл. ансамбли, хоры, балет. Она четко указывала в ремарках, где должна быть музыка и иногда даже сколько по продолжительности ее нужно ввести. В ряде случаев можно утверждать, что у Е. (не без участия приближенных лиц) складывался определенный облик этой музыки, в соответствии с чем она выдвигала или, наоборот, отвергала кандидатуру того или иного композитора. Так, известно ее распоряжение об опере "Горобогатырь...", чтобы "с апробации г. А.М. Д<митриева>-М<амонова> сочинить музыку Мартинию и Ванжуре" (в конечном итоге остался лишь Мартин-и-Солер). В др. случае Е. "не показался хор Чимарозов для «Олега»... Пусть музыку сочинит Сарти" (Дневник А.В. Храповицкого, 121 и 179; данный источник содержит мн. интересных штрихов, характеризующих работу Е. над операми и "Начальным управлением Олега"). Сохранились некр-рые "подсказки" Е. композиторам о решении отдельных муз. номеров (см., напр., "Собственноручныя письма и записки императрицы Екатерины II к А.В. Храповицкому").

---

**ЕКАТЕРИНА II**

*Художник Е.П. Чемесов*



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ПЕЧАТНОГО КЛАВИРА  
ОПЕРЫ "НАЧАЛЬНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ОЛЕГА"

*Уменьшенная копия с издания 1791 г.*



Е. стремилась придать своим операм нац. колорит — использовала сюжеты и типы персонажей рус. сказок и былин, нар.-песенные тексты, элементы рус. быта и обрядов. Ее стремление распространялось и на музыку: зафиксировано мнение Е. о том, что в опере "Горебогатырь..." "хоры хороши, но в ариях есть много итальянского" (Дневник А. В. Храповицкого, 140).

Все петерб. спектакли по произв. Е. были обставлены необычайно богато. Были изданы тексты (*либретто*). Музыка "Начального управления Олега" издана в виде партитуры (СПб., 1791) — уникальный случай для театральных соч. в России 18 в. "Февей" и "Горебогатырь..." изданы в виде клавиров (СПб., 1789) — тоже редкие примеры. Все изд. прекрасно оформлены. Дуэт из оперы "Федул с детьми" ("Радость, выслушай два слова") вошел в нотный "Песенник..." (СПб., 1798, ч. 2; см. Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сб.).

*Лит.:* Бессонов П. О влиянии народного творчества на драмы императрицы Екатерины и о цельных русских песнях, сюда вставленных // Журн. "Заря". 1870. № 4 (апр.); Собственноручные письма и записки императрицы Екатерины II к А. В. Храповицкому // РА. 1872. № 11; СИРИО 23; Грот Я. К. Екатерина II в переписке с Гриммом. Статьи 1 — 3 // Сборник ОРЯС императорской Академии Наук. СПб. Т. 20. № 1. 1879; Т. 21. № 4. 1881; Т. 23. № 4. 1884; АДИТ 1, 2; Бильбасов В. А. История Екатерины Второй. Берлин, 1900. Т. 1 — 2; <Храповицкий А. В.>. Дневник А. В. Храповицкого. М., 1901; <Екатерина II>. Сочинения императрицы Екатерины II: На основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями акад. А. Н. Пыпина. СПб., 1901 — 907. Т. 1 — 12; <Она же>. Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907 (репринтное изд. — М., 1989); МА 2; Ливанова 1; ИРМ 3; СРП; Ключевский В. О. Исторические портреты. М., 1990.

А. Н. Крюков

ЕЛАГИН Иван Перфильевич (30 нояб. 1725, ? — 22 сент. 1793, СПб), первый директор "над театрами и музыкою придворными", поэт, драматург, переводчик, актер-любитель. Составил "Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям, тако ж и сколько в год и на что именно полагается суммы" (утвержден 13 окт. 1766), впервые приведший в систему организацию придв. театральной и муз. жизни. Указом 20 дек. 1766 назначен "привести все по оному в прямое действие". 21 мая 1779 уволен от должности "в удовлетворение желания". В письме 1777 Г. А. Потемкину Е. объяснял желание отставки неподчинением вверенной "команды", в первую очередь гл. капельмейстера Дж. Паузиелло и гл. балетмейстера Г. Анджолини, превышением ими назначенной суммы расходов (РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 136 и след.; Д р и з е н).

В пору директорства Е. принадлежал выбор опер, он обеспечивал их постановку "с небывалым никогда в России великолепием". Н. И. Новиков писал в "Опыте словаря": "Его тщанием Российский театр возведен на такой степень совершенства, что иностранные знающие люди ему удивляются". Екатерина II отмечала его честность.

Как кабинет-секр. Екатерины II Е. принимал участие в лит. обработке ее пьес, по недокументированным, но вызывающим доверие сообщениям, сочинял куплеты и арии для ее комических опер. Ему (совм. с Н. А. Бекетовым) приписываются песни: "Не кидай притворных взоров", "Размучен страстию презлою", "Сколько грусти и мученья".

Е. — деятель по распространению и устройству в России масонства. В связанных с ним ложах ("елагинской системы") устраивались концерты (см. Масонов петербургских музыка).



Арх.: РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 136 и след.  
 Лит.: АДИТ 2, 85 — 103; Д р и з е н Н.В.  
 И.П. Елагин // РС. 1893. № 10. С. 117 — 43;  
 Д р и з е н, 163 — 70; В е р н а д с к и й Г.В.  
 Русское масонство в царствование Екате-  
 рины II. Пг., 1917. С. 13, 24 — 25 и след.; Песни  
 русских поэтов. Л., 1988. Т. 1. С. 181 — 83,  
 587; СРП.

*И.Ф. Петровская*

**ЕЛИЗАВЕТА АЛЕКСЕЕВНА**, урожд. принцесса Луиза-Мария-Августа Баденская (13 янв. 1779, Карлсруэ — 4 мая 1826, Белев), дочь маркграфа баден-дурлахского Карла-Людвига, с 28 сент. 1793 супруга в. кн. *Александра Павловича*, будущего Императора Александра I. Образ Е. А. — идеал женственности, "ангелоподобная", "прелестная по душевным и сердечным качествам личность" (Императрица Елизавета Алексеевна, 212) — запечатлелся в воспоминаниях мн. современников. Ей посвятил строки в стихотворении "К Н.Я. Плюсковой" (1819) А.С. Пушкин. Как "женщину редкую" Е. А. воспел *Карамзин*, уже на склоне лет оказавшийся близким ко двору. В письме И.И. *Дмитриеву* от 30 окт. 1821 он пишет: "Судьба странным образом приближила меня в летах преклонных ко Двору необыкновенному и дала мне искреннюю привязанность к тем, чьей милости все ищут, но кого редко любят. Ты не менее моего знаешь двух, но третью я узнал короче: Императрицу Елизавету, женщину редкую. С прошедшей осени я имел счастье беседовать с нею еженедельно, иногда часа по два и более, с глазу на глаз; иногда мы читали вместе; иногда даже спорили, и всегда я выходил из Ее кабинета с приятным чувством" (298). Е. А. получила прекрасное муз. образование и по приезде в СПб в 1792 уделяла значительное внимание музыке, что подтверждает ее переписка с матерью (Н и к о л а й М и х а й л о в и ч В. кн.). Обладая "восхитительным голосом" (<М а д а т о в а>, 382),

Е. А. брала уроки у Дж. *Сарти*, бывшего в это время учителем музыки у великих княжон. Как певица она не раз участвовала в любительских *концертах* в Эрмитаже. Из письма к матери от 31 марта 1794: "Третьего дня состоялся очень милый концерт любителей в Эрмитаже. Участвовали только трое настоящих музыкантов, кроме моего учителя (Сарти. — Н.О.); весь оркестр состоял из любителей. Я много пела, сначала с мадемуазель Шуваловой и графом Кобенцлем, венским посланником. Затем после большого промежутка я спела сольную арию и еще дуэт с графиней Головиной" (оригинал по французски; Н и к о л а й М и х а й л о в и ч В. кн. 1, 145). В.Н. *Головина*, супруга гофмаршала двора в.кн. *Александра Павловича*, певица, клавесинистка, сочинительница *романсов*, с к-рой великая княгиня была чрезвычайно близка в эти годы, вспоминает: "Иногда бывали концерты. Оркестр состоял из лучших придворных музыкантов, некоторых любителей, между ними Зубов (П.А. — Н.О.). Великая княгиня и я, мы были первыми певицами. У нее был нежный красивый голос, и ее слушали с восторгом. Мы пели с ней вместе дуэты, так как в наших голосах было много схожего. <...> На следующий день Великая княгиня написала мне, чтобы я пришла к ней к одиннадцати часам, желая прорепетировать дуэт, который мы должны были спеть на следующем концерте. Я отправилась туда. Сарти нам аккомпанировал..." (<Г о л о в и н а>, 101 — 103). Одним из любимых инструментов Е. А. была арфа, вошедшая в моду в конце века. Об особом ее страсти к арфе пишет Головина: "Она увела меня в свою комнату, приказала аккомпанировать на фортепиано, взялась снова за арфу и сыграла «Les folies d'Espagne». Я брала аккорды" (Там же, 105). По предположению Н.Ф. Финдейзена, одним из учителей, преподающих

Е. А. арфу, мог быть состоявший в это время на службе при дворе известный фр. муз-т Ж.-Б. Кардон (Ф и н д е й з е н, рукопись). О муз. вкусах великой княгини и ее окружения, именах и характере деятельности муз-тов свидетельствует личная нотная б-ка Е. А. (КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 1 — 608, 835, 836). Интерес к арфе подтверждается также благодаря имеющимся в этой б-ке нотам. Обращает на себя внимание парижское изд. сонат для скрипки и арфы Кардона, посв. Императрице Е. А. и подписанных: "Maître de Harpe de leurs Majestés" ("Учитель арфы их величества", б-ка Е. А., № 463). Зная об увлечении Е. А., ей посвящали свои арфовые произв. композиторы и исполнители, напр. Ц. Буше, пианистка и арфистка, концертировавшая в России в дек. 1823. В б-ке хранится рукопись в роскошном сафьяновом переплете с посвящением Императрице и личной подписью автора, датированная 27 дек. 1823, под назв. "Nouveau duo à solo pour harpe et forte-piano Selecte Bouche" (б-ка Е. А., № 35). Там же имеется рукоп. альбом Л. Давида "Journal pour la harpe", куда вошли фр. романсы для голоса и арфы, рондо и соната для арфы, поурри для скрипки и арфы (Там же, № 46), сонаты для арфы и скрипки фр. композитора А. Н. Лепена, работавшего в России на рубеже веков. Эти сонаты были изданы в СПб Ф. А. Дитмаром (Там же, № 467). Арфа была популярна не только как сольный, но и как аккомпанирующий инструмент. На муз. вечерах Е. А., по-видимому, исполнялись фр. романсы для голоса в сопр. арфы Н. И. Куракиной (Там же, № 279 а, б, 280 а, б), фр. певца и композитора П. Гара (Там же, № 522). По предположению Финдейзена (рукопись), Е. А. играла на гитаре, что подтверждает ее нотная б-ка. Не случайно именно для нее были созданы гитарные этюды выдающегося итал. виртуоза П. Гальяни, концерты к-рого пользова-

лись успехом в СПб начала 19 в. Благодаря его деятельности общеевропейская 6-струнная гитара получила распространение в высших слоях российского общества. Обратившись к изд. этюдов, ответственному Дитмаром в 1803 — 04, отметим его значительные размеры (формат поперечный, 26 × 34). Оно заключено в сафьяновый переплет, на верхней крышке обложки в овальной рамке золотом вытеснена надпись: "Dediè à vous" ("Для вас"). На фронтисписе помещен гравированный портрет автора (б-ка Е. А., № 447). Этот прекрасно оформленный экз., поднесенный Императрице автором, мог служить ей в качестве учебного пособия. В б-ке представлены также гитарные соч. И. фон Гельда, издавшего в СПб первую "Школу для семиструнной гитары", впоследствии переиздававшуюся (В о л ь м а н. Рус. нотные изд. ..., 20). Экз. 1806 года, дополненный романсом автора "Лилей белее и розы нежнее" с трио "Будь вечно, Елизавета, отрадой, краскою света", имеет следующий титул: "Школа для семиструнной гитары, сочиненная с подробным истолкованием музыки вообще, поднесенная ея Императорскому Величеству Государыне Императрице Елизавете Алексеевне Игнацием фон Гельдом" (КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, "Из архива придворного оркестра", № 915).

Среди профессиональных муз-тов, имевших отношение ко двору Е. А., особая роль принадлежит О. А. Козловскому. Его причастность к организации муз. быта Е. А. выявляет ее б-ка, сост. к-рой, по-видимому, он являлся. Это предположение, высказанное Финдейзеном (рукопись), подтверждается следующими фактами. В б-ке находится наиб. полная коллекция сохранившихся произв. Козловского (в т. ч. автографов), б. ч. к-рых посвящена Е. А. Для нее он делал аранжировки любимых ею произв. для клавесина или чембало (инструментов, к-рыми она

прекрасно владела). С особым пристрастием Е. А. относилась к опере "La Vestale" ("Весталка") Г. Спонтини, клавир к-рой был сделан Козловским (б-ка Е. А., № 119). Рукопись в сафьяновом переплете, на обложке золотом вытеснен инициал "Е", титул надписан рукою Козловского. В клавире имеются пометы (указания темпов, имена персонажей, словесный текст, назв. номеров), сделанные Козловским. В письме от 14 янв. 1811 Е. А. сообщает матери об исполнении этой оперы: "Давали «Весталку», и день моего рождения, к моему удовольствию, вместо балов прежних лет был ознаменован этим спектаклем. Музыка этой оперы превосходна" (оригинал по-французски; Н и к о л а й М и х а й л о в и ч В. кн. 2, 411 — 12). Почерк Козловского присутствует во мн. материалах б-ки. Им составлен личный нотный альбом Императрицы с золотыми инициалами "Е. А." на корешке сафьянового переплета, со следующей надписью на живом оформленном титульном листе: "Scelta d'arie Ricavate per il cembalo. Е. А." (б-ка Е. А., № 16). Эти же слова вытеснены на корешке переплета. Козловским составлено и записано оглавление. Альбом включает арии для сопрано и чембало из опер Н. Цингарелли, П. Анфосси, Ф. Антониони, Дж. Сарти, Н. М. Далеярака, В. А. Моцарта, фр. романсы Козловского, его же контрдансы и вальсы. Аранжировка арий, без сомнения, принадлежит Козловскому. Судя по репертуару, камерному характеру изложения оперных фрагментов, альбом предназначался для домашнего музицирования. Козловским составлена серия аналогичных по содержанию и оформлению альбомов, включающих арии, дуэты, терцеты из популярных опер в виде орк. партитур и имеющих такого рода тексты на титулах: "Scelta di duetti de piu celebri maestri" (Там же, № 9 — 17). На корешках переплетов этой серии также имеются инициа-

лы "Е. А.", а оглавления и назв. номеров написаны Козловским. Его же почерк узнаем на титулах списков фрагментов из популярных опер, к-рые он делал, по видимому, для Е. А. (Там же, № 262, 275). Для нее он писал и ей посвятил свои фр. романсы, автографы и списки к-рых имеются в б-ке (см. Романс).

На муз. вечерах Е. А. исполнялись полонезы. Почти все свои полонезы Козловский посвящал Е. А. Он писал их к дням ее рождения, снабжая рукопись или изд. следующим пояснением: "Exécutées le 13 janvier 1811, jour de l'anniversaire de Naissance de Sa Majesté l'Impératrice Elisabeth Alexiewna" (б-ка Е. А., № 543, 548, 555). К одному из таких дней (13 янв. 1818) был написан полонез на тему хора "Più dolci è placide" из оперы Дж. Россини "Tancredi", исполненный на *маскараде* в честь открытия нового Большого театра в СПб, открытия, приуроченного к этому дню (Там же, № 554). Полонезы появлялись с посвящением Е. А. в дни ее тезоименитства 5 сент. (Там же, № 541, 546), ежегод. маскарадов в Петергофе 22 июля (день тезоименитства Императрицы Марии Федоровны. — Там же, № 538, 540, 542, 544). Написанные для Е. А. многочисл. полонезы, как в рукописях, так и в изд., осуществленных благодаря популяризаторской деятельности И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара, свидетельствуют о том, что они входили в репертуар салонного и домашнего музицирования. Орк. полонезы переключивались, др. же специально писались в расчете на камерное исполнение: для клавесина или фп., для клавесина и скрипки, для 2 флейт (см. Козловский). С Козловским для Е. А. отчасти было связано имя Моцарта, музыка к-рого могла быть воспринята ею также через жанр полонеза. "Моцартовские" полонезы, появившиеся как непосредственный отклик на успех оперы "Die Zauberflöte" ("Волшебная флейта") на пе-

---

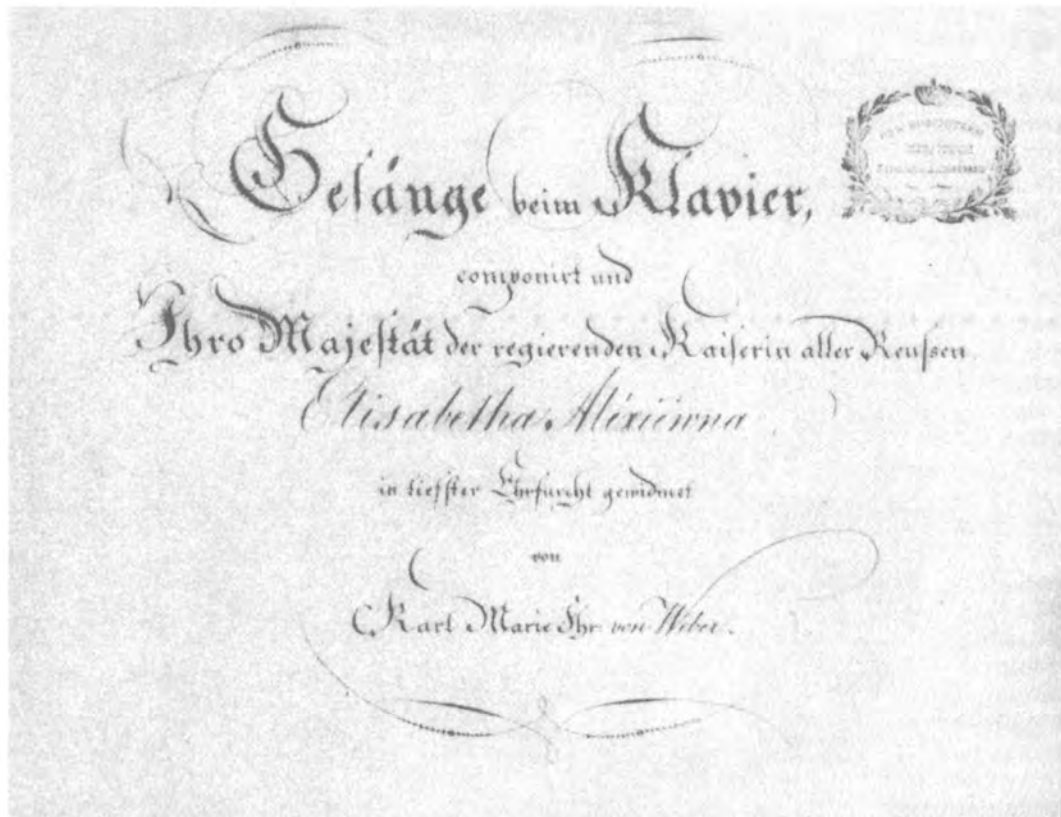
**В. КН. ЕЛИЗАВЕТА АЛЕКСЕЕВНА**

*Портрет М.-А.-Э. Виже-Лебрен*



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ РУКОПИСИ  
ПЕСЕН ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО  
К.М. ВЕБЕРА

(6-ка Императрицы Елизаветы Алексеевны)



терб. сцене, посвящены Е. А. Это полонезы на темы арии Моностатоса "Alles fühlt der Liebe" (6-ка Е. А., № 251 — автограф, № 549 — изд. И. Ф. Герстенберга, 1796), арии Папагена "Der Vogelfänger bin ich ja" (Там же, № 264 — автограф, № 260 — список) с трио на тему *andante* с концертирующей флейтой из финала 1-го акта. На тему финала из 1-го акта "Zum Ziele führt dich diese Bahn" Козловским написан *менуэт*, вошедший в сюиту "Deux polonaises, deux menuets et six contredanses pour le clavecin ou fortépiano" (оп. 18), изданную Герстенбергом в 1799 (Там же, № 463). К "моцартовским" полонезам Козловского относится грандиозный полонез А-дур на тему трио "Rosina amabile", написанного Моцартом для оперы Ф. Бьянки "La Villanella rapita" ("Похищенная крестьянка") в нояб. 1785 в Вене. "Волшебная флейта" входила в круг любимых произв. Е. А., поскольку полонезы "на темы", ей посв., запечатлевали наиб. популярное и любимое. Важной частью вок. "моцартовского" репертуара Е. А. являлись фрагменты из опер. Она могла исполнять на эрмитажных концертах арию Барбарины из оперы Моцарта "Le Nozze di Figaro" ("Свадьба Фигаро"), записанную Козловским в ее личный нотный альбом.

В муз. окружении Е. А. находились прославленные певицы, виртуозы-исполнители, композиторы. Среди них известные итал. певицы С. и П. Мандини. О последнем она пишет в одном из писем к матери как о наделавшем мн. шуму в Париже и Вене (Н и к о л а й М и х а й л о в и ч В. кн. 2, 217). С. Мандини посвятил Е. А. 15 итал. *канцонетт* для голоса в сопр. арфы или фп. (6-ка Е. А., № 56). В ее салоне выступал талантливый фр. скрипач, певец и композитор Ш.-Ф. Лафон, работавший в СПб с 1808 по 1815. Е. А. посвятил свои фр. романсы известный нем. пианист и композитор Ф. Г. Химмель.

С кантаты ко дню бракосочетания Александра Павловича и Е. А. началась в России комп. карьера И. В. Гесслера (Там же, № 38 — автограф, № 453 — переложение для голоса и челобал, изданное Герстенбергом в 1794), впоследствии посвятившего Е. А. "Trois sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte avec accompagnement d'un violon et violoncelle" (Там же, № 452). К. М. Вебер посвятил Е. А. 4 песни, рукопись к-рых могла быть преподнесена во время ее пребывания в Вене в 1815 в связи с торжествами по случаю Венского конгресса (Там же, № 36 — автограф). Из писем Е. А. к матери высвечиваются ее наиб. сильные муз. впечатления, связанные с теми или иными оперными постановками. Оперы К. В. Глюка (в ее нотной коллекции имеется 5 партитур) Е. А. хорошо знала еще по муз. жизни в Карлсруэ, а впоследствии по муз. жизни СПб (Н и к о л а й М и х а й л о в и ч В. кн. 1, 391). В одном из писем от 17 окт. 1794 она пишет об опере В. Мартини-и-Соллера "L'Arbore di Diana" ("Дианино древо"): "Вчера в Эрмитаже давали «Дианино древо» по-русски. Это так напомнило мне многое, в особенности увертюра, первый удар смычка которой заставил меня покраснеть" (оригинал по-французски; Там же, 173). В др. письме от 29 марта 1796 она называет замечательной музыку одной из опер Сарти (назв. к-рой установить не удалось), увиденной и услышанной Е. А. накануне в Эрмитаже (Там же, 231).

На муз. вечерах Е. А., по-видимому, исполнялась разнообразная вок. салонная и танцевальная музыка (полонезы, *контрдансы*, *менуэты*, *кадрилли*, *экосезы*, *вальсы*). Среди вок. произв., представляющих собой соло или дуэты в сопр. преим. клавирных инструментов, иногда с добавлением скрипки или арфы, гитары, — фр. романсы, итал. *канцоны* и *канцонетты*, арии, ариетты, нем. Lied. Муз. вкус Е. А., сформированный итал. и фр. культурой

в соответствии с ее временем и окружением, в полной мере отражает нотная б-ка. Достаточно богатая и разнообразная в содержательном и жанровом аспектах коллекция ориентирована на личный, интимный, чуждый официоза характер ее использования. Музыка в уединенной, ограниченной узким кругом избранных жизни Е. А. имела, по-видимому, особый смысл, если судить по ее оценкам своих собственных муз. впечатлений от опер Спонтини, Глюка, Н. Пиччинни, произведений Й. Гайдна и Моцарта (см. Головина). Музыка рождала "чувствительность", вызывала воспоминания, погружала в особый мир переживаний, окрашенный в меланхолические тона. Подобное восприятие музыки, характерное для "чувствительной" женской природы сентименталистской эпохи, вполне согласуется с портретом Е. А., данным ее современником, секр. саксонского посланника Н. Розенцвейгом: "Трудно передать всю прелесть Императрицы: черты лица ее чрезвычайно тонки и правильны, греческий профиль, большие голубые глаза, правильное овальное очертание лица и волосы прелестнейшего белокурого цвета. Фигура изящна и величественна, а походка чисто воздушная. Словом, Императрица, кажется, одна из самых красивых женщин в мире. Характер ее должен соответствовать этой прелестной наружности. По общему отзыву, она обладала весьма ровным и кротким характером; при внимательном наблюдении в выражении ее лица заметна некоторая меланхолия" (цит. по: Н и к о л а й М и х а й л о в и ч В. кн. 2, 7 — 8).

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, б-ка Елизаветы Алексеевны, № 1 — 604, 835, 836; РГИА, ф. 535, оп. 1, д. 36; ОР РНБ, ф. 816, № 445 (рукопись доклада Н. Ф. Финдейзена: Несколько музыкальных мотивов к биографии Елизаветы Алексеевны).

Лит.: К а р а м з и н Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866; Императрица Елизавета Алексеевна // РС. 1873. № 7; Г р о т Я. К. Екатерина II в переписке с Гриммом. СПб., 1879; <М а д а т о в а С. А.>. Императрица Елизавета Алексеевна в воспоминаниях бывшей ее фрейлины кн. С. А. Мадатовой // РС. 1884. № 11; Н и к о л а й М и х а й л о в и ч В е л и к и й к н я з ь. Императрица Елизавета Алексеевна. В 3 т. СПб., 1908 — 909; <Г о л о в и н а В. Н.>. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766 — 1821). М., 1911; <Ч а р т о р ь с к и й А.>. Мемуары князя Адама Чарторыйского и его переписка с императором Александром I. М., 1912; Брокгауз — Ефрон. СПб., 1914. Т. 17; В о л ь м а н; Л е в а ш е в а О. Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963; В о л ь м а н Б. Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л., 1970; К е л ы ш Ю. Полонезы Юзефа Козловского // Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.

Н. А. Огаркова

ЕЛИЗАВЕТА ПЕТРОВНА (18 дек. 1709, с. Коломенское — 25 дек. 1761, СПб), Императрица российская с 25 нояб. 1741 (коронована 25 апр. 1742). Дочь Петра I и Екатерины I. Тайно обвенчалась с А. Г. Разумовским (1744, по др. сведениям — 1742). Отец прочил ее замуж за Людовика XV и дал приличествующее образование. По свидетельству жены англ. посла леди Рондо, Е. говорила на фр., нем., итал. яз., Б. К. Миних сообщает о знании ею еще фин. и швед. яз. Училась музыке, ее учитель — К. И. Шварц (Ф и н д е й з е н). Любила рус. нар. песни и правосл. церковное пение. В слободе Покровской под Москвой, где она жила отдельно от двора, водила хороводы с тамошними девушками. В церковном хоре сама пела "первым дишкантом". В своей жизни соединила "новые европейские веяния" с "благочестивой отечественной стариной" (определение В. О. Ключевского).

Ей приписывается и сочинение песен (традиция давняя и очень прочная) "Во селе, селе Покровском" и "Чистый источник! Всех цветов красивей". Первая, по мнению нек-рых исследователей, была автобиографичной — цесаревна отклонила сватовство принца брауншвейгского, за к-рого ее хотела отдать правительница Анна Леопольдовна, чтобы устранить как претендентку на российский престол. Оpubл. в "Собрании разных песен" М. Д. Чулкова (1770) и песенниках дальнейших лет (1776, 1790, 1795, 1798, 1799). В СПб стала модной с 1791, когда ее исполнила Е. С. Сандунова в придв. постановке оперы "Федул с детьми" В. Мартини-и-Солера и В. А. Пашкевича от имени дочери Федула Дуняши.

В СПб с начала 1730-х гг., поселилась в Смольном дворце (б. Екатерины I) под титулом цесаревны.

Предметом особых забот цесаревны был собственный церковный хор, к-рый возглавлял уставщик (регент) И. П. Петров. В ведомостях 1731 — 33 певчими значатся: Александров Лукьян, Алексеев Сергей, Григорьев Алексей (А. Г. Разумовский), Еремеев Петр, Иванов Алексей, Иванов Иван, Кириллов Федор, Лазорев Петр, Леонтьев Федор, Малафеев Иван, Михайлов Максим, Моисеев Федор, Павлов Иван, Романов Семен, Степанов Афанасий, Степанов Кирилл (К. С. Рубановский), Тимофеев Иван, Федоров Александр, Федоров Иван; малые певчие: Захаров Демьян, Михайлов Михаил, Яблонский Алексей (Арх. кн. Воронцова I; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30).

К 1740 — 41 нек-рые из них выбыли, но появились новые: Алексеев Калина, Бокеш (Бокуш) Максим, Васильев Григорий, Васильев Кирилл, Васильев Федор, Гаврилов Савва, Григорьев Алексей (принят в 1741), Григорьев Кирилл, Григорьев Федор, Зиновьев Григорий, Иванов Марк, Иванов Федор, Игнатьев Трофим,

Попович Иван, Савельев Иван, Семенов Иван, Тимофеев Павел, Федоров Яким, малый певчий Павлов Иван (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 54, л. 2; д. 56, л. 10, 14, 24, 35, 46 — 47). По сообщению Д. Л. Мордовцева, в 1733 — 34 был еще особо отличаемый Е. певчий Яков Тарасевич (Тарасеев?). По поручению Е. для хора подбирались лучшие голоса на Украине. М. Е. Шувалова писала ей в 1738: "И везу к Вашему высочеству двух дишкантов и альтиста, которых в Нежине апробовал в гласах отец Герасим и очень хвалил" (Арх. кн. Воронцова I, 82).

Был у цесаревны свой оркестр (капелла). В ведомости начала 1730-х гг. названы муз-ты: Штроус (Г. А. Штраус, Юрья Страус), Иван Матвеев, бандурист Григорий Михайлов (Г. М. Любисток, Любистков) (Арх. кн. Воронцова I). Известен список муз-тов Е., в 1740 поздравлявших правительницу Анну Леопольдовну: капельмейстер Штраус, Давыдов Антон, Духовской Иван, Заветновский Федор, Каменский Иоанн, Матвеев Иван, Михайлов Михаил, Петров Матвей, Тимофеев Иоанн, Яблонский Алексей, бандуристы Степан Нижевич, Любисток, гуслисты Созон (Созонт Захаровский) и Черняховский Григорий (Внутренний быт). Др. док-ты 1736 — 40-х гг. упоминают еще валторниста Федора Леонтьева и Антона Керкели (Жерцели?) (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 36, л. 7; д. 54, л. 2 — 9). Иван Матвеев этого времени назван поляком, принятым 1 янв. 1737 (Там же, д. 45, л. 12). Мн. из перечисленных певчих и муз-тов после 1741 были приняты на службу к имп. двору.

Известно о нек-рых публичных выступлениях оркестра. 18 дек. 1732 у Е., в честь дня ее рождения, "преславный бал с музыкальным концертом был" (СПб. вед., 1732, 21 дек.). Фр. посол маркиз де Шетарди сообщал в своих депешах, что в июле 1741, ища встречи с ним, Е. трижды проезжала в лодке по реке возле занимае-



мой им дачи, "в сопровождении роговой музыки".

"У нее был живой, пронизательный, веселый и вкрадчивый ум и большие способности... Она любила пышность и порядок", — писал Миних о Е. "Императрица Елизавета имела от природы много ума, она была очень весела и до крайности любила удовольствия", — вспоминала *Екатерина II*. Эти характеристики подтверждаются др. современниками и распорядительной деятельностью Е., отраженной в указах и повелениях.

Оставив за собой непосредственное участие в решении вопросов внешней политики и связанных с нею военных и финансовых, Е. др. гос. дела поручила своим приближенным (П.И. и И.И. *Шуваловым*, М.И. и Р.И. *Воронцовым*, А.П. *Бестужеву-Рюмину* и др.). Зато придв. жизнь была под ее постоянным наблюдением. Она ввела в обиход фр. яз., равнялась на фр. двор и сделала российский самым блистательным в Европе. Она искренне любила музыку, особенно итал., "не могла удержаться от слез" (Ш т е л и н, 98) в трогательных местах торжественных опер. Сказалось и влияние А.Г. *Разумовского*, а потом — др. ее фаворита (с 1749), любителя и знатока искусств И.И. *Шувалова*.

На первом месте у Е. были заботы о том, что делало быт двора наиб. пышным и веселым, — о музыке, театре, строительстве и украшении дворцов и др. зданий, в т. ч. театров ("оперных домов"). Уже 2 дек. 1741 она распорядилась об учреждении регулярных торжественных приемов во дворце: "...быть куртахам в каждой неделе два дни, а именно в воскресенье и четверток, с музыкою" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 4). Нек-рые ранние указы по этой части приобретали политическую окраску. Так, 14 дек. 1741 Е. повелела принять вновь ко двору муз-тов,

служивших при Екатерине I, но позже уволенных (Там же, д. 57, л. 2).

Исключительное внимание Е. уделяла *Придворному певческому хору*, к-рый при ней стал широко использоваться в светских придв. мероприятиях. Хористы пели вместе с итал. артистами на куртагах, участвовали в итал. операх, исполняя не только хоры, но и арии. Из Малороссии (Украины) привозились все новые певчие для пополнения хора и замены "спавших с голоса". Имеются связанные с этим указы Е. 1741, 1742, 1745, 1748, 1749, 1754, 1756. В первый же месяц царствования, 21 дек. 1741, Императрица нашла время письменно распорядиться об изготовлении мундиров вновь привезенным большим и малым певчим (Там же, д. 58, л. 7). И в дальнейшем она собственноручно подписывала указы о шитье для певчих мундиров, "рубах и портов", отпуске "съестной и питейной порции", назначении специального лакея к заболевшим малым певчим, выдаче съестных припасов на свадьбы. Свадьбы она любила устраивать, такой указ подписала и незадолго до своей смерти, 2 нояб. 1761, — о продуктах на свадьбу певчего *Наума Ладунки* с дочерью концертмейстера *Итальянской придворной оперной труппы Л. Мадониса*.

За долгую и успешную службу Е. жаловала певчих дворянством. В 1743 это были *Ф.М. Божко*, *Ф.И. Каченовский*, *К.С. Рубановский*, *Чижевский Петр* (РГИА, ф. 796, оп. 24, д. 180), в 1747 — *Я.А. Шубский*; дворянином стал *Лазорев Петр* (Х а н е н к о) и др. При ней певчие дослуживались до чина полковника — 6-й класс по табели о рангах, а басист и уставщик *Каченовский* вышел в отставку в чине бригадира — это уже 5-й класс, относившийся к генералитету. Певчие владели собственными домами в престижной части города. Браки певчих тоже говорят о высоком положении, в к-рое они были возведены, напр., женой И.П. *Пав-*

лова была княжна Шехонская. Е. заботилась и о "спавших с голоса", назначая мн. из них на др. придв. должности.

Продолжали служить при дворе бандуристы. Слепой Г. М. Любисток, возведенный в дворянство, имел чин полковника (о нем: РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 233); по-видимому, он был переведен в певчие (РГИА, ф. 796, оп. 24, д. 180). В штате 1756 значатся бандуристы Степан Нижевич и Матвей Федоров с окладом по 300 р. каждый (оклад капельмейстера 200 р.), бандурищица Матрена Яковлева (Там же, ф. 466, оп. 1, д. 91, л. 25). М. Ф. Федоров имел каменные и деревянные строения на Невском, М. Я. Яковлевой было положено питание с камер-медхенами — девицами-дворянками, прислуживавшими при одевании Императрицы.

Но гл. заботой Е., наряду с попечением о хоре певчих, стала "италианская инструментальная и вокальная музыка" — комплектование итал. труппы для опер и камерных концертов и *Придворного оркестра*. Сразу по воцарении Е. подтвердила поручение Ф. Арайе подыскать знаменитых певцов и виртуозов-муз-тов. Взятые ко двору муз-ты сосланного М. Г. Головкина (ВП 20 февр. и 25 окт. 1742), трубачи и литаврщики из *Конногвардейского полка* (8 дек. 1744), литаврщики и валторнисты из Австрии и Баварии. В июне 1746 приискание "в здешнюю службу валторнистов искусных" поручено руж. послу в Вене (Арх. кн. Воронцова 7, 99) и т.д. Произведены в придв. муз-ты ученики И. П. Хюбнера; для обучения "музыкантской науке" вновь переданы выдающимся муз-там (И. П. Хюбнеру, Д. Далольо) способные малые певчие, "спавшие с голосов" (21 авг. 1749, 27 марта и 8 июня 1753). 23 окт. 1752 Е. указала брать в дополнение к придворным еще муз-тов л.-гв. полков при представлении в Оперном доме "комедий и других действий" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 87, л. 108).

Парадными обедами и вечерними банкетами с музыкой, балами, маскарадами, новыми постановками итал. опер и концертами отмечались: день рождения Е., дни тезоименитства (5 сент.), воцарения и коронации (25 апр.). В основном одинаково праздновались дни рождения и тезоименитства *Петра Федоровича*, после провозглашения его в 1742 наследником престола, и Екатерины Алексеевны (будущей Екатерины II) после их венчания (21 авг. 1745), с 1754 — день рождения *Павла Петровича* (именины его совпадали с днем тезоименитства Петра Федоровича — 29 июня). В начале дня "перед покоями" от всех полков поздравляли "музыкою и барабанным боем", после торжественной обедни, включавшей специально сочиненный концерт, приносили поздравления придв. муз-ты, вечером — бал, парадный ужин, инстр. и вок. итал. музыка. Музыка непременно звучала на "орденских праздниках" — днях тех святых, именами к-рых назывались высшие ордена (Александра Невского и Андрея Первозванного).

10 сент. 1749 Е. подписала указ, требовавший исполнения при дворе "в послеполуденное время" по понедельникам танцевальной музыки учениками Хюбнера, по средам — "италианской музыки", по вторникам и пятницам — фр. комедий в Оперном доме с муз. сопр. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 81, л. 50). Во время балов "для приумножения оркестра" добавлялись еще полковые муз-ты, напр. в янв. и мае 1755 (КФЖ). Мн. музыки было на приемах иностранных дипломатов. Сотрудник фр. посольства гр. Мессельер описал такой прием в 1757. На бале, где играл оркестр из 80 муз-тов, присутствовало 400 дам, танцевали "зараз по 20 менуэтов", англ. и польск. танцы, во время вечернего банкета на хорах шел инстр. и вок. концерт (РА, 1874, № 4, 970). Очень часты при Е. маскарады — до 2 раз в неде-

лю, один для придв. и др. знатных особ, второй для более широкого круга (В е й д е м е й е р 1, 124 — 25).

Императрица наблюдала за неукоснительным исполнением муз-тами возложенных на них обязанностей, заботилась и об удобствах для них. Об этом ряд ее указов: 6 дек. 1750 — о питании при дворе муз-тов, игравших во время обедов и ужинов, 20 мая 1751 — о присылке на придв. балы по 2 скрипача попеременно, 17 окт. 1751 — о непрременном присутствии под угрозой штрафа и увольнения всех "италианских" и "гофмузыкантов" в оркестре на придв. спектаклях, 29 авг. 1754 и 19 янв. 1756 — об "убавке окладов" и вычетах из жалованья за неявку на спектакли и концерты при дворе, 18 янв. 1757 — опять об обязательной явке всех муз-тов в назначенные дни и часы, чтобы играть при представлениях итал. опер и *интермедий* и драм. спектаклей *Французской придворной оперной труппы*, 5 мая 1758 — о предоставлении придв. муз-там экипажей и лошадей для поездок ко двору, в Оперный дом и обратно (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 82, 84, 88, 90, 91, 93; АДИТ 2, 55 — 56).

Е. интересовала разнообразная музыка и всяческие муз. развлечения. В дневнике докладов Конференции иностранных дел записано 12 апр. 1746: "Писать в Голландию к послу графу Головкину, чтобы он, приискав, купил тамо... канареек, которые по музыке минуеты поют, и прислал бы их сюда на кораблях" (Арх. кн. Воронцова 7, 58). В 1759 привезены ко двору "из камчадалского народа" "девки" и "жонки" "для пения по их обычаю" (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 187). Появилась даже "турецкая" (она же "нычарская") музыка — оркестр, привезенный посольством из Турции.

Из театральных представлений главнейшими для Е. являлись постановки

*опер-серии*, специально сочинявшихся к торжественным дням; в них в аллегорической форме прославлялась Е. и ее внешняя политика. Зрителям это было понятно. Так, по поводу оперы "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт") писалось, что автор имел намерение "под образом сего героя представить достохвальные свойства нашей всемиловитейшей государыни" (СПб. вед., 1750, 11 дек.). Первая опера, пост. в СПб при Е., — "*Scipione*" ("Сципион", 25 авг. 1745). Особенно тщательно готовилась постановка оперы "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии", 1755, все 3 Арайи). Распоряжения и др. док-ты об "исправлении машин и декораций" составили толстое "дело". Предусматривались все детали; для предупреждения отлучек в день представления рабочих сцены ("охтенских плотников") к присматривавшему за ними поручику прикомандированы были еще 1 офицер и 4 солдата [РГИА, ф. 470, оп. 1 (82/516), д. 19]. Кроме больших опер итал. труппа исполняла муз. интермедии, по ВП 6 авг. 1754 — каждую среду (Там же, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 204). В труппу принимались артисты, приобретшие славу в др. столицах Европы. В 1757 при поддержке двора в СПб начались спектакли частной Труппы итал. оперы-буффа под дирекцией Дж. Б. Локателли.

При личном содействии Е. появились первые оперы на рус. яз., на текст А. П. Сумарокова: "*Цефал и Прокрис*" Ф. Арайи (27 февр. 1755) и "*Альцеста*" Г. Ф. Раупаха (27 июля 1758), исполненные "мальыми певчими". 30 авг. 1756 Е. подписала известный указ о создании *Русского для представления трагедий и комедий театра*. В 1759 труппа его стала придв. (см. *Русская придворная труппа*).

*Балет*, придававший особую роскошь театральным представлениям, тоже не был упущен. До конца жизни служил

---

**ИМПЕРАТРИЦА ЕЛИЗАВЕТА ПЕТРОВНА**

*Художник Л. Токке*



---

**И.П. ЕЛАГИН**  
*Неизв. художник*



Ж. Б. Ланде, позже — знаменитый балетмейстер из Вены Ф. Гильфердинг, вновь пригласила Е. танцовщика и балетмейстера А. Ринальди. Заботам о пополнении балетной труппы, о поощрении лучших, о здоровье танцовщиков посвящен ряд ВП. В их числе — об увеличении окладов рус. танцовщиков Сергея Нестерова и Натальи Сергеевой за их "против прочих русских танцовальщиков в балетах лутчее искусство" (18 авг. 1755), Марфы Максимовой за то же (8 окт. 1758), о назначении заболевшим танцовщикам лакея для ухода и питания от двора в 1751 — 52 (РГИА, ф. 466, д. 84, 87, 88, 93).

По распоряжению Е. построено неск. специально театральных помещений, т. н. оперных домов: у Невской перспективы, у Летнего сада, при деревянном Зимнем дворце и в большом Зимнем дворце (закончен после ее смерти), кроме того, сооружались во дворцах (в столице и загородных резиденциях) временные сцены, т. н. "малые театры".

Придв. жизнь в СПб замирала, когда Е. с двором находилась в Москве. Она уезжала туда на время коронации, пробыв с 23 февр. до начала дек. 1742, потом с начала 1744 до 27 янв. 1745, в дальнейшем примерно на год каждые 3 года, последний раз — с начала 1753 до мая 1754. С сер. 1750-х гг. Е. мн. болела, реже появлялась в больших собраниях. Балы и маскарады устраивались по-прежнему, но к тому времени возросла в высшем петерб. обществе роль малого двора будущей Екатерины II.

Пристрастие Е. к музыке, театру, ее любовь к пению сказались не только на жизни двора. Царствование Е. — новый этап в развитии вок. камерной музыки. Появился и быстро вошел в моду жанр лирического канта, вышел первый сб. сольных песен Г. Н. Теплова. Круг публики придв. оперных домов был не слиш-

ком узок (см. статьи о них), театр знакомил зрителей с новой европейской музыкой в отличном исполнении, учил ее ценить (так, укр. генеральный хорунжий Н. Д. Ханенко записывал в 1746 в дневнике: "...были в комедийном доме на опере итальянской, на которой и девки итальянские и кастрат при музыке итальянской же пели преизрядно"). Подражая Е., петерб. вельможи устраивали многолюдные балы и маскарады с орк. музыкой. "При игрании музыки" происходили разнообразные церемонии, напр. спуск нового корабля на Адмиралтейской верфи (СПб. вед., 1747, 6 окт.). К 1740-м гг. относятся объявл. о первых платных публичных концертах (см., напр., СПб. вед., 1748, 7 и 28 окт.). Распространяются механические муз. устройства. В первых лит. журналах появляются сообщения и замечания о музыке, муз. театре, танцах (см. *Журналы и музыка*).

Арх.: РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 187, д. 233; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30, л. 29 — 33; д. 36, л. 7; д. 43, л. 2, 40, 43; д. 45, л. 12; д. 54, л. 2 — 9; д. 56, л. 10, 14, 24, 35, 46 — 47; д. 57, л. 2, 9 — 14 об.; д. 58, л. 4, 7, 170, 172; д. 65, л. 11, 88; д. 66, л. 37, 55, 80, 84, 87, 137; д. 68, л. 8, 104; д. 71, л. 67, 124; д. 73, л. 125; д. 81, л. 47, 50; д. 82, л. 109, 112; д. 84, л. 64, 65, 109; д. 87, л. 58, 108; д. 88, л. 11 — 12, 60, 96 — 97, 204, 212; д. 90, л. 103, 105; д. 91, л. 25; д. 93, л. 97, 125, 144, 145; д. 100, л. 1, 50; д. 103, л. 26; ф. 470, оп. 1 (82/516), д. 19; ф. 796, оп. 24, д. 180.

Лит.: Вейдемейер А. Царствование Елизаветы Петровны. СПб., 1834. Ч. 1 — 2; Шетарди де, маркиз. Перевод рукописных депеш французского посольства. СПб., 1862. С. 287; Васильчиков А. А. Семейство Разумовских. М., 1869. С. 1 — 22; Дворцовое хозяйство цесаревны Елизаветы Петровны // Архив князя Воронцова. М., 1870. Т. 1; Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1872. С. 197 — 209; Мессельер, граф. Записки // РА. 1874. № 4. Стб. 970 — 972; Мних Б. К. Записки. СПб., 1874. С. 87;

Мордовцев Д. Л. Русские женщины... второй половины XVIII в. СПб., 1874. С. 6 — 24; Письма леди Рондо. СПб., 1874. С. 51 — 52; Дневник докладов конференции иностранных дел // Архив князя Воронцова. М., 1875. Т. 7. С. 58, 99; Внутренний быт 1. С. 203 — 205; Ханенко Н. Д. Дневник. Киев, 1884 — 1887. С. 254, 285, 314, 333, 345, 364 и др.; АДИТ 2, 1 — 61; Венгеров С. А. Русская поэзия. СПб., 1897. Прим. и дополнения. С. 142 — 44; Екатерина II. Записки. СПб., 1907. С. 547; Финдейзен 2, 37 — 39; Штелин; Песни русских поэтов. Л., 1988. С. 184 — 85, 588.

*И. Ф. Петровская*

**ЕНГАЛЫЧЕВ** Парфений Николаевич (30 янв. 1769, ? — 6 апр. 1829, СПб), князь, литератор, скрипач-любитель и композитор. Служил в *Конногвардейском* и *Преображенском полках*, в 1795 вышел в отставку. Позднее был уездным предводителем дворянства в Тамбовской губ. Наиб. популярными книгами Е. были "Простонародный лечебник" (1799) и "О продолжении человеческой жизни, или Средство, как достигнуть можно здорovou, веселой и глубокой старости" (М., 1802), обе они неоднократно переиздавались. О муз. деятельности Е. до сих пор имелись лишь косвенные сведения: Р.-А. Моозер упоминал о его *полонезах*, основываясь на объявл. в "СПб. вед." 9 февр. 1795 о содержании прилож. к "Магазину общепользных знаний...". Этот анонс он почему-то отнес к 1794 и утверждал, что журнал не сохранился. Между тем 2 полонеза под одинаковым назв. "Polonoise composee par mr. le prince Parfeny d'Engalitcheff" были опубл. в "Магазине общепользных знаний..." в марте 1795 и находятся в БРАН. Б. Л. Вольману также удалось найти лишь рекламные объявл. об изд. соч. Е. Теперь эти произв. обнаружены. Краткая характеристика му-

зыки Е. дана О. Е. Левашовой (ИРМ 3, 209 — 10). Помимо названных, сегодня известны следующие его соч.:

Вариации на арию из оперы "Нина", посв. в. кн. *Елизавете Алексеевне*. М., 1798. Посвящение позволяет предположить участие Е. в муз. вечерах великой княгини;

Две русские песни с вариациями для пианофорте. М., 1798;

Вариации на романс О. А. Козловского "Я птичкой быть желаю". М., 1798.

Легко предположить, что Е. писал и для скрипки, но пока найдены только его клавирные соч. По стилю музыка Е. близка Козловскому (полонезы) и В. С. Караулову, ее отличает "чувствительность" в духе сентиментализма, разнообразная развитая фактура, отпечаток изысканного исполнительского стиля.

*Лит.:* Моск. вед. 1798. 10 апр., 8 дек.; МА 2, 621; Вольман; СКРК.

*А. Л. Порфирьева*

**ЕРОПКИН**, Еробкин, Лаврентьев Иван Лаврентьевич (1764, Москва — 1814, Харьков), танцовщик. Питомец Моск. Воспитательного дома, где получил танцевальное образование, учась у Ф. Беккари и Л. *Парадиза*, закончил его в 1780. Был принят в петерб. *Вольный российский театр* фигурантом с жалованьем 200 р. в год. В 1783 закончил петерб. *Театральную школу* и 1 сент. зачислен танцовщиком в придв. балетную труппу с жалованьем 350 р. в год, включая квартиру, дрова и свечи. Числился 2-м комическим танцовщиком, обладал феноменальным прыжком, легким и высоким. Однако в 1788 сильно расшибся и в 1792 вынужден был покинуть сцену.

*Арх.:* РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 53, л. 20 об.

*Лит.:* АДИТ 2, 310; 3, 80; Борисоглебский, 33.

*Г. Н. Добровольская*

**ЕРШОВ** Лев Петрович (? — 1837, СПб), скрипач, педагог. 1 июня 1773 поступил на придв. службу скрипачом *Второго придворного оркестра* с жалованьем 300 р. в год при казенной квартире с дровами. 1 февр. 1787 назначен капельмейстером на придв. балах. С 1 окт. 1794 стал учителем музыки в *Театральной школе*. В 1800 его оклад был 1150 р. в год. В 90-е гг. получил чин камер-муз-та, а впоследствии директора придв. музыки.

Александр Львович Е. (1787, СПб — 1805, там же), скрипач, один из основоположников рус. скр. школы. Сын Льва Петровича Е., возможно, его ученик. В юном возрасте давал сольные *концерты* в крупнейших залах СПб и Москвы. Принимал участие в концертах "инструментальных виртуозов".

*Лит.*: СПб. вед. 1800. 27 янв.; АД ИТ 3; Ямпольский; Келдыш.

*Л. Н. Березовчук*





# ЖК

**ЖЕРМОЛИ** (Jermoli, Jermolli), Э р м о л и (в России известен как Жермоли; этого написания мы и придерживаемся вопреки правильной транскрипции) Гульельмо (? — ?), итал. певец, тенор. Замечательный артист, обладавший прекрасным голосом и комедийным талантом, Ж. с начала 70-х гг. выступал на крупнейших европейских оперных сценах — в Парме, Венеции, Вене и Лондоне. Нек-рое время он находился на службе у кн. П.А. Эстерхази и пел в операх *Й. Гайдна* под упр. самого маэстро. В 1781 он был приглашен в качестве 1-го тенора в Грац, но предпочел отправиться в СПб. Принятый в *Итальянскую придворную оперную труппу* "на роли первых буфов, демикарактера и первых теноровых партий" (АДИТ 3, 67), он с успехом выступал на столичной сцене. По контрактам, заключавшимся с певцом в 1781, 1785 и 1790, он получал вместе со своей женой Марией-Анной, 2-й певицей-буфф итальянской компании, 3000 р., не считая квартирных и вояжных сумм. Примечательно, что Ж. не пожелал оставить придв. службу после упразднения в конце 1780-х гг.

Итал. труппы. Ради этого ему пришлось согласиться на беспрецедентное условие: не зная рус. яз., при необходимости принимать участие "как в русских операх, так и в переводных" (Там же). По-видимому, его не смущало это обстоятельство, т. к. 22 окт. 1794 он обращался с просьбой о возобновлении контракта, но получил отказ (РГАДА, ф. 1239, ч. 3, оп. 111, д. 56382, л. 1). Последний раз имя Ж. мелькает в петерб. театральной хронике в июне 1796 — в это время ему заказывали какой-то театральный костюм. Дальнейшая судьба этого певца неизвестна.

*Поли:* граф Альмавива — "*Il Barbiere di Seviglia*" ("Севильский цирюльник"), 1782; Эрнесто — "*Dal Finto il vero*" ("Правда из притворства"), 1782; Эклитико — "*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир"), 1783, все 3 Дж. Паузелло; кавалер Даль'Ока — "*I Finti eredi*" ("Мнимые наследники"), 1785; Меркурий — "*Castore e Polluce*" ("Кастор и Поллукс"), 1786, обе Дж. Карми; Пальмора — "*La Vergine del Sole*" ("Дева солнца"), 1788; Домицио — "*Cleopatra*" ("Клеопатра"), 1789, обе Д. Чимарозы.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, ч. 3, оп. 111, д. 56382; оп. 113, д. 60618.

Лит.: АДИТ 3; МА 2.

*Е. С. Ходорковская*

**ЖЕРНОВИК** — см. *Ярнович И. М.*

**ЖИБЕР** (Giber) Поль Сезар (1717, Версаль — 1787, Париж), фр. композитор и учитель пения, образование получил в Италии. В Париже приобрел известность как автор комических опер, из к-рых одна ("*Les Trois sultanes, ou Soliman Second*" — "Три султанши, или Солиман Второй", 1761) не сходила со сцены до самого конца века. Положенная в ее основу комедия Ш. С. Фавара стала прообразом для многочисл. "турецких" опер и *зинг-шпилей*, включая произв. К. В. Глюка и В. А. Моцарта. В СПб это творение было впервые показано *Французской придворной оперной труппой* в 1765, а затем как фр. "комедия с ариями, хорами и балетами" мн. раз шло на городских сценах в 1791 — 96 (орк. партии в ЦМБ). Рус. версия "Трех султанш" появилась на сцене в 1798, скорее всего, с музыкой Э. Ванжуры. Ж. удачно сочетал технику итал. школы с мелодикой фр. водевиля, рондо, романса. Модуляции в параллельный минор, разложенные аккорды, мелодические ассоциации с Ж.-Ф. Рамо и ранним А.-Э.-М. Гретри — все это придавало его стилю тонкую, м. б. чуть старомодную, привлекательность, особенно ощутимую в конце века.

Лит.: АДИТ 3; Grove; ИРМ 2.

*А. Л. Порфирьева*

**ЖОРЖ** (George) Себастиан, Георг и Себаст (1-я пол. 18 в., ? — 1796, ?), инстр. мастер нем. происх. (орган, фп.), композитор, дирижер, преподаватель игры на клавишных. Занимался продажей клавишных, струн. смычковых инструментов, нот.

Имеются сведения о его работе в СПб в 1776. Значительную часть жизни провел в Москве, куда приехал до 1768. Его сын — органист и пианист И. Жорж (1771 — после 1836). Инструменты с клеймом Ж. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 30 авг. 1776): "У клавирного мастера и композитора Себаста Георги, живущаго в Биллеровом доме по Адмиралтейской ул., продаются изрядные скрыпицы, басы, фортепианы новаго изобретения, кои Аглинских гораздо превосходят, также новыя музыкальня ноты, и очень хорошой чистой рейнвейн".

Лит.: СПб. вед. 1776. Прибавл. 30 авг., 2 и 6 сент.; Финдейзен 2; Ройзман.

*В. В. Кошелев*

**ЖУРАВСКИЙ** Федор, Федор Абрамов Журавль, Журавлев (? — ?), прив. певчий, потом уставщик (1720 ? — 1741). Взят из Крутицкого архиерейского дома ко двору в царствование Петра I. С 1720 служил певчим при царском дворе. В 1721 отбывал наказание. 4 июня 1721 во время пребывания Петра I в Ревеле (ныне Таллин) было "дано певчаго Федора Журавскаго, который в каторжной работе в Ревеле, жене его Федосье, Христовой дочери, в милостыню 15 рублей" (Сб. выписок..., 93). В 1725 возвратился в архиерейские певчие. В 1731 вновь оказывается при дворе уже в качестве придв. уставщика, жалованье получает 80 р. В 1741 по старости пострижен в монашество в Киево-Печерскую лавру. В 1753 ему определена пенсия как бывшему певчему Петра I. В собр. певческих рукописей Оружейной палаты хранится партесный сб., на одном из поголосников к-рого есть надпись: "Писал певчий Федор Журавлев" (РГАДА, ф. 396, оп. 2, д. 3742).

Арх.: РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; ф. 96, оп. 3, д. 50, л. 24; ф. 248, оп. 58, д. 2763.

л. 80 — 83; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 2, л. 42; д. 11; ф. 796, оп. 11, д. 425; оп. 13, д. 184, 185; оп. 22, д. 157; оп. 25, д. 233.

Лит.: Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. М., 1872. Т. 2; Чудина

И.А. Чудинова

### ЖУРНАЛЫ (русские) И МУЗЫКА.

Первым петерб. (и вообще рус.) журналом были "Примечания на Ведомости", изд. Академией Наук в 1728 — 42 (с перерывом; с 1729 выходил также на нем. яз.). Первая в этом журнале статья о музыке увидела свет в 1738. С этого времени и до конца века — сначала изредка, а затем более часто — петерб. журналы помещали материалы, так или иначе связанные с музыкой. Самостоятельного муз. журнала в СПб (как и в России) до 19 в. не было; в сер. 90-х гг. сформировалась нотная периодика (см. *Журналы нотные*).

"Музыкальные" материалы, публ. в рамках петерб. журналов, разнообразны. На их характер влияли, естественно, и особенности исторического периода, и специфические черты муз. культуры тех или иных лет, и тип журнала, и вкусы изд. Диапазон простирался от информации о событиях с участием музыки до рассмотрения ее в сфере ведущих наук, от муз.-бытовых зарисовок, подчас нарочито приземленных, до рассуждений о высокой духовности муз. иск-ва. К музыке ведут страницы журналов, посв. фольклору, поэзии, литературе, театру. С ней сопрягаются мысли о нац. особенностях культуры, рус. человека. Все эти данные чрезвычайно важны. Факты муз. жизни (прежде всего петерб.), место музыки в соц. действительности столицы и в ряду др. иск-в, отклики и столкновения т. зр. по поводу явлений муз.-театрального, конц., муз.-творческого порядка (здесь зрели зерна муз. критики) и мн. др. — все это открывается при знакомстве с жур-

нальной периодикой более чем 200-летней давности, делая ее (наряду с газетной периодикой — см. "*Санктпетербургские ведомости*") одним из осн. источников сведений о муз. культуре СПб 18 в.

В общем объеме журнальных текстов доля "музыкальных" страниц скромна. Причем речь о музыке чаще всего заходит попутно — при описании бытовых сцен, празднеств, церемоний, театральных спектаклей, нар. обрядов, при изложении мифологических сюжетов, мыслей об иск-ве в целом, при характеристике лит. персонажей, откликах на игру актеров; ее привлекают, чтобы высмеять моду, осудить засилье иностранных трупп и т.д. Самоценность музыки как таковой подчеркивается, как правило, в рассуждениях самого обобщенного плана, отвлеченных от конкретной действительности. А в повседневной практике исключительно редкое звучание определенного муз. произв. побуждало взяться за перо. Зато распространено было пренебрежение "частностями": хроникер мог "забыть" привести назв. исполнявшейся оперы, не упомянуть авторов (особенно часто игнорировался композитор). Применительно же к инстр. или камерно-вок. музыке это было обыкновением — ни назв. такого рода произв., ни их авторы не упоминались. Как правило, отсутствовали оценочные суждения о музыке, в лучшем случае они ограничивались одним-двумя самыми общими эпитетами. Иногда оценки давались косвенно (напр., о популярности песенной мелодии свидетельствует публ. новых стихов на данный "голос").

Указанной выше первой статьёй о музыке была обширная статья акад. Я. Штелина "Историческое описание онаго театрального действия, которое называется опера" (Прим. на Вед., 1738, ч. 17 — 21, 33 — 34, 39 — 49). Она входила в ряд публ. журнала о театре ("О позорищных

играх или комедиях и трагедиях" — 1733, ч. 44 — 46; "О пользе театральных действ и комедий к воздержанию страстей человеческих" — 1739, ч. 85 — 86; "О немых комедиантах у древних" — 1739, ч. 87), как и они, преследовала просветительские цели. Характерно, что первый же "музыкальный" материал посвящался жанру оперы — наиб. актуальному, "весомому" в муз. культуре СПб 18 в. С оперой в дальнейшем связано множество журнальных публ., однако тип "ученой" статьи, предложенный Штелином, широкого распространения не получил и представлен в более поздние годы единичными образцами (см. *Наука и музыка*).

Ценные для нашей темы страницы содержит др. журн., более поздний, — журн. АН "Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие" (1755 — 1764; назв. варьировалось). Музыка упом. уже в "предуведомлении" к изд., причем включена в перечень общественно-полезных явлений.

Линию науч. (науч.-популярных) публ., необходимых в академическом журнале, продолжают "Письмо о производимом действии музыкою в сердце человеческом" (1756, июль; характерно для 18 в., что автор не назван — скрылся за инициалами "С.П."; вероятно, это С. А. Порошин), "Фридерика Палмквиста история о мусике переведена из Шведской Академии Наук..." (1760, апр.), "Обстоятельное изъяснение системы знаний человеческих..." (1763, авг., пер. из Ж. Д'Аламбера), в последней статье речь идет и о музыке (см. *Наука и музыка*).

Журнал регулярно сообщал о придв. празднествах (упомянув и музыку). Иногда касался музыки в объявлениях. Так, в "Известии о новоучреждаемой школе при Санктпетербургской немецкой церкви Святого Петра Апостола" была развернута программа обучения, включавшая сведения и о художественном образовании.

Журнал помещал информацию о заруб. муз. новинках [в апр. 1763 сообщалось о выходе во Франции "Писем о французской музыке" Ж.-Ж. Руссо и его же комической оперы "*Le Devin du village*" ("Деревенский колдун"), а также "Элементов теоретической и практической музыки в соответствии с принципами г-на Рамо, объясненными, развитыми и облегченными г. Даламбером"]. Встречаются фольклорные материалы (это характерно для мн. журналов).

"Ежемесячные сочинения..." объединили лит. силы столицы, явились, по существу, первым изд., "в котором русские писатели стали переходить от рукописных форм литературной деятельности к печатным, в котором литература стала фактом публичным, общественным, а не кружковым, интимным" (Б е р к о в, 102). Это имело существенное значение и для музыки, для жанров, объединявших музыку и литературу. В журнале печатались М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков, М. М. Херасков, Я. Штелин и др. В первый же год изд. развернулась полемика. В ст. "О качествах стихотворца рассуждение" (май) содержатся нападки на поэтов, культивирующих не "учительные" жанры, а "увеселительные" — любовные песенки, мадригалы, стансы и т.п. Автор хотел видеть в литературе гражданина, искоренителя пороков. Г. Н. Теллов выступил оппонентом.

Сравнивая науки и иск-ва, он говорил, что если первые обращаются к пользе, то вторые — "иногда к пользе, а иногда и к единому увеселению" (1755, июль, 1). Защищая любовные песенки, он утверждал закономерность, естественность их появления, т. к. любовь — сильнейшая, неподобная страсть.

Были в журнале материалы, связанные с музыкой непосредственно. В марте 1756 Сумароков откликнулся на постановку своей оперы "*Цефал и Прокрис*", высоко

оценив композитора Ф. Арайю и исполнительницу гл. жен. роли Е. О. Белоградскую. Сумароков утверждал идеал драматически насыщенного иск-ва. В том же номере журнала он прямо высказал это в строках "Мадригала": "Я в драме пения не отделяю / От действия никогда..." (Там же, 273).

В 1759 в СПб (впервые в России) появились частные журналы. Изд. такого рода были очень недолговечны — большинство существовало не более года, — однако на смену ушедшим возникали новые. Не скованные академическими традициями, жанрами и официальными руководителями, частные журналы были непосредственнее связаны с действительностью, смелее и свободнее высказывали самые разные т. зр.

В 1759 выходил журн. Сумарокова "Трудолюбивая пчела". Большинству его материалов был присущ сатирический тон. В этом тоне Сумароков (именно он являлся осн. автором журнала) писал и о музыке. В сатире "О неестественности" (апр. вып.) высмеиваются показательные, фальшивые чувства в жизни и на сцене итал. оперного театра. В нояб. книжке журнала объектом сатиры становится не только театральное действие (скорее всего, комическая опера или *интермедия*), но и слушатели-простолюдины, пришедшие в театр, чтобы под веселую музыку распить бутылку-другую. Досталось в "Трудолюбивой пчеле" и дворянскому образу жизни. Высмеивается увлечение танцевальным иск-вом, музыка часто предстает как атрибут праздного, бездумного, бессмысленного существования. Колоритные "зарисовки с натуры" были новым явлением в рус. журналистике. Выпады в адрес итал. оперы, как и чисто развлекательных нар. зрелищ (особенно первое), осмеяние "благодарных" любителей музыки стали характерным явлением столичной журналистики более поздних лет. За этим стояло требовательное отно-

шение к иск-ву как источнику просвещения и средству воспитания.

Сумароков печатал и стихи, в частности — предполагавшие исполнение с музыкой.

Пятилетие 1769 — 74 ознаменовалось для СПб "бумом" в области сатирической журналистики. После почти 10-летнего перерыва толчок, данный журналом *Екатерины II* "Всякая всячина", вызвал к жизни порядка 15 выходящих параллельно или сменяющих друг друга периодических изд. подобного рода. На их страницах речь заходит и о музыке, и о театре. Понимая просветительную и воспитательную роль театра, облагораживающее воздействие музыки, авторы мн. журнальных статей в то же время подчеркивали, что далеко не все зрители и слушатели ценят в них эти достоинства. В стихотворной форме на страницах журн. "И то и сию" (1769) об этом говорилось так (февр., 7-я неделя):

Полезен ли театр, и чистит ли он нравы,  
Иль только что одне приносит нам забавы...  
Для умных служит он к познанию вместо врат,  
Для глупых игрище, гульбище и разврат.

О поверхностном отношении к театру писала и "Всякая всячина" (1769): "Наше дворянство и большая часть молодых господ говорят всегда, что они великие охотники до феатральных представлений, и почитают себя в том знатоками" (420). Однако, утверждается далее, это все показное, и посетителей очень мало волнуют идеи пьесы, судьбы героев, мысли драматурга. Все внимание сосредоточивается на поведении артистов, их костюмах. Больше всего зрители любят *балет*. Но, опять-таки, в большинстве своем они не интересуются сутью спектакля и "забавляются только кривляниями и прыганьем какого-нибудь искуснаго танцовщика, не помышляя о причине онаго". Вывод из этих рассуждений аналогичен мысли при-

веденной выше эпиграммы: "Тот, который с рассуждением на все взирает, доходит до подлинной причины каждой вещи и пользуется тем", что касается остальных, то "какое удовольствие может музыка принести глухому и как приятнейшие места могут слепому понравиться?" (424). 2 типа отношения к театру противопоставлены в журн. "Пустомеля" (1770): положительный герой "почитал театр истинною школою не только для молодых людей, но и для стариков" и не следовал примеру тех, "которые в театр затем только ходят, чтобы посмеяться" (кн. 1; цит. по: Берков, 275). В соответствии с таким подходом изд. (им был Н. И. Новиков) помещает в журнале отклики на театральные явления, представляющие собой, по существу, "первые театральные рецензии в нашей прессе" (в отличие от хроникерских заметок, публиковавшихся в периодике прежде; см.: Там же, 272).

Предъявляя высокие требования к театру, Новиков исходил из убеждения в многосторонней талантливости русских. "Русские люди в разсуждении наук и художеств... столько ж имеют остроты, разума и проницания, сколько и французы, но гораздо более имеют твердости, терпения и прилежания", — утверждал участник диалога, опубл. в новиковском журн. "Кошелек" (1774). "Если посмотреть, — продолжал он, — на скорыя успехи, каковыя Россияне в разсуждении наук и художеств оказали, то должно будет заключить, что в России науки и искусства придут в совершенство гораздо в кратчайшее время, в какое доведены они были во Франции" (46 — 47). Такой настрой имел реальную почву, что подтвердил, напр., последовавший в ближайшие годы подъем рус. музыки (прежде всего оперы).

Муз. иск-во подчас присутствует в журналах в пасторально-мифологических сюжетах, трактуясь то вполне серьезно, то в комических тонах.

Стойкий объект сатиры в петерб. журналах — танцевальное иск-во и мода на него. "...Учителя танцования во многих домах принимаются лучше, нежели люди, разумеющие словесные науки; но полное те господа, которые сие делают, имеют разум в ногах, а не в голове, так, как и многие танцевальные учителя", — иронизировал журн. "И то и сие" (1769, апр., 14-я неделя). Помещая пер. "из сочинений Г. Волтера", журн. "Трудолюбивый муравей" (1771) предлагал читателям такие строки о некоем г. Кашемире: "Слава искусств состояла у Кашемирцев только в руках и ногах. Многие молодые люди с несовершеннейшим искусством умели продергивать одну ногу чрез другую при бряцании Мусикийских гласов" (178).

Журнальные страницы свидетельствуют о том, насколько широко была распространена музыка в петерб. домах. Однако указывают они при этом и на обратную сторону моды. "У Мемнона бывает музыка и играют лутчие музыканты, — сообщает (используя вольтеровский персонаж) журн. "Смесь" (1769). — В то время Мемнон сидит в креслах, и кажется, что слушает со вниманием: однако же он не понимает музыки и все его удовольствие в том только состоит, что другие думают о нем, как о славном музыканте" (л. 16, 124). Осмеянию подвергаются модники-щеголи, для к-рых иск-во лишь средство выделиться. Вот один из них: причесанный парикмахером-французом, он вертится перед зеркалом, репетирует разные поклоны, "танцует и насвистывает новые минуеты" (И то и сие, 1769, июнь, 23-я неделя).

В ряде журнальных публ. сопоставляется музыка "простого народа" и та, что предназначена для "благородных особ". Цели сопоставления могут быть разными. В басне "Прохожие" (Трутень, 1769, л. XIV) даны 2 муз. зарисовки. С одной стороны, это трое бредущих по дороге мужичков:

Тот в рог трубит всей силой,  
Другой под голосок унылой  
Подладя пел,  
На Русском песню пел языке,  
Последний в такту шел  
И горло драл, басил, хрипел.

С др. стороны — раздающаяся на реке  
"благородная музыка":

...гобои, флейты тут,  
валторны и фаготы,  
Игральщики на них в руках держали ноты;  
Певцы поют,  
Пловцы плывут,  
Гребцы гребут...

Видя это, один из мужичков рассказы-  
вает о др. диве — о роговом оркестре  
своего господина. Рогов в нем

Не три, не пять, а всех десятка с два:  
Великие рога, их держат ножки,  
Рога средние и маленькие рожки...

В заключение автор подчеркивает, что  
хотя барская музыка и искуснее, и замыс-  
ловатее, чем простонародная, но обеспе-  
чена они усилиями тех же рус. мужиков:

А труд, спроси-ка, чей?  
Рожечных ковачей.  
Я думаю они, когда рога ковали,  
Не пот, а кровь свою ручьями проливали...

Того же рода сопоставление, но с  
"примирающим" выводом — в басне "Гу-  
док и скрипка" (Полезное с приятным,  
1769, полумесяц 9). Эти инструменты ока-  
зались в "боярском доме", где все внима-  
ние было отдано скрипке, к-рая

Прослыть искусно умела:  
Она манеры Римски разумела,  
С приятностью играла,  
На голос все прелестно поднимала.

Иной оказалась судьба др. инструмента:

Гудок же наш все попросту гудил,  
Старинны песенки играл,  
К рожку, к вольнке подставал  
И в пляску русскую вводил.

Слушать его не захотели. И гудок  
решил переселиться в деревню, где его  
песенкой "всяк похочет веселиться", где  
он будет "во знати" (цит. по: Л и в а н о -  
в а 1, 360).

"Не претендуй на большее, чем тебе  
отпущено природой" — к такому выводу  
приводит басня.

Значительно реже, чем в связи с бара-  
ми и крестьянами, говорится о музыке в  
др. слоях населения. Один из примеров —  
в "Парнасском щепетильнике" (1770), где  
упом. духовные канты, "которые весьма  
часто пропеваются в подьяческих бесе-  
дах" (6).

Получает развитие фольклорная тема.  
Выделяется вниманием к фольклору  
журн. "И то и сию", содержащий нар. пес-  
ни, пословицы, загадки, описания (часто  
стихотворные) старинных обрядов, празд-  
ников, примет и поверий. Такая особен-  
ность журнала легко объяснима: его изда-  
вал М. Д. Чулков.

Нар. обрядам уделил внимание Новик-  
ов в своей "Древней российской вивли-  
офике..." (1773 — 75). В его журн. "Коше-  
лек" (1774, л. VI) помещена комедия  
"Народное игрище", предусматривающая  
муз. вставки: песни "Подпили-пили две  
невестушки, подвеселились две голубуш-  
ки", "Не сон ли мою головушку клонит,  
не дрема ль валит", "Чарочка-каток,  
покатися в роток", "Голова ль ты моя голо-  
вушка".

С конца 60-х гг. стали появляться пес-  
ни "на голос" — т. е. стихотворения, к-рые  
следовало петь на указанный широко-  
известный мотив. Журн. "Смесь" (1769,  
л. 38) поместил песни "Где в печали мне  
сей скрыться" и "Чем прерву свое му-  
ченье" — обе на мотив "Ах, почто тиран  
неверный". Год спустя "Трутень" (1770,  
л. IV и V) выполнил просьбу неизв. чи-  
тателя, приславшего для публ. песни  
"Любовь меня пронзила" (на голос "До-  
стигнувши тобою желанья моего") и "На-

прасно лишь стараюсь" (на голос "Отчаянье с тоскою терзают страстной дух"). В 1771 "Трудолюбивый муравей" (№ 26) напечатал "Песнь духовную" (на голос "Господи! кто обитает"). Публ. эти были анонимными. Особенно широко песни "на голос" распространились в более поздние годы.

Петерб. журналы последней четв. 18 в. обнаруживают в интересующей нас области и количественный и качественный рост. Выделяется ценной информацией академический журн. "Собрание новостей" (1775 — 76, назв. варьировалось). В нем подробно описаны празднества по случаю заключения мира с Оттоманской Портой, устроенные на Неве *Академией художеств* (немалое место в них заняла музыка; см. 1775, окт.). Обстоятельно рассказано о празднике по тому же случаю в *Воспитательном обществе благородных девиц* (большая программа включала, в частности, подготовленную воспитанницами комическую оперу "*La Rosière de Salency*" — "Избранница из Саланси" А.-Э.-М. Гретри). В празднике участвовало ок. 600 воспитанниц (Там же). Аналогичный праздник провели 400 кадетов *Сухонутного шляхетного кадетского корпуса*. Как сообщил журнал, на открытом воздухе было устроено нечто вроде вращающейся сцены, на к-рой состоялось 4 представления: некая пасторальная опера, балет "Триумф Благоденствия", "воинская симфония", при звуках к-рой "Рыцари бегали, показывали свое проворство" (Там же, 41), а также комедия с пением и танцами. И в дальнейшем журнал давал подробную информацию о такого рода празднествах, описывая и их программу, и оформление, и реакцию зрителей-слушателей.

Помещал журнал информацию иного рода. В нояб. книжке за 1775 напечатано "Уведомление о Словаре Художеств, каков может быть выбран и сокращен из

Энциклопедии". "Различные художества в России, к удивлению всего ученого Света, распространились в краткое время с невероятным успехом". Следовательно, необходим "Словарь, с помощью которого любители художеств могут снабдить себя довольными знаниями" (91). Предполагалось популярное, недорогое изд., основанное на иностранном материале и содержащее разъяснение наиб. употребительных слов и понятий из области поэзии, театра, живописи, музыки, архитектуры и др. иск-в. В приведенном словнике к музыке имеет отношение ок. 20 слов. Видное место занимают назв. жанров (опера, комическая опера, балет, симфония, соната, кантата, песня). Появляются такие термины, как мелодия ("приятный зык или голос" — т. е. напев), гармония ("согласие, стройство"), диссонанс ("противогласие"), пассаж ("примечательное место в чтении или в музыке"). Ария понимается широко — как "песня, голос". Интересно задуманное изд. не осуществилось. В апр. 1776 опубли. "Из Метастазия Италианского Сочинителя. Победа славы" — пересказ либр. П. Метастазия "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе", в янв. 1778 опера Дж. Паизиелло была поставлена в СПб). Сообщалось о новых муз. инструментах.

В петерб. журналах последней четв. 18 в. ведущее место быстро занимает тема оперы, оперного спектакля. То же "Собрание новостей" сообщало в нояб. 1775 (с пометкой "Санкт-Петербург. Октябрь"): "Некоторое благородное общество, имеющее вкус, охоту и таланты к театральным представлениям, согласилось для удовольствия публики, и не менее для собственной похвальной забавы, представлять на здешнем придворном театре Французския Трагедии, Комедии и Комико-Оперы". Названы имена тех, "кои уже видимы были в представлении". Сообщается, что "в оркестре, составленном также из Бла-



городных особ, между прочими на клавицимбалах играла Госпожа Баронесса Черкасова, урожденная Принцесса Курляндская" (25 — 26). В 1777 "Санктпетерб. ученые вед." (№ 8 и 9) откликнулись на вышедшую за неск. лет до того кн. "Досуги, или Собрание сочинений и переводов г. Михайла Попова", специально остановившись на опере "Анюта" — первой рус. комической опере. В соответствии с традицией того времени автор отклика сосредоточил внимание на лит. тексте, ни слова не сказал о музыке, и все же перед нами оперная рецензия. Отмечается, что опера Попова "представлена в первый раз в Сарском селе Придворными Певчими Августа 26 дня 1772 года". Подчеркивается, что "сверх изрядного ее <оперы> расположения и приятности слога, принадлежит ей честь первенства в сем роде Стихотворений на нашем языке". Высказываются критические замечания о речи персонажей: Анюта "разговаривает и мыслит благороднее, и больше приятнее, и правильным наречием, нежели сколько могло позволить ее крестьянское воспитание", крестьяне же "разговаривают хотя и справедливым своим наречием, в отдельных провинциях употребляемым, но для Оперы сие наречие кажется нам несколько дико" (№ 8, 63 — 64). С оперной темой связан еще № 5 "Ученых вед.", содержащий отклик на только что опубл. (в связи со спектаклем в придв. театре) пер. оперы Метастазии "Nitteti" ("Ниттети").

В 1-м номере "Ученых вед." (1777) отмечается: "Наступили в России дни златые: цветут Науки и Художества: появляются Российские Орфеи, Архимеды, Птоломеи..." (11). Стремясь благотворно воздействовать на этот процесс в своей, лит. области, журнал заявил, что "одно из главнейших намерений" его — "критическое рассмотрение издаваемых книг". Указана цель: "Не желание оуждать деяния

других нас к сему побуждает, но польза общественная" (5). Этот подход ощущается и в статье о "Досугах" М. И. Попова (№ 8) — умной, дельной, уравновешенной (высокая оценка дана, в частности, песням Попова). Журнал привлек внимание читателей к переведенной с нем. яз. кн. "Описание всех в Российском Государстве обитающих Народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений..." (СПб., 1776). Для любителей такого рода литературы сообщалось, что в книге говорится об обычаях этих народов "при столах, во время бесед, на родинах, на свадьбах и погребениях; о увеселениях их и забавах; о богослужении языческих народов, о богах их, о празднествах..." (№ 14, 109).

Схожий круг тем затрагивал "Санктпетерб. вестник" (1778 — 81). Как и "Ученые вед.", журнал имел раздел, посвященный новым книгам, также уделял внимание оперным текстам (забывая подчас упомянуть и композитора, и драматурга). Кроме того, помещалась информация о театральных спектаклях, концертах, маскарадах и т.п., изредка — материалы о театральном прошлом, об областях, смежных с музыкой, о фольклоре и пр. В 1-м номере одна из статей посвящена Сумарокову. "Начал он любовными песнями; нежность, сладость оных и все дотоле неизвестные в России красоты стихотворства сделали его имя известным", — отмечает автор. Называя оперы Сумарокова "Цефал и Прокрис" и "Альцеста" и даже указывая имена композиторов, он подчеркивает, что "обе сии оперы многократно представляемы были на театре и заслужили сочинителю великую похвалу" (44 — 45).

В авг. 1779 опубл. "Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года" с продолжением в сент. ("О русских танцах и театральных в России балетах"). Это пер. труда Штелина, в к-ром приводятся ценные сведения

ния о музыке, муз-тах, балетах, танцовщиках, театральных труппах и т.д.; особый раздел посвящен театру. Отразились в журнале полемика, возникшая вокруг оперы А. О. Аблесимова "Мельник — колдун, обманщик и сват" (ее триумфальный успех начался сразу после премьеры в 1779). В июне 1780 была опубл. "Сатира первая" В. В. Капниста, к-рый включил Аблесимова в "Ослиный собор" поэтов, брэнчащих без всякого смысла, за что в сент. получил резкую отповедь на тех же страницах (впрочем, ред. журнала стала на сторону Капниста). Время от времени в "Санктпетерб. вестнике" появлялись стихи Г. Р. Державина (без подписи) — и торжественно-звукоподражательные ("Глагол времен, металла звон"), и простые, типа песенок ("застольная песня" "Кружка", распевавшаяся в веселых компаниях). "Легкая поэзия" (широко распространявшаяся с музыкой) не только публиковалась, но и защищалась журналом. "Сочинитель маленькой приятной песенки или плавных любовных стихшков больше заслуживает имя стихотворца, нежели творец предлинных пухлых од и нелепых эпических поэм", — утверждалось в янв. номере 1781 (47). Связи поэзии и музыки подчеркивались в любопытном рассуждении "Географическое описание стихотворства и других в свойстве с ним находящихся наук" (февр. 1781): "Государство Стихотворства велико и довольно населено. С одной стороны граничит оно с государством Живописи и с другой с государством Музыки". Внимание путешественника привлекает "окалдованный великолепный замок, называемый Оперою. Основатель онаго был некий славный Италианский волшебник, — сначала перенесен сей из Италии во Францию, ныне же и в других местах есть..." (98 — 99 и 101 — 102).

Серьезные науч. статьи, связанные с музыкой, появлялись в журналах не час-

то. Ряд их опубликовали "Академические известия". В обширной "Истории о математике" (авг. 1779) в один из разделов этой науки помещена музыка и излагаются данные муз. акустики. Годом позже тот же журнал напечатал науч. работу (решение задачи, предложенной АН), содержащую любопытные параллели между звучанием голоса и муз. инструментов (см. *Наука и музыка*). На страницах "Академических известий" можно встретить и чувствительную песню "на голос" ("Все тщетно, как я ни старался" на голос "Чтоб мог я часть оплакать люту!"); 1781, июль).

Неск. таких песен опубл. в журн. "Модное ежемесячное издание" (СПб., 1779, февр.): "Время радостей промчалось", "Мне злой рок готовит муки" (обе на голос "Долго ль будет жить несчастной?"), "Ты страстной взор являешь" и "Солнце в ясный день сияет" (обе на голос популярных фр. песенок "A quels maux tu me livres?" и "Lison dormait dans une boscage"). В целом все же петерб. журналы не столь широко представляли подобные произв., как моск.

Журн. "Утренний свет" содержит редкие для 70-х гг. страницы о музыке как носителе духовного начала (это своего рода предвосхищение карамзинской прозы). В повести "Путешествие добродетели" (1778, июнь) говорится о силе воздействия музыки на людей, об эмоциональном отклике, к-рый она рождает в их душах. Герои повести "ни к единому удовольствию столь чувствительны не были, как к музыке" (172), прежде всего строгой и возвышенной.

Свою т. зр. высказал спустя неск. лет журн. "Утро", издававший П. А. Плавильчиковым (1782). В август. номере была опубл. его ст. "Рассуждение о зрелищах" — плод размышлений о театре, драматургах, актерах — современных ему и минувших эпох. Отдавая все симпатии

драм. театру и его жанрам, автор, по сути, не признает муз. театра. Музыка кажется ему лишним, мешающим компонентом спектакля (позже Плавильщиков занял уже не столь крайнюю позицию).

В том же журнале в мае была напечатана басня "Быль", повествующая о сынке богатых родителей, к-рый промотал свое состояние на модные увлечения. Выучившись музыке, он стал хорошим скрипачом, но влачил нищенское существование. Имя его — Балбес — и весь тон рассказа раскрывают сатирический подход автора к герою, хотя тот, как видно, в своих заграничных странствиях всерьез занялся музыкой, ничего не жалея для нее.

Корит Балбеса его благоразумный друг. Симпатий в этой басне не вызывает ни один, ни др. персонаж. Произв. это отражает имевшие место в жизни явления и взгляды.

Оперная тема затрагивается в "Собеседнике любителей русского слова" (1783 — 84). В одной из заметок задета новая опера М. А. *Матинского* и В. А. *Пашкевича* "*Санктпетербургской гостинной двор*". Она имела огромный успех, но автор дает понять, что истинные ценители иск-ва придерживаются иного мнения: если зрители "при представлении Гостиного двора... утрудилась от биения ладошами", то знатоки "начали свистать и вышли из театра с великим смехом" (1783, ч. 10, 148). Иронический тон имеет фрагмент повести, помещенной в др. номере журнала, — есть основания видеть в нем намек на несурзность, часто встречающуюся в операх, когда ситуация требует быстрых действий, а персонажи лишь говорят (поют) об этом, но ничего не предпринимают. Описывая пожар на одном из дворов, автор говорит о своем сочувствии к хозяину, а затем и об удивлении: "...я увидел самого того хозяина, о котором я столько печалился, стоя на крыльце поющего. Удивление сделало, что я до

последней ноты голос (т.е. напев. — А.К.), который он пел, затвердил". И далее приводится нотный пример (уникальный случай в лит. практике 18 в.) — мелодия с текстом, содержащим призыв к действию (ч. 7, 28 — 30).

Ряд выпадов в адрес муз-тов имеется и в др. журналах тех лет. Эпиграмму "Дурному музыканту" написал Ап. Майков (журн. "Лекарство от скуки и забот", 1786, № 4, 22 июня):

Орфей когда играл,  
К вниманию древа и камни возбуждал;  
А наш Орфей когда играет,  
Людей во камень претворяет.

Журн. "Беседующий гражданин" (1789, июль) поместил стихотворение "Кастрат":

Не знаю, где-то пел Кастрат,  
Кто б ни был, все его хвалили —  
Тогда ему был всякой рад;  
Одна из дам, тут кон были,  
Сказала: славно он поет,  
Однако в нем чего-то нет.

Естественно, задета здесь была итал. опера (пение кастратов осудил и Плавильщиков в названном выше "Рассуждении о зрелищах").

Театру (в т.ч. муз.) было посвящено особое периодическое изд., начавшее выходить в 1786 (см. *Российский театр*, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений).

Постановка в 1786 первой комической оперы Екатерины II "*Февей*" (музыка Пашкевича) нашла отражение в журналах. В июле "Новые ежемесячныя сочинения" опубликовали своего рода стихотворную рецензию, выполненную в стилизованной манере и напечатанную за подписью "Стихоткач Телемахидин" (т. е. как бы от имени В. К. *Тредиаковского*). Подчеркивается обращение автора оперы к рус. театру — вопреки распространенному в СПб увлечению чужеземным иск-вом. При сравнении с итал. оперой

предпочтение отдается "Февею". "Рецензент" (возможно, Н. П. *Николев*) считает, что "Февей" послужит образцом для рус. комической оперы (словно забыв о существовании "Мельника" А. О. Аблесимова — М. М. Соколовского, "Несчастия от кареты" Я. Б. Княжнина — В. А. Пашкевича, "Санктпетербургского гостиного двора" М. А. Матинского — В. А. Пашкевича, "Сбитеньщика" Я. Б. Княжнина — А. Буланты и др. произв. этого рода; см. также *Русская комическая опера*). Характерен для того времени подход к опере как чисто лит. жанру: подчеркивается, что оперу красят слова (текст), а не музыка.

На опере "Февей" остановил внимание и журн. "Зеркало света" (1786 — 87) — сообщил о ее изд., дал краткий отзыв. Ни словом не коснувшись музыки, автор отзыва с позиций литератора-драматурга отметил лишь "увеселение" зрителей "кстати вводимыми переменами и прерывающими действие балетами" (1786, № 15, 358). Журнал помещал информацию о публ. др. оперных текстов, об исполнении музыки во время торжественных церемоний. В 1787 опубл. "достопамятное сказание", связанное с музыкой, — о том, как фр. король Франциск I послал тур. султану Солиману "несколько отменно искусных музыкантов". Султан "слушал со всем своим придворным штатом три концерта, но примечая, что сие приятное согласие умягчало сердца предстоящих и укрощало воинский дух... одарив щедро музыкантов, прогнал их прочь, приказав наперед разбить в мелкия части все инструменты" (№ 86, 546 — 47).

Журн. "Утренние часы" (1788 — 89) поместил рассуждение "Публика", в котором подчеркнул, что она "есть строжайший и тончайший всех вещей ценитель". "Однако ж, — добавляет автор, — часто случается, что какая-нибудь ни к чему годная песенка или ругательные стишки забавляют ее целый год" (1789, янв., 202 — 203).

"Сколько Стихотворцев и Музыкантов повреждают свой мозг для ее утешения!" — отмечено далее. Хотя журнал и отозвался резко о песенках, ему случалось публиковать их. В то же время, напр., негативная характеристика шулеров усугубляется дополнительным штрихом — они "увеселялись шумною музыкою и песнями фабричных" (1789, февр., 74; это, видимо, одно из ранних упоминаний фольклора данного слоя столичных жителей). Вполне традиционно включена музыка в набор вещей, необходимых молодому вертопраху (1788, июнь, 155):

Все знания и все науки отменяй,  
Одне лишь басенки и пустоши читай.  
Люби лишь оперы, комедии, романы,  
Стихами наполняй любовными карманы.

В иных, вполне доброжелательных тонах говорится о музицировании в оде "К Евтерпе" ("Пой, Евтерпа дорогая! / В струны Арфы ударяй"). Написавший это стихотворение Державин позже указывал, что он имел в виду М. Л. *Нарышкину*.

Новые веяния в литературе отразились и на муз. страницах журналов. В манере, знаменующей наступление новой эпохи, написана, напр., ученая, казалось бы, по назв. ст. "Изобретение лиры и пения" (Новые ежемесячныя сочинения, 1788, авг.). По существу, это идиллическая пастораль, как бы фрагмент сентиментальной повести, где "юная пастушка... оставляет свою хижину", "дабы быть свидетельницею красоты полей, рососою покрытых, и услышать в ближней дубраве согласные хоры птиц". Она долго внимала птицам, "потом сама подражать покусилась. Тогда из уст ея полилося восхитительное согласие..." Так возникло пение. Что касается лиры, то ее сделал "младый пастух", случайно коснувшийся однажды тетивы своего лука, к-рая издала "некоторый приятный звук". С помощью богов он сумел преобразовать лук в муз. инструмент

и вторил на нем пастушке. "Отроки и девицы научились от них пению и играть на лире" (81 — 88). Тот же журнал в авг. 1794 опубликовал знаменитую песню И. И. Дмитриева "*Столет сизый голубочек*", ставшую эталоном сентиментальной песенной поэзии (первая публ. была двумя годами ранее в "Моск. журнале" Н. М. Карамзина).

Как известно, сентиментализм, с его поэтизацией природы и чувств человека, тяготел к музыке. Взаимопроникновение литературы и музыки, поэзии и музыки стало сильным, как никогда ранее. В полной мере это проявилось на страницах журналов, где музыка посп. мн. строки поэтов и писателей, где она резонировала в тон настроению героев, где она звучала в сознании читателей, неотрывная от напечатанных слов. Особенно характерно это было для моск. журналистики (напомним, что Карамзин, глава рус. сентиментализма, жил и действовал в конце века в Москве). Однако и петерб. изд. испытывали на себе воздействие сентиментализма.

Высшую ступень развития петерб. журналистики в интересующей нас области представляют изд., осуществлявшиеся в 1789 — 93 А. И. Клушиным, И. А. Крыловым, П. А. Плавильщиковым (либо всеми тремя, либо в уменьшенном составе; участвовали также и др. лица). Здесь высказывались самые глубокие и серьезные мысли об иск-ве, его целях и задачах, происходили важные сдвиги в формировании муз. критики, велась самая острая борьба оружием сатиры, наконец, сильнее, чем где бы то ни было в столичной периодике, проявился новый взгляд на музыку как на язык чувств. Здесь поднимались новые темы, затрагивались, развивались, представляли в новом качестве традиционные темы, образы, сюжеты.

В журн. "Почта духов" (Ежемесячное издание, или Ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа

Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами. — СПб., 1789) письмо № 44 представляет собой сатирический рассказ об оперном спектакле. Крылов высмеивает и обычай публики, и нелепость произв. (комической оперы). "Театр есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума", — подчеркивал Крылов (авг., 247 — 248).

Многосторонность подхода к иск-ву, к музыке проявилась в журн. "Зритель" (1792). Регулярно печатались развернутые, программного характера материалы на темы, актуальнейшие для иск-ва и даже выходящие за его рамки. Своего рода декларацией гл. участников журнала явились статьи Плавильщикова "Нечто о врожденном свойстве душ российских" (февр., окончание в апр. под назв. "О врожденном свойстве россиян") и "Театр" (июнь, авг. — окт., дек.) Доказывая существование рус. нац. характера, самобытного рус. иск-ва, автор включает в цепь своих рассуждений и музыку — как нар., так и бытовую и профессиональную. К чисто рус. явлениям отнесена и *роговая музыка*.

Автор говорит о том, что сочинителям (композиторам) следует искать сюжеты прежде всего в своем отечестве и уже этим они будут близки слушателям. Сюжеты, язык, сама музыка должны питаться соками своей земли: "Наша музыка имеет свою унылость и свою веселость". Поэтому есть все основания ожидать, что "искусный сочинитель" создаст "язык сердца", прекрасные произв. "из припасов Русской музыки" (сент., 54). Так была сформулирована эстетическая программа развития рус. комп. школы.

Одним из существенных препятствий на пути рус. музыки сотрудники журнала (как и нек-рые из предшествующих литераторов) считали внедрение в России итал. иск-ва. Борьбе с этим явлением от-

дано в "Зрителе" мн. места. Пишет об этом в названных выше статьях и Плавильщиков. Он осуждает итал. оперу, полагая, что ей "нет нужды ни в здравом смысле, ни в завязке, ни в порядочном расположении, а вся сила замыкается в одной музыке". "Русские зрители, — продолжает автор, — в опере хотят видеть драму правильную и привлекательную, не хотят разговоров по музыке; а слушают с удовольствием к стате помещенные между естественным разговором пения" (дек., 255). Опера без речитативов ("разговоров по музыке") как жанр драм. по преимуществу театра — такой образец выдвигался журналом.

Сатира на итал. оперу содержится и в одном из последних номеров журнала. В соч. "Сон, найденный в старых бумагах моего дедушки" большой фрагмент посвящен описанию фантастического о-ва Иоа, на к-ром оказался герой произв. Из содержания ясно, что Иоа — это Итал. опера. На о-ве все поют, а "кто не поет или, по крайней мере, не изъясняет своих мыслей на каком-нибудь музыкальном инструменте, тот почитается хуже скота". Хотя "все достоинство у иоайцов заключается в одних нотах, они думают, однако ж, что за каждую их ноту должно платить пудами золота". "Тот только у них считается совершенным, кто может сверхъестественными переменаами голоса удивить слушателей..." (нояб., 175). Так было сатирически представлено виртуозное иск-во итал. певцов, чрезмерное увлечение к-рым в рус. столицах затрудняло развитие отеч. оперы.

Помимо значительных по размеру произв. и фрагментов, в "Зрителе" встречаются краткие сатирические "реплики", связанные с музыкой. Так, Клушин делает выпад в адрес комической оперы, к-рая, по его мнению, полна "повторениями, нелепостями". Его коробят сцены, где

он видит "с яндовою в руках четырех пьяных женщин, которые припевают визгливым голосом площадные песни" (сент., 13). Он осуждает исполнителей за нелепое "коверканье, ломанье, дрягание руками и ногами"; актеры отличаются "кривляньем лица и хлопаньем глаз; пением не натуральным, не правильным, грубым и не сносным ни уху, ни сердцу" (февр., 44). Музыка фигурирует как спутник флирта и ширма порока; напр., муж удовлетворен музицированием жены и ее поклонников: "Ты пропела не более шести дуэтов, а я имею бриллиантовый перстень и часы с стальной цепочкой, а ты серьги и браслеты" (март, 121).

Находим в "Зрителе" и типично пасторальные муз. страницы. Вот описание сельского праздника (март, 108):

У всех веселье на глазах.  
Крестьянки, барышни, пастушки  
За хороводныя игрушки,  
За резвость, пляски принялись  
И сладки песенки запели;  
Мушны за свирели  
Подладить нимфам сим взялись...

С этой идиллической картиной перекликается ст. "Мир", в к-рой своеобразным языком говорится о том, что мирные дни несут наукам и художествам новую жизнь: "живописцы принялись за кисти", "музыка пленяющими тонами своими сквозь уха проходит до сердца и услаждает все чувства; скорыми и бурливыми своими поворотами напоминает суровство брони, и возпламеняет в душе чувства военныя, и мгновенно нежно-протяжными звонами услаждает души, выражая подобие пресладкой тишины" (март, 106 — 107).

В 1793 выходил журн. "Санктпетерб. Меркурий", издававшийся Крыловым и Клушиным. Муз. тема была представлена в нем шутливой стихотворной "сказкой" Клушина "А муж? — Он спит, приятный сон!" (январь номер) и его же повестью "Не-

счастный М-в" (февр. — март), в к-рой явственно звучит голос сентиментальной эпохи (см. *Клушин А.И.*). Едкую сатиру Крылова на спектакль рус. комической оперы находим в "Похвальной речи Ермалафиду, говоренной в собрании молодых писателей" (апр. номер журнала; см. *Крылов И.А.*). Журнал публ. стихи, посв. музыке и муз-там. С популярной оперой и прославленной певицей связано "Послание к Елисавете Семеновне Сандуновой" (апр., 83; приведено 2 близких варианта, помещаем один из них; здесь упоминается опера "*Редкая вещь*" — "*Una Cosa rara*" В. *Мартин-и-Солера*, исполненная в пер. *И.А. Дмитриевского*):

Хоть часто, Лизанька, ты Редку Вещь играешь,  
В которой надобно титул перемнить,  
Но Публику игрой и пеньем столь пленяешь,  
Что редкой опера тобой лишь может слыгь.

Др. стихотворение высоко оценивает иск-во неизв. нам муз-та (дек., 202):

Орфей, бог музыки, сердца у всех пленял,  
Когда на лире он пред смертными играл.  
Ты также нас игрой и пеньем восхищаешь,  
Приводишь всех в восторг и чувства улаждаешь.  
Когда б бог музыки тебя услышал сам,  
Он лиру бы поверг к твоим стопам.

На страницах журнала находим песни "на голос" ("Совет Темире" на голос "Поля, леса густые, спокойствия предел" — апр., 10 — 12; "Полно, сизинькой, кружиться" на голос "Выйду ль я на реченьку" — авг., 96 — 99). Кроме того, предполагали исполнение с музыкой и нек-рые др. стихотворения, публиковавшиеся в течение года, — песни, романс, псалм (*псальма*). Журнал помещал материалы о жизни народов дальних стран. В "Новейших известиях о женщинах Нижнего Египта и других соседственных земель" (пер.) среди пр. сообщается, что "пляски их, которые от наших различны, в существе своем ничто иное, как пантомимическия балеты, коих содержание и

выражение представляют любовь. Нельзя довольно описать проворства, с каковым оне действуют своими членами, ни довольно надивиться движениями их, которые оне делают разные выражения. Прежде нежели начнут плясать, снимают оне покрывала и с ними вместе стыдливость, приличную женскому полу; часто движения их выходят из границ благопристойности" (сент., 253).

Последним из петерб. журналов, содержащих ценные страницы на интересующую нас тему, была "Муза" (1796). Муз. иск-во затрагивалось в нем так или иначе почти в каждом номере — иногда вполне традиционно, иногда по-новому. В рассуждении "О сочинениях" (январь) музыка поставлена в один почетный ряд с поэзией, образительным иск-вом, ораторской речью, требующими не ремесленного, но подлинно высокого дарования и мастерства. В март. продолжении той же статьи внимание сосредоточено на опере. "Свойство сего зрелища, — отмечает автор, — есть содержать ум, глаза и уши в равном очаровании" (236). Так декларируется существенный тезис о равновесии лит., зрелищной и муз. сторон жанра. Не менее существенна мысль о том, что значительные творческие достижения возникают в атмосфере свободы и соревнования творцов. Протестуя против борьбы группировок и партий, к-рые отвергают все, что не соответствует их узким требованиям, и ориентируются на "со всем другие виды, нежели виды публики или справедливости", автор резонно заключает: "Сим жаром, с коим они защищают свои положения, они вредят равно и стороне противной и своей собственной. Тысячею противоречий они отъемлют смелость у стихотворцов и музыкантов, укосняют ход знаний и художеств, лишая их плода, каковой могли бы они извлекать из соревнования и вольности, каковую имели многие превосходные мастера каждой в

своем роде по своим дарованиям производить изящнейшие творения" (Там же). Все же жанр оперы удовлетворяет автора не вполне. "Я не знаю, — признается он, — каким образом Опера при толь совершенной музыке и при украшениях столь пышных успела мне наскучить". Драм. спектакль в глазах автора имеет явные преимущества перед оперным, в к-ром "есть не недостаток театра, действия и вещей трогающих". Опера — "это концерт или голоса, вспомоществуемые инструментами", а недостаточную действительность призвана возместить зрелищность — полеты, колесницы, перемены декораций (235 — 36).

В журнале мн. упоминаний бытового музицирования, плясок. Имеются стихи, любопытные не содержанием, а проявлением... муз. неосведомленности автора, к-рый в одном случае говорит, что он "с бемолью съединил диез" (апр., 4), а в др. (устаи персонажа), что он умеет "бемоли с трелью как соловей соединять" (май, 113). В авг. опублик. "Романс на потопление № 1796 года Августа 3 дня" (это стихотворение Державина — отклик на гибель композитора Ф. М. Дубянского).

Приводятся сведения о культуре и иск-ве разных народов. В марте помещен пер. ст. "О Азиатских театрах" (частично публиковалась ранее в "Санктпетербургском вестнике". В ней специальный раздел посвящен оперному театру в России), причем подчеркивается, что "нынешняя Петербургская Опера почитается славнейшею в Европе" (194).

Напечатаны стихотворные кантаты "Цирцея" (пер. из Руссо) и "Приятность зимы", предполагавшие муз. оформление (май), а также неск. песен, одна из к-рых — очередной отклик на знаменитого "Голубочка" ("Стонет сизый голубочек") — написана в том же стихотворном размере ("Сколь завидна, голубочик, / Участь

нежная твоя!" — сент.) и могла исполняться с музыкой Дубянского.

СПБ 18 в. еще не испытывал потребности в журнале, специально посв. музыке, но первые шаги по направлению к нему были сделаны: внимание читателей привлекалось к этому иск-ву, они вводились в курс важнейших, происходящих в столичной (прежде всего) муз. культуре процессов, для них освещались ее разнообразные явления и стороны. Шло формирование рус. муз. критики, муз. эстетики в их светском варианте. Публиковались также муз.-исторические статьи, статьи науч. характера.

Существенны для рус. муз. иск-ва были статьи, утверждавшие идею нац. самостоятельности, будившие гражданские чувства, патриотическое сознание. Долгие годы центральной в муз. сюжетах петерб. журналов была тема оперы. Лишь в 90-х гг. видное место заняло камерное музицирование сентиментального толка (песни этого типа и инстр. музыка). Типичной чертой была борьба с модой, ориентирующейся на Запад в ущерб собственной культуре. Из конц.-театральных жанров эта борьба оружием сатиры велась гл. обр. с итал. оперой. В сфере бытового музицирования объектом нападок являлись также манеры, завезенные из Франции: пение любовных песенок, исполнение модных танцев. Бездумному увлечению модой противопоставлялся взгляд на иск-во как на область глубокого содержания и большого воспитательного значения. В журналах достаточно широко проявилась "литературоцентристская" позиция, взгляд на музыку как на младшую сестру литературы, и не более. Язык статей очень неровный (особенно в сер. века) — и словарь, и традиция обиходных выражений о музыке и муз. произв. складывались постепенно. В целом журнальные страницы о музыке — ценный источник сведений об этой области:



от бытовавших муз. инструментов, произв. и форм музицирования до воззрений на музыку как на вид иск-ва.

*Лит.:* <Неустроев А.Н.>. Историческое розыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703 — 1802 гг., библиографически и в хронологическом порядке описанных А.Н. Неустроевым. СПб., 1874; <Он же>. Указатель к русским повременным изданиям и сборникам за 1703 — 1802 гг. и к Историческому розысканию о них А.Н. Неустроева. СПб., 1898; Берков П.Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952; Ливанова И.

*А.Н. Крюков*

**ЖУРНАЛЫ НОТНЫЕ** — осн. вид муз. периодики в 18 в. Выпуски Ж. н. представляли собой небольшие тетр. с одной — двумя муз. пьесами и рассылались преим. по подписке. К.-л. иных материалов Ж. н., как правило, не содержали; исключение составляли лишь рекламные объявл. К Ж. н. примыкают нотные прилож. к журналам универсального содержания, а также муз. альманахи, где ноты чередовались с текстами, однако последние носили информативный или анекдотический характер. В Западной Европе Ж. н. появляются в 90-е гг. 17 ст. и на протяжении 18 — начала 19 в. остаются единственным муз.-периодическим жанром во всех странах континента, за исключением Германии и Австрии, где довольно рано появляется собств. муз. журналистика. В России, к-рая не была здесь исключением, текущие сведения о муз. жизни спорадически печатались в общих журналах (см. *Журналы и музыка*), в то время как Ж. н. довольно быстро реагировали на сами факты муз. жизни — появление популярных оперных номеров, песен, романсов и т. д. Вершина популярности жанра Ж. н. в большинстве стран Европы приходится на последнюю треть 18 в. Именно к этому времени относится зарождение нотной периодики в России: в

1774 в Москве выходят "Музыкальные увеселения...", издававшиеся Х. Л. Вевером и просуществовавшие 2 года; следующий этап в истории российских Ж. н. приходится на 80 — 90-е гг. и связан преим. с муз. жизнью СПб. В 1785 в "СПб. вед." (30 сент.) появляется объявл. о выходе первого в городе "дамского музыкального журнала", издававшегося Э. Ванжурой; за ним последовали журналы Б. Т. Брейткопфа, И. Д. Герстенберга, Ж. Б. Генглеза, Ж.-Б. Кардона и А. Ф. Милле. Как следует из этого перечня, Ж. н. выходили в СПб по инициативе изд. и муз-тов иностранного происх. Их подписчиками были прежде всего любители музыки из аристократической среды — об этом свидетельствует преимущественное использование фр. (в оперных номерах — итал.) текстов (хотя определенная часть репертуара состояла также из "российских песен") и довольно высокие подписные цены. Исключение составляют нек-рые изд. Герстенберга, ориентированные на более широкий круг адресатов и преследовавшие в большей мере просветительские цели ("Карманные книжки..." на 1795 — 1796). Пьесы (как вок., так и инстр.) обычно не требовали высокой исполнительской подготовки — они остаются источником по изучению преим. любительского музицирования и муз. вкусов эпохи.

*В.Г. Карцовник*

**РЕПЕРТУАР НОТНЫХ ЖУРНАЛОВ, ВЫХОДИВШИХ В СПБ В 1785 — 1800 (ПО МАТЕРИАЛАМ СОБР. МОСКВЫ И СПБ)**

**"КАРМАННАЯ КНИГА / ДЛЯ / ЛЮБИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ / НА / 1795 ГОД. / С дозволения Управы Благочиния. / В Санктпетербурге. / Иждивением книгопродавца/ И. Д. Герстенберга / и тов<аришей>. Печат<ано> в Типогр<афии> И. К. Шнора"** — муз. альманах, издавав-

шийся Герстенбергом. Было выпущено 2 книги альманаха; 2-я вышла в 1796 с неск. измененным назв. ("Карманная книжка..."). Экз. изд., сохранившиеся в БРАН и РНБ (нек-рые дефектны), представляют собой небольшие томики размером 10,5 × 20,5 см, поперечного формата, в серых картонных переплетах, с тисненым заголовком на корешке. В каждом томе 2 пагинации — для лит. текста и гравированных нот. Фп. соч. гравированы мелкими знаками на листках обычного для альманаха формата. Вок. пьесы и таблицы муз. игр гравированы на вклеенных вкладышах большего размера. "Карманная книга..." — первый в России опыт изд. муз. журнала, где помимо нот печатались статьи, посв. музыке, в т. ч. биографии крупнейших композиторов 18 ст.: И. С. Баха, Ф. Э. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и др. Цели и задачи изд. были определены Герстенбергом в "предупреждении" к 1-му тому, где, в частности, говорилось: "При сем имеем честь предложить почтенной публике, а особливо любителям музыки первый опыт музыкальной карманной книги на подобие издаваемых в чужих краях музыкальных альманахов и календарей. Очень мало вышло у нас теоретических о музыке сочинений; почему и осмеливаемся мы издать сию книжку... При сем покорнейше просим любителей музыки сообщать нам настоящие Российские музыкальные сочинения и новейшие неизданные еще в печать простонародные песни, которые постараемся мы сообщать публике посредством продолжения сей карманной книги". Действительно, если лит. разделы альманаха посвящены в основном западно-европейским муз-там, то в нотных разделах помещены лишь пьесы российских авторов: О. А. Козловского, Ф. М. Дубянского, И. В. Ф. Пальшау и, возможно, И. Е. Хандошкина (предположение Вольмана, 104 — 106). Игры в сочинение му-

зыки при помощи игральных костей, помещенные в обеих "Карманных книгах...", были исключительно популярны в 18 ст. (ими, в частности, увлекались Гайдн и Моцарт) и, возможно, восходят к какому-то западным источникам. В обоих вып. альманаха были помещены каталоги нот и книг о музыке, напечатанных и продававшихся у Герстенберга.

*Лит.:* Лисовский Н. М. Музыкальные альманахи XVIII столетия. СПб., 1882. С. 13 — 25; Финдейзен 2, 360 — 363; Ливанова 2, 349 — 87 (частичная публикация лит. разделов); Вольман, 104 — 106, 118, 122; СКРК 4.

### Содержание

Т. 1. 1795

Фронтиспис: <И. Х. Набгольц. Портрет И. Плейеля>

*Без пагинации:*

<С. 1 — 2>. Предупреждение от издателей

<С. 3 — 12>. Календарь

<С. 13>. Содержание

*Пагинация издателей:*

С. 1 — 21. I. Историческое описание жизни знаменитейших музыкантов <биографии И. С. Баха, Ф. Э. Баха, В. А. Моцарта, И. Плейеля, Й. Гайдна>

С. 22 — 45. II. Музыкальный словарь, содержащий в себе употребляемые в музыке слова и речения

С. 46 — 50. III. Музыкальные изобретения. Гармоника. Евфон

С. 51 — 55. IV. Музыкальные анекдоты

С. 56 — 57. V. Музыкальная Игра Костями, или Способ сочинять менуэт и трио для клавикордов посредством двух косточек

*Вклеенный разворот:* Цыфирные таблицы для менуэта... для трио...

*Вторая пагинация:*

С. 1 — 20. Музыкальная таблица для Менуэта <с. 13>; для Трио

С. 21 — 35. VI. <Хандошкин И.?, Пальшау В.>. Два российских песни с вариациями для пиано-форте: "Выдуль я на речиньку", "Как у нашева двора" <для клавира>

С. 37 — 44. <Дубянский Ф. М.>. Шесть российских песен: "Ты велишь мне равнодуш-

ным...", "Уже со тьмою ноши...", "Куда мне сердце страстно...", "Бывало я с прекрасной...", "Тобой всечасно мысль питаю...", "Стонет сный голубочек..."

*Без пагинации:*

Catalogue de Livres de Musique gravés et imprimés chez J.D. Gerstenberg et Comp. au Magazin de Musique, Rue de la Grande Morskaya, maison de Charove Nro 122 a St. Petersburg, 1795

Т. 2. 1796

Фронтиспис: <И. Х. Набгольц. Портрет В. А. Моцарта>

*Без пагинации:*

<С. 1>. Предисловие

<С. 2>. Содержание

<С. 3 — 14>. Календарь

*Пагинация издателей:*

С. 1 — 19. I. Похождения великих и славных музыкантов <Е. Мара, А. Лолли, И. Ф. К. Штеркель, Л. Кожелух, К. В. Глюк>

С. 20 — 43. II. Вступление из Краткого показания игры на Клавикордах

С. 44 — 47. III. О происхождении Русских песен

С. 48 — 50. IV. Анекдоты

С. 51 — 52. V. Музыкальная Игра Косточками, или Показание к сочинению произвольного числа штук без знания музыки и правил сочинения

*Вторая пагинация:*

С. 1 — 11. IV (!). Музыкальная таблица Игры Костями

С. 12 — 24. V. Казачок с вариациями для пиано-форте

С. 25. Российская Песня с вариациями <без текста; для клавира>

*Без пагинации:*

<С. 1 — 4>. Четыре российские песни соч. г. Козловским: "Я тебя, мой свет, теряю", "Чем больше скрыть стараюсь", "Естлиб ты была на свете", "Прежестокая судьбина" <для голоса и клавира>

*Без пагинации:*

Роспись музыкальным книгам, гравированным и напечатанным у И. Д. Герстенберга...

*В. Г. Карцовник*

## "МАГАЗИН / ОБЩЕПОЛЕЗНЫХ ЗНАНИЙ И ИЗОБРЕТЕНИЙ, / С ПРИСОВОКУПЛЕНИЕМ МОДНАГО ЖУРНАЛА, / РАСКРАШЕННЫХ РИСУНКОВ / И / МУЗЫКАЛЬНЫХ НОТ.

Часть... (первая с генваря до июня, вторая — с июня по декабрь). / С дозволения указного. / В Санктпетербурге. Печатано в типографии И. К. Шнора / 1795 года" — ежемес. журнал с нотными прилож., выходивший в течение одного года. Номера назывались также "Магазин для распространения общеполезных знаний и изобретений, с присовокуплением Моднаго журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот". Издавался И. Д. Герстенбергом "со товарищи". Был задуман как изд. универсального характера, где "изображения и моды в рассуждении мебели, комнатных украшений, экипажей, щеголеватых вещей для обоого пола" сочетались со сведениями о "новейших отечественных и иностранных музыкальных сочинениях" (СПб. вед., 1795, 12 февр.). Журнал, как следует из предисловия к № 1, был предназначен для "художников, фабрикантов, мануфактуристов". Это обусловило как выбор рус. яз., так и характер нотных прилож., к-рые Герстенберг характеризовал следующим образом: "Один или несколько листочков для клавирина, которых содержанием будет какая-нибудь русская песенка или другая какая новая забавная штука". Однако наряду с российскими песнями в прилож. встречаются также инстр. и вок. пьесы, снабженные фр. назв., что в какой-то мере сближало изд. с журналами, предназначенными для великосветской публики. Среди авторов прилож.: О. А. Козловский (в т. ч. его обработка Квинтета И. Плейеля), П. П. Енгальчев, (?) Бауэршмидт, К. Калькбреннер, Н. Далеирак, К. Поци, (?) Фракман. Среди авторов стихов в "российских песнях": Ю. А. Нелединский-Мелецкий, П. М. Карбанов, Е. П. Люценко, М. И. Попов. Осн.

место среди композиторов, чьи соч. включались в журнал, принадлежит Козловскому. В "Повестке", приложенной к № 9, соч. композитора характеризованы как "превосходные и столь славные". По предположению Б. Л. Вольмана (111), в несохранившихся номерах прилож. были напечатаны также песни Ф. М. Дубянского. Все соч. печатались на отдельных листах, складывались пополам и прилагались к номерам журнала. В РГБ, БРАН, РНБ и ИПБ, где сохранились прилож., они приплетены к разным номерам, и поэтому хронология прилож. с точностью восстановлена быть не может. В данном случае соблюдается последовательность соч., принятая в СКРК 4, 147.

<1>. Козловский Й. Polonaise de l'air italien... composée par Joseph Koslovsky, amateur (БРАН — янв.; РБН — май; ИПБ — янв.). <Для клавира>

<2>. Плейель И. — Козловский Й. Polonaise d'un quintet de Pleyel, comp<osée> par Joseph Koslovsky, amateur (БРАН — янв.; РНБ — март; ИПБ — янв., март, май). <Для клавира>

<3>. Козловский Й. Polonaise composée par Mr. Joseph Koslovsky (БРАН — март; РНБ — апр.; ИПБ — март). <Для клавира>

<4>. Енгалычев П. Polonaise composée par Mr. le prince Parfény d'Engalitcheff (БРАН — март; ИПБ — март; апр.). <Для клавира>

<5>. Енгалычев П. Polonaise composée par Mr. le prince Parfény d'Engalitcheff (БРАН — март; ИПБ — авг.). <Для клавира>

<6>. Козловский Й. Contredance (РНБ — авг.; ИПБ — авг.). <Для клавира>

<7>. Веригина Н. — Бауршмидт. Andante Favori composée par Mademoiselle N. de Veriguine, varié pour le clavier ou fortépiano par Mr. Baurshmidt (БРАН — февр.; РНБ — янв.; ИПБ — янв.). <Для клавирина или фп.>

<8>. Далеирак Н. — Кирмайр В. Air de Petit Savoyards. Ascouta Jeanette de Dalairac varié par Kirmair (БРАН — апр.; РНБ — февр.; ИПБ — февр., апр., июль). <Для клавира>

<9>. Поцци К. Canzonetta a voce sola con l'accompagnamento del piano forte ou l'arpa di Carlo Pozzi (БРАН — май; ИПБ — май). <Для голоса и клавира (арфы)>

<10>. Автор не установлен. Romance par M-lle\*\*\* (БРАН — июнь; ИПБ — июнь). <Для голоса и клавира>

<11>. Калькбренер К. Romance d'Estelles de Florian composée par Kalkbrener (БРАН — июль; ИПБ — июль). <Для голоса и клавира>

<12>. Козловский Й. <Стихи Ю. А. Нелединского-Мелецкого> "Милая вечер сидела..." (БРАН — авг.; РНБ — авг.; ИПБ — авг.). <Для голоса и клавира>

<13>. Козловский Й. <Стихи П. М. Карабанова> "Стремлюсь к тебе всечасно..." (РГБ — сент.; БРАН — сент.; ИПБ — сент.). <Для голоса и клавира>

<14>. Козловский Й. <Стихи Е. П. Люценко> "Уж солнце скрылось в чисты воды..." (РГБ — окт.; БРАН — окт.; РНБ — дек.; ИПБ — окт.). <Для голоса и клавира>

<15>. Козловский Й. <Стихи М. И. Попова> "Достигнувши тобою желанья моево..." (РГБ — нояб.; БРАН — нояб.; РНБ — нояб.). <Для голоса и клавира>

<16>. Автор не установлен. "К тебе любовью тлею..."

(РГБ — дек.; ИПБ — дек.). <Для голоса и клавира>

<17>. Пе... Ту... <sic!, псевдоним (?) не раскрыт>. Песня "Я в тоске моей терзаясь..." (БРАН — янв.; ИПБ — янв., дек.). <Для голоса и клавира>

<18>. Автор не установлен. "Простонародная песня: "Я не вижу дарагова..." (БРАН — март; РНБ — март). <Для голоса и клавира>

<19>. Фракман. "Песня. Как не знал тебя, драгая..." (БРАН — июль; ИПБ — июль). <Для голоса и клавира>

<20>. Фракман. "Песня, сопровождаемая пиано-форте или арфой, соч. г. Фракманом": "Приятна, весела, разумна и мила...". В конце текста: "Соч. г. Каргопольского". <Для голоса и клавира (арфы)>

Лит.: Вольман, 108 — 11; СКРК 4.

В. Г. Карцовник

**"GIORNALE MUSICALE / DEL TEATRO ITALIANO DI ST. PIETROBURGO, / LO SCELTA D'ARIE, DUETTI, TERZETTI, OVERTURE, ETC. / DELLE OPERE-BUFFE, RAPPRESENTATE SUL TEATRO IMPERIALE DI ST. PIETROBURGO, / DATI IN LUCE / ED ACCOMODATI PER ESSERE ACCOMPAGNATI D'UN CEMBALO SOLO / DA BERNARDO THEODORO BREITKOPF, DILLETANTE"**

("Музыкальный журнал итальянского театра в Санкт-Петербурге, или же Выбор арий, дуэтов, терцетов, увертюры и т.д. из опер-буффа, представленных в императорском театре Санкт-Петербурга, выпущенных в свет и приспособленных к аккомпанементу клавесина соло Бернгардом Теодором Брейткопфом, любителем") — нотный журнал, выходивший в 1795 — 98. Одно из осн. издательских предприятий *Брейткопфа*. Отрывки опер публиковались в журнале одноврем. с их постановкой на петерб. сцене. Клавирные обработки Брейткопф выполнял на основе нотного материала, полученного скорее всего от Э. Ванжуры, чл. *Дирекции императорских театров*. Во фр. предисловии к 1-му вып., датированному 15 нояб. 1795, Брейткопф сообщал, что "подписчики получают в течение года... около 40 пьес; выпуски будут выходить 15 и 30 числа каждого месяца; получать их можно или в книжной торговле у Синего моста, или у меня — б. Мещанская, угол Вознесенского проспекта, № 420" (*Giornale...*, ч. 1, № 1, 1). Цена годовой подписки была крайне высокой — от 20 до 25 р. До 1921 журнал считался утерянным. В 1924 М. И. Ивановым-Борецким были описаны найденные в 1921 первые 12 номеров изд. В настоящее время в РНБ хранится полный комплект журнала. Значительное число вып. находится также в РГБ. Полный комплект включает 60 номеров в 5 т. Каждый номер представляет собой продольную тетрадь объемом не более 12 с. и

размером 30 × 21,5 см. Вок. партии напечатаны на отдельных нотоносцах. Журнал дает неплохое представление о репертуаре петерб. сцены: в послесловии ко 2-му т. Брейткопф отмечал, что "не хотел миновать ни одной пьесы, представленной в театре" (т. 1, № 23, 13 без пагинации). За годы изд. были напечатаны фрагменты 6 опер Дж. Паизиелло, 5 — Д. Чимарозы, 3 — В. А. Моцарта; по 2 оперы приходились на Дж. Астаритту, П. А. Гульельми, В. Мартин-и-Солера, по одной на Ф. Бьянки, Дж. Николини, И. Ф. Рейхардта и Дж. Сартти. Были включены также вставные номера из оперных спектаклей, принадлежавшие перу менее известных авторов. В большинстве случаев в журнале указывались имена исполнителей (исключение составляют оперы Моцарта и Рейхардта). Содержание журнала в ряде случаев позволяет уточнить дату постановки той или иной оперы в СПб. № 6 и 17 включают росписи книготорговли К. Лисснера.

**С о д е р ж а н и е**

Т. 1. 1795

№ 1 (РНБ, РГБ) — 16 с.

1. <Бьянки Ф.>. Overtura dell'opera: *La villanella rapita*, del Sgr. Bianchi. <Для клавесина соло>

2. <Гульельми П.>. Duetto (Calloandro e Eurilla) nella opera: *La pastorella nobile* del Sgr. Guglielmi, cantato della Sgra. Saporiti, e del Sgr. Stefano Mandini: "La mia pastorella...". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 2 (РНБ, РГБ) — 12 с.

3. <Бьянки Ф.>. Aria nell'opera: *La villanella rapita*, del Sgr. Bianchi, cantata del Sgr. Steffano <sic!> Mandini: "Con umil riverenza...". <Для голоса и клавесина>

4. <Николини Дж.>. Aria nella medesima opera (i.e. *La villanella rapita*) del Sgr. Nicolini, cantata della Sgra. Gasparini: "Che chi edì amor da me?". <Для голоса и клавесина>

№ 3 (РНБ, РГБ) — 11 с.

5. <Винтер, имя не установлено>. Duettino (Pippo e Rosina) nell'opera: *La*

*villanella rapita*, del Sgr. Winter, cantato del Sgr. Gasparini e Mandini: "Con quell'occhietto...". <Для 2 голосов и клавесина>

6. <Г у л ь е л ь м и П.>. Aria nell'opera: *La pastorella nobile*, del Sgr. Guglielmi, cantata della Sgra. Saporiti: "Non temer, che ognor sarai...". <Для голоса и клавесина>

№ 4 (РНБ, РГБ) — 12 с.

7. <П а и з и е л л о Дж.>. Quintetto (Calloandro, Notaro, Rachelina, Eugenia e Resp.) nell'opera: *La molinara*, del Sgr. Paisiello: "Il villan, che coltiva il giardino...". <Для 5 голосов и клавесина>

№ 5 (РНБ, РГБ) — 12 с.

8. <Ч и м а р о з а Д.>. Canzone (Polidoro) nell'opera: *L'Italiana in Londra*, del Sgr. Cimarosa, cantata del Sgr. Stefano Mandini: "E'più d'una ora...". <Для голоса и клавесина>

9. <П а и з и е л л о Дж.>. Duettino (Rachelina e Notaro) nell'opera: *La molinara*, del Sgr. Paisiello, cantato della Sgra. Gasparini, e Sgr. Mandini: "Nel cor più non mi sento...". <Для 2 голосов и клавесина>

10. <Ч и м а р о з а Д.>. Overtura nell'opera: *L'Italiana in Londra*, del Sgr. Cimarosa. <Для клавесина соло>

№ 6 (РНБ, РГБ) — 11 с.

11. <Ч и м а р о з а Д.>. Aria nell'opera: *L'Italiana in Londra* del Sgr. Cimarosa, cantata della Sgra. Saporiti: "Ai dolci accenti...". <Для голоса и клавесина>

12. <П а и з и е л л о Дж.>. Canzonetta (Rachelina e Notaro) nell'opera: *La molinara*, del Sgr. Paisiello, cantata del Sgra. Gasparini, e Sgr. Mandini: "Il mio garzone il piffero...". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 7 (РНБ, РГБ) — 12 с.

13. <П а и з и е л л о Дж.>. Duetto (Rachelina e Notaro) nell'opera: *La molinara*, continuazione della Canzonetta trovandosi nel numero precedente: "O il mio caro...". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 8 (РНБ, РГБ) — 12 с.

14. <Ч и м а р о з а Д.>. Overtura nell'opera: *La ballerina amante*, del Sgr. Cimarosa. <Для клавесина соло>

15. <П а и з и е л л о Дж.>. Aria nell'opera: *Il barbiere di Siviglia*, del Sgr. Paisiello, cantata della Sgra. Saporiti: "Gia rede primavera...". <Для голоса и клавесина>

№ 9 (РНБ, РГБ) — 12 с.

16. <Ч и м а р о з а Д.>. Duetto (Milord e Livia) nell'opera: *L'Italiana in Londra*, del Sgr. Cimarosa, cantato della Sgra. Saporiti, e del Sgr. Paolo Mandini: "Tu m'ami ancora...". <Для 2 голосов и клавесина>

17. <П а и з и е л л о Дж.>. Aria nell'opera: *Il barbiere di Siviglia*, cantata della Sgra. Saporiti: "Lode al ciel...". <Для голоса и клавесина>

№ 10 (РНБ, РГБ) — 12 с.

18. <Ч и м а р о з а Д.>. Aria nell'opera: *La ballerina amante*, del Sgr. Cimarosa, cantata della Sgra. Gasparini: "Tu qui resta...". <Для голоса и клавесина>

№ 11 (РНБ, РГБ) — 12 с.

19. <Ч и м а р о з а Д.>. Scena nell'opera: *L'Italiana in Londra*, del Sgr. Cimarosa, cantata della Sgra. Saporiti: "Dunque per un infido...". <Для голоса и клавесина>

20. <П а и з и е л л о Дж.>. Duettino (Il Conte e Rosina) nell'opera: *Il barbiere di Siviglia*, del Sgr. Paisiello: "Cara, sei tu il mio bene...". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 12 (РНБ, РГБ) — 12 с.

21. <М о ц а р т В.А.>. Terzetto (Inserito; il Conte, Rosina e Pippo) di Mozart, cantato nell'opera (del F. Bianchi): *La villanella rapita*, della Sgra. Gasparini, e del Sgr. Stefano e Paolo Mandini: "Rosina amabile..." ("Mandina amabile..."). <Для 3 голосов и клавесина>

T. 2. 1796

№ 13 (РНБ, РГБ) — 12 с.

22. <С а р т и Дж.>. Sinfonia nell'opera: *Gli amanti consolati*, del Sgr. Sarti. <Для клавесина соло>

23. <П а и з и е л л о Дж.>. Aria nell'opera: *Il barbiere di Siviglia*, del Sgr. Paisiello, cantata della Sgra. Saporiti: "Giusto ciel'che conoscete...". <Для голоса и клавесина>

№ 14 (РНБ, РГБ) — 12 с.

24. <С а р т и Дж.>. Aria nell'opera: *Gli amanti consolati*, del Sgr. Sarti, cantata della Sgra. Gasparini: "Questo core io di donai...". <Для голоса и клавесина>

25. <С а р т и Дж.>. Duetto (Lisaura e Bernardone) nell'istessa opera (i.e. *Gli amanti consolati*), cantato della Sgra. Gasparini, e del Sgr. Stef. Mandini: "No, cara! Martello del sola...". <Для 2 голосов и клавесина>

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ  
ПЕТЕРБУРГСКОГО ИТАЛЬЯНСКОГО ТЕАТРА  
Б.Т. БРЕЙТКОПФА







№ 15 (РНБ, РГБ) — 12 с.

26. <С а р т и Дж.>. Aria nell'opera: *Gli amanti consolati*, del Sgr. Sarti, cantata della Sgra. Saporiti: "La speranza al cor mi dice...". <Для голоса и клавесина>

27. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Aria nell'opera: *Il burbero di buon core*, del Sgr. Martin, cantata della Sgra. Gasparini: "Voi siete amabile...". <Для голоса и клавесина>

№ 16 (РНБ, РГБ) — 12 с.

28. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Aria nell'opera: *Il burbero di buon core*, del Sgr. Martin, cantata della Sgra. Gasparini: "Sento in seno la speranza...". <Для голоса и клавесина>

29. <С а р т и Дж.>. Cavatina nell'opera: *Gli amanti consolati*, del Sgr. Sarti, cantata della Sgra. Gasparini: "Vedovella consolata...". <Для голоса и клавесина>

№ 17 (РНБ, РГБ) — 12 с.

30. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Duetto (Ferramondo e Angelica) nell'opera: *Il burbero di buon core*, del Sgr. Martin, cantato della Sgra. Gasparini, e del Sgr. Stefano Mandini: "Tu lo sai, ch'io ti vo'bene...". <Для 2 голосов и клавесина>

31. <К е р у б и н и Л.>. Aria (inserita) del Sgr. Cherubini, cantata nell'opera: *La villanella rapita* (del F. Bianchi) della Sgra. Gasparini: "Sempre buona, e sempre amante...". <Для голоса и клавесина; ария продолжена в след. номере>

№ 18 (РНБ, РГБ) — 12 с.

32. <К е р у б и н и Л.>. Continuazione dell'aria, che si trova alla fine del numero precedente

33. <А с т а р и т т а Ж.>. Canzonetta nell'opera: *Rinaldo d'Aste*, del Sgr. Astaritta, cantata del Sgr. Paolo Mandini: "Giovani, che d'amore...". <Отдельный нотоносец для голоса отсутствует; текст приписан к партии клавесина>

34. <Ч и м а р о з а Д.>. Overtura nell'opera: *L'Impressario in angustie*, del Sgr. Cimarosa. <Для клавесина соло>

№ 19 (РНБ, РГБ) — 12 с.

35. <А с т а р и т т а Дж.>. Aria nell'opera: *Rinaldo d'Aste*, del Sgr. Astaritta, cantata del Sgr. Nencini: "Quegli occhietti furbetti...". <Для голоса и клавесина>

36. <Ч и м а р о з а Д.>. Scena nell'opera: *I zingari in fiera*, del Sgr. Cimarosa, cantata della Sgra. Saporiti: "Calmati, calmati, pensa...".

№ 20 (РНБ, РГБ) — 12 с.

37. <П а и з и е л л о Дж.>. Cavatina nell'opera: *I zingari in fiera*, del Sgr. Paisiello, cantata della Sgra. Gasparini: "Ah, il trepiede...". <Для голоса и клавесина>

38. <А с т а р и т т а Ж.>. Scena nell'opera: *I visionari*, del Sgr. Astaritta, cantata della Sgra. Gasparini. Aria: "Pien d'ira furor, furor...". <Для голоса и клавесина>

№ 21 (РНБ, РГБ) — 12 с.

39. <Ч и м а р о з а Д.>. Duetto (Fiordispina e Perizonio) nell'opera: *L'Impressario in angustie*, del Sgr. Cimarosa, cantato della Sgra. Saporiti, e del Sgr. Stefano Mandini: "Senti, senti...". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 22 (РНБ, РГБ) — 12 с.

40. <П а и з и е л л о Дж.>. Overtura nell'opera: *I zingari in fiera*, del Sgr. Paisiello. <Для клавесина соло>

41. <К е р у б и н и Л.>. Aria (inserita) del Sgr. Cherubini, cantata nell'opera (del F. Bianchi): *La villanella rapita*, del Sgr. Paolo Mandini: "Nel lasciarti, idolo amato...". <Для голоса и клавесина>

№ 23 (РНБ, РГБ) — 12 с.

42. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Cavatina (inserita) del Sgr. Martin, cantata nell'opera: (del G. Nicolini) *Le nozze campestri*, della Sgra. Gasparini: "Sento in seno...". <Для голоса и клавесина>

43. <П а и з и е л л о Дж.>. Duetto (Lucrezia e Pandolfo) nell'opera: *I zingari in fiera*, del Sgr. Paisiello, cantato della Sgra. Gasparini, e del Sgr. Stefano Mandini: "Vedetela! Vedetela!"

№ 24 (РНБ, РГБ) — 12 с.

44. <Н и к о л и н и Дж.>. Terzetto (Rosina, Checco e Trapola) nell'opera: *Le nozze campestri* del Sgr. Nicolini, cantato della Sgra. Gasparini, e del Sgr. Stefano Mandini, ed Alippi: "No geloso maledetto!". <Для 3 голосов и клавесина>

Т. 3. 1796 — 97

№ 25 (РНБ, РГБ) — 12 с.

45. <П а и з и е л л о Дж.>. Overtura nell'opera: *Didone abbandonata*, del Sgr. Paisiello. <Для клавесина соло>

46. <П а и з и е л л о Дж.>. Duetto (Didone e Enea) nella medesima opera (i.e. *Didone abbandonata*), cantato della Sgra. Manciuiretti, e del Sgr. Testori: "Giuro ch'ad altro mai...". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 26 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 12 с.

47. <П а и з и е л л о Дж.>. Rondo nell'opera: *Didone abbandonata*, del Sgr. Paisiello, cantato della Sgra. Manciuiretti: "Perfido! Ingrato!". <Для голоса и клавесина>

48. <Ш у с т е р И.>. Aria del Sgr. Schuster, cantata dalla Sgra. Gasparini nell'opera (del G. Paisiello): *I zingari in fiera*: "Ha l'uomo tanti...". <Для голоса и клавесина>

№ 27 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 11 с.

49. <М о ц а р т В.А.>. Aria nell'opera: *La clemenza di Tito*, del Sgr. Mozart: "Deh! Se piacer mi vuoi...". <Для голоса и клавесина>

50. <Б ь я н к и Ф.>. Aria nell'opera: *La villanella rapita*, del Sgr. Bianchi, cantata del Sgr. Paolo Mandini: "L'amorosa farfaletta...". <Для голоса и клавесина>

№ 28 (РНБ, РГБ) — 12 с.

51. <Р е й х а р д т И.Ф.>. Aria nell'opera: *Brenno*, del Sgr. Reihardt: "Sento amorche al cor...". <Для голоса и клавесина>

52. <П а и з и е л л о Дж.>. Duetto (Rachelina e Notaro) nell'opera: *La molinara*, del Sgr. Paisiello, cantato della Sgra. Gasparini, e del Sgr. Stef. Mandini: "Per marito vossignoria...". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 29 (РНБ, РГБ) — 12 с.

53. <А с т а р и т т а Ж.>. Aria nell'opera: *Rinaldo d'Aste*, del Sgr. Astaritta, cantata della Sgra. Baglioni: "Dei primi affetti...". <Для голоса и клавесина>

54. <М о ц а р т В.А.>. Aria nell'opera: *La clemenza di Tito*, del Sgr. Mozart: "Tu fosti tradito...". <Для голоса и клавесина>

55. <М о ц а р т В.А.>. Terzetto (Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso) nell'opera: *Così fan tutte*, del Sgr. Mozart: "Soave sia il vento...". <Для 3 голосов и клавесина>

№ 30 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 12 с.

56. <М о ц а р т В.А.>. Duetto (Fiordiligi e Dorabella) nell'opera: *Così fan tutte*, del Sgr. Mozart: "Ah guarda, sorella...". <Для 2 голосов и клавесина>

57. <Р е й х а р д т И.Ф.>. Rondo nell'opera: *Brenno*, del Sgr. Reihardt: "Ah, lasciarti...". <Для голоса и клавесина>

№ 31 (РНБ, РГБ) — 12 с.

58. <М о ц а р т В.А.>. Sinfonia nell'opera: *Così fan tutte*, del Sgr. Mozart. <Для клавесина соло>

59. <П а и з и е л л о Дж.>. Aria nell'opera: *La molinara*, del Sgr. Paisiello, cantata della Sgra. Gasparini: "Ahi! Ahi! Chi mi sostiene?". <Для голоса и клавесина>

№ 32 (РНБ, РГБ) — 12 с.

60. <Н и к о л и н и Дж.>. Aria nell'opera: *Le nozze campestri*, del Sgr. Nicolini, cantata della Sgra. Gasparini: "Dove son?". <Для голоса и клавесина>

61. <М о ц а р т В.А.>. Duetto (Dorabella e Fiordiligi) nell'opera: *Così fan tutte*, del Sgr. Mozart: "Prenderò quel brunettino...". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 33 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 12 с.

62. <М о ц а р т В.А.>. Aria (Figaro) nell'opera: *Le nozze di Figaro*, del Sgr. Mozart: "Non più andrai...". <Для голоса и клавесина>

63. <Н и к о л и н и Дж.>. Aria nella medesima opera (i.e. *Le nozze campestri*): "L'ho perduta...". <Для голоса и клавесина>

№ 34 (РНБ, РГБ) — 12 с.

64. <Ч и м а р о з а Д.>. Duetto (Carolina e Paolino) nell'opera: *Il matrimonio segreto*, del Sgr. Cimarosa: "Io ti lascio...". <Для 2 голосов и клавесина>

65. <А с т а р и т т а Ж.>. Aria nell'opera: *Rinaldo d'Aste*, del Sgr. Astaritta, cantata del Sgr. Paolo Mandini: "Mio tesoro, amato bene!". <Для голоса и клавесина>

№ 35 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 12 с.

66. <М о ц а р т В.А.>. Scena nell'opera: *Le nozze di Figaro*, del Sgr. Mozart: (Recitativo ed aria di Contessa): "Dove sono...". <Для голоса и клавесина>

67. <М о ц а р т В.А.>. Aria (Dorabella) nell'opera: *Così fan tutte*, del Sgr. Mozart: "È amore un ladroncello...". <Для голоса и клавесина>

№ 36 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 14 с.

68. <П а и з и е л л о Дж.>. Terzetto (Enea, Tarba, Didone) nell'opera: *Didone*

*abbandonata*, del Sgr. Paisiello: "Cari acceti del mio bene...". <Для 3 голосов и клавесина>

Т. 4. 1797.

№ 37 (РНБ, РГБ) — 13 с.

69. <П а и з и е л л о Дж.>. Sinfonia nell'opera: *Il barbiere di Sevilja*, del Sgr. Paisiello. <Для клавесина соло>

70. <Г у л ь е л ь м и П.>. Scena nell'opera: *La pastorella nobile*, del Sgr. Guglielmi, cantata della Sgra. Saporiti, aria: "Questo soi, che si funesto...". <Для голоса и клавесина>

№ 38 (РНБ, РГБ) — 12 с.

71. <Ч и м а р о з а Д.>. Duetto (Nerina e Catarazio) nell'opera: *Il credulo*, del Sgr. Cimarosa: "Ah! mie languide pupille..." <Для 2 голосов и клавесина>

72. <М о ц а р т В.А.>. Aria nell'opera: *Così fan tutte*, del Sgr. Mozart: "Un'aura amorosa...". <Для голоса и клавесина>

№ 39 (РНБ, РГБ) — 12 с.

73. <С а р т и Дж.>. Aria (inserita) del Sgr. Sarti, cantata nell'opera: *La ballerina amante*, (del Sgr. Cimarosa) del Sgr. Alippi: "Frema, avvampi d'ira...". <Для голоса и клавесина>

74. <М о ц а р т В.А.>. Arietta nell'opera: *Le nozze di Figaro*, del Sgr. Mozart: "Deh vieni, non tardar...". <Для голоса и клавесина>

№ 40 (РНБ, РГБ) — 12 с.

75. <Ч и м а р о з а Д.>. Duetto (Paolino e Carolina) nell'opera: *Il matrimonio segreto*, del Sgr. Cimarosa: "Cara, cara, cara...". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 41 (РНБ, РГБ) — 12 с.

76. <Ч и м а р о з а Д.>. Aria nell'opera: *L'Italiana in Londra*, del Sgr. Cimarosa, cantata della Sgra. Saporiti: "Straniera abbandonata...". <Для голоса и клавесина>

77. <Б ь я н к и Ф.>. Scena nell'opera: *La villanella rapita*, del Sgr. Bianchi, cantata della Sgra. Gasparini. Cavatina: "Chi mai più bel visino...". <Для голоса и клавесина>

№ 42 (РНБ, РГБ) — 12 с.

78. <М о ц а р т В.А.>. Aria nell'opera: *Le nozze di Figaro*, del Sgr. Mozart: "Porgi amor qualche ristoro...". <Для голоса и клавесина>

79. <Г у л ь е л ь м и П.>. Terzetto (Marchese, Calloandro e Eurilla) nell'opera: *La pastorella nobile*, del Sgr. Guglielmi: "Stelle! non

so che farmi...". <Для 3 голосов и клавесина; продолжение терцета — в след. номере>

№ 43 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 12 с.

80. <Г у л ь е л ь м и П.>. Continuazione del Terzetto... nel numero precedente.

81. <С а р т и Дж.>. Aria nell'opera: *Gli amanti consolati*, del Sgr. Sarti, cantata del Sgr. Paolo Mandini: "Sol da quel labro amato...". <Для голоса и клавесина>

№ 44 (РНБ, РГБ) — 12 с.

82. <Б ь я н к и Ф.>. Aria nell'opera: *La villanella rapita*, del Sgr. Bianchi, cantata del Sgr. Paolo Mandini: "Cara Rosina amata!". <Для голоса и клавесина>

83. <Б ь я н к и Ф.>. Aria nella medesima opera (i.e. *La villanella rapita*), cantata del Sgr. Nencini: "Tutte, mia cara donna...". <Для голоса и клавесина>

№ 45 (РНБ, РГБ) — 12 с.

84. <С а р т и Дж.>. Aria nell'opera: *Gli amanti consolati*, del Sgr. Sarti, cantata della Sgra. Saporiti: "Bello è talor l'orgoglio...". <Для голоса и клавесина>

85. <А н д р е о ц ц и Г.>. Aria (inserita) del Sgr. Andreozzi, cantata della Sgra. Saporiti, nell'opera (del D. Cimarosa) *L'Italiana in Londra*: "No, queste anime...". <Для голоса и клавесина>

№ 46 (РНБ, РГБ) — 12 с.

86. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Polacca (inserita) del Sgr. Martin, nell'opera: *La lanterna di Diogene* (del P. Guglielmi), cantata della Sgra. Maciurletti: "La donna ha bello il core...". <Для голоса и клавесина>

87. <М а й е р Ф. ?>. Cavatina (inserita) nell'istessa opera (i.e. *La lanterna di Diogene*), del Sgr. Maier, cantata della Sgra. Maciurletti: "Nel mirar si vaghi oggetti...". <Для голоса и клавесина>

№ 47 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 12 с.

88. <Н и к о л и н и Дж.>. Aria del Sgr. Nicolini, cantata nell'opera: *La lanterna di Diogene*, della Sgra. Maciurletti: "Ah! di mi chi vide mai...". <Для голоса и клавесина>

89. <П а и з и е л л о Дж.>. Aria (di Bastiano) nell'opera: *I schiavi per amore*, del Sgr. Paisiello, cantata della Sgra. Gasparini, e del Sgr. Stefano Mandini: "In cimento stá...". <Для голоса и клавесина>

№ 48 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 11 с.

90. <П а н з и е л л о Дж.>. Duetto (di Bastiano e Gelinda) nell'opera: *I schiavi per amore*, del Sgr. Paisiello, cantato della Sgra. Gasparini, e del Sgr. Stefano Mandini: "Pich, cornachie e nottole...". <Для 2 голосов и клавиесина>

Т. 5. 1798

№ 49 (РНБ, РГБ) — 13 с.

91. <Г у л ь е л ь м и П.>. Overture nell'opera: *La lanterna di Diogene*, del Sgr. Guglielmi. <Для клавиесина соло>

92. <П а н з и е л л о Дж.>. Aria nell'opera: *I schiavi per amore*, del Sgr. Paisiello, cantata del Sgr. Stefano Mandini: "I disvoli diluviano...". <Для голоса и клавиесина>

№ 50 (РНБ, РГБ) — 12 с.

93. <Г у л ь е л ь м и П.>. Duetto (Cavaliere e Nina) nell'opera: *La lanterna di Diogene*, del Sgr. Guglielmi, cantato della Sgra. Mangiorletti, e del Sgr. Paolo Mandini: "Coglier bramo, cara Nina...". <Для 2 голосов и клавиесина>

94. <П а н з и е л л о Дж.>. Aria nell'opera: *Gli schiavi per amore*, del Sgr. Paisiello, cantata del Sgr. Paolo Mandini: "Torna Miss Meri amabile...". <Для голоса и клавиесина>

№ 51 (РНБ, РГБ) — 12 с.

95. <П а н з и е л л о Дж.>. Arietta del Sgr. Paisiello, cantata nell'opera: *Gli schiavi per amore*, della Sgra. Gasparini: "Chi mi mostra...". <Для голоса и клавиесина>

96. <Ч и м а р о з а Д.>. Aria nell'opera: *L'Italiana in Londra*, del Sgr. Cimarosa, cantata del Sgr. Paolo Mandini: "Sire! io vengo al vostri piedi...". <Для голоса и клавиесина>

№ 52 (РНБ, РГБ) — 11 с.

97. <А н т о н о л и н и Ф.>. Duetto (Nane e Nina) del Sgr. Antonolini, cantato nell'opera (del P. Guglielmi): *La lanterna di Diogene*, della Sgra. Mangiorletti, e del Sgr. Stefano Mandini: <1> Arietta "E' forse questo..."; <2> Duetto: "Che giorni ridenti...". <Для 2 голосов и клавиесина>

№ 53 (РНБ, РГБ) — 11 с.

98. <П а н з и е л л о Дж.>. Scena nell'opera: *Didone abbandonata*, del Sgr. Paisiello, cantata della Sgra. Mangiorletti. <1> Scena: "Perche tu lo vuoi salvo..."; <2> Aria: "Ah, non lasciarmi...". <Для голоса и клавиесина>

99. <П о р т о г а л л о М.>. Aria nell'opera: *Lo spazzacamino*, del Sgr. Paisiello <sic!>, cantata del Sgr. Paolo Mandini: "Fortunato colui che d'amore...". <Для голоса и клавиесина>

№ 54 (РНБ, РГБ) — 12 с.

100. <П о р т о г а л л о М.>. Aria nell'opera: *Lo spazzacamino*, del Sgr. Paisiello <sic!>, cantata della Sgra. Mangiorletti: "Che m'accositi?". <Для голоса и клавиесина>

101. <С а р т и Дж.>. Cavatina nell'opera: *Gli amanti consolati*, del Sgr. Sarti, cantata dei Sgri. Alippi, e Nencini: "Parto, perdon vi chiedi...". <Для голоса и клавиесина>

№ 55 (РНБ, РГБ) — 11 с.

102. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Aria nell'opera: *La festa del villaggio*, del Sgr. Martin, cantata della Sgra. Gasparini: "Posso donarti il cor...". <Для голоса и клавиесина>

103. <С а р т и Дж.>. Aria (inserita) nell'opera (del F. Bianchi): *La villanella rapita*, cantata del Sgr. Stefano Mandini: "Penso che per morire...". <Для голоса и клавиесина>

№ 56 (РНБ, РГБ) — 12 с.

104. <Г у л ь е л ь м и П.>. Duetto (Nina e Nane) nell'opera: *La lanterna di Diogene*, del Sgr. Guglielmi, cantato della Sgra. Mangiorletti, e del Sgr. Stefano Mandini: "Da che ne qui...". <Для 2 голосов и клавиесина>

№ 57 (РНБ, РГБ) — 12 с.

105. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Cavatina nell'opera: *La festa del villaggio*, del Sgr. Martin, cantata del Sgr. Stefano Mandini: "Lontano dal suo bene...". <Для голоса и клавиесина>

106. <Г у л ь е л ь м и П.>. Aria nell'opera: *La pastorella nobile*, del Sgr. Guglielmi, cantata del Sgr. Paolo Mandini: "Il mio bene io già perdei...". <Для голоса и клавиесина>

№ 58 (РНБ, РГБ) — 11 с.

107. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Aria nell'opera: *La festa del villaggio*, del Sgr. Martin, cantata della Sgra. Mangiorletti: "Ei lo dico, l'ascoltate...". <Для голоса и клавиесина>

108. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Aria nella medesima opera (i.e. *La festa del villaggio*), cantata della Sgra. Mongautier: "Il far pencere mi par dovere...". <Для голоса и клавиесина>

№ 59 (РНБ, РГБ) — 12 с.

109. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Duetto (Clara e Gianotto) nell'opera: *La festa del*

*villaggio*, del Sgr. Martin, cantato della Sgra. Mangiorletti: "Senti, senti, il poverello!". <Для 2 голосов и клавесина>

№ 60 (РНБ, РГБ) — 12 с.

110. <С а р т и Дж.>. Cavatina (inserita?) del Sgr. Sarti, cantata del Sgr. Testori nell'opera (del G. Paisiello?): *Didone abbandonata*: "Altrove mi chiami la voce d'onore...". <Для голоса и клавесина>

111. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Aria nell'opera: *La festa del villaggio*, del Sgr. Martin, cantata del Sgr. Stefano Mandini: "Il maestro del villaggio...". <Для голоса и клавесина>

Лит.: И в а н о в - Б о р е ц к и й М.К. К истории музыкальной культуры в России // История русской музыки в исследованиях и материалах / Ред. К.А. Кузнецов. М., 1924. Т. I. С. 100 — 105; В о л ь м а н; Кат. ГБЛ отеч.; Кат. ГПБ; СККИЯ.

В.Г. Карцовник

## "JOURNAL D'ARIETTES ITALIENNES ET AUTRES AVEC ACCOMPAGNEMENT DE LA HARPE PAR J.-B. CARDON"

("Журнал итальянских и прочих ариетт с аккомпанементом арфы Ж.-Б. Кардона") — еженед. изд. для пения в сопр. арфы, включавшее также инстр. пьесы, выходило в течение 1797. Появление изд. связано с распространением арфы в России в посл. трети 18 ст. как в профессиональной сфере, так и в домашнем музицировании. Предлагаемый Кардоном "Ж." начал выходить с 1-й недели нового года, и в течение года подписчики получили все обещанные 52 номера, абонироваться на к-рые можно было на квартире арфиста, проживавшего на Дворцовой пл., 57.

В каждом номере "Ж." была помещена либо одна итал. или фр. ариетта, либо инстр. пьеса. Любители пения получили 42 соч., инстр. пьес оказалось 10, причем число последних к концу года увеличилось. Среди авторов вок. соч. названы лишь Мартини (вероятнее всего, В. Мартини-и-Солер), Бальдини, Н. Далейрак, И. Плейель, Ж.-Б. Кардон, кн. Н.И. Кура-

кина, остальные — анонимы. Все ариетты транспонированы в бемольные тональности, в к-рых настраивалась арфа конца 18 ст.

Авторы инстр. соч. не установлены, скорее всего, их написал сам Кардон; определенно это можно сказать лишь о 2 рус. рондо (№ 34 и 42). Жанр остальных пьес — тема с вариациями, марш; один номер "Ж." предназначался любителям музицировать на скрипке и арфе (№ 46). Для изд. характерны высокие профессиональные требования к исполнителю на арфе, партия к-рой избирается даже в аккомпанементах ригурнелями и виртуозными проигрышами на вок. фермате, а развернутые вступления и заключения номера зачастую превосходят вок. партию. В сольных же пьесах применяются все современные автору приемы игры на арфе: арпеджио и аккорды, гаммообразные пассажи, стаккато, этуфе, флажолеты и др.

Первые 34 номера "Ж." хранятся в РНБ, номера с 27 по 52 находятся в б-ке МГК. Оба экз. — в кожаном с золотым тиснением переплете Эрмитажной б-ки. В каждом номере имеется собственно-ручная подпись изд., нередко украшенная фигурным росчерком. Размер листа — 23 × 30 см, объем номера — 2 — 4 с. До № 30 нумерация страниц общая (1 — 73), затем 4 вып. имеют собственную нумерацию, а с № 35 возобновляется первоначальный отсчет листов. Титульный лист изд. украшался пышной виньеткой, изображавшей шлем с плюмажем на фоне перекрещенных пик и сабель с висящими на них венками.

### С о д е р ж а н и е

№ 1 — 4 с.

Б а л ь д и н и. "Mio ben ricordati...". <Для голоса и арфы>

№ 2 — 3 с.

Автор не установлен. "Per che vesso si gai!...". <Для голоса и арфы>

- № 3 — 3 с.  
Автор не установлен. "La virginella...".  
<Для голоса и арфы>
- № 4 — 2 с.  
Автор не установлен. "Si il caro figlio verde...". <Для голоса и арфы>
- № 5 — 2 с.  
Автор не установлен. "Oui noir n'est pas si Diable...". <Для арфы соло>
- № 6 — 2 с.  
<К а р д о н Ж.-Б.>. Air et accompagnement par J.-B. Cardon: "Arbre charmant...". <Для голоса и арфы>
- № 7 — 2 с.  
Автор не установлен. "Sul margine d'un gio...". <Для голоса и арфы>
- № 8 — 2 с.  
Автор не установлен. "Lungi date ben mio...". <Для голоса и арфы>
- № 9 — 3 с.  
Автор не установлен. "L'onda che morgo- ga...". <Для голоса и арфы>
- № 10 — 2 с.  
<П л е й е л ь И.>. Andante de Pleyel.  
<Для арфы соло>
- № 11 — 2 с.  
Автор не установлен. "Madre mia...". <Для голоса и арфы>
- № 12 — 2 с.  
Автор не установлен. "Crude stelle in van speratem...". <Для голоса и арфы>
- № 13 — 2 с.  
Автор не установлен. "Chi mai di questo...".  
<Для голоса и арфы>
- № 14 — 2 с.  
"God save the king". <Для арфы соло>
- № 15 — 2 с.  
Автор не установлен. "Si nous vivions come vivoient nos pères...". <Для голоса и арфы>
- № 16 — 2 с.  
Автор не установлен. "Non v'e più barbaro...". <Для голоса и арфы>
- № 17 — 3 с.  
Автор не установлен. "Si le Roy m'avait donné...". <Для голоса и арфы>
- № 18 — 2 с.  
<М о р т е л л а р и>. "Cara Elisa amato...".  
<Для голоса и арфы>
- № 19 — 3 с.  
Автор не установлен. "Pauvre Jacques quand je tais pres de toi...". <Для голоса и арфы>
- № 20 — 4 с.  
<М а р т и н - и - С о л е р В.> ? Air de Martini. <Для арфы соло>
- № 21 — 2 с.  
Автор не установлен. "L'a cerba ed aspra repa...". <Для голоса и арфы>
- № 22 — 2 с.  
<Р о с с е л л и >. "La mia crudel tiranna...".  
<Для голоса и арфы>
- № 23 — 2 с.  
Автор не установлен. "Faut il dont...". <Для голоса и арфы>
- № 24 — 3 с.  
Автор не установлен. "Non mi fasciar...".  
<Для вок. дуэта и арфы>
- № 25 — 2 с.  
Автор не установлен. "L'agrine mie d'affamo...". <Для голоса и арфы>
- № 26 — 3 с.  
<К а р д о н Ж.-Б.>. Air et accompagnement par J.-B. Cardon: "Derobe ta lumiere...".  
<Для голоса и арфы>
- № 27 — 2 с.  
<Д а л е й р а к Н.>. Romance de Raoul sir de Crequi: "Un jour Lisette...". <Для голоса и арфы>
- № 28 — 2 с.  
<Д а л е й р а к Н.>. Romance <de Craon> de Raoul sir de Crequi: "De vos bonté de son amour...". <Для голоса и арфы>
- № 29 — 2 с.  
Автор не установлен. "Quand il plut à ma Maitresse...". <Для голоса и арфы>
- № 30 — 3 с.  
Автор не установлен. Allegro. <Для арфы соло>
- № 31 — 2 с.  
Автор не установлен. "Parlo ma sol parlando...". <Для голоса и арфы>
- № 32 — 2 с.  
Автор не установлен. "La Biondina in gondoletta...". <Для голоса и арфы>

№ 33 — 2 с.  
Автор не установлен. "Quel che or n'alletta...". <Для голоса и арфы>

№ 34 — 2 с.  
<К а р д о н Ж.-Б.>. Air Russe en Rondo.  
<Для арфы соло>

№ 35 — 2 с.  
Автор не установлен. "O di s'io son sincero...". <Для голоса и арфы>

№ 36 — 2 с.  
<Д а л е й р а к Н.>. Air des deux savoyares. <Для арфы соло>

№ 37 — 2 с.  
Автор не установлен. "Stanco di pascolarg...". <Для голоса и арфы>

№ 38 — 2 с.  
Автор не установлен. "Al bosce scacciatori...". <Для голоса и арфы>

№ 39 — 2 с.  
Автор не установлен. "Spine voi che getto...". <Для голоса и арфы>

№ 40 — 3 с.  
Автор не установлен. "Chi addila...". <Для голоса и арфы>

№ 41 — 2 с.  
<К у р а к и н а Н.И.>. Air composée par Madame la Pr<sup>ce</sup> de Kourakin: "Tamo tanto...". <Для голоса и арфы>

№ 42 — 3 с.  
<К а р д о н Ж.-Б.>. Air Russe et Rondo.  
<Для арфы соло>

№ 43 — 2 с.  
Автор не установлен. "D'intenerir quel seno...". <Для голоса и арфы>

№ 44 — 2 с.  
Автор не установлен. "Ah ingrato...". <Для голоса и арфы>

№ 45 — 2 с.  
Автор не установлен. "Au rette leggiere...". <Для голоса и арфы>

№ 46 — 2 с.  
Автор не установлен. Rondo. <Для скрипки и арфы>

№ 47 — 2 с.  
<Т а р к и А.>. "De puri affetti...". <Для голоса и арфы>

№ 48 — 3 с.  
Автор не установлен. Marche. <Для арфы соло>

№ 49 — 2 с.  
Автор не установлен. "La dance n'est pas ce que j'aime...". <Для голоса и арфы>

№ 50 — 2 с.  
Автор не установлен. "La mia nice tavola ridendo...". <Для голоса и арфы>

№ 51 — 2 с.  
<М а р т и н - и - С о л е р В.> ? "M'ha detto la mia madre...". <Для голоса и арфы>

№ 52 — 1 с.  
Автор не установлен. Marche. <Для арфы соло>

*А. Д. Тугай*

"JOURNAL / D'AIRES ITALIENS, FRANÇAIS, ET RUSSES / AVEC ACCOMPAGNEMENT DE GUITARE / PAR J.B. HAINGLAISE. / St. Pétersbourg chez l'auteur et Gerstenberg et Dittmar" ("Журнал итальянских, французских и русских арий с гитарным аккомпанементом Ж.Б. Генглеза. С.-Петербург, у автора и Герстенберга и Дитмара") — еженед. "Ж." для пения с гитарой, выходявший в 1796 — 98. С 1797 назывался "Journal / de guitare / par / J.B. Hainglaise, seconde année. / A St. Pétersbourg chez l'auteur et Gerstenberg et Dittmar" ("Журнал для гитары, <издаваемый> Ж. Б. Генглезом. Год второй. В С.-Петербурге, у автора и Герстенберга и Дитмара"). Появление "Ж." связано с ростом популярности гитары в конце столетия. Генглезом обрабатывались наиб. популярные песни и оперные арии. В "Ж." включались также его собственные соч. — как вок. пьесы, так и переложения для 2 гитар. Генглез занимался также реализацией "Ж.": в № 4 за 1796 сообщается, что подписчики могут получить выпуски по четвергам у автора по адресу: "Малая Миллионная, дом Шрейбера, № 84, напротив английского магазина". "Ж." гравировался у Герстенберга в

обычном для изд. такого рода формате (23 × 33 см в 1796, 25 × 35 см в 1797). Сохранившиеся вып. представляют собой поперечные тетр. в 1 — 3 л. Они относятся к 1796 — 97 (1-й год полностью представлен в РГБ, частично — РНБ; 2-й год — в РНБ, частично в РГБ). Номера подписывались Генглезом. Сведения о полном комплекте за 1798 содержатся лишь в каталоге книготорговли К. П. Ленгольда ("Роспись разным нотам..."). В "Ж." преобладают иностранные авторы. Итал. часть репертуара представлена преим. оперными ариями (В. Мартин-и-Солер, Дж. Паизиелло и др.). Среди соч. на фр. тексты осн. место занимают песни (Н. Далейрак, И. Плейель и др.), хотя помещены и оперные номера (популярная "Песенка Нины" из оперы Далейрака "*Nina, ou La Folle per amour*" — "Нина, или Безумная от любви"). Рус. авторы представлены В. Н. Головиной (фр. романсы), Н. И. Куракиной (фр. романсы и итал. канцонетты) и О. А. Козловским (рус. песни и фр. романсы). Авторство Козловского указано лишь в 3 случаях. Принадлежность 7 др. его пьес устанавливается по рукоп. сб. композитора (описан В. А. Прокофьевым). По предположению Б. В. Вольмана, он же автор помещенных в "Ж." песен "У кого душевные силы" и "Ехал козак за Дунай" (на текст укр. песни, известной, в частности, по сб. В. Ф. Трутовского). Во 2-м т. изд. большинство пьес анонимны, включая и гитарные вариации на тему песни "Выйду ль я на реченьку".

#### Содержание

Т. 1. 1796

№ 1 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 4 с.

1. <Мартин-и-Солер В.>. Aria del Sgr. Martini: "Voi siete amabile..." (nell'opera "Il burbero di buon core"). <Для голоса и гитары>

№ 2 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

2. <Генглез Ж.Б.>. Air et accompagnement par J.V. Hainglaise: "Je l'ai revu celle qui fixa mon coeur...". <Для голоса и гитары>

3. Автор не установлен. Air: "Mi soffro un grand tormento" arrangé en duo pour deux guitarres. <Для 2 гитар>

№ 3 (РГБ; РНБ) — 3 с.

4. <Козловский О. А.>. Российская песня "Выйду в темной я лесочик". <Для голоса и гитары>

5. <Козловский О. А.>. Air ukrainien "Ехал козак за Дунай". <Для голоса и гитары>

№ 4 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

6. <Мортеллари>. Aria del Sgr. Mortellari: "Cara Elisa amato...". <Для голоса и гитары>

7. Автор не установлен. Air venitien: "Altra dite più bella...". <Для голоса и гитары>

№ 5 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

8. Автор не установлен. <Н. Далейра к>? Romance "Nina se traine avec effort...". <Для голоса и гитары>

9. <Перголез Дж.Б.>? Air "Que ne suis-je la fougère?" arrangé en duo pour 2 guitarres. <Для 2 гитар>

№ 6 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

10. <Козловский О. А.>. Air de J. Koslovsky "Естли б ты была на свете...". <Для голоса и гитары>

11. <Плейель И.>. Sujet d'un Rondo de Pleyel, arrangé en duo pour 2 guitarres. <Для 2 гитар>

№ 8 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

12. Автор не установлен. "Poveri affetti miei". <Для пения и гитары>

13. <Роселли>. Canzonetta del Sgr. Rosselli: "La mia crudel tiranna...". <Для пения и гитары>

№ 8 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

14. <Генглез Ж.Б.>. Romance "Je suis natif d'Angleterre...". Air et accompagnement par J.V. Hainglaise. <Для пения и гитары>

№ 9 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

15. Автор не установлен. "Mentre la notte placida...". <Для пения и гитары>

№ 10 (РГБ; РНБ) — 3 с.

16. <Козловский О. А.>. <Российская песня>: "Места тобою украшенны".



<Текст Ю.А. Нелединского-Мелецкого>. <Для голоса и гитары>

17. <Козловский О.А.>. <Российская песня>: "Ты велишь мне равнодушным быть". <Текст Ю.А. Нелединского-Мелецкого>. <Для голоса и гитары>

№ 11 (РГБ; РНБ) — 3 с.

18. <Тарки А.>. Cavatina del Sgr. Tarchi: "De puri affetti miei...". <Для голоса и гитары>

№ 12 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

19. Автор не установлен. Duo di Filleno e Nice: "Non ti sovvieni ingrata...". <Для голоса и гитары>

№ 13 (РГБ; РНБ) — 3 с.

20. <Куркина Н.И.>. Romance de Florian: "Je vais donc quitter pour jamais...". Musique de Madame la Princesse Natalie de Kourakin. <Для голоса и гитары>

21. <Генглез Ж.Б.> ? Duetto pour deux guitarres. <Для 2 гитар>

№ 14 (РГБ; РНБ) — 3 с.

22. <Сольци А.>. Aria del Sgr. Solzi: "Son vicina al ben ch'adoro...". <Для голоса и гитары>

23. <Далейрак Н.>. Pastoralle de Nina, arangé en duo pour 2 Guitarres. <Для 2 гитар>

№ 15 (РГБ; РНБ) — 3 с.

24. <Козловский О.А.>. <Российская песня>: "Чем больше скрыть стараюсь...". <Для голоса и гитары>

25. <Козловский О.А.>. <Российская песня>: "Прежестокая судьбина". <Для голоса и гитары>

№ 16 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

26. <Миссини>. Canzonetta del Sgr. Missini: "Souvent l'amour nous prouve son empiere...". <Для голоса и гитары>

27. <Миссини?> "Cing ans y que conpais ma Delphine...". <Для голоса и гитары>

№ 17 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

28. <Мартин-и-Солер В.>. Canzonetta del Sigr. Vincenzo Martini: "Se tu mi fai languir...". <Для голоса и гитары>

№ 18 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

29. <Козловский О.А.>. Romance de Florian: "Du Dieu de la lumièrs...". Musique de Mr. Koslovsky. <Для голоса и гитары>

№ 19 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

30. <Мартин-и-Солер В.>. Canzonetta del Sr.V.Martini: "Addio bell'idol mio...". <Для голоса и гитары>

31. Автор не установлен. Polonaise arrangée pour deux guitarres. <Для 2 гитар>

№ 20 (РГБ; в РНБ) — 3 с.

32. <Винтер>. <Вставной номер>: Duetto nell'opera: "La vilanella rapita" del Sgr. F.Bianchi: "Con quell occhietto languido...". <Для 2 голосов и гитары> <Ср.: Giornale musicale del teatro italiano...> № 3>

№ 21 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

33. <Козловский О.А.>. <Российская песня>: "У кого душевны силы...". <Для голоса и гитары>

№ 22 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

34. Автор не установлен. "Ah ingrato inganni...". <Для голоса и гитары>

№ 23 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

35. Автор не установлен. "Vittina il mio dolore...". <Для голоса и гитары>

№ 24 (РГБ; РНБ) — 3 с.

36. <Теппер де Фергюссон Г.>. Romance mise en musique par Mr. Tepper: "Phillis plus avare...". <Для голоса и гитары>

№ 25 (РГБ; РНБ) — 3 с.

37. <Сапорити Т.>. Romance par Mad. Saporiti: "Dormivo in mezzo al prato...". <Для голоса и гитары>

38. <Сапорити Т.>. "Caro mio ben deh senti...". <Для голоса и гитары>

№ 26 (РГБ; РНБ) — 3 с.

39. Автор не установлен. "O sparso tante lacrime...". <Для голоса и гитары>

40. Автор не установлен. "La più vezzosa figlia di flora...". <Для голоса и гитары>

№ 27 (РГБ; РНБ) — 3 с.

41. Автор не установлен. "Se m'abbandoni mio dolce amore...". <Для голоса и гитары>

№ 28 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

42. <Теппер де Фергюссон Г.>. Romance mise en musique par Mr. Tepper: "La jeune hortense au fond...". <Для голоса и гитары>

№ 29 (РГБ; РНБ)

43. <Головина В.Н.>. Romance de Amadis de Gaules, musique de M-me

la Comtesse Golowin: "Roses d'amour embellissaient ma vie...". <Для голоса и гитары>

44. Автор не установлен. "Al buojo vo cercando Nenella dovesta...". <Для голоса и гитары>

№ 30 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

45. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Aria nell'opera: "La festa del villaggio". <Для голоса и гитары>

№ 31 (РГБ; РНБ) — 3 с.

46. <К у р а к и н а Н.И.>. Air par Madame la Princesse Nathalie de Kourakin: "T'amo tanto e tanto t'amo...". <Для голоса и гитары>

№ 32 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

47. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Cavatina nell'opera: La festa del villaggio, del Sgr. V. Martini: "Lontano dal suo bene...". <Для голоса и гитары>

№ 33 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

48. <К у р а к и н а Н.И.>. Air par Madame la Princesse Nathalie de Kourakin: "Deh non partir mio dolce amore...". <Для голоса и гитары>

49. Автор не установлен. "La notte non riposo...". <Для голоса и гитары>

№ 34 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

50. <Г е н г л е з Ж.Б.>. Air et accompagnement par J.V. Hainglaise: "J'ai cru tous mes beaux jours perdus...". <Для голоса и гитары>

№ 35 (РГБ; РНБ) — 3 с.

51. Автор не установлен. La Domanda: "Perta Nina rien d'affetto...". <Для голоса и гитары>

52. Автор не установлен. Duo pour deux guitarres. <Для 2 гитар>

№ 36 (РГБ; РНБ) — 3 с.

53. <П е р г о л е з и Дж.Б.>. Les souhaits: "Que ne suis-je la fongere <sic!>...". <Для голоса и гитары>

54. <П е р г о л е з и Дж.Б.>. "Tu veux boigner mon âme...". <Для голоса и гитары>

№ 37 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

55. Автор не установлен. "Quand le matin colère...". <Для голоса и гитары>

№ 38 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

56. Автор не установлен. Air de la Fausse paysanna: "Nous autres fillettes...". <Для голоса и гитары>

№ 39 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

57. <Г е н г л е з Ж.Б.>. Air et accompagnement par J.V. Hainglaise: "A nos plus grands malheurs...". <Для голоса и гитары>

№ 40 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

58. Автор и соч. не установлены.

№ 41 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

59. <А л е с с а н д р и Ф.>. Canzonetta del Sgr. Alexandri: "Placido zeffiretto...". <Для голоса и гитары>

№ 42 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

60. <П а и з и е л л о Дж.>. Cavatina del Sgr. Paisello <sic>: "Infelice avventurata...". <Для голоса и гитары>

№ 43 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

61. <Д е з е д А.Н.>. Romance d' "Alexis et Justine": "L'amour donné de la mémoire...". <Для голоса и гитары>

№ 44 (РГБ; РНБ) — 3 с.

62. <Г е н г л е з Ж.Б.>. Air et accompagnement par J.V. Hainglaise: "Dés que la giente aurore...". <Для голоса и гитары>

№ 45 (РГБ; РНБ) — 3 с.

63. <К о з л о в с к и й О.А.>. Air de Mr. Koslovsky: "Vous vous plaignez...". <Для голоса и гитары>

64. Автор не установлен. Polonaise pour deux guitarres. <Для 2 гитар>

№ 46 (РГБ; РНБ) — 3 с.

65. <Л а т р а в е р с Н.>. Deux romances mises en musique par Mr. N. Latraverse: "Nimphre de ce boccage...". <Для голоса и гитары>

66. <Л а т р а в е р с Н.>. Les souvenirs: "Tout est l'amour...". <Для голоса и гитары>

№ 47. (РГБ; РНБ) — 3 с.

67. Автор не установлен. Pastorale: "De damoisel <sic>...". <Для голоса и гитары>

68. Автор не установлен. Polonaise arrangée pour la guitarrre. <Для гитары>

69. Автор и соч. не установлены. <Для гитары>

№ 48 (РГБ; РНБ) — 3 с.

70. <Д е з е д А.Н.>. Air d' "Alexis et Justine": "Elle l'aimait si tendrement...". <Для голоса и гитары>

№ 49 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
71. <Г е н г л е з Ж.Б.>. Romance d'un Quadragénaire mise en musique par Hainglaise: "Chloé si le me plains de toi...". <Для голоса и гитары>

№ 50 (РГБ; РНБ) — 3 с.  
72. Автор не установлен. "Vaghe fiori amiche arene...". <Для голоса и гитары>

№ 51 (РГБ; РНБ) — 3 с.  
73. <Д а л е й р а к Н.> ? Air savoyard avec accompg<nement> de guitare et de violon: "En revenant d'Auvargna...". <Для голоса, гитары и скрипки>. *Сноска:* On trouve cet air arrangé pour le forte-piano au Magasin de musique chez Gerstenberg et Dittmar.

№ 52 (РГБ; РНБ) — 3 с.  
74. Автор не установлен. "Jeunet encor étais sortant de page...". <Для голоса и гитары>

Т. 2. 1797

№ 1 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 4 с.  
75. <Г а в о П.>. Ariette de l'opéra du "Petit matelot": "Adieu vergue Artimon hunier...". <Для голоса и гитары>

№ 2 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
76. <Д а л е й р а к Н.>. Air (de Suzanne) de l'opéra d' "Ambroise": "Sans autre belle...". <Для голоса и гитары>

№ 3 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 3 с.  
77. <Х и м м е л ь Ф.Г.>. Romance de Florian, mise en musique par F. Himmel: "Le beau Fernand prisonnier d'un Roi maure...". <Для голоса и гитары>

№ 4 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
78. <Д а л е й р а к Н.>. Air (de Suzanne) de l'opéra d' "Ambroise": "Je ne suis, hélas...". <Для голоса и гитары>

№ 5 (не обнаружен)

№ 6 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
79. <М а р т и н - и - С о л е р В.>. Air de l'opéra "Il moro", par V. Martini: "Nel cor mi sento un giubilo...". <Для голоса и гитары>

№ 7 (РГБ; РНБ) — 3 с.  
80. <Д а л е й р а к Н.>. Romance de "Vlaize et Babet": "C'est pour toi...". <Для голоса и гитары>

81. Автор не установлен. Air russe "Выйду я на реченьку", varié pour la guitare... <Для гитары>

№ 8 (не обнаружен)

№ 9 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
82. <М а р т и н и Дж.П.>. Air de Camille par Mr. Martini: "On nous dit que dans l'mariage...". <Для голоса и гитары>

№ 10 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
83. <М а р т и н и Дж.П.>. Air de Camille: "Notre manière charge...". <Для голоса и гитары>

№ 11 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
84. <Д е л л а М а р и я Д.>. Romance de l'opéra du "Prisonnier": "Lorsque dans une tour obscure...". <Для голоса и гитары>

№ 12 (не обнаружен)  
№ 13 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
85. <К р е й ц е р Р.>. Romance de "Paul et Virginie": "Quand toi s'en va de la case...". <Для голоса и гитары>

№ 14, 15 (не обнаружены)  
№ 16 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
86. <Г а в о П.>. Air du "Petit matelot", varié pour la guitare. <Для гитары>

№ 17 — 19 (не обнаружены)  
№ 20 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 3 с.  
87. <М у с с и н и (М и с с и н и ?)>. Romance de Florian, musique de Mussini: "Vous qui loin d'uns amante...". <Для голоса и гитары>

88. <Д а л е й р а к Н.>. Air de "Sergines": "Toujours à ma pensée mon cher". <Для голоса и гитары>

№ 21, 22 (не обнаружены)  
№ 23 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
89. <Д а л е й р а к Н.>. Air de "Sergines": "Regard vif et joli maintien...". <Для голоса и гитары>

№ 24 (не обнаружен)  
№ 25 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 3 с.  
90. <Д а л е й р а к Н.>. Air de Fabrice dans l'opéra "Azémia": "Ah' que je sens d'impatience...". <Для голоса и гитары>

№ 26, 27 (не обнаружены)  
№ 28 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.  
91. <Д а л е й р а к Н.>. Air de l'opéra "Deux petits savoyards": "Ascouta d'Jeannetta veux tu beaux...". <Для голоса и гитары>

92. <Российская песня>: "Долголь будешь сумневатца...". <Для голоса и гитары>

№ 29 (РГБ; РНБ) — 3 с.

93. <Делла Мария Д.>. Rondeau de l'opéra "Le prisonnier": "Oh! c'en est fait, je me marie...". <Для голоса и гитары>

№ 30 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

94. <Делла Мария Д.>. Romance de l'opéra "Le prisonnier": "Il faut des époux assortis...". <Для голоса и гитары>

№ 31, 32 (не обнаружены)

№ 33 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

95. <Далейрак Н.>. Air de "La soirée orageuse": "Fillette, fillette qui dans la retraite...". <Для голоса и гитары>

№ 34 (не обнаружен)

№ 35 (РГБ; РНБ) — 3 с.

96. <Крейцер Р.>. Romance de l'opéra "Paul et Virginie": "De tu main tu cueilles le fruit...". <Для голоса и гитары>

№ 36 (не обнаружен)

№ 37 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 3 с.

97. <Далейрак Н.>. Air de "La Soirée orageuse": "Vous me plaignez ma tendre amis". <Для голоса и гитары>

№ 38 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

98. Автор не установлен. "Si nous vivions comme vivoient nos pères...". <Для голоса и гитары>

№ 39 (РГБ; РНБ) — 3 с.

99. <Далейрак Н.>. Air d' "Azémia": "Aussitôt que je t'aperçois...". <Для голоса и гитары>

№ 40 (не обнаружен)

№ 41 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

100. <Гретри А.-Э.-М.>. Air de "Panurge": "Du choix que l'amour suggère...". <Для голоса и гитары>

№ 42 (РГБ; РНБ) — 4 с.

101. <Девьен Ф.>. Air des "Visitandines": "Enfant chéri des dames...". <Для голоса и гитары>

№ 43 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

102. <Лемуан Ж.-Б.>. Air de l'opéra: "Les pommiers et le moulin": "Souvent nos sages parents...". <Для голоса и гитары>

№ 44 (РНБ; в РГБ не обнаружен) — 3 с.

103. <Маррон>. Romance Margone <sic!>: "Ami de moi pourquoi partir?". <Для голоса и гитары>

104. Автор не установлен. "Plus fraîche le matin...". <Для голоса и гитары>

№ 45 (не обнаружен)

№ 46 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

105. <Генглез Ж.Б.>. Стихи Л.-Ф. де Сегюра. "Le tems <sic!> a voyager passant sa vie...". Paroles de Mr. de Ségur. Musique J.V. Hainglaise. <Для голоса и гитары>

№ 47 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

106. <Далейрак Н.>. Air de "Philippe et Georgette": "Chacun avec moi l'avouers". <Для голоса и гитары>

№ 48 (не обнаружен)

№ 49 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

107. <Далейрак Н.>. Ronde d' "Adèle et Dorsan": "J'voyais un jour sous le feuillage...". <Для голоса и гитары>

№ 50 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

108. <Далейрак Н.>. Air de "Philippe et Georgette": "Pour bien juger une maîtresse...". <Для голоса и гитары>

№ 51 (не обнаружен)

№ 52 (РГБ; в РНБ не обнаружен) — 3 с.

109. <Далейрак Н.>. Romance de l'opéra "Adèle et Dorsan": "Il faut donc partir de ces lieux sans revoir...". <Для голоса и гитары>  
В конце сообщение о выходе номеров 3-го т.>

Лит.: Вольман; Кат. ГПБ; Кат. ГБЛ; СККИЯ.

В.Г. Карцовник

"JOURNAL / DE / MUSIQUE / POUR LE CLAVESIN OU / PIANO-FORTE, / DÉDIÉ / AUX DAMES / PAR B.W., AMATEUR" ("Музыкальный журнал для клавесина или пиано-форте, предназначенный для дам Б.В., любителем") — первый нотный "Ж." в СПб. Выпускался бароном Э. Ванжурой с 1785 по 1794. В 90-е гг. выходил под назв. "Journal de musique, dédié aux dames" без инициалов изд. "Ж." планировался как ежемес., стоимостью 2 р.

за номер и 15 р. за годовую подписку (СПб. вед., 1785, 30 сент.); год выхода не указывался. Предназначался преим. для изд. музыки самого Ванжуры. Были обещаны "6 увертюров; 2 российских симфонии; 12 ариев из двух опер, называемых «Благодетельный офицер» и «Обманувшийся опекун»; 12 французских песен; 24 разных штук, взятых из балетов и пантомим; 72 разных танцев, польских, контрадансов, козачков и проч." (Там же). Предполагалось, что "Ж." будет печататься И. Вейтбрехтом и распространяться через его типографию, а также книготорговлю "г. Ццоха" (Москва). Однако № 1 (окт. 1785) не обнаружен (описание и воспроизведение титула см.: Финдейзен, 355), возможно, он был напечатан за границей. Последний раз упом. в "Моск. вед." (1794, 8 февр.). Сохранилось 6 номеров, помеченных янв., февр., авг., сент., окт., дек. (БАНУ, РНБ). Это тетради из 12 с., листы поперечной печати, размером 24 × 33 см, с наборным нотным шрифтом, дающим основания предполагать, что номера напечатаны Б.Т. Брейтконфом, и датировать их временем ок. 1792, когда печатник осуществил свое первое нотное изд. (ср. с датировкой В о л ь м а н а, 90). Номер за 1795, описанный Н.Ф. Финдейзенем, включал увертюру к опере Ванжуры "Обманувшийся опекун" и 3 танца. Танцевальные пьесы и романсы (некоторые из них написаны О. А. Козловским, тексты по-русски и по-французски) преобладают и в сохранившихся вып. Здесь также отрывки из опер ("*Храброй и смелой витязь Ахридеич*", "Благодетельный офицер", "*Три султаниши*") и балетов ("Венера и Адонис", "Цыгане", "Арлекин-невольник") Ванжуры. В сохранившемся окт. вып. помещен клавиур его *Sinfonie Russe, composée d'airs Ukrainiens* (Русская симфония, сочиненная на украинские мелодии).

Лит.: Финдейзен 2, 355; В о л ь м а н, 92 — 93, 212, 245 — 63; П р я н и ш

н и к о в а М.П. Три симфонии Э. Ванжуры на темы русских, украинских и польских народных песен // ПКНО. 1983. Л., 1985. С. 279 — 85; Кат. ГПБ, 44.

В.Г. Карцовник

"RECUEIL / D'AIRES ET DUOS / DES OPÉRAS FRANÇAIS DONNÉS AU / THÉÂTRE DE ST.-PÉTERSBOURG, ARRANGÉS / POUR / LE CLAVECIN OU FORTE-PIANO. / A St.-Petersbourg chez Gerstenberg et Dittmar, / éditeurs et graveurs de musique, / rue Grande Morskoi, 122" ("Собрание арий и дуэтов из фр. опер, представленных в театре Санкт-Петербурга, обработанных для клавирина или форте-пиано. В Санкт-Петербурге, у Герстенберга и Дитмара, музыкальных издателей и граверов, улица Большая Морская, 122"). С 1799 под назв. "Journal d'airs et duos choisis dans les meilleurs opéras français et italiens donnés au Théâtre de St. Pétersbourg et arrangés pour pianoforte" ("Журнал арий и дуэтов в многочисленных французских и итальянских операх, представленных в театре Санкт-Петербурга и обработанных для пианофорте") — нотный "Ж.", издававшийся И. Д. Герстенбергом и Ф. А. Дитмаром, а впоследствии только Дитмаром (после 1799 ?). Планировался как ежемес. изд. стоимостью 25 р. за годовую подписку (СПб. вед., 1797, 1 сент.), однако выходил чаще, хотя, по-видимому, с перерывами. Год изд. в номерах не указывался. В Каталоге книготорговли К.П. Ленгольда (1806) упом. 76 вып. Неполный комплект за 1797 — 98 сохранился в РНБ, за последующий период — в РГБ. Вып. состоят из 3 — 10 с. поперечного формата, размером 24,5 × 35 см. В каждом из них помещено лишь одно соч. В большинстве случаев текст приписан к партии клавира. "Ж." был ориентирован лишь на фр. репертуар, составлявший основу содержания и после введения в заголовок упоминания

об итал. операх. Т. о., изд. дополняет итал. репертуар "Giornale musicale..." Б.Т. Брейткопфа. Изд. было продолжено в 19 в. под назв. "Nouveau Journal d'airs, duos et scenes d'opéras français...".

### С о д е р ж а н и е

1797 — 98

№ 1 (РНБ) — 3 с.

1. <Дезед А.Н.>. Chanson <de Justine> de l'opéra "Alexis et Justine": Chanté par Mad. Chevalier: "L'amour donne de la memoire...". <Партия клавира с текстом>

№ 2 (РНБ) — 3 с.

2. <Дезед А.Н.>. Chanson <de Justine> de l'opéra "Alexis et Justine": Chanté par Mad. Chevalier: "Elle l'aimait si tendrement...". <Партия клавира с текстом>

№ 3 (РНБ) — 4 с.

3. <Дезед А.Н.>. Ariette <de Justine> de l'opéra "Alexis et Justine": Chanté par Mad. Chevalier: "Ou porter ma douleur mortelle...". <Партия клавира с текстом>

№ 12 (РНБ) — 3 с.

4. <Гаво П.>. Air de l'opéra "Le petit matelot": Chanté par Mad. Chevalier: "Contre les chagrins de la vie...". <Партия клавира с текстом>

1799 — 1800

№ 17 (РНБ) — 3 с.

5. <Мартини Ж.П.Э.>. Air de l'opéra "Ambroise": Chanté par Mad. Chevalier. <Для голоса и клавира>

№ 21 (РНБ) — 3 с.

6. <Делла Мария Д.>. Romance de l'opéra "Le prisonnier": Chanté par Mad. Chevalier: "Lorsque dans une tour...". <Партия клавира с текстом>

№ 24 (РНБ) — 6 с.

7. <Мартини Ж.П.Э.>. Duo de Suzanne et Ambroise par Mr. Martini: Chanté par Mad. Chevalier et Mr. Mongautier: "Je t'aime...". <Для 2 голосов и клавира>

№ 26 (РНБ, РГБ) — 3 с.

8. <Крейцер Р.>. Romance de l'opéra "Paul et Virginie": "Quand toi s'en va de la

case...". <Партия клавира с текстом. В Кат. ГПБ, 45, данный номер отнесен к комплекту за 1797 — 99 и предвзят № 17>

№ 27 (РГБ) — 3 с.

9. <Далейрак Н.>. Air de "La soirée orageuse": "Vous me plaignez...". <Партия клавира с текстом>

№ 28 (РГБ) — 3 с.

10. <Далейрак Н.>. Air de "La soirée orageuse": "Filette, filette qui dans le retraite...". <Партия клавира с текстом>

№ 29 (РГБ) — 4 с.

11. <Химмель Ф.Г.>. Duetto nell'opera "Alessandro" dal Sr. Himmel: "Qui la istante e questo mai...". <Для голоса и клавира>

№ 30 (РГБ) — 3 с.

12. <Гретри А.-Э.-М.>. Air <de Climène> de "Panurge": "Du choix que L'amour...". <Партия клавира с текстом>

№ 31 (РНБ, РГБ) — 4 с.

13. <Лемуан Ж.-Б.>. Rondo de l'opéra "Prétendu": "Enfant chéri des dames...". <Партия клавира с текстом>

№ 32 (РГБ) — 7 с.

14. <Лемуан Ж.-Б.>. Air <de Julie> de l'opéra "Prétendu": Chanté par Mad. Chevalier: "De quel plaisir je vais jouir...". <Партия клавира с текстом>

№ 33 (РГБ) — 9 с.

15. <Делла Мария Д.>. Duo <de Germain et de Blinval> de l'opéra "Le prisonnier ou la ressemblance": Chanté par Mrs. Bourgeois et Chauvenet: "O ciel! ma surprise est extrême...". <Для 2 голосов и клавира>

№ 34 (РГБ) — 7 с.

16. <Делла Мария Д.>. Air <de Blinval> de l'opéra "Le prisonnier": Chanté par Mr. Bourgeois: "Oui, c'en est fait je me marie...". <Для голоса и клавира>

№ 35 (РГБ) — 3 с.

17. <Гретри А.-Э.-М.>. Rondo de "Silvain": "Ne crois pas qu'un bon ménage...". <Партия клавира с текстом>

№ 36 (РГБ) — 3 с.

18. <Гретри А.-Э.-М.>. Air de "Panurge": "Jeunes femmes que je vous plains...". <Для голоса и клавира>

№ 37 (РГБ) — 3 с.

19. <Д е з е д Н.>. Ariette <de Babet> de l'opéra "Blais et Babet": "Lise chantoit dans la prairie...". <Партия клавира с текстом>

№ 38 (РГБ) — 3 с.

20. <Г р е т р и А.-Э.-М.>. Air de "Panurge": "Chacun soupire dans se séjour...". <Партия клавира с текстом>

№ 39 (РГБ) — 3 с.

21. <Л е м у а н Ж.-Б.>. Rondeau de l'opéra "Les pommiers et le moulin...": "On danse bien à la ville...". <Партия клавира с текстом>

№ 40 (РГБ) — 5 с.

22. <Л е м у а н Ж.-Б.>. Air de l'opéra "Les pommiers et le moulin": "Que peut craindre ma belle?". <Партия клавира с текстом>

№ 41 (РГБ) — 4 с.

23. <Л е м у а н Ж.-Б.>. Air des "Les pommiers et le moulin": "Ah! le beau temps...". <Партия клавира с текстом>

№ 42 (РГБ) — 3 с.

24. <Л е м у а н Ж.-Б.>. Air del'opéra "Les pommiers et le moulin": "Souvent nos sages parents...". <Партия клавира с текстом>

№ 43 (РГБ) — 3 с.

25. <Д а л е й р а к Н.>. Air de "Philippe et Georgette": Chanté par Mr. Bourgeois: "Chacun avec moi l'avouera...". <Для голоса и клавира>

№ 44 (РГБ) — 3 с.

26. <М о н с и н ь и П.>. Romance de l'opéra "Le déserteur": Chanté par Mad. Mongautier: "J'avois égaré mon fuseau...". <Партия клавира с текстом>

№ 45 (РГБ) — 3 с.

27. <М о н с и н ь и П.>. Air de l'opéra "Le déserteur": Chanté par Mad. Chevalier: "Peut-on affliger, ce qu'on aime...". <Партия клавира с текстом>

№ 46 (РГБ) — 3 с.

28. <М о н с и н ь и П.>. Air de l'opéra "Le déserteur": "Dans quel trouble te plonge...". <Партия клавира с текстом>

№ 47 (РНБ, РГБ) — 3 с.

29. <М о н с и н ь и П.>. Air de l'opéra "Le déserteur": Chanté par Mr. Bourgeois: "Je ne désérterais jamais...". <Партия клавира с текстом>

№ 48 (РГБ) — 10 с.

30. <Д е л л а М а р и я Д.>. Duo <de Rosine et de Blinval> du "Prisonnier": "O ciel, dois je en croire...". <Для голоса и клавира>

№ 49 (РГБ) — 3 с.

31. <Д а л е й р а к Н.>. Rondeau d'"Adèle et Dorsan": Chanté par Mr. Chateaufort: "Je voyais un jour...". <Партия клавира с текстом>

№ 50 (РГБ) — 3 с.

32. <Д а л е й р а к Н.>. Romance d'"Adèle et Dorsan": Chanté par Mad. Chevalier: "Il faut donc partir de ces lieux...". <Партия клавира с текстом>

№ 51 (РНБ, РГБ) — 3 с.

33. <Д а л е й р а к Н.>. Air de l'opéra "Philippe et Georgette": "Pour bien juger une maîtresse...". <Партия клавира с текстом>

№ 53 (РНБ) — 3 с.

34. <С а р т и Дж.>. Ariette de l'opéra "La famille indienne en Angleterre": "Lorsque je passe...". <Партия клавира с текстом>

№ 54 (РНБ) — 3 с.

35. <С а р т и Дж.>. Chanson de l'opéra "La famille indienne en Angleterre": Chanté par Mad. Chevalier: "Буду с миленьким резвиться...". <Партия клавира с текстом на рус. яз.>

№ 58 (РНБ) — 10 с.

36. <С а р т и Дж.>. Duetto <de Girli et Liddy> de l'opéra "La famille indienne en Angleterre": Chanté par Mad. Chevalier et Mad. Mongautier: "S'aimer est le bien...". <Для голоса и клавира>

№ 60 (РНБ) — 3 с.

37. <Г р е т р и А.-Э.-М.>. Marsch de l'opéra "Les deux avarés": "La garde passe...". <Для голоса и клавира>

№ 62 (РНБ) — 3 с.

38. <Д е л л а М а р и я Д.>. Air de l'opéra "Opéra comique" par Domenico della Maria: Chanté par Mad. Chevalier: "Ah, pour l'amant le plus discret...". <Партия клавира с текстом>

№ 64 (РНБ) — 3 с.

39. <Делла Мария Д.>. Romance de l'opéra "Le prisonnier": "Il faut des époux...". <Партия клавира с текстом>

№ 65 (РНБ) — 3 с.

40. <Делла Мария Д.>. Air de l'opéra du "Vieux chateau": Chanté par Mad. Mongautier: "On vante toujours la nature...". <Партия клавира с текстом>

№ 66 (РНБ) — 3 с.

41. <Далейрак Н.>. Romance de l'opéra: "Adolphe et Clara": "D'un époux chéri la tendresse...". <Партия клавира с текстом>

№ 68 (РНБ) — 7 с.

42. <Буальдьё Ф.А.>. Polonoise de l'opéra: "Le calife de Bagdad": "Ah! quel domage dans ce bocage...". <Партия клавира с текстом>

№ 69 (РНБ) — 4 с.

43. <Далейрак Н.>. Air de l'opéra: "Adolph et Clara": Chanté par Mad. Phillis Andrieux: "Ah! jeunes filles...". <Партия клавира с текстом>

№ 76 (РНБ) — 3 с.

44. <Делла Мария Д.>. Air de l'"Opéra comique", par Domenico della Maria: "Je vous comprendrai...". <Партия клавира с текстом>

№ 78 (РНБ) — 3 с.

45. <Мартини Ж.П.Э.>. Air de l'opéra: "Le droit du seigneur"; par Martini chantée M<sup>me</sup> Phillis Andrieux: "L'autre jour j'étois seulette...". <Партия клавира с текстом>

*Лит.*: Каталог разным нотам, продающимся у Карла Павловича Ленгольда. М., 1806; Вольман, 116 — 17, 227 — 28; Кат. ГБЛ, отеч., 35 — 38; Кат. ГПБ, 44 — 47; СККИЯ.

*В. Г. Карцовник*





# З

**ЗАВОДОВСКИЙ** Герасим (1681, Козелец — 1745, Киев), выдающийся деятель церковно-певческой культуры 1-й пол. 18 в. Иеромонах, уставщик и головщик *Александро-Невского монастыря*, затем придв. священник и уставщик *Придворного певческого хора*. Бас. Автор множества партесных концертов, монодийных распевов Обихода. В реестре Александро-Невского монастыря 1723 назван "композитором пения". З. родился в купеческой семье. Монашество принял в Черниговском Троицком монастыре, потом перешел в Моск. Богоявленский монастырь. Возможно, был также в Моск. Донском монастыре. В 1717 З. отправлен из Москвы в Александро-Невский монастырь. Отбыв обязательный 5-летний срок служения в СПб и не получив долгожданного "увольнения в отечество", З. пытается в 1722 вместе с др. клирошанином, П. *Котляревским*, бежать из монастыря. Однако эта попытка завершается неудачей. Оба иеромонаха схвачены и водворены обратно. Ок. 10 лет З. продолжает оставаться в Александро-Невском монастыре, выполняет послушание головщика и уставщика. С начала 30-х гг. перешел на придв. служ-

бу. В 1735 становится "при певчей музыке" начальником певчих. Ум. З. в Киевском Межигорском монастыре, прослужив здесь в качестве архимандрита ок. 5 лет. В описании оставшихся после его смерти вещей упомянуты и неск. тетр. певческих рукописей. Авторский распев З. вошел в печатный придв. Обиход. Он был достаточно распространен в певческих рукописях, связанных с деятельностью клирошан Александро-Невского монастыря и петерб. Придв. хора. В Ирмологии придв. певчего Гавриила *Головни* 1762 (ОР РНБ, ОЛДП, F-511) находится песнопение литургии "Единородный Сыне", названное "Российское: творение Герасима архимандрита" (л. 6). В оглавлении это песнопение обозначено как "Единородное Невское". Герасимовский распев встречается и во мн. др. рукописях. Например: ОР РНБ, ф. 1260, F-8, л. 174 об.; Q-75, л. 5, 39 об., 40; Q-71, л. 2 об.; ЦНБ АН Украины, ф. Духовной академии, 351, л. 6 и об. В собр. рукописей Синодального уч-ща хранится множество партесных соч. З.: 12-гол. концерты "Богоотец убо Давид", "Бог нам прибежище и сила", "Воскликнути Господеви вся земля", "Днесь Владыко

Творец", 8-гол. концерты "Не имамы инья помощи", "На спасения стезю", "Многая множество моих прегрешений" (РГИА, ф. 1119, д. 66). З. принадлежит также один из концертов рукописи Головни, хранящейся в рукоп. собр. КИ РИИИ в СПб (ф. 2, оп. 1, д. 837).

Арх.: РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11; д. 16, л. 18 об., 62; ф. 796, оп. 26, д. 428, л. 1; оп. 36, д. 12, л. 17; ф. 815, оп. 4, д. 52, л. 7 и об.; д. 254, л. 8; д. 255, л. 58 об., 64, 96 об.; оп. 5, д. 71, л. 7 об.; ф. 1119, оп. 1, д. 66, л. 54.

Лит.: М е т а л л о в В. Богослужбное пение православной греко-российской церкви. М., 1888; В о з н е с е н с к и й И. Богослужбное пение православной юго-западной Руси по ното-линейным ирмологам XVII — XVIII веков. Киев, 1890. Т. 3; Р у н к е в и ч С. Г. Александро-Невская лавра. 1713 — 1913: Историческое исследование. СПб., 1913; Х а р л а м п о в и ч К. В. Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914; Чудінова І. А. Клірошани-українці Олександро-Невського монастиря (до питання про роль українських впливів на становлення петербурзької культури) // 3 історії української музичної культури. Київ, 1991; Ч у д і н о в а.

И. А. Чудінова

**ЗАГОРОДНЫЕ РЕЗИДЕНЦИИ** царской семьи — Петергоф, Царское Село, Ораниенбаум, Павловск, Гатчина — во время пребывания там имп. двора или дворов наследников жили в основном той же жизнью, что и петерб. дворцы (см. *Придворный музыкальный быт*). Но музыка заняла в них еще большее место — звучала в садах, в спектаклях и концертах не только профессиональных, но и любителейских, к-рыми увлекались в. кн. Петр Федорович (*Петр III*) и Павел Петрович (*Павел I*).

В Петергофе строительство дворцов и парков началось еще в 1700-х гг. Сюда заезжал *Петр I* по дороге в Кронштадт и

обратно, и тогда "играла музыка" во время царских трапез.

У Императрицы *Елизаветы Петровны* Петергоф был гл. летней резиденцией. Она поселилась в нем в первый же год по возвращении из Москвы после коронации — в 1743. Как сообщает Я. *Штелин*, в тамошнем дворце "очень часто исполнялись итальянские интермедии и еженедельно, по меньшей мере один раз, в обычные куртаги проводился концерт" (Ш т е л и н, 87). Устраивались балы с неперменным оркестром. Был разнообразен и состав участников *концертов*, и репертуар. Так, 24 июня 1750 "пели разные арии" "новоприезжие буфон с буфонкою и прочие итальянцы", т. е. артисты "*Италианской кампании*" (КФЖ). 4 июля 1759 Елизавета в зале Монплезира слушала "при игрании музыки" пение выписанных Дж. Б. *Локателли* 2 певцов-кастратов (КФЖ). Во время пребывания в Петергофе герц. курляндский Карл сам принимал участие в вечернем концерте придв. муз-тов, играл на флейтраверсе; в течение последующего ужина в соседней комнате играли валторнисты (КФЖ, 1759, дополнения, 22 июня). Двор интересовался и фольклором. Летом того же 1759 присланы были из СПб привезенные туда 5 "девок"-камчадалок, к-рые "пели по своему песни и плясали" (КФЖ, 1759, 20 июля). Через неск. дней в недалекой Ропше из деревень "призваны были ропшинские крестьяне и крестьянки, також и ижорские, в их одеянии, которые плясали и пели песни по-русски и по-чухонски" (КФЖ, 1759, 25 июля).

Почти всегда "в продолжение стола" (обедов и ужинов) и при вечерней игре в карты, к-рыми любила развлечься Елизавета (как и *Екатерина II*), рядом раздавалась "италианская инструментальная и вокальная музыка" или же на балконе и в саду играли на трубах и валторнах и били в литавры. В дни тезоименитств чле-

нов имп. фамилии и др. придв. праздников лейб-гвардейские части "приносили всеподданнейшее поздравление барабанным боем и музыкой", да еще пушечной пальбой (КФЖ, 1760, 30 авг., и др.).

Еще в 1745 Елизавета повелела устроить театр в манеже в Верхнем саду Петергофа, перевезя сцену (по тогдашней терминологии — "театр") из манежа при петерб. Зимнем дворце. "Комедиантский дом" потом перестраивался, сохранились его планы 1764, где показаны 2 яруса лож (РГИА, ф. 485, оп. 3, д. 383); в 1751 КФЖ упоминает еще "новый театр", там была представлена опера (5 июля), по-видимому, это сцена в Монплезире. В КФЖ зафиксированы постановки: в 1750 итал. *интермедии* "*La Preziosa ridicola*" ("Смешная жеманница", 1 июля), "*Livietta e Tracollo*" ("Ливьетта и Траколо", 22 июля) в исполнении "вновь приехавших из Италии буфа и буфонши" (П. К. Компасси и Н. Гарани), в 1758 — опера Г. Ф. Раунаха "*Альцеста*", представленная "малыми певчими" в честь тезоименитства Елизаветы 28 июля (25 и 27 июля были ее "пробы"), в 1760 — опера Ф. Арайи "*Mitridate*" ("Митридат") с *балетом* (1 авг.)

Екатерина II предпочитала Петергофу Царское Село, однако двор и здесь продолжал появляться, обычно с конца июня до 20-х чисел июля. Обилие музыки зафиксировано в КФЖ. Особенно мн. ее было во время *маскарадов*, собиравших тысячи участников. Так, 29 июня 1777 "из города съехалось толь великое множество людей, что большая часть их осталась в саду" (СПб. вед., 1777, 4 июля), "в Нижнем саду до 4 часа пополуночи играла полковая, адмиралтейская и роговая музыка" (КФЖ). Также и 29 июня 1779 "до окончания маскарада в Нижнем саду играла разная музыка" (Там же).

В Петергофе отмечались 2 праздника: 29 июня — день воцарения Екатерины, позже в этот же день — тезоименитство

Павла, и 22 июля (с 1776) — тезоименитство *Марии Федоровны*, когда тоже устраивался маскарад. Праздничные обеды сопровождала "италианская инструментальная и вокальная музыка" с хором придв. певчих, в др. дни — духовой оркестр. Когда Императрица играла в карты, давался концерт. По неск. раз в месяц шли итал. *оперы-буффа*, балеты, фр. комедии с балетами. Бывали муз. развлечения, не входившие в обычный придв. быт. Так, 24 июля 1779 по дороге из Петергофа в Царское Село на приморской даче Л. А. Нарышкина "собранные хозяином вотчины его женщины и дети пели русские песни" (КФЖ).

Павел I сделал Петергоф своей третьей летней резиденцией (наряду с Павловском и Гатчиной). В июле 1797 здесь 5 раз шли итал. оперы, устраивался *бал*, а на маскарад в честь тезоименитства Марии Федоровны было приглашено 2610 чел. (КФЖ, 1797, 22 июля), к придв. муз-там добавлены муз-ты кн. Вяземской (АДИТ 2, 482 — 83).

Царское Село (первоначально Сарская мыза), где строительство дворцов шло с 1717, было любимой резиденцией Елизаветы, в еще большей мере — Екатерины II. В сент. 1745 Елизавета приказала построить на о-ве царскосельского пруда зал, где потом проходили концерты. 11 июля 1750 она повелела "для комедии сделать театр" под рук. Дж. Валериани и К. Жибелли. По указу 6 нояб. 1750 сделана сцена в "аппартаментах е.и.в." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 82; ф. 938, оп. 1, д. 25). В конце дек. 1750 "на новопостроенном в покоях малом театре" уже играли кадеты. Затем был устроен театр в доме Конференции (совет для рассмотрения вопросов внешней политики и военных). Здесь 2 июля 1756 была представлена опера Арайи "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии"). В Царском Селе двор бывал и зимой, в частности в янв. — февр. 1762.

ЭСКИЗ ВИДОВОГО ЗАНАВЕСА П. ГОНЗАГО  
ДЛЯ ТЕАТРА ПАВЛОВСКОГО ДВОРЦА



---

**КИТАЙСКИЙ ТЕАТР  
В ЦАРСКОМ СЕЛЕ**



В день рождения Петра III обед сопровождался игрой оркестра ("италианская музыка") и хором певчих, вечером был концерт "италианской музыки".

Самый блестящий период в жизни Царского Села — царствование Екатерины II. Хотя сама она, по свидетельствам современников, музыку, кроме комических опер, не любила, музицировали во время обеда, дневного гулянья в саду, вечером. Чаще всего это была духовая и *роговая музыка* (КФЖ, 1779, 6, 11, 13, 14 мая; 1795, 27 мая, и др.; *Сумароков*, 87 — 88). Роговой ("охотничий") оркестр особенно любили слушать в зверинце (Штелин, 102), его помещали также на эффектных местах в саду (напр., 27 мая 1795 — "в саду на бугорке"). Вообще же использовались разные способы исполнения, разные роды и жанры музыки. Так, 18 апр. при игре в карты "играно на гуслих", 21 апр. в честь дня рождения Екатерины "играла музыка на валторнах и скрипичах с хором певчих". 26 авг. 1772 певчие исполнили "в театральной комнате" рус. комическую оперу (по сообщению "Драмматического словаря", это "*Анюта*" М.И. Попова). В мае — авг. 1779 обеды сопровождалась то духовой, то "италианской инструментальной" музыкой, 7 или более раз давались концерты, "егерская роговая музыка" звучала на о-ве, итальянская — в гроте, кларнетисты играли в мраморной галерее. 22 и 23 авг., когда Екатерина забавлялась картами в картинной галерее, на клавинодах играли фрейлина Е. А. Сенявина и Дж. Паизиелло. Неоднократно в это, в общем типичное, лето театральные представления. КФЖ (1779, 13 и 16 июня) говорит о "новопостроенном в верхнем саду театре". Была еще малая комнатная сцена во дворце. В 1779 шли: фр. комедия с балетами (27 мая), опера Паизиелло "*Demetrio*" ("Деметрио", 13 и 16 июня), для к-рой приезжали из города "знатные обоого

пола персоны", и его же "*L'Idolo cinese*" ("Китайский идол", 19 и 25 авг.), др. оперы и балеты (не названные в КФЖ). "СПб. вестник" (1779, ч. 3, 329) сообщал, что в Царском Селе будет играть итал. труппа комической оперы, обосновавшаяся в *Театре Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*, т. е. *Труппа М. Маттеи* и *А. Оречи*.

И в следующие годы здесь ставились комические оперы: "Китайский идол" (22 июня 1780), "*Мельник — колдун, обманщик и свят*" М.М. Соколовского — *А. О. Аблесимова* (2 июня 1781 — *Русская придворная труппа*, 11 сент. 1783 — актеры *Вольного российского театра*), "*Мнимые философы*" ("I Filosofi immaginari") Паизиелло (2 июля 1783), "*Февей*" В. А. Пашкевича на текст Екатерины (27 июля 1783, 1 и 2 июня 1786) и др., а также балеты — отдельно и в составе комедий.

В янв. 1782 Императрица велела построить на о-ве пруда Храм дружбы, к-рый затем получил назв. "концертной залы". Когда Екатерина туда приходила, снаружи, обычно на площадке рядом, пели певчие, играл оркестр (напр., 13 мая 1789). В апр. 1783 Екатерина указала: "Концертам и спектаклям быть в Царском Селе против прежнего", т. е. как прежде (АДИТ 2, 111). В марте 1786 она распорядилась, чтобы петергофский и царскосельский театры, как *Эрмитажный*, были независимы от казенных публичных театров и имели собственных машинистов, плотников, осветителей, "испытанных в сем деле" (АДИТ 2, 325). Павел I избегал бывать в Царском Селе.

Ораниенбаум Петром I был пожалован А. Д. Мешикову, после его ссылки отобран в казну. И при Мешикове тут бывала "великая музыка", как, напр., в последний его приезд в 1727 (Успенский, 103 — 104). В нояб. 1743 Елизавета подарила Ораниенбаум наследнику

Петру Федоровичу. В 1747 он был соединен с СПб прибрежным почтовым трактом. С 1780 по 1796 был уездным городом.

На рубеже 1740 — 50-х гг. в ораниенбаумском дворце и парке произведены ремонтные работы. Петр Федорович и Екатерина Алексеевна (будущая Екатерина II) стали проводить здесь почти каждое лето. Любитель-скрипач, сам участвовавший в концертах и театральных постановках (как муз-т и даже дирижер оркестра), Петр Федорович музыке и театру уделял чрезвычайное внимание. Еще в 1750 в большом зале дворца была устроена сцена, на к-рой разыгрывали итал. интермедии итальянцев Тенцио (А. Денци), К. Бригонци и др. (Ш т е л н, 95).

Игравших у него муз-тов великий князь щедро награждал. В ведомости расходов 1747 — 50 значатся награды Араيه и всей итал. труппе — 2000 р., капельмейстеру Ю. Страусу (Г. А. Штраусу, см. также *Придворный оркестр*), лютнисту И. Р. Стефановскому и др.; муз-т Клавдий Гай (Клаудио Гее, см. Придв. оркестр) состоял на постоянной службе в должности директора музыки (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 6145; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 26). Денежные и др. награды муз-там и певцам выдавались и в следующие годы: в 1753 — 54 — Вакарию (А. Вакари, см. Придв. оркестр), Гибнеру (И. П. Хюбнеру), Матвеем Мартынову, певцу Л. Салетти, певице Н. Гарани и др. Концерты давались и особо, и во время балов. Не только инстр. музыка, но и пение звучали, напр., на бале в июле 1755 (СПб. вед., 1755, 7 июля). О высоком мастерстве собственных муз-тов великого князя говорит перемещение в 1755 лютниста Стефановского скрипачом в имп. оркестр камер-музыки (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 24).

К сер. 1750-х гг. штат певцов и муз-тов Петра Федоровича умножился. В 1756 — 1757 в него входили: капельмейстер великокняжеского двора В. Манфредини, виолончелист-голландец Итерштедт (Нидерштедт?), скрипач А. Касселли (см. Придв. оркестр), певчий украинец Петр Семенович, певицы Э. Бриган, Софья Итерштедт, ораниенбаумская уроженка Февронья Афанасьева и др. (В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, 13). В спектаклях участвовал певец и композитор А. Денци. В 1758 во время праздника, устроенного Екатериной, на специально выстроенной колеснице размещалось 60 муз-тов и певцов. В 1758 — 59 в великокняжеский штат вошли нек-рые певцы и танцоры из Труппы Дж. Б. Локателли (в частности, певица М. Камати, по прозвищу Фаринелла) и М. С. Березовский.

В 1756 в Ораниенбауме построен оперный дом (архитектор А. Ринальди). В нем выступали и актеры казенных трупп, и любители. 24 июня 1756 была показана опера в исполнении наследной четы, придв. дам и кавалеров (РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 11, л. 89 об.). В 1757 исполнялась в день тезоименитства Петра Федоровича "перед балетом веселящегося народа" кантата с хорами "Urania Vaticanante" ("Пророчествующая Урания") Араий. Известны представления здесь в 1759 опер "Александр в Индии" Араий, с Березовским в гл. роли, и "La Semiramide riconosciuta" ("Узнанная Семирамида") с новой музыкой Манфредини, балетов Ф. Кальцезаро, к-рый был приглашен на должность балетмейстера (в балете "Приношение Ифигении в жертву" участвовало 20 рус. танцовщиков и танцовщиц). Новые оперы Манфредини представлялись ежегодно. (Ш т е л н), по-прежнему исполнялись итал. интермедии (КФЖ, 1759, 25 мая и др.).

Большую часть своего кратковременного царствования Петр III провел в Ора-

ниенбауме. Давались концерты, танцевали балеты придв. танцовщики. В июне 1762 была разыграна пастораль (РА, 1911, № 5, 19). Екатерина II посещала Ораниенбаум редко, но в ее приезды опять действовал театр. Так, 30 июня 1777 была представлена опера "*Zémire et Azor*" ("Земира и Азор") А.-Э.-М. Гретри (СПб. вед., 1777, 4 июля). В апр. 1792 Екатерина передала дворцовые сооружения Ораниенбаума *Морскому кадетскому корпусу*. В 1796 здешний дворец стал собственностью *Александра Павловича* (будущего Александра I). Были предприняты "починки и переправки" в театре (СПб. вед., 1799, 18 марта; РГИА, ф. 938, оп. 1, д. 569).

Павловск (сначала с. Павловское, с 1796 город, где жили придворные и ремесленники) основан в 1777, когда Екатерина II 12 дек. т. г. подарила эту местность наследнику Павлу Петровичу и его второй жене Марии Федоровне. Малый двор стал обживать его еще в 1779. К 1786 был сооружен Большой дворец (архитектор Ч. Камерон), в 1797 — 99 расширенный и заново отделанный (архитектор В. Бренна). Есть сообщение об устройстве театра в сент. 1783. По-видимому, была сцена и в самом дворце. В 1793 — 94 деревянный театр в Англ. саду устроен заново, существовал до 1856 (Успенский, 493). Павел I со своим двором (великокняжеским, потом имп.) бывал здесь преим. весной и в самом начале лета (в июле переезжали в Петергоф, где прохладнее от близости залива).

Летом 1784 и позже в Павловске и Гатчине исполняла *зингитли* Придв. нем. труппа (Розанов, рукопись). Но осн. театральный репертуар до воцарения Павла — спектакли кружка любителей во главе с Марией Федоровной. Придв. композитором и клавишником был Д. С. *Бортнянский*, сочинявший оперы, музыку к драм. спектаклям и пр., он же

был учителем музыки Марии Федоровны и детей наследной четы. В 1794 приезжал фр. арфист Ж.-Б. *Кардон*. В 1786 в Павловск перенесены любительские представления гатчинского театрального кружка. В июне 1786 показана опера Бортнянского "*La Fête du seigneur*" ("Празднество сеньора", премьера в Гатчине), затем его "*Le Faucon*" ("Сокол", пробы в Гатчине) и "*Le Fils rival*" ("Сын-соперник", 11 окт. 1787). Певцов сопровождал малый симф. оркестр под упр. автора: 2 флейты, 2 гобоя, фагот, 2 валторны, литавры и струн. квинтет (Розанов, рукопись). В новом театре 29 июня 1794 *Французская придворная оперная труппа* представляла оперу Гретри "*Richard Cœur de Lion*" ("Ричард Львиное сердце") с балетом.

По воцарении Павла I, в Павловске, считавшемся собственностью Марии Федоровны, летом "каждый вечер происходили сельские праздники, поездки, театральные представления, импровизации, разные сюрпризы, балы и концерты" (Сазанов). Использовался амфитеатр (архитектор Бренна) по обоим берегам Славянки (земляной, с площадками для спектаклей, и каменный — напротив, для зрителей). Устраивались веселые трапезы в саду. Так, 19 авг. 1799 во время полдника в вольере "представлена была и серенада придворными кавалерами... из разных театральных представлений" на деревенские темы (КФЖ). Под музыку прогуливались на воде. Члены царской семьи усаживались на приготовленный "трешкот", "на следуемых впереди двух малых судах играла духовая музыка, а с крепости Бибс производилась пушечная пальба" (КФЖ, 1799, 22 июня). В 1798 Мария Федоровна организовала праздник, где впервые выступила прибывшая в СПб. примадонна парижской оперы м.-м. *Шевалье*. Пел хор из всех великих княжон и княгинь (<Головина>). Иногда в Павловск переносились спек-



такли Фр. труппы, в основном действовавшей в Гатчине. 15 авг. 1799 сыграна "*Rose et Colas*" ("Роза и Кола") П.-А. Монсиньи (КФЖ).

Мыза Гатчина, сначала подаренная Петром I сестре Наталье Алексеевне, Екатериной II была пожалована Г. Г. Орлову, затем ею выкуплена и указом 6 дек. 1783 предоставлена в собственность Павлу Петровичу. Она стала любимым местом пребывания Павла, летом и осенью жившего то здесь, то в Павловске. Сложившийся при малом дворе театральный кружок теперь действовал преим. здесь. Из его состава Е. И. Нелидова, Е. С. Смирная (в замуж. Долгорукая), В. Н. Аксакова (в замуж. Шац), И. М. Долгоруков, Ф. Ф. Вадковский, А. А. Мусин-Пушкин, Н. А. Голицын пели и играли на муз. инструментах, Г. И. Чернышев пел, сочинял пьесы и импровизировал на клавишине.

В 1785 в Гатчине устроен театр (АДИТ 3, 377), вероятно в зале, именованном "арсеналом", поскольку Чернышев издал сб. своих пьес под назв. "Théâtre de l'arsenal de Gatchina". Здесь поставлены упом. оперы Бортнянского: 29 июня 1786, в день тезоименитства Павла, — "Празднество сеньора", 11 окт. 1786 — "Сокол", 11 окт. 1787 — "Сын-соперник". С окт. 1786 до окт. 1787 любители представили также современные фр. оперы: "*Le Déserteur*" ("Дезертир") и "Роза и Кола" Монсиньи, "*La Rosière de Salency*" ("Избранница из Саланси") Гретри, "*Nina, ou La Folle per amour*" ("Нина, или Безумная от любви") Н. М. Далейрака.

Осенью 1796 в Гатчину была командирована Рус. придв. труппа. 11 сент. 1796 она показала на дворцовой сцене комическую оперу А. Булланта — Я. Б. Княжнина "*Сбитеньщик*".

По воцарении Павел I переименовал в 1797 Гатчину в город и жил здесь по-прежнему подолгу (в 1799 до 9 дек.). Кон-

церты, балы, театральные представления "бесперывно следовали один за другим", хотя веселье часто омрачалось арестом офицеров или ссылкой провинившихся в отдаленные полки (С а б л у к о в). На маскарады петерб. дворяне и купцы являться были обязаны, полиции предписывалось составлять списки готовившихся ехать и остававшихся в городе по "основательным к небытию причинам" (РС, 1888, № 3, 734). Концертировали по-прежнему и профессионалы, и любители. 18 окт. 1797 в концерте вместе с придв. муз-тами участвовали все великие князья, княгини и княжны, а также Н. П. Шереметев, Ю. М. Виельгорский, С. И. Плещеев (КФЖ).

Профессиональные труппы в 1797 — 1800 показывали итал. и фр. оперы, в т.ч. оперу-сериа "*Zenobia in Palmira*" ("Зенобия в Пальмире") П. Анфосси (15 окт. 1797), а также балеты, фр. комедии с балетами, иногда — оперы на рус. яз., в 1797: "*Нина, или От любви сумасшедшая*" Дж. Паизиелло (7 сент.), "*Ринальд д'Аст*" Ж. Астаритты (9 сент.). В 1798 отпущено на театр в Гатчине, Павловске и Петергофе сверх назначенной годовой суммы еще 7109 р. (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56421). В 1799 здесь дебютировал как композитор Г. А. Пари музыкой к балетам на бракосочетание в. кн. Александры Павловны.

Представления этого времени, на к-рых присутствовали Павел и Мария Федоровна, зафиксированы в КФЖ, хотя назв. б. ч. искажены, нередко обозначен лишь жанр. В 1799 шли: "*Le Magnifique*" ("Великолепный") А.-Э.-М. Гретри (28 и 29 авг., 25 и 26 сент., 20 окт.), "*Les Prétendus*" ("Женихи") А.-М. Лемуана (15 и 16 сент., 6 и 13 окт., 14 нояб.), "*Ambroise*" ("Амбрауз") Н. Далейрака (29 сент., 21 окт., 24 нояб.), "Роза и Кола" П.-А. Монсиньи (30 сент.), "*Enea nel Lazio*" ("Эней в Лацио") Дж. Карпи (15 и 16 окт., 9 нояб.), "*Le Prisonnier*" ("Узник, или

---

ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ Ф. ГИЛЬФЕРДИНГА  
К "АМЕРИКАНСКОМУ БАЛЕТУ"

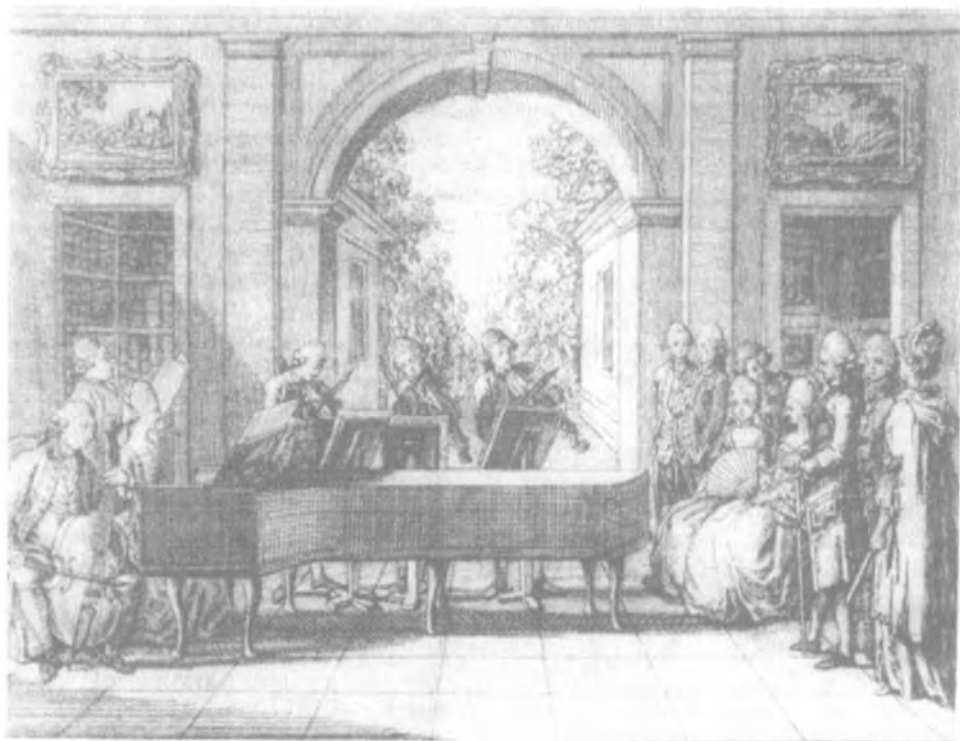
---



---

**КОНЦЕРТ В САДОВОМ ПАВИЛЬОНЕ**

*Художник Д.Н. Ходовецкий*



Сходство") П.А.Д. Делла Мариа (22 окт., 15 нояб.), "*Panurge dans l'isle des lanternes*" ("Панург на острове фонарей") Гретри (27 и 30 окт.), "*Il Matrimonio segreto*" ("Тайный брак") Д. Чимарозы (29 нояб.), "Яблоня и мельница" Лемуана (2 дек.) и др. Балеты Павел не любил, м.б. оттого, что сам не преуспел в этом иск-ве, когда подростком участвовал в любительских спектаклях при дворе. Но они входили в гатчинский репертуар. В 1799: "Бахусово торжество" (8 окт.), "Возвращение Фетиды" (21 окт.), "Празднество любви" (31 окт., 24 нояб.), "Батист" (6 нояб.), балет при опере "Яблоня и мельница" (2 дек.) и др. В 1800 представлены: балет "Деревенская героиня" (31 авг.), "Филипп и Жоржетта" ("*Philippe et Georgette*") Далеярака (8 и 10 сент.), балет "Флора" (8 сент.), фр. оперы "Лепретандю" ("Женехи") Лемуана (11 сент.), "*Œdipe à Colone*" ("Эдип в Колоне") А. Саккини (21 сент.), "*Alexis et Justine*" ("Алексис и Жюстина") А.Н. Дездеа (24 сент. и 22 окт.), балет "Арианна" (24 сент.), опера "*Adèle et Dor-san*" ("Адель и Дорсан") Далеярака (4 окт.), "*La Famille indienne en Angleterre*" ("Индийская семья в Англии") Дж. Карти (11 и 14 окт.), "*Les Deux avarés*" ("Два скупых") А.-Э.-М. Гретри (18 окт.).

В это время функционировал, как показывают записи КФЖ, театр, вмещавший до 500 зрителей, со сценой, позволяющей ставить оперы-серии (т.е. большой и снабженный машинерией).

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56421, л. 4; д. 61451, л. 2, 10 и об., 29, 89, 96 об. и др.; РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 11, л. 89 об.; д. 14, л. 63; ф. 466, оп. 1, д. 82, л. 93; д. 90, л. 24; д. 93, л. 272; д. 103, л. 26; ф. 485, оп. 3, д. 383; ф. 938, оп. 1, д. 25; д. 569.

Лит.: КФЖ, 1746 — 1800; Сумароков П.И. Обзорение царствования и свойств Екатерины Великия. СПб., 1852. Ч. 2; Салук в Н.А. Из записок // РА. 1869. Стб. 1923 — 24; Материалы о городах придворного ведомства. Гатчина. СПб., 1882; Бениуа А.

Царское Село в царствование Елизаветы Петровны. СПб., 1910; <Головина В.Н.>. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной. М., 1911. С. 204 — 205; Успенский А.И. Императорские дворцы. М., 1913. Т. 2; Казнаков С. Павловск Гатчина // Старые годы. 1914. Июль — сент. С. 125; Долгоруков; Всеволодский-Гернгросс В.Н. Ораниенбаумский театр при великом князе Петре Федоровиче // Столица и усадьба. 1917. № 75. С. 12 — 13; Штелин; Розанов А.С. "Празднество сеньора", опера Д.С. Бортнянского // МН 3, 9 — 26; Дмитриенко А.А. История строительства оперного деревянного дома в Петергофе // Старинный театр в России: Сборник научных трудов. М., 1993. С. 17 — 23; Розанов А.С. Музыкальная жизнь в Гатчине и Павловске в XVIII в. Рукопись (КИ РИИИ).

И.Ф. Петровская

ЗЕНДЕЛЬ, Зейдель Иоганн (ум. в СПб не позднее 17 нояб. 1786), INSTR. мастер (орган, клавиорган, клавиорд?). Работал в СПб в 1786 и ранее. Занимался также продажей клавишных инструментов. Инструменты работы З. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 30 янв. 1786): "Неподалеку от Мойки в доме портного Мейера под № 181 у органного и инструментального мастера Зейделя продается фортепиано с флейтами, длиною 8 футов, с фиол-де-гамбою 8 же футов оловянную, с флейтою 4 футов и с флейтою дусом (sic! — В.К.) и дискантом. У сего инструмента голоса переменяются по желанию игрока ногою, так что он совершенное удовольствие от онаго получить может. Сей инструмент как внутреннюю так и наружную работой в роде своем первый, и сделан с отменным прилежанием и искусством".

Н.Ф. Финдейзен видел в З. только органного мастера. Л.И. Ройзман, опираясь на данные Финдейзена, произвольно транскрибирует фамилию З. как "Seidel" и считает его немцем по происх.

Лит.: СПб. вед. 1786. 30 янв., 3 февр. Объявл. 17, 20 и 24 нояб.; Финдейзен 2; Ройзман.

В.В. Кошелев

**ЗИМНИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР** или "Комедия-опера", театральный зал в 3-м Зимнем дворце, построенном по проекту Б.Ф. Растрелли в 1734 — 35. Плоскость сцены — 10,5 сажен длины на 10 сажен и 1 аршин ширины, т. е. 24,5 м × 22 м; зрительный зал при той же ширине имел в длину еще 13 сажен, т. е. ок. 28 м. В "нижнем аппартаменте" — 15 отдельных мест, "где комедиантское действие смотреть надлежит", и еще 27 лавок, впереди — большая ложа для Императрицы и принцессы Анны Леопольдовны; в среднем и верхнем ярусах ("аппартаментах") — еще по 15 мест.

29 янв. 1736 на придв. сцене поставлена *Итальянской придворной оперной труппой* первая в России опера-серия "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти") Ф. Арайи. Но открытие этого театра "СПб. вед." относят к 16 нояб. 1736: в этот день *Елизавета Петровна* прибыла "в обретающийся в Зимнем доме театр, где театральные игры и комедии начало свое восприяли". Исполнена была итал. интермедия "*L'Ortolano*" ("Огородник") "с изрядными балетами". В 1737 и 1738, 29 янв., в честь дня рождения *Анны Иоанновны* здесь показаны той же труппой 2 др. оперы Арайи — "*Il Finto Nino, o vero La Semiramide riconosciuta*" ("Притворный Нин, или узнанная Семирамида") и "*Artaserse*" ("Артаксеркс"), в 1739, 6 июля, в честь тезоименитства — "пастораль". В балетах, входивших в эти представления, принимали участие кадеты *Сухонутного шляхетного кадетского корпуса* и др. рус. танцовщики.

20 авг. 1742 *Елизавета* ту часть дворца, "где была комедия", повелела перестроить в новые парадные покои (РГИА,

ф. 467, оп. 2, д. 87, л. 33, 35, 263, 503). Дворцовую сцену призван был заменить одноврем. строившийся *Оперный дом у Невской перспективы*.

Арх.: РГИА, ф. 467, оп. 2, д. 87.

Лит.: СПб. вед. 1736. 18 нояб.; 1738. 23 нояб.; 4 дек.; КФЖ, 1739; Внутренний быт 1. С. 14 — 15; Петровская.

И.Ф. Петровская

**ЗИНГШПИЛЬ**, жанр нем. комической оперы с разговорными диалогами. Образцом ему послужила *английская комическая* (или балладная) опера. Первый известный З. является не чем иным, как переводом англ. комедии с балладами "The Devil to Pay" Ч. Коффи (1731). В начале 1740-х гг. директор нем. театральной труппы Х.Г. Кох попросил своего приятеля поэта К.Ф. Вайссе перевести эту пьесу, приспособив ее к стилистике нац. комедии. Музыка для 1-й постановки написал Й.Г. Штандфусс. В результате в 1743 в Берлине увидел свет рампы З. "*Der Teufel ist los*". Неск. лет спустя Вайссе подновил текст, а музыку к нему почти полностью написал заново И.А. Хиллер. Пьеса стала называться "*Der Teufel ist los, oder Die Verwandelten Weiber*" ("Черт на свободе, или Заколдованные женщины"). Пьеса пользовалась большим успехом в Германии, в конце 1770-х гг. ее неоднократно играла в СПб *Труппа К.Книппера*. На протяжении ближайших лет Вайссе и Хиллер написали еще неск. З. для Труппы Коха: "*Loitchen am Hofe*" ("Лотчен при дворе", переделка популярной фр. комической оперы "Ninette à la cour", в свою очередь являвшейся вольным переводом итал. буффа "*Bertoldo in corte*", 1767); "*Die Liebe auf dem Lande*" ("Деревенская любовь", по фр. комедии с ариеттами "*Annette et Lubin*", 1768) и, наконец, "*Die Jagd*" ("Охота", 1770), пьесу, пользовавшуюся столь большой симпатией публики, что ее продолжали ставить до сер. 19 в.

---

СЦЕНА ИЗ ЗИНГШПИЛЯ К. Ф. ВАЙССЕ И И. А. ХИЛЛЕРА  
"ЧЕРТ НА СВОБОДЕ, ИЛИ ЗАКОЛДОВАННЫЕ ЖЕНЩИНЫ"

*Гравюра И. Баха*



---

СЦЕНА ИЗ ЗИНГШПИЛЯ К. Ф. ВАЙССЕ И И. А. ХИЛЛЕРА  
"ОХОТА".

*Гравюра И. Баха*



Все названные 3. также входили в репертуар Труппы Книппера.

Ранний тип 3., к которому относятся все перечисленные произв., представлял собой разговорную пьесу со скромными муз. вкраплениями, акцентирующими узловые моменты действия. Он опирался на наиб. архаичный тип англ. и фр. комических опер, т. е. комедий с балладами или с ариеттами. Хиллер был сознательным борцом за муз. простоту (Volkston), к тому же в Труппе Коха имелась лишь одна профессиональная певица.

В северной и центральной Германии у Вайссе и Хиллера нашлось немало подражателей: Е. В. Вольф, ученики Хиллера К. Г. Нефе и И. Ф. Рейхардт. Неск. по-иному отнесся к новому жанру Й. Бенда, стремившийся к большей музыкальности, внутреннему развитию, драм. оттенению слова, муз. интонацией. С его 3. "*Der Dorfjahrmarkt*" ("Деревенская ярмарка", 1775) начинается новый этап в развитии жанра.

Труппа Книппера была не первым театром, показывавшим 3. в СПб. Ее определил Театр марионеток, дававший спектакли в *Перкиновом зале* с 6 дек. 1775 по 22 янв. 1776. В первом объявл. зрителю были обещаны нем. комедии, трагедии, оперы и балеты (SPZ, 1775, 4. Dez.), 22 янв. были представлены "комическая оперетта с прекрасными ариями и веселыми дуэтами, называемая «Der Kaufman von Smirna», а после нее очень забавный балет «Die Galosie der dryen Liebhaber»" (Там же, 22 янв.). "Купец из Смирны" — опера Штегмана или Ф. А. Холли, позднее ее давали и у Книппера.

Анализируя репертуар Труппы Книппера, показанный в СПб в 1776 — 79, можно сразу же заметить, что директор отдавал предпочтение наиб. простому, песенному 3. Он поставил почти все написанные к тому времени оперы Хиллера, Штегмана, Холли, Вольфа, Нефе. Вместе

с тем репертуар Книппера является своеобразным зеркалом истории жанра: от первых его шагов до пьес, только что показанных в Германии. Кроме того, располагая хорошими профессиональными певцами, Книппер мог себе позволить и постановку итал. комических опер в нем. переводе. У него шли "*Das Gute Mädchen*" ("Добрая дочка") Н. Пиччинни, "*Robert und Kalliste*" ("*La Sposa fedele*" — "Верная супруга") П. А. Гульельми, "*Die Nacht*" ("*La Notte critica*" — "Хлопотливая ночь") Пиччинни. Эта тенденция чрезвычайно интересна, поскольку намечает новую ступень в развитии жанра — венский 3. эпохи классицизма.

Поворот в сторону Италии, развитые сольные и ансамблевые формы, преобладание музыки над диалогом, сквозное развитие действия — все эти качества отличают венский 3. от северонем., делают его оперой в полном смысле слова. К сожалению, почти ничего не известно о репертуаре Труппы Й. Мире, выступавшей в СПб в 1790-е гг. Единственная пьеса, отмеченная Р.-А. Моозером, — это "*Der Apotheker und der Doktor*" ("Аптекарь и доктор", 1786, Вена) К. фон Диттерсдорфа, шедшая в 1793 — 95. Слышали ли в СПб оперы Й. Гайдна, В. А. Моцарта на нем. яз. — мы не знаем. Зато известно, что творения венского 3. прозвучали здесь в исполнении *Русской придворной труппы*. В нояб. 1794 была впервые показана "*Волшебная флейта*", имевшая огромный успех (подробнее см. Моцарт В. А.). 22 апр. 1798 в *Каменном театре* давали др. популярнейший на родине венский 3. — "*Оберон*" ("*Oberon, König der Elfen*", 1789, Вена) П. Вранццо. Проникновение этих произв. в репертуар Рус. придв. труппы, заполненный итальянцами, свидетельствует не только об интересе к венской классической опере, но и об открытости этому стилю, контактности и на уровне фактических — личных или иных —



связей, и на более высоком духовном уровне культуры.

*Лит.*: Reichardt J.F. Über die deutsche komische Oper. Hamb., 1774; SPZ. 1775. 4. Dez.; 1776. 19 und 22. Jan.; MR; MA 2; Koch H.A. Das deutsche Singspiel. Stuttg., 1974; Grove; Opera Grove.

*А.Л. Порфирьева*

**ЗУБОВА** Мария Воиновна (1749, ? — между 29 сент. и 9 окт. 1799, СПб), дочь вице-адмирала В. Я. Римского-Корсакова, жена А. Н. Зубова, автор песен и певица-любительница. "Сочинила немало весьма изрядных стихотворений, а особливо песен" (Новиков). "Была самая приятнейшая певица в начале царствования Екатерины" (Макаров, 35).

Некоторые из ее соч. напечатаны в "Собрании разных песен" М. Д. Чулкова (СПб., 1770, ч. 2). Наиб. известна песня

"Я в пустыню удаляюсь / От прекрасных здешних мест", сначала модная в великосветском кругу, затем распространившаяся по всей России и исполнявшаяся вплоть до 2-й пол. 19 в. В "Самом новейшем отборнейшем" песеннике, изданном В. П. Глазуновым (М., 1799), она снабжена прим.: "При отъезде любовницы из города в деревню, по некоторым противным обстоятельствам. Ее как по нежности сочинения, так и приятности голоса все почитают за наилучшую".

В певческом репертуаре З. были преимущественно рус. нар. песни.

*Лит.*: Новиков; Макаров М.Н. Материалы для истории русских женщин-авторов // Дамский журнал. 1830. Ч. 29. № 3. С. 35; Письмо Ф.В. Ростопчина 9 окт. 1799 // РА. 1876. № 9. С. 93; РБС: Жабокритский — Зяловский; Песни русских поэтов. Л., 1988. С. 188 — 89, 589; СРП.

*И.Ф. Петровская*



**ИЗМАЙЛОВСКИЙ ЛЕЙБ-ГВАРДИИ ПОЛК.** Учрежден в 1730 и стал, т. о., третьим по счету гвардейским пехотным полком (после *Преображенского* и *Семеновского*). И. п. сформирован из "Ландмилиции" (нижние чины), а также "лифляндцев, эстляндцев и курляндцев и других наций иноземцев и русских" (офицеры) (В и с к о в а т о в, 4; З н о с к о - Б о р о в с к и й, 6). Муз-ты, барабанщики и др. нестроевые были назначены по распоряжению Гос. военной коллегии. Назв. И. п. идет от загородного Измайловского дворца, находившегося в с. Измайлове под Москвой, где И. п. первоначально и был расквартирован. В СПб И. п. переводится в 1733 — 34. Первое время он был размещен на "обывательских квартирах" на Петерб. и Адмиралт. о-вах. Деревянная слобода для И. п. была построена в 1743 "за Фонтанкой, по обе стороны Воскресенской улицы" (В и с к о в а т о в, 5). В 1799 начато строительство каменной слободы. Среди военных кампаний 18 в., в к-рых И. п. принимал участие, — войны против Турции (1737 — 38) и против Швеции (1741 — 42, 1788 — 90).

"Табель примерная о содержании новоучрежденного полку..." показывает, что в 1730 (а также и в 1731, поскольку новые штаты стали действовать с 1 янв. 1732) в И. п. должны были находиться: 1 гобоист-иноземец (с годовым денежным окладом в 90 р.), 12 гобоистов (рус.), 2 валторниста, 1 полковой барабанщик, 26 ротных барабанщиков (по 2 в гренадерской и мушкетерской ротах) и 2 "флейщика", к-рых предполагалось иметь лишь в единственной гренадерской роте (по новым штатам она упразднилась, и, возможно, "флейщики" появились и в мушкетерских ротах).

На основании того, что известно о др. гвардейских полках, можно предполагать, что на "гобоиста-иноземца" со специальным и довольно высоким для полковых муз-тов того времени окладом (см. сравнит. таблицу окладов) возлагались обязанности по обучению солдатских детей игре на духовых инструментах и руководству "полковой музыкой". Эта разница в жаловании остается на протяжении всего столетия, вплоть до упразднения должности гобоиста в 1798 (см. ту же табли-

цу). Полковой барабанщик выполнял, вероятно, те же функции, что и в др. полках, т. е. руководство всеми барабанщиками. В таком составе муз-ты находились до 1732, когда исчезает должность полкового барабанщика, но зато появляется просуществовавшая до 1780 должность капельмейстера, к-рый, очевидно, становится руководителем всей "полковой музыки". Наряду с гобоистами-иноземцами он принимает участие в обучении муз-тов и получает одинаковый с иноземцами годовой денежный оклад — 120 р., а также до 1762 частично выполняет обязанности, возлагавшиеся ранее на полкового барабанщика. С 1762 (год восшествия на престол *Екатерины II*, принятия новых штатов, возвративших гвардию к тому состоянию, в к-ром она пребывала при *Елизавете Петровне*) этот последний появляется снова. Т. о., в этот период полковой оркестр предстает в наиб. полном составе (см. сравнительную таблицу). В 1798 ликвидируются должности гобоистов, валторнистов и капельмейстера (одно из нововведений *Павла I*, вызванных соображениями экономии и прусскими пристрастиями Императора). "Полковая музыка" тех лет представлена полковым барабанщиком, ротными барабанщиками и "флейщиками" (кол-во к-рых, видимо, увеличилось, как это имело место в др. полках), а также батальонными муз-тами и барабанщиками (см. таблицу). Роль 2 последних неясна; видимо, "батальонный барабанщик" — должность, неск. напоминавшая прежнюю должность "барабанного старосты", существовавшую, например, в Семеновском и Преображенском полках в конце 17 — начале 18 в. Что же касается их кол-ва, то батальонных барабанщиков было, скорее всего, по одному в каждом из 3 батальонов, а батальонных муз-тов — по неск. Возможно, так стали называться те же гобоисты и исполнители на др. инстру-

ментах, но число их, по сравнению с прежним, было значительно уменьшено.

Постоянными источниками пополнения музыкантских команд служили иностранцы и солдатские дети. В 1756 открывается полковая школа для обучения солдатских детей грамоте, с тем чтобы впоследствии они могли поступить в И. п. "габойскими, барабанщичьими, флейщичьими учениками, а по достижении совершеннолетнего возраста (18 лет. — *Е.Г.*) поступать и в действительные чины этих названий" (З н о с к о - Б о р о в с к и й, 26).

На протяжении всего столетия среди полковых муз-тов особенно выделяется своим обмундированием "гобоист" (о смысле термина см. Семеновский л.-гв. полк). В период царствования *Анны Иоанновны* его мундир отличается разнообразием и богатством отделки, — в описаниях его неоднократно применяется эпитет "богатый". Мундир состоял из зеленого кафтана, красных штанов и камзола, шитых золотым широким и узким позументом, с позолоченными пуговицами, и пуховой шляпы. При *Екатерине II* он, видимо, изменился мало. При *Павле I* на воротник, обшлага и шляпу нашивались галуны, а поперек рукавов и по всем швам накладывалась золотая тесьма. Капельмейстер, вероятно, имел такой же мундир. Обмундирование же полкового и ротных барабанщиков, а также "флейщиков" не отличалось от одежды др. нижних чинов (вплоть до нововведений *Павла I*). Лишь лосиная барабанная перевязь полкового барабанщика обшивалась золотым позументом, имела медные крючья и запряжки (у ротного барабанщика она была без позумента и с железными крючьями). При *Павле I* мундир полкового барабанщика выглядел аналогично музыкантскому, а у всех барабанщиков и "флейщиков" он украшался

поперек рукавов золотой тесьмой, по цвету и узору петлиц.

Сравнительная таблица денежных окладов (в рублях и копейках):

	1730/31	1732/62	1762/80	1780/98	1798/1802
Полковой барабанщик	12	—	18	—	95.31
Капельмейстер	—	115.30	120	—	—
Батальонный барабанщик	—	—	—	—	56
Гобоист и валторнист (иностранец)	90	115.30	120	139.35,2	—
Гобоист и валторнист (рус.)	12	13.15	17	21.80,5	—
Барабанщик и "флейщик"	12	13.17,75	17	18.28	21.27

*Лит.:* Д р е н я к и н А. М. Краткая история лейб-гвардии Измайловского полка. СПб., 1830; В и с к о в а т о в А. В. Историческое обозрение лейб-гвардии Измайловского полка. СПб., 1851; З н о с к о - Б о р о в с к и й Н. А. История лейб-гвардии Измайловского полка. СПб., 1882.

*Е. В. Герцман*

**ИНТЕРМЕДИЯ** (*intermedia, intermezzo*), итал. оперный жанр, чье бурное развитие пришлось на 1-ю пол. 18 в. В современной европейской литературе принято терминологически отделять "интермедию" (ренессансный тип) от "интермеццо" (собств. итал. муз. комедии 1-й пол. 18 в.), но поскольку в большинстве аутентичных рус. док-тов последнее именовалось "интермедией", да и в дальнейшем это назв. не пересматривалось, оно сохранено и в заглавии статьи.

Еще в эпоху Ренессанса в Италии сложилась традиция перемежать осн. театральное действие муз. интерлюдиями. В период становления жанрового канона неаполитанской сери (конец 17 — начало 18 в.) этот обычай был интерпретирован как обязательная модуляция действия от героического к гротесково-комическому в конце актов. Аркадийская реформа оперы узаконила существование этих вставных комедий, наряду с комическими *балетами* и пантомимами. Обычным содержанием подобных эпизодов поначалу были сцены заигрывания сварливой старухи (сестры одного из гл. персонажей героической оперы) с молодым слугой, травестирование (жен. партию часто исполнял тенор), элементы пародии "серьезной" драмы, применение диалекта и цитат — все эти черты сформировали в определенной мере как стилистический стереотип будущего жанра *И.*, так и осн. приемы будущего жанра *оперы-буффа*. Около 1700 в Неаполе появилась новая сюжетная коллизия комических эпизодов большой оперы: гл. действующими лицами стали влюбленный старик и молодая девица (то субретка, то инженерю); этой коллизии суждено было стать стержнем подавляющего большинства сюжетов комической оперы, вплоть до "Севильского цирюльника" Дж. Россини. Она же послужила развитию важнейшего муз. противопоставления типов сери и буффа: героическое амплуа до самого конца 18 в. было жестко соотносено с голосом кастрата, антипод героя в *И.* пел тенором или даже басом, его "настоящий" муж. голос сыграл роль катализатора в процессе естественного распределения вок. тесситуры, сдвинутой в сери к верхнему пределу.

В качестве самостоятельного, отдельного от большой оперы жанра *И.* сложилась, по-видимому, в Венеции: там в 1706 был опублик. первый сб. *либретто И.*, включавший ставшую впоследствии необыкновенно

венно популярной комедию П. Париаи "Pimpinone" ("Пимпинон"). Отделенная от оперы в качестве самостоятельного произв., И. была много удобнее неаполитанских комических сцен, т. к. могла использоваться многократно в виде вставки в разл. оперы. Поначалу композиторы сочиняли музыку к либретто И. для каждой серьезной оперы специально, однако, по видимому, уже в 10-е гг. начал складываться репертуар наиб. ярких муз. комедий, к-рые стали кочевать из одной оперной постановки в др. Драм. стереотип И. предполагал 2 осн. роли — мужскую и женскую, структуру, состоящую из 2 — 3 частей (в зависимости от кол-ва актов осн. оперы), в каждой из к-рых персонажи исполняли по 1 — 2 арии, в заключении части следовал дуэт, связь муз. номеров осуществлялась речитативом *secco*, все развернутые муз. структуры предполагали форму *da capo*. Помимо 2 осн. в действие могли включаться вспомогательные персонажи, оркестру поручалась краткая увертюра и часто небольшие танцевальные эпизоды. Первыми композиторами, в чьем творчестве закрепился жанровый канон И., были венецианцы Ф. Гаспарини, Л. Лотти, Т. Альбинони. В 20-е гг. расцвет И. захватил и неаполитанскую школу, появились произв. Дж. Б. Перголези, И. А. Хассе, шедшие на мн. сценах Европы. Успеху И. весьма способствовало также творчество Дж. Орландини, а вне Италии — Ф. Б. Контти и Г. Ф. Телемана.

Наиб. популярные в эту пору либретто И.: "La Finta tedesca" ("Мнимая немка"), "Il Tutore" ("Опекун"), "La Preziosa ridicola" ("Смешная жеманница"), "La Serva scaltra" ("Хитрая служанка"), "Il Marito giocatore" ("Муж-игрок") — использовали отд. персонажи комедии *дель арте*. Большой успех имела итал. пародия "Мещанина во дворянстве" — "L'artigiano gentiluomo", к-рую ее автор, А. Сальви, напечатал во

Флоренции в 1722. Единственная И., сочиненная П. Метастазео, "L'Impresario delle Canarie" ("Импресарио с Канарских островов"), стала прообразом множества пародий на жанр *сериа*, а также на нравы и поведение оперных артистов.

Современные ученые считают, что именно И. стала той питательной средой, в к-рой сформировались и проросли начатки будущего муз. классицизма. Вместе с тем И. являет мн. смеховые приемы, связывающие ее с жанром *буффа*: резкие смены темпов, репетиции, скороговорку, симметричное членение на мелкие муз. фразы, вок. имитации смеха, всхлипываний и др. экспрессивных интонаций речи, INSTR. звукоподражание и т.п.

Распространение И. за пределы Италии началось в 10-е гг. Первым двором, воспринявшим эту новую моду, был двор курфюрста саксонского Фридриха-Августа I, чья труппа комедиантов и познакомила Россию с итал. И. Это была компания Т. Ристори, выступавшая в Москве в 1731.

Поскольку Труппа Дж. Ристори не была оперной, она вставляла популярные муз. И. в представления комедий *дель арте*; помимо И. артисты пользовались и др. типом муз. антракта, каковым могло служить пение отд. арий (обычно в исполнении четы М. и К. Эрмини). В спектаклях Ристори в Москве прозвучали известные в ту пору всей Европе "Pimpinone" ("Пимпинон", музыка Дж. Буини или Т. Альбинони), "La Preziosa ridicola" ("Смешная жеманница" или "Чиниха смешная", музыка Дж. Орландини, возможно, именно эта комедия вновь исполнялась в Петергофе 1 июля 1750), "Serpilla e Baiocco" ("Серпила и Байокко", второе назв. популярнейшей И. "Il Marito giocatore" — "Муж-игрок", последнее исполнение к-рой в СПб фиксируется в 1757).

Первые в России гастролы итал. труппы сформировали представление о жанре И. у небольшого круга посетителей при дв. спектаклей. Впоследствии Я. Штелин разяснил в "Прим. на Вед." происхождение и значение И. широкой публике: "...здесь надлежит нам упомянуть еще о некотором особливом роде пением представляемых действий, которые под именем интермедий за сорок лет перед сим начало свое восприяли. Тамошним жителям, которые всегда токмо о новых веселиях стараются, показалась совершенная опера уж чрезмерно важна. Надо было нечто вымышлять, чтобы зрителей, которые представляемыми пристрастиями в особливое чувство приводятся, во время самого действия могли несколько успокоить и при важных размышлениях увеселить некоторыми шутками. В самую оперу того примешивать без умаления ее красоты было невозможно. Того ради выдумали новое представление, которое до оперы весьма не надлежит, но имеет особливое веселое содержание и может иногда на две и на три части разделено быть. В таких интермедиях выходят обыкновенно только две персоны, а именно буффо и буффа, которые какойнибудь веселой случай представляют ариями и рецитативами и через то как зрителям, так и оперистам дают время к успокоению от важных представлений. К сочинению интермедии не всяк может быть способен; так как и к представлению таких музыкальных веселых действий надлежат весьма особливые люди, которые в движении тела и в самом пении всякими смешными образами себя претворять умеют" (1738, ч. 43 и 44, 162 — 63).

Штелин, чье описание И. почти буквально совпадает с соответствующей статьей фр. Энциклопедии, очевидно, как и Ж.-Ж. Руссо, переписал свой пассаж из какого-то более раннего итал. источника,

не принимая во внимание то, что в СПб И. н и к о г д а не исполнялась с *оперой-серии*. В практике итал. трупп аннинской эпохи, по-видимому, оставались И., игравшиеся при комедиях или самостоятельно. Как следует из док-тов, относящихся к сер. 30-х гг., назв. И. закрепилось в России за комедией преим. музыкальной, рассчитанной, в согласии со Штелином, на ведущую пару певцов-буффионов. Собств. "италианская комедия", также зачастую снабженная пением и танцами, по-видимому, относилась современниками к др. жанровому типу, отличавшемуся от И. отсутствием рецитативов и более полным комплектом персонажей-амплуа, характерных для комедии дель арте.

Еще одна важная черта бытования И. в СПб — сугубо камерный характер представлений, адресованных небольшому, близкому государыне кругу лиц. На протяжении 30-х гг. "СПб. вед." лишь дважды сообщили о при дв. представлениях И.: 7 сент. 1736 в Летнем доме и 16 нояб. того же года об "италианской интермеццо ортолано с изрядными балетами" (9 сент., 18 нояб.). Остальные и весьма многочисл. спектакли в газете не отражены (притом что в ней обязательно упоминались при дв. концерты по торжественным дням и др. муз. события). Это означает, что представления И., по существу, не были "публичными".

После отъезда Труппы Ристори в спектаклях итал. комедии, возможно, наступил нек-рый перерыв, длившийся до весны 1733, когда ко двору приехала новая — Труппа дель арте Дж.А. Сакко. Репертуар И., игравшихся этой труппой, реконструировал Р.-А. Моозер на основании сохранившейся в БРАН коллекции печатных либретто (см.: П е р е т ц, за 1733 — 34 он насчитывал по крайней мере 8 "музыкальных" назв.: *L'Impresario delle Canarie* ("Импресарио с Канарских островов", музыка Л. Лео ?), *Porsugniacco e*

*Grilletta*" ("Пурсоньяк и Гриллетта", музыка Хассе или Орландини), "*Il Vecchio avaro*" ("Старый скупец", музыка ?), "*L'Ammalato immaginario*" ("Мнимый больной", музыка Контти ?), "*L'Artigiano gentiluomo*" ("Ремесленник-дворянин", музыка Хассе), "*La Finta tedesca*" ("Мнимая немка", музыка Хассе), "*Don Tabarrano e Scintilla*" ("Дон Табаррано и Шинтилла", музыка Хассе), "*Il Marito geloso*" ("Ревнивый муж", музыка Орландини). Однако благодаря находке "щёга" Дж. Аволио, занимавшегося на протяжении 1733 — начала 1736 сценическим воплощением итал. спектаклей (С т а р и к о в а), становится ясно, что по крайней мере последняя из И., попавших в список Моозера, появилась на придв. сцене с приездом следующей итал. комедийной труппы, в составе к-рой была пара известных певцов-буфонов: Р. Рувинетти и Д. Крикки. До сих пор принято было считать, что названные певцы, а также танцовщики и комедианты прибыли в СПб в конце лета 1735 вместе с оперной труппой Ф. Арайи, однако из "щёга" следует, что они вышли на сцену уже в начале мая. Первым муз. представлением новой компании была безымянная И. с танцами (2 мая 1735), затем последовала "интермедия о служащей непостоянной" ("*La Serva scaltra, ovvero La Moglia a forza*" — "Хитрая служанка, или Жена поневоле", музыка Хассе, 12 июня и 20 авг. 1735), "интермедия о игроке в карты" ("*Il Marito giocatore*" — "Муж-игрок", музыка Орландини, 25 июня, 1 июля и 30 дек. 1735), "комедия о величайшей славе" (? , июль 1735), "интермедия о Галоппе" (? , 26 авг. 1735), упом. выше "интермедия о ревнивом муже" ("*Il Marito geloso*", музыка Орландини, 18 нояб. 1736), "интермедия о душеприказчике" ("*Il Tutore*", ?, 15 сент. 1735) и неск. безымянных представлений. Труппа выступала на подмостках 4 — 5 раз в месяц, во всех названных И., составивших при-

мерно пол. репертуара, гл. роли исполняли Рувинетти и Крикки; "щёг" дает основания предположить, что И. в этот период представлялись уже в виде самостоятельных спектаклей.

Дальнейшие сведения о придв. спектаклях итал. И., по-видимому, очень случайны и отрывочны. Труппа итал. комедиантов продолжала работать в СПб до осени 1738, однако ни одна из их постановок, кроме названных, не известна. Буффоны Рувинетти и Крикки, по предположению Моозера, также покинули СПб в этом году, однако Розу Рувинетти мы находим в выplatной ведомости 1739 (РГАДА, ф. 355, оп. 1, д. 24, л. 138 — 45, 221 — 25), а Крикки вернулся на придв. службу к торжествам по случаю коронации *Елизаветы Петровны*, и оба продолжали играть И. до окончательного отъезда из России (соотв. в 1746 и 1747). Т. о., только в самом конце 30-х гг. и в период междуцарствия регулярные представления И. могли на время прекратиться. Ближайшие сведения о них, однако, обнаруживаются лишь в КФЖ за 1745 (18 сент., 4, 10, 28 окт.). В 1746 тот же источник сообщает лишь об одном спектакле — "*Le Fils ivronge*" ("Сын-пьяница", 9 февр.); там же за 1750 имеются сведения о представлениях И. "*La Preziosa ridicola*" ("Смешная жеманница" или "Чиниха смешная", музыка Орландини ?, 1 июля, Петергоф), "*Livietta e Tracollo*" ("Ливьетта и Траколло" или "Триколло, или Вор", музыка Перголези, 22 июля), а также "интермедии в трех действиях с балетами" (26 окт.). В ЖДГА упомянут в том же году еще один безымянный спектакль 31 авг. К этому времени в 1749 ко двору были выписаны из Италии новые буфф и буффонка: К. *Компасси* и Н. *Гарани*; до конца 50-х гг. они, по-видимому, и были осн. исполнителями И.

В начале этого десятилетия Елизавета Петровна издала неск. указов, предписы-

вающих "каждую неделю быть в среды италианским интермедиям" (ВП 18 янв. и 30 сент. 1753, 6 авг. 1754). Муз-там эти повеления, очевидно, не очень нравились. Так, в указе 18 янв. 1753 говорится, что "в прошлых годах, когда почасту комедии италианския употребляемы были, то как италианские, так и гофмузыканты в оркестр прихаживали все, а ныне италианские, а на них взирая и другие музыканты часто для игrania в театральные действия не ходят, что признаваеця к крайнему их безстрашию и нерадению...". Под угрозой привода под караулом и денежных штрафов приказывалось "всем... музыкантам начать в оперный дом быть всем неотменно з будущей на сей неделе пятницы, то есть генваря с «21» числа, в которую будет италианская интермедия" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 11 — 12). Такого же содержания повеление было отдано 6 авг. 1754: "...италианской кампани араю, балетмейстеру, буфу компасси, буфонке гарани и машинисту жибелли и другим той кампании служителям... объявить с наикрепчайшим подтверждением, дабы к представлению в показанные дни интермедии... были у них заготовляемы всегда заблаговременно во всякой исправности неотменно" (Там же, л. 204). Однако, несмотря на строгие указы, в ЖДГА отмечено значительно меньше спектаклей, чем в "каждую среду". В 1751: 1 дек.; в 1752: 7 февр.; в 1754: 10 авг. и 15 окт., а также 2 спектакля по специальным указам: 5 окт. к торжествам в честь рождения *Павла Петровича* и 21 дек. 6 мая 1755 снова последовал указ о представлении И. по средам, спектакли отмечены 9 авг. и 4 окт. В 1757 в КФЖ упоминается только одно представление И. — "Игрок" ("Il Giocatore", пастиччо на вышеупомянувшееся либретто), в ЖДГА за этот год отмечены спектакли 7 февр., 8 и 25 мая. В дек. 1757 начались регулярные представления итал. оперы Группы Дж.Б. Лока-

телли, однако редкие упоминания об итал. И. встречаются и в док-тах этого периода: в 1759 ЖДГА отмечает спектакли 12 февр., 27 апр. и 12 нояб.; в КФЖ за 1761 19 янв. зафиксирована "интермедия с одним балетом"; последний спектакль отмечен в ЖДГА 23 сент. 1763. Поскольку эти даты не совпадают ни с датами представлений Группы Локателли, ни с датами спектаклей *Итальянской придворной оперной труппы*, можно думать, что в эти дни действительно игрались И. Малое число спектаклей, возможно, объясняется тем, что жанр старинной барочной И. в этот период уступает подмостки опере-буффа. Из всех старинных И. (на музыку Хассе, Буини, Орландини, Конти), многократно игравшихся на придв. сцене в 30 — 50-е гг., аматёры екатерининской эпохи заинтересовались лишь "Служанкой-госпожой" с музыкой Перголези и Дж. Паузиелло, многократно звучавшей в СПб вплоть до конца 90-х гг. Остальные мастера этого жанра были прочно забыты.

Арх.: РГАДА, ф. 355, оп. 1, д. 24, л. 138 — 145, 221 — 25; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 11 — 12, 204.

Лит.: КФЖ; ЖДГА; Scherillo M. Storia litteraria dell'opera buffa napoletana dalle origini al principio del secolo XIX. Napeles, 1883; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; Перетц; MR; MA 1; СКРК; Гроу С.Е. The Comic Intermezzo in XVIII century Italian Opera. Seria. Harvard univ. press, 1972; МЭ; Grove; СККЯ; ИРМ 1, 2; Старикова Л.М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII в. и русском любительском театре этого времени // ПКНО. 1988. М., 1989. С. 67 — 95.

А.Л. Порфирьева

**ИОАХИМ** (Ioachim) Иоганн Генрих (1669, Шаффштедт — 1762, Митава, ныне Елгава), придв. строитель органов герцогства Курляндского. В док-тах канцелярии



герц. Курляндского с авг. 1734 именовался "привилегированным органостроителем".

В июле 1735 спб. община лютеранской церкви Св. Петра заключила с И. контракт на изготовление органа "без внешнего оформления, кузнечных и слесарных работ". Стоимость инструмента составила 2200 р. Для отправления служб на время строительства органа община этой церкви купила у И. позитив за 293 р. Впоследствии, после 1737, он был продан общине лютеранской церкви Св. Анны. 24-регистровый орган для церкви Св. Петра был окончен мастером в дек. 1737. Этот инструмент принес И. известность; еще в начале 19 в. орган церкви Св. Петра считался лучшим в СПб.

В 1752 И. отремонтировал церковный орган в Цабельне (Курляндия; ныне Сабиле, Латвия). В 1753 мастер изготовил орган для церкви Св. Гертруды в Риге (корпус этого органа был выполнен столярным мастером К. Г. Аппельбаумом); в том же году И. начал и осенью 1755 окончил постройку маленького органа для церкви Св. Анны в Митаве. Не позднее 1758 И. построил для церкви Св. Троицы в Либаве (ныне Лиепая) орган с 36 регистрами и Glockenspiel'ем. Проект оформления корпуса был сделан В. В. Растрелли (органный проспект этого инструмента сохранился до наших дней).

*Лит.:* T e t s c h K. L. Geschichte der Kirche zu Libau // Curländische Kirchen-Geschichte. Königsberg; Lpz., 1768. 2. Th. S. 192; G r o t Chr. Bemerkungen über die Religionsfreiheit der Ausländer in Russischen Reiche. Pb. u. Lpz., 1797. Bd 2. S. 10 — 11; L e m m e r i c h C. Geschichte der evangelisch-lutherischen Gemeinde St. Petri in St.-Petersburg. SPb., 1862. Bd 1. S. 90; Die St. Petri-Gemeinde. Zwei Jahrhunderte evangelischen Gemeindelebens in St.-Petersburg 1710 — 1910. SPb., 1910; C a m p e P. Die Gertrud-Kirche zu Riga // Baltischer Almanach. 1933; G r a u z d i n a I. Tukstoš mēlēm ērģeles spēle. Riga, 1987. S. 33 — 34.

Ю. Н. Семенов

"ИТАЛИАНСКАЯ КАМПАНИЯ" — так с 1736 называлась в рус. док-тах группа певцов, комедиантов, танцовщиков, муз-тов-инструменталистов, декораторов-постановщиков, обеспечивавшая театрально-муз. представления, а кроме того, банкетную музыку и др. виды придв. музицирования. До утверждения термина "И. к." нанятые за границей муз-ты — певцы и инструменталисты — также выделялись в штатах 1732 — 35 в самостоятельную группу. Назв. "И. к." становится обозначением специфического штатного "разряда" в связи с прибытием в СПб Труппы Ф. Арайи и сохраняется в Придв. ведомстве до 1766, когда, наряду с балетом, Российским и Французским театрами, под назв. "Опера и камер музыка" она была включена в общий "Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям...".

После отъезда состоявших в труппе Арайи танцовщиков и комедиантов "в отечество их в Италию" (1738) состав "И. к." оставался довольно стабильным. По наиб. полному штатному списку 1743 видно, что в него входили капельмейстер, 1 — 2 кастрата, буффон и буффонка (исполнители *интермедий*) и еще неск. певцов; балетмейстер и неск. балетных артистов; камер-муз-ты (в данном списке 6 скрипачей, по одному виолончелисту, гобоисту, фэготисту, позднее кол-во муз-тов увеличилось); итал. поэт-либреттист; 2 художника, 2 машиниста, портные и канцелярист (РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 89 и об.). В списке 1757 отсутствует превратившийся в самостоятельную единицу балет, но появились еще 2 необходимые вспомогательные должности: нотный копиист и суфлер (Там же, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 35).

Служба в "И. к." не ограничивалась театральными представлениями. Художник-декоратор должен был оформлять придв. празднества, залы для торжествен-

ных банкетов. Певцы и муз-ты под рук. капельмейстера давали еженед. концерты, исполняли праздничные "нарочно для сего дня сочиненные" кантаты (см. *Арайя Ф., Придворный музыкальный быт*). Положение "служителей" "И. к." было привилегированным по сравнению с др. артистами и муз-тами. Помимо того, что их оклады были в 2 — 3 раза выше, само звание придв. камер-муз-та в 18 в. было чем-то вроде пожизненного титула, обозначающего высокую позицию в музыкантском "сословии". Это звание использовали в прошениях и др. официальных док-тах не только во время, но и по окончании придв. службы.

"И. к." состояла в основном из итал. артистов, однако в разное время в нее входили певцы и муз-ты др. национальностей: нем. валторнисты и трубачи, малороссийский лютнист *Т. Белогородский*, воспитанники *Придворного певческого хора* (в т. ч. *М. С. Березовский* и *Д. С. Бортнянский*), нем. певица петерб. происх. *Ш. Шлаковская*, певица *М. Кролева*, *А. Яворская*, *М. Котляревская*.

Вплоть до 1766 жалованье "И. к." выплачивалось из "соляной суммы". Часть ведомостей, проходивших через Соляную контору, не попала в подборки док-тов Придв. ведомства (РГАДА, РГИА), поэтому состав артистов "И. к." в нек-рые годы может быть реконструирован только по косвенным данным.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 15 — 17, 35 — 36; ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 89, 315 — 17; ф. 355, оп. 1, д. 20, л. 91 — 96, 113 — 15, 146 — 88, 284 — 86; д. 24, л. 59 — 64, 138 — 45, 221 — 25; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 47, л. 12; д. 57, л. 9; д. 58, л. 51а.

*А. Л. Порфирьева*

**ИТАЛЬЯНСКАЯ КОМПАНИЯ 1733 — 1734** прибыла к российскому двору на смену *Труппе Дж. Ристори*. Ее персональный состав до недавнего времени был со-

вершенно неизвестен историкам театра, хотя и располагавшим отчетливым представлением о специализации этой антрепризы благодаря рус. переводам входивших в ее репертуар *интермедий*, публиковавшихся в 1733 — 34 *Типографией Академии Наук* (см.: *Перетц*). Судя по этим материалам, итальянцы познакомили придв. публику по крайней мере с 7 интермедиями *Дж. М. Орландини*, *И. А. Хассе* и, возможно, *Л. Лео*, продолжив тем самым жанровую инерцию, заданную гастролями своих предшественников (репертуар см. *Интермедия*). Очевидно, спектакли пришлось по вкусу столичным "зрителям", впервые получившим возможность благодаря изданным *либретто* следить за динамично разворачивающимся действием. По-видимому, своим успехом представления были не в последнюю очередь обязаны прекрасным исполнителям, имена к-рых установила по архивным док-там *Л. М. Старикова*. В частности, в обнаруженном ею финансовом отчете ("шете") *Дж. Авوليو*, исполнявшего в эти годы обязанности режиссера итал. театра, названы "актеры «*Антоний Сак, Петр Пертичи, Фердинанд Коломб, Кандаке*», актрисы «*Нина Сак, Яна Сак, Александра Стабилла*» (*С т а р и к о в а, 71*). По мнению исследовательницы, *Антоний Сак* — это не кто иной, как знаменитый *Джованни Антонио Сакки* (1708 — 88), любимец *К. Гольдони* и *К. Гоцци*, а *Нина Сак* и *Яна Сак*, соответственно, его жена *Антоньетта* и сестра *Адрианна* (там же, 93). Не входя в обсуждение этой гипотезы, отметим, что в интермедиях именно *Нина Сак* и *Александра Стабилла* были постоянными партнершами баса-буфф *П. Пертичи* (кстати, ранее считалось, что он прибыл в Россию с *Труппой Ф. Арайи* в 1735). Полубившиеся публике интермедии (нек-рые из них даже повторялись) чередовались с комедиями дель арте. В оркестре играли

придв. муз-ты П. *Мира*, Дж. *Пьянтанида* и др. Оформлял спектакли машинист сцены К. *Джибелли*.

И. к. 1733 — 34 подхватила эстафету муз. спектаклей, начало к-рым при российском дворе было положено Труппой Ристори. Деятельность этих антреприз составила предысторию *Итальянской придворной оперной труппы*, открывшуюся в апр. 1735 с приездом артистов Арайи.

Лит.: Перетц; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; МА 1; Старикова Л.М. Итальянские труппы в России в 1730-е гг. // ПКНО. 1988. М., 1989.

Е.С. Ходорковская

**ИТАЛЬЯНСКАЯ КОМПАНИЯ ОПЕРЫ-БУФФА**, гастролировавшая в СПб в 1793 — 95, прибыла в Россию благодаря инициативе директора имп. театров Н.Б. *Юсупова*. Согласно утвердившемуся в историографии мнению, она принадлежала к категории частных театральных предприятий, судьба к-рых всецело зависела от рыночной конъюнктуры, удачливости антрепренера и щедрости меценатов. В подтверждение партикулярного статуса антрепризы, и ранее ни у кого не вызывавшего сомнений, Р.-А. Моозер привел решающий, казалось бы, аргумент — данные миланского театрального ежегодника (*Indice de spettacoli*) за 1794 — 95, называющего труппу "вольной" (МА 2, 609). С этой версией, однако, не согласуются обнаруженные нами материалы, недвусмысленно свидетельствующие о принадлежности компании к придв. ведомству: так, "придворная итальянская труппа в количестве 19 человек", направлявшаяся из Гродно в СПб, упомянута в донесении о лицах, проследовавших через границу Российской империи 19 сент. 1793 (АВПР, ф. ВКД, оп. 2/6, д. 3515, л. 204 и об.); "итальянскими придворными актерами" именуются певцы и на афишах, сохранившихся за период с янв. по июнь

1795 (ГЦТМ, ф. афиш № 2788). Эти взаимосоисключающие на первый взгляд факты находят, как кажется, свое объяснение в свете еще одного архивного документа, хотя и не имеющего непосредственного касательства к антрепризе 1793 — 95, однако помогающего реконструировать особенности заключенного с нею соглашения. Речь идет о контракте, подписанном Ж. *Астариттой*, антрепренером следующей труппы, с *Дирекцией императорских театров* и предусматривавшем особый статус компании, занявшей промежуточное положение между "вольными" и казенными предприятиями (см. *Астаритты Ж. труппа*). В пользу гипотезы о сходстве условий, предложенных обеим антрепризам, говорит не только их близкое временное соседство, в свете к-рого мысль о единой административной тактике выглядит более чем правдоподобной, но и следующая любопытная деталь: контракт Астаритты включал обязательство Дирекции предоставить в распоряжение компании муз-тов *Придворного оркестра*. Но имена ведущих придв. муз-тов мы находим и в составе труппы 1793 — 95, приведенном в "*Indice de spettacoli*": Дж. *Сарти*, К. *Поцци*, А. *Амати*, Дж. *Борги*, А. *Дельфино*, К. *Каноббио* и Ф. *Бранкино*. Здесь же названы и прибывшие в СПб певцы: примадонна К. *Голетти* (*Goletti*), 1-е басы-буфф Г. *Гедини* (*Ghedini*) и А. *Пальмини* (*Palmi*) — и актеры на 2-е роли: позднее поступивший в Труппу Астаритты В. *Кристофори* (*Cristofori*), К. *Джура* (*Giura*), А. *Карестини* (*Carestini*) и Дж. *Маскьетти* (*Maschiatti*).

Гастроли антрепризы открылись 21 окт. 1793 оперой Дж. *Паузиелло* "*La Modista raggiratrice, ossia La Scuffiara*" ("Модистка-обманщица, или Чепечница"). Сведения о дальнейшей деятельности компании, извлеченные Моозером из "*Indice de spettacoli*", дополнены нами на основании уже упоминавшихся афиш, не только

расширяющих представление о репертуаре труппы, но и свидетельствующих о реальном режиме ее работы. Так, в янв. — февр. 1795 артисты дали не менее 15 спектаклей, в апр. после окончания Великого поста — 10 и т.д. Не исключено, что статистика эта неточна, т. к. ряд афишных листов, по-видимому, утрачен. Формируя репертуарную афишу, итальянцы, похоже, учитывали вкусы петерб. аудитории, особенно расположенной к работавшим ранее при дворе Дж. Паизиелло и Д. Чимарозе. Во всяком случае, из 13 опер, показанных компанией, на долю каждого из этих композиторов пришлось по 5 произв., причем, что особенно замечательно, за вычетом "*La Frascatana*" ("Фраскатаны") Паизиелло, все они ранее не ставились в СПб. Это обстоятельство несомненно способствовало успеху гастролей. Как отмечал И.Г. Георги, труппа "имеет всеобщую похвалу: театр всегда наполнен людьми, невзирая на то, что за вход в половину дороже платят, нежели в комедии" (642). Императрица проявляла к итал. "оперистам" значительно меньший интерес — по данным КФЖ, итал. спектакли шли на сцене *Эрмитажного театра* считанные разы.

В авг. 1795 антреприза дала свои последние представления. В том же мес. часть артистов покинула столицу (СПб. вед., 10 и 14 авг. и др.), а в сент. на театральные подмостки уже вышла Труппа Астаритты.

Гастроли компании 1793 — 95 прервали паузу, возникшую в деятельности петерб. итал. оперного театра после аннулирования *Итальянской придворной оперной труппы*. Отсутствие спектаклей явно обеднило петерб. культурный ландшафт. Очевидно, Театральная дирекция, учитывающая интересы определенной части публики, не могла и не хотела с этим положением мириться. И хотя детали найденного ею решения, вплоть до обнаружения

контракта, остаются не вполне ясными, важно, что итал. опера вновь обрела свое место в панораме художественной жизни российской столицы.

*Пенептуар*: Дж. Паизиелло. "*La Modista gaggiatrice, ossia La Scuffiara*" ("Модистка-обманщица, или Чепечница"): 1793, 21 окт. (Большой театр), 1794, 1795, 27 апр., 16 и 18 мая (все 3 раза — Большой театр), 6 июня (Малый театр); Д. Чимароза. "*Il Credulo*" ("Легковерный"): 1794, 1795, 23 янв., 7 и 11 февр., 24 апр. (все 4 раза — Большой театр); Чимароза. "*Impresario in angustia*" ("Импресарио в нужде"): 1794, 1795, 8 и 9 февр., 11 апр., 3 и 29 мая (все 5 раз — Большой театр); Чимароза. "*Il Matrimonio segreto*" ("Тайный брак"): 1794, 1795, 9 февр., 17 апр., 6 (1-й акт) и 15 мая (1-й акт; все 4 раза — Большой театр), 12 июня, 28 авг. (Малый театр); Чимароза. "*Giannina e Bernardone*" ("Джаннина и Бернардон"): 1794; Паизиелло. "*Nina, o sia la Pazza per amore*" ("Нина, или Безумная от любви"): 1794; Дж. *Сарти*. "*Fra i due litiganti il terzo gode*" ("Когда двое ссорятся, третий в выигрыше"): 1795, 9, 11, 16 и 29 янв., 25 апр. (все 5 раз — Большой театр), 16 авг. (Малый театр); Дж. *Гаццанига*. "*La Moglie capricciosa*" ("Своенравная жена"): 1795, 17 янв. (Большой театр); Паизиелло. "*La Frascatana*" ("Фраскатана"): 1795, 26 янв. (Большой театр); Паизиелло. "*I Zingari in fiera*" ("Цыгане на ярмарке"): 1795, 2, 5 и 6 февр. (Большой театр); Чимароза. "*L'Amore rende sagace*" ("Любовь дает благоразумие"): 1795, 10 — 13 и 18 апр., 10 и 13 мая (все 7 раз — Большой театр), 1 и 22 июня, 26 июля (все 3 раза — Малый театр); Паизиелло. "*Il Re Teodoro in Venezia*" ("Король Теодор в Венеции"): 1795, 22, 25 и 30 мая (все 3 раза — Большой театр), 5, 13, 19 и 21 июня, 17 и 22 авг. (все 6 раз — Малый театр); М. Бернардини (Марчелло да Капуа). "*L'Ultima che si perde, e la speranza*" ("Надежда умирает последней"):

1795, 11 и 13 июля (оба раза — Малый театр).

Арх.: АВПР, ф. ВКД, оп. 2/6, д. 3515; ГЦТМ, ф. афиш № 2788.

Лит.: Георги; КФЖ; МА 2; Мордison Г. З. История театрального дела в России. СПб., 1994.

Е.С. Ходорковская

**ИТАЛЬЯНСКАЯ ПРИДВОРНАЯ ОПЕРНАЯ ГРУППА** работала в России с 1735 до конца 18 в. Она занимала особое положение среди гос. театральных предприятий, естественное для эпохи, рассматривавшей "драму на музыке" как наиб. полное художественное воплощение идеала аристократической культуры, а наличие в придв. штате первоклассной оперной компании — как знак высокого культурно-политического престижа власти. В русле этого представления формировалась протекционистская политика российских монархов по отношению к И. п. о. т., проявлявшаяся и в неустанном стремлении привлечь на службу самых прославленных капельмейстеров и певцов, и в высоких окладах оперных звезд, и в щедрых ассигнованиях на постановки, и в законодательных актах, закреплявших монопольное право двора на содержание итал. оперного театра. Со временем подобное попечение принесло свои плоды: уже в 70-е гг. СПб приобрел репутацию одного из крупнейших оперных центров Европы, славящегося прекрасным *оркестром*, образцовым хором и великолепным декорационным оформлением спектаклей, созданных и представленным крупнейшими художественно-артистическими силами.

Структура И. п. о. т. на протяжении более чем 60-летнего ее существования складывалась под воздействием меняющихся принципов организации придв. театрально-муз. жизни и актуальных жанровых приоритетов. Первая "Италийская кампания музыки, комедии, танцев, интерме-

дий", появление к-рой в СПб весной 1735 ознаменовало начало деятельности постоянного придв. оперного театра, была, как явствовало из ее назв., многопрофильным коллективом. К опере как жанру, в хронологически корректном значении этого понятия (т. е. "драме на музыке" с серьезным историко-мифологическим сюжетом), имели отношение лишь композитор и капельмейстер Ф. *Арайя* и неск. певцов, именовавшихся в ряде рус. источников "оперистами". С др. стороны, опера, понимаемая как парадный барочный спектакль с роскошными декорациями, сложной машинерией и междуактовыми *балетами*, требовала подключения б. ч. артистического персонала, кроме разве что актеров комедии дель арте и "буффа и буффонши", выступавших в *интермедиях*. Именно подобное понимание определяло полифункциональную структуру "*Италийской кампании*", дополненную в 1742 поэтом-либреттистом и сохранявшуюся в таком виде до 1766, когда в соответствии с составленным И. П. *Елагиным* "Статом всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям..." (АДИТ 2, 88) оперная группа была выделена в самостоятельное подразделение. Отныне в нее входило 12 штатных единиц: либреттист, 2 капельмейстера (один из них сочинял балетную музыку), концертмейстер, 4 певца, 3 певицы и суфлер. Балет, оркестр и декорационно-монтажная часть получали законодательно закрепленный автономный статус. Примечательно, что в согласии с изменившейся жанровой практикой новое расписание не предусматривало вакансий для буффов — к сер. 60-х гг. придв. аудитория окончательно утратила интерес к интермедиям. Однако в 1777 *Екатерина II*, откликаясь на требования времени, приказывает дополнить И. п. о. т. певцами, специализирующимися в жанре комической оперы. Т. о., в 80-е гг. придв.

оперный театр, обеспеченный артистическим персоналом для 2 оперных жанров, переживает период своего наивысшего расцвета. Тем неожиданнее кажется распоряжение Императрицы о роспуске труппы, принятое, по-видимому, под давлением финансовых обстоятельств в конце 80-х гг. и потребовавшее от директора над зрелищами и музыкой Н.Б. Юсупова незаурядной энергии для возобновления в 1793 работы итал. придв. оперы, организованной на основе смешанных государственно-партикулярных принципов (см. *Итальянская компания оперы-буффа 1793 — 95; Астаритты Ж. труппа*).

Репертуар И. п. о. т. почти всецело ограничивался соч. придв. капельмейстеров: Ф. Арайи, В. Манфредини, Г. Ф. Раунаха, Б. Галуцци, Т. Тразтты, Дж. Паузиелло, Дж. Сарти и Д. Чимарозы. Такова была общепринятая практика, сформировавшаяся в отсутствие традиции изд. оперных партитур, что исключало возможность их широкого хождения и повсеместного использования. Немногочисл. исключениями из этого правила являлись разве что Арайя, не писавший интермедий, выбор к-рых предоставлялся на усмотрение певцов-буффа, и Паузиелло, чье капельмейстерство ознаменовалось постановкой на имп. сцене "*Orfeo ed Euridice*" ("Орфея и Эвридики") К. В. Глюка, а также придв. поэт М. Кольтеллини, чьей инициативе петербуржцы скорее всего были обязаны знакомством с "*Армидой*" А. Сальери, созданной на кольцеттиниевское либретто (1774 — на рус. яз., 1776 — на итал.).

Режим деятельности компании регулировался разл. законодательными актами — имп. указами в царствование Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, распоряжениями Театральной дирекции в екатерининскую и павловскую эпохи. Будни и праздники придв. календаря предполагали разное муз.-театральное оформление: если "рядовые" интермедии и концерты

исполнялись в отведенные для них дни недели, то премьеры опер-серии приурочивались к одному из "высокоторжественных дней" — рождения, тезоименитства, годовщины восшествия на престол и коронации царствующего монарха. Традиция соотнесения больших оперных спектаклей с особой Императора соблюдалась в России на первых порах неукоснительно. Так, каждая из 3 опер Арайи, поставленных соответственно в 1736, 1737 и 1738, была исполнена лишь по одному разу: 29 янв., в день рождения Анны Иоанновны. Столь резкое несоответствие между объемом финансовых и организационных затрат и эфемерностью сценической жизни произв. могло казаться естественным лишь в контексте представлений об "адресной", репрезентативно-символической природе оперного действия. Подобное представление, хотя и смягченное практикой спектакльных повторов, сохранялось и при Елизавете Петровне и утратило свою актуальность лишь к 80-м гг.

Круг обязанностей членов труппы, как и всех иностранных артистов, фиксировался в контрактах, варьировавшихся в зависимости от профессиональной специализации. Так, певцы должны были не только выступать на оперной сцене во всех соответствующих их амплуа ролях, но и участвовать в придв. концертах (о функциях придв. капельмейстеров, либреттистов и декораторов см. персоналию). Мн. итал. муз.-ты вели к тому же и преподавательскую работу. Так, К. Джорджи обучала вокалу Ш. Шлаковскую; А. Аматти — целую плеяду российских певиц. Т. о., неск. поколений рус. муз.-тов приобщились к итал. исполнительской традиции. Наиб. одаренные зачислялись в И. п. о. т. (впервые это произошло в 1752 с М. Ф. Полторацким, за ним последовали Ш. Шлаковская, Г. Марцинкевич, М. Кролевна, Т. Сенковская, А. Яворская и др.).

И. п. о. т. сыграла в культурной жизни российской столицы выдающуюся роль. На протяжении десятилетий пополнявшаяся лучшими творческими силами своего времени, она приобщила неск. поколений петербуржцев к итал. оперному иск-ву. В круг его почитателей, поначалу ограниченный придв. аудиторией, вошли с 1783 и посетители "городских" театров. И хотя произв. итал. композиторов, созданные и исполненные в СПб, имели недолгую сценическую историю, воспоминание о блестящем времени итал. оперного театра не стерлось из памяти петерб. культуры, продолжая спустя мн. годы питать воображение ее мастеров — от П. И. Чайковского до И. Ф. Стравинского, С. П. Дягилева и А. Н. Бенуа.

Состав И. п. о. т. в хронологическом порядке:

**Капельмейстеры:** Арайя Ф. (1735 — 59, 1762), Раупах Г. Ф. (1759 — 1762, 1768 — 77 — 2-й капельмейстер), Манфредини В. (1761 — 65, 1765 — 1768 — 2-й капельмейстер), Галуппи Б. (1765 — 68), Тразтта Т. (1768 — 75), Паизиелло Дж. (1776 — 83), Сарти Дж. (1784 — 86, 1793 — 1802), Чимароза Д. (1787 — 91).

**Либреттисты:** Бонекки Дж. (1742 — 52), Денци А. (1755 — ок. 60), Ладзарони Л. (1760 — 72), Кольтеллини М. (1772 — 77), Моретти Ф. (1784 — 93).

**Певцы:** Джорджи К., контральто (1735 — 38, 1740 — 47, 1748 — 56), Джорджи Ф., тенор (1735 — 38, 1740 — 47, 1748 — 56), Рувинетти-Бон Р., сопрано-буфф (1735 — 38, 1739 — 46), Крикки Д., бас-буфф (1735 — 37, 1742 — 47), Пертичи П., бас-буфф (1735 — 38), Пьянтанида К., сопрано (1735 — 37), Мазани К., сопрано (1735 — 53), Мориджи П., кастрат (1735 — 43), Салетти Л., кастрат (1742 — 58), Гарани Н., сопрано (1750 — 1762), Компасси П.-К., тенор (1750 — 62, 1763 — 65), Полторацкий М. Ф., бас ?

(ок. 1752 — 53?), Маници (Manzi) А., сопрано (1752 — 56?), Белоградская Е., сопрано (1755 — 64?), Шлаковская Ш., сопрано (1756 — 77), Путтини Б., кастрат (1757 — 1767), Луини Д., кастрат (1758 — 70), Миллико Дж., кастрат (1759 — 65), Дуранти И., сопрано (1759 — 65), Мессьери Г., бас-буфф (1762), Масси А., кастрат (1762 — 70), Манфредини-Монари (Manfredini-Monari) М., сопрано (1762? — 64?), Аматти А., тенор (1763 — 92), Компасси В., сопрано (1763 — 65), Компасси Ф., тенор ? (1763 — 1765), Колонна Т., сопрано (1764 — 70, 1778 — ?), Прати А., тенор (1768 — 77), Тоски (Toschi) Дж., кастрат (1769 — 72), Тейбер Э., сопрано (1770 — 72), Монани А., кастрат (1770 — 74), Габриелли К., сопрано (1772 — 75), Габриелли Ф., сопрано (1772 — 75), Бенедетти П., кастрат (1774 — 77), Порри Ф., кастрат (1774 — 1780), Кролевна М., сопрано (1774 — 80), Сенковская А., сопрано (1774 — 79), Грановская, сопрано (1774 — 75), Бонафини К., сопрано (1776 — 82), Комануччи Дж., кастрат (1777 — 82), Баббини М., тенор (1777 — 81), Маркетти Б., бас (1777 — 89), Маркетти Б., сопрано (1777 — 1789), Котлярская М., сопрано (1778 — 1783), Морикелли-Бозелло (Morichelli-Bosello) А., сопрано (1779 — 80?), Гонзалес М., сопрано (? — 1783), Яворская А., сопрано (? — 1783), Арнабольди К., кастрат (1780 — 89), Давиа де Бернуччи А., сопрано (1780 — 87), Джибетти К., сопрано (1780 — 83), Ристорини (Ristorini) Дж., тенор (1780 — 89), Бативелли (Bativelli) Б., сопрано (1780 — ?), Жермоли Г., тенор (1781 — 94), Жермоли А., сопрано (1781 — 94), Брокки Дж. Б., бас (1782 — 1784), Каноббио Л., тенор (1782 — 85), Паньянелли (Pagnanelli) Фр., сопрано (1782 — 87), Паньянелли Л., тенор (1782 — 1787), Пеццани (Pezzani) Дж., тенор (1782 — 83), Маццони (Mazzoni) П., тенор (1782 — 89), Тоди Л., сопрано (1784 — 87), Лаоли Г. де, тенор (1784 — 87), Гаттони

(Gattoni) М., сопрано (1785 — 91), Сольчи (Solci) А., тенор (1784 — 87), Тондини (Tondini) Ф., тенор (1784 — 87), Маркези Л., кастрат (1786 — 87), Бруни (Bruni) Д., кастрат (1787 — 90), Скироли (Schigoli) Б., тенор (1787 — 89), Поцци (Pozzi) А., сопрано (1788— 89), Тестори А., кастрат (1796 — ?), Альбертарелли Ф., бас (1799 — ?), Бальони К., сопрано (1799 — ?), Вестрис (Vestris) Т., сопрано (1799 — ?), Гаспарини Дж., сопрано (1799 — 1801), Мачурлетти Т., сопрано (1799 — ?), Мандини П., тенор (1799 — ?), Морелли (Morelli) Е., сопрано (1799 — 1800), Ненчини С., бас (1799 — 1803?).

Арх.: АВПР, ф. 6/2, оп. 1; РГИА, ф. 466, 497.

Лит.: КФЖ; АД ИТ 2, 3; Штелин; МА I — 3; Ливанова; Гозенпуд; ИРМ 2; Мордисон Г. 3. История театрального дела в России. СПб., 1994. Ч. 1, 2.

Е.С. Ходорковская

**ЙОММЕЛЛИ** (Jommelli) Никколо (10 сент. 1714, Аверса — 25 авг. 1774, Неаполь), итал. композитор, один из величайших представителей неаполитанской школы. Учился в консерваториях "Сант Онофрио" и "Санта Мария делла пьета деи туркини". В 1741 — 47 был директором венецианской консерватории "Инкурабили", затем служил в папской капелле, в 1753 поступил на должность придв. капельмейстера герц. вюртембергского.

В Германии сформировался зрелый стиль Й., дающий основание называть его "итальянским Глюком". Патетика, драм. выразительность и, как сказано в некрологе К. Шубарта, "богатство мысли,

блистательная фантазия, неисчерпаемый источник мелодий, божественная гармония, глубокое понимание всех инструментов и особенно полного магической силы человеческого голоса... в соединении с отчетливым пониманием музыкальной поэзии" (цит. по: Г о в е 9, 910) — таковы свойства его муз. гения. В том же некрологе Шубарт говорит, что в лице Й. Европа потеряла своего величайшего композитора.

В СПб музыка Й. осталась почти неизвестной. Придв. капельмейстеры исключительно редко ставили не свои оперы. К тому же Й. имел репутацию композитора "ученого", что в 18 в. выражало отношение близкое к негативному. Тем не менее в конце 70-х гг., возможно, по инициативе Дж. Паузиелло в СПб были исполнены 2 произв. Й. *Интермедия "Don Falcone"* ("Дон Фальконе", 1754, Болонья) при неизв. обстоятельствах была представлена 21 апр. 1777. Великим постом 1779, 8 марта, вероятнее всего в церкви Св. Екатерины, исполнялись знаменитые Страсти Й. — "La Passione di nostro signor Gesù Cristo" (1749, Рим; партитура в ЦМБ).

Из российских откликов на музыку Й. известна характеристика, данная ему кн. А. М. Белосельским-Белозерским в кн. "De la musique en Italie" (Gaage, 1778). Неаполитанский мастер назван в ней величайшим и глубочайшим из современных художников.

Лит.: СПб. вед. 1779. 8 марта; MR; МА 2; МЭ; Г о в е; СРП.

А.Л. Порфирьева



**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ**  
**Энциклопедический словарь**  
Том I — XVIII век  
*Книга 1*

Редактор *И. В. Белецкий*  
Технический редактор *Т. И. Кий*  
Корректор *И. М. Плестакова*  
Компьютерная верстка *Т. Ю. Фадеевой*

ЛР № 030560 от 29.06.98. Подписано к печати 08.11.2000. Формат 70х90/16. Бум. офс.  
Гарн. Таймс. Печ. л. 26. Уч.-изд. л. 40. Тираж 1000. Заказ № 5458.

Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург). 190000, Санкт-Петербург, Большая  
Морская ул., 45.

*Телефоны:* (812) 314-50-54, 312-04-97

*Факс:* (812) 311-58-11

*E-mail:* office@compozitor.spb.ru

*Internet:* http:// www.compozitor.spb.ru

Отпечатано в ОАО «Иван Федоров». 191119, Санкт-Петербург, Звенигородская ул., 11