

XVIII
BEK
2

ПЕТЕРБУРГ
СЛОВАРЬ



МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ

К-П

МУЗЫКАЛЬНЫЙ

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ

КНИГА
2
К-П



XVIII
BEK

С Л О В А Р Ъ

ПЕТЕРБУРГ

*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 2

К — П



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 $\frac{4905000000-66}{082(02)-96}$ без объявл.

ISBN 5-7379-0031-2
ISBN 5-7379-0045-2

© Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург), 1998
© Российский институт истории искусств, 1998
© Оформление и макет — И.Н.Кошаровский, 1998

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. — деревня (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
 INSTR. — 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. — тетрадь
 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 театральный музей им. А.А. Бахрушина. Москва
 ИПБ — Историческая публичная библиотека. Москва
 ИРГО — Императорское русское географическое общество. Санкт-Петербург
 ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский дом). Санкт-Петербург
 ИСПБА — Исторический Санкт-Петербургский архив
 КИ РИИИ — Кабинет источниковедения Российского института истории искусств РАН. Санкт-Петербург
 МГЗПИ — Московский государственный заочный педагогический институт
 МГК — Московская государственная консерватория
 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 литературы и искусства. Москва
 РГБ — Российская государственная библиотека. Москва
 РГИА — Российский государственный исторический 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 института истории РАН
 ФА ИРЛИ — Фонограммархив Института русской литературы
 ЦГВИА — Центральный государственный военно-исторический архив. Москва

- ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
 ЦГТБ — Центральная государственная театральная библиотека
 ЦМБ — Центральная музыкальная библиотека (бывшая нотная библиотека императорских театров). 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 русского театра. М., 1861
 Балетоман — Б а л е т о м а н (Скальковский К.А.). Балет, его история и место в ряду изящных искусств. 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 путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л., 1961
 Бёрни 1772 — Б ё р н и Ч. Музыкальные путешествия: 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 — Ефрон — 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 балетмейстера. М.; Л., 1948
 Вейдемейер — В е й д е м е й е р А. Двор и замечательные люди России во второй половине XVIII в. СПб., 1846
 Внутренний быт 1, 2 — Внутренний быт русского государства с 17 октября 1740 года по 25 ноября 1741 года по документам и материалам, хранящимся 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 театрального 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. Корректра 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. Капише — Долгоруков И.М. Капише 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: Иностранные нотные издания XVI — начала XIX в.: В 6 вып. М., 1980 — 89
- Кат. ГБЛ, отеч. — Пряшников А.М.П. Нотные издания в фондах ГБЛ: Отечественные нотные издания XV/III 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
- Ливанова 1, 2 — Ливанова 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
- Плещеев — Плещеев А. Наш балет. СПб., 1899
- Порошин — <Порошин С.А.>. Записки Семена 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 ь в о Л.Г. Опыт алфавитного указателя балетам, пantomимам, 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
- СПП — 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 ь 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)
- Худков — Х у д к о в С. История танца. Пг., 1918. Т. 4. Корректурa (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. Пение, звоны, 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... // Санктпетербургский 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 — C h o r o n A., F a y o l l e 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 allen 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^e 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^e 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 — 1992
- 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 Neufferänderten Russland. 2 Bd. Riga, 1769 — 1770



К

КАДЕТСКИЙ КОРПУС — см. *Сухопутный шляхетный кадетский корпус*.

КАДРИЛЬ (*фр.* quadrille от *исп.* cuadrilla, букв. — группа из 4 чел.; от *лат.* quadrum — 4-угольник), бытовой бальный танец, получивший распространение в *придворном музыкальном быту* СПб 18 в. К. называется также группа участников *балов и маскарадов* (4, 6, 8, 12 и более чел.), "одетых в одинаковое, а иногда в различное платье, кои, составляя особенные толпы людей, следуют одни за другими" (*Компан, 374 — 75*). Появление К. традиционно включалось в структуру маскарада как средство привнесения в празднество большей красочности и торжественности. К. чаще всего знаменовали открытие торжества — маскарада — или акцентировали пышно обставленный выход наиб. важного участника маскарада. К. преим. связана с маскарадом, т. к. только эта форма *придв. муз. быта* естественно предполагает весьма специфические костюмы. Костюмированность К. — ее важный признак и как танца, и как элемента маскарада.

Явлением, предшествующим формированию К., можно считать в России 18 в. традиционные шествия четного кол-ва одинаково одетых действующих лиц на празднествах петровской эпохи, напр. 12 "потешных" кардиналов в свите князь-папы. Первое же сообщение о К. как о танце относится к 1739. На маскараде в СПб в честь свадьбы Анны Леопольдовны и принца Антона Брауншвейгского "были составлены... четыре кадрили, каждая из двенадцати дам" (<Р о н д о>, 148). Из описания одеяний танцоров в воспоминаниях современницы видно, что 1-я К. была в оранжевых домино с серебряными кокардами, 2-я — в зеленых домино с золотыми кокардами и т. д. Во главе каждой К. были представители царствующего дома, их родственники и фавориты. Весь маскарад концентрировался вокруг этих К., и даже ужин был приготовлен только для них.

"Безчисленное множество масок в богатейших костюмах, разделенное на кадрили и на группы" участвовало в роскошных масленичных маскарадах, к-рые давала *Елизавета Петровна* в своем дворце на углу р. Мойки и Невского пр. (<П о з ь е>, 87).

"Кадрилья" из детей виднейших аристократов под предводительством 10-летнего в. кн. *Павла Петровича*, наряженных в тур. платья, открывала ряд маскарадов в 1764 (23 сент., 8 окт.). Они же, одетые "в лазоревого цвету тафтаннe домины", принимали участие в маскарадах 29 окт., 5, 12, 19 нояб.; в 1765 К. "в розовых доминах" открывала маскарады 25 сент., 7 окт. и 11 нояб. (Порошин, 5, 8 — 9, 43 — 44, 52, 106, 121, 136, 147, 432, 452, 498).

Функция К. с участием Павла Петровича очевидна; это театрализованный торжественный выход на публику наследника престола. В др. случаях функции К. могли быть и более сложными. Так, в 1777 на празднике у кн. Репниной по случаю рождения в. кн. *Александра Павловича* была устроена К. из 40 пар детей, долго и тщательно репетировавших движения своеобразного танца, в котором они должны были выступать. Позднее, 28 апр. 1791, в Таврическом дворце на знаменитом потемкинском празднике К. "по крайней мере в пятьдесят пар открыла бал. Здесь находилось все, что было лучшего в столице" (<Головина>, 64).

Характерно, что сведений о К. на провинциальных маскарадах не обнаружено; видимо, там К. не были так популярны, как в северной столице, ибо экипировка участников стоила немалых денег. Кадрильные "турецкие" платья на 14 чел. для придв. маскарада 23 сент. 1764 обошлись организатору в 1950 р. Поэтому маскарадные платья хранились при дворе и могли при необходимости использоваться вновь.

Спецификой К. 18 в. в СПб, в отличие от К. 19-го, является ориентация на театральность, зрелищность, а не на собств. танцевальные формы. К. как "торжественный выход", "костюмированное шествие", "появление главного лица" — все это указывает на аллюзии фр. театральной — оперной и балетной — традиции 17 — 18 вв. Entrée в барочном спектакле всегда было торже-

ственным, пышным, а сопровождавшая его музыка обладала четко выраженным маршевым характером.

Собств. К. как танец сложилась в своих муз. и хореографических особенностях к началу 19 в. во Франции и уже оттуда пришла в балетные залы России.

Лит.: Компан Ш. Танцевальный словарь. М., 1790; Порошин; <Позье И.> Записки придворного брильянтика // РС. 1870; <Рондо>. Письма леди Рондо. СПб., 1874; Нащокин В. Записки // РА. 1883. Кн. 2. Вып. 4; <Головина В.Н.> Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766 — 1821). М., 1911; МА 2; МЭ 2; Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М., 1987.

М.В. Вознесенский

КАЗАССИ (Casassi), Казаччи, Казаци и Антонио (ок. 1745, ? — 1837, ?), итал. танцовщик. Поступил в придв. балетную труппу фигурантом 1 янв. 1780. Сведений об окладе нет, известно лишь, что получал 66 р. в год на квартиру. 28 янв. 1784 подал прошение о прибавке "квартирных" денег, "ибо за толь малую цену по близости удобной квартиры нанять не может" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 62 об.). Сумма "квартирных" денег была увеличена до 8 р. в мес. (96 р. в год). Контракт заключен 1 янв. 1785 сроком на 2 года. В том же году оказался должен 175 р. 60 к., к-рые вычитались из жалованья. В 1786 получал 600 р. в год, 200 р. "проездных" и по 8 р. в мес. "квартирных". Известно, что исполнил роли Никанора, главы египетских войск, в "Клеопатре" ("Cleopatra", 1781) Дж. Канциани, музыка К. Каноббио; Вакха, одного из борцов, одного из благородных спартанцев в балетах Канциани при опере Дж. Сарту "Castore e Polluce" ("Кастор и Поллукс", 1786); участвовал в балетах Канциани при опере Дж. Паузелло "Alcide al bivio" ("Алкид на распутье", 1780), балетах И. Стакельберга при опере К.В. Глюка "Orfeo ed Euridice"

("Орфей и Эвридика, 1782). С 1 сент. 1786 получил прибавку в 200 р. "за исправление должности бутафора" (АДИТ 3, 6). 15 нояб. того же года назначен смотрителем *Каменного театра*. 30 марта 1788 был исключен из списков балета и назначен "смотрителем при сборах и при раздаче входных билетов в театры" (Там же). С 1 янв. 1789 вновь зачислен в балетную труппу по контракту на 3 года с жалованьем 900 р. в год, 200 р. "проездных", при казенной квартире с 12 саженями дров. 12 апр. 1792 назначен смотрителем Каменного и *Деревянного театров*. 16 июня 1792 жена К. Марья Францевна, урожд. Эгер, назначена надзирательницей *Театральной школы* (жалованье 300 р. в год), и вместе с нею он принял на себя столовое содержание воспитанниц. На каждую из них полагалось 11 р. в мес. Соотв. супруги обязывались предоставлять "по три кушанья, говяжье или рыбное, лутчее и свежее к обеду и к ужину, в праздничные ж дни и пирожное, да сверх сего каждый день по утру и после обеда чай с сухарями, для услуг же при оных девушках горничные... А какое имеется для столового содержания серебро, посуда и протчие вещи, казначею Шиллингу (?) и с женою здать, а Казасси с женою принять и за общими руками (подписями. — *Г.Д.*) подать опись начальнику" (АДИТ 2, 408). В 1796 К. поставлял *Дирекции* лесной материал и дрова. С 12 авг. назначен бутафором и взял на себя "содержание освещения" в Каменном театре, с 1 сент. также и поставку лошадей для Дирекции. 16 июня 1798 взял внаем от Дирекции 4 свечных лавки. 29 марта 1800 обнародовано распоряжение Дирекции, где сказано: "Видя усердие — к службе Его Императорского Величества — титулярного советника и контролера Антона Казацья... то впредь, к вящему его поощрению к службе Его Величества, прибавляется ему к получаемому годовому жалованью по 200 рублей в год, кои Контора и имеет ему производить с 1 Марта сего 1800 года" (Там же, 589).

В 1802 — 803 — антрепренер Итал. оперы, в 1811 — содержатель театральных домов. Был на службе еще в 1827.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 62 об. — 63, 212; д. 3, л. 33 и об.

Лит.: АДИТ 2, 183, 281, 310, 348, 355, 382, 408, 525, 589, 595 — 96, 3, 6 — 7, 146; Вальберх, 81, 84; Всеволодский-Гернгросс, 425; Борисоглебский, 347, 371, 591; МА 2, 371, 591.

Г.Н. Добровольская

КАЗАЧОК Зиновий (1691, Батулин — ?), клиросный иеродиакон *Александро-Невского монастыря*. Родом из казачества г. Батурина. Постриг принял в моск. Богоявленском монастыре в 1716. Взят оттуда в СПб в 1717. В списке клирошан Александро-Невского монастыря 1725 отмечен как "творец пения".

Арх.: РГИА, ф. 815, оп. 2, д. 25, 51; оп. 4, д. 254, л. 9 об.; д. 255, л. 11, 58 об.;

Лит.: Чудинова И.А. Клірошани-українці Олександро-Невського монастиря (до питання про роль українських впливів на становлення петербурзької культури) // З історії української музичної культури. Київ, 1991; Чудинова И.А.

И.А. Чудинова

КАЗЕЛЛИ (Caselli) Джузеппе (1727, Болонья — ?), итал. скрипач и композитор, работал в СПб с 1758. В 1762 напечатал в Лейпциге "VI Sonate a Voilino Solo con Basso", возможно созданных в России.

Лит.: Ейтнер.

А.Л. Порфирьева

КАЛИКС (Kalix J.W.), К а л а к с, К а л и с (? — ?), инстр. мастер (клавесин, клавикорд, фп.). Имеются сведения о его работе в СПб в 1777 — 80, 1792. Занимался также продажей клавишных инструментов. В 1777 — 78 жил по адресу: 2-я Мещанская, дом медника Барбо, в 1779 — 80 — Большая Мещанская, дом медника Шперлинга; в 1792 — на этой же ул., д. № 418.

Известно одно изображение инструмента работы К.: прямоугольное фп. Клеймо мастера на крышке: "J.W. Kalix veti St. Petersburg". В 1940-х гг. хранился в Павловском дворце. В настоящее время считается утраченным.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 29 нояб. 1779): "В большой Мещанской в доме медника Шперлинга у инструментальщика Каликса продаются клавирины, клавиры и фортепиано за сходную цену".

П. Н. Столпянский и Н. Ф. Финдейзен без ссылок на источники датировали деятельность К. в СПб соотв. 1779 — 92 и 1777 — 1792.

Лит.: СПб. вед. 1777. Прибавл. 27 и 31 окт.; 1778. Прибавл. 23 янв., 6 апр., 18, 21 и 25 дек.; 1779. Прибавл. 29 нояб., 3 и 6 дек.; 1780. Прибавл. 28 февр., 3 и 10 марта; 1792. 28 сент., 1 и 5 окт.; Столпянский; Финдейзен 2; Музалевский и В.И. Русская фортепианная музыка. Л., 1949.

В. В. Кошелев

КАЛЬЦЕВАРО (Calzevaro), К а л ь ц е в а р Франческо (? — ?), фр.-итал. танцовщик и балетмейстер. В 1756 работал в Вене, затем поступил в Труппу Дж.Б. Локателли. В 1758 приехал в СПб. Выступал как деми-характерный танцовщик. Известна роль Пиаро в пантомиме "Отец, соллюбовник сыну своему, или Завороженная табакерка" (1758). В 1759 был приглашен как балетмейстер в Ораниенбаумский театр в кн. Петра Федоровича и работал одновременно в 2 труппах. Известны след. балеты К.: в 1759 — балет "Свойства Флоры" ("Ballo del tributito di Flora") при опере А.Паломбы — Дж.Кокки "La Maestra" ("Учительница"), Труппа Локателли, и балеты при опере Ф.Арайи "Alessandro nelle Indie" ("Александр в Индии"), Ораниенбаумский театр; в 1760 — балет "Приношение Ифигении в жертву" при опере В.Манфредини "Semiramide riconosciuta" ("Узнанная Семирамида"), аллегорический

пантомимный балет "Золотая отрасль" ("Le Rameau d'or") на музыку Й. Штарцера (при опере Дж.М. Рутини "La Principessa credita pastorella" ("Принцесса, считавшаяся пастушкой"), балет "Китайская императорская свадьба" (все в Ораниенбауме); в 1761 — балеты "Прометей и Пандора" ("Prométée et Pandore"), "Народные увеселения о масленице" (оба в Ораниенбауме) и "Суд Париса" на музыку Й. Штарцера при опере К.В. Глюка "Le Cinesi" ("Китайянки"), Труппа Локателли. В творчестве К. балеты на мифологические темы перемежались аллегорическими, театрализованный Китай — плясками на Руси. Балеты в Ораниенбауме давались преим. летом. К. покинул Россию из-за заболевания туберкулезом в конце 1761: 26 окт. "СПб. вед." объявили об отъезде "балетмейстера Франца Кальцевара, жившего в Миллионной улице близ дому дворянина Демидова". В 1762 Императрица, при дворе к-рой в Ораниенбауме в бытность ее великой княгиней гл. обр. работал балетмейстер, распорядилась "выписать из Италии в службу ко двору нашему италианца танцовалщика Кальцевара з женою" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 24а) и для того перевести ему 500 р., а "какое ему Кальцевару з женою жалованье давать, о том оной придворной конторе наше повеление учинено будет впредь..." (Там же). Однако возвращение К. в Россию не состоялось.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 24а.

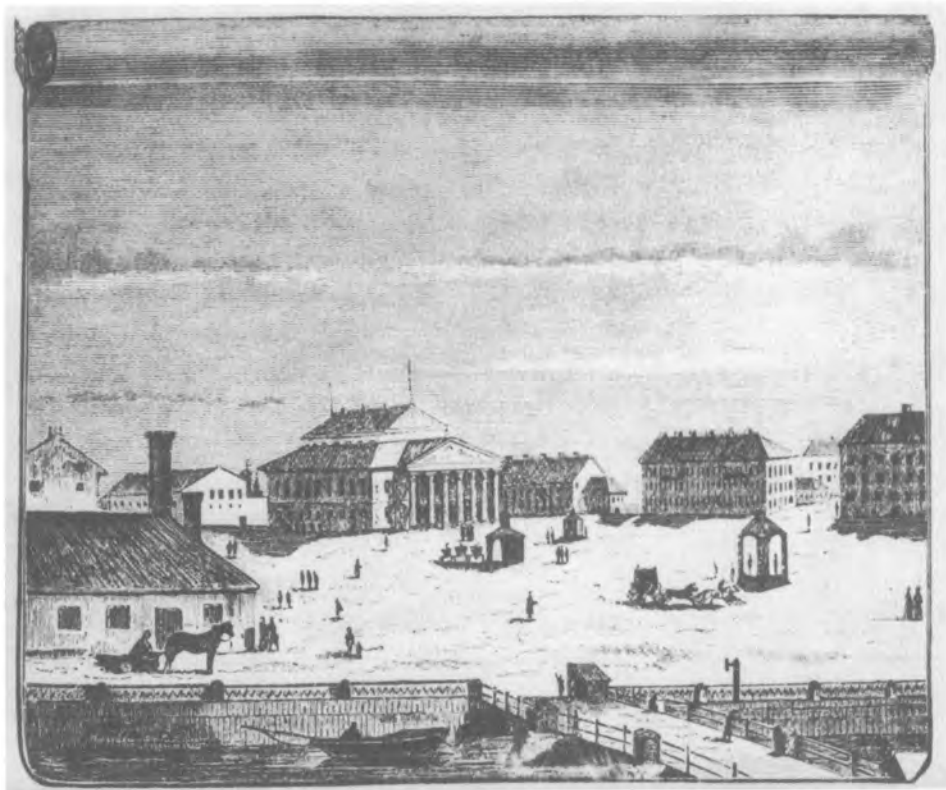
Лит.: СПб. вед. 1761. 26 окт.; Штелин. Краткое известие, 252, 254, 255; Плещеев, 42; Светлов, 134; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете, 54, 55; Штелин, 158; МА 1, 189, 302, 315, 348.

Г.Н. Добровольская

КАМАТИ (Camati) Мария, по прозвищу Фаринелла (detta la Farinella) (? — ?), итал. певица, сопрано. Уроженка Венеции. С конца 20-х гг. выступала на мн. итал. сценах — сперва в Тревизо, затем в Венеции,

ВИД КАМЕННОГО ТЕАТРА

Гравюра неизв. художника конца 18 в.



КАЗАНСКИЙ СОБОР

Гравюра А.-Ш. Дормье



Неаполе и др. городах. Уже в 30-е гг. имя К. пользовалось широкой известностью не только в Италии, но и за ее пределами. В 1741 И. А. *Хассе* пригласил ее в труппу придв. берлинской оперы, в 1754 в составе антрепризы П. Минготти К. играла в Граце.

Прибыла в СПб в 1757 вместе с компанией Дж.Б. *Локателли*. В сезон 1757/58 в качестве примадонны труппы исполняла ведущие партии в целом ряде премьер. Однако уже осенью 1758 (очевидно, в связи с испытываемыми антрепризой затруднениями) К. перешла на службу ко двору престолонаследника *Петра Федоровича* (контракт от 20 сент. — РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 26). Здесь до 1761 она с успехом выступала в придв. *концертах* и в представленных в Ораниенбаумском театре *операх-серия*.

После дворцового переворота и восшествия на престол *Екатерины II* К., как и мн. актеры-фавориты низложенного Императора, покинула Россию (объявл. об отъезде — "СПб. вед." от 6 сент. 1762).

Роли: Астрея — "*Il Retiro degli dei*" ("Убежище богов") Ф. *Цоннуса*, 1757; Графиня — "*La Ritornata di Londra*" ("Возвращение из Лондона"), 1758; Альбина — "*Lo Speziale*" ("Аптекарь"), 1758, обе Д. *Фискьетти*; Лизора — "*Il Negligente*" ("Небрежный") П. *Рутини*, 1758; Селена — "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона") Цопписса, 1758, М.; Семирамида — "*La Semiramida riconosciuta*" ("Узнанная Семирамида") В. *Манфредини*, 1760, Ораниенбаум; Вологез — "*Seleuco*" ("Селевк") Ф. *Арайи*, 1761, Ораниенбаум.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 1903, л. 26.

Лит.: МА 2.

Е.С. Ходорковская

КАМЕННЫЙ ОСТРОВ в 1765 был подарен *Екатериной II* наследнику *Павлу Петровичу* и довольно скоро стал "одним из знатнейших и наиувеселительнейших

народных садов" (Г е о р г и, 152). На масленичные гулянья приезжала и Императрица с придворными. В 1776 — 81 здесь возведен каменный 2-этажный дворец. В юго-западном крыле его находился театр (архитектор В. Бренна), с партером и балконом, охватывающим полукруглый зал. В 1797 театр заново отделан и впоследствии еще переделывался, существовал до 1824.

Театр начал действовать до окончательного завершения дворца. 21 окт. 1779 представлена опера Дж. *Паузелло* "*Il Marchese villano*" ("Деревенский маркиз". — МА 2; в КФЖ записано, что в этот день "присутствовать изволили на Каменном острову" наследная чета и знатные гости, рус. и иностранные), 18 янв. 1780 — "комическая италианская опера с последованием оной аллегорическим балетом и хорами" — "в тамошнем театре" в присутствии Императрицы (КФЖ). Здесь выступали изредка казенные труппы, разыгрывались спектакли гатчинского театрального кружка при малом дворе. Последние обставлялись с большой пышностью, участвовали в них И.М. *Долгоруков*, Е.С. *Смирная* (Смирнова, в замуж. Долгорукая), Е.И. *Нелидова* и др. В репертуаре — оперы на фр. яз.: "*Rose et Colas*" ("Роза и Кола") П.А. *Монсиньи*, "*Le Faucon*" ("Сокол") и "*Le Fils rival, ou La Moderne Stratonice*" ("Сын-соперник, или Новая Стратоника", др. назв.: "Дон Карлос") Д.С. *Бортнянского* и др. По воцарении *Павла I* спектакли бывали и в отсутствие его в городе: в июле — сент. 1797, когда Император с двором жил в Павловске и Гатчине, были показаны "*La Pastorella nobile*" ("Благородная пастушка") П.А. *Гульельми* и "*Nina, или От любви сумасшедшая*" ("Nina, o sia La Pazza per amore") Дж. *Паузелло* (АДИТ 3, 214; ИРМ 3, 397).

Еще ранее на К. о. был сооружен деревянный "воксал" (неск. комнат в нем занимал иногда, до постройки дворца, Павел). Летом и зимой частные антрепренеры

организовывали там "музыку и всякие забавы" (СПб. вед., 1777. Прибавл. 7 июля), балы, маскарады, концерты. В 80 — 90-х гг. он действовал как трактир, сохраняя функции развлекательного заведения. Его содержатель Фонбарк в 1781 объявлял, что всякий "безденежно может забавляться на ледяной горе", "а по праздничным дням и воскресеньям слушать музыку, кроме назначенных для балов и маскарадов дней" (СПб. вед., 1781. Прибавл. 24 дек., 734). Вход на маскарад стоил 1 р., на бал — 2 р. 50 к., только с мужчин, и с бесплатным ужином (Там же, 31 дек., 750).

Лит.: СПб. вед. 1777. Прибавл. 7 июня; 1781. 24 и 31 дек.; Георги, 152, 622; Петров в П.Н. История С.-Петербурга... СПб., 1885. С. 509, 614, 713, 830 — 31, 834 — 35; Долгоруков. Капище, 175 — 76, 230; АДТ 2, 308; 3, 214, 376; Бернулли И. Записки // РА. 1902. № 1. С. 17; МА2; ИРДТ, 455; Витязева В.А. Невские острова. Л., 1985. С. 17, 26 — 31, 169; ИРМ 3, 397; Шуйский В.К. Винченцо Бренна. Л., 1986. С. 168 — 169.

И.Ф. Петровская

КАМЕННЫЙ ТЕАТР — см. *Большой (Каменный) театр*.

КАМУШКОВ Лукьян (? — 30 июля 1799, СПб), актер и певец *Русской придворной* (имп.) *труппы*. Зачислен в нее по выпуске из *Театральной школы* с 1 сент. 1787, оклад 300 р., в 1794 — 400 р. Ученик В. *Мартин-и-Солера*, тенор. Пел первые партии. Имел замечательно красивый голос (Арапов, 105), но, по словам А. А. Шаховского, не мог брать самые верхние ноты. В его репертуаре, в частности, Тимофей в опере Е. И. *Фомина* "Ямицки на подставе".

Лит.: Шаховской А. Летопись... // Репертуар русского театра. С. 9; Арапов, 105; Михневич, 263; АДТ 3, 30; Финдейзен 2, 99.

И.Ф. Петровская

КАНОББИО (Canobbio) Карло, в рус. док-тах К а н о б и [1741, Венеция (?) — 7 марта 1822, СПб], итал. скрипач, композитор, педагог. Вероятно, происходил из семьи муз-тов. Его брат Лоренцо К. с 1782 пел в *Итальянской придворной оперной труппе* партии буффа. О годах учения К. ничего толком не известно. Нек-рое время он работал в Мадриде, в 1773 — 75 был 1-м скрипачом и капельмейстером венецианского театра "Сан-Самуэле", сочинял балетную и камерную музыку. Вступил в компанию с венецианским издателем Л. Марешальки, напечатал у него ряд партитур, в т. ч. позднее, в 1780, свою Симфонию № 2, к-рая могла быть написана в СПб (экз. в б-ке Британского музея).

В СПб К. был приглашен, скорее всего, по рекомендации Дж. Паизиелло. Он приехал в столицу весной 1779, а 19 мая с ним был подписан контракт на 6 лет, по к-рому К. становился скрипачом *Первого придворного оркестра* и композитором балетной музыки. Он также должен был подменять Паизиелло, дирижируя спектаклями Итал. труппы; после отъезда маэстро К. был назначен ее инспектором. Его оклад составлял 2000 р., а с 1786 — 2300 р. в год, плюс выплаты на путешествия и др. расходы, достигавшие 600 р. в год.

Комп. деятельность К. в СПб началась сочинением музыки к балетным дивертисментам, шедшим с операми Паизиелло "L'Idolo cinese" ("Китайский идол", 19 авг. 1779, Царское Село) и "Alcide al bivio" ("Алкид на распутье", 25 нояб. 1780). 17 янв. 1781 в *Вольном российском театре* К. Книппера был представлен большой 3-актный балет в постановке Ф. *Розетти* на музыку К. "Дон Жуан" (СПб. вед., 1781, 15 янв.).

Можно с большой долей вероятности предположить, что в 1783 и 1784 К. отличался в Италию: в эти годы на сценах Венеции и Неаполя появились его балеты. Возвращение К. в СПб Р.-А. Моозер связывает

ФРАГМЕНТ ВАРИАЦИЙ К.КАНОББИО
НА ТЕМУ ИСПАНСКОЙ ФОЛИИ

для скрипки и гитары

10. Varia.



11. Varia.



12. Varia.



PERSONNAGES

| | |
|---|---|
| ADMETE. | M ^r CANZIANI. |
| ALCESTE. | M ^{de} CANZIANI. |
| HERCULE, | M ^r LE FEVRE. |
| DEUX ENFANTS d' Ad- METE ET D' ALCESTE | M ^{lle} BORISOVA. M ^{lle} VASILIEVA. |

Suite d'Admete, suite d'Hercule, les ombres,
les Furies.

La Musique est de M^r Canobbio.

Les decorations sont inventés par les sui-
vants:

La forêt sacrée avec le tombeau d'Alceste,
par M^r Tischbein.

La place public avec un Arc de triomphe
par M^r Gradizzi.

L'entrée de l'enfer par M^r Tischbein.

Les Champs Elisées par M^r Gradizzi.

La Gallerie par M^r Tischbein.

Les habits sont de M^r Gennard.

Les machines de M^r Dampieri,

Tous au service de SA MAJESTE' L' IMPERA-
TRICE de Toutes les Ruffies.

с постановкой комической оперы Ф. Л. Гасмана "*L'Amore artigiano*" ("Любовь ремесленника", 16 июня 1785, партитура в ЦМБ), балеты к к-рой он уверенно приписывает перу К. на основании свидетельства Бильбасова (Bilbasso, 403).

Список произв. К. за посл. десятилетие 18 в., установленный Моозером, скорее всего, следует считать очень неполным, т. к. ученый ориентировался прежде всего на АДИТ и наличествующий нотный материал. Если учесть, что в 90-е гг. были в большой моде балеты, использовавшие сюжеты и музыки популярных опер, а также разл. дивертисменты и па-де-де, обновлявшиеся каждый сезон, то придется предположить, что К. сочинял, аранжировал и компоновал гораздо больше балетных оп., чем ему принято приписывать. Изучение комплекта афиш за 1795 (ГЦТМ, ф. афиш и программ, № 2788) позволило установить причастность К. сразу к 2 балетам, не сходившим со сцены до 1800-х гг.: это балет Дж. Канциани "Дон Жуан" на музыку "сочинения г. Глука и г. Каноби" и "Два маленькие савояра, новый демикарактёрный балет, сочинения г. Лепика, с музыкою г-д Каноби и Далерака" (преьера 18 сент. 1795). В ряде афиш работа аранжировщика не отражена, но тем не менее едва ли можно усомниться, что опера К. В. *Глука "Orfeo ed Euridice"* ("Орфей и Эвридика") превратилась в "пантомимный балет с хорами в 5 действиях... соч. г. Вальберга" без помощи композитора, к-рым, хотя бы по долгу службы, скорее всего, мог быть К. Тот же комплект афиш сообщает нам о "новом Па-де-дю г. Вальберга", музыка к к-рому "выбрана из разных италианских опер лутчих авторов", и о др. "новом Па-де-дю... где г. Вальберг танцует по мандолине, на коей играет г. Каноби". В целом, если 1795 не был экстраординарным в театральной деятельности К., можно думать, что ему приходилось оформлять 3 — 5 балетных постановок в сезон,

не считая балетов полностью оригинального сочинения. При этом, как явствует из последнего объявл., К. выступал не только в роли капельмейстера, но и как виртуоз-концертант, внося новую муз. ноту в рутину танцевальных дивертисментов.

В конце 80-х — начале 90-х гг. К. написал для Канциани 2 оригинальных балета: "Ариадна и Вакх" (9 нояб. 1789) и "Пирам и Тисба" (9 сент. 1791, орк. партии обоих в ЦМБ). 1-й не удержался в репертуаре, зато 2-й стал едва ли не самым популярным балетом конца 18 в. По кол-ву спектаклей, показанных в 1791 — 1801, и по суммам сборов он далеко обогнал наиб. ажиотажные балетные постановки, такие, как "Дезертир" или "Дон Жуан".

Как 2-й капельмейстер двора К. внес вклад и в патриотические затеи Императрицы, ему принадлежит часть музыки к "историческому представлению" "*Начальное управление Олега*" (антракты и марш, постановка 22 окт. 1790, печ. партитура. — СПб., 1791). Вспомним, что Д. Чимароза окончательно повредил своей репутации в глазах *Екатерины II*, написав неудачный хор к 3-му акту этой российской "шекспириады". К. вышел из положения, употребив свою ловкость танцевального сочинителя на обработку рус. нар. песен "Что пониже было города Саратова", "Заинька, попляши" и др. Забавное соединение "Камаринской" с "миноветом" все еще шокирует вкус ревнилой чистоты нац. стиля, однако, если вдуматься: что может удачнее выразить существо спб. культурной ауры на излете екатерининского века?..

Неизвестно, с какого времени К. увлекался игрой на мандолине и гитаре, увлечение это делается явным лишь во 2-й пол. 90-х гг., когда, увелившись из Придв. оркестра в 1795, он становится капельмейстером *Труппы Ж. Астаритты*. В этот период Б. Л. Вольман отметил рост его известности как гитарного педагога, нек-рое время К. даже обучал это-

му иск-ву великих князей за 1000 р. в год (КФЖ, 1797). Тогда же опубл. у И. Д. Герстенберга 6 сонат для гитары с аккомпанементом скрипки с сурдиной, оп. 2, СПб., 1797, и Полонез для гитары и скрипки для праздника — дня рождения г-жи Ошаниной, СПб., 1799 (оба в РНБ). Музыка этих соч. не отличается особой оригинальностью, но в ней нек-рым образом пробивается местное своеобразие, позволяющее причислять К. к родоначальникам российской гитарной традиции.

Лит.: Bilbassof V. von. Katarina II im Urteil der Weltliteratur. В., 1897; Финдейзен; Moser R.-A. Les violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIII^e siècle. С. Kanobbio // RMI. 1946; MR; MA 2; Ливанова 2; Вольман; Он же. Гитара в России. Л., 1961; Келдыш; МЭ; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева, Л.М. Бутир

КАНТ — явление муз. практики (быта), в к-ром сфокусировались и активизировались процессы муз. мышления разных типов музицирования в России 2-й пол. 17 — 18 вв. На протяжении полутора столетий К. осваивал разные сферы общественного сознания, расширял границы своего функционирования — от первоначальной среды духовенства, его окружения и монастырского населения до мещан, купечества, крестьян, чиновников и военных. К. стремительно превращался в просторное поле культуры, в ядре к-рого вырабатывался свой язык, определенные композиционные модели и стилистические свойства. В то же время К. самым непосредственным образом связан со становлением рус. поэтической системы. Интонированием К. поверялась рус. поэзия от Симеона Полоцкого до Г.Р. Державина. Соотв. большое место уделено К. со стороны филологов и исследователей "вишевой" поэзии 17 — начала 18 вв. (см. работы В.Н. Перетца, А.В. Позднеева, М.Н. Сперанского, А.М. Панченко, а также фундамен-

тальные публ.: Русская силлабическая поэзия XVII — XVIII вв.; ПЛДР, XVII век. Кн. 3).

Совр. муз. наука не располагает полным и адекватным представлением о К. как собств. муз. явлении. Сложности возникают уже на источниковедческом уровне.

Источники и публикации. К. как памятники культуры дошли до нас в виде рукоп. сб-ков, текстовых и нотных, охватывающих период с посл. четверти 17 в. до начала 19-го. Огромное кол-во сб-ков К. хранится в крупнейших б-ках и арх. России (РНБ, БРАН, РГБ, ГИМ и др.). Обширные собр. этих сб-ков еще недостаточно систематизированы, в публикациях описаны лишь немногие из них. Что касается описания нотных кантовых сб-ков в исследованиях, то они единичны и непоследовательны, а публ. сб. как такового — единственная, да и то с нек-рыми существенными сокращениями (см.: Ливанова. Прилож. — Сборник кантов XVIII века, из собр. ГИМ, № 2473; датируется автором 1748 — 1751). Тематическую подборку петровских К. ("Музыка на Полтавскую победу") опубликовал В.В. Протопопов во 2-м вып. ПРМИ (1973), небольшой антологический сб. из разных рукописей — В.С. Копылова (Избранные русские канты XVIII столетия). Кроме того, нек-рое кол-во кантовых образцов приводится в исследованиях С.В. Смоленского (1911), Н.Ф. Финдейзена (1928 — 1929) и Л.Ф. Костюковец (1975), в хрестоматии С.Л. Гинзбурга (1968).

Исследования в области музыки рус. К. в целом практически отсутствуют. Самостоятельный раздел в книге Т.Н. Ливановой (1) посвящен описанию и первичному анализу одного памятника, хотя и в контексте рус. культуры 18 в. и с нек-рыми сопоставлениями и наблюдениями по др. рукоп. сб-кам ГИМ. Приблизительно так же можно определить цели исследования В.В. Протопопова "Музыка Петровского времени о победе под Полтавой", ограниченного указ. в назв. материалом (ПРМИ 2). Все остальные авторы-

музыковеды, обращаясь к К., включают его в проблематику, так или иначе связанную с общей историей рус. музыки. Наиб. проторенный путь в отеч. музыкознании, указ. еще Б. В. Асафьевым, — становление рус. профессиональной комп. школы и место К. в этом процессе. Выразительно формулирует такую позицию Ю. В. Келдыш в гл. "От канта к «российской песне»": "Рассматривая кант как своеобразную переходную формацию между сохранявшим еще религиозную оболочку искусством XVII в. и теми новими, чисто светскими музыкальными жанрами, которые окончательно сформировались лишь во второй половине XVIII столетия, важно установить, что оставалось в нем от старого, а что, наоборот, было обращено в будущее, какие его элементы непосредственно подготавливали наступивший позднее расцвет галантного-сентиментальной лирики" (К е л д ы ш, 186). Очевидно, что от К. как такового здесь практически ничего, кроме "разновидности бытовой песни", не может остаться. Попутно же подкрепляется одна из идей Асафьева о гимнических К.-шестивях в контексте общеевропейской музыки — о "строго симметричной квадратной структуре музыкальной строфы канта" (Там же, 187). Как станет видно далее, это — из области мифов, к-рые существуют в представлениях о К. Линию Асафьева — Келдыша продолжает и расширяет Е. М. Орлова в ст. "О традициях канта в русской музыке" (1978). Впрочем, более обстоятельный и результативный анализ Ю. В. Келдыш предпринимает в специальной статье, посв. одному из ранних сб-ков К. 2-й пол. 17 в. (ГИМ, № 1743). Большой антологический сб. замечателен еще и тем, что возник в кругу так наз. "никоновской школы" (А. В. П о з д н е е в) в Новоиерусалимском монастыре и, по предположению автора, к его составлению имели отношение такие известные личности, как уставщик и архимандрит Герман, Николай Дилецкий и Василий Титов (К е л д ы ш. Ранний русский кант).

Еще один аспект, постоянно привлекающий историков, — К. и рус. нар. песня (см. *Русская народная песня*). Р. И. Зарицкая в очерке "Записи народной песни и ее изучение" описывает, в частности, 3 рукоп. сб. К. (из ф. РНБ) только в той мере, в к-рой они фиксируют нар. песни (см.: Очерки по истории русской музыки). То же самое — в одной из глав цитированной выше монографии Келдыша. Более глубокую этномузыкаведческую перспективу намечает И. И. Земцовский, отталкиваясь от одного рукоп. варианта популярного петерб. К. "Как на матушке на Неве-реке", вошедшего в крестьянскую фольклорную традицию (50 — 56).

Особо следует выделить 2 авторов, к-рые в разное время и в совершенно разных концептуальных контекстах размышляют о К. Первый из них — С. В. Смоленский, пространное заглавие работы к-рого точно формулирует задачу: "Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения — так называемого «простого напева»" (47 — 102). К. и *псалмы* он рассматривает, во-первых, как самодостаточное и исторически целостное явление и, во-вторых, ставит их в историкостилистический контекст. В результате в плане осмысления эволюции рус. церковного пения именно К. оказывается для автора ключом к одному из важнейших и переломных периодов его истории. К сожалению, работа Смоленского пока еще не получила продолжения в отеч. музыкознании. Др. автор, Н. А. Герасимова-Персидская, занимаясь историей партесного концерта, лишь вскользь касается проблематики К. Но, делая под определенным углом зрения социокультурный срез российского общества 18 в., она нащупывает очень важную характеристику К.: "В музыкальной жизни своего времени партесный концерт, кант и народная песня имели каждый свое функционально определенное место: если партесный концерт составлял полюс полностью письменного творчества,

а народная песня — полностью устного, то полуустный кант занимал срединное положение и частично выполнял функцию «переводчика», осуществлявшего связи между «высоким» жанром профессионального искусства и сферой народной песни" (Партесный концерт..., 188). "Полуустный кант" — это можно включить в методологический актив будущей науки о рус. К.

Т. о., разнообразные аспекты и концептуальные контексты, в к-рых рассматривается К. у разных исследователей, показывают огромный содержательный объем К. как культурного феномена. Описание нек-рых стилистических свойств К., его взаимосвязей, перекличек с более поздними формами муз. культуры и "прорастаний" в них не снимает ощущения случайности этих наблюдений и общего вывода о том, что К. менее всего освоен как собств. муз. явление. Соотв. не осмыслено самое интересное и важное — движение муз. идей, столкновение и развертывание на смежных, переплетающихся пространствах структурных и ритмоинтонационных изобретений, приемов, образов, к-рые впоследствии благополучно разойдутся каждый по своему пути. Особую сложность создает то обстоятельство, что К., т. е. корпус текстов К., необходимо рассматривать как письменную память об устном бытовании. Это не снимает проблему авторства, не вытесняет ее — речь идет именно о бытовании, к-рое отражается в потоке рукоп. сб-ков. Отсюда следует, что в науч. оборот должно быть введено большое кол-во материала. Один сб., извлечения из неск. сб-ков могут "работать" на какую-л. идею, иллюстрировать интересную мысль, но не гарантируют рождение мыслей в связи с собств. К. То, что ждет исследователя, — вариантное изложение в разных сб-ках, наличие общего "языкового фонда", мелодического, ритмического, структурного, — все это отмечалось как частные случаи, но разобрать

и описать эти вещи на большом материале в системе еще никому не пришлось. Тем более установить соотношения с явлениями подобными, но из др. "классов". Кстати сказать, само понятие вариатности и представления о ней, весьма слабо отражающие природу устного фольклорного текста, идеально подходят к устно-письменной традиции кантовой культуры.

Нотные сборники К. в осн. своей массе представляют 18 — начало 19 в. Это рукоп. книги-альбомы, где вверху каждой страницы записан нотный текст обычно 3-гол. К., соотв. на 3 нотных строчках. Каждая партия записывается в разных ключах: в певческих ключах *До* или в комбинации со скрипичным ключом *Соль* в верхней строчке и басовым ключом *Фа*. Нотный текст всегда записывается в одну строфу и только горизонтально, так что К. обычно занимает разворот 2 страниц, иногда и больше (3 — 5 страниц). В вертикальном ранжире, т. е. под соответствующими муз. фразами, записывается весь поэтический текст К., строфа под строфой.

Сама форма и графика нотной записи К. несет важную историческую информацию. Это так наз. пятилинейная (линейная) киевская нотация "квадратной ноты" (в отличие от итал. "круглой ноты"), к-рая появляется еще в 16 в. и быстро входит в многогол. певческую практику на Украине и в Белоруссии. С линейной нотацией связана южно-рус. ветвь знаменного распева ("киевский распев") и новое "партесное пение" ("пение по партесам", от *лат. partes* — голоса). Школы при братствах и монастырях, первые печатные изд., затем Киево-Могилянская академия (с 1632) активно осваивали, обучали и пропагандировали партесное пение в линейной нотации с текстами на старослав. яз. Это было одно из проявлений нац. протеста против натиска католицизма. Т. о., возникшие в это время внеобрядовые духовные К. и псалмы, с одной

стороны, испытывали импульсы, идущие от философско-религиозной лирики западных славян-гуситов (возможно, опосредованно также и от протестантских хоралов), а с др. — продолжали и развивали линию духовного ("покаянного") стиха, первая письменная фиксация к-рого в рус. крюковой традиции относится к 15 в. (см. об этом: Сперанский; Костюковец; Фролов).

В 1-й пол. 17 в. партесное пение с линейной нотацией быстро и достаточно широко распространяется в России. И когда в 1652 в моск. хор Государевых певчих дьяков приглашаются укр. "спеваки", то этот акт, по справедливому мнению В.В.Протопопова, не начинал, а "закреплял, узаконивал появление партесного пения, партесного многоголосия" в России (<Протопопов>, 233). Многогол. фактура богослужебного пения, новый тип нотации ("нотное чтение"), широко распространяющиеся внеобрядовые песенные формы, связанные с синлабическими виршами, — все это вызывает в России взрывную экспансию новых текстов. Для формирования традиции псалм и духовных К. в России активизирующим фактором могло послужить появление в 1680 "Псалтыри рифмотворной" С. Полоцкого — первого на рус. яз. стихотворного изложения псалмов царя Давида. Вскоре, предположительно в 1686, ее положил на ноты в кантовой 3-гол. фактуре талантливый композитор певчий дьяк Василий Титов. Псалтырь, предназначенная для домашнего музицирования, разошлась в рукоп. списках по всей России (Финдейзен I; <Протопопов>).

Т. о., 18 в. и петерб. период рус. истории застает уже развитую, укоренившуюся традицию псалмов и духовных К. *Петр I* активно поддерживает партесное пение и способствует его распространению. В результате функции К. как одного из видов партесного пения резко расширяются. К. становится формой, обязательной в гос.

официальных церемониях, торжествах по поводу военных побед, коронаций, бракосочетаний высочайших особ, дней тезоименства и т. п. Появляется огромное кол-во гимнических, хвалебных, поздравительно-приветственных К., К.-виватов, осваивающих новую муз. стилистику, — юбилейный, шестивый и фанфар. Одноврем. укрепляются и расширяются бытовые функции К. — в связи с общей секуляризацией рус. культуры, ее открытостью по отношению к западно-европейским формам и влияниям. Универсальный с т. зр. этнической принадлежности классицистский характер К. как нельзя более точно соответствует быстро становящейся петерб. культуре. Новые реалии — общественные, гос., новые формы праздничного и домашнего быта прорастают в сюжетах К. и кристаллизуют интерес к определенным формам. Поколение, выросшее на С. Полоцком и приверженное партесному пению, способное к переключению сознания от вечных, неизменных образов традиции к переживаниям исторического порядка, свободно переходит от переложений псалмов к собственному изложению своих чувств и отражению злобы дня.

К 40-м гг. 18 в., судя по обилию сб-ков и их составу, складываются все осн. тематические группы К. и выявляется "более или менее устойчивый репертуар бытового пения, с теми или иными вариантами воспроизводимый в многочисленных рукописных сборниках" (Келдыш, 181 — 182). Это наблюдение справедливо лишь в той мере, в к-рой сб-ки повторяют гл. обр. излюбленные сюжеты псалм и духовных К., передающихся традицией из более раннего времени. (Чуть позже к этому прибавятся панегирики, К.-виваты и многолетия, к-рые с легкостью повторяются во времени, — нужно только заменить имя "нашей матери" Императрицы, или наследника, или архипастыря.) Но еще раз напомним, что рукоп. сб-ки запечатлевают живую звучащую куль-

КАНТ "АПОСТОЛЫ С КОНЦА СВЕТА"

1. **А**постоли, с конца света, обратила ограда со света я,
 отцы сошлись, ты скресты, сьб, митры, шуб, фараго я,
 и там снѣ , и бѣе м о ъ, ермѣт поос ту, сьб, фараго я,
 и тамъ боашт, со слеза-ми, о, митри, митри, тамъ тамъ я,
 и тамъ фом о , ет пошня я , вѣт, фараго я, поспѣвая я,
 вѣт, похвалки, вѣржана я , митри, митри, митри, митри я.

О Духъ свѣтѣ ,
 твою дѣятелѣ
 турани наши
 вѣржана я :
 и по, сьб, фараго я
 м о ъ м о ъ
 р а д о в а н ѣ я

туру и сами становятся органичной частью этой культуры.

Один из интригующих моментов этой культуры — реальное бытование К., среда их звучания. По этому поводу есть частные соображения, суммирующие, напр., владельческие записи и выявляющие принадлежность сб-ков в основном среднему классу: церковным людям, крестьянам, мещанам, купцам — вплоть до феномена Титовых (С п е р а н с к и й). Есть превосходное наблюдение А.В.Позднеева: К. и псалмы рождены "средним" классом, книжным, школьно-церковным, а потом расходятся — сначала "вниз", до крестьянства и мещан, а затем, во 2-й пол. 18 в., "вверх", до салонов аристократии (40). Наблюдения же над составом сб-ков приводят к осознанию параллели между праздничным бытом, традиционным переживанием праздника и чередованием текстов в рукоп. книгах: высокое начало — и размыкание этого осн. ядра, включение контрастирующих по стилистике, форме, образному строю вещей. Соотношение высокого — низкого (сакрального — профанного) знакомо по традиционному порядку престольных праздников (служба — ярмарка), по вертепным представлениям (библейский сюжет в верхнем ярусе — простонар. комические сценки в нижнем), по структуре свадебной игры, святок и пр. Праздник собирает, концентрирует в себе важные свойства и символы культуры, демонстрирует их, хранит и передает след. поколениям. Эта традиционная психология иногда последовательно выражается в едином замысле сб. Таков, напр., сб. из ГИМ (№ 2473), опубли. Т.Н.Ливановой (хотя он и перевернут публикатором с ног на голову!), или частично описанный Р.И.Зарицкой сб. из РНБ (Q XIV.150) и оттуда же — неописанный (№ 151). Иногда это обнаруживается в сюитах, явно соотнесенных с конкретным случаем. Заметнее всего в сб-ках рождественские циклы, начинающиеся соответству-

ющими псалмами и продолженные величанием хозяев. Можно выделить и застольные циклы, праздничные — "по случаю", в к-рых серьезные поздравительные К. сменяются песенными, шуточно-бытовыми. Между прочим, через сто лет эта "праздничная" структура кантовых сб-ков скажется на составе фольклорных публ. — на сб-ках Н.А.Римского-Корсакова, на изданиях Песенной комиссии ИРГО и т. д.

Еще один культурологический аспект: сб-ки К., принадлежали ли они певчим, священнослужителям, школярам или частным лицам, наследовали прежде всего книжную традицию и, кроме того, относились к "певческому", непременно муз. книгам. Этим певческие рукописи отличались от "четьих": они (певческие рукописи) предназначались для людей, свободно владеющих полной записью муз. звучащего текста, а не только его тенью, обозначенной словесным компонентом. Далее, традиция певческих книг, чрезвычайно подробная, складывалась из книг разных жанров, даже если все они имели литургическое предназначение. Возможно и привычно было объединение разных служб, песнопений, принадлежащих строго закрепленному каноническому кругу (гласовые) и более свободных по композиции, включая расположенные рядом песнопения разных местных распевов или разных авторов. Такой "многостатейный" состав, характерный и для "четьих" книжек, соединявший разнородные тексты для свободного домашнего чтения, был вполне привычен, и сб-ки К. и псалм тоже чаще всего соединяли разные типы текстов.

Структура, последовательность текстов в рукоп. сб. сопряжена с неск. пластами музицирования, каждый сб. можно рассматривать в разных временных аспектах. Напр., 1) время написания, соотносимое с конкретными датами, к-рые определяются по свойствам бумаги, характеру начертаний слов и нотной графике, по историческим реалиям,

попавшим в текст, наконец, по собственной датировке писавших, или 2) внутреннее время сб. — создавался ли он по единому плану, по единовремен. замыслу или "по жизни", т. е. по мере надобности "прирастал" новыми текстами. В посл. случае сюжеты, циклы или сюиты текстов сопряжены с личной биографией владельца, со сменой владельцев, с местом, к-рому принадлежит книга (напр., храму или монастырю), и т. д.

Характер текстов, их кол-во и соотношение в разных сб-ках определенно говорят об устной и традиционной их природе и способе бытования. Записывалось уже бывшее, звучавшее, записывалось по памяти и для памяти. Тексты равно усваиваются всеми, они принадлежат всем поющим и слушающим. Об этом говорит принципиальное отсутствие указаний авторов как поэтических текстов, так и музыки. Через весь 18 в. проходят псалмы С. Полоцкого с музыкой В. Титова без их имен. Точно так же К. обходится со словами *Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова*: их тексты, превратившиеся в К., включаются во множество рукоп. сб-ков. И это происходит почти вслед за авторскими публ. их стихов. Особенно выразительна история с тремя переложениями одного псалма, опубл. одновременно и анонимно (Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные через трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо. СПб., 1744). Только через 8 лет Тредиаковский, инициатор этого "дискуссионного эксперимента", открыл имена участвовавших в нем поэтов (Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков). Кантовая традиция немедленно включает именно эти "безымянные" тексты в свой актив и сохраняет их в таком качестве во множестве вариантов до начала 19 в. (Имеются в виду К. "Крепкий, чудный, бесконечный" Тредиаковский, "Благословен Господь мой Бог" Ломоносова и "Благословен Творец вселенной" Сумарокова.)

Об этой же устно-письменной природе кантовой традиции говорят многочисл. поэтические и муз. варианты популярных К., "ветвящиеся" из одного сб. в др. ("О, всепетая Мати", "Ах, жите мое, жите бедное", "Николае-чудотворче" и т. д.). Часто, казалось бы, самостоятельные тексты обнаруживают отношения вариантности, когда зерном нового текста оказывается одна строфа, или одна строка, или даже одно ключевое слово. Т. е. новый текст как бы продолжает прежний, наращивает его, уходит в др. сторону, но все же на него опирается. Это в большей мере относится к поэтическим текстам, но и напевы и композиционные формы в известной мере обнаруживают то же свойство.

Важно обратить внимание на то, что обоюдная предназначенность напева и текста К. не абсолютна. Известны достаточно многочисл. случаи перемещения текстов относительно напевов, устойчивое существование неск. текстов с одной музыкой (Ливанова называет это явление "передвижками"). Приведем примеры сначала в связи со знакомыми, опубл. К. Так, вирши Стефана Яворского "Изми мя, Боже, — вопиет Россия" появились в начале 1709 и озаглавлены след. образом: "Стихи на измену Мазепы, изложенные от лица всея России" (Русская силлабическая поэзия XVII — XVIII вв., № 203, 262 — 64). Кантовая традиция для этого злостного текста использует музыку одного из самых пронзительных, проникновенных К. — популярного рождественского плача-утешения Рахили "Престани горце, вифлеемска мати". При этом если Яворский очевидно использует, но трансформирует образы и лексику так, что получается "плач России", то музыка и соответствующая строфическая форма с троекратным имитационным повтором первого 5-сложника используется букв. (ср. публ.: "Престани горце" — Л и в а н о в а, Прилож., № 43; "Изми мя, Боже" —

<Протопопов>, 22 — 24). Надо отметить, что изменения строфики и некие дополнительные изменения и сокращения текста Яворского, к-рые мы обнаружили в сб. РНБ (Q XIV.141), явно пошли на пользу оригинальному тексту.

Еще один пример — со знаменитым "навигацким" К. "Буря море раздымает", возникновение к-рого исследователи относят к 1720-м гг. и связывают с деятельностью Петра I по созданию российского флота. Музыка К. совпадает с псалмом № 65 В. Титова "Все земные воспевайте" из "Псалтыри" С. Полоцкого (опубл. в указ. работе С. Смоленского, перепечатано в коммент. Л и в а н о в о й — Прилож., 107). Популярный напев соединялся и с др. текстами, напр. с покаянно-нравоучительными псалмами "Ох, весьма я теперь бедный", "Камо пойду я убогий" (в сб. РНБ, Q XIV.125). Существенно, впрочем, то обстоятельство, что можно проследить постепенное формирование напева и композиции этого К. — еще до В. Титова. Л. Ф. Костюковец приводит одну короткую строфу из псалмы-молитвы "Боже, Отче всемогущий", напев к-рой представляет собой только 2-ю пол. К. Титова (цепочка нисходящей секвенции) без кадансирующей фразы. В рукописи Синодального собр. ГИМ псалма озаглавлена "Молитва Иоасафа-царевича входяща в пустыню" (К о с т ю к о в е ц. Кантовая культура..., 67, прим. 27). Из этого эмбриона, возможно,

именно Титов вырастил знаменитую форму, к-рая получает широчайшее распространение — в т. ч. с разными текстами и в многочисл. мелодико-фактурных вариантах. Кстати сказать, традиция чуть-чуть "уточнила" композицию Титова в игре с повтором. Ср.:

у В. Титова — Все земные воспевайте,
Господеви славу дайте,
Имя Его вознесите,
Славу хвале,
Славу хвале воздадите.

в "навигацком" К. — Буря море раздымает,
А ветр волны подымает.
Сверху небо потемнело,
Кругом море почернело,
почернело.

Повтор части строки музыка решает по-своему, возникает пластично замкнутая композиция, получившая большое распространение в кантовой традиции.

Можно предполагать, что образ "человеков" среди бушующей стихии имел столь сильный резонанс, что вызвал к жизни неск. К., тексты к-рых шутливо-пародированно отталкиваются от "навигацкого" К., а музыка хотя и самостоятельна, но явно ориентирована на этот же К. (даже в усеченности формы) и, кроме того, вызывает отчетливую ассоциацию с музыкой "Фолии" А. Корелли.

1.

Во_ско_ле_ба_ло_ся мо_ре, сы_ра зе_мля за_сто_на_ла,

сы_ра зе_мля за_сто_на_ла.

Восколебалось море, сыра земля застонала,

сыра земля застонала.

(Далее повтор везде сохраняется. — Е.В., В.Л.)

Стали страшны ветры дути, как стала муха тонуть.
 Заопила звонким гласом та муха предсмертным часом:
 — Ах! Ах! бедна утопаю, чем пособить не знаю.
 Тут налетели тотара — жуки и славны бояря,
 Съехались сильны дрягуны — слепни зреть мушья фортуны.
 Съехались славны матросы — все комары долгоносы.
 Тащити муху начали и друг ко другу кричали.
 Иннии пусть добывают, други корабль промышляют.
 Пока тащили ту муху, преславную воспевуху,
 Муха потом залилася и страшной смерти предася.
 Вытащив ю подхватили и в свой корабль положили.
 Едучи по морю синю, спрашивать стали княгиню:
 — Скажи, воздушных птиц мати, где нам тебя поховати?
 Тело бездушно молчало, а мореплавам в ум пало:
 — Нуте в ковчегежеч положим и печаль нашу отложим.
 И так в ковчег положивше, по морю синю пустивше.
 Плакали слезно и горько, знать то и видеть ли тяж<ко>.

(За помощь в расшифровке текста благодарим Г. П. Енина.)

Л. Ф. Костюковец приводит нотный пример еще одного шуточного К. с этой музыкой — "Про комара" (К о с т ю к о в е ц Кантовая культура..., 94, прим. 56). Очевидно, что К. осваивает и соответствующую фольклорно-песенную традицию — напомним еще известные К. из "жизни" грибов ("Приказал боровик"), птиц ("птичьи свадьбы") и т. п.

Думается, что сюжет с "навигацким" К. кое-что объясняет в жизни К. Во всяком случае, активность и интенсивность творческого тока в муз. сфере К. очевидна, и

зря Ю. В. Келдыш предполагал, "что мелодия кантов вообще, как правило, не сочинялась, а заимствовалась у различных видов бытующей музыки" (186). Сочинялась, и весьма активно, но не так, как у профессиональных композиторов 19 в. Хотя случаи прямого использования уже существующей музыки, как видим, были. Приведем еще один пример, не публиковавшийся в печати. В сб. РНБ (Q XIV.125) записан великолепный пасхальный К. "Днесь земля новеет, и травы вся одевет".

2.

Днесь зе_ мля но_ ве_ ет, в тра_ вы вся о_ де_ ет,
не_ бе_ са про_ зор_ на, тварь вся бла_ го_ да_ рна.

За_ не на_ ста ве_ сна, бла_ жен_ ных дел ве_ стка,

ле_ са и ду_ бра_ вы по_ лна Бо_ га сла_ вы.

Возможно, этот К. был связан с пасхальными (волочечными ?) обходами дворов, потому что его ритмоформула имеет аналогии в западно-укр. и белорусских колядках, а текст заканчивается поздравлением:

А мы поздравляем, к сердцу припадаем,
Главы приклоняем, здравия желаем,
Великого Бога на лета премного.

На этом же развороте в вертикальном ранжире (т. е. в певческом виде) выписан др. текст, к-рый исполнялся с этим же напевом и является своего рода "корильным" вариантом первого ("корильное" величание — это из нар. свадебной терминологии, примерно в том же значении). Приводим этот текст полностью.

Днесь наши ребята, вси они два брата,
Не дают проходу, из адска отходу,
Дьяволу дурному, дураку большому.
Дразнят его мерзко, что зделал — то дерско.

Ибо хотел зельно, да стало бездельно.
Со Христом подраться — а куды убраться.
Не узнал дороги — переломал ноги.
Так бегал во аде, как волк во ограде.

Мы ж что сотворили — яиц наварили,
Смятку наметали — в самый лоб попали,
Рога ему сбили, глаза заслепили.
Теперь он не может да и уду гложет.

Один удавился, а другой убилися.
Стали они сини — два сукина сына.
А мы стали пети — с курвы они дети.
Христа ублажаем, а их всегда ругаем.

Ее яйца красны — победе согласны.
Знамение носим, а Христа просим —
Сим муки премного, а нам лета многи,
В радости прибыти, спасенно пожити.

Этот случай представляет неск. иной механизм порождения новых кантовых текстов, чем просто использование уже существующей музыки. Здесь — тонкое двойное переосмысление "туда" и "обратно", причем и в словесном тексте, и в смысловом отношении нового текста к исходному пасхальному напеву. Многозначность и игра смыслов подобны фольклорным текстам такого рода, связанным с обходами, играми святочных ряженных, "переворачиванием" свадьбы и т. д.

Рассмотренные примеры приводят, в частности, к одному малоутешительному выводу: К. не поддается определению ни в качестве жанра, ни в качестве жанровой системы. Он ведет себя против обычных музыковедческих жанрово-классификационных правил. В попытке систематизировать К. можно попробовать руководствоваться теми же вопросами, к-рые определяют логи-

ческую классификацию произв. песенного фольклора: что? как? зачем? Иначе говоря, соотнести группировку К. с их содержанием (образы, сюжеты), способом выражения (стилистика) и функцией. При этом ни один признак в отдельности не гарантирует однозначного распределения по группам. Впрочем, К., как уже становится ясным, не выявляет четкости и по двум признакам — содержанию и функции. Намечаются лишь нек-рые параллели или пары противоположностей: молитвенные, покаянные псалмы — серьезная лирика, календарно-праздничные — окказиональные, "на случай"; в то же время ясны пары-пародии: "навигационный" К. — "Муха-горюха", высокий пасхальный — и бранящий бесов "корильный", галантный ("Оставь, Купидо, стрелы") — и залихватски-застольный ("Пейте, братцы, попейте"). Т. о., мы имеем дело с живым континуумом, проявления к-рого лучше структурируют целое, чем внутренние разграничительные признаки.

Рассмотрим теперь второй вопрос (как?), т. е. гл. обр. интересующую нас муз.-стилистическую сторону. Поэтика, структура мелострофы, особенности муз. ткани, композиционные приемы — вот что позволяет увидеть рельеф К. как явления музыки своего времени. В этом ракурсе Т.Н. Ливанова и вслед за ней Ю.В. Келдыш показывают серии "общих мест", связывающих К. авторские и анонимные, шуточно-пародийные и серьезные. Общий словарный запас, набор клише, сумма "общих мест" — все это еще недостаточно описано, но ясно, что сюда входят мелодические обороты (попевки), ритмические формулы, структурные, композиционные приемы (напр., секвенции). Это качество языкового запаса приводит к пониманию историко-стилистического процесса. Активный языковой фонд подвижен относительно границ конкретных текстов и того, что можно было бы предполагать в качестве жанра. Такие вещи случаются на этапе рождения стиля, перво-

начального его оформления (Н.А. Герасимова-Персидская отмечает это в связи с ранней историей партесного концерта), что равно существенно как для музыки композиторской, так и для продуктивного периода бытования какого-л. вида или жанра в музыке устной традиции (так наз. жанрово-стилевые доминанты в нек-рых локальных фольклорных традициях).

Применительно к К. мы получим больше ясности и понимания, если не будем искать сюжетные группы или жанры, но выделим разнонаправленные тенденции, полюса, определяющие стилистический диапазон кантового музицирования. Один полюс — самые простые К., строфа к-рых складывается из парно рифмующихся строк и состоит обычно из 4 подобных по ритму и равных по слоговому составу частей-мелострок. Форма строго периодична; фактура соединяет терцовый параллелизм верхних голосов и гармонический в основе, иногда слегка оживленный мелодическим движением бас. Примеры подобного рода на слуху: "Как на матушке на Неве-реке", "Шедше трие цари"; "В темном лесе", "Буря море раздымает", "Щиголь", "Восколебалось море" (пример 1) и "Днесь земля новеет" (пример 2) — это уже разные формы преодоления парности и ее прямого наращивания. Фактически только этот тип К. нам и знаком, и на нем основывается представление о "строго квадратной периодичности" К.

Но есть др. полюс — сложные композиции, строфа к-рых состоит из мн. и по-разному соотношенных частей, неравных по числу слогов строк, отличающихся временной протяженностью и/или ритмической организацией, вплоть до смены основной пульсации (двойная — на тройную) и временной меры этой пульсации. Нетрудно соотнести эти полярные тенденции формы К. с др. пластами музицирования: первые — с песнями, гл. обр. хороводными и календарными, вторые — с партесными и духовными концертами. Однако это не 2 вида

или жанра К., но именно крайности одного континуума.

Главным и определяющим технику К. является многомерно ощущаемое пространство строфы, или, др. словами, четкое структурирование времени в пространстве строфы. И если на одном полюсе — модальная мелострофа, 5-6-сложные формулы стиха, распетые в ясных ритмических моделях, то на др. полюсе — объемная трехмерность звучащего стиха, когда форма определяется протяженностью мелодических фраз (мелострок), кол-вом слогов и временной единицей пульсации. Дополнительным средством соизмеримости служат мелодические "рифмы" (подобные кадансы); усилением контраста — смена ритмического принципа, т. е. смена осн. пульсации, к-рую можно трактовать как переход от силлабического стиха к тоническому. Однако посл. обстоятельство, элементарное для трактовки стиха филологом, совсем не так просто для муз-та. "Силлабические" тексты, основанные на численном равенстве слогов и способные пренебречь соотносительностью ударных позиций, на самом деле оказываются — в качестве звучащего стиха — реализующими определенную слогоритмическую модель (если искать название из теории стиха, то это скорее логзэд). При этом осн. организующим стих качеством оказывается чередование и соотношение долгих и кратких слогов, оппозиция же ударных/безударных слогов подчиняется осн. слогоритмической модели и может оказаться в противоречии и подчинении заданному отношению кратких/долгих. Эта техника свойственна рус.

песенному фольклору и проявляется в разных жанрах — в причитаниях, эпическом стихе, в календарных песнях, иногда превращаясь в определенный композиционный прием, иногда лишь "случайно" сталкивая сильную стиховую позицию и норму речевого ударения (всегда не в пользу последнего).

"Сложные" и "простые" К. различаются тем, что в последних эти принципы структурирования по б. ч. совпадают, усиливая и дублируя друг друга; в первых же они в большей или меньшей степени разведены, противопоставлены друг другу, за счет чего вырастают чрезвычайно гибкие, динамичные композиции, в к-рых соотв. раскрывается тональный план, далекие смелые сопоставления закрепляют и подчеркивают независимость частей. Не менее существенны особые фактурные "изыски" — будь то параллельное движение всех 3 голосов в одной из фраз, или ритмическая самостоятельность и распевы в одном из голосов (и не только у "эксцеллентированного" баса), или наиб. последовательно опробованный и часто встречающийся прием начальной имитации.

Впрочем, вопросы композиционной техники К. требуют серьезных специальных исследований, поскольку именно эта проблематика не только не разработана, но даже и не обозначена в отеч. музыкознании.

Приводим в заключение без коммент. мелострофы еще двух К. из рукоп. сб. РНБ (один, предположительно принадлежащий св. Димитрию Ростовскому, — с параллельным вариантом), к-рые демонстрируют более сложную композиционную технику, чем у К., показанных в первых двух примерах.

За.

Нас ра_ ди ра_ спя_ то_ го Ма_ ри_ я ви_ дя_ ше. Ах,

у_ вы мне, ча_ до мо_ е, во_ пи_ ет сле_ зя_ ше.

◇ Тя бо_ ле_ знен_ на, у_ е_ ди_ нен_ на,

зря_ ша на дре_ ве, и, ах, у_ я_ звлен_ на.

36.

Нас ра_ ди ра_спя_то_ го Ма_ ри_ я ви_ дя_ ше.
У_ вы мне, ча_ до мо_ е, во_ пи_ ет сле_ зя_ ше.

Тя, бо_ ле_ знен_ на, у_ е_ ди_ нен_ на,

зря_ ша на дре_ ве, ах, у_ я_ звлен_ на.

4.

А по_сто_лы с ко_нца све_та со_бра_ша_ся для со_ве_та.

О Де_ви_це, тво_е У_спе_ни_е,

при_ми на_ше хва_ле_ни_е
и по_даждь ра_до_ва_ни_е.

К. — форма музицирования, счастливо сфокусировавшая множество разновеликих идей, приемов, форм; К. — русло обильной и яркой творческой жизни, принимавшее в себя мн. приношения. Суть этой жизни — в движении, в преобладании превращений и поисков над постоянным и повторяемым. К. как будто размещен на нек-ром перекрестке, от к-рого расходятся в будущее мн. дороги, большие и маленькие. И у каждой — своя судьба.

Источники нотных примеров:

- 1 — ОР РНБ, Q XIV.134, л. 32 об.
- 2 — ОР РНБ, Q XIV.125, л. 18 об. — 19 об.
- 3 а — ОР РНБ. Тит. собр. 2540, л. 7 об. — 8 (сб. озаглавлен: "Псалмы Димитрия Ростовского").
- 3 б — ОР РНБ, Q XIV.141, л. 9 об. — 10.
- 4 — ОР РНБ, Q XIV.141, л. 57 об. — 58.

Лит.: Перетц В.Н. Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1900 — 1902. Т. 1 — 3; Он же. Заметки и материалы для истории песни в России // Известия ОРЯС АН. СПб., 1901. Т. 6. Кн. 2; Смоленицкий С.В. Значение XVII века и его "кантов" и "псалмов" в области современного церковного пения — так называемого "простого напева" // Музыкальная старина. 1911. Вып. 5; Финдейзен 1, 2; Ливанова Т.Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938; Ливанова 1; Гиппиус Е.В. О русской народной подголосочной полифонии // СЭ. 1948. № 2; Заричка Я. Р.И. Записи народной песни и ее изучение // Очерки по истории русской музыки (1790 — 1825). Л., 1956; Позднеев А.В. Проблемы изучения поэзии Петровского времени // XVIII век. М.; Л., 1958. Сб. 3; Он же. Рукописные песенники XVII — XVIII вв. // Ученые записки МГЗПИ. М., 1958. Т. 1; Сперанский М.Н. Рукописные сборники XVIII века. М., 1963; Келдыш; Асафьев Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1968; <Панченко А.М.> Русская силлабическая поэзия XVII — XVIII вв. (Б-ка поэта). Вступ. ст., подготовка текста и прим. А.М. Панченко. Л., 1970; <Протопопов В.В.> // ПРМИ 2; Костюковец Л.Ф.

Кантовая культура в Белоруссии. Минск, 1975; Фролов С.В. Из истории древнерусской музыки: Ранний список стихов покаянных // КНДР: Истоки. Становление. Традиции. М., 1976; Келдыш Ю.В. Ранний русский кант // Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; Фролова Е.М. О традициях канта в русской музыке // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978; Герасимова-Персидская Я.Н.А. Партезный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983; <Копылова В.С.> Избранные русские канты XVIII века // Публ. В. Копыловой. Л., 1983; Бутыр Л.М. Сборник кантов А. Израилева и некоторые вопросы изучения русской кантовой культуры // Невские хоровые ассамблеи. М., 1984; Костюковец Л.Ф. Канты В. Тредиаковского из рукописного сборника ГИМ, 31/34 // Там же; Земцовский И.И. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского. Л., 1987; ПЛДР 12. XVII век. Кн. 3.

Е.Е. Васильева, В.А. Лапин

КАНТЕМИР Антиох Дмитриевич (10 окт. 1708, Константинополь — 31 марта 1744, Париж), поэт, дипломат. Сын молд. господаря, сотрудничавшего с *Петром I*. Жил в СПб с детских лет до 1731, когда получил назначение послом за границу. Муз. дарование было фамильной чертой Кантемиров. Отец К., живя нек-рое время в Турции, ввел там систему нот, удержавшуюся до конца 18 в., а также сочинил неск. десятков муз. произв. (его Марш Баязета исполнялся как нац. гимн). Музыкальны были и сестры К. (см. *Кантемир* Е.Д.). Первые муз. впечатления К. связаны с родительским домом в СПб, где устраивались *ассамблеи*, звучала музыка, выступали нар. певцы, танцевали европейские танцы. Знаком он был и с аристократическим муз. бытом более позднего времени (ценно свидетельство К. о флейте как инструменте, к-рый в конце 20-х гг. был "в великой славе и почти все молодые люди на нем играть обучались"). К. писал модные в ту пору любовные стихотворения, к-рые пелись в виде *кантов*. "Сочинил многие

песни, которые в России и теперь поются", — свидетельствовал К. на рубеже 30 — 40-х гг. Часть из них создавалась на определенный "голос" (мелодию). Опыт этого рода К. позже теоретически осмыслил в "Письме... о сложении стихов русских", в к-ром, подчеркивая первенство музыки, наставлял, что от мн. правил стихосложения "увольняться можем, ежели состоянию напева не согласуются, понеже в песнях нужно, чтобы ударение в речах соответствовало долготе или краткости голоса и число слогов стиха согласалось числу нот...".

К. был едва ли не первым, кто использовал в своих произв. и переводах муз.-театральные понятия ("опера", "декорации", "партер" и др.), давая им соответствующую расшифровку. Встречаются у него и сравнения из области музыки.

Уехав за границу, К. был постоянно связан с СПб. Нек-рые контакты касались музыки. Иногда это были мелкие поручения (вроде посылки в СПб муз. инструментов), иногда — существенные для российской столицы дела (так, обсуждалась возможность приглашения из Лондона известного композитора, автора мн. опер, капельмейстера и вок. педагога Н. Порпоры). Сведения о западно-европейской музыке, поступавшие в СПб от К., представляли собой ценную информацию человека, хорошо ориентирующегося в этом иск-ве.

Лит.: Ливанова 1; КЛЭ; ИРЛ.

М. В. Вознесенский

КАНТЕМИР Екатерина (Смарагда) Дмитриевна (19 нояб. 1720, ? — 2 нояб. 1761, Париж), княжна, сводная сестра Антиоха Кантемира, музыкантша-любительница. Дом Кантемиров в СПб 1-й пол. 18 в. был одним из центров любительского музицирования. В 1751 Екатерина вышла замуж за кн. Д. М. Голицына, впоследствии крупного дипломата. С 1756 жила в Париже. К. была известна в СПб как талантливая кла-

всинистка и певица (сопрано), часто выступала в любительских концертах. "Она играла не только труднейшие концерты на клавесине и аккомпанировала генерал-басом с листа, но пела также сложнейшие арии, которые были сочинены Арайя для Мориджи; она исполняла их не менее прелестно и художественно, чем Мориджи, с которым часто соревновалась в дуэтах" (Штелин, 94).

Лит.: Шимко И. Новые данные к биографии кн. Антиоха Дмитриевича Кантемира и его ближайших родственников. СПб., 1891; Штелин; Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960; Келдыш.

Л. Н. Березовчук

КАНЦИАНИ (Canziani), Канцианий Джузеппе (Иосиф) (? — ?), итал. танцовщик, педагог, балетмейстер. Работал в Мюнхене (1771 — 74), Венеции (1775 — 1777), Болонье и Милане (1778). Приехал в Россию в 1779 и пробыл до 1782, затем вернулся в 1784 и уехал в 1792 в Италию. Как танцовщик исполнил роли Адмета в "Адмете и Альцесте" ("Admete et Alceste") и Октавия в "Клеопатре" ("Cleopatra"), оба 1781, музыка обоих К. Каноббио, а его жена Мария, урожд. Казасси (ум. в 1789), исполнила Альцесту и Клеопатру. Осн. постановки: балеты "Адмет и Альцеста", "Клеопатра" (оба 1781), "Дезертир, или Женщина-героиня" (1786?); "Арианна и Бахус" ("Arianna e Vasso"), музыка Каноббио; "Мельник" (2 последних 1789), по программе Ж. Б. Блаша, исполнители А. Гульельми, Скаледи, В. М. Балашов, П. Колумбус; "Дон Жуан" ("Don Giovanni", 1790), музыка К. В. Глюка и Каноббио (1790) (возобновлен И. И. Вальберхом в 1822 с Е. И. Колосовой); "Притворно глухая" ("Falso sordo", 1790); "Пирам и Тизба" ("Piramo e Tisbe", 1791), музыка Каноббио (возобновлен Огюстом Пуаро с танцами Ш. Дидло в 1829, в гл. ролях А. И. Истомина и Н. О. Гольц); "Инесса де Кастро"

ГР. Е. Д. ГОЛИЦЫНА, УРОЖД. КАНТЕМИР

Гравюра с портрета Ш. Ванлоо



(1792), музыка Ф.-А.Буальдые (возобновлен Вальберхом в 1802 и в 1822 с Истиониной в гл. роли); балеты в операх *"Demetrio"* ("Деметрио", 1779), *"Alcide al bivio"* ("Алкид на распутье", 1780), музыка обеих опер Дж.Паузелло, *"Idalide"* ("Идалида", 1784), *"Armida e Rinaldo"* ("Армида и Ринальдо", 1786), музыка обеих опер Дж.Сарти, *"La Vergine del Sole"* ("Дева солнца", 1788), *"Cleopatra"* ("Клеопатра", 1789), музыка обеих опер Д. Чимарозы; балеты при театральном зрелище "Храм общей радости" (1780), музыка Ф. Торелли, музыка балетов Каноббио; балеты в комедии Ж.Б.Мольера *"Le Bourgeois gentilhomme"* ("Мещанин во дворянстве", 1789), в *"Начальном управлении Олега" Екатерины II* (1790, в обоих спектаклях совм. с Ш. Ле Пиком); в опере Сарти *"Castore e Polluce"* ("Кастор и Поллукс", 1786) К. был не только автором балетов, но и всей режиссуры оперы. По сценарию К. поставлен балет Вальберха "Беверлей" (1802). В 1789 после смерти Марии К. женился на танцовщице Катерине Бонафини. С 1784 преподавал в *Театральной школе*. В 1785 *Комитет*, "усмотря в воспитанниках Театральной школы великие расположения к танцеванию и полагая, что с попечением о сем со временем можно будет обойтись без чужестранных танцоров, признал за благо" (АДИТ 2, 233 — 34) принять К. на придв. службу с жалованьем 2000 р. в год при казенной квартире с двоюма, 300 р. "проездных" и одним бенефисом в сезон, а "по особому обязательству в награждение 500 р." (Там же, 322). Контракт был заключен на 2 года и возобновлен в 1787 и в 1790. Одновременно К. был назначен балетмейстером вместо уехавшего Г.Андржолли с жалованьем 3000 р. в год и 500 р. "проездных" вместо 300. В 1790 оба контракта были возобновлены на прежних условиях.

Как балетмейстер К. был продолжателем Новерра и тяготел к жанру трагического действенного балета, хотя обращался и к

комедийным темам. Танцы хореографа в операх соответствовали их содержанию. К. был выдающимся педагогом, обучив за время своей работы в Театральной школе ок. 100 учеников. В их числе были Иван Вальберх, Софья Ленц (Вальберх), Ольга Каратыгина, Екатерина Гладышева, Василий Гладышев, Никита Керин, Герасим Клишкин, Алексей Егоров, Иван Шанин, Алексей Григорьев и др. Кроме практических занятий К. рассказывал воспитанникам о заруб. балете, в частности о Новерре. К. неоднократно брал на себя расходы по школе, к-рые впоследствии ему возмещались. Так, 2 дек. 1790 выдано было "на щет долгов, а именно Балетмейстеру Канцианию за шляпы соломенные и цветы по щетам 352 рубля 75 копеек" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 2, л. 231 об.), в 1791 — "на башмаки и чулки... 182 рубля" (Там же, л. 340 об.).

29 сент. 1792 К. был уволен с пенсией 500 р. в год. С 1 сент. 1806 всем пенсионерам, жившим вне России, выплаты пенсий были прекращены. Однако по ходатайству неск. высокопоставленных лиц ВП 20 авг. 1810 пенсия К. была возобновлена.

Арх.: РГИА, ф. 468, оп. 33, д. 103, л. 1 — 3; ф. 497, оп. 4, д. 2, л. 231 об., 340 об.

Лит.: АДИТ 2, 233 — 34; 322, 353, 382; 3, 81 — 82; Худеков 4, 13; Борисоглебский, 36 — 42; Красовская. Эпоха Новерра, 30, 161, 253 — 55.

Г.Н. Добровольская

КАНЦОНЕТТА (итал. canzonetta — песенка), в камерной вок. традиции 18 в. светская сольная песня с сопр. К. как сольная песня складывалась в Италии в 1-й пол. 18 в. Сначала она была представлена в виде хор. многогол. песни, пользовавшейся огромной популярностью в конце 16 — начале 17 в. В.Д.Конен в связи с выходом 1-го сб. 3-гол. канцонетт К.Монтеверди (1584) отмечает, что в этот год вышло в свет 170 произв. данного жанра, а к началу 90-х гг. их было

создано более 1000 (91). Толчком к новой жизни старого жанра в 1-й пол. 18 в. явилась деятельность лит. академии "Аркадия", основанной в Риме в 1690 и имевшей шумный успех не только в Италии, но и в др. странах Европы. В рамках этой школы, культивировавшей "малье" жанры (сонеты, эклоги), среди к-рых К. занимала одно из ведущих мест (напр., в творчестве Т. Крудели, П. Ролли), формировалась новая эстетика рококо. Миниатюризм, изящество, интимность, утонченность и изысканность, сочетающиеся с установкой на простоту и естественность высказывания, — отличительные черты этой салонной, аристократической поэзии. Буколика, анакреонтические мотивы определяют содержательную сферу К. Чл. "Аркадии" и одним из ее лучших поэтов, сочинявших К., *серенады*, эклоги, был на раннем этапе своего творчества П. Метастазιο. Среди его наиб. популярных у современников К. — "Свобода", "Разлука" (Хлодовский, 168). К. восходит к жанру нар.-бытовой музыки, но в рамках светской профессиональной культуры она приобрела изящество и "аристократизм", свойственные мадригалу, простоту стиля и формы (куплетная, 2-частная: А — В). К. как сольный жанр с сопр. писалась для голоса (или голосов) и цифрованного баса. В качестве сопровождающих инструментов могли использоваться флейта, гитара [напр., "Duets or canzonets for two voices, guitars or two german fluts and a bass compos'd by sig. Iomelli, Hasse and the most eminent Italian masters" (L., 1755 — 1762) // RISM, B (2)], арфа или фп. (Federici F. Six canzonettes. P., 1798 — 1801, экз. в РГБ). Судя по парижским и лондонским изд. того времени, Н. Йоммелли, И. А. Хассе, Б. Галуппи были популярны в Европе [RISM, B(2)]. К. обращались крупнейшие западно-европейские композиторы. Цикл К. был написан Й. Гайдном (Doctor Haydn's six canzonettes: For the voice, with an accompaniment for the pianoforte: Dedicated to m-er John. Hunter. L.,

s.a., экз. в РГБ). Перу В. А. Моцарта принадлежит Canzonetta a 2 soprani e basso "Più non si trovano" на текст Метастазιο, заимствованный из оперы "L'Olimpiade" ("Олимпиада") (1-й акт, 7-я сцена), с сопр. 3 бассетгорнов (1788, KV 549). На текст того же автора из собр. его стихов под назв. "Canzonette" создана приписываемая Моцарту К. "Ecco quel fiero istante" (KV 436; А б е р т II, 1, 443 — 44). Создателями К. были певцы, муз-ты-любители. Напр., во Франции к этому жанру обращался певец и автор романсов П. Гаво (Recueil de canzonettes italiennes. P., 1800; Г о в е: Gaveaux P.).

В СПб жанр сольной К. с сопр. приобрел популярность, по-видимому, в посл. трети 18 в. Он был предназначен для салонного и домашнего музицирования, а также для конц. исполнения в придв.-аристократической среде. О распространении К. в СПб свидетельствуют журнальная периодика, личные нотные б-ки, частные собр., где в рукописях и изд. представлено преим. творчество известных итал. композиторов или авторов, работавших в России. Напр., в прибавл. к "Моск. вед." (1772, № 81) моск. книго- и нотоизд. Х. Л. Вевер поместил объявл., рекламирующее его предстоящую деятельность. В конце объявл., в целях демонстрации приобретенного у Г. И. Брейткопфа нотного шрифта, были напечатаны 3 небольшие пьесы: *менуэт*, К. и англес (В о л ь м а н, 54). Очевидно, звучал и исполнялся цикл жившего и работавшего в СПб В. Мартин-и-Солеpa, изданный в Вене под назв. "XII canzonette italiane" для голоса с сопр. чембало и арфы или гитары (экз. в КИ РИИИ, РНБ). Рукоп. копия этого изд. находится в личной б-ке гр. Разумовских (Ш е ф ф е р, Ч е р п у х о в а, 86). Об интересе к жанру К. при дворе *Елизаветы Алексеевны* можно судить по хранящимся в ее личной б-ке рукописям "венцианских канцонетт" (canzonetta veneziana), явно предназначенных для любительского музицирования (КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 303 — 321).

В многочисл. рукоп. альбомах итал. музыки, относящихся в основном ко 2-й пол. 18 в. (их владельцы не установлены), куда переписывались оперные арии из итал. печ. журналов, встречаются К. К одному из ранних образцов этого жанра, по-видимому известных в России, можно отнести К. "Dolce mio ben" Б. Галуппи для голоса и цифрованного баса (*Raccolta di canti e romanze*, 1741, № 19, экз. в ЦМБ).

О популярности К. и направленности жанра на придв. среду свидетельствуют аристократические журн.: Ж.-Б. Кардона *"Journal d'ariettes ital. et autres..."*, куда вошла *"Canzoncina di Baldini: «Mio ricordati»*; Б. Т. Брейтконфа *"Giornale musicale del teatro italiano..."*, где представлены К. "Il mio garzone il piffero" из оперы Дж. Паузиелло *"La Molinara"* ("Мельничиха"), "Gioni, che d'amore..." из оперы Ж. Астауритты *"Rinaldo d'Aste"* ("Ринальдо д'Аст"); И.Б. Генглеза *"Journal d'airs ital., franç. et russ..."* с образцами жанра: "La mia crudel tiranna..." Росселли, "Souvent l'amour nous prouve son empire..." Н. Миссини, "Se tu fai languir..." , "Addio bell' idol mio..." В. Мартин-и-Солера, "Placido zeffiretto..." Ф. Алессандро.

К. как муз. жанр, генетически связанный с нар.-бытовой культурой, в рамках светского аристократического иск-ва представлял собой своеобразную стилизацию "под фольклор", но с элементами изящества и изысканности, свойственными стилю рококо. Подобные стилизации присутствовали в операх. Мастерами стилизованной К. были Т. Траэтта (напр., К. с мандолиной из оперы "Festa d'Imeneo" — "Праздник Гименея") и Дж. Паузиелло. В петерб. салонах К. была естественной частью любительского музицирования и служила образцом дилетантских комп. опытов. В муз. рукоп. альбоме Е.Р. Дашковой имеется К., по-видимому, ее собственного сочинения (Пряшников а, 184).

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2; ОР РНБ, ф. Юсуповых (891); ЦМБ.

Лит.: Моск. вед. 1772. № 81; Вольман; RISM, В(2); Келдыш; Конен В. Монтеверди. М., 1971; Шеффер Т. Черпухова К. Нотное собрание Разумовских из ЦНБ АН УССР. // Украинське музикознавство. Київ, 1971. Вып. 6; МЭ; Аберт II, I; Грове; Пряшников а М.П. Музыкальный альбом Е.Р. Дашковой // ПКНО. 1982. Л., 1983; ИРМ 2; Хлодовский Р.И. Аркадия. Метастазіо // История всемирной литературы. М., 1988. Т. 5; Каталог РГБ.

Н.А. Озаркова

КАПНИСТ Василий Васильевич [12 февр. 1758, с. Обуховка Миргородского повета (у), Полтавской губ. — 28 окт. 1823, с. Кубинцы Полтавской губ., похоронен в Обуховке], поэт и драматург. Сын укр. помещика. Учился в СПб. В 1-й пол. 70-х гг. служил в гвардии, где сблизился с Г.Р. Державиным и Н.А. Львовым, вошел в их кружок. Разделял многосторонний интерес членов кружка к нар. песне, видел в ней основу профессионального поэтического творчества. Использовал в нек-рых своих произв. нар.-песенные размеры.

В СПб К. жил периодически. Печатался в петерб. и моск. журналах. С 1799 по 1801 был чл. *Дирекции императорских театров* и цензором: ему поручали "разматривание всех пьес и переправление оных", а его самого рекомендовали "как человека совершенного, сию часть знающего". На нем лежало также "управление всеми театральными труппами" (АДИТ 2, 556 и 651).

В "Сатире первой" (СПб. вестник, 1780, № 6), в связи с полемикой, развернувшейся вокруг оперы А.О. Аблесимова *"Мельник — колдун, обманщик и сват"*, резко отозвался о ее авторе (как и нек-рых др. писателях).

В знаменитой комедии "Ябеда" (поставлена в СПб в 1798) К. предусмотрел использование музыки — важное место занимают песни обличительного характера (одну из них подхватывает хор подъячих: "Помути,

Господь, народ, да накормит воевод!", др. поет прокурор Хватайко: "Бери, большой тут нет науки..." — также с общим рефреном: "Братъ, братъ, братъ").

Заметна в его творчестве связь с сентиментализмом. Более всего — в небольших лирических стихотворениях, близких к песне (изданы в сб. "Сочинения". — СПб., 1796). Нек-рые получили широкое распространение, пелись в быту, входили в песенники (рукоп. и печатные, текстовые и нотные), их мелодии служили "голосами" для стихотворений др. авторов (см. *Голос, Вокальная камерная музыка*). Особенно известны были "Неверность Лизетты" ("Поля, леса густые") и "Уже со тьмою ночи" (лежит в основе одноим. элегии Ф. М. Дубянского — одного из лучших вок. произв. 18 в.). Оба стихотворения тогда же изданы с нотами: первое — в "Собрании наилучших российских песен" (СПб., 1781; см. *Майера Ф. сборник*), второе — в "Карманной книге для любителей музыки" (СПб., 1795; см. *Журналы нотные*), а также во 2-й ч. "Песенника..." (СПб., 1798; см. *Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сборник*). Написал одноактную оперу (в духе пасторали) "Клориды и Милон" (поставлена с музыкой Е. И. Фомина и тогда же издана: СПб., 1800; см. также *Русская комическая опера*).

В 1790 — 93 жил в собственном доме: угол Загородного пр. и Разъезжей ул. (ныне участок д. 18/2).

Лит.: Берков П. Н. Василий Васильевич Капнист. Л.; М., 1950; XVIII век. М.; Л. 1959. Сб. 4; Капнист В. В. Избр. произведения. Л., 1973 (Б-ка поэта); ИРМ 2; XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20.

А. Н. Крюков

КАРАБАНОВ Петр Матвеевич (19 июля 1765, Смоленск — 19 апр. 1829, ?), поэт, переводчик, чл. Российской Академии (с 1807). Род. в семье офицера (майора). В сер. 80-х гг., приехав в СПб, вошел в среду литераторов, публиковался в петерб.

журналах. Издал "Стихотворения Петра Карабанова" (СПб., 1801). Мн. его стихотворения на любовную тематику предназначались для муз. воплощения, нередко создавались на определенный "голос" ("Что мне радости в покое" — на голос "Выйду ль в темной я лесочик", "Несклонный к нежной страсти" — на голос "За что меня бранить?"; см. также *Вокальная камерная музыка*). Тесное творческое сотрудничество связывало К. с композитором О. А. Козловским. С музыкой Козловского исполнялись стихотворения К. "Стремлюсь к тебе всечасно", "Не льщусь твоей взаимной страстью", "Лети к моей любезной", "Плененно сердце нежной Лилой" и др. "Стремлюсь к тебе всечасно" (текст и ноты) вошло в прилож. к журн. "Магазин общепольных знаний и изобретений..." (СПб., 1795). Известная песня К. "Ах, тошно мне на чужой стороне" включена в нотный "Песенник" (СПб., 1797, ч. 1; см. *Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сборник*).

К. и Козловский сочинили кантату "Слава Петра" (1794), хоры на коронацию Павла I (1797), а также неск. хоров для торжеств в доме петерб. вельможи Д. А. Нарышкина (см. *Нарышкины*); в их исполнении участвовали родные и близкие хозяина дома: они пели, играли на фп., арфе и др. инструментах. Это происходило в посл. десятилетии 18 в.

Среди др. стихотворений К. — "К актрисе, игравшей роль Дианы в опере, называемой: «Дианоно древо»", "Эпиграмма скрипачу", хоры, связанные с исполнением в СПб трагедии Вольтера "Альзира" (трагедия шла в стихотворном пер. К.), перевод "музыкального представления" под назв. "Чувствования бранноносного года 1795 в песнях, посвященных Хранителю Отечества". Стихотворение К. "Искренность пастушки" легло в основу пасторали в опере П. И. Чайковского "Пиковая дама".

Лит.: Стихотворения Петра Карабанова. СПб., 1801; РБС: Ибак — Ключарев; Ф и н д е й з е н 2; СКРК 4.

А.Н. Крюков

КАРАМЗИН Николай Михайлович (1 дек. 1766, с. Михайловка Бузулукского у., Самарской губ. — 22 мая 1826, СПб), писатель, поэт, критик, историк, журналист. Род. в семье помещика. В СПб служил в гвардии (в начале 80-х гг.), а затем (в рамках 18 в.) бывал кратковременно (жил преим. в Москве), однако имел прочные связи с петерб. литераторами.

Глава рус. сентиментализма, К. своим творчеством оказывал сильное воздействие на современников — писателей, поэтов, муз-тов, широкие круги читателей. Он воспитывал новый строй чувств, влиял на душевный склад, на характер людей, что не могло не сказаться как на муз. соч., так и на слушателях: лирико-психологическая сфера рус. музыки конца 18 в. определялась в непосредственной связи с карамзинским сентиментализмом. Помимо особого поэтического, "музыкального" строя прозы К. ("Пой, Карамзин, и в прозе глас слышен соловьиный". — Г.Р. *Державин*), яркие ее страницы непосредственно связаны с переживаниями героев в процессе музицирования, слушания музыки и т. п. (повести "Евгений и Юлия", "Лиодор", "Наталья, боярская дочь"). Преобладает камерная, интимная сфера, сфера "сентиментального романа, мечтаний за клавишином, восторга перед сонатами, фантазиями, «пламенными Adagio» и меланхолическими предюдиями" (Л и в а н о в а, 145). Нек-рые стихотворения К. были популярны как песни ("Кто мог любить так страстно", "Законы осуждают" и др.; см. *Вокальная камерная музыка*). Все же (как и в прозе) К. "действует не столько непосредственным примером своей стихотворной лирики, своей поэзии, сколько ее общим тоном, создающим ту характерную атмосферу, которой вдохновлялся русский сен-

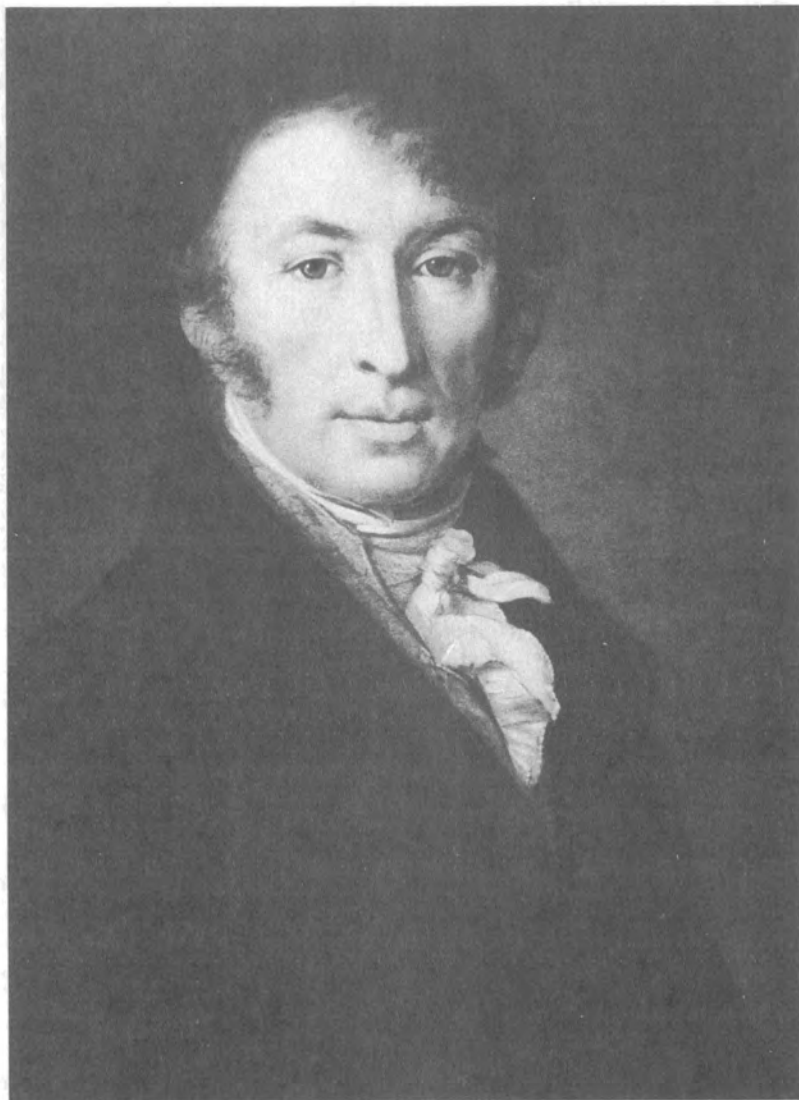
тиментализм в различных областях его проявления — литературе, музыке, живописи" (Там же, 142).

В "Письмах русского путешественника", прочитанных "всею грамотною Россиею того времени" (Б е л и н с к и й, 101), К. откликнулся на явления муз. культуры совр. Западной Европы (более всего Франции и Англии), дав ей умную и эмоциональную характеристику. Он пишет о музыке как человек, хорошо знающий и глубоко чувствующий ее. Ценит в ней проявление души, голос сердца, способность растрогать. Героя К. не привлекает иск-во "получеловека" Л.Л. *Маркеси* (известный певец-кастрат), знаменитой певицы Л.Р. *Тоди* ("неприятно видеть напряжение, с которым она поет". — К а р а м з и н 1, 102). Исполнитель-муз-т дорог ему "сердечным выражением" (Там же, 321); редко бывал он "столько растроган, как Генделевым «Мессиею». И печально и радостно, и великолепно и чувствительно!" (Там же, 439); "сладкие часы" провел он, слушая "Stabat Mater" Й. *Гайдна* и "Miserere" Н. *Йоммелли*: "Несколько раз грудь моя орошалась жаркими слезами... Небесная музыка! Наслаждаясь тобою, возвышаюсь духом..." (Там же, 331). К. проявлял большой интерес к нар.-песенной музыке. Известны его высказывания о баталиях "глюкистов" и "пиччиннистов" (см. *Глюк*.)

К. впервые в России систематически печатал в своем журн. (Моск. журнал, 1791 — 1792) статьи, посв. театру (в т. ч. оперному), драматургии, актерскому мастерству, информировал также о текущей театральной жизни (рус. и заруб.). К. был одним из первых рус. театральных критиков-профессионалов. Публикуя стихи (собственные, а также петербуржцев И.И. *Дмитриева*, Ю.А. *Нелединского-Мелецкого* и др.), он тем самым способствовал развитию вок. лирики. Впервые опубликовал песню *Дмитриева* "Стонет сизый голубочек". Вскоре положенная в СПб на музыку Ф.М. *Дубянского*, она имела огромный успех ("И как голубок

Н. М. КАРАМЗИН

Художник В. А. Тропинин



твой ожил в Петербурге", — писал Дмитриеву К. — Письма, 30). К. печатал также стихи, специально посв. музыке (ода Н. А. Львова "Музыка, или Семитония" и др.). В 1801 перевел текст оратории Гайдна "Die Schöpfung" ("Сотворение мира") под назв. "Творение" для ее исполнения в СПб и в Москве. Предусматривал музыку в своих произв. для любительских постановок.

Лит.: Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866; Б е л и н с к и й В. Русская литература в 1845 году // ПСС. СПб., 1914. Т. 10; Ливанова I; Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. Л., 1984.

А.Н. Крюков

КАРДОН (Cardon) Жан-Батист (1760, Монс или Ретель — 11 марта 1803, СПб), знаменитый фр. арфист, композитор и педагог, сын придв. скрипача и композитора Жана-Гийена К. В разных изд. дата и место рождения К. расходятся. Р.-А. Моозер называет 1747, Париж, в др. источниках всплывают и более ранние даты. Дело в том, что в 18 в. в Париже печатались по меньшей мере 3 композитора по имени Жан-Батист К. Отец К., переехав в Версаль, стал называть себя Жан-Батистом, был еще и однофамилец (Cardonne), тоже Жан-Батист, — певец, клавирист, автор популярных при дворе арий, неск. опер и INSTR. соч. Этим обстоятельством затруднена как датировка биографии К.-арфиста, так и атрибуция его соч. Им же объясняются неоднократные выступления К. в печати против того, что его произв. принимали за оп. отца или старшего брата Луи-Станисласа К.

С 15 лет К. служил у гр. Д'Артуа, к этому времени относятся его первые соч. — сонаты и вариации для арфы. В 1780 К. становится придв. арфистом, участвует в парижских Духовных концертах, публикует множество произв., в т. ч. "L'art de jouer de la Harpe", оп. 12, — одну из самых ранних арфовых школ. После 1785 К., возможно, нек-рое время работал в Англии: среди лиц,

к-рым посвящены его соч., фигурирует принц Уэльский.

Обстоятельства и причины появления К. в России до конца не ясны. Полагают, что он приехал по приглашению гр. Н.П. Шереметева, у к-рого служил в 1789, играя в оркестре и давая уроки ведущей артистке шереметевского театра П.И.Ковалевой-Жемчуговой (Е л и з а р о в а, 345).

1 сент. 1790 К. заключает 3-летний контракт с *Дирекцией императорских театров*, по к-рому обязуется за 3000 р. в год "играть в Эрмитажном театре, в концертах при дворе и в городском театре в пьесах, поставленных в Эрмитаже" (АДИТ 2, 417 — 18). Приглашение арфиста в столицу, возможно, было связано с премьерой в *Эрмитажном театре* оперы на либр. *Екатерины II "Начальное управление Олега"*, в 5-м акте к-рой арфа в оркестре изображала др.-греч. лиру. Под впечатлением исполнения К. посетивший спектакль Г.Р. Державин писал: "Нигде не можно лучше и пристойнее воспевать высокие сильные оды, препровождаемые арфою, в бессмертную память героев отечества.. как в опере на театре" (607).

Достаточно критичный отзыв об участии К. в спектаклях *Французской придворной оперной труппы* в Эрмитажном театре оставил путешествовавший по России И.Штернберг: "При обыкновенной французской комедии оркестр составляют три музыканта, из которых один играет на фортепьяно, другой на скрипке, третий на арфе... Им не дозволено употреблять нот, почему слушатель и не может требовать от их игры того приятного смещения нежного с серьезным, которое, благодаря законам гармонии, бывает иногда так возвышенно" (цит. по: Г о з е н п у д, 91).

7 сент. 1793 К. дал Театральной дирекции расписку в том, что сполна получил все деньги, полагавшиеся ему по контракту, и больше его не возобновлял, однако его муз. деятельность при дворе продолжалась. В качестве камер-муз-та он был участником

Ж.-Б. КАРДОН

Гравюра С.Ш. Могера по рис. Ш.Н. Сошина. 1782



Ж.-Б.КАРДОН. ТРИ СОНАТЫ ДЛЯ АРФЫ,
ПОСВЯЩЕННЫЕ ИМПЕРАТРИЦЕ ЕЛИЗАВЕТЕ АЛЕКСЕЕВНЕ

Титульный лист парижского издания

Trois
SONATES
POUR

Le Harpe

Avec Accompagnement de Violon.

DÉDIÉES

*A sa Majesté l'Impératrice
Régnante de toutes les Russies.*

PAR

J. B. CARDON,

Maître de Harpe de leurs Majestés.

Œuvre X.

A PARIS chez l'Auteur, Rue

Enreg.^d à la Bib.^s N^o 1

Et aux adresses ordinaires de Musique

Propriété de l'Auteur

знаменитого придв. квартета, игравшего на "малых эрмитажах". Бол-во авторов, упом. этот ансамбль, называют в качестве его членов А.Ф. Тица (скрипка), А. Дельфино (виолончель), Э. Ванжуру (клавир) и К. Однако сохранившаяся рукопись 3 квартетов К. (ОР РНБ, ф. 550, ОСРК, F XII, с. 69 — 141) свидетельствует о др. составе: квартеты написаны для арфы и струн. трио, что дает возможность предположить участие в этих ансамблях альтиста И.Ф. Штокфиша, члена постоянного смычкового квартета Тица (ИРМ 3, 222).

Контракт 1790 называет К. "professeur de Harpe" — учителем арфы. Он бесспорно преподавал игру на своем инструменте дамам из царской фамилии. Среди его наиб. способных учениц в. кн. *Елизавета Алексеевна* и Елена Павловна. Первой посвящены 3 сонаты, оп. 10, второй — 3 сонаты, оп. 11, изданные в Париже в 1802. Блестящая виртуозность этих произв. свидетельствует о незаурядных способностях учениц К. Сонаты отличаются ярким тематизмом, местами напоминающим ранние сонаты Л. ван Бетховена, в них встречаются и явные российские аллюзии: обороты "*российской песни*" в медленных частях, тематизм, близкий рус. плясовым, — в финальных рондо. Возможно, что у К. были и др. ученицы. Любительниц арфового музицирования в спб. высшем обществе было предостаточно. В частности, о его контактах с кн. Н.И. *Куракиной* свидетельствует использование одной из ее арий в качестве темы самостоятельной пьесы, опубл. в журн. К.

Изд. "*Journal d'ariettes italiennes et autres avec Accompagnement de la Harpe Par J.B. Cardon*" фр. арфист предпринял в 1797, известны 52 номера (1 — 34 в РНБ, 27 — 52 в 6-ке МГК), включавшие популярные итал. и фр. арии с арфовым аккомпанементом, а также обработки и собственные пьесы для арфы в форме рондо и вариаций. Журнал показывает, что, как и мн. служившие в СПб европейские муз-ты, К. неоднократно

обращался к рус. нар. песне, он — автор одной из первых обработок "Камаринской", напечатанной в 34-м номере его журнала.

В 1801 К. обвенчался в Гатчине с М.К. Шампо-Граммон и уехал с семьей в Париж. 27 сент. 1802 он по не вполне ясным мотивам вновь отправляется в СПб, где через неск. месяцев его настигает неожиданная кончина.

К. оставил яркий след в истории петерб. муз. культуры. Он бесспорно был самым крупным виртуозом из живших в СПб иностранных арфистов, а также наиб. ярким композитором, создавшим репертуар, на к-ром выросла российская арфовая школа 19 в.

В архивах СПб сохранилось немало соч. К., печ. и рукоп. Упомянутая в связи с квартетами рукоп. тетр. из коллекции Строгановых (ОР РНБ, ф. 550, F XII) содержит также Вариации на исп. фолию и Рондо Es-dur с указанием авторства К. Др. помещенные здесь же арфовые пьесы: 2 дуэта для арф, 3 прелюда, Прелюд и рондо, — по-видимому, также принадлежат К. Стиль этих соч. совершенно идентичен.

В состав 6-ки Елизаветы Алексеевны вошли изданные в Париже:

1. Sonates pour la Harpe avec Accompagnemens de Violon Composées par Cardon. Œuvre VIII (Партия скрипки. КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, д. 632).

2. Deux trio pour Harpe, Violon et Alto. Par J.B. Cardon. Œuvre IX (Там же, д. 535).

3. Trois sonates pour la Harpe avec accompagnement de Violon dédiées à sa Majeste L'Imperatrice Regnante de toutes les Russies par J.B. Cardon, Maître de Harpe de leurs Majestes (Партия арфы. Там же, д. 461).

4. VI Livre de Sonates pour la Harpe avec accompagnement de Violon. Dedié à son Altesse Serentissime Monseigneur le Prince De Galles par J.B. Cardon. Œuvre XXII (Партия скрипки. Там же, д. 654).

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, д. 461, 535, 632, 654; ОР РНБ, ф. 550, ОСРК, F XII.

Лит.: Державин Г.Р. Рассуждения о лирической поэзии // Соч. СПб., 1872. Т. 7. С. 607; АДИТ 2, 417 — 18; Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. М., 1944. С. 345; МА 2; Гозенпуд; ИРМ 3; Грове; Покровская Н.Н. Арфа в России (с XVI до середины XIX века). Новосибирск, 1988.

А.Л. Порфирьева, А.Д. Тугай

КАРЕЛИН Сила Дементьевич (сер. 18 в., ? — после 1820, ?), валторнист и капельмейстер рогового оркестра (см. *Роговая музыка*). Род. в семье крепостного камергера Ф.Ф. *Вадковского*, в частном оркестре к-рого в СПб он получил общее муз. образование и выучился играть на валторне. В 1782 он организует по примеру Й.А. *Мареша* роговой оркестр, состоявший из крепостных муз-тов *Вадковского* и считавшийся одним из лучших в СПб. И.Х. *Гинрихс*, слышавший этот оркестр, писал, что "он отличается не только необыкновенной чистотой, с которой он труднейшие пьесы даже в быстрейшем темпе исполняет, но также мягким тоном рогов, благодаря отчасти ловкости музыкантов, но еще больше благодаря качеству их инструментов" (эти последние изготовлялись в Москве и отличались более точной интонацией и более красивым звуком, нежели петерб.). Благодаря своей славе К. получил вольную в 90-х гг. и перебрался в Москву, где служил капельмейстером роговых оркестров гр. Н.П. *Шереметева* и камергера Н.Н. *Демидова*. В 1800 он сообщил о себе в газ. объявл.: "Известный дирижер оркестра роговой музыки прибыл сюда из С.Петербурга (в течение 18 лет он доказывал искусство свое почтенной публике Москвы и С.Петербурга). Он дает знать, что, если кто-нибудь желает доверить ему для обучения людей на год или поурочно по контракту, может обратиться за условиями в дом камергера Н.Н. *Демидова*... Он берет для обучения людей, хоть немного понимающих в музыке, которые могли бы сами переписывать партии для рогов. Кроме того, у

него можно купить различные пьесы различных авторов, таких, как Моцарт, Гайдн, Поизиелло и других, которые сам он аранжировал" (Моск. вед., 1800, 16 июня). Для партий и партитур рогового оркестра К. использовал обычный способ нотации, к-рый резко отличался от введенного *Марешем*. С 1818 К. был капельмейстером рогового оркестра польск. гр. *Иллинского* в его поместье *Романово* на Украине.

Лит.: Моск. вед. 1800. 16 июня; Ф и н д е й з е н; В е р т к о в К. Русская роговая музыка. М.; Л, 1948; МА 2; МЭ.

Л.М. Бутыр

КАРЕСТИНИ (Carestini) Джованни, по прозвищу Кузанино [ок. 1705, Филотрано — ок. 1760, там же (?)], итал. певец, кастрат (сопрано, позднее альт). Один из самых известных вокалистов своего времени, выступал с начала 20-х гг. с большим успехом в Венеции, Риме, Неаполе, Лондоне, Мюнхене, Турине и др. городах. По воспоминаниям слышавшего его в 1726 в Парме И.И. *Кванца*, К. обладал в то время полным и сильным сопрано (диапазон его голоса простирался от *b* до *c*³), впоследствии перешедшим в необыкновенно красивое и глубокое контральто. Virtuозностью и богатством фиоритур исполнительский стиль К. напоминал стиль знаменитого сопраниста А.М. *Бернакки*, его учителя. С 1733 началось сотрудничество певца с Г.Ф. *Генделем*: на лондонской сцене К. исполнил гл. партии в его операх "Ariane in Creta" ("Ариадна на Крите"), "Terpsichora", "Ariodante", "Alcina". В 1742 и 1744 пел в Милане в "Demofoonte" и "La Sofonisba" К.В. *Глюка*, в конце 40-х гг. выступал в Дрездене под рук. И.А. *Хассе*. Прибыл в СПб в марте 1754 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 180 и об.; д. 90, л. 135 и об.). Я. *Штелин* утверждал, что, несмотря на свои преклонные лета, К. еще отчасти сохранял "блестящий голос и претвосходную манеру пения" (92). По-видимо-

му, возраст певца явился причиной непродолжительности заключенного с ним контракта, к-рый в сент. 1755 был продлен еще на год (оклад 3500 р. — РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 79 и об.). Летом 1756 К. уволился и, получив в подарок от Императрицы 1200 р., отбыл в Италию.

Известна только одна роль К. — Пор в опере Ф. Арайи "*Alessandro nelle Indie*" (1755).

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 180 и об.; д. 90, л. 79 и об., 135 и об.

Лит.: Ш т е л и н; МА 1; Б ё р н и 1770; Г о в е.

Е.С. Ходорковская

КАРУЗО (Caruso) Лодовико или Луиджи (25 сент. 1754, Неаполь — ок. 1822, Перуджа), итал. композитор неаполитанской школы, автор ок. 60 опер и большого кол-ва церковной музыки. Стиль *опер-буфф* К., непритязательный и легкий, сделал нек-рые из них популярными за пределами Италии. Полагают, что его опера "*Il Marchese villano*" исполнялась *Русской придворной труппой* в 1795 — 97 в *перевод* В.А.Левшина под назв. "*Деревенский маркиз*", однако из афиш следует, что это была опера Дж. Паузелло.

Арх.: ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788, л. 43.

Лит.: СПб. вед. 1795. 18 сент.; АДИТ 3, 155; MR; МА 2; EdS; ИРДТ; Г о в е.

А.Л. Порфирьева

КАСТЕЛЬНО (Castelnau) (? — ?), маркиз, возможно, фр. эмигрант. 25 нояб. 1798 принят на службу *Дирекцией императорских театров* в качестве "композитора пьес и музыки для французского театра" с окладом 1200 р. плюс 900 р. в год. Музыка К. неизвестна, из его драм. продукции упоминается только *либретто* фр. оперы Дж. Сарту "*La Famille indienne en Angleterre*" ("Индийская семья в Англии", СПб, 1799).

Сюжет этой пьесы заимствован у А. Коцебу. 5 февр. 1802 К. со службы уволен.

Арх.: РГИА, ф. 467, оп. 17, д. 79, л. 94.

Лит.: АДИТ 3, 49; МА 2, 750.

А.Л. Порфирьева

КАФФКА (Kaffka) Иоганн Кристоф (1759, Регенсбург — после 1803, Рига), нем. скрипач, певец, драматург и композитор. Служил в придв. *оркестре* в Регенсбурге, с 1777 в качестве композитора, либреттиста, певца и танцовщика работал во мн. нем. труппах, выступавших в Нюрнберге, Штутгарте, Лейпциге. В 1783 — 1792 жил в Бреслау (ныне Вроцлав), где опубликовал собр. своих *зингшпилей*: "Musikalische Beitrag für Liebhaber des deutschen Singspieles" (Breslau, 1783). Новейшие справочники (в т. ч. Г о в е) упоминают о том, что на рубеже 1770 — 80-х гг. К. мог выступать и в СПб. Это возможно, т. к. во 2-й пол. 1779 здесь шел его зингшпиль "*Das Milchmädchen*" ("Молочница"), не включенный в нем. перечни его соч. В 1800 К. исполнял первые роли в постановках *Труппы Й. Муре*.

Лит.: St. Petersburgisches Journal. 1779; MR; Г о в е; В а у м а н Т. North German Opera in the Age of Goethe. Camb., 1985; О р е г а Г о в е.

А.Л. Порфирьева

КЕМПФЕР (Kaempfer) Йозеф (? , Венгрия — после 1800, СПб), нем. контрабасист. Самоучкой достиг небывалого совершенства и исключительно точной интонации в игре на контрабасе. Работал в капелле П. Эстерхази в период, когда ею руководил Й. Гайдн. Один из первых виртуозов на своем инструменте, начавший давать сольные *концерты*. Для гастрольных поездок избрал способ разбирать свой огромный инструмент "Голиаф". С необычайным искусством играл виолончельные концерты Й. Ванхалы и Й. Гайдна. С 1776 совершал конц. турне

по разным странам Европы. Первым из концертирующих контрабасистов посетил Россию, играл в СПб 11 и 18 нояб. 1781 (с *Придворным оркестром*), после выступлений в Москве в февр. 1782 вернулся в СПб, где вновь дал концерт с англ. скрипачом Д. А. Фишером в *Театре на Царицыном лугу* 1 июня 1782. Концерты К. имели сенсационный успех. Муз-т вновь приехал в СПб в 1797 и был принят 2-м контрабасистом в *Первый придворный оркестр* с окладом 700 р.; прошение К. датировано 4 июля 1797 (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 116, д. 64485).

Лит.: МА 2; ИРМ 3.

Л. М. Бутыр

КЕРИН Никита (1768, ? — 18 сент. 1818, СПб) и его жена М а р ь я К., урожд. Павлова (1772, ? — 18 авг. 1812, СПб), танцовщики. Никита окончил *Театральную школу* по классу Дж. Канциани и был принят в придв. балетную труппу фигурантом 1 окт. 1786 с жалованьем 150 р. (или 120 р.) в год при казенной квартире с 5, а затем с 6 саженями дров; Марья была принята фигуранткой 23 окт. 1790, как "идущая замуж", т. е., видимо, преждевременно, с жалованьем 300 р. в год. Никита к 1807 дослужился до 800 р., Марья — до 700 р. в год. Никита исполнил след. партии: Отчаяние в *балете* "Кастор и Поллукс" (1803) Ш. Ле Пика, музыка К. Каноббио; один из борцов в балетах Дж. Канциани при опере "*Castore e Polluce*" ("Кастор и Поллукс", 1786), музыка Дж. Сарти; один из ветров в "Амуре и Психее" ("Amour et Psyche", 1793) Ле Пика, музыка В. Мартини-Солера; один из сатиров в "Прибытии Фетиды и Пелея в Фессалию" ("L'Arrivée de Thétis et de Pelée en Thessalie", 1799); участвовал в балетах "Возвращение Полиорцета" ("Le Retour de Poliorcete", 1799), "Арианна, покинутая Тезеем на острове Наксос" ("Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos", 1800), все 3 балета П. Шевалье, му-

зыка 3 последних Мартини-и-Солера, в балетах Шевалье при опере А.-Э.-М. Гретри "*Panurge dans l'isle de lanternes*" ("Панург на острове фонарей", 1800). Марья изобразила одну из вакханок в "Арианне, покинутой Тезеем на острове Наксос", участвовала в "Прибытии Фетиды и Пелея в Фессалию", в балетах при опере "Панург на острове фонарей". В отставку оба ушли в 1811, он — с пенсией 800 р., она — 700 р. в год. В совм. прошении желание отставки мотивировано "слабостью здоровья" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 8, л. 369). У Кериных было 6 детей — 3 мальчика и 3 девочки. В 1827 был поднят вопрос о выплате пособия младшим дочерям, Анне и Марье.

Арх.: РГИА, ф. 468, оп. 4, д. 966, л. 10, 30, 31, 38; ф. 497, оп. 4, д. 2, л. 215 — 17, 225 об.; д. 3, л. 197; д. 8, л. 369.

Лит.: АДИТ 2, 322, 333, 353 — 54, 369, 3, 82 — 83; Всеволодский-Гернгросс, 444, 448; Борисоглебский, 41, 42.

Г. Н. Добровольская

КЁЛЬБЕЛЬ (Koelbel) Фердинанд (? — ?), богемский валторнист, виртуоз и изобретатель "валторны с клапанами". Об этом муз-те в литературе существует множество легенд. У Н. Ф. Финдейзена, Ю. В. Келдыша, Т. Н. Ливановой сообщается, что К. служил при российском дворе еще со времен *Петра I*, что он прибыл в СПб в составе капеллы герц. *Голиштейн-Готторпского*; весьма фантастические сведения об изобретении К. помещены в "The New Grove Dictionary of Musical Instruments". Я. Штелин, скорее всего излагавший биографию К. со слов самого муз-та, пишет, что "изобретатель этой новой валторны состоял уже валторнистом при дворе императрицы Анны... Впоследствии он несколько лет работал в Вене, откуда уехал с голландским послом Кальтэном в Константинополь, где жил некоторое время, и затем двенадцать лет тому назад второй раз поступил на службу здешнего

императорского двора" (135). Эти данные о службе К. в СПб наиб. близки к реальности, но и в них есть неточности.

Впервые имя К. ("Кбле") встречается в списке *Придворного оркестра* 1735, он не был "придворным валторнистом", а входил в группу "италианских музыкантов" вместе с Дж. Верокаи, Г. Янески и Дж. Пьянтанидой. Оклад К. составлял 350 р. Валторнист занимал самый высокий ранг в штате придв. муз-тов, он принимал участие в регулярных придв. концертах, на к-рых звучала европейская музыка. Служба К. продолжалась до 1 марта 1738, когда он был отпущен "во отечество" с группой итал. певцов и комедиантов. В 1741 К. вновь появился в СПб, но теперь уже в качестве "придворного валторниста"; по-видимому, он был приглашен на службу из Вены вместе с др. известным венским валторнистом Леопольдом Смидлем (Внутренний быт, 193, о Смидле см. *Придворный оркестр: музыканты*). С муз-тами был заключен контракт на 3 года, оклад К. — 300 р. Вероятнее всего, по окончании этого контракта К. покинул СПб, его имя отсутствует в списке придворнослужащих 1744 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 1).

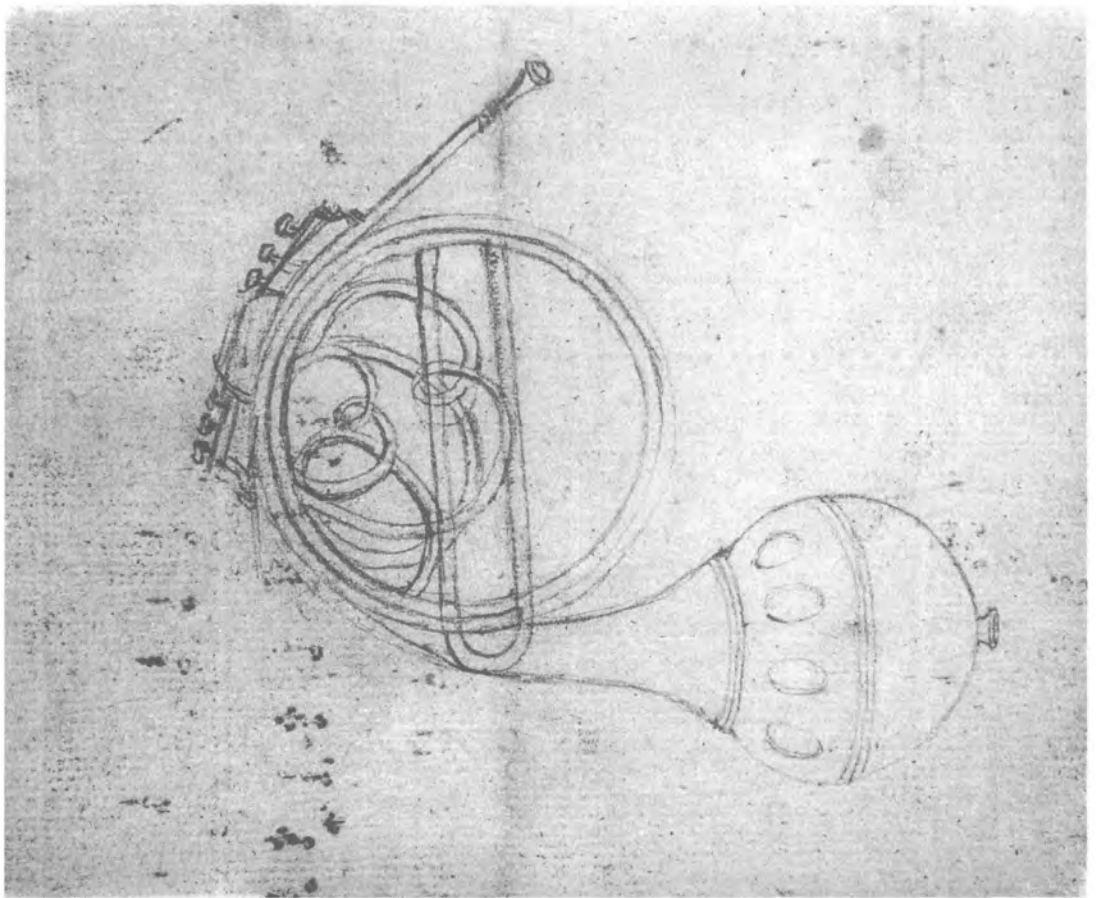
В след. раз К. появился в российской столице в 1756, по повелению Императрицы он вместе со Смидлем был выписан из Вены камергером бароном Сиверсом для службы при *"Италийской кампании"* с окладом 500 р. (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 33 об.). Его контракт неск. раз продлевали, в 1762 он получил прибавку жалованья до 600 р. 3 мая 1769 К. был уволен по пенсию с пенсией 150 р.; поскольку его пенсия выплачивалась "по поручению", можно уверенно сказать, что он покинул Россию.

Во время своей посл. службы в СПб К. наконец построил свою знаменитую валторну, подробное описание к-рой дано у Штелина. Последний намеревался сопроводить рассказ об инструменте гравюрой, но по каким-то причинам этого не сделал, из-

за чего впоследствии произошло множество недоразумений. К. приписывалась постройка инструмента с "клапанами" по типу деревянных духовых, находящимися у р-труба, Т.Н. Ливанова даже утверждала, что такие инструменты после К. стали строить во Франции и Германии, "не привились же они благодаря неудовлетворительности звуков, получающихся при открывании клапанов" (МН I, 198). Между тем в рукописи Штелина сохранились 2 рисунка валторны К. (АРАН, ф. 170, оп. 1, д. 55, л. 15 и об.), позволяющие предположить, что К. изобрел инструмент того типа, к-рый в 19 в. получил назв. вентильного. Валторна К. снабжена многочисл. инвенциями. Инструменты такого типа начали появляться во 2-й пол. 18 в. и даже получили специальное назв. как особая историческая разновидность валторны — *Inventionshorn*. Усовершенствование этого инструмента обычно связывают с именами Й. Вернера и И.Г. Хальтенхофа, а также валторниста-виртуоза К. Тюрршмидта. Сохранились их инструменты, насчитывавшие до 7 строев. Однако все они построены после 1776, тогда как, согласно Штелину, демонстрация валторны К. состоялась скорее всего в 1766, т. е. десятилетием раньше. Компоновка инвенций в инструменте К. почти буквально повторена в валторне, изобретение к-рой приписывают Тюрршмидту (1781. — *The New Grove Dictionary...*, 2, 243). Однако К. придумал то, чего не повторил ни один изобретатель 18 в.: его валторна снабжена редукторным механизмом с кнопками, позволявшим в процессе игры подключать инвенции к осн. мензуре инструмента. Это и есть те самые "клапаны" в описании Штелина, к-рые породили упом. фантастические предположения. Устройство редукторного механизма, изобретенного К., неизвестно, можно предположить, что он отличался от позднейшего вентильного, но принцип его действия тот же самый. 6 кнопок, расположенных на Klappen-Griff, за-

ВАЛТОРНА Ф. КЕЛЬБЕЛЯ

Рис. Я. Штелина



ставляли муз-та играть 2 руками, "как на гобое или фаготе", закругленный раструб валторны прикрывался сурдиной, имевшей овальные прорези и, по-видимому, придававшей звучанию особую тембровую окраску, названную изобретателем "Amor-Schall".

К. демонстрировал свой новый инструмент в нояб. 1766 на одном из еженед. придв. концертов. Он специально сочинил для этого неск. трио и концертов и исполнял их со своим зятем Ф.Гензелем (см. *Придворный оркестр: музыканты*), вместе с к-рым "долгое время неутомимо обучался", осваивая новую технику игры. Муз-ты "заслужили восхищение и одобрение императрицы, остальных знатных слушателей и всей капеллы. Сам старый Галуппи был поражен этим новым изобретением, слушал очень внимательно и признался, что он никогда бы не поверил, что на валторне можно будет извлекать любой тон и такой приятный звук" (Ш т е л и н, 135).

Инструмент К. был хроматическим, на нем можно было играть виртуозные соло в тональностях с-moll, f-moll, E-dur, он, по свидетельству Штелина, был хорош и в ансамблевой игре.

Изобретение К. не получило распространения скорее всего потому, что слишком опередило свое время. Устройство валторны К. было сложным для воспроизведения и к тому же держалось изобретателем в секрете. Игра на этой валторне требовала почти полного обучения заново, что, разумеется, не привлекало муз-тов. Штелин заключает, что валторна К. осталась в качестве курьеза при ее изобретателе и зяте последнего. "Можно было, стало быть, заранее сказать, что с ними умрет и их изобретение и что едва ли память о нем дойдет до потомства" (140). Последнее, как видим, не верно.

Арх.: АРАН, ф. 170, оп. 1, д. 55, л. 15 и об.; РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 33 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 28, л. 3; д. 33, л. 4; д. 42, л. 4; ф. 469, оп. 14, д. 1.

Лит.: Внутренний быт; Ш т е л и н Я. Известия о музыке в России // МН I. М., 1935; МА 2; ИРМ 1; The New Grove Dictionary of Musical Instruments. L., 1985. V. 2.

А. Л. Порфирьева, А. А. Степанов

КИАПОССЕ (Kiaposse Sawes) (? — ?), скр. мастер нем. школы. Имеются сведения о его работе в СПб в 1750. Инструменты работы К. неизвестны.

Лит.: L üt g e n d o r f f W.L. Die Geigen- und Lautenmacher von Mittelalter bis zum Gegenwart. 2.Aufl. Fr./M. 1913. Bd 2.

В. В. Кошелев

КИНГ (King) Джон Глен (1732, ? — 1787, ?), англ. литератор, д-р богословия Оксфордского ун-та. С 1760 по 1768 (?) капеллан англ. фактории в СПб. Автор кн. "Обряды и церемонии Греческой Церкви в России", где содержатся в т. ч. и сведения о церковном пении: "Тоны (т. е. гласы. — В.К.), используемые в Русской Церкви, современные; они записаны на современной нотной бумаге на пяти линиях в скрипичном, или сопрановом (treble), ключе, на второй линии, в то время как в Амвросианском и Григорианском <пении> никогда не использовалось более четырех линий, а ключ либо С, либо F, т. е. теноровый или басовый. Таким образом, мелодия более современна, чем любая из используемых ныне в Римских Католических церквях. Ноты (music) в некоторых старых русских рукописных книгах содержат отчетливые черты древности; во-первых, здесь нет линий, и, во-вторых, знаки (characters) отличаются от любых других, бывших в обращении после времени Гвидо <Аретинского>". В прим. к этому фрагменту К. отмечает, что обязан им эрудиции Ч. Бёрни, известнейшего историка музыки и друга К. Бёрни не бывал в России; по предположению М. Велимировича, К. ознакомил Бёрни с крюковыми рукописями, приобретенными им в СПб. То, что К. не упоминает рус. квадратных нот

с обычным для них ключом С на 3-й линейке, свидетельствует о том, что в его распоряжении были либо рукописи с общеевропейской "круглой" нотацией, либо верхние голоса партесных концертов, где использовались и др. ключи помимо альтового.

Соч.: *The Rites and Ceremonies of the Greek Church in Russia*. L., 1772.

Лит.: Велимирович М. Чарлз Бёрни и русская музыка // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур. СПб., 1994

В. Г. Карцовник

КИРОТНЕР (? — ?), инстр. мастер (арфа?). Имеются сведения о его работе в СПб в 1789. Занимался продажей муз. инструментов. Инструменты работы К. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 18 дек. 1789): "В 9 линии под № 130 у инструментального мастера Киротнера продается большая отменной работы славного Парижского мастера арфа".

По указ. адресу проживал инстр. мастер Ф. Киришник.

Лит.: СПб. вед. 1789. 18 и 21 дек.; Финдейзен 2.

В. В. Кошелев

КИРХГЕССНЕР (Kirchgäßner) Марианна (1772 — 1808, по др. данным: 1770 — 1809), известнейшая в Европе исполнительница на стеклянной гармонике, слепая. Во время посещения Вены весной 1791 возбудила живое участие В. А. Моцарта, написавшего для ее концертов *Adagio e rondo e-moll* для гармоники, флейты, гобоя, альты и виолончели (KV 356). Не исключено, что это соч. прозвучало в СПб на концертах К., состоявшихся в зале Лиона 17 марта и 1 апр. 1798. "Волшебное" звучание гармоники, напоминающее "пение" бокала, струн, флажолеты и т. д., весьма понравилась, и не только публике, вскоре гармони-

ка появилась в оркестре "Лесты, днепровской русалки" С. И. Давыдова — популярнейшей оперы начала 19 в.

Лит.: МЭ; ИРМ 2; Аберт II, 2, 240 — 241; Столпянский.

А. Л. Порфирьева

КИРШНИК (Kirsnik), Кирснек, Киршнек, Киришник) Франц (1741, ? — 1802, ?), инстр. мастер чеш. происх. (орган, клавиорган, фп.), в 80-е гг. органист одной из иноверческих церквей (СПб, Вас. о-в). Занимался также продажей и починкой клавишных инструментов. Имеются сведения о его работе в СПб в 1780, 1783, 1785 — 86 (вместе с инстр. мастером Габраном), 1788, 1792. Все это время жил на Вас. о-ве по адресу: 9-я линия, № 130 (по этому же адресу в 1789 проживал инстр. мастер Киротнер).

В 80-х гг. впервые применил в органостроении трубу со свободно вибрирующими (проскакивающими) металлическими язычками, а также органные регистры, обеспечивающие достижение разл. силы звука за счет глубины нажатия клавиш. В зарубежном органостроении изобретение К. (проскакивающие язычки) применил помощник К., инстр. мастер Г. Х. Раквиц. Инструменты работы К. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 23 дек. 1785): "На Васильевском острове в 9 линии в доме под № 130 продается у органиста и инструментальщика Киришика изрядное фортепиано с особенной переменою".

П. Н. Столпянский считал временем деятельности К. в СПб только 1792, Н. Ф. Финдейзен — 1783 — 97, и в качестве инстр. мастера имп. театров. Оба автора не ссылаются на источники.

Лит.: СПб. вед. 1780. Прибавл. 28 и 31 июля; 1783. Объявл. 3, 7 и 10 нояб.; 1785. 23 дек.; 1786. 6 и 13 янв. Объявл. 30 янв., 3 и 6 февр.; 1788. 15, 19 и 22 сент.; 1792. 30 марта, 2 апр.; АДИТ 2; Столпянский; Финдейзен 2; Ройзман.

В. В. Кошелев

КЛЕЙСТ, Клейс (? — ?), инстр. мастер (клавиорган, клавикорды?). Занимался продажей клавишных инструментов. Имеются сведения о его работе в СПб в 1775, 1793, 1795. Жил на 2-й Мещанской в Наумовом доме (1775), затем на Большой Мещанской в Новом переулке, № 352. Инструменты работы К. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., Прибавл. 16 янв. 1775): "Во второй Мещанской в Наумовом доме у музыкального инструментальщика Клейста продаются новые полные клавиры; он же делает и другие инструменты по заказу".

П. Н. Столпянский считал временем деятельности К. в СПб только 1775, Н. Ф. Финдейзен — 1775 — 98. Посл. автором указана и дата смерти К. — 1798. Однако оба автора не ссылаются на источники.

Лит.: СПб. вед. 1775. Прибавл. 16, 20 и 23 янв.; 1793. 28 янв., 1 и 4 февр.; 1795. 9, 13 и 16 нояб.; Столпянский; Финдейзен 2.

В. В. Кошелев

КЛУШИН Александр Иванович (1763, Ливны — 11 мая 1804, Ревель, ныне Таллин), писатель, драматург, *переводчик*. Сын мелкого чиновника из дворян. С 1788 жил в СПб, где сблизился с И. А. Крыловым, И. А. Дмитриевским, П. А. Плавильщиковым. Стал соиздателем и сотрудником журн. "Зритель" и "Санктпетерб. Меркурий" (см. *Журналы и музыка*). Увлекался театром, писал и переводил для него. Комедии К. имели большой успех. С 1799 — театральный цензор, вскоре также инспектор (режиссер) *Русской придворной труппы*.

К. писал о музыке чаще и разнообразнее, чем бол-во петерб. литераторов. В своих произв. он предстает как человек, знающий и тонко отражающий муз. быт своего времени, имеющий в этой области практический опыт. Строки о музыке входят в произв. разл. толка: это бытовые зарисовки,

шутливые, даже сатирические соч., наконец (что было менее характерно для столичной литературы), автор отдает значительную дань сентиментализму. Для одних его персонажей музыка — элемент беззаботного времяпрепровождения (Санктпетерб. Меркурий, 1793, май, 90):

Блажен, кто, бегая перстами
По лирным тоненьким струнам,
Под липой или меж цветами
Брянчит по тихим вечерам;
Кто с Машей, нежной, страстной, милой,
Дуэт легонько пропоет;
Кто время нужного не тратит,
За поцелуй тремя заплатит
И на груди ея заснет.

Для других музыка и даже собственный муз. театр — дань моде, символ богатства и просвещенности: "просвещенный муж" Разточил "триста пахатных мужиков... преобразил... в певцов, актеров, тансеров и музыкантов" (Зритель, 1792, апр., 214). К. явно осуждает эту излишнюю расточительность.

Достается актерам комической оперы. "Для чего, — недоумевает К. — буфы не играют на театре свойственно актерам игрою; но полагают свое величие в кривлянье рож, в ломанье всего корпуса и в пении, более площадном, нежели приятном?" Он не склонен преувеличивать роль композитора, ограничившегося использованием нар. песен, написавшего музыку, содержащую лишь "мысли самые простые и народные" (Там же, февр., 44).

В то же время у К. есть строки, в к-рых иск-во представлено как духовная опора человека, как сила, помогающая переносить превратности судьбы, как дар, более важный, чем титулы, слава, деньги:

Не спал — и персты ударяли
Унылой лиры по струнам:
Мой ум и сердце услаждали,
Как душу жизненный бальзам.

.....

Ты, лира, ты одна удобна
 Блаженством смертных награждать!
 Душа, почувствовать способна,
 С тобою может ли страдать?
 Ах нет! — несчастье, рок враждебный
 Ничтожны, если ты со мной;
 Коснись струны — твой глас волшебный
 Возвысит дух унылый мой.

.....
 О Лира, друг души почтенный,
 Колико счастлив я тобой!
 Ты, правая кроткою душой,
 Рождаешь мне часы блаженны,
 Питаешь душу, сердце, слух...

(“К лире”. — Санктпетерб. Меркурий,
 1793, окт., 19 — 20)

Такого же рода страницы и в повести “Несчастный М-в”. Музыка входит существенным моментом в характеристику героя, подчеркивая богатство его внутреннего мира, тонкость и возвышенность чувств. “Чувствительное и нежное сердце, кроткий нрав — душевные его свойства. Он любил музыку и даже был ею страстен. Томное Адажио, одушевленное вкусом, нередко извлекало блестящие перлы из глаз его. Нежный стихотворец во вкусе Сафо. Привязанный к театру, будучи хорошим актером, любим и уважаем учеными...” Он владел скрипкой и ей поверял свою любовь: “Вздыхнул, улыбнулся, начал играть на скрипке Адажио из Гайдена. Чувствительное сердце его затрепетало, как невинная горлица, увязшая в расставленные сети...” (Там же, февр., 140, 144).

Интересны для нашей темы замечания в адрес стихов, помещенных в одном из номеров журнала; К. оценивает их с т. зр. музыкальности: “Кто имеет тонкий вкус и знает, что такое музыка в стихотворении, тот согласится, что в этих стихах можно было нечто покритиковать” (Там же, авг., 131). И далее конкретно: “...стечение о и я делает весьма дурную музыку”; “в этом стихе и стопы неполные, и музыка слишком дурна”; “в сих трех стихах и музыка пре-

красная и мысли Пиитические”; “стечение согласных делает музыку в словах несколько грубою”; о слове “небосклон”: “слово вновь произведенное, прекрасное и музыкальное”.

Целиком заполнена музыкой пространная шутивная стихотворная “сказка” К. “А муж? — Он спит, приятный сон!” (Там же, янв., 52 и след.). Поначалу автор предпринимает своего рода “исторический экскурс”, в легкой манере рассуждая о волшебной силе музыки во все эпохи, начиная с мифологических времен, после чего, переносясь в современность, описывает муз. увлечения своего века, а также любовное свидание у клавирина. К. вспоминает древние Фивы, где “Амфион сладчайшим гласом, сопраном, дышкантом и басом”, “пустя на арфе дробь перстами”, воздвиг город и делал др. чудеса; вспоминает, как

Соскуча без супруги в мире,
 Орфей на сладкогласной лире
 Сошел во мрачный ад играть:
 Звук нежный слыша, адски силы,
 Как петиметры, были милы
 И ножкой начали дрягать.

В таком же тоне упоминаются Платон и Сократ, танцующие на *маскараде* модный... *менуэт*, Прозерпина и Плутон.

Темира и ее супруг — антиподы по своим муз. вкусам. Интересы мужа — в прошлом. Это бодрые, громкие песни типа нар. “Взятие Иваном Грозным Казани”. Новую музыку он не переносит:

“Чтоб дьявол музыку побрал,
 И с тем, кто первый вымышлял
 (Муж раздраженный закричал)
 И эти адские сонаты,
 И все адажио, стокаты,
 АLEGRO, минуэт, мажор;
 А боле варварский минор...
 Ну что бы то вам заиграть,
 Что может душу восхищать,
 Что направляет дух ко брани?
 Ой Царь Иван ходил к Казани!

Она приятна, хороша,
В ней видно сердце, ум, душа,
И громкий голос, и искусство..."

Темира же живет новомодными увлечениями, полна томных, нежных чувств:

Пред клавирами сидела:
Вздохнула, ахнула, запела —
Как нежные поют сердца...
Прекрасны пальчики мелькали,
Когда в клависы ударяли...

Т е м и р а шуму не внимала,
Сонату П л е й е л я играла.
Бессмертный, нежный сей творец,
Душа чувствительных сердец,
Изображать умея страсти,
В своей имел, казалось, власти
Одною нотой простой
Владеть и сердцем и душой...

И Темира, со своей стороны, "искусством обладала / И слух и вкус обворожать; / Ей стоит с чувством заиграть..."

Описанное далее нежное свидание у клавесина в присутствии мирно спящего мужа навеяно, возможно, аналогичной сценой в опере-буффа Дж. Паузиелло "*Il Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник"), показанной в СПб в 1782.

К. переработал комическую оперу Крылова "*Американцы*" (издана с предисл. К. — СПб., 1800; тогда же исполнена).

В 90-х гг. жил вместе с Крыловым в доме И. И. Бецкого на Дворцовой наб. у Летнего сада (ныне д. 2, там же они снимали помещение для типографии).

Лит.: АДИТ 1, 3; Л и в а н о в а 1, 2; П о з ы XVIII века. Л., 1972. Т. 2 (Б-ка поэта); ИРДТ.

А. Н. Крюков

КНИППЕРА К. ТРУППА, частная нем. оперно-драм. антреприза "петербургского немецкой нации купца и заводчика" К. Книппера. До сих пор в историографии отсутствует единая т. зр. относительно начала деятельности этой компании. По мнению

В. Н. Всеволодского-Гернгросса, автора первого очерка о партикулярных труппах екатерининского времени, ссылавшегося в данном случае на объявл. в "СПб. вед.", театр Книппера открылся 26 дек. 1777 оперой-буффа П. А. Гульельми "*La Sposa fedele*" ("Верная супруга"), сыгранной в нем. переводе И. И. Эшенбурга под назв. "*Robert und Kalliste*" ("Роберт и Каллиста"). Этого же взгляда придерживался и Р.-А. Моозер. Однако, он сдвинул границу знакомства петерб. публики с зингшпилем с 1777 на 1775, когда в СПб из Риги приехала компания барона О. Х. фон Фитингофа, гастролировавшая здесь в течение 2 лет и в конце 1776 покинувшая столицу. Впрочем, Моозер, основывавшийся на старых работах о театре в балтийских провинциях, не смог что-л. добавить к этим скурым сведениям и вынужден был констатировать, что выступления Труппы фон Фитингофа не оставили какого-л. следа в петерб. периодике. В недавнее время версию о 2 антрепризах — одной, предшествовавшей предприятию Книппера и потерпевшей крах в 1776, и второй, книпперовской, начавшей выступать в дек. 1777, — поддержал Г. З. Мордисон. Датировки А. А. Гозенпуда, упоминающего о действовавших в столице с 1775 нем. труппах (без конкретизации, но с обширным репертуарным списком уже за 1-й сезон), и Е. Ф. Бронфин, отнесшей начало деятельности театра Книппера к 1776, дополняют картину разброса мнений по данному вопросу.

Прояснить этот запутанный сюжет до нек-рой степени помогает источник, не использованный историками муз. театра в полном объеме, — "St. Petersburgisches Journal", выходявший в столице в 1776 — 1780. В 3-м т. этого изд. напечатан подневный репертуар нем. театра за 1775/76, к-рый предваряется след. ремаркой: "Театр открылся 27 декабря 1775 года вступительным словом (Antrittsrede) мадам Хюблер и зингшпилем «Роберт и Каллиста»" (234).

Анализ репертуарных сводок за последующий период, опубл. в т. 5, 7 и 9 журнала, не оставляет сомнений в том, что речь идет об одной и той же труппе; в этом убеждает и стабильность репертуарного массива, и отсутствие каких-л. перерывов в выступлениях компании, работавшей в весьма интенсивном режиме. Правда, вплоть до 1779 "St. Petersburgisches Journal" ничего не сообщает о содержателе антрепризы. Возможно, у Книппера, приступившего, судя по данным, к этим обязанностям в 1777, был предшественник, а возможно, труппа, "выписанная за свой счет немецкой колонией" (<Согбегон>, 143), и не имела на первых порах антрепренера. Несомненно, однако, что историю регулярной деятельности "вольного" нем. театра следует вести с конца 1775. В свете этого факта вопрос о том, в какой именно момент и при каких обстоятельствах судьба компании соединилась с именем "немецкой нации купца и заводчика", представляется менее существенным.

Успех К. т. на первых порах обеспечивался умной репертуарной политикой. Кто бы ни был ее инициатором, он бесспорно угадал настроения публики, жаждавшей свежих впечатлений. Зингшпиль — жанр, лишь относительно недавно утвердившийся на сценических подмостках северной и центральной Германии, — отвечал этим ожиданиям в полной мере. Открытие театра "Робертом и Каллистой" явилось в этом смысле своего рода программным шагом. Нем. "оперетты" (наиб. распространенная жанровая дефиниция зингшпиля в эту эпоху) на протяжении неск. последующих лет определяли репертуарную афишу К. т., щедрой на оперные премьеры: в 1776 их было 17, в 1777 — 8, в 1778 — 7. Наряду с произв. родоначальника жанра И. А. Хиллера, представленного наиб. полно (9 назв.), антреприза познакомила петербуржцев с зингшпилями Э. В. Вольфа, А. Швейцера, Й. А. Бенды и др. Примечательно, что б. ч. соч. действительно принадлежала к разряду

модных новинок; у себя на родине мн. оп. увидели свет рампы лишь в начале 1770-х гг. Чемпионами петерб. проката стали муз. комедии Хиллера "Die Jagd" ("Охота"), "Der Krieg" ("Война") и др., не сходившие со сцены неск. лет. Не были проигнорированы и итал. и фр. комические оперы. В частности, популярнейшие "Люсиль" А.-Э.-М. Гретри, "Добрая дочка" Н. Пиччини и др. соч. были впервые услышаны петербуржцами в исполнении именно нем. актеров (разумеется, в нем. пер.).

По-видимому, успеху спектаклей в немалой степени способствовал профессиональный уровень компании. Судя по отзывам современников, он был достаточно высок. Во всяком случае, такой искушенный театрал и меломан, как шевалье де Корберон, в янв. 1776 записал в своем дневнике: "Я был на одной немецкой комедии, которая доставила мне удовольствие естественной игрой актеров" (143). Скорее всего, бол-во комедиантов, порадовавших фр. дипломата, входили в К. т. и позднее; ее состав по состоянию на 1779 и 1780 публиковался в "St. Petersburgisches Journal" (т. 7, 298; т. 9, 201). Этот же источник позволяет определить среди артистов тех, кто исполнял ведущие партии в зингшпилях, — певцов А. Б. Сартори (Sartori) и Теллера (Teller), певиц Бараниус (Baranius), Зауервейде (Sauerweide) и Мюле (Muhle, очевидно, родственница капельмейстера и композитора компании Н. Мюле). Известно также, что в 1781 в К. т. поступил прекрасный тенор К. Д. Аккерман (Ackermann). Не исключено, что к этому списку следовало бы добавить еще неск. имен из числа упом. в эти годы в петерб. периодике, тем более что вок. партии в зингшпиле, за исключением 2 ведущих, не требовали особого мастерства и были вполне по силам драм. актерам. Однако, поскольку нем. театр не практиковал публ. либретто, суждения по этому вопросу остаются гадательными.

Пик творческой активности нем. компании, несомненно, пришелся на 1776 — 1779. С апр. 1776 труппа арендовала здание *Театра на Царицыном лугу* — бывшего Английского, переименованного по такому случаю в Немецкий. Как отмечал современник, "немецкий театр очень хорош, а некоторые актеры являются прекрасными певцами. Зрителей всегда много, и часто бывает императрица" (цит. по: МА 2, 216). Примеру *Екатерины II*, покровительствовавшей своим соплеменникам (так, 15 сент. 1779 государыня посетила "представление немецкой комедии и пожаловала актерам 1000 рублей". — РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 40, л. 42; поощрение это наверняка было не единственным), следовали ее приближенные: иногда спектакли даже игрались по требованию той или иной высокопоставленной персоны — гр. Н. И. Панина, гр. Г. И. Чернышева, И. И. Бецкого. Подобные случаи, отмеченные педаanticным обозревателем "St. Petersburgisches Journal", наводят на мысль, что в описываемый период посещение нем. спектаклей вошло в моду, хотя осн. масса зрителей наверняка рекрутировалась из среды нем. жителей столицы.

Процветание К. т. было, однако, недолгим. Возможно, роковую роль в ее судьбе сыграло решение Книппера организовать еще одну антрепризу, на сей раз из рус. актеров (см. *Вольный российский театр*). С дек. 1779 рус. представления чередовались с нем., постепенно все более их вытесняя. В февр. 1781 антрепренер стал именовать свой театр уже не Немецким, а Российским. Не способствовал посещаемости спектаклей и вынужденный их перенос с апр. по окт. 1781 на сцену *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*, что было связано с перестройкой опасно обветшавшего здания на Царицыном лугу. Попытки возбудить зрительский интерес более серьезным репертуаром — ораторией И. Ролля "Abraham auf Moria" ("Авраам в земле Мориа") и мелодрамой "Medea" ("Медея") Бенды — также

не дали результата. 12 янв. 1782 француз Пикар сообщал своему бывшему воспитаннику кн. А. Б. Куракину, находившемуся в это время за границей: "Немецкий театр, не имеющий возможности покрывать необходимые издержки, по причине незначительности сбора, должен был бы прекратить свои представления, если бы не великодушное участие Ея И. В-ва, которая удостоила принять его под свое покровительство. В силу этого она назначила Баура директором этого театра с приказанием пополнять деньгами из собственной шкатулки те убытки, которые могут произойти от недостаточности сбора" (Письма Пикара..., 41 — 42). Начальник *Артиллерийского инженерного корпуса* генерал-инженер Ф. В. Бауэр (Баур) препоручил свалившиеся на него театральные заботы своему секретарю А. Коцебу, будущему знаменитому драматургу. Наконец, в июле 1783 положение нем. труппы окончательно определилось: в соответствии с ВУ она перешла в ведение *Театральной дирекции*, подтвердив обоснованность мнения И. Г. Георги, писавшего в 1794: "Частные или вольные общества актеров никогда не могли соделать свое счастье, невзирая на величину, богатство и царствующий изящный вкус в сем городе" (644).

Деятельность нем. антрепризы при всей своей непродолжительности имела немаловажное значение. Компания познакомила столичных слушателей с новым театральномюз. жанром, способствовала воспитанию более широкой аудитории оперных ценителей, к-рой предстояло с 1783 наполнить залы "городских" театров. Наконец, опыты нем. муз. сцены не прошли бесследно и для работавшего бок о бок с К. т. основоположника рус. оперы В. А. Пашкевича (в 1779 — 1783 муз. руководителя *Вольного российского театра*). Его "Тунисский паша" на либр. М. А. Матинского, пародировавшего зингшпиль А. Ф. Холли на текст К. Ф. Хенниша "Der Bassa von Tunis", служит тому безусловным подтверждением.

Р е п е р т у а р.

П. А. Гульельми. "Robert und Kalliste" ["Роберт и Каллиста", в оригинале "La Sposa fedele" ("Верная супруга"), пер. И. И. Эшенбурга]: 1775 — 27 дек., 1776 — 6 и 28 янв., 9 февр., 25 авг., 27 окт., 1777 — 29 янв., 17 авг., 3 дек., 1778 — 18 янв., 16 апр., 1 окт., 1779 — 17 янв., 28 апр.; Э. В. Вольф. "Die Dorfdeputierten" ("Деревенские депутаты"): 1776 — 3 янв., 28 июля, 8 дек., 1777 — 21 мая, 23 июля, 22 окт., 8 нояб., 1778 — 25 янв., 10 мая, 13 сент., 8 нояб., 1779 — 21 апр.; А. Швейцер. "Das Elysium" ("Елисейские поля"): 1776 — 11 янв.; А. Ф. Холли. "Der Bassa von Tunis" ("Тунисский паша"): 1776 — 18 янв., 11 февр., 11 дек., 1777 — 27 апр., 8 окт., 1778 — 16 февр., 22 апр.; К. Д. Штегман. "Der Deserteur" ("Дезертир"): 1776 — 21 и 25 янв., 14 февр., 10 апр., 21 июля, 24 авг., 6 окт., 21 сент., 1777 — 6 янв., 23 апр., 27 авг., 27 дек., 7 дек., 1778 — 27 янв., 10 и 26 апр., 26 июля, 22 окт., 2 дек., 1779 — 10 февр., 1781 — 21 янв.; И. А. Хиллер. "Die Jagd" ("Охота"): 1776 — 1 и 4 февр., 14 апр., 5 сент., 24 нояб., 1777 — 19 февр., 5 июня, 12 окт., 23 нояб., 1778 — 7 июня, 20 сент., 8 окт., 1779 — 2 янв.; Й. А. Бенда. "Der Walder" ("Леший"): 1776 — 11 февр., 20 сент., 1777 — 8 окт.; Хиллер. "Die Jubelhochzeit" ("Веселая свадьба"): 1776 — 7 апр., 17 окт., 1778 — 15 янв.; К. Г. Нефе. "Die Apotheke" ("Аптека"): 1776 — 9 мая, 2 июня, 1778 — 15 февр., 25 июня, 28 окт.; Хиллер. "Die Liebe auf dem Lande" ("Любовь в деревне"): 1776 — 16 мая, 23 июня, 15 сент., 1777 — 2 февр., 1 окт., 1779 — 6 и 24 янв.; Хиллер. "Der Dorfbarbier" ("Деревенский цирюльник"): 1776 — 26 мая, 9 июня, 7 июля, 1777 — 25 июня, 1778 — 5 февр., 15 апр., 3 окт., 1779 — 13 окт.; Хиллер. "Lottchen am Hofe" ("Лотхен при дворе"): 1776 — 30 июня, 1 сент., 14 и 17 нояб., 1777 — 18 июня, 20 авг., 1778 — 20 мая, 1 нояб.; Вольф. "Das Grosse Los" ("Главный выигрыш"): 1776 — 18 авг.; А. -Э.-М. Гретри. "Lucile" ("Люсиль"; нем.

пер.): 1776 — 12 сент., 11 дек., 1777 — 19 окт.; Штегман. "Das Redende Gemälde" ("Говорящая картина"): 1776 — 29 сент., 20 окт., 1777 — 11 мая, 29 окт., 1778 — 3 февр., 10 июня; Н. Пиччинни. "Die Nacht" ["Ночь", в оригинале "La Notte critica" ("Бурная ночь"), либр. И. И. Эшенбурга по К. Гольдони]: 1776 — 10 нояб., 1 дек., 1777 — 26 янв., 26 дек., 1778 — 1 февр.; Ф. Г. Флейшер. "Das Orakel" ("Оракул"): 1776 — 28 нояб., 1777 — 8 янв.; Вольф. "Das Gärtner-Mädchen" ("Садовница"): 1777 — 1 янв.; Хиллер. "Lisuart und Dariolette" ("Лизуар и Дариолетта"): 1777 — 22 янв.; Гретри. "Die Freundschaft auf dem Probe" ("Испытание дружбы"; в оригинале "L'Amitié à l'épreuve", нем. пер.): 1777 — 9 февр., 9 июля, 9 нояб.; Г. Баумгартен. "Semire und Asor" ("Семира и Азор"): 1777 — 16, 23 и 26 февр., 7 и 14 мая, 28 сент., 5 нояб., 10 и 29 дек., 1778 — 8 янв., 6 и 24 мая, 23 авг., 15 окт., 18 дек., 1779 — 5 апр.; Штегман или Холли. "Der Kaufmann von Smyrna" ("Купец из Смирны"): 1777 — 18 апр., 4 мая, 4 сент., 1778 — 8 февр., 28 мая; Баумгартен. "Das Grab des Mufti, oder Die Zwei Gessigen" ("Могила муфтия, или Двое скупых"): 1777 — 28 мая; Хиллер. "Der Krieg" ("Война"): 1777 — 3, 16 и 30 июля, 1778 — 29 янв., 1 февр., 3 и 31 мая, 1779 — 10 и 20 янв.; Пиччинни. "Das Gute Mädchen" ("Добрая девушка"; в оригинале "La Buona figliuola", нем. пер. И. И. Эшенбурга): 1777 — 24 авг., 3 сент., 5 окт., 30 нояб., 1778 — 4 янв., 19 июля, 4 сент., 11 окт., 1779 — 27 янв.; Вольф. "Das Rosenfest" ("Праздник роз"): 1778 — 21 и 22 янв., 11 февр., 5 сент., 15 нояб.; Гретри. "Erast und Lucinde" ["Эраст и Люцинда"; в оригинале "Silvain" ("Сильвен"), нем. пер. И. И. Эшенбурга]: 1778 — 18 февр.; Г. Латилла. "Das Verstellte Kammermaedgen" ("Служанка-притворщица"; в оригинале "La Finta cameriera", нем. пер.): 1778 — 13 и 23 апр.; Хиллер. "Die Muse" ("Муза"): 1778 — 30 июля; Швейцер. "Die Dorf gala"

("Деревенский праздник"): 1778 — 16 авг.; Н. Мюле. "*Lindor und Ismene*" ("Линдор и Исмена"): 1778 — 4 нояб.; И. Рэм. "*Der Fassbinder*" ("Бочар"): 1778 — 29 нояб., 6 дек. и 20 дек., 1779 — 18 апр.; И. Штандлфусс и Хиллер. "*Der Teufel ist lost, oder Die Verwandelten Weiber*" ("Черт на свободе, или Заколдованные женщины"): 1779 — 1 и 6 февр., 10 апр.; К.К. Агте. "*Das Milchmädchen*" ("Молочница"): 1779 — 3 и 8 февр.; Бенда. "*Ariadne auf Naxos*" ("Ариадна на Накосе"): 1779 — 20 июня, 15 сент., 15 окт.; Мюле. "*Die Wilddiebe*" ("Браконьеры"): 1779 — 27 июля; Л. Бенда или И. Андре. "*Der Barbier von Sevilien*" ("Севильский цирюльник"): 1779 — 12 сент.; И. Ролль. "*Abraham auf Moria*" ("Авраам в земле Мориа"), оратория: 1780 — 29 марта, 4 апр.; Мюле. "*Der Irrwisch*" ("Домовой"): 1780 — ?; Бенда. "*Medea*" ("Медея"): 1781 — 28 янв.

Арх.: РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 40.

Лит.: St. Petersburgisches Journal. Bdé 3 (1777), 5 (1778), 7 (1779), 9 (1780); Г е о р г и; <П и к а р>. С.-Петербург в 1782 году. Письма Пикара к князю А.Б. Куракину // РС. 1878. № 22; АДИТ 2, 3; <С о р б е г о н>. Un diplomate français à la cour de Catherine II. Journal intime du chevalier de Corberon. P., 1901; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с В.Н. Иностранцы антрепризы екатерининского времени // Русский библиофил. 1915. № 6; М А 2; Г о з е н п у д; Б р о н ф и н Е.Ф. Французская опера в России XVIII в. Л., 1984; М о р д и с о н Г.З. История театрального дела в России. СПб., 1994.

Е.С. Ходорковская

КНЯЖНИН Яков Борисович [3 окт. 1742 (по др. данным — 1740), Псков — 14 янв. 1791, СПб], драматург, поэт и переводчик, чл. Российской Академии с ее основания (1783). Род. в семье псковского вице-губернатора. Жизнь и лит. деятельность протекала в СПб. Расцвет творчества — с конца 70-х гг. В это время он играет активную роль в изд. "СПб. вестника" (1778 — 1781; журнал выделялся обилием и разнообразием информации, связанной с музыкой), сближается с кружком Н.А. Львова.

К. — один из первых авторов русской комической оперы. В СПб ставились: "*Несчастье от кареты*" (1779), "*Скупой*" (1780) — обе с музыкой В.А. Пашкевича, "*Сбитеньщик*" (1784, музыка А. Булланта), "*Мужья — женихи своих жен*" (1784, музыка Булланта?), "*Притворно сумасшедшая*" (1789, музыка Ж. Астаритты). Особым успехом пользовались первые 3 — они исполнялись не только в СПб, но и во мн. др. местах России, упоминались в полемических статьях (XVIII век, 108 — 109), вызывали подражания. Известно, что под впечатлением "Несчастья от кареты" И.А. Крылов написал оперу "Кофейница". П.А. Плавильщиков откликнулся на необыкновенный успех оперы А.О. Аблесимова "*Мельник — колдун, обманщик и сват*" и на "Сбитеньщика" К. комедией "Мельник и сбитеньщик — соперники"; своего рода продолжение "Сбитеньщика" сочинил В.А. Левшин (опера "Свадьба господина Волдырева").

Как и др. произв. К. для театра, его оперы часто опираются на сюжеты и мотивы, заимствованные из западно-европейской литературы, однако, переработанные, они приобретают характерные рус. черты. События оперы "Сбитеньщик" происходят в СПб. Действие оперы "Несчастье от кареты" (выделилась антикрепостническим настроением) разворачивается в деревне близ СПб. В "Скупом" впервые в рус. опере были выведены городские типы (ростовщик, разбитные слуги).

Оперы, как и др. соч. К., отличались высокими лит. и театрально-драм. достоинствами, изобиловали разного рода находками. К. придавал большое значение музыке и широко использовал ее. Он, в отличие от мн. авторов рус. комических опер, не предусматривал опоры на мелодии ("*голоса*") популярных нар. песен, предлагая композиторам более трудный путь в характеристике персонажей и ситуаций. Драматург, естественно, определял место и характер арий,

ансамблей, хоров, развернутых муз. сцен-финалов. В ряде случаев он прибегал к необычным муз. построениям. Так, в опере "Скупой" введен большой речитативный монолог Скрягина, предусмотрена буффонная сцена-трио (писание расписки).

Персонажи не только поют под музыку, но и рассуждают о ней. Опера "Мужья — женихи своих жен" начинается с дуэта, в к-ром барин и его слуга утверждают:

Всего нельзя сказать в музыке:
Мешает мне то дур, то моль,
И ут, и ре, и ми, фа, соль...
Типун как будто на языке.
Чтобы себя нам изъяснить,
Болтать не станем по музыке,
А будем прозой говорить.

(Против "разговоров по музыке" — т. е. речитативов — возражал и журн. "Зритель" — см. *Журналы и музыка*; К. все же, как было сказано, не совсем отказался от речитативных сцен.) В опере "Притворно сумасшедшая" героиня, по словам служанки, "вздумав, что она превеличайший музыкант, берет цитру, играет и так жалко припеваает, что нельзя не рыдать". Вскоре затем появляется и сама притворщица "в виде капельмейстера" (так указано в ремарке). Она входит "с нотною бумагою, поет прелюдию" (очевидно, вокализирует без текста). Говорит она также о музыке. Муз-ты, по ее мнению, "люди тщеславные", думают, что без них "свет не может стоять". "Я член музыки и то же думаю, — продолжает героиня. — Без гармонии, то есть без согласия, все распадается". Она и сама пишет музыку: "Сегодня ввечеру я дам вам серенаду. Музыку беглу сочиню" (намек на готовящийся побег влюбленных; подобная игра смыслами идет и далее, упоминается fuga, ряд муз. инструментов и в их числе рога). Завершается сцена арией "На крыльях фуги восхищенна..." и танцем героини, в к-рый она вовлекает своего опекуна. Далее у этого персонажа имеется развернутый речитатив.

К. (в отличие от А. П. Сумарокова) опирался на музыку и в трагедиях. "Титово милосердие" (по "La Clemenza di Tito" П. Метастазии), как указано в заглавии, — это трагедия "с хорами и балетами, к одной принадлежащими". Панегирический хор народа звучит в начале пьесы во время шествия Тита, затем сопровождает уход римского императора, вновь возникает (за сценой, а потом на сцене) в конце 1-го д. (вызывая реплику одного из персонажей: "Рабов нам гнусный слышан глас"). Завершает действие балет, к-рый "представляет радость римлян и усердие их к Титу". Во 2-м д. народ (хор) дважды взволнованно реагирует на известие о готовящемся убийстве Тита. Хор народа славит Тита в конце трагедии. Согласно мнению нек-рых ученых, "активная роль хора, введение балета свидетельствуют, что Княжнин хотел создать и создал не трагедию, а оперу" (Русские драматурги..., 323; см. также: Л и в а н о в а, 99).

"Владисан" — также трагедия "с хорами". Ее открывает хор народа, оплакивающего Владисана ("плачевный стон", по реплике одного из действующих лиц). Такого же рода хор дважды возникает во 2-м д. (во второй раз, согласно ремарке, он должен звучать "тише, нежели в первый раз"). В 4-м д. введена хоровая реплика "граждан, обнаживших свои мечи": они клянутся свергнуть тирана, обманом захватившего трон. "Декоративность, пышность, наличие хора, массовых сцен превращает «Титово милосердие» и «Владисана» в эффектные зрелища оперного характера", к-рые "во многих чертах" предвосхищают оперу начала 19 в. (Русские драматурги..., 326 — 27). Имеются сведения о музыке к комедии К. "Лжец" (ИРМ, 49).

К. обратился к новому для рус. театра жанру мелодрамы. "Орфей и Эвридика" (1781) — "с принадлежащими... балетами и хорами адских фурий" — исполнялась первоначально с музыкой Ф. Торелли, а с 1792 — Е. И. Фомина.

Соч. К. изданы в СПб еще в 18 в. Ария "Щастье строит все на свете" из "Сбитеньщика" (с ногами) опубл. в сб. И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара (СПб., 1797. Ч. 1; см. *Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сборник*).

Лит.: <Княжнин Я. Б.>. Соч. Княжнина. СПб., 1847 — 48. Т. 1, 2; АДИТ 3; Ли в а н о в а 1; Русские драматурги XVIII — XIX вв. Л.; М., 1959. Т. 1; ИРМ 3; XVIII век. СПб., 1993. Вып. 18.

А. Н. Крюков

КОЗЛОВСКИЙ Осип (Иосиф, Юзеф) Антонович (1757, Варшава — 27 февр. 1831, СПб), композитор. По национальности поляк. Род. в дворянской семье. Образование получил в капелле варшавского кафедрального собора Св. Яна, где состоял хористом и органистом. В 1773 — 1786 — учитель музыки в доме гр. Огинских. У К. занимался М. К. Огинский, дружеские и творческие связи с к-рым сохранились на долгие годы. Свидетельством тому являются сост. и опубл. Огинским на собственные средства в начале 1800-х гг. в СПб у Ф. А. Дитмара 2 сб. *полонезов и романсов* К. под назв. "Recueil de Compositions pour le clavecin ou Forte-piano" (6-ка Павловского дворца). С 26 сент. 1786 К. — офицер рус. армии (прапорщик Кинбургского драгунского полка). Во время военной службы он был адъютантом у кн. Долгорукова, участвовал во взятии Очакова в 1788 (F é t i s, 89 — 90). Во время похода был замечен кн. Г. А. Потемкиным, поразив его "пленительной наружностью, приятным звуком голоса и дарованием" (Там же). 7 мая 1791 К. получил чин секунд-майора, 3 нояб. 1793 — чин премьер-майора, 3 дек. 1796 уволен с военной службы по прошению (РГИА, ф. 497, оп. 7, д. 1833; Прокофьев, 126).

Слава композитора и капельмейстера пришла к К. после его участия в муз. организации знаменитого своей пышностью и роскошью праздника, устроенного кн. По-

темкиным *Екатерине II* в Таврическом дворце 28 апр. 1791 по случаю взятия Измаила. Специально сочиненные К. для этого события хоры на стихи Г. Р. Державина и танцы, в особенности полонез "Гром победы раздавайся", выполнявший в течение определенного времени функцию нац. гимна, обратили на К. внимание его современников. Ф. В. Булгарин в "Воспоминаниях" пишет: "...кто не знал, в свое время, его полонеза с хором, сочиненного на торжество, данное князем Потемкиным в честь Государыни, в Таврическом дворце: «Гром победы раздавайся»... <...> О. А. Козловский сочинил также полонез: «Александр, Елизавета, восхищайте вы нас!» и много других. Вообще, в его полонезах настоящий дух этого рода музыки" (1, 234).

После смерти своего покровителя кн. Потемкина (5 окт. 1791) К., оставаясь на военной службе, продолжает заниматься комп. творчеством. Обслуживая муз. быт придв.-аристократической среды, К. создавал для *балов, маскарадов*, празднеств полонезы и бальные сюиты. Для маскарада, состоявшегося 29 дек. 1792 у гр. А. А. Безбородко, им был написан полонез (C-dur) с хором "Звук оружия в бессмертных слышен с громом в облаках" (см. список в "Recueil d'airs choisis Français, Russes, Italiens et Polonaises avec Choeurs et dans Choeurs. Composées par Ioseph Koslovsky amateur. A St. Petersburg". — КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 1308, л. 86 об.). Этот же полонез впоследствии был издан И. Д. Герстенбергом и Ф. А. Дитмаром как оп. 5, № 5. Публ. соч. К. в виде отдельных изд. и в муз. журналах являются свидетельством его рано начавшейся комп. популярности. В 1795 "Магазин общепользных знаний и изобретений" (№ 3 — 5) помещает в качестве нотных прилож. 3 полонеза, а затем и "*российские песни*". В "Повестке" к "Магазину общепользных знаний и изобретений" (№ 9), в р. "Известие о музыке, содержащейся в сем магазине", Герстенбергом публикуется

"похвальное" предисл. к будущим изд. "российских песен" К.: "Мы имеем счастье получить от самого господина майора Козловского превосходные и столь славные его музыкальные сочинения, с позволением их напечатывать. Сей любитель музыки сими сочинениями сделался творителем нового рода Российских песен, которые, по общему суждению всей музыкальной публики, весьма прекрасны, превосходят большую часть наилучших Французских, Немецких и Английских песен и ни в чем не уступают Итальянским. Уже имел он в сем роде много удачных подражателей". В 1796 тот же изд. печатает 4 "российские песни" в "Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год", а в "Росписи книгам, гравированным и напечатанным у И. Д. Герстенберга", помещенной в той же "Карманной книжке", значатся поступившими в продажу 2 тетр. по 6 песен. Имя К., очевидно, в это время было известно не только в России, но и за границей. В 1797 в Праге вышли из печати 6 полонезов для большого оркестра и собр. полонезов для фп. (Fétis, 89 — 90).

Помимо полонезов и "российских песен" К. в эти годы обращается к созданию крупных кантатных и оперных произв. По свидетельству Р.-А. Моозера, в 1794 им написана кантата "Слава Петру I" на текст П. М. Карбанова (МА 2, 493), неизданная партитура к-рой не найдена, а лит. первоисточник был опубл. в "СПб. вед." (1794, 15 сент.). В одно время с полонезами к "потемкинскому" празднику была написана опера "Зельмира и Смелан, или Взятие Измаила" на текст "лирической драмы" П. С. Потемкина, опубл. в 1795. В июле этого же года опера была поставлена в театре Н. П. Шереметева при участии капельмейстера С. А. Дехтярева (ИРМ 4, 206). По предположению О. Е. Левашевой, К. участвовал в создании неск. осн. номеров оперы "Олинька, или Первоначальная любовь". Текст оперы, написанный кн. А. М. Бело-

сельским-Белозерским, был издан в Москве в 1796. В этом же году опера была поставлена в Москве, в домашнем театре у А. А. Столыпина (<Л е в а ш е в а>, 374). "Из всех номеров оперы бесспорно принадлежат Козловскому два: «Сияет солнце за горою» и «Уж алая заря сияет». Обе эти песни в либретто Белосельского использованы в ариях главного героя — царевича Хлора, влюбленного в боярышню Оленьку" (Там же). Сохранившиеся 3 фрагмента из фр. комической оперы "Le Nouveau-né" ("Новорожденный"), обозначенные в тексте известного рукоп. сб. как "Romances de l'Opera: Le Nouveau-né", свидетельствуют о блестящем владении К. "французским" стилем ("Recueil d'airs...", л. 17 об. — 22; опубл. Левашевой; см.: <Л е в а ш е в а>, 230 — 42). Естественность и простота, изящество и выразительная подача текста — характерные жанровые признаки этих романсов.

В 1796 — 98 К. жил в доме Л. А. Нарышкина, "безвозмездно, занимая целый этаж" (<Б у л г а р и н> 1, 189). По всей вероятности, он заведовал муз. частью устраиваемых в доме Нарышкина балов, маскарадов, муз. вечеров. Об одном из них упоминает С. Н. Глинка в "Записках": "Хозяин забавлял музыкой и плясками... Был у него однажды бал и маскарад. Гремела музыка, танцевали под звуки польских Козловского, положенных на слова Державина" (124). По предположению Ю. В. Келдыша, оригинал сб. полонезов и романсов "Recueil d'airs..." был составлен самим автором для одаренной музыкантши-любительницы, дочери Л. А. Нарышкина Марии Львовны. Имя К. и "пленительность" его музыки упоминается в связи с домом Нарышкина в стихотворении Г. Р. Державина "На смерть Нарышкина" (1799) (2, 308). Свидетельством популярности в этом доме полонезов К. являются сохранившиеся рукописи и изд. произв. композитора, к-рый писал их к определенным событиям и муз. вечерам и посвящал хозяину дома. Известны полоне-

зы в переложении для клавесина или фп.: D-dur, исполнявшийся в доме Нарышкина 12 мая 1796 (список в "Recueil d'airs...", л. 103 об.); D-dur, исполнявшийся на балу, данном Нарышкиным в честь Императрицы 23 авг. 1796 (список там же, л. 105 об.; изд. Герстенберга и Дитмара, оп. 5, № 3); B-dur, посвященный Нарышкину (изд. Герстенберга и Дитмара, оп. 5, № 12).

Начав свою комп. деятельность в СПб с создания музыки для парадно-официальных церемоний двора, К. и в дальнейшем принимает и обслуживает подобного рода заказы. Им была написана "сюита" по случаю коронации *Павла I* (1797), представляющая ряд муз. номеров, исполнявшихся во время придв. бала и чередовавшихся в определенном порядке по единой схеме. Бал открывался торжественным полонезом, во время к-рого Император входил в зал, заполненный придворными. "Tutti оркестра, подкрепленного хором роговой музыки и четырехголосным певческим хором, исполнявшим славословие «Какие солнца озаряют», должно было подчеркнуть важность момента, значение и устойчивость императорской власти" (Вольман, 163). Затем звучала бальная музыка: полонезы, *менуэты*, *контрдансы*. В отличие от вступительного парадного полонеза все остальные написаны на темы популярных в муз. быту произв.: арии из оперы Дж. Паизиелло "*Didone*" ("Дидона", 2-й полонез — Es-dur), дуэтов И. Плейеля (3-й — B-dur, 6-й — B-dur), гл. партии увертюры из оперы В. А. Моцарта "*Die Zauberflöte*" ("Волшебная флейта", 4-й — Es-dur), арии из оперы Ф. Бьянки "*La Villanella rapita*" ("Похищенная крестьянка", 5-й — D-dur). "Сюита", имеющая следующий титул: "Six Polonoises, Trois Menuets et Six Contredanses à grand Orchestre composées à l'occasion du Couronnement de L. L. M. M. I. I. l'Empereur de toutes les Russies Paul I et l'Imperatrice Marie Fedorowna dédiées à S. M. I. l'Empereur Paul I par son très humble et très obéissant Serviteur I. Koslovsky amateur", оп. 8, — одно из редчай-

ших орк. соч. 18 в., опубли. при жизни автора, что свидетельствовало о все более нарастающей популярности К. Музыка на коронацию Павла I была напечатана не в партитуре, а в голосах (так, как это было принято в то время): 14 орк. партий, партии хора и роговой музыки (см. *Роговая музыка*) (КИ РИИИ; в б-ке Павловского дворца имеются рукоп. копии партитуры 1-го хора и оркестровой).

25 февр. 1798 в СПб была исполнена в католической церкви *Missa Defunctorum* (так она обозначена на титульном листе авторизованной копии партитуры, находящейся в ОР СПбГК), написанная по случаю смерти посл. польск. короля Станислава-Августа Понятовского. Первое ее исполнение состоялось в день похорон Понятовского, к-рому Павел I распорядился воздать царские почести. По "Воспоминаниям..." Булгарина, "король Польский умер в феврале 1798 года и похоронен великолепно, по царскому церемониалу... Requiem композиции О. А. Козловского, разыгранное <sic> в Католической церкви, тогда высоко ценилось знатоками и часто повторялось в духовных концертах" (296). Месса была повторена еще раз при погребении умершего в СПб в 1804 известного скрипача И. М. Ярновича (F é t i s, 90). Реквием — одно из крупнейших вок.-симф. произв. К. Он написан для солистов, хора, симф. и рогового оркестра и концентрирует те стороны дарования композитора, к-рые высвечивались в его лирико-драм. песнях и полонезах, а затем получили дальнейшее развитие в музыке к трагедиям и симф. увертюрах. "Траурное в музыке Козловского не малочислене праздничного", — отмечает Б. В. Асафьев, приходя далее к след. обобщениям: "В соприкосновении двух крайних полюсов: «грома победы» и пышности придворных празднеств — с одной стороны, а с другой — величественной тишины похоронных процессий и вместе с тем взрывов острой скорби, надо искать вероятнейший импульс к творчеству и нерв

музыки Козловского" (118). Ориентируясь на западно-европейские "классицистские" образцы аналогичного жанра (реквиемы В. Манфредини, Дж. Паузиелло, Д. Чимарозы), К. создал монументальную многочастную композицию, продемонстрировав драматургическую целостность и глубину, высочайший профессионализм в трактовке этого жанра. *Missa* была издана в партитуре, по-видимому вскоре после ее первого исполнения, в Лейпциге у Б. Т. Брейткопфа и Г. Х. Гертеля (РГБ) и в клавире в СПб у Герстенберга и Дитмара (РНБ, КИ РИИИ, ФА ИРЛИ). В рукоп. партитуре 22 ч., в клавире — 14. В исполнении произв. принимали участие лучшие солисты итал. оперы: С. и П. Мандини, А. Тестори, С. Ненчини, К. Арнабольди (Комаскино).

Несколько ранее (до 1797) К. обращался к жанру духовного концерта, представленного соч. "Плачу и рыдаю", в к-ром, как отмечают исследователи, нашла претворение традиция похоронных песнопений правосл. панихиды (ИРМ 3, 116; 4, 95, 195).

Муз. организация великосветских празднеств и создание произв. для официальных торжеств двора, популярность полонезов, вок. музыки в петерб. аристократических салонах, исполнение и высокая оценка современниками Реквиема создали К. положение крупного муз-та своего времени. С должности "инспектора музыки", к-рую К. получил 18 сент. 1799, началась для него карьера муз. администратора, во мн. определившая его дальнейшую комп. деятельность. Переход на гражданскую службу вызвал переименование чина К. — из отставного премьер-майора в коллежские асессоры указом 25 нояб. 1799. 21 дек. того же года К. получил чин надворного советника (РГИА, ф. 497, оп. 7, д. 1833; П р о к о ф ь е в, 130).

В функции "инспектора музыки" входила разнообразная адм. работа по организации муз. вечеров, привд. муз. празднеств, концертов, оперных и балетных спектак-

лей. О специфике и объеме подобной деятельности свидетельствует 17-й пункт ВУ 12 июля 1783 на имя А. В. Олсуфьева об учреждении Комитета для управления зрелищами и музыкою: "Комитет и Директор обязаны относительно Двора Нашего: 1) всякую неделю однажды или дважды, в назначенный день или когда приказано будет, дать концерт во Дворце; 2) в неделю однажды или дважды дать спектакль, какой и где приказано будет в городе или за городом; 3) всякое Воскресение, в котором не случится бал при Дворе, дать инструментальную и вокальную музыку для Куртага; 4) в торжественные дни, когда повелено будет, в городе или за городом дать для стола также инструментальную музыку; 5) после четырех праздников наших, таже в Новый Год и в Карнавал на Масляной, дать по одному спектаклю большому, без платежа, на большом Городском Театре, чего ради капельмейстер обязан стараться, чтоб к тем дням изготовлены были пристойные зрелища, полагая, по крайней мере, на всякий год по одной или по две оперы новых серьезных и по две новые оперы комические с балетами" (АДИТ 2, 86; П р о к о ф ь е в, 131).

Имя К. встречается в док-тах по организации празднеств в Гатчине в 1799 (Там же, 550; Там же, 133). Из письма К. управляющему Дирекцией С. И. Пушкину: "Имею честь Вас, Милостивый Государь, уведомить, что нам надобны итальянцы и некоторые музыканты, так для стола дня 8 и для оперы Енеа ("*Enea nel Lazio*" — "Эней в Лацио" Дж. Карпи. — Н. О.), которая будет дня 9 ноября. Так прошу приказать оных итальянцев и музыкантов прислать в Гатчину для 6 числа Ноября к вечеру, а 7 будет репетиция оперы, 8 — музыка столовая, а 9 — представление оперы Енеа" (Там же, 553; Там же, 133). В обязанности К. как "инспектора музыки" входило также составление программ концертов, как, напр., для праздника в Петергофе в 1800

**О. А. КОЗЛОВСКИЙ. РЕКВИЕМ НА СМЕРТЬ КОРОЛЯ ПОЛЬСКОГО
СТАНИСЛАВА-АВГУСТА ПОНЯТОВСКОГО**

Титульный лист петербургского издания

Musique
exécutée à la célébration des Obsèques de S. M. le Roi de Pologne

STANISLAS AUGUSTE

à l'Eglise Catholique le 25 Février 1798 à S. Petersbourg.

Composée par S. Koslowsky, amateur

arrangée pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon

par l'Auteur même

Op. 14



chez Gerstenberg et Dittmar

О.А. КОЗЛОВСКИЙ. ПОЛОНЕЗ НА ТЕМУ АРИИ ПАПАГЕНО
ИЗ ОПЕРЫ В.А. МОЦАРТА "ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА"

Автограф

Un air de l'Opera La Flute Enchantée.

Adoncise

The image shows a handwritten musical score for a polonaise. It consists of ten staves of music. The first staff begins with the title "Un air de l'Opera La Flute Enchantée." and the word "Adoncise" written in a cursive hand. The music is written in a single system with various dynamics and markings. The first staff has markings "ma", "for.", "pia", and "ff.". The second staff has "fz.", "pia", and "for.". The third staff has "fz." and "dolce". The fourth staff has "fz.". The fifth staff has "fz.". The sixth staff has "fz.". The seventh staff has "fz.". The eighth staff has "fz.". The ninth staff has "fz.". The tenth staff has "fz.". The music is written in a single system with various dynamics and markings.

(АДИТ 2, 562), устройство новогодних концертов во дворце, приглашение муз-тов со стороны и расчет с ними, о чем свидетельствуют постановления Дирекции о выдаче К. денег для этой цели, поддержание в надлежащем состоянии инструментов *оркестра*, починка их и пополнение, приобретение нот, прием в оркестр муз-тов по назначению Дирекции, донесения об исполнении ими службы, назначение дней бенефисов (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 47; Прокофьев, 134).

Энергичная и постоянная деятельность К. по устройству придв. концертов и спектаклей совмещалась с достаточно активной комп. деятельностью, дополнительным стимулом к к-рой являлась необходимость, соответственно занимаемому служебному положению, писать музыку к разным придв. торжествам, праздникам, балам, маскарадам, концертам. Адм. деятельность К. предполагала разнообразные формы контактов с имп. двором. С конца 90-х гг. он был связан с окружением в. кн. *Елизаветы Алексеевны*, супруги в. кн. *Александра Павловича*, будущего Императора России, являясь сост. и хранителем ее нотной б-ки.

Среди жанров, к к-рым композитор обращался постоянно, особое место занимают полонезы. Общее кол-во полонезов К., написанных до 1800, точному учету не поддается. Основываясь на сведениях об их изд., на материалах печ. и рукоп. собр. полонезов К., можно предположить, что их было от 80 до 100. К одним из наиб. ранних следует отнести полонез d-moll, написанный на тему популярной песни К. "Я птичкой быть желаю". (В р. "Chanson Française" сб. "Recueil d'airs..." та же песня приводится с фр. текстом: "Tu veux borner mon âme à la simple amitié".) И полонез, и песня были опубл. в окт. вып. изд. *Э. Ванжуры "Journal de musique pour le clavecin ou piano-forte, dédié aux dames par B.W."* за 1790.

В творчестве К. получили развитие 2 типа польск. танца: полонез торжественно-

репрезентативного плана, предназначавшийся для пышных официальных церемоний и празднеств, и "грустный" полонез, ориентированный на домашнее и салонное любительское музицирование. К произв. 1-го типа, писавшимся преим. для хора и симф. оркестра в честь знаменательных событий и военных побед, можно отнести серию полонезов к потемкинскому празднику по случаю взятия Измаила, к маскараду в доме гр. Безбородко, к празднествам в домах Нарышкина, гр. А. Н. Самойлова. Хор. парадными полонезами открывались бальные сюиты на коронации Павла I и Александра I. В контексте оперно-романсных, нар.-жанровых, INSTR.-танцевальных мелодий бальных сюит 1-й парадный хор. полонез воспринимался подчеркнуто контрастно и особым образом "подавался" композитором. Он характеризуется мощным орк. звучанием в сочетании с роговым оркестром (напр., в "потемкинских" полонезах и коронационной сюите 1797) и 4-гол. хором, в отличие от более прозрачной оркестровки остальных частей сюиты, где не применяются хор и роговой оркестр. Данный тип полонеза отличают фанфарность, "восклицательность" интонаций ведущего мелодического голоса, где он, вступая, подражает трубе, яркие динамические контрасты, смена плотной аккордовой фактуры на унисонную, длительные crescendo, активная четкая ритмика, доминирующее значение тональностей D-dur и G-dur. Специфический колорит танцу придает звучание рогового оркестра, партия к-рого обозначалась К. как *Tuba pastorella*. Так названа эта группа инструментов в 1-м полонезе и 4-м контрдансе сюиты на коронации Павла I. Назв., по-видимому, связано с польск. вок.-инстр. исполнительской традицией. Инструмент под таким назв. входил в INSTR. составы произв. духовного содержания, созданных в Польше сер. и конца 18 в. Показательно, что партия рогового оркестра имеется в партитуре *Missa Defunctorum* К. (где она обозначена как

"Tube"). Роговой оркестр использовался в ч.: "Requiem" (№ 1), "Dies ire" (№ 2), "Lacrimosa" (№ 6), "Domine Jesu" (№ 7), "Confutatis" (№ 8), "Agnus Dei" (№ 10), "Requiem" (№ 12). Функция рогового оркестра как "добавочного медного состава", звучащего в закрытых помещениях, в парадных полонезах К. заключалась в создании особого тембрового эффекта, подчеркивающего значительность происходящего события и придающего звучанию специфически нац. колорит. Мощное tutti — одна из характерных особенностей парадных полонезов К. Напр., по описанию потемкинского праздника Державиным, кол-во муз-тов симф., рогового оркестров и хора составляло 300 чел.! (Возможно, что цифра преувеличена. — <Державин> 1, 402 — 403.) Традиция полонеза как парадного церемониального танца в честь знаменательных событий сложилась в Польше, устойчиво сохраняясь на протяжении 18 в. и в первые десятилетия 19 в. (B u r h a r d t). В России в конце 18 в. благодаря деятельности К. как единственного создателя "российского" полонеза этот танец занимал центральное место в придв. муз. быту. В отличие от преим. орк. польск. полонеза К. создал не свойственный западно-европейской традиции хор. вариант этого жанра. Хор (к-рый мог быть использован в двойном составе) в сочетании с орк. звучанием, усиленным за счет роговой партии, способствовал рождению атмосферы гипертрофированной помпезности и подчеркнутой "славильности". Описываемый тип полонезов имел широкое хождение в домашнем муз. быту, о чем свидетельствуют их изд. в виде клавирных переложений, мемуарная литература.

Важное значение для российской муз. культуры приобретает 2-й тип полонеза, сформировавшийся в рамках польск. традиции. Польск. исследовательница С. Лобачевска отмечает, что "этот полонез носит характерные черты галантного стиля, особенно в его немецком варианте «чувствительного

стиля» в применении к клавишной музыке. Здесь господствует сентиментальный тон, минорный лад и мотивы «вздоха». Иногда этот сентиментальный тон соприкасается с патетикой, но никогда не переходит в выражение чувства, которое можно было бы назвать героическим" (цит. по: К е л д ы ц, 148). К. успешно способствовал распространению лирико-меланхолических "чувствительных" полонезов, органично вписавшихся в культуру сентименталистской эпохи и нашедших свое место в дамских кружках, в атмосфере салонного и домашнего музицирования. Как правило, подобный тип полонеза писался или переключивался для клавирина или фп.

Полонезы К. создавались как непосредственный отклик на успех того или иного произв. на сцене. Так, появление неск. полонезов на темы из "Волшебной флейты" было, по-видимому, связано с ее первой рус. постановкой в СПб в 1794 (см. *Елизавета Алексеевна*). В конце 90-х гг. появились также полонезы на темы из ставившихся на петерб. придв. сцене опер "Дидона", "*Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник") Дж. Паузиелло, "*L'Italiana in Londra*" ("Итальянка в Лондоне") Д. Чимарозы, "*La Lanterna di Diogene*" ("Фонарь Диогена") П. А. Гульельми, "Похищенная крестьянка" Ф. Бьянки, "*Adèle et Dorsan*" ("Адель и Дорсан") Н. М. Далейрака. При изд. полонезов К., а также в рукописях им самим нередко указывались фамилии певиц и певцов (напр., П. и С. Мандини, Т. Санорити), исполнявших те арии, на к-рые писались полонезы. Иногда К. обращался к инстр. произв. разных авторов. Неск. полонезов было им написано на темы из инстр. ансамблей И. Плейеля. Практика создания подобных полонезов, распространившаяся в то время в Польше и укоренившаяся благодаря деятельности К. в России, предполагала трансформацию тем. Медленный полонезный темп, 3-дольный метр, характерный ритмический рисунок, особенности

фактуры существенным образом видоизменяли первоначальный облик темы. Но для любителя музыки той эпохи, где широко бытовали жанры вариаций и попури и использовался принцип "пародирования", темы из любимых опер в "полонезном" обрамлении воспринимались вполне естественно.

По нек-рым сведениям, К. писал свои полонезы сначала для фп., а затем уже оркестровал (Проккофьев, 148; Вольман, 170). Естественно полагать, что полонезы 1-го типа в связи с необходимостью срочного выполнения заказа создавались, как правило, для оркестра, а затем наиб. популярные из них переключивались автором для клавесина или фп. и в таком виде издавались в расчете на удовлетворение вкусов любительски музицирующей среды. Ю.В.Келдыш отмечал без дополнительной аргументации факт возможного одноврем. изд. орк. и клавирной версий полонезов (Полонезы..., 146). На наш взгляд, это едва ли вероятно. Партитуры в те времена практически не печатались. Единственное исключение — "Начальное управление Олега" (см. *Нотопечатание*). О том, что клавирные версии полонезов являются именно переложениями, свидетельствуют имеющиеся во мн. из них указания в нотном тексте на предполагаемое звучание тех или иных инструментов оркестра.

В атмосфере светского аристократического музицирования рождались вок. соч. композитора, к-рые в его муз. наследии до начала 19 в. занимали исключительно важное место. Ни один композитор России 18 в. не уделял так мн. внимания этому жанру, и ни один из них не достигал в этой области такого высокого профессионального уровня. Среди его вок. миниатюр — "российская песня", фр. романс, итал. канцона, ария — жанры, определившие специфику вок. продукции рубежа веков (см. *Вокальная камерная музыка*). В некрологе, помещенном в

"Моск. вед." (1831, 21 марта), особо отмечены его песни: "Целое поколение пело и ныне многие поют песни Козловского, сочиненные им на слова Нелединского-Мелецкого".

Бол-во вок. соч. было создано до 1800 и напечатано при жизни автора. Исследователи творчества композитора указывают на след. печ. изд. "российских песен": *"Journal de musique..."* Ванжуры — "Я птичкой быть желаю"; *"Магазин общепользешных знаний и изобретешней..."* (1795, авг. — дек.) — 5 песен; *"Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de guitare par J. B. Hanglaise"* (1796) — 8 песен и 2 фр. романса; *"Карманная книжка для любителей музыки на 1796"* — 4 песни; сб-ки под назв. "Шесть россияских песен для пианофорте, сочинения г. Козловского", изданные Герстенбергом и Дитмаром (1795 — 99). Из всех тетр. этого изд. известны только 1-я и 3-я, по 6 песен в каждой. Всего же их вышло, по предположению Прокофьева, 4 тетр. (153). Вольман на основании новых данных установил публ. еще 2 тетр. — 5-й и 6-й (169). Из них 5-я, изданная Я.Пецем в период 1810 — 16 (экз. в ОН РНБ), включает 6 песен: "Мрак весенней тихой ночи", "Прелестная Лизетта", "Ты изменил? Ты кем пылаю", "Пчелка золотая", "Ты вздохнуло сердце страстно", "Не льщусь твоей взаимной страстью". Помимо перечисленных изд. Левашева нашла еще 3 тетр., вышедшие, по предположению автора, в 1-м десятилетии 19 в. у Пеца с посвящением: "Ее Императорскому Величеству Елизавете Алексеевне". В этих 3 сб-ках, представляющих собой переизд. песен К., ранее опубли. Герстенбергом, напечатаны 6 песен, к-рых нет в более ранних изд., и 2 песни, отсутствующие в рукоп. сб-ках (<Л е в а ш е в а>, 369).

"Россияские песни" К., дошедшие до нас в кол-ве 36, писались на стихи рус. поэтов-современников: Г.Р.Державина, Ю.А.Нелединского-Мелецкого, И.И.Дмитриева. Они представляют собой образцы вполне само-

стоятельного, индивидуального стиля, сформировавшегося под влиянием западно-европейской вок. культуры (см. "Российская песня"). В "русских песнях" К. преломились все популярные вок. жанры того времени: "русские песни" в нар. духе, итал. сицилианы, патетические монологи в духе итал. арий, *насторали* во фр. вкусе.

Не менее значительное место в вок. творчестве К. занимают *romance* — вок. миниатюры на фр. тексты (см. *Романс*), сохранившиеся в основном в рукописях. По списку Левашевой их 36 (376), к к-рым можно было бы добавить еще 3 романса (автограф хранится в КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 277, б-ка Елизаветы Алексеевны): "L'heure avance que je vais mourir", "Je possédois la jeune Aglaure", "Air du troubadour. Puisque l'orgueil pour jamais te dépare".

Из списка Левашевой необходимо исключить романс "J'ai cessé, dis tu, de t'aimer", принадлежащий М. Огинскому и опублик. во 2-й ч. упоминавшегося "Recueil de Compositions...", а вместо него включить романс "Du dieu de la Lumière" на стихи Ж.-П. Флориана, опублик. в "гитарном" журнале И.Б. Генглеза в 1796.

Фр. романс К. представляет собой стилистически чистый тип фр. пасторального романса 2-й пол. 18 в., что свидетельствует о прекрасном владении композитором фр. манерой письма. Фр. романсы К., популярные в придв.-аристократической среде, нередко использовались в качестве условного языка любви (см. *Вокальная камерная музыка*). Особого внимания заслуживает цикл романсов на стихи очень известного в России 90-х гг. фр. писателя Флориана из его "пастушеского" романа "Эстелла". Этот своеобразный "роман в песнях" К. был издан в 1796 — 99 Герстенбергом и Дитмаром с посвящением Елизавете Алексеевне ("Recueil des chansons d'Estelle par M-r Florian, composées pour son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse de toutes les Russies Elisabeth Alexiewna par I. Koslovsky,

amateur. Op. XI", РНБ). Исключительную популярность как "русских песен", так и фр. романсов К. в России подтверждают рукоп. копии сб. "Recueil d'airs..." (РГБ, КИ РИИИ), авторский экз. к-рого, описанный Прокофьевым, утрачен. Герстенберг и Дитмар, популяризаторы вок. творчества К., издавали отдельными вып. фр. романсы, судя по оп. 15 "Trois chansons françaises pour le Clavecin ou Fortepiano composées par Mr. I. Koslovsky amateur". Вок.-камерное наследие К. с тремя итал. канцонами (см. *Вокальная камерная музыка*) в целом исчисляется 72 произв. Все "русские песни", 10 фр. романсов, 2 итал. канцоны опублик. Левашевой.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 47; оп. 7, д. 1833; КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 277, 1308, б-ка Императрицы Елизаветы Алексеевны.

Лит.: <Б у л г а р и н Ф.> Воспоминания Фаддея Булгарина: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного. СПб., 1846. Ч. 1, 2; <Д е р ж а в и н Г.Р.> Соч. Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1864. Т. 1; F é t i s F.J. Biographe universelle des musicistes. 2-e ed. Paris, 1875. Т.5; АДИТ 2; <Г л и н к а С.> Записки С. Глинки. СПб., 1895; Ф и н д е й з е н Н. Русская художественная песня. СПб., 1905; А с а ф ъ е в Б.В. Памятка о Козловском // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927. Т. 1; Прокофьев В. Осип Антонович Козловский и его "русские песни" // Там же; Ф и н д е й з е н 2; Начало русского романса. М., 1936; М А 2; Л и в а н о в а 2; Г р а ч е в П.В. О.А. Козловский // Очерки по истории русской музыки. 1790 — 1825. Л., 1956; В о л ь м а н; Л е в а ш е в а О. Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963; К е л д ы ш; О н ж е. Полонезы Юзефа Козловского // Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; <Л е в а ш е в а О.Е.> // ПРМИ 1; В u r h a r d t S. Polonez-Polonaise: Katalog tematyczny. Krakow, 1980. Т. 2; ИРМ 2, 4; О г а р к о в а Н. Полонезы Козловского как феномен российской музыкальной культуры XVIII века // Публицистика эпохи Просвещения. СПб., 1995. Вып. 1.

КОККИ (Cocchi) Джоакино (1715, Падуа — 1804, Венеция), итал. композитор неаполитанской школы, автор примерно 50 опер и большого кол-ва церковных соч. Длительное время работал в Лондоне, а с 1772 был маэстро венецианской консерватории "Инкурабили". Б. *Галуппи* нравились его комические оперы. В СПб стала известна лишь одна из них — "*La Maestra*" ("Учительница", полное назв. 1-й ред. — "*La Scuola moderna, o La Maestra di buon gusto*", 1747, Неаполь). Эта опера в переработке К. Гольдони с огромным успехом шла в Париже под назв. "*La Scaltra governatrice*" (1753). Неясно, какую ред. показывала в СПб Труппа Дж. Б. *Локателли*, — судя по назв., скорее неаполитанскую.

Лит.: СПб. вед. 1759. 22 окт.; MR; MA 2; EdS; G o v e.

А. Л. Порфирьева

КОЛОКОЛЬНЫЕ ЗВОНЫ. Особое место в смысловой концепции СПб 18 в. занимали К. з. Церковный колокол — один из значительных символов правосл. культуры. В христ. традиции К. з. были связаны с благодатной силой освящения окружающей среды и очищения ее от власти тьмы. Традиционная функция церковных колоколов — расширение пределов храма до границ слышимости их звучания и стягивание под церковный покров всего городского пространства, а также подчинение ритма городской жизни кругу движения богослужебных событий. В петерб. культуре 18 в. традиционная символика К. з. вступает во взаимодействие с новой имперской символикой. Различие величины и звуковой мощи церковных колоколов непосредственно подчинялось иерархии значимости петерб. святынь. "Звуковые пути" колокольного многоголосия СПб выражали связь духовных центров столицы — гл. петерб. соборов, — к-рые помимо своего прежнего назначения приобрели функцию символов новой го-

сударственности: они были связаны с прославлением Императора и имперской силы. Не только литургическое время, связанное с церковным благовестом, но и мирское времяпрепровождение, связанное со светскими увеселениями и свободным музицированием, стали возглашать в 18 в. петерб. колокола. Особую полифоническую экспрессивность звуковой среде новой столицы придавали западно-европейские клоکشпили (наборы настроенных колоколов, приводившихся в движение механическим способом или вручную — с помощью клавиатуры и педалей), помещенные на гл. городских соборах. Они должны были подчеркнуть европейский характер СПб, символизировать силу и могущество имперской власти.

Город вырастает из своего первоначального "зерна" — связи 2 элементов: государственного и церковного, крепости и собора. 14 мая 1703 царем было определено место будущего строительства Петропавловской церкви и церкви Живоначальной Троицы — 2 главнейших правосл. храмов будущего города. Через 2 дня, в праздник Троицы, была заложена Санкт-Петербургская крепость, а в ней "самая первоначальная" деревянная соборная церковь Петра и Павла, к-рая была освящена уже через 5 месяцев. На ее башне зазвучал первый петерб. колокол. В 1706 началось большое каменное строительство крепостных сооружений (Столпянский, 31 — 32). В 1712 в крепости заложили новый каменный собор, а старую деревянную церковь Петра и Павла в 1717 начали разбирать (Т и х о м и р о в, 120; ОР БРАН, ф. 57, д. 31.7.14, л. 37). Строительство крепостных сооружений и каменного *Петропавловского собора* растягивается до начала 30-х гг. В связи с этим "город" (т. е. Петропавловская крепость) и собор в нем оставались символическим центром новой столицы, а реальную функцию "ядра" новой городской общности в первые десятилетия 18 в. выполняла др. церковь.

Самым ранним центром столицы стал Петербургский о-в, названный А. И. Богдановым, первым историком города, "первоначальным от прочих" (Л о г а ч е в, 145). Здесь, на обширной площади рядом с крепостью, находился собор, освященный во имя Св. Троицы. Основание этой церкви было положено 1 окт. 1703, в день празднования Покрова Пресвятой Богородицы. В этот день совершался церковный обряд освящения новой крепости и заложена была церковь Св. Троицы. О существовании этой церкви (возможно, часовни) в первые годы известно мало, и в некоторых источниках основание церкви Св. Троицы даже отнесено к 1710 (А р х а н г е л ь с к и й, 43; Н е м и р о в, 65 — 93). Именно эта церковь приобретает значение гл. общегородского храма начала века. Здесь, на здании Троицкой соборной церкви, находился самый большой и звучный петерб. колокол. Он был захвачен у шведов в Або в 1701. Вес его — 100 пудов (<Б о г д а н о в, Р у б а н>, 213). Звон соборного колокола стал для первых петерб. горожан гл. аудиальным ориентиром.

В первые годы петерб. строительства были освящены также церкви Исаакия Далмацкого, "Николая Чудотворца, что за Татарской", Апостола Матфея и некоторые др. Все они составляли второй уровень громкостной динамики городской среды.

В 30-е гг. петерб. звуковой ландшафт обогащается новыми акцентами, существенно меняющими его структуру. Город рос, с увеличением кол-ва жителей увеличивалось и число петерб. церквей. В конце 20-х в СПб уже действовали 4 соборных, ок. 20 приходских, гарнизонных и госпитальных церквей (РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 32, 96; оп. 12, д. 100). На левом берегу Невы против Петропавловского собора был возведен Зимний дворец, началось строительство домов придв. сановников и стало определяться новое центральное городское ядро. Свообразным "треугольником" рас-

положились осн. духовные центры столицы — Петропавловский собор, *Александро-Невский монастырь* и Сампсониевский собор, определившие пути развития городской застройки.

Новый каменный собор во имя первоверховных апостолов Петра и Павла в Петербургской крепости был освящен 28 июля 1733. В символике его освящения совместились 2 плана — имя св. апостола Петра напоминало об имени Императора. Собор был задуман как самое высокое сооружение города. На его колокольню был помещен огромный колокол весом в 204 пуда, привезенный в 1725 из Москвы.

Постепенно наметилась связь между гл. придв. собором "царствующего Санкт-Петербурга" и др. петерб. святыней — Александро-Невским монастырем. Монастырь был основан в 1713 и освящен во имя Св. Троицы и св. князя-воина Александра Невского. В монастыре было неск. церквей: "небольшая во имя Благовещения Пресвятой Богородицы", стоявшая с 1713 "у святых ворот", "церковь маленькая каменная во имя Лазарева Воскресения" над гробом царевны Наталии Алексеевны, освященная в 1717, 2-этажный каменный храм с верхней церковью, освященной "во имя святого благоверного великого князя Александра Невского" в 1724, и нижней церковью, освященной "во имя Благовещения Пресвятыя Богородицы" в 1725.

Со стороны Невы в Александро-Невском монастыре находились мазанковые ворота с колокольней. На этой колокольне были помещены 2 огромных колокола весом в 200 и 800 пудов, привезенные из Иверского монастыря в 1716 и 1724 (<Б о г д а н о в, Р у б а н>, 213, 214, 456). Как и для колоколов Петропавловского собора, Нева служила природным резонатором звучания колоколов Александро-Невского монастыря и усиливала динамику К. з. В начале века осн. путем, ведущим к монастырю, была Нева. Церемониальный

порядок прибытия в монастырь торжественных процессий включал в себя встречу К. з. яхт и барж, плывущих по Неве. Так, во время церемонии похорон Ф. Прокоповича в 1736 от дома архиепископа на р. Карповке для отпевания в Александро-Невском монастыре по Неве отправились баржи, встречены они были в монастыре благовестом в один колокол, а когда приблизились — звоном во все колокола (РГИА, ф. 796, оп. 17, д. 318).

Третьей ключевой точкой аудиальной городской конструкции, усилившейся с начала 30-х гг., была церковь Сампсония Странноприимца, освященная в 1710 в память Полтавской победы. Празднование годовщины победы под Полтавой (27 июня 1709), совпадавшей с днем памяти св. Сампсония, было в жизни СПб одним из важнейших событий. По мере усиления имперского культа Сампсониевская церковь получила особое значение. С этим обстоятельством связано ее "артикулирование" в качестве доминанты аудиального пространства. Здесь в 1733 вместо обветшавшей деревянной церкви был освящен новый каменный собор, на колокольне к-рого установили мощный колокол весом 400 пудов (<Б о г д а н о в, Р у б а н>, 60).

Звучание колоколов Петропавловского собора, Александро-Невского монастыря и церкви Сампсония Странноприимца создавало первый, наиб. интенсивный уровень звучности колокольного многоголосия города. Второй аудиально-динамический ярус был связан с колоколами церкви апостола Матфея на Петерб. о-ве, собора Андрея Первозванного на Вас. о-ве, церкви Симео-на и Анны на р. Фонтанке, соборной церкви Успения Богородицы у Тучкова моста, церкви Иосифа Древодела на р. Охте — везде были колокола весом ок. 100 пудов (Там же, 456 — 57). Множество колоколов меньшего веса находилось на остальных петерб. церквах. Так, в церкви Воскресения Христова на Вас. о-ве было собрано к нача-

лу 30-х гг. 9 небольших колоколов весом от 21 фунта до 50 пудов 10 фунтов (РГИА, ф. 796, оп. 14, д. 54, л. 2). На церкви Рождества Иоанна Предтечи (Крестовоздвиженской Ямской церкви) находились 4 небольших колокола (Там же).

Начало и продолжительность благовеста всех петерб. колоколов строго регламентировались. Царским указом было определено начинать благовест перед службой по сигналу с крепости — выстрелу 17 пушек — вместе с колоколом гл. Петропавловского собора (Там же, ф. 815, оп. 4, д. 84; ЦГИА СПб, ф. 19, оп. 1, д. 2028). С первым ударом петропавловского колокола весь город насыщался К. з. Динамика и мощь звучания колоколов соответствовали значимости церквей в городской структуре. Звоны ориентировали горожан в иерархии городских святынь, выделяя среди них главенствующие. Осн. направления "звуковых путей" аудиального пространства соответствовали важнейшим смысловым координатам городской среды.

Особый звуковой план городской среды СПб 20 — 30-х гг. составляли "колокольные часы", регулярно отмерявшие светское время, и "колокольная игральная музыка" голл. клошпилей, звучащая с церковных колоколен между богослужениями. Такие колокола были на Троицком соборе, на колокольне в Петропавловской крепости, на Исаакиевской церкви, на церкви Рождества Христова при доме кн. А. Д. Менишкова.

На Троицкой колокольне были помещены часы с курантами, к-рые, по свидетельству А. Богданова, "были взяты с Москвы с Сухаревой башни" (<Б о г д а н о в, Р у б а н>, 458). Один из очевидцев описывает: "Здесь справа, почти в центре этой площади (Троицкой площади. — И.Ч.) стоит Троицкая церковь, построенная преимущественно из дерева и довольно большая, с непримечательной колокольней и курантами, которые каждый час играют; они приводятся в движение вручную"

(Де Ла Мотрэ О. Из "Путешествия..." // Б е с п я т ы х, 214).

Дом Меншикова на Вас. о-ве был в начале 20-х гг. одним из самых примечательных сооружений СПб. Ф.-Х. Вебер пишет, что "около этого дома за маленьким каналом — церковь князя, возведенная из кирпича, с красивой башней, на которой своего рода куранты, однако плохие. В городе Москве князь примерно 22 года тому назад построил дорожную церковь с башней, когда о СПб еще и мысли не было, и приказал изготовить для нее хорошие куранты, которые действуют и теперь" (Вебер Ф.-Х. Из "Преображенной России". Ч. 1 // Б е с п я т ы х, 115).

С начала 20-х гг. на Исаакиевской церкви каждый день после 12 ч. один час играли куранты. По словам Богданова, "на сей церкви на колокольне были преизрядные часы с курантами, такие же как и на Петропавловской колокольне имеются, на которых били час, полчаса, четверти и минуты" (<Б о г д а н о в, Р у б а н>, 296). Он пишет, что "оние часы с Петропавловскими вывезены были из Амстердама, даны 35 000 рублей" (Там же, 297). Эти колокола погибли во время пожара в начале 30-х гг.

Центром колокольного концертирования СПб была соборная колокольня Петропавловской крепости. В самом начале городского строительства в крепости были сооружены клошпили, на к-рых играли вручную. В одном из первых описаний сказано: "Посреди крепости у самого канала стоит маленькая, но красивая русская церковь из дерева, с красивой остроконечной башней в голландском стиле. Наверху в башне висит несколько колоколов, приводимых в движение вручную одним человеком; каждый час они на голландский манер благозвучно звонят, возвещая начало очередного часа. Затем этот человек, за неимением часового механизма, ударами в определенный колокол оповещает, который час" (Точное известие о... крепости и городе

Санкт-Петербург, о крепостце Кроншлот и их окрестностях... // Б е с п я т ы х, 50).

В начале 20-х гг. выстраивается новая колокольня и на нее помещаются голл. колокола с клавиатурой и механическим валом. Из дневника Ф.В. Берхгольца известно, что они "так же велики и хороши, как Амстердамские, и стоили, говорят, 55 000 рублей. На них играют каждое утро от 11-ти до 12-ти часов, кроме того, каждые полчаса и час они играют еще сами собою, приводимые в движение большою железною машиною с медным валом" (115). В книге А.И. Богданова и В.Г. Рубана сообщается, что "на сих часах колоколов часовых, больших и малых 35 колоколов, у всякого колокола по два молотка и по одному языку: молотом играют часовые куранты, а языками играют полуденные куранты произведением рук человеческих. Оные часы привезены из Амстердама, дано 45 000 рублей, а поставлены на колокольню в 1720 году. Там же на сей колокольне, когда в полдни пробьют одиннадцать часов, тогда играют полчаса на трубах и гобоях полковые гарнизонные музыканты; а когда полдвенадцатого часы пробьют, тогда до окончания двенадцатого часа на колокольнях играют ручные куранты" (255).

В конце 30-х — начале 40-х гг. была попытка устроить "колокольную музыку" на вновь выстроенном каменном соборе Симеона и Анны на берегу Фонтанки. Сюда переносятся колокола с церкви Воскресения Христова при доме Меншикова. С 1734 ведутся подготовительные работы, и в 1739 клошпиль устанавливается на колокольне (РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 677). Однако свидетельств о звучании "колокольной музыки" при дв. собора Императрицы не сохранилось.

Имперская идея была ведущей в организации колокольного многоголосия новой столицы. Богослужбные колокола наибольшей величины и мощности звучания помещались на соборах, осененных имп. име-

нем. Здесь же располагалась и западно-европейская "колокольная игральная музыка". Нередко их звучания объединялись в ходе городских церемониалов, выполняя не свойственные им прежде функции. Пример тому — "симфония", прозвучавшая при встрече Императрицы *Анны Иоанновны* после коронации. По приезде из Москвы она направилась к Исаакиевской церкви, где ее встречали военные и духовенство. При виде Императрицы офицеры и солдаты петерб. полков закричали: "Виват, Анна, великая Императрица, виват, виват, виват!" Когда же она стала входить в церковь, то одновременно зазвучали колокола церковные, заиграли ручные куранты в крепости и стали палить пушки (Архангельский, 175).

Новый этап развития звукового ландшафта СПб наступает в 50-е гг. В рукописи Богданова "Описание Санкт-Петербурга", законченной в 1751, упоминается 12 правосл. соборов, 40 слободских и полковых церквей, 19 церквей "учрежденческих", 11 церквей дворцовых, придв. и домовых, 19 правосл. подворий со своими церквями и 3 монастыря со своими церквями (Логачев, 143). Это далеко не полный список правосл. церквей, действовавших в это время в городе. Активный рост города на протяжении 2-й пол. века сопровождался и строительством новых церквей. К концу 18 в. в СПб было уже ок. 100 церквей (РГИА, ф. 834, оп. 4, д. 752, л. 97 об. — 98). Расширение городского пространства влекло за собой и увеличение мощности петерб. К. з. С 50-х гг. "нижний" уровень динамики колокольной звучности связывался уже с 200-пудовыми колоколами. Так, в 1753 специально отливаются и добавляются к старым колоколам церкви Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы новый колокол, весом 200 пудов (РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 677, л. 33). К 1758 до 200 пудов увеличивается вес колоколов Крестовоздвиженской Ямской церкви (Историко-статистические сведения..., 7, 157). В церкви Воскресения

Христовая на Волковом кладбище, освященной в 1756, к началу 70-х появляется 9 колоколов, из к-рых самый большой — 271 пуд.

Композиция первоначального городского центра — Петропавловской крепости и собора Петра и Павла — еще на раннем этапе развития города получила свое отражение на противоположной, левой стороне реки, где были основаны верфь-крепость Адмиралтейство и церковь при ней. Освящение ее, так же как и собора апостолов Петра и Павла, было связано с имп. именем. Церковь была освящена 30 мая 1710 во имя св. Исаакия Далмацкого, день памяти к-рого совпадал с днем рождения Императора. Этот храм на протяжении 1-й пол. века постоянно перестраивался, сохраняя за собой символическую значимость. Реальным центром городской и придв. богослужбной деятельности с начала 40-х гг. стала церковь Рождества Пресвятой Богородицы на Невской перспективе. Гл. ритуальный городской комплекс начала века, состоящий из 2 элементов — соборов Петропавловского и Св. Троицы, во 2-й пол. века дублируется парой в Адмиралтейской части: церквями Исаакиевской и Рождества Пресвятой Богородицы.

Церковь Рождества Богородицы (Казанская церковь) освящается в 1737 на важнейшем городском пути, Невской перспективе, и становится новой узловой точкой городской композиции. На Казанской церкви были помещены 4 колокола (они сохранились потом и в звоннице Казанского собора). Самый старый из них был отлит еще для церкви Рождества Богородицы в 1734 "тщанием тоя церкви священника Тимофея с приходскими людьми" (Историко-статистические сведения..., 1, 147 — 48, 192). В 1762 для Казанской церкви отливаются колокола весом 129 пудов 25 фунтов и 61 пуд 18 фунтов, а в 1794 — колокол весом 264 пуда 13 фунтов. Колокола украшались имп. вензелями и надписями, перечисляющими имена Императрицы, цесаревича

и его супруги со всеми имп. титулами (Там же).

Звуковая композиция городской среды СПб во 2-й пол. века становится более сложной. Петропавловский собор по-прежнему воспринимается в качестве центральной точки городского пространства, однако уровень звучности его колоколов уже не соответствует такой роли.

В марте 1766 ключари и священники Петропавловского собора обращаются в Канцелярию от Строений с "доношением": "Прошлого 1756 апреля месяца 30 дня во время случившагося в Санкт-Петербургской крепости имевшагося Петеропавловскаго собора колокольни пожара от огня как часовые так и те, в которые производился к священнослужению церковному звон, колокола все до единаго растопилися; и хотя после вылиты были от Канцелярии от Строений в означенный собор три колокола, но из тех большой разбился, и звон теперь производится в другия меньшия, каковых звук слышится весьма в недалеком от крепости разстоянии. А понеже Петропавловскаго собора церковь в Санкт-Петербурге имеетя первенствующая, и блавест таго слушать должны все протчия здесь имеющияся церкви, таго ради Канцелярию от Строений всепокорно просим, дабы повелено было помянутой разбитый колокол большой с прибавлением к тому меди, сколько Канцелярия от Строений благоразсудит, неукоснительно перелить, и для лучшаго звону несколько колоколов приумножить, и на сие доношение благоразсудительную учинить резолюцию" (РГИА, ф. 816, оп. 1, д. 39, л. 1).

Однако к началу 90-х гг. недостаток петропавловских звонов по-прежнему не был восполнен. В 1789 в соборе 5 колоколов: большой — 107 пудов 10 фунтов, будничный — 70 пудов 12 фунтов, 3 без подписания веса, "а по примеру" петропавловских церковников один в 15 пудов, др. в 10, 3-й в 2 пуда, 2 последних разбиты, а "твердых"

осталось только 3 (ЦГИА СПб, ф. 19, оп. 1, д. 14342, л. 39; РГИА, ф. 796, оп. 70, д. 193, л. 1).

Митрополит петерб. Гавриил обращается с "доношением" в Синод: "...по знатности сего в резиденции в крепости состоящего кафедрального и Петропавловского собора нужно умножить колокольный для граду звон". В Переяславском архиерейском доме Суздальской епархии, обращенном в городской собор, находятся 15 колоколов разл. веса, а, как пишут церковники, "такое количество при соборе уездного города есть не нужное, для того из них к помянутому петербургскому собору во уважение того, что оной состоит в столичном городе, а колоколами оскудел", отправляются зимним путем 7 колоколов (РГИА, ф. 796, оп. 70, д. 193, л. 7 об.). 14 января 1789 в Санкт-Петербург из Переяславского архиерейского дома отправлены колокола: 219 пудов, 61 пуд 27 фунтов, 25 пудов, 6 пудов 20 фунтов, 2 пуда 30 фунтов, 1 пуд 6 фунтов, 29 фунтов (ЦГИА СПб, ф. 19, оп. 1, д. 14342, л. 28 об.; РГИА, ф. 796, оп. 70, д. 193, л. 21, 23).

К началу 19 в. звон Петропавловского собора состоит из 12 колоколов, ансамбль их организован из 3 групп по 4 колокола: "Для праздников большой колокол весу в нем 219 пудов, для полиелеев 107 пудов 10 фунтов, два повседневных — 70 пудов 20 фунтов и 61 пуд 20 фунтов. Средних колоколов четыре. В первом весу 25 пудов, во втором 20 пудов, в третьем 10 пудов, в четвертом 6 пудов 20 фунтов. «Зазвончиков» 4. В первом весу 2 пуда 30 фунтов, во втором два пуда, в третьем один пуд 6 фунтов, в четвертом 29 фунтов" (РГИА, ф. 816, оп. 1, д. 73, л. 22). Однако, несмотря на старания церковников, блавест сего "знатного" собора уже не являлся самым мощным в разросшемся СПб посл. десятилетия 18 в.

На Сенной пл., при въезде в город, выстроена прекрасная церковь Успения Божь-

ей Матери, или, как ее называли, Спас на Сенной. На ней — великолепная звонница с 15 колоколами. Самый большой — 542 пуда 18 фунтов — вылит в Москве в 1780, на заводе Ясона Струговщика, с надписью: "Ассессора Саввы Яковлева к церкви Успения Пресвятой Богородицы на Сенной". На нем изображен праздник Успения. Др. колокол — богородичный, вес его 274 пуда 26 фунтов, лит в 1780. Полиелейный колокол — 140 пудов, повседневный — 78 пудов 32 фунта. Самый древний, 52 пуда 25 фунтов, вылит в 1762 ко дню возвращения *Екатерины II* из Москвы после коронации. Остальные 10: самый большой 24 пуда, самый маленький 15 фунтов (Историко-статистические сведения..., 10, 16 — 17).

На церкви Успения Богородицы у Тучкова моста тоже мощные звоны. На ней установлено 7 колоколов: 1) большой в 308 пудов 14 фунтов, вылитый, как следует из надписи, сделанной на нем, "тщанием протоппа Иакова Борисова с братией в 1779"; 2) полиелейный, отлитый при том же протоппе; 3) вседневный; 4) малые колокола: один весом 2 пуда 10 фунтов, др. 2 пуда, 3-й 1 пуд 20 фунтов, 4-й 1 пуд 7 фунтов (Историко-статистические сведения..., 5, 21 — 22).

Самые великолепные колокола на Морском Никольском соборе, освященном в 60-х гг. Ансамбль его соборных звонов был собран к концу века в таком сочетании: 1) большой колокол весом 511 пудов 14 фунтов; 2) полиелейный колокол весом 282 пуда 12 фунтов, вылит в 1675, изображено распятие; 3) ежеднев. колокол весом 174 пуда с надписью: "Лит сей колокол в Москве московским мастером Константином Михайловичем Слизовым"; 4) колокол весом 115 пудов 38 фунтов, к-рый в 18 в. называли "пожарным"; 5) колокол весом 64 пуда 15 фунтов, вылитый в 1758 тем же мастером Слизовым. Кроме того, еще 8 колоколов малых: 38 пудов 30 фунтов, 20 пудов 20 фунтов, 12 пудов 12 фунтов, 6 пудов

10 фунтов, 4 пуда 9 фунтов, 2 пуда 24 фунта, 1 пуд 20 фунтов и 1 пуд (Историко-статистические сведения..., 1, 190 — 92).

Западно-европейский пласт колокольного многоголосия СПб во 2-й пол. века становится менее значительным. В 40 — 50-х гг. продолжал действовать только клошпиль Петропавловского собора. Однако и он в 1756 погибает во время пожара собора. Обновленный храм освящается после пожара в 1757, и тогда же предпринимается попытка восстановления часов и клошпилей. По контракту, заключенному в 1757 с голл. мастером Б. Оорткрассом, к-рый был знаменит часами, изготовленными для курфюрста в Кельне, выполняются клошпиль и часы. Они имели 37 клавиров для рук и от 20 до 23 для ног, колоколов было 38, вес их — 23 506 фунтов, молотков на колоколах — 101, вес молотков с языками ок. 2451 фунта. Колокола должны были быть вылиты на фабрике голл. мастера Дерка.

Однако, несмотря на то что голл. мастер выполнил все свои обязательства и привез в СПб отличные колокола, рус. сторона условия контракта не выполнила. Денег ему не выплатили. В 1765, после длительных мытарств и смерти голл. мастера Оорткрасса, разорившегося в СПб, часы устанавливаются на колокольне. Под наблюдением нового мастера, И.Э. Ридигера, часы начинают функционировать. В 80-х гг. часами заведует И.Г. Страссер. В книге Богданова и Рубана так описывается бой городских часов: "1) полчетверти часа ударяют в несколько колоколов не много 2) четверть часа бьют в несколько колоколов небольшой курант 3) полчаса играют во многие колокола не большой курант в половину тона 4) часовой курант играют во все колокола во весь тон через несколько минут продолжают ход свой 5) в небольшой колокол бьют полчаса 6) а по окончании часа ударяют в большой колокол 7) в полдня с половины 12 часа играют до первого часа

ручные: разные концерты, также во время какова торжества играют торжественные стихи" (457 — 58).

Арх.: ОР БРАН, ф. 57, д. 31.7.14, л. 37; РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 677, л. 33; ф. 796, оп. 6, д. 32, 96; оп. 12, д. 100; оп. 14, д. 54, л. 2; оп. 17, д. 3188; оп. 70, д. 193, л. 1, 7 об., 21, 23; ф. 815, оп. 4, д. 84; ф. 816, оп. 1, д. 39, л. 1; ф. 834, оп. 4, д. 752, л. 97 об. — 98; ЦГИА СПб, ф. 19, оп. 1, д. 2028; д. 14342, л. 28 об., 39.

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; Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1869. Т. 1; 1876. Т. 5; 1883. Т. 7; 1885. Т. 10; Архангельский М. История православной церкви в пределах нынешней Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1871; Немиров Г.А. Троицкий собор, что на Петербургской стороне, в 1703 — 1903 годах: Историческая справка. СПб., 1905; Тихомиров Н.А. Путеводитель по церквам Санкт-Петербурга и ближайших окрестностей. СПб., 1906; Столпянский П.Н. Как возник, основался и рос Санкт-Петербург. Пг., 1918; Логачев К.И. Храмы, монастыри, подворья и кладбища в Санкт-Петербурге первой половины 18 в. ... // Из истории православия к северу и западу от Великого Новгорода. Л., 1989; Беспятых Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л., 1991; Чудинова И.А. Сакральное и мирское в церковно-музыкальной культуре Петербурга 18 в. // Россия и Запад. СПб., 1993; Чудинова

И.А. Чудинова

КОЛОННА (Colonna) Тереза, по прозвищу Венецианочка (la Venezianella) (1734, Венеция — ?), итал. певица (сопрано) и балерина. Начала свою артистическую деятельность как танцовщица в Венеции в 1746, завоевав широкую известность в Италии и за ее пределами. В сер. 50-х гг. перешла на амплу оперной певицы, выступала в Вене (Немецкий театр), Венеции, Праге. В СПб в 1764 — 70, 1778 — ?. Была ангажирована

в *Итальянскую придворную оперную труппу* вместо оставившей в это время службу И.Дуранти. 24 окт. дебютировала на имп. сцене, исполнив партию Розамунды в опере В.Манфредини "*Carlo Magno*" ("Карл Великий", 2-я ред.). Согласно записи в КФЖ, К. "с превосходным искусством представляла первую ролю и приятным своим гласом не токмо Ея Императорского Величества получила апробацию, но и всех слушателей привела в восхищение" (КФЖ, 1764, 24 окт.).

С этого момента и до конца 60-х гг. певица оставалась примадонной итал. оперы. Ее выступления сопровождались неизменным успехом. В.Манфредини, Б.Галуппи и Т.Траэтта, последовательно сменявшие друг друга в качестве придв. капельмейстеров, поручали ей ведущие партии. Жанровый диапазон К. был очень широк: ей удавались и серьезные, и буффонные характеры.

В мае 1770 К. покинула Россию. Однако спустя 8 лет она вновь появилась в СПб. 26 янв. 1778 певица выступила в роли Дейдамии в опере Дж.Паузиелло "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе").

Ее возвращение к своей первой профессии, особенно учитывая возраст (46 лет!), представляется крайне странным. Однако, по утверждению Р.-А. Моозера, ссылающегося на *либретто* спектакля, в 1780 К. танцевала в Петровском театре (Москва) в балете "Школа удовольствий" ("*L'Ecole enchancée*"). Дальнейшая ее судьба неизвестна.

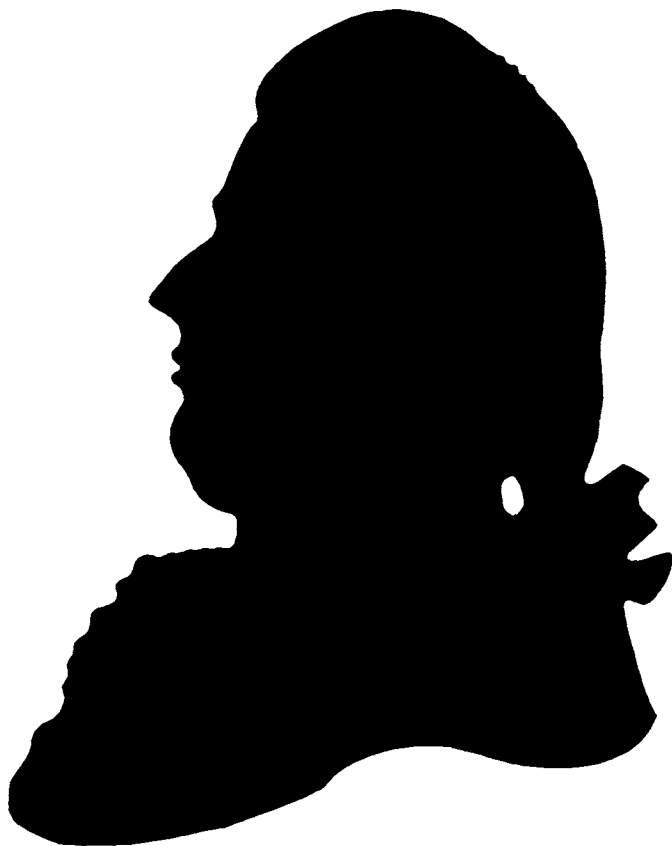
Роли: Розамунда — "*Carlo Magno*" ("Карл Великий"), 1764; Венера — "*Le Rivali*" ("Соперницы"), драм. кантата, 1765, оба соч. В. Манфредини; Добродетель — "*La Virtù liberata*" ("Освобожденная добродетель"), кантата, 1765; Венера — "*La Pace fra la Virtù e la Bellezza*" ("Союз добродетели и красоты"), кантата, 1766; Дидона — "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона"), 1766; Элиса — "*Il Re pastore*" ("Царь-пастух"), 1766; Ифигения — "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде"),

С. А. КОЛЫЧЕВ
Неизв. художник.



М. КОЛЬТЕЛЛИНИ

Силуэт неизв. художника



1768, все соч. Б. Галуппи; Аристея — *"L'Olimpiade"* ("Олимпиада"), 1769; Констанца — *"L'Isola disabitata"* ("Необитаемый остров"), 1769, обе Т. Траэтты; Дейдамия — *"Achille in Sciro"* ("Ахилл на Скиросе") Дж. Паизиелло, 1778.

Лит.: КФЖ; Штелин; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете; МА 2, 45 — 47; ИРМ 2.

Е. С. Ходорковская

КОЛУМБУС Петр (ок. 1740, ? — после 1799, ?), танцовщик итал. происх. Отец его "выписан был из Генуэзской республики" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56397, л. 1) *Петром I* и служил штаб-офицером, затем управителем Дворцовой волости. После смерти отца сын был определен в 1750 к театру, где принимал участие в спектаклях Ф. Кальцеваро. В придв. балетную труппу К. был зачислен 19 нояб. 1759 фигурантом с жалованьем 400 р. в год при казенной квартире с 5 саженьями дров. Оклад увеличивался в 1787 до 500 р. и в 1796 до 550 р. в год "за рачительное исправление должности" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3, л. 176). Участвовал в балетах "Амур и Психея" ("Amour et Pêche"), "Печаль" (1793) Ш. Ле Пика, "Мельник" (1789); в балетах Г. Анджолини при операх Б. Галуппи *"Ifigenia in Tauride"* ("Ифигения в Тавриде", 1768), Т. Траэтты *"Antigono"* ("Антигон", балет "Прибежище Купидона" на музыку Г.Ф. Рауфаха, 1770), в балетах Дж. Канциани при опере Дж. Паизиелло *"Alcide al bivio"* ("Алкид на распутье", 1780) и др. 18 окт. 1798 был уволен по собственному прошению с пенсией 670 р. в год. Жалованье выплачивалось еще 2 с пол. месяца за разовые участия в спектаклях.

Мария К., Колумбусова (? — ?), сестра или жена Петра, танцовщица. Была принята в придв. балетную труппу 19 нояб. 1763 фигуранткой с жалованьем 250 р. в год при казенной квартире с дровами. Известно, что участвовала в балетах Дж. Канци-

ани при опере *"Castore e Polluce"* ("Кастор и Поллукс", 1786), музыка Дж. Сарти.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56397, л. 1; РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3, л. 176.

Лит.: АДИТ 2, 59 — 60, 169, 311 — 12, 382, 3, 83; Штелин, 168.

Г.Н. Добровольская

КОЛЫЧЕВ Степан Алексеевич (15 июля 1746, ? — 14 мая 1805, ?), дипломат, камергер, вице-канцлер, действительный тайный советник. В СПб бывал редко вследствие интенсивной дипломатической деятельности за границей. Муз-т-любитель, имевший "необыкновенный талант к скрипке" (Головкин, 285). Муз. дарование сблизило его с посл. из фаворитов *Екатерины II* кн. П. А. Зубовым, с к-рым К. играл в любительском квартете (СПБ, 90-е гг.) и к-рый способствовал придв. его карьере. Обычно его путают с Ф. В. Колычевым, моск. меценатом и владельцем рогового оркестра (Ливанова, 311, 338).

Лит.: Башилов А.А. Воспоминания // Заря. 1871. № 12. С. 192 — 223; Росточин Ф.В. Вести из России в Англию: письма гр. Ф.В. Ростопчина к гр. С.Р. Воронцову // РА. 1876. № 1. С. 393 — 415; Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1891. Ч. 1; Головкин Ф. Двор и царствование императора Павла I. М., 1913; Ливанова 2.

М.В. Вознесенский

КОЛЬТЕЛЛИНИ (Coltellini) Марко (1719, Ливорно — 1777, СПб), итал. поэт и либреттист. Оставив монашеский сан, стал литератором; в 1762 купил типографию в Ливорно, где начал печатать просветительскую литературу, там в 1764 была впервые опубликована знаменитая кн. Ч. Беккари *"De delitti e delle pene"*. В 1764 П. Метастазियो уступает К. должность венского придв. поэта, на его *либретто* писали оперы К.В. Глюк, Т. Траэтта, А. Сальери. В 1772 по рекомендации Траэтты К. был приглашен на придв. российскую службу.

В СПБ, где уже было известно либр. К. *"Ifigenia in Tauride"* ("Ифигения в Тавриде", 1763, Вена), положенное на музыку Б. *Галуппи* в 1768, поэт создал след. произв.: *"Antigone"* ("Антигона", 1772, СПБ, музыка Тразтты, рус. перевод И. А. Дмитриевского), *"Amore e Psiche"* ("Амур и Психея", 1773, СПБ, музыка Тразтты), *"Lucinda ed Armidoro"* ("Лючинда и Армидор", 1777, СПБ, музыка Дж. Паузиелло). Кроме того, в апр. 1774 *Итальянская придворная оперная труппа* представила оперу Сальери *"Armida"* ("Армида", 1771, Вена), написанную на либр. К. (издано в 1774, СПБ, пер. Дмитриевского). На это же либр. была позднее написана опера Дж. *Сарти* (1780, СПБ). Живя в СПБ, К. продолжал писать либр. для композиторов, работавших в разных городах Европы, — Й. *Гайдна*, Ф. В. *Руста*, П. *Анфосси*.

Из-за своей сатирической природы К., как раньше в Вене, так и в СПБ, имел столкновения с двором, начиная со скульптора Э.-М. Фальконе и кончая самой Императрицей. Предположение, что его отравили по приказу *Екатерины II*, не подтверждается фактическими данными. Либр. К. являются важным этапом в развитии муз. драматургии. Учитывая примеры П. *Метастазио* и Р. *Кальцабиджи*, К. стремился к классической простоте и экспрессивному единству музыки и поэзии в русле совр. ему реформы драмы. Свою концепцию муз. поэзии К. изложил в письме Фридриху Великому.

Лит.: В о n a v e n t u r a А. Musicisti Livornesi. Livorno, 1930. P. 37; МА 2, 144 — 147; СКРК, № 3048 — 55; СККИЯ, № 659 — 670; Loreto Tozzi А.М. Coltellini Marco // Dizionario Biografico degli italiani. Roma, 1982. T. 27. P. 489 — 92.

Ст. Гардзонио

КОМАСКИНО — см. *Арнабольди К.*

КОМИТЕТ ДЛЯ УПРАВЛЕНИЯ ЗРЕЛИЩАМИ И МУЗЫКОЙ — см. *Управление театром и музыкой.*

КОМПАНОУЧЧИ (Companucci) Джузеппе (? — 26 марта 1782, СПБ), итал. певец, кастрат (сопрано). Дебютировал в 1765 в Мюнхене, затем пел в Неаполе, Венеции и Луке. В 1777 с успехом выступал в *концертах* в Варшаве. Очевидно, слухи об этом достигли СПБ, т. к. в том же году К. был приглашен в *Итальянскую придворную оперную труппу*. По контракту, срок к-рого отсчитывался с 30 июня, когда певец приехал в Ригу, ему полагалось 3600 р. годового оклада (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 29 — 31).

Круг обязанностей К. был стандартным — петь во всех операх соответствующие его амплу партии и выступать в придв. концертах.

Петерб. период творчества певца пришелся на годы капельмейстерства Дж. *Паузиелло*, часто поручавшего ему роли primo uoto в *операх-сериа*. Очевидно, и театральная администрация, и композитор были довольны артистом, т. к. в 1782 его жалованье увеличили до 4000 р. (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144).

Ум. К. в расцвете своей карьеры в результате несчастного случая. Как писал кн. А. Б. Куракину за границу его бывший губернёр Пикар, причиной смерти певца явились "химические опыты, которыми он в последние месяцы ревностно занимался. Так как он не имел достаточной предосторожности, чтобы надеть на себя маску, то ртутные пары обдали его голову и задушили его" (<П и к а р>, 54).

Роли: Юпитер — *"La Sorpresa delli dei"* ("Сюрприз богов"), 1777; Армидор — *"Lucinda ed Armidoro"* ("Лючинда и Армидор"), 1777; Псаметис — *"Nitteti"* ("Ниттети"), 1777, 1780; Улисс — *"Achille in Sciro"* ("Ахилл на Скиросе"), 1778; Альясид — *"Demetrio"* ("Деметрио"), 1779; Алкид — *"Alcide al bivio"* ("Алкид на распутье"), 1780, все 6 Дж. *Паузиелло*.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322; РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37.

Лит.: <П и к а р >. С.-Петербург в 1782 году. Письма Пикара к князю А.Б. Куракину // РС. 1878. № 22.

Е.С. Ходорковская

КОМПАССИ (Compassi) Пьетро-Константино (? — ?), тенор. В опубл. в 1750 в СПб *либретто* Дж.Бонекки "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт") К. именуется "флорентинцем" (Р.-А. Моозер называет местом его рождения Тоскану). С 1747 выступал в Венеции. В СПб — в 1750 — 62, 1763 — 1765. В 1750 в качестве буффа был приглашен в *Итальянскую придворную оперную труппу*. В 1757 его оклад составлял 1500 р. Благодаря многогранной одаренности К. проявил себя в неск. амплуа: как комедийный актер выступал в *интермедиях* [его российский дебют в "*La Preziosa ridicola*" ("Смешной жеманнице") Дж.М.Орландини состоялся 1 июля 1750 в Петергофе, где он играл вместе со своей постоянной партнершей Н.Гарани], осуществлял постановку муз. спектаклей (см. "Указ о пошиве итальянским актерам костюмов для показа интермедии, поставленной буффо Компасси". — РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 87, л. 21), обладая "приятным тенором", пел в *операх-сериа*, "особенно когда капельмейстеру нужно было создать в ариях контраст силе обоних кастратов" (Ш т е л и н, 92), участвовал в *концертах* при дворе. К. был наделен незаурядным комическим даром. Благодаря этому он снискал особое расположение *Елизаветы Петровны*, что обеспечило ему определенный общественный статус. Так, в 1761 Ф.-Г.Лафермьер писал: "Ее <Императрицу> успешно развлекает и забавляет один тенор из ее хора, буффон и мимик, по имени Копани (sic! — Е.Х.). Он имеет свободный к ней доступ и даже допускается к ее столу во время маленьких, интимных ужинов, что дает ему известного рода положение. Граф Эстергази с ним виделся и приглашал его к себе обедать. Личность эта забавна, вовсе не глупа и была ему не бесполезна" (РС 23, 189).

Драм. коллизии, сопровождавшие борьбу за российский престол в начале 1760-х гг., сказались на судьбе актера самым непосредственным образом. Как любимец Елизаветы Петровны, он был сразу же после ее смерти уволен со службы *Петром III* (указ 27 дек. 1761. — РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 7 и об.) и покинул СПб. Однако, вопреки мнению историков (В.Н. Всеволодского-Гернгросса, Р.-А. Моозера), связь К. с Россией на этом не прервалась. В авг. 1762, спустя 2 месяца после свержения Петра III, *Екатерина II* повелела "выписать из Польши прежде находящегося при российском дворе итальянца буфа Компассия на тех же кондициях, на коих он прежде при том высочайшем дворе был" (Там же, д. 110, л. 84). В док-тах этого времени К. фигурирует либо под именем Пьетро (Там же, л. 113 и об.), а не Константино, как в источниках 50-х гг., либо как "старый буф" (Там же, л. 84 об.); эта синонимия доказывает ошибочность утверждения Моозера (МА 2, 47), считавшего Пьетро и Константино разными лицами. Приняв приглашение, К. объявил, что "по причине слабости здоровья" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 113 об.) сможет отправиться в Россию лишь весной след. года. Он прибыл в СПб вместе со своим братом Фердинандом К. и его женой Вальпургой К. в июле 1763. 28 авг. с ним был заключен контракт на 5 лет; все трое были определены в "*Итальянскую кампанию*", причем К.-старшему был назначен годовой оклад в 2000 р. (Там же, л. 84 об.). Однако уже в 1765, до истечения срока контракта, семейство покинуло Россию (указ об увольнении их по собственному желанию от службы 18 февр. 1765. — Там же, д. 112, л. 15). Впоследствии К. непродолжительное время выступал в Вене.

Ролы: (?) — "*La Preziosa ridicola*" ("Смешная жеманница") Дж.М.Орландини, 1750; Диомид — "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт"), 1750; Аттик — "*Eudossa incoronata*" ("Евдоксия венчанная"), 1751; Отнасар —

"*La Corona d'Alessandro Magno*" ("Корона Александра Великого"), между 1750 и 1752; Тимаген — "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии"), 1755, все 4 Ф. *Арайи*; Косроэ — "*Siroe*" ("Сироз") Г.Ф. *Паупаха*, 1760.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 87, л. 21; д. 97, л. 7 и об.; д. 110, л. 84 и об., 113 и об.; д. 112, л. 15.

Лит.: Русский двор в 1761 году. Перевод с французской рукописи Лаферьера... // РС. 1878. № 23. С. 187 — 93; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете; Штелин, 92; МА 1, 2.

Е.С. Ходорковская

КОНДРАТОВИЧ Кирьяк Андреевич (1703, ? — ок. 1790, ?), писатель и переводчик, гуслист. Сын сотника слободского Ахтырского полка (Слободская Украина). Учился в Киевской духовной академии, где приобрел хорошее знание польск. и лат. яз., а также вкус к схоластической философии и, возможно, основы музыкального образования. В 1728 по рекомендации своего дяди епископа Г. Бужинского получил место преподавателя латыни в Духовной семинарии в Рязани. В 1733 делал переводы для Ф. *Прокоповича*, затем учительствовал в Екатеринбурге, где по указанию губернатора, известного историка В.Н. Татищева, также занимался переводами польск. и лат. источников по истории России. В 1735 — 39 исправлял должность, по его словам, "придворного философа". Последнее, вероятно, было попыткой скрыть его подлинное положение при дворе *Анны Иоанновны*, к-рое, как свидетельствует Татищев, мало отличалось от положения шута. В дворцовый штат К. входил на самом деле в качестве исполнителя на столовых гусях и был первым муз-том этой специальности, взятым на имп. службу. Покинув на нек-рое время столицу, он вернулся уже после воцарения *Елизаветы Петровны*, работал как переводчик при *Академии Наук*. Он занимался также лит. и

лексикографической деятельностью: составленный им "Лексикон" позже лег в основу разработки "Словаря Академии российской", нек-рое время К. был помощником М.В. *Ломоносова* в составлении "Российского лексикона".

Лит.: РБС: Кнорр — Которосль; Фидейзен.

Л.М. Бутыр

КОННОГВАРДЕЙСКИЙ ПОЛК. Сформирован по указу Императрицы *Анны Иоанновны* (1-е назв. — Конная гвардия). К.-г. п. был призван стать образцом для всех конных полков империи и быть личной охраной Императрицы. Расквартирован в СПб с 1733 в б. казармах Кирасирского Минихова полка (близ Смольного двора, на левом берегу Невы). Строительство полковой слободы началось при *Елизавете Петровне*.

В соответствии с традициями конных полков того времени его штаты включали трубачей и "литаврщика" ("гобоисты", составляющие дух. оркестр, как таковой, отсутствовали). При формировании К.-г. п. большое внимание было уделено приобретению необходимых инструментов и поискам муз-тов. В Вене были наняты 1 литаврщик и 4 трубача. Каждому из них было "положено жалование" по 250 р. в год, а в обязанности вменялось и обучение учеников для Конной гвардии (впоследствии один из этих трубачей-иностранцев изъявил желание участвовать в рус.-тур. войне 1737 вместе с 5-ю рус. трубачами). В Берлине были также заказаны 5 пар серебряных литавр. Одна из них, стоимостью в 1352 р. и весившая 2 пуда, была оставлена в К.-г. п., а остальные распределены по др. полкам. Одноврем. с этим из Германии были выписаны 20 серебряных труб, использовавшихся до 1738.

Интересна судьба пары серебряных литавр, попавших в К.-г. п. от "генерального эскадрона" А.Д. *Меншикова*, вошедшего в

его состав. Эти литавры были отбиты в день Полтавской битвы у швед. войск. На них сверкала выгравированная по-латыни (но с грамматическими ошибками) надпись: "За славную победу великого короля шведского Карла XII над поляками, саксонцами, татарами, валахами и другими чужеземными народами под Ключевым, в Польше, в 1702 г." (Штейнгель, 197). Эти литавры долгое время хранились в К.-г. п. как одна из знаменательных исторических реликвий.

В обязанности К.-г. п. входило несение караульной службы при Императоре. Руководил "музыкальным оформлением" караулов штаб-трубач, у которого, подобно капельмейстеру, имелась камышовая трость. Караульная служба начиналась ежеднев. в 8 ч. утра, когда караульный трубач играл в полковой слободе (близ Смольного двора) "сбор", собиравший всех, кто участвовал в карауле. В каждом конном карауле при дворце всегда имелся 1 трубач. Вообще же в дворцовый караул назначались 2 трубача. В 1-й трети 18 в. трубачи были на вороных и, как правило, низкорослых лошадях. Но с 1737, когда Императрица Анна Иоанновна подарила полку 20 серых лошадей, трубачи в дворцовом карауле уже несли службу на серых лошадях. При смене караула трубач играл "сбор". В его обязанности входило и исполнение сигналов, связанных с обслуживанием лошадей: в 7 ч. утра и в 6 ч. вечера — сигнал на водопой, а также 3 ежеднев. сигнала на кормление лошадей. Во время больших маневров, происходивших в царствование *Павла I* в Гатчине, ежеднев. назначались полевые конные караулы, в состав к-рых входило по 2 трубача.

Как можно судить по сохранившимся материалам, литавры использовались только в особо торжественных случаях, прежде всего когда Конная гвардия участвовала в церемониях: в шествиях, посв. вступлению на престол, бракосочетанию и дням рождения членов царской семьи, в приемах иностранных послов и специальных церемо-

ниальных маршах по поводу заключения каких-л. важных междунар. договоров и т. д. Литавщик всегда был на лошади, и его окружал специальный конвой (напр., он мог состоять из 1 капрала и 8 рейтар). Нередко литавщика сопровождали и трубачи. В дни больших праздников литавщик нес караульную службу во дворце вместе с трубачами.

Со времен царствования *Петра III* при К.-г. п. существовала школа для детей нижних чинов. Начиная с 1763 в ней обучали не только грамоте, но и разл. ремеслам, причем ученики получали жалованье. Вряд ли там преподавали игру на трубе. Но, судя по имеющимся сведениям, в 1763 там занималось 16 чел. "для приготовления в певчие полковой церкви" (Штейнгель, 266). Четверо из этих "прилежнейших" учеников получали по 12 р. в год, а 12 "прилежнейших" — по 6 р. Кроме того, каждому из них полагалось "по три четверти муки".

Лит.: Аненков И.В. История лейб-гвардии Конного полка. СПб., 1849. Ч. 1.; Штейнгель В.И. Императорская российская гвардия. 1700 — 1878. СПб., 1878; Штакельберг КК Полтора века конной гвардии. СПб., 1881.

Е.В. Герцман

КОНТИ (Conti) Франческо Бартоломео (20 янв. 1682, Флоренция — 20 июля 1732, Вена), итал. теорбист-виртуоз и композитор. С начала 18 в. поступил на службу к Габсбургам и, после смерти О.Клемента в 1708, стал 1-м придв. теорбистом, а с 1713 по предложению И.Й.Фукса — и вице-капельмейстером. К. был одним из наиб. прославленных теорбистов своего времени. О том, что его очень ценили как композитора, говорит тот факт, что с 1714 по 1725 он писал для постановки при дворе все карнавальные оперы, к-рые были гл. ежегод. событием муз. жизни Вены. Его влияние в Германии было огромным, Р.Кайзер, Г.Ф.Телеман и И.Маттезон переводили

тексты его опер на нем. яз. и писали на них пародии. Стилистически музыка К. предвосхищает И.А.Хассе и Н. Йоммелли, ей свойственна выразительная вокализация, разнообразие инстр. красок и фактуры, блестящая полифония ансамблей. Комическая опера К. "*L'Ammalato immaginario*" ("Мнимый больной", 1713, Вена) исполнялась в СПб в 1734 актерами Труппы итал. комедиантов Дж.А.Сакко. Очевидно, она была достаточно широко известна в Италии, Р.-А. Моозер сообщает, что в 1727 ее играли в Перудже.

Лит.: Eitner; Перетц; MA 1, 115; EdS; Williams H. Francesco Bartolomeo Conti: His Life & Operas. Columb. univ. press, 1964.

А.Л. Порфирьева

КОНТРАНСЫ (англ. танцы), неск. разновидностей танца, пришедшего в Россию 18 в. из Англии. Современники традиционно именовали их "английские танцы" — экосез, английский, контрданс или англез. "Под сими названиями разумели когда-то один танец: не знаю, кому понравилось сделать из него двойной, отличая названием Англеза, дабы во втором колене немного повальсировать..." (Петровский, 60).

Экосез (*фр.* *ecossaise* от *ecossais* — шотландский) — старинный шотландский танец, сопровождаемый волынкой. В конце 16 в. в Англии стал придв. танцем. В конце 17 в. появился во Франции, затем, получив распространение по всей Европе под назв. "англез" (в Германии, куда он завезен из Франции, именовался "франсез"), преобразовался из 3-дольного танца серьезного характера в умеренном темпе в быстрый, веселый 2-дольный.

Э. получил распространение как оживленный танец сер. бала. "Дама подает руки свои как лапочки; кавалер берет их как бы шуточным образом, придавив свои руки в локтях к бокам; поворачиваются, не смотря один на другого, то машут руками в такт,

то кружатся на месте, как дети, играя в ветряную мельницу, и отскакивают или отходят задом, как раки; забывая, вовсе, о внимании, которым обязаны к близ стоящим, дабы не нанести какой неприятности..." (Петровский и, 61). В др. случаях шуточный эффект достигался чрезмерным ускорением темпа муз. сопр., за к-рым танцующие не могли угнаться, или разного рода выдумками, напр., "чтобы в первом колене дама с плеткою гналась за своим кавалером..." (Там же, 61). Муз. форма — 2 повторяющихся 8- и 16-тактовых раздела. Для схемы Э. характерно квадратное строение. Пары непрерывно меняются местами, образуя сложный рисунок. Осн. движения — *pas chassé, pas jeté, pas assemble*. 1-я пара — дирижер танца: составленная ею композиция первых 8 тактов обязательна для последующих пар.

Англез (*фр.* *anglaise* от *anglais* — английский) — общее назв. разл. нар. танцев англ. происхождения, распространенных в Европе с 17 в. Все они, по существу, 2- и 4-дольные К. По муз. сопр. близки Э.; по хореографии сходны с ригодоном. Особенностью является построение танцующих цепью. "...Обыкновенно становятся в две линии, дамы по одну, а кавалеры по другую стороны, и не делают ни круга, ни мулинета, как в обыкновенных контртанцах". Так же, как и в Э., пары делают фигуры поочередно, начиная с дирижеров танца. Вслед за ними "другие же, которые становятся на их места, начинают ту же самую фигуру, и продолжают точно также" (Компан, 380 — 381). А. по характеру достаточно живые танцы, но встречались также "очень медленные, но притом преисполненные прыжков" (Берхгольц 1, 12, 93).

Т. о., Э. и А. имеют мн. общего. И поскольку термин "экосез" в отеч. литературе 18 в. не обнаружен и встречается только в воспоминаниях об этом времени, сочиненных уже в 19 в., нет возможности в рамках описания танцевальной практики 18 в. от-

делить один танец от др. Характерно, что А. иногда называют просто К.

В России танцы англ. происхождения появляются и становятся популярными на балах при *Петре I*. Современники их называли: "английские танцы", "англезы", "английские контрдансы", "английские цепные танцы", "английская цепь". Первое найденное сообщение об А. в СПб относится к 29 июня 1721, когда А. танцевали на праздновании тезоименитства Петра I. В том же году на празднике у канцлера гр. Г. И. Головкина танцевали "по два польских и по два английских танца сряду" (Б е р х о л ь ц 1, 80). 12 нояб. того же года "на свадьбе Матюшкина в танце было восемь или девять пар и, поскольку пары делали фигуры поочередно, танец продолжался очень долго, так что участвующая в нем императрица в паузах садилась отдыхать" (Там же, 164). Встречались А. и с большим числом участников — 12 пар.

В СПб А. танцевали и во 2-й пол. века. Так, в 1754 дочери гр. Чернышова из Лондона "привезли с собой английские контрдансы и, благодаря этому, они попали в моду при дворе" (В о р о н ц о в а, 233 — 234). В 1798 на придв. балу А. танцует Император *Павел I*. Так же, как и *менуэт*, преисполненный размерности и степенности, церемонный англ. танец воспринимался современниками в конце века как устаревший. "У меня навсегда остался образ императора Павла... стоящего в третьей позиции, округлявшего руки и выделявавшего «плие», которым учили танцмейстеры в старину. С ним была дама (Е.И.Нелидова. — *М.В.*), тоже очень маленького роста, она считала себя обязанной повторять все жеманные ужимки и размеренные движения своего кавалера" (Ч а р т о р ы й с к и й, 154). Тем не менее А. продолжают танцевать до конца 18 в., и этот танец распространяется также в провинции.

Лит.: К о м п а н Ш. Танцевальный словарь. М., 1790; Георгий; Петровский Л. Правила для благородных общественных танцев. Харьков, 1825; <Б у л г а р и н Ф.> Воспоминания Фаддея Булгарина... СПб., 1849. Ч. 6; В о р о н ц о в а И. Записки // РА. 1883. № 2; С к а л о н С. Воспоминания // Исторический вестник. СПб., 1891. Т. 44. № 4; Б е р х о л ь ц 1, 2; Ч а р т о р ы й с к и й А.Е. Мемуары. М., 1912; Келдыш; МЭ; ИРМ 2; Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М., 1987.

М.В. Вознесенский

КОНЦЕРТ. 1. Публичное исполнение муз. произв. 2. Виртуозное соч., чаще для одного солиста с сопр. 3. Многоголосное соч. для хора а cappella, исполнявшееся в церкви в заключение праздничной обедни. 18 в. — период освоения в российской муз. культуре этого иностранного по происхождению термина. В источниках он употребляется в неск. смыслах:

— для обозначения INSTR. исполнительства. "При дворе был обед, во время которого обыкновенная италианская музыка с концертами на инструментах и кантатами на голосах происходила" (СПб. вед., 1740, 28 янв.);

— для обозначения исполняемых инструменталистами произв., назв. к-рых в подавляющем бол-ве случаев современникам были неизвестны и в док-тах, дошедших до нас, не фиксировались. "Как долго стол продолжался, то непрерывно играла италианская камерная музыка с переменою концертов и арий" (СПб. вед., 1741, 22 дек.);

— для обозначения жанра INSTR. музыки, как это принято в европейской муз. практике. Напр., придв. камер-муз-т кларнетист К. *Манштейн* 20 дек. 1794 на сцене *Малого театра* в К. вок. и INSTR. музыки "исполнил Концерт для кларнета и Большое рондо на том же инструменте" (СПб. вед., 1794, 24 дек.);

— для обозначения муз. *интермедии* между актами оперного спектакля, как,

напр., описываемое *Я.Штелином* любительское исполнение "симфонии", балетной музыки и кларнетового дуэта К.-Б.Ланкаммером и М.*Огинским* в янв. 1764 между актами любительской постановки трагедии "Альмира" (127);

— для обозначения светской ситуации музицирования, в к-рой исполняемая музыка обладает самоценностью и служит поводом для собрания присутствующих — они специально пришли ее послушать. До 60-х гг. 18 в., очевидно, для спб. знати характер исполняемых произв., их художественные достоинства, профессиональный уровень исполнителей не играли существенной роли. В эпоху *Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны* К. сложно отделять от *столовой музыки*, музыки, звучавшей на куртагах, и от иных форм *придворного музыкального быта*, несмотря на то что исполнителями могли быть муз-ты мировой величины — *Л.Мадонис, Д.Далольо* и др. Фоновая музыка далеко не всегда могла восприниматься слушателями как К., т. е. обладать самостоятельной ценностью вне ритуалов придв. жизни. Это обстоятельство побуждает не всегда доверять сообщениям ряда авторов 18 в. и совр. исследователям, когда они пишут о насыщенной К. жизни двора и виднейших спб. вельмож. Постепенное формирование конц. ситуаций музицирования и их отличие от любительского и фонового исполнения музыки в совокупности определяют конц. жизнь в СПБ 18 в.

Лит.: СПб. вед. 1740. 28 янв.; 1741. 22 дек.; 1794. 24 дек.; Георги; Столпянский; Финдейзен 2; Штелин; МА 1; Келдыш; ИРМ 2, 3.

Л.Н. Березовчук

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ В СПБ 18 В.

По отношению к муз. культуре столицы России 18 в. далеко не всегда правомерно употребление этого словосочетания, традиционного для позднейшего времени. Речь

может идти о постепенном формировании, появлении в жизни спб. общества разл. ситуаций светского музицирования, в к-рых музыка предназначалась для слушания, т. е. ситуаций *концерта*. При наличии множества форм *придворного музыкального быта* (см. также *Столовая музыка, Ассамблеи, Эрмитаж, Музыка на пленэре, Музыка на воде*) далеко не с начала 18 в. стали возникать очаги конц. музицирования.

Следует учитывать, что иностранцы, посещавшие СПБ в качестве знатных гостей Императоров и Императриц, послы и приближенные иноземных государей, служившие при российском дворе, в т. ч. и муз-ты, давно освоили ситуацию концерта, равно как и камерного музицирования. И потому их отношение к музыке, звучавшей при дворе, — интерес, внимательное слушание, умение оценить мастерство исполнителей и совершенство произв. — существенно отличалось от отношения к музицированию конц. типа российских государей и вельмож. Возможно, этим объясняется противоречивость мемуарных свидетельств о первых проявлениях К. ж. в России 18 в. Известно, что *Петр I* не выказывал интереса к муз. театру и музыке камерного типа. Но *Я.Штелин*, характеризуя капеллу герц. К.Ф.*Голштейн-Готторпского*, указывает: "Петр присутствовал не только на концертах герцога, но велел капелле один раз в неделю играть при дворе" (78). Единственный док-т, свидетельствующий о муз-тах *Придворного оркестра* за 1728 — начало царствования Петра II (ему в то время было 13 лет), — не является основанием для доверия такому сообщению газ. "Mercure de France" в марте 1729, в к-ром утверждалось, что в России возник обычай "приглашать лучших музыкантов немецких дворов для того, чтобы поселить их в СПБ, где царь слушает концерты два или три раза в неделю" (МА 1, 31). Пожалуй, только в "Дневниках" Ф.В.Бергольца встречается описание конц. ситуации. Но события происходили в Москве, и

на концерты "по средам" в доме тайного советника Г.Ф. Бассевича "съезжались не только все иностранные министры, но и многие из русских господ, как, например, тайный советник Остерман, молодой граф Головкин, барон Строганов и другие. Все они с большим вниманием *слушали музыку*" (Б е р х г о л ь ц 2, 299. Курсив мой. — Л.Б.). Подобные концерты, длившиеся ок. 4 ч., были внове для российской знати. Характерно, что впоследствии конц. музицирование включается в придв. муз. быт, растворяется в нем. Лишь в 1762 появляется прямое свидетельство о том, что ЕИВ *Петр III* 27 апр. "посетил Лотерейный дом, где вечером изволил *слушать италийский концерт* (курсив мой. — Л.Б.), пока его спутники забавлялись различными играми" (СПб. вед., 1762, 30 апр.). А. Вейдемейер указывает на то, что у великого князя раз в неделю были концерты, ибо он очень любил музыку и играл на скрипке.

В отеч. историографии, очевидно, наиб. близка к истине т. зр. П. Н. Столпянского, к-рый считал сер. 18 в. началом К. ж. в СПб, в отличие от Ю. В. Келдыша, ИРМ, Т. И. Ливановой, Н. Ф. Финдейзена, расширительно трактовавших феномен концерта, не отделявших его от форм придв. муз. быта и тем самым снимавших проблему специфики К. ж. в СПб 18 в. в связи с ассимиляцией европейских влияний и российских нац. традиций.

Предпосылки формирования концерта и его виды в С П Б 18 в. Одной из важнейших предпосылок для появления концерта в СПб 18 в. была культовая музыка (см. *Православная церковно-певческая культура*). ЕИВ, двор, все жители северной столицы регулярно посещали церковь и слушали литургию. Хор. пение, звучавшее в правосл. церкви, было компонентом литургии, но обладало при этом эстетической самодостаточностью. Иностранцы, посещавшие Россию 18 в., высоко оценивали своеобразную красоту рус. ли-

тургии, мастерство певчих *Придворного певческого хора*. "Кто не слышал сам, — пишет Я. Штелин, — тот не может себе представить, насколько богата и помпезна такая церковная музыка в выступлении многочисленного, обученного, отборного хора" (60). Именно в церкви в течение мн. столетий у россиян вырабатывался навык длительного слушания музыки, восхищавшей и трогавшей всех благолепием церковного пения. Это распространялось на жизнь двора и жителей СПб. Помимо торжественных литургий, включавшихся в годовой цикл придв. празднеств, пышным богослужением с пением придв. певчих сопровождалось празднование знаменательных событий в жизни государства. В таких ситуациях могли звучать специально сочиненные произв. или разучиваться оратории духовного содержания западно-европейских композиторов. Существенную роль играл также запрет в дни постов на оперные постановки и танцевальные увеселения (*балы, маскарады* в эти дни разрешались только в домах иностранных послов). В тесной связи жизни спб. общества с церковными традициями возникает зависимость конц. деятельности, ее насыщенности, разнообразия, от продолжительности поста. Великопостные концерты, концерты в церкви (инициатором первых был В. *Манфредини* в 60-е гг., его начинание продолжили Л. А. *Пезибль*, А. *Лолли* и др.) — явления, характерные для российской культуры 18 в. К концу века на неделях Великого поста уже закономерно происходило резкое оживление К. ж. во всех ее формах. Великопостные концерты — переход от культовых ситуаций музицирования и слушания музыки к типично светским.

Вторым очагом, в к-ром зарождалось светское исполнительство, было музицирование камерного типа в домах вельмож. Это ассимилированная в спб. муз. жизни традиция европейского быта. Берхгольц называл собрания российских вельмож "концертами", ибо на них звучала музыка (как и

на ассамблеях, коллегиях, дружеских вечеринках), но при этом она отличалась высоким уровнем исполнительства, а также репертуаром. Вот свидетельство, указывающее, что на подобных концертах обычно исполнялась барочная INSTR. музыка: придв. проповедник герц. Голштейн-Готторпского Ремариус "очень любит музыку и сам на клавесине превосходно бьет генерал-бас" (Б е р х г о л ь ц 1, 168 — 69). Комплектование герц. Голштейн-Готторпским нотной б-ки для своей капеллы ("6 полных концертов одного знаменитого голландского композитора" — к сожалению, неизвестно кого) свидетельствует о том, что на первых в СПБ концертах исполнялась камерная орк. и ансамблевая музыка. Но при этом "во время концертов вельможи выпивали, могли в соседней комнате играть в карты" (Там же 2, 202).

Так в СПБ с 20-х гг. складывается устойчивый интерес к светскому музицированию, жанрам камерной музыки европейского типа, начинает цениться в придв. среде и вельможами INSTR. и вок. исполнительское мастерство. 30 — 40-е гг. — период формирования придв. концерта и концерта в частных домах, к-рые еще не были дифференцированы от придв. муз. быта. Приток же в СПБ европейских исполнителей, к-рым покровительствовали Императрицы и сановные лица гос-ва, создал предпосылки для появления типично европейских форм К. ж. — концерта по подписке и публичного концерта. Общим для всех типов концертов, связанных в той или иной форме с жизнью придв. кругов, является привлечение муз-тов-профессионалов высочайшего по тем временам уровня. Именно в таких концертах принимают участие лучшие инструменталисты "*Итальянской кампании*", а затем *Первого придворного оркестра*, Придв. певческий хор, солисты оперных трупп, а также гастролеры в более поздний — екатерининский — период: Ч. Кормьер, Ф. Фьорилло, Ф. *Сартори*,

Ф. Дарси, Д. А. *Фишер*, Ж. Сирмен, И. Штейн, И. В. Ф. *Пальшау*, аббат Г. И. *Фоглер*, Ф. Дюлон, А. П. *Штадлер* и др.

Отличие придв. концертов и концертов в частных домах от иных форм К. ж. 18 в. заключалось прежде всего в сословных ограничениях, к-рые предопределяли аудиторию слушателей: на них допускался или приглашался узкий круг лиц. Только с появлением залов, специально предназначенных для концертов (*зал Лиона*, *Благородный клуб*; см. *Концертные залы*), а также с использованием для концертов театральных зданий (*Каменного и Деревянного театров*), с внедрением платных входных билетов, рекламы-информации в "СПб. вед." о дне концерта, месте продажи билетов и их стоимости, об исполнительском составе и в 90-е гг. о программе концерта слушателями стали более широкие слои населения СПБ. Характерно, что в 80 — 90 гг. концерты по подписке и публичные концерты представляли любителям музыки новых исполнителей европейского уровня, преим. инструменталистов, а также новинки муз. репертуара.

Еще одним очагом исполнительства конц. типа было любительское музицирование аристократов. Кн. М. Ю. *Черкасская*, Е. Д. *Кантемир*, братья кн. *Трубецкие*, Н. С. *Борщова*, Е. И. *Нелидова*, семейство *Тепловых* и др. известны как талантливые исполнители — вокалисты и инструменталисты. Уровень их профессионализма был таков, что позволял разучивать и исполнять собственными силами оперные и кантатно-ораториальные произв., не говоря уже о камерном репертуаре. Наиб. популярными в аристократической среде были клавикорды, скрипка, арфа, флейта, кларнет, что позволяло аккомпанировать певцам и составить камерный ансамбль. Чаще всего великосветские "аматёры" показывали свое иск-во (а иногда — только энтузиазм, о чем свидетельствуют воспоминания современников) при дворе, в частных домах: любительский

концерт мог превращаться в придворный. Но подлинный их синтез наступал тогда, когда муз.-ты-любители играли в ансамбле с профессионалами (Е. Д. Кантемир, М. *Огинский*). Кроме того, распространение любительского музицирования в достаточно широких слоях населения СПб способствовало формированию своеобразного репертуара — более легкого в сравнении с произв., исполняемыми профессионалами (см. *"Российская песня"*, а также написанные в СПб камерные соч. В. Манфредини, А. *Верокаи*, Л. *Мадониса*). Преим. для любителей предназначались многочисл. сб-ки песен и журналы, в к-рых публиковались в конце 18 в. муз. новинки для разл. инструментов или, что характерно, пьесы с фактурой, позволявшей исполнять произв. на разных инструментах (см. *Нотопечатание*). Если репертуар придв. концертов остается сегодня неизвестным, то по спискам опубли. нот можно — хотя бы приблизительно — представить, какой музыкой развлекали себя жители СПб.

Близкими к любительским концертам оказываются концерты в воспитательных заведениях. В *Академии художеств*, в *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе*, *Артиллерийском корпусе*, *Смольном институте*, школах при крупнейших спб. приходах и др. (см. *Музыкальное образование*) было введено обучение танцам и музыке. Учили пению и игре на муз. инструментах. Силами учащихся, учителей, иногда и приглашенных профессиональных муз.-тов устраивались концерты. Так, обученные музыке учащиеся АХ выступали в ежегод. публичных собраниях в июне-июле, в празднествах, посв. завершению учебного года и др. торжественным датам. Раздача наград ученикам производилась "при игрании на балконе труб и литавр", после чего устраивались концерт и танцы. Исполняться могли произв. не только профессиональных композиторов, м. б. учителей АХ (И. Е. *Хандошкина*, Г. Ф. *Паунаха*, Ф. *Сартори*, А. *Ба-*

бошина), но и талантливейших учеников. Так, в июле 1779 звучал "хор инструментальной и вокальной музыки" П. А. *Скокова*. *Оркестры* и хоры при воспитательных заведениях представляли собой коллективы полупрофессионального характера, и потому их можно было использовать в мероприятиях, игравших важную роль в муз. жизни столицы. Так, в школе при лютеранской церкви Св. Петра и Павла в СПб 28 июня 1764 был исполнен "Te Deum" К. Г. Грауна, по предположению Р.-А. Моозера, теми же силами, что и Пассионы Г. Ф. Телемана, — "учителями и лучшими учениками школы, в которой обучали игре на музыкальных инструментах и пению" (Ш т е л и н, 127 — 128), и преим. нем. муз.-тами из 1-го и 2-го придв. оркестров. Пастором церкви и директором школы в это время был д-р Бюшинг. Концерты при воспитательных учебных заведениях, в отличие от музицирования великосветских любителей, зачастую имели широкий общественный резонанс, т. к. на подобные муз. события приходили родители и родственники учащихся, широкая аудитория слушателей. Эти концерты были бесплатными.

Для формирования специфически спб. черт К. ж. значимой оказалась еще не изжитая окончательно в 18 в. типичная для средневековья любовь к зрелищам. Именно она в петровскую эпоху приковывала всеобщее внимание к шествиям, парадам, многочасовым церемониям. Компонентом подобных зрелищ становилась и музыка, причем целесообразность привлечения составов камерного типа в "массовые гулянья" не учитывалась. На торжествах 1721 по случаю заключения мира со шведами "была воздвигнута триумфальная арка с аллегориями великих дел императора, которая была иллюминирована в течение трех ночей. На верху арки была устроена галерея, на которой камерный оркестр герц. Голштинского при бесчисленном стечении народа исполнял свои произведения впервые для целого

города" (Штелин, 78). Страсть жителей северной столицы к зрелищам вначале удовлетворялась на улицах и площадях города. Но с появлением всех видов муз. театра знать, а затем и более широкие слои населения СПб стали истовыми поклонниками оперы и балета. Именно в спектаклях сформировался тип концерта-интермедии, в котором могли солировать крупнейшие инструменталисты или звучать симф. произв. Концерт-интермедия возник в 60-х гг., получив к 80-м широкое распространение. Так, мандолинист Занебони выступал 15 апр. 1781 в один вечер с оперой Дж. Паузиелло "*Il Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник"), а 10 дек. 1782 скрипач А. Лолли давал концерт-интермедию в спектакле оперы Дж. Б. Перголези "*La Serva padrona*" ("Служанка-госпожа"). Традиция оформлять конц. исполнение музыки как пышно и увлекательно зрелище в особенности была свойственна эпохам Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны (см. Арайя Ф., Музыка на пленэре).

Все перечисленные типы концертов к концу 18 в. совокупно создали многогранную и насыщенную К. ж. в СПб.

Репертуар.

Признаком несамостоятельности концерта — музыки для слушания — и включенности его в муз. быт является невнимание современников к исполняемому произв. До великопостных концертов и концертов по подписке в спб. обществе не принято было обращать внимание даже на фамилию композитора, назв. произв.; крайне редко указывался жанр. В поле зрения придворных и вельмож значительно чаще оказывался исполнительский состав. Поэтому хроника в "СПб. вед." или записи в КФЖ, ЖДГА о том, что при дворе звучала "обычная итальянская музыка", "пели певчие ЕИВ", "за столом было играно итальянских инструментальных и вокальных концертов" и т. п., — реально указывают на отсутствие конц. ситуации музицирования.

Первые сведения о репертуаре оркестра герц. Голштейн-Готторпского дает Штелин, но иных, в т. ч. документальных, подтверждений они не получили, к сожалению, до сих пор. "Репертуар капеллы состоял из неизвестных до этого времени в России сонат, соло, трио, концертов Телемана, Кайзера, Хассе, Шульца, Фукса и др. знаменитых в то время в Германии композиторов, а также из произведений Корелли, Тартини, Порпоры и других итальянских композиторов" (Штелин, 78). Нет оснований полагать, что в дальнейшем Придв. оркестр и ансамбли, возникавшие на его основе, изменили репертуарной ориентации на традиционную для всех европейских дворов камерную музыку.

Однако каждое царствование обладало своими характерными "пристрастиями", к-рые диктовались личными вкусами ИИВ.

В эпоху Анны Иоанновны предпочтения отдавались итал. композиторам, итал. исполнительской манере в целом. В этом ЕИВ поддерживали такие придв. меломаны, как К. Бирон и Р. Г. Лёвенвольде. Придв. певческий хор, игравший при Петре I важную роль в торжествах и придв. празднествах, отошел на второй план. Можно предположить, что с появлением оперных спектаклей кантаты, о к-рых часто свидетельствуют КФЖ, исполнялись певцами оперных трупп ("а вверху на галерее стояли Виртуозы, Кастраты и Певичы, которые переменою своих изрядных концертов и кантат ЕИВ при столе забавляли"). — СПб. вед., 1736, 29 янв., описываются события того же дня), им аккомпанировали муз-ты Придв. оркестра. По свидетельству Штелина, по праздникам оркестр исполнял столовую музыку, сопровождая банкеты. Концерты же происходили во время куртагов, к-рые при дворе Анны Иоанновны давались по четвергам и воскресеньям. И хотя Штелин указывал, что исполнялись итал. арии, сонаты, концерты и соло, иных подтверждений этим сведениям пока не обнаружено. Тем не менее есть основания полагать, что при дворе в аннинскую эпоху

часто звучала музыка итал. композиторов, служивших в СПб: Ф. Арайи, Л. Мадониса, Д. Далольо. Р. Эйтнер указывает на арии 1735 в рукоп. сб. Дрезденской корол. б-ки и Каприсы для чембало (Корол. б-ка в Берлине) Арайи. Мадонис в 1738 издал в СПб 12 скр. сонат, "всеподданнейше поднесенных" ЕИВ. Можно предположить, что эти и им подобные соч. — арии, кантаты, сонаты и др. — вызывали живой интерес ЕИВ, ее приближенных, а куртаг — прием при дворе — превращался в концерт. Помимо итал. музыки в царствование Анны Иоанновны, вполне в духе этой государыни, стремившейся к европейскому блеску, но сохранявшей присущую россиянам любовь к диковинам, при дворе обреталось неск. исполнителей на нар. инструментах, в т. ч. гуслисты Маньковский и К.А. Кондратович. Каков был репертуар этих муз-тов из Малороссии — можно только гадать. Поступивший же на придв. службу лютист Т. Белоградский был выдающимся муз-том своего времени, и его репертуар — "труднейшие соло и концерты, арии, которые он пел с большой силой и вдохновением по школе дрезденских артистов" (Ш т е л и н, 85) — был камерным. Известно также, что в 1739 Придв. оркестр под упр. И. П. Хюбнера на придв. торжествах по случаю заключения мира с Турцией подражал *янычарской музыке*. А в 1740 в СПб появился присланный молд. господарем оркестр молд. муз-тов, состоявший из 9 чел.

При Елизавете Петровне общий характер придв. музыки сохранился прежний, но, соответственно вкусу ЕИВ, отклонялся в сторону фр. и российских предпочтений. Первые сказывались в появлении фр. спектаклей в *Придворном театре*. Вторые же заметны по вниманию, к-рым Императрица окружила Придв. капеллу. Певчие начали принимать участие в исполнении кантат во время куртагов, т. к. могли петь на итал. яз. В более приватной обстановке ЕИВ развлекали бандуристы Г. М. Любисток и

М. Ф. Нижевич, гуслисты Созонт Захаровский и Григорий Черняховский. В 1742 в штате придв. муз-тов обнаруживаются 3 группы исполнителей: "Итальянская кампания", очевидно принимавшая участие в самых торжественных придв. событиях, где ее муз-ты выступали в качестве солистов; "*музыканты иноземцы старые*" под рук. Хюбнера — оркестр, игравший на балах и маскарадах, к-рые в это царствование были особенно популярны; группа рус. муз-тов, куда входили бандуристы, гуслисты, бандурищицы, ансамбль под рук. Г. А. Штрауса и муз-ты из дома гр. М. Г. Головкина (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 59, л. 4 об., 5; РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 16 — 17). Очевидно, придв. муз. быт становился более дифференцированным. И хотя в дни празднеств по-прежнему исполнялись произв. кантатного типа: "*La Corona d'Alessandro Magno*" ("Корона Александра Великого"), "*Urania vaticinante*" ("Пророчествующая Урания"), "*Junon secourable*" ("Юнона-помощница"), все 3 Арайи, — именно в елизаветинскую эпоху появляются первые концерты по подписке. В 1746 в доме Загрязского приезжий басист пел концерты с музыкой; в 1762 нем. арфист И. Х. Хохбруккер давал концерты на арфе "особливого рода". В первых концертах по подписке репертуар не указывался. Но большим событием в СПб стало исполнение в 1764 в лютеранской церкви во время Великого поста Пассионов Телемана и "Te Deum" Грауна. Это был переломный момент в К. ж. СПб, в отношении его жителей к исполняемой музыке.

В екатерининскую эпоху К. ж. становится насыщенной и разнообразной. В объявл. "СПб. вед." появляется мн. новых для столицы имен композиторов, в концертах звучат произв., и по сей день составляющие золотой фонд муз. иск-ва, представлены все жанры вок., камерной и конц. музыки, в СПб приезжают с гастрольями европейские знаменитости из Франции, Италии, Германии.

Концерты 70 — 90-х гг. вполне соотносимы с современными по исполнительскому составу: сольный, ансамблевый, орк.; для исполнения кантатно-ораториальных произв. привлекались Придв. хор и оркестр. Но чаще всего программа концерта составлялась по типу "сборного", в ней была представлена музыка разных авторов и произв. разл. жанров, участвовали разнообразные исполнительские составы: "В среду 19 декабря 1795 произведен будет Г-ном Гэке в зале Г-на Лиона Большой вокальной и инструментальной концерт, заключающий в себе следующие музыкальные пьесы:

Первая часть

1. Большая Симфония Гейденова
2. Г-жа Сапорити поет Арию
3. Г-н Гэке играет на виолончеле Концерт своего сочинения
4. Г. Павел Мандини поет Арию
5. Г. Пальшо (И.В.Ф. Пальшау. — Л.Б.) играет Концерт на Форте-Пиано с органами

Вторая часть

1. Симфония
 2. Г. Кистер любитель играет на скрипке Концерт сочинения Жарновика (И.М. Ярнович. — Л.Б.)
 3. Г-жа Сапорити и Г. Мандини поют большой дуэт
 4. Г. Гэке играет сонату на виолончели
 5. Финал
- Начало в 6 ч.

Билеты у Гэке в трактире Лондоне № 21 и при входе на Концерт" (ГЦТМ, ф. афиш и программ № 2788, фолиант, л. 225). Можно лишь строить догадки, какие конкретно звучали симфонии, в т. ч. Й. Гайдна, и что представлял из себя финал, кем написаны арии и дуэт. Но подобная программа публичного концерта свидетельствует о том, что звучание музыки длилось не менее 3 ч. Такое построение программы, очевидно, было наиб. приемлемым для спб. любителей музыки, к-рые на многочасовых кон-

цертах ожидали разнообразия муз. впечатлений:

"В среду 7 ноября 1795 года произведен будет на Каменном театре Большой вокальной и инструментальной концерт, заключающий в себе следующие музыкальные пьесы:

Первая часть

1. Симфонию г-на Гейдена
2. Г-жа Гаспарини поет арию, соч. Назолини
3. Г. Леар, приехавший недавно из Италии музыкант, играет на Валторне Концерт, соч. Гладика
4. Г-да Мандини (Стефано и Паоло. — Л.Б.) поют дуэт, соч. Робуски

Вторая часть

5. Симфонию г-на Моцарта
 6. Г. Стефан Мандини поет Арию, соч. Моцарта
 7. Г. Леар играет на валторне Концерт, соч. Гофмейстера
 8. Г-жа Гаспарини и Г. Стефан Мандини поют дуэт, соч. Назолини
- Начало в 6 часов. Билеты у г-на Казаси" (Там же, л. 189).

Инструменталисты-солисты, пользовавшиеся славой виртуозов, зачастую обладали дарованиями композиторов. В сольных концертах они играли свои соч. Таковыми были концерты чеш. фаготиста А. Булманта (20 нояб. 1780, 21 февр. 1781 в Театре на Царицыном лугу), мандолиниста Занебони (3 марта 1781, там же), скрипача Л.А. Пезибля с участием итал. и фр. артистов (звучали дуэты и трио, концерт для скрипки; 19 марта 1779, дом гр. Воронцова), органиста Фоглера, чье выступление включало в себя "Латинский церковный концерт, аккомпанируемый огромным оркестром и пением духовных Российских песен, во время которых он <Фоглер> будет играть на фортепиано с органами несколько концертов и Российских песен с многими вариациями" (3 апр. 1788, Аничков дворец. —

ИРМ 3, 406). В 90-е гг. часто стали устраиваться концерты из соч. одного автора. Такие концерты иногда требовали привлечения больших исполнительских сил. Они носили празднично-бенефисный характер. Напр., концерт из соч. *Ж.Астаритты* с участием итал. певцов и оркестра из лучших придв. муз-тов (28 янв. 1789, Аничков дворец), нем. композитора И. Клёфлера при участии кларнетиста *Й.Бера*, когда исполнялось "Музыкальное сражение для хора и оркестра" (21 февр. 1784, Каменный театр), и др.

В концертах 70 — 90-х гг. звучали "Stabat Mater" Дж.Б.Перголези, Пассионы Дж.Паизиелло и Н.Йоммелли, оратории Л.А.Пезибля, Роля, Дж.Сарти, кантаты Паизиелло, Прати; Д.Чимарозы, В.Мартини-Солера и др. Певцы спб. оперных трупп исполняли арии и дуэты из опер, шедших на сценах столицы и полюбившихся слушателям: Дж.Паизиелло, Н.Пиччинни, Ф.Арайи, А.-Э.-М.Гретри, В.А.Моцарта, И.Плейеля, И.Г.Ф.Дробиша и др. Назв. арии, оперы и фамилия композитора в объявл. "СПб. вед." указывались очень редко.

Спб. слушателей познакомили в это время с симф. произв. В.А.Моцарта, Й.Гайдна, К.В.Глюка, К.Стамица, И.Плейеля, с камерными произв. М.Клементи, Моцарта, Дж.Сарти, И.Ф.К.Штеркеля, И.М.Ярновица, И.В.Ф.Пальшау, И.В.Гесслера, И.Е.Хандошкина и др. композиторов.

Исполнители.

В К. ж. СПб 18 в. важнейшую роль играли придв. муз-ты — певцы и инструменталисты "Италийской кампании", оперных трупп — придв. и частных, муз-ты придв. оркестров, певчие Придв. капеллы. На эти исполнительские силы ориентировались придв. капельмейстеры, организовывавшие муз. быт двора и до 80-х гг. практически всей столицы. Придв. муз-тами исполнялись крупные вок.-инстр. произв. в домах вельмож — Воронцовых, А.С.Строганова, Г.А.Потемкина. Придв. оркестр, придв. хор

были непременно исполнителями в сезонах великопостных концертов, затем концертов *Музыкального клуба* (1791) и *Музыкального общества* (1793). Высочайший профессионализм, мастерство, опыт, приобретенный в регулярных придв. спектаклях, празднествах, камерном музицировании, — все это обеспечивало мобильное включение в городскую К. ж. муз-тов, служивших при дворе. Так, в 70-е гг. в концертах выступали придв. певцы *Дж.Сандали*, *Ф.Порри*, *К.Бонафини*, *Дж.Компануччи*, *М.Баббини*, *Б.Маркетти*, Понлавиль, Цезарини, *С.Дефуа*, *П.Флери*; в 80-е — *М.Гонсалес*, *Комаскино* (*К.Арнабольди*), *Баббини*, *Порри*, *Г.Жермоли*, *П.Маццони*, *А.Давиа де Бернуччи*, *К.Поцци*, *М.Буини*, *Ристорини*; в 90-е — *Н.Галетти*, *Х.К.Вундер*, *Д.Ф.Анджолони*, *Е.Сандунова*. Из служивших при дворе инструменталистов, по имеющимся сведениям, принимали участие в концертах в 50-е гг.: *Мадонис*, *Далольо*, *Хюбнер*, *И.Б.Вильде*; за 60-е сведения отсутствуют; в 70-е — *К.-Б.Ланкаммер*, *Лолли*, *Д.Г.Бахман*; в 80-е — *Хандошкин*, *Бер*, *Буллант*, *Ф.Тиц*, *Е.Цирлейн*; в 90-е — *Тиц*, *О.Тевес*, *И.Ф.Штокфиш*, *А.Дельфино*, *Ж.-Б.Кардон*, *Э.Ванжура*, *Ф.Тарди*, *К.Манштейн*, *И.Мазнер* и др.

С появлением концертов по подписке, а затем публичных в муз. жизни СПб важную роль начали играть гастролеры. Если о концертах европейских муз-тов в 40 — 60-х гг. найдено мало сведений (реклама в "СПб. вед." о выступлениях "приезжего басиста" в 1746 и нем. арфиста *И.Х.Хохбруккера* в 1762), то начиная с 70-х объявл. давались преим. о концертах гастролеров. Характерно, что в СПб чаще всего приезжали инструменталисты-виртуозы. Объявл. о концертах певцов встречаются значительно реже. По анонсам концертов видно также, что жителей северной столицы в выступлении гастролера привлекала необычность исполняемой музыки: новый для меломанов инструмент (концерт в Демутовом трактире 6 окт.

1774 нем. муз-та И. Фрика, изобретателя стеклянной гармоники), или необычные приемы музицирования (игра Хандошкина на "расстроенной скрыпце"), или дар читки с листа (в Прибавл. к "СПб. вед." за 28 сент. 1778 рекламировался концерт итал. певца и клавесиниста А.Б. Сартори: "Если кто из охотников до музыки пожелает принести с собою из труднейших каких арий, то он готов петь оную без всякого к тому приготовления"), или привлекающие слушателей программные произв. (соч. Фоглера и М. Стабингера в жанре "батальной музыки"), или выступления детей-вундеркиндов.

В 70-е гг. в СПБ выступали гастролеры и иностранные артисты, служившие в СПБ: итал. скрипачи Ч. Кормьер, Ф. Фьорилло, Ф. Сартори, нем. фаготист Э. Пулло, клавесинист Пальшау, певица Гаук; в 80-е — итал. певец и клавесинист А. Б. Сартори, мандолинист Занебони, англ. скрипач Д. А. Фишер, нем. контрабасист Й. Кемпфер, швед. придв. муз-т И. Г. Заар, нем. скрипач П. Гензель, виолончелист Гринвих, венские придв. муз-ты-флейтисты братья А. и Ф. Турнер, скрипачка и певица М. Сирмен, певица Л. Тоди, австр. валторнисты братья Й. и А. Бек, нем. флейтист Х. Гартман, пианист И. А. Штейн, органист и композитор Г. Фоглер; в 90-е — нем. скрипач И. А. Фейер, пианистка Шульц, состоялись концерты флейтиста Ф. Дюлона, венского кларнетиста Штадлера, фр. певицы Сислей, богемского валторниста Полака, валторниста Леара, швед. камер-муз-та фаготиста Г. Бервальда и его сына, 9-летнего скрипача, исполнительницы на стеклянной гармонике М. Кирхгесснер.

Гастролировавшие в России 18 в. европейские муз-ты часто выступали в концертах в одной программе или в ансамблях с придв. муз-тами.

О р г а н и з а ц и я к о н ц е р т о в.

Все российские государи уделяли внимание придв. муз. быту и тем самым придв. концертам. ВП (распоряжениями, записка-

ми, "промемориями") назначались капельмейстеры, утверждался штат придв. оркестров, Певческой капеллы, состав оперных трупп (до эпохи Екатерины). Придв. капельмейстеры обязаны были к важнейшим праздничным дням (см. *Придворный музыкальный быт*) сочинять и разучивать с исполнителями новые произв. — оперы или оратории, кантаты. Камерное музицирование — на банкетах, куртагах, эрмитажах — происходило по принятому в то или иное царствование расписанию. К сожалению, до сих пор не найдены док-ты, указывавшие на принцип формирования репертуара в посл. треть 18 в., когда концерты при дворе Петра III, в *Эрмитажном театре* и у в. кн. Павла Петровича на *Каменном острове* в екатерининскую эпоху явно предназначались для слушания музыки. Даже в период, когда организация сложнейшей муз. жизни при дворе находилась в ведомстве специально созданной *Дирекции для управления зрелищами и музыкой*, распоряжения о репертуаре в АДИТ отсутствуют. Поэтому можно предположить, что с начала и до конца века репертуарной политикой занимались капельмейстеры, стараясь выполнять все прихоти царствующей особы, чутко улавливать настроения придворных.

Придв. капельмейстер для подготовки крупного вок.-инстр. соч. должен был скоординировать силы певцов-солистов из оперных трупп, Придв. оркестра и хора. Очевидно, из придв. капельмейстеров Араие первому удалось совмещать роли композитора, дирижера и организатора концертов. Манфредни, *Галуппи*, Сарти, Чимароза, Астаритта, Раупах, возглавлявшие в качестве капельмейстеров Придв. оркестр и оперную труппу, обеспечивали подготовку и разучивание новых произв. Однако они не несли материальной ответственности за организацию концертов, ибо находились в штате придв. муз-тов.

Если придв. капельмейстеры могли распоряжаться высокопрофессиональными

исполнительскими силами, то муз-ты, проявлявшие личную инициативу в организации концертов, сталкивались с огромными трудностями, прежде всего финансового плана. Если концерты по подписке европейских гастролеров-солистов могли окупаться, то на организацию концертов, в к-рых оркестр и хор исполняли симф. и кантатно-ораториальные произв., требовались значительные средства. Когда Манфредини, уволенный с должности придв. капельмейстера (на его место был принят Галуппи), решил перед отъездом в дни Великого поста организовать цикл концертов, то в "СПб. вед." было дано 2 объявл., к-рые отражают сложности финансового плана, вставшие перед инициативным композитором. В первом объявл. о цикле "концертов в особливом плане" в доме кн. Барятинского было указано: "При сем во известие сообщается, что те персоны, которые, быть может, похотят в оные концерты ходить, платя каждый раз при входе, допускаемы не будут" (СПб. вед., 1769, 10 марта). Манфредини, как и в следующем — 1770 — *Д. Шпрингер*, предполагал активную "подписку" спб. любителей музыки. Но, очевидно, записалось слишком мало слушателей, и он вынужден был дать новое объявл.: "Сверх того, для удовольствия тех, кои не подписывались на все концерты и кои не имеют времени присутствовать при всех, могут у его же, господина Монфредини, получить билет для входу каждой раз, платя за всякий билет по 2 рубля" (СПб. вед., 1769, 28 апр.).

Грандиозную программу великопостных концертов, имеющих для СПб 18 в. большое просветительское значение, задумал и пытался организовать фр. композитор, скрипач-виртуоз Пезибль. 12 февр. 1779 он объявил в "СПб. вед.", что "будет во весь пост дважды в неделю, т. е. по вторникам и пятницам, представлять оратории новейшего сочинения на французском языке с большою музыкою". Именно тогда были исполнены впервые в России произв. ораториального жанра Перголези, Грауна, Йоммелли,

оратория самого Пезибля "Израильтяне на горе Ореб". Пезибль организовал ряд конц. мероприятий, потребовавших больших исполнительских сил, затраты на привлечение к-рых не окупались. Он оказался банкротом и покончил с собой.

Менее рисковали певцы имп. театров, к-рые выступали в концертах, организованных Театральной дирекцией или составом итал. труппы. Сведения о таких концертах в доме гр. Строганова появляются в 1778. В 1780 итал. артисты давали свои концерты в доме Вольного экономического об-ва на Невском пр. против Адмиралтейства. Концерты начались 20 марта, их предполагалось 5, при этом *М. Мамтеи* — организатор концертов — объявлял, что "с одним билетом на все концерты можно провести и даму бесплатно" (СПб. вед., 1780, 10 марта). В дальнейшем концерты певцов придв. трупп в сопр. камер-муз-тов ЕИВ стали традицией, равно как и выступления на сценах существовавших в то время в СПб *театральных зданий*. Дирекция над зрелищами и музыкой выступила в роли непосредственного организатора концертов в конце 18 в. В "СПб. вед." от 28 февр. 1794 было помещено объявл.: "Дирекция над зрелищами объявляет почтенной публике, что на деревянном или малом театре в нынешний Великий пост по четвергам и воскресеньям будут производимы вокальные и инструментальные концерты придворными актерами за обыкновенную в малом театре цену и что первый концерт начнется в будущей четверток, т. е. 2 марта".

В посл. четверти 18 в. роль организатора концертов чаще всего брал на себя сам выступающий муз-т, если он играл в частном доме или в залах, предназначенных для концертов (*И. Лиона*, Экономического об-ва, или так наз. *Перкинова дома*, где в 1782 давал концерт швед. скрипач и певец Заар). Если же концерт происходил в театре, то реклама и продажа билетов осуществлялись обычным для публичного спектакля образом.

С 1778 начинается конц. деятельность *Нового музыкального общества* (Новый музыкальный клуб). Поскольку члены об-ва платили взносы, это давало возможность финансировать значительные исполнительские силы, сосредоточивать внимание любителей музыки на серьезном репертуаре. В 1792 об-во находилось в доме Кусовникова на наб. р. Мойки у Белого моста, а до этого — в доме Куракина на Невском. Члены об-ва могли приходиться на все муз. мероприятия вместе с дамами, а остальные желающие послушать музыку должны были покупать билеты. Но и при этом муз. об-во испытывало постоянные финансовые затруднения.

Если концерты происходили в воспитательных учреждениях или в церкви, то их организаторами выступали, с одной стороны, руководство, приурочивая концерт к определенному событию или дате, а с др. — педагоги, подбирая муз. репертуар и разучивая его с участниками, а также дополнительно комплектуя исполнительский состав профессиональными муз-тами.

Панорама К. ж. в СПб 18 в. свидетельствует о том, как постепенно в России складывались типичные для Европы формы музицирования, как формировалась аудитория слушателей, как завоевывали конц. эстраду соч. величайших композиторов 18 в., как в сложный синтез вступали традиционные для России и ассимилированные в муз. жизни столицы ценности муз. иск-ва.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 16 — 17; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 59, л. 4 об., 5; д. 106, л. 43; ф. 469, оп. 1, д. 23, л. 1; ГЦТМ, ф. афш и программ № 2788, фолиант, л. 189, 195, 225.

Лит.: СПб. вед. 1736. 29 янв.; 1762. 30 апр.; 1769. 10 марта, 28 апр.; 1778. Прибавл. 28 сент.; 1780. 10 марта; 1794. 28 февр.; ЖДГА; КФЖ; Георги; Берхгольц I — 4; Столпянский; Всеволодский-Гернгросс. Указатель; Финдейзен 2; MR; Штелин; МА 1, 2; Келдыш; ИРМ 2, 3.

Л.Н. Березовчук

КОНЦЕРТНЫЕ ЗАЛЫ, действовавшие в СПб в 18 в., многочисленны. Прежде всего, это залы имп. дворцов. *Концерты* профессиональных придв. муз-тов начались там при *Анне Иоанновне*. Они были закрытыми, для узкого круга лиц. Открытые концерты для большого числа слушателей устраивались в зданиях театров: в *Театре на Царицыном лугу* с 70-х гг., когда он был частным (назывался: Английский, Немецкий, *Вольный российский*) и когда перешел в придв. ведомство как *Малый (Деревянный) театр*, в *Большом (Каменном) театре* с его открытия в 1783. Указ от 12 июля 1883 требовал: "В театральных залах... давать для приращения доходов Дирекции театральной... концерты и оратории" (АДИТ 2, 116). Устройство концертов в своих помещениях входило в программы общественных организаций 1772 — 90-х гг.: *Музыкального клуба* и *Музыкального общества*. В 90-х гг. весьма популярным был конц. зал в *доме* кн. А.М. *Голицына* на углу Екатерининского кан. и Невского пр., арендованный антрепренером И. Лионом (*зал Лиона*, впоследствии дом Энгельгардта).

Кроме того, под публичные концерты приезжие и петерб. муз-ты и певцы снимали бальные и парадные залы в домах петерб. знати, залы трактиров (тогда так назывались гостиницы и рестораны, а не харчевни), разного рода достаточно обширные помещения в домах частных лиц и об-в.

В сер. века бывали концерты в доме кн. Гагарина на Большой Морской у пересечения со Средней перспективой (Гороховой ул.). В одном из первых объявл. о концертах сообщалось, что осенью 1748 там по средам "по желанию некоторых охотников до музыки... играть будут концерты по Итальянскому, Аглинскому и Голанскому манеру", петь на итал., рус., англ. и нем. яз., "чего ради все знатные господа, купцы и мещане соблаговолят туда приходить; а пьяные, лакеи, бездельные женщины туда пусканы быть не имеют" (за вход — 1 р.);

СПб. вед., 1748, 7 и 28 окт.). В 1762 арфист И. *Хохбруккер* выступал в трактире Гейса на Большой Морской за Исаакиевской пл. (тогда эта часть улицы называлась Малой Морской. — СПб. вед., 1762, 10 сент.). В Великий пост 1769 концерты В. *Манфредини* (каждый четверг) были в доме кн. И. С. Барятинского на Итальянской. ул. (СПб. вед., 1769, 10 марта). В 1774 в то же время 10 "больших италийанских и французских концертов" (дважды в неделю) давались в доме Папанелопуло на Большой Миллионной (за вход — 2 р., за абонемент на все концерты — 15 р.; СПб. вед., 1774, 21 марта). Арфист Н. Кельснер устраивал концерты с участием певцов в Рижском трактире (Там же. Прибавл. 28 февр.). Известны выступления А. *Лолли* в Великий пост 1776 в трактире в доме Кизеля на Малой Морской, 17 (СПб. вед., 1776. Прибавл. 15 марта).

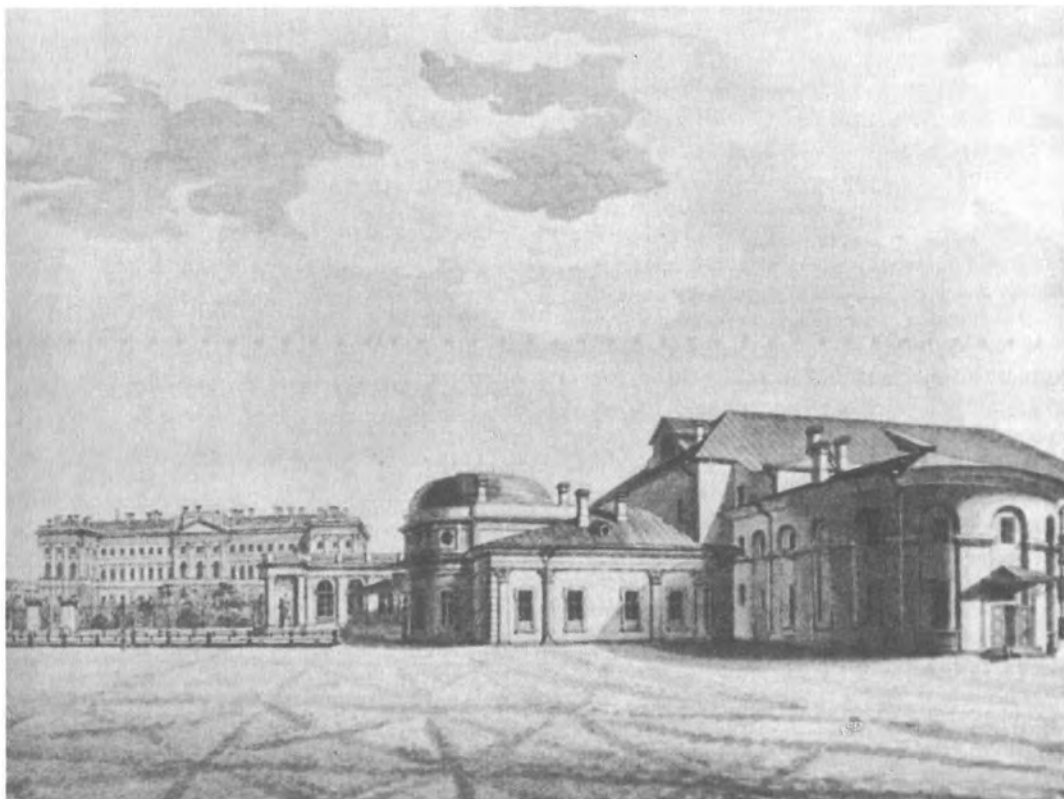
В 70 — 80-х гг. часто использовались концертантами залы в роскошных дворцах на Невском пр. — гр. А. С. *Строганова* и *Аничковом* (Потемкинский дом), иногда — во дворце гр. М. И. Воронцова на Садовой ул. (Канцелярский дом). Эти концерты рассчитывались на высшее общество. В 1770 придв. скрипач, концертмейстер Д. *Шпрингер* в объявл. об организуемых им субботних концертах в Воронцовском доме определил слои публики: "Из благородных людей и иностранных купцов желающие" (СПб. вед., 1770, 5 марта). Билеты на духовные концерты в том же зале, организованные Л. А. *Пезиблем* в 1779 с участием др. муз-тов и певцов, стоили 10 р., лишь к концу цикла были оборудованы задние места за 1 р. (СПб. вед., 1779. Прибавл. 12 — 15 февр., 1 — 5 и 19 марта).

В тот же период концертанты занимали нередко театр в доме С. П. *Язужинского* и зал в *Перкиновом* доме (он же дом Вольного экономического об-ва). В 1780 появился "новопостроенный близ Аглинского клуба у Красного моста театр" — на правом берегу Мойки у Гороховой ул. Там выступала в

1780 — 81 детская *Труппа* фр. комедии и комической оперы А. *Поше* (СПб. вед., 1780. Прибавл. 10 нояб.; 1781, 13 апр.) и давались инстр.-вок. концерты (Там же, 1781, 9 марта, 13 апр.). В 1780 — 82 муз-ты занимали еще зал в доме А. Л. Щербачева на наб. Фонтанки у Симеоновского моста: *Й. Бер* и *Пезибль* (цена билетов у последнего 1 р. 50 к. или 2 р. за оба концерта. — Там же, 1780, 9 окт., 6 и 29 нояб.), Д. А. *Фишер* и *Й. Кемпфер* (за вход 2 р. — Там же, 1781, 8 и 26 окт., 5 нояб.), арфист *Никиш* (1 р. — Там же, 1782, 15 марта). В 1781 учрежден недолго просуществовавший Литературный, он же Ученый, клуб (Кабинет для чтения, Литеральный клуб) "в угольном доме" на Исаакиевской (Новоисаакиевской) ул. (тогда так назывались Почтамтская и Малая Морская). И он принимал концертантов: известны субботние концерты в Великий пост 1782 "славных музыкантов" (Там же, 1782, 22 февр.). В 1783 — 84 были вок.-инстр. концерты в Английском трактире Фуля (Фауля) на Галерном дворе (так в быту называлась вся Английская наб.) флейтистов братьев А. и Ф. Турнер (билеты за 1 р. 50 к. и 1 р. — СПб. вед., 1783. Объявл. 15 дек.; 1784, 2 апр.), 3 концерта Лолли (абонемент за 5 р., 1 билет — 2 р. — СПб. вед., 1784, 15 марта). Устраивались концерты в деревянном воксале на *Каменном острове* и в *Кушелевском театре*.

Осн. источник сведений о конц. залах, как и о самих концертах, — объявл. в "СПб. вед." и в "SPZ". Но они не дают исчерпывающих сведений. Не о всех концертах сообщалось в газете, иногда лишь вывешивались афиши. Не требовались объявл. для концертов в частных домах, когда домовладелец оплачивал труд концертанта и сам приглашал слушателей-гостей. Такие были нередки; судя по предложениям в "СПб. вед.", муз-ты запрашивали 100 р. и меньше; в частности, за 100 р. соглашался играть на дому Х. Гартман (СПб. вед., 1788, 14 янв.), за 25 р. — Лолли, при условии,

**КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ И.ЛИОНА У АНИЧКОВА ДВОРЦА
(1786 — 1790; ПОЗДНЕЕ — ТЕАТР А.КАЗАССИ)**



что будет прислана карета (СПб. вед., 1784, 5 марта). Распространенное явление 2-й пол. века — концерты *крепостных оркестров*, в т. ч. для весьма многочисл. гостей (во время торжественных праздников). Дома их владельцев тоже могут быть причислены к конц. помещениям.

Лит.: СПб. вед. 1748 — 1800; Столпянский; ИРМ 3, 401 — 15.

И.Ф. Петровская

КОРПУС ЧУЖЕСТРАННЫХ ЕДИНОВЕРЦЕВ (Греческая школа, Гимназия для чужестранных единоверцев), закрытое специальное военное учебное заведение, предназначенное для обучения детей подданных др. стран (гл. обр. Греции) правосл. вероисповедания и подготовки их к службе в России с обязательным переходом в российское подданство. Создание К. ч. е. было обусловлено так наз. "греческим проектом" *Екатерины II*, согласно к-рому предполагалось создать греч. гос-во, зависимое от России и управляемое внуком Императрицы — Константином. Во время рус.-тур. войны 1768 — 74 Екатерина II повелела набрать в Греции с согласия родителей мальчиков, направить их в Пизу (Италия) и обучать там в Греч. школе, финансируемой рус. правительством. В 1775 школа в составе 67 чел. была привезена в Россию, в СПб, на кораблях рус. эскадры под командованием А. Г. Орлова. По ВП 17 апр. 1775 школа получает назв. Гимназия для чужестранных единоверцев. Обучение в К. ч. е. велось в течение 4 — 5 лет, в него принимались дети в возрасте от 12 до 14 лет не только дворянского происх., но и "от честных родителей и вольные". Выпускники получали обер-офицерские чины и дворянское достоинство и определялись в армию, во флот и в гражд. службу. Дворянские привилегии и высокий уровень образования снискали К. ч. е. известность не только в России, где мн. дворяне стали отдавать в него своих детей, но и за рубежом. В К. ч. е. отбира-

лись преподаватели с высокой профессиональной подготовкой и хорошими человеческими качествами, в нем обучали гуманитарным и естественным наукам и по выбору 2-м иностранным яз. Профессиональные преподаватели-муз-ты обучали кадет музыке и танцам.

К. ч. е. сыграл заметную роль в истории рус. культуры и распространении просвещения. В нем работали такие известные деятели, как С. Я. Румовский, Я. П. Козельский и А. И. Мусин-Пушкин. При К. ч. е. в течение 1793 — 96 существовала типография, где были выпущены в свет летописи, труды по истории, географии, философии, математике, "песни" и "слова", написанные к разл. датам. К. ч. е. имел большую по тем временам б-ку по осн. отраслям знаний.

К. ч. е. был расформирован *Павлом I* 8 дек. 1796, через месяц после смерти Екатерины II.

Лит.: Георги; ПСЗ 20, № 14209, 19830; 23, № 17051; Жерво Н. П. и Строев В. Н. Исторический очерк 2-го Кадетского корпуса. СПб., 1912; СКРК 5; Павлова Г. Е. Степан Яковлевич Румовский. М., 1979; Самсонова Т. П. Корпус Чужестранных Единоверцев в Петербурге. Его библиотека и типография. 1775 — 96 // Русские книги и библиотеки в XVI, первой половине XIX в. Л., 1983.

Т. П. Самсонова

КОСТА (Costa) Роза (?), Неаполь — ?), итал. певица, сопрано. Одна из самых знаменитых певиц *оперы-буффа* своего времени. После дебюта (по-видимому, в 1736 в Граце) с огромным успехом пела на лучших европейских сценах на протяжении почти что 30 лет. Выступала в Неаполе, Пистое, Венеции, Линце, Дрездене, Лейпциге, Гамбурге. В 1745 была приглашена в Бонн ко двору архиепископа и курфюрста кельнского. В 1749 оставила службу, получив при этом титул "камерной виртуозки курфюрста кельнского" (МА 1, 282). В 50-е гг. с Труппой П. и А. Минготти, одной из самых зна-

менитых буффонных компаний 18 ст., гастролировала в Гамбурге и Копенгагене, после чего была ангажирована Дж.Б. *Локателли* в Прагу. В составе возглавляемой им антрепризы К. прибыла в СПб в 1757. В сезоне 1757/58 исполняла гл. буффонные партии, позднее играла на моск. сцене. После финансового краха Локателли К. покинула Россию. Во всяком случае, ее имя исчезает из хроники муз. жизни СПб вплоть до 1779, когда она выступила в роли Камилетты в *интермедии* Н. *Йоммелли* "*Don Falcone*" ("Дон Фальконе"). Неизвестно, почему эта прекрасная певица, заслужившая восторженный отзыв П. *Метастазии* ("замечательно полное и выразительное сопрано"), так никогда и не была приглашена в *Итальянскую придворную оперную труппу*.

Роли: Минерва — "*Il Retiro degli dei*" ("Убежище богов") Ф. *Цонпуца*, 1757; мадам Петрониолла — "*La Ritornata di Londra*" ("Возвращение из Лондона"), 1758; Гризетта — "*Lo Speciale*" ("Аптекарь"), 1758, обе Д. *Фискьетти*; Порпорина — "*Il Negligente*" ("Небрежный") Дж. *Рутини*, 1758; Камилетта — "*Don Falcone*" ("Дон Фальконе") Н. *Йоммелли*, 1779.

Лит.: МА 1, 284.

Е.С. Ходорковская

КОТЛЯРЕВСКИЙ Петр (в миру Проконий) (1693, Великие Будищи Полтавского у. — ?), иеромонах, головщик и уставщик *Александро-Невского монастыря* (1718 — 1734). Биография его являет пример избытка жизненной энергии и динамизма, характерных для людей начала новой эпохи. Прожил жизнь богатую приключениями. До монашества был студентом лат. школ, выучился церковному пению и чтению. Пострижен в Осмачевском Батуринском монастыре в 1710. В 1713 перешел в Рыхловский Черниговский монастырь. В янв. 1714 посвящен в иеродиакон, а в февр. того же года в иеромонахи. Потом перешел в Троицкий Ильинский монастырь, а отту-

да — в Москву, в Богоявленский монастырь. Прослышав здесь, что украинцев берут в СПб, решил отправиться в Иерусалим. Однако же, когда К. пришел в Великоскитский монастырь, он узнал, что началась война с турками и добраться до Иерусалима стало невозможно. Тогда он отправился в Венгрию и Италию, пришел в Испанию, а потом возвратился через те же земли в Богоявленский монастырь, предположив, что напасть миновала. Однако в ожидании своих К. обманулся, участи своей не избежал и был отправлен из Москвы в Александро-Невский монастырь. С 1718 он в том монастыре поет на клиросе и участвует в чреде священнослужения. В 1722 мятежного иеромонаха вновь одолевает жажда свободы. Вместе с др. клирошанином, Г. *Заводовским*, он пытается устроить из СПб побег, но их постигает неудача. Оба пойманы и водворены обратно в монастырь. В 1727 К. находит новый путь — он обращается в Синод с прошением о посылке его во флот корабельным священником. Иеромонах К. провел на кораблях российского флота неск. кампаний (1727, 1728, 1730, 1734). В 1739 по указу Синода посвящен в сан игумена в Московский Сретенский монастырь.

Арх.: РГИА, ф. 769, оп. 6, д. 96, л. 32 об.; ф. 815, оп. 4, д. 254, л. 13 об. — 14; д. 255, л. 11, 59, 96 об.; ф. 834, оп. 2, д. 1776, л. 24 и об.

Лит.: Чудинова И.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 и н о в а.

И.А. Чудинова

КОЧАНОВСКИЙ Федор Иванов (? — 1754, ?). С 1721 служит в подьяках синодального дома. С 1741 — придв. певчий, бас. В 1741 отправляется в поездку на Украину за новыми певчими ко двору. В 1742 пожалован в дворянское достоинство. В 1743 получает жалованье 100 р. В 1748 становится уставщиком. В 1749 жало-

ванье увеличивается до 230 р. В 1752 "господин полковник" "бригадир" К. требует своего увольнения от службы. Отправляется в г. Прилуки. Ему пожалованы в укр. Гадяцком полку с. Березовая Лука, хутор, пахотные земли и угодья и годовой пенсион 1000 р. В СПб остался дом, в к-рый пускали жильцов. Вероятно, именно ему принадлежал Ирмологий из собр. рукописей ЦНБ АН Украины [ф. Духовной академии (Лебедев), 102].

Арх.: РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 149, л. 2 — 14; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 7; д. 62; д. 78, л. 88; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.; ф. 796, оп. 6, д. 3; оп. 17, д. 53; оп. 19, д. 232; оп. 24, д. 180; ЦГИА Украины, ф. 59, д. 867, л. 6, 7, 9 об.

Лит.: Ч у д и н о в а.

И. А. Чудинова

КРАТЦЕНШТЕЙН (Kratzenstein) Христиан-Готлиб (Chrétien-Theophile) (30 янв. 1723, Вернигероде — 6 июня 1795, Копенгаген), дат. естествоиспытатель. С 1748 д. чл. петерб. Академии Наук, с 1753 — проф. механики. В 1755 М. В. Ломоносов отмечает его отъезд из СПб. К. продолжал сотрудничать с АН и впоследствии. В 1780 он получил академическую премию на конкурсе научных работ. Как лат. оригинал, так и перевод, выполненный М. Головиным, были опубл. в журн. "Академические известия". К. представил академической аудитории "машину, подражающую человеческому слов произношению и на подобие музыкального инструмента от действия пальцев говорящую" (201). Построенный им аппарат имитировал гласные звуки. Изложив свои взгляды на природу речевого аппарата и предложив конструкцию труб инструмента, К. отмечал, что "сей порядок труб произведет изящное и необычное действие, если на пример тон *c* изобразит гласную *a*, тон *d* гласную *e*, тон *e* гласную *o*, тон *fis* опять гласную *a* и проч. и при том согласие в пении представится простыми тонами, которому бас из другого порядка,

или сладкоиграющей поперечной дудке или Viola da gamba соответствовать будет" (251). При показе инструмента была, видимо, исполнена какая-то песня: "В музыке же, теперь предложенной, не должно при пении соединять ни квинт, ни терций и проч., кои произносят другую гласную букву, дабы не произошли неприятные двогласные буквы *ae*, *oe*, *ao*" (252). По мнению К., инструмент мог быть легко построен "органичками". Изобретение учебного характерно для муз. теории барокко, где широкое распространение получили попытки установить соответствие между звуками голоса, муз. тонами, цветами и т.д. В русле барочных традиций лежит и сама идея механической имитации человеческого голоса.

Соч.: 1. Tentamen resolvendi problema ab Academia scientiarum Imperiali Petropolitana ad annum 1780 publice propositum: 1) Qualis sit natura et character sonorum litterarum vocalium *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, tam insigniter inter se diversorum. 2) An non construi queant instrumenta ordini tuborum organicorum, sub termino vocis humanae noto, similia, quae litterarum vocalium *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, sonos exprimat. In Publico Academiae conventu die 19 septembris 1780 praemio coronatum. (St.P.), 1781; 2. Sur la formation et sur l'imitation artificielle de la voix humaine. Extrait de la dissertation qui a remporté le prix 1780 // Acta Academiae Imperialis Academiae Scientiarum Petropolitanae. 1780. Pars 2. P. 13 — 15; 3. Опыт решения предложенной в публичном собрании на 1780 год от Санкт-петербургской Императорской Академии Наук следующей задачи: I. Какое свойство и характер столь различных между собою в рассуждении выговора гласных букв *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. II. Не можно ли сделать орудия органическим трубам, известным под именем человеческого голоса подобным, кои бы произносили гласные буквы *a*, *e*, *i*, *o*, *u* // Академические известия на 1780 год, содержащие в себе Историю наук и новей-

шие открытия оных. 1780. Ч. 6. Октябрь. С. 188 — 252.

Лит.: Пекарский 2, 923; Ливанова 1, 295; СККИЯ 2, № 112 — 13.

В. Г. Карцовник

КРАФТ (Krafft) Георг Вольфганг (6 июля 1701, Дюттлинген, графство Вюртемберг — 16 июля 1754, Тюбинген), физик, математик, астроном, астролог, музыковед, д. чл. петерб. Академии Наук. В СПб приехал из Тюбингена в 1726 и туда же вернулся в 1744. Преподавал в Академической гимназии (см. Академии Наук гимназия), в 1733 сменил на кафедре физики Л. Эйлера. Известен, в частности, докладом о цветовом инструменте "честнейшего отца Кастеллия" (фр. иезуит Л. Кастель), прочитанным в 1742 и переведенным Г. Н. Тепловым (см.: Речи...). В докладе речь шла о "клавикорде таком, от которого бы мы не ушами, но глазами увеселение чувствовать могли" (4) и изображение к-рого было помещено в начале рус. перевода. "Сей Инструмент такой быть должен, чтоб в нем находились клавиши, обыкновенным положенные порядком, по которым ежели ударит перстами искусный музыкант, то не гармонический звон из себя бы давали, а показывали размалеванную каким нисть колором палочку или дощечку" (11). Цветомузыкальная теория Кастеля критикуется К. за неестественность и механистичность ("Не так-то просто и по случаю гласы нежные происходят", 22). Обосновывая свои взгляды, К. предлагает обзор состояния музыки в древности, говорит о Пифагоре (сведения почерпнуты из Бозция), ссылается на Эйлера, подчеркивая, что "пропорция геометрическая" — "первое и прямое основание Науки Музыкальной" (6). Говоря о музыке в практическом смысле, он излагает основы теории аффектов: "Музыка тем особливо всякому приятна, что она к любви сердце приводит, она печальные мысли возбуждает, она укрошает

ярость. И для того искусно и приятно поющие тоны производят в нас охоту к разговорам, благосклонность, великодушие, постоянство, ласковость, надежду, милосердие, терпение и все, что только человек на мысль привести себе может, они могут возбудить; словом, Марса самого приятным пением можно умячить" (12). Ответную речь на академическом собрании произнес Иосия Вейтбрехт, согласившийся с К. в оценке теории Кастеля. Доклад К. был, видимо, единственным его соч. о музыке, созданным в СПб. В. С. Сопиков считал отдельным соч. "Речь Волфганга Крафта о музыкальном согласии" (СПб., 1744), 177 экз. к-рой в 1808 было продано "на вес" Академическим комитетом (С о п и к о в, ч. 4). Ни один из экз. этого изд. не сохранился; среди опубл. работ К. нет также лат. или нем. оригинала. Видимо, имеется в виду доклад о цветовом клавиесине (К. называет его речью "о новом некотором музыкальном согласии", 4), а год изд. в оп. 1808 был указан неправильно.

Соч.: Sermones in dolemni Academiae scientiarum Imperialis conventu publice recitati. <SPb.>, 1742. То же на рус. яз.: Речи, которые в публичном собрании Императорской Академии Наук читаны были Апреля 29 дня 1742 года. Переведены с латинского языка чрез Григорья Теплова, Натуральной Гистории Адъюнкта. СПб., <1742>.

Лит.: Пекарский 1, 457 — 68; Геннад и Г. Н. Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII и XIX ст. Берлин; М., 1880. Т. 2; Сопиков В. С. Опыт российской библиографии. СПб., 1904 — 1906. Ч. 4; Оссовский А. В. Музыкально-эстетические воззрения; наука о музыке и музыкальная критика в России в XVII столетии // Избр. статьи. Воспоминания. Л., 1968. С. 134 — 35.

В. Г. Карцовник

КРЕПОСТНЫЕ ОРКЕСТРЫ, исполнительские коллективы, возникшие в 18 в. в России как форма усадебно-помещичьего

муз. быта. Вельможи в СПб копировали формы и способы организации своих муз. развлечений у двора, приспособлявая его обычаи к своим вкусам и финансовым возможностям. К. о. в 18 в. были многочисленны и бытовали повсеместно. Но в муз. культуре СПб их возникновение — формирование, распространение, состав — изначально было связано с подражанием быту и досугу имп. фамилии и круга приближенных. Капеллы А.Д. *Меншикова*, М.Ю. *Черкасской*, адмирала Ф.М. *Апраксина* и др. вельмож петровской эпохи, насколько позволяют судить найденные док-ты, были сформированы или из вольнонаемных "иноземцев", или из пленных муз-тов-военных, скорее всего солдат, о реальном положении к-рых на службе у победителей сегодня можно лишь догадываться. Эти и им подобные коллективы играли "при столе", на *балах* и *ассамблеях*, сопровождали вельможу в прогулках по Неве (см. *Музыка на воде*). Данные не позволяют сегодня утверждать, что К. о. появились в России во 2-й пол. 18 в.: ситуация в СПб допускает предположение об их более раннем возникновении.

Требует обсуждения также и бытующее мнение о К. о. как о проводнике влияния фольклорного музицирования на муз. быт аристократического сословия. Немногочисл. и фрагментарные сведения о существовавших в СПб К. о. свидетельствуют о различиях в характере формирования коллекти-

вов в провинции и в домах столичной знати. Придв. аристократы стремились привлечь в качестве руководителей собственных инстр. капелл известнейших в муз. кругах СПб иностранных исполнителей (см. *Мареш И. А., Дельфино А., Лау К.*), желая иметь оркестры не хуже *придворных* — *Первого и Второго*. Очевидно, речь может идти лишь о единых для СПб и провинции соц.-экономических предпосылках создания К. о., а также о принципах подбора инструментов, влиявших на формирование типических составов, но не о художественной и профессиональной унификации такого сложного и малоизученного явления, как К. о.

К. о. возникли на основе ансамблевого музицирования. В СПб петровской эпохи они преим. составлялись из духовых инструментов и ударных. Ф.В. Берхгольц пишет о звучании оркестра адмирала Апраксина: "Он только что отобедал, когда я подъехал к его дому (на месте нынешнего Зимнего дворца. — *Л.Б.*), откуда мне издали слышались звуки столовой музыки, состоявшей из литавр и труб" (Берхгольц, 1, 45). В подобных оркестрах, зачастую называемых "капелла", "капель" и т. п., еще не установились состав, число инструментов и тип оркестра, существовавший к тому времени в Европе. Состав зависел от умения, обученности, специализации муз-тов, к-рыми мог распоряжаться вельможа. Наиб. распространенными в 18 в. были такие типы К. о. (Ф и н д е й з е й н, 72):

| Капелла духовой музыки | Смешанная капелла | Смешанная капелла | Смешанная капелла |
|--|---|--|--|
| Флейты — 2 Кларнеты — 2 Валторны — 2 Фаготы — 2 | Скрипки — 2 Флейты — 2 Валторны — 2 | Скрипки — 2 Виолончели — 2 Флейты — 2 Кларнеты — 1 Валторны — 2 Бассетгорны — 1 | Скрипки — 3 Альты — 1 Басы — 1 Флейты — 2 Валторны — 2 |
| 8 муз-тов | 6 муз-тов | 10 муз-тов | 9 муз-тов |

Состав подобных капелл отражает ориентацию их владельцев (м. б., капельмейстеров) на тип камерного оркестра двойного состава, распространенный в западно-европейском музицировании.

Муз-ты из К. о. в ряде случаев могли существовать независимо от своего господина, если они отпускались на так наз. "оброк": тогда муз-та нанимал для службы в своем оркестре др. вельможа, ведя расчет с владельцем инструменталиста. Именно такого история появления в *Придворном оркестре* муз-тов, взятых "из дому бывшего вице-канцлера графа Михаила Головкина": Афанасия Клепикова, Ивана Мурзина, Василия Степанова, Степана Васильева (РГАДА, ф. 466, оп. 1, д. 62, л. 1 — 2, 14 апр. 1743). О содержании — жилье, одежде, дровах, инструментах — теперь заботился новый господин, в капелле к-рого муз-ты служили.

Для обучения муз-тов, руководства ими, репетиций, формирования репертуара спб. вельможа нанимал капельмейстера, функции к-рого были такими же, как и у капельмейстеров, служивших при дворе. Сами же муз-ты, будучи "дворовыми людьми", могли выполнять и обязанности лакеев, о чем пишет И.М. Ямпольский. Однако в быту высшей аристократии СПб 2-й пол. 18 в. значение "домашней музыки" было настолько велико — парадные обеды, балы, *маскарады*, приемы и др., — что без документальных подтверждений сложно судить, насколько тяжелым и унижительным было положение крепостного муз-та. Скорее можно говорить о тяжелом труде, без к-рого невозможно одолеть профессиональные сложности, неизбежные при обучении нотной грамоте и овладении инструментом. Обычно в муз-ты владелец определял мальчиков, руки к-рых еще не были деформированы физическим трудом. "В некоторой господской дом потребен для обучения мальчиков духовой и инструментальной музыке капельмейстер" (СПб. вед., 1794, 8 дек.). Приобретая профессиональные навыки, муз-ты зачас-

тую играли не на одном, а на неск. инструментах. К. о. мог по согласию владельца приглашаться для игры на балах и маскарадах в др. дома, что приносило хозяину доход, но для самих муз-тов было тяжелым многочасовым регулярным трудом. М. б., это обстоятельство в наибольшей мере побуждало крепостных муз-тов к побегам, при этом они иногда выдавали себя за иностранцев. Так, в 1792 генерал-майор Д.И. Свечин объявлял о побеге 2 дворовых муз-тов — Захара Петрова и Егора Родионова, причем, описав их приметы, заявлял: "Если они будут сказываться польскими выходцами, то им не верить" (СПб. вед., 1792, 29 мая). Эта деталь красноречиво свидетельствует о том, что муз-ты К. о. по своему культурному уровню были значительно выше осн. массы крепостных, проживавших в СПб во 2-й пол. 18 в.

Особенной изнурительностью отличались репетиции роговых оркестров. От исполнителей *роговой музыки* требовался гл. обр. правильный счет пауз: от этого зависела своевременность вступления и, следовательно, стройность ансамбля. При этом муз-ты могли не знать нот. Исполнителю было необходимо предельное напряжение внимания, если учитывать сложность репертуара роговых К. о.: фуги Дж. *Сарти*, *менуэт* К. Лау с фигурацией тридцать восьмьюми в дискантовом голосе, не говоря уже о появившихся в конце века аранжировках симф. музыки. Кроме того, на дискантовых рогах могли играть только муз-ты со здоровыми легкими. К. о. роговой музыки получили преим. распространение среди спб. знати. Такой оркестр требовал большого кол-ва муз-тов; их обучение, покупка рогов стоили солидных затрат, что было по средствам лишь первым вельможам гос-ва. В СПб, по мнению И. *Гинрихса*, насчитывалось 9 оркестров такого типа. Российские аристократы ценили своеобразное звучание рогового оркестра, в нормативном составе к-рого играло 36 — 48 крепостных муз-тов.

Репертуар К. о. был разнообразным. Обязательным считалось наличие, прежде всего, танцевальной музыки: *польских*, *менуэтов*, *контрдансов*, маршей и в конце века — вальсов; причем число танцев должно было быть таково, чтобы сопровождать 3 — 6-часовой бал. Камерный репертуар — *столовая музыка*, музыка, сопровождавшая в качестве фона домашний досуг, — требовал владения иной исполнительской манерой, близкой к ансамблевому музицированию. Можно предположить, что в сфере камерного музицирования складывался принцип упрощенных аранжировок популярных орк. пьес и фрагментов из опер и *балетов*. Такими аранжировками занимался капельмейстер К. о., т. к. орк. пьесы в партиях, изданные типографским способом, в 80 — 90-е гг. были редкостью (см. *Нотопечатание*).

Крепостные оркестры в СПб 18 в.

Учитывая разнообразие составов К. о., можно допустить, что орк. переложения вок. музыки, в т. ч. и "*российских песен*", популярных инстр. пьес делал капельмейстер, поручая роспись партий копиистам. И лишь в таких высокопрофессиональных коллективах, как оркестры Г.А. *Потемкина*, — многочисл. и хорошо обученных, возникали условия для исполнения сложных орк. партитур.

Дома вельмож, у которых были К. о., становились, помимо имп. дворца и загородных резиденций государей, подлинными очагами инстр. муз. культуры. Спб. К. о. были не только важным элементом муз. быта, но и способствовали формированию нац. исполнительских кадров, играли важную роль в освоении традиций европейской муз. практики.

| Владелец | Время существования | Состав |
|---|----------------------|---|
| 1. Апраксин С.Ф. | 1-я пол. 18 в. | неизвестен |
| 2. Апраксин Ф.М. | 1721 | духовой |
| 3. Безбородко А.А. | 2-я пол. 18 в. | роговой |
| 4. Вадковский Ф.Ф. | конец века | роговой, капельмейстер С.Д. <i>Карелин</i> |
| 5. Головкин М.Г. | 1740 | смешанный, струнно-духовой, 12 муз-тов |
| 6. Лефорт Ф.Я. | 1-я четв. 18 в. | смешанный, струнно-духовой |
| 7. Меншиков А.Д. | 20-е гг. 18 в. | смешанный, струнно-духовой, 17 муз-тов, 4 бандуриста, капельмейстер А.Ревукович |
| 8. Мусин-Пушкин И.А. | 1-я четв. 18 в. | неизвестен |
| 9. Нарышкин Л.А. | 70-е гг. | роговой, капельмейстер И.Мареш |
| 10. Нарышкин А.Л. | неизвестно | неизвестен |
| 11. Нарышкин С.К. | 1751 | роговой, капельмейстер И.Мареш |
| 12. Орлов Г.Г. | 1777 | роговой |
| 13. Потемкин Г.А. | 80-е — нач. 90-х гг. | смешанный, струнно-духовой, капельмейстер К.Ибераль; роговой, капельмейстер К.Лау |
| 14. Строганов А.С. | неизвестно | роговой |
| 15. Строганов С.Г. | 1722 | неизвестен |
| 16. Черкасская М. | 1722 | неизвестен |
| 17. Черкацкий А.М. (перешел к П.Б. Шереметеву) | 1-я четв. 18 в. | неизвестен |
| 18. Чихачев Н.М. | 1799 | неизвестен |
| 19. Ягужинский П.И. | до 1736 | смешанный, струнно-духовой |

В списке Ямпольского приводится еще 2 К. о., принадлежавших неизв. помещикам; состав смешанный — струнно-духовой (Ямпольский, 383 — 86).

Арх.: РГАДА, ф. 466, оп. 1, д. 62, л. 1 — 2.

Лит.: СПб. вед. 1792. 29 мая; 1794. 8 дек.; Штаффорд В. История музыки с примечаниями, поправками и прибавлениями Г.Фегиса. СПб., 1838; Долгоруков; ЧОИДР, 1870. Кн. 2; Внутренний быт 1; Перепелицын В. История музыки в России. СПб., 1888; Арнольд Ю. Воспоминания. М., 1892. Вып. 1; Пыляев М. Старое житье. СПб., 1893; Берхгольц 1; Иванов М. История музыкального развития в России. СПб., 1910; Финдейзен 2; Елизарова Н. Театры Шереметевых. М., 1944; Вертков К. Русская роговая музыка. М.; Л., 1948; МА 2; Ямпольский; Гинзбург 1, 2; Келдыш; ИРМ 3; Михайлов Г. Дворец Меншикова. М., 1986; Саверкина И. Неизвестные источники о быте Петровского времени // ПКНО. 1985. М., 1986.

Л.Н. Березовчук

КРИККИ (Cricchi), Криччи (Cricci, Cricca) Доменико (? — ?), итал. певец, бас-буфф. Уроженец Болоньи. Один из самых известных буффов своего времени, певец выступал на сценах Италии (Модена, Болонья, Венеция, Падуа) и Германии вместе со своей постоянной партнершей Р. Рувинетти-Бон. Особого успеха они добились в *интермедиях* И. А. Хассе, сочинявшихся композитором в расчете на вок. и артистические возможности знаменитой комической пары. К. прибыл в СПб в 1735 в составе "*Итальянской кампании*" Ф. Арайи. Покинув Россию в 1737, он возвратился сюда весной 1742 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 103). Вплоть до своего окончательного отъезда пел на имп. сцене в *операх-серии* и играл в многочисл. *интермедиях* (назв. в рус. источниках не зафиксированы). Его оклад возрос с 1000 р. в 1735 до 1300 р. в 1747.

Уехав из России в мае 1747 (объявл. об отъезде в "СПб. вед." от 19 мая), К. выступал нек-рое время в Дрездене с Рувинетти-

Бон и П. Мира. В 1748 он был приглашен в Потсдам в качестве директора и 1-го буффа интермедийной группы Фридриха Великого. В 1758 вместе со своей партнершей играл в Вене.

Роли: Гиркан — "Seleuco" ("Селевк"), 1744, М.; Фульвий — "Scipione" ("Сципион"), 1745; Гедасп — "Mitridate" ("Митридат"), 1747 (все Ф. Арайи).

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 103.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне, 51; Штелин, 81; МА 1, 142 — 43; Орега Grove.

Е.С. Ходорковская

КРОЛЕВНА, Королевна Марфа (? — ?), певица, сопрано. По предположению Р.-А. Моозера (МА 2, 160), была, возможно, дочерью муз-та Б. Королевича, состоявшего на службе у Г. А. Потемкина. В 70-е гг. К. вместе с неск. рус. певицами входила в *Итальянскую придворную оперную труппу*. Очевидно, она обладала незаурядным талантом, т. к., невзирая на блестящий состав компании, Т. Траэтта и Дж. Паизиелло поручали ей ведущие партии в своих операх. В 1775 при возобновлении "*Альцесты*" Г. Ф. Паупаха К. выступила в заглавной роли, удостоившись восторженного отзыва в "СПб. вед." (1775, 2 марта); в том же году она исполнила партию Ринальдо в представленной на рус. яз. "Армиде" ("Armida") А. Сальери.

После 1780 имя этой замечательной певицы исчезает из петерб. театральной хроники. Ее дальнейшая судьба неизвестна.

Роли: Флавио — "Lucio Vero" ("Люций Вер") Т. Траэтты, 1774; Неарх — "Achille in Sciro" ("Ахилл на Скиросе"), 1778; Ниттети в одном. опере (1778, 1780); Джустиция — "La Sorpresa delli dei" ("Сюрприз богов"), 1778; Лизетта — "Lo Sposo burlato" ("Ворчливый муж"), 1779 (все Дж. Паизиелло).

Лит.: МА 2.

Е.С. Ходорковская

КРОСС Йозеф (? — ?), мастер по изготовлению струн для муз. инструментов. Имеются сведения о его работе в СПб в 1768. С 15 по 22 июля 1768 в "СПб. вед." имя К. значилось в списках иностранцев, отъезжающих на родину. Там же указан и его адрес: "Йозеф Кросс, струнного дела мастер, живет в 8 линии в Языковом доме". Вернулся ли К. в СПб, неизвестно.

Н.Ф. Финдейзен (без ссылки на источники) упоминает струн. мастера "Иог. Кросса", работавшего в СПб в 1768.

Лит.: СПб. вед. 1768. 15, 18 и 22 июля.

В.В. Кошелев

КРУТИЦКИЕ. 1) Антон Михайлович К. [1754, Москва (?) — 30 июня (по др. сведениям — 21 июля) 1803, Ревель, ныне Таллин], актер и оперный певец, бас. Сын отставного гарнизонного сержанта, отдан отцом в Моск. Воспитательный дом, где получил образование, в т. ч. муз. и актерское. Вместе с группой др. воспитанников дома вошел в труппу *Вольного российского театра* (дек. 1779 — авг. 1783), заняв в ней первое место. С 1 сент. 1783 в составе *Русской придворной* (имп.) *труппы*, оклад 400 р., в 1788 — 900, в 1791 — 1500, в 1800 — 3000 р. 1 июля 1793 назначен инспектором Рус. труппы, 23 июня 1800 освобожден от этой должности, как отнимавшей "весьма много времени, нужного для изучения новых ролей для русского театра, столь важных в рассуждении отличного его таланта" (АДИТ 3, 32 — 33). В Ревель уехал лечиться. Славился как певец наравне с Я.С. Воробьевым. "Голос его был удивительно гибок и приятен" (РБС). Замечание, что "опера, можно сказать, почти не его дело" (З-н С.), вызвано не столько какими-то недостатками его пения, сколько исключительным актерским мастерством в драм. ролях, где он был незаменим. Кроме того, К. "на скрипке играл очень хорошо", рисовал, "немецкий и французский языки знал не хуже своего природного" (Там же).

Исполнял преим. роли "комических стариков". Коронная — Мельник в одной опере М.М. Соколовского; в первую очередь К. эта опера обязана своим успехом в Вольном российском театре и на придв. сцене. Ради него (роль Федула) и Е.С. Сандуновой написана опера "*Федул с детьми*" (В. Мартини-Солер и В.А. Пашкевич). Участвовал в опере "*Ринальдо д'Асте*" ("Rinaldo d'Aste") Ж. Астаритты (АДИТ 3, 33), исполнял видные роли в др. операх: Волдырева в "*Сибтеньщике*" А. Буланта (Арапов, 105), Скрягина в "*Двух скуных*" ("Les Deux avares") А.-Э.-М. Гретри и Крючкодея в "*Санктпетербургском гостинином дворе*" Пашкевича (Светлов, 45).

2) Анна Гавриловна К. (? — 25 янв. 1799, СПб), жена Антона Михайловича К. (с янв. 1783), тоже питомица Моск. Воспитательного дома и служила в Вольном российском театре. С того же 1 сент. 1783 принята в казенную труппу, оклад 350 р., в 1798 — 800. Участвовала в комических операх в ролях субреток.

Лит.: З-н С. Нечто о Крутицком // Северный вестник. 1804. Т. 1. № 2. С. 218 — 19, 222 — 223; Греч Н.И. Исторический взгляд на русский театр // Русская Талия. СПб., 1825. С. 44 — 45; то же в его Собр. соч. СПб., 1855. Т. 3. С. 222 — 24; Арапов, 105 и др.; АДИТ 1, 81; 2, 621; 3, 32 — 33; Светлов С.Ф. Русская опера в XVIII ст. // ЕИТ. 1897/98. Прилож. Кн. 3. С. 44 — 45; РБС: Кнаппе — Кюхельбекер; Всеволодский-Гернгросс, 273, 293, 304 — 308; Финдейзен 2, 98 — 99; ИРМ 3, 285 — 86.

И.Ф. Петровская

КРЫЖАНОВСКИЙ Захар Антонович (? — ?), переводчик. Род. в семье театрального служащего. В 1776 принят в СПб на службу "к театру для письменных дел... и в другие должности в рассуждении знаемых им иностранных языков писать и читать" (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 8). Для придв. спектакля 24 нояб. 1780 "Храм об-

щия радости" ("театральное зрелище с музыкою на случай торжественного дня тезоименитства ея императорского величества Екатерины II, императрицы Всероссийския"; музыка Ф. Торелли и В. А. Паишевича, итал. текст Дж. Бригонци) сделал рус. перевод, тогда же изданный (СПб., 1780). 28 февр. 1784 К. обратился в Комитет для управления зрелищами и музыкой с просьбой "к вящему его ободрению в упражнении переводов" купить у него перевод комических опер: 1) «Притворной любовницы» за 200 р., 2) «Двух скупых» за 150 р., 3) «Двух охотников» за 50 р., 4) «Кузнеца» за 75 р., 5) «Любовника-колдуна» за 75 р., 6) «Перерождения» за 50 р., всего 600 р." (АДИТ 2, 184). Очевидно, просьба была удовлетворена: все указ. произв. с 1780-х гг. шли на петерб. и/или моск. сценах в исполнении рус. артистов. Речь идет об операх *"La Finta amante"* ("Мнимая любовница") — музыка Дж. Паузиелло, итал. текст Дж. Б. Кастри (?); *"Les Deux avares"* ("Два скупых") — музыка А.-Э.-М. Гретри, фр. текст Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера; *"Les Deux chasseurs et la laitière"* ("Два охотника и молочница") — музыка Э. Р. Дуни, фр. текст Л. Ансома; *"Le Maréchal-ferrant"* ("Кузнец") — музыка Ф. А. Филидора, фр. текст Ф. А. Кетана; 2 посл. оперы — "Любовник-колдун" (музыка М. Керцелли, текст Н. П. Николаева) и *"Перерождение"* (музыка Д. А. Зорина, автор текста неизвестен) — сочинены рус. литераторами, и, в чем выразилось участие К., неясно.

Лит.: АДТИТ 1 — 3; СКРК 3; ИРДТ; ИРМ 3.

А. Н. Крюков

КРЫЛОВ Иван Андреевич [2 февр. 1769 (по др. данным — 1768), Москва — 9 нояб. 1844, СПб], баснописец, драматург, журналист. Род. в семье армейского офицера. С начала 1780-х гг. жил в СПб (до 1794, затем, до начала 19 в., наездами). Сблизился с лит. и театральным миром (среди его покровителей был, очевидно, Н. А. Львов).

Писал трагедии, комедии, оперы. В 1789 издавал журн. "Почта духов", отличавшийся резкостью и смелостью сатирических обличений пороков совр. общества (в нем нашла отражение и муз. жизнь СПб). В начале 1790-х гг. совместно с И. А. Дмитриевским, П. А. Плавильщиковым и А. И. Клушиным организовал частную типографию ("г. Крылова с товарищи"). Она печатала журналы, в к-рых сотрудничал К., а также пьесы, оперные *либретто*, театральные афиши, билеты и т. п. В 1792 издавал с друзьями журн. "Зритель", где увидел свет статьи, основополагающие для рус. мысли об опере, для рус. муз. критики. В 1793 совместно с Клушиным выпускал журн. "Санктпетерб. Меркурий", также не чуждый муз. тематике (см. *Журналы и музыка*).

К. был музыкально одарен и до конца дней сохранил любовь к музыке. Он хорошо владел скрипкой — играл соло и в составе квартета (идея и лексика знаменитой басни "Квартет" выдают в авторе опытного квартетиста; чутким ухом зафиксирована сценка, воплощенная в басне "Музыканты"). Современники вспоминали, что К. "в молодые лета славился в столице игрою своею на скрипке и обыкновенно участвовал в дружеских квартетах первых виртуозов" (П л е т н е в П. А. Цит. по: И. А. Крылов в воспоминаниях современников, 215). Один из участников этих музицирований "до поздней ночи" кн. И. В. Васильчиков отметил увлечение квартетами Л. Боккерини (речь идет о 1790-х гг.; см.: Там же, 256). По данным др. источника, К. "страстно любил музыку, сам играл в квартетах Гайдна, Моцарта и Бетховена" (Смирнова-Россет А. О.; Там же). Баснописца регулярно встречали "в высших музыкальных кругах Петербурга", на *концертах* в столичном ун-те (см.: Там же, 207, 440), в театре на спектаклях оперы и драмы. О горячем отношении к муз. иск-ву свидетельствуют мн. высказывания К. "Намерение Ваше заняться музыкою превосходно... Сколько приятных минут Вы

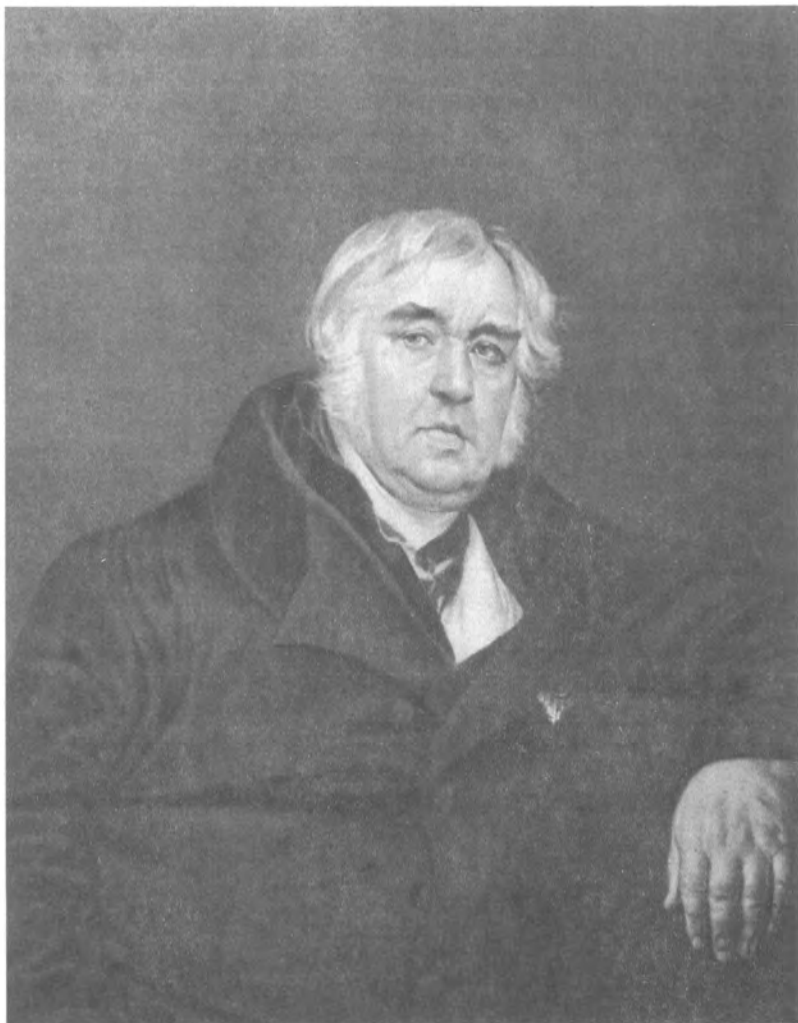
А. М. КРУТИЦКИЙ

Литография с портрета неизв. художника



И. А. КРЫЛОВ

Художник К. Брюллов



можете доставить и себе и всем тем, которые Вас любят" (письмо к В. А. Олениной; цит. по: Ливанова, 103). В центре внимания К. был муз. театр, опера. На этом жанре сосредоточены "музыкальные" статьи в назв. выше журнале. К. излагал взгляды на оперу в частных письмах, переводил оперные тексты, изучал творчество знаменитого итал. драматурга-либреттиста П. Метастазιο.

Ранний этап пути К.-драматурга тесно связан с комической оперой. Им созданы: "Кофейница" (начало 80-х гг., не ставилась и при жизни автора не публиковалась), "Бешеная семья" (1786, музыка О. Э. Тевеса, опубл. в "Российском феатре". — СПб., 1793, ч. 39), "Американцы" (1788, музыка Е. И. Фомина, поставлена и издана в СПб в 1800 в ред. Клушина, тогда же опубл. клави́р оперы). На 19 в. приходится "волшебная опера" по мотивам рус. былин "Илья-богатырь" (сочинена и поставлена в 1806 с музыкой К. А. Кавоса). Ранние оперы К. содержат сатирический элемент. В "Кофейнице" обличаются жестокая и суеверная (гадание на кофейной гуще) помещица из совр. модниц, ее приказчик — жулик и угнетатель крепостных крестьян (ощущаются параллели с оперой Я. Б. Княжнина "Несчастие от кареты"). В "Бешеной семье" в форме буффонады обнажаются неприглядные свойства кокеток из петерб. общества тех лет — их легкомыслие, погоня за модой, страсть к развлечениям. В опере "Американцы" действуют исп. завоеватели и амер. индейцы, мн. приключений и неожиданных столкновений. Сквозь экзотический сюжет проглядывает рус. крепостническая действительность, нравы "просвещенного" рус. общества. К. активно привлекает музыку, использует сольные и ансамблевые номера, развернутые сцены. Прообразами ему служили как рус. оперы, опирающиеся на нар. песни (типа знаменитой оперы А. О. Аблесимова "Мельник — колдун, обманщик и сват"; см. также *Русская комическая опера*), так и итал. оперы-буффа.

К. принадлежат переводы на рус. яз. опер "L'Infante de Zamora" ("Инфанта Замора") Дж. Паузелло и "La Villanella rapita" ("Сонной порошок, или Похищенная крестьянка") Ф. Бьянки (последняя исполнялась в 1800 в Москве).

В поэтических и прозаических произв. др. жанров (помимо опер) К., если говорить о 18 в., редко упоминает музыку. Стихотворение "Выбор из Песни песней Соломона" предполагает исполнение с муз. сопр. (тип кантаты). В комедии "Пирог" в издательских тонах говорится о модном сентиментальном музицировании (Ужима: "Мы сядем где-нибудь в тени развесистыя ивы, и я спою в утешение вам любимую мою песенку «Я птичкой быть желаю»"). Реплики, направленные в адрес прусской военной музыки, культивируемой Павлом I, имеются в "шуте-трагедии" "Труфф" (1800).

Развернутые высказывания К., связанные с музыкой, находим в его журнальных статьях. Она упоминается обычно в контексте сатирического описания столичной жизни, нравов. К. хорошо знал состояние петерб. оперных театров, увлечение музыкой в разных слоях общества и сатирически высмеивал проявляющиеся при этом всякого рода несурзности и чрезмерности. Яркие примеры этого рода — в ходившем по СПб в списках письме К. к П. А. Соймонову, в "Письмах от гнома Зора к волшебнику Маликульмульку" ("Почта духов", особенно письмо 44), в "Похвальной речи Ермалафиду, говоренной в собрании молодых писателей" ("Санктпетерб. Меркурий"). Сатира К. направлена против бездуховности, потребительского отношения к иск-ву, моды на него. Высмеивается слепое копирование иноземного муз. быта, чрезмерное увлечение итал. и фр. музыкой, муз. театром, пренебрежение нуждами отеч. иск-ва. Мишенью К. становятся авторы легковесных соч. и сами эти соч., невзыскательная, невежественная публика. К. ратовал за воспитание нравов и обличал иск-во, развращающее их. 44-е письмо

гнома Зора — сатирический рассказ об оперной премьере. Ходить на премьеры было модно, поэтому "часто в зрелище, которое дают в первый раз, бывает столь много зрителей, что естли б после заставили его играть круглый год сряду, то не собрали бы столько денег, сколько соберется во время первого представления". И на данной премьере "все места были в минуту заняты". Между тем произв. представляло собой лишь нагромождение несуразностей: естественности, логичности не было ни в действиях, ни в словах, ни в чувствах героев. Возникновение муз. номеров также ничем не мотивировалось. Когда закрыли занавес — "это было самое лучшее место из всей Оперы" ("Почта духов", 1789, авг., 241 — 47). Спектакль рус. комической оперы сатирически представлен в "Похвальной речи Ермалафиду...". К. высмеивает просто-р. сюжет, заигрывание с посетителями галерки, для к-рых, по его мнению, и сочинена данная опера: "На сцене появляется целый народ в лаптях, в зипунах и в шапках с заломом — в парадизе раздались радостные восклицания. Сапожники, разношники, каменщики — все узнавали на сцене своих земляков. Тогда же всеобщее веселие разлилось по театру; на сцене появились фляжки и ендовы; в парадизе зазвенели рюмки и стаканы. На сцене заплясали — и весь парадиз зачал прищелкивать; казалось, что сцена и парадиз составляет одно семейство. Тогда-то гордый партер в первый раз почувствовал, что он в сей беседе лишний..." Автор дает понять, что развлекательный характер комической оперы, нар.-песенная музыка плохо совмещаются со сколько-нибудь серьезной идеей: Ермалафид "один в состоянии высокое нравоучение подстроить под балалайку, и под его только разумная рассуждения могут плясать мужики на барках" ("Санктпетерб. Меркурий", 1793, апр., 47 — 48). Как видно, муз. жизнь СПб давала обильную пищу для язвительных, сатирических высказываний.

По приезде в СПб К. жил в слободе Измайловского полка (ныне р-н Измайловского пр. и Красноармейских ул.). В 1791 — 94 — при типографии в доме И.И.Бецкого на Дворцовой наб. у Летнего сада (ныне д. 2).

Лит.: Л и в а н о в а 1; Русские драматурги XVIII — XIX вв. Л.; М., 1959. Т. 1; Г о р д и н А. Крылов в Петербурге. Л., 1969; Я м п о л ь с к и й И.Г. Крылов и музыка. М., 1970; И.А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982; Г о р д и н М., Г о р д и н Я. Театр Ивана Крылова. Л., 1983; ИРМ 3; С е л и в а н о в Б.В. Звуковой мир И.А.Крылова и А.Н.Радищева. Новосибирск, 1990.

А.Н. Крюков

КУАНЬЕ (Coignet) Орас (13 мая 1735, Лион — 29 авг. 1821, там же), фр. купец, скрипач, певец и композитор-любитель. В 90-е гг. был ведущей фигурой муз. жизни Лиона. Мелодрама Ж.-Ж. Руссо "Pigmalion" ("Пигмалион") с его музыкой исполнялась впервые в СПб на приеме у фр. посланника 2 июля 1777. Позже, в 1791, она шла в *Деревянном театре*. История этого соч. долгое время оставалась неясной. Уже при жизни К. автором всей музыки часто считали Руссо, к-рому в действительности принадлежит Andante из увертюры и еще неск. отрывков. После премьеры (1770, Лион) мелодрама быстро прославилась по всей Европе, и тогда К. опубликовал в "Mercure de France" письмо, в к-ром сделал себя ответственным за 26 инстр. номеров этого соч. На титуле партитуры, отпечатанной в Париже, значится: "Monologue mis en musique de Coignet". "Пигмалиону" было суждено стать моделью чрезвычайно популярного в посл. трети 18 в. жанра мелодрамы, получившего развитие в соч. Й.А.Бенды и Е.И.Фомина.

Лит.: E i t n e r; MR; MA 2; МЭ; Grove.

А.Л. Порфирьева

КУЛАТ (? — ?), инстр. мастер (фп.). Имеются сведения о его работе в СПб в

1791. Занимался продажей фп. Инструменты работы К. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 5 дек. 1791): "По Вознесенской улице под № 430 у инструментного мастера Кулата продаются фортопианы".

Лит.: СПб. вед. 1791. 5, 12 и 16 дек.

В.В. Кошелев

КУНАРТ (? — ?), инстр. мастер (фп.). Имеются сведения о его работе в СПб в 1789. Занимался продажей фп. Инструменты работы К. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 13 марта 1789): "Во 2 Мещанской в доме купца Крешкина под № 384 у инструментального мастера Кунарга продаются ученые пудели, Болонские собачки, Аглинские виндспили и моськи. Тут же имеются два фортопианы продажные".

Лит.: СПб. вед. 1789. 13, 23 и 27 марта, 3 апр., 19 и 29 июня.

В. В. Кошелев

КУНТ (? — ?), инстр. мастер (фп.). Имеются сведения о его работе в СПб в 1791. Занимался продажей фп. Инструменты работы К. неизвестны.

Упом. в "СПб. вед." (напр., 30 сент. 1791): "В 6. Мещанской в Якобиевом доме под № 430 у инструментного мастера Кунта продаются и внаймы отдаются большие и маленькие фортопианы".

Лит.: СПб. вед. 1791. 30 сент., 3 окт.

В.В. Кошелев

КУРАКИНА Наталия Ивановна, урожд. Головина (16 авг. 1768, ? — 2 июля 1831, СПб), пользовалась известностью как прекрасная клавесинистка, арфистка, певица, сочинительница песен и романсов. 15 февр. 1783 она вышла замуж за Алексея Борисовича Куракина (1759 — 1829), впоследствии генерал-прокурора, малороссийского

генерал-губернатора и министра внутренних дел. К. получила прекрасное образование: хорошо знала фр. и итал. яз. и литературу. Одним из ее любимых муз. инструментов, к-рым она хорошо владела, была арфа. К. обладала выразительным контральто, пела дуэты с прославленным М. дель П. В. Гарсиа (<К у р а к и н а>, VIII — IX). Пением К. восхищался поэт И. И. Дмитриев, написавший в стихотворении "К альбому кн. Н. И. Куракиной" след. строки: "Что пред соперницей Эраты наше пенье? / Она лишь голосом находит путь к сердцам! / Я лиру положу Куракиной к ногам / И буду сам внимать в безмолвном восхищенье" (Цит. по: Там же, XVIII). Учителем пения К. был, по-видимому, Э. Бианки (Письма кн. Алексея Борисовича..., 490; <К у р а к и н а>, IX). Уже в молодые годы К. занималась не только пением, игрой на инструментах, но и сочинительством. Ее первые опыты по традиции песнетворчества 18 в. представляли собой песни "на голос". Музыка "подбиралась" из популярных мелодий к стихам поэта Ю. А. Нелединского-Мелецкого, часто бывавшего в доме Головиных (Л и в а н о в а 1, 147). В 80-е гг., находясь вместе с мужем при дворе в кн. Павла Петровича, К. принимала активное участие в придв. муз. увеселениях и церемониях. Об одном из таких эпизодов вспоминает кн. И. М. Долгоруков, повествуя о своей свадьбе (116). В начале 90-х гг. в СПб формируются разл. типы кружков, салонная культура. Необходимо выделить придв.-аристократические кружки, где складывались все признаки широко распространенного в дальнейшем дамского великосветского салона. К таким объединениям м. б. отнесен кружок Долгоруких — Куракиных. Одни и те же интересы, постоянный круг посетителей, особое пристрастие к музыке, разнообразные формы любительского творчества являлись отличительными чертами "кружковой" жизни. В муз. увеселения входили, напр., прогулки на лодках с музыкой по Неве, "муз. офор-

вление" семейных торжеств и "живых картин", режиссируемых фр. художницей М.-А.-Э. Виге-Лебрен. С ней К. соединяла нежная длительная дружба, начавшаяся с момента приезда Виге-Лебрен в СПб в 1795. Одним из красноречивых свидетельств этих отношений является 1-й т. "Souvenirs de Madame Vigée-Le Brun" (Paris, s.a.), часть к-рого написана в виде 12 писем к К. Виге-Лебрен сделала портрет К., как бы иллюстрирующий след. слова художницы: "Ее невозможно было не полюбить с первого взгляда. Ум, нрав, доброта, какая-то наивность в характере, заставлявшая вспомнить семилетнего ребенка, — все очаровывало, все завоевывало ей сердца" (Воспоминания..., 46). Одним из любимых театрализованных развлечений кружка были домашние постановки опер фр. и итал. композиторов. В конце 1792 кн. Куракин (муж К.) писал брату из СПб: "Вчера у Долгорукова в доме жена моя давала спектакль для княгини Долгоруковой (Е. Ф. Долгорукая, урожд. Бярятинская. — *Н.О.*); представляли L'avocat chaussonnier и оперу La Bouna figliuola, musique de Piccini; cela a reussi au mieux" (Письма кн. Алексея Борисовича..., 171). В круг посетителей интимно-дружеского кружка Долгоруких — Куракиных входили известные любители музыки (исполнители гл. партий в домашних оперных спектаклях), профессиональные муз-ты, художники и литераторы. Среди них гр. Л. Кобенцель (австр. посол в России), А. И. Рибольер (будущий атташе рус. посольства в Вене), поэт Ю. М. Нелединский-Мелецкий, итал. певец П. Мандини. Любя музыку, К. понимала в ней толк и впоследствии не раз устраивала муз. вечера в своем доме. "Ужинать был зван к княгине Куракиной, которая собрала лучших любителей музыки..." (Из писем Булгакова..., 586). К. всегда ценила круг своих друзей. Тема дружбы для нее, типичной представительницы сентименталистской эпохи, имела особое значение. К этой теме она обращается на мн. страницах

своего "Дневника": "Только маленькое общество друзей, лишенных всяких претензий, делает жизнь приятною. Они украшают все вокруг нас; напротив того, среди людей ко мне безразличных я всегда теряюсь. Особо дорого бывает встретить прежнее расположение со стороны людей после многих лет разлуки, и если я привыкаю даже к бездушным вещам, — ко всему, что когда-либо видела и знаю, то тем более, конечно, радуясь, встречаясь с друзьями" (<К у р а к и н а>, XXII).

С пристальным вниманием К. относилась к театру на протяжении всей своей жизни. "Только за полной невозможностью я не бываю в театре, который предпочитаю всему на свете" (Там же, 172). Она активно занималась любительской комп. деятельностью. Ей принадлежит около 50 вок. миниатюр, среди к-рых "российские песни", фр. романсы, итал. арии и канцонетты. Нек-рые из фр. романсов написаны на тексты из модного в конце века романа Ж.-П. Флориана "Эстелла" (напр., "Je vais donc quitter pour jamais"), "российские песни" — на стихи Нелединского-Мелецкого ("Ты велишь мне равнодушным", "У кого душевны силы"). Сочинение песен (с оригинальной музыкой или "на голос") во мн. случаях определялось конкретной бытовой ситуацией — семейно-дружескими торжествами и увеселениями. Стихи, авторами к-рых могли быть ее родственники (напр., брат ее мужа Александр Борисович Куракин) или друзья, "были петы" в день рождения ее мужа или по случаю возвращения из поездки друга семьи кн. В. В. Долгорукова (Письма кн. Алексея Борисовича..., 471 — 72). Известно, что К. написала песню на стихи И. М. Долгорукова "К Нине", о к-рой он вспоминает в своей "Повести": "Дал нам хозяин (Александр Борисович Куракин, в поместье к-рого пребывал автор в 1795. — *Н.О.*) с обыкновенными чинами и бал, а на проводах в приятном беспорядке все мы, без различия полов, состояния и лет за сто-

КН. Н. И. КУРАКИНА

Миниатюра А.Х. Ритца



лом сидя, пели привезенную мною моего сочинения песню, которая так полюбилась князю, что он слова те посылал к невестке своей (К. — Н.О.) в Питербург. Она делала на них музыку, и он, получа ее на ноте, с самой льстивой надписью своей рукой приписал мне и доставил. У меня как музыка эта, так и несколько писем, писанных из «Вместилища чувств вечных», нося сие в заглавии, до ныне хранится. Песня, Нине посвященная, вскружила тогда голову многим; ее любили все и пели везде охотно. Безделка такая знакома была даже в Москве и далее" (Долгоруков, 322; Ливанова 2, 238). Романсы К. были популярны в аристократической среде, о чем свидетельствуют изданный Б.Т. Брейтконфом в СПб в 1795 сб. "Huit romances, composées et arrangées pour la harpe par la princesse Natalie de Kourakin" (РНБ), нотная б-ка Императрицы Елизаветы Алексеевны, где имеются списки 4 фр. романсов (КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 280 — 281), "Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de guitare" И.Б. Генглеза, издаваемый И.Д. Герстенбергом и Ф.А. Дитмаром с 1796, где кроме указанного фр. романса на стихи Флориана (№ 13) помещены итал. арии "T'amo tanto e tanto amo" (№ 31), "Deh non partir mio dolce amore" (№ 33). Дальнейшая судьба К., пропутешествовавшей долгое время за границей (в 1816 — 1819, 1822 — 24, 1829 — 30), была также тесно связана с музыкой и муз-тами. Она была хорошо знакома с певицей А. Каталани, композиторами Ш.-Ф. Лафоном, Ф.-А. Буальде, писателями Л.-М. Мартеном (учеником Ж.-А. Бернардена де Сен-Пьера), гр. Л.-Ф. де Сегюром.

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, б-ка Императрицы Елизаветы Алексеевны.

Лит.: <Vigée-Lebrun M.-A.-E.>. Souvenirs de Madame Vigée - Le Brun. Paris, s.a.т. 1, 2; Долгоруков; <Булгаков А.Я.> Из писем А.Я. Булгакова к отцу его // РА. 1899, № 1; РБС: Кнаппе — Кюхельбекер; <Кур а-

к и н а Н.И.>. Дневник княгини Н.И. Куракиной, написанный во время трех ее путешествий за границу, с 1816 г. по 1830 г. // Деятнадцатый век. Исторический сб., издаваемый... князем Федором Алексеевичем Куракиным. М., 1903. Т. 1; Письма князя Алексея Борисовича Куракина брату его князю Александру Борисовичу // Восемнадцатый век. Исторический сб., издаваемый... князем Федором Алексеевичем Куракиным. М., 1904; Ливанова 1, 2; Вольман; Келдыш; Воспоминания госпожи Виже-Либрен. Пер., публ. и коммент. Г.Белковой // Наше наследие. 1992. № 25; 1993. № 26.

Н.А. Озаркова

КУРГАНОВ Николай Гаврилович (1725/26, Москва — 13 янв. 1796, Кронштадт), ученый, педагог, литератор. Учился в Навигацкой школе в Москве. С 1741 ученик петерб. "морской академии" (Морского корпуса). В 1746 там же начинает педагогическую деятельность, в 1774 по определению Академии Наук становится профессором. Автор "Письмовника" (1772), одной из самых популярных книг 18 в. "Письмовник" неоднократно переиздавался с дополнениями (см. изд. 1777). Р. "Присовокупление V. Разные стиходейства" включает неск. десятков текстов наиб. популярных песен своего времени (в т. ч. "Псалмы или духовные песни", 301; "Светские песни, или Дело от безделья", 310). Среди них образцы канта, духовного стиха ("киевокаликсские" песни), рус. и укр. исторической песни, календарный фольклор, бытовая лирика, солдатские песни и т. д. В р. "Присовокупление VI. Обстоятельное изъяснение порядка знаний человеческих, или Всеобщий Чертеж наук и художеств" (перевод трактата Ж. Д'Аламбера) отмечается: "Науки разделяются на свободныя и механическия, или рукотворныя. Свободныя суть: Мафематика, Физика, Музыка, Живописное и Резное искусство, словесныя науки, как-то: Грамматика, Логика и пр.", что восходит к традиционной системе "свободных наук". Однако далее текст относит "архитектуру, музыку, живопись, резьбу,

гридированье и проч. к Поезии" (363). Муз-ты "подражают или делают равное натуре" (Там же). Однако "Музыкант — «Живописец чрез звуки»". Наряду с этим классицистским утверждением встречается деление музыки на виды, характерное для старой научной традиции: "Музыка есть феоетическая или практическая, инструментальная или голосная" (364). Крайне архаична терминология, используемая К. в р. "Русской словотолк", и не исключено, что она восходит к какому-то источнику 1-й пол. столетия ("Кимвал — клавицынбал", "Опера — махинное игрище", "Орган — орудие художное", "Мусика — голосная наука" и т. д.; см. 437, 442 — 43, 450 и др.). "Письмовник" — памятник переходного периода в истории муз. воззрений 18 ст.

Соч.: Книга-письмовник и в ней Наука российского языка с семью присовокуплениями разных учебных и полезно забавных вещесловий. Новое издание, пересмотренное, поправленное и умноженное. Духовной ли, мирской ли ты? Прилежно се читай: Все найдет здесь тот и другой; но разуметь смекай. Во Граде Св. Петра. В книгопечатне морского общества благородных Юношей. 1777 года.

Лит.: РБС: Кнаппе — Кюхельбекер; О с о в с к и й А.В. Музыкально-эстетические воззрения, наука о музыке и музыкальная критика в России в XVIII столетии // Избр. статьи. Воспоминания. Л., 1961. С. 198 — 99.

В.Г. Карцовник

КУЦЦИ (Kuzzi) Антон Йозеф (? — ?), по предположению Р.-А. Моозера, композитор чеш. происх., учившийся у К. Диттерсдорфа. Б.Л. Вольман называет его также педагогом. Похоже, что К. жил в СПб во 2-й пол. 90-х гг., во всяком случае, он принимал участие в серии издававшихся И.Д. Герстенбергом вариаций к рус. нар. песням: "Chanson russe «Волга речинька глубока» variée par m-r Kuzzi, Op. 6" (МГК),

а также опубликовал у него неск. серий *полонезов*, объявл. о к-рых помещались в "СПб. вед." (1798, 29 июня и 26 окт.; 1799, 1 марта).

Лит.: МА 2, 663, 709; В о л ь м а н.

А.Л. Порфирьева

КУШЕЛЕВСКИЙ (НЕМЕЦКИЙ) ТЕАТР был устроен во 2-й пол. 90-х гг. в доме Е.Д. Кушелевой, выходявшем на Малую Миллионную, позже ставшую началом Большой Морской (в литературе он ошибочно связывался с неосуществленным указом от 30 сент. 1798 о постройке театра, порученной В. Бренне). В перестроенном виде сохранился во 2-м дворе здания Гл. штаба. Сначала его занимал любительский нем. театр и он назывался Театр нем. об-ва, Общественный театр любителей. Др. назв. — Кушелев дом.

С 20 февр. 1799 его заняла нем. *Труппа Й. Муре*, купившего у любителей декорации, костюмы, бутафорию, б-ку. Исполнялись драмы и оперы, капельмейстер — А. Калливода (о репертуаре см. *Муре Й. труппа*). С 1 сент. 1800 арендован *Театральной дирекцией*.

По "СПб. вед." известны *концерты* в этом зале: в 1797, 2 сент. — вок. и инстр.; в 1798, 5 февр. — фаготист Г.И.А. Бервальд с 9-летним сыном, скрипачом, на пасхальной неделе — духовные концерты, 24 апр. — пианист Стиммер, 29 апр. — певец Х.К. Вундер, 12 и 23 сент. — "некоторые любители музыки", "друзья отъезжающего актера Миллера", 4 нояб. — валторнист Полак; в 1800, 26 февр. — малолетний флейтист Пигман. Цены билетов в ложу — 10 — 25 р., в кресла — 2 р., в партер и галерею — 1 р.

Лит.: СПб. вед. 1797. 25 авг.; 1798. 5 февр., 2, 23 и 27 апр., 10 и 21 сент., 27 окт.; 1800. 24 февр.; АДТИТ 2, 629 — 33; Ж и х а р е в С.Я. Записки современника. Л., 1989. Ч. 2. С. 308 — 310; П е т р о в с к а я.

И.Ф. Петровская



ЛАДЗАРОНИ (Lazzaroni) Лудовико (?), Венеция — ?), итал. поэт и либреттист, служил в Штутгарте, в 1757, вероятно, приехал в СПб вместе с Труппой Дж. Локателли, к-рая в дек. 1758 представляла оперу-серию Ф. Цельбеля на его либретто под назв. "*Il Giudizio d'Aminta*" ("Суд Аминты"). В 1760 Л. был принят на придв. службу, он написал либр. серия "*La Pace degli eroi*" ("Мир героев", 3 июня 1762, музыка В. Манфредини, стихотворный перевод И. Баркова), исполнявшейся по случаю заключения мира с Пруссией, "*Carlo Mango*" ("Карл Великий", 24 нояб. 1763, музыка Манфредини) и тексты для прозвучавших в 1765 кантат "*Le Rivali*" ("Соперники", музыка Манфредини) и "*La Virtù liberata*" ("Освобожденная добродетель", музыка Б. Галуппи). Л. оставался в СПб до 1772, когда его сменил новый придв. поэт М. Кольтеллини.

Лит.: МА 1, 312; СКРК, № 3408-10; СККИА, № 1676-83.

Ст. Гардзонио

ЛАДУНКА Наум (4 дек. 1730, Чернигов — 21 июня 1782, СПб). В 1752 взят ко двору в певчие. Жалованье 100 р. В 1761

состоялась его свадьба с дочерью итал. концертмейстера Л. Мадониса Елизаветой. С 1777 — мундшенк и уставщик, с 1782 — придв. уставщик в ранге капитана.

Арх.: РГАДА, ф. 14, д. 96, л. 143, 144 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 100, л. 50; ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 228; ф. 469, оп. 4, д. 1990, л. 2 об.

Лит.: Чудинова.

И.А. Чудинова

ЛАНДЕ (Landé, Landet) Жан Батист (? — 26 февр. 1747, СПб), фр. танцовщик, балетмейстер и педагог, основоположник хореографического образования в России. Приехал в СПб опытным мастером: на рубеже 20 — 30-х гг. работал в парижском и дрезденском театрах, заложил основы балетного образования в Дании и Швеции. Поначалу частным порядком обучал танцам придворных Анны Иоанновны. В 1734 в "СПб. вед." появилось объявл. о том, что в Сухопутный шляхетный кадетский корпус "один танцовальный мастер потребен" (№ 25). С 1 авг. 1734 Л. определен на это место (контракт на 3 года) с жалованьем 300, позднее 500 р. в год и с казенной квартирой. С 12 дек. 1737

Л. принял предложение *Академии Наук* обучать школьников "танцованию" "каждую неделю по два дни, а в день по три часа" (Всеволодский - Гернгросс, 210). Жалованье было определено 200 р. в год. В обоих учебных заведениях Л. прослужил до своего зачисления на придв. службу в 1738. В Кадетском корпусе "танцованию" обучались от 293 до 336 учащихся (из 360), и Л. понадобились помощники. Всеволодский-Гернгросс считал, что "этими помощниками были, очевидно, Лебрун, Андрей Нестеров, кто был третий — неизвестно" (Там же, 211). Бол-во кадет обучалось салонным танцам, но у Л. в корпусе (по крайней мере в 1738) имелся и балетный класс, где учились "Николай Чоглоков, Сергей Челешкин, Андрей Самарин, Николай Тулубьев, Александр Шапиза, Иван Гневашев, Иван Шатилов и Василий Брилкин — всего восемь человек" (Там же, 218). Успехи кадет были очевидными. Я. Штелин утверждал, что "между кадетами были некоторые, которые в балетах ничем не уступали италианцам" (Краткое известие, 246). Это дало возможность привлекать кадет к участию в придв. спектаклях. Можно с уверенностью утверждать, что танцы для них ставил сам Л. В этот период в числе его лучших учеников уже числился Т. Ле Брюн, выступавший как 1-й танцовщик придв. труппы.

В сент. 1737 Л. писал в своей челобитной Анне Иоанновне, что "в прошлом 1736 году в марте месяце в Придворном театре имели честь похвалены быть" кадеты, "которые танцевали пред Вашим Императорским Величеством три разные балета моей инвенции". И далее: "...ныне (т. е. в 1737. — Г.Д.) маломерный мой ученик Фома Лебрун имел честь танцевать на театре в летнем Вашего Императорского Величества доме с кадетами, учениками моими, балеты моей инвенции, которые милостиво похвалены были" (РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 2). Получается, что в 1736 — 37 Л. создал по крайней мере 5 балетов, исполненных кадетами при дворе.

Воодушевленный успехами кадет, Л. в своей челобитной предлагал Анне Иоанновне в сент. 1737 "повелеть определить ко мне в обучение двенадцать человек из малолетних российской нации, шесть мужеска и шесть женска для сочетания балетов двенадцатью персонами танцования театрального, как степенного, так и комического" (Там же). Обучение было рассчитано на 3 года, однако предполагалось, что танцевать на сцене ученики начнут уже после 1-го года занятий и вместе с кадетами смогут участвовать в придв. спектаклях. 3-й год учиться будут "для достижения совершенств, которые могут произойти в науке, так как кто б какова знания ни был из иностранных танцевальных мастеров" (Там же). Л. предполагал также "рецитировать в комедии на Российском диалекте, мешая забавы танца с комедиею" (Там же, л. 2а). Своим помощником Л. просил определить Ле Брюна и совм. с ним испрашивал 1500 р. в год, квартиру, дрова и свечи. К челобитной прилагался регламент "Учреждение Ея Императорского Величества танцевальной школы", где указывалось, что определить на обучение следует 12 чел., "годных танцевать на театре, от рождения им не больше каждому 12 лет...", что приставлен должен быть к мальчикам надзиратель, "которому надлежит жить купно с ними, дабы мог всегда смотреть за ними", к девочкам — надзирательница, к-рая "равно имела смотрение за ними и обучала бы их убирать в доме", необходим также особый зал, "от которого дабы в близости была и балетмейстерская квартира" (Всеволодский - Гернгросс, 74).

Танцевальная школа открылась 1 янв. 1738 (с этого дня Л. шло жалованье). 10 марта Анной Иоанновной был подписан указ, по к-рому предписывалось "определенных для обучения танцевать разных чинов людей детей их мужеска полу шесть, женска шесть, итого = двенадцать человек пищей и питьем довольствоваться от двора своего Им-

ператорского Величества..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 47, л. 18). Официально зачисление Л. на придв. службу было оформлено ВП 15 мая. Танцевальная школа расположилась в 2 покоях верхнего этажа старого Зимнего дворца (на месте нынешнего *Эрмитажного театра* и здания б. казармы 1-го батальона *Преображенского полка*), где раньше жили итальянцы; надзирательницей была взята вдова дворцового конюха Федосья Куртасова, материальное обеспечение было возложено на Степана Рамбура. Судя по ведомостям, в 1738 — 41 Л. получал за работу в школе 990 р. В одной из более поздних ведомостей проставлена цифра 1000.

Первыми учениками Л. были Аксинья *Сергеева* (Баскакова), Авдотья Лаврентьева, Аграфена *Аврамова*, Аграфена Иванова, Елизавета Борисова, Афанасий *Топорков*, Андрей Нестеров, Михаил Литров, Александр Лаптев (Терентьев), Семен Брюхов, Козьма Орденев. В 1743 танцевальными ученицами числились Марфа Максимова (в будущем жена композитора И. Е. *Хандошкина*) и Анна Михайлова, уволенная в том же году. В 1748 в труппу были приняты воспитанники Танцевальной школы, прочившиеся у Л. около 2 лет: Авдотья Тимофеева, Наталья Сергеева, Сергей Нестеров и Алексей Михайлов. Я. Штелин писал, что, "ежедневно занимаясь с ними в течение долгого времени, он (Л. — Г.Д.) добился в хореографическом искусстве таких громадных результатов, что привел зрителей в изумлень" (152). И в др. месте: теперь "был всегда полный на придворном театре балет, в котором одни русские танцовщицы и танцовщики были; число их от времени до времени умножалось вновь сим же балетмейстером выучиваемыми девушками и мальчиками. Еженедельно тогда представлявшиеся комедии и итальянские интермедии, также и годовые оперы, для которых всегда сочинялись новые балеты, упражняя всегда русских танцовщиц и танцовщиков в

их искусстве, тем самым споспешествовали им к совершенному оного изучению" (Штелин. Краткое известие, 248).

В 1740 после смерти Анны Иоанновны и восшествия на престол малолетнего Иоанна Антоновича Л. получил поручение ангажировать в СПб труппу фр. комедиантов из Касселя. Л. договорился с Сериньи, возглавлявшим Об-во фр. актеров. Командировка длилась год, и к приезду труппы и возвращению балетмейстера власть опекуны малолетнего Императора Анны Леопольдовны окончилась: на престол вступила *Елизавета Петровна*.

В февр. 1742 Л. со своими учениками был командирован в Москву на коронацию. "...Балетмейстеру Жану Батисту Ланде для отправления ево в Москву выдать в зачет ево жалованья, которое ему определено, и получить из соляной суммы денег двести пятьдесят рублей, да обретающимся при нем во обучении танцованья ученикам мужеска шесть, женска шесть, итого двенадцати человекам на дорожный проезд и на пропитание по шести рублей..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 57).

В коронационном спектакле "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита"), музыка И. А. *Хаче*, состоявшемся в Москве 20 мая 1742, Л. представил 2 балета: "Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и возвращении золотого времени" и "Золотое яблоко на пире богов, или Суд Париса". В первом балете фигурировали "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". Между действиями оперы были также показаны: "бал крестьян лагинских", "бал африканцев", "бал американцев", "бал римского народа, радующегося о милосердии Титовом". Штелин писал по этому поводу: "Балетмейстер Ланде с русскими девочками

и мальчиками, которые по большей части дети были придворных конюшенных слугителей, обучавшихся у него, танцевал довольно изрядный балет". Вообще, Штелин находил, что Л., в отличие от А. Ринальди, это балетмейстер "для серьезных балетов" (153).

В том же 1742 Л. пытался совершенствовать школу и ходатайствовал о том, чтобы увеличить суммы на ее содержание с 558 до 1200 р., принять учителей фр. яз. Малие с женой (жалованье 300 р. в год, квартира, дрова и свечи), а также солдата и жен. прислугу для присмотра за учениками, увеличить кол-во воспитанников и набрать 8 чел. Из всех его предложений было выполнено только одно: Малие с женой приняты в штат.

Л. учил танцам в. кн. *Петра Федоровича* и в. кн. *Екатерины Алексеевну*, к-рая считала, что он "самый усердный из учителей". Вероятно, балетмейстер причастен к страсти *Екатерины II* к танцам. "Я так любила тогда танцевать, — писала она, — что утром с семи часов до девяти я танцевала под предлогом, что беру уроки балльных танцев у Ланде, который был всеобщим учителем танцев и при дворе и в городе; потом в четыре часа после обеда Ланде опять возвращался, и я танцевала под предлогом репетиций до шести, затем я одевалась к маскараду, где снова танцевала часть ночи" (Всеволодский - Гернгросс. Театр при Елизавете, 52).

Сходясь на том, что Л. ум.: 26 февр., исследователи расходятся в годе его смерти. Разные даты стоят и на док-тах 18 в. Между тем в одном из них, от 28 февр. 1747, ВП было предписано "для погребения тела умершего сего февраля 26 дня италийской компании балетмейстера Жана Батиста Ланде: выдать от придворной канторы нашего соляного комиссарства: ... сто рублев..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 73, л. 37). Этот год и следует считать годом смерти Л.

Арх.: РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 2 — 3; ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 43 — 46 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 47, л. 18; д. 58, л. 57; д. 73, л. 37.

Лит.: Штелин. Краткое известие, 247 — 48; Арапов, 34, 40; Севолодский - Гернгросс, 209, 210, 218, 220, 400; Он же. Театр при Анне, 65 — 66, 72 — 73, 75 — 77; Он же. Театр при Елизавете, 41, 51, 52; Штелин; Борисоглебский 1, 13 — 16; МА 1, 152; Красовская, 38 — 39, 40 — 41; Она же. Эпоха Новерра, 33, 36; Старикова Л. Первая русская балетная труппа // ПКНО. 1985. М., 1987. С. 102 — 107.

Г.Н. Добровольская

ЛАТРАВЕРС (Latraverse, La Traverse) Никола де (? — ?), фр. актер, певец (тенор), композитор. По-видимому, был приглашен на рус. придв. сцену в составе Группы комической оперы в 1773. Впервые упом. в списке "театральных служителей" за 1776 (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 289 об.). Получал в это время 800 р., что, исходя из штата фр. оперы-комик, утвержденного в 1773 (АДИТ 2, 98), приблизительно соответствовало окладу 2-го любовника и 2-го баритона (в терминологии эпохи — *basse taille*, букв. "средний бас"). Т. к. коллеги по антрепризе Н.-Г. Дюге и Понлавиль пели баритоновые партии, то Л., следовательно, выступал в ролях лирического плана, предназначенных для тенорового диапазона. Впоследствии его оклад был увеличен до 900 р. в 1785 и до 1200 р. в 1788 (АДИТ 3, 50).

Сохранившиеся комп. оп. Л., ориентированные на широкий круг поклонников сентиментальной романсовой лирики и выражающие популярный набор эмоций, не выходят за пределы требований, предъявляемых к репертуару бытового музицирования. По-видимому, они пользовались определенной известностью, т. к. обратили на себя внимание петерб. нотоздателей. В 1796 2 романса Л. — "Nimphe de ce bocage" и "Les souvenirs: Tout est l'amour" — появи-

лись в 46-м вып. "*Journal d'airs italiens, français, et russes...*" Ж.Б. Генглеза. 2 года спустя у этого же изд. вышли "VI Romances de M. de la Traverse avec accompagnement de Guitare" (Кат. К.П. Ленгольда. М., 1806; В о л ь м а н, 230). "Six romances avec accompagnement de pianoforte" были опубликованы Ф. А. Дитмаром (СПб., б. г.: экз. в КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, д. 689). В 1804 в "Le Troubadour du Nord" было напечатано рондо Л. из комической оперы П. Гаво "Le Traite nul" ("Неудавшийся сговор"). По правдоподобному предположению Р.-А. Моозера, Л. был автором музыки к "героико-лирическому празднеству" "*Les Noces des Mars*" ("Мартовские свадьбы"), показанному в СПб в *Эрмитажном театре* 12 февр. 1796 по случаю бракосочетания в. кн. Константина Павловича. Имя композитора скрыл под криптонимом M. de L.

В РГАДА (ф. 1239, оп. 3, д. 64820, л. 1 и об.) хранится прошение на высочайшее имя, подписанное: "вдова Латраверса" (оригинал на фр. яз.). Сам док-т не датирован, но в оп. проставлен 1797. Если это не ошибка, то произв. Л. публиковались и после его смерти, что свидетельствует о некоей привязанности, сохраняемой по отношению к ним публикой.

Сын Л. в 1791 был также зачислен во *Французскую придворную оперную труппу*, однако ему был определен чрезвычайно мизерный оклад (АДИТ 3, 50). Из упом. прошения его матери явствует, что в то время он уже был уволен со службы. Их дальнейшая судьба неизвестна.

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, д. 689; РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 64820; РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 289 об.

Лит.: АДИТ 2, 3; МА 2, 161; В о л ь м а н.

Е. С. Ходорковская

ЛАУ (Lau) Карл (?), Длабачи, ныне Чехия — ок. 1800, СПб), богемск. валторнист, композитор и капельмейстер *роговой музы-*

ки. В своем прошении от 15 янв. 1794 (РНБ, ф. 878, оп. 2, д. 113) муз-т сообщает, что "в 1765 году был вызван полковником Ребиндером для вступления в высокославную Службу вашего величества и был определен в лейб кирасирский полк капельмейстером, где продолжал оную 7м лет; потом требован был к Гну Генерал Фельдмаршалу графу Разумовскому, у коего находился 13 лет, пока покойный Гн Генерал Фельдмаршал князь Григорий Александрович Потемкин-Таврический в 1784 году купил Роговую музыку от Графа Кирилы Григорьевича, я же остался при оной по приглашению... Его Светлости". О службе Л. в кирасирском полку ничего не известно, его имя всплывает в литературе в связи с роговой музыкой К. Г. Разумовского. Н. Ф. Финдейзен высказал предположение, ныне оспариваемое, что именно Л. избрал деревянные рога, пользовавшиеся при исполнении у С. К. Нарышкина оперы Г. Ф. Раунаха "*Альцеста*" в 1774. В 1777 под рук. Л. роговой оркестр исполнял отрывки из популярных фр. опер "*Zémire et Azor*" ("*Земира и Азор*") А.-Э.-М. Гремпи, "*Le Déserteur*" ("*Дезертир*") П.-А. Монсиньи и др.

Разумовский продал свою роговую капеллу Г. А. Потемкину за 4000 р. 1 окт. 1784 с Л. был заключен контракт, согласно к-рому он должен был руководить "капельней" из 33 чел., "доводя оных до превосходнейших успехов и совершенства на рогах и на других инструментах", а также обучать мальчиков "малой роговой музыке" с окладом 1200 р. Вскоре Л. вместе со своим оркестром последовал за Потемкиным на театр рус.-тур. войны, участвуя в разл. муз. увеселениях в Херсоне, Бендерах, Кременчуге, Екатеринославе. О мастерстве руководимого Л. оркестра свидетельствует fuga, специально написанная для него Дж. Сарти и исполненная перед *Екатериной II* и Иосифом II в 1787. Утверждение Финдейзена о том, что после отставки И. А. Мареша в 1789 Л. перешел в Привв. роговой оркестр, а его мес-

то занял Сарти, бесосновательно. Из док-тов Потемкина (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285), а также из упом. прошения следует, что Л. находился на службе у князя до самой смерти последнего, а затем был "более двух годов оставлен без всякого имущества, не имея никаких доходов". В прошении Л. сообщает, что Потемкин отмежевал ему в Екатеринославской губ. 6000 десятин и обещал заселить их крестьянами, но док-ты не были оформлены, и наследники от обязательств отказались. Он просил Екатерину "обет покойного князя исполнить", а также назначить ему пенсioen "во уважение старости и 29-летней моей службе...". Каково было решение Императрицы — неизвестно.

Л. делал переложения для рогового оркестра и писал для него оригинальную музыку, у И. Х. Гинрихса приводится отрывок его *менюэта*. Согласно Ф.-Ж. Фетису, Л. принадлежат неск. концертов для валторны, написанных ок. 1780 и пользовавшихся успехом, однако рукопись их до сих пор не разыскана.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285; РГИА, ф. 899, оп. 1, д. 591; ОР РНБ, ф. 878, оп. 2, д. 113.

Лит.: Гинрихс И.Х. Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки. СПб., 1796; Штакельберг К.К. Краткий исторический очерк роговой музыки. СПб., 1896; Финдейзен Н.Ф. Роговая музыка в России // Музыкальная старина. СПб., 1903. Вып. 2; Вертков К. Русская роговая музыка. Л., М., 1948.

Л.М. Бутир, А.Л. Порфирьева

ЛАФЕРМЬЕР Франц-Герман (11 февр. 1737, Страсбург — сер. июня 1796, с. Андреевское Владимирской губ.), поэт, литератор. В сер. 1760-х гг. — секр. гр. М. И. Воронцова, путешествовавшего по Европе. Вместе с ним приехал в Россию. Рекомендованный Воронцовым как "человек скромный и ученый" (цит. по: Розанов, II), Л. был взят к наследнику (будущему импе-

ратору Павлу I) в качестве преподавателя фр. литературы, библиотекаря и тещи на фр. яз. Общительность, ум, образованность Л. определили его заметное место при малом дворе и — шире — в культурных кругах столицы. В число его друзей входил Дж. Паизиелло.

Л. активно участвовал в жизни любительского театра, сформировавшегося при дворе Павла Петровича: писал куплеты для *интермедий*, сочинял комические оперы. Закончены и исполнены (на фр. яз., с музыкой Д.С. Бортнянского) 2 из них: "*Le Faucon*" ("Сокол", 1786) и "*Le Fils rival, ou La Moderne Stratonice*" ("Сын-соперник, или Новая Стратоника", 1787). Апробация текста, распределение ролей происходили при непосредственном участии наследника. Хорошо оформленные постановки имели в узком кругу приглашенных успех (Д о л г о р у к о в, 88 — 89 и 122 — 29).

В 1793, оказавшись в немилости, Л. оставил СПб.

Лит.: Долгоруков; Розанов А.С. Франц-Герман Лафермьер, либреттист Д.С. Бортнянского // МН 4.

А. Н. Крюков

ЛЕ БРЮН (Le Brun), Лебрён, Лебрин Томас (? — ?), танцовщик и педагог фр. происхождения. Возможно, был сыном камердинера Петра Лебрюна (Pierre le Brun). Считался лучшим учеником Ж.Б. Ланде еще в пору его работы в *Сухонутном шляхетном кадетском корпусе*, т. е. в 1734 — 35, и был его помощником в обучении кадет. Принимал участие в придв. спектаклях. Ланде выучил Л.Б. "так успешно, что он танцевал на придворной сцене ко всеобщему восхищению Entrée и другие серьезные танцы", — писал Я. Штелин (152). Л.Б. "танцевал и серьезные балеты к общему удивлению всех знатоков" (Штелин. Краткое известие, 247). На придв. службе числился с 1741, жалованье — 400 р. в год.

Ф.-Г. ЛАФЕРМЬЕР

Миниатюра неизв. художника



В 1742 с группой танцовщиков, учеников Ланде, ездил в Москву на коронацию и участвовал в *балетах* Ланде "Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и возвращении золотого времени" и "Золотое яблоко на пире богов, или Суд Париса". Исполнил роли Купидона в балете "Брак Купидона и Психе" при опере Ф. Арайи "*Scipione*" ("Сципион") и Зефира в "Балете цветков" при театральном представлении "Соединение любви и брака" (оба 1745), оба А. Ринальди. Выступал и во мн. др. балетах этого хореографа.

Л.Б. был женат на танцовщице А. С. Сергеевой. 31 янв. 1752 датирована челобитная Л.Б., Сергеевой и ее дочери танцовщицы Натальи Сергеевой, в к-рой они жаловались на то, что "ныне мы именованные одолжали немалыми долгами", и просили, чтобы "повелено было для расплаты показанных долгов в число определенного нам жалованья выдать на сию наступившую генварскую треть в даче впредь по учиненным окладам" (РГАДА, ф. 9, оп. 5, д. 38, ч. 1, л. 73).

После смерти жены 31 янв. 1756 Л.Б. жил "в Солтыковом доме подле церкви преподобного Исаакья" (СПб. вед., 1759, 22 нояб.), а 22 нояб. 1759 "СПб. вед." сообщили читателям, что "танцовщик Ле Брин едет отсюда назад в свое отечество", назвав его корол. польск. танцовщиком.

Арх.: РГАДА, ф. 9, оп. 5, д. 38, ч. 1, л. 73.

Лит.: СПб. вед. 1759. 22 нояб.; Штелин и н. Краткое известие, 247; В се в о л о д с к и й - Гернгросс, 211; Штелин, 152.

Г.Н. Добровольская

ЛЕВЕК Мария (? — ?), фр. арфистка, педагог. В СПб жила в 1773 — 80, приехала вместе с мужем, историком Пьером Шарлем Л. (1737 — 1812), приглашенным в Россию *Екатериной II* по совету Д. Дидро.

11 июля 1774 Л. поступила на службу в *Воспитательное общество благородных девиц* преподавателем арфы и клавикордов

со скромным поначалу окладом 300 р. в год (РГИА, ф. 2, оп. 1, д. 26, л. 10 об.). Однако уже со след. года она получала 1200 р., не считая платы за прокат арфы, за струны и нотные материалы.

Вопрос о том, была ли Л. первым в *Смольном институте* педагогом по арфе, игрой на к-рой увлекались мн. воспитанницы, остается открытым. Из описания праздника, устроенного в ин-те по случаю Кучук-Кайнарджийского мира с Турцией (СПб. вед., 1775, 19 июля), мы узнаем, что там исполнялся "концерт на двух вместе арфах". 13 февр. 1776 в КФЖ зафиксирован *концерт* на придв. *эрмитаже*, где "были 6 девиц, воспитавшихся в девичьем монастыре, благородные, и одна из тех девиц играла на арфе, другая пела". Эти сведения позволяют думать, что благородные девицы начали обучаться игре на арфе намного раньше приезда Л. в СПб. За год они едва ли могли достичь таких выдающихся успехов, чтобы выступать в публичных концертах. Н.Н. Покровская полагает, что их первым наставником мог быть Джузеппе (Иосиф) Луини, преподававший в Смольном "вокальную и инструментальную музыку" с открытия ин-та в 1764 по 1774 (Покровская, 16 — 17; Черепнин 3, 439).

Ученицами Л. были выпускницы 1776 Г.И. *Альмова*, Н.С. Борцова, Е.И. Нелидова, Е.В. Рубановская (свояченица, позднее жена А.Н. Радищева), Е.С. Смирная (в замужестве *Долгорукая*) и, по-видимому, воспитанница Мещанского отделения А.П. *Симишина*. Все они прославились в СПб как выдающиеся арфистки. Так, специально для Нелидовой Д.С. *Бортнянский* написал партию арфы на сцене в опере "*Le Fils rival*" ("Сын-соперник").

Педагогическая деятельность фр. арфистки прервалась 1 мая 1780 (РГИА, ф. 2, оп. 1, д. 36, л. 18) в связи с возвращением супругов Л. во Францию, где Пьер Шарль Л. написал о России книгу, доставившую ему звание академика.

Арх.: РГИА, ф. 2, оп. 1, д. 26, л. 10 об.; д. 36, л. 18.

Лит.: Черепнин Н.П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. 1764 — 1914. Пг., 1915. Т. 3; Покровский А.Н. Арфа в России (с XVI до середины XIX века). Новосибирск, 1988.

А.Д. Тугай

ЛЕВШИН Василий Алексеевич (6 авг. 1746, Смоленск — 29 июля 1826, с. Темрянь, близ г. Белева), писатель, переводчик. Род. в небогатой дворянской семье. Нек-рое время жил в СПб. Имел с этим городом постоянные творческие связи (участвовал в петерб. журналах, издавал здесь отдельные свои труды и т. д.). Один из активных участников (наряду с М.И. Поповым и М.Д. Чулковым) "фольклорного" направления в литературе (см. *Фольклор музыкальный*). Его работы, соприкасающиеся с фольклором ("Русские сказки", М., 1780 — 83, ч. 1 — 10; "Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских", М., 1787 — 88, ч. 1 — 6), использовались столичными литераторами (Н.А. Львовым, А.Н. Радищевым, *Екатериной II* в ее лит. деятельности и др., а также — в свое время — А.С. Пушкиным). В одной из "Русских сказок" он привел "запомненную" песню о Добрыне Никитиче — слова и ноты (впрочем, не нар. происх.).

В обширном наследии Л. мн. произв. для театра. Среди них примерно 20 комических опер (переведенных с итал. и фр. яз., переработанных и оригинальных). Бол-во исполнялось на разл. сценах. Л. успешно "приноравливал" (как писали в то время) свои тексты к вок. партиям, обнаруживая большой опыт в этой области и незаурядное муз. чутье. Имело место длительное творческое сотрудничество Л. с одним и тем же композитором — капельмейстером моск. театра на Знаменке И.Ф. Керцелли (редкий для 18 в. пример). Все это позволяет предположить углубленное практическое знакомство Л. с комплексом сложных проблем сочетания слова и музыки в муз. теат-

ре. В 1787 Л. писал, что музыку нужно включать "естественно", как это бывает в жизни. "В чувствованиях же, поражающих сердца" (напр., отчаяние), не следует заставлять актера "играть своим голосом по музыке" (см.: Кукушкина, 88).

Из числа переведенных и переработанных Л. шли в СПб или только были опублик. здесь (в виде *либретто* на рус. яз.) след. оперы: "*L'Idolo cinese*" ("Китайский идол"; музыка Дж. Паузиелло, текст Дж.Б. Лоренци), "*La Frascatana*" ("Фраскатана"; музыка Дж. Паузиелло, текст Ф. Ливиньи), "*Silvain*" ("Сильвен"; музыка А.-Э.-М. Гремпи, текст Ж.-Ф. Мармонтеля), "*Il Marchese villano*" ("Деревенский маркиз"; музыка Л. Карузо, текст П. Кьяри), "*Les Deux petits savoyards*" ("Два маленьких савояра"; музыка Н. Далеу-рака, текст Б.Ж. Марсолье), "*Le Déserteur*" ("Беглец"; "Дезертир"; музыка П.-А. Монсиньи, текст М.-Ж. Седена).

Близки переводимым им операм и нек-рые собственные произв. Л. в этом жанре, особенно "Король на охоте" (музыка Керцелли) — своего рода рус. вариант оперы Монсиньи — Седена "*Le Roi et le fermier*" ("Король и фермер"). "Король на охоте", а также комические оперы Л. "Свадьба господина Волдырева", "Своя ноша не тянет" и "Мнимые вдовцы" были напечатаны в СПб в 1794 ("*Российский феатр...*", ч. 42 и 43). Музыка в них отведено значительное место. Предусмотрены арии, ансамбли, развернутые сцены (особенно финальные — "финале"), хоры, в редких случаях использовался речитатив. Имелась в виду и нар.-песенная музыка, но конкретные мелодии не указаны. Любопытно, что при этом Л. различает "уличную песню" и "Русскую песню" (ср., напр., 185 и 189 в ч. 43 "*Российского феатра...*").

Опера "Свадьба господина Волдырева" (музыка Керцелли) представляет собой продолжение знаменитого "*Сбитеньщика*" Я.Б. Княжнина — А. Буланта. Как и Княжнин, Л. средствами комедии обличает ску-

пость, мотовство, безнравственность. В опере "Своя ноша не тянет" (музыка Керцелли) в идеализированных тонах представлена крестьянская жизнь и в то же время в духе "Сбитеньщика" (или "Кофейницы" И. А. Крылова) обличается бесчестность ("Плут в собольей ходит шубе, / А правдивой босиком". — "Российский феатр...", ч. 42, 177). Одна из сатирических стрел оперы "Мнимые вдовцы" направлена в типичную для муз. быта того времени фигуру домашнего капельмейстера. Эта бездарная личность тщетно пытается сочинить "возвышенную" музыку, попутно пренебрежительно отзываясь о моде на "уличные песенки", на крестьянские песни, на оперы демократической направленности, к-рые, по его мнению, сочиняются так, "чтоб всякий сбитеньщик (намек на оперу "Сбитеньщик". — А.К.) и всякая коровница с первова разу петь могли", а для этого "лови только знакомые мелодии, поприкрась, и всяк осадит руки, хлопавши" ("Российский феатр...", ч. 42, 32). Музыка "собственной" оперы капельмейстера, по замыслу Л., должна быть подобрана "из известных уже творений", к тому же так, чтобы она вступала в комический разлад с текстом. По существу, Л. имел в виду создание муз. пародии.

Лит. Российский феатр..., ч. 42, 43; Шкловский В. Б. Чулков и Левшин. Л., 1933; Русские драматургии XVIII — XIX вв. Л.; М., 1959. Т. 1; СКРК 2; Присенко Г. П. Просветитель В. А. Левшин. Тула, 1990; Кушкин А. Е. Д. Комедиография В. А. Левшина // XVIII век. СПб., 1995. Сб. 19.

А. Н. Крюков

ЛЕО (Leo) Леонардо Ортензио Сальваторе ди (5 авг. 1694, Сан-Вито дельи Скьяви, близ Бриндизи — 31 окт. 1744, Неаполь), итал. композитор; органист, капельмейстер, педагог, один из виднейших представителей неаполитанской оперной школы. Учился у Н. Фаго в консерватории "Санта-Мария дела пьета деи туркини". Блестяще дебю-

тировал в 1714 оперой "Il Pisistrato", пост. в придв. театре.

Л. написал множество произв. в разл. театральных и церковных жанрах, в течение почти полувека он был ключевой фигурой муз. жизни Неаполя. В качестве преподавателя неск. консерваторий ("Сант-Онофрио", "Лорето" и др.) он взрастил плеяду прославленных композиторов, в их числе Н. Йоммелли и Н. Пиччинни.

Л. воспринимался современниками как мастер "ученой" музыки, своего рода "барочный академист". Тем не менее наибольшую известность приобрели его *интермедии*, к-рые он начал сочинять почти одноврем. с венецианцами. "*L'Impresario delle Isole Canarie*" ("Импредарио с Канарских островов"), интермедия, исполнявшаяся Труппой Дж. А. Сакко в СПб в 1733 — 34, предположительно приписывается Р.-А. Моозером Л. Однако по новым данным интермедия Л. на это *либретто* была впервые поставлена в Венеции в 1741.

Лит.: MR; Grove; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

ЛЕ ПИК (Le Picq), Лепик, Лепи, Пик, Пико Шарль Феликс Рейнгард Огюст (1744, Неаполь — 29 сент. 1806, СПб), фр. танцовщик, балетмейстер, сценарист, педагог. В 1761 — 64 работал у Новерра в Штутгарте и стал страстным последователем фр. реформатора, *балеты* к-рого переносил на мн. сцены Европы. Императрица желает "приглашения его для здешнего театра", — писал в 1783 А. А. Безбородко В. И. Бибикову (АДИТ 2, 112). В журнале распоряжений от 3 — 10 сент. 1785 написано, что "Комитет имеет честь обнадежить публику, что она вскоре... увидит искуснейшего танцора господина Пика и госпожу Россию" (Г. Росси. — Г. Д.) (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 195). 17 — 24 сент. — в связи с прибытием танцовщиков: "...в рассуждение зимнего времени надлежит производить

дрова натурою по двадцати пяти" сажен. Л.П. был принят в придв. балетную труппу с жалованьем 4000 р. в год, 500 р. "проездных" при казенной квартире с 25 саженьми дров. В списке балетной труппы 1786 замечено: "служит ныне без взятия контракта". В счет обещанной прибавки к жалованью получал в 1789 2333 р. и 5000 р. за 5 причитавшихся бенефисов. Далее контракты заключались на 3 года. В 1790 Л.П. получал уже 6000 р. ежегодно, 500 р. "проездных" и 500 р. "квартирных" с 70 саженьми дров. В 1796 было дано распоряжение "безденежно" предоставлять "ложу Пикю, когда потребует" (АДИТ 2, 452). В контракте 1799 написано: "2) обязать, когда повелено будет, сочинить ежегодно несколько больших балетов, также и небольших для Эрмитажа по обыкновению. 3) танцевать обоим (с Г. Росси. — Г.Д.) в больших операх, согласуясь прежде (?) с балетмейстером, чей будет балет, дабы выбрать себе место приличное для них... с тем, однакож, что те части в оных, в которых он с женою своею употреблен будет, будут сочинены им самим. 4) Платье театральное должно им Дирекциею доставлено быть" (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 10, л. 2). Л.П. вместе с женой жили в "театральном корпусе" возле Зимнего дворца, в так наз. доме "лейб-кампанского корпуса", расположенном между Миллионной ул. и р. Мойкой.

Л.П. был выдающимся исполнителем своего времени. Он занимал положение 1-го танцовщика, выступал в гл. ролях и тяготел к героическому амплуа. Ф. М. Гримм писал о Л.П.: "Очаровательная внешность, стройный стан, движения самые непринужденные и легкие, точность — чистейшая, живейшая и естественная..." (цит. по кн.: К р а с о в с к а я, 260). Новерр заметил, что "этот Протей танца собрал воедино все жанры: легкость, гармония и плавность движений придавали ему божественный облик" (Н о в е р р 1927, 257). Объединяя Л.П. с "богом танца" Гаэтано Вестрисом, Новерр считал,

что "их никем нельзя заменить, и нет способность подражать им и идти по их следам" (Там же, 74). В СПб Л.П. исполнил след. роли, преим. в своих балетах: Александр в "Александр и Кампаспе" ("Alexandre et Campaspe", 1786); Язон в "Медее и Язоне" ("Medée et Jason", 1891); Эней в "Дидоне оставленной" ("Didon abandonnée", 1792); Аполлон в "Амуре и Психее" ("Amour et Psiche", 1793), музыка 2 последних В. *Мартин-и-Солера*; Геркулес в "Смерти Геркулеса" (1796), музыка К. *Каноббио*; Король в "Оракуле" ("Oracolo", 1797), музыка *Мартин-и-Солера*; Раймонд Майенский в "Аделии де Понтъе" ("Adèle de Ponthieu", 1797), музыка Лебрена; Аполлон и 1-я счастливая тень в балетах при опере "*Castore e Polluce*" ("Кастор и Поллукс", 1786), музыка *Дж. Сарти*; римский воин в балетах при опере "*Cleopatra*" ("Клеопатра", 1789), музыка *Д. Чимарозы*, в обеих операх балеты *Дж. Канциани*; участвовал в балетах "Два савояра" ("Les Deux savoyards") и "Прекрасная Арсена" ("La Belle Arsène", оба 1795); в театральном представлении, устроенном Г. А. *Потемкиным* в Таврическом дворце по случаю взятия Измаила (1791), Л.П. исполнил пляску и, по словам Г. Р. *Державина*, "искусством своим сообщил ей всю приятность как в важных, так и в веселых телодвижениях" (цит. по кн.: К р а с о в с к а я. Эпоха Новерра, 266).

Гл. целью своей балетмейстерской работы Л.П. считал распространение постановок и принципов Новерра, но сочинял и оригинальные спектакли. Балеты, созданные в России: "Александр и Кампаспа" (по Новерру, 1786), "Анетта и Любен" ("Annette et Lubin", по Новерру, 1786), "Дезертир, или Женщина-героиня" ("Le Déserteur", по Добервалю, 1789, возобновлялся в 1822, 1827 с Е. А. Телешовой, в 1837), "Своенравная пастушка" ("Le Bergere capricieuse", 1789), "Медее и Язон" (по Новерру, 1791), "Дидона оставленная" (1792), "Оракул" (1793), "Амур и Психея" (1793), музыка

всех 3 Мартин-и-Солера, "Два савояра" (1795), "Прекрасная Арсена" (1795), "Пигмалион" ("Pygmalion", по Дюпору, 1796), "Смерть Геркулеса" (по Новерру, 1796), музыка К. Каноббио, "Аделия де Понтье" (1797), музыка Лебрена, "Любовь Баярда" ("Les Amours de Bayard", 1798), "Танкред" (1799), музыка Мартин-и-Солера, "Кастор и Поллукс" (1803), музыка Каноббио; танцы в комедии Ж. Б. Мольера "Le Bourgeois gentilhomme" ("Мещанин во дворянстве", 1789), в "историческом представлении" "*Начальное управление Олега*" *Екатерины II* на музыку Каноббио, Сарти и В. А. Пашкевича (1790), балеты в обоих спектаклях совм. с Канциани; балеты при операх "*Февей*" Пашкевича (1790), "Andromeda" ("Андромеда", 1789) Сарти, "*Alessandro*" ("Александр", 1799) Ф. Г. Химмеля, в мелодрамах "Андромеда и Персей" (1802) Г. А. Титова, "Цирцея и Улисс" (1803) А. Я. Княжнина, музыка А. Н. Титова, в театральном представлении, устроенном Потемкиным в Таврическом дворце по поводу взятия Измаила (1791).

Первой женой Л. П. была Анна Бинетти; в 1789 (?), будучи в СПб, он женился на Гертруде Росси.

С 1786 Л. П. обучал танцам всю имп. семью, а также нек-рых представителей высшего света. Учил он и будущих профессионалов: Настасью и Анисима *Бериловых*, Юлию *Плетень*, Арину *Тукманову*. Так, "в 1791 году князь Юсупов препоручил ему для обучения покойного Анисима и Настасью, объявля, что сие угодно было высочайшей воле, после чего... отданы ему на такой же конец Констанса и Орина, хотя Пик по контракту и не обязан обучать искусству своему казенных учеников, но он почел себе верховным благополучием исполнить волю монаршую, и сии ученики уже четвертый год поддерживают театр танцеванием балетов..." (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 55089, л. 1). Сам Л. П. писал в 1806 по тому же поводу: "...попечения и труды мои в течение пяти лет употреблены на образование в те-

атральном танцевальном искусстве трех воспитанниц и одного воспитанника, кои, невзирая на то, что я к сему не был обязан и что не имел желания заняться сим предметом, отданы мне были князем Юсуповым в 1790 году, а именно: девицы Плетень и Юхманова на счет Дирекции, г. Берилов и Настасья Соколова, после за него выданная по особенному Ея Величества повелению" (Там же, д. 56441, л. 1). За этот труд Л. П. обещали 2 бенефиса, однако он получил только один. Прошение писалось тогда, когда танцовщик уже 2 года как оставил сцену, не мог претендовать на 2-й бенефис и просил возместить ему тот труд деньгами. Полагая, что учителю приходится "по сту червонцев в год, в течение пяти лет за двух воспитанниц" (Там же, л. 1 об.), он насчитывал 1000 р.

В 1798 Л. П. была назначена пенсия 1000 р. в год. В 1802 он был уволен с пенсией 2000 р., но Император *Александр I* собственноручно между именами Шарля и Гертруды (пенсия 1333 р. в год) вписал: "обоим 5000" (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 52, л. 21).

В 1803 Л. П. обратился к Александру I с прошением напечатать "Письма о танце и балетах" Новерра "в Санкт-Петербурге или в Париже за счет казны", объясняя это тем, что "учитель его славный Новерр, которого он любит и почитает как отца, находится в бедственном положении, ибо революциею лишился он всего имения, пожалованного ему щедротами Государя его. Сочиненное им в трех частях творение о средствах к усовершенствованию искусства и талантов театральных, не в состоянии он по бедности напечатать..." (цит. по *переводу* с фр.; РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56560, л. 1). В др. послании Л. П. рассматривал содержание каждой из 3 частей рукописи Новерра. "Славный Новерр, мой учитель, находится в бедственном положении, а я, находясь в России, щедротою Его Императорского Величества наслаждаюсь совершенным благо-

получим. Учитель мой, оставшийся в Париже, почитал себя счастливым, пока он пользовался благодеяниями своего Государя, но революциею лишился всего... Не взирая на то, он яко философ умеет довольствоваться и малым содержанием и ныне не имеет другого желания, кроме того, чтоб Государь император во уважение недостаточного его состояния благоволил повелеть напечатать в С.П.бурге нащет казны творение, из трех частей состоящее, сочиненное им для усовершенствования искусств и талантов" (Там же, л. 6 об. — 8). Изданные в России в 1803 — 1804 "Письма о танце и балетах" Новерра по сей день являются наиб. полным собр. соч. великого реформатора.

Гертруда Л.П.-Р о с с и (Rossi), Р ó с с и я (? — ?), итал. танцовщица, жена Шарля Л.П. Выступала с ним в Лондоне в 1782 — 85, исполняя роль Луизы в "Дезертире" Ж. Доберваля. В 1785 приехала в СПб и 2 янв. была принята в придв. балетную труппу с жалованьем 3000 р. в год, 500 р. "проездных" при казенной квартире с 25 саженьями дров. В 1786 в списке балетной труппы замечено, что "служит без взятия контракта". Позже служила по 3-годовалым контрактам. С 1790 получала 4000 , в год, 500 р. "проездных", 500 р. "квартирных" с 70 саженьями дров. На тех же условиях контракт перезаключался в 1796 и в 1799. В 1789 (?) вышла замуж за Л.П. Жила вместе с ним в "театральном корпусе" возле Зимнего дворца.

В труппе Л.П.-Р. была 1-й "серьезной" танцовщицей, исполняла героические и трагические роли, хотя выступала и в комедийных. Известны роли: Кампаспа в "Александра и Кампаспе" (1786) Л.П.; Минерва и 1-я счастливая тень в балетах при опере Сарти "Кастор и Поллукс" (1786); Венера, египетская дама в балетах при опере Чимарозы "Клеопатра" (1789), все балеты Канциани; Медея в "Медее и Язоне" (1791); Дидона в "Дидоне оставленной" (1792); Венера в "Амуре и Психее" (1793); Фе де

Плесир в "Оракуле" (1797), музыка 3 последних Мартин-и-Солера; Аделия в "Аделии де Понтье" (1797), музыка Лебрена; Аменаида в "Танкреде" (1799), музыка Мартин-и-Солера; Фебея в "Касторе и Поллуксе" (1803), музыка Каноббио; участвовала в балетах "Своенравная пастушка" (1789), "Два савояра" (1795), "Прекрасная Арсена" (1795), все 10 Л.П.; в балетах Канциани при опере Чимарозы "*La Vergine del Sole*" ("Дева солнца", 1789). Уволена в 1802 с пенсией (совм. с мужем) 5000 р. в год. После смерти Л.П. пенсия Р. продолжала выплачиваться, размер ее неизвестен.

У Л.П.-Р. был сын, к-рый исполнил роль шитоносца Раймонда в "Аделии де Понтье" (1797), хореография отца, музыка Лебрена, и дочь Вильгельмина, к-рая была принята в придв. балетную труппу 1 янв. 1799 на жалованье 1500 р. в год, выступила в "Танкреде" (одна из 5 сицилийских танцовщиц, 1799) и 28 февр. 1800 была уволена с выдачею 250 р. "проездных".

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 55089, л. 1 — 2; д. 56441, л. 1 и об.; д. 56560, л. 1, 2 и об., 3 и об., 6 — 8; д. 58889, л. 1 и об., 2 об.; РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 10, л. 2; д. 52, л. 21; д. 1200, л. 26 об.; оп. 4, д. 1, л. 9, 195, 200; оп. 17, д. 53, л. 6 об. — 7, 20 — 21; д. 54, л. 8 об.

Лит.: АДИТ 2, 112, 126, 310, 382, 423, 452, 525, 3, 86 — 87; Новерр 1927, 74, 257; Красовская, 51 — 54; Она же. Эпоха Новерра, 259 — 68.

Г.Н. Добровольская

ЛЕФЕВР (Lefevre) Доменик (? — 1812, ?), фр. танцовщик, педагог, балетмейстер. Работал в петерб. балетной труппе в 1774 — 1809. Исполнил роли: Геркулес в "Адмете и Альцесте" ("Admete et Alceste"); Марк Антоний в "Клеопатре" ("Cleopatra", оба 1781), балеты Дж. Канциани, музыка обоих К. Каноббио; Геркулес в "Суде Париса" ("Le Judement de Paris", 1809) Л. Дюпора; участвовал в балетах П. Гранже при опере "Armida" ("Армида", 1774) А. Сальери, в ба-

летах Г. Анджолини при операх "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе") и "*Lucinda ed Armidoro*" ("Лючинда и Армидор", обе 1777), в балетах Канциани при опере "*Alcide al bivio*" ("Алкид на распутье", 1780), музыка всех 3 Дж. Паузиелло. В 1775 преподавал танцы в пансионате Гибеля. В 1808 переведен в Москву.

Лит.: Глушковский, 32, 99; Кравская, 122, 124, 125, 177.

Г.Н. Добровольская

ЛЁВЕНВОЛЬДЕ (Loewenwolde) Рейнгольд Густав фон (1693, Лифляндия — 22 июля 1758, Соликамск), граф (с 1726), камер-юнкер, затем камергер, при Анне Иоанновне — обер-гофмаршал (с марта 1730), приближенный правительницы Анны Леопольдовны. После воцарения Елизаветы Петровны предан суду (1741) и сослан. Любитель музыки. По свидетельству И. Ле Форты, Л. приглашал на свои ассамблеи итал. певцов и муз-тов (МА I, 367 и др). Как обер-гофмаршал ведал музыкой и театром при дворе, занимался формированием *Итальянской придворной оперной труппы*, используя свои знакомства и связи. Рус. посла в Великобритании А.Д. Кантемира он просил уведомить о состоянии муз. жизни Лондона и о достоинствах итал. певицы, в то время там выступавшей. В письме Кантемиру от 22 марта 1735 Л. сожалел, что уже заключил договор с Ф. Арайей и потому вынужден отказаться от услуг Н. Порпори, к-рого Кантемир приглашал в СПб, поручал адресату переговоры с др. итальянцами. По оценке современников, Л. прекрасно устраивал придв. празднества (при этом широко использовал гос. средства и для собственных нужд).

Лит.: Стоюнин В.Я. Князь Антиох Кантемир в Лондоне // Вестник Европы. 1867. Т. 2. Июнь. С. 113 — 15; Лобанов-Ростовский А.Б. Русская родословная книга. СПб., 1895. Т. 1. С. 307; Волков Н.Е. Двор

русских императоров. СПб., 1900. Ч. 4. С. 164; РБС: Лабзина — Ляшенко; МА I.

И.Ф. Петровская

ЛИБРЕТТО И "ЛИБРЕТТО". Еще в петровскую эпоху в СПб получили распространение разного рода печ. материалы, связанные с многочисл. празднествами в городе. Они были призваны информировать о празднествах, сообщать подробности об их содержании и проведении, разъяснять особенности их оформления. Такого рода сведения не только помещались в периодической печати, но и публиковались в виде отдельных изд. — листовок, брошюр, небольших книжек. Таковы, напр., "Объявления", "Изъяснения фейерверков" и пр.

В ряду подобных вспомогательных материалов видное место занимали Л. — брошюры и книжки, связанные с муз. спектаклями и *концертами*, с исполнением опер, *балетов, интермедий*, кантат, "театральных зрелищ", прологов, диалогов с музыкой, духовных соч. и т. д.

Слово "либретто" в 18 в. еще не вошло в обиход. "Книга Оперская" — так определил однажды В.К. Тредиаковский то, что мы сейчас понимаем под оперным Л. (см. его *перевод* итал. интермедии "*L'Impresario delle Canarie*" — "Подряточник оперы. Востровы Канарийские". СПб., 1733). На титульном листе каждого изд. указывалось назв. и жанр публикуемого произв.

Известно порядка 200 Л., изданных в СПб на протяжении века. Решительно преобладают оперные Л., след. место занимают интермедии с музыкой, а также балеты. Кол-во муз. спектаклей в СПб на протяжении века было во мн. раз больше. Поэтому, даже учитывая, что целый ряд Л. не сохранился, все же следует сделать вывод о том, что они издавались далеко не ко всем спектаклям. Мн. Л. были подготовлены к торжественным представлениям по поводу разл. придв. событий.

Осн. место в Л. занимает текст муз. произв. — как поющий, так и говорящий — или же пересказ содержания исполняемого соч. (естественно, эта форма единственно возможна в балетных Л., однако изредка она встречается и в оперных Л.).

Издававшиеся, как правило, к определенному спектаклю, Л. обычно содержат ряд конкретных сведений о нем: может указываться праздник, в честь к-рого дается представление, место и время его проведения, авторы произв. — драматург (изредка также *переводчик*), композитор, балетмейстер, др. создатели спектакля, включая художника, "машиниста", артисты-исполнители и т. д. При этом единообразия не было, каждое из указ. лиц могло быть опущено. В то же время известен уникальный случай, когда перечислены даже все муз-ты оркестра (см.: Храм общия радости, театральное зрелище с музыкою... СПб., 1780). Иногда в специальном разделе описываются декорации, в к-рых проходит действие. Публикуются речи, произнесенные по поводу спектакля. Даже сведения о сборах. Как видно, Л. в наши дни является источником ценных сведений для исследователя муз. культуры СПб.

Единообразия не было и в обозначении муз. номеров. По-разному выделялся поющий текст. Чаще всего — лишь иным (по сравнению с говорящим текстом) шрифтом. Однако использовались и специфические муз. обозначения: "ария", "хор", "дуэт", "терцет", "квартет", "речитатив" (реже всего). Ансамбли указывались также иными способами. Известен случай, когда слово "ария" служит для обозначения как сольных, так и ансамблевых номеров (см.: Богданович И. Ф. Радость Душиньки. СПб., 1786).

Нередко Л. открывается вводным текстом, к-рый информирует читателя-зрителя о сюжете произв., знакомит с предысторией событий спектакля, содержит разл. рода коммент. авторов, переводчика или поста-

новщиков пьесы и т. п. Заголовки вводного текста различны: "Перечень...", "Краткое изъяснение", "Предуведомление" и др.

Л. печатались на одном или неск. яз. — рус., итал., фр., нем. Нередко текст излагался параллельно на двух яз.

Наряду с изд., приуроченными к спектаклю, Л. публиковались и вне этой связи — обычно в случаях, когда муз. произв. было широко известно (напр., *"Волшебная флейта"*, СПб., 1794; *"Дьянино древо"*, СПб., 1792). Обращаясь к ним, читатель восстанавливал в памяти виденную ранее постановку. Впрочем, Л. читались не только зрителями, составляя особый пласт в литературе, распространенной в СПб. Интерес к ним был тем более высок, что общее число изд. (особенно типа "беллетристики") на значительном отрезке 18 в. оставалось скромным. Доля же Л. в этом объеме оказалась заметной. Так, в сер. 30-х гг., когда в СПб. были изданы первые Л., др. печ. продукция насчитывалась единичными назв.: в 1733 из 30 изд. 17 составили тексты итал. интермедий (в их числе 2 с музыкой), 2 — описания фейерверков; в 1734 из 28 изд. опять 17 составили интермедии (с музыкой — 5), 2 — описания фейерверка и церемониала въезда в СПб. персидского вельможи. И в дальнейшем тексты исполнявшихся произв. разных жанров регулярно выходили в свет (хотя уже и не имели столь высокого "удельного веса"). Об их изд. сообщалось в столичных газетах и журналах. Так, описывая спектакль *"Цефал и Прокрис"*, "СПб. вед." отмечали, что в академической книжной лавке продается и сама данная опера (т. е. ее текст), и "перевод с оной на французский язык" (см. номер от 3 марта 1755). Еще одно характерное объявл.: "Италийская Опера Буф называемая L'Industrie Amogose, или Любовныя хитрости, которая в скором времени представлена будет на Немецком театре, переведена на Российский язык и продается в оном же театре и в Гейдемановом доме,

находящемуся в Адмиралтейской улице..." (СПб. вед., 1780, 9 окт.).

Первые Л. были связаны со спектаклями в рус. столице итал. труппы, показавшей неск. "интермедий на музыке". Их текст был опубл. на итал., рус. (в пер. ТрEDIAKовского), нем. (переводчик неизвестен) яз. (нек-рые также на фр. яз.).

Первое в России оперное Л. было издано к спектаклю *"La Forza dell'amore e dell'odio"* ("Сила любви и ненависти", СПб., 1736; музыка Ф. Арайи) на итал., рус. (пер. ТрEDIAKовского), фр. (переводчик, возможно, также ТрEDIAKовский) и нем. (пер. Я. Штелина) яз.

Со временем, по мере того как муз. спектакль становился неотъемлемой частью придв. празднеств, наряду с текстами, пришедшими из-за рубежа, Л. стали создаваться и в рус. столице. Их сочиняли придв. итал. поэты, начиная с Дж. Бонекки: *"Seleuco"* ("Селевк"), СПб., 1744; *"Scipione"* ("Сципион"), СПб., 1745, и др. (см. также Дж. Бригонци, А. Денци, М. Кольтеллини, Л. Ладзарони, Ф. Моретти).

Первые Л. на рус. яз. создал А. П. Сумароков ("Цефал и Прокрис", СПб., 1755, издано на рус. и — в пер. Хеннингера — на фр. яз.; *"Альцеста"*, СПб., 1759, известно только на рус. яз.).

Рус. писатели более позднего времени (с 70-х гг.) рассматривали оперу как лит. по преим. жанр, отводя музыке подчиненное место. Свои оперные тексты они публиковали как самостоятельные лит. произв. (с подзаголовком "опера") — иногда включая их в авторский сб., иногда выпуская отдельной книжкой (в сб. "Досуги" напечатана первая рус. комическая опера *"Анюта"* М. И. Попова, СПб., 1772; первым в СПб. отдельным изд., видимо, была комическая опера *"Несчастие от кареты"* Я. Б. Княжнина, СПб., 1779). К этим соч. и изд. термин "либретто" м. б. применен лишь условно. Если Л., о к-рых речь шла выше, играли в основном вспомогательную роль, то рус. оперы

("либретто") посл. десятилетий 18 в. претендовали на художественную самооценку, а вспомогательное место, в представлении авторов-литераторов, должна была занять музыка. Изд. таких "либретто" обычно не было связано с конкретной постановкой, они, как правило, не содержали сведений о композиторе и исполнителях, не были рассчитаны на разноязычную аудиторию (имеется лишь рус. текст). Литератор, "опережая" композитора и ставя его в подчиненное положение, определяет место, характер (настроение), вид (соло или какого-л. рода ансамбль) муз. номеров, часто указывает мелодии (обычно нар.-песенные), на к-рые должны петься его тексты, и т. д. В нек-рых "либретто" содержатся и более обстоятельные предписания: "Музыка должна изображать смятение, ужас и огромный шум" (Потемкин П. С. *Зельмира и Смелон*. СПб., 1795); "Музыка играет плавно и с сординами; фагот иметь должен большая выходки", "кларнет изображает голос свирели, коего эхо повторяется оркестром" (Дамский К. Я. Виннета, или Тарас в улье. СПб., 1799); "Здесь следует балет не более десяти минут" (Екатерина П. *Февей*. СПб., 1786).

Об изд. подобных "либретто" также сообщалось в печати в ряду новинок литературы, случалось, их рецензировали (см. *Журналы и музыка, Литература и музыка, "Санктпетербургские ведомости"*).

Лит.: Перетц; MR; СКРК 1 — 3 и Дополнит.; ИРМ 3; СККИЯ.

А. Н. Крюков

ЛИВЧИНСКИЙ Леонтий (? — ?), выдающийся укр. певчий, клирошанин *Александро-Невского монастыря* (1739 — 43). До определения в монастырское братство прошел долгий путь авантюризма и странствий. Л. первоначально был певчим переяславского епископа Кирилла Шумлянського, потом обучал певчих в войске полковника Василия Салтыкова. В 1720 он отправился

в СПб и был принят ко двору певчим Императрицы Екатерины Алексеевны. После того как в 1725 число певчих Императрицы было значительно сокращено, Л. направляется в Митаву (ныне Елгава) ко двору герц. *Анны Иоанновны* певчим ее капеллы. Из Митавы он был послан на Украину для набора новых певчих, но по дороге ехать в отечество передумал, а решил остаться в Вильне. Здесь он становится регентом униатского Троицкого монастыря. Служа в униатском монастыре, Л. скрывает свое правосл. крещение и, как сказано в док-те, отправляет "мши (мессы. — *И.Ч.*) по их закону". Когда же в Вильну приходят рус. войска, Л. вдруг понимает, что "униатский закон стал ему противен". Он открывает свое правосл. происх. и просит генерала Измайлова о своей отправке в СПб. В СПб Л. ждет синодальный суд за отступничество и участие в униатском служении. Власти его оправдывают и в 1736 определяют в Вологодский архиерейский дом учить подъяков нотному пению. Вскоре Л. принимают в братство Александро-Невского монастыря. С 1739 он выполняет здесь клиросное послушание, а в 1743 отправляется в Киево-Софийский монастырь.

Арх.: РГИА, ф. 796, оп. 16, д. 230.

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

И.А.Чудинова

ЛИОНА ЗАЛ — см. *Концертные залы.*

ЛИТЕРАТУРА И МУЗЫКА. Разнообразные контакты между литературой и музыкой осуществлялись в СПб на протя-

жении всего века. Хотя в мнении "просвещенного общества" литература стояла выше, считалась значительно более важным делом, чем музыка, последняя все же неуклонно расширяла сферу своего функционирования. Делала она это, прежде всего опираясь на литературу — лит.-муз. жанры господствовали. В свою очередь и литература охотно вступала в союз с музыкой. Этот союз был плодотворен и для той, и для др. стороны.

Реформа рус. стиха, формирование новой стихотворной культуры открыли прекрасные возможности для развития вок.-инстр. жанров. Муз.-ты активно использовали эти возможности. Новая поэзия широко распространялась в петерб. быту в виде сольной песни с инстр. аккомпанементом. Объединенными усилиями литераторов и композиторов на рус. почве зародилась опера. Ведущая роль все же оставалась за литератором и литературой. Показательно, что в рамках 18 в. (и даже позже) понятия "песня", "опера" (и нек-рые др.) обозначали явления из области литературы. В случаях, когда дело касалось музыки, требовалось специальное разъяснение. Так, из информации о том, что продаются песни "с приложенными нотами", читатель понимал, что речь идет о нотном изд. (СПб. вед., 1795, 27 марта, 533); заголовок "Опера комическая Февей" предварял публ. лит. текста, публ. же нот этого произв. (СПб., 1789) шла под заголовком "Музыка оперы комической Февей".

Неоценимый вклад в муз. культуру внесла муз.-просветительская, муз.-критическая, переводческая деятельность литераторов. Литература отразила и донесла до нас во всей конкретности, со множеством деталей муз. быт СПб (обстоятельность подобных описаний от начала к концу века нарастала).

О разл. аспектах благотворного взаимодействия литературы и музыки см. *Вокальная камерная музыка, Романс, "Российская песня", Русская комическая опера*, статьи,

посв. отдельным литераторам (А. О. Аблесимов, И. С. Барков, Н. А. Бекетов, И. Ф. Богданович, Дж. Бонекки, Дж. Бригонци, В. Г. Вороблевский, С. К. Вязмитинов, Ф. В. Гениш, П. И. Голенищев-Кутузов, И. С. Горлицкий, К. Я. Дамский, А. Денци, Г. Р. Державин, И. А. Дмитриевский, И. И. Дмитриев, Екатерина II, В. В. Капнист, П. И. Карабанов, Н. М. Карамзин, А. И. Клушин, Я. Б. Княжнин, М. Кольтеллини, З. А. Крыжановский, И. А. Крылов, Л. Ладзарони, Ф.-Г. Лафермьер, В. А. Левшин, М. В. Ломоносов, Н. А. Львов, В. И. Майков, М. А. Матинский, С. М. Митрофанов, Ф. Моретти, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, Н. П. Николев, П. А. Плавильщиков, М. И. Попов, С. Н. Сандунов, А. П. Сумароков, В. К. Тредиаковский, Д. И. Хвостов, М. М. Херасков), а также *Журналы и музыка, Либретто и "либретто", Переводы и переводчики, "Санктпетербургские ведомости"*.

Литературу см. при названных статьях.

А. Н. Крюков

ЛОГИНОВ Николай (? — ?), скрипач-виртуоз, один из основоположников рус. скр. школы. Его исполнительское мастерство получило известность в СПб в 90-е гг. 18 в. Служил 1-м скрипачом в *крепостном оркестре* гр. П. А. Зубова. В 1805 во время парадного обеда, устроенного гр. Зубовым, Л. играл сложнейший Концерт Моцартино. На присутствовавшего там известного фр. скрипача и композитора П. Роде исполнение и мастерство Л. произвело такое впечатление, что Роде отказался играть после него концерт своего сочинения.

Лит.: Штаффорд В. К. История музыки с примечаниями, поправками и прибавлениями Г. Фетиса. СПб., 1838; J o u s o u r o f f N. Histoire de la Musique en Russie. P., 1861. V. 1; M e n d e l N. Musikalische Conversations Lexikon. B., 1877. Bd 8.

Л. Н. Березовчук

ЛОКАТЕЛЛИ (Locatelli) Джованна, по прозвищу la Stella (Звезда) (? — ?), итал. певица, контральто, жена Джованни Батисты Локателли. Свое "говорящее" артистическое имя Л. получила благодаря яркой внешности и незаурядному таланту. Ее карьера началась в конце 1730-х гг. с участия в самой знаменитой антрепризе века — компании П. Минготти, с к-рой артистка побывала в Граце, Линце, Лейпциге и Гамбурге. В 1745 — 49 она находилась в Бонне на службе у архиепископа Кельнского. В конце 1749 певица появилась в Праге и поступила в Труппу Локателли, связав с ним свою личную и творческую судьбу. Вместе с этой компанией она выступала в Гамбурге, Лейпциге, Дрездене. В 1757 — 58 в СПб участвовала во всех операх, показанных антрепризой на столичной сцене, однако после 1758 ее имя внезапно и навсегда исчезает из российской театральной хроники.

Роли: Аполлон — "*Il Ritiro degli dei*" ("Убежище богов") Ф. Цонница или Дж. Рутини, 1757; Лючиндо — "*Lo Speciale*" ("Аптекарь"), 1758; граф Ридольфино — "*La Ritornata di Londra*" ("Возвращение из Лондона"), 1758, обе Д. Фискьетти; Дориндо — "*Il Negligente*" ("Небрежный") Рутини, 1758; Эрнесто — "*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир"), 1758; Евгения — "*Il Filosofo di campagna*" ("Деревенский философ"), 1758, обе Б. Галуппи.

Лит.: Ш т е л и н; МА 2.

Е. С. Ходорковская

ЛОКАТЕЛЛИ (Locatelli) Джованни Батиста (1715 или 7 янв. 1713, Милан или Венеция — 22 апр. 1785 или после 1790, СПб), итал. антрепренер и либреттист. Л. начал свою деятельность как драматург и либреттист. Но уже в 1747 — 57 собранная им труппа выступала в Праге, где он арендовал театр. Летом — гастроли в Дрездене, Лейпциге и Гамбурге. Неск. сезонов у Л. работал К. В. Глюк. Спектакли пользовались

огромным успехом. Но высокая художественность постановок делала труппу убыточной, и долги Л. росли.

Контракт Л. с рус. двором был способом бегства от кредиторов. Однако финансовая независимость и в России была гарантирована лишь при высочайшем покровительстве. Рус. курьер Иван Шокуров писал, что заключил "контракт с Локателли на весьма полезнейших кондициях, нежели в инструкциях мне предписано" (цит. по кн.: Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете, 56). Л. получал 7 000 р. в год, в то время как фр. спектакли стоили двору 20 000 р. в год, а итал. — 30 000. Остальные расходы Л. должен был возмещать выручкой с платных спектаклей, ибо в контракте было оговорено, что его труппа обязуется давать один бесплатный спектакль в неделю для двора, а остальные (сначала 2, затем 3 раза в неделю) предполагались платными. Т. о., театр Л. был первым в России общедоступным оперно-балетным театром. Он существовал с 3 дек. 1757 по 5 нояб. 1761.

Доступность театра Л. была относительной, ибо ложа на сезон стоила 300 р., а разовый вход в партер — 1 р. (с сент. 1759 — полтинник на все спектакли, начиная с 3-го после премьеры). Тем не менее контингент зрителей был более широким, чем на придв. спектаклях. Л. объявил, что "были сделаны в партере три лавки для всего знатного шляхетства. А прочие лавки для всего купечества и для всех, кроме тех, которые носят ливрею" (Там же, 61). В партере можно было быть в верхней одежде, сидеть, стоять, входить и выходить, когда заблагорассудится. Владельцы лож устраивали их по собственному вкусу: обивали шелковой материей, украшали зеркалами и т. п. Двор абонировал три первые ложи за 1000 р. в год. Императрица *Елизавета Петровна* бывала почти на всех спектаклях у Л., обычно инкогнито.

Для спектаклей Л. был предоставлен "старый оперный дом близ старого летнего дворца на лугу" (в районе нынешнего Марсова поля). ВП было указано "сделать от канцелярии от строения казенным коштом по показаниям одного Локателли в обоих этажах ложи для впускания зрителей" и "для того мастеровыми и работными людьми удовлетворить, чтоб в деле оных остановки быть не могло..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 53 и об.). Также приказано было, чтобы и "в ново построенном при Зимнем деревянном оперном доме принадлежащие до театра машины и декорации и прочее" 1-й комедиант Л. "показывал делать так, чтобы оные могли быть годны не на одни представления комических опер, но чтоб можно было представлять на том театре французские комедии и италянские интермедии беспрепятственно" (Там же, 50 и об.).

Успех спектаклей Л. в 1-й сезон 1757/58 был очень велик, однако расходы не окупались. Дорогостоящими были благоустройство театра, первоклассная оперно-балетная труппа, декорации, машины, бутафория и т. п. Л. решил расширить предприятие и получил разрешение на строительство театра в Москве у Красного пруда (в районе нынешнего Петерб. вокзала). Спектакли там открылись 29 янв. 1759. Однако в Москве Л. начали преследовать неудачи.

В 1758 и в 1759 договор с антрепренером продлевался на год и на 2 — до 1761. Но в 1760 появился неожиданный внеочередной контракт сроком на 5 лет. Он был вызван неустойчивостью финансового положения Л. В поисках средств Л. обратился в Придв. контору с просьбой о ссуде. Между тем его долг уже достигал 13 с пол. тысяч р. Чтобы получить кредит, антрепренер согласился снизить сумму, ежегод. получаемую от двора, с 7000 до 5000 р. В ответ на это было приказано не взыскивать проценты с его долговых сумм, достигших к этому времени в связи со строительством моск.

театра 23 с пол. тысяч. Однако, чтобы заранее регламентировать возвращение долга, и был составлен внеочередной контракт, по к-рому 4000 р. в год шли на погашение долга, а Л. следовало обходиться одной тысячей (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 118, 187, 261 — 62).

Приближение банкротства не стимулировало творческую обстановку в труппе. Хотя посл. выезд двора на спектакли Л. зафиксирован КФЖ 22 окт. 1761, наступление кризиса ощущалось в сер. года даже из зрительного зала. 13 мая и 8 июня гр. Воронцова писала дочери о том, что "Локателли в худых обстоятельствах"; "в расстроенную оперу ездим; и балеты, и танцовщики нездоровые. <...> Цезарь помирился с Локателлием и будет с Морою прыгать" (цит. по кн.: Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете, 64). Участились случаи ухода артистов на придв. службу.

В 1760 Л. получил разрешение на организацию *маскарадов*. Несмотря на успех, они не спасли его от банкротства. Проведение маскарадов Л. продолжал и тогда, когда труппы уже не существовало. Впоследствии *Управление театром и музыкой* монополизировало это право.

Позднее Л. вернулся к своей писательской деятельности — сочинял *либретто* опер и кантат. Известны: "*La Sorpresa degli dei*" ("Сюрприз богов"), музыка Дж. Паузелло, опера, пост. во дворце кн. Потемкина в 1777; опера Б. Галуппи "*La Caterièra sprituosa*" ("Хитрая служанка"), пост. в Москве в 1767; кантата "Евфай", опубли. в 1783 в СПб, и т. д.

Всеволодский-Гернгросс считает, что 16 февр. 1784 Л. был принят в *Театральную школу* учителем итал. и фр. яз. с жалованьем 400 р. в год и 150 р. "квартирных" и "дровяных", а в 1785 скончался. Заруб. исследователи полагают, что это был однофамилец антрепренера и что сам он покинул Россию в 1790.

Т р у п п а Л. С о с т а в. Капельмейстер Ф. Цоппис. Балетмейстер Дж. А. Сакко. Декораторы А. Карбони и Л. Франческини. Машинист сцены Дж. Бригонци. Певцы: Антонио Амати, тенор; Гаспаро Бароци; Катерина Бригонци; Маттео Буини, тенор; Франческа Буини, сопрано; Леонильда Бурджони (ла Мантованина), сопрано; Джованна Винья; Игнацио Дол, бас-буффо; Мария Камати (ла Фаринелла); Роза Коста, сопрано; Джованна Локателли (ла Стелла), контральто; Антонио Масси, кастрат (?); Виоланта Масси, сопрано; Габриэле Мессери, бас-буффо. Танцовщики: Либера и Андреяна Сакко, Анна и Карл Белюцци, Джованна (Анна?) ла Конти де Сале, Мария Бурджони (ла Мантованина), Моро, Мария Франши, Ирено Мангардия, Франческо Кальцеваро, Пьер Гранже, Альвиз Таулато, Джованна и Бартоломео Приори, Бортоло. В спектаклях принимали участие рус. танцовщики: Авдотья Тимофеева, Варвара Михайлова, Анистья Афанасьева, Петр Васильев, а также Цезарь. Небольшой оркестр итал. и нем. скрипачей и контрабасистов был пополнен 20 придв. камер-муз-тами. Состав артистических сил труппы ежегод. менялся.

Р е п е р т у а р. Театр Л. открылся 3 дек. 1757 муз.-драматическим действием "Il Retiro degli dei" ("Убежище богов") Л. — Ф. Цопписа. Дальнейший известный репертуар. О п е р ы: "*La Ritornata di Londra*" ("Возвращение из Лондона") Д. Фискьетти, текст К. Гольдони; "*Lo Speciale*" ("Аптекарь") Фискьетти, текст Гольдони; "*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир") Б. Галуппи, текст Гольдони; "*Il Negligente*" ("Небрежный", "Нерадивый") Дж. Рутини, текст Гольдони; "*Il Filosofo di campagna*" ("Деревенский философ") Галуппи, текст Гольдони; "*La Cascina*" ("Сыроварня") Дж. Сколари, текст Гольдони; "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона") Цопписа, текст П. Метастазии; "*Il Giudizio d'Aminta*" ("Суд Аминты") Ф. Цельбеля, текст Л. Ладзарони; "*Il Marito geloso*" ("Ревнивый муж") Цоппи-

са, текст А. Денци (все в 1758); "*L'Arcadia in Brenta*" ("Аркадия на Бренте") Галуппи, текст Гольдони (29 янв.); "*Il Conte Caramezza*" ("Ночной барабанщик, или Граф Карамелла") Галуппи, текст Гольдони (10 сент.); "*La Favola dei tre gobbi*" ("Сказка о трех горбунах") В.Л. Чампи, текст Гольдони; "*La Maestra*" ("Учительница") Дж. Кокки, текст Дж. Паломбы (25 окт., все в 1759); "*La Principessa credua pastorella*" ("Принцесса, считавшаяся пастушкой") Рутини (25 апр.); "*La Galatea*" ("Галатей") Цопписа, текст Метастазии (5 сент., обе в 1760); "*I Bagni d'Abano*" ("Купанья в Абано", "Бани") Галуппи и Дж. Бертони, текст Гольдони; "*Bertoldo in corte*" ("Бертольдо при дворе") Чампи, текст Гольдони; "*La Conversazione*" ("Разговор") Сколари, текст Гольдони (23 февр.); "*Le Cinesi*" ("Китайки") К.В. Глюка, текст Метастазии (7 или 8 февр., все в 1761).

Б а л е т ы. "Балет богов морских" ("*Ballo di deita maritime*") и "Балет пастухов" ("*Ballo di pastori*") Дж.А. Сакко при "Убежище богов"; "Волшебство Армиды" ("*Ballo dell'incantessimo d'Armida*") и "Балет веселящегося старичья" ("*Ballo di mulinarie rapresanta la vecchiai ringiovinita*") Сакко при "Возвращении из Лондона"; "Похищение Прозерпины" ("*Ballo del rato Proserpina*") К. Белюцци и "Балет в английском духе" ("*Ballo da Ingles*") Сакко при "Аптекаре"; "Учитель школы" ("*Ballo del Maestro de scola*") Белюцци и "Амазонки-победительницы" ("*Ballo le amazzone viteriose*") Сакко при "Лунном мире"; "Андромеда и Персей" ("*Ballo della liberazione d'Andromeda fastodo Perseo*") и "Балет солдат, или Военный дивертисмент" ("*Ballo di soldati che fanno l'esercizio colla*") Белюцци при "Небрежном"; "Прощание матросов" ("*Ballo dell'addio delli matelotti*") Сакко при "Деревенском философе"; "Героический балет Психеи" ("*Ballo di Psiche*") и "Балет диких" ("*Ballo delli homini selvaticce*") Сакко при "Сыроварне"; "Возвращение матросов"

("Ballo del ritorno delli matelotti") и "Героический балет" Сакко (?) при "Покинутой Дидоне"; "Любовь врага" и "Маскарад" при "Аркадии на Бренте"; "Свойства богини цветов" ("*Ballo del tributto di Flora*") Ф. Кальцеваро при "Учительнице"; "Золотая отрасль" ("*Le Rameau d'or*") Кальцеваро при "Принцессе, считавшейся пастушкой"; 3 пантомимы при "Ревнивом муже"; неизв. балет при "Галатее"; "Щастливой десертир" и "Турецкой" при неизв. опере (13 авг. 1759); "Армида" и "Крестьянская ярмарка, или Рекрутский набор" при неизв. опере (29 окт. 1760); "Ярмарка в Лондоне, или Фоксал" (или "Фоксал в Лондоне") при "Разговоре"; "Разбитие корабля у варварских островов" и "Суд Париса" Кальцеваро, музыка Й. Штарцера, при "Китайках"; "Викторией венчанный победитель" и "Комической балет, начинающийся крестьянской серенадой" при "Купаньях в Абано"; "Оставленная Тезеем и Бахусом присвоенная Ариадна" при неизв. опере (29 окт. 1761). *Балеты* обычно исполнялись между актами оперы или в конце ее и могли меняться. Возможно, что нек-рые шли отдельно: "Аполлон и Дафна" ("*Apollon e Dafne*"), "Госпожи в Серале" ("*Les Dame di Seraglio*"), "Дидона и Эней", все 3 Сакко, "Орфей и Эвридика" Сакко (?), "Пандуры", "Праздник (Пиршество) Клеопатры" ("*Le Feste di Cleopatra*") Сакко (?) (Клеопатра — А. Белюцци); пантомима "Отец, солубовник сыну своему, или Завороженная табакерка" заканчивалась балетом К. Белюцци. Неоднократно после спектаклей устраивался фейерверк.

Я. Штелин утверждал, что о балетах Л. "иностранные министры и здешние знатоки говаривали, что лучше их в Европе видеть нигде нельзя и что они ни в чем славным италианским и парижским не уступают" (Краткое известие, 251).

Комическая опера театра Л. была новаторским жанром и шла на смену серьезной торжественной итал. опере. Опыт либрет-

тиста и талант антрепренера подсказывали Л. выбор репертуара. Тексты бол-ва опер принадлежали К. Гольдони, хотя имени его на афишах не было. Ведущим композитором стал Б. Галуппи. Др. оперы принадлежали Ф. Цоппису, Дж. Рутини, Ф. Цельбелю, Б. Чампи, Д. Паллавичини, Д. Фискьетти, В. Кампи, Дж. Кокки и даже К. В. Глюку, либреттистам П. Метастазо, Л. Ладзарони, Дж. Паломбе. Нек-рые из них были в то время более известны, чем Гольдони.

Действие мн. опер, особенно на тексты Гольдони, происходило в среде горожан и даже ремесленников. Героями были простые люди с земными радостями и огорчениями. Действие развивалось стремительно и увлекало публику. Комедийность постепенно освобождалась от масок и комикования традиционного театра комедии дель арте. Лирические темы соединялись с сатирическими и буффонными. Чередование пения и разговора, насыщенность музыки нар. мелодиями и развитые муз. формы способствовали доступности репертуара для демократического зрителя. В балетах видны 2 тенденции. Одна продолжала линию *оперы-буффа*. Это жанрово-бытовые балеты, где изображались простые люди, обычно в комедийном свете. Др. разрабатывала мифологические сюжеты, традиционные для балета того времени.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 50 и об., 53 и об., 118, 187, 261 — 62.

Лит.: СПб. вестник. 1770. Сент., 164 — 65; Ш т е л и н. Краткое известие, 164, 250 — 52, 265; П л е щ е е в, 39 — 41; С в е т л о в, 129 — 30; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, 247 — 50; О н ж е. Театр при Елизавете, 56 — 66; Б о р и с о г л е б с к и й, 28; Г о з е н п у д, 76 — 82; МА 1, 215 — 305; К р а с о в с к а я, 45 — 46; ИРМ 2, 75 — 76, 108 — 109; G r o v e.

Г.Н. Добровольская

ЛОЛЛИ (Lolli) Антонио (1725, Бергамо — 10 авг. 1802, Палермо), выдающийся итал. скрипач и композитор. Происходил из

семьи профессиональных муз-тов. О годах учебы Л. и его учителях мало что известно. Как композитор он был самоучкой; сохранилась его переписка 1758 — 62 с падре Дж.Б. Мартини, в к-рой Л. консультировался по вопросам теории композиции. По рекомендации последнего был приглашен Н. Йоммелли в капеллу герц. вюртембергского в Штутгарте (1758), к-рый был в то время одним из важных центров европейской художественной жизни (здесь Л. сблизился с Ж.Ж. Новерром, на свояченице к-рого прима-балерине Н. Совер он в 1762 женился). Периодические поездки с *концертами* в Вену, Париж и др. города (в 1771 Л. нек-рое время сопровождал В.А. Моцарта во время его второго путешествия в Италию) принесли ему славу одного из первых скрипачей-виртуозов своего поколения. В 1772 из-за долгов, наделанных игрой в карты, и вследствие ухудшения состояния придв. муз. жизни Л. покинул Штутгарт.

В 1774 Л. приехал в СПб и был принят на придв. службу концертмейстером с окладом 3300 р. в год. Л. пользовался особым расположением *Екатерины II* и покровительством Г.А. Потемкина. Сохранились сведения о его выступлениях на интимных концертах в покоях Императрицы. Кроме того, зафиксированы 4 публичных концерта Л. в СПб, дававшихся 30 янв., 1, 3 и 17 марта 1776, на к-рых он исполнял собственные соч.

С 1 янв. 1778 Л. был уволен от службы на 8 месяцев и отправлен "для излечения болезни ево в Париж" (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 86), однако отсутствовал он более 2 лет, ссылаясь на вредный для него климат СПб. Вновь появившись при российском дворе лишь в 1780, Л. сумел на нек-рое время восстановить свое бывшее положение, однако *Дирекция* была недовольна его "неисправностью", и 24 окт. 1783 он был вторично уволен "за неотправлением им с давнего уже времени должности своей по болезни" (АДИТ 2, 143). К этому моменту оклад его достиг 4000 р.

А. ЛОЛЛИ
Силуэт Ф. Г. Сидо



Второе пребывание виртуоза в северной столице озаменовалось серией "духовных концертов", устроенных Л. во дворце Потемкина постом 1780 (известны концерты, состоявшиеся 19 и 26 марта, программа 2-го включала кантату и арии Дж. Паизиелло и скр. соч. самого Л.). В 1781 и 1783 Л. выступал с концертами в *Деревянном театре* — подобные концерты, игравшие роль *интермедии* в оперном спектакле, в то время не были большой редкостью. Представляется, что конц. деятельность великого виртуоза в СПб была более активной, однако др. достоверных сведений о его публичных выступлениях не сохранилось. В СПб Л. пользовался авторитетом выдающегося скр. педагога, среди его учеников Р.-А. Мозер называет К. Гензеля, сына валторниста *Придворного оркестра*, впоследствии известного в Вене скрипача и композитора.

Л. покинул СПб летом 1784, некоторое время он жил в Лондоне, затем в Париже и Неаполе, где в 1794 получил титул 1-го концертмейстера неаполитанского короля. Посл. годы Л. провел в безвестности и бедности в Палермо.

Л. принадлежит к типу концертирующего виртуоза и композитора, оформившемуся в европейской муз. культуре 2-й пол. 18 в., и считается одним из предшественников Н. Паганини. Его игра на скрипке восхищала современников феноменальной виртуозностью (особенно в исполнении пассажей и двойных нот), сочетавшейся с большим воодушевлением и темпераментом. К. Ф. Шубарт, слышавший Л. в 70 — 80-е гг., назвал его "Шекспиром среди скрипачей". Позже, однако, в свете развивавшейся тяги к чувствительному, виртуозная манера Л. стала восприниматься как фокусничество. "*Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год*" обозвала его "музыкальным на воздухе фигурантом".

Комп. наследие Л. весьма значительно: 8 скр. концертов, 3 цикла сонат для скрипки с басом, 6 сонат для 2 скрипок, 36 кап-

рисов для скрипки соло. Из этих соч. с пребыванием Л. в СПб определенно связан скр. Концерт C-dur, подношной манускрипт к-рого с посвящением Императрице хранится в ОР РНБ. В СПб, скорее всего, созданы также 5 сонат, Дивертисмент для скрипки с басом и "Ecole de violon en quartuor", все 3 соч. изданы в Берлине в 1776 с посвящением Потемкину.

Лит.: АДИТ 2, 3; E i t n e r; Финдейзен; Mooser R.-A. Les violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIII^e siècle. A. Lolli // RMI. 1949; MA 2; S c h a a l R. Aus Mozarts Bekannentreise. A. Lolli im Spiegel zeitgenossischen Kritik // Acta Mozartiana. 1967. XIV; N u n a m a k e r N. The Virtuoso Violon Concerto before Paganini // Indiana univ. press, 1968; M e l l A. A. Lolli's Letters to Padre Martini // Musical Quarterly. 1970. № 46; G r o v e; ИРМ 3.

Л.М. Бутыр

ЛОМОНОСОВ Михаил Васильевич (8 нояб. 1711, дер. Мишанинская Куростровской вол., Архангельской губ. — 4 апр. 1765, СПб), ученый, поэт. Академик. Род. в крестьянской семье. Привезен в СПб и зачислен на обучение 1 янв. 1736. С того времени в основном жил и работал в столице. Поэзия ранее всего принесла ему известность. Через поэзию же шли и осн. связи его с музыкой (см. также *Наука и музыка*). Л. — один из основоположников рус. стихотворной культуры нового времени, что играло огромную роль и для музыки. Он придавал большое значение звуковой стороне и ритмической организации речи, призывал "слухом выговор разбирать" ("Краткое руководство к красноречию"). Имеются свидетельства муз. чуткости Л. Напр., наблюдение, связанное с вокалистами (1745):

Искусные певцы всегда в напевах тшчатся,
Дабы на букве А всех доле отстояться;
На Е, на О притом умеренность иметь;
Чрез У и через И с поспешностью лететь:
Чтоб оным нежному была приятность слуху,
А сими не принести несносной скуки уху.

"В музыке что распев, то над словами сила", — писал далее Л. о соотношении мелодии и поющего текста, признавая верховенство первой из них. В "Российской грамматике" (гл. "О голосе"), говоря о том, сколько разнообразия вносит в речь повышение и понижение голоса, длительность и краткость звуков, их "громкость и тихость", Л. заключал, что все это "довольно известно из музыки". Он считал, что посредством музыки люди могут общаться, выражать свои чувства и представления.

Одно из стихотворений Л. посвящено важному событию петерб. муз. жизни ("На изобретение роговой музыки"; см. *Роговая музыка*). Поэт перевел на рус. яз. пролог Я. Штелина "*La Russia afflitta e riconsolata*" — "Россия по печали паки обрадованная", 1742 (исполнялось с музыкой Л. *Мадониса* и Дом. *Далольо*). Стихи Л. (гл. обр. стихотворные переложения псалмов, а также оды) легли в основу духовных *псалм* и панегирических *кантов* и распространялись в муз. быту, входя в рукоп. (а подчас и печатные) текстовые (иногда и нотные) сб-ки. Так, в нотном сб. "Невинное упражнение" (СПб., 1780) из 22 псалм ок. пол. на тексты Л. ("Блажен, кто к злым в совет не ходит", "Благословен Господь мой Бог", "В тебе надежду полагаю", "Господь спаситель мне и свет", "Господи, кто обитает", "Лице свое скрывает день", "О ты, что в горести напрасно", "Суди обидящих, зиждатель", "Уже прекрасное светило", "Хвала всевышнему владыке"). Особо популярны были "Господи, кто обитает" и "Хвала всевышнему владыке" (встречаются в сб-ках до начала 1830-х гг.). Распространены также были "Уже прекрасное светило" ("Утреннее размышление о божем величии"), "Блажен, кто к злым в совет не ходит", "Какой приятной зефир веет" и др. Популярен был и иного рода ломоносовский перевод из Анакреона "Ночною темнотою покрылись небеса", к-рый вызвал к жизни игристую песенку (вошла в нотный "Песенник...",

СПб., 1797, ч. 1; см. *Герстенберга И.Д. и Дитмара Ф.А. сборник*). Сам Л. не одобрял увлечения такого рода лирической поэзией, отдавая предпочтение серьезной, возвышенной тематике.

Мне струны поневоле
Звучат геройский шум.
Не возмущайте боле,
Любовны мысли, ум, —

писал он ("Разговор с Анакреоном"). В 1790 фрагменты од Л. легли в основу торжественных хоров *Дж.Сарти*, вошедших в придв. спектакль "*Начальное управление Олега*" (пьеса *Екатерины II*).

С 1741 по 1757 жил на Вас. о-ве ("Бонов дом" на 2-й линии между Средним и Малым пр.), с 1757 до смерти — в собственном доме на р. Мойке ("между Большой Морской ул. и Почтовой ул., подле Ягужинского трактира" — ныне это участок между д. 61 по Большой Морской и д. 16/18 по Почтамтской ул.; на доме по Большой Морской установлена мемориальная доска).

Лит.: Ливанова I; Вольман; Позднеев А.В. Произведения М.В. Ломоносова в рукописных песенниках XVIII века // Труды МГЗПИ. М., 1961. Вып. 7; Гозенпуд А.А. Ломоносов и Гольберг о музыке // XVIII век. Л., 1975. Сб. 10; Келдыш Ю. Песни на слова А.П. Сумарокова в рукописных сборниках XVIII века // История и современность: Сб. статей. Л., 1981; Лихоткин Г.А. Ломоносов в Петербурге. Л., 1981; Избранные русские канты XVIII века: Для хора или ансамбля солистов без сопровождения. Л., 1983; ИРМ 2; Федоровская Л.А. Книги о музыке в библиотеке М.В. Ломоносова // Ломоносов и книга. Л., 1986; Рабочий каталог отечественных нотных изданий XVIII века / Сост. И.Ф. Безуглова, Н.Б. Захарьина. Л., ГПБ, 1990.

А.Н. Крюков

ЛУИНИ (Luini, Luino, Loini, Luvini, Lovini) Доменико, по прозвищу Бонетто (detto Bonetto) (?), Брешия — (?), итал. певец, кастрат (сопрано). Пел в Турине, Венеции,

Неаполе, при дворе маркграфа байрейтского, в Берлине. Вероятно, был приглашен в Россию Д. Далольо, отправившимся летом 1758 в Италию с комиссией "приискать там в службу к Высочайшему Двору Ея Императорского Величества одного кастрата и одну певицу лучших и отправить оных в Петербург немедленно" (АДИТ 2, 56). Поручение это было связано с тем, что после отъезда Дж. Карестини и Л. Салетти Итальянская придворная оперная труппа остро нуждалась в пополнении. Указом 27 авг. 1758 Л. был зачислен на службу по контракту сроком на 3 года (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 207 и об.). В 1762 контракт был возобновлен на прежних условиях. Нет сомнения, что в 60-е гг. Л. являлся бесспорным украшением спб. оперной сцены. Я. Штелин отзывался о нем как о "прелестном итальянском певце" (92). Все придв. капельмейстеры — от В. Манфредини до Б. Галуппи — доверяли ему исполнение ведущих партий. О репутации Л. дает представление запись Ч. Бёрни, встретившего артиста в июле 1770 в Брешии: "В гостинице... в соседней с моей комнате жила труппа оперных певцов, по-видимому, весьма веселых. Они только что вернулись из России... Расспросив, я узнал, что первым певцом среди них был castrato Луини Бонетто. Говорят, что он все еще очень богат, хотя и потерял в одну ночь за картами десять тысяч фунтов из денег, заработанных con la sua virtù" ("своим талантом" — итал.) (Бёрни 1770, 63). Позднее Л. выступал в Турине и Флоренции.

Роли: Сироз — "Siroe" ("Сироз") Г. Ф. Паупаха, 1760; Мегакл — "L'Olimpiade" ("Олимпиада"), 1762; Карл — "Carlo Magno" ("Карл Великий"), 1763 и 1764; ? — "Le Rivali" ("Соперники"), кантата, 1765, все соч. В. Манфредини; ? — "La Virtù liberata" ("Освобожденная добродетель"), кантата, 1765; ? — "La Pace fra la Virtù e la Bellezza" ("Союз добродетели и красоты"), кантата, 1766; Эней — "Didone

abbandonata" ("Покинутая Дидона"), 1766; Аминта — "Il Re pastore" ("Царь-пастух"), 1766; Орест — "Ifigenia in Tauride" ("Ифигения в Тавриде"), 1768, все соч. Б. Галуппи; Ликид — "L'Olimpiade" ("Олимпиада"), 1769; ? — "L'Isola disabitata" ("Необитаемый остров"), 1769, обе Т. Траэтты.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 207 и об.; д. 97, л. 61; д. 104, л. 17.

Лит.: АДИТ 2; МА 1, 309; Бёрни 1770.

Е. С. Ходорковская

ЛЬВОВ Николай Александрович (4 марта 1751, имение Черенчицы Новоторжковского у., Тверской губ. — 22 дек. 1803, Москва; похоронен в Черенчицах), деятель культуры, ученый, поэт, переводчик, архитектор, график, фольклорист. Чл. Российской Академии с ее основания (1783), почетный чл. Академии художеств.

Род. в небогатой дворянской семье. В СПб — с 1769 или 1770, нередко выезжая из него. "В рассуждении знания его италианского, французского и немецкого языков" был принят в Коллегию иностранных дел (служил до начала 80-х гг.), откуда "неоднократно послан был в разные иностранные государства к обретающимся там ее императорского величества министрам, и возложенные на него комиссии исправлял с отличным усердием и исправностью" (из аттестата Л.; цит. по журн.: Русская литература, 1988, № 2, 138 — 39). Бывая во мн. городах Европы (Лондон, Мадрид, Париж, Флоренция, Болонья, Вена, Гамбург, Копенгаген и др.), Л. хорошо знал европейскую культуру (театр, литературу, музыку).

"Он был исполнен ума и знаний, любил науки и художества и отличался тонким и возвышенным вкусом" (Г. Р. Державин; цит. по: Поэты XVIII века, 192). Л. был приверженцем идеи народности и нац. самобытности иск-ва. Яркая, разносторонних интересов личность привлекала к себе мн. людей. В конце 70-х гг. вокруг Л. форми-

руется кружок, ставший одним из значительных центров художественной культуры СПб и постепенно стягивавший все новых участников. Среди литераторов первое место занимал *Державин* (кружок нередко называли кружком Державина — Л.). Входили туда также В. В. *Капнист*, И. И. Хемницер, И. И. *Дмитриев*, И. П. *Елагин*, А. В. *Храповицкий* и др. Из композиторов к кружку были близки Ф. М. *Дубянский*, Е. И. *Фомин*, Д. С. *Бортнянский*, И. Е. *Хандошкин*, Н. П. *Яхонтов*, И. *Прач* и др. У Л. некое время жил художник В. Л. Боровиковский, в число его друзей входил художник Д. Г. *Левицкий*.

Среди стойких пристрастий Л. была любовь к музыке, особенно к народной. Она привлекала его душу поэта и ум ученого (см. *Наука и музыка*), служила стимулом к творчеству. Л. — постоянный посетитель *концертов* и оперных спектаклей, как общедоступных, так и в частных домах, чл. петерб. *Музыкального общества* (клуба). Любовь к музыке и театру отличала его жену (она участвовала в любительских спектаклях, ее игра и пение производили большое впечатление на слушателей). Музыка постоянно звучала в доме Л.

Мы и скрипками простыми
Часто любим позабыть
Нашу должность и присягу,
Недописанну бумагу, —

шутливо признавался Л. (цит. по: Поэты XVIII века, 203). И еще признание — в др. стихотворении (Там же, 199):

По нотам мерного я непричастен вою,
Доволен песенкой простою,
Ямскою, хватской, удалою:
Я сам по русскому покрою
Между приятелей порою
С залищем иногда пою.

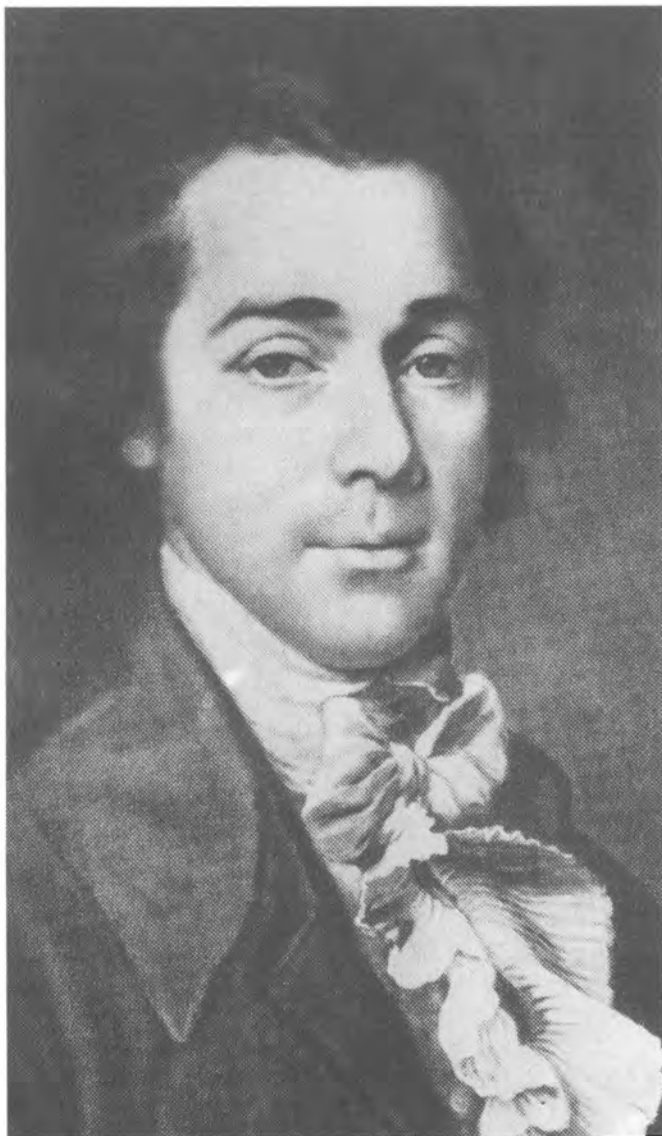
Капнист вспоминал, как у Л. "сбравшиеся родственники и приятели пели просто-народную песню «Высоко сокол летал»", к-рая поразила красотой и муз. богат-

ством находившегося здесь же Дж. *Сарти* (XVIII век, 4, 285). Такого рода музицирование происходило постоянно. К нему привлекались и крепостные, а юношу Александра Л. направил учиться "у капельмейстера Сарти", чтобы затем его "иметь для управления маленького хора" (цит. по: XVIII век, 20, 102). Вероятно, Л. располагал не только хором, но и *крепостным оркестром*.

В кружке сложился культ нар. песни. Высоко ценились ее художественные достоинства. В ней слышали голос народа, видели важный источник творчества композиторов, основу рус. нац. оперы. Музыка и тексты нар. песен служили в кружке предметом изучения, а также творческого претворения. Л. записывал тексты. Образы песен, склад нар. стиха он использовал в своих произв. В 1790 с помощью Прача (и, возможно, Фомина) Л. подготовил и издал (в собственном художественном оформлении) "Собрание народных русских песен с их голосами" — нотный сб., имевший фундаментальное значение для творческой практики композиторов, для зарождающейся фольклористики (см. *Львова Н. А. и Прача И. сборник*). В нем были впервые опубликованы выдающиеся образцы рус. фольклора (песни "Во поле береза стояла", "А мы просо сеяли", "Ай, во поле липонька", "На море утушка купалася" и др.). Сост. стремились сохранить "все свойство народного русского пения". Свои взгляды на песенный фольклор Л. изложил в предисл. к сб. ("О русском народном пении"), а также — через неск. лет — в ст. "О происхождении русских песен" (вариант предыдущей статьи), вошедшей в "*Карманную книжку для любителей музыки на 1796 год*". Т. о., Л. явился первым автором теоретического труда о рус. нар. песне. Издал также материалы по рус. истории (Летописец русской от пришествия Рурика до кончины царя Иоанна Васильевича: В 5 т. СПб., 1792; Подробная летопись от начала России до

Н. А. ЛЬВОВ

Художник Д. Г. Левицкий



Полтавской баталии: В 4 ч. СПб., 1797 — 1799), подчеркивая при этом важность не одних лишь фактов, но и легенд, преданий, песен.

Л. одним из первых рус. литераторов обратился к опере. Он создал неск. комических опер: "Сильф, или Мечта молодой женщины" (лирическая комедия, 1778), "Ямщики на подставе" ("игрище невзначай", 1787), "Милет и Милета" (пастораль, 1794), "Парисов суд" ("героическое игрище", 1796). Сочиняя текст, он не только определял место, кол-во и характер муз. номеров, но в ремарках предусматривал также манеру пения, характер инстр. музыки. Так, в опере "Сильф" выходную арию героини должна предварять "тихая музыка, изображающая восхождение солнца и пение птичек", а в увертюре следовало передать журчание ручья, причем оканчиваться она должна была, по мысли драматурга, "тихо и нечувствительно переходя в ритуфель следующей арии" (что и выполнил композитор Н. П. Яхонтов). Один из персонажей оперы — итальянец, учитель игры на арфе (сатирический образ). Опера "Ямщики на подставе" открывается песней "Не у батюшки соловей поет", к-рую следовало начать "помаленьку, как ямщик будто бы издали едет, не поет, а тананычет, а после, чтобы дремота не взяла, пошибче да и по молодецки". Эта опера создавалась в тесном контакте с муз-тами — композитором Фоминым, С. М. Митрофановым, знатоком нар. песни, певцом и руководителем хора. Текст дал композитору возможность создать красочные нар.-песенные сцены. Талант Фомина свободно и ярко впервые проявился именно в этой опере. Нар. песни, "положенные на музыку" Фоминым, — самые ценные страницы "Ямщиков" (см. также *Русская колическая опера*). Л. перевел текст оперы Дж. Паузиелло "Nina, o sia La Pazza per amore" ("Нина, или От любви сумасшедшая"). Комические оперы исполнялись в домах Л. и его друзей с участием

его муз. одаренных дочерей. Л. принял участие в изд. "исторического представления" *Екатерины II "Начальное управление Олега"* (перевел "Объяснение на музыку г. Сартием сочиненную").

В своем поэтическом творчестве Л. стремился к музыкальности, песенности стиха. Нек-рые стихотворения написаны на определенные мелодии ("голоса"). Ода "Музыка, или Семитония" посвящена любимому иск-ву Л.:

Глагол таинственный небес!
Тебя лишь сердце разумеет;
Событию твоих чудес
Едва рассудок верить смеет.
Музыка властная! пролей
Твой бальзам сладкий и священный
На дни мои уединенны,
На пламенных моих друзей! <...>

В молодости, служа в *Измайловском полку*, Л. жил в его расположении. Затем — в домах руководителей ведомств, в к-рых работал: М. Ф. Соймонова, П. В. Бакунина, гр. А. А. Безбородко в Выгрозном пер. (ныне Почтамтский пер.). Загородный дом Л. находился "близ неевского монастыря, против Охты". Наиб. известные работы Л.-архитектора в СПб — Невские ворота Петропавловской крепости (строительство закончено в 1787), Почтамт (1789), а также земляное здание Приоратского дворца в Гатчине под СПб (1798).

Лит.: Канн - Новикова Е. Собира-тель русских народных песен Н. А. Львов (К 200-летию со дня рождения) // СМ. 1951. № 12; Ливанова 2; XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4; Б уд ы л и н а М. В. и др. Архитектор Н. А. Львов. М., 1961; Р о з а н о в А. С. Композитор Николай Петрович Яхонтов // МН I; Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2 (Б-ка поэта); К е л д ы ш Ю. К истории оперы "Ямщики на подставе" // СМ. 1973. № 10; ПРМИ 6; К е л д ы ш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; Г л у м о в А. Н. Н. А. Львов. М., 1980; ИРМ 2, 3; Л а п п о - Д а н и л е в с к и й К. Ю. Комическая опера Н. А. Львова "Ямщики на подставе" // XVIII век.

СПб., 1993. Сб. 18; Он же. Комическая опера Н.А.Львова "Сильф, или Мечта молодой женщины" и традиции русской любительской сцены // XVIII век. СПб., 1996, Сб. 20.

А.Н. Крюков

ЛЬВОВА Н. А. И ПРАЧА И. СБОРНИК: "Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. Печатано в типографии Горного училища. <СПб.>, 1790". Из многозначительно сдержанного титула следует неск. предварительных соображений.

Л. и П. с. — продукт петерб. культуры посл. четверти 18 в. В первоклассной казенной *типографии Горного уч-ща*, где напечатан сб., именно в этот короткий период (1789 — 91) готовятся 4 особых нотных изд. (не считая сб.): комические оперы "*Февей*", "*Горобогатырь Косометович*" (1789), "*Песнолюбие*" (1790) и "историческое представление" "*Начальное управление Олега*" (1791). На титулах опер обозначается автор "музыки оперы", но либреттист (т. е. собств. "автор оперы", по представлениям того времени) не указан, т. к. все знали, что либреттистом в 3 случаях из 4 была сама Императрица *Екатерина II*. Точно так же знали, что *либретто* Императрицы в собств. оперные тексты превращает ее личный секр. и литератор *А. В. Храповицкий* (он же — неуказанный автор либр. "Песнолюбия"). Наконец, так же хорошо было известно, что великолепные раскрашенные гравюры лучшего по художественно-полиграфическому исполнению изд. — "Начального управления Олега" — выполнялись по рисункам *Н. А. Львова*, к-рый находился в дружеских отношениях и с Храповицким, и с директором типографии *А. И. Мусиным-Пушкиным*. Более того, по предположению *Б. А. Вольмана*, Львов мог быть лит. соредктором Храповицкого и муз., художественным и техническим ред. всего изд. "Олега". Имя Львова при этом упом. только в качестве *переводчика* на рус. яз. "Объяснения на му-

зыку" *Дж. Сарти* (*Вольман*, 139 — 40). В таком анонимно-авторском "контексте" выступает *И. Прач*, обозначенный на титуле первых 3 опер в качестве автора переложений музыки "для клавир с голосами". И в подобном социокультурном "локусе" выходит в свет "Собрание народных русских песен", в к-ром до той поры скромный "клавикордный мастер" и учитель музыки в *Воспитательном обществе благородных девиц* Прач оказывается единственным объявленным автором сб. Издательская ситуация, а также, вероятно, известная деликатность Львова заложили основание для дискуссии, к-рая, то затухая, то вновь вспыхивая, тянется фактически до сих пор: кто же является действительным "автором" (т. е., по нынешним представлениям, — автором-сост. и ред.) знаменитого сб.?

Дискуссия вряд ли имела бы место, если бы речь шла о заурядном "песеннике", каковых в конце 18 в. появляется немало. Но Л. и П. с. — действительно выдающийся сб., с к-рого фактически начинается рус. муз. фольклористика. На 15 лет раньше начал частями издаваться сб. *В. Ф. Трутовского* (см. *Трутовского В. Ф. сборник*), хотя посл. его часть вышла на 5 лет позже Л. и П. с. Оба сб-ка взаимосвязаны, с определенным соревновательным оттенком: в 1-е изд. сб. "учителя музыки" включено более 30 песен из первых частей сб. "придворного камер-гуслиста", но с др. мелодическими вариантами и в гораздо более совершенных и иногда даже богатых клавирных обработках. С т. зр. будущего развития рус. муз. культуры, как профессиональной, так и, главное, в сфере бытового домашнего музицирования, "прогноз" Л. и П. с. оказался безошибочным и в этом смысле оставил далеко позади "гусельную" фактуру Трутовского. Очевидно, общественный резонанс был очень сильным. Во всяком случае, Трутовский в 4-й ч. своего сб. (1795) и в переизд. 1-й ч. (1796) пытается взять реванш, существенно обогатив

фактуру своих обработок и включив в их число неск. песен из Л. и П. с. Кроме того, Н. Ф. Финдейзен упоминает рукоп. нотный "Песельник" из своей 6-ки (датируется 1804), в к-ром 85 песен из 196 "тожественны с песнями, записанными Прачем" (Финдейзен 2, 336). Несомненная популярность сб. в муз. быту побуждает Прача выпустить 2-е изд. (1806), в к-ром кроме перекомпоновки материала (не всегда, впрочем, оправданной и логичной) существенно увеличен объем — 150 песен против 100 в 1-м изд. Кстати сказать, Прач заимствует неск. песен из 4-й ч. сб. Трутовского, но, естественно, публикует их в своих мелодических и фактурных вариантах. (Все эти изменения и заимствования достаточно подробно рассмотрены во вступительной статье В. М. Беляева к 5-му изд. Л. и П. с., 1955.)

Титул 2-го изд.: "Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку Иваном Прачем, вновь изданное с прибавлением к оным второй части. В Санктпетербурге, печатано в типографии Шнора, 1806 года". Сб. вышел в 2 ч. (книгах), по 75 песен в каждой. Помимо мелких ситуативных отличий (посвящение "верноподданного Ивана Прача" государю Императору, большой и весьма любопытный перечень "господ подписавшихся" с указанием кол-ва экз. каждому — от 1 до 5) отметим еще 2 момента. Во-первых, уточнилось назв. Дело в том, что до появления 1-го изд. Л. и П. с. (и нек-рое время после него) назв. "народные русские песни" не существовало — были собр. "русских простых песен" (Трутовский), "разных песен" (Чулков), "российских песен" (Новиков), "наилучших росийских песен" (Мейер), "простонародных песен" и т. п. Л. и П. с. впервые дает формулу, уточненную во 2-м изд. и ставшую классической, — "русские народные песни". Во-вторых, вступительная ст. "О русском народном пении" существенно переработана, гл. обр. в композицион-

ном плане, сняты начальные рассуждения о том, "что мы в народном пении много заимствовали от греков"; статья озаглавлена "Предупреждение" и опубл. также без обозначения автора. 3-е изд. Л. и П. с. (1815) повторяет 2-е изд. (с тех же досок).

Т. о., Л. и П. с. за 25 лет рубежа 18 — 19 вв. выдержал 3 изд. и широко вошел в практику бытового музицирования и, главное, в общественное сознание. Появившись в то время, когда еще не очень определилась и устоялась грань между авторским и анонимным, между устным и письменным, когда сост./изд. печ. "песенных" книг и первых нотных сб-ков вели себя по отношению к текстам так же, как сост./владельцы рукоп. сб. *кантов* и *псалм*, — Л. и П. с. уже через поколение становится классическим источником рус. муз.-песенного фольклора. Л. и П. с. выиграл "историческое соревнование" — "Собрание" Трутовского фактически забыто и выключено из реального бытия рус. муз. культуры на 150 лет. В то же время рост популярности и авторитета Л. и П. с. после 3 изд. приходится на след. после скончавшегося в 1803 Львова поколение. И оно уже знает только одного автора — Прача. Близкие друзья, современники Львова Г. Р. *Державин*, Евг. Болховитинов, Ф. П. Львов, пытаются в печати отстоять его имя. Но именно эти 2 слова — "сборник Прача" — превращаются в петерб. легенду, в один из символов екатерининского "золотого века". На песни из Л. и П. с. создается множество инстр. вариаций и обработок, 2 песни, как известно, использует в своих квартетах даже Л. ван Бетховен. А далее, до 70-х гг. 19 в., песни из Л. и П. с. в новых обработках включаются в популярные тематические и репертуарные сб-ки (М. И. Бернарда, Н. А. Афанасьева, П. М. Воротникова, И. Витоля, Е. К. Альбрехта и Н. Х. Весселя, Г. Маренича), вплоть до антологии Н. А. Римского-Корсакова "Сто русских народных песен" (1877). Крупные рус. композиторы — Глинка, Мусоргский,



Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков — активно используют мелодии песен из Л. и П. с. в своих произв. Вместе с тем именно со стороны муз-тов все усиливается критика Прача за его обработки, "искажающие" и "ломающие" рус. песню. Прача как "бездарного гармонизатора" критикуют и ругают в 19 в. все, кто серьезно относится к рус. нар. песне, — от кн. В.Ф.Одоевского и А.Н.Серова до Е.Э.Линевой (это уже начало 20 в.).

Масла в огонь критики подливает А.Е.Пальчиков, подготовивший 4-е изд. Л. и П. с.: "Русские народные песни, собранные Н.А.Львовым. Напевы записал и гармонизовал Иван Прач. С.-Петербург. <Ценз. разр. 1896 г.>". Восстанавливая историческую справедливость, ред. дает сб. новое назв. и убедительно доказывает во вступительной статье, что Н.А.Львов был инициатором, сост., автором вступительной ст. "О русском народном пении" и собирателем записей песенных текстов. Среди мн. др. особенно замечательно свидетельство родственника Н.А.Львова, директора *Приворотной капеллы* Ф.П.Львова (опубл. в его брошюре 1834), к-рый в юности участвовал в постоянном домашнем музицировании и исполнении нар. песен в доме Н.А.Львова. Функция Прача представляется ему вполне определено: по "приглашению" Львова он собранные и исполнявшиеся песни "с наших голосов положил на ноты".

Несмотря на достоверность аргументов, проблема авторства Л. и П. с. продолжает активно дискутироваться. Н.Ф.Финдейзен, полемизируя с А.Е.Пальчиковым в своих "Очерках", готов вообще отказать Львову в функции сост., признавая его авторство только за вступительной статьей к 1-му изд. В азарте отрицания Финдейзен утверждает, что для 2-го изд. 1806 Прачем было "составлено новое «предуведомление», ничего общего со статьей Н.А.Львова (в изд. 1790) не имеющее" (Ф и н д е й з е н 2, 325). Поскольку ред. 5-го изд. В.М.Беляев публи-

кует все 3 вступительных текста ("О русском народном пении" — 1-е изд., "Предуведомление" — 2 и 3-е изд., предисл. А.Пальчикова — 4-е изд.), постольку предвзятость Финдейзена (принижение роли "аристократа" Львова и возвышение "труженика" Прача) легко обнаруживается.

Ред. 5-го изд. воспроизводит титул 1-го изд., но, как бы уравнивая роль 2 авторов, обе фамилии выносит на обложку, и вместе получается: "Львов — Прач. Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. Под редакцией и с вступительной статьей В.М.Беляева. М., 1955". Однако все совсем не так просто. На самом деле во вступительной статье Беляева явно ощущается симпатия к позиции Финдейзена. Во всяком случае, только этим можно объяснить по меньшей мере странный тон и характер упреков, к-рые ред. адресует Львову, доказывая таким способом "положительную и прогрессивную ценность" работы Прача (11).

Радикально ставит проблему Б.Л.Вольман и идет гораздо дальше и Финдейзена, и Беляева. Он высказывает и по-своему аргументирует предположение о том, что "не Н.А.Львов был инициатором издания песенника, а Прач. Не Львов поручил Прачу гармонизовать песни, а Прач воспользовался помощью Львова, его песенными текстами, советами, возможностью записи песен в его доме и т.п." (146). С такой концепцией естественно предположить, что и "предисловие к первому изданию написано Львовым, но, по-видимому, при непосредственном участии Прача" (Там же, 144).

Только в 1970 — 80-е гг. начинается выдающаяся роль Н.А.Львова в истории рус. культуры в целом. А в частности: самое непосредственное отношение и к подготовке Л. и П. с., и к созданию оперы *"Ямщики на подставе"* имела совм. работа Львова с композитором Е.И.Фоминым и с известным поэтом, а также балалаечником и исполнителем рус. нар. песен

С. М. Митрофановым. Идентификация адресата дружески шуточного "Приношения" Львова, предпосланного тексту либр. "Ямщиков" (опубл. в Тамбове, 1788), с Митрофановым, к-рый, кроме всего прочего, руководил "песенной артелью" мастеров крестьянского многогол. пения, мн. объясняет. Очевидно, что "артель" должна была участвовать в исполнении оперы:

Вели ты голосом чудесной шайки сей
Дать силу, жизнь и блеск комедии моей.

Столь же очевидно и то, что Львов и Фомин практически работали с подлинными мастерами рус. песни. По времени "Ямщики" лишь небольшой эпизод в процессе длительного собиранья Львовым материалов для своего сб. Поэтому вполне убедительно предположение Ю. В. Келдыша о том, что "из уст Митрофанова был записан, кроме замечательной песни «Высоко сокол летал», также и ряд других образцов. Весьма вероятно, что нотацию песен производил Фомин, им же могли быть сделаны и некоторые из обработок". Кроме того, нек-рые фактурные и даже тональные совпадения в опере и Л. и П. с. "свидетельствуют о том, что Прач частично пользовался уже готовым материалом" (К е л д ы ш. К истории оперы..., 137; см. также: Р у д н е в а; <В е т л и ц и н а>; Л а п п о - Д а н и л е в с к и й).

Критика Прача как гармонизатора долгое время заслоняла действительные достоинства Л. и П. с. Распространившаяся и в целом справедливая т. зр. Б. В. Асафьева о том, что Л. и П. с., наряду со сб. Трутовского, фиксирует только муз.-бытовую практику своего времени (55 — 56), должна быть дополнена и скорректирована. Во-первых, имеет значение уровень этой "практики" домашнего музицирования в домах Львова и Державина с участием родственников и друзей, а также Фомина и Митрофанова. Во-вторых, как следствие, производилась запись и первая научная классифи-

кация не только лучших образцов нарождающейся городской песенной лирики, не только популярных в мещанско-слободской среде хороводных и плясовых, но и подлинных обрядовых и лирических шедевров крестьянской песенной традиции. В-третьих, существует предположение, требующее специального исследования, о том, что Л. и П. с. в определенной мере отражает нек-рые фольклорные традиции Петерб. (Новгородской) губ., причем предметом этого отражения оказываются и "горячие" процессы взаимодействия бытовой культуры города с крестьянской песенной традицией, и уже осознанный Львовым феномен рус. "цыганского" пения (Р у б ц о в; <Л а п и н>. Муз.-песенный фольклор...; О н ж е. Рус. крестьянская песенная традиция...; <В а с и л ь е в а>). Наконец, в-четвертых, предварительная фольклористическая проверка н а п е в о в заставлял гораздо серьезнее отнестись к заключительному пассажи статьи Львова, посвященному проблеме изложения песен в нотной записи, "не повредя народной Мелодии": "Сохранив таким образом все свойство народного русского пения, собрание сие имеет и все достоинство подлинника: простота и целостность оно ни украшением музыкальным, ни поправками иногда странной Мелодии нигде не нарушены". Теперь, через 2 столетия, мы можем сказать, что Л. и П. с. — это действительно "подлинник" рус. муз.-песенного фольклора.

Последнее, 6-е, полиграфически роскошное изд. Л. и П. с. вышло в преддверии его 200-летнего юбилея в США в 1987. В задуманной М. Х. Брауном серии "Классика русского музыкального фольклора в факсимиле" Л. и П. с. заслуженно оказался первым. Подготовила том с большим научным и вспомогательным аппаратом М. Л. Мазо: основой факсимильного воспроизведения стал экз. 2-го изд. 1806 из 6-ки имп. фамилии в Царском Селе (развернутую рец. об этом изд. см.: Т р о и ц к а я). Полный ти-

тул изд.: A Collection of Russian Folk Songs by Nicolai Lvov and Ivan Prach / Edited by Malcolm Hamrick Brown; With an Introduction and Appendixes by Margarita Mazo. Michigan/London, 1987.

Здесь имена Львова и Прача оказались на титуле рядом. Судьба благоволила Прачу — он попал в созвездие талантов и добросовестно и качественно выполнил свою работу. Но и они щедро и бескорыстно обеспечили ему имя — на 2 столетия вперед.

Лит.: Львов Ф.П. О пении в России. СПб., 1834; Орлов С. Ян Прач в русской мелографике // Sbornik I. Sjezdu slovjanských geografů a etnografů v Praze. Praha, 1926; Финдейзен 1, 2; Гиппиус Е.В. О русской народной подголосочной полифонии // СЭ. 1948. № 2; Зарицкая Р.И. Записи народной песни и ее изучение // Очерки по истории русской музыки (1790 — 1825). Л., 1956; Вольман; Рубцов Ф.А. Народные песни Ленинградской области. М., 1958; Бачинская Н.М. Народные песни в творчестве русских композиторов. М., 1962; Келдыш; Асафьев Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1968; <Левашева О.> // ПРМИ 1; Руднева А.В. Анализ музыкально-поэтической строфы песни "Высоко сокол летает" // Музыкальная фольклористика. М., 1973. Вып. 1; <Ветлицина И.М.> // ПРМИ 6; Келдыш Ю. К истории оперы "Ямщики на подставе" // Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; <Лапин>. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области (в записях 1970 — 1980 гг.) / Ред.-сост. В.А.Лапин. Л., 1987. Вып. 1; Он же. Русская крестьянская песенная традиция и город (к проблеме слободского

фольклора) // Традиции музыкальной науки. Л., 1989; <Васильева>. Песни Городенского хора / Сост., предисл., нотация напевов Е.Е. Васильевой. Новгород, 1990; Лаппо-Данилевский К.Ю. Комическая опера Н.А. Львова "Ямщики на подставе" // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18; Троицкая А.Д. Новое издание сборника Львова и Прача // Русский фольклор: Межэтнические фольклорные связи. СПб., 1993. <Вып.>27.

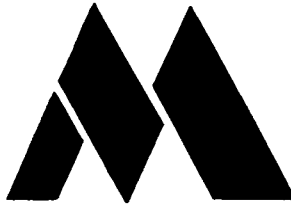
Е.Е. Васильева, В.А. Лапин

ЛЮБИСТОК, по др. док-там Любистков, Лебесток Григорий Михайлович, упом. также как Григорий Михайлов (? — ?), слепой бандурист, придв. певчий и муз-т. С 1730 служил в собственной капелле цесаревны *Елизаветы Петровны* (РГИА, ф. 87, оп. 1, д. 462), после ее восшествия на престол был взят ко двору. Л. занимал достаточно видное место среди придв. бандуристов и гуслистов, о чем свидетельствует проведение его свадьбы во дворце 14 нояб. 1742 и пожалование ему дворянства в 1743. После 1747 в списках придв. муз-тов отсутствует. 5 июня 1747 "ЕИВ дворянин Григорей Михайлов сын Любисток продал... двор своей состоящей на Адмиралтейской стороне в Большой Гостиной улице под № 43 со всяким каменным на нем строением" (РГАДА, ф. 285, оп. 1, д. 397, л. 154 — 55). Ныне это место соответствует Большой Морской, 22.

Арх.: РГАДА, ф. 285, оп. 1, д. 397, л. 154 — 155; РГИА, ф. 87, оп. 1, д. 462; ф. 466, оп. 1, д. 59, л. 4 об.; д. 63, л. 30; ф. 796, оп. 24, д. 180.

Лит.: Фаминцын; Ливанова 1, 396.

Л.М. Бутир



МАДОНИС (Madonis) или М а д о н и у с, семья итал. придв. муз-тов.

Л у и д ж и (Лодовико; у Финдейзена — Джованни) М. (до 1700, Венеция — 22 янв. 1777, СПб), итал. скрипач и композитор. Учился предположительно у А. Вивальди, играл в капелле собора Св. Марка и уже в молодости завоевал европейскую известность как скрипач-виртуоз, равный Вивальди. В 1725 — 27 был концертмейстером в *оркестре* оперной труппы Перуцци в Бреслау (ныне Вроцлав), с к-рой гастролировал в Брюсселе и Париже, впоследствии (1729 — 30) выступал там в Духовных концертах и впервые опубликовал свои соч. (12 сонат для скрипки и континуо).

В 1733 в числе муз-тов, набранных в Италии И. П. Хюбнером, приехал в СПб и был принят в *Придворный оркестр* в качестве одного из ведущих скрипачей (оклад 1000 р.). В 1738 М. издал "Двенадцать разных симфоний ради скрипки и басса сочиненные и ея императорскому величеству... Анне Иоанновне от Лудвика Мадониса... всеподданейше поднесенные", к-рые явились в числе первых камерных соч., написанных и опубл. в России (уникальный экз. в РНБ).

По мнению Н. Ф. Финдейзена, они содержат интонационные обороты в рус. духе. Согласно указу от 1739, М. был "отпущен в Италию на время". Возвратившись в 1740 в СПб из Италии, М. становится концертмейстером Придв. оркестра с окладом 1550 р. Благодаря жене, М. оказался причастным к дворцовому перевороту 1741 и впоследствии пользовался расположением Императрицы *Елизаветы Петровны*. В 1761 из-за душевной болезни вынужден был оставить пост концертмейстера, хотя продолжал получать оклад 1500 р. вплоть до 12 янв. 1767, когда был уволен в отставку с пенсией 500 р., в том же году увеличенной до 700 р., а в 1776 — до 1000 р.

Помимо сонат М. сочинил для коронационных торжеств в 1742 в Москве музыку к прологу "*La Russie affitta e riconsolata*" ("Россия по печали паки обрадованная", совм. с Д. Далольо), а также вставные арии для пост. тогда же оперы И. А. Хасце "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита"). Я. Штелин сообщает об изд. М. в 40-х гг. в СПб "с полдюжины вновь сочиненных своих концертов" и создании "пары сонат на украинские мелодии", о к-рых ничего боль-

ше не известно. Сохранилось 4 письма М. к канцлеру М. И. Воронцову (2 из них датированы 1758), в к-рых он, в частности, благодарит графа за участие к своей семье после кончины жены.

Наталия Петровна М. (? — ?), жена Луиджи М., придв. певица, грузинка по происх. (девичья фамилия неизвестна; в 1757 Лодовико М. получил дополнительный оклад 600 р., "оставшийся от жены" с 28 июня 1755, что является косвенным указанием на дату ее кончины). Наталия М., будучи приближена к регентше Анне Леопольдовне, шпионила за ней в пользу заговорщиков, чем впоследствии заслужила милостивое отношение к своей семье Елизаветы Петровны. О ее исполнительской и служебной карьере мало что известно.

Их дочери: Елизавета М. (? — ?) в 1761 вышла замуж за уставщика *Придворного певческого хора* Наума Ладунку. Марианна М. — придв. певица — была замужем за Д. Далюлю, вместе с к-рым в 1764 покинула Россию.

Антонио М. (у Финдейзена ошибочно — Луиджи), согласно Р.-А. Моозеру, сводный брат Луиджи М., скрипач и валторнист. Вместе с Луиджи М. приехал в СПб в 1733 и поступил в Придв. оркестр с окладом 500 р. Ум. там же 31 марта 1746. Часто в рус. док-тах Антонио именуется "старым Мадониусом", скрипачом. Указом от 18 сент. 1772 уволена "Мадониуса старого жена"; должность, к-рую она занимала в придв. штате, неизвестна.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 15, 35; ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 40 — 46; ф. 355, оп. 1, д. 24, л. 59 — 64; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 44, л. 3; д. 58, л. 51а; д. 82, л. 101; д. 100, л. 50; РНБ, ф. 1261, оп. 3, д. 1775.

Лит.: АДИТ 2; Eitner; Финдейзен 2; Штелин; Mooser R.-A. Les violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIII^e siècle. Madonis // RMI. 1941; МА 1; Вольман; ИРМ 2, 3.

Л. М. Бутыр

МАЗАНИ (Mazany, Massani) Катерина, по прозвищу Катерла (la Caterla) (? — ?), итал. певица, сопрано. Уроженка Праги, — возможно, дочь или родственница Й. Т. Мазани, хор. регента и органиста в Таборе (Богемия), известного педагога. Прибыла в СПб в 1735 и была принята в придв. штат с окладом в 600 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 33, л. 44). В февр. 1742 М. числилась уже в составе *"Итальянской кампании"* (Там же, д. 53, л. 51а), а в след. году ее жалованье возросло до 1300 р. (РГАДА, ф. 19, оп. 1, ч. 2, д. 182, л. 89). Примадонна труппы, М. исполняла в операх Ф. Арайи ведущие сопрановые партии. 19 марта 1751 была уволена со службы (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 84, л. 28), однако в 1753 ее имя фигурировало в *либретто "Eudossa incoronata"* ("Евдоксии венчанной") Арайи, представленной в Москве.

Поли: Нирена — *"La Forza dell'amore e dell'odio"* ("Сила любви и ненависти") Ф. Арайи, 1736; Публиус — *"La Clemenza di Tito"* ("Милосердие Тита") И. А. Хасце, 1742, М.; Росмира — *"Mitridate"* ("Митридат"), 1747; Исмена — *"Seleuco"* ("Селевк"), 1744, М.; Сифакс — *"Scipione"* ("Сципион"), 1745; Мир — *"L'Asilo della pace"* ("Прибежище мира"), 1748; Аргена — *"Bellerofonte"* ("Беллерофонт"), 1750; Атенаида — *"Eudossa incoronata"* ("Евдоксия венчанная"), 1751, 1753, все Арайи.

Арх.: РГАДА, ф. 19, оп. 1, ч. 2, д. 182, л. 89; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 33, л. 44; д. 53, л. 51а; д. 84, л. 28;

Лит.: МА 1, 144.

Е. С. Ходорковская

МАЗНЕР (Massner), М а с с н е р Иоганн (?), Кинн, Богемия — 14 февр. 1805, СПб), чеш. скрипач, служил в *Первом придворном оркестре* с 1748, упом. в списке 1776 с окладом 500 р. в год. В списке 1782 отсутствует. В 1777 — 83 М. обучал игре на скрипке учащихся *гимназии* при императорской *Академии Наук* (РАН, ф. 3, оп. 1,

д. 330, л. 147 и об.). С 23 авг. 1783 по требованию Дж. Паузиелло М. был вновь зачислен в штат 1-го придв. оркестра. Дирекция постановила: "По объявлению капельмейстера, что в хороших скрипачах недостаток, положили уволенных от прежней Дирекции Скиатия, Мазнера да Пиемонтези и находящегося при бальной музыке Пашкевича принять в оркестр, а напротив того, из состоящих ныне в оркестре отпустить недовольно искусных столько же" (АДИТ 2, 125, см. также *Придворный оркестр: музыканты*). Оклад М. был 700 р., в 1801 он возрос до 1000 р. И. Г. Георги называет его "вторым скрипачом императорской капелли" и сообщает, что М. управлял оркестром *Музыкального общества* (571). В 1802 М. вошел в число директоров спб. Филармонического об-ва.

28 марта и 2 апр. 1796 зафиксированы концерты М. в зале Лиона с участием придв. певцов.

Арх.: АРАН, ф. 3, оп. 1, д. 330, л. 147 и об.; РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39.

Лит.: Георги; АДИТ 2; МА 2; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

МАЙЕР-СКЬЯТТИ (Maier-Schiatti) Катарина (? — ?), род. в СПб (?), жила здесь еще в 1813, спб. клавиристка и композитор, дочь (?) концертмейстера *Первого придворного оркестра* итал. скрипача Л. Скъятти (см. *Придворный оркестр: музыканты*). В 1797 — 1813 преподавала игру на клавире в *Смольном институте*. Сочинения М.-С. печатались у И. Д. Герстенберга в посл. годы 18 в. Сохранились *Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte composées et dédiées à son Excellence Mr le Conte Platon Alexandrowitsch de Zoubow par Caterina Maier nee Schiatti. Op. 1* (РНБ).

Кроме того, были опубл. Три квартета для двух скрипок, альтя и баса, Фантазия для пианофорте (СПб. вед., 1796, 16 дек.), Соната для пианофорте, Дуэт из оперы "Ла

Молинера" ("Мельничиха" Дж. Паузиелло) "Nel cor più non mi sento" для пианофорте, Романс из оперы "Нина" (Н. М. Далеярака ?) с вариациями, Дуэт для пианофорте и скрипки (Моск. вед., 1797, 15 апр.). Э. Л. Гербер называет еще с десяток несохранившихся соч. М.-С. В воспоминаниях Л. Шпора Р.-А. Моозер обнаружил известие о ее концерте в доме сенатора А. Г. Теплова, где М.-С. исполняла клавирный Концерт собственного сочинения. М.-С. — весьма интересная фигура спб. муз. жизни. Она принадлежала к первому поколению иностранцев, родившихся в российской столице в екатерининскую эпоху. Артистическая карьера М.-С., возможно, была поддержана сложившимися связями выдающихся придв. муз-тов со знатными любителями, о чем свидетельствует посвящение сонат П. А. Зубову. "Зубовские" сонаты написаны в классическом духе, в них проступает явное знакомство с соч. Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Это музыка не слишком оригинальная, но "культурная" в смысле композиционных навыков и в достаточной мере тонкая.

Лит.: СПб. вед. 1796. 16 дек.; Моск. вед. 1797. 15 апр.; Ge r b e r; МА 1, 312; 2, 291, 666; Ливанова 1, 384; Вольман; Кат. ГПБ.

А.Л. Порфирьева

МАЙКОВ Василий Иванович (1728, Ярославль — 17 июля 1778, Москва), поэт. Сын помещика. Жил и работал в СПб в 1747 — 61 и в 1767 — 75. Увлекался театром, был дружен с А. П. Сумароковым. Входил в кружок М. М. Хераскова. Автор неск. опер (исполненных преим. в Москве). В 1788 в СПб была опубл. "пастушеская драма с музыкою" "Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель" (*Российский феатр...*, ч. 18), в к-рой значительное место занимают разнообразные муз. номера (сольные, ансамблевые, хоровые). М. перевел мелодраму Ф. В. Готтера "Пигмалион"

(по Ж.-Ж. Руссо, музыка Й. Бенды, исполнена в СПб в 1791). В ней помимо инстр. музыки предусмотрены также вок. номера (соло, ансамбли, хор).

Лит.: Л и в а н о в а I; Л и в а н о в а Т. Н. Русская комическая опера // Русские драматурги. Л.; М., 1959; М а й к о в В. Избр. произведения. М.; Л., 1966 (Б-ка поэта); ИРМ 3.

А. Н. Крюков

МАЙР (Maier) Иоганн Симон (14 июня 1763, Мосдорф — 2 дек. 1845, Бергамо), итал. композитор нем. происх., священник. Учился композиции в Италии, в т. ч. у Ф. Г. Бертони, написал свыше 70 опер, ряд ораторий, известен как значительный историк музыки и педагог (к его школе принадлежали Д. С. Р. Меркаданте и Г. Доницетти). Непосредственных известий о постановке в СПб опер М. не сохранилось, хотя Р.-А. Мозер сделал предположение, что "Telemaco" ("Телемак"), исполнявшийся в Гатчине в конце авг. 1800 (АДИТ 3, 219), — это, возможно, опера М. "Telemaco nell'isola di Calipso" ("Телемак на острове Калипсо", Венеция, 1797). В собр. Юсуповых (ОР РНБ, ф. 891) имеется целая коллекция опер М.: "Adelasia ed Aleramo" ("Аделазия и Алерамо", 1799, Венеция; № 139, клавирная копия, отрывки), "Le Due giornate" ("Два дня", № 140, 141, партитура и орк. партии, копии), "Elisa" ("Элиза", 1804, Венеция; № 142, партитура, копия), "La Ginevra di Scozia" ("Джиневра из Шотландии", 1801, Триест; № 143, партитура, копия), "La Lodoiska" ("Лодоиска", 1796, Венеция; № 144, партитура, копия, отрывки). Кроме того, в ф. 550 имеется партитура 2-го акта оратории М. "Il Sacrificio di Abramo" ("Жертвоприношение Авраама", ф. 550, Ит. F XII, № 110). Весьма вероятно, что Л. Маркети, к-рый знал М. и пел в его операх, мог способствовать интересу петерб. общества к творчеству этого композитора, м. б., отрывки нек-рых из вышеназванных соч.

звучали в столице с конца 90-х гг. Др. свидетельство об интересе к музыке М. дает объявл. в "Моск. вед." (1797, 15 апр.), извещающее о публ. 4 соч. М., в т. ч. Сонаты для пианофорте, Дуэта для пианофорте и скрипки, вариаций на Романс из оперы "Нина" (Н. М. Далеярака ?) и переложения оперного дуэта.

Г. Кречмар видел ключевое значение М. для оперной культуры рубежа веков в том, что он соединил с традиционным итал. стилем "все то, что созрело в немецкой музыке или готовилось распусться", почему он и "имел на развитие итальянской оперы, а отсюда и на оперу всех стран, влияние, во много раз превосходившее его одаренность" (311). Его оперный стиль, при сохранении таких атрибутов старинной оперы, как партии для кастратов, отличался по-глюковски выразительной декламацией, драм. эффектностью и богато разработанной инструментовкой в классицистском духе.

Арх.: ОР РНБ, ф. 891, д. 139 — 44; ф. 550, Ит. F XII, д. 110.

Лит.: АДИТ 3; К р е ч м а р Г. История оперы. Л., 1925. С. 309 — 11; МА 2, 735; В о л ь м а н; EdS; МЭ; Grove.

А. Л. Порфирьева

МАЛЫЙ (ДЕРЕВЯННЫЙ) ТЕАТР —

здание б. *Вольного российского театра*, в 1783 купленное в казну и назначенное быть одним из городских, т. е. не придв., театров. Еще назывался *Театром на Царицыном лугу*. Посл. спектакль здесь — 4 нояб. 1796, после чего по распоряжению Павла I здание снесено (Т у р г е н е в, 387).

В зрительном зале, как сообщает объявл. *Комитета для управления зрелищами и музыкой* (Арх. кн. Воронцова), было 2 яруса лож (в первом — ложи для Императрицы *Екатерины II* и наследной четы и еще 14, во втором — 17), паркет (места у самой сцены, отгороженные от партера), партер, балкон (12, потом 17 мест), "верхние места" (пара-

диз, раек), где кроме скамей имелись 2 ложи с бесплатными местами для актеров. В 1784 устроены дополнительно ложи "в арке", в 3 ярусах. В 90-х гг. называется еще амфитеатр, в 1783 не упомянутый. Как и в *Большом (Каменном) театре*, на тех же условиях, ложи, кресла паркета и особо отделенные места на скамьях сдавались внаем на год. Первоначальная годовая цена лож — 400 и 300 р., позже, как и в Большом, она понижена, зато взималась и перспективная плата. Цена разовых билетов: в ложу — 10 р., на балкон — 1 р. 50 к., в паркет — 1 р., в кресло — 1 р. 50 к., в партер — 50 к., в парадиз — 25 к.

С конца авг. 1783 здесь выступали казенные труппы: *Русская придворная* (драма и опера), фр. и нем. драматические, балетная, исполнявшая после драм. спектаклей малые балеты, не требовавшие сложных перемен декораций. Представления шли круглый год (с 1 мая до 1 сент. — меньше число спектаклей). Подневный репертуар за 1789 — 1791, 1795 — 96 приведен в АДИТ 3. В нем учтены спектакли частной итал. оперной антрепризы в составе: К.Голетти, А.Пальмини, Г.Гедини, В.Кристофори, А.Карестини, Дж.Маскьетти. С ними выступали А.Амати, К.Поцци, А.Дельфино, Ф.Бранкино, Дж.Борги и муз-ты *Придворного оркестра*. В летние месяцы, поскольку Большой театр, где обычно давались итал. оперы, был закрыт, труппа выступала в М. т. В 1795 были показаны: "*L'Amore rende sagace*" ("Любовь дает благоразумие") Д.Чимарозы (1 и 22 июня, 6 и 26 июля); "*La Modista raggiratrice*" ("Модистка-обманщица") Дж.Паизиелло с балетом "Лауретта" (балетмейстер А.Гульельми, музыка К.Каноббио, 6 июня); "*Il Re Teodoro*" ("Король Теодор") Паизиелло (5, 8, 13, 19 июня, 31 июля, 17 авг.); "*Il Matrimonio segreto*" ("Тайный брак") Чимарозы (12 июня) с балетом "Арлекин, покровительствуемый феею" (балетмейстер Гульельми; 12 авг.); "*Fra i due litiganti il terzo gode*" ("Когда двое со-

ются, третий в выигрыше") Дж.Сарти (16 авг.); "*L'Ultima, che si perde, e la speranza*" ("Последнее, что теряется, это надежда") М. да Капуа с балетом "Дон Жуан" (балетмейстер Дж.Канциани, музыка К.В.Глюка и К.Каноббио; 11 и 13 июля).

Великим постом того же года в М. т. состоялись 3 "больших концерта" с участием привв. муз-тов и гастролеров. 18 марта исполнялись 2 симфонии И.Плейеля и симфония (?)Стамица, (?)Освальд (Oswald) сыграл 2 концерта на кларесине [позднее, в 1802, у Ф.А.Дитмара продавались его (?) "*российские песни*". — Столпянский, 117], а (?)Сен-Никола — скр. Концерт. 22 марта исполнили увертюру из "Ифигении" К.В.Глюка, Г.К.Бродский сыграл на пианофорте Концерт Штеркеля (И.Ф.К. ?), Вариации В.А.Моцарта и Сонату М.Клементи. А.Дельфино исполнил Концерт для виолончели, Ф.Бранкино — для гобоя, К.Голетти и В.Кристофори спели неск. вок. номеров, в т. ч. "арию с гобойным аккомпанементом" Дж.Сарти. 6 апр. прозвучали "большая симфония Й. Гайдна, "большой хор" Дж.Сарти, "большой концерт" для *роговой музыки* (?)Гофмейстера и "большой заключительный хор" О.А.Козловского. В промежутках Ж. и И.К.Т. Дробиш исполнили неск. вок. соч., в т. ч. "сцену" Плейеля и дуэт Дробиша, а (?)Кистер сыграл скр. Концерт (все данные о вышеперечисленных спектаклях и концертах приведены по афишам. — ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788).

Из объявл. в "СПб. вед." известны еще неск. концертов, состоявшихся в М. т.: в 1792, 25 марта, "российская уроженка" 9-летняя Гансен пела "с некоторым тенористом" итал. и фр. арии; 12 авг. и 19 дек. "большой вокальной и инструментальной концерт"; в 1793, 2 янв. и 3 апр., снова "большой вокальной и инструментальной концерт"; в 1794 со 2 марта в течение Великого поста по четвергам и воскресеньям концерты от *Театральной дирекции*; 20 дек.

выступал кларнетист К. Манштейн, 27 дек. — флейтист Ф. А. Дюлон.

Арх.: ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788.

Лит.: СПб. вед. 1792. 19 марта, 6 авг., 14 и 31 дек.; 1793. 29 марта; 1794. 28 февр., 2 и 19 дек.; 1795. 20 марта; Архив князя Воронцова. СПб., 1884. Т. 30. С. 364 — 69; Тургенев А. И. Записки // РС. 1885. № 9. С. 387; АДИТ 2, 112 — 463; 3, 232 — 60, 268 — 70; МА 2, 609; Аберт 1, 2, 110; ИРМ 3, 410 — 412; Столпянский, 117.

И. Ф. Петровская, А. Л. Порфирьева

МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ ДОМ — см. *Оперный дом при деревянном Зимнем дворце.*

МАЛЫЙ ТЕАТР — назв. малой сцены ("комедиантского зала") в 3-м Зимнем дворце на Дворцовой наб., принятое в отличие от большой сцены — *Оперного дома у Летнего сада.* Устроен по указу *Елизаветы Петровны* 23 нояб. 1749 "в большой зеленой палате" со стороны Адмиралтейского луга, со сценой на месте "больших темных сеней" (РГИА, ф. 468, оп. 32, д. 815). Первоначально назывался театром "в парадных новых покоях". Первый спектакль 30 (по др. сведениям — 31) янв. 1750. Существовал до того, как в мае 1755 Елизавета покинула этот дворец в связи с начинавшимся строительством на его месте нового. Здесь показывались спектакли фр. Труппы Ш. Сериньи, *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*, итал. *интермедии* (в частности, 2 и 5 февр. 1750)) — те же, к-рые шли в Оперном доме. Так же назывался театральный зал в деревянном Зимнем дворце (1756 — 61).

Лит.: КФЖ. 1750, 1752; Петровская.

И. Ф. Петровская

МАНДИНИ (Mandini) Паоло (1757, Ареццо — 25 янв. 1842, Болонья), итал. певец, баритональный тенор. Брат Стефано

Мандини. Ученик С. Валенте, М. дебютировал в 1777 в Брешии. В 1781 он пел в "Ла Скала", затем выступал в Турине, Парме, Болонье и Риме. В 1783 М. поступил в оперную труппу, работавшую под упр. Й. Гайдна в Эстерхазе. Певец был в этой компании на хорошем счету, композитор поручал ему мн. партии, доверив, в частности, роль Идрена в своей опере "Armida". В 1785/86 М. пел в венской Итал. опере. В 1787 он вернулся в Италию, где с успехом выступал на сценах Венеции, Пармы, Милана и Болоньи, прославившись исполнением гл. партии в "*Il Re Teodoro in Venezia*" ("Король Теодор в Венеции") Дж. Паузиелло и ролями в операх В. Мартини-и-Солера. Затем М. вновь приехал в Вену, где и был в 1795 ангажирован Ж. Астариттой в его петерб. компанию (см. *Астаритты Ж. труппа*).

Автор статей о Паоло и Стефано М. в *Орега Grove* отмечает царящую в историографии путаницу в описании карьеры этих певцов, вызванную, помимо общей фамилии, сходством их голосовых данных, позволявших каждому исполнять как баритоновые, так и теноровые партии. Словно бы задавшись целью проиллюстрировать эту ситуацию, исследователь без оговорок относит свидетельство современницы о петерб. триумфах М. к Стефано, никак не оговаривая позицию своих предшественников (МА 2, 667 — 668; Ливанова, 288), называвших в этой связи Паоло. Речь идет о мемуарах фр. художницы М.-А.-Э. Вижелебрен, приехавшей в 1795 в СПб. Спустя долгие годы она вспоминала: "Мы имели счастье видеть человека, который, несмотря на свою молодость, стал уже усладой Италии и Франции... Мандини, можно сказать, соединил в себе все необходимые для театра качества. Он был красив, он был великий актер, он восхитительно пел, и он прибыл из Парижа, где многие еще хранили воспоминание о его голосе" (46). Заметим, что сама мемуаристка не упоминает имени певца, оставляя, т. о., возможность для раз-

С. МАЏДИНИ
Силуэт Ф. Г. Сидо



С. МАНДИНИ. КАНЦОНЫ,
ПОСВЯЩЕННЫЕ В. КН. ЕЛИЗАВЕТЕ АЛЕКСЕЕВНЕ
Титульный лист

Canzoni con Accompagnamento
d'Arpa o Pianoforte
Dedicate
A Sua Altezza Imperiale la Gran Duchessa
Elisabetta

Dal Suo Utimo Devoto Servit.
Mandini & Cini

ных интерпретаций. "Безумным" остается М. и в письме гр. Ф. В. Растопчина, сообщавшего в мае 1796 гр. А. Р. Воронцову: "Наши дамы, законодательницы общества, обезумели. Певец оперы-буфф Мандини доводит их до крайних дурачеств. Этот потешник сделался предметом их споров, их зависти и благополучия. Они носят девизы, которые он раздаст; например госпожа Дивова имеет девиз *sempre pazzo*" ["всегда безумная", *итал.*; вероятно, это аллюзия на популярную оперу Дж. Паизиелло "*Nina, ossia La Pazzo per amore*" ("Нина, или Безумная от любви"). — Е.Х.] (Осьмнадцатый век, 404). Хотя вопрос об отнесенности этих высказываний остается открытым, позиция Моозера и Ливановой имеет под собой, как кажется, более весомые основания. Очень вероятно, что популярность в России снижал не прославившийся в Европе Стефано, а более посредственный Паоло, обязанный своими российскими успехами не в посл. очередь партиям лирических героев-любовников, всё более завоевывавших симпатии аудитории (прежде всего, дамской) в эту сентиментально-чувствительную эпоху.

В 1799 при переходе компании Астаритты в ведение *Театральной дирекции* М. поступил на придв. службу. За этот период сохранились сведения о его окладе (3000 р. и 500 р. "квартирных") и участии в неск. операх. Вероятно, в конце этого же года певец покинул Россию. Его дальнейшая артистическая судьба неизвестна.

Роли: Армидоро — Дж. Паизиелло. "*La Molinara*" ("Мельничиха"); Граф — Ф. Бьянки. "*La Villanella rapita*" ("Похищенная крестьянка"); милорд Ареспин — Д. Чимароза. "*L'Italiana in Londra*" ("Итальянка в Лондоне"); Цефей — Дж. Карти. "*Andromeda*" ("Андромеда"); участвовал также в операх (роли неизвестны): П. А. Гульельми. "*La Pastorella nobile*" ("Благородная пастушка"); Ж. Астаритта. "*Rinaldo d'Aste*" ("Ринальдо д'Аст"); Карти. "*Gli Amanti consolati*" ("Уте-

шенные любовники"); Гульельми. "*La Lanterna di Diogene*" ("Фонарь Диогена"); Паизиелло. "*Le Gare generose, ossia Gli Schiavi per amore*" ("Состязания в великодушии, или Невольники любви"); М. Портогалло. "*Lo Spazzacamino principe*" ("Трубочист-князь и князь-трубочист"); П. А. Анфосси. "*Zenobia in Palmira*" ("Зенобия в Пальмире").

Лит.: Осьмнадцатый век. М., 1868. Т. 1; АДИТ 3; МА 2; Л и в а н о в а 2; Г р о в е; Воспоминания госпожи Виже-Лебрен. Пер., публ. и коммент. Г. Белковой // Наше наследие. 1992. № 25; О р е г а G r o v e.

Е. С. Ходорковская

МАНДИНИ (Mandini) Стефано (1750, ? — после 1810, ?), итал. певец, бас-буфф. Брат Паоло *Мандини*. Дебютировал в 1775 в Венеции в амплуа "primo buffo mezzo-carattere" ("первый среднехарактерный буфф"). В 1783 вместе со своей женой Марией М. был приглашен австр. Императором Иосифом II в его новую итал. оперную труппу. Венский период деятельности М. наиб. хорошо документирован. Певец, ставший премьером компании в ее самый блистательный период, с огромным успехом исполнял гл. партии в операх Д. Чимарозы, Дж. Карти, П. А. Гульельми и др. корифеев буффонного жанра. Он покорила столичную публику, спев в 1783 графа Альмавиву в "*Il Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник") Дж. Паизиелло, премьера к-рого годом ранее состоялась в СПб, а в 1786 удостоился не менее лестных отзывов за роль графа Альмавивы на премьере "Le Nozze di Figaro" ("Свадьба Фигаро") В. А. Моцарта. В 1788 М. отправился в Париж и поступил в театр Монсеньора, где также добился признания (ранее считалось, что в Париже был не Стефано, а его брат Паоло, однако в новейших публ. высказывается противоположная т. зр. — см. Grove и Orega Grove). Сезон 1794/95 М. пел в Венеции, затем

вернулся в Вену, где и был ангажирован Ж. Астариттой в его петерб. труппу (см. Астаритты Ж. труппа). Об обширном петерб. репертуаре певца дает представление "Giornale musicale del teatro italiano...". Судя по этому источнику, свидетельствующему не только о популярности шедших на столичной сцене опер, но и о выступавших в них артистах, М. был премьером антрепризы. В 1799 он поступил на имп. сцену, однако летом того же года покинул столицу (СПб. вед., 24 июня, объявл. об отъезде). Полагают, что в 1804 он пел в Берлине.

М. был одним из лучших певцов своей эпохи. Он обладал, по отзывам современников, не только великолепным голосом, но и незаурядным актерским талантом. Огромный диапазон позволял ему выступать как в теноровых, так и в баритоновых партиях: паизиелловский Альмавива, тенор, и моцартовский Альмавива, баритон, служат тому прекрасным подтверждением. Скорее всего, именно европейская репутация М. побудила К. Рэбёрна, автора статей о Паоло и Стефано М. в Grove и Opera Grove, отнести известие о петерб. триумфах певца на счет Стефано. Вывод этот, однако, остается проблематичным (см Мандини П.).

Поли: Каллоандро — П. А. Гульельми. "La Pastorella nobile" ("Благородная пастушка"); Биппо — Ф. Бьянки. "La Villanella rapita" ("Похищенная крестьянка"); Полидро — Д. Чимароза. "L'Italiana in Londra" ("Итальянка в Лондоне"); Пистофоло — Дж. Паизиелло. "La Molinara" ("Мельничиха"); Бернардоне — Дж. Сартти. "Gli Amanti consolati" ("Утешенные любовники"); Феррамондо — В. Мартин-и-Солер. "Il Barbero di buon cuore." ("Благодетельный грубиян"); Перизонио — Чимароза. "L'Impresario in angustie" ("Импресарио в нужде"); Пандольфо — Паизиелло. "Gli Zingari in fiera" ("Цыгане на ярмарке"); Чекко — Дж. Николини. "Le Nozze campestri" ("Деревенские свадьбы"); Бастьяно — Паизиелло. "Le Gare generose, ossia Gli Schiavi per amore" ("Со-

стызания в великодушии, или Невольники любви"); Нане — Гульельми. "La Lanterna di Diogene" ("Фонарь Диогена"); Джанотто — Мартин-и-Солер. "La Festa del villaggio" ("Деревенский праздник"); участвовал также в опере Ж. Астаритты "Rinaldo d'Aste" ("Ринальдо д'Аст"), роль неизвестна.

Лит.: Giornale musicale del teatro italiano...; АДИТ 3; МА 2; Grove; Opera Grove.

Е. С. Ходорковская

МАНФРЕДИНИ (Manfredini) Винченцо (22 окт. 1737, Пистойя — 5 авг. 1799, СПб), итал. композитор, педагог, муз. теоретик. Род. в семье скрипача и композитора Франческо М. Учился в Болонье у Дж. Перти и в Милане у Дж. А. Фьорини.

М. прибыл в СПб в 1758 в качестве капельмейстера при Труппе Дж. Б. Локателли (в 1759 в ту же труппу был вызван и его брат — знаменитый кастрат Джузеппе М.). Первоначально М. определили ко двору в. кн. Петра Федоровича (будущего Петра III). В его летней резиденции Ораниенбауме в 1760 состоялась премьера оперы-серия "La Semiramide riconosciuta" ("Узнанная Семирамида") на текст П. Метастазии (партитура утрачена; либретто на рус. и итал. яз. в РНБ); в числе ее исполнителей значился М. С. Березовский. О др. произв. ораниенбаумского периода сведений нет.

Сразу же после смерти Елизаветы Петровны (25 дек. 1761) указом Петра III 27 дек. 1761 М. сменил на посту придв. капельмейстера Г. Ф. Раунаха (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 7). Первым соч. на новом месте службы стал Реквием на смерть Императрицы, исполненный в февр. 1762 4 солистами с оркестром. Из 4 (?) опер-серия, пост. в СПб, известны 2: "L'Olimpiade" ("Олимпиада") и "Carlo Magno" ("Карл Великий"). Премьера первой — на текст Метастазии — состоялась в Москве 24 нояб. 1762, в день тезоименитства Екатерины II (партитура в ЦМБ, либр. на рус. и итал. яз.

в РНБ). Согласно сообщению КФЖ, опера исполнялась также в *Придворном театре* СПб 3 февр. 1765. Премьера второй — на текст Л. Ладзарони — прошла в СПб 24 нояб. 1763 (партитура в ЦМБ, либр. на рус. и нем. яз. в спб. Театральной б-ке). Спустя год опера была переработана (2-й вариант партитуры в ЦМБ). Новая версия впервые прозвучала в Москве на праздновании годовщины коронации. КФЖ сообщает: "А ввечеру в шестом часу представлена была вторично опера, называемая Карл Великий, которая играна была в прошедшем году с общею похвалою, а ныне во многом исправлена" (1764, 24 окт.). Второе исполнение состоялось там же 25 нояб. 1764. Помимо опер М. принадлежит "героическая пастораль" "*La Pace degli eroi*" ("Мир героев"), на текст Ладзарони (партитура утрачена, либр. на рус. и итал. яз. в РНБ), исполненная в СПб в июне 1762 по случаю заключения мира между Россией и Пруссией.

31 марта 1763 Екатерина II, движимая желанием иметь при себе муз-тов с европейски известными именами (а М. к этому времени не было и 30 лет), издала указ "О выписании в службу ко двору из Венеции славного капельмейстера Галуппи Буронельи". С приездом в СПб осенью 1765 Б. Галуппи положение М. при дворе изменилось. Заказы на крупные театральные произв. поступать перестали; он вынужден был довольствоваться сочинением для опер Галуппи вставных спалетных дивертисментов: "Любовники, спасшиеся от кораблекрушения" и "Скульптор из Карфагена" (оба 1766, для оперы "*Didona abbandonata*" — "Покинутая Дидона"), "Вознагражденное постоянство" (1767, для оперы "*La Cameriera spiritosa*" — "Хитрая служанка"); постановками этих балетов руководили П. Гранже, Л. Парадиз, Г. Анджолини. В эти же годы М. пишет мессы на смерть римского Императора (СПб. вед., 1765, 11 окт.) и фр. дофина (СПб. вед., 1766, 24 марта), посвя-

щает Екатерине II 6 сонат для клавичембало (VI Sonate da Clavicembalo Dedicate Alla Sacra Maestà Imperiale), за что получает в янв. 1766 награду в 1000 р. (РГИА, ф. 468, оп. 1, ч. 2, д. 3878, л. 135 и об.), сочиняет 4-гол. кантату "Le Rivali" ("Соперники") на текст Ладзарони (июнь 1765, партитура в ЦМБ, либр. на рус. и итал. яз. в РНБ), "музыкальную драму" "Минерва и Аполлон" для 2 хоров с оркестром также на текст Ладзарони (28 июня 1765, Царское Село; партитура и либр. утрачены, о произв. известно со слов Я. Штелины; поскольку в либр. "Соперников", исполненных тогда же, среди 4 действующих лиц имеются Минерва и Аполлон, можно предположить, что это 2 назв. одного и того же произв.).

В эти же годы М. активно занимался педагогической деятельностью. В 1765 ему было доверено обучение музыке наследника престола (будущего Павла I). В дневнике воспитателя Павла С. Порошина есть отметка: "На клавикордах учит ныне его капельмейстер Манфредини. Прежде учил Милико, который не очень давно в Италию, свое отечество, уехал" (запись от 5 авг. 1765). Др. высокопоставленной ученицей М. была Елизавета Теплова, дочь Г. Н. Теплова, — ей он посвятил свой 3-частный Концерт для клавесина с оркестром. Е. М. Левашев на основании сравнения стилевых особенностей музыки М. и В. А. Пашкевича и изучения нек-рых фактов биографии последнего делает вывод о том, что Пашкевич также мог быть учеником М. По мнению Ю. С. Горяйнова, учеником М. был и С. А. Дегтярев (6, 7).

В 1768 на смену Галуппи, контракт к-рого закончился, был приглашен европейски известный Т. Траэтта. Поняв, что на "восстановление в правах" никакой надежды нет, М. решил возвратиться на родину. В ожидании благоприятной погоды для путешествия он организовал публичные концерты в доме И. И. Шувалова (Итальянская ул., 25), явившись, т. о., одним из зачина-

телей концертной жизни СПб. Первый концерт состоялся 12 марта 1769, последующие проходили в течение апр. — мая. В них принимали участие рус. придв. муз-ты и высокопоставленные любители-меломаны: сенаторы А. В. Олсуфьев, Г. Н. Теплов с дочерьми и сыном, А. А. Нарышкин с братом — шталмейстером Л. А. Нарышкиным. Можно предположить, что начинание М. не вызвало особого энтузиазма среди жителей СПб, поскольку билеты, к-рые сперва согласно объявл. "СПб. вед." (10 марта, 21 апр., 5 и 8 мая 1769) предполагалось продавать абонеменстами не менее чем на 4 концерта, стали продавать и в розницу (вход стоил 2 р.). Впрочем, Штелин сообщает об успехе предприятия: "...часто бывало, что зал и четыре смежных комнаты были полны слушателей — придворных дам, кавалеров, а также дворян и купцов города" (139).

О личной жизни М. известно немного. Его женой была певица *Итальянской придворной оперной труппы* Мария Монари. Их свадьба состоялась, вероятно, в конце 1760 или в 1761 (в либр. "Узнанной Семирамиды", изданном в 1760, в числе исполнителей значится еще "Мария Монари"; в док-те о начислении ей жалованья в размере 1000 р. от 25 дек. 1761 она уже именуется "Мария М."; РГИА, ф. 466, оп. 1, л. 103, л. 11а).

М. уехал из СПб летом 1769. В "СПб. вед." от 2, 5, 9 июня 1769 под рубрикой "Отъезжающие" значится: "Манфредини, Капельмейстер, с женою, малолетним сыном и со служанкою, живет в большой Миллионной в доме купца Папанелопуля".

Уже в 1770 в Италии исполняется новая опера М. "Armida". В 1775 в Венеции он издает теоретический трактат "Regole armoniche o sieno precetti ragionati", работу над к-рым, вероятно, начал еще в СПб. В России труд М. появится в 1805 в переводе С. А. Дегтярева под назв. "Правила гармонические и мелодические для обучения

всей музыке" (РНБ). Содержание трактата отвечает назв.: здесь действительно говорится "про всё" — ключи, паузы, темпы, транспозицию, постановку рук, выразительность в пении и способах "растворять рот". Посл. часть трактата посвящена собств. композиции и представляет собой своеобразный эстетический кодекс автора — все осн. положения М. подтверждает собственной практикой. Спустя 3 года, в 1778, в Болонье была напечатана еще одна его теоретическая работа: "Difesa della musica moderna e de'suoi celebri esecutori"; на рус. яз. не переводилась.

В 1798 взошедший на престол Павел I вновь вызвал в Россию своего старого учителя. М. скончался в СПб вскоре после приезда. О его деятельности в эти посл. месяцы сведений не сохранилось. Известно лишь, что М. была тогда пожалована золотая табакерка, украшенная драгоценными камнями и портретом Павла I, 1000 р. и оплачены дорожные расходы (РГИА, ф. 468, оп. 1, ч. 2, д. 3914, л. 248 об.). После его смерти в Россию приезжал его сын, по просьбе к-рого Павел I назначил пенсию вдове М. (Там же, л. 232, 233; предполагавшаяся поначалу сумма в 2000 р. собственноручно исправлена Павлом на 3000 р.).

Судя по сохранившимся партитурам, М. — композитор весьма одаренный. Прибыв в Россию совсем молодым, он представит в своих "русских" соч. вполне зрелым мастером, нашедшим осн. приемы индивидуального комп. стиля. Особый интерес представляют его оперы. Здесь его музыка наиб. богата в образном отношении: встречаются сентиментально-чувствительные арии, героические и траурные хоры, живые, стремительные инстр. эпизоды. А в трактовке внутриоперных форм М. приближается к реформатору оперы-серии К. В. Глюку: его хоры драматургически обоснованны, часто используются речитативы-*accompagnato*, составляя с эмоционально открытыми, "приподнятыми" ариями "сквозные" сцены.

В. МАНФРЕДИНИ

Фрагмент гравюры А. Феди "Парнас"



Впрочем, при рус. дворе музыку М. считали слишком "ученой" (подобная судьба ожидает в России и Д. Чимарозу). О "Карле Великом", напр., Штелин отзывался так: "...опера эта двору не понравилась. Хотя в ней знатоки и не находили особенных изъянов, однако не отрицали ее сложности. Может быть, в ней и было достаточно основательности и учености, зато было недостаточно живости и чувства" (129). Однако своими партитурами М. в какой-то мере подготовил придв. публику к восприятию опер Галуппи и Траэтты, чьи серия в еще большей степени связаны с реформаторскими устремлениями Глюка.

Помимо названных партитур, М. принадлежит Симфония, сплетенная под одной обложкой с его же кантатой "La Nascita di Giove" ("Рождение Юпитера"), год создания неизвестен (ОР РНБ, ф. 1021, оп. 3, д. 26); кантата по случаю открытия в СПб Академии художеств на рус. стихотворный текст неизв. автора (партитура и либр. утрачены). Перу М. приписывают также 2 *интермедии*: "La Pupilla" ("Зрачок", на обложке партитуры — "Воспитанница", 1763) и "La Finta ammalata" ("Мнимая больная", апр. 1764) на тексты К. Гольдони (партитуры в ЦМБ). На деле оба интермеццо представляют собой пастиччо, о чем свидетельствуют пометки в партитурах (при каждом номере стоят имена: Манфредини, Пуччини, Пиччинни, Буранелло) и указание на титульном листе "Мнимой больной": "La musica e di più autori" ("Музыка многих авторов").

Арх.: ОР РНБ, ф. 1021, оп. 3, д. 26; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 7; д. 103, л. 11а; ф. 468, оп. 1, ч. 2, д. 3878, л. 135 об.; д. 3914, л. 232, 233, 248 об.

Лит.: Порошин; Финдейзен; Штелин; MR; МА 2; Ливанова; Вольман; Келдыш; Левашев Е.М. В.А. Пашкевич и русский музыкальный театр его времени. Дис.; МЭ; ИРМ 2; Горяинов Ю.С. Г.Я. Ломакин. М., 1984.

Л.М. Золотницкая

МАНШТЕЙН (Manstein), в рус. док-тах чаще М о н ш т е й н, нем. муз-ты, отец и сын, работавшие в *Придворном оркестре* во 2-й пол. 18 в.

Отец, А н д р е а с Л ю д в и г М. (? — ?), играл на кларнете, скрипке и альте. С 1765 служил капельмейстером Ведомства гл. канцелярии артиллерии и фортификации. В составе Придв. оркестра его имя впервые упом. в выплатной ведомости за посл. треть 1776. Оклад М. был 400, позднее 500 р. в год. Уволен на пенсию в 1792, с 1804 назначен пенсион его вдове.

Сын, К а р л М. (? — ?), кларнетист-виртуоз, педагог. Спб. карьера М. началась в капелле в. кн. *Павла Петровича*; с янв. 1777 он был принят кларнетистом в камер-музыку с окладом 200 р. в год. Затем он, по-видимому, уволился. В.Н. Всеволодский-Гернгросс сообщает, что М. вместе с И.Е. Хандошкиным работал в *Вольном российском театре* (Всеволодский-Гернгросс, 298). И действительно, из отчета И.А. Дмитриевского Опекунскому совету следует, что "вверенные ему питомцы" Воспитательного дома имели учителями "Хандошкина, Розеттия, Манштейна, Серкова, Анджолина" и самого Дмитриевского (РГИА, ф. 758, оп. 20, д. 211, л. 115, 1779). Когда М. 22 февр. 1784 подал прошение о зачислении вновь в Придв. оркестр, к нему была приложена справка Хандошкина о том, что "оный Монштейн должность в оркестре исправляет с 24 сентября <1783>, в камер же музыку потребен в добавку (кроме Бера, ибо он концертёр) к трем кларнетам четвертым" (АДИТ 2, 183 — 84). Если уже тогда, как утверждает каталог АДИТ, М. был назначен оклад 500 р., значит, он был принят в должность на равном окладе с 1-м кларнетистом Шиллером, получавшим ту же сумму.

Помимо игры в оркестре (с 1787 без контракта), М. преподавал в *Театральном училище*, ему были выделены 2 ученика: Петр Камчатников и Василий Перлов, жив-

И. А. МАРЕШ

Гравюра И. Г. Гинрихса



ИМПЕРАТРИЦА МАРИЯ ФЕДОРОВНА

Гравюра И. Й. Нейделя с портрета И. Крейцингера



шие у него на пансионе. За их обучение и содержание Придв. контора выплачивала М. 60 плюс 80 р. в год, "на инструменты 2 руб. и дров 6 сажен" (АДИТ 1, 9).

О сольных выступлениях М. известно, что 20 дек. 1794 в *концерте* вок. и INSTR. музыки он исполнил "Концерт для кларнета и Большое рондо на том же инструменте" (СПб. вед., 1794, 10 дек.).

Арх.: РГАДА, ф. 1290, оп. 2, д. 78, л. 5 — 6; РГИА, ф. 468, оп. 4, д. 571, л. 1; оп. 36, д. 38, л. 6, 125 — 28; д. 39, л. 13 — 24; ф. 469, оп. 14, д. 7; ф. 758, оп. 20, д. 211, л. 115.

Лит.: АДIT 1, 2; Всеволодский-Гернгросс; Финдейзен; МА 2; ИРМ 3; Степанов А. Кларнет и кларнетисты в России второй пол. XVIII в. // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Л., 1988.

А.Л. Порфирьева, Л.Н. Березовчук

МАРЕШ (Mareš, Maresch) Иоганн (Ян, Яган) Антонин [1719, г. Хотешов (или Хотебор), Чехия — 30 мая 1794, СПб], чеш. валторнист, виолончелист и капельмейстер *роговой музыки*. Род. в семье смотрителя водяных сообщений. Музыка учился сначала на родине, затем в Дрездене у А. И. Хампеля (валторна) и в Берлине у Й. Циха (виолончель). Одним из частных учеников М. в Берлине был сын канцлера А. П. Бестужева-Рюмина, к-рый рекомендовал его отцу в качестве виртуоза-валторниста. После неск. лет работы в *оркестре* канцлера по ВП 3 дек. 1747 был принят валторнистом в "Италийскую кампанию" (оклад 400 р. — РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 35), в к-рой служил вплоть до выхода на пенсию по болезни 1 окт. 1792 (пенсия 700 р.); в списке *Придворного оркестра* за 1782 числится 2-м виолончелистом камер-музыки с окладом 700 р. (Там же, л. 144). В историю рус. муз. культуры М. вошел как создатель роговой музыки. Первый роговой оркестр М. создал в 1751 на основе реорганизованной им "егерской музыки" обер-егермейстера гр. С. Н. Нарышкина. В 1757 — 89 руково-

дил придв. роговым оркестром. М. был автором первых обработок и небольших оригинальных пьес для роговой музыки. Ему принадлежит изобретение особой нотации, а также ряд специальных приспособлений для рогов: подстроечных муфт, сурдин и т. д. Я. Штелин приписывал М. изобретение приема сочетания натуральных валторн разных строев (родственной технике рогового оркестра), благодаря чему расширялся круг тональностей, в к-рых можно было играть. В конце жизни М. работал над книгой о роговом оркестре, но не закончил ее, его записи впоследствии легли в основу первого труда о роговой музыке И. Х. Гинрихса.

Якоб М. (? — ?), "цесарской нации Богемской уроженец, определен (на службу в Придв. оркестре. — Л.Б.) с 31 марта 1758" (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 7). Вероятно, родственник Иоганна М. Работал контрабасистом *Второго придворного оркестра* с окладом от 250 до 320 р. В посл. раз упом. в списке придв. муз-тов 1776 (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39).

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 35, 144; РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39; ф. 469, оп. 14, д. 7.

Лит.: Гинрихс И. Х. Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки. СПб., 1796; Финдейзен Н. Ф. Роговая музыка в России // Музыкальная старина. СПб., 1903. Вып. 2; Штелин; Вертков К. Русская роговая музыка. Л.; М., 1948; Schápilec J. Za slávou. Čtení o českých hudebnících v Rusku zvláště od druhé poloviny XVIII do počátku XX století. Praha, 1961; Fitzpatrick H. The Horn and Hornplaying in the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830 Year. L., 1970.

Л. М. Бутир

МАРИЯ ФЕДОРОВНА, урожд. кн. вюртембергская София-Доротей-Августа-Луиза (14 окт. 1759, Штетин — 12 нояб. 1828, СПб), великая княгиня, Императрица, 2-я супруга *Павла Петровича*, сочеталась с ним браком в 1776. В молодые годы М. Ф. занималась разл. иск-вами: рисовала, вели-

колепно резала по кости, была недурной музыкантшей. Муз. увеселения малого двора, вероятно, устраивались по ее инициативе. *Концерты*, любительские постановки опер (см. *Бортнянский Д. С., Долгоруков И. М., Загородные резиденции*) не обходились без участия М. Ф., окружившей себя талантливой дворянской молодежью. В 1770 — 80-е гг. великая княгиня охотно училась игре на фп. и мн. музицировала. Ее педагогами были Бортнянский и Дж. Паизиелло. Они сочинили для М. Ф. множество клавирных произв. Посв. ей утраченный альбом Бортнянского включал 8 сонат (5-я и 6-я со скрипкой), квартет и квинтет с участием *fortepiano organisé*, любимого инструмента княгини (принадлежавшее ей *fortepiano organisé* работы *Габрана* хранится в Павловском дворце). Позднее Бортнянский написал еще один квинтет и симфонию для *fortepiano organisé*, 2 скрипок, виолы да гамба, фэгота и виолончели. Эти соч., по-видимому, также были предназначены для исполнения в салоне будущей Императрицы.

Паизиелло занимался с М. Ф. весьма серьезно. Свидетельством тому является написанный специально для великой княгини учебник генерал-баса: "Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il cembalo. Sancto Pietrogurgo, 1782" (экз. с авторскими пометками в б-ке СПбГК). Упражнения, сочиненные Паизиелло для этого учебника, включают не только орнаментальную, но и полифоническую технику импровизации. Они говорят о весьма высоком профессиональном уровне исполнительницы.

Помимо учебника Паизиелло посвятил М. Ф. неск. фп. соч. В ОР РНБ хранится рукоп. сб. его пьес "Raccolta di Varj Rondeaux, Capricci e Sinfonie per il fortepiano Composte Espressamento Per S.A.I. La Gran Duchesse Di Tutte le Russia Dal Sig^{or} Giovanni Paisiello La Maestro di Capella All Attual Servizio Di S.M.I. Catterina Imperatrice di Tutte le Russia".

Помимо рондо и каприччио в него входят переложения увертюры и хоров из опер, шедших в СПб: "*Nitteti*" ("Ниттети"), "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе"), "*Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник"). В пармской б-ке Палатина хранится "L'Addio della Gran Duchesse"; в б-ке неаполитанской консерватории — Concerto per cembalo fatto per S.A.I. la Gran Duchesse di Tutte le Russia.

К дням рождения и именин великой княгине подносили муз. подарки. Из них известен лишь один — кантата Дж. *Сартти* "Sacro, o germana amata, un si bel giorno all'armonica sarà" ("Будь свят, о возлюбленная, этот прекрасный день", 1795), исполнявшаяся дочерью М. Ф.

Муз. увлечения М. Ф. определенно повлияли на ее детей, мн. и охотно учившихся музыке (см. *Александр Павлович, Александра Павловна*).

Во 2-й пол. жизни М. Ф. отказалась от просветительских идеалов своей молодости. Став во главе Ведомства своего имени, она принялась искоренять увлечение иск-вами, насаждавшееся в учебных заведениях в екатерининскую эпоху. Программы муз. обучения были сокращены до минимума, ушли в прошлое концерты и оперные постановки. Причины подобной перемены необъяснимы.

Лит.: Шумигорский Я.С. Императрица Мария Федоровна. СПб., 1892; МА 2, 361; Рыцарев А. М.Г. Композитор Д.С. Бортнянский. М., 1979; А б е р т 1, 2, 387.

А.Л. Порфирьева

МАРКЕЗИ (Marchesi), Маркезини Луиджи или Лодовико [8 авг. 1755, Милан — 14 (?) дек. 1829, там же], итал. певец (кастрат, сопрано) и композитор. Обучался игре на валторне у отца. Вопреки желанию семьи избрал карьеру сопраниста. Брал уроки вокала у О. Альбуцци и Дж. Кайрони в Модене или Милане. В 1765 был принят певчим в хор миланского кафедрального со-

бора. Дебют М. на сцене римского театра "Делле даме" в 1773 произвел подлинную сенсацию. Его последующие выступления в Милане, Венеции, Мюнхене, Неаполе и др. европейских муз. центрах обеспечили ему репутацию одного из выдающихся певцов своего времени. В 1782 в Турине он с ошеломляющим успехом участвовал в представлении "Il Trionfo dei re" ("Триумф мира") Ф. Бьянки по случаю визита в. кн. Павла Петровича. Восхищенный престолонаследник немедленно предложил певцу отправиться в Россию, однако М. отказался в пользу контракта при туринском дворе, дававшего ему возможность при 1000 дукатов оклада гастролировать в течение 9 мес. в году (до 1798 он именовался в *либретто* придв. певцом туринского короля). Вторично он был приглашен к российскому двору в 1785 по инициативе Дж. Сарти (содружество М. с композитором, имевшее важнейшее значение для его профессиональной судьбы, началось еще в 1779 во Флоренции). Постановлением *Комитета для управления зрелищами и музыкой* 14 мая 1785 М. был выписан из Турина с выдачей ему на проезд в Россию 500 р. 26 сент. того же года с ним был заключен контракт сроком на 3 года (жалованье 6000 р. и 1000 р. на наем квартиры и покупку дров. — АДИТ 3, 68). В янв. 1786 М. с сенсационным успехом дебютировал на имп. сцене в опере Сарти "Armida e Rinaldo" ("Армида и Ринальдо") в партии Ринальдо, созданной специально в расчете на его вок. возможность. В сент. 1786 он исполнил партию Кастора в опере Сарти "Castore e Polluce" ("Кастор и Поллукс"). Впечатления петерб. публики выразила *Екатерина II* в письме к Ф. М. Гримму от 24 сент. 1786: "Тоди и Маркези очаровали до обморока любителей и знатоков" (СИРИО 23, 383, оригинал по-французски). Неясно, по каким причинам М. решил прервать контракт и покинуть Россию, невзирая на благосклонность двора и Императрицы (по предположению Р.-А. Моозера, к

этому его могли подвигнуть интриги придворной *Итальянской придворной оперной труппы Л. Тоди*). Точная дата его отъезда неизвестна. Во всяком случае, уже 9 марта 1787 его восторженно приветствовала берлинская публика.

М. был одним из посл. величайших кастратов эпохи. Он обладал голосом глубокого и мягкого тембра, виртуозной колоратурной техникой, огромным диапазоном в 2 с пол. октавы — от *c* до *g*². Его творческое долголетие поистине изумительно — в 1816 им восхищался Стендаль! В лице М. петербуржцам посчастливилось слышать несомненно лучшего исполнителя своего времени в жанре серьезной оперы.

Лит.: Энгельгардт Л. Н. Записки. М., 1867; АДИТ 3; СИРИО 23; МА 2; Grove.

Е. С. Ходорковская

МАРКЕТТИ (Marchetti) Бальдассаре (? — ?), итал. певец, бас-буфф. В 1766 — 1777 пел в Венеции, Пистое, Барселоне, Флоренции. По-видимому, в 1777 он находился в Вене. Во всяком случае, И. П. Елагин, озабоченный в это время распоряжением *Екатерины II* ангажировать ко двору труппу итал. комической оперы, писал 11 марта 1777 российскому послу при австр. дворе Д. М. Голицыну: "В Вене находится еще и ныне или находился певец комический Итальянской оперы г-н Балтазар Маркетти. Талант его весьма похвალается. А как Ея И<мператорское> В<еличество> повелеть мне соизволила составить здесь оперу буффу, то сей человек весьма бы мне нужен был, естли бы за умеренную мзду достать его можно было. Сего ради нижайше прошу, естли он в Вене, то, отдав ему приложенное письмо, уговорить его ко вступлению в службу, и его требовании как наискорейше ко мне прислать" (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 33). По-видимому, Голицын исполнил поручение Елагина, т. к. вскоре М. прибыл в СПб и 27 авг. 1777 был

зачислен на придв. службу (Там же, л. 34). Пик творческой карьеры певца, пришедший на последующие годы, связан с его работой на петерб. сцене под началом Дж. Паизиелло, поручавшего ему ведущие партии в своих комических операх. *Театральная дирекция*, несомненно, дорожила этим артистом, т. к. четырежды заключала с ним контракты — в 1777, 1780, 1783 и 1786 (совм. с женой Бенедеттой М., 2-й певицей итал. труппы, М. получал 3000 р. в год и 600 р. "воажных"). В сер. 80-х гг. певец давал уроки вокала юному ученику *Театральной школы Я.С. Воробьеву*, будущему премьеру российской сцены. 28 авг. 1789 М. и его жена оставили службу и осенью того же года покинули Россию (СПб. вед., объявл. об отъезде 2 окт. 1789).

Роли: Дон Тоттор — "*Lo Sposo burlato*" ("Ворчливый муж"), 1779; Дон Джирон — "*La Finta amante*" ("Мнимая любовница"), 1780; Уберто — "*La Serva padrona*" ("Служанка-госпожа"), 1781; Бартоло — "*Il Barbieri di Siviglia*" ("Севильский цирюльник"), 1782; Дон Мафорий — "*Dal Finto il vero*" ("Правда из притворства"), 1782; Буонафедо — "*Il Mondo della luna*" ("Лунный мир"), 1783, все 6 Дж. Паизиелло; Пьеротто — "*I Finti eredi*" ("Мнимые наследники"), 1785, Дж. Карпаччи.

Арх.: РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 33, 34.

Лит.: АДИТ 3; МА 2.

Е.С. Ходорковская

МАРКОНИ (Marconi) Коломба (? — ?), итал. танцовщица родом из Болоньи. Приехала в СПб в 1750. Была приглашена через посредничество А. Ринальди, к-рый выдал ее матери 250 р. Жалованье 1350 р. в год. Танцовщица для "серiousных" балетов. Дебютировала в балетах Ринальди при опере Ф. Арайю "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт", 1750). Участвовала и в др. постановках этого балетмейстера. Исполнила роль Молодой вдовы и Госпожи сада в балете "Осмеянной, в

деревне живущий дворянин" ("Le Campagnard berné") и Азии в "Аллегорическом балете" ("Ballet allegorique"), оба — Ф. Гильфердинга на музыку Й. Штарцера при опере В. Манфредини "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада", 1762). Летом 1751 заболела, причём ВП было указано к "танцовалшице Коломбе на время ее болезни послать придворного лакея Алексея Баравинского, которому велеть, что она Коломба во время той своей болезни требовать будет кушанья, питья и протчего оного, чтобы он требовал у придворной конторы..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 84, л. 77). Видимо, в России вышла замуж за танцовщика Гаэтано Андреоцци Тордо. М. и Тордо уехали из СПб в 1764. Сохранился черновик док-та, датированного 28 апр. 1764, в к-ром предписывалось выдать "уволненным от двора Ея Императорского Величества италианской компании танцовалщикам на дорожный их из России до Италии проезд, за наем здесь квартир и из Москвы до Санкт Петербурха лошадей, а именно танцовалщику Тордо и жене его 1712 рублей 60 копеек" (Там же, д. 110, л. 140).

Арх.: РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 35 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 84, л. 77; д. 110, л. 140.

Лит.: Ш т е л и н. Краткое известие, 250; Ш т е л и н. 154; МА 1, 243.

Г.Н. Добровольская

МАРТИН-И-СОЛЕР (Martin y Soler) Висенте (Атанасио Мартин Игнасио Висенте Тадео Франсиско Пелегрин); в России: М а р т и н и, М а р т ы н, М а р т е н; прозвища: lo Spagnuolo, il Valenziano (2 мая 1754, Валенсия — 30 янв. 1806, СПб; погребен в католико-евангелической части Смоленского кладбища, дата рожд. на памятнике: 18 янв. 1756), исп. композитор, капельмейстер, педагог. Род. в семье певчего кафедрального собора в Валенсии, получил певческую подготовку, затем, предположительно, учился у падре Дж. Мартини в Бо-

В. МАРТИН-И-СОЛЕР. АРИИ ИЗ ОПЕРЫ "РЕДКАЯ ВЕЩЬ"
Парижское издание из б-ки Императрицы Елизаветы Алексеевны

Aria
De la Cosa rara
Avec Accompagnement de Guitare.
Prix 4^{fr}. 15^{cs}

Δ PARIS; Chez Porro, Rue Beaurepaire, N^o 16.

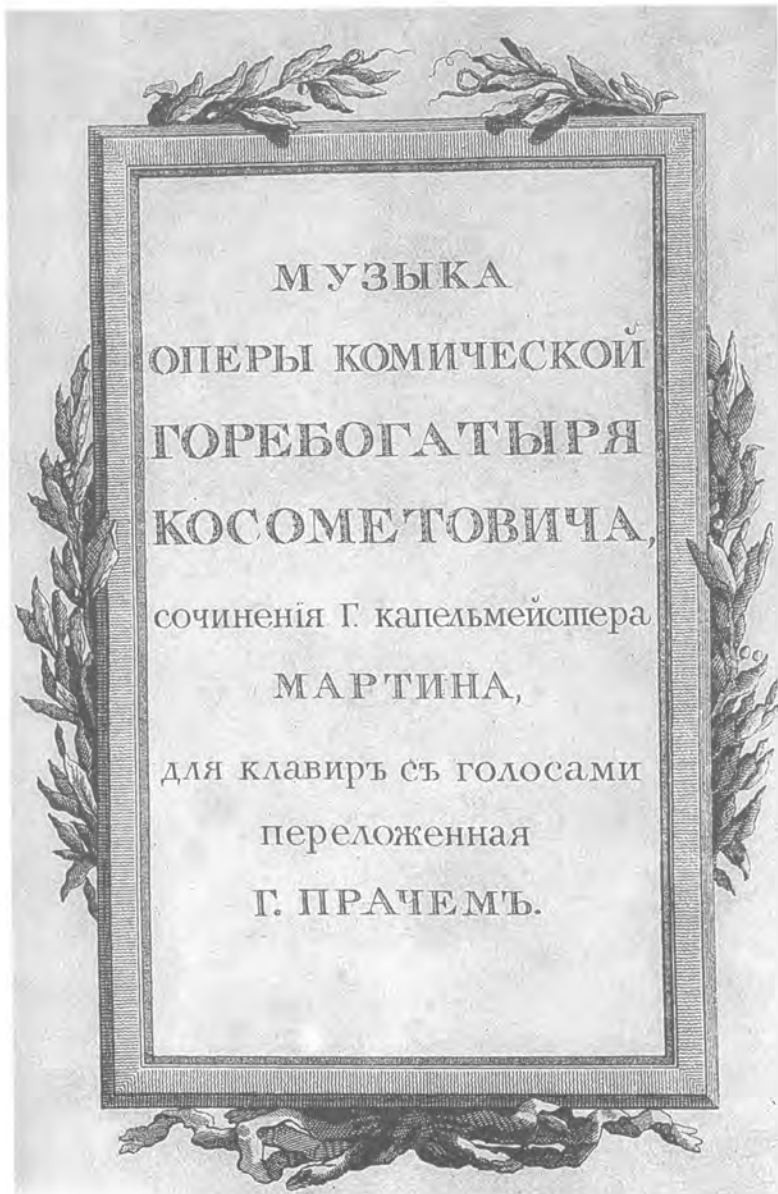
лонье. Служил церковным органистом, капельмейстером правителя Астурии (будущего короля Карла IV). В 1776 дебютировал на родине как композитор — автор сарсуэл, в 1779 — 85 выдвинулся в Италии в качестве оперного композитора. В 1785 — 88 жил в Вене. Пользуясь расположением Иосифа II, М.-и-С. поставил в венском придв. театре 3 оперы на *либретто* Л. Да Понте: "*Il Burbero di buon cuore*" ("Благодетельный грубиян", 1786), "*Una Cosa rara*" ("Редкая вещь", 1786), "*L'Arbore di Diana*" ("Дянино древо", 1787). Эти оперы прославили М.-и-С.; их мелодии были у всех на устах. Одну из них, из "Редкой вещи", В. А. Моцарт использовал в застольной музыке своего "Дон Жуана" в качестве муз. шутки. "O, cosa rara", — восклицает Лепорелло, слышав знакомый мотив. Моцарт же в 1789 написал 2 вставные арии к "Благодетельному грубияну". Всем 3-м венским буффа М.-и-С. суждена была долгая жизнь на спб. сцене, по популярности в 90-е гг. с ними могли сравниться только оперы Дж. Паузиелло и Д. Чимарозы.

М.-и-С. прибыл в СПб летом 1788. Почти тотчас же *Итальянская придворная оперная труппа* разучила "*Una Cosa rara*", имевшую большой успех при дворе осенью 1788. М.-и-С. получил почетный заказ Императрицы написать музыку к ее сказке-карикатуре "*Горебогатырь Косометович*". Попытавшись приспособить свой буффонный стиль к требованиям *русской комической оперы*, М.-и-С. создал весьма забавную партитуру с изящными вкраплениями рус. нар. песен, иногда производящими неожиданный юмористический эффект. Премьера спектакля состоялась в *Эрмитажном театре* 29 янв. 1789, и, хотя на городских сценах эту оперу по мотивам политического благоразумия не играли (объектом карикатуры был швед. король Густав), в дворцовых театрах ее в течение только 1789 показали еще 5 раз. Из этого следует, что 1-й "рус. опыт" М.-и-С., украшенный такими любими-

мыми атрибутами российского патриотизма, как нар. песня, военная музыка и хор *Придворной капеллы*, был принят весьма и весьма благосклонно. В том же году И. А. Дмитриевский перевел для пения "Редкую вещь" (преьера 1 июня 1789, партитура в ЦМБ) и "Дянино древо" (преьера 4 сент. 1789, партитура в РНБ, ф. 891, д. 136 — 37), эти оперы занимали ведущее место в репертуаре *Русской придворной труппы* вплоть до 1800. Неизменно высокие кассовые сборы говорят о том, что публике они никогда не надоедали.

В 1790 М.-и-С. получил еще один заказ для Эрмитажного театра — на комическую оперу по либр. А. В. Храповицкого "*Песнолюбие*", представлявшую собой пародию на известную оперу С. Шампейна "*Mélomanie*". Спектакль понравился (преьера 5 янв. 1790, автограф партитуры в ЦМБ), и с М.-и-С. был заключен 4-летний контракт, по к-рому он обязывался писать музыку к новым операм, рус. и итал., кантаты, хоры и концерты для *столовой музыки*, аранжировать оперы, переведенные на рус. яз., и приспособливать их для голосов рус. актеров, дирижировать всеми репетициями опер, наблюдать за исполнением всякой музыки и пения, а также прививать хороший вкус к пению и к особенностям "сего искусства" всем ученикам *Театрального училища*, изучающим основы музыки. Иначе говоря, по контракту М.-и-С. должен был служить в качестве рус. придв. капельмейстера. За это ему полагалось 3000 р. в год, квартира и 500 р. проездных. В период действия этого контракта М.-и-С. написал (вместе с В. А. Пашкевичем) только одну рус. оперу "*Федул с детьми*" (16 янв. 1791, партитура в ЦМБ), сочинять итал. оперы было бессмысленно, т. к. в 1791 Итал. придв. труппа уже не существовала. Единственный оставшийся в штате певец Г. Жермоли выступал в операх, исполнявшихся артистами Российского театра.

Зато свои обязанности аранжировщика, капельмейстера и педагога М.-и-С. выпол-



МУЗЫКА

ОПЕРЫ КОМИЧЕСКОЙ
ГОРЕБОГАТЫРЯ
КОСОМЕТОВИЧА,

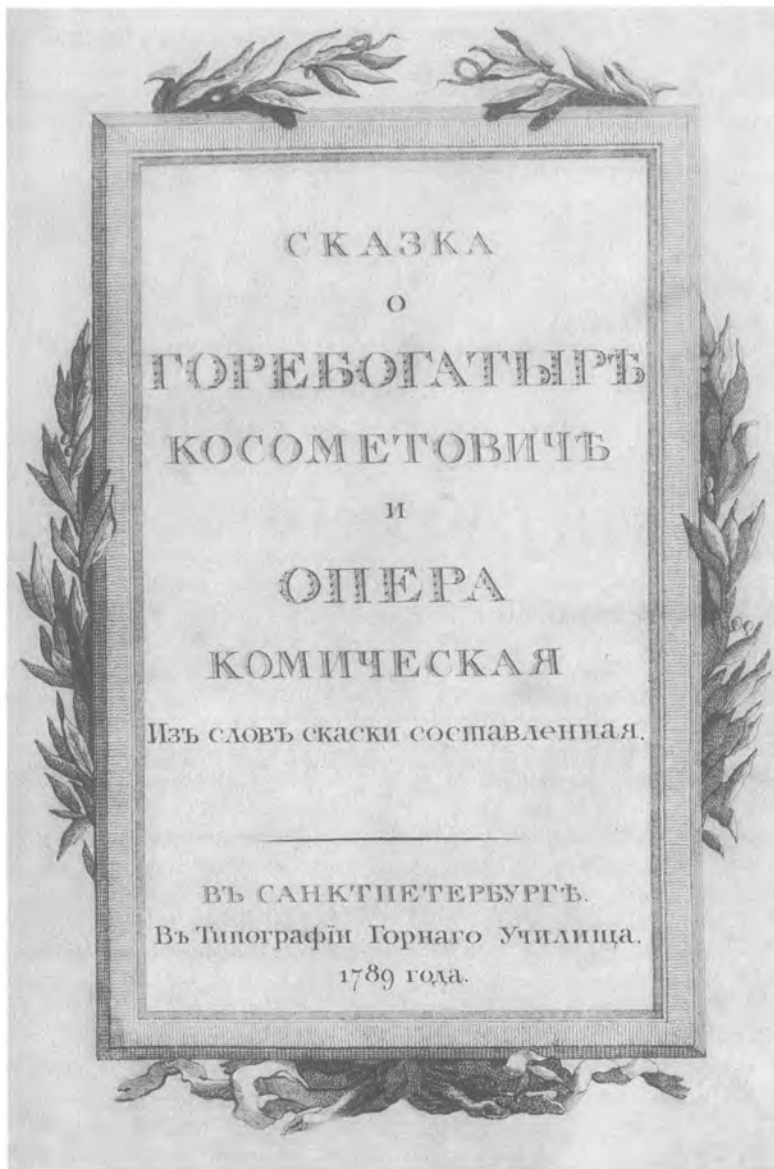
сочиненія Г. капельмейстера

МАРТИНА,

для клавирь съ голосами

переложенная

Г. ПРАЧЕМЪ.



нял весьма ревностно. Репертуар рус. труппы пополнился операми Дж. Паизиелло "Севильский цирюльник", "Служанка-хозяйка", "Деревенский маркиз", "Мнимые философы"; "Двумя невестами" Д. Чимарозы, "Венецианской ярмаркой" А. Сальери и др. Из его учеников по Театральному уч-щу Е. С. Сандунова, Л. Камушков, В. Шарапов и бравший у него уроки пения Я. С. Воробьев стали украшением рус. оперной сцены, вызывая единодушное восхищение современников. Особенно отличали Лизоньку Уранову (Сандунову) с ее красивейшим, по преданию, 3-октавным "меццо" как непревзойденную исполнительницу гл. ролей в "Диянином древе" и "Редкой вещи".

За исключением кантаты "La Deità benefica" (1790), написанной на либр. Ф. Моретти для концерта по случаю мира со Швецией, осн. комп. продукцию М.-и-С. в 1-й пол. 90-х гг. составляли балеты. В 1792 появилась "Покинутая Дидона", балет с хорами, посв. Н. Б. Юсупову (сент. 1792; СПб. вед., 1792, 7 сент.; печ. клавир — СПб., 1795; экз. в КИ РИИИ, автограф партитуры в ЦМБ). Этот балет держался на сцене еще в 1795 — 96. В 1793 был написан "Оракул", напечатанный в виде клавир с назв. "L'Oracle: comédie ballet execute par le Nobless sur théâtre Imperial de l'Hermitage, compose par Mr. Lepicq et mis en musique par Mr. Martin... St.P. 1793" ("Оракул: комический балет, исполнявшийся благородными на сцене Императорского Эрмитажа, композиция г-на Лепика, на музыку положил г-н Мартан... СПб, 1793", РНБ). Отзывов об этом любительском спектакле найти не удалось, однако известно, что уже в качестве "серьезного балета" "Оракул" шел в Гатчине и Павловске в 1797 — 98 (орк. партии в ЦМБ). Длительная сценическая жизнь была суждена и след. балету М.-и-С. — "Амуру и Психее", впервые показанному в Эрмитажном театре в сент. 1793. Он не сходил со сцены до конца века. Посл. произв. этой серии — "Прекрасная Арсена" с хорео-

графией Ш. Ле Пика, вероятно, по опере П.-А. Монсиньи (авторство М.-и-С. установлено по афише). Ее премьера состоялась 9 апр. 1795. В это время маэстро находился в Лондоне, в янв. — мае 1795 там были поставлены 2 его оперы на либр. Л. Да Понте.

Дата возвращения М.-и-С. в СПб обычно связывается с назначением его на должность капельмейстера Смольного института (1796 — 97). Полагают, что ему могла принадлежать музыка к кантате Ф. Моретти "Il Tributo" ("Дань"), исполнявшейся в Смольном в 1796. Известно, что он дирижировал там же неск. концертами с участием артистов имп. театров. Помимо занятий в ин-те, М.-и-С. давал уроки пения в знатных петерб. домах. Возможно, "Благодетельный грубиян", поставленный 19 мая 1796 Труппой Ж. Астаритты, тоже косвенно свидетельствует о том, что М.-и-С. снова обосновался в СПб. В период с 1796 по 1800 (а позднейшие произв. композитора неизвестны) М.-и-С. написал итал. оперу "La Festa del villaggio" ("Деревенский праздник", 15 янв. 1798, партитура в ЦМБ) и 2 балета. Это роскошно поставленный, напичканный целой армией статистов "Танкред" (Ле Пик, И. И. Вальберх, янв./февр. 1799) и "Возвращение Полиорцета" (П. Шевалье, 1800). В том же году М.-и-С. сочинил кантату для освящения Мальтийской капеллы, исполненную 17 июня 1800. Др. кантаты, а также камерная музыка, написанная М.-и-С., в СПб неизвестны. Однако нотные коллекции свидетельствуют о том, что камерные произв. М.-и-С. звучали в северной столице. В одной из тетр. "Musique de chant" Юсуповского ф. РНБ (ф. 891, д. 30) среди др. нот вpletены отпечатанные у Артария в Вене 12 канонов и 12 итал. канцонетт М.-и-С., последние под назв. "XII Canzonette italiane accompagnate con cembalo o arpa o chitarra / Dedicate alle Dame...". Поскольку М.-и-С. здесь еще называет себя "капельмейстером правителя Астурии", очевидно, что они изданы до его поступления на рус.

службу. Мелодичные канцонетты М.-и-С., наверное, с удовольствием распевались его великосветскими учениками, как, впрочем, и арии из его популярных опер. Спб. нотные журналы охотно печатали последние. Так, "*Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo*" в 1796 опубликовал неск. арий и дуэт из "Благодетельного грубияна", а в 1798 — 5 сольных номеров для разных голосов из оперы "Деревенский праздник". "*Journal d'ariettes italiennes et autres*" в 1797 тоже поместил Арию М.-и-С., обработанную в виде вариаций для арфы. Музыка М.-и-С. свойственны изящество, мелодическая привлекательность. Да Понте говорил о его "нежнейших мелодиях, трогающих сердце и неподражаемых". Как композитор М.-и-С. стоит в одном ряду с наиб. любимыми публикой 18 в. творцами итал. буффа. Вкус, ясность, живые прозрачные ансамбли, драм. динамичность, вок. естественность — все это привлекало к его музыке сердца артистов и любителей.

В 1792 — 94 М.-и-С. жил в СПб по адресу: Невский пр., 65.

Арх.: ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788.

Лит.: АДИТ 2, 3; Финдейзен Н.Ф. Винцент Мартин // Музыкальная старина. СПб., 1903. Вып. 1; Моосер Р.-А. Un musicien espagnol en Russie à la fin du XVIII^e siècle // RMI. 1936; MR; MA 2; Ливанова 2; МЭ; ИРДТ; Кат. ГПБ; Grove; ИРМ 3; Храповицкий, 176, 209, 220, 231.

А.Л. Порфирьева, Л.М. Бутыр

МАРТИНИ (Martini), Мартини-Шварцендорф, по прозвищу il Tedesco, Иоганн Пауль Эгидиус (31 авг. 1741, Фрайштадт — 10 февр. 1816, Париж), нем. композитор, капельмейстер, органист, педагог, сын органиста Андреаса М. Окончил иезуитскую семинарию в Нойбурге и философский ф-т во Фрайбурге. Служил при дворе польск. короля Станислава (Лещинского), после его смерти переехал в Париж. Во

Франции М. поначалу прославился как сочинитель военной музыки, за к-рую даже получил чин офицера гвардии.

М. был значительной фигурой в муз. жизни Парижа: служил директором *оркестра* у принца Конде, с 1798 — инспектором консерватории, с 1814, после Реставрации, — директором придв. оркестра. Первая опера М. в жанре лирической комедии с ариеттами "*L'Amoureux de quinze ans, ou La Double fête*" ("Любовь в пятнадцать лет, или Двойной праздник", 1771, Париж) имела огромный успех и поставила его имя наравне с А.-Э.-М. Гретри и Ф.А. Филидором. В СПб ее исполняли смолянки в 1783. Др. не менее прославленная опера М. "*Henri IV, ou La Bataille d'Ivry*" ("Генрих IV, или Сражение при Иври", 1774, Версаль; позднее переведена на швед., дат., нем. и рус. яз.) ставилась 28 нояб. 1784 в *Большом* и 5 июля 1795 в *Малом театрах*. Последней в 18 в. увидела свет петерб. рампы одноактная лирическая комедия М. "*Annette et Lubin*" ("Аннетта и Любен", 6 февр. 1789, Фонтенбло), известная в СПб также с музыкой А.Б.Блеза. Ее играли артисты *Французской придворной оперной труппы* в Каменном театре 18 июня 1800. Эту оперу иногда приписывают В.Мартини-Солеру, вследствие тождества итал. формы фамилий (Martini).

Журнал И.Д.Герстенберга "*Recueil d'airs et duos des opéras français, donnés au théâtres de St. Pétersbourg*" указывает еще одну оперу М., возможно звучавшую в СПб, публикуя арию из "*Le Droit du seigneur*" (1783, Фонтенбло), к-рую пела артистка фр. придв. труппы Ф.Андрие.

Музыку М., кроме пр. достоинств, отличают удивительно удачные мелодические находки. На все времена он прославился романсом "*Plaisir d'amour*", к-рый поют и в наши дни.

Лит.: АДИТ 2; MR; MA 2; Grove; ИРМ 2, 3.

А.Л. Порфирьева

МАСКАРАД (*фр.* *mascarade* от *итал.* *mascharata*), *бал*, участники к-рого являются в масках, форма придв. досуга и муз. быта. В отличие от обычных балов, для М. характерна меньшая официальность. Маски обеспечивали инкогнито участников М., стирали сословные различия, а вместе с тем и нек-рые требования бального этикета. "Боже мой! — восклицает один из персонажей "Российского Жилблаза". — Как прелестно было то равенство, какое царствовало в маскараде! Ходи, сиди, пляши — никто тебя не знает" (Н а р ж н ы й, 52). Порой инкогнито было весьма условно, т. к. лиц имп. фамилии узнавали практически всегда. Однако это нельзя было демонстрировать, чтобы не нарушать общепринятых маскарадных правил.

В 18 в. словом "М." обозначали широкий круг явлений, связанных с костюмированием в любых формах и в любых ситуациях. Таковыми являются, напр., в эпоху *Петра I* маскарадные катания на санях, "коим придана форма морских судов" (Б а с с е в и ч, 570), или свадьба П. И. Бутурлина в "маскарадном" платье. Во времена *Екатерины II* "публичным маскарадом" называлось шествие по улицам артистов, представляющих разл. сатирические сцены. Как форму *придворного музыкального быта* М. точнее было бы называть "маскированным балом" (*Bal masqué*), фиксируя связь костюмированности с музыкой и танцами. В 18 в. подобное назв. применялось (К о м п а н, 32), но достаточно редко, и поэтому для эпохи более характерна расширительная трактовка понятия "М".

В "Танцевальном словаре" 1790 отмечено, что М. ведет происхождение от римских сатурналий. Ш. Компан акцентирует неформальный характер М. в отличие от более официальных балов: "...балы маскарадные давали всегда, когда только хотели смеяться" (32). При дворе М. давались регулярно и зачастую вне связи с официальными празднествами. М. были особенно популяр-

ны на масленичной неделе. Эта традиция была заложена еще в царствование Петра I. "Маскарады эти напоминали итальянские карнавалы тем, что тянулись несколько дней и поглощали на это время интересы всего общества. Маскарадные правила были строго определены членами «всепьянейшей и сумасброднейшей конклавии», и горе тому, кто им не подчинялся: доказательство тому можно найти во время февральских потех 1724, когда один поручик, состоявший при дворе, за нарушение какого-то маскарадного постановления был жестоко высечен. Члены разных коллегий и сената в эти дни официального шутовства нигде, «даже на похоронах», не смели скидывать масок и шутовских нарядов" (Д и р и н, 178). В петровскую эпоху костюмирование еще не было напрямую связано с танцами, появление к-рых в жизни двора обуславливалось *ассамблеями*.

Лишь при *Анне Иоанновне* — в 30-е гг. — даваемые по воскресеньям М. обрели признаки маскированного бала. "Балы и частые маскарады при дворе носили отпечаток какой-то смеси пышности и безвкусицы, великолепия и грязи" (Там же, 261).

Подлинный блеск М. при дворе связан с царствованием *Елизаветы Петровны*. В 40-е гг. днем М. был вторник. В придв. жизни театр, итал. опера, *балет* сочетались с М., метаморфозами, переодеваниями мужчин женщинами и наоборот, гуляньями и иллюминациями. М. выплеснулся из дворцовых залов на улицы и в парки. Во дворце Елизаветы Петровны, находившемся на углу р. Мойки и Невского пр. у Полицейского моста, давался М., описание к-рого дошло до наших дней: "В маскарадах участвовали обыкновенно все, кто только мог достать билет на вход, билетов же раздавали от 1000 до 1500. <...> По зале двигалось бывало бесчисленное множество масок в богатейших костюмах, разделенных на кадрили и на группы. <...> Есть несколько комнат для танцев, для игры. В одной из комнат императрица обыкновенно играла в фараон

или в пикет, а к 10 часам она удалялась и появлялась в маскарадном костюме, оставалась в зале до 5 или 6 часов утра, несколько раз переменяя маски" (<П о з ь е>, 87).

В отличие от балов, на М. допускался более широкий круг участников, были выделены особые залы для мещан. Разумеется, некие ограничения имели место, ибо лакеи у входа, так же как и в опере, справлялись о чине посетителя. Возможность посещать М. представителями разных сословий вызывала ряд неудобств, потому что наплыв желающих, особенно в залах для мещан, порождал неизбежную "тесноту". Учитывая это, двор не тратился чрезмерно на благоустройство М., о чем участники немало сокрушались: "...ежели так (маскарады. — Л.Б., М.В.) продолжаться будут, то немногие со временем станут и ездить: стола нет, пить не допросишься кроме кислых штей, игры нет... Лучше совсем не давать при дворе маскарадов, нежели давать их с такой экономией" (П о р о ш и н, 52). В екатерининскую эпоху днем М. стала пятница.

В целом придв. М. в сравнении с придв. балами позволяли посетителям вести себя более раскованно, непринужденно. М. органично включались в празднества по случаю каких-л. официальных событий или торжеств, отмечая дворянские выборы, именины, дни рождения, свадьбы членов имп. фамилии. "Большой маскированный бал" был дан двором на празднование Нового (1765) года по случаю приезда кобургских принцесс. По примеру двора званые М. дают российские вельможи — гр. П.Б. *Шереметев*, Л.А. *Нарышкин* и др.

Среди придв. М. выделяются этикетные. Во времена Елизаветы Петровны в таких М. участвовало по 150 — 200 чел., на них мужчины должны были одевать женское платье, а женщины — мужское. Инициатором их была сама Императрица, к-рой, в отличие от иных дам, "мужское платье отлично шло" (Е к а т е р и н а II, 56). Пе-

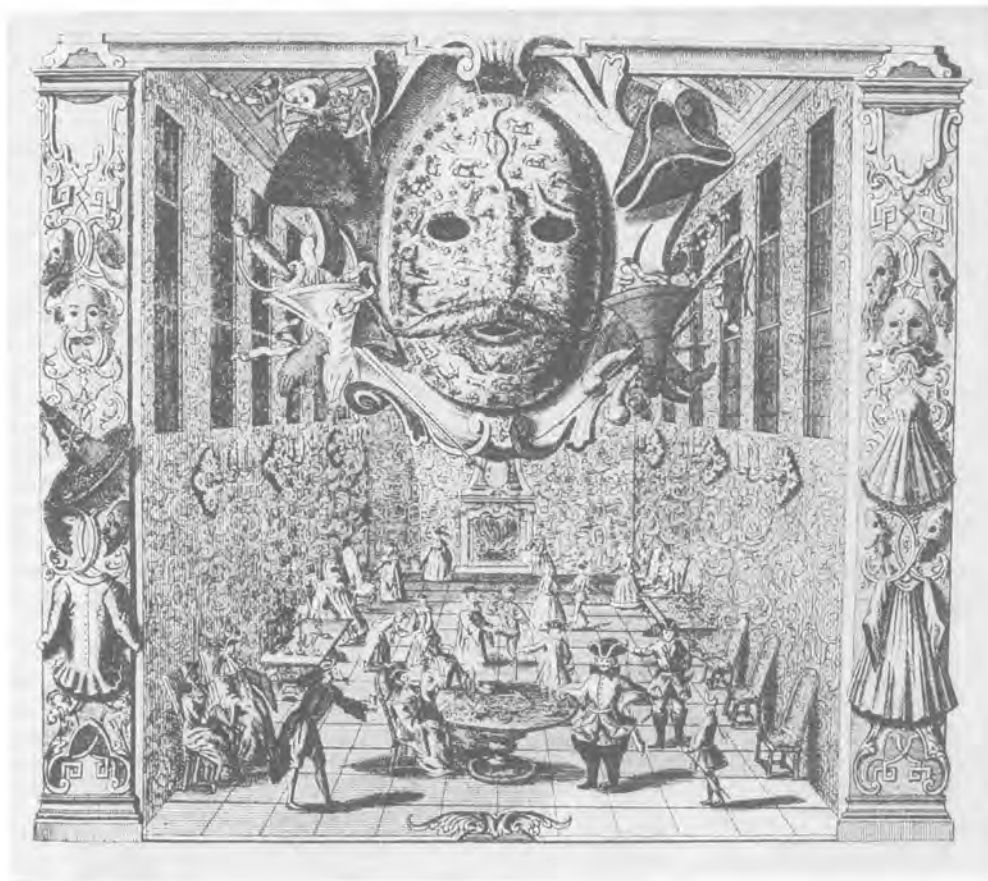
реование не уменьшало официальности, а круг участников строго ограничивался ЕИВ: "Делали вид, что на них веселились, но в сущности скучали смертельно на этих балах, которые, несмотря на маски, были церемонны и мало посещаемы..." (Там же, 79 — 80). Екатерина II, к-рая позднее устраивала аналогичные М., называла их "куртагами навыворот" (309).

Подобные придв. М. были для России нетипичными. Гораздо более характерны придв. публичные М., к-рые были многочисленными, роскошными и завлекали жителей СПб теми милыми неожиданностями, к-рые могли произойти с каждым в веселой толчее масок. Такие М. обычно дополнялись аллегорическими представлениями, игрой муз-тов в разных залах, балетными фрагментами, исполняемыми профессиональными танцовщиками, и пр. Придв. публичный М. совмещал в себе приметы бала и спектакля, *концерта*. "Музыка играла вверху зала в оркестре, которая, разделенная на 4 времени года, имела названия: т. е. «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима» и по сему названию и балет представлен был, который танцевали благородного происхождения воспитанницы малолетние, потом в комнатном театре смотреть представленную благородного воспитания малолетними, на французском диалекте комедию с балетом" (КФЖ, 1770, 28 нояб.). М. в *загородных резиденциях* начали смыкаться с музыкой на *пленэре*. "В разных местах играла музыка: в первом на кларнетах и валторнах; во втором в литавры и трубы; в третьем в представленной китайской беседе играно на скрипичах с хором придворных певчих; в четвертом, на представленной горе морской команды роговая музыка" (КФЖ, Петергоф, лето 1772).

Начиная с 60-х гг. в СПб складывается новый тип М. — публичные. Среди их организаторов можно назвать Дж.Б. *Локателли* — итал. антрепренера. Первые сообщения о М. Локателли относятся к 1763.

ПРИДВОРНЫЙ МАСКАРАД В ЭПОХУ АННЫ ИОАННОВНЫ

Гравюра К.-Ф. Боэциуса



ИМПЕРАТРИЦА ЕЛИЗАВЕТА ПЕТРОВНА В МАСКАРАДНОМ ПЛАТЬЕ

Художник Г.Х. Гроот



В 1764 его М. проходили по субботам, а в 1765 — в воскресные дни. Наибольшей известностью пользовался М., устраиваемый Локателли на масленицу и продолжавшийся неск. дней. В 70 — 80-х гг. давал публичные М. и *Музыкальный клуб*.

Платные публичные М. были доходным делом. Поэтому Комитет для управления зрелищами и музыкой (см. *Управление театром и музыкой*) в 1785 отдал машинисту Т. Дампъери и танцовщику И. Гонзалесу под М. *Каменный театр* в свободные от спектаклей дни (т. е. кроме вторников, пятниц и суббот) по арендной цене 400 р. (АДИТ 2, 207 — 208, 210 — 11, 255). Организация М. не обходилась без недостатков. Так, осенью 1800 откупщик Фельет оказался не в состоянии их давать, что вызвало ВУ *Дирекции театров*, обязавший ее найти способ давать М., "чтобы публика не могла быть лишена сего удовольствия" (Там же 2, 635). Публичные М. хотя и предоставляли участникам возможность вести себя очень свободно, все же чрезмерную фамильярность исключали. Вольности и разного рода "французские смешки" в отношении сановных персон были наказуемы.

М. в СПб 18 в. наряду с балами были любимейшими формами досуга как придв. знати и членов имп. фамилии, так и самых широких слоев населения. Они способствовали широкому распространению танцев и танцевальной музыки в России этого столетия.

Лит.: КФЖ; Компан М. Танцевальный словарь. М., 1790; Георги; Порошин; Бассевич Г.Ф. Записки // РА. 1865. № 1, 2, 5/6; <П о з ь е И.>. Записки придворного брильянтика Иеремии Позье о пребывании его в России с 1729 по 1764 г. // РС. 1870. № 1 — 3. С. 16 — 27, 77 — 103, 197 — 244; Дирин П. История лейб-гвардии Семеновского полка. СПб., 1883; АДТИ 2; <Е к а т е р и н а II>. Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907; Столпянский; Финдейзен 2; Штелин; Келдыш; Нарезный В. Соч.: В 2 т. М., 1983. Т. 1; ИРМ 2, 3.

Л.Н. Березовчук, М.В. Вознесенский

МАСОНОВ ПЕТЕРБУРГСКИХ МУЗЫКА. Предание связывает начало спб. масонства с эпохой *Петра I*. В одном из масонских гимнов 18 в. об этом сообщается следующее:

Норд во мраке погруженный
Пребыл бы еще до днесь,
Если б час для всех блаженный
Не вместил героя здесь.
Петр, подобно Геркулесу,
Суеверия завесу
Первый с мужеством раздрал
И невежество попраля.

Следующим "апостолом света" в СПб стал, по свидетельству того же гимна, англ. генерал Джеймс (Яков) Кейт:

По нем светом озаренный
Кейт к россиянам прибеж
И, усердем воспаленный,
Огонь священный здесь возжег,
Храм Премудрости поставил,
Мысли и сердца исправил
И нас в братстве утвердил...

Цитируемый текст опубли. в сб. масонских песен, предположительно датированном началом 19 в. (Песни. Б.м., б.г. РНБ, 18.136.2.507), с прим.: "Сия песня пета в ложах России в царствование Императрицы Елизаветы". Историки российского масонства подтверждают эпическую версию: Джеймс Кейт действительно был назначен Провинциальным Гроссмейстером России в 1741. Поначалу масонское движение не получило в СПб особенно широкого распространения, 1-я известная ложа zum Verschweigenheit — или ложа Скромности — упом. около 1750. Однако уже в донесении Мих. Олсуфьева о "масонской секте", "на чем оное основание свое имеет и кто именно всякого звания ей участники сообщества" (1756), названо 35 лиц, бол-во к-рых — наиб. известные аристократы и офицеры гвардии. Среди них Р.И. Воронцов (позднее одна из ключевых фигур спб. масонства), М. Дашков, М. Щербатов,

Ф. Мамонов, 3 брата Голицыны, С. Трубечкой, И. Н. Болтин, Н. Апраксин, П. Бутурлин. Привлекает внимание в этом списке группа офицеров *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*: бригадир А. П. Сумароков, П. И. Мелиссино, П. С. Свистунов, С. В. Перфильев. Эта группа, связанная лит. интересами, как известно, стала виновницей рождения российского театра. В списках лож известны историки, литераторы, драматурги; П. И. Мелиссино и Н. А. Голицын впоследствии (1783 — 86) участвовали в *Комитете для управления зрелищами и музыкой*, т. е. придв. труппами и оркестрами. "Одним словом, — пишет А. Н. Пыпин, — масонство является в кружке, в котором русская литература и просвещение, только что вступившие в общественную жизнь, находили своих первых друзей" (93).

Обрядность масонов разл. толков чрезвычайно разветвлена и отличается множеством нюансов. История масонов в СПб начиналась с учреждения провинции Великой Английской Ложы, однако уже в начале 70-х гг. появились ложи по системе Цинцендорфа, ответвления фр. Великого Востока, Шведской системы, тамплиеров, розенкрейцеров, иллюминатов и т. п. Во всех обрядах разл. систем музыка и пение играли первостепенную роль. Всякий ритуал начинался и заканчивался соответствующим гимном. Во время столовых лож строгая последовательность здравий (за ЕИВ, Капитул, мастера, надзирателей, новопринятых братьев, гостей, отсутствующих братьев и т. д.) сопровождалась пением приветственных песен. Обычай коллективного пения был распространен уже в елизаветинские времена, однако И. П. Елагин, с 1772 занимавший должность Провинциального Гроссмейстера России от Великой Английской Ложы, описывал это пение весьма иронически, утверждая, что мн. братья умели только "со степенным видом в открытой ложе шутить, и при торжественной вечери за трапезою несогласным воплем непонят-

ные реветь песни, и на счет ближнего хорошим упиваться вином, да начатое Минерве служение окончится празднеством Бахусу" (РА, 1864, 592). Впрочем, из доноса Олсуфьева явствует, что уже тогда в ложу входили неск. профессиональных муз-тов.

Положение и обязанности последних в спб. масонских "клубах" не вполне ясно. По конституции масоны не имели права пользоваться наемным трудом во время своих собраний, но, т. к. это правило было невыполнимо, они принимали в низшие степени даже лакеев, обслуживавших трапезы, выплачивая им вознаграждение в виде братской помощи. То же, по-видимому, касалось и муз-тов. В перечне масонских должностей их именовали Атлантами или Братьями Гармонии, при этом бол-во муз-тов, скорее всего, застревало в 1-м градусе ученика и не могло претендовать на высокие степени, особенно в Шведской и др. рыцарских системах, где для их получения нужно было иметь не менее 4 колен дворянских предков. Исключения могли делаться для персон, получавших чины от 6-го класса и выше, но таких среди муз-тов было очень мало. На ранних этапах становления спб. масонских обычаев небольшая группа фактически наемных Братьев Гармонии должна была сопровождать пение и обеспечивать муз. фон застолья. Поскольку масонское творчество в эту пору было строго анонимным, мы не знаем имен ни поэтов, ни композиторов — сочинителей ранних масонских песен. Появление известного масонского гимна "Коль славен наш Господь в Сионе" (стихи М. М. Хераскова), музыку к-рого предание приписывает Д. С. Бортиянскому, относится к более поздней эпохе, скорее всего к концу 80-х гг.

Относительно связные известия о муз. жизни спб. масонских лож появляются лишь в 70-е гг. Это время организации "елагинской системы", сперва подчинявшейся Великой Английской Ложке, а на рубеже 70 — 80-х гг., по-видимому, слившейся

ся с ложами Строгого Наблюдения. Елагин, многолетний директор имп. театров, длительное время играл ведущую роль в этом направлении спб. масонства. С течением лет его масонские воззрения менялись. Сначала он придерживался наиб. почтенной и простой Иоанновой системы, затем увлекся розенкрейцерским мистицизмом и мн. трудился над истолкованием тайн премудрости, стал поклонником Калиостро и принимал его в своем дворце во время визита последнего в СПб в 1779 — 80. Однако для нас важны не подробности взглядов Елагина на Творение, а его отношение к масонской обрядности, к-рую он и его сподвижники стремились превратить в роскошное художественное действие, своего рода артистическое "приношение", великолепно исполненное и тем самым действительно погружающее братьев в гармонический рай "золотого века". 1-й ложей елагинской системы стала его "домашняя" ложа Муз, учрежденная в 1772, собрания этой ложи происходили в спб. дворце Елагина. Список членов ложи Муз не сохранился, однако известные фрагменты в истории елагинской системы наталкивают на мысль, что ложа с таким назв. должна была быть богата лит., артистическими и муз. дарованиями. О том, что пиитов здесь было немало, свидетельствует сохранившийся сб. песен, содержание к-рого совершенно очевидно связано с работами ложи (точнее, это 2 идентичных по составу сб-ка с разными назв.: 1. Собрание песен. На Востоке. РНБ 18.152.4.16; 2. Хоры. РНБ, РФ 330/115, по 42 песни в каждой книжке). Под № 16 здесь опубликован гимн небесным покровительницам братьев:

Составляя общества, союзы,
Мы зываем к вам, любезны музы,
Счастья мы достигли,
В честь вам храм воздвигли,
Будьте участницы наших дел. (2 раза)

Еще один гимн (№ 17) "на сей же голос" завершается любимейшей мифологич-

ческой метафорой таинственной власти музыки:

Стройтесь стены от согласна звона,
Песнь поем мы лучше Амфиона.
Уж Фивейска града
Рушится ограда.
Век нерушим будет наш храм. (2 раза)

В текстах песен узнаются мн. реалии 70-х гг. Так, славословие отсутствующим братьям адресовано, по-видимому, П. И. Меллисино, основавшему в 1774 ложу Марса в Яссах (№ 24):

Братья в поле утомленны,
Смертоносные врагам!
Неповинно обгагрены
Кровию подобных вам!
<...>
Меж свирепыми врагами
За дунайскими струями,
Где брега давали стон,
Поразясь ужасным слухом,
На горах, спокоен духом,
Тамо воссиял Масон...

Песни "Тебе, любезный брат, сретаем" и "Ответ на оную" (№ 26 и 27) определенно относятся к возвращению А. Б. Куракина из Швеции с конституцией Шведской системы (1776):

Свершив почтенных братьев волю,
Я в храм наш все то приношу,
Что нашу утверждает долю...

Гимн "Оставив свой чертог" (№ 30), вероятно, написан специально для чествования швед. короля Густава III, для к-рого ложа Аполлона 26 и 27 июня 1777 устроила блестящее празднество. Песня "Да радость умолчит" по описанию ситуации м. б. отнесена к генерал-аншефу А. И. Бибикову, скончавшемуся в 1774:

Брат Бибиков, твой плод
Увял в середине лета,
И славный твой восход
Лишен в полудни света.
<...>

Жестоку смерть в степях
Знать зависть умолила,
Дабы в прекрасных днях
Живот твой прекратила.

Т. о., призывы золотого века, века Астреи, славословия чистоте помыслов, мудрости, братству, любви, обычные для масонского песенного репертуара, перемежаются в "Собрании песен. На Востоке" соч. на конкретный случай, причем иногда они представляют собой подтекстовку какого-то известного мотива. Характер стихов говорит о том, что в масонской среде продолжали сохраняться нек-рые виды *кантов*, в т. ч. "виваты", хотя, возможно, в смягченном и приспособленном к новому вкусу виде. Не чуждались масонские муз-ты и галантного танцевального стиля. Особенно явно он проступает в песнях-диалогах масонов с масонками, позволяющих предположить, что ужины с дамами не обходились без танцев. Одна из таких "кантат" в сб. "На Востоке" м. б. интерпретирована даже как своего рода песенно-танцевальная игра (№ 19):

О т м а с о н

В общество наше не впускаем
Мы никогда других красот,
Сладости сей лишь не вкушаем
И вспомянувши воздыхаем.

Жаль, жаль, жаль, что прекрасный взор
К нежной забаве здесь нам не предстанет,
Жаль, жаль, жаль, что прекрасный взор
Может соделать в нас раздор.

О т м а с о н о к

Вы заградили вход напрасно
В общество ваше красотам,
Наше ль собрание толь прекрасно
С вашим не может быть согласно.

Жаль, жаль, жаль, что взвели на нас,
Будто масонов можно нам поссорить,
Жаль, жаль, жаль, что взвели на нас,
Мы вам усердны всякий час.

Пение и танцы были не единственным сопровождением столовых лож. Обычай требовал стрельбы после тостов за Импе-

патрицу, Капитул и за дам. Этот обычай тоже отразился в текстах старинных масонских песен (№ 21 и 35):

Позабыв грусть и скуки
Будем их удалять,
Мы возьмем ружья в руки,
Будем залпы стрелять...

* * *

Се место, где нет
Скорбей ни сует,
И где навек грусти забвенны.
Согласно стреляй,
Бедам запрещай
Смущать часы наши блаженны.

Как следует из этих текстов, стрельба имела определенный магический смысл. А. Я. Ильина, оставившего дневниковые заметки о своих масонских похождениях, так пленил обычай застольной пальбы, что после посещения траурной ложи он записал: "Было весело, особенно показалось мне за здоровье сестер выстрел. Разъехались в двенадцатом часу по полудни". В том же дневнике упоминается, что в годовщину инсталляции ложи Урании 17 марта 1776 "был концерт очень хороший. Всех братьев тут находилось без малого человек сто" (цит. по: С а в а). Урания, как и ложа Муз, принадлежала к елагинской системе, она отделилась от Муз в конце 1772 ради "уединения", тогда в ней было ок. 30 братьев, мастером стула стал известный драматург В. И. Лукин. Ложа Лукина, как и возобновленная в 1774 ложа Скромности П. И. Меллисино, по свидетельству современников, были самыми многолюдными и великолепными в СПб. Особенно мн. сведений сохранилось об Урании, ее протоколы до 1775 (на рус.) и с 1781 по 1793 (на нем. яз.) попали в известное собр. А. С. Уварова и послужили основанием для работы крупнейших историков рус. масонства А. Н. Пыпина и Г. В. Вернадского. Последней, в частности, зафиксировал среди ее членов ряд известных артистов и муз-тов, это И. А. Дмит-

ревский, К. Книппер, Н. Г. Поморский, П. Ясниковский (у Вернадского "Ясниковский"), виолончелист *Первого придворного оркестра*. В протоколах Урании можно найти и В. А. Пашкевича, к-рый 13 нояб. 1774 "просил прощения в том, что нечаянно попал в собрание масонов, желавших открыть новую ложу Равенства, на что еще не было получено ими разрешения" (цит. по: Пып и н., 551). Круг артистических имен, упомянутых в источниках, говорит о том, что в спб. ложах Елагина (в 1773 открылась еще ложа Беллона), тесно связанных друг с другом, членствовали и "работали" первоклассные артисты придв. трупп и *Вольного российского театра*. Возможно, Елагин и др. мастера (среди них был и А. В. Храповицкий) специально привлекали к масонским работам видных муз-тов, способных придать блеск собраниям и *концертам*, к-рые в 70 — 80-е гг. устраивались достаточно часто. Вернадский отмечает, что 20 марта 1785 в Уранию были приняты придв. итал. певцы Газтано ди Паули и Л. Каноббио, брат К. Каноббио, концертмейстера 1-го придв. оркестра и композитора балетной музыки. В том же году 8 марта в Урании зафиксирован концерт, на к-ром при большом стечении народа исполнялась оратория, сочиненная одним из "братьев с талантами".

Спб. ложи были многонациональны и многоязычны. Яз. обрядности выбирался по общему согласию. Так, Урания начала свои работы на рус., затем использовались рус. и нем. яз., на рубеже 90-х гг. — нем. и англ. Рус. песенный репертуар этой ложи не сохранился в виде отдельного изд. С нек-рой долей вероятности к инсталляции Урании можно отнести песню из упом. "Собрания песен. На Востоке" "Хоть с нами телом нет того" (№ 28), в к-рой речь идет скорее всего о Елагине, отсутствовавшем по болезни на торжественной церемонии. В тексте песни подтверждается намерение сохранить дочерние связи с ложей Муз:

В сей день мы зиждем новый храм,
Не разлучаясь вечно с вами,
И взявши вашу помощь нам
Начнем работу мы с друзьями.

Правомерно предположить, что муз. часть работы елагинских лож, по крайней мере в обрядах, основывалась на общем репертуаре и обслуживалась примерно одним и тем же кругом профессиональных муз-тов, Пашкевич при этом вполне мог выполнять функции капельмейстера. Обязанность сочинения рус. песен "на случай", вероятно, распределялась между братьями, состоявшими в разл. ложах елагинского круга, объединившего немало видных литераторов. Следы их пиитических опытов, помимо упом. изд., сохранились также в масонском сб. "Песни" (РНБ, 18.136.2.507), изданном, по-видимому, в начале царствования *Aлександра I*, но включающем наряду с явно новыми и старинные масонские тексты.

Гораздо обильнее, чем русские, были опубл. труды нем. масонских пиитов. Только Урания выпустила по меньшей мере 2 песенных сб-ка: "Freimaurerlieder zum Gebrauch der Muse Urania". St. Petersburg, Schnoor, 1783; "Auswahl von Freimaurerliedern. Durch die Loge Muse Urania gesammelt". MDCCCLXXXVIII. Последний, объемом почти 300 с., представляет собой антологию нем. масонской песни. Др. ложи также издавали свои песенные сб-ки. Ложа Скромности напечатала "Freimaurerlieder zum Gebrauch der Loge Verschwiegenheit in SPb." (1777); Гигея выпустила "Lieder für die G. und V. Loge Gygea" (SPb., 1783. Gedrückt mit Breikopfschen Schriften). (Среди авторов 22 песен присутствует К-з-б, т. е. А. Коцебу, исполнявший в этой ложе обязанности ритора.)

Помимо смешанных, в СПб были полностью фр. и полностью англ. ложи, однако изд. фр. масонских песен (с нотами) все без исключения относятся к началу 19 в., изд. англ. песен не зафиксированы. Немалая

часть этого сложного репертуара, по-видимому, состояла из пародий, вольных *переводов* и т. п., однако участие в масонских работах крупных спб. композиторов, рус. и иностранных, позволяет думать, что здесь во множестве сочинялись и кантаты "на случай", и песни. При удаче мелодии масонских гимнов обретали самостоятельную жизнь, к ним писались новые и новые тексты. Так, мелодия упоминавшегося гимна "Коль славен наш Господь в Сионе" в начале 19 в. пелась также со словами "Отец Любви, Миров Строитель" (при начале столовых работ, см. сб. "Песни. В Иерусалиме. 5817") и с текстом "Отец Духов, Творец Вселенной, И жизнь и смерть в Твоих руках", исполнявшимся в качестве центрального песнопения во время траурной ложи (С о к о л о в с к а я, 4 — 5).

Лит.: РА. 1864; П е к а р с к и й П. П. Дополнения к истории масонства в России XVIII столетия. СПб., 1869; С о к о л о в с к а я Т. Траурная ложа у масонов // Море. 1906. № 6; С а в в а В. И. Из дневника масона <А. Я. Ильина> // ЧОИДР. 1908. Кн. 4; Масонство в его прошлом и настоящем. М., 1914 — 15. Т. 1, 2; П ы п и н А. Н. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. / Ред. Г. В. Вернадского. Пг., 1916; В е р н а д с к и й Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917; В а к о н и н е Т. А. Le repertoire biographique des francs-maçons russes (XVIII et XIX siècles). Bruxelles, 1940.

А. Л. Порфирьева

МАССИ (Massi) Антонио (? — ?), итал. певец, кастрат (сопрано). В 1754 выступал в составе антрепризы Дж. Б. Локателли в Гамбурге. По свидетельству Я. Штелина, М. прибыл в СПб в составе Труппы Локателли в 1757, однако Р.-А. Моозер утверждает (без ссылки на источник), что певец был приглашен антрепренером, желавшим пополнить труппу, только в 1758. М. выступал в спектаклях комической оперы вплоть до ее закрытия. В отличие от мн. артистов

он не покинул Россию после краха антрепризы Локателли и 7 янв. 1762 был указом Петра III определен в *Итальянскую придворную оперную труппу* с окладом 1000 р. (АДИТ 2, 61 — 62; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 19). Более удачливый, нежели др. актеры, к-рым покровительствовал Император, М. оставался на придв. службе и при Екатерине II. Посл. известие о его выступлении на придв. сцене датируется 1770. После отъезда из России (СПб. вед., 1772, 27 апр.) выступал в Вене.

Роли: Ринальдо — "*Il Filosofo di campagna*" ("Деревенский философ") Б. Галуппи, 1758; Констанцо — "*La Cascina*" ("Сыроварня") Дж. Сколари, 1758; Эней — "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона") Ф. Цоннуца, 1758; Ацис — "*La Galatea*" ("Галатей") Цопписа, 1760; Силанго — "*Le Cinesi*" ("Китайянки") К. В. Глюка, 1761; Мегакл — "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада") В. Манфредини, 1762; Агенор — "*Il Re Pastore*" ("Король-пастух"), 1766; Пиллад — "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде"), 1768, обе Галуппи; Клеарх — "*Antigono*" ("Антигон") Т. Траэтты, 1770.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 19.

Лит.: СПб. вед. 1772. 27 апр.; АДИТ 2; МА I, 287.

Е. С. Ходорковская

МАТИНСКИЙ Михаил Алексеевич (1750, с. Павловское Звенигородского у., Моск. губ. — 1820, СПб), драматург, *переводчик*, математик, педагог. Род. в семье крепостных гр. С. П. Ягужинского, в 1785 отпущен на волю. Большую часть жизни работал в СПб: "...в многообразных должностях трудился он неумоимо с таким искусством и рачением, как более ожидать нельзя" (из аттестата 1798; цит. по: XVIII век, 494). Один из первых литераторов — создателей рус. оперы. "Не исключено, что Матинский обладал и музыкальным дарованием. Он был хорошо знаком с оперной музыкой своей эпохи, понимал народные

песни и при сочинении либретто мог представлять себе обобщенные контуры мелодии". В то же время "в своей деятельности либреттиста он был неизменно связан с композитором Пашкевичем" (Л е в а ш е в, 466 и 468; см. также *Пашкевич В. А.*).

В 1782 в СПб поставлена его комическая опера *"Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургской гостиний двор"* ("забавное зрелище с песнями"; 2-я ред. поставлена и напечатана в СПб в 1792; музыка Пашкевича). В начале 1780-х гг. в СПб была поставлена также комическая опера М. *"Тунисский паша"* (музыка Пашкевича, переработка *зингшиля "Der Bassa von Tunis"* на сюжет, близкий к "Похищению из серала").

Опера "Как поживешь, так и прослывешь" сделала имя автора широко известным. Когда она "в первый раз отдана была на театр сочинителем в Санкт-Петербурге... то была представлена раз до пятнадцати сряду, и никакая пьеса не дала столько прибытка, как она", — писал современник (*Драматической словарь, 38 — 40*). Это одна из лучших рус. опер 18 в., держалась на сцене до 1810-х гг. В центре оперы — знаменитый петерб. Гостиний двор и владельцы его торговых рядов столичные купцы (действие происходит в гостинодворских лавках и в доме петерб. купца). Тема эта была особенно злободневной, потому что именно в ту пору Гостиний двор привлекал всеобщее внимание: не прекращая функционировать, он перестраивался, превращаясь из одноэтажного деревянного в двухэтажный каменный (т. е. приобретая тот облик, в к-ром он дошел до наших дней; строительство было завершено в 1785).

В "Предупреждении" к изд. М. подчеркивал, что его персонажи не из благородных сословий, и отмечал близость оперы (в этом смысле) к знаменитому *"Мельнику"* А. О. Аблесимова. Обращаясь к своему соч., он писал: "Ты произведено примазывать голловушку твою маслицом или смачивать ква-

сом, волосы подстригать в кружок и височки закладывать за уши, носить кафтан с борами до пят и подпоясываться кушаком. <...> Помни, что ты в близком свойстве мельнику Фадею" (ПРМИ, 7). В опере впервые (причем в сатирических тонах) изображены быт и нравы купечества. Важное место занимают нар. песни, танцы, впервые введена сцена, воспроизводящая подлинный обряд свадебного девичника. В то же время М. проявил основательное знание западноевропейской комической оперы. Мастерство драматурга, написание текста с ориентацией на активное привлечение музыки создавали благоприятные условия для композитора, что позволило Пашкевичу широко проявить свой талант и в нар.-песенной и в характеристической сферах. См. также *Русская комическая опера*.

Лит.: *Драматической словарь; Л и в а н о в а 2; XVIII век. М.; Л., 1958. Сб. 3; Л е в а ш е в Е.* Опера "Санктпетербургский гостиний двор" и ее авторы // ПРМИ 8; ИРМ 3.

А. Н. Крюков

МАТТЕИ (Mattei) Мариано **И ОРЕЧИ** (Orecia) Анджелы **ТРУППА**. Итал. оперная антреприза, специализировавшаяся на исполнении *оперы-буффа*. Гастролировала в СПб в 1778 — 82. Первое объявл., свидетельствующее о намерениях антрепренеров, появилось в "СПб. вед." 27 марта 1778. "Господин Мариано Матаи с компаньонкой Анжиолой Оречей" везшали читателей, что осенью будет открыт новый итал. театр комической оперы, для к-рого ангажированы лучшие певцы и певицы. Анонсировались также *балеты*, прекрасные декорации и репертуар, включающий новейшие образчики буффонного жанра.

Относительно состава компании, прибывшей из Копенгагена (РС, № 41, 527) в окт. этого же года, в историографии высказывался ряд немотивированных предположений. Между тем список актеров труппы

был опублик. в 1780 в обзоре деятельности столичных театров, помещенном в 9-й книжке издававшегося на нем. яз. "St. Petersburgisches Journal". Важные уточнения к упом. здесь именам, как и ряд дополнительных фамилий, дают материалы ф. Внутренних коллежских дел (АВПР, ф. 2, оп. 2/6), содержащие сведения о проезжавших через российскую границу и направлявшихся в столицу итал. муз-тах, а также ряд иных архивных и печ. источников. Все это в совокупности позволяет представить штат и его дальнейшие изменения след. образом: Марианна Гвиди (Guidi) — 1778 (?) — 1782 (?); Джованна Винья (Vigna) — 1778 (?) — 1782 (?): возможно, та самая певица, к-рая в 1758 выступала в СПб в составе Труппы Дж.Б. *Локателли*; Франческа Паньянелли (Pagnanelli) — 1778 — 82: проехала с мужем через Ригу в СПб 4 авг. 1778 (Там же, д. 3504, л. 36), с 1782 по 1787 пела на имп. сцене; Бенедетта Бативелли (Bativelli) — 1779 — 80 (?): из Вены через Ригу в СПб проехала 21 авг. 1779 (Там же, л. 60), в 1780 участвовала в придв. спектакле "Храм общей радости" (*либретто*, СПб., б. г.), возможно, тогда же перешла в *Итальянскую придворную оперную труппу*; Анна Давиа де Бернуччи — 1780, зима — весна; Л. *Паньячелли*, муж Франческо П., одновременно с нею пел и у М. и О., и на имп. сцене; Джамбаттиста Ристорини (Ristorini) — 1778 (?) — 80 (?): как и Бативелли, в 1780 участвовал в "Храме общей радости", возможно, тоже перешел на придв. сцену; Джованни Пеццани (Pezzani) — 1779 — 82: прибыл в авг. 1779 (Там же, л. 60), после краха антрепризы поступил в ведение *Театральной дирекции*, как и Пьетро Маццони (Mazzoni).

Из числа оркестрантов к этому можно добавить всего лишь неск. известных имен: Антонио Бативелли, Луиджи Феррари, Григорио Компаньони (авг. 1779; Там же, л. 60), Антонио Фидули, Пьетро Надзолини и Луиджи Ладзари (окт. 1780; Там же, л. 181 об.).

Возможно также, что в первое время в труппе находились певцы Луиджи Массари (Massari) и Антонио Беччи (Becci), хотя упоминающий их Р.-А. Моозер (МА 2, 214), приводящий состав компании 1778, ошибается в 8 случаях из 10, не исключая и капельмейстера антрепризы Дж. Андреосси, появившегося в столице только в авг. 1779.

Итак, по-видимому, итальянцы начали весьма скромным составом, расширенным в авг. 1779 и зафиксированным спустя неск. месяцев в спб. периодике. Уже после этой публ. в окт. из Вены прибыла новая партия "оперистов" (АВПР, ф. 2, оп. 2/6, д. 3504, л. 181) — скорее всего, с целью пополнить антрепризу, остро в этом нуждавшуюся после ухода нек-рых певцов на придв. сцену. В числе новоприезжих — Гертруда Бози (Bosi); К. Джибетти; Франциска Камби (Cambi); Розина Эста (Està); Марианна Турки (Turki); Луиджи Аквилани (Aguilani); Пьетро Борги (Borghì): возможно, одно и то же лицо с капельмейстером Итал. труппы в 1783, впоследствии учителем пения и "играния на клавирах" в *Театральной школе* (АДИТ 3, 97 — 98); Пьетро Бози (Bosi); Джузеппе Эста (Està); Франческо Чаранфи (Ciarañfi) и 3 муз-та: Луиджи Ладзари, Пьетро Надзолини и Антонио Фидули. Наконец, Р.-А. Моозер (МА 2, 228) называет еще неск. певцов, прибывших, по его утверждению, в 1780.

Для выступлений М. и О. т. был арендован театральный зал *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*. Спектакли давались 3 раза в неделю: по средам, субботам и воскресеньям. Афиши, печатавшиеся на 3 яз., вывешивались на наиб. оживленных городских перекрестках. Стоимость билетов составляла 2 р. в ложи, 1 р. в 1-й ряд партера и 50 к. во 2-й (St. Petersburgisches Journal, 1778, 207). 24 окт. 1778 впервые в столице была представлена "*La Frascatana*" ("Фраскатана") Дж. *Паузиелло*. За нею последовал целый ряд петерб. премьер: "*La Vera costanza*" ("Истинная верность") П. Ан-

фосси — 14 нояб., "*La Locanda*" ("Гостиница") Дж. Гаццаниги — 26, 27, 29 дек.; в 1779 "*La Contessina*" ("Графиня") Ж. Астаритты — 23 янв., "*La Buona figliuola*" ("Добрая дочка") Н. Пиччинни — 20 мая (впервые на яз. оригинала, до этого — в нем. версии в театре К. Книппера), "*L'Incognita perseguitata, o sia La Giannetta*" ("Преследуемая незнакомка, или Джаннетта") Анфосси — 29 июня, "*Le Gelosie villane*" ("Деревенская ревность") Дж. Сарту — 25 сент., "*La Forza delle donne*" ("Сила женщин") Анфосси — 16 нояб.; в 1780, 12 февр., дебют А. Давиа де Бернуччи в "Фраскатане"; в 1781 "*Il Cavaliere errante*" ("Странствующий рыцарь") Т. Траэтты — 17 и 23 сент., "*Le Nozze in contrasto*" ("Свадебный спор") Дж. Валентини — 8 дек., "*Il Marito indolente*" ("Равнодушный муж") Астаритты — 18 дек.; в 1782 "*La Finta amante*" ("Мнимая любовница") Паизиелло — 3 янв. — и его же "*I Filosofi immaginari*" ("Мнимые философы") — 8 янв., 2 посл. оперы из репертуара придв. труппы.

Этот список произв., безусловно не исчерпывающий, тем не менее достаточен, чтобы судить о новом и прекрасно подобранном репертуаре компании, познакомившей горожан по крайней мере с 11-ю премьерными. Показательно, однако, что это не обеспечило антрепризе стабильного положения. Возможно, виною тому было не очень высокое качество исполнения, — в письме к Ф.М. Гримму от 17 дек. 1778 *Екатерина II* сообщала, что в столице играет труппа "плохих италийских буфонов" (СИРИО 23, 219). С этой оценкой не согласуется факт приглашения актеров на придв. сцену, что наверняка лихорадило компанию. В 1781 она перешла в ведение Л. Паньянелли: в объявл. в "СПб. вед." упом. в связи с этим новая труппа "итальянских оперистов" (1781, Прибавл. 17 сент., 530 — 31). М. б., речь идет о неск. неизв. певцах, пополнивших ансамбль, что дало возможность Паньянелли предпринять рекламный маневр, не

имевший, однако, серьезных последствий. В начале 1782 антреприза была вынуждена свернуть свою деятельность ("СПб. вед." от 25 янв., объявл. об отъезде).

М. и О. т., позднее — Паньянелли, повторила сценарий компании Локателли. СПб располагал блестящим составом придв. актеров, вполне достаточным для удовлетворения муз. потребностей узкого круга высокопоставленных ценителей, за пределами к-рого увлечение итал. оперой было скорее экзотическим исключением. Более широкая аудитория почувствовала вкус к оперному театру позднее — на рубеже веков.

Арх.: АВПР, ф. 2, оп. 2/6, л. 3504.

Лит.: СПб. вед. 1781. Прибавл. 17 сент.; 1782. 25 янв.; St. Petersburgisches Journal. 1778. Bd 7; 1780. Bd 9; РС. № 41; СИРИО 23; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с В. Н. Иностранцы антрепризы Екатерининского времени // Русский библиофил. 1915. № 6; Ф и н д е й з е н 2; МА 2.

Е.С. Ходорковская

МАЧУРЛЕТТИ (Maciurletti; в заруб. и отеч. историографии фамилия певицы подвергалась самым причудливым орфографическим искажениям: Marciorletti, Marcioletti, Mangorletti; Маджорлетти, Мажорлетти и др.) Тереза (? — ?), итал. певица, сопрано. В 1786 — 87 выступала в Духовных концертах в Париже, затем пела в Венеции, Парме, Милане, Триесте, Неаполе. В 1795 вновь появилась в Венеции, где, по-видимому, и была ангажирована Ж. Астариттой в труппу итал. оперы, формировавшуюся им для СПб (см. Астаритты Ж. труппа). Очевидно, в связи с обязательствами по предыдущему контракту М. отложила поездку в Россию, где появилась только в конце 1796. В номере "*Giornale musicale del teatro italiano...*" Б.Т. Брейтконфа опубл. фрагменты из "*Didone*" ("Дидоны") Дж. Паизиелло, премьеры к-рой в СПб состоялась 12 окт. 1796. Дуэт Дидоны и Энея предвзвращается в этом изд. ремаркой: "...поющийся

(cantata) синьорой Мачурлетти и синьором Тестори". Скорее всего, именно в этой партии певица дебютировала на российской сцене, где в последующие годы исполняла гл. роли в *операх-серии*, иногда участвуя и в *операх-буффа*. В 1799 М. перешла в ведение *Дирекции императорских театров*, получив при этом беспрецедентный оклад — 6000 р. и 500 р. "квартирных". Слышавший певицу Станислав-Август Понятовский утверждал, что она была "не так хороша, как Бонафини, но пела совершенно" (цит. по: МА 2, 774). Никто не знает, что впоследствии побудило администрацию отказать М. в возобновлении контракта, на к-рое она, как видно из прошения, поданного певицей в янв. 1803, рассчитывала (РГАДА, оп. 1239, ч. 3, д. 58892, л. 5). Дальнейшая ее судьба неизвестна.

Роли: Дидона в одноим. опере Дж. Паизиелло; Нина — "*La Lanterna di Diogene*" ("Фонарь Диогена") П.А. Гульельми; Клара — "*La Festa del villaggio*" ("Деревенский праздник") В.Мартини-и-Солера; Зенобия — "*Zenobia in Palmira*" ("Зенобия в Пальмире") П. Анфосси; Андромеда в одноим. опере Дж. Карпи; участвовала также в операх "*La Pastorella nobile*" ("Благородная пастушка") Гульельми, "*L'Italiana in Londra*" ("Итальянка в Лондоне") Д. Чимарозы и "*Lo Spazzacamino principe*" ("Трубочист-князь и князь-трубочист") М. Портогалло.

Арх.: РГАДА, оп. 1239, ч. 3, д. 58892.

Лит.: АДИТ 3, МА 2.

Е.С. Ходорковская

МЕЙЕРА Ф. СБОРНИК: "Собрание наилучших российских песен" — один из известных и популярных нотных сб. "*российских песен*" 2-й пол. 18 в., издан в СПб в 1781 книгопродавцем Ф.Мейером. Это уникальное изд. дает возможность судить об эволюции жанра "российской песни" на протяжении более чем 20-летнего периода (60 — 80-е гг.), поскольку иных нотных пе-

чатных источников за это время не сохранилось. 30 песен М. с. вышли в 5 тетр. по 6 песен в каждой. Дата публ. 1781, как установлено Е.М.Левашевым (ИРМ 2, 198), относится лишь к вып. 1-й и 2-й тетр. 3-я вышла не ранее 1782, 4-я — в 1784, 5-я — в 1785. Объявл. об их продаже появлялись сначала в "СПб. вед.", а затем перепечатывались "Моск. вед.". По сведениям О.Е.Левашевой, в 1791 обе газеты поместили объявл. о переизд. всех 5 тетр. (Там же, 199). Свидетельством разного времени их изд. является след. факт: при сохранении общего формата отдельные тетр. напечатаны на разной бумаге, с разными водяными знаками. Идентичность титульных листов с датой "1781 год" Левашева объясняет "техническими причинами: нежеланием гравировать уже готовый рисунок" (Там же, 119). Имена сост., композиторов и поэтов в изд. не обозначены. Как установлено исследователями, поэтические тексты 17 песен М. с. (без указания авторства) заимствованы из знаменитого текстового песенника М.Д.Чулкова "Собрание разных песен" (1770 — 74). Среди авторов поэтических текстов — сотрудник Чулкова М.И.Попов (10 песен), А.П.Сумароков (2 песни), В.В.Капнист (одна песня). Б. ч. "песенной поэзии", используемой в сб., выдержана в рамках сумароковской традиции, господствовавшей в рус. лирике до конца 70-х гг. Отбор поэтических текстов и сюжетов шире и свободнее, нежели в сб. Г.Н.Теплова "Между делом бездель". Наряду с "чистой" любовной лирикой в М. с. присутствуют образцы пасторального жанра ("Пастушки собрались", "В коленях у Венеры"), сделанные по фр. модели. Напр., стихотворение Попова "Под тению древесной" воспринимается как подражание фр. пасторальной поэзии 18 в. Песня "Поля, леса густые" написана на стихотворение Капниста "Неверность Лизетты, подражание песне «O ma tendre musette»", что указывает на фр. истоки этой *пасторали*. В конце 18 в. традиция *перевод-*

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ СОБРАНИЯ ПЕСЕН Ф. МЕЙЕРА
И ПЕСНЯ "ПАСТУШКА СОБРАЛАСЯ"

СОБРАНИЕ
НАИЛУЧШИХЪ РОССІИНСКИХЪ ПѢСЕНЬ.

ЧАСТЬ I.

содержащая въ себѣ 6 пѣсень

изданныя иждивеніемъ Книгопродавца Ф. Мейера

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

1784 года.

Зурганъ & Шаллерманъ

Анѣмѣ
Пас-туш-ка со-бра-ла-ся, на-де-ла-ла са-му ма-ку
и-го-ло-ву, на-де-ла-ла на-во-ло-ки на-во-ло-ки, на-де-ла-ла

Сѣ ав ро дѣ
на-де-ла-ла на-во-ло-ки на-во-ло-ки, на-де-ла-ла

да или переделки фр. стихотворений была широко распространена. И. И. Дмитриев на протяжении всей лит. деятельности работал над пер. и переделками Ж. Лафонтена, Ж.-П. Флориана и др. О популярности мн. поэтических текстов М. с. свидетельствуют их многочисл. перепечатки в известных текстовых песенниках Н. И. Новикова, С. И. Селивановского, И. К. Шнора. Одна и та же песня могла быть опубликована помимо сб. Чулкова в "Досугах, или Собрании сочинений и переводов Михайлы Попова" (ч. 1, "Любовные песни", СПб., 1772), в "Карманном песеннике, или Собрании лучших светских и простонародных песен" Дмитриева (ч. 1 — 3, М., 1796). Тексты песен "Чем больше скрыть стараюсь", "К тебе любовью тлею", "Желанья наши совершились" встречаются в песенниках: Шнора ("Новый российский песенник, или Собрание любовных, хороводных, пастушских, плясовых, театральных, Цыганских, Малороссийских, козацких, святочных, простонародных, и в настоящую войну на поражение неприятелей, и на разные другие случаи сочиненных 145 песен", СПб., 1791), Селивановского ("Избранный песенник, или Собрание наилучших старых и самых новейших нежных, пастушских, святошных, свадебных, хороводных, театральных, веселых, простонародных, столовых, военных, Малороссийских, сатирических и других Российских песен", М., 1795), В. И. Глазунова ("Самый новейший, отборнейший московский и санктпетербургский песельник, собранной из лучших и ныне употребительных песен, Военных, Театральных, Простонародных, Нежных, Любовных, Критических, Пастушских, Малороссийских, Святошных и Свадебных, кои изъявлением при каждой приличия, где и кому петь, голоса и чувствований...", М., 1799).

Авторы музыки М. с. неизвестны. Возможно, музыка "подбиралась" или заимствовалась из знакомых источников. Один факт подобного заимствования (установлен

Н. Ф. Финдейзеном — 2, 293) представляет собой песня с рус. текстом "Желанья наши совершились" на музыку популярного романса Н. Дездеда "Lison dormoit" из оперы "Julie" ("Жюли"). Возможно, сост. сб., судя по тщательной и грамотной редакции текста, опытный профессиональный муз-т, применял разл. методы: к нек-рым текстам музыка сочинялась заново, к иным подставлялись и приспосабливались мелодии др. песен. Все песни сб. записаны на 2 нотных строках в клавирном изложении. Верхний голос в нек-рых случаях изложен 2-гол. (в терцию или сексту, в стиле "кантовой" традиции) или одногол., где вок. мелодия дублируется голосом, а также в фактуре, близкой к аккордовой. Нижний голос представляет собой цифрованный бас с тщательно обозначенной гармонией. Текст 1-й строфы подписан под верхней строкой. Подобный тип клавирной транскрипции встречается в аналогичных сб-ках западно-европейской, в частности нем., традиции. Среди них: <K r a u s e>. Lieder der Deutschen mit Melodien (В., 1767; см.: Friedlaender 2, 16; 3, 250 — 52); <A n d r é>. Lieder und Gesänge beym Klavier, herausgegeben von Johann André (В., 1779; см.: Friedlaender 2, 25); S c h u l z J.A.P. Gesänge am Clavier (В. u. Lpz., 1779; Friedlaender 2, 26).

В жанрово-стилевом отношении М. с. отражает характерную для рус. камерной вок. лирики традицию посл. трети 18 в. В сб. представлены разнообразные жанры: "ария на миновет", песни танцевального типа (мазурка *полонез*), фр. пастораль, итал. сицилиана, нем. Lied. Сб. составлен т. о., что от 1-й к 5-й тетр. появляется возможность проследить эволюцию песенного жанра, начиная от более ранних его образцов ("ария на миновет" в 1-й и 2-й тетр.) к более поздним, индивидуализированным формам в духе нем. Lied. Значительное место в М. с. отводится пасторалям, "пастушеским песням", сделанным по фр. образ-

цу, что свидетельствует о широком их бытовании в петерб. муз. культуре. В наиб. чистом виде этот жанр представлен в песнях "В коленях у Венеры", "Под тению древесной". Влияние нем. Lied особенно заметно в посл. тетради сб. Признаки "прочувствованного стиля" встречаются в песнях "Можно ль мне", "Куда свой взор ни обращаю", "Как сердце ни скрывает". Ориентация анонимных композиторов на итал. оперно-вок. традицию и популярные в то время жанры (сицилиану, канцону, арию) ощущается в песнях "Чем больше скрыть стараюсь", "Можно ль мне" (отчасти). Жанрово-стилевая структура М. с. свидетельствует о том, что он был создан в русле западно-европейских тенденций, предполагающих взаимодействие разл. нац. культур. Он вполне сопоставим с указанными нем. сб. того же времени. Принцип сопоставления арий в "италианском вкусе" и romance лежит в основе сб. Ж.-Ж. Руссо "Les consolations de la misère de ma vie" (1781). В М. с., так же как и в аналогичных западно-европейских собр., обнаруживается тенденция к нек-рой простоте и доступности, общительности, "чувствительности" стиля. Ясность и выразительность мелодической линии, простота метроритмической структуры, отсутствие "инструментализма" и размытость "галантного" стиля, отказ от объемных, развернутых по форме пьес с контрастным сопоставлением разделов — отличительные его признаки. Популярность М. с. подтверждается фактом использования его мелодий в качестве *голосов*, к к-рым делались "подтекстовки". На голос песни "Поля, леса густые" распевалось стихотворение "Унылый глас свирели, вещай мою напасть" из "Избранного песенника" Селивановского (<Л е в а ш е в а>, 366); песней "Чем больше скрыть стараюсь" озвучен текст "Позволь себе открыться" из Герстенберга И.Д. и Дитмара Ф.А. сборника "Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и протчих песен для форте-

пиано, собранные издателями" (Там же, 363). К популярным песенным текстам, использованным в М. с., обращался О.А. Козловский, создав "русские песни" "К тебе любовью тлею", "Чем больше скрыть стараюсь", "Достигнувши тобою", "Я тебя, мой свет, теряю". Значительное кол-во песен М. с. было перепечатано в указ. "Песеннике" Герстенберга и Дитмара. В "кантовом" оформлении они встречаются: в рукоп. сб. из собр. Барсова (ОР ГИМ, № 2436), 8 песен — в одном из рукоп. нотных альбомов начала 19 в. (КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 1012).

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 1012.

Лит.: Friedlaender M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Bde 1 — 3. Stuttg. u. B., 1902; Финдейзен 2; <Дроздов А.>. Начало русского романа. М., 1936; В о л ь м а н; К е л д ы ш; <Л е в а ш о в а О.Е.> // ПРМИ 1; ИРМ 2.

Н.А. Огаркова

МЕКУР (Mecour, М е р к у р, М е р к у р о Джованно (Геованно, Луи) (? — ?) и его жена Д ж о в а н н а (Жанна, Жуанна), урод. Кампи (Campi) (? — ?), родом из Феррары, фр. танцовщики. В 1759 работали в Вене. Прибыли в СПб с Ф. Гильфердингом. Работали по контрактам с жалованием по 1000 р. в год каждому. ВП 21 июня 1759 им было прибавлено с 1 мая по 400 р. обоим на то, что ранее полагалось от казны: "...касающиеся ко употреблению в балетах вышеперечисленных мелочные потребности, то есть парики, перчатки, чулки, башмаки, ленты, румяны и прочее <иметь> от себя, не требуя, кроме балетного платья, казенного ничего..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 199). Я. Штелин назвал Джованну изящной. В не подтвержденных док-тами списках исполнителей балета Гильфердинга "Возвращение Весны, или Победа Флоры над Бореом" Джованне приписана роль Дианы, а ее мужу — Борей. В дальнейшем известны след. роли танцовщицы: в балетах

Гильфердинга — сельская пастушка в "Отмещающем боге любви" ("L'Amour vengé"), служанка молодой вдовы в "Осмеянном, в деревне живущем дворянине" ("La Campagnard berne"), Африка (с А. Таулато) в "Аллегорическом балете" ("Ballet allegorique"), все 3 — при опере В. Манфредини "L'Olimpiade" ("Олимпиада", 1762); в постановке Г. Анджолини — комические танцы в "Новых аргонавтах", музыка Д. Шпрингера, участвовала в балетах при опере Б. Галуппи "Ifigenia in Tauride" ("Ифигения в Тавриде", 1768), "Олимпиада" (1769), "Antigono" ("Антигон", 1770); в постановке П. Гранже — в балетах при опере "Amore e Psiche" ("Амур и Психея", 1773), посл. 3 оперы — Т. Траэтты. В 1769 выступила как певица в опере Траэтты "L'isola disabitata" ("Необитаемый остров"), где проявила себя, по словам Штелина, не только как хорошая певица, но и как отличная актриса. Дж. Казанова констатировал, что в 1765 она была любовницей И.П. Елагина, к чему муж ее относился снисходительно. Известно, что еще в 1775 она была в СПб.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 199.

Лит.: Штелин, 157, 159; Борисоглебский, 28 — 29; МА 1, 314.

Г.Н. Добровольская

МЕЛОДРАМА — муз. театральный жанр, популярный в Европе в посл. трети 18 в. "Изобретателем" его является Ж.-Ж. Руссо, предложивший своеобразное соединение декламации, пантомимы и инстр. музыки, следующей за развитием психологической драмы. Первое произв. такого рода — "Пигмалион" — было написано Руссо в 1762. Впоследствии эта пьеса вызвала множество подражаний, однако, какую роль играла в ней музыка, не вполне ясно. Сохранились лишь нек-рые отрывки муз. композиции Руссо, включенные в партитуру О. Куанье, поставившего свой вариант М. на текст Руссо в Лионе в 1770. Вер-

сия Куанье быстро распространилась по Европе, в СПб она исполнялась 2 июля 1777 на приеме у фр. посланника.

Эстетической целью М. была естественность (декламация, а не пение), не наносящая ущерба интенсивности передачи лирических чувств, сложных душевных движений; сопр. декламации музыкой решало эту проблему: у театралов того времени музыка чрезвычайно усиливала восприятие речей и позволяла действию "литься", что весьма трудно достижимо в чисто драм. театре. "Иногда под musique говорят, и тогда она оказывает великолепнейшее воздействие", — рассказывал В.А. Моцарт отцу (12 нояб. 1778; Аберт 1, 2, 265), делясь с ним впечатлением от М. Й.А. Бенды, к-рые ему очень полюбились. Бенда, по-видимому, наиб. крупный из европейских композиторов, обращавшихся к жанру М. Его "Ariadne auf Naxos" ("Ариадна на Наксосе", 1775), "Medea" ("Медея", 1775), "Pigmalion" ("Пигмалион", 1779) шли в СПб: "Ариадна на Наксосе" в Труппе К. Книппера в 1779 и там же (по-русски?) в 1783, "Медею" Труппа Книппера показывала в 1781, "Пигмалион" ставился Русской придворной труппой в 1789, 1791 и 1794.

Первым подражанием Руссо на российской сцене была, вероятно, М. Н.Г. Поморского "Пигмалион, или Сила любви" (1779, М.). Партитура ее неизвестна, однако можно думать, что она, как и все названные произв., состояла лишь из инстр. сопр. драмы и пантомимы, разбитого на номера и снабженного увертюрой. У Бенды музыка М. сочетается пластическую зримость, подчеркнутость театрального жеста с приемами симф. развития, орк. "картинностью". Именно его партитуры послужили образцом лучшему рус. произв. в жанре М. — "Орфею" Я.Б. Княжнина с музыкой Е.И. Фомина, написанному в 1792. Первый вариант "Орфея" шел с музыкой Ф. Торелли в 1781. Музыку эту принято ругать с легкой руки Княжнина, написавшего, что Фомин "превосходным

талантом своим помрачил прежнюю музыку совершенно" (12), однако не следует забывать, что Торелли, подчиняясь, по-видимому, желанию драматурга, ввел в М. хоры и тем самым подчеркнул ее связь с античным театром в соответствии с классицистскими представлениями о последнем. Хор, без к-рого на рус. театре не обходился, кажется, ни один жанр, от трагедии до *балета*, придавал драматургии М. новое измерение: "естественному" противопоставлялось нечто, стоящее за пределами человеческого. Именно так трактованы хоры у Фомина, а неск. позднее у А. Н. Титова, чьи М. "Цирцея и Улисс", "Андромеда и Персей" появились на спб. сцене в 1802.

В России жанровый стереотип М. претерпел, т. о., нек-рое изменение. Античные сюжеты (а др. не использовались) стремились трактовать в духе классицистских воззрений на греч. трагедию. Очевидно, определенное влияние на российскую М. оказала глюковская модель лирической трагедии.

Лит.: Княжнин Я. Б. Соч. СПб., 1817. Т. 1; I s t e l E. Die Entstehung des deutschen Melodramas. В., 1906; Г л у м о в А. Историческое развитие мелодрамы... М. 1935. № 1; MR; МА 2; МЭ; ИРДТ; А б е р т; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

МЕНУЭТ (*фр.* menuet), распространенный в России 18 в. танец. Мог называться "миновет" или "минавет". М. — старинный фр. танец, состоящий из маленьких шагов — *pas menus*. Возник в провинции Пуату как хороводный. При Людовике XIV (ок. 1650) стал придв. танцем, исполнявшимся в галантной манере. "Свойство сего танца есть изящная и благородная простота... из всех танцев, употребляемых в балах, самый веселый есть менуэт" (К о м п а н, 303 — 304). Из Франции распространился по всей Европе. М. исполнялся по определенным схемам, одной из наиб. распространенных было построение танцующих в виде буквы Z,

к-рое оперный актер Пикур "переменил на фигуру S, придав менуэту приятность, которую он... имеет" (Там же, 304). Осн. фигура М. занимает 2 такта при муз. размере 3/4 или 3/8. Руки танцующих высоко не поднимались; характерны изгибы кистей и позыровки рук, изобилие поклонов и реверансов.

Наиб. раннее из найденных сообщений о М. в СПб относится к 12 нояб. 1710: его танцуют разряженные карлицы на столе во время пира на свадьбе *Анны Иоанновны* и герц. курляндского Фридриха-Вильгельма. О распространении М. на придв. *балах* и балах во дворцах спб. знати свидетельствуют упоминания об этом танце на свадьбе гр. П. Мусина-Пушкина (29 сент. 1721), на балу в честь годовщины Ништадтского мира, на свадьбе кн. Ю. Ю. Трубецкого. Многочисл. воспоминания 20-х гг. свидетельствуют о распространенности М. в петровской России, однако доминирующая роль этого танца на балу еще не утвердилась: им могли пренебречь, предпочитая *польский*. М. еще не был танцем начала бала, каковым он стал в 60-е гг. не только в России, но и во Франции, где присутствующая на "благочрежденных балах" корол. чета открывала их М.

Позже, к концу века, приоритет вновь перешел к польскому.

Первоначально М. исполнялся одной парой, плавно и торжественно. На протяжении 18 в. танец видоизменялся, ускорялся темп, усложнялись движения. Он стал исполняться неск. парами. Вместе с тем разновидность М., в к-ром танцует только одна пара, сохраняется. Им, напр., открывают рождественский бал *Екатерина II* и в. кн. Павел Петрович 25 дек. 1764. Следует отметить любовь российских Императоров и Императриц к этому танцу. Так, его "изящно и благородно танцевала Елизавета Петровна" (<Е к а т е р и н а II>, 310), а Павел Петрович 14 окт. 1765 отличился на балу, протанцевав "одних только менуэтов более двадцати" (П о р о ш и н, 463). Однако уже

при Павле I М. утрачивает былое значение в структуре бала, вытесняясь др. танцами; его строгая этикетность кажется современникам излишне тяжеловесной.

В 18 в. М. существует также как особая муз. пьеса. В России того времени она имела важное значение в качестве педагогического муз. репертуара. Так, в 1720 в СПб для "первоначального обучения" полковых муз-тов вместе с "евангельским пением" разучивались М. (<В е б е р>, 1428). 2 М. были среди первых пьес, к-рые в 1729 научился играть на виолончели Петр II. Известно, что Д.И.Фонвизин играл на скрипке с "пречудным мастерством" М., к-рые звучали на спб. *маскарадах* (Ф о н в и з и н, 331).

О том, что М., бальный танец, занимал важное место в досуге российского двора и аристократов, свидетельствуют воспоминания о его популярности среди первых особ СПб 18 в.

Лит.: К о м п а н. Танцевальный словарь. М., 1790; Г е о р г и; П е т р о в с к и й Л. Правила для благородных общественных танцев. Харьков, 1825; П о р о ш и н; О н ж е. Сто три дня из детской жизни императора Павла Петровича // РА. 1869. № 1; Б о л о т о в А. Записки. СПб., 1871; <В е б е р Х.В.>. Записки Вебера о Петре Великом // РА. 1872. № 9; Л е в ш и н Н. Домашний памятник // РС. 1873. Т. 8; Путешествие его высокопревосходительства А.И. Бибикова // Памятники Новой русской истории. СПб., 1873. Т. 3. Отд. 2; <Е к а т е р и н а II>. Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907; С т о л п я н с к и й; И в а н о в с к и й Н. Бальный танец XVI — XIX вв. Л.; М., 1948; Ф о н в и з и н Д. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959; К е л д ы ш; И Р М 2, 3.

М.В. Вознесенский

МЕНШИКОВ Александр Данилович (6 нояб. 1673, ? — 12 нояб. 1729, Березов), видный гос. деятель, полководец, ближайший сподвижник *Петра I*. Сын придв. конюха, он начал свою карьеру в "потешных ротах" царевича Петра. В 1693 — бомбардир *Преображенского полка* и царский ден-

щик. Вместе с Петром I ездил за границу для изучения кораблестроительного дела. С 1706 — князь. После Полтавского сражения — фельдмаршал, с 1727 — генералиссимус.

Возможно, первые муз. впечатления были получены М. в детстве, при дворе Алексея Михайловича, где служил его отец. Уже в 1686 М. имел возможность познакомиться с иностранной музыкой, поступив на службу к Ф. Лефорту. Стремительная карьера М. при дворе рус. государя, владение огромными денежными средствами позволили ему, как первому вельможе страны, удовлетворить свои муз. интересы, проявить себя любителем инстр. и хор. музыки и в итоге сыграть видную роль в становлении светской муз. культуры в России 18 в.

Формированию вкусов и интересов М. способствовало заграничное путешествие в составе Великого посольства: он имел возможность познакомиться с разл. жанрами европейской музыки, звучавшей при дворах и в театрах, с обычаям муз. оформления дворцовых церемониалов. Участники посольства нанимали иностранных муз-тов и отдавали русских в обучение музыке. Возможно, именно тогда было положено начало *оркестру* М. Уже в первые годы 18 в. оркестр включал одаренных исполнителей, получивших положительные отзывы современников. В 1702 К. де Бруин отмечал в подмосковном селе Малом Ново-Алексеевском оркестр, исполнявший "превосходную музыку". По его наблюдению, оркестр звучал, "как в наших странах", что позволяет предположить: инстр. состав оркестра был аналогичен западно-европейскому. Оркестр М. составляли скрипки, басы, трубы, трубки, гобои, флейты (<Б р у н>, 57 — 58). Данные Окладного списка и расходных книг позволяют установить, что в составе оркестра находились трубачи, валторнисты, литавристы и др. исполнители, прежде всего на тех инструментах, к-рые указаны в Описи имущества: на клавикордах ("Клави-

корды сталнные попорчены, клевикорты кляуши костяные, ящик ореховой, петли вызолочены". — Из бумаг кн. Александра Даниловича Меншикова // Шукинский сб., 378), на арфе ("да пришлите нам сюда калмыка с арфою". — Из письма М. жене от 26 мая 1709 // РА, 1875, № 9, 72), на органах (РГАДА, ф. 248, оп. 4, кн. 782, л. 312 об.).

Оркестр М. состоял в основном из иностранцев, среди к-рых были шведы, взятые в плен под Полтавой (Там же, ф. 198, д. 353, л. 14). Кроме оркестрантов в штате М. находилась нем. певица и миниатюристка Е. Блезендорф, нанятая им во время пребывания в Берлине в 1711 — 13 и прослужившая у него вплоть до его опалы в 1727. Помимо иностранцев в штате М. служили и рус. исполнители. Руководителем как инстр., так и вок. капеллы был органист Афанасий (Ревукович?), присланный в 1702 Г.Д. Строгановым — "именитым человеком" — князю М., находившемуся с армией в Шлисельбурге. Особое место среди муз-тов занимали бандуристы. Игра малороссийских муз-тов на бандуре была очень популярна в то время. Список муз-тов, служивших в оркестре М., приводится по архивным док-там (Там же).

| Имя | Установленные годы службы |
|--------------------------|------------------------------|
| Органист (капельмейстер) | |
| 1. Афанасий (Ревукович?) | 1702 |
| Бандуристы | |
| 2. Данила Васильев | Отпущен в 1719 |
| 3. Данила Конратьевский | 1719 |
| 4. Лукьян Криницкий | 1726 |
| 5. Михайла Моночинос | 1726 |
| Трубачи | |
| 6. Готфрит Боринциус | 1716 — 26 |
| 7. Григорий Григер | 1716 — 26 |
| 8. Тобиас Венкстерн | 1716 — 19 |
| 9. Андрис Венкстерн | 1716 |
| 10. Фридрих Вистен | 1726 |

| | |
|--------------------------|----------------|
| Валторнист | |
| 11. Яган Штенбрукер | 1716 |
| Литаврист | |
| 12. Яган Карл Винтер | 1726 |
| "Музыканты" | |
| 13. Готфрит Шмит | 1719 — 26 |
| 14. Питер Ензигер | 1726 |
| 15. Якуб Григер | 1719 |
| 16. Яган Фридрих Бретель | 1726 |
| 17. Михайла Фишер | 1726 |
| 18. Якуб Гитер Бок | 1726 |
| 19. Яган Релсевичус | 1726 |
| 20. Николай Ляnten Грик | 1726 |
| 21. Елизавета Блезендорф | 1711/13 — 1727 |

Из поименованных муз-тов Готфрид Боринциус (Борициус), Фридрих Вистен (Венкстерн) и Яган Карл Винтер были приняты на службу в *Придворный оркестр*.

Если оркестр М. состоял в основном из иностранцев, то певчие князя были русскими. Удалось выявить 31 имя хористов его капеллы. Она формировалась на протяжении более 20 лет. Первым певчим, по имеющимся данным, был Иван Логинов сын Соболенский, поступивший в хор в 1705 и прослуживший вплоть до 1726. В Окладном списке с его слов было отмечено, что "родом отец ево был иудеянин, крещен в Москве и был при слугах в разных боярских домах и в 1705 взят он Иван к Триумфальным воротам к молярной работе и того же году от того дела взят в певчие в дом его светлости" (РГАДА, ф. 198, д. 260, л. 52 об.). В хоре М. были уроженцы южных обл. России: Василий Осипов из Ахтырки, Василий Федоров из Конотопа, Николай Демьянов из Киева, Иван Данилов из Янполя, Семен Игнатъев из Полтавы, Петр Федоров из Лохвиц, Остап Данилов из Глухова (Там же, 52 об. — 53 об.).

Важным этапом в формировании хора М. был приход в него певчих, ранее состоявших на службе у царевны Наталии Алексеевны. В 1716 после ее смерти в хор князя пришли Семен Дмитриев из Конотопа и

Николай Демьянов из дер. близ Киева (Там же, л. 53 об.). Кроме того, к М. от Наталии Алексеевны перешли нотные записи партесных соч., исполнявшихся ее хором. Они были приняты Иваном Логиновым сыном Соболенским, старшим из певчих князя: "...из кладовой полаты выдал дьяк Иван Молчанов присланному от генерала фелтмаршала светлейшего князя Александра Даниловича Меншикова певчому Ивану Логинову из ящика партесных книг и тетрадей, а именно: книги на 16 голосов, служба и канцерыты... 5 книг пятиголосных... служба и канцерыты в 8 книгах... 6 книг в восьмушке на 6 голосов... в них служба и канцерыты, 5 книг пятиголосных... 7 книг двенадцатиголосных... В тетратях: канцерт на 40 голосов «Что ти принесем, Христе»... причастен на 12 голосов «Тело Христово»... канцерт на 12 же голосов «Да веселятся небеса»... канцерт на 16 «Да веселятся небесная»... служба на 12 голосов... служба на 24 голоса... 16 книг, канцерыты на 16 голосов... служба и канцерыты на 12 голосов... служба и канцерыты на 8 голосов... служба и канцерыты на 4 голоса" (Дело о пожитках государыни царевны Наталии Алексеевны, 55 — 56).

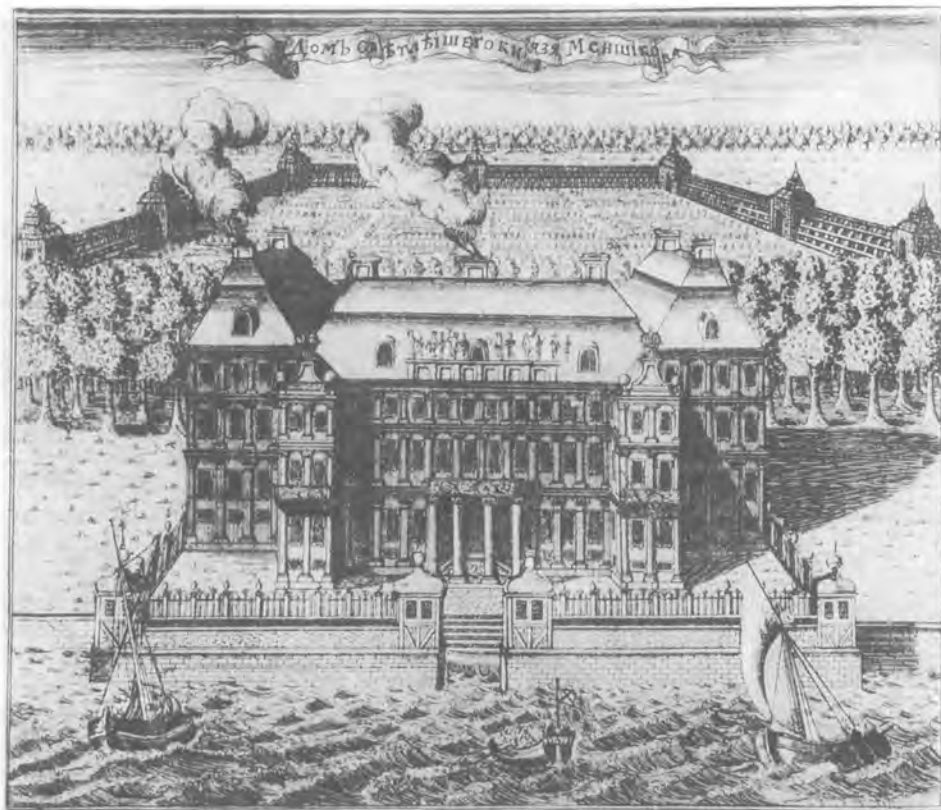
В этом перечне значительное место занимают концерты — жанр партесного пения, к-рый позволяет судить о высоком профессиональном уровне хора М. Хор. капелла, очевидно, принимала участие как в службах в церкви князя, так и в светских муз. увеселениях, к-рые часто устраивались во дворце вельможи. В репертуар входили не только литургические произв., но также обычные для торжественных случаев *канты*, *канты-виваты*. Известно также, что один из певчих капеллы М. сочинял музыку, что отмечено в Приходной книге 1716: "...певчому Алексею Халкидоцкому за составление концерта 2 рубля" (РГАДА, ф. 198, л. 1182, л. 128). Установить точное число певчих, служивших в разные годы в капелле, их тесситурные характеристики пока не удалось. Архивные док-ты позволяют судить о составе хора на 1726.

| Имя | Годы службы | Прим. |
|-------------------------------|-------------|--------------------------------------|
| 1. Иван Логинов | 1705 — 26 | |
| 2. Семен Дмитриев | 1716 — 26 | Из певчих царевны Наталии Алексеевны |
| 3. Николай Демьянов | 1716 — 26 | |
| 4. Иван Данилов | 1716 — 26 | |
| 5. Остап Данилов | 1716 — 26 | |
| 6. Евстафий Калецкий | 1719 | |
| 7. Остап Калецкий | 1719 | |
| 8. Иван Бориславский | 1719 | |
| 9. Данила Ежевский | 1719 — 26 | |
| 10. Василий Осипов | 1720 — 26 | |
| 11. Василий Федоров | 1720 — 26 | |
| 12. Петр Федоров | 1720 — 26 | |
| 13. Афанасий Львов (Басистой) | 1726 | |
| 14. Николай Демьянов | 1726 | |
| 15. Василий Петров | 1726 | |
| 16. Трофим Гаврилов | 1726 | |
| 17. Яков Герасимов | 1726 | |
| 18. Игнат Романов | 1726 | |
| 19. Филипп Переменкин | 1726 | |
| 20. Филипп Яковлев | 1726 | Бежал в 1726 |
| 21. Остап Воронежский | 1726 | |
| 22. Яким Миронов | 1726 | |
| 23. Алексей Халкидоцкий | 1726 | |
| 24. Евстафий Воронежский | 1726 | |
| 25. Афанасий Беляев | 1726 | |
| 26. Василий Макаров | 1726 | |
| 27. Афанасий Матвеев | 1726 | |
| 28. Андрей Федоров | 1726 | |
| 29. Филипп Игнатьев | 1726 | |
| 30. Артемий Данилов | 1726 | |
| 31. Григорий Гаврилов | 1726 | |

Дом М. в СПб был одним из центров муз. жизни: здесь проводились *ассамблеи*, устраивались торжественные обеды, на к-рых играла *столовая музыка*, а певчие пели здравицы имп. фамилии, самому Петру I, хозяину дома. Муз-ты М. играли на свадебных торжествах *Анны Иоанновны* и герц. курляндского в посольских хорах князя на Вас. о-ве. В 1710 "перед царем выступали попарно 12 музыкантов... впереди шла музыка со всевозможными инструментами" (<Ю л ь>, 255 — 256). В том же году в доме М. играли шутовскую свадьбу карлика Я. Волкова, на к-рой "музыканты, на-

ДОМ СВЕТЛЕЙШЕГО КНЯЗЯ А. Д. МЕНШИКОВА

Гравюра 1-й пол. 18 в.



ходящиеся в передних комнатах, заиграли на своих рожках и трубах" (Записки Вебера о Петре Великом // РА, 1872, № 9, 168). В 1726 в доме М. в СПб помолвка его дочери Марии с П. Сапегой происходила "в той же зале и протчих того дому покоях, богато убранные столы и при пушечных залпах и при разной инструментальной музыке здравиях" (РГАДА, ф. 11, д. 53, л. 31 об. — 32).

Оркестранты М. не только выступали в его доме, но и приглашались для выступлений в дома др. спб. вельмож: "...вчера бал начался у Брюммера... Музыка состояла из оркестра князя Меншикова" (Б е р х о л ь ц 3, 12).

Дворец М. на наб. Невы был в полном смысле собранием муз. инструментов, муз. механизмов и игрушек. Так, в 1716 для его сына были куплены "3 китайских сиповочки" (РГАДА, ф. 198, д. 182, л. 25). Тогда же "Шувалову полку солдату Исаю Борисову с <ыну> Дуде по указу велено сделать волынку и быть с нею при молодом князе" (Там же, л. 158). Свидетельства о том, что дети М. обучались музыке, пока не обнаружены. Известно лишь, что при них состоял учитель танцев — "немец и человек очень приятный" (Б е р х о л ь ц 2, 126). В 1709 к М. поступил "самоигральный" (механический) орган из конфискованного имущества казачьего полковника И. И. Перекрестова. Коллекция князя включала в себя также и часы, исполнявшие короткие муз. пьесы; один из экземпляров часов сохранился в его дворце по сей день.

Оркестр и хор М., принимавшие активное участие в муз. жизни СПб 1-й четв. 18 в., отличались высоким уровнем профессионализма, вызывавшим восхищение современников, хорошо знакомых с западно-европейской муз. культурой. А образ жизни, быт М. способствовали внедрению в жизнь новой рус. столицы европейских форм музицирования.

Арх.: РГАДА, ф. 11, д. 53, л. 31 об. — 32; ф. 198, д. 260, л. 52 об., 53 об.; д. 353, л. 14;

д. 1182, л. 25, 128, 158; ф. 248, оп. 4, кн. 782, л. 312 об.

Лит.: РА. 1872. № 9; 1875. № 9; <Ю л ь>. Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом. М., 1899; Б е р х о л ь ц 2, 3; Шукинский сб. М., 1905; Дело о пожитках государыни царевны Наталии Алексеевны. М., 1914; <Б р у и н>. Путешествие через Московию Корнилия де Бруина. М., 1973; С а в е р к и н а И.В., С е м е н о в Ю.Н. Оркестр и хор А.Д. Меншикова: К истории русской музыкальной культуры // ПКНО. 1989. Л., 1990. С. 160 — 66.

И.В. Саверкина, Ю.Н. Семенов

МЕРКЮРИ (в замужестве **ПРАТИ**) (Mercuri-Prati, Mесourt), М е р к у р, М е к ю р и (? — ?), итал. танцовщица. Была ангажирована в СПб в 1758 и зачислена на придв. службу 5 нояб. с жалованьем 2000 р. в год, квартирой и дровами. Служила по 3-годовалым контрактам. Вышла замуж за певца А. *Прати*. Поскольку одноврем. с ней в балетной труппе работала Джованна *Мекур* (Mесour), урожд. Кампи, жена танцовщика Джованно, не всегда можно с полной уверенностью утверждать, к кому из них относятся обнаруженные упоминания в программах. Известно, что М.-П. была ярко выраженной комедийной танцовщицей. В *балете* Ф. *Гильфердинга* "Возвращение Аполлона на Парнас" ("Le Retour d'Apollon au Parnasse", 1763), музыка *Й. Штарцера*, она исполнила роль Талии, музы комедии. 1 марта 1777 во "Всепоподданнейшем докладе" И.П. *Елагин* писал, что срок контракта мужа танцовщицы заканчивается "с окончанием будущего мая месяца сего года. Танцевать она, по собственному ея признанию, более уже не в состоянии..." (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 78, л. 25). Однако Елагин заинтересован "в рассуждении таланта ея мужа удержать его еще в службе, предлагая ему прибавки в четыре ста рублей, что бы учинило с ныне получаемым неслыханное тенористами жалованье 2200 рублей. Да квартиру жены его, в которой они ныне живут" (Там же). Одна-

ко певец потребовал прибавки в 700 р., двух квартир и жене пенсионера, что в общей сумме составило бы более 3000 р. в год. Предоставляя решение вопроса на суд *Екатерины II*, Елагин просил все же определить танцовщице пенсию в 50 р. С этой пенсией она ушла в отставку в 1777, причем получала ее еще в 1791.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 78, л. 25 — 26.
Лит.: АДИТ 2, 100; 3, 85; МА 1, 314.

Г.Н. Добровольская

МЕССЬЕРИ (Messieri) Габриель (? — ?), итал. певец, бас-буфф. Выступал в Мюнхене, Венеции, Дрездене, Гамбурге, Парме и Модене. Прибыл в СПб в 1759 по приглашению Дж. Б. Локателли, стремившегося в это время пополнить свою "кампанию" новыми исполнительскими силами. 10 сент. 1758 М. дебютировал на петерб. сцене, исполнив гл. партию в опере Б. Галуппи "*Il Conte Caramella*" ("Граф Карамелла"). В начале 1760-х гг. артист участвовал в муз. жизни Ораниенбаума и, очевидно, снискал расположение престолонаследника, т. к. уже через день после кончины *Елизаветы Петровны* он был зачислен в штат *Итальянской придворной оперной труппы* с окладом 1500 р. на место уволенного П.-К. Компаси (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 7 и об.). Вероятно, певец покинул Россию сразу же после дворцового переворота, подобно мн. артистам, к-рым покровительствовал свергнутый Император. Впоследствии выступал в Штутгарте, Мюнхене, позднее обосновался в Вене, где и ум. в конце века.

Роли: Октавио — "*La Maestra*" ("Учительница") Дж. Кокки, 1759; Полифем — "*La Galatea*" ("Галатей") Ф. Цонница, 1760; Ирган — "*Seleuco*" ("Селевк") Ф. Арайи, 1761; Юпитер — "*La Pace degli eroi*" ("Мир героев") В. Манфредини, 1762.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97.
Лит.: АДИТ 2; Ш т е л и н; МА 2.

Е. С. Ходорковская

МЁКЕР (Moesker) Иоганн Христиан Дитрих (1748, Шверин — 15 марта 1793, СПб, погребен, скорее всего, в нем. части Смоленского кладбища), нем. органист, теоретик, композитор и педагог. До 1778 служил в Шверине; когда перебрался в СПб, точно неизвестно. Здесь он работал органистом в Анненкирхе за 300 р. в год. В 1790 — 1791 и 1792 — 93 преподавал клавирную игру в *Смольном институте*. М. завещал свои "произведения музыкальные, теоретические и практические" И. В. Гесслеру (СПб. вед., 1793, 24 мая). Последний опубликовал у И. Д. Герстенберга неск. вариаций М. на темы рус. нар. песен и танец "*Cosaque*" (1796 — 97). Из этих нот сохранились вариации на "*Chanson russe* «Как у нашева двора». Oeuvre 5" (1797, РНБ).

Лит.: Черепнин Н. П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. 1764 — 1914. Пг., 1915. Т. 3. С. 439; МА 2, 669; В о л ь м а н; Кат. ГПБ.

А. Л. Порфирьева

МИЛЛИКО (Millico) Джузеппе (1730 или 1739, Неаполь — 1802, там же), итал. певец (кастрат, сопрано) и композитор. Прибыл в СПб в 1759 — как сказано в указе о зачислении его на службу, "из Германии" — и был принят в *Итальянскую придворную оперную труппу* 16 июля (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 203 и об.). Пел в *операх-серия* Г. Ф. Раупаха и В. Манфредини. Очевидно, к моменту появления в России М. еще не был европейской знаменитостью, если принять во внимание его скромный в сравнении с др. кастратами оклад — 1500 р. в 1762. В 1764 он был приглашен к престолонаследнику Павлу Петровичу, к-рому давал уроки игры на клавесине. Оставил СПб в начале 1765.

Впоследствии М. с успехом выступал на мн. сценах Европы. Долгие годы он был связан дружбой с К. В. Глюком, высоко ценившим его талант. Принимал участие в исполнении ряда соч. композитора — сперва

в 1769 в Парме ("Праздник Аполлона"; в *либретто* спектакля рядом с фамилией певца значится его сценическое имя — "detto il Moscovito", "по прозвищу Московит"), затем в Вене. Обучал вокалу племянницу Глюка, к-рую в 1772 слушал посетивший композитора Ч.Бёрни. Отзыв англ. историографа дает косвенное представление о певческой манере М.: "Молодая леди так хорошо уловила его <М.> вкус и выразительность... что они... казались естественно проистекающими из ее собственных чувств; а этот стиль пения, быть может, еще более неотразимо приятен и обаятелен у женщины, чем у самого синьора Миллико" (Бёрни 1772, 117).

Комп. наследие М. не опубликовано. Рукописи его соч. хранятся во мн. европейских б-ках, в т. ч. в КИ РИИИ [2 *канцонетты* для голоса с фп. и партитура оперы "Pieta d'amore" ("Милосердие любви"); сведения о ее постановке в СПб нет].

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, д. 60, 60 б; д. 689; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 203 и об.

Лит.: МА 2; Бёрни 1772.

Е.С. Ходорковская

МИНИХ Бурхард Кристов фон (1683, ? — 1767, ?), нем. граф, видный гос. деятель, генерал-фельдмаршал. В России с 1721. 16 янв. 1732 руководил церемонией торжественного въезда в столицу *Анны Иоанновны*, сочинил подробную диспозицию встречи, в к-рой музыке отводилась важная роль (военные оркестры, барабанщики, трубачи и литаврщики на триумфальных воротах, колокола и куранты). М. был в числе учредителей *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*, ему в большой мере принадлежит программа воспитания будущих офицеров, включавшая обязательные занятия музыкой и танцами. М. подарил петерб. лютеранской церкви Св. Петра и Павла большой орган, установленный 29 нояб. 1737.

Лит.: Миних Б.К. Церемония и диспозиция торжественного въезда императрицы Анны Иоанновны в С.-Петербург // РА. 1867. № 2. Стб. 333 — 40; Он же. Записки фельдмаршала графа Миниха. СПб., 1874; Столянский Я.

М.В. Вознесенский

МИРА (Mira) Пьетро, в рус. док-тах часто — Петрилло или Адам Педрилло [ок. 1700, Монте-Скальозо, близ Неаполя — после 1782, Венеция (?), один из наиб. значительных итал. скрипачей своего времени, известный также в качестве комического баса, сочинителя, постановщика и исполнителя *интермедий*. Придв. шут *Анны Иоанновны*. М. был легендарной фигурой, и мн. свидетельства о нем современников требуют критического к себе отношения. О происх. М. и годах его учебы ничего не известно. Ок. 1725 он поступил в качестве скрипача в Палатинскую капеллу в Лукке. Дата появления М. в СПб в точности не установлена. Р.-А. Моозер называет 1733, с к-рым совпадает первое появление имени М. в списках придв. муз-тов. Однако в ВП 10 июля 1732 приказано зачислить в службу "приезжих из италии италианских музыкантов Петра Мира да Ягана Парацизи... також заплатить им с первого октября (1731. — А.П.) по первое число нынешнего года..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 16, л. 7; в др. док-те оба определены ко двору "генваря с 1 числа"). Отсюда можно заключить, что М. приехал в СПб почти одновременно (или вместе) с группой европейских певцов и муз-тов, нанятых в Германии И.П.Хюбнером. В списках придв. муз-тов имя скрипача встречается с 1733 по 1740 вкл. (уволен ВП 17 дек. 1740) с окладом 700 р., сверх к-рого он временами получал разл. крупные пожалования, напр., в 1737 "на постройку двора" 500 р. (РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, л. 40 — 46 об.). Из "щета" Дж.Аволио, опубли. Л.М.Стариковой, видно, что М. участвовал в придв. представлениях итал. комедиантов.

ДЖ. МИЛЛИКО. ОПЕРА "МИЛОСЕРДИЕ ЛЮБВИ"

Титульный лист. 1782



La

Pietu D'amore

Del Signor

Giuseppe Millico

1782.

Parte Prima

П. МИРА
Лубок 18 в.



Так, в мае 1734 он выступает как сочинитель и постановщик, а также актер в "интермедии басеты", в том же месяце играет в "комедии о рождении Арлекиновом" (Старикова, 82). Официальное звание придв. шута М. получил ок. 1736 вместе с прозвищем Адамка Педрилло (предположительно фамилия отца М. — Petrillo). Как шут М. прославился дерзкими и забавными выходками, его внешность повлияла на формирование лубочного образа Петрухи Фарноса, прототипа кукольного Петрушки. Особенно известен его лубочный портрет, опубл. Д.Ровинским и Н.Ф.Финдейзенем. Др. изображение повествует о шутовской "свадьбе с козой", затеянной М. ок. 1735, оно напечатано тогда же в направленном против М. нем. памфлете Ж.К.Трёмера (гравюра воспроизведена в кн.: В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Театр при Анне), озаглавленном: "Новогоднее поздравление господину Петрилло, претенденту на самоедское королевство, оленьему губернатору, тотчасному коменданту Хохландии... первому придворному царскому дураку... 1 января 1736".

М. пользовался доверием Императрицы и Э.И.Бирона. В 1734 он вместе с Д. Дрейером, братом придв. кастрата, гобоистом, был послан в Италию для того, чтобы собрать оперно-балетную труппу, способную осуществлять постановки сериа. В результате М. привез в СПб великолепную "Италиянскую кампанию", насчитывавшую более 30 артистов: комедиантов, певцов, инструменталистов, танцовщиков. Среди них мы находим Дж. и К. Пьянтанида, К.Джорджи, А.Ринальди и первого придв. капельмейстера оперы Ф.Арайю. Инициатива М. позволила ему заключить контракты с артистами, придавшими подлинный блеск муз.-театральной жизни СПб, с этого момента начинающего претендовать на звание одной из первых муз. столиц Европы.

М. покинул Россию после того, как Анна Леопольдовна велела удалить от двора многочисл. шутов. Дальнейшие сведения о нем весьма скудны. В 1743 пребывание М. в Венеции фиксируют "Мемуары" Дж.Казановы, 13 апр. 1747 он выступал в Дрездене в интермедии "Don Tabarrano e Scintilla" ("Дон Табаррано и Шинтилла") с музыкой И.А.Хассе (вместе с вернувшимися из СПб буффонами Р.Рувинетти-Бон и Д.Крикки). В 1775 М. снова в Венеции. Посл. упом. о нем находим в письме Ф. Лаферьера к С.Р.Воронцову, написанном во время путешествия в кн. Павла Петровича по Европе в 1781 — 82.

Остроты и шутовские выходки, приписываемые М., опубл. в изд.: "Умные, острые, забавные и смешные анекдоты Адамки Педрилло...". М., 1836; Семевский М.И. "Анекдоты Балакирева, Лакосты, Педрилло и Кульковского". СПб., 1871. В начале 20 в. в собр. известного петерб. коллекционера И.И.Петрова находилась нотная рукопись, озаглавленная: "Забавные штуки для скрипки сочинения известного шута Педрилло"; она содержала пьесы в вариационной форме с использованием чрезвычайно виртуозных приемов скр. письма, дающих представление об исполнительском мастерстве М.

Арх.: РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 40 — 46 об.; ф. 1239, оп. 3, ч. 105, д. 51843, л. 108; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 16, л. 7; д. 21, л. 6 об.; д. 23, л. 6 об.; д. 42, л. 4; д. 48, л. 4; д. 50, л. 3 об.; д. 53, л. 3 об.

Лит.: Ровинский Д. Русские народные картинки. СПб., 1900; РБС: Павел (преподобный) — Петр (Илейка); Ейтнер; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Театр при Анне; Финдейзен 2; Штелин; Ямпольский; МА 1; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. В. Русский театр от истоков до середины XVIII в. М., 1957; Старикова Л.М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е гг. XVIII в. и русском любительском театре этого времени // ПКНО. 1988. М., 1989.

Л.М. Бутыр, А.Л. Порфирьева

МИРЕ (Miré) **Й. ТРУППА**, частная нем. антреприза, выступавшая в СПб в конце века. Впервые упом. в связи с именем Рундталера (Rundthaler; нем. актер и певец, в столице появился, по-видимому, в конце 90-х гг., в начале след. десятилетия организовал новую компанию, гастролировавшую в балтийских провинциях; умер в Альтоне в 1809), к-рому в качестве антрепренера ВУ, последовавшим в янв. 1798, был предоставлен в распоряжение *Театр Академии художеств*. Под рук. Рундталера компания выступала в течение года. В февр. 1799 ее возглавил Йозеф Мире; впервые его имя всплывает в петерб. хронике за 1793 в качестве автора пантомимного представления "Путешествие капитана Кука в неизвестные острова и празднество тамошних Индианцев, или Куково прибытие в остров Овайс". В это время Мире рекомендовался как "императорский австрийский капитан и фехмейстер от кавалерии" (СПб. вед., 25 нояб.). Деятельность антрепризы "фехмейстера от кавалерии" была представлена в брошюре, изданной в 1800 в типографии Б.Т. *Брейтконфа*, — "Verzeichniss der hier in St. Petersburg auf dem mit allerhochster Erlaubniss eröffneten deutschen Theater vom 20. Februar 1799 bis inclusive den 11. December gegebenen Vorstellung" ("Указатель пьес, сыгранных на открытом по Высочайшему Соизволению в Петербурге Немецком театре с 20 февраля 1799 по 11 декабря включительно"). Как явствует из этого источника, персонал труппы был довольно многочислен — 16 актеров и 8 актрис. Основу преим. драм. репертуара составляли соч. Ф.В. Иффланда, А. Коцебу, И. Ф. Юнгера и др. нем. драматургов. Однако 3 оп., сыгранных за это время, дают основание упом. антрепризу в хронике муз. жизни столицы. Так, 2 мая, в бенефис Рундталера, была исполнена хорошо знакомая публике еще со времен *Труппы К. Кнуннера "Lottchen am Hofe"* ("Лотхен при дворе") И. А. Хиллера. 6 нояб. по случаю годовщины восшествия

на престол *Павла I* был представлен "аллегорический пролог" "Der Tempel der Unsterblichkeit" ("Храм бессмертия", текст Рейнбека, музыка хоров А. *Эберля*). Наконец, 14 нояб. петербуржцы слышали *зингшпиль* "Der Kapellmeister" ("Капельмейстер"), музыка А. Лаубе или И.Б. Лассера. Неясно, с чем были связаны столь скромные муз. результаты; известно, что в компании еще в 1799 числились вполне квалифицированные певцы: сопрано К.Борк (Borck), бас Линденштейн (Lindenstein), в 1800 к ним присоединился упом. С.П. Жихаревым в его известных мемуарах "серьезный бас" К.Гюбш (Hübsch). Благодаря архивным разысканиям Н.Губкиной удалось определить среди актеров еще неск. певцов: Э.Виланд (Wieland), И.К. *Каффка* (Kaffka; первые роли в зингшпильях) и его жена Т.Каффка, Ж. *Дробиш* (Drobisch), В. Антон (Anton) и Ф.В.Милиус (Milius) (все они вступили в труппу в 1800). Руководителем *оркестра*, включавшего 22 муз-та, состоял, по правдоподобию предположению Р.-А.Моозера, нем. музыкант чеш. происх. А.Калливода.

Вплоть до авг. 1800 труппа продолжала выступления в нанятом антрепренером по контракту доме Кушелева. 27 авг. по повелению Павла она перешла в ведение *Театральной дирекции*.

Лит.: Verzeichniss... СПб., 1800; АДИТ 2, 3; Севелодский - Гернгросс В. Иностранные антрепризы Екатерининского времени // Русский библиофил. 1915. № 6; МА 3; Жихарев С.П. Записки современника: В 2 т. Л., 1989; Губкина Н. Немецкий музыкальный театр в С.-Петербурге в первой трети XIX в. (Рукопись).

Е.С. Ходорковская

МИТРОФАНОВ С.М. (? — ?), поэт и муз-т. Биографические данные о нем скудны, однако все же свидетельствуют о его разнообразной деятельности в СПб 1780 — 1790-х гг. "Известный певец" (определение Г.Р.Державина), М. пользовался репута-

цией знатока и даровитого исполнителя рус. нар. песен. "Нет ничего приятнее для сердца моего, как когда на досуге хвачу с раскатцем и балалаечкой песенку про матушку-любовь", — признавался он (К е л д ы ш, 90). М. руководил хором, исполнявшим нар. репертуар. Предполагалось участие этого хора в роскошном празднике во дворце Г. А. Потемкина в 1791 (*музыка на воде*; из-за плохой погоды выступление не состоялось). Общаясь с Н. А. Львовым и его кружком, М. был для них важной опорой в начинаниях, связанных с нар. песней. Песни, записанные с его голоса, вошли в оперу Львова "Ямщики на подставе" (в частности, "Высоко сокол летал", к-рую отмечал и Державин: "Пиндар воспевал орла, Митрофанов — сокола"; см.: Там же), в "Собрание народных русских песен с их голосами" (СПб., 1790; см. Львова Н. А. и Прача И. сборник). Возможно, "Ямщики..." создавались в расчете на исполнение хором М., ему адресовано и стихотворное посвящение оперы.

М. был одним из первых крупных рус. поэтов, сочинявших песни в нар. духе. Он выпустил сб. "Песни русския известного охотника М^{xxxx}, изданныя им же в удовольствии любителей оных..." (СПб., 1799; "охотник" — т. е. любитель). Нек-рые из них сохраняли популярность даже в 20 в., вошли в песенники как нар. песни. На мелодию песни "На фартучке петушки" сочинил вариации И. Е. Хандошкин. Песня "Ты почувствуй, дарагая" вошла в нотный сб. И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара (СПб., 1797, ч. 1; см. Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сборник).

Лит.: Песни русских поэтов (XVIII — 1-я пол. XIX в.). Л., 1936 (Б-ка поэта); К е л д ы ш Ю. К истории оперы "Ямщики на подставе" // Сов. музыка. 1973. № 10; ПРМИ 6.

А. Н. Крюков

МИХАЙЛОВА Варвара Михайловна (1741, ? — ок. 1790, СПб), танцовщица.

Окончила петерб. Танцевальную школу в 1760, училась у А. С. Сергеевой и А. Топоркова. Выступать на сцене начала еще будучи ученицей, с 1758, преим. в антрепризе Дж. Б. Локателли и в Ораниенбаумском театре в кн. Петра Федоровича. Участвовала в 2 балетах Ф. Кальцеваро: "Китайская императорская свадьба" (1760) и "Прометей и Пандора" ("Prometée et Pandore", 1761, Амур). В 1760 принята фигуранткой в придв. балетную труппу с жалованьем 150 р. в год.

Роли: Купидон в "Отмщающем боге любви" ("L'Amour vengé", 1762) Ф. Гильфердинга при опере "L'Olimpiade" ("Олимпиада") В. Манфредини; Венера в "Енее и Лавинии" (1773) А. Б. Питро, музыка Г. Ф. Рауфаха; Суеверие в "Побежденном предрассуждении" (1768) Г. Анджолини, музыка его же; Юная волшебница и одна из 2 наяд в "Армиде и Ренольде" (1769) Анджолини, музыка Рауфаха; Галатея в "Пигмалионе" (1776); участвовала в балетах при операх "Ifigenia in Tauride" ("Ифигения в Тавриде", 1768) Б. Галунни, "Armida" ("Армида", 1776) А. Сальери, "Lucinda ed Armidoro" ("Лючинда и Армидор", 1777) Дж. Паузиелло, во всех 3 операх балеты Анджолини, "Antigone" ("Антигона", 1772), балеты Питро, "Amore e Psiche" ("Амур и Психея", 1773), "Lucio Vero" ("Люций Вер", 1774), в обеих балеты П. Гранже, музыка всех 3 Т. Траэтты. М. — самая выдающаяся из рус. танцовщиц 2-й пол. 18 в. С юности ее выбирали на роли не пастушек и простолудинок, а богинь и волшебниц, на роль Купидона. Можно предположить, что она была мальчишескистройной и подвижной, пластически и мимически выразительной танцовщицей с благородными манерами и достоинством. Поскольку каждый иностранный балетмейстер привозил с собой танцовщиц и танцовщиков, иногда уже достаточно известных, продвинуться было непросто. Тем не менее М. сначала попала в число 1-х фигуранток, а в 1777 была названа 1-й танцовщицей наряду с С. Обри.

В 1779 И. П. Елагин писал своему преемнику В. И. Бибикову: "Аттестат, утверждающий несчастье танцовщицы Варвары Михайловой, и ея долговременная, прилежная и усердная служба, також и своим собственным иждивением приобретенный талант, обязуют меня препоручить ее в милостивое Ваше покровительство, дабы при отставке не осталась она без пропитания, получав во все время службы, до последних самых дней, малое жалованье, которое к учению своему и употребляла. Подобные ей, имевшие при исправлении должности несчастья, отставлялись прежде с половинным противу жалованья их пенсионом" (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 3). В 1782 оклад М. с 400 р. был увеличен до 1200, а в 1783 она была уволена с пенсией в четверть оклада. 12 июля 1783 выплата пенсии была прекращена, хотя в списках М. числилась и в 1786, а с 1791 отсутствовала.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 7, 37, 167; оп. 17, д. 53, л. 38 об.; д. 79, л. 3 и об., 43 об.

Лит.: АДТ 2, 104, 124, 165, 259 — 69, 323; Штелин, 164, 169; Борисоглебский, 32.

Г. Н. Добровольская

МИХАЙЛОВЫ. Авдотья Михайловна М. (1746, ? — 30 авг. 1807, СПб), актриса и певица *Русской придворной труппы*. Вступила в нее 1 июля 1762, оклад в 1783 — 600 р., в 1791 — 1200 р. 21 янв. 1799 уволена на пенсию. Обладательница "чудесного сопрано" обширного диапазона. Суфлер казенной сцены рассказывал С. П. Жихареву, что она "едва-едва знала грамоте, а писать и вовсе не умела", роли ей начитывали. Была на гл. ролях в рус. операх, в посл. период играла преим. старых кокеток и служанок. Славилась исполнением рус. песен. Из ее оперных ролей известна Фетинья в опере М. М. Соколовского "Мельник — колдун, обманщик и сват".

Екатерина Васильевна М. (Васильева) (? — ?), дочь (племянница ?) Авдотьи Михайловны М. Принята в имп. труппу "по дебюту" 30 мая 1796 на роли служанок и "другие резвые роли" в комедиях и операх. Играла в опере "Клорида и Милон" Е. И. Фомина (пастушка Клорида) и "Оберон" П. Враницкого. Участвовала в оперных спектаклях *Французской придворной оперной труппы*: "Blaise et Babet, ou La Suite de «Trois fermiers»" ("Блез и Бабетта, или Продолжение «Трех фермеров»") А. Н. Дездеда, "Zémire et Azor" ("Земира и Азор") А.-Э.-М. Гремпу, "Renaud d'Ast" ("Рено д'Аст") Н. М. Далейрака.

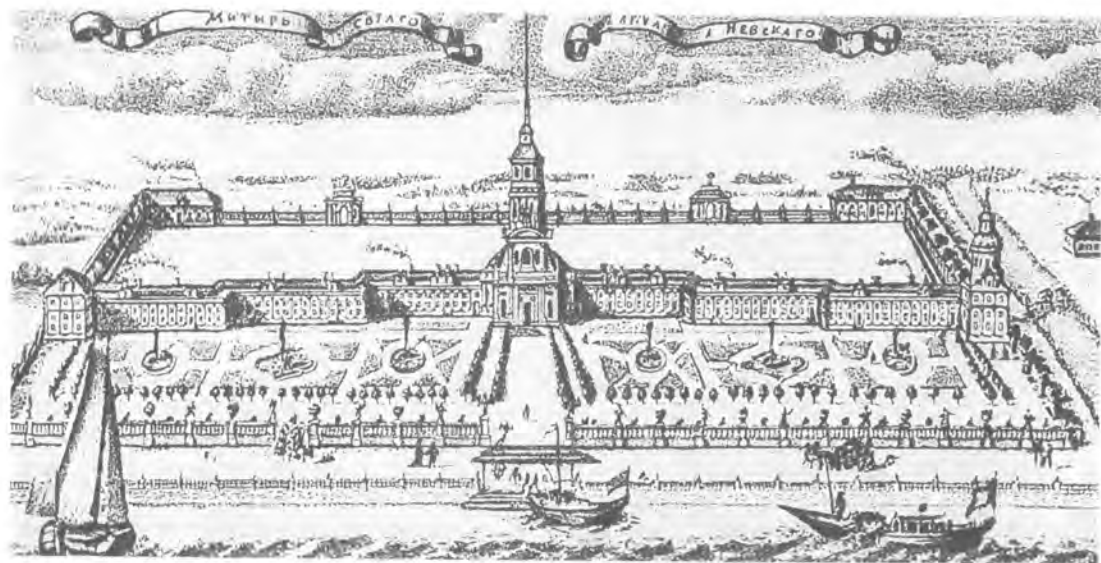
Лит.: Шаховской А. А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 11; Арапов; Азбучный указатель имен русских деятелей // СИРИО 62; АДТ 2, 34; Севолодский - Гернгросс. Указатель, 29; Финдейзен; Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955. С. 43; ИРМ 3, 284 — 85; Жихарев С. П. Записки современника. Л., 1989. Т. 1. С. 58.

И. Ф. Петровская

МОНАНИ (Monanni) Анджело, по прозвищу Манцолетто (detto Manzoletto) (ок. 1740, ? — после 1796, ?), итал. певец, кастрат (контральто). Своим артистическим именем обязан кастрату Манцуоли, к-рый, по-видимому, был его учителем и опекал М. в начале карьеры, продолжавшейся с сер. 50-х гг. до сер. 90-х. М. считался одним из лучших исполнителей партий *secondo uoto* (второго кастрата) в *операх-серия* своего времени, хотя, очевидно, ему все же недоставало таланта, чтобы добиться наилучших результатов. В СПб певец находился в 1770 — 74. В составе *Итальянской придворной оперной труппы* участвовал в представлениях опер Т. Траэтты. После отъезда из России М. выступал в Париже, Лондоне и Неаполе, где в 1789 пел в кантате П. А. Скокова, исполненной по

МОНАСТЫРЬ СВ. АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО

Гравюра 1-й трети 18 в.



случаю успешного завершения Очаковской кампании.

Роли: Александр — "Antigono" ("Антигон"), 1770; Гемон — "Antigona" ("Антигона"), 1772; Амур — "Amore e Psiche" ("Амур и Психея"), 1773, все 3 Т. Тразтты.

Лит.: МА 2; Орега Grove.

Е.С. Ходорковская

МОНАСТЫРСКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА. Монастырская, иноческая культура — особая сфера церковной жизнедеятельности, где стремление к духовному росту и совершенствованию всегда связывалось с постижением древней традиции, с восприятием новыми поколениями иноков церковного канона в его неизменности и полноте.

Монастырское клиросное пение благодаря особой тщательности и строгости исполнения церковного устава в монастырях сохраняло местные напевы в каждодневной служебной практике.

Традиционная монастырская певческая культура отличалась приверженностью к собственным, испокон веков существовавшим на клиросах формам пения и собственным распевам.

Во вновь открытых монастырях СПб эта традиционность ломается, уступая место новому типу монастырской культуры, открытой влияниям как светской культуры (в связи с приближенностью к царскому двору), так и множества разнородных певческих традиций, исходящих из географически удаленных монастырей (благодаря особому принципу формирования петерб. монастырской братии).

С древних времен на территории петерб. епархии было неск. связанных между собой монастырей.

Вновь открытые в СПб монастыри (наиб. значительные среди них *Александровский монастырь и Троице-Сергиева пустынь*) заняли достаточно обособленное

место, ни в коей мере не связывая свою деятельность с продолжением установившихся традиций, а ориентируясь на Запад и Южную Русь.

Лит.: Финдейзен 1; Чудинова.

И.А. Чудинова

МОНГОТЬЕ (Montgautier) (? — ?), фр. актриса и певица, жена Луи Монготье. Подробности ее петерб. карьеры выясняются из "Дела о пенсионе актеров французской труппы Монготье и его жены" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56424). Актриса поступила на службу 1 мая 1787, тремя с пол. годами ранее Луи М. (Там же, л. 4). Этот факт наводит на мысль, что актеры поженились уже в России, тем более что, рекомендуя директору имп. театров Н. Б. Юсупову Луи М., П. О. Бомарше ни слова не упоминает о его матримониальных обстоятельствах. Если данное предположение верно, то из него следует, что актриса должна была появиться на петерб. сцене под своей девичьей фамилией. К сожалению, сведения о театральном персонале страдают многочисл. пробелами, не позволяя идентифицировать ни одну из фр. актрис, подвизавшихся в конце 80-х гг. при дворе, с будущей "мадам Монготье". М. была суждена долгая жизнь на российских театральных подмостках. Прослужив до 1797 (оклад в 1787 — 1000 р., в 1793 — 1500 р.), она была оставлена после роспуска компании при *Дирекции* на весьма выгодных условиях, предусматривавших выплату отпускного жалованья из Кабинета, гарантии зачисления в новую труппу и согласие Юсупова на ее участие в качестве 2-й певицы в итал. операх. Посл. обстоятельство выразительно характеризует творческий облик М. Едва ли не единственная из фр. актеров этого времени, работавших в СПб, она обладала настоящими вок. данными, удовлетворявшими требованиям разл. оперных жанров. Имя певицы, контракт с к-рой был заключен в 1798

(оклад 3000 р.) и возобновлен в 1804 (оклад 4000 р.), не исчезало из петерб. театральной хроники вплоть до 1811. Она не только участвовала во фр. операх, но и вышла в 1805 на рус. оперную сцену, исполнив партию Параша в опере А. Н. Титова "Ям, или Почтовая станция". Венцом карьеры М. можно считать ее участие во 2-й пол. 1810-х гг. в знаменитых *концертах* петерб. Филармонического об-ва, в к-рых были исполнены оратории Й. Гайдна. Возможно, эта замечательная актриса и певица, принявшая вместе с мужем российское подданство, окончила свои дни в России.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56395, 56424.
Лит.: АДИТ 3; МА 2.

Е.С. Ходорковская

МОНГОТЬЕ Луи (? — ?), фр. актер и певец, муж актрисы *Монготье*. Своим появлением в России М. обязан протекции самого П.О. Бомарше. Именно к знаменитому комедиографу обратился с просьбой ангажировать какого-л. актера для работы в СПб Н.Б. Юсупов, назначенный в 1790 директором имп. театров. В своем письме от 12 нояб. 1791 Бомарше рекомендовал М., назвав его "молодым актером с большими возможностями". При этом драматург подчеркивал, что он не без труда нашел актера в переживаемое Францией время, "когда суровые слова «революция» и «восстание» превратили всю нашу молодежь в солдат, гордо несущих трехцветные эмблемы революции" (цит. по: Россия — Франция: Век Просвещения, 277). 1 дек. 1791 М. был принят на придв. службу во *Французскую придворную оперную труппу* по контракту (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56424, л. 4) с окладом 1200 р., увеличенным в 1793 до 3000 р., и обязательством исполнять роли "жён-премьер", петь в операх и играть все, что поручит *Театральная дирекция* (АДИТ 3, 51). Очевидно, актер зарекомендовал себя прекрасно. Во всяком случае, он и его жена

"при обратной отсылке принадлежавших до французской комедии лиц (в 1797. — *Е.Х.*) ...только одни были здесь оставлены" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56424, л. 5). Возможно, судьбу супругов решило то, что они приняли российское подданство (Там же, л. 4, 6). С возобновлением деятельности Фр. придв. труппы с М. 1 янв. 1798 был заключен еще один контракт (оклад 3500 р.). В том же году артиста назначили на должность режиссера фр. театра. В 1800 по распоряжению Театральной дирекции М. занимался организацией великопостных концертов. Посл. раз его имя фигурирует в числе придв. актеров в 1806.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56395, 56424.
Лит.: АДИТ 3; МА 2; Россия — Франция: Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в 18 столетии. Каталог выставки. Л., 1987.

Е.С. Ходорковская

МОНСИЊИ (Monsigni) Пьер-Александр (кр. 17 окт. 1729, Фокамберг, близ Сент-Омера — 14 янв. 1817, Париж), фр. композитор, происходил из обедневшей дворянской семьи. Учился в иезуитском колледже в Сент-Омере, где помимо классического образования получил навыки игры на скрипке.

В 1749 М. приехал в Париж, надеясь найти достойную службу, чтобы поправить свое финансовое положение. Через нек-рое время он был представлен герц. Орлеанскому, большому любителю фр. оперы. М. решил попробовать свои силы в этом жанре, однако, чувствуя недостаток муз. образования, обратился за помощью к контрабасисту "Опера" П. Джанотти, впоследствии автору "учебника" "*Le guide du compositeur*" (1759), основанного на теоретических воззрениях Ж.-Ф. Рамо.

Под рук. Джанотти М. написал и поставил свою первую оперу "*Les Aveux indiscrets*" ("Нескромные признания", 1759, Ярмарочный театр в Сен-Жермене). Бла-

годаря ее успеху композитор познакомился с М.-Ж. Седеном, ставшим его постоянным сотрудником.

Жизнь М. была полна превратностей. Наиб. активный период его творчества приходится на 60 — 70-е гг. В 1768 М. был принят на службу к герц. Орлеанскому в качестве maître d'hôtel, позднее назначен смотрителем каналов в Орлеане. Революция поставила М. на грань нищеты. Лишь в 1800 он получил место инспектора муз. образования. Оперы М. в 1790 — 1800-е гг. не ставились. Они вернулись на сцену после 1810.

М. — один из создателей "серьезной комической оперы", воплощающей идеалы сентиментализма. Его "opéra comique larmoyant" (т. е. "слезная", "трогательная") "*Le Déserteur*" ("Дезертир", 1769, Париж) стала первым фр. образцом этого жанра, впоследствии развивавшегося Н. М. Далейраком и А.-Э.-М. Гретри.

Оперные соч. М. отличаются глубоким пониманием законов и условностей сцены. Если техника композитора подчас оставляла желать лучшего, то драм. инстинкт, на к-рый он полагался в большей степени, чем на общепринятые нормы, направлял его к поискам нестандартных решений в организации оперных актов, красочной выразительной инструментовки и т. д. Успех операм М. обеспечил его выдающийся мелодический дар. Гретри считал его величайшим мелодистом среди фр. муз-тов.

В СПб первая опера М. была показана 28 нояб. 1764 *Французской придворной оперной труппой*. Это была одна из ранних комедий М. "*On ne s'avise jamais de tout*" ("Всего не предусмотреть", 1761, Париж). Затем после длительного перерыва 23 янв. 1776 кадеты *Сухонутного шляхетного корпуса* исполнили идиллическую одноактную оперу "*Le Roi et le fermier*" ("Король и фермер", 1762, Париж. См. отчет о спектакле в "СПб. вед.", 1776, 26 янв.). 4 дек. 1782 смолянки сыграли феерию "*La Belle Arsène*"

("Прекрасная Арсена", 1773, Фонтенбло). Эта же опера впоследствии вошла в репертуар *Русской придворной труппы* (1785; АДИТ 3, 167), а во 2-й пол. 90-х гг. с успехом шел балет Ш. Ле Пика на тот же сюжет. 12 янв. 1785 в исполнении фр. артистов на спб. сцене наконец появился "*Le Déserteur*", в 1789 он давался по-русски, в 1787 — 96 балетная труппа довольно часто показывала спектакль "Дезертир, или Женщина-героиня", в основу к-рого скорее всего была положена музыка из оперы М.

М. был не столь популярен в российской столице, как Гретри или Далейрак, однако в годы, когда его оперы не шли во Франции, Фр. придв. труппа Павла I, очевидно, возобновила постановку "*Le Déserteur*". В № 44 — 48 "*Recueil d'airs et duos opéras français donnés au théâtre de St.-Petersbourg*" И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара помещены 3 арии и романс из этой оперы, исполнявшиеся м-м Монготье, Буржуа и м-м Шевалье.

Лит.: СПб. вед. 1776. 9 янв.; Порошин; АДИТ 3; Лоранси Л. де ля. Французская комическая опера XVIII в. М., 1937; MR; МА 2; МЭ; Ггове; Брянцева В. Н. Французская комическая опера XVIII в. М., 1985.

А. Л. Порфирьева

МОРЕЛЛИ (Morelli) Франческо (? — ?), итал. танцовщик, сценарист, балетмейстер, композитор, педагог. Первые сведения о его деятельности относятся к Венеции (1758). С 1768 служил при *Итальянской придворной оперной труппе*, сочинил (и поставил?) балеты к опере Б. Галуппи "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде", 1768, СПб) и сценарий балета Г. Анджолини "Семира" (нояб. 1772). В 1769 имя М. встречается в док-тах *Академии художеств*, где он нек-рое время служил танцмейстером (РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 342), с 1774 он работал при Моск. ун-те, затем (1779 — 1781) в Варшаве. В дальнейшем вместе с братом Козимо М. преподавал в Моск.

П.-А. МОНСИНЫ
Художник Ш. Тевнен. 1802





LA BELLE ARSÈNE,
COMÉDIE FÉERIE.



ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

ALCINDOR.

ARIETTE.

An! quel tourment
Pour un Amant tendre & fidelle
D'aimer une Beauté cruelle,
Et sans l'espoir d'être heureux en l'aimant!
J'ai vu de près la mort, & d'une âme intrépide
J'aurois bravé les enfers & les cieux;
Mais j'aime, j'aime & devant deux beaux yeux
Je suis tremblant, je suis timide.
Ce sont mes Rois, ce sont mes Dieux;
Et de mon sort leur puissance décide.
Mais quel tourment, &c.

Воспитательном доме и служил хореографом Петровского театра, для к-рого сочинил множество балетов и пантомим (напечатан сценарий его балета "Адонис и Венера". — М., 1784). С 1796 М. был заменен П. Пинюччи, его дальнейшая судьба неизвестна.

Арх.: РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 342.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс; Чаянова О. Театр Маддокса в Москве. М., 1927; Штелин; МА 2, 171; Красовская; СКРК, № 4347.

Ст. Гардзонио

МОРЕТТИ (Moretti) Фердинандо (? , Милан — 1807, СПб), итал. либреттист, у себя на родине был известен как автор многочисл. оперных текстов. М. приехал в СПб в 1784; вероятно, благодаря протекции Дж. Сартти, с к-рым он написал неск. опер для миланского театра "Ла Скала", поэт был приглашен на придв. службу. Став придв. поэтом, М. написал немало оперных либретто, кантат и торжественных стихов для разл. композиторов, работавших при спб. дворе. Среди них серия "*Idalida*" ("Идалида", музыка Сартти, СПб, 1785, 1-я постановка — 1783, Милан, позднее на это же либр. написана опера Д. Чимарозы "*La Vergine del Sole*" — "Дева солнца", 1788, СПб), "*Castore e Polluce*" ("Кастор и Поллукс", музыка Сартти, 1785, СПб), "*Cleopatra*" ("Клеопатра", музыка Чимарозы, 1789), "*Andromeda*" ("Андромеда", музыка Сартти, 1798, СПб), "*Enea nel Lazio*" ("Эней в Лацио", музыка Сартти, 1799, СПб), "*Alessandro*" ("Александр", музыка Ф.Г. Химмеля, 1799, СПб), а также множество кантат: "*La Scelta d'Amore*" ("Выбор любви", музыка Сартти, 1786, СПб), "*La Felicità inaspettata*" и "*Atene edificata*" ("Нежданное счастье" и "Воздвижение Афин", музыка Чимарозы, 1788, СПб), "*La Deità benefica*" ("Благодетельное божество", музыка В. Мартин-и-Солеера, 1790), "*Sacro, o germana amata, un si bel giorno all'armonica sarà*" ("Будь свят, о

возлюбленная, этот прекрасный день", музыка Сартти, 1795), "*Il Tributo*" ("Дань", музыка Мартин-и-Солеера, 1796), "*Il Genio della Russia*" ("Гений России", кантата на коронацию Павла I, музыка Сартти, 1797), "*La Gloria d'Imeneo*" ("Слава Гименею", кантата в честь бракосочетания в. кн. Александры Павловны, музыка Сартти, 1799). М. напечатал все свои стихотворные соч. в СПб в 1794. Данный 4-томник является первым собр. муз. поэзии, изданным в России.

Лит.: МА 2, 499 — 502; СККИЯ, № 1978 — 1989.

Ст. Гардзонио

МОРИДЖИ (Morigi) Пьетро (ок. 1700, ? — ок. 1770, ?), итал. певец, кастрат (сопрано). Обучался пению у знаменитого педагога Ф.А. Пистокки в Болонье. В 30-е гг. пел в Риме и Венеции. В 1735 прибыл в СПб в составе "*Итальянской кампании*" Ф. Арайи и был принят на службу с самым высоким в труппе окладом — 1600 р. М. являлся одним из известнейших сопранистов своего времени. Он обладал исключительно высоким и подвижным голосом. Годы рус. службы певца были временем расцвета его таланта. Помимо своих осн. обязанностей (исполнение оперных партий, выступления при дворе) он также участвовал в вошедших в моду домашних концертах аристократов-"аматёров". Так, по свидетельству Я. Штелина, "молодая княгиня Кантемир... часто соревновалась <с М.> в дуэтах" (83).

30 нояб. 1743 М. был по собственному желанию уволен со службы (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 65, л. 97). Впоследствии с огромным успехом выступал в Турине, Венеции, Милане. В 1765 — 68 пел в Лондоне, где, как предполагает Р.-А. Моозер, и закончил свою карьеру.

Полу: Таксил — "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти") Ф. Арайи, 1736; Секст — "*La Clemenza di*

Tito ("Милосердие Тита") И. А. Хассе, 1742, М.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 65, л. 97.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; Штелин; МА I.

Е. С. Ходорковская

МОРСКОЙ ШЛЯХЕТНЫЙ КАДЕТСКИЙ КОРПУС создан 15 дек. 1752 вместо ранее существовавших морских учебных заведений. В 1771, после пожара, с Вас. о-ва он переведен в Кронштадт, рескриптом Павла I 8 дек. 1796 возвращен в СПб, во вновь выстроенное здание на наб. Невы у 12-й линии Вас. о-ва (архитектор Ф. И. Волков). Все кадеты учились танцам, в числе преподавателей с самого начала — танцмейстеры, по штату, утвержденному 12 июня 1792, их 4, с окладом от 300 до 500 р. (ПСЗ 44, ч. 1, к № 17051). Занятия музыкой начались не сразу. Публ. штата 1752 снабжена прим.: "Хотя же оным штатом назначено быть капельмейстеру для обучения в музыке одному и музыканту одному ж, но оным не быть, ибо оные не всегда в том корпусе потребны, а во время надобности от Адмиралтейства употреблены быть могут" (ПСЗ 44, ч. 1, к № 10062). Но в штате 1764 значится и капельмейстер, и 6 "гобоистов" с 4 "гобоистскими учениками" (Там же, к № 12189). А штатом 1792 предусмотрена прибавка 200 р. к окладу капельмейстера (300 р.) "за обучение кадет".

Лит.: Веселаго Ф. Ф. Очерк истории Морского кадетского корпуса. СПб., 1852. С. 130, 148, 164 и др.

И. Ф. Петровская

МОЦАРТ (Mozart), М о з а р т, М о ц а р д о Вольфганг Амадей [Иоанн Хризостом Вольфганг Теофиль (лат. имя Amadeus), при конфирмации — Зигмунд] (27 янв. 1756, Зальцбург — 5 дек. 1791, Вена), австр. композитор, клавесинист, дирижер, представитель венской классической

школы. В его наследии — произв. для муз. театра (*оперы-серии* и *-буффа*, *зингшпили*, *dramma per musica*, *балет-пантомима* и др.), соч. для *оркестра* и разнообразных орк. ансамблей (симфонии, дивертисменты, *серенады*, *кассации*, *увертюры* и др.), концерты для разл. инструментов с оркестром, духовная музыка (мессы, реквием, *оффертории*, *мотеты*, *литании* и др.), *оратории*, *кантаты*, *сонаты* для клавира, клавира со скрипкой и др. инструментами, *струн. квартеты*, *квинтеты*, множество камерных ансамблей для самых разнообразных составов и мн. др.

Имя М. было широко известно в СПб еще при жизни композитора: его произв. в российскую столицу привозили рус. путешественники, дипломаты, иностранные муз-ты. Начиная со 2-й пол. 80-х гг. 18 в. произв. М. обрели широкую популярность: они были высоко ценимы любителями иск-ва, продавались в нотных магазинах и лавках, о чем свидетельствуют объявл. в газ. "СПб. вед." (1788, 11 июля и 3 нояб.; 1789, 12 янв.; 1790, 20 сент.) и в издававшейся на нем. яз. SPZ.

С СПб связана первая публ. соч. М. в России. "СПб. вед." (1794, 1 авг.) извещали, что продается "Легкое рондо для фортепиано. Оп. 2. 75 к." М., означенное в Росписи И. Д. Герстенберга ("*Карманные книжки для любителей музыки*" на 1795 и 1796). А в "Повестке" к "*Магазину общепользных знаний и изобретений*" (1795, № 1) среди изданных "доселе от нас музыкальных сочиний" названы "Моцарта увертюры из оперы волшебная флейта для клавесина. 75 коп. Увертюры и лучшие Арии, выбранные из оперы волшебная флейта, для Пиано-форте, с Немецким и Русским текстом в бумаж<ном> переп<лете>. 5 руб. Рондо легкое для клав<есина>. 2 тетр<ади>. 75 коп."

С СПб же связана и первая отеч. биографическая статья о М. ("*Карманная книга... на 1795*", 10). Существует предположение, что ее автором был учредитель

издательской фирмы И. Д. Герстенберг. В этой статье — она появилась в цикле аналогичных биографических очерков, посв. И. С. Баху, Ф. Э. Баху, Й. Гайдну и И. Плейелю, — нашло отражение отношение к композитору и представление о нем, сложившееся в просвещенной петерб. среде. М. здесь — "великий муж и искусный художник, которого почитала не одна только Германия, но и все вообще любители музыки". В статье отчетливо явлен характерный для российской и петерб. моцартианы мотив "чуда" — и как метафора уникального дара композитора, и как стремление к осмыслению его творений и их непостижимого совершенства. И в этом центральная мысль петерб. очерка звучит едва ли не как перифраза известных высказываний о М., принадлежащих Гайдну: "Моцарт — величайший из композиторов, которыми обладает мир"; М. — "величайший композитор из всех, кого я знаю лично и по имени; у него есть вкус, а сверх того — величайшие познания в композиции"; "...соревноваться с великим Моцартом всякому трудно! Ибо, сумей я запечатлеть в душе каждого любителя музыки... неподражаемые работы Моцарта со столь глубоким музыкальным разумением и таким большим чувством, с каким понимаю и чувствую их я, то нации соревновались бы, чтобы приобрести такое сокровище" (цит. по: А б е р т II, 1, 45, 59). В эти годы о М. еще не писали, тогда как слова Гайдна о нем (тем более высказанные публично или даже письменно) были хорошо известны. Не исключено, что их знал и автор петерб. очерка (отчетливо продемонстрировавший знание моцартовских слов о Гайдне в своей статье о последнем).

В СПб появился и первый награвированный в России И. Набгольцем в 1795 портрет М. Он был приложен к "Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год" (объявл. о выходе — 18 дек. 1795).

Не обошло СПб и поветрие на публ. под именем М. соч., в действительности ему не

принадлежавших. В 1795 Герстенберг издал Большую сонату с-moll для клавесина или фп., объявленную "оставшимся сочинением Моцарта". "После кончины сего автора, — писал Герстенберг, — сочинения его час от часу реже попадают, а охотники до них умножаются. Соната сия никогда не была напечатана, и мы за удовольствие поставили, что сможем публике рекомендовать такие ноты, как одно из последних и лучших творений Автора" ("Повестка" к "Магазину...", 1795, февр., № 2, 12). Изд. ошибся: Соната эта уже была опубл. в 1794 в Вене, у Артария, а автор ее — А. Эберль. Объявляя в 1798 в газ. "Моск. вед." (1798, 23 янв. Особое прибавление, 137 — 38) о подписке на 3 своих фп. трио, Эберль отметил, что Соната с-moll, изданная с тремя разными назв. "под именем сочинения Мозарта", в действительности написана им, "воспитанником знаменитого Мозарта" (Ш т е й н-пресс. Из записной книжки..., 87; В о л ь м а н, 189). Пребывавший на службе в СПб в 1796 — 1800 Эберль действительно общался с М., а позднее и с его вдовой. Под именем М. были в разное время изданы помимо Сонаты след. соч. Эберля: 12 вариаций для клавира на тему из оперы К. Диттерсдорфа "Der Guttsherr" ("Помещик"; KV, Anh. 287); 12 вариаций для клавира на тему из оперы И. Умлауфа "Das Irrlicht" или "Der Irrwisch" ("Блуждающий огонек" или "Домовой"; KV, Anh. 288); 10 вариаций для клавира на нар. песню "Malbrough s'en-va-t-en guerre" (KV, Anh. 290); Соната для клавира, скрипки и виолончели (KV, Anh. 291).

В СПб сосредоточено наибольшее число находящихся в России рукописей М. Среди них — единственный эпистолярный автограф — письмо М. к жене — и 5 музыкальных: Трио C-dur для скрипки, виолончели и клавира (KV 548); сонаты G-dur (KV 241) и C-dur (KV 263) для органа, 2 скрипок, контрабаса (в Сонате C-dur — и труб; все в ОР РНБ); финал Концерта для валторны

с оркестром (KV 514, в КИ РИИИ); этюд для клавира (в ИРЛИ) (К о л б и н. Улыбки Моцарта, 35; О н ж е. Автографы Моцарта..., 98 — 107; С т а с о в, 105 — 11; Ш т е й н п р е с с. Из записной книжки..., 86).

Список представителей петерб. знати, с к-рыми лично встречался М., открывается Д. А. Голицыным, рус. послом в Париже, человеком широко образованным, писателем, ученым (поч. чл. АН СПб, Брюсселя, Стокгольма, Берлина), автором трудов по естествознанию, философии, политической экономии, горячо любящим музыку (Ш т е й н п р е с с. Из русских контактов Моцарта, 17). Их встреча произошла в нояб. 1763, когда 7-летнего М. вместе с сестрой привез во фр. столицу отец. Российский посол с исключительной сердечностью и заботливостью отнесся к зальцбургским муз-там, о чем достоверно свидетельствуют строки из письма Леопольда М. своему другу от 1 апр. 1764: "...русский князь Голицын любит нас, как своих детей" (цит. по: Там же). В устах отца, сурового и отнюдь не склонного к иллюзиям во всем, что касалось отношения окружающих к Вольфгангу, такие слова говорят о мн. Очевидно, Голицын был если и не первым, то, несомненно, среди первых, от кого Моцарты услышали о России: он предложил муз-там посетить эту далекую страну (о том же говорил им и Ф. М. Гримм, сам в 70-е гг. приехавший в СПб), однако отец этими советами не воспользовался, опасаясь дальнего путешествия в таинственные и неведомые края.

Имя Д. А. Голицына, правда уже не столь отчетливо, звучит и в одном из сюжетов творческой биографии М. Скорее всего, именно у Голицына он познакомился с композитором Г. Ф. Раупахом, постоянным посетителем дома российского посла. По возвращении в Зальцбург М. пишет серию концертов для клавира с оркестром, в 3 из к-рых (F-dur — KV 37, B-dur — KV 39, G-dur — KV 41) использует, наряду с др. пьесами, отдельные части сонат Раупаха

для клавирина в сопр. скрипки (вышли в Париже в 1762), посв. Д. А. Голицыну. Не вспомнил ли юный композитор о своем добром и щедром покровителе, первом из именитых россиян, с коими ему доведется встретиться? И б. м., не посл. роль в обращении М. к сонатам Раупаха (одна из них, переписанная детской рукой Вольфганга, считалась его собственным соч. — KV 61 = Anh. 290a) играло то обстоятельство, что они были посвящены Д. А. Голицыну.

Имя др. Голицына — Дмитрия Михайловича, чрезвычайного посланника России в Австрии, впервые упом. в письме Леопольда М. из Вены от 30 марта 1768. Это был период второго посещения Моцартами Вены: успех, к-рый сопутствовал им в 1762 и на к-рый отец несомненно рассчитывал, на сей раз не имел места. Д. М. Голицын был единственным, кто организовал для них большой концерт. Предполагается, что Голицын давал советы, а возможно, и письменные рекомендации Моцартам в связи с их намерением посетить Париж.

В 80-е гг. М., теперь уже самостоятельно, связан с Голицыным. Его письма к отцу от 17 и 24 марта 1781 из Вены свидетельствуют, что композитор часто видится со своим покровителем, к-рый оказывает ему всяческую поддержку и ведет себя с ним дружески. Во время большой академии у Голицына покровителям и друзьям композитора удалось вырвать у архиепископа И. Колоредо согласие на выступление М. в чрезвычайно важном для него концерте 3 апр. 1781, принесшем ему исключительный успех.

Зимой 1782 М. был ангажирован Голицыным на все концерты. Письмо композитора отцу от 21 дек. 1782 изобилует подробностями, демонстрирующими и то, как принимал российский вельможа молодого муз-та, и то, как радостно и непосредственно последний на это реагирует. С нескрываемым удовольствием описывает М., как он "всегда доставлялся его <Голицына> экипа-

жем и отвозился домой, а там (во дворце князя. — А.К.) трактовался благороднейшим в мире образом" (цит. по: А б е р т I, 2, 509).

Особой интенсивностью и результативностью отличаются контакты с Голицыным весной 1784: с 24 февр. и до конца марта М. по четвергам еженед. играет у князя, о чем сообщает отцу письмом от 3 марта того же года.

В доме Голицына М. познакомился с находившимся у князя на службе талантливым муз-том, кларнетистом и бассетгорнистом А. П. *Штадлером*, с к-рым оказались связанными важные моменты его творческой биографии.

Наконец, в связи с хором янычар из оперы "Die Entführung aus dem Serail" ("Похищение из сераля"), в к-ром, по словам М., "написано все, что можно потребовать для любого хора янычар, коротко, весело и вполне для венцев" (цит. по: А б е р т I, 2, 453), А. Д. Улыбышев говорит и о некоей рус. нар. песне, к-рую, как он считает, М. мог узнать от Голицына (У л ы б ы ш е в, 142; А б е р т I, 2, 453). Версия Улыбышева тем более примечательна, что "Похищение из сераля" предполагалось для торжеств по случаю ожидавшегося визита в Вену рус. в. кн. *Павла Петровича* с супругой. М. был захвачен столь заманчивой перспективой ("обстоятельства, к которым приурочено представление, ...столь воодушевляют меня, что я с величайшим нетерпением тороплюсь к своему письменному столу и с величайшей радостью остаюсь сидеть за ним"). Лихорадочная работа над оперой в связи с этим визитом ("времени мало", "я как на раскаленной сковородке") и радость по поводу изменения его сроков, а значит, возможность работать "более обдуманно" (цит. по: А б е р т I, 2, 383 — 384) — заметная тема в переписке М. этого времени. Он прервал напряженную работу над "Похищением из сераля", т. к. в качестве "торжественных опер" были избраны соч. К. В. *Глюка*.

Трудно ответить на вопрос, что — кроме предполагавшегося исполнения "Похищения из сераля" по случаю визита именитых россиян — подвигло Улыбышева искать в качестве одного из истоков хора янычар рус. нар. песню. Тем не менее, отмечая ориентальный характер хора, жесткие переченья между голосами, острые модуляционные ходы, Аберт именно в связи с этим с полным доверием вспоминает высказывание Улыбышева (Там же, 453).

Появление в. кн. Павла Петровича с супругой в Вене осенью 1781 нашло отражение в письме М. к отцу. "Сейчас здесь великозверь ("Grosstier") великокнязь", — сообщал ему Вольфганг 24 нояб. того же года (цит. по: А б е р т I, 2, 385).

В присутствии именитой четы и их многочисл. свиты М. в конце года играл при венском дворе. Гости из СПБ стали свидетелями знаменитого состязания М. с М. Клементи. По предложению великой княгини они исполнили сочиненную для *Марии Федоровны* Сонату *Паузиелло* (с листа — как вспоминал позднее М., это были ноты, "отвратительно написанные его рукой") и импровизировали на одну из тем этой Сонаты. Описывая отцу это событие, М. указывает, что он "прелюдировал и сыграл вариации" (письмо от 16 марта 1782), а еще раньше, 24 нояб. 1781, извещая, что готовится к концерту в честь высоких гостей, сообщал, что подобрал для вариаций "любимые русские песни" ("Russische Favoritliedern") (А б е р т I, 2, 385, 387). Согласно Б. С. Штейнпрессу, источником их стало, по-видимому, "Собрание простых русских песен с нотами" В. Ф. *Трутовского*, первые части к-рого были изданы в СПБ в 1776 — 1779 (Ш т е й н п р е с с. Новое о русских связях Моцарта, 42).

Следует, однако, иметь в виду, что более никогда ни "Russische Favoritliedern", ни просто "Russische Liedern" в качестве объекта комп. интереса или внимания в творческой биографии М. не фигурируют. И то, что

такое знакомство его со сб. Трутовского не получило никакого продолжения — а рус. контакты М. имели все основания ознаменоваться отнюдь не единственным с его стороны обращением к собр. рус. песен, будь он действительно с ним знаком, — дает определенный повод предположить, что в данном случае М., зная об исключительной популярности в России Паизиелло, естественно мог назвать его широко известные оперные мелодии "любимыми русскими песнями", к-рые он подбирал в качестве тем для вариаций, намереваясь исполнить их в концерте в честь знатных гостей двора. В таком случае, вышедшие из-под пера М. в 1883 клавирные вариации на тему из написанной Паизиелло в СПб оперы "*I Filosofi immaginari*" ("Мнимые философы"; KV 416e = 398) — далекий отзвук вариаций на "любимые русские песни", сочиненных М. к встрече с будущей имп. четой и исполненных композитором в ее присутствии.

Весной 1789, останавливаясь по пути в Берлин в Дрездене, М. познакомился с российским посланником в Саксонии А.М. Белосельским. Здесь произошло состязание в игре на органе и клавире между М. и эрфуртским муз-том И.В. Гесслером, к-рый через 3 года отправится в Россию. М. дважды посетил дом Белосельского. Согласно Г.Аберту, он впервые был у посланника 13 апр., а состязание между М. и Гесслером в игре на органе, происходившее в церкви, состоялось на "следующий день после обеда у русского посла", т. е. 14 апр. (А б е р т II, 2, 178). Однако М. играл у Белосельского через день после того, как впервые посетил его, — 15 апр. (М о з а г т. Die Dokumente... , 59). Возможно, впрочем, что обед у Белосельского, во время к-рого М. мн. играл, состязание с Гесслером за церковным органом и последовавшее за этим совместное с ним музицирование вновь у Белосельского состоялись в один день. Сообщая жене подробности

этой встречи, М. писал 16 апр.: "После обеда условились отправиться к органу. В 4 часа мы поехали туда (далее идет описание игры Гесслера. — А.К.). После этого мы решили еще раз пойти к русскому послу с тем, чтобы Гесслер услышал меня за фортепиано; Гесслер тоже играл" (цит. по: А б е р т II, 2, 178 — 79).

В письме Леопольда М. от 5 янв. 1778 к Вольфгангу (из Зальцбурга в Мангейм) упоминаются "оба Румянцевы", на разговор с к-рыми ссылается отец композитора (Ш т е й н п р е с с. Из русских контактов Моцарта, 18) и к-рые принадлежат к числу тех людей, от кого М. мог получать информацию о муз. жизни СПб. Румянцевы — Николай Петрович (1754 — 1826) и Сергей Петрович (1755 — 1836), сыновья фельдмаршала кн. П.А. Румянцева и Е.М. Румянцевой, урожд. Голицыной, были заметными фигурами в истории екатерининской, павловской и александровской эпох России, видными дипломатами (особенно значительной была роль на междунар. арене Н.П. Румянцева, мн. годы министра иностранных дел), подвижниками на ниве просвещения и науки, энтузиастами изучения отеч. культуры (Николай Петрович внес большой вклад в собиране памятников российской истории, был чл. Российской Академии; Сергей Петрович в дар отечеству передал свою и брата богатейшие б-ки, собрания ценных рукописей, монет и др. коллекций, основав в 1831 в принадлежавшем ему доме Румянцевский музей).

Разговор с "обоими Румянцевыми", на к-рый ссылается Леопольд М., скорее всего, состоялся раньше, когда братья находились в Европе, отправившись в далекое путешествие вместе с Ф.М. Гриммом, с к-рым познакомились и тесно общались в СПб. Покинув столицу в 1774, они возвратились туда в начале сент. 1775, до того посетив Германию, Францию, Италию, Австрию. В 1774 (до 26 сент.) Моцарты были в Вене, в 1775 (до 7 марта) — в Мюнхене. Возмож-

В. А. МОЦАРТ

Гравюра И. Г. Мансфельда с портрета Л. Поша. 1789



В. А. МОЦАРТ. АРИЯ БАРБАРИНЫ ИЗ ОПЕРЫ "СВАДЬБА ФИГАРО"

Переложение для голоса и клавесина из альбома Елизаветы Алексеевны

The image shows a musical score for voice and keyboard. It consists of several staves. The top staff is for the voice, labeled 'Barbarina'. The middle and bottom staves are for the keyboard, labeled 'Cembalo' and 'Andante' respectively. The music is in 6/8 time and G major. The lyrics are written in Italian and are: 'L'opera-ou-ta, me macchina, ah chissà dove sarà, ah chissà dove sarà, Non la trovo!... Non la trovo!... L'opera-ou-ta Macchi-nella, ah chi'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp.' and 'p'.

Barbarina

Cembalo

Andante

L'opera-ou-ta, me macchina, ah chissà dove sarà, ah chissà dove sarà

pp.

ra, Non la trovo!... Non la trovo!... L'opera-ou-ta Macchi-nella, ah chi

pp.

ным инициатором встречи Леопольда М. с молодыми Румянцевыми мог быть их дядя по материнской линии Д.М. Голицын, венский покровитель М. Услышать же о М. они могли еще и в СПб от Гримма, с к-рым во время его петерб. визита и последовавшего за ним совм. путешествия находились в тесном контакте. Что же касается более поздних сроков встречи Леопольда М. с "обоими Румянцевыми", они представляются весьма проблематичными. Н. П. Румянцев, правда, 30 сент. 1775 выезжает в Вену, но на короткий срок и один, без брата. Его след. пребывание за рубежом начинается в 1782 и продолжается ок. 11 лет. В качестве "Уполномоченного министра при Курфюрстском округе Нижнего Рейна и многих других владетельных принцах ближайших округов" он живет во Франкфурте-на-Майне, правда, по пути из СПб останавливается в 1782 в Берлине, в марте того же года он в Вене, затем в Аугсбурге. С. П. Румянцев в 1786 — 88 — чрезвычайный посланник и полномочный министр при короле прусском. Однако пути братьев, как представляется сегодня, не пересекаются, поэтому "оба Румянцева" могли оказаться в поле зрения Леопольда М. лишь во время первого их путешествия.

А.К. *Разумовский* — одно из приметных имен российской и петерб. моцартианы. Его знакомство с М. произошло, скорее всего, в 1785, когда российский дипломат оказался в Вене проездом из Неаполя в Копенгаген. Разумовский был близким человеком в доме гр. В. Тун, почитательницы и преданной покровительницы М., посещавшего ее салон, как писал композитор отцу 24 марта 1781, "почти каждый день". А более тесное сближение М. с Разумовским произошло позднее, когда последний в 1788 женился на дочери графини Елизавете Тун. Др. дочь графини, Христиана, была замужем за К. Лихновским, учеником и другом М.

15 сент. 1791 Разумовский, чрезвычайный посланник при австр. дворе, писал из

Вены в СПб Г. А. *Потемкину*: "Не от меня зависит, Ваша светлость, тотчас направить к Вам первого клавесиниста и одного из искуснейших композиторов Германии — по имени Моцарт, который, испытывая здесь некоторое недовольство, был бы расположен предпринять это путешествие, — сейчас он в Богемии, но скоро вернется. Если Ваша светлость разрешит мне тогда пригласить его, не надолго, а просто для того, чтобы Вы могли услышать его и затем, если сочтете нужным, пригласить к себе на службу" (оригинал на фр. яз.) (В а с и л ь ч и к о в, 122; Л и в а н о в а 2, 313; ИРМ 3, 260).

Письмо это чрезвычайно примечательно во мн. аспектах. Оно свидетельствует о том, что петербуржец Разумовский отчетливо представляет себе, какое место на небосклоне европейского иск-ва принадлежит М. Оно демонстрирует, что российский посланник прекрасно осведомлен о настроениях и переживаниях композитора, в это время действительно испытывавшего крайнее недовольство своим положением в Вене, незадолго перед тем получившего отказ Императора на просьбу занять вакантную должность капельмейстера. Наконец, это письмо — свидетельство, очень убедительное и основательное, того поразительного факта, что М. серьезно размышлял о возможной поездке в Россию. Не исключено, что эти размышления в определенной мере были стимулированы или поддержаны характерным для западно-европейского масонства того времени активным движением на восток — в Россию. Несомненно одно: вряд ли без предварительных переговоров с М., без твердой уверенности в том, что он действительно "расположен предпринять это путешествие", Разумовский писал Потемкину о планах возможного приглашения композитора в СПб. "Увы, — замечает Р.-А. Моозер, — смерть Григория Потемкина и смерть Моцарта, произошедшие в том же году, на протяжении двух месяцев, не дали осуществиться этому прекрасному

проекту, реализация которого, несомненно, вырвала бы мастера из жалкой жизни, которую он влачил в Вене, и, быть может, продлила бы его существование..." (МА 2, 466). Так тема России, впервые всплывшая в жизни М. в обращенных к его отцу рекомендациях (во время его первого, еще ребенком, посещения Парижа в 1763) Д. А. Голицына и Ф. М. Гримма посетить эту страну, отчетливо зазвучала вновь уже перед самой кончиной композитора.

Впрочем, еще за 2 года до того в его творческой биографии возник сюжет, в к-ром отчасти присутствуют отголоски, пусть и весьма отдаленные, петерб. мотивов. В 1789 произошла знаменитая битва при Фокшанах и Рымнике, общим ходом к-рой руководил А. В. Суворов, а австр. войсками командовал саксонский принц И. Кобург-Заальфельд. За победу в этом сражении Кобург получил чин фельдмаршала, Суворов — титул гр. Рымникского. Имена обоих военачальников были на устах всей Европы, не сходили со страниц газет. М. посвятил этому событию *контрданс* "Der Sieg vom Helden Coburg" ("Победа героя Кобурга"; KV 587, дек. 1789).

Задача гипотетической реконструкции моцартовского представления о СПб тесно связана с характером информации о российской столице, к-рой он мог располагать. Такая информация, в свою очередь, во мн. определялась тем, кто являлся ее источником.

Проблема нац. оперного театра — одна из самых острых для М., отсюда и его напряженный, всегда лично окрашенный интерес ко всему, что происходило в этой сфере в разл. странах. И интерес М. к муз. культуре СПб сосредоточен прежде всего вокруг этой проблемы. Неудивительно, что, сетуя по поводу бедственного положения нем. оперы в письме к отцу от 5 февр. 1783, он обнаруживает знание о существовании в России оперы на рус. яз.

Возможно, самые первые сведения об оперном театре СПб М. получил в 10-лет-

нем возрасте, будучи в Париже, где встретился с Раупахом, незадолго до того вернувшимся в Европу из России, автором "*Альцесты*", одной из первых опер на рус. текст (либретто А. П. Сумарокова, 1758), пост. в Петергофе. Раупах весьма активно общался с юным композитором, они вместе играли, импровизировали на клавесине. Его разнобразные и богатые петерб. впечатления (Раупах занимал должности клавесиниста, затем 2-го капельмейстера *Придворного оркестра*), очевидно, не однажды обсуждались если и не с 10-летним ребенком (хотя свидетелем таких обсуждений он, скорее всего, был), то уж непременно с его отцом. И наверняка предложение Д. А. Голицына и Ф. М. Гримма, рекомендовавших Моцартам отправиться в Россию, родилось не без рассказов Раупаха о муз. жизни СПб.

В 1765 в Вену вернулся из России петерб. сослуживец Раупаха и даже его соавтор Й. Штарцер. Штарцер — заметная фигура муз. жизни Вены, он был чл. правления Венского об-ва муз-тов. М. находился с ним в дружеских отношениях: они совместно музицировали в самом узком кругу, в частности у Г. ван Свитена, участвовали в разл. муз. собраниях, в "голицынских" академиях. Вслед за Штарцером, переработавшим по инициативе ван Свитена в 1779 "Иуду Маккавея" Г. Ф. Генделя и тем самым положившим начало деятельности об-ва по исполнению генделевских ораторий, М. инструментует "Ациса и Галатею", "Мессию" и др. соч. Имя Штарцера часто встречается в моцартовских письмах. Невозможно предположить, что петерб. муз. жизнь, придв. опера не обсуждались приятелями, что петерб. тематика могла быть обойденной при посещениях "петербургским венцем" Штарцером дома "венского петербуржца" Голицына, как правило, при обязательном участии М. В лице Штарцера он имел весьма надежного и достоверного информатора, способного поведать о мн. важных сторонах петерб. муз. жизни.

Мысли М. о СПБ, очевидно, получили серьезный стимул в 1784: в Вену из СПБ приехал Дж. Паизиелло и в тот же год проездом в СПБ — Дж. Сартти.

С Паизиелло М. был лично знаком и достаточно тесно с ним общался. В сокровищнице его муз. языка ощутимы соприкосновения с наследием Паизиелло, оказавшим на М. значительное влияние. Итал. мастер, приехавший из СПБ, и М. общаются на творческой почве: Паизиелло берет у М. для изучения "Idomeneo", М. демонстрирует ему Квартет Es-dur (KV 452) и ряд др. соч., о чем пишет отцу 9 июня 1784. М. присутствует на премьере оперы Паизиелло "*Il Re Teodoro in Venezia*" ("Король Теодор в Венеции"), произведшей на него большое впечатление: очевидно, отнюдь не случайно отмечаемое исследователями совпадение (оно расценивается и как преднамеренное цитирование) фрагментов арии Сандрино из "Короля Теодора" и арии Фигаро из "*Le Nozze di Figaro*" ("Свадьбы Фигаро"), появившейся в 1886. Как уже отмечалось, в 1883 М. написал клавирные вариации (KV 416e = 398) на тему вставной арии "Приветствую тебя, Господи" ("*Salve tu, Domine*") из петерб. оперы Паизиелло "Мнимые философы, или Астрологи". Впрочем, сюжеты их творческих биографий не однажды пересекались и ранее: в 1777 М. использовал текст из оперы Паизиелло "*Andromeda*" при написании оперной сцены (речитатив и ария) для Йозефы Душек (KV 272); напротив, рефрен финального рондо флейтового Квартета М. (KV 298, 1778), очевидно, стал истоком мелодии для арии "*Chi mi mostra, chi m'addita*" ("Кто мне покажет, кто мне укажет") в опере Паизиелло "*Le Gare generose, ossia Gli Schiavi per amore*" ("Состязания в великодушии, или Невольники любви"). Идентичность мелодий М. и Паизиелло была многократно отмечена, однако она обсуждалась в аспекте возможности воздействия Паизиелло на М., позднее было высказано предположение об

общем истоке обеих тем, уходящем во фр. нар. песню (А б е р т I, 2, 152, 560).

Уже после возвращения Паизиелло из СПБ М. пишет в 1789 для его оперы "*La Distatta di Dario*" ("Поражение Дария") 2-ю басовую арию "*Mentre ti lascio, oh figlia*" ("Когда я тебя покидаю, о дочь"; KV 513) и в том же году — арию "*Schon lacht der holde Frühling*" ("Уже смеется прелестная весна"; KV 580), задуманную как вставной номер для предполагавшейся постановки на нем. яз. оперы Паизиелло "*Il Barbiere di Siviglia*" ("Севильский цирюльник"), сочиненной в СПБ. При столь очевидном и устойчивом внимании М. к творчеству Паизиелло, при их обоюдном интересе к проблемам оперного театра невозможно допустить, что тема "оперный театр Петербурга" могла оказаться обойденной в беседах обоих композиторов. В любом случае "петербургская глава" жизни и творчества Паизиелло несомненно была в поле зрения М., стимулируя его интерес к тому, что происходило в муз. жизни российской столицы.

Творчество Сартти также имело важное значение для М. Их личная встреча в июне 1784 в Вене, когда итал. маэстро отправлялся в СПБ, нашла отражение в письме М. к отцу от 9 июня того же года: "Сартти — честный, славный человек! Я очень много играл ему и под конец сыграл вариации на одну его арию, чем он был весьма обрадован" (цит. по: А б е р т II, 1, 54 — 55). Вопрос о вариациях М. на арию Миньоны из оперы Сартти "*Fra i due litiganti il terzo gode*" ("Когда двое ссорятся, третий в выигрыше") и сегодня остается открытым. Скорее всего, приписываемый М. вариационный цикл представляет собой записанную Сартти моцартовскую импровизацию — ту, о к-рой он и писал отцу. После этого композитор еще дважды в своем творчестве обращается к наследию Сартти; ария Миньоны из оперы "Когда двое ссорятся, третий в выигрыше" звучит в финале оперы "*Don Giovanni*" (KV 527, 1787), она же использо-

вана в посл. из Шести нем. танцев (KV 536, 1788); 20 апр. 1791 М. пишет заключительный хор (KV 615) к опере Сарти *"Le Gelosie villane"* ("Деревенская ревность").

Сарти принадлежит и единственный написанный в СПб критический отзыв о М. "Esame acustico fatto sopra due trammetti di Mozart" ("Акустическое исследование, произведенное над двумя отрывками из Моцарта") — о знаменитых Шести квартетах, посв. Гайдну. Изложенный в частном письме и опубл. фрагментами лишь в 1832 в лейпцигской AMZ, этот отзыв, снискавший себе печальную славу, остался неизвестен М.

В 1786 — 90 Сарти служил у Потемкина, с 1793 вновь вернулся на придв. службу. Письмо Разумовского Потемкину с планами приглашения М. могло отчасти быть связано с этим обстоятельством.

Возможно, общаясь в Вене с отправляющимся в далекий СПб Сарти, М. обсуждал с ним те или иные аспекты предстоящего путешествия и его будущей работы — ведь Сарти принадлежал к тем иностранным муз-там СПб, деятельность к-рых могла привлечь внимание М. и поддерживать его интерес к российской столице.

Вряд ли могло остаться незамеченным для М. пребывание в 1765 — 68 в СПб Б. Галуппи, к творчеству к-рого он проявлял интерес, хорошо знал его оперу "Demofonte", а в 1775 написал вставную арию для его оперы "Le Nozze di Dorina" ("Свадьба Дорины"; KV 217), или Т. Траэтты, служившего в СПб в 1768— 75, чье воздействие на творчество М. отмечается исследователями.

В 1769 в Зальцбурге проездом находился возвращавшийся из СПб сопранист Дж. Манфредини. Он посетил Моцартов, а в следующем, 1770, они встречаются в Болонье, и уже вместе с братом певца, В. Манфредини, за плечами к-рого более 10 лет (1758 — 69) службы придв. капельмейстером в СПб. В либр. оперы "Armida", пост. в

Болонье в мае 1770, Манфредини значился как "московский придворный капельмейстер" (очевидно, "московский" как синоним "русского" или "российского"). В письме Леопольда М. из Болоньи от 4 авг. 1770 отмечены его домашние встречи с обоими Манфредини — сопранистом, "который был у нас дома, когда он приехал из России, был также у меня его брат капельмейстер Манфредини..." (цит. по: Ш т е й н п р е с с. Из русских контактов Моцарта, 18). Вне всякого сомнения, петерб. впечатления муз-тов — а они в момент встречи с Моцартами были для них самыми яркими и значительными — являлись предметом обсуждения в разговорах Манфредини с Леопольдом М., озабоченным разработкой всевозможных планов на будущее своего сына.

Уже позднее для М. могло быть значимым пребывание в СПб И. М. Ярновича и Д. Чимарозы, с к-рыми он общался достаточно тесно и дружески. По воспоминаниям А. Гировица, на муз. вечера в одном из знатных домов австр. столицы "собирались первейшие виртуозы, находившиеся тогда в Вене, и первейшие композиторы, такие, как Йозеф Гайдн, Моцарт, Диттерсдорф, Альбрехтсбергер, Ярнович и др. <...> Моцарт по большей части имел обыкновение играть на пианофортах, а Ярнович, знаменитейший тогда виртуоз на скрипке, обычно исполнял какой-нибудь концерт. Хозяйка дома пела" (цит. по: А б е р т II, 1, 83). В др. доме на вечера собирались "многие музыканты и композиторы, среди них Паизиелло, Чимароза; само собой разумеется, что бывали и местные артисты — Моцарт, Гайдн, Сальери..." (цит. по: Там же, 82).

Ярнович — в числе возможных заказчиков М. [Andante (KV 470, не сохранилось, кроме 4 начальных тактов) к Концерту e-moll № 16 Дж. Виотти (в собственноручном каталоге композитора приводится под № 19 как сочиненное 1 апр. 1785)]. Известны параллели, проводимые между оперой М. "Cosi fan tutte" ("Так поступают все") и

В. А. МОЦАРТ. ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ,
продававшегося в петербургском магазине И. К. Печа
(Большая Морская, 125)

ŒUVRES COMPLÈTES
de
Wolfgang Amadeus Mozart.



au Magazin de Musique de Breitkopf & Härtel
à LIPSIC.

St. Petersbourg chez Paez.
Magazin de Musique, gr. Morékoï N^o 125.

оперой Чимарозы "*Giannina e Bernardone*" ("Джаннина и Бернардоне"). В авг. 1789 М. пишет в оперу Чимарозы "*I Due baroni*" ("Два барона") вставную арию "Alma grande e nobil core" ("Высокий ум и благородное сердце"; KV 578).

Не могло остаться незамеченным для М. и пребывание с 1788 в СПб В. *Мартин-и-Солера*, опера к-рого "*Una Cosa rara*" ("Редкая вещь") в глазах публики была соперницей "Свадьбы Фигаро". Мелодию из ее 1-го финала М. использовал в застольной музыке финала "Дон Жуана". В окт. 1789 для оперы Мартин-и-Солера "*Il Burbero di buon cuore*" ("Благотельный грубиян") М. написал 2 вставные арии: "Chisa, chisa, gual sio" ("Кто знает, кто знает, каким будет"; KV 582) и "Vado, ma dove? — oh Dei!" ("Опасно, но что делать? О Боги"; KV 583).

Испытывая острый интерес к жанру *мелодрамы*, М. с увлечением знакомится с произв. *И. А. Бенды*. "Я смотрел здесь «Медею» Бенды. Он написал здесь еще одну — «Ариадна на Наксосе» — обе, право же, превосходны..." — писал он 12 нояб. 1778 из Мангейма (цит. по: А б е р т I, 2, 265). Вполне вероятно, что М. мог знать об успехе, сопутствовавшем произв. Бенды в СПб, в частности пост. в 1779 на сцене *Немецко-го театра "Ariadne auf Naxos"* ("Ариадна на Наксосе"), к-рую он отметил.

И уж конечно, М., с его обостренным интересом ко всем сферам театрального мира, не мог не следить за жизненной и творческой судьбой виднейших либреттистов своего времени. Это, напр., Дж. Б. Кастти, чье либр. оперы Паизиелло "Король Теодор в Венеции" произвело на него большое впечатление и к-рый в 1778 — 81 жил в СПб, где, сотрудничая с Паизиелло, создал свое первое буффонное либр. Это и М. *Кольтеллини*, долгое время считавшийся автором либр. моцартовской оперы "*La Finta semplice*" ("Мнимая простушка"; KV 51). Как ныне установлено, оно заимствовано у К. Гольдони, однако Кольтеллини

ввел в него неск. арий, а 3-й акт видоизменил весьма удачно. В 1772 Кольтеллини находился в СПб в качестве поэта имп. двора. Сочиняя оперу "*La Finta giardiniera*" ("Мнимая садовница"; KV 196) в 1774, М. знал об участии Кольтеллини в работе над либр.

Таков круг лиц, к-рые в силу самых разных причин могли инициировать размышления М. о СПб и в той или иной мере способствовать тому, чтобы они сложились в некое, относительно целостное, представление, центром к-рого был оперный театр. Бол-во из этих лиц, в свою очередь, очевидно, были для петербуржцев источником сведений о М. В первую очередь это относится к служившим в СПб исполнителям, в разные годы связанным с М. совм. работой и, т. о., способствовавшим утверждению и плодотворному развитию на петерб. почве моцартовских принципов интерпретации его собственных соч. Особое место среди них, естественно, занимают певцы. Это Паоло *Мандини*, исполнитель партии гр. Альмавивы в 1-м представлении "Свадьбы Фигаро", в 1786 подготовленном самим композитором; он же — в числе первых исполнителей вок. квартета (KV 479) и терцета (KV 480), написанных М. для венской постановки "*La Villanella rapita*" ("Похищенной крестьянки") Фр. *Бьянки*. Это Мария Мандини, исполнительница партии Марселины на упом. премьере "Свадьбы Фигаро"; Франческа *Габриелли* (Адриана Феррарезе дель Бене), на к-рую М. ориентировался в партии Фьордиллиджи в опере "Так поступают все" и для к-рой, при возобновлении в 1789 "Свадьбы Фигаро", где она пела партию Сюзанны, написал арии "Al desio, di chi t'adora" ("Любимой, которую обожаю"; KV 577) и "Un motto di gioia mi sento nel petto" ("Чувствую радостное волнение в сердце"; KV 579). Это Селестина (Челеста) Кольтеллини — она была в числе тех исполнителей, к-рых имел в виду М., создавая квартет и терцет для оперы Бьянки. Это Пьетро *Бенедетти*, сопра-

нист, в 1774 — 78 артист петерб. *Итальянской придворной оперной труппы*, исполнитель партии царевича Сифара в миланской премьере оперы "Mitridate, Re di Ponto" ("Митридат, царь понтийский"). Это концертировавший с 1784 в СПб сопранист Адамо Сольчи, исполнитель партии Фауно в миланской постановке серенады "Асканио в Альбе" (KV 111). Все они привезли в СПб традицию исполнения музыки М., в бол-ве случаев воспринятую непосредственно от композитора, в процессе работы под его рук. К тому же, возможно, произв. М. входили и в их конц. репертуар, что способствовало активному внедрению в слушательский обиход широкого круга соч. композитора.

Среди связанных с М. видных исполнителей — и инструменталисты. Кларнетист Й. Бер с 1783 служил в СПб камер-муз-том, давал мн. концертов и пользовался репутацией выдающегося виртуоза. Бер принадлежал к числу давних знакомцев М. Ему писал Леопольд М., отправляя сына в 1778 в Париж, с ним связано посл. публичное выступление М. в Вене 4 марта 1791: композитор играл в академии Бера завершённый 5 янв. 1791 Концерт В-dur для клавира с оркестром (KV 595).

Весной 1794 в СПб с концертами был А.П. Штадлер. Ему посвящен посл. из написанных композитором концертов — для кларнета с оркестром (KV 622, окт. 1791; до того был набросок 1-й ч. Концерта для бассетгорна с оркестром — KV 584в) — и знаменитый Штадлер-квintет (KV 581, сент. 1789) для кларнета, 2 скрипок, альты и виолончели. На его исполнительские возможности рассчитывал М. в Серенаде для оркестра (KV 361, 1781), где впервые использовал бассетгорн, конструкцию к-рого усовершенствовал Штадлер, и в Ноктюрне для 2 сопрано и баса в сопр. 3 бассетгорнов (KV 436, 1783). Штадлер участвовал в исполнении кантаты "Радость масона" (KV 471, 1785) М., состоявшемся в присутствии его отца.

Нек-рое время руководителем оркестра гр. Орлова в СПб был чеш. муз-т гобоист Й. Фиала (1754 — 1816). Он принадлежал к числу близких друзей моцартовского дома и при посредстве Леопольда переехал в Зальцбург. Имя Фиалы неоднократно встречается в переписке Моцартов периода подготовки и репетиций "Идоменея". Он специально приезжал на премьеру оперы в Мюнхен. Автор многочисл. произв. для духовых инструментов, он, по мнению исследователей, оказал влияние на их трактовку в партитурах М. Впечатления о М. и его музыке для Фиалы были весьма значительными, что могло проявиться и в его петерб. период.

В 90-е гг. в СПб служили такие, разным образом связанные с М. муз-ты, как И. В. Гесслер, за 3 года до своего дебюта в концерте, к-рым возобновилась 20 нояб. 1792 деятельность петерб. *Музыкального клуба*, состязавшийся с М. в Дрездене в иск-ве игры на органе и клавире; А. Эберль, весьма известный композитор и муз. деятель. В 1790 в СПб приезжала пианистка *Шульц*, ученица М. Она выступала в *зале Лиона*, и в программе был фп. Концерт ее учителя (СПб. вед., 1790, 4 окт.).

Представление о М. и творческая интерпретация его композиторами российской столицы — важнейший из аспектов его "петербургского портрета". Личные контакты могли связывать М. с его старшим современником М. С. Березовским. И хотя нет никаких прямых доказательств их знакомства, последнее более чем вероятно. Возможным посредником в нем мог быть Й. Мысливечек.

Мысливечек, чье имя неоднократно появляется в переписке Моцартов в 80-е гг., а поразительное сходство одной из его арий "Il caro mio bene" ("Милый мой, счастье мое") с Канцонеттой М. (KV 152, 1775) послужило поводом для длительной дискуссии на тему о подлинном авторе последней, и Березовский одноврем. (май 1771) были избраны чл. Болонской филармонической академии, куда незадолго до того (9 окт. 1770)

был избран М. 26 марта 1770 гр. Паллавичини в своем дворце в Болонье устроил Моцарту пышную академию, где присутствовал падре Дж. Мартини с коллегами и учениками, среди к-рых вполне естественно предположить и Мысливечека, и Березовского.

Пребывание Моцартов в Болонье отмечено сердечным расположением Леопольда к Мысливечеку и приязнью к нему со стороны юного композитора. Вполне вероятно, что Березовский, одновременно с Мысливеческим соискателем членства в Болонской академии, был представлен Моцартам их общим знакомым. Мысливечек ("порядочный человек, мы заключили между собой полную дружбу" — так писал о нем Леопольд из Болоньи; цит. по: А б е р т I, 1, 220) мог ввести Березовского в дом зальцбургских муз-тов (ИРМ 3, 144). Опера Березовского "Demofonte", пост. в 1773 в Ливорно, возможно, даже привлекла внимание М., в 1770 писавшего оперу на тот же сюжет и с тем же назв. (ИРМ 3, 152). В свою очередь отмечалось, что в написанной в сонатной форме арии Тиманта C-dur из 2-го действия оперы Березовского (темы побочной партии, заключительной части, эпизода в центральном разделе) есть мн. мелодические построения, близкие музыке молодого М. (ИРМ 3, 151), чьи ранние миланские оперы "Митридат, царь понтийский" (KV 74a = 87, 1770) и "Lucio Silla" ("Луций Сулла"; KV 135, 1772) он, находившийся в это время в Италии, не мог не знать.

Хорошо знал музыку М. Д. С. *Бортнянский*, чье моцартианство было отмечено А. Н. Серовым: "Бортнянский... как известно, учился на тех же образцах, что и Моцарт, и самому Моцарту очень подражал" (1258). Стилистически близки раннему М. (как и ранний М. — И. Х. Баху) клавирные сонаты Бортнянского (ИРМ 3, 174). Не единожды имя М. возникает в связи с музыкой Бортнянского в силу ее "внутренней душев-

ной гармонии, ясности, озаренности" (Там же, 163).

В трактовке принципов рус. комической оперы Е. И. *Фомин* опирался наряду с традициями итал. оперы-буффа и на ранние оперы М. Отмечалось, что нек-рые страницы мелодрамы Фомина "*Орфей*" вызывают в памяти фрагменты "Дон Жуана" М., однако неизвестно, знал ли рус. композитор эту оперу, впервые пост. в СПб Нем. театром не ранее 1793. Впрочем, отсылка к "Дон Жуану" возникает даже в связи с оперой Фомина "*Американцы*": появление в партии престоуар. комедийного персонажа, слуги Фолета, манерного аристократического танца (эпизод Andantino — грациозно-жеманный гавот) напоминает использование М. менуэта в арии Лепорелло, открывающей 1-е действие (ИРМ 3, 103).

Явное воздействие М. испытывает О. А. *Козловский*. Ему оказались близкими "возвышенный строй" моцартовской лирики, "стройность и пластичность" мелодического рисунка, "ясность и чистота лирического тона". Моцартианство Козловского легко и непосредственно проявляется в таких его "восторженных песнях любви", как "Тобой всечасно мысль питаю", "К сердцам, тобой плененным" (в излюбленной моцартовской тональности Es-dur), "Ты велишь мне равнодушным" (в последней наряду с общей тональностью — F-dur — обнаруживается известное сходство с арией Сюзанны из оперы "Свадьба Фигаро". — ИРМ 2, 210).

Произв. М. интенсивно проникали в СПб через иностранных исполнителей, российских путешественников, дипломатов. Разумовский, будучи в 1789 — 91 в СПб, мн. из них привез, конечно, с собой из Вены. Соч. М. встречали устойчивый интерес и пользовались спросом в разной среде. Весьма характерные штрихи такого отношения содержат строки из письма П. В. Чичагова гр. С. Р. Воронцову в 1797: "С самого приезда в Петербург я искал случая, чтобы препроводить к Вашему сиятельству музыку

Моцарта, о которой один раз имел честь с вами говорить... Знаю, что музыка сия нравится Вам будет" (цит. по: Л и в а н о в а 2, 313). По воспоминаниям гр. В. Н. Головиной, урожд. Голицыной, одаренной музыкантши, любительницы-пианистки, в 1794 — 95 в концертах, проходивших в Эрмитаже, "лучшие музыканты с Дьцем <Тицем> во главе исполняли симфонии Гайдна и Моцарта" (104). Коль скоро А. Ф. Тиц возглавлял при петерб. дворе струн. квартет и камерный ансамбль, "симфониями" Головина обозначала, очевидно, квартеты или др. виды ансамблевой музыки, но не симфонии (Ш т е й н п р е с с. Новое о русских связях Моцарта, 44).

Бытование музыки М. в СПб отчетливо прослеживается по деятельности муз. изд-в столицы. В 1796 в изд-ве Герстенберга и Дитмара вышел 2-й (?) Квартет М., аранжированный И. Прачем для 2 клавиринов, — первое в череде бесчисленных переложений М. для всевозможных видов ансамблевого музицирования, широко распространенных в СПб. Газетные объявл. предлагали покупателям сонаты, вариации, фуги и др. соч. М. В каталоге муз. изданий Герстенберга (прилож. к "Повестке" к "Магазину...", 1795, нояб., № 11) М. представлен внушительным перечнем соч., среди к-рых 3 симфонии "для большого оркестра", увертюры к операм "La Clemenza di Tito" ("Милосердие Тита"), "Свадьба Фигаро", "Дон Жуан", "Die Zauberflöte" ("Волшебная флейта"), 5 квинтетов, 7 квартетов, множество переложений "Волшебной флейты". Из последних — 4-ручное ее переложение, аранжировки для квартета, духового секстета (2 кларнета, 2 валторны, 2 фагота), "две сонаты для фортепиано с облигатной скрипкой и скрипкой ad libitum, сочиненные на различные темы и пассажи из оперы «Волшебная флейта», аранжированные для любителей", выполненные неким Кирмером (Kirnair) (Л и в а н о в а 1, 344).

Задумывая "Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo", изд. Б. Т. Брейтконф намеревался публиковать в нем отрывки тех опер, к-рые шли на имп. сцене. Именно поэтому в бол-ве случаев указывались имена исполнителей. Так и в опубл. в № 12 журнала "Terzetto di Mozart, cantato nell'opera «La villanella rapita», dalla Sgra Gasparini e del Sgri Stefano e Paolo Mandini" ("Терцет Моцарта, петый в опере «Похищенные крестьянки» г-жей Гаспарини, г-дами Стефано и Паоло Мандини"; И в а н о в - Б о р е ц к и й, 100 — 101; Ш т е й н п р е с с. Новое о русских связях Моцарта, 47). Петерб. публика услышала этот терцет как вставной номер к опере Бьянки "Похищенная крестьянка", пост. итал. *Труппой Ж. Астаритты*, прибывшей в столицу осенью 1795 и давшей представление оперы не позднее нояб. Никакие др. отрывки из опер М. не сопровождаются ссылками на исполнителей. Как полагает Штейнпресс, очевидно, ради М. (и зная, какой популярностью пользуется его музыка, а следовательно, понимая, что существенно повысит интерес подписчиков журнала) Брейткопф расширил первоначальную программу: в его журнале на протяжении менее 2 лет (1796 — 97) были напечатаны — помимо терцета — 13 отрывков из моцартовских опер, отсутствовавших в репертуаре итал. театра, а потому и не имевших указания на исполнителей. Это "Милосердие Тита" (2 арии — № 12, 29), "Так поступают все" (2 арии, 2 дуэта, терцет, увертюра — № 29 — 32, 35, 39) и "Свадьба Фигаро" (4 арии и сцена — № 33, 35, 38, 42).

Начальные слова моцартовского терцета, помещенные в № 12 журнала, — "Rosina amabile" — отличаются от оригинальных: "Mandina amabile". Возможно, считает Штейнпресс, из-за созвучия с фамилией артистов (Мандини) имя героини — Мандина — в петерб. постановке было заменено именем Розина, оставшимся в рус. либр., подготовленном для более поздней постановки.

"*Волшебная флейта*" в СПб — центральный сюжет отеч. моцартианы 18 в. Популярность оперы была исключительной. В первой биографической статье о М. говорилось: "Англия и Франция, хотя и имели в свое время две славные пьесы: Оперу нищих (*Beggars opera*) и Фигарову женитьбу, сочинение г. Бомарше, из которых последняя была играна сто раз сряду с равною похвалою; однако ж не могут они с волшебною флейтой нимало сравняться. Она переведена почти на все европейские языки. Продавцы музыки и рещики (гравировщики. — *А.К.*) по сие время почитают оную первым предметом своей торговли. Во всех нотных лавках продается она частью в настоящем своем виде, чаще же в ариях и отрывках для клавикорд, с голосами и без оных, с вариациями и другим образом, печатными и рукописными экземплярами". А в объявл. о продаже клавира оперы — "для пиано-форте сочиненная опера с Русским и Немецким текстом" — значилось: "Музыка сия столь известна, что всякая похвала оной была бы излишнею" ("Повестка" к "Магазину...", 1795, авг.).

Особая популярность "Волшебной флейты" в СПб сопряжена с тем, что ее 1-я постановка была осуществлена на рус. яз. Двухязычными были и важнейшие из изд. оперы, ставшие определенными вехами на пути к ее премьере. 10 марта 1796 в "СПб. вед." появилось след. объявл.: "В новозаведенной музыкальной лавке у Герстенберга и комп<ании> против Исаакиевской церкви под № 106 напечатаны следующие для фортепиано ноты: Увертюра и лучшие арии из оперы Волшебная флейта, сочинение г. Моцарта, тетрадь первая, с Российским и Немецким текстом, 1 р. 50 к. Увертюра одна особливо 75 к.". Та же газета 11 апр. и 23 мая сообщала о поступлении в продажу 2-й и 3-й тетр. нот.

Эти 3 вып. составили один переплетенный том, на титульном листе к-рого значилось: "Выбранные лучшие / арии / из опе-

ры, называемой / Волшебная флейта, / сочинения / Г. Моцарта / для / Пиано-форте / с русским и немецким (*sic!*) / словами. В Санктпетербурге у И.Д.Герстенберга и комп<ании>. № 5".

Состав тома:

Увертюра.

Тетр. I: № 1 <Папагено> "Ветвь птицеводот я ветвь я". № 2 <Тамино> "Такой небесной красоты". № 3 <Зорастро> "В пределах сих священных".

Тетр. II: № 4 <Царица ночи> "Мой сын любезной, не страшись". № 5. Дуэт <Памина и Папагено> "Коль чувствует любовь мужчина". № 6 <Тамино> "О беспонятной силы власть".

Тетр. III: № 7 <Царица ночи> "Отмщение дух тревожит" (приводится по: Ш т е й н п р е с с. Новое о русских связях Моцарта, 44).

21 нояб. 1794 "СПб. вед." извещали о выходе из печати либр. оперы с рус. текстом ("...продается вновь вышедшая из печати большая опера Волшебная флейта в 2 действиях, переведенная с немецкого языка..."), что обычно приурочивалось к постановкам. И на титульном листе либр. (СПб., 1794) значится: "Представлена многократно на Санктпетербургском придворном театре". Наконец, согласно материалам АДИТ 3 (152 — 53), опера монтирована "по гардеробной части" в янв. 1794. Примерно в это время и состоялась ее премьера.

Изучая рукоп. "Журнал театральный" актера и режиссера А.В.Каратыгина (ИРЛИ), содержащий подневные записи петерб. спектаклей начиная с 3 сент. 1794, Б.С.Штейнпресс установил участников представления 1-го д. оперы, состоявшегося — вместе с одноактной комедией А.А.Майкова "Неудачный сговор" — в *Эрмитажном театре* 18 сент. (более ранние представления в "Журнале" не зафиксированы). Партии исполняли: Зороастр (Зорастро) — Николай Фаняев; Тамино — Гульельмо *Жермоли*, Иван *Петров*; Царица ночи — Пелагея *Рябчикова* (Андреева);

Памина — Авдотья *Воробьева*; Папагено — Яков *Воробьев*; Папагена — Мария Айвазова; Жрец — Федор Григорьев; Моностат (Моностатос) — Иван Петров, Василий Шарапов. Н. Фаняеву (Фоняеву), согласно данным Каратыгина, принадлежало художественно-декоративное оформление оперы (Ш т е й н п р е с с. Новое о русских связях Моцарта, 46).

Существует множество свидетельств исключительной популярности, к-рую приобрела "Волшебная флейта" благодаря петерб. премьеры. "Говорят, что музыка Волшебной флейты очень хороша; я не слышала ничего, кроме увертюры. Оперу часто дают на русском языке..." — писала 14 апр. 1794 в. кн. *Елизавета Алексеевна* из СПб своей матери (Великий князь Николай Михайлович..., 148). Употребляемое адресантом слово "часто" обращает на себя внимание: ведь прошло не более чем 2 с пол. месяца, к-рые опера находилась на сцене.

Действительно, интенсивность освоения этой музыки не знает себе равных, формы бытования ее ни с чем нельзя сравнить. Достаточно напомнить, что в каталоге Герстенберга были названы, наряду с партитурой увертюры "Волшебной флейты" и 4-ручным облегченным ее переложением, такие необычные и явно ориентированные на специфику петерб. муз. быта версии оперы, как аранжировки для квартета, духового секстета, контрдансы (?), вариации на ее темы и даже фп. сонаты на материале произв. Мелодии из "Волшебной флейты" заимствовал и Козловский. Один из его *полонезов* (исполнялся оркестром в 1797) исполнял увертюру оперы, др. — для клавесина или фп. — написан на тему арии Моностатоса (оба полонеза изданы в СПб Герстенбергом и Дитмаром).

Поразительная популярность, к-рую получила в российской столице "Волшебная флейта", в большой мере связана с тем, что, уникальная по совмещению множества полярных социально-психологических и куль-

турно-эстетических установок, она оказалась редкостно адекватной структуре художественно-эстетического многоязычия СПб. В "Волшебной флейте" отчетливо явлены такие, оказавшиеся остро актуальными для культурной атмосферы российской столицы духовно-психологические феномены, как установка на общедоступность (ее резонанс был "обеспечен" уже тем местом, к-рое в театральной жизни СПб занимала опера — волшебная сказка, опера-феерия) и очевидное "обращение к посвященным" (поэтика "намеков", предполагающих расшифровку и наличие определенной "общей памяти" у автора и слушателя); аллегоричность и бытовая характерность; философская глубина и наивная незатейливость; лиризм и гротеск; отвлеченность притчи и житейская хитроумность; эстетика балаганного театра (вплоть до трюков ярмарочного зверинца) и мистика масонских ритуалов и символов; наконец, блеск и вольная артистическая струя, равно близкая и духу лицедейства, и строю духовного общения в масонских клубах и ложах, получивших широкое распространение в художественной среде СПб посл. трети 18 ст.

"Волшебная флейта" стала не только центральным фрагментом "петербургского портрета" М. в 18 в., но и основанием российского мифа о М., незыблемо сопряженного с представлением о божественном гении, сказочном даре, светозарном чуде. К тому же, впервые представленная на рус. яз., опера была воспринята слушателями менее всего как музыка "иноземная", что обусловило в петерб. мифе о М. тему глубоко личного, интимного к нему отношения.

Лит.: СПб. вед. 1788. 11 июля, 3 нояб.; 1789. 12 янв.; 1790. 20 сент., 4 окт.; 1794. 10 марта, 11 апр., 23 мая, 1 авг., 21, 24 и 28 нояб.; 1795. ? янв., 18 дек.; 1796. 10 марта; Карманная книга для любителей музыки на 1795 год. СПб., 1795; Повестка к Магазину для распространения общепользных знаний и изобретений, с модным журналом. 1795. № 1, 2, 8,

11; *Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo...* № 1, 12, 29, 30 — 33, 35, 38, 42. СПб., 1795 — 97; Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год. СПб., 1796; AMZ. 1832. № 34; У л ы б ы ш е в А. Новая биография Моцарта. М., 1890 — 92. Кн. 2; Письмо П.В. Чаичагова... // Архив князя Воронцова. М., 1882. Кн. 19; АДИТ 3; В а с и л ь ч и к о в А. Семейство Разумовских: Светлейший князь Андрей Кириллович. СПб., 1894; Ф < и н д е й з е н > Н. Моцарт в России // РМГ. 1906. № 3 — 5, 16; Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елизавета Алексеевна. СПб., 1908. Т. 1; < Г о л о в и н а В.Н. >. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766 — 1812). М., 1911; Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie /Hrsg. von L. Schiedermaier. Münch.; Lpz., 1914. Bd 1 — 5; 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. Кузнецова. М., 1925. Т. 1; Я м п о л ь с к и й; МА 2; Л и в а н о в а 1, 2; Л и в а н о в а Т. Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956; Ш т е й н п р е с с Б. Новое о русских связях Моцарта // СМ. 1956. № 12; В о л ь м а н; Г и н з б у р г 2; Р а а б е н Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961; Ш т е й н п р е с с Б. Из записной книжки моцартоведа // СМ. 1961. № 2; М о з а р т: Die Dokumente seines Lebens / Gesammelt und erläutert von O.E. Deutsch. Kassel, 1961; К е л д ы ш; К о л б и н Д. Улыбки Моцарта // СМ. 1966. № 2; О н ж е. Автографы Моцарта в СССР // СМ. 1968. № 1; К ö s c h e l L. von. Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts. Lpz., 1969; Ш т е й н п р е с с Б. Листки моцартианы // СМ. 1973. № 12; С т а с о в В. Автографы музыкантов в Императорской Публичной библиотеке // Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1974. Вып. 1; Э й н ш т е й н А. Моцарт. М., 1977; М о з а р т. Die Dokumente seines Leben. Addenda und Corrigenda. Zusammen gestellt von J.H. Eibl. Kassel, 1978; А б е р т I, II; Р ы ц а р е в а М. Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979; О н ж е. Композитор М.С. Березовский. Л., 1983; И Р М 2; Ш т е й н п р е с с Б. Из русских контактов Моцарта // МЖ. 1987. № 3; П о р ф и р ь е в а А. Музыка в масонских ложах Петербурга. Последняя треть XVIII в. // Старинная музыка в контексте

современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989.

А.И. Климовицкий

МУЗЫКА НА ВОДЕ — форма *приватного музыкального быта*, специфическая для спб. вельмож и дворянства. Так же, как и *столовая музыка*, сочетает в себе признаки ритуальной "сигнальности" и камерного приватного музицирования. Возникла в петровскую эпоху, букв. в первые годы основания СПб.

Зарождение М. на в. связано как с градостроительными и топографическими особенностями новой северной столицы, так и с заимствованными традициями европейских дворов. На пространстве акватории "сигнальность" — специфический способ общения муз. звуками и шумами (боем литавр, пальбой из ружей и пушек). В этом смысле М. на в. связана с сигнальностью, принятой в морском флоте, когда звук становится носителем сообщения на большие расстояния (сигналы рожка боцмана или горнистов), демонстрацией доброжелательного отношения капитанов кораблей друг к другу (приветственные выстрелы холостыми из пушек). М. на в. была своего рода символом СПб — морской столицы, в к-рой государь всячески покровительствовал флоту.

Когда лодки, боты, яхты вельмож встречались на Неве, было нормой приветствовать друг друга фанфарами (трубами и валторнами), пальбой из ружей. По воспоминаниям Ф.В. Берхгольца, находившегося на боте вместе с герц. К.Ф. *Голштейн-Готторпским*, "в продолжение нашей прогулки валторнисты и другие музыканты оглашали воздух веселыми звуками, потому что почти у всех вельмож была с собой музыка" (1, 112). Через всю акваторию реки, берега к-рой в петровское время были мало застроены, в течение дня проходили разнообразные звуковые сигналы, организуя время и жизнь горожан: регулярно переключались трубачи с башни Адмиралтейства и

Петропавловской крепости, выстрелы пушек возвещали о том, что Нева "встала", и о начале ледохода, они же предупреждали об опасности наводнения, время узнавали по бою курантов, на к-рых играл И. Х. Фёрстер, и т. д.

Прогулки по Неве были одним из любимых развлечений царской фамилии и приближенных к ней лиц. Комфортабельные суда могли взять на борт довольно большое число муз-тов, что позволяло исполнять самую разнообразную музыку, помимо традиционных сигналов. Т. о., М. на в. усваивала жанры *серенады*, сюиты, увертюры и пр., превращаясь в особую форму *концерта*, распространенную в европейском барочном музицировании. Еще в 20-х гг. герц. Голштейн-Готторпский "возвращался к каналу позади летнего дворца царицы. Перед окнами принцесс мы велели гребцам остановиться, и валторнисты (один из них — Иоганн Лейтенбергер. — Л.Б.) по приказанию его высочества сыграли прекрасный ноктюрн" (Б е р х г о л ь ц 1, 76). Впоследствии фаворит *Екатерины II* гр. Г.Г. Орлов использовал для М. на в. свой роговой оркестр: "Вот едет Григорий Орлов на яхте вниз по Неве. За ним вереница придворных шлюпок, а впереди лодка с сорока приблизительно молодцами, производящими музыку, какой я в жизни не слышал" (<Ш л е ц е р>, 161 — 62). Даже сама Екатерина II незадолго до кончины (19 авг.) не могла себе отказать в удовольствии полюбоваться видом празднично украшенной судами водной артерии столицы и еще раз вслушаться в звуки дорогой и понятной каждому петербуржцу М. на в.: "В промежутках забав было на Неве прекраснейшее зрелище составилось из множества шлюпок катания, и эхо песенников, роговой, духовой музыки оглашало спокойные берега" (С у м а р о в, 219).

Лит.: Георгий; Сумароков П. Обозрение царствования и свойств Екатерины Великой. СПб., 1852; <Ш л е ц е р А.-Л.>

Общественная и частная жизнь А.-Л. Шлецера. СПб., 1875; Берхгольц 1 — 4; Столпянский; Финдейзен 2; Штелин; Келдыш.

Л.Н. Березовчук

МУЗЫКА НА ПЛЕНЭРЕ — одна из форм *придворного музыкального быта* и досуга российского дворянства. Первые упоминания о ней относятся к 20-м гг., касаясь развлечений в семье *Петра I*, новые для России формы к-рых складывались по мере освоения европейских традиций садово-парковых увеселений. Екатерина I с принцессами прогуливались по Летнему саду, и по инициативе герц. К.Ф. Голштейн-Готторпского для них играли 2 валторниста, спрятавшись в зелени. "Царица и принцессы слушали их с большим вниманием и восхищались их игрою" (Б е р х г о л ь ц, 76), щедро наградив затем муз-тов.

С М. на п. как с формой досуга столкнулся Петр I еще в путешествии 1697 по Европе. При дворе Императора Леопольда в честь тезоименитства российского государя были устроены развлечения. "Празднество началось серенадой, исполняемой камерными музыкантами, итальянскими певцами и певицами в посольском саду, когда смерклось. <...> Царь сам летучею ракетой зажег на противоположном берегу фейерверк: при звуках труб и залпах орудий" (У с т р я л о в, 133).

По мере возведения имп. *загородных резиденций* М. на п. становилась все более разнообразной: в зелени садов, парков, лесов играла не только духовая, но и камерная музыка, пели певчие. Музыкой сопровождалась импровизированные буколические танцы придворных на полянах зачастую в стиле "а ля рюс": "ЕИВ соизволила иметь шествие к Шуваловой мызе на круглый луг. По приказанию Его сиятельства графа Г.Г. Орлова все собравшиеся пели увеселительные песни и плясали" (КФЖ, 1768, 9 июля). Стремлением порадовать ЕИВ особенно отличались круп-

ные вельможи и фавориты, когда двор удостаивал их дома своим посещением. Сохранились свидетельства о приеме *Екатерины II* Л.А.Нарышкиным в загородном поместье: "При приближении ЕИВ к горе, на которой и начала играть егерская команда музыки на горах 45-ю человеками, которые, стоя на вершине горы и сидя на горе по разным местам, прикрыты были сделанными из зеленых ветвей декорациями. По проигранию одной штуки декорации были опущены, и те музыканты представились видны, от чего казался преизрядный вид. <...> При той горе под прикрытием стояло 8 человек певчих и пели Русские песни" (КФЖ, 1770, июль).

В устойчивой привязанности к "пейзанским" развлечениям в посл. четверти 18 в. сказывалось не только увлечение руссоистскими идеалами "естественного человека". Не менее значим суровый климат северной столицы, когда короткое лето с теплыми, погожими днями обладало особой прелестью. Чем, как не желанием продлить зимой очарование летней М. на п. и стремлением доставить этим удовольствие ЕИВ в сезоне зимних развлечений, можно объяснить затею кн. Г.А.Потемкина, потребовавшую для ее воплощения колоссальных средств? "Она <ЕИВ> пригласила меня отобедать с нею в новом дворце, построенном кн. Потемкиным. В этом дворце находился... зимний сад, такой обширный, что посередине построена была беседка, где могли свободно поместиться пятьдесят человек, а между тем она вовсе не казалась огромной по величине сада. Здесь князь дал нам самый необыкновенный концерт. Это был хор роговой музыки" (Сегюр, 391).

Лит.: КФЖ. 1768. 9 июля; 1770. Июль; Георги; Устрялов И. История царствования Петра Великого. СПб., 1858. Т. 3; Берхгольц 1; Столпянский; Финдейзен 2; Штелин; Келдыш; ИРМ 2, 3; Сегюр Л.-Ф. Записки о пребывании

в России в царствование Екатерины II // Россия XVIII в. глазами иностранцев. Л., 1989.

Л.Н. Березовчук

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБЩЕСТВА возникли в СПб в посл. трети 18 в. Это были добровольные союзы свободных граждан города, достаточно демократичные по своему составу (сословный ценз не учитывался), складывавшиеся для цивилизованного проведения досуга, в к-ром центральное место занимала музыка. Они сыграли важную роль в деле объединения петерб. общества, способствуя формированию муз. интересов, организуя концерты. Музыкальный клуб и Новое музыкальное общество явились предшественниками спб. Филармонического об-ва, учрежденного в 1802, имевшего существенное значение в муз. культуре 19 в. В М. о. могли вступать лишь лица мужского пола, при этом обязательными были уплата членских взносов и выполнение устава.

Лит.: Финдейзен; Келдыш, 123; МА 2; ИРМ 3, 261 — 62.

Л.Н. Березовчук

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ был учрежден "соединением из некоторых охотников музыки" в 1772 и существовал до 1777. Устав неизвестен, нет сведений о муз. деятельности М. к. Членский взнос был назначен в 10 р. На эти деньги наняты "комнаты, управляющий музыкою и несколько аккомпанирующих и духовых музыкантов из придворной капеллы" (Георги, 416). Очевидно, существовала практика приглашения оркестра, составленного из придв. муз-тов, певчих и найма виртуозов для проведения концертов и др. муз. мероприятий. Экономом М. к. был немец Б.И.Карлштрем. Осн. деятельность М. к. происходила осенью, зимой и весной. Известно также, что Карлштрем в 1774 искал мызу в Вы-

боргской губ. на летний сезон. Последнее позволяет предположить, что М. к. соби-рался и летом. Вследствие "великих издержек, несоблюдения экономии и ссор" М. к. в 1777 распался.

Лит.: СПб. вед. 1774. 20 июня; Георги, 416; Финдейзен 2, 261 — 62; Келдыш, 136; ИРМ 3, 261 — 62.

Л.Н. Березовчук

"МУЗЫКАНТЫ ИНОЗЕМЦЫ СТАРЫЕ" — так с 1735 именовались в док-тах муз-ты *Придворного оркестра*, сложившегося в эпоху *Петра I*. В отличие от нанятых за границей на нек-рый срок и входивших в *"Итальянскую кампанию"* муз-тов "М. и. с." были включены в штат придворнослужителей, получали жалованье и пенсии из бюджета Придв. ведомства и жили в СПб постоянно. В елизаветинскую эпоху подобное разделение сохранялось, однако в док-тах чаще встречается обозначение "музыканты". В 1766, когда был издан "Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям", вышеуказанные различия были фактически нивелированы, однако по составу и по функциям "бальная музыка", а затем *Второй придвор-*

ный оркестр сохраняли преемственность с "М. и. с." (см. *Придворный оркестр: музыканты*).

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 28, л. 3 об.; д. 33, л. 4; д. 42, л. 4 — 5; д. 48, л. 4 — 5; д. 50, л. 3 об.; д. 53, л. 3 об.

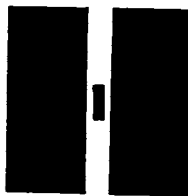
Лит.: АДИТ 2, 86 — 87.

А.Л. Порфирьева

МЮЛЕ (Muhle) Николаус (ок. 1750, Силезия — ?), нем. композитор и капельмейстер. В 20 лет М. успешно дебютировал в театрах Данцига и Кёнигсберга, в 1776 стал капельмейстером Труппы Шуха (Schuch), в к-рой работал также К. Д. *Штегман*; произв. последнего М. впоследствии исполнял в СПб. В конце 1777 М. приехал в российскую столицу в качестве капельмейстера нем. *Труппы К. Книппера*; он дирижировал *зингшпилями И. Хиллера*, О. Ф. *Холли*, К. Г. *Нефе* и др. и среди них поставил свои собственные зингшпили *"Lindor und Ismene"* ("Линдор и Исмена", 14 нояб. 1778, пьеса Ф. Зодена фон Зассенфарта), *"Die Wildddiebe"* ("Браконьеры", 27 июля 1779), *"Der Ittwisch"* ("Домовой", 1780).

Лит.: Eitner; Финдейзен 2; MR; МА 2, 199, 273; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева



НАРЫШКИН Семен Кириллович (5 апр. 1710, ? — 27 нояб. 1775, Москва), гофмаршал (с 30 нояб. 1743), обер-егермейстер (с 7 мая 1757). Любитель музыки, организатор роскошных театральных представлений. Владелец *оркестра*, в котором играли крепостные и нанятые музыканты, в частности, м. б., служил И. Б. Хумпенхубер (Финдейзен). Инициатор произведенной И. А. Марешем реконструкции охотничьих рогов для особого оркестра *роговой музыки*. Мареш поселился в доме Н. и был капельмейстером его рогового оркестра — реконструированные рога получили назв. "нарышкинских". Став егермейстером, Н. утвердил роговой оркестр в штатах имп. охоты. В должности гофмаршала принимал участие в управлении придв. зрелищами и музыкой.

В 1774 построен театр Н. (РГАДА, ф. 1272, оп. 1, д. 79). В театральных постановках участвовали придв. певцы, танцовщики и его оркестр. Зрителей бывало до 200 чел., приезжала Императрица. Знаменит праздник 8 дек. 1774. Была представлена опера "Альцеста" Г. Ф. Раупаха (текст А. П. Сумарокова), в которой участвовали артисты *Придворной итальянской оперной труппы*

М. Кралева (Альцеста), А. Санковская, Грановская, Кириаков. "В начале и в хоре оперы играла с прочими инструментами весьма приятная охотничья российская музыка" (СПб. вед., 1775, 2 янв.). Восхищал балет "Диана и Эндимион" с Т. С. Бубликовым и юной танцовщицей Дороееей (Дороееевой?). "Рожечный звук и псовый лай, олени и другие живые звери, явившиеся в театре, произвели удивительное действие" (Там же).

Собрание рогов оркестра находится на Выставке муз. инструментов Музея театрального и муз. иск-ва в СПб.

Арх.: РГАДА, ф. 1272, оп. 1, д. 79.

Лит.: СПб. вед. 1775. 2 янв.; Бантыш-Каменский Д. Н. Словарь достопамятных людей... М., 1836. Ч. 4. С. 9 — 10; Петров П. Н. История С.-Петербурга... СПб., 1885. С. 801; Московский некрополь. М., 1908. Т. 2; Кутепов Н. Императорская охота на Руси. СПб., 1911. Т. 4. С. 77 — 79; РБС: Нааке-Накенский — Николай Николаевич; Финдейзен 2, 45, 78 — 79, прим. 100, 102; Фаминцын 2, 547 — 550; Вертков К. Русская роговая музыка. Л.; М., 1948. С. 11 — 15.

И. Ф. Петровская

С.К. НАРЫШКИН
Неизв. художник. 1775



НАРЫШКИНА Мария Львовна [ок. 1766 — 68, СПб — после 1802, Москва (?)], дочь Л. А. Нарышкина, с 1799 — жена кн. Ф. К. Любомирского. Певица и арфистка-любительница. Мн. играла и пела на муз. вечерах и иных собраниях в доме своего отца и др. великосветских домах СПб, пользуясь большим успехом. Ей посвятил стихотворения Г. Р. Державин ("Пой, Эвтерпа дорога, / В струны арфы ударяй!", 1789; "Анакреон у печки", 1795).

Из песен ее репертуара, по преданию, Н. приписывается авторство 2: "По горам, по горам и я по горам ходила", "Ах, на что ж было да к чему ж было". Однако принадлежность ей популярнейшей первой (в песеннике 1799 сказано: "Голос сей песни известен всякому") опровергается временем рождения Н., к-рое убедительно определил П. А. Бессонов: она — пятый или шестой ребенок отца, вступившего в брак в 1759, т. е. родилась не раньше 1765, а песня впервые опублик. в 1776 ("Собрание русских простых песен" В. Ф. Трутовского). Вторая впервые напечатана в "Собрании народных русских песен с их голосами" Н. А. Львова и И. Прача, 1790.

Есть основания считать, что Н. изобразила *Екатерина II*, ревнуя к ней Г. А. Потемкина, в своей комической опере "*Горобогатырь Косометович*" в роли Гремилы Шумиловны, неустанно поющей и гремющей струнами в шумном доме отца.

В 19 в. Н. жила в Москве.

Лит.: Бессонов П. А. Песни Нарышкинские // Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1874. Вып. 10. С. 254 — 56, 293 — 95, 424 — 26 и др.; ИРМ 3, 182, 219; Песни русских поэтов. Л., 1988. Т. 1. С. 186 — 87, 588.

И. Ф. Петровская

НАРЫШКИНЫ. Александр Александрович Н. (22 июля 1726, ? — 21 мая 1795, СПб), обер-гофмаршал (с дек. 1761), обер-шенк (с сент. 1762) и сенатор. Муз.-т-любитель, играл в оркестрах

на великосветских любительских спектаклях и в *концертах*, в частности у И. И. Шувалова в 1769 (Штелин, 133). Владелец дачи "Красная мыза" на Петергофской дороге (за Калининским мостом) — популярного места отдыха и развлечений. Там имелся дом для *балов* и великолепный сад, открытый для посещений, по воскресеньям в нем — музыка и танцы. Устраивал праздники с музыкой, на к-рых бывало свыше 1000 гостей. Музыкальн. сопровождалась приемы Императрицы, останавливавшейся у него на даче по дороге в СПб (СПб. вед., 1778, 3 июля).

Лев Александрович Н. (26 февр. 1733, ? — 10 дек. 1799, СПб), брат Александра Александровича Н. Обер-штальмейстер (с 1762), начал придв. службу в 1751 при дворе в. кн. Петра Федоровича. Скрипач-любитель, владелец оркестра. По чрезвычайному богатству Л. А. сравнивали с А. С. Строгановым. Дом его (впоследствии — Мятлева, ныне — Исаакиевская пл., 9) славился балами, *маскарадами*, почти ежеднев. веселыми собраниями. Есть известие (сообщил С. Н. Глинка), что на маскараде у него кн. Е. Р. Дашкова, одетая подмосковной крестьянкой, пела "Во селе, селе Покровском" (приписывается *Елизавете Петровне*). По воспоминаниям фр. посланника Л.-Ф. Сегюра, музыка, пение и танцы продолжались в его доме с утра до вечера. Распорядитель музыки — друг дома О. А. Козловский. Украшением салона была дочь Л. А., певица-любительница М. Л. Нарышкина.

Как и брат, Л. А. устраивал публичные празднества, обильно оснащенные музыкой. Так, 20 февр. 1777 в его доме был маскарад в присутствии *Екатерины II*, где кроме бального оркестра были муз.-ты, игравшие на разных инструментах и объезжавшие на колеснице "всю праздничную округу". 25 февр. 1777 праздник был повторен для купечества и мещанства (СПб. вед., 1777, 24 и 28 февр.). В оркестре соединялись рога и др. духовые инструменты. Напр.,

24 июня 1777 во время ужина в присутствии Екатерины II "на хорах в большой галерее играла роговая музыка с кларнетами и валторнами" (СПб. вед., 1777, 27 июня). К приезду Императрицы сочинялись хоры "на сей случай" (СПб. вед., 1796, 29 авг.). На его даче на той же Петергофской дороге давались иногда торжественные муз. спектакли. Так, 26 июня 1780 для Екатерины II, ехавшей в Петергоф, был представлен Парнас, где "музы согласились с наиприятнейшею музыкою свои песни... что пономарю заключено было большим балетом", исполнители — гл. обр. дети хозяев (СПб. вед., 1780, 30 июня).

Александр Львович Н. (14 апр. 1760, ? — 21 янв. 1826, Париж), сын Льва Александровича Н. Камергер, затем обергофмаршал (с 1 нояб. 1789), директор зрелищ и музыки при дворе (28 марта 1799 — 1819). В этой должности способствовал постановке оперы Е. И. Фомина "Американцы", текст И. А. Крылова, организовывал концерты во время Великого поста в *Большом (Каменном) театре*. Его называли "истинным знатоком музыки и живописи" (Булагин). Владел одним из лучших крепостных оркестров. Как и отец, любил многолюдное веселье. "На его вечерах в одной комнате раздавались шумные песни цыган, сопровождаемые живою их пляскою, в другой гремела музыка, в третьей лучшие танцовщицы восхищали толпившихся вокруг них гостей..." (Булагин - Каменский)

Нарышкиным принадлежал сад на левом берегу Мойки за Поцелуевым мостом (на месте д. 108). В 1793 Э. Ванжура учредил там маскарады и балы — по 2 раза в неделю (за вход — 1 р.). В доме, отведенном для балов, играли попеременно оркестры — "обыкновенных инструментов" и роговой, пели певчие, на открытой сцене показывались пантомимы и нар. пляски, выступали остававшиеся надолго в СПб приезжие музы-ты, игравшие на духовых инструментах, *органах* и лютях (Георги).

Лит.: СПб. вед. 1777. 24 и 28 февр., 27 июня; 1778. 3 июля; 1780. 30 июня; 1796. 29 авг.; Георги, 625 — 27, 647 — 48; Булагин - Каменский Д.Н. Словарь достопамятных людей... М., 1836. Ч. 4. С. 1 — 2, 9 — 11; То же. СПб., 1847. Ч. 2. С. 475 — 81; Булагин Ф.В. Театральные воспоминания // Пантеон русских и всех европейских театров. 1840. Т. 1. С. 79; Петров П.Н. История С.-Петербурга... СПб., 1885. С. 379 — 80, 393, 817, 828; АДИТ 3, 11 — 12; Глинка С.Н. Записки. СПб., 1895. С. 123 — 24, 228; Сегаур Л.-Ф. Пять лет в России при Екатерине Великой // РА. 1907. № 9. С. 60; РБС: Нааке-Накенский — Николай Николаевич; Всеволодский-Гернгросс. Указатель, 25; Штелин, 133; ИРМ 3, 93, 105, 289.

И.Ф. Петровская

НАТАЛЬИ АЛЕКСЕЕВНЫ, царевны, **ТЕАТР** — первый известный театр в СПб. Младшая сестра *Петра I* Н.А. (1673 — 1716) организовала театральные представления еще в 1707 в подмосковном с. Преображенском. В 1714 она поселилась на берегу Невы, вверх по течению от Литейного двора. В этом же регионе появились дворцы царевича Алексея Петровича и вдов братьев царя, там же селились их приближенные. Против дворца Н.А., у пересечения нынешних ул. Чайковского и Воскресенского пр., сооружен был большой деревянный дом с партером и ложами (<Вебер>, 1424), называвшийся современниками "комедийным домом".

Театр был публичным, вход бесплатным. В представлениях участвовали приближенные царевны разных рангов и придв. служители. Имелся *оркестр* из 16 муз-тов. В репертуаре: инсценировки эпизодов из Библии и популярных житий святых, переделки любовно-авантюрных и сказочных повестей. Неск. пьес признано сочиненными самой Н.А. Ставилась, в частности, "Комедия Олофернова", более известная под назв. "Иудифь", на сюжет из Библии. В спектаклях раннего рус. театра обычно

присутствовало хор. и сольное пение. И в этой пьесе есть арии плененных царей ("цари же те 4 человека поют жалобно"), застольные песни на солдатской пирушке, заключительный победный хор иудеев. Сохранились ноты арии царя Амарфала (Ш л я п к и н, V — VI).

В 1719 — 20 и 1723 в помещении Н. А. т. выступали нем. комедианты, в цирковых представлениях участвовала "аглинская танцовальная мастерица".

Арх.: РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 752, л. 1 — 2.

Лит.: <В е б е р Х.В.>. Записки Вебера // РА. 1872. № 7. С. 1424; Ш л я п к и н И.А. Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. СПб., 1898; Пьесы столичных и провинциальных театров первой пол. XVIII в. М., 1975; П е т р о в с к а я.

И.Ф. Петровская

НАУКА И МУЗЫКА. I. П р е д в а р и т е л ь н ы е з а м е ч а н и я. Ко времени вхождения рус. культуры в европейскую цивилизацию муз. наука Запада переживала один из переломных периодов своей истории. В 17 — 18 вв. еще существовало традиционное, имеющее более чем 2-тысячелетнюю историю отношение к музыке как к естественной науке. Считалось, что она входит в круг семи "свободных искусств", или, как их называли в России, "художеств", где занимает место в квадриуме математических дисциплин (наряду с арифметикой, геометрией и астрономией). Развитие естествознания дополнило перечень наук, с к-рыми могли соотноситься муз.-теоретические представления. Для 17 в. (И.Кеплер, А.Кирхер, М.Мерсенн и целый ряд др.) характерно стремление к синтезу знаний о звучащей и незвучащей природе. Звуковые структуры обретали параллели в оптике (вспомним об известных попытках И.Ньютона классифицировать цвета по принципу звукоряда), механике, в др. областях знания, вплоть до минералогии. Однако математика занимала по-прежнему осн. место среди дисциплин,

составляемых с муз. умозрением. Известно, что традиционная "пифагорейская" концепция муз. иск-ва находила себе место и в сфере практической композиции. Но, начиная с эпохи Возрождения (а тенденции такого рода можно отметить и в средние века), спекулятивное музыкознание все более и более отстает перед потоком трактатов о прагматических аспектах сочинения и музицирования. Состязание умозрительной и прагматической тенденций во 2-й трети 18 в. ("потеря середины", по Г.Зедлмайру) в общем-то завершается: "пифагорейское" в музыкознании надолго остается уделом "герметически мыслящих" ученых. В эту же эпоху происходит рождение европейской муз.-исторической науки. Отрывочные, часто полуполюгендарные представления предшествующих веков сменяются первыми попытками осмыслить муз.-исторический процесс на основе документальных данных (падре Дж.Б.Мартини, Ч.Бёрни, И.Н.Форкель и др.). В Германии и Австрии зарождается специальная муз. периодика, на десятилетия ставшая уникальным явлением в культуре континента.

Усвоение всего многообразия западной теории и истории музыки не входило, да и не могло входить в круг задач, стоявших перед деятелями рус. культуры в начальный период истории СПб. Потребностям времени более соответствовала практическая организация муз. жизни в западно-европейском вкусе, а здесь можно было обойтись без сколько-нибудь серьезной теоретической подготовки: высококвалифицированные муз-ты западной выучки приглашались из-за границы, а традиции *церковно-певческого образования* в России были издавна сильны и подкреплялись кругом представлений, сложившихся еще в моск. период (в т. ч. и с привлечением западно-европейской теории — работы Н.П.Дилецкого и др.). К концу столетия в России распространяется целый ряд западных трактатов о музыке (как в оригинале, так и в *переводе*), однако в бол-ве

случаев речь идет о практических источниках по исполнительству и сочинению. Это, разумеется, не означает отсутствия интереса к теоретическим и муз.-историческим вопросам у просвещенных представителей рус. об-ва. Муз. тематика постоянно обсуждалась в общей периодике (см. *Журналы и музыка*). Нек-рые проблемы муз. умозрения, как будет показано далее, исследовались учеными *Академии Наук*. Особую страницу в истории муз. публицистики занимают вопросы, связанные с рус. песней (см. *Русская народная песня*) и традициями др. народов империи. Все сказанное относится прежде всего к русскоязычным публ. Однако, рассматривая муз. представления в России 18 в., необходимо помнить о языковой ситуации этого времени, особенно отчетливо проявившейся в СПб. В круг чтения любителей музыки входила литература на латыни, нем. и фр. яз.; на этих же яз. сочинялось мн. из того, что вошло в российскую историю мысли о музыке.

II. Музыкально-теоретические и следованья. Какие-л. данные о муз. науке в петровские и первые послепетровские десятилетия не обнаружены.

В "классификации" наук, характерной для мн. людей этой эпохи, музыка — "по-русски скоморошество" — относится к "щегольским" занятиям (см. *Татищев В.Н.*). С появлением АН ситуация неск. изменяется. Муз. теория в собственном значении этого слова в петерб. публ. представлена почти исключительно трудами академических сотрудников. В круг интересов академиков и учащихся академической гимназии (см. *Академии Наук гимназия, Образованье музыкальное*) должны были входить и "знатные искусства". Музыка, по нек-рым данным, была включена в программу обучения как дисциплина низшего цикла (П е к а р с к и й 1, 534), хотя далее серьезно, по видимому, не изучалась, как можно судить по списку профессоров и их предметов (М о т р э д е л а, 240; ср.: П е к а р с к и й. Ма-

териалы... 1, 160 — 72). Занятия музыкой, однако, рассматривались как престижное времяпрепровождение. В 1731 И.-Д. Шумахер в письме к В.К. *Тредиаковскому* отмечал, что тот может рассчитывать на благосклонность президента АН Л. Блюментроста во мн. благодаря своим поэтич. и муз. занятиям (У с п е н с к и й, Ш и ш к и н, 150).

Среди академиков было распространено музицирование, как можно судить по нек-рым материалам, относящимся к Л. *Эйлеру*. Однако первое музыковедческое исследование в АН было опубл. спустя 14 лет после ее основания — имеется в виду статья Я. *Штелина* "Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера" (СПб. вед., 1738, Прим., ч. 17 — 21, 33 — 34, 39 — 49). Первым же и, бесспорно, наиб. выдающимся соч. в области теории, созданным в СПб, был "Опыт новой музыки..." Эйлера (1739).

Начиная с этого времени в петерб. изд-вах, хотя и крайне редко, начинают появляться работы, так или иначе относящиеся к теоретической проблематике. "Опыт..." Эйлера так и остался непревзойденным. Более того, это единственная за все столетие к н и г а по общей теории музыки, изданная в России. Ее автор был одним из посл. представителей старой европейской теории, корнями уходящей еще во времена античности; в его сознании звук был неразрывно связан с числом. "Опыт новой музыки..." был в буквальном смысле слова попыткой "поверить алгеброй гармонию". Эстетическая ценность ("приятность") звучания ставилась в непосредственную зависимость от пропорционального соотношения интервалов, данного в виде дробей и вдобавок представленного в виде пространственно упорядоченных точек (Эйлер, как известно, вообще был склонен к графическому выражению отвлеченных идей — взять хотя бы "Эйлеровы круги", применяющиеся в математической теории множеств и в логике). 3 "искусства" — *Ars musica, Ars arithmetica*

и *Ars geometria* — по-прежнему стояли рядом, как в древности и в средние века (à propos: Эйлер был петерб. знаменитостью; отголоски его идей, скорее всего в сниженном виде, могли пережить его, и не они ли стали непосредственным источником муз. философии Сальери в "маленьких трагедиях" Пушкина?).

С общими муз.-теоретическими идеями Эйлера неразрывно связаны его взгляды на температуру, вопросы акустики и — шире — физики звука. Этим он задал тон др. академическим исследованиям — вплоть до конца столетия музыковедческие изыскания в АН были связаны с естественно-науч. проблемами. Первым из петерб. ученых, непосредственно откликнувшихся на учение Эйлера, стал Г.В. Крафт, его преемник на кафедре физики. Этот исследователь, по всей видимости, один из немногих в СПб был в состоянии обсуждать с Эйлером интересующие последнего вопросы (в 1744 Шумахер писал Эйлеру в ответ на присылку новых рукописей, что с отъездом Крафта не осталось людей, способных в этих материалах разобраться. — М а л и н и н а, 82). К 1742 относится публичный доклад Крафта, известный как "Речь о музыкальном согласии".

Несмотря на сугубо церемониальный повод академического собрания (восшествие на престол *Елизаветы Петровны*), на к-ром доклад был прочитан, выбор его темы весьма показателен для интересов ученых эпохи. Речь Крафта была посвящена проблеме связи звука и цвета (синестезии, по совр. терминологии). Возражая изобретателю так наз. цветового клавируда фр. ученому Л.Кастелю, Крафт излагает основы муз. теории, апеллируя в т. ч. и к Эйлеру. Однако он не ограничивается лишь акустическим обоснованием муз. "гармонии", но включает в круг рассматриваемых вопросов и муз.-эстетические аспекты. Речь Крафта была первым опубл. в России текстом, где, хотя и в обобщенном виде, рассматривалась теория аффектов, столь актуальная для

первых десятилетий 18 в. Взгляды Крафта были поддержаны и И. *Вейтбрехтом*, выступившим в ответ от лица всей академической аудитории.

С отъездом Эйлера в 1741 и Крафта в 1744 исследования подобного рода в СПб, по-видимому, прекратились. В елизаветинскую эпоху как в АН, так и вне ее стен интерес к науке о музыке возникал лишь время от времени. Проблемы муз. акустики были не чужды М.В. *Ломоносову*. На страницах его соч. иногда возникает тема акустики колоколов (ПСС 1, 510 — 11; 3, 121, 145, 147). На одном из академических собраний в 1753 он высказал ряд соображений о синестезии (П е к а р с к и й. Материалы... 1, 507 — 508). Однако систематические занятия муз. теорией, как известно, не входили в круг интересов выдающегося рус. ученого. Немного публ. в академических журналах сводились в основном к популярному изложению данных об античных ладах и т. п. Таковы были статьи и переводы (?) С.А. *Порошина*, вышедшие в 1756 и 1760 и относящиеся скорее к исторической и эстетической сферам.

С образованием в 1757 *Академии художеств*, где значительное место занимало обучение музыке, появилась возможность некоего развития муз. науки. В 6-ке АХ были серьезные труды западных теоретиков — Дж.Царлино, М.Мерсенна и др. (С а м с о н о в а, 193 — 202). В 1757 появляется первый полный рус. пер. трактата Витрувия "Десять книг по архитектуре", выполненный камер-переводчиком Елизаветы Петровны С.Савицким. По некр-ым данным, пер. предназначался для учащихся АХ. Ряд глав этого соч. посвящен, как известно, теории музыки (по Аристоксену) и смежным вопросам. К сожалению, стал ли пер. побудительным средством для чьих-л. занятий теоретическим музыкознанием, не установлено.

В 1766 в Россию возвращается Эйлер. Здесь он вновь начинает работать над

муз.-теоретическими вопросами (известны по крайней мере 2 музыковедческие работы второго петерб. периода его науч. деятельности). Не исключено, что само присутствие Эйлера в СПб как-то повысило интерес его коллег по АН к традиционным проблемам музыки в кругу иных дисциплин. В 1779 "Академические известия" опубликована "История о мафематике" П. Богдановича, где музыка определена как "четвертая отрасль" этой науки и где изложены основы пифагорейского учения об интервалах. Через нек-рое время этим же журналом (1780, т. 3, окт.) был объявлен академический конкурс, включавший след. задачу: "Не можно ли сделать орудия органическим трубам известным под именем человеческого голоса подобные, кои бы произносили гласные буквы *a, e, i, o, u*". Как возникла сама постановка вопроса, не выяснено. Но, по-видимому, ее можно связать с обострением внимания к лингвистике, характерным для конца века. Решение было найдено в сфере муз. акустики и инструментостроения. Х.Г. *Кратценштейн* представил АН инструмент (или его проект) типа органа, имитирующий человеческий голос, и получил соответствующее вознаграждение. Автором изобретения был ученый старой выучки (академиком он стал еще в 1748): стремление к синтезу искусств было одной из характерных примет музыковедения эпохи барокко. Показателен был и "акустический" акцент эксперимента. Характерно, что уже в самом конце столетия Дж. *Сарти* стал поч. чл. АН именно в связи с муз.-акустическими изысканиями. В этом сказалась глубокая традиционность науч. школы СПб.

III. Музыкально-исторические и музыкально-теоретические представления. Как уже отмечалось, первой рус. статьей о музыке и первым муз.-историческим очерком одноврем. стала статья Штелина об опере. В ней, однако, не ставилось каких-л. задач, связанных с освещением муз.-историческо-

го процесса в целом. Она не претендовала также и на раскрытие эстетических основ муз. иск-ва. Первые работы такого рода появились в конце 50-х гг. и отличались краткостью и просветительской направленностью: речь идет о работах Порошина. До их появления, да и спустя долгое время после этого, осн. источником сведений об истории музыки для читающей рус. публики были, разумеется, книги европейских авторов. Порошина без всякого преувеличения можно считать первым рус. муз. писателем петерб. периода. Его "Письмо о производимом действии музыкаю в сердце человеческом" ("Ежемесячные сочинения...", АН, июль 1756) — первый рус. муз.-эстетический трактат. Его осн. проблема неразрывно связана с теорией аффектов, неотделимой от муз. культуры эпохи барокко. Порошину, несомненно, были известны какие-то аспекты этой теории, разработанные западными муз.-тами. Он, однако, совершенно не касается технических сторон возникновения того или иного конкретного аффекта, ограничиваясь лишь общими рассуждениями. Приводятся широко известные в традиционной европейской литературе мифологические сведения об "изобретении" музыки, упом. сюжеты, использованные Плутархом, Горацием, Гомером, Платоном. Сообщаются краткие сведения о "Фригийском, Лидийском и Дорическом" "манерах" (у Порошина слово употреблено в муж. роде). Западно-европейские представления об этической силе музыки органично сочетаются с вполне традиционными для правосл. автора своего времени рассуждениями о церковном пении. Новым было лишь то, что церковные песнопения у Порошина включены в сферу музыки как иск-ва, в то время как для традиционного словоупотребления в правосл. среде (сохранившегося даже в 20 в.) "музыка и пение" — вещи далеко не тождественные. Замечания Порошина о том, что музыкой в ипостаси церковно-певческого иск-ва ободряется "дух наш, и сердце

благочестия исполняется", "вливается предвкушение веселия небесного", "рождается презрение суеты мирския, и к приобретению достояния в горных обиталищах, желание и рвение влагается", — были бы вполне уместны в устах церковных ораторов, к-рыми столь богата эпоха рус. барокко.

Через 4 года (1760) "Ежемесячныя сочинения..." печатают новый этюд о музыке, к-рый также с нек-рым основанием м. б. связан с именем Порошина. Соч. озаглавлено "Фридерика Палмквиста История о мусике переведена из сочинений Шведской Академии Наук...". Это миниатюрный компендиум муз. истории — жанр, в то время довольно популярный. Палмквист в кругу швед. ученых, писавших о музыке, неизвестен. С др. стороны, Порошин был едва ли не единственным из сотрудников журнала, имевшим отношение к музыке. Спустя годы, воспитывая цесаревича, будущего *Павла I*, он говорил о своих работах такого рода во множественном числе. Ссылка на "сочинения Шведской Академии" была вполне в духе мистификаций своего времени. С др. стороны, считать "Историю..." оригинальной работой Порошина также нет оснований — по всей видимости, это компиляция популярных в 18 в. сведений о муз. истории, за к-рой стояли какие-то европейские источники.

Как бы то ни было, но "Фридерика Палмквиста История..." стала первым на рус. яз. систематическим изложением сведений о раннем муз. прошлом Европы. Музыка определяется как "наука совокупления разных голосов или звуков для приятного согласования". Автор отказывается приводить обычные для раннего музыкознания сведения об Иувале (Иове), Орфее или др. "изобретателях" музыки. ("Изобретателя оной искать подобно тому, как искать изобретателя грамматики или спрашивать, кто сперва людей говорить научил.") Среди античных муз-тов упоминаются Терпандр ("написал о мусике книгу, которая, говорят, в сем роде

была первая"), Пифагор, Евклид, Аристоксен, Птолемей, Квинтилиан. В неск. словах характеризуется одна из коллизий др.-греч. музыкознания: если Пифагор "стал думать, что в мусике больше должно верить математическому исчислению, нежели ушам", то Аристоксен, "приметя, что голоса, по математическим выкладкам определенные, слуху не очень были приятны, вознамерился помянутые выкладки отвергнуть и вместо тех поставить над мусикою один только слух законодателем и судьейо".

Автор трактата отмечает отсутствие древних источников по муз. композиции и др. областям теории: "Сложение <композиция> была еще неизвестная часть сея науки. Одна, в которой можно было найти нечто похожее на сложение, была церковная мусика. А особливо исправлена до оной охотником, Григорием Папоу Римским". Это замечание следует отметить особо: Григорий Великий, несомненно, был известен рус. публике как один из святых, почитавшихся правосл. церковью, и как "автор" великопостной Литургии Преждеосвященных Даров. Однако впервые в России сообщались сведения о его муз. деятельности (имелись в виду традиционные для своего времени представления о возникновении григорианского хора).

В "Истории..." приводятся сведения о Гвидо Аретинском, к-рому приписывается изобретение "средства слагать многоголосную мусику". В честь Гвидо "начинают от него счисление времени" муз. истории. После Гвидо, якобы приведшего в порядок соотношение античных "Диатонического, Хроматического и Енармонического" родов, музыка "от часу более, но медлительно распространялась, пока на конец щастливой для всех наук 17 век наступил".

Характеризуя совр. ему взгляды на музыку, автор соч. упоминает Эйлера (к-рый подвергается мягкой критике: "...можем мы с некоторыми его мнениями не согласовать, особливо с касающимися до предписанных

от него степеней приятности") и приводит краткие популярные сведения о муз. темпе-рации.

"Фридерика Палмквиста История..." вы-годно отличалась от материалов подобного рода, к-рые печатали рус. (моск. и провинциальные) журналы того времени (напр., "ногную азбуку, линейки и ключи музыкаль-ные, сказывают, вымыслил некто Бенедиктинский монах", "о начале музыки... далее восходить кажется не куды, как сослаться на Книгу Бытия..."; цит. по: Л и в а н о в а 1, 353 — 54). На уровне взглядов своей эпохи она давала основы более или менее науч. представления об истории муз. иск-ва. Од-нако, как и муз.-теоретические опыты сер. века, публ. Порошина не послужили толч-ком к развитию муз.-исторической мысли. Здесь речь может идти лишь о первых по-пытках осмыслить музыку эстетически, но эта сфера муз. мысли превратилась в об-ласть муз. публицистики (см. *Журналы и музыка*) и в 18 в. до уровня науч. знания не поднималась. Лишь в конце века можно на-блюдать нек-рое оживление в муз.-истори-ческой проблематике, и то, как правило, в связи с др. вопросами.

В екатерининское время становится осо-бенно актуальной проблема истоков рус. муз. культуры и ее места в муз. наследии Европы. В предисл. к "Собранию народных русских песен..." (см. *Львова Н.А. и Пра-ча И. сборник*) излагаются осн. сведения о музыке Древней Греции, причем жанровая и мелодическая природа рус. фольклора непо-средственно возводится к античности. Не-смотря на наивность подобного рода суждений, в предисл. ценны попытки сравнительно-исторического подхода. Отмечая разницу между старинными и "нынешними" пляс-выми мелодиями, Львов говорит о влиянии на рус. бытовую музыку западно-европей-ского музицирования: "Сие могло произой-ти естественно от умножения в России музыкальных инструментов, прибавивших полутоны и другие музыкальные приятнос-

ти, кои не было в старых, часто в повторе-нии одной и той же мелодической весьма короткой мысли..." Автор предисл., один из образованных людей своего времени, наде-ется на вхождение рус. муз. традиций в круг явлений общеевропейского порядка, — он говорит о возможной ценности рус. псе-ни для "Гейденов и Плейлев" и считает не-обходимым изучение рус. муз. наследия за-падно-европейским музыковедением (в этой связи упом. И.Н. Форкель и его работа над всеобщей историей музыки. — Л и в а н о в а 2, 99). Этим Львов безусловно предвос-хитил след. эпоху, когда рус. традиция стала частью муз. культуры всего европейского континента, в т. ч. и как предмет изучения. Однако и в 18 ст. в СПб работали литерато-ры и муз.-ты западно-европейского происх., оставившие ценные наблюдения о музыке в России. Не говоря уже о Штелине, открыв-шем жанр "известий о музыке в России", здесь следует назвать имена *М. Гамри*, *Дж. Г. Кинга*, *И. Х. Гинрихса*.

Среди рус. авторов, писавших о музыке в историческом аспекте, выделяется митро-полит Е. Болховитинов, автор "Историчес-кого рассуждения вообще о древнем хри-стианском богослужбном пении и особенно о пении Российской Церкви" (соч. было из-дано в Воронеже в 1799, но не могло не по-лучить известности в СПб и было здесь пе-реиздано в 1804). Болховитинов — один из первых авторов, писавших в России о цер-ковном пении, к-рый подходил к вопросу исторически; он стремился к воссозданию церковного пения в его ранних формах (возможно, с этим был связан его интерес и к др.-грузинскому церковному пению); весь-ма характерно, что аналогичные процессы происходят в это время на Западе, по ту сторону конфессиональной границы меж-ду Римом и церковью в России (труды *М. Герберта* и др.). К этой же эпохе отно-сится, по-видимому, начало интереса к рус. муз. средневековью у *Д.С. Бортиянского*, предложившего впоследствии "Проект об

отпечатании древнего российского крюкового пения", хотя вообще-то следует отметить, что русский 18 в. в общем был равнодушен к обсуждению церковной муз. традиции в исторической форме. Предпринимались лишь нек-рые попытки критического изучения песнопений (см. *Головня Г.*) с целью изд. их для практического использования. Тем не менее есть данные, что в СПб были рукописи с крюковой нотацией, и сведения о них иногда встречаются в совр. литературе (см. *Кинг Дж.Г.*)

Помимо этого, в конце столетия продолжают попытки исторического освоения западно-европейской муз. культуры. Сведения о ней время от времени мелькают в общеэстетических работах (см. *Чекалевский П.П.*). К посл. десятилетию века относится новый полный пер. Витрувия, изданный Ф.Баженовым и опубл. АН. Целый ряд данных о выдающихся муз.-тах недавнего прошлого появляется в "*Карманных книжках...*" *И.Д.Герстенберга* (1795, 1796). В первой из них приведены биографии И.С.Баха, Ф.Э.Баха, Й.Гайдна и В.А.Моцарта. Во второй — биографии К.В.Глюка и нек-рых др. авторов сер. века (см. *Журналы нотные*). Однако все эти публ. носили справочно-просветительский характер и не могут считаться полноценными муз.-историческими очерками. Тем не менее без них, как и без др. кратких заметок 18 в., картина муз. жизни в СПб была бы неполной. К этому следует добавить, что традиция мысли о музыке изучена в основном лишь по печ. источникам. Между тем целый ряд муз.-исторических и муз.-теоретических текстов сохранился лишь в рукоп. варианте (таковы пер. из Витрувия, выполненные С.Савицким, трактат о музыке *Е.Вулгариса*). Не следует исключать появление в науч. обиходе др. источников подобного рода.

Лит.: Ш т е л и н Я. Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера // СПб. вед. 1738. Прим. Ч. 17 — 21, 33 — 34, 39 — 49; СПб. вед. 1796. 10 окт.;

Б о л х о в и т и н о в Е. Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении и особенно о пении Российской Церкви. СПб., 1804; П е к а р с к и й 1, 2; О н ж е. Материалы для истории Императорской Академии Наук. СПб., 1885 — 95. Т. 1 — 8; Л о м о н о с о в М.В. ПСС. М.; Л., 1950 — 53. Т. 1, 3; Л и в а н о в а 1, 2; О с с о в с к и й А.В. Музыкально-эстетические воззрения, наука о музыке и музыкальная критика в России в XVIII столетии // Избр. статьи. Воспоминания. Л., 1968; Музыкальная эстетика России XI — XVIII вв. М., 1973; С а м с о н о в а Т.П. Библиотека музыкальных классов Академии художеств в XVIII в. // Русские библиотеки и их читатель. Л., 1983; М а л и н и н а Л. Георг Вольфганг Крафт и его "Речь о музыкальном согласии" // Из истории теоретического музыкознания. М., 1990; У с п е н с к и й Б.А., Ш и ш к и н А.Б. Третьяковский и янсенисты // Символ. М., 1990. Т. 23; М о т р э О. де ла. Из "Путешествия..." // Б е с п я т ы х Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л., 1991.

В. Г. Карцовник

НЕЛЕДИНСКИЙ-МЕЛЕЦКИЙ Юрий Александрович (6 сент. 1752, Москва — 13 февр. 1829, Калуга), поэт. Род. в дворянской семье. Жил в СПб в 1764 — 1785 (с частыми выездами, в основном по делам воинской службы), в 1796 — 98 и позже, уже в 19 в. В первый из указанных периодов сочинено бол-во его песен. В 1776 вышел сб. "Стихотворения Ю. Нелединского". Поэт часто бывал в петерб. доме Головиных, где его новые стихи пелись на тут же подобранную музыку. Он становится одним из самых популярных авторов. Его песни сентиментального направления были широко распространены в рукоп. сб-ках, в изд. ("Нам сладко пел Мелецкий про любовь" — А.А.Дельвиг). Они публиковались с нотами в журн. "*Магазин общепользных знаний и изобретений...*" (СПб., 1795, ч. 2, авг., песня "Милая вечер сидела", музыка О.А.Козловского), в "*Карманной книге для любителей музыки на 1795 год*" (песня "Ты велишь

Ю.А. НЕЛЕДИНСКИЙ-МЕЛЕЦКИЙ

Неизв. художник



С. НЕНЧИНИ. КАНЦОНЫ

Лист с посвящением в кн. Елизавете Алексеевне



Madame,

Présenter un ouvrage sous les auspices du nom de Votre Altesse Impériale, c'est un titre trop flatteur pour ne pas espérer de son indulgence le pardon d'avoir osé prendre une telle liberté.

Je suis avec respect,

De Votre Altesse Impériale,

Le très humble et très
obéissant serviteur /
Santi Nencini

мне равнодушным быть", музыка Ф. М. Дубянского), в "Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год" (песня "Естли б ты была на свете", музыка Козловского), в сб. российских песен Козловского (СПб., 1796, песни "Милая вечер сидела", "Ты велишь мне равнодушным быть"), в "Journal d'airs italiens, français et russes..." (СПб., 1796, "Ты велишь мне равнодушным быть"), в *И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара сборнике* (ч. 1 и 2, СПб., 1797 — 98, песни "Ах! грустно мне", "Естли б ты была на свете", "Ты велишь мне равнодушным быть"; см. также *Журналы нотные*). Песни Н.-М. широко пелись и в нар. среде ("Выйду ль я на реченьку", "Милая вечер сидела", "Дни счастливы миновались" и мн. др.). Песня "Выйду ль я на реченьку" исполняется и в наши дни. (См. также *Вокальная камерная музыка, "Российская песня"*.)

Н.-М. принадлежат и тексты неск. хоров, исполнявшихся в торжественных случаях в СПб и в Москве (так, *полонез* Козловского "Торжествуй! твоя то доля..." впервые прозвучал в столице в доме гр. А. Н. Самойлова в присутствии Императрицы и высоких гостей из Швеции 26 авг. 1796; сохранились "Слова, петья на празднике в Павловске, 1797 г., по возвращении Государя Павла Петровича из первого вояжа. Музыка Бортнянского"). Духовный текст Н.-М. "Предвечный и необходимый" лег в основу соч. Д. С. Бортнянского, предназначенного "для благоговейных собраний петербургских масонов" (ИРМ 3, 192 — 93).

Лит.: Л и в а н о в а 1; СКРК 2; ПРМИ 1; Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2 (Б-ка поэта); ИРМ 3; Рабочий каталог отечественных нотных изданий XVIII века / Сост. И. Ф. Безуглова, Н. Б. Захарьина. Л.: ГПБ, 1990.

А. Н. Крюков

НЕНЧИНИ (Nencini) Санти (? — ?), итал. певец, бас-буфф. В 1780-е — начале 1790-х гг. выступал в Риме, Милане, Вене. В 1795 принял приглашение Ж. Астарит-

ты войти в его петерб. труппу в качестве "buffo caricato" (в этом амплуа он выступал поочередно с С. Мандини).

В 1799 вместе с группой своих соотавришей поступил в ведение *Дирекции императорских театров* (оклад 3000 р.). До 23 июня исполнял обязанности инспектора труппы, получая за это дополнительно 1000 р. (АДИТ 3, 70).

По-видимому, певец пользовался расположением публики. Во всяком случае, Н. И. Греч, спустя мн. годы вспоминаяший муз. впечатления своей юности, назвал его имя первым среди блиставших на петерб. сцене в 90-е гг. оперных звезд. В СПб Н. оставался по крайней мере до 1803. В КИ РИИИ в составе нотной б-ки Императрицы *Елизаветы Алексеевны* хранится неск. его рукоп. итал. *канцонетт*, свидетельствующих о том, что Н. был оценен и как автор салонных соч.

Роли неизвестны, участвовал в операх: Д. Чимароза. "*L'Italiana in Londra*" ("Итальянка в Лондоне"); П. А. Гульельми. "*La Lanterna di Diogene*" ("Фонарь Диогена"); Гульельми. "*La Pastorella nobile*" ("Благородная пастушка"); Ж. Астаритта. "*Rinaldo d'Aste*" ("Ринальдо д'Аст"); Дж. Карпу. "*Gli Amanti consolati*" ("Утешенные любовники"); Н. М. Далеурак. "*Azemia, ou des Sauvages*" ("Аземия, или Дикари").

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, д. 62.

Лит.: Giornale musicale del teatro italiano...; Г р е ч Н. И. Записки о моей жизни (1787 — 1852). СПб., 1886; АДИТ 3; МА 2.

Е. С. Ходорковская

НЕСТЕРОВ, А л е к с е е в Андрей Алексеевич (1727, ? — ?), танцовщик и педагог. Первоначально был певчим, но ВП 14 сент. 1738 уволен, т. к. "спал с голоса". Считается одним из первых учеников Ж. Б. Ланде. В пору работы Ланде в *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе* был одним из его помощников. В прошении

1748 указывал, что "наперед сего с бывшим при дворе... балетмейстером Ланде кадет обучал танцованию два года" (В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, 214). Упомянут *Я. Штелином* в числе лучших рус. танцовщиков наряду с *А. Топорковым*. В 1742 участвовал в коронационных спектаклях в Москве — в балетах Ланде "Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и о возвращении золотого времени" и "Золотое яблоко на пире богов, или Суд Париса" при опере *И.А.Хассе "La Clemenza di Tito"* ("Милосердие Тита"). Жалованье 250 р. в год. Был женат на танцовщице Елизавете Борисовой. Уволен из придв. театра 11 окт. 1748, а в марте того же года был принят в Кадетский корпус для обучения кадет танцам с жалованьем 200 р. в год. Начиная с 1750 у Н. учились не только кадеты, но и "солдатские дети", к-рые становились впоследствии его помощниками. За это ему была сделана надбавка к жалованью в 50 р. В окт. 1750 был зачислен также танцмейстером в *Академию художеств* (жалованье 150 р. в год), однако уже 17 февр. 1751 уволен из-за частых болезней. В Кадетском корпусе работал еще в 1754.

Лит.: Штелин. Краткое известие, 274; Всеволодский-Гернгросс, 214 — 16; Штелин, 152; Старикова Л. Первая русская балетная труппа // ПКНО. 1985. М., 1987. С. 106.

Г.Н. Добровольская

НЕФЕ (Neefe) Кристиан Готлоб (5 февр. 1748, Хемниц — 26 янв. 1798, Дессау), нем. композитор, капельмейстер, органист и муз. писатель. В 1769 — 71 учился на юридическом ф-те в Лейпциге, с 1771 занимался композицией под рук. *И.А.Хиллера*. Историки помнят о Н. прежде всего как об учителе *Л. ван Бетховена*, однако бо́льшая часть его творческой биографии приходится на работу в разл. театральных труппах. Увлеченный идеей создания нац. нем. оперы, Хиллер доставил своему ученику

возможность попробовать силы в этом жанре. Он познакомил Н. с известным импресарио *Г.Г.Кохом*, по заказу к-рого был написан *зингшпиль "Die Apotheke"* ("Аптека", 1771, Берлин). Н. выиграл состязание с *И.Ф.Рейхардтом*, получившим тот же заказ. Его опера была сейчас же поставлена, пользовалась успехом и впоследствии исполнялась мн. нем. труппами. В СПб ее показывала *Труппа К. Книппера* в 1776 — 78.

Лит.: St. Petersburgisches Journal, 1776 — 1779; СПб. вед. 1778. 2 февр.; MR; Г о в е; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

НИДЕРШТЕДТ (Niederstedt) (? — ?), нем. клавесинист, родом из Голштинии. Служил в Ораниенбауме при дворе в. кн. Петра Федоровича, к-рый благоволил к нему. Н. участвовал в инстр. ансамбле, к-рым руководил *В.Манфредини*, а также в оперных спектаклях. После воцарения *Петр III* перевел неск. муз-тов своей капеллы в *Придворный оркестр*, при этом Н. стал 2-м клавесинистом 1-го оркестра вместо *И.Я.Фёрстера*, с жалованием 500 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 7).

С о ф ь я Н., певица, дочь Н. В 1757 участвовала в постановке оперы *Ф.Арайи "Bellerofonte"* ("Беллерофонт") в Ораниенбаумском театре.

Лит.: МА 3.

Л.М. Бутир

НИЖЕВИЧ Степан (? — ?), бандурист, служивший в капелле цесаревны *Елизаветы Петровны*, с 1742 — придв. муз-т. Сведения о Н. крайне скудны, год его рождения неизвестен, род. он, судя по всему, на Украине. Как предполагает *А.С.Фаминцын*, Н. ум. ок. 1761, т. к. в этом году "СПб. вед." объявили о продаже дома покойного "бандуриста Нижевича" (9 нояб.). Тот же автор полагал, что Н. занимал достаточно высокое положение среди придв. муз-тов: согласно указу *Анны Иоанновны* 12 янв. 1737 "о бы-

вающих для поздравления в доме ЕИВ", Н. награждался выше, нежели др. придв. бандуристы и гуслисты, за поздравления в высокогоржественные дни (20 р. против 15, 15 р. против 10 — смотря по празднику). Н., по-видимому, часто выступал при малом дворе, его имя встречается в расходных книгах *Петра Федоровича* между 1747 и 1754 (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 3, д. 61451, 61464, 61467 и др.).

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 63, л. 30; д. 76, л. 29; д. 89, л. 76 об.

Лит.: СПб. вед. 1761. 9 нояб.; Ф а м и н ц ы н 2.

Л.М. Бутир

НИКОЛЕВ Николай Петрович (10 нояб. 1758, ? — 24 янв. 1815, Москва), поэт и драматург, чл. Российской Академии. Воспитывался в доме Е.Р. Дашковой (она была его родственницей) в СПб. Затем жил в СПб и (преим.) в Москве (не теряя при этом связи с СПб, участвуя в петерб. журналах). Первоначально приобрел известность операми, из к-рых выделилась "*Розана и Любим*" (1776, в СПб поставлена в 1780, музыка И.И. Керцелли; см. также *Русская комическая опера*; о полемике, связанной с операми Н., А.О. Аблесимова и др., см.: Иван Андреевич Крылов..., 9 — 14). Автор в шутовском тоне определял ее как "драмму с голосами, или комедию с песнями, или оперу комик, или пастушью драмму с музыкой, или пастушью драмму с чем кто изволит" (цит. по: *Русская комедия и комическая опера...*, 171). Он же связывал ее написание со спектаклями фр. комической оперы. Н. воспользовался фабулой комической оперы Ш.-С. Фавара и М.-Ж. Фавар (музыка А.Б. Блеза) "*Annette et Lubin*" (в рус. варианте — "Анюта и Любим") и разработал ее "в духе русских нравов". В этом произв. с сочувствием изображены крестьяне в разл. душевных состояниях. Драматург предусматривает использование музыки в разнообразных ситуациях, вклю-

чает ее в самые напряженные моменты оперы. Он вводит песни, арии, разл. ансамбли, хор, в одном случае — речитатив. "Сильнейшим качеством этой пьесы является именно разносторонняя характеристика крестьян — в быту, в лирике, в душевном подъеме и чувстве протеста. <...> По мысли писателя очень большая драматургическая нагрузка достается здесь на долю музыки; все сильное, смелое, характеристическое непременно находит свое выражение не только в диалогах, но и в музыкальных номерах..." (Л и в а н о в а 2, 152). Его ремарки иногда касаются даже характера инстр. эпизодов: "музыка отвечает непогоде", "музыка начинает адажио и вдруг впадает в фурию (фуриозо, т. е. яростно, неистово. — А.К.), которую Любим вскопая начинает петь" и т. д. Важная роль, к-рую отводил Н. музыке, видна и в его жалобах на то, как постановщики "тиранят оперу" (речь идет о Москве): "...где надобно петь троим или четверым вместе, там поют двое, а один или двое зевают; где надобно петь, там говорят" (Там же).

Опера Н. "Точильщик" (сочинена в 1780, близка опере Ф.А. Филидора на текст Ж.-Ф. Гишара "Le Vûcheron" — "Дровосек") несет черты "волшебной", сказочной оперы. Перу Н. принадлежат также пьесы "Прикащик" — "драматическая пустельга с голосами" (1778, музыка Ф.Ж. Дарси), "Феникс" — "драма с голосами" (1779). Все указ. произв. были опубл. в СПб — "*Российский феатр...*"; ч. 22, 1788. В ч. 24 (СПб., 1788) вошла "шутливая опера" Н. "Опекун-профессор, или Любков хитрее красноречия" (1782). Названные соч. отличаются активным и разнообразным использованием музыки. "Феникс" ставит перед композитором задачу создания экзотического колорита (события происходят в Турции). Н. приписывается также комическая опера "Любовник-колдун" (1779?; опубл. "Российский феатр...", ч. 18, СПб., 1788), отличающаяся от предыдущих обилием нар.-песенных "голосов".

Персонажи раскрывают свои переживания с помощью мелодий рус. песен "Что повыше города Саратова", "Вы раздайтесь, разойдитесь", "Ах, вздумал боровик", "Ни пить, ни есть не хочется", "На матушке на Волге", "Кабы знала, кабы ведала", "Я калинушку ломала", "Земляничка-ягодка", "Ах, матушка, тошненько", "Во селе было Покровском", "Пошла наша Параня", "Ах! По мосту-мосту".

В 90-е гг. Н. выдвинулся как автор песен, распространявшихся в рукоп. песенниках и печатавшихся в журналах (так, в 1793 в "Санктпетерб. Меркурии" была помещена "песня на голос «Выйду ль я на реченьку». Прислана из Москвы Н.Н."; на указ. "голос" предлагалось петь приведенную далее песню Н. "Полно, сизенький, кружиться"; см. также *Вокальная камерная музыка, "Российская песня"*). Были популярны песни "Взвейся выше, понесися" (опубл. с нотами в *Песеннике*, изданном в СПб в 1797 И.Д. Герстенбергом и Ф.А. Дитмаром — см. *Герстенберга И.Д. и Дитмара Ф.А. сборник*; авторство Н. предположительно), "Вечерком румяну зорю". Мн. из своих песен Н. создавал на конкретный "голос", т. е. представлял их в определенном муз. воплощении. "Голосами" для него служили популярные в то время рус. и фр. мелодии. В 5-м т. "Творений Николая Петровича Николаева" таких песен "на голос" 14.

В стихотворениях Н. находим строки о музыке — обычно возвышенно-восторженные. Обращаясь к знакомому муз-ту, он просит его проникнуть "внутрь души сильнее" и продолжает (<Н и к о л е в Н.П.>, 158 — 59):

Тебе пути в нее открыты,
Пускай проворны, гибки персты
По клавишам согласных струн...
Играй, глядя не в книгу мертву,
Где образа лишь чувств живых;
Из сердца почерпни мне жертву,
Там жизни тоны — нет иных.
К согласию людской доброты
Не Гайдена — там Божьи ноты...

Утверждая, что "Любовь — Творец", Н. пишет (Там же, 161):

В ней, как в причине животочной,
Как в точке мира всех даров,
Крылата мысль и дух всемошной
Моцартов, Глюков всех веков
Свои мотивы почерпали...

Одно из стихотворений носит назв. "Чувствование при слушании гармоник в 1792 году Февраля 27 дня в осьмом часу по полудни" ("Глас гармоникки внимая, / Дух возторжен до небес..."). Оно написано под впечатлением концерта О.Э.Тевеса, игравшего на стеклянной гармонике. Петерб. журн. "Новые ежемесячные сочинения" в 1789 (№ 4) поместил стихотворение "Русские солдаты, гудошная песнь на случай взятия Очакова". Среди соч. Н. есть "Похвальная Танцовщику Копейкину", где описано, как "в маскере" под "стройны скрипки" артист "фигурно" исполнял "минует косою" и вообще "творил, танцуя, чудеса".

Н. приписывается стихотворный отклик-рецензия на оперу *Екатерины II "Февей"*, в к-ром, в частности, рус. соч. сопоставлено с итал. оперой-буффа (см.: *Новые ежемесячные сочинения*. СПб., 1786, июль, 82 — 83):

Не хвастай Талианец брат буфой своей,
Нет в ней и смысла, умен наш Февей.
В вашей довольно кривлянья и крика;
В нашей слова красят, а в вашей музыка.
План натурален, соблюдены характеры...

Взгляд на оперу как на лит. жанр был характерен для 18 в. (см. *Журналы и музыка*).

Лит.: *Новые ежемесячные сочинения*. 1786. Июль; <Н и к о л е в Н.П.>. Творения Николая Петровича Николаева, Императорской Российской Академии члена. М., 1795 — 98. Т. 1 — 5; Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950; Л и в а н о в а 1, 2; *Поэты XVIII века*. Л., 1972. Т. 2 (Б-ка поэта); Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975; К у к у ш к и н а Е.Д. Комическая опера XVIII века // История русской драматургии: XVII — 1-я пол. XIX века. Л., 1982; ИРМ 3.

НИКОЛО-БОГОЯВЛЕНСКИЙ МОРСКОЙ СОБОР. В 1730 при Морском полковом дворе была построена часовня и освящена во имя Николая Чудотворца, в 1733 — полотняная церковь, в 1743 — деревянная. Церковь эта всегда была полковая.

В 1752 по указу *Елизаветы Петровны* начинается строительство каменной церкви по проекту архитектора С. И. Чевакинского. Новый собор освящен в 1760. С 1762 собор управляется Адмиралтейской коллегией.

По штату 1764 в соборе был певческий хор, состоящий из 24 певчих и уставщика. Хором заведовал протоиерей. На нем лежала обязанность выбора певчих из числа воспитанников школы при *Морском шляхетном кадетском корпусе*, выдача им жалованья, наблюдение за их поведением, перевод из одного класса в др. в зависимости от возможностей голосов и по усердию в пении, ведение их формулярных списков, забота о певческих мундирах. Уставщику выплачивалось 60 р. в год, а остальным певчим — 108 р.

Торжественные архиерейские соборные службы совершались в праздник рождества Иоанна Предтечи, в день памяти победы рус. флота при Чесме, в день рождения в. кн. Марии Павловны.

Арх.: ЦГИА СПб, ф. 78, оп. 1, д. 5.

Лит.: Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1871. Т. 2; Тихомиров Н. А. Путеводитель по церквам г. Санкт-Петербурга и его ближайших окрестностей. СПб., 1906; Чудинова; Шульц С. Храмы Санкт-Петербурга. История и современность. СПб., 1994.

И. А. Чудинова

НОВИКОВА Варвара Борисовна (? — ?), певица и актриса *Русской придворной* (имп.) *труппы* с 1 апр. 1796 (оклад 800 р.). Уволена по прошению 14 февр. 1798. До того — актриса моск. домашнего театра Д. Е. Столыпина, известная в Москве под именем Вареньки Столыпиной. Н. Б. Юсу-

пов так определил условия ее приема: "По должности своей она — Новикова обязана учить играть и петь на придворных театрах, где приказано будет, все первые роли женские, а иногда и мужские, как в операх, так и в комедиях и драмах... не разбирая того, служанку ли, старуху, крестьянку или другое лицо представлять будет" (АДИТ 2, 453). Заменяла Е. С. *Сандунову* как премьерша труппы. "Очень приятная певица и актриса" (Шаховской, 10). Участвовала в операх "*Нина, или От любви сумасшедшая*" ("Nina, o sia La Pazza per amore") Дж. Паузиелло, "*Ринальд д'Асте*" ("Rinaldo d'Aste") Ж. Астаритты, "*Трубочист-князь и князь-трубочист*" ("Lo Spazzacamino principe") М. Портогалло и др.

Вышла замуж за писателя Н. И. Страхова, заслужила уважение всех его друзей.

Лит.: Шаховской А. А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 10; Арапов, 108; АДИТ 2, 453; 3, 34.

И. Ф. Петровская

НОВОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ИЛИ НОВЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ. Н. м. о. было учреждено в 1778. Задачей его, так же как и *Музыкального клуба*, ему предшествовавшего, служило объединение граждан СПб для общения и получения новых муз. впечатлений. "Регламент" Н. м. о. был разрешен 9 сент. и утвержден 11 сент. 1778 генерал-полицмейстером Д. В. Волковым. Первое собрание его членов состоялось 9 дек. 1778, и эта дата считается днем основания Н. м. о. В числе организаторов были барон П. Г. Демидов, статский советник Стиксель, виноторговец Бландо и др. В "Регламенте" клуба указывалось, что для муз. мероприятий отводится только большая зала, в к-рой "концерт будет играть два раза в неделю по средам и субботам, и начнется в 6 пополудни, а кончится в 9 часов". Однако в дополнительной инструкции кол-во *конcertов* было ограничено до одного

раза в неделю по понеделникам. О том, насколько в России 18 в. было важным распространение цивилизованных форм общения европейского типа, свидетельствуют первые 2 статьи "Регламента" о правилах поведения: "...надлежит убежать в оных (собраниях. — Л.Б.) пьянства, произношения неблагопристойных и язвительных речей и насмешек, шума и хохотания, яко единых источников всякого роду ссор и неустойств" ("Регламент", д. 31, 3). За нарушение норм поведения полагались взыскания: от штрафа в пользу убогих до исключения из членов Н. м. о. Раз в неделю каждый член об-ва мог приводить с собой одну даму из своей фамилии. Кроме посещения концертов, балов и маскарадов, члены об-ва могли ежеднев. развлекаться играми в бильярд и в карты, свободно общаться. По данным 1792, Н. м. о. находилось в доме Куракина на Невском пр., у Полицейского моста (ныне д. 15). Членский взнос был установлен при вступлении — 15 р. для основателей, 25 р. для остальных членов, ежегод. взнос для всех — 17 р. Официально Н. м. о. правила 5 старшин: (А.Я.Шредер, А.Пильс, Г.Жерве, двое неизвестны).

В первые 2 года существования число членов Н. м. о. доходило до 601 чел., среди них были лица разных национальностей, профессий, сословий. Из высокопоставленных сановников членами Н. м. о. были В.Н.Головин, А.С.Строганов, меценат барон А.А.Раль; в списках Н. м. о. за разные годы присутствуют муз-ты: композитор и пианист И.В.Ф.Пальшау, певец Комаскино, композитор Д.С.Бортнянский, скрипач И.М.Ярнович, исследователь рус. нар. музыки и нар. инструментов М.Гатри, композитор-дилетант П.И.Лакост, INSTR. мастер Киришик. Членами Н. м. о. состояли знаменитый рус. актер И.А.Дмитревский и драматург Д.И.Фонвизин.

В 1792 Н. м. о. испытывало серьезные финансовые затруднения и находилось на грани распада, в чем, очевидно, был пови-

нен эконоом Б.И.Карлштрем. Осенью этого же года по инициативе Ряля Н. м. о. вновь начало свою деятельность. К этому времени относятся регулярные публ. в "СПб. вед." о концертах Н. м. о., к-рое переехало в дом Кусовникова на р. Мойке, у Красного моста: "...концерт начнется большой симфонией господина Гейдена, после которой славный господин Гезелер <Гесслер> будет играть концерт на фортепиано. Потом будут петь несколько арий, и после оных кончится концерт торжественною музыкою сочинения господина Сартти, с роговою музыкою и с хорами" (судя по составу, это могла быть оратория Дж.Сартти "Слава в вышних Богу" или "Господи, воззвах к Тебе". — Финдейзен, 164 — 65). В 1793 "СПб. вед." объявляли о 5 концертах Н. м. о., в т. ч. 26 февр., 15 апр. и 8 окт. ("с хорами концерт, на котором играть будет г. Гесслер концерт на фортепиано"), 29 окт. и 3 дек. ("на котором петь будут обязавшиеся на 13 концертов г. Голети <К.Голетти> — первая певица итальянской труппы — и г. Бенини"). Остальные публ. сообщают о назначенных балах и маскарадах.

После 1793 сведений о деятельности Н. м. о. не имеется. Можно предположить, что его активность снизилась в русле общих тенденций муз. жизни эпохи Павла I.

Арх.: "Регламент", списки членов: ОР РНБ, ф. 550, оп. 1, XII, д. 31, 32, 36.

Лит.: СПб. вед. 1792. 6 и 24 февр., 12 и 26 марта, 29 окт., 9 и 19 нояб.; 1793. 11 и 25 янв., 8, 22 и 25 февр., 12 апр., 27 сент., 7 и 25 окт., 8 нояб., 9 дек.; Г е о р г и; Ф и н д е й з е н 2; К е л д ы ш; ИРМ 3.

Л.Н. Березовчук

НОТАЦИЯ. В СПб применялось все разнообразие форм нотной записи, характерное для Западной Европы и России 18 в. Осн. место, как и следовало ожидать, принадлежит европейской круглой пятилинейной нотации (использование в муз. практике шестилинейных источников, аналогичных

рукописи БРАН 0.203, 1693, вероятно, но не подтверждено), во всяком случае, все без исключения печатные ноты в СПб (см. *Нотопечатание*) изданы с применением этого типа письма. В рукописях и печатных изд. сер. века (см. *Верокаи Дж., Мадонис Л.*) применялась нотация с цифрованным басом. В рукоп. традиции использовались табулатурные формы записи, как можно судить по единственной люгневой рукописи, переписанной, по всей видимости, Т.Белоградским (ГММК, 60-е гг.?). В церковнопевческой практике широко применялась квадратная пятилинейная, или "киевская", нотация, возникшая в укр.-белорус. ареале в 16 в. Квадратной нотацией записывались знаменные мелодии, партесные концерты, сб-ки *кантов*. Представители духовенства пользовались ею и для записи светских мелодий. Палеографические особенности квадратной нотации петерб. рукописей не изучены. По косвенным данным, в СПб имели хождение крюковые певческие книги (см. *Кинг Дж. Г.*). Именно по ним должны были петь в старообрядческих приходах в конце столетия, однако источники такого рода, бесспорно написанные или бытовавшие в СПб, пока не обнаружены.

В. Г. Карцовник

НОТОПЕЧАТАНИЕ. К началу 18 в. история Н. в Европе насчитывала более 3 ст. Иск-во гравировки и набора нот достигло высокого технического и художественного уровня; оно стало неотъемлемой частью культуры барокко и классицизма, хотя рукоп. ноты — в камерном, а в особенности в орк. музицировании — по-прежнему занимали существенное место. Россия в целом и СПб не были исключением; здесь, как и в др. европейских странах, 18 ст. прошло под знаком противостояния рукоп. и печ. традиций, с той лишь оговоркой, что Н. появляется в России несравненно позже др. стран. Первые попытки нотной печати от-

носятся еще к допетерб. периоду; они осуществлялись в сфере церковной культуры и не получили дальнейшего развития в новой рус. столице (см. *Синодальная типография*). При этом светское Н. не вошло в круг тех новшеств, к-рыми обогатила отеч. традицию эпоха *Петра I*. В течение первых десятилетий истории города, по-видимому, не было осуществлено ни одной попытки выпуска печ. нот, но и в дальнейшем, вплоть до посл. трети столетия, ноты печатались от случая к случаю, как правило, с перерывом в неск. лет. Недостаток местных изд. легко восполнялся как рукописями, так и печ. нотами, выписанными из-за границы. Первые ноты, награвированные в СПб, были изд. "на случай", будь то подносные листки аннинской эпохи ("Песнь, сочиненная в Гамбурге" В. К. *Тредиаковского*, "Агіа е Мелуе", преподнесенные *Анне Иоанновне* сыном Э. И. фон Бирона Карлом, и др.) или же хоралы, выпущенные в 1737 на освящение нового органа в лютеранской церкви Петра и Павла (изд. не обнаружено). Нек-рое исключение составляют изданные в 30-е гг. сонаты Дж. *Верокаи* и Л. *Мадониса*, однако Верокаи заказал ноты для вывоза их в Германию, а издательскую инициативу Мадониса до нек-рой степени можно объяснить его соперничеством с Верокаи. Все эти изд. были осуществлены *Типографией Академии Наук*, к-рая сохраняла монополию на Н. более 40 лет и выпустила в свет ряд значимых для рус. муз. культуры изд. (см. *Теплов Г. Н., Трутовский В. Ф.*).

Начиная с 60-х гг. в Н. постепенно включаются частные предприниматели. Указ о вольных типографиях, изданный при *Екатерине II* (15 янв. 1783), привлек к издательскому делу дополнительные силы. В посл. трети века в СПб издают ноты И. К. *Шнор*, И. И. *Вейтбрехт*, Ф. Мейер, Б. Т. *Брейткопф*, И. Д. *Герстенберг* и Ф. А. Дитмар, братья *Шпревиц*. Продолжается деятельность казенных нотопечатен, прежде всего *Горного училища*, игравшего

роль привв. нотной типографии в 1789 — 1791, а возможно, и др. учреждений (см. *Сухопутный шляхетный кадетский корпус*). К концу века по частоте выпуска нот СПб выходит на один уровень с др. муз. центрами Европы, с той лишь оговоркой, что осн. часть изд. составляют ноты для любительского музицирования в его простейших формах. Преобладают жанры вок. лирики — фр. романсы, "российская песня", фрагменты опер. На основе репертуара составляются периодические нотные изд. (см. *Журналы нотные*) — характерный признак муз. быта в екатерининские и павловские времена. Инстр. музыка представлена в основном несложными клавирными пьесами, хотя печатались также соч. для гитары, арфы, скрипки и т. д. Среди соч. в крупной форме — произв. В.А. Моцарта, И. Плейеля, А.Ф. Тица, А. Эберля и др. Особую роль в выпуске изд. камерной музыки (не всегда сохранившихся) сыграла нотоиздательская деятельность Герстенберга. Орк. соч. печатались в исключительных случаях, и, как правило, в виде партий. Характерный пример — Шесть полонезов, три менуэта и шесть контрдансов (титул оригинала по-французски) О.А. Козловского, напечатанных Герстенбергом по случаю коронации Павла I. Немногие кантаты, оперы, балеты, изданные в СПб, печатались в виде клавира [опера "Песнолюбие" В. Мартин-и-Солера (1790), Реквием Козловского (1798) и др.]

Единственная партитура (для хора и оркестра), выпущенная в городе за весь 18 в., — "Начальное управление Олега" (музыка Дж. Сартти, В.А. Пашкевича, К. Каноббио), издана в Горном училище по инициативе Екатерины II. Партитура уникальна по качеству печати и оформлению и представляется вершиной рус. нотной полиграфии своего времени. Одной из причин, по к-рой орк. и вок.-симф. музыка (как в партиях, так и в виде партитуры) печаталась столь редко, была исключительная трудоемкость и большая стоимость поли-

графических работ ["Начальное управление..." обошлось Кабинету ЕИВ в 6940 р., из них "вырезание принадлежащих к сей опере досок нотных" — в 4112 р. (В о л ь м а н, 137), что показательно, даже несмотря на особый характер изд.]. По-видимому, этим обстоятельством объясняется частое использование рукоп. нот или печатание орк. соч., созданных в СПб, в заграничных типографиях (напр., клавирный Концерт В. Манфредини был напечатан в 1760-е гг. в Амстердаме).

За первые десятилетия истории петерб. Н. существенно изменилась его техническая сторона. Ко времени возникновения Н. в СПб европейская полиграфия владела неск. способами гравирования и набора нот. Около 1700 старинная, восходящая еще к эпохе Возрождения практика резьбы штихелем по медным доскам сменилась более легким и экономичным способом, введенным нидерландскими печатниками. Дорогостоящая медь была заменена сплавом цинка и олова. Головки нот, ключи, паузы и т. д. набивались стандартными по размеру пунсонами; штихель применялся лишь для связок, лиг и др. знаков, не обладающих устойчивыми начертаниями. Новый способ быстро вытесняет по всей Европе как старую технику гравировки, так и архаичные способы набора. Среди недостатков новой техники были затруднения при исправлении ошибок. Ими избилуют первые крупные петерб. изд. 30-х гг. — сонаты Верокаи и Мадониса; гравировка осуществлялась здесь резчиком, не знавшим, по-видимому, нотной грамоты, — нотные знаки довольно часто расположены несинхронно. Однако несомненно, что во времена Анны Иоанновны типография АН уже располагала набором пунсонов для печатания круглой европейской нотации (пунсоны Синодальной типографии предназначались для "киевских" квадратных нот).

Гравирование оставалось осн. способом печати в СПб почти на всем протяжении

столетия, причем ноты, гравированные в Горном уч-ще, у Герстенберга и др., были отмечены редким изяществом и отчетливостью, что выгодно отличало их от инкунабул петерб. нотного дела. При необходимости соединить ноты с большим объемом словесного текста возникали сложности: набор не мог сочетаться с гравировкой, печатникам приходилось делать вклейки (книга М. Гамри "Dissertation sur les antiquites...", 1795, "Карманные книжки..." 1795 и 1796 Герстенберга и др.) или вкладыши ("Магазин общепользных знаний..."; см. *Журналы нотные*).

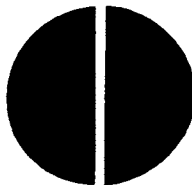
Вторым способом нотной печати был набор, возрожденный И. Г. И. Брейткопфом, лейпцигским печатником, ок. 1755. Старинная практика набора сводилась к использованию сотен и сотен нотных литер (каждый из возможных в клавирных соч. аккордов должен был иметь особую литеру). Брейткопф на основе детальных расчетов создал систему подвижных литер, состоявших из более мелких элементов. Это уменьшило число необходимых знаков и придало нотным изд. исключительную четкость и опрятность. Набор литер нового образца был передан Брейткопфом сыну, петерб. изд. Б. Т. Брейткопфу, изд. к-рого входят в золотой фонд нотной полиграфии СПб (соч. В. Мартин-и-Солера, Д. С. Бортнянского и др.). Однако еще до выхода первых изд. Брейткопфа наборный шрифт появился в АН; по сообщению Я. Штелина, первым

наборным изд. стали клавирные сонаты Манфредини (1765). Наборным способом было напечатано также "Собрание русских простых песен с ногами" Трутовского. Применение нового метода позволило печатать книги с нотными примерами, расположенными непосредственно в тексте ("Наставление отрокам, учащимся нотному пению" Д. Петрунькевича, 1792).

Усиленное развитие российского Н., перемены в его технике не столь очевидным образом отразились на др. особенностях петерб. изданий. Ноты, подобно гравюрам, печатались на особо плотной бумаге. Преобладал желтоватый оттенок, к концу столетия все чаще использовалась бумага голубоватого цвета. Происхождение бумаги — отечественное или зарубежное — почти не выяснено (исследования по филиграммам печатных изд. СПб не проводились). В особых случаях использовалась дорогая ввезенная бумага ("парижская большого орла" для "Начального управления Олега". — В о л ь м а н, 137). Наиб. типичным размером был четвертной, ок. 23 × 32 см (Там же, 196), продольного, так наз. альбомного, формата. Переплет нотных изд. осуществлялся заказчиком после их покупки. Титульные листы снабжались гравюрами, к-рые часто выполнялись лучшими мастерами своего времени. Т. о., Н. в СПб было неразрывно связано не только с историей музыки в России, но и с историей книги и изобразительного иск-ва.

Лит.: В о л ь м а н; ИРМ 2, 3.

В. Г. Карцовник



ОБРАЗОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ.

I. Предварительные замечания. К началу 18 в. в России в течение неск. столетий существовали и развивались традиции *церковно-певческого образования*, по формам своей организации во мн. близкие подготовке фольклорных исполнителей: церковный певчий был погружен в звучание церковных песнопений с детства, мн. из его репертуара усваивалось им на слух, почти полное отсутствие дидактической литературы восполнялось живым общением с учителем.

Возникновение в петровской России первых элементов светской муз. культуры западно-европейского типа потребовало новых форм О. м. Среди них — подготовка профессиональных исполнителей-инструменталистов (в основном выходцев из низших классов) для нужд орк. и камерного музицирования, обучение дворянского юношества навыкам музицирования, необходимым в светском общении, и т. д.

Как и в др. странах Европы, О. м. осуществлялось в двух формах — частной и государственной. Частное обучение в большей мере было делом выходцев из дворян-

ской среды; гос. О. м. охватывало несравненно более широкий круг подданных империи. Известно, что ведущая роль в новых формах музицирования принадлежала иностранцам, однако они не могли полностью удовлетворить спрос на муз-тов, игравших в оперных и балетных спектаклях, входивших в состав военных *оркестров*, певших в хорах и вок. ансамблях.

В Европе 18 в. исполнительская и комп. деятельность повсеместно была связана с преподаванием музыки, но в России этого времени муз-там западной выучки педагогической деятельностью приходилось заниматься в неск. большей степени. Это было связано с необходимостью подготовки значительного числа исполнителей местного происх. Практически все западные композиторы и виртуозы, работавшие в СПб сколько-нибудь длительное время, внесли свой вклад в подготовку отеч. муз-тов-профессионалов, а также одаренных дилетантов. В посл. трети столетия их деятельность начала приносить ощутимые плоды: появляются представители местной комп. школы, получившие образование не только за границей, но и в учебных заведениях СПб. Все более

интенсивной становится практика музицирования в домах дворян, при дворах крупных вельмож, при имп. дворе. Расширяется круг дидактической литературы, в т. ч. появляются первые русскоязычные пособия, как переведенные, так и написанные порусски. Довольно высокий к концу века уровень О. м. превратил СПб в один из крупнейших муз. центров европейского континента.

II. Музыкальное образование в государственных учебных заведениях. Подготовка профессиональных муз-тов нового для России типа началась еще в годы, предшествовавшие основанию СПб, и находилась преим. в ведении Посольского приказа. В СПб первыми муз-тами новой выучки были военные оркестранты. Вскоре после основания города при военных частях началось обучение новых исполнительских кадров. Если в 1706 канцелярия адмирала Ф. М. Апраксина еще посылала "учеников нотной музыки" в Воронеж (Петровская, 151), то впоследствии в док-тах военных и военно-морских учреждений СПб постоянно упом. обучавшиеся игре на инструментах и пению. Ученики гарнизонных школ пополняли военные оркестры и в качестве простых муз-тов, и в должности капельмейстеров. Однако их роль в муз. жизни не ограничивалась исключительно сферой *военной музыки*. Широко было распространено музицирование на струнных. Так, напр., 18 нояб. 1748 в "СПб. вед." сообщалось: "В здешнюю корабельную команду для обучения музыке вновь набранных учеников потребно струн на скрипки квинт восемь шток, секунд восемь же шток, терций шесть шток, считая во всяком штоке по 30 струн, на фиолбас толстых струн 36 аршин, камышу на гобой и на бас 4 фунта". Объявл. подобного рода в сер. века встречаются достаточно регулярно, и, судя по ним, военные и военно-морские части располагали довольно многочисл. группами оркестрантов. Репертуар

оркестров такого рода не установлен. Известно лишь, что традиции обучения музыки при полках и военно-морских частях были достаточно прочными и сохранялись на протяжении всего столетия. К концу века помимо полковых школ возникают и централизованные учебные заведения для выходцев из соц. низов (*Воспитательный дом* — с 1782, *Военно-сиротский дом* — с 1795).

Первым учебным заведением СПб за пределами военного и морского ведомств, где преподавалась музыка, стала *гимназия при Академии Наук*. Известно, что музыка входила в круг дисциплин начального цикла (Петрская и, 534, 536) уже в первые годы после образования гимназии. В 30-е гг. нек-рые из учащихся получали уроки композиции и "колокольного игранья" у И. Х. Фёрстера. Есть данные о преподавании в гимназии инстр. музыки, в частности игры на скрипке. Учащиеся обучались также хор. пению и участвовали в богослужениях в домовая церкви АН. В целом же объем и характер О. м. в гимназии не определены. Не выяснено, в частности, насколько серьезным и систематическим было обучение, в какой мере оно ограничивалось минимумом знаний, необходимым для овладения иск-вом танца (обязательный предмет), а в какой соответствовало общему, довольно высокому по тем временам уровню образования в гимназии. Известно лишь, что впоследствии муз.-теоретические исследования в АН проводились лишь от случая к случаю и что музыка не входила в курикулум высшего цикла (см. *Наука и музыка*).

Несмотря на то что в академическую гимназию принимались студенты разных сословий, включая дворянских детей, все же учащиеся-разночинцы преобладали. Муз. образование в дворянской среде в I-й трети столетия целиком относилось к сфере домашнего воспитания и, по всей видимости, не носило сколько-нибудь систематического характера. Положение неск. изменилось

лишь в сер. столетия с появлением привилегированных дворянских заведений: *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса* (1732), *Морского шляхетного кадетского корпуса* (1752), *Пажеского корпуса* (1759), *Артиллерийского и инженерного шляхетного кадетского корпуса* (1762), при к-ром была учреждена гимназия, или *Корпус чужестранных единоверцев* (1775). Во всех этих учебных заведениях существовали оркестры и хоры, проводились театральные спектакли с музыкой, хотя уровень обучения был разным. Так, напр., в Пажеском корпусе на обучение музыке не отводилось сколько-нибудь значительного времени — как при его основании, так и в более поздний период (2 ч. в неделю по док-там 1785).

Единственным из привилегированных заведений для юношества, где преподавание музыки было поставлено основательно и где сложились устойчивые традиции муз. и театральной жизни, был Сухопутный корпус. При его основании в штат вошли 2 муз-та, позже их число увеличилось. Успехи в "художествах", включая вок. и инстр. музыку, засчитывались кадетам при окончании курса наравне с др. предметами. Среди инструментов, осваивавшихся кадетами, преобладали скрипка, клавикорды и флейта (среди учеников флейтового класса значится, в частности, имя А.П. *Сумарокова*). Нек-рые из учащихся обучались игре на "бандоре" и др. инструментах. Достаточно высокой была вок. подготовка, в т. ч. и хоровая. Сохранились данные об исполнении хор. соч. Д.С. *Бортнянского*, в частности его Херувимской песни (Г л и н к а, 42). Помимо мальчиков и юношей из дворянской среды при корпусе находились также "гобоистские", или "музыкантные", ученики из соц. низов, участвовавшие в *концертах* и спектаклях корпуса, игравшие в военном оркестре. С течением времени корпус стал одним из осн. центров муз. и театральной культуры СПб. Интерес учащихся к музыке не всегда носил лишь практический харак-

тер. Среди учащихся выделяется фигура С.А. *Порошина*, одного из первых рус. муз. публицистов, опыты к-рого в этом жанре относятся к 50-м гг. Корпус выпустил неск. поколений просвещенных любителей музицирования. Гобоистские классы подготовили мн. муз-тов-профессионалов, ставших полковыми капельмейстерами или "свободными художниками". Нек-рые из них впоследствии преподавали в др. учебных заведениях, в частности в *Академии художеств*. Наряду с Сухопутным корпусом, профессиональные муз-ты обучались также в др. учебных заведениях для выходцев из низших классов. Ведущая роль среди них принадлежала школам при дв. ведомства — *Придворному певческому хору и Театральной школе*. Уже с 1740-х гг. музыка занимала существенное место в их программах (см. *Хюбнеры*).

Т. о., в течение 2-й трети столетия в СПб. была создана довольно развитая сеть гос. учебных заведений, обеспечившая высокий уровень О. м. и охватившая почти все сферы общества. Данные о методике О. м. в этот период не обнаружены, однако можно предположить, что она основывалась на общеевропейских принципах подготовки муз-тов, сложившихся в эпоху барокко и сохранявших актуальность в сер. 18 в.

Совершенно новый этап в истории О. м. начинается в посл. трети века, в царствование *Екатерины II*. В это время реформа образования становится одним из осн. течений в развитии европейской культуры в целом, что теснейшим образом было связано с идеологией Просвещения. Осмыслением новых задач в сфере образования были заняты умы наиб. видных мыслителей эпохи: Ж.-Ж. Руссо, Ф. М. Вольтера, Ф. Фенелона, Д. Дидро, Ж. Д'Аламбера, Дж. Брауна и др. Нек-рые из них, благодаря контактам с Императрицей, с др. деятелями рус. культуры, принимали непосредственное участие в образовательной реформе, предпринятой Екатериной и ее окружением. ВП о поста-

новке образования ("О воспитании юношества обоего пола" — 1764; см. ПСЗ, № 12153; "О воспитании благородных девиц" — ПСЗ, № 12154) уставы вновь учреждаемых учебных заведений не только содержали распоряжения организационного характера, но также включали общеэстетические, этические и дидактические идеи. В екатерининских образовательных реформах принимали участие мн. из деятелей рус. культуры этого времени, хотя особую роль в постановке образования на новых принципах сыграл И. И. Бецкой, воплощавший в жизнь свои просветительские педагогические идеи (создание "новой породы людей" и т. п.), будучи фактическим руководителем осн. учебных заведений СПб.

В 1763 в самостоятельное учреждение выделяется АХ, президентом к-рой Бецкой оставался до 1794. Музыка входила в круг осн. предметов АХ. Среди преподавателей были известные рус. муз-ты своего времени: И. Е. Хандошкин, А. Бабошин, А. Балахин. Наряду с ними в АХ работали крупные муз-ты западно-европейского происх.: Г. Ф. Рауха, М. Буини, А. Б. Сартори и др. Несмотря на то что подготовка профессиональных муз-тов в целом не входила в задачи АХ, фактически она сыграла роль первой рус. консерватории. Ученики арх. класса П. А. Скоков и Е. И. Фомин стали первыми рус. композиторами в сфере светской музыки, получившими осн. подготовку в СПб. Уже в процессе их обучения, принимая во внимание выдающиеся успехи Скокова и Фомина, дирекция АХ пошла на некое изменение осн. учебного курса, выделив "инструментальную музыку" в качестве осн. предмета их обучения. Уровень О. м. в АХ позволял учащимся организовывать оперные и балетные спектакли, занимавшие существенное место в муз. жизни СПб (см. *Академии художеств театр*).

Одним из осн. предприятий образовательной реформы Екатерины II и Бецкого было создание *Воспитательного общества*

благородных девиц (Смольного ин-та), призванного воплотить идеи Просвещения в области жен. образования. В кругу предметов ин-та музыка, наряду с танцами, рисованием и иностранными яз., занимала осн. место, в ущерб предметам общеобразовательного цикла. Преподавались пение, игра на арфе, фп., струн. смычковых инструментах, на гусях. Воспитанницы ин-та занимались также композицией. Среди преподавателей музыки и пения были известные муз-ты (иногда преподававшие в др. учебных заведениях): И. Прач, Дж. Луини, М. Буини, В. Мартин-и-Солер, Т. Траэтта. Известны имена неск. педагогов класса арфы, к-рый играл существенную роль в муз. жизни ин-та. Эпоху в истории рус. театра составили спектакли смолянок. Наряду с воспитанницами в них принимали участие приглашенные муз-ты, в т. ч. оркестранты *Придворного оркестра* и кадеты Сухопутного корпуса. Сцены из спектаклей ин-та отображены в живописи, в частности в полотнах Д. Г. Левицкого. При ин-те существовало также Мещанское уч-ще, где получали муз. образование представительницы среднего и низшего сословий. Класс пепиньерок готовил преподавательницу музыки для пансион и частных домов. Свою ведущую роль в муз. жизни СПб ин-т на время утратил лишь в конце столетия, в царствование *Павла I*.

Екатерининские реформы коснулись также сферы профессионального О. м., что прежде всего отразилось на деятельности Театральной школы, в нач. 80-х гг. преобразованной в Театральное уч-ще. Среди задач нового учебного заведения была в т. ч. и подготовка рус. исполнительских кадров, что подчеркивалось ВУ 1783. Уч-ще готовило как певцов для рус. и итал. оперных спектаклей, так и учеников "камер-музыки". Для преподавания были привлечены лучшие педагогические силы СПб — муз-ты прив. оркестров, известные композиторы: А. Сапиенца, Мартин-и-Солер, Фомин,

С. И. Давыдов. Преподавалась игра на струн. инструментах (среди выпускников Театральной школы незадолго до преобразования ее в уч-ще числится Хандошкин); особой интенсивностью отличалось обучение оркестрантов-духовиков. В течение длительного времени фактическим руководителем концертов учащихся был Г. М. Поморский. Уровень подготовки учащихся во мн. обеспечил интенсивное развитие петерб. муз. театра в посл. трети столетия.

III. Музыкальное образование в пансионах и частных школах. Домашнее образование. При всей интенсивности гос. О. м. оно безусловно не могло удовлетворить потребности всего российского общества в обучении основам муз. иск-ва. Как и в др. муз. центрах Европы, в СПб. получает распространение О. м. в частных пансионах, а также индивидуальное обучение в домашних условиях. Нек-рые из форм обучения занимали как бы промежуточное положение между гос. и частной формой О. м. Таковы были школы при протестантских приходах, основанные на давних традициях западно-европейского О. м., хотя их существование в нек-рых случаях и регламентировалось гос. актами. К аналогичному типу учебных заведений, видимо, следует отнести и те, к-рые возникли в просвещенной правосл. среде, напр. школу Ф. Прокоповича — одно из первых учебных заведений в петровской России, где кроме церковного пения преподавалась также музыка западно-европейского образца. В силу объективных причин деятельность заведений такого рода документировалась в меньшей степени, чем учебные программы гос. уч-щ, и поэтому О. м. в них почти не изучено.

Один из осн. источников сведений о частных заведениях — объявления в "СПб. вед.", в журналах и т. п. Более или менее регулярными они становятся во 2-й трети столетия. Так, напр., 11 сент. 1752 "СПб. вед." сообщают о принятии детей "женска

полу" обучаться языкам, танцам, рисованию, музыке и "политическому обхождению" в дом арм. купца Ивана Измайлова в Дворянской ул. Часто объявл. такого рода давали иностранцы, к-рые не обладали, по-видимому, необходимыми рекомендациями для поступления на гос. службу в учебные заведения. 17 июля 1758 "СПб. вед." сообщали, что "французский комедиант Пиэре Рене, который живет в Адмиралтейской стороне в Миллионной улице подле мосту, принимает к себе людей для обучения французскому языку, танцеванию и пению". Этот тип объявл. — обучение музыке и языкам — сохраняется почти неизменным до конца столетия. Размер платы за обучение указывался крайне редко, но, судя по всему, он был достаточно высоким. Так, напр., в одном из журнальных объявл. за 1762 сохранились сведения о стоимости годичного обучения в школе при лютеранской церкви Св. Петра и Павла: обычный курс стоил 8 р., с уроками клавирной игры и танцами — 24 р.

В отличие от обучения в пансионах и аналогичных им учебных заведениях, где получали образование дети разночинцев и небогатых дворян, индивидуальное О. м. было привилегией высшей знати, царского окружения и самой царской семьи. Осн. источником, почти не освоенным, для изучения домашнего О. м. служит мемуарная литература, дневники, зап. и т. п. Нек-рые из просвещенных рус. дилетантов, получивших домашнее О. м., внесли существенный вклад в муз. жизнь СПб. Среди них встречались исполнители-виртуозы, как, напр., Е. Г. Теплова, клавесинистка, для к-рой специально был написан клавирный Концерт В. Манфредини, обучавшим в т. ч. и в. кн. Павла Петровича. О высоком уровне домашнего О. м. свидетельствуют и немногие из сохранившихся ученических тетр., напр. "Книга генерал-басу", принадлежащая некой Авдотье Ивановой (ОРК РНБ, Фр. XII, 121, 1748). Судя по этому источнику, пре-

КЛАВИКОРДНАЯ



ИЛИ
КРАТКОЕ И ОСНОВАТЕЛЬНОЕ ПОКАЗАНИЕ
КЪ
СОГЛАСІЮ и МЕЛОДІИ
ПРАКТИЧЕСКИМЪ ПРИМЪРАМИ ИЗЪЯСНЕННОЕ,
СОЧИНЕННОЕ
ГОСПОДИНОМЪ Г. С. ЛЕЛЕЙНОМЪ,
СЪ
НѢМЕЦКАГО НА РОССІЙСКОЙ ЯЗЫКЪ
ПЕРЕВЕДЕННОЕ
ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО УНИВЕРСИТЕТА
Студентомъ
ФЕДОРОМЪ ГАБЛИТЦЕМЪ.

Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ, на иждивеніе
книгосодержателя ХРИСТИАНА ЛУДВИГА ВЕВЕРА, 1773. года.

подавание игры на клавире строилось по общеевропейским образцам, однако изредка в обучение включались и рус. соч., в данном случае — песня "Скушно Маше".

IV. Пособия по музыке, дидактическая и инструктивная литература. Книги о муз. иск-ве, учебники игры на разл. инструментах, нотные сб-ки, использовавшиеся в обучении, представляются одним из осн. источников для изучения О. м. в СПб. В течение длительного времени в учебных заведениях города использовались традиционные для западно-европейской муз. культуры книги и пособия. Выбор их зависел от характера и цели О. м. в том или ином учреждении.

В б-ке АН, в АХ, где изучение муз. иск-ва носило более углубленный характер, находились учебники муз. теории, позволявшие представить в достаточно полном виде историю мысли о музыке. (Так, напр., в АХ имелись труды Дж.Царлино, М.Мерсенна, Ж.Д'Аламбера, Ж.-Ж.Руссо и др. См.: Самсонова. Б-ка муз. классов АХ в XVIII в.) Из всего разнообразия западной литературы о музыке были избраны труды, носившие более практический характер: Мерсенн был представлен не монументальной и с т. зр. 18 ст. достаточно отвлеченной "Вселенской гармонией" ("Harmonia universalis", 1636), но более применимым к педагогической практике "Ordinis minim...". Помимо учебников по теории, в АХ использовались также практические пособия по игре на инструментах, в частности известный флейтовый трактат Й.Квантца "Versuch einer Anweisung die Flötetrauersiere zu spielen", 1752 ("Опыт руководства по игре на поперечной флейте"). Вместе с тем состав нек-рых из б-к на сегодняшний день не выявлен. Так, напр., б-ка Сухопутного корпуса была в свое время передана в Публичную б-ку и распылена в ее фондах.

Б-ка Театрального уч-ща вошла в состав ЦМБ. Здесь сохранились нек-рые из пособий по музицированию, к-рые с большой

долей вероятности использовались при обучении театральных муз-тов: трактаты по клавирной игре С.Кирбергера, И.Киттеля, Г.Лелейна. В качестве инструктивной нотной литературы, как было установлено Т.П.Самсоновой, использовался в т. ч. "*Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo*" Б.Т.Брейтконфа (см. *Журналы нотные*).

Широко представлены западно-европейские пособия по музыке в каталогах нототорговцев конца столетия, в частности в рекламных материалах И.Д.Герстенберга. "Повестка" к "Магазину общепользных знаний и изобретений" за нояб. 1795 включает перечень трактатов о музыке, без к-рых в 18 ст. не обходилась подготовка ни одного муз-та-профессионала. Осн. место в кругу источников, продававшихся Герстенбергом, занимают пособия по генерал-басу и игре на клавире: Г.Ф.Телемана ("Unterricht im Generalbaß", 1737), Й.Маттезона ("Kleine Generalbaßschule", 1735), К.Ф.Э.Баха ("Versuch über die wahrte Art das Clavier zu spielen", 1753), Д.Г.Тюрка ("Anweisung zum Generalbaßspielen", 1791). Представлены также учебники муз. композиции, напр. книга И.Г.Альбрехтсбергера "Gründliche Anweisung zum Composition" (1790).

Одна из осн. особенностей этого перечня — сочетание новейших книг по музыке со старыми пособиями, к-рые практически не применялись к этому времени в западно-европейской педагогической практике. В этом специфика муз. культуры СПб, в т. ч. и О. м. — глубокая традиционность, если не архаизм, форм музицирования и способов изучения музыки. Так, в СПб была исключительно популярна "Скрипичная школа" Л.Моцарта, остававшаяся осн. учебником в течение 2-й пол. столетия и переведенная на рус. яз. уже в новом веке, в 1804. Столь же архаичны и др. переводные пособия, к-рые использовались в учебных заведениях города: напр., "Верное наставление в сочинении генерал-баса" Д.Кельнера

(М., 1791) в оригинале вышло в свет в 1732. Однако среди переводных пособий встречаются и более совр. учебники, напр. "Клавикордная школа" Г.С.Лелейна (М., 1773; оригинал — 1765), сохранявшая свою актуальность в России и на Западе еще в 19 ст. В 6-ках СПб уцелело неск. экз. этого трактата, к-рый несомненно использовался в любительском и в профессиональном обучении (см. экз. из Театрального уч-ща в собр. ЦМБ).

Наряду с иностранными и переводными пособиями в педагогической практике использовались первые рус. учебники, появившиеся в посл. десятилетиях века. Среди них выделяется "Скрипичная школа, или Наставление играть на скрипке", вышедшая в СПб в 1784. "Школа" снабжена "уведомлением", подписанным М.А., из к-рого следует, что учебник был обращен к муз-там, не знакомым с западно-европейскими пособиями: "Как начинающих играть на скрипке обретается много, а наставления ради того никем не сделано, то и предлагаю мой опыт истолкования скрипичной игры..." В упражнениях "Школы" широко использован материал рус. фольклора. Учебник подписан инициалами "И.А.", однако предположения об авторстве И.Е.Хантошкина (одна из версий имени — Иван Антошкин), выдвигавшиеся нек-рыми исследователями (Ливанова, 322), как и версия об авторстве Ивана Астахова, рус. муз-та посл. трети века (см.: Ямпольский), представляются малоубедительными. Известно еще одно рус. пособие — краткая "Азбука для скрипичи" (б. г.; см.: Вольмана, 78). Возможно, что это именно то пособие, о продаже к-рого сообщали "СПб. вед." 15 апр. 1793. Более общий характер носит др. рус. учебник — "Наставление отрокам, учащимся нотному пению с яснейшим показанием тонов, всему нотному правилу принадлежащих. Сочинено Демьяном Петрунькевичем в 1792 году" (СПб., 1793). По предположению Вольмана (48), автор был одним из

преподавателей академической гимназии (книга издана АН). Говоря о поставленных в книге дидактических задачах, Петрунькевич отмечает: "...сожаление о мальчишках, поющих, но несведущих правил нотных, на сие меня побуждает, для коих нижеследующие здесь предлагаю правила". Учебник предназначен как для нужд церковно-певческого, так и для общего О. м. Это следует прежде всего из терминологии пособия: автор разъясняет правила использования цефалтного ключа, характерного для церковных книг и ориентированного на архаичную систему сольмизации, и одноврем. рассказывает о новоевропейской системе нотной грамоты. Особое место среди пособий, созданных в России, занимают "Правила гармонические и мелодические" В. Манфредини, преподнесенные им в 1797 его б. ученику — Императору Павлу I. Неск. ранее этот трактат был издан в Венеции, к 1797 относится его 2-е итал. изд. Трактат Манфредини пользовался в России нек-рой популярностью, он был переведен С.А.Дегтяревым, хотя рус. изд. появилось уже в след. столетии (СПб., 1805). Соч. известного венецианского муз-та было первым созданным в России трактатом, где излагались основы классицистской теории музыки, хотя ряд разделов и относился к принятой в предыдущей эпохе практике (гл. 2 — о генерал-басе, гл. 4 с разделами о контрапункте), сохранявшей свое дидактическое значение. В итал. оригинале были опубл. 14 кратких прелюдий (в рус. пер. отсутствуют), характерных как образцы инструктивного репертуара конца столетия.

Все перечисл. выше пособия, созданные и переведенные в России, сыграли существенную роль в усвоении рус. муз-тами основ западно-европейской муз. традиции и в органичном включении рус. муз. культуры в общеевропейский контекст.

Лит.: Учреждения и уставы, касающиеся до воспитания в России обоего пола юношества. СПб., 1774; ПСЗ; Пекарский П. Матери-

алы для истории Императорской Академии Наук. СПб., 1885. Т. 1; Всеволодский-Гернгросс; Финдейзен 2; Ямпольский; Ливанова 2; Вольман; Розенберг А. К истории обучения игре на духовых инструментах // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. М., 1976 (Труды Гос. музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. 24); Самсонова Т.П. Библиотека музыкальных классов Академии художеств в XVIII в. // Русские библиотеки и их читатель. Л. 1983; Она же. Музыкальные классы Академии художеств в XVIII в. // Наука и культура в России XVIII в. Л., 1984; Лисова Н.А. Сухопутный шляхетный кадетский корпус — питомник отечественных музыкально-инструментальных кадров // ПКНО. 1983. Л., 1985; Петровская И.Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX в. М., 1989; Самсонова Т.П. Становление музыкального образования в светских учебных заведениях Петербурга. Дис. Л., 1990.

В.Г. Карцовник

ОБРИ (Aubri), Убри, урожд. Дзануцци (Zanuzzi, Зануцци) Сантина (? — ?), итал. танцовщица, родом из Падуи. В 1756 — 59 танцевала в Вене. Приехала в СПб 13 окт. 1761, по всей вероятности, по рекомендации Ф. Гильфердинга. По ВП 11 дек. 1761 приказано "жалованье ей производить по вышеписанному окладу по тысяче по пятисот рублей в год, которые ей в дачу считать со отъезду ее из Ыталии, то есть с июля с 30 числа сего 1761 года и со оным окладом написать в Ыталианской список и употреблять в должности с протчими и заключить с нею на надлежащих кондициях, считая от того 30 июля сего 1761 году впродь на два года контракт, в который включить квартиру и проездные в оба пути по триста рублей..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 100, л. 56). Вскоре вышла замуж за фр. танцовщика Петра (Пьера) О., работавшего в петерб. труппе с 20 окт. 1759. Он был исполнителем ролей Благородного пастуха в "Отмщеваящем боге любви" ("L'Amour vengé") и

Феба в "Аллегорическом балете" ("Ballet allegorique") при опере В. Манфредини "L'Olimpiade" ("Олимпиада", 1762), а также Аполлона в "Возвращении Аполлона на Парнас" ("Le Retour d'Apollon au Parnasse") при опере В. Манфредини "Carlo Magno" ("Карл Великий", 1763), все балеты Ф. Гильфердинга, музыка балетов Й. Штарцера. О. считается исполнительницей роли Флоры в "Возвращении Весны, или Победе Флоры над Бореем" Гильфердинга, музыка Штарцера. Правда, премьера этого балета состоялась в 1760, но, возможно, он шел и позже. Во время коронационных спектаклей 1762 исполнила роль Психеи или Венеры в "Амуре и Психее", нимфы Дианы в "Отмщеваящем боге любви" при опере "Олимпиада" Манфредини, затем музы Клио в "Возвращении Аполлона на Парнас" при опере Манфредини "Карл Великий", все 3 балета Гильфердинга. О. считалась "первой" серьезной танцовщицей и исполняла роли богинь и др. благородных героинь. В ее репертуаре преобладали трагические роли. В 1764 вслед за Гильфердингом покинула Россию по болезни и уехала с мужем в Париж.

В ВП 19 окт. 1765 речь шла о необходимости выписать в СПб вместо уехавшего Гильфердинга балетмейстера Г. Анджолини и "прежде находившуюся в службе при дворе Ея Императорского Величества танцовщицу Сантины Зануцци Убри", причем "ежели оная в службе при дворе Ея Императорского Величества быть согласится, то с ними и надлежащие кондиции заключить... и что им потребно будет на дорожные проезды денег, оные по их требованию удовольствие учинять, и кто из них на каких кондициях быть согласится и сколько им денег выдано будет, о том в придворную контору требовать об уведомлении известий..." (Там же, ф. 497, оп. 17, д. 112, л. 145). Жалованье О. на этот раз составило 2000 р. в год, а ее мужа — 1000 р. в год. Из ролей О. этого периода известны: Минерва в "Побежденном

предрассуждений" (1768), хореография и музыка Анджолини; Дидона в "Отъезде Энеевом, или Дидоне оставленной", хореография и музыка Анджолини, при опере Б. Галуппи "*Il Re pastore*" ("Король-пастух", 1766); Армида в "Армиде и Ренольде", музыка Г. Ф. Раупаха (1769); Психея или Венера в "Прибежище Купидона" ("*L'Asilo d'Amore*"), оба балета Анджолини, музыка Раупаха, при опере "*Antigono*" ("Антигон", 1770) Т. Траэтты; Андромеда в "Андромеде" ("*Andromeda*") П. Гранже, музыка Раупаха (1772); Семира в "Семире" (1772), хореография и музыка Анджолини; Лавиния в "Енее и Лавинии" (1773) А. Б. Пимро, музыка Раупаха; участвовала также в балетах "атлетов и молодых греков" и "греческого народа" при опере Траэтты "Олимпиада" (1769), в балетах при опере Галуппи "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде", 1768), в "танцах серьезных" балета "Новые аргонавты" (1770), музыка Д. Шпрингера, все балеты Анджолини; в балетах: Гранже при опере Траэтты "*Amore e Psiche*" ("Амур и Психея", 1773), Анджолини при опере А. Сальери "*Armida*" ("Армида", 1774), Гранже при опере Траэтты "*Lucio Vero*" ("Люций Вер", 1774), Анджолини при операх Дж. Паузиелло "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе", 1778), "*Lucinda ed Armidoro*" ("Лючинда и Армидор", 1777); в балетах "нимф и гениев в обиталище веселия", "нимф и гений Единоиной свиты и ироев и ироинь Артеиной свиты в роце", "ироев и ироинь во храме славы" Дж. Канциани при опере Паузиелло "*Alcide al bivio*" ("Алкид на распутье").

ВП 16 апр. 1766 было объявлено, что "Убри и з женоу ево Сантиной по их прошению за болезнью оной Сантины в силу именного Ея Императорского Величества указу... прошлого 1764 году февраля 10 дня для излечения от болезни оной Сантины от двора Ея Императорского Величества уволены во отечество их в Италию, и притом им объявлено, ежели по излечении оной Сантины болезни пожелают из Италии в Рос-

сию возвратиться в службу Ея Императорского Величества, то оныя принять быть имеют попрежнему" (Там же, л. 104), а поскольку О. выразила желание вернуться в СПб, но просила о прибавке к жалованью, то Императрица "соизволила высочайше указать ей, Сантине, производить жалованья прежний оклад, что ей в бытность здесь с мужем производилось по три тысячи рублей на год и удовлетворять проездными деньгами... и писано, чтоб она отправилась в Россию неумедительно" (Там же, л. 104 об.), хотя "проездные" на этот раз включались в счет жалованья. К 3-тысячному окладу прибавлялось еще 50 р. на дрова. Поскольку по штату 1766 "первой танцовщице" полагалось жалованье 2000 р. в год, то контрактом О. была предусмотрена прибавка в 1050 р. 30 окт. 1783 О. была уволена, и тогда же ей была назначена пенсия "в награду за долготлетнюю службу" в размере трети ее жалованья — 1000 р. в год. Пенсию она получала еще в 1791.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 222; д. 100, л. 55 — 56; ф. 497, оп. 17, д. 53, л. 38, об.; д. 112, л. 104 — 105, 145 и об.

Лит.: Ш т е л и н. Краткое известие, 255 — 256; АД ИТ 2, 323, 3, 90; Ш т е л и н, 159, 161, 162; МА 1, 313.

Г. Н. Добровольская

ОГИНСКИЙ Михаил (1729, ? — 1780, ?), граф, посол польск. короля в СПб. Дядя композитора М. К. Огинского. Муз-т-любитель; виртуоз-кларнетист, хорошо играл на скрипке и клавесине. В 60-е гг. устраивал у себя муз. собрания, к-рые Я. Штелин по традиции именует ассамблеями. Выступал как солист и ансамблист. "При этом кроме наемных придворных музыкантов приглашались также именитые дилетанты и среди них иностранные министры и другие любители двора и города" (Ш т е л и н, 127). Принимал участие в придв. концертах: в янв. 1764 в дуэте с придв. кларнетистом К.-Б. Ланкаммером он играл между актами

трагедии "Альмира"; кларнетист-дилетант и придв. муз-т заслужили равно высокие оценки слушателей, что свидетельствует об уровне исполнительства О. По его примеру и др. аристократы-"аматёры" начали поочередно устраивать у себя специальные муз. собрания, заложив традицию петерб. муз. салонов, в к-рых в 60-е гг. музицирование совмещалось с игрой в карты и ужином.

Лит.: Финдейзен 2; Штелин; МА; Степанов А. Кларнет и кларнетисты в России второй половины XVIII в. // Из истории инструментальной культуры. Л., 1988.

Л.Н. Березовчук

ОЛСУФЬЕВ Адам Васильевич (16 янв. 1721, ? — 27 июня 1784, СПб), статс-секр. *Екатерины II* и сенатор, чл. Российской Академии, президент Вольного экономического об-ва. С 12 июня 1783 до смерти — предс. *Комитета для управления зрелищами и музыкой*, принял на себя заведование *Русской придворной труппой*, по словам биографа, старался "поощрять юные отечественные таланты" (РА, 1870, № 7, 1346). Секр. фр. посольства Ж.-Л. Фавье писал: "Его легко можно принять за человека любящего удовольствия, так как он действительно любит обеды, общество, музыку (которую знает в совершенстве), театр и все, что к нему относится, но еще более он, Олсуфьев, деловой человек" (Материалы..., 23). Знаток мн. европейских яз., О. перевел *либретто* итал. опер *Ф.Арайи* на текст Дж.Бонекки, исполнявшихся на придв. сцене (такие переводы обычно раздавались зрителям): "*Seleuco*" ("Селевк", 1744), "*Mitridate*" ("Митридат", 1747), "*Eudossa incoronata, o sia Teodosio II*" ("Евдоксия венчанная, или Теодор II", 1751). Приписывавшийся ему пер. либр. оперы "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт") принадлежит И.С.Горлицкому (СПП, 220). О. хорошо играл на скрипке. Известно его участие в *оркестре* на любительском спектакле у

П.Б.Шереметева (1766), в *концерте В.Манфредини* (1769).

Дом О. находился на наб. р. Фонтанки у Сергиевской ул.

Лит.: СПб. вед. 1766. 10 марта; Краткая биография А.В.Олсуфьева // РА. 1870. № 7. Стб. 1341 — 48; АДИТ 2, 112 — 201; 3, 14; РБС: Обезьянинов — Очкин; Материалы для истории рода Олсуфьевых. М., 1911. С. 16 — 36; Петербургский некрополь. СПб., 1913. Т. 3; Всеволодский-Гернгросс. Указатель, 25; Штелин, 138 — 39.

И.Ф. Петровская

ОПЕРА-БУФФА, жанр итал. муз. театра.

Его истоки усматривают в неаполитанских диалектальных комедиях 17 в., в популярных венецианских пародиях на *оперу-сериа* первых десятилетий 18 в., в *интермедиях* и комедиях дель арте. Характерные для этих жанровых типов персонажи (хитрая служанка, ворчливый опекун, доктор, нотариус и др.), сюжеты и стремительно развивающаяся интрига были унаследованы О.-б., классические признаки к-рой сформировались в 40-е гг. 18 в. в творчестве драматурга К.Гольдони и композитора Б.Галуппи. Отказавшись от традиций представления, стержень к-рого составляли импровизированные диалоги традиционных масок, в пользу тщательно разработанного лит. текста, Гольдони ввел в итал. комедию тонко мотивированные характеры и обогатил сюжет чувствительными и патетическими мотивами. В свою очередь Галуппи блестяще использовал возможности нового драматургического материала, дававшего повод для индивидуальных муз. характеристик, показанных в их динамичном взаимодействии. В творчестве композитора и его современников складываются специфический "буффонный" муз. язык и характерные композиционно-драматургические приемы: гибкое чередование сольных и ансамблевых номеров, развернутые финалы-кульминации актов и пр., что все более способствует пре-

П. АНФОССИ

Гравюра Х. Э. фон Винтера



Ф. БЪЯНКИ

Гравюра А. Р. Бурта по рис. Дж. Чиннери. 1805



вращению музыки из средства украшения драм. действия в его непосредственную носительницу. С сер. 60-х гг. сентиментально-лирическая струя обогащает жанровую эмоциональную палитру. Комические оперы Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы и В. А. Моцарта знаменуют кульминационный пункт в жанровой эволюции.

Знакомство петербуржцев с О.-б. состоялось в 1757, когда в столицу приехала Труппа Дж. Б. Локателли. Репертуар этой компании, основу к-рого составляли соч. Галуппи (5 назв.) и его современников (Ф. Цопписа, В. Л. Чампи, Дж. Сколари и др.), вызвал у столичной публики небывалый интерес. Никогда ранее в подневных хрониках придв. жизни — КФЖ и ЖДГА — не было отмечено столь частое посещение Императрицей оперных спектаклей. По условиям контракта компания играла не только для двора, но и для города, т. о. впервые приобщив более широкие слои населения к итал. оперному театру. Показательно, что хотя приобщение это и состоялось на материале О.-б. — жанра несравненно более демократичного, чем опера-серия, — однако оно не породило сколь-л. устойчивого и длительного интереса. Высокие постановочные расходы антрепренера не окупались спектакльными сборами, со временем становившимися все более скромными. В 1761 труппа вынуждена была свернуть свою деятельность.

Первый опыт контакта российской аудитории с итал. комической оперой, вызвавшей вспышку живого, но недолговечного любопытства, в течение длительного времени оставался беспоследственным. И выдающийся комедийный дар Галуппи, работавшего в СПб в 1765 — 68, и буффонные опусы Т. Траэтты, состоявшего придв. капельмейстером в 1768 — 75, остались невостребованными. Лишь в конце 1770-х гг. Екатерина II отдала распоряжение директору имп. театров И. П. Елагину ангажировать на придв. службу певцов, специализи-

рующихся в буффонном жанре. Не любившая, по собственному признанию, ни музыки вообще, ни муз. комедий в особенности, Императрица не могла тем не менее не реагировать на тенденции театральной моды, побуждавшие европейских монархов покровительствовать итал. буффонам. Фигурой, идеально отвечавшей новым веяниям в гос. театральной политике, оказался очередной капельмейстер — Паизиелло (1776 — 83).

Как и его предшественники, Паизиелло начал свою российскую карьеру с постановки опер-серии. Однако уже с 1778, несомненно откликаясь на требования момента, он переключается на буффонный жанр. За последующие годы им было создано 7 О.-б., к к-рым следует приплюсовать постановку 5 ранее написанных соч. Столь мощного натиска буффонного репертуара петерб. придв. сцена еще не знала. В распоряжении композитора были прекрасные исполнители: сопрано А. Давиа де Бернуччи, бас Б. Маркетти, тенор Г. Жермоли, — всего по состоянию на 1782 11 певцов и певец, составлявших труппу "италианской оперы комик", выделенную в придв. театральных штатах в особое подразделение (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144). Если учесть, что в эти же годы в СПб гастролировала частная антреприза О.-б. М. Мамтеи и А. Оречи, репертуарная афиша к-рой включала 13 назв. (в их числе оперы П. Анфосси, Н. Пиччинни, Дж. Гаццаниги, Ж. Астаритты, Дж. Сарти), то можно было бы считать, что итал. комическая опера окончательно утвердилась на петерб. театральных подмостках. Именно такого мнения придерживался, в частности, Р.-А. Моозер, утверждавший, что представленная в 1780 в Могилеве по случаю встречи Екатерины II и австр. Императора Иосифа II "*La Finta amante*" ("Притворная любовница") Паизиелло символизировала решительный отказ от традиции отмечать торжественные события постановкой оперы-серии. Однако сформулированный в столь категоричной форме

вывод исследователя кажется все же преувеличением. С одной стороны, О.-б. окончательно не вытеснила из петерб. придв. театра серьезную "драму на музыке". С др. стороны, репертуарная политика придв. театрального ведомства определялась не столько объективным характером эволюции жанровых процессов (в этом плане подъем О.-б. на фоне постепенного падения интереса к опере-серии в 80-е гг. 18 в. не вызывает сомнений), сколько монаршими вкусами. С отъездом Паизиелло Екатерина, как кажется, окончательно утрачивает симпатию к итал. муз. театру, будь то комическому или серьезному. Без особого резонанса проходят в 1784 — 85 постановки 4 комических опер Сарти. Попытки разнообразить репертуар придв. труппы буффонными операми "непетербургских" композиторов — А. Сальери и Ф. Л. Гассмана — остаются единичными. Крупнейший мастер О.-б. Чимароза (1787 — 1791) не находит в российской столице поддержки своим художественным устремлениям — за годы своего капельмейстерства он не создает ни одного буффонного оп. Широкие слои слушателей в начале 80-х гг. также не проявляют по отношению к жанру особого энтузиазма, примером чему служит судьба антрепризы Маттеи — Оречи.

Однако если петерб. итал. муз. театр переживает в 80-е гг. не лучшие времена, то в это же время О.-б. все активнее завоевывает российскую сцену. Переведенные И. А. Дмитриевским, И. А. Крыловым, В. И. Лукиным и др. на рус. яз. итал. оперы занимают прочное место в репертуаре *Русской придворной труппы*. Российская публика, в массе своей не знающая итал. яз., получает возможность оценить живость и остроумие драм. текстов, вне понимания к-рых итал. опера утрачивает огромную часть своего обаяния. В еще большей степени вкусам аудитории отвечает установившаяся практика заменять речитативы сессо прозаическими диалогами. Приближенные т. о. к канону рус. комической оперы, итал. муз.

комедии получают повсеместное признание. Не случайно в обязанности нового придв. капельмейстера В. Мартини-и-Салера входит переделка и приспособление итал. комедийного репертуара к возможностям рус. артистов. Русифицированная итал. продукция начинает успешно конкурировать с местными соч.

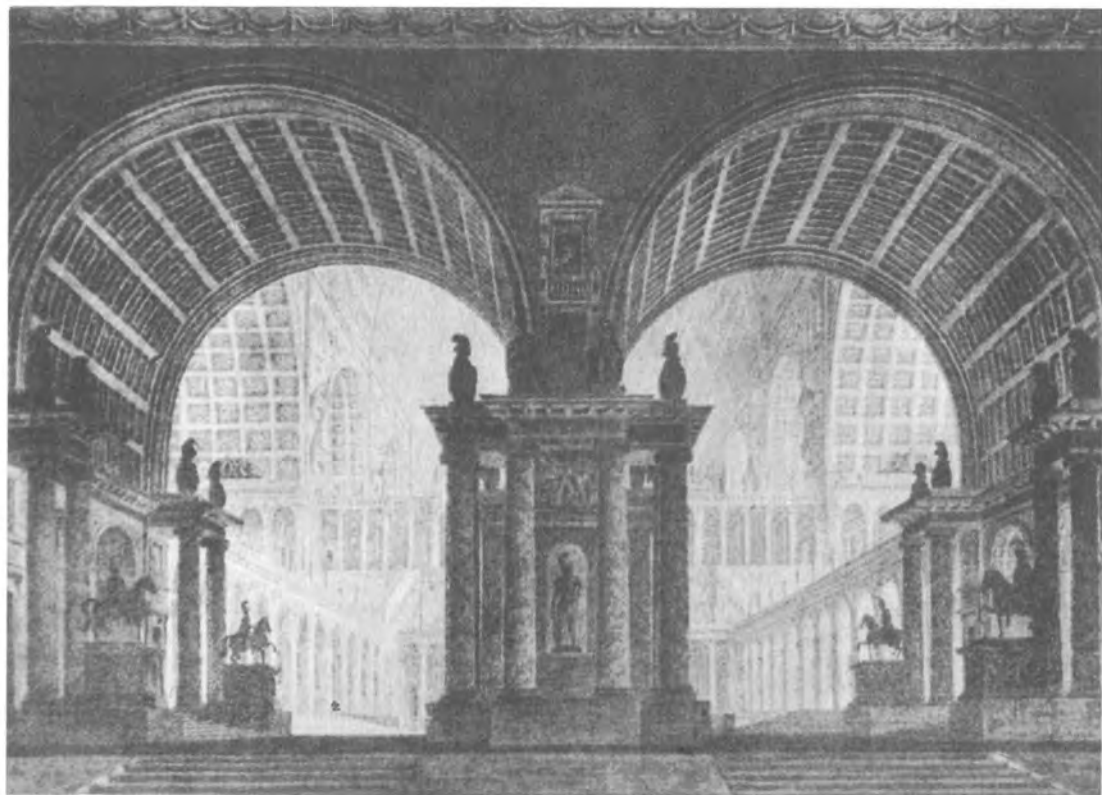
Подлинный триумф итал. О.-б. в ее оригинальной версии приходится на посл. десятилетие века. Благоприятствующие этому условия во мн. обеспечил очередной директор имп. театров Н. Б. Юсупов. Страстный меломан и практичный администратор, он сумел найти организационно-финансовое решение, позволившее пригласить в столицу одну за другой 2 первоклассные компании — *Итальянскую компанию оперы-буффа* (1793 — 95) и *Труппу Ж. Астаритты*. Великолепный состав певцов (П. и С. Мандини, Дж. Гаспарини и др.), новый обширный репертуар (13 и 25 назв., в их числе оперы Паизиелло, Чимарозы, Астаритты, Сарти и др.) и, наконец, новое поколение меломанов — европейски образованных и эстетически восприимчивых — обеспечили полноценную "встречу" жанра и аудитории, превратив петерб. итал. муз. театр 90-х гг. в одно из самых значительных событий культурной жизни столицы.

Т. о., усвоение О.-б. в России не было ни постепенным, ни непрерывным. Ни в 60-е, ни в 70-е гг. комическая опера не вызвала устойчивого интереса. Судьба жанра долгое время зависела от достаточно случайных факторов: гастрольных маршрутов частных компаний, переменчивых монарших вкусов, психологической жажды новых впечатлений. Лишь с сер. 80-х гг. О.-б. постепенно обретает квалифицированного слушателя, превращаясь в неотъемлемую часть петерб. культурной панорамы.

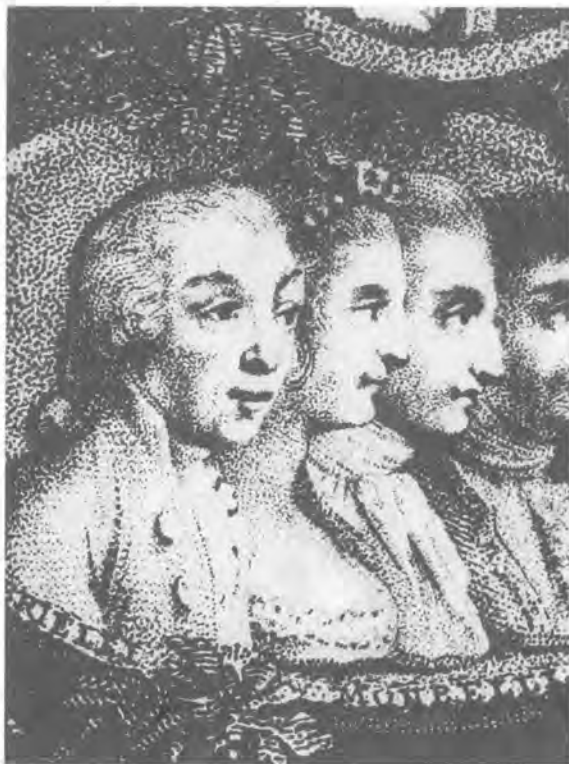
Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144.

Лит. МА 2, 3; Г о з е н п у д; ИРМ 2; Г р о в е; О р е г а Г р о в е.

Е. С. Ходорковская



К. ГАБРИЕЛЛИ (вторая слева)
Фрагмент гравюры А. Феди "Парнас"



ОПЕРА-СЕРИА (*opera seria*), "серьезная опера". Тип итал. муз. драмы конца 17 — 18 в. на мифологический или историко-легендарный сюжет. Понятие "seria", как и антонимичное ему "buffa" ("шутливая"), первоначально означало не жанровую разновидность произв., а характеристику персонажа пьесы ("parti serie" и "parti buffe" в комедиях К. Гольдони). В сер. 18 в. оппозиция "seria — buffa" получила широкое хождение в критическом и эстетическом лексиконе эпохи в связи с возросшей популярностью комической оперы. В полемике о сравнительных достоинствах двух муз. жанров выражение "seria" приобрело смысл жанровой дефиниции. В 1755 Ф.Альгаротти упоминает о seria, описывая развернувшиеся в это время дебаты, а в 1783 Э. Ортеага в "Переворотах итальянского музыкального театра" посредством термина "seria" обобщает всю историю итал. муз. драмы, от истоков флорентийской камераты до П.Метастазіо. Вместе с тем вплоть до конца столетия термин "opera seria" почти не встречается на титулах оперных *либретто* и партитур, сохраняющих приверженность традиционным определениям — *dramma per musica*, *dramma seria* и др.

В муз. историографии под О.-с. подразумевают тип итал. оперы, сложившийся в творчестве либреттистов круга А.Дзено и П.Метастазіо и композиторов неаполитанской школы: А.Скарлатти, Л.Лео, Л.Винчи, Н.Порпоры. Идеи, вызвавшие к жизни новые принципы оперной драматургии, реформаторы итал. муз. театра наследовали от академии "Аркадия", прокламировавшей борьбу с барочными излишествами. Под знаком преодоления барочной поэтики была переосмыслена лит. основа итал. оперы, очищенная от буффонно-сатирических элементов и упорядоченная во вкусе рационалистической концепции "трех единств" (недаром Дзено пользовался у современников репутацией "итальянского Корнеля"). В творчестве Метастазіо этот новый ком-

позиционный идеал достиг классической завершенности и чистоты: мифологический или историко-легендарный сюжет вращался вокруг тем любви, долга, разума, дружбы и великодушия; каждая из сцен 3-актной драмы представляла повествование того или иного персонажа о событиях — речитатив (нерифмованный 7- или 17-сложник со свободной последовательностью строк, так наз. *versi sciolti*), завершающийся эмоциональной кульминацией — арией (2 строфы по 4 стиха). Правилами жанра также регламентировалось число действующих лиц: *primo uomo* (кастрат), *prima donna* и еще 1-2 персонажа (герои второго плана). Либреттист должен был обеспечить певцов необходимым кол-вом разнохарактерных арий (по 4 - 5 для ведущих исполнителей, по 1 - 2 для второстепенных) и распределить их так, чтобы сольные номера одного героя или однотипные по аффекту не находились в непосредственной близости. Не менее строго были дифференцированы и средства муз. образности: соответствующий каждому виду арии (*bravura*, *agitata*, *cantabile* и т. д.) слой муз. лексики, семантика тональностей (бравурный D-dur, патетический Es-dur, ламентозный g-moll, пасторальный G-dur, любовный A-dur), эмблематическая трактовка солирующих инструментов (флейты в ариях *lamento*, гобоя в сценах страдания, валторны в пасторальных эпизодах). Как и в классицистской трагедии, традицией диктовались определенные жесты и позы героев, порядок их размещения на сценической площадке и иные детали мизансцен и сценографических решений.

В этом законченном виде О.-с. к 20-м гг. 18 в. перешагнула границы Италии и распространилась по всему континенту, став неотъемлемой принадлежностью всех европейских дворов. Гармония стиха и музыки, великолепие итал. бельканто и декорационного оформления, соц. типизированность характеров, трактованных в столь же типизированном аффектно-риторическом муз.

стиле, рокайльная тонкость психологической нюансировки в сочетании с классической ясностью образов обеспечили привилегированное положение жанру, наиб. адекватно выразившему дух придв.-аристократической культуры с ее блеском, репрезентативностью и установкой на мифологически-легендарную топику.

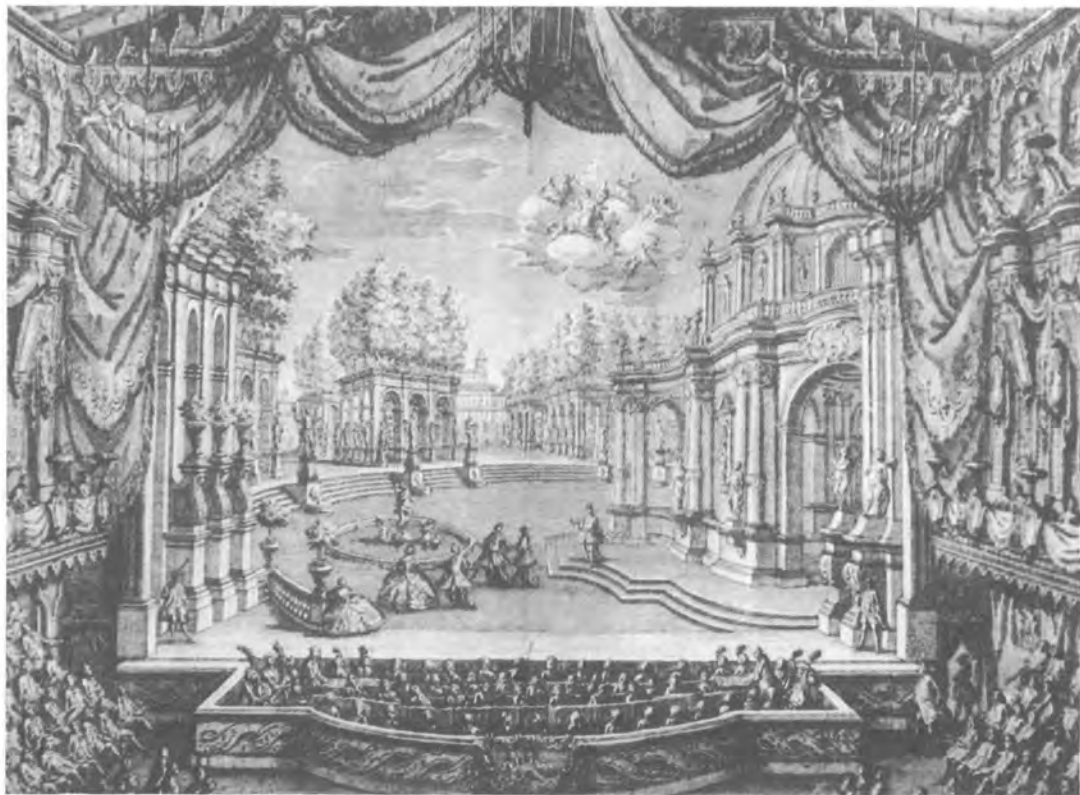
Именно с этим модусом отношения познакомил петерб. читателя в 1738 Я. Штелин, писавший: "Опера называется действие, пением управляемое. Она, кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира, и златаы веки собственно в ней показываются... Через свои хитрые машины представляет она нам на небе великолепие и красоту вселенная; на земле — силу и крепость человеческую, которую они при осаждении города показывают; на волнуемом море — страх и напасти нерассудно дерзновенных людей, а через свержение фатона — парения безумные гордости" (Прим. на Вед., 1738, ч. 47, 67 — 68).

Ст. Штелина была опубл. спустя 2 года после 1-й постановки О.-с. на петерб. придв. сцене: 20 янв. 1736, по случаю дня рождения Анны Иоанновны, "Италийская кампания" представила оперу Ф. Арайи "La Forza dell'amore e dell'odio" ("Сила любви и ненависти"). Европейская практика функционирования жанра, приурочиваемого к наиб. торжественным событиям придв. жизни, как и соответствующая эстетическая рефлексия, вошли в российскую культуру почти одноврем. Однако Россия не просто восприняла концепцию "серьезной оперы" как составной части праздничного придв. ритуала, но придала ей особую конкретизирующую направленность, связав О.-с. с личностью царствующего монарха. На это обстоятельство указывает целый ряд фак-

тов. Так, премьерные даты подавляющего бол-ва представленных на имп. сцене оперных спектаклей были приурочены к празднованию так наз. "высокоторжественных дней", к к-рым относились дни рождения, тезоименитства, годовщина коронации и годовщина восшествия на престол царствующей особы. Об осознанности этой традиции помимо данных хронографии свидетельствуют и док-ты: напр., когда в 1752 находящийся на службе при рус. дворе итал. либреттист Дж. Бонекки обратился к Императрице с просьбой предоставить ему отпуск для поездки на родину, *Елизавета Петровна* распорядилась дать ему "увольнительный абшид" и "велеть ему — Бонекки, дабы он... в бытность его в Италии сочинял и присылал к Высочайшему Двору Ея Императорского Величества в Придворную Кантору в каждый год к нижеобъявленным высокоторжественным дням по две новых драматических его сочинения пьесы, из которых первую — ко дню коронавания Ея Императорского Величества, то есть Апреля к 25-му числу, другую — ко дню тезоименитства Ея Императорского Величества, то есть Сентября к 5-му числу, к каждому торжеству заблаговременно..." (АДИТ 2, 33). Спустя 30 лет аналогичное отношение к О.-с. продемонстрировала *Екатерина II*, когда в указе 1783 года, регламентирующем деятельность *Театральной дирекции*, распорядилась: "Комитет и Директор обязаны... после четырех праздников наших, також в Новый год и в карнавал на Масленой, дать по одному спектаклю большому, без платежа, на Большом Городском театре, чего ради капельмейстер обязан стараться, чтобы к тем дням изготовлены были пристойныя зрелища, по крайней мере, на всякий год по одной или по две оперы новых серьезных (для монарших праздников. — *Е.Х.*) и по две новые оперы комические с балетами" (т. е. в Новый год и на Масленицу. — Там же, 115).

СПЕКТАКЛЬ ОПЕРЫ-СЕРИА ДЖ. МАЙО "СОН ОЛИМПИИ"

Театр палаццо "Реале". Неаполь. 1747



ПЕВЕЦ ОПЕРЫ-СЕРИА В "РИМСКОМ КОСТЮМЕ"

Гравюра И.К. Дене. 1723



Ein Operist in Römischer Tracht

Примечательно также и особое отношение к институту серьезной оперы, демонстрируемое российскими Императорами вне зависимости от личных муз. пристрастий. Так, в уже упом. указе Екатерина II специально оговаривает монополию на итал. оперную труппу: "Дозволяется Комитету, с апробации Нашей, отдать на откуп или содержание все прочие театры, кроме Большой оперы, которая одному Двору принадлежит..." (Там же). В свою очередь *Павел I*, явно предпочитавший фр. муз. театр, по восшествии на престол отдает тем не менее распоряжение: "Стараться составить наилучшим образом оперу итальянскую, так, чтоб актеров хороших в ней было достаточно, не только для комической части, но, в случае надобности, и для серьезной" (Там же, 466).

Вторая особенность написанных для России О.-с. связана с маркированной ролью хор. начала. Введение в оперные партитуры хор. сцен, практиковавшееся всеми придв. капельмейстерами, отличает "петербургские" серьезные оперы от итал. модели, ориентированной на сольные арии, и сближает их со "смешанными" типами форм, возникавшими под влиянием фр. хор. традиции в ряде европейских центров (Парма, Турин, Штутгарт, Дрезден, Вена). Однако "хоровое наклонение" созданных для рус. имп. сцены опер стоит вне связи с итало-фр. синтезом. В 18 в. фр. лирические трагедии были практически совершенно неизвестны в России. Не пользовалось здесь популярностью и оперное творчество К.В. *Глюка*: знакомство с его реформаторскими начинаниями ограничилось единственной постановкой "*Orfeo ed Euridice*" в 1782.

С др. стороны, само учреждение хора в качестве участника оперных спектаклей на имп. сцене имеет — если верить Штелину — не заимствованное, а местное происхождение. По его свидетельству, "в прежние времена хор (*Придворная капелла*. — *Е.Х.*) не использовался ни для чего другого,

как только для церковного пения, и лишь со времен Елизаветы он стал употребителен также в камерной и театральной музыке. Поводом к этому послужило след. обстоятельство. К коронации императрицы Елизаветы в 1742 году в Москве в числе других увеселений предназначалась прелестнейшая опера «*La Clemenza di Tito*»... На первой репетиции я нашел очень забавным, что император Тит должен был вместе со своими приближенными и тремя остальными персонами... сам себе петь хвалебную песнь или хор. Для устранения этого затруднения императрица приказала взять певцов придворной капеллы в оркестр и разучить все хоры. Приказание было выполнено... и более пятидесяти отборных певчих после ряда оперных репетиций были обучены... После этого выступления эти церковные певцы использовались во всех операх, где встречались хоры" (60 — 61).

Сообщение Штелина не во всех своих деталях поддается проверке. Так, из-за плохой сохранности архива Придв. капеллы за интересующий нас период невозможно установить точное число певчих, принимавших участие в оперных постановках на протяжении всего столетия. Если же принять на веру цифру, приводимую историком (она всплывает и в ряде док-тов — см., напр., отчет в "СПб. вед.", 1755, 3 марта, о представлении "*Цефала и Прокрис*"), то следует признать, что для своего времени рус. оперный хор был явлением беспрецедентным. Даже в Париже, цитадели хор. оперы, кол-во хористов Корол. академии музыки не превышало 35 чел. (R o s o w, 326). Как бы то ни было, совершенно бесспорно лишь одно: с 40-х гг. хор. сцены становятся неотъемлемым компонентом российской оперной практики, ярко выраженной приметой того, что можно и следует называть петерб. оперным письмом. Этой традиции подчиняются столь разные придв. капельмейстеры, как *Т. Траэтта* и *Б. Галуани*, *Дж. Паузиелло* и *Дж. Сарти*, специфич-

ческим образом формируя то, что позднее, в связи с завоеваниями М. И. Глинки, будет обозначено как "ораториальный стиль русской оперы". Отмеченные особенности петерб. О.-с. находят свое объяснение в рамках специфичного для идеологических представлений рус. общества сюжета, связанного с сакрализацией личности монарха. Такое восприятие государя, характерное для всего имп. периода рус. истории, складывается при *Петре I*. Начиная с упразднения патриаршества в 1700, "царь стал восприниматься как глава церкви, и это имеет непосредственное отношение к сближению царя с Богом" (Ж и в о в, У с п е н с к и й, 93). Именно в связи с возникшим в 18 в. имп. культом и появляется понятие "высококоротжественных дней", становящихся официальными церковными праздниками, отмечаемыми в месяцесловах. Сакрализация монарха оформляется в законодательно закрепленную систему религиозного почитания царя и царского дома.

Религиозный культ Императора специфическим образом влияет на узаконенные формы его гражданского прославления, и очевиднее всего — на панегирическую традицию, с наибольшей отчетливостью воплотившуюся в одической поэзии. Ода, "выступая как часть светского торжества... является функциональным эквивалентом панегирической проповеди в религиозных церемониях, и это определяет их постоянное взаимодействие" (Там же, 123).

Под влиянием этих тенденций кристаллизуются вышеотмеченные особенности "российских" О.-с. Попадая в орбиту сопряженных с "высококоротжественными днями" религиозных празднеств, они приобретают некую особую окрашенность. Благодаря подобной соотнесенности с "сакральной" особой Императора, итал. seria становятся светским аналогом соответствующей праздничной литургии. Хору церковных певчих в этом функциональном уподоблении принадлежит особая роль. Разумеется, его присут-

ствие на театральных подмостках в елизаветинскую эпоху уже ни у кого не вызывает удивления: давно отошли в прошлое те времена, когда "настойчивое и демонстративное требование" Петра строить в Москве театр именно на Красной площади воспринималось современниками как надругательство над святостью места (театр — "антицерковь", "пространство бесовское").

Нельзя усмотреть в участии певчих повод для прямых литургических параллелей. Однако несомненно, что хор — эта особая значимая инсигния рус. правосл. обихода, — иницируя механизмы культурной памяти, придавал исключительную отмеченность оперному спектаклю, окрашивая его дополнительными обертонами.

В 18 в. на рус. придв. сцене прозвучало около 50 серьезных опер. За малым исключением все они были либо написаны придв. капельмейстерами непосредственно в СПб, либо, в случае обращения к произв., созданным до приезда в Россию, перерабатывались в соответствии с петерб. вкусом. Вопреки распространенному мнению, интерес к О.-с. вовсе не исчерпался к 80-м гг. под натиском комического оперного жанра — напротив, после небольшого перерыва в начале 90-х, связанного с временной приостановкой деятельности *Итальянской придворной оперной труппы*, в павловскую эпоху постановки *drammi per musica* возобновляются с прежней интенсивностью. В большой мере именно благодаря гос. патронажу серьезной оперы СПб приобрел к посл. десятилетиям века репутацию одной из самых блестящих европейских оперных столиц. В анонимной статье, опублик. во фр. журн. "Esprit de journeaux" (собственный перевод к-рой поместил в 1796 в "Музе" ее изд. И. И. Мартынов), автор отмечал, что "нынешняя Петербургская опера почитается славнейшею в Европе" (ч. 1, 194). Рус. двор тратил огромные суммы для ангажемента прославленных сопранистов и примадонн. Подчиняясь сложившейся традиции, все

СЦЕНА ИЗ ОПЕРЫ-СЕРИА "СЕМИРАМИДА"

Гравюра 1-й пол. 18 в.

Том II.

Рис. 139.



Dom. dell'Acerra Sculp. N.

СЦЕНА ИЗ ОПЕРЫ-СЕРИА "АРТАКСЕРКС"

1770



имп. капельмейстеры (за исключением *В. Мартин-и-Солера*), независимо от личных склонностей, интенсивно работали в сфере "официального" жанра: и такие крепкие профессионалы, как *Ф. Арайя*, *Г. Ф. Раупах* и *В. Манфредини*, и прославившиеся своими муз. драмами *Т. Траэтта* и *Дж. Сарти*, и корифеи буффа *Дж. Паизиелло* и *Д. Чимароза*.

Влияние итал. муз. драмы на рус. оперную школу было хотя и не прямым, но достаточно определенным. С одной стороны, итал. опера не породила соответствующей рус. традиции, невзирая на 2 попытки создания оперных произв. на рус. тексты — "Цефал и Прокис" *А. П. Сумарокова* и *Арайя* (1755) и "Альцеста" *Сумарокова* и *Раупаха* (1758). С др., — приобретя специфические черты под воздействием локальных культурно-идеологических представлений, итал. опера сама в каком-то смысле стала репрезентантом нац. оперного идеала (ораториальный стиль). Еще более непосредственным оказалось влияние *О.-с.* на рус. литературу: тематика, образность и топика "музыкальных трагедий" *Метастазио* были восприняты и переработаны *Сумароковым* и *Я. Б. Княжниным*. Благодаря переводам итал. либретто рус. стиховая культура имела постоянный стимул к экспериментированию в сфере поэтической метрики, что способствовало существенному обогащению метрического репертуара рус. поэзии.

Лит.: Прим. на Вед. 1738; Муза. Ежемес. изд. СПб., 1796. Ч. 1, март; АДИТ 2, 3; Ш т е л и н; МА; G r o v e; ИРМ 2; R o s o w L. Performing a choral dialogue by Lully // Early Music. 1987. № 8; Ж и в о в В., У с п е н с к и й Б. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Язык и культура и проблемы их переводимости. М., 1987.

Е. С. Ходорковская

ОПЕРНЫЙ ДОМ В БОЛЬШОМ ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ (существующем, архитектор *Б. Ф. Растрелли*, декоративные работы

Ф. Градици) находился на 2-м этаже в углу со стороны Адмиралтейства и Дворцовой пл. ("луга"). Открыт 14 дек. 1763 еще до завершения строительства дворца.

Портал сцены — 13 м × 9,5 м. Зрительный зал имел партер, амфитеатр и 4 яруса лож. По словам швейц. астронома *И. Бернулли*, посетившего СПб в 1777, помещение уступало в размерах Берлинскому оперному дому, но партер показался ему длиннее. По данным подробной описи, составленной при приемке *О. д. Гофтинданта* канторой в 1764, в партере находились трон, 5 стульев и 53 скамьи, большие и малые, в ярусах по 14 и 19 лож с двумя, как правило, скамейками каждая. Ложи Императрицы — на 2-м ярусе напротив сцены и сбоку возле нее. *Бернулли* называет еще 3-е место *Екатерины II* — над сценой, где можно было сидеть невидимо для публики. Зрителям предписывалось "приезд иметь к подъезду, который от луга, что близ Адмиралтейства, и проходить направо по имеющейся к Оперному дому лестнице" (*КФЖ*, 1763, 13 дек.), Императрица проходила через комнаты.

Назывался еще: *Новый оперный дом*, *Оперный ее императорского величества дом*, *Большой театр*, *Придворный театр*. В 1783, при общей перепланировке дворца, был ликвидирован, перестроен в жилые и парадные покои [РГИА, ф. 470, оп. 1 (82/516), д. 75]. Его заменили городские *Большой (Каменный)* и *Малый (Деревянный) театры* и придв. *Эрмитажный*.

С 1764 до 1783 это был единственный постоянно действовавший гос. театр в столице, лишь иногда еще давались представления на малой (не постоянной) сцене в том же дворце и в *загородных резиденциях* членов царской семьи. Здесь выступали все труппы, существовавшие в те годы в СПб на казенные средства: рус. (в репертуар ее с 70-х гг. вошли и комические оперы), итал. (*интермедии*, *оперы-буффа*, *оперы-сериа*),

фр. и нем. (драм. спектакли и комические оперы). Иногда показывались спектакли великосветских любителей для более узкого круга зрителей. Кроме того, здесь устраивались *маскарады*.

Первый оперный спектакль (итал. опера) — 28 дек. 1763, первый балет — 9 янв. 1764 (после фр. комедии), 17 февр. 1764 представлена рус. придв. певчими опера "*Альцеста*" Г. Ф. Рауаха (текст А. П. Сумарокова).

Первый известный муз. спектакль любителей — 6 февр. 1764 балет "Ацис и Галатей" с участием юного Павла Петровича в роли бога Гименея (КФЖ, 1764, 6 и 14 февр.). Представления давались в определенные дни 2 и 3 раза в неделю. По "стату" (штату), утвержденному 13 окт. 1766 (см. *Управление театром и музыкой*), полагалось каждый год ставить по новой опере, "к ней два больших балета и особо два больших и восемь малых балетов" (АДИТ 2), число др. постановок не оговаривалось.

Вход в театр бесплатный (см. *Придворный театр*), места в партере и ложах I — 3-го ярусов отводились дворянству, по чинам, в 4-м ярусе — "купечеству и прочим, кому вход иметь дозволено", исключая лакеев в ливрее. Как писал поэт И. И. Дмитриев, "проставленные к дверям придворные служители не возбраняли входа и гвардейским унтер-офицерам, лишь только б они были в французских кафтанах, в кошельке (убор для волос. — И. П.) и при шпаге" (35 — 36). Билеты, полученные от Придв. конторы, передавались и др. лицам, в т. ч. слугам.

Арх.: РГИА, ф. 470, оп. 1 (82/516), д. 75.

Лит.: КФЖ. 1763 — 64; Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1877; АДИТ 2, 63 — 112; Бернулли И. Записки // РА. 1902. № 1. С. 7 — 8; Гарановская М. З. Архитектура театров Ленинграда. Л., 1988. С. 29 — 32; Петровская

И. Ф. Петровская

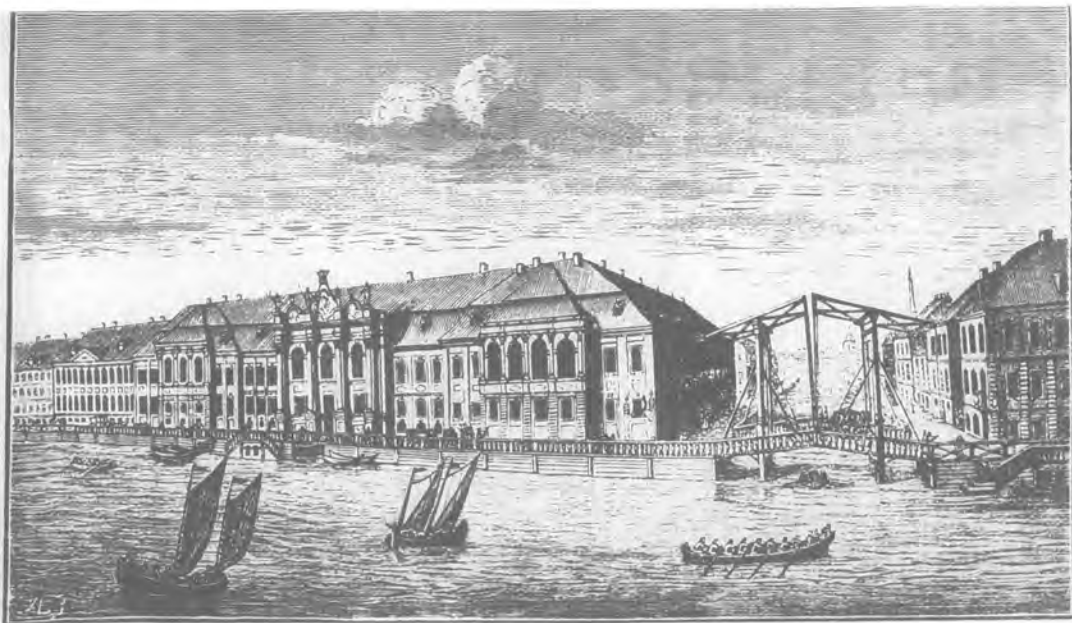
ОПЕРНЫЙ ДОМ ПРИ ДЕРЕВЯННОМ (4-м) ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ — придв. театр, существовавший одновр. с *Оперным домом у Летнего сада*. В отличие от последнего именовался еще *Малым*, а также *Новым оперным домом*. Находился между р. Мойкой и Большой Морской ул. примерно на месте Кирпичного пер. Построен в июне — окт. 1757 (архитектор Б. Ф. Растрелли). Деревянный, с каменными простенками, он сообщался с дворцом крытыми переходами. В зрительном зале имелось 2 яруса лож; сцена большая, равная по глубине залу; машины, декорации "и прочее, что надлежит", изготовлялись под наблюдением Дж. Б. Локателли. Открыт 27 дек. 1757, действовал до Великого поста 1767. Указом *Екатерины II* 25 авг. 1767 здание передано под мастерскую скульптору Э.-М. Фальконе.

До 1763 включительно здесь выступали придв. труппы. Шли фр. и рус. драм. спектакли, итал. *интермедии* (в частности, в февр. и мае 1758, февр., апр. — мае и окт. 1759, янв. 1761), *балеты*, дававшиеся в один вечер с комедиями и интермедиями (в КФЖ они отмечены в янв. — февр. и окт. — нояб. 1761, окт. 1763). Изредка показывались оперы. По-видимому, здесь исполнена "малыми певчими" 28 апр. 1758 опера Г. Ф. Рауаха на текст А. П. Сумарокова "*Альцеста*". КФЖ отмечают еще "пробы" и представления рус. опер в 1759 — 19 февр., 5 и 6 мая. Летом 1760, во время отъезда двора из города, в О. д. предписывалось 2 раза в неделю давать платные оперные представления (50 к.). В 1761 здесь повторялась опера Рауаха "*Siroe*" ("Сироз"), "с балетами".

В 1764 О. д. передан "вольной" нем. драм. труппе. Весной 1765 начали давать 2 раза в неделю комические оперы совм. нем. и фр. труппы (Штелн). Посетители — средние слои городского населения, а иногда и знать, включая Императрицу.

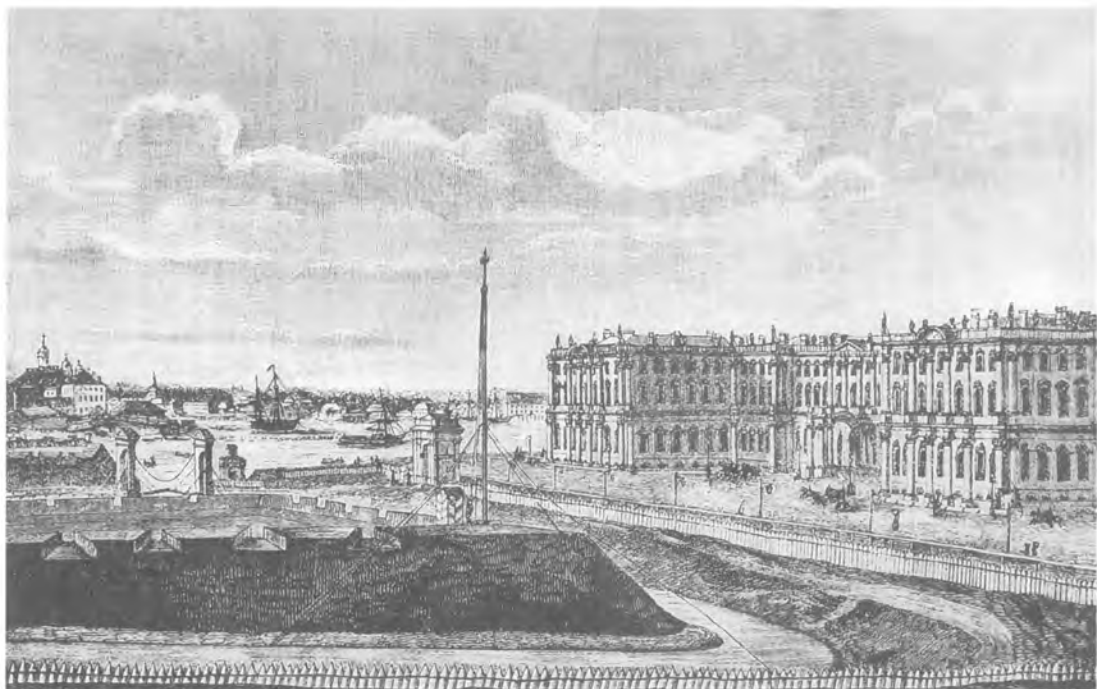
ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ В ЭПОХУ АННЫ ИОАННОВНЫ

Гравюра Н. И. Махаева



ВИД ЗИМНЕГО ДВОРЦА СО СТОРОНЫ АДМИРАЛТЕЙСТВА

Гравюра конца 18 в.



Кроме О. д. во дворце существовала малая сцена (Малый театр), "в покоях" ("в аудиенц-камере"). Там давались фр. и рус. драм. спектакли (первый — 19 янв. 1756), иногда еще балеты (в частности, 20 февр. 1761).

Лит.: КФЖ. 1756 — 63; СПб. вед. 1760. 23 июня. С. 7; Т а р а н о в с к а я М.З. Архитектура театров Ленинграда. Л., 1988. С. 27 — 28; П е т р о в с к а я.

И. Ф. Петровская

ОПЕРНЫЙ ДОМ У ЛЕТНЕГО САДА — привд. театр у соединения Невы и Лебяжьего кан. В совр. ему док-тах называется по-разному: Оперный дом близ старого летнего дворца на лугу, в саду, в еловой роще (тогда эта часть Марсова поля называлась садом, близ набережной засажена елями), Большой театр (в отличие от малых дворцовых сцен), Старый оперный дом (после открытия нового при деревянном Зимнем дворце).

Построен по ВП 17 февр. 1750 (архитектор Б.Ф.Растрелли). Первый спектакль — 3 мая 1750, отделочные работы продолжались и позже. Размеры здания: 26,5 сажен в длину, 16 сажен в ширину, т. е. примерно 57 м × 34 м. Кроме партера было 2 яруса ("средний и верхний этажи"), ложи для высокопоставленных зрителей. Действовал до 1763 включительно. Здание уничтожено в 1773.

Указом 19 апр. 1751 предписывалось давать спектакли еженед., даже если Императрицы и наследной четы не будет в городе (Е в д о к и м о в, 237). В 1750 — 57 шли спектакли фр. драм. труппы, итал. *интермедии* и *балеты*. К дням привд. празднеств готовились постановки итал. опер, а с 1755 и рус. Ими отмечались: день коронации (25 апр.) и начала царствования (25 нояб.), день тезоименитства (5 сент.) и рождения (18 дек.) Императрицы, а также день рождения наследника (10 февр.). 27 февр. 1755

впервые в СПб здесь показана опера на рус. текст — "*Цефал и Прокрис*" Ф.Арайи. 5 февр. 1757 начались платные спектакли *Русского для представления трагедий и комедий театра* под дирекцией А.П.Сумарокова (наряду с прежним репертуаром).

По указу *Елизаветы Петровны* 7 нояб. 1757 О. д. передан в распоряжение антрепренера итал. комической оперы Дж.Б. *Локателли* (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 53). Произведена частичная перестройка зала, в обоих ярусах устроены дополнительные ложи с "камерами" при них. 2 дек. 1757 была "проба", 3 дек. — открытие нового предприятия оперой "*Il Ritiro degli dei*" ("Убежище богов") на *либретто* антрепренера, музыка Ф. *Цопписса* (27 дек. — повторение "для народа"). Еженед. давались спектакли бесплатные для двора и платные для всех желающих; за вход в партер платили 1 р., ложи нанимались на год за 300 р. (Ш т е л и н, 96). В репертуаре комические оперы, *оперы-серии*, балеты. Изредка сценой продолжала пользоваться рус. труппа.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 53; ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 123, л. 262 — 63.

Лит.: КФЖ. 1750, 1752, 1754 — 61, 1763; Е в д о к и м о в Л.В. Журналы дежурных генерал-адъютантов. СПб., 1898. Вып. 1 — 2; Ш т е л и н, 96; П е т р о в с к а я.

И. Ф. Петровская

ОПЕРНЫЙ ДОМ ("Комедия-опера", Комедиантский дом) **У НЕВСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ** — привд. театр, находившийся между лютеранской киркой и каналом, примерно на месте д. 12 и 17 по Малой Конюшенной ул. (РГИА, ф. 1399, оп. 1, д. 699). Под наблюдением Б.Ф. *Растрелли* в 1742 — 43 перестроен из манежа, перенесенного сюда в 1738 с нынешней Дворцовой пл. Заменил *Зимний большой театр* в Зимнем дворце, одноврем. перестроенный в новые парадные покои. (В литературе работы по устройству театра в манеже были ошибочно истолкованы как

постройка новой сцены во дворце.) В театре было 2 яруса, как в манеже, а возможно и 3, поскольку Растрелли полагал строить его по образцу 3-ярусного Головинского оперного дома в Москве (В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Театральные здания..., 14). В партере кроме скамей находился "амвон" со стульями для Императрицы и наследной четы. 19 окт. 1749 О. д. целиком сгорел.

В 1744 и 1749 *Елизавета Петровна* со своим двором не жила в СПб и представленный здесь не было. В остальные годы 2 раза в неделю шли спектакли фр. драм. труппы Ш.Сериньи. К особо торжественным дням ставились итал. оперы Ф. *Арайи* на *либретто* Дж.Бонекки: к дню бракосочетания будущих *Петра III* и *Екатерины II* — "*Scipione*" ("Сципион", 25 авг. 1745, повторен 27 нояб.), к дням коронации — "*Seleuco*" ("Селевк", 27 апр. 1746), "*Mitridate*" ("Митридат", 25 апр. 1747), "*L'Asilo della pace*" ("Прибежище мира"), "италианское действие, именуемое пастораль" (26 апр. 1748, повторялась в сент., в честь тезоименитства). Есть сведения о постановке оперы ко дню рождения Елизаветы — 18 дек. 1747 (РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 292, л. 127). Иногда муз. спектакли ставила фр. труппа, в частности в те же дни 1745 шла комедия-балет "Соединение (Союз) любви и брака", соч. Дж.Бонекки, музыка Арайи (?). На Масленице 1748 (11 — 20 февр.) Сериньи устраивал в О. д. "вольные" (платные) *маскарады*.

Арх.: РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 292, л. 127; ф. 1399, оп. 1, д. 699.

Лит.: КФЖ 1745, 1746, 1748; Б о н е к к и Дж. Соединение любви и брака, театральное увеселение, сочиненное и представленное через французских комедиантов. СПб., 1745; СПб. вед. 1748. 29 апр., 6 сент.; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Театральные здания в Москве // ЕИТ. 1910. № 7. С. 14; П е т р о в с к а я.

И.Ф. Петровская

ОРГАНЫ достаточно хорошо известны еще в Киевской Руси. Инструменты были не только привозными, но и делались в России, напр., в сер. 17 в. Если в Москве к концу 17 ст. сложилась определенная традиция органостроения и, надо полагать, исполнительства, то в СПб первые сведения об О. относятся к 1703 — 709, т. е. О. зазвучали в новой столице уже через 5 лет после ее основания. Своим появлением на берегах Невы О. обязаны ближайшим сподвижникам *Петра I* — кн. А.Д. *Меншикову* и сестре царя Наталье Алексеевне.

Первые О. в СПб появились — по имеющимся док-там — в начале 1708, когда "февраля 18 дня прислано из Дерпта в Санкт-Петербург в дом светлейшего князя... два органа которые были в кирхе" (РГАДА, ф. 9, отд. 2, д. 9, л. 408). О. у Меншикова не были случайностью (в следующем, 1709, в дом князя поступили также "органы небольшие самоигральные". — С а в е р к и н а, 395). Меншиков любил музыку, в т. ч. и органную, что подтверждается наличием О. в его моск. доме (С а в е р к и н а, С е м е н о в. Оркестр... Меншикова, 165). Можно предположить, что органистом князя был крепостной Афанасий (Афонька), к-рый в 1702 прислан Меншикову в Шлиссельбург "для увеселения" именитым человеком Г.Д. Строгановым.

12 апр. 1709 в хоромы царевны Натальи Алексеевны поступили "органы большие золоченые" и "органы сундушные расписные" (С а в е р к и н а, 387) из имущества ахтырского казачьего полковника И.И. Перекрестова. История этих 2 петерб. О., очевидно, связана с *Театром Натальи Алексеевны*, образованной женщины, любимой сестры Петра I, помогавшей ему в реформе культуры (С ы р к и н а, К о с т и н а, 32). Как известно, еще ее отец, царь Алексей Михайлович, использовал О. для сопр. театрального действия. Одно из таких действий в комедийных хороминах у Алексея Михайловича сопровождалось оркестром,

состоящим из О., труб, флейт, скрипки, барабана и литавр. Им управлял Тимофей Газенкрух с Симоном-органистом (П е к а р с к и й, 393). Известны представления, в к-рых принимал участие О.: «Комедия Есфирь». Как Артаксеркс велел повесить Амана на царичьину челобитью и по Мардохейну научению... тешили государя и публику немцы да люди боярина Матвеева — и в органы играли и на фиолях и в стремени и танцевали»; «Комедия как Олоферна царица царю голову отсекала — тешили вел. г-ря иноземцы и на органах играли немцы да люди дворовые боярина А.С.Матвеева» (З а б е л и н, 480); «Похвалы наукам», произнесенные в присутствии царя и его сына с пением и игрой на органе" (ОР РНБ, ф. 588, № 2003, оп. 2; "Похвалы наукам", театрализованное представление, л. 26, 29 об.); возможно, О. участвовал также в 5-й ч. "Комедии притчи о блудном сыне" и в первом рус. балете "Орфей", пост. в 1675 предположительно с музыкой Г.Шютца.

О. "немецкой" или "заморской" работы были у К. Кантемира, происходившего из известной и весьма просвещенной семьи. В 1737 "СПб. вед." помещают неск. объявл. о распродаже его имущества, в к-рых сообщается и о продаже О.

Об О. в частном доме, у Н.С.Тютчева, рассказывает Павел Болотов, сын А.Т.Болотова: "Я имел также ввечеру великое удовольствие наслушаться музыки у Марьи Михайловны, жены Николая Степановича. У ней прекрасный позитив с органами и педалями и я приятнее сего инструмента в свете не слыхивал" (1789) (Жизнь... Андрея Болотова..., 687).

Любителем органной музыки был Г.Р.Державин. По сообщению Л.И.Ройзмана, в петерб. доме поэта на р. Фонтанке, в большом зале, где проходили лит. собрания об-ва "Беседа любителей русского слова", находился О. (112). В соч. Державина также многократно фигурирует О. и встречается

имя еще одного поклонника органной музыки — кн. Г.А.Потемкина.

Имя Потемкина неразрывно связано с историей петерб. О. в посл. трети 18 в. Впервые потемкинские О. упом. в описании *маскарада и бала* с фейерверком, данных Потемкиным на даче в Озерках 25 июня 1779 в присутствии *Екатерины II*: "...хор певцов под звуки органа пел в честь славной посетительницы строфы..." и "сему сладкопению соответствовал звучный Орган" (Г р о т, 377 — 82). В 1783 по заказу Екатерины II петерб. мастером И. *Габраном* для князя изготавливается *fortepiano organisé* (Р ы ц а р е в а, 165). Тот же мастер по распоряжению Потемкина приобретает в 1791 позитив с часами и механическим О. англ. работы сер. 18 в. "По приказанию вашей Светлости куплен мною Орган за 3000 <р.>. По имеющейся мне для приуготовления нового Инструмента в деньгах необходимой надобности, вашу Светлость всепреданнейше прошу, приказать о выдаче мне тех денег, дать повеление <—> Габран Мая дня 1791^{го}" (РГАДА, ф. 11, оп. 1, д. 950, ч. 1, л. 132). Здесь же стоит ремарка: "заплачено". Этот инструмент был использован на празднике у кн. Потемкина, данном в Конногвардейском (Таврическом) дворце 28 апр. 1791 в честь взятия Измаила. В описании праздника, сделанном Державиным, сказано: "...наверху вкруг висящие хоры с перилами, которые обставлены драгоценными китайскими сосудами, с двумя раззолоченными великими органами разделяют внимание и восторг усугубляют" (265). Однако Державин ошибался, и следом за ним ошибается Ройзман, введенный в заблуждение столь популярной в 18 в. "обманкой": второй орган был... нарисован на стене. Сохранилось официальное описание Конногвардейского дворца, сделанное в 1792. Согласно этому описанию, О. был один и находился на северных хорах, "красным деревом покрытый, на полуденном же фигура сделана в симетрию органу крас-

ною краскою выкрашенная, имея по сторонам куклы китаица и китаинку представляющая" (цит. по: Г р а б а р ь, 351, 352). (Подробнее об этом инструменте и его судьбе см.: С а в е р к и н а, С е м е н о в. Английский орган-позитив...) По нашему предположению, данный О. ранее принадлежал герц. Кингстон и был доставлен в ее петерб. дом на наб. р. Фонтанки у Измайловского моста в 1780-е гг. В настоящее время О. находится в большом зале дворца Меншикова.

Видимо, об органных увлечениях князя было широко известно. Не случайно приехавший в СПб строитель О. И. Ф. Гребнер обращается именно к Потемкину, представив ему 5 апр. 1789 2 проекта О. для СПб. Гребнер предлагал построить в СПб 2 О.: 60-регистровый 3-мануальный О. для дворца и 45-регистровый 3-мануальный для церкви.

Диспозиции 2 О., составленные И. Ф. Гребнером 5 апр. 1789 в СПб. Для церкви: 45 регистров, 3 мануала (С — f³), педаль.

| Hauptwerck | | Oberwerck | |
|---------------|--------|---------------|--------|
| 1. Principal | 16' | 1. Principal | 4' |
| 2. Quintadena | 16' | 2. Quintadena | 8' |
| 3. Octava | 8' | 3. Rohrflöite | 8' |
| 4. Octava | 4' | 4. Octava | 4' |
| 5. Octava | 2' | 5. Octava | 2' |
| 6. Flöite | 8' | 6. Quinta | 3' |
| 7. Quinta | 6' | 7. Tertian | 2 fach |
| 8. Quinta | 3' | 8. Cimbels | 2 fach |
| 9. Scharff | 3 fach | 9. Vox humana | 8' |
| 10. Mixtur | 5 fach | | |
| 11. Trompet | 16' | | |
| 12. Trompet | 8' | | |

| Brustwerck | | Pedal | |
|------------------|--------|----------------|---------|
| 1. Principal | 8' | 1. Principal | 16' |
| 2. Quintadena | 16' | 2. Subbass | 32' |
| 3. Bombardt | 16' | 3. Octave | 8' |
| 4. Röhrflöit | 8' | 4. Octave | 4' |
| 5. Hautboi | 8' | 5. Quinta | 12' |
| 6. Octave | 4' | 6. Quinta | 6' |
| 7. Octave | 2' | 7. Mixtur | 12 fach |
| 8. Viol di Gamba | 8' | 8. Rauschquint | 2 fach |
| 9. Quinta | 3' | 9. Possaune | 16' |
| 10. Tertian | 2 fach | 10. Possaune | 32' |
| 11. Scharff | 3 fach | 11. Trompet | 8' |
| 12. Sesquialter | 2 fach | 12. Trompet | 4' |

За изготовление инструмента мастер запрашивал 45000 р.

Для дворца: 60 регистров, 3 мануала (С — f³), педаль.

| Hauptwerck | | Oberwerck | |
|------------------|------------|-----------------------------|------------|
| 1. Principal | 16' | 1. Principal | 8' |
| 2. Octave | 8' | 2. Undamaris | |
| 3. Cornet | 5 fach | 3. Bourdun | 16' |
| 4. Gemshorn | 8' | 4. Spitz Flöite | 8' |
| 5. Quintadena | 16' | 5. Octave | 4' |
| 6. Viol di gamba | 8' | 6. Quintadön | 8' |
| 7. Gedact | 8' | 7. Spitz Flöite | 4' |
| 8. Octave | 4' | 8. Quinta | 3' |
| 9. Gemshorn | 4' | 9. Rauschquint | 2 fach |
| 10. Nassat | 3' | 10. Cimbels | 5 fach 1½' |
| 11. Quinte | 6' | 11. Octave | 2' |
| 12. Octave | 2' | 12. Trompete | 8' |
| 13. Sexquialter | 2 fach | 13. Vox humana | 8' |
| 14. Mixtur | 8 fach 2' | 14. Echo Cornets | |
| 15. Scharff | 5 fach 1½' | | |
| 16. Trompete | 16' | | |
| 17. Trompete | 8' | | |

| Brustwerck | | Pedal | |
|--------------------|------------|--------------------|---------|
| 1. Principal | 8' | 1. Principal | 32' |
| 2. Flöite traverse | 8' | 2. Principal | 16' |
| 3. Rohrflöite | 16 | 3. Subbass | 16' |
| 4. Kleingedact | 8' | 4. Gross Untersatz | 32' |
| 5. Octave | 4' | 5. Octave | 8' |
| 6. Rohrflöite | 8' | 6. Quinta | 6' |
| 7. Rohrflöite | 4' | 7. Rohrquinte | 12' |
| 8. Rauschpfeife | 2 — 3 fach | 8. Octave | 4' |
| 9. Nassat | 3' | 9. Mixtur | 10 fach |
| 10. Octave | 2' | 10. Possaune | 32' |
| 11. Terze aus | 2' | 11. Possaune | 16' |
| 12. Quinte | 1½' | 12. Fagotte | 16' |
| 13. Sifflöte | 1' | 13. Trompete | 8' |
| 14. Cimbels | 5 fach | 14. Clearion | 4' |
| 15. Schalmey | 8' | | |

Мастер предлагал украсить О. четырьмя фигурами, выполненными в натуральную величину. Две из них ударяли в литавры, др. трубили в трубы. В О. предусматривался также Cimbelstern.

Стоимость этого инструмента по оценке Гребнера составляла 60000 р. (РГАДА, ф. 17, № 285, л. 7 — 20 об.).

Оба проекта остались, вероятно, неосуществленными. О др. работах Гребнера в СПб нам, к сожалению, неизвестно.

Большую гл. в истории петерб. О. составляют церкви иноверческих общин. Иноверческие церкви были уже в Москве 17 в. Появление их в СПб при Петре I связано с активным привлечением на службу иностранных специалистов. О. был предметом гордости общины, а покупка его — крупнейшим событием в ее жизни. Не все общины имели О. с первых лет своего существования, и не каждая из них могла позволить себе купить О. Даже крупным общинам нужно было значительное время для сбора средств, пожертвований (он проводился не только в России, но и часто за рубежом), заказа инструмента, а также на его изготовление, доставку в СПб и, наконец, установку в церковном помещении.

После освящения 29 июня 1728 выстроенной на Невской перспективе лютеранской церкви общины Св. Петра церковная конференция постановляет провести для покупки О. сбор денег в СПб, Москве, городах Эстляндии и Лифляндии. Императрица Анна Иоанновна пожертвовала на О. 1000 р. (15 сент. 1734), принцесса Анна Леопольдовна — 200 р., принц Антон-Ульрих — 100 р., герц. Э.И. Бирон — 200 р. Контракт на изготовление О. был заключен 23 июля 1735 с придв. мастером герцогства Курляндского И. Г. Иоахимом, к-рый брался изготовить О. "без внешнего оформления, кузнечных и слесарных работ" за 2200 р. На время строительства О. церковный конвент для отправления службы покупает у Иоахима позитив за 293 р. (Этот позитив после установки в церкви органа в 1737 будет продан за 150 р. петерб. общине лютеранской церкви Св. Анны.) В дек. 1737 новый 24-регистровый О. устанавливают в церкви. Корпус О., изготовленный в СПб, богато украшен позолотой. Общая стоимость инструмента — 2979 р.

Мастер Иоахим составил диспозицию О. след. образом:

| "Zum Hauptwerck: | | |
|-------------------|--------|----------------------------|
| 1. Prinzipal | 8' | von Zinn |
| 2. Porthun | 16' | die unter Oktave von Holtz |
| 3. Gedackt | 8' |] von Metall |
| 4. Fleute travers | 4' | |
| 5. Octav | 4' | |
| 6. Quinte | 3' | |
| 7. Octav | 2' | |
| 8. Tertia | 1 3/4' | |
| 9. Mixtur | 4 fach | |
| 10. Trommet | 8' | |

| Zum Oberwerck: | | |
|-----------------|----|--------------|
| 11. Prinzipal | 4' |] von Metall |
| 12. Gedackt | 8' | |
| 13. Fleute | 4' | |
| 14. Quintatön | 8' | |
| 15. Spitzquinte | 3' | |
| 16. Waldfleute | 2' | |
| 17. Spitzfleute | 1' | |
| 18. Vox humane | 8' | |

| Zum Pedal: | | |
|--------------------|-----|------------|
| 19. Principallbass | 16' | von Holtz |
| 20. Sub. bass | 16' | von Holtz |
| 21. Octav | 8' | von Zinn |
| 22. Quinta | 6' | von Metall |
| 23. Octav | 4" | von Metall |
| 24. Posaune | 16' | von Holtz |

*erst nach Vollendung des Werkes hinzugebaut".

"...Auf 5 eichenen Windladen (je 2 Laden für Hauptwerk u. Pedal und eine Lade fürs Oberwerck) mit 4 Grosse Bläsbalge und Wind-Röhren. 2 Clavieren von C, Cis, D, Dis, etc, etc bis c". Die Claviere sollen von schwarz Elben-Holtz, die Semitones von Elfenbein gemacht, auch dass sie zusammen können gekoppelt worden" (РГАЛИ, ф. 186, оп. 1, № 142, л. 3 и об.).

Этот О. изображен на одном из чертежей архитектора А. П. Брюллова, что хранится до сих пор в спб. Академии художеств, а также на плане церкви, к-рый относится к 18 в. В декоративном оформлении обращают на себя внимание фигуры 3 ангелов: двое из них поддерживают корпус О., а 3-й, играющий на трубе, венчает композицию.

27 дек. 1737, в 3-й день рождественских праздников, состоялось торжественное освящение О. Kammermusicus Пикель сочинил специальную кантату на слова друга гр. Миниха, чл. АХ советника Юнкера. В исполнении принимали участие итальянцы и певчие *Придворной капеллы*. Освящение О. происходило в присутствии ЕИВ принцессы *Елизаветы Петровны*, принцессы Анны Леопольдовны, герц. курляндской и ее старшего сына Петра Бирона, принца Антона-Ульриха брауншвейгского и др. высокопоставленных лиц и придворных (B ü s c h i n g, 62; L e m m e r i c h, 90 — 91; здесь же опубли. "Texte zur Music, welche bei Einwei-hung der neuen Orgel in der evang. St. Petri-und-Paul-Kirche in der Kaiserl. Residenz St. Petersburg 1737 abgefungen werden sollen", 91 — 95).

Др. крупный праздник в лютеранской церкви Св. Петра отмечали 17 февр. 1740. По случаю заключения 7 сент. 1739 Белградского мира с Турцией была исполнена праздничная кантата, сочиненная имп. Kammermusicus'ом (B ü s c h i n g, 62. Здесь также указывается, что текст кантаты опубли. в SPZ, 1740, № 50 — 52). В 1764 гр. Г.Г. *Орлов* собирает столичное общество послушать игру дат. органиста И.В.Ф. *Пальшау* на О. церкви Св. Петра. В том же году пастор церкви Бюшинг организует платные еженед *концерты*, в к-рых исполняются ораториальные и симф. произв., в т. ч. Страсти Г.Ф. Телемана и "Te Deum" К.Г. Грауна. Первым органистом этой церкви, заступившим в должность 25 июня 1735, был Ф.Г. Вильде, получавший 130 р. жалованья, квартиру и дрова. Его сменил органист Й.К. Хаас. Начав работать в 1762 с окладом 150 р., он состоял в этой должности до 1813 (Die St. Petri-Gemeinde..., 21 — 22). О. в лютеранской церкви Св. Петра сделал своего создателя И.Г. Иоахима знаменитым и в течение столетия считался лучшим О. в СПб.

В 1833 при ломке старого здания церкви разборка и ремонт О., а также его установка в новом здании церкви были поручены Л.Фридриху, к-рый получил за эти работы 3530 р. Сверх этой суммы Фридриху было уплачено: за транспортировку О. — 238 р. и за наем особого помещения, в к-ром О. находился во время ремонта, — 650 р. В 1836 за позолоту частей О. и балюстрады вокруг него 2500 р. было уплачено мастеру Яну. Общая стоимость ремонта О. составила ок. 7000 р.

31 окт. 1838 новая церковь открылась и до 1840 функционировала со старым О. В связи с прибытием в СПб нового О. фирмы "Е.Ф. Валькер" 15 февр. 1840 были даны объявл. о продаже О. работы Иоахима. Но О. продать не удалось. На заседании церковного совета, состоявшемся 29 окт. 1841, вопрос о продаже О. был поставлен вновь. Осмотревший части этого инструмента механик Губер заявил, что нашел все в идеальном порядке и готов сам приобрести О. за 1200 р. ассигнациями. Учитель музыки Витольд предложил за О. 1500 р., швед. церковь — 1600 р.

Приглашенные специалисты-оценщики определили стоимость О. в 2000 р. ассигнациями или 571 р. 42 ⁶/₇, к. серебром. Окончательное решение о продаже О. церковный совет принимает 3 дек. О. Иоахима был продан с аукциона 23 июля 1842 за 1405 р. серебром (ГИОП, тетр. 20).

Вторая нем. лютеранская община, основанная в 1719, располагалась между Кирочной и Курляндской ул. на Мытном дворе и первоначально носила имя Св. Петра. Сбор денег на строительство церкви проводился не только в городах России, но и в Риге и Ревеле (ныне Таллин). Императрица Анна Иоанновна пожертвовала на строительство церкви 1000 р., за что благодарная община в 1740, уже после смерти Императрицы, переименовывает церковь Св. Петра в церковь Св. Анны (Appen-Kirche). В конце 30-х гг. эта община покупает у общины

Св. Петра позитив, изготовленный И.Г.Иоахимом. Покупка, к-рая обошлась общине в 150 р. (L e m t e g i c h, 90), стала возможна после установки в дек. 1737 большого О. в Peter-Kirche. По-видимому, позитив Иоахима был достаточно большим инструментом, т. к. в 1747 этот Orgelwerk дополнили педальной клавиатурой, для приобретения каковой неск. пожертвователей из Амстердама через торговый дом "Андрис Пельс и сыновья" пересылают 31 июля 1747 сумму 565 р. 70 к. (J u n g b l u t, 68; В ü s c h i n g, 298). 3 нояб. 1745 в церкви Св. Анны был исполнен "Te Deum" с участием труб и литавр. Вероятно, автором композиции — как следует из текста источника — являлся К.Г. Граун (Die hundertjährige Gedächtnisfeier..., 14). Принимая во внимание хорошее качество инструментов Иоахима и, прежде всего, их безусловную надежность, можно предположить, что О.-позитив церкви Св. Анны был перенесен в новое здание, построенное в 1775 — 79 по проекту архитектора Ю.М.Фельтена. Там этот инструмент звучал на празднике освящения церкви 24 окт. 1779. При участии "зенгерхор'а" и "оркестрмузик" исполнялся "Te Deum" К.Г.Грауна. Во 2-й пол. 18 в. органистами этой церкви были: Бергер (1750), Вагнер, Мюллер (1768), Анакер (1768), Освальд, Юнгманн, И.Х.Д.Мёкер (1779 — 1793), Кизеветтер, а также Г.Ланге (ок. 1764) и С.Андерсон (р. 1692 — ум. 1762) (Ibid., 68). Фамилия Вагнер встречается и в док-тах нидерландской общины в 1793 (Die niederländische... Gemeinde..., 85, 87). Ройзман подробно рассказывает о Мёкере, приехавшем в СПб в 1778, как о наиб. талантливом петерб. органисте (119), а также, ссылаясь на "Очерки..." Финдейзена, называет старейшими органистами лютеранской церкви Св. Анны С. Андерсона и Г. Ланге.

8 окт. 1758 в ораниенбаумскую крепость Петерштадт "в шести ящиках арган исправно получен был и поставлен в Адмиралтейской крепости в зале" (РГАДА, ф. 1239,

оп. 33, д. 29, л. 111). Этот О., установленный в небольшой, по плану г-образной, лютеранской церкви на территории Петерштадта, был приобретен Императором Петром III в Риге и вместе с разл. предметами церковной утвари подарен церкви (В ü s c h i n g, 331). Строителем О. являлся, по всей вероятности, выдающийся оганный мастер 60 — 80-х гг. 18 в. Г.А. Конциус (K o n c i u s, 1714 — ?; см. G r a u z d i n a, 34 — 37). Согласно устному сообщению А.Калейса, Конциус выезжал в СПб ок. 1761. О. находился в церкви еще в 1784, когда в одном из док-тов описываются "хоры с органом" (РГИА, ф. 491, оп. 1, д. 78). В 1792 мы встречаем О. в др. лютеранской церкви Ораниенбаума, так наз. "церкви на мысу", к-рая находилась рядом с лютеранской петерштадтской церковью, разобранной в 90-е гг. В оп. отмечены находящиеся "на хорах Органы с лицевой стороны имется резная работа позолоченная..." (Там же, ф. 492, оп. 1, д. 150, л. 29). Написанное в 1797 прошение "Ораниенбаумского органиста и пастора Иог. Генр. Шенка о выдаче жалованья" (Там же, каталог 938-1-525) свидетельствует о том, что О. был и в 4-й ораниенбаумской кирхе, известной как "каменная зала".

Вероятно, после ссылки светлейшего князя его О. были вывезены из дворца, т. к. в 1767 директор *Сухолутного шляхетного кадетского корпуса* (б. дворец Меншикова на Вас. о-ве) генерал-лейтенант фон Брандт покупает у одного старого булочника для лютеранской церкви Кадетского корпуса "einem Seitenflügel", от к-рого оставался лишь "Stockwerk" (В u s c h, 62). В более позднее время служба в лютеранской церкви Кадетского корпуса сопровождалась "одним маленьким органом" (J u n g b l u t, 139).

Третья нем. лютеранская община, основанная многочисл. иностранцами купцами на Вас. о-ве в 1728, неск. десятилетий собирает средства, необходимые для постройки здания церкви и покупки О. Среди по-

жертвований выделялась значительная сумма (2000 р.), внесенная Императрицей Екатериной II. Из суммы пожертвований на приобретение О. отпускалось 290 р. 25 к. Новое здание церкви, построенное по проекту архитектора Ю.М. Фельтена в 1768 — 1771 и получившее имя Св. Екатерины, освящено 26 янв. 1771.

Праздник освящения церкви отмечали торжественно. Были приглашены чл. Святейшего Синода, большого двора, церковных конвентов евангелическо-лютеранских общин Св. Петра и Св. Анны, а также мн. др. лица, оказавшие помощь в строительстве церкви. Пастор Грот сочинил текст кантаты, музыку к к-рой подобрал Пальшай, а исполнили кантату рус. певчие Придв. капеллы. Грот называет Пальшай "ein berühmter Tonkünstler Hr. Palschov"; Юнгблут уточняет: "der Musikdirector Palschau" (Г р о т, 14; здесь же на с. 55 помещены "Gesänge und Cantate bey der Einweihung der deutschen Katharinen-Kirche auf Wasiley Ostrow". — Ю н г б л у т, 101). В сопр. О., корпус к-рого, согласно свидетельству современника, был покрыт голубой краской, литавр и труб прозвучал хорал "Herr Gott, dich loben wir" в лит. обработке Ф.Г. Клопштока. Затем последовала песнь "Allein Gott in der Höh' sei Ehr!" также в поэтической версии Клопштока и песня из "Цолликоферского песенного собрания". Далее прозвучала кантата, в исполнении к-рой приняли участие др. муз.-ты. Видимо, органами этой церкви в конце 18 в. были Ф. Кишиник (80-е гг.) и Ивенс (90-е гг.) (Ф и н д е й з е н 2, LIII, прим. 411).

Косвенные свидетельства о наличии О. в др. иноверческих церквях СПб содержатся в разного рода источниках. Так, в письме, написанном в конце 80-х гг., П. Болотов упоминает о том, что он "посетил польский костел, где понравилась игра на органах" (цит. по: Р о й з м а н, 117). Известно, что в католической церкви Св. Екатерины на Невском пр. — ее постройкой

руководил архитектор А. Ринальди, освящение состоялось 7 окт. 1783 — исполнялась Missa defunctorum О. А. Козловского (25 февр. 1789). Для исполнения этого соч. необходим О., указ. в партитуре. Основываясь на этих фактах, мы можем предположить, что в этой католической церкви находился О.

Первая католическая церковь появилась в СПб ок. 1710. Эта церковь, уничтоженная в 1786, находилась в Греческой слободе и помещалась на пространстве между Круглым рынком, Машковым пер. и Миллионной ул. (Старые годы, 1911, апр., 25 — 26). Высказано предположение, что католическая церковь в Греческой слободе сгорела еще раньше, во время пожара летом 1736 (К о г а н, 35). В 1738 по поручению Анны Иоанновны Комиссия по делам спб. строительства предложила петерб. католической общине участок для постройки новой каменной церкви на месте между Невским пр. и Итальянской ул. Здесь сразу же был выстроен временный молитвенный дом. Работы по постройке каменного здания церкви на отведенном месте велись под рук. П. Трезини, Ж.-Б.-М. Валлен-Деламота и были завершены А. Ринальди. Закладка церкви состоялась 16 июля 1763, а ее освящение — 7 окт. 1783. Т. о., известные исполнения духовных соч. в 60 — 70-х гг. 18 в. проходили, вероятно, в этом временном здании католической церкви.

В окт. 1765 "...4 числа, то есть в день святого Франциска, отправлено в здешней Католицкой церкви... по покойном Римском императоре Франциске первом поминовение... Во время церковной службы отправлялась сочиненная придворным Капельмейстером господином Манфредини инструментальная и вокальная траурная музыка" (СПб. вед., 1765, 11 окт.).

В марте 1766 "...траурная музыка отправлялась под дирекцию сочинителя оныя здешняго Императорского двора Капельмейстера господина Манфредини" (Там же, 1766, 24 марта).

В конце 70-х гг. первое исполнение оратории Дж. Паузелло *Passione di Gesù Cristo* состоялось в католической церкви СПб (Р о й з м а н, 117).

25 февр. 1798, в день похорон польск. короля С.-А. Понятовского, уже в новом здании католической церкви впервые была исполнена *Missa defunctorum* О. А. Козловского.

16 марта 1768 в расположенной в 13 верстах от СПб на правом берегу Невы нем. колонии Ново-Саратовка состоялось освящение лютеранской церкви, выстроенной по распоряжению Екатерины II и носящей ее имя. На этом празднике прозвучала кантата: *Cantate, welche bey der feierlichen Einweihung der evangelisch-lutherischen St. Catharinen-Kirche zu Saratowka ohnweit St. Petersburg am Sonntage Judica den 16 März 1768 musicalisch aufgeführt worden. St. Petersburg, gedruckt bei Keiserlichen Akademie der Wissenschaften <1768>*. По-видимому, церковь обладала О., необходимым для исполнения *basso continuo*.

В док-тах нидерланд. реформаторской общины, основанной в 1717, упом. органист Вагнер с окладом 100 р. (4 апр. 1793). Т. к. след. органист упом. лишь 13 лет спустя и тогда же речь заходит о необходимости ремонта О., бывшего долгое время в употреблении, можно с большой долей уверенности говорить о наличии О. (во всяком случае в конце 18 в.) в здании церкви, располагавшемся на углу р. Мойки и Невского пр. и фронтоном выходившем на Мойку (*Die niederländische... Gemeinde...*, 111).

К концу 18 в., по-видимому, свой О. имела швед. церковь Св. Екатерины. Об этом говорит помещенное 24 июля 1797 в "СПб. вед." объявл. об отъезде органиста при швед. церкви Й. Г. Принцлейна. (Швед. община — старейшая лютеранская община СПб, известная уже в 1-й пол. 17 в. в крепости Ниеншанц. В 1769 завершилось строительство собственного здания церкви.)

К сожалению, сведениями об О. в др. иноверческих церквях СПб и его окрестностей мы сегодня на располагаем.

Ведущее место в органной культуре СПб конца 18 в. занимает светское органное музицирование. Игра петерб. *Kammermusicus'a* И. Б. Вильде, к-рый исполнял на "die liebliche Chineser Orgel" (кит. орган-шен) *менуэты* и арии, породила курьезную затею — временную замену обычных флейтовых голосов трубочками кит. язычкового губного О. в одном из органных механизмов, к-рый расположен в часах (S a c h s, 66, 389, 390). Это тем более забавно, что *Flötenuhr* исполнял, вероятно, те же популярные арии и танцы, что и Вильде. Эта муз. шутка, похоже, имела большой успех при дворе приблизительно в сер. или во 2-й пол. 18 в. Петерб. органные мастера серьезно занимались экзотическими язычками. Сосредоточив свои усилия на разл. вариантах конструкции свободно колеблющегося язычкового регистра, они выбирают для своих опытов уже не *Flötenuhr* или, как можно было ожидать, большой орган, а клавиорган, или *fortepiano organisé*, в рус. переводе называвшийся "фортепиано с флейтами" или "фортепиано с органом". Этот инструмент как нельзя более подходил для выбранной цели. В соответствии со стилем эпохи, клавиорган избавлен от "грубой", "мужичьей" звучности О. в пользу галантности и иронии. Инструмент имел одну клавиатуру, управлявшую одноврем. и органной и фп. механикой, и был достаточно широк, но при этом обладал малой высотой и глубиной. Поэтому большие органные трубы располагались внутри его корпуса горизонтально. Лабиальные находились у задней стенки корпуса. Язычковые регистры были вынесены вперед и располагались иногда в швеллерном ящике, подвижная стенка к-рого приводилась в движение специальной педалью. Собств. орган в этом инструменте состоял только из флейтовых и язычковых регистров. Т. к. каждый

инструмент являлся новым опытом их конструктора, то состав регистров в каждом случае был уникальным. Так, в конце 90-х гг. "фортепиано с флейтами" делали, к примеру, мастера Бер (СПб. вед., 1796, 9 сент.), Бетьен (Там же, 1797, 5 июня. См. *Бетген*) и Киришик (Там же, 1798, 16 янв.), к-рый первым применил язычковый регистр новой конструкции в клавиоргане. Мастер Габран изготавливает "фортепиано с органом из двойных флейт", или "фортепиано с флейтами о 2-х хорах" (Там же, 1798, 6 авг.), а мастер Бетхе — "фортепиано с тремя переменами флейт" (или "о трех хорах") (Там же, 1798, 3 авг.). К более сложным конструкциям относятся уже упоминавшееся 2-регистровое фп. с флейтами и кларнетом, изготовленное Габраном по заказу Екатерины II, и "фортепиано с флейтами, фаготом и кларнетом" работы неизв. мастера.

О том, насколько этот инструмент был моден, говорит то, что "фортепиано с органами" находились не только в петерб. имп. дворце, но и в *загородных резиденциях*. Одна из записей, сделанных в КФЖ, отмечает выступление муз-та Пальцо (Пальшау?) на "вновь сделанных клавиордах с органами" перед Екатериной II во время карточной игры (Л и в а н о в а 2, 413). Вероятно, об этом же инструменте упоминает Пыляев в описании эрмитажных комнат: "...тут же было одно из первых и древнейших фортепьян с флейтами" (Пыляев, 215). Подобный инструмент находился в Гатчинском дворце, где помещался в овальном будуаре *Марии Федоровны*. Возможно, что подобный инструмент был и в Павловске (Рыцарева, 165).

Являясь любопытным случаем обратного влияния механического О. на большой, "фортепиано с органами" расширили органную палитру целой группой новых регистров, что привело в дальнейшем к появлению новых муз. инструментов — аккордеона, фисгармонии, губной гармоники и др., а

также обогатили рус. муз. культуру, вдохновив Д. С. *Бортнянского* на сочинение Концертной симфонии и Квартета с участием *fortepiano organisé*. Вытянутый по горизонтали, затейливо украшенный инструмент скрывал, что находится в его недрах. Нежные флейтовые звуки и мощное звучание язычковых, к-рого нельзя было ожидать от столь "неорганного" на вид инструмента, создавали комический эффект. Его действие на слушателей можно сопоставить с реакцией гуляющих по саду людей, внезапно попавших в петровскую "фонтанную шутиху": сначала испуг, нек-рое замешательство, затем — улыбка. "Фортепиано с органом" можно считать рус. вариантом европейского О. рококо.

Популярным остается этот инструмент в России и в 1-й трети 19 в. Так, в авторской ремарке к 1-му явлению 1-го д. комедии "Горе от ума" А. С. Грибоедова (1824) он встречается вновь: "Гостиная, в ней большие часы, справа дверь в спальню Софии, откуда слышно фортопиано с флейтой, которые потом умолкают".

В СПб 18 в. не было своего органостроения. В то же время здесь сформировалась аудитория из любителей и знатоков духовной и светской органной музыки, существовала исполнительская традиция, были свои имена, обогатившие как отеч., так и мировую историю органного иск-ва.

Арх.: ГИОП, тетр. 20; РГАДА, ф. 9, отд. 2, д. 9, л. 408; ф. 11, оп. 1, д. 950, ч. 1, л. 132; ф. 17, № 285, л. 7 — 20; ф. 1239, оп. 33, д. 29, л. 111; РГАЛИ, ф. 186, оп. 1, № 142, л. 3 и об.; РГИА, ф. 491, оп. 1, д. 78; ф. 492, оп. 1, д. 150, л. 29; ОР РНБ, ф. 588, № 2003, оп. 2, л. 26, 29 об.

Лит.: СПб. вед. 1765. 11 окт.; 1766. 24 марта; 1796. 9 сент.; 1797. 5 июня; 1798. 16 янв., 3 и 6 авг.; В ü s c h i n g A. F. Geschichte der evangelisch-lutherischen Gemeinden in Russischen Reich. Altona, 1766. Т. 1; G r o t Chr. Bemerkungen über die Religionsfreiheit der Ausländer in Russischen Reiche. Pb. u. Lps., 1797; J u n g b l u t Th. Die Gründung der evangelisch-lutherischen

Kirchen in Russland nebst einer Geschichte der Kirchen dieser Confessionen in St.-Petersburg. SPb., 1855; В у с с h Е.Н. Materialien zur Geschichte und Statistik des Kirchen und Schulwesens der evangelisch-lutherischen Gemeinden in Russland. SPb., 1862; L e m m e r i c h С. Geschichte der evangelisch-lutherischen Gemeinde St. Petri in St.-Petersburg. SPb., 1862. Bd 1; П е к а р с к и й П.П. Наука и литература в России при Петре Великом. М., 1862. Т. 1; Г р о т Я.К. Примечания к описанию потемкинского праздника // Д е р ж а в и н Г.Р. Соч.: В 9 т. СПб., 1864. Т. 1; З а б е л и н И. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М., 1869; Жизнь и приключения Андрея Болотова... 1738 — 95 г. // РА. 1873. № 7 — 10; Die hundertjährige Gedächtnisfeier der Einweihung der St. Annen-Kirche am 24 Oktober 1879. SPb, 1879; Die niederländische Reformirte Gemeinde in St.-Petersburg 1717 — 1898. S'Grovenhade, 1900; П ы л я е в М.И. Старый Петербург. СПб., 1903; Р о й з м а н; Die St. Petri-Gemeinde. Zwei Jahrhunderte evangelischen Gemeindelebens in St.-Petersburg 1710 — 1910. SPb., 1910; Г р а б а р ь И. История архитектуры. М., б.г. Т. 3: Петербургская архитектура XVIII и XIX века; Ф и н д е й з е н 2; S a c h s С. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Lpz., 1930; С ы р к и н а Ф.Я., К о с т и н а Е.М. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978; Р ы ц а р е в а М. Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979; К о г а н В.М. Судьба костела на Невском // Ленингр. панорама. 1986. № 12; С а в е р к и н а И.В. Неизвестные источники о быте Петровского времени // ПКНО. 1986. Л., 1987; G r a u z d i n a I. Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē. Riga, 1987; С а в е р к и н а И.В., С е м е н о в Ю.Н. Оркестр и хор А.Д. Меншикова (К истории русской муз. культуры) // ПКНО. 1989. М., 1990; О н и ж е. Английский орган-позитив с часами. XVIII век. Л.: Гос. Эрмитаж, Дворец Меншикова, 1991.

Ю. Н. Семенов

ОРГАНЫ МЕХАНИЧЕСКИЕ. Кроме общеизвестных О., на к-рых играли органисты, существовали О. м. — так наз. Orgelwalze, к-рые могли исполнять небольшие пьесы без участия органиста. Этот механический инструмент — часы-флейта (Flöte-

nuhr) или колесный механизм (Laufwerk) — становится особенно моден в 18 в. Оsn. элемент в его устройстве — вращающийся валик с закрепленными на нем шпеньками разной длины, в определенной последовательности зафиксированными на валике; шпеньки открывают клапаны, и т. о. воздух подается в органические трубы. Для муз. часов писали Х. Л. Хасслер, Г. Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен. Размеры этих инструментов были разные — от совсем маленьких муз. часов (для к-рых, напр., писал Гайдн) до необычайно больших О. м. Сочиняя для О. м., композитор был, естественно, ограничен кол-вом труб инструмента, но не тем, что доступно рукам исполнителя. Так, муз-т, к-рый пытается исполнять пьесы для О. м. на обычном инструменте, не всегда может избежать пассажей, неудобных для рук, а мн. из них — если следовать Urtext'у — вообще нельзя играть так, как они зафиксированы. Что нового привнес в эти муз. механизмы век 18-й? В Европе в конце 18 в. создают новый тип "долгоиграющего" Orgelwalze — оркестрион. Но уже с сер. века в России впервые в мировой практике во Flötenuhr применяются трубы со свободно колеблющимися язычками, заимствованными у кит. губного органчика — шена.

В России "часы с музыкой" появились еще в 16 в. Во 2-й пол. 17 в. дань увлечения отдал им царь Алексей Михайлович, в одном из дворцов к-рого находились "часы четвероугольные, сделаны скрынкою (т. е. сундучком. — Ю. С.); скрынка оправлена серебром чеканным белым, в ней органы, наверху перилы, у перил поставлены люди медные с трубами, в середине стоит слон, перилы и люди и слон медные золочены" (З а б е л и н, 175).

В России 18 в. интерес к необычным механизмам, диковинкам, редкостям особенно возрастает, делая понятным большое разнообразие бытовавших тогда О. м. Они были распространены среди разл. слоев на-

селения, а не только среди знати. Известно, напр., что такие О. достаточно сложной конструкции ("Арганы самоигрателльные с клавикорт и шпинетными да сверх их часы") были у ахтырского казачьего полковника И.И. Перекрестова. Видимо, О. оказались неплохими, т. к. в связи с процессом над Перекрестовым эти вещи перешли к самому А. Д. Меншикову, известному своими хором и *оркестром* и, вероятно, не лишенному музыкальности, а также к сподвижнику *Петра I* корабельному мастеру Федосею Склеву (С а в е р к и н а, 395, 387).

Наиб. интересными были О. м., находившиеся в царских дворцах.

Муз. автоматы попадали в Россию разными путями. Так, адмиралу К. Крюйсу инструмент был прислан "из-за моря", т. е. из-за границы. О нем, по-видимому, идет речь в письме Крюйса к инспектору Панкратьеву с требованием вернуть "инструмент который прислан ко мне из-за моря... царское величество... оной инструмент у меня видел каков есть в игре... Мой господин, сам изволишь знать, что сия потеха игра на инструментах вам человеку старому не полезна" (РГАВМФ, ф. 234, д. 8, л. 13 и об.).

Остановимся на инструментах, наиб. интересных с т. зр. их судьбы, известности мастера, репертуара, конструктивных особенностей, а также связи с известными историческими личностями или примечательными событиями.

Большие англ. часы с О. м. работы мастера Торнтонна. В начале 18 в. находились в Екатерингофском дворце. Об этих часах в 1693 Петр I писал боярину Т.Н. Стрешневу: "Пожалуй, опиши, что мои любимые органы станут играть, и какие танцы" (Пыляев, 79). Часы помещались в футляре с хрустальными столбиками. На маятнике находилось миниатюрное изображение Петра I в возрасте 24 лет в голубом рус. полукафтоне и в порфире. На стальном круге были указаны назв. 12 пьес, исполняемых О. м.

(Там же). Несмотря на указание Императора, на О. в корпусе часов был помещен Glockspiel, исполнявший на 12 колокольчиках след. пьесы: *менуэт*, "Не щекоти меня", *менуэт*, "Старушка бедная, слепая", "Парень беспечный", испанская жига, "Лилли Буллоро" (с музыкой Г. Пёрселла), "Благородная дама", жига, "Три храбрых генерала", "Тот, кто пьет ром", марш гренадеров.

Большие напольные часы с муз. механизмом работы Бауэра. К. Л. Бауэр был советником двора и придворным прусского принца, будущего короля Фридриха-Вильгельма III. Он известен как мастер по изготовлению часов с органом (Flötenuhren) и автор эскизов нарядных рам для живописи и изделий прикладного иск-ва.

На бронзовой рамке муз. механизма часов, к-рые находятся в Эрмитаже, имеется надпись: "Carl Ludewig Bauer Fec: Berlin 1771". На торце валика часов указано имя автора муз. композиции: "№ 3, Chaconne von Kimberger". Соч. исполнялось О. м., имевшим один регистр.

Возможно, опыт использования трубочек кит. губного О.-шена вместо обычных регистров на винтладе Flötenuhr был повторен в органном механизме этих часов, оформленных в "китайском стиле". Имя мастера, к-рый задумал и осуществил этот эксперимент, нам неизвестно. Источники донесли до нас лишь имя петерб. Kammermusicus'a И. Б. Вильде, к-рый придумал Nagelgeige и играл менуэты и арии на "die liebliche Chineser Orgel" (Саc h s, 66, 389, 390).

Др. муз. механизм, купленный Фридрихом II у Бауэра в 1769, находится в голубом аванзале Нового дворца Сан-Суси. Этот механизм имеет надпись: "C. L. Bauer Fec: Berlin 1769: № 1" (Герес, 122 — 31).

Напольные часы с О. м., созданные во 2-й пол. 18 в., в футляре из красного дерева и ореха, находятся в петерб. Академии Наук. Большое бюро (так наз. бюро с Апол-

лоном) Давида Рентгена, крупнейшего мебельного мастера конца 18 в., было изготовлено в 1783. К тому времени компаньоном Рентгена становится часовщик Петер Кинцинг, к-рый с 1780 изобретает для его мебели муз. механизмы. Их совершенство высоко ценилось современниками. В бюро Рентгена помещен комбинированный муз. механизм. В нем соединены О., исполняющий соло, и аккомпанирующие ему цимбалы. На латунных барабанах Кинцингом были запрограммированы разл. муз. пьесы, в т. ч. известных композиторов. Для каждого предмета мебели, к-рый имел подобный механизм, изготавливалось неск. валиков (их можно было менять). Специфическое достижение муз. автоматов Кинцинга — удивительное распределение партий солирующего и сопровождающего инструмента, партий, исполняемых флейтами органа и цимбалами на одном валике.

Особенно поражала современников хитроумная механика в знаменитом бюро. Нажатием скрытых кнопок открываются вделанные в столешницу ящички. Из боковых арок выпрыгивают ящички с торцами в виде ступенек лестницы. Центральная бронзовая доска с изображением стены зала опускается, и за ней обнаруживаются вертикальные полочки для писем. При желании они исчезают, и на их месте возникает кабинетец для драгоценностей. Его появление сопровождается звучанием фрагмента из "*Orfeo ed Euridice*" ("Орфей и Эвридика") К. В. Глюка. Пьеса аранжирована для флейт и цимбал и воспроизводится муз. механизмом, на валике к-рого записаны разные мелодии (Мебель Давида Рентгена..., 6 — 7).

Подобные муз. механизмы, совмещающие органные трубки и цимбалы, сохранились в 2 экз. необычных часов на 2 полуколоннах с застекленным верхом (1783; Эрмитаж, Екатерининский дворец в Царском Селе). Создатель их механизмов — отец П. Кинцинга Христиан Кинцинг 1-й. Эти часы были доставлены в СПб в 1784.

В 1786 в СПб привозят напольные часы с муз. автоматами. В списках мебели за номером 5 числятся "двое часов, в которых играет фортепиано, флейты и клавесин с восемью цилиндрами". Каждые часы были оценены в 3 800 р. Эрмитажные часы идентичны находящимся в Павловске. Аналогичный экз. находится в Москве (двое посл. часов относятся к более поздним поставкам Рентгена в Россию — 1787 — 90) (В и л е н с к и й).

Все перечисленные муз. механизмы представляли собой однорегистровый О., соединенный с цимбалами. Исключением были так наз. часы гр. Шуваловой, известные благодаря подробным описаниям и ранее находившиеся в Юсуповском дворце на наб. р. Мойки. Этот автомат включает в себя 2 органых регистра и цимбалы.

Рентгеновские муз. механизмы, вероятно, нечто большее, чем просто забавные игрушки. Показательна переписка между Рентгеном и тогдашним австр. послом в Париже М. д'Аржанто. Из нее следует, что дипломат посылает мастеру пьесы, к-рые, "несмотря на свою загруженность делами, только что сочинил господин Глюк" (Г е р е с. Творчество Д. Рентгена..., 70).

Позитив с часами и О. м. англ. работы сер. 18 в. по распоряжению кн. Г. А. Потемкина был приобретен в 1791 петерб. инстр. мастером И. Габраном (подробнее об этом инструменте см. *Габран*). Этот же мастер сразу занялся ремонтом О. "За починку, восстановление на место и за настраивание" его Габран запросил 500 р. (РГАДА, ф. 11, оп. 1, д. 950, ч. 1, л. 132). След. ремонт был проведен в конце 1870-х гг. неизв. мастером, к-рый внес значительные изменения в конструкцию инструмента. Посл. реставрация инструмента проведена СНРПМ Эрмитажа в 1985 — 87. Реставрация О. м. и О.-позитива выполнена Ю. Н. Семеновым и В. А. Градовым.

Предположительно по смерти кн. Потемкина этот оригинальный инструмент

был вывезен среди пр. имущества поверенным в делах князя полковником М. Гарновским в его дом на р. Фонтанке. Впоследствии, уже в начале 20 в., инструмент был приобретен на аукционе Эрмитажем как "Часы Таврические" за 1000 р. В наст. время О. находится в большом зале дворца Меншикова (С а в е р к и н а, С е м е н о в).

Настольные часы из красного дерева с О. м. были заказаны в 1792 *Екатериной II* работавшему в Лондоне мастеру муз. механизмов и часовщику Эрдли Норнтону. Закончили работу его наследники Толькейн и Гравель. 2-регистровый О. м., находившийся внутри футляра часов, исполнял след. пьесы: song, song, march, gondo, hornpipe, dance, song, dance, song, pas russe (Западно-европейские часы..., № 140).

Большой О. м., более известный как оркестрион или "механический оркестр", работы выдающегося изобретателя муз. механизмов, часовщика и механика Иоганна Георга Штрассера. Впервые имя Штрассера появляется в док-те 1781, где он значится как часовой мастер из Вены. 23 марта 1781 он заключил договор с Экспедицией Бронзовой фабрики о содержании башенных часов и курантов *Петропавловского собора*. Кроме смотрения и исправления часов Штрассер обязался ежедневно играть "на находящихся при часовой машине клавикордах разные музыкальные штуки, и оные через всякие 4 недели переменять". Кроме того, ему поручили обучить 2 учеников курантной игре и 3 — часовому мастерству (РГИА, ф. 1280, оп. 2, д. 1, л. 2 — 36). Какое-то время Штрассер, вероятно, "имел смотрение" за часами Зимнего дворца и Эрмитажа, т. к. после его смерти, наступившей 25 окт. 1815, его сын Фома Штрассер (Томас Август или Фома Иванович, 1785 — 1855) принял на себя среди пр. обязанностей отца и эту должность (Там же, л. 77).

Напольные часы "механический оркестр" — назв. принадлежит самому Штрассеру — делались 8 лет и были закон-

чены в 1801. Сохранилось их описание, выполненное самим мастером в 1801. "...Музыкальная часть инструмента разделена на два оркестра, которые поддерживают друг друга и состоят из следующих голосов:

Первый оркестр. Viola di Gamba 12'; Flute 12'; Flute 8'; Flute 4'.

Второй оркестр. Flute 8'; Vox humana 8'; Fugara 8'.

<...> Число валиков, которое при желании можно увеличить, сейчас 13, и они содержат следующие произведения:

1. Увертюра к опере «Волшебная флейта» Моцарта

2. Концерт для фортепиано in F Моцарта

3. Allegretto из этого же Концерта

4. Allegro assai из этого же Концерта

5. Увертюра, марш и хор из оперы «Милосердие Тита» Моцарта

6. Концерт для фортепиано in B Моцарта

7. Andante из этого же Концерта

8. Allegro vivace из этого же Концерта

9. Adagio, Allegro и Rondo господина Эберля, специально переложенные для этого механизма

10. Военная симфония Гайдна

11. Фантазия в 4 руки Моцарта

12 и 13. Квинтет Моцарта

6 из этих произведений составил полностью самостоятельно мой сын, а именно 4, 6, 7, 8, 11 и 13, впрочем, к моему большому удовлетворению, он мне много помог при создании всего инструмента. <...> Валики обработаны по полным партитурам указанных произведений. Вентилятор, расположенный внутри механизма, может быть установлен так, чтобы каждое произведение игралось в своем темпе. <...> Звучание музыки настолько близко к настоящему оркестру, насколько это вообще возможно. Этот искусный инструмент значительно отличается от всех ему подобных, т. к. может выполнять forte и piano, diminuendo и crescendo, автоматически переключать различные регистры и выполнять особые carpages, особенно в каденциях" (<Strasser>, 6 — 10).

В конце 1801 "механический оркестр" должен был разыгрываться в лотерею самим Штрассером. Предполагалось выпустить 600 билетов по 100 р. каждый (т. о., инструмент был оценен мастером в 60 000 р.). Неизвестно, состоялась ли лотерея, но в начале 1804 инструмент разыгрывался вновь. Он был приобретен при *Александрe I* и установлен в Эрмитаже в янв. 1805.

Легенда, записанная В. Бурьяновым и повторенная М. И. Пыляевым, повествует о рус. офицере, к-рый остановился на постояе в Либаве (ныне Лиепая) у бедной вдовы пастора Герольда. Не имея денег, он расплатился с ней лотерейным билетом, купленным им в СПб за 5 р. на разыгрываемые часы в 80 000 р. Билет оказался выигрышным. Счастливая обладательница продала их имп. Эрмитажу за 20 000 р. с условием пожизненного пенсионера по 1000 р. в год (Б у р ь я н о в, 22 — 24; П ы л ь а е в, 470).

Инструмент имеет внушительные размеры (3,75 × 2,25 × 1,95 м). Монументальный корпус из красного дерева с бронзой был изготовлен известным мебельным мастером Генрихом Гамбсом, приехавшим в СПб в 90-е гг. (Художественное убранство..., 42, 37). Пыляев в "Старом Петербурге" описывает "замечательные часы, известные под названием «Страсеровы»; видом они представляют древний греческий храм. Музыка в них разделена на два оркестра и состоит из сочинений Моцарта и Гайдна..." (79). Деревянные валики инструмента имеют длину 127 см, диаметр — 25 см. Каждый валик проигрывается за 7 — 8 мин. Валик № 10 (валики не имеют подписей о зафиксированных на них пьесах) соответствует 11-му порядковому номеру в списке Штрассера и содержит знаменитую Фантазию для механического органа В. А. Моцарта (KV 608). Еще один, 14-й валик (№ 15), "играющий новейшую и любимейшую публикою пьесу, именно хор и марш из оперы Вагнера «Тангейзер»", был изготовлен в 1861

Александром Штрассером, сыном Фомы Штрассера.

В "механическом оркестре" Штрассера использованы такие новшества органостроения конца 18 в., как свободно колеблющиеся язычковые регистры и швеллерные устройства. В специальный швеллерный ящик, имеющий собственную программу на валике, помещен регистр Vox humana 2-го оркестра, а подвижная решетка в крыше инструмента приходила в движение в начале исполнения пьесы и фиксировалась при окончании.

В продолжение всего 19 в. О. неоднократно ремонтировался и усовершенствовался. Так, с лета 1830 до весны 1831 по инициативе Ф. Штрассера "один голос, состоящий из 88-ми тонов, был заменен новым по вновь изобретенной системе, и поставлены вновь 49 труб". Трубы были изготовлены мастером Виртом.

"Механический оркестр" Штрассера привлекал внимание как рус., так и западных исследователей. Кроме упом. авторов, инструмент описывает А. Фелькерзам, указывая на кол-во валиков — 12 — и сумму выплаты — 12 000 р. Х. Цераши сообщает, что оркестрион был куплен за 10 000 р. Екатериной II у Штрассера, изготовившего его вместе с сыном в 1793. Репертуар же инструмента составили произв. Моцарта, Гайдна и А. Эберля, причем Гайдн написал одну пьесу специально для этого инструмента (Z e g a s c h i, 98). Очевидная противоречивость этих сообщений объясняется, на наш взгляд, тем обстоятельством, что на протяжении 1790-х гг. Штрассер создает неск. замечательных "часов с флейтами". Представляет интерес известие о том, что в 1801 Штрассер, вернувшись из СПб в Вену, изготавливает "механический оркестр" с 15-ю валиками, к-рый среди пр. соч. исполнял уже упом. Фантазию Моцарта (В о г т а н, 54).

О др. работах И. Г. Штрассера в качестве "Spieluhrmacher'a" в СПб 90-х гг. 18 в. известно следующее. Незадолго до 1790 он пр-

дал имп. двору "наисовершеннейшие играющие часы с флейтами" за 8000 р. Часы были установлены в покоях в. кн. Александра Павловича в Зимнем дворце. В 1792 Штрассер выполнил напольные часы из красного дерева и мрамора с 2-регистровым О. м. и 12-ю валиками, к-рые он представил высочайшему двору и к-рые были куплены за 10000 р. (выплата денег за них продолжалась до сер. 1794. — РГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3908, л. 221, 302 об.; д. 3909, л. 295 об.).

Еще двое напольных часов с О. м. были изготовлены Штрассером предположительно для Михайловского замка в конце 90-х гг. Одни из них, идентичные изготовленным в 1792, находятся в Павловске, др. — в собр. Эрмитажа.

О. м., помещенный в бюро из красного дерева, украшенное золоченой бронзой, выполнен в мастерской Генриха Гамбса, ученика знаменитого мебельного мастера Д. Рентгена. Это бюро, одна из уникальных работ Гамбса, не только образец мебельного иск-ва, но и сложное в техническом отношении сооружение, снабженное разл. механизмами. Начав работу над бюро, "чтобы подтвердить публично свой талант механика и краснодеревца", в 1795, мастер окончил ее через 20 лет, в 1815. Бюро Гамбса было разыграно в лотерею в числе 100 др. его произв. в 1816. В 1817 Эрмитаж приобрел бюро у выигравшего лица и поместил в экспозицию. В конце 19 в. часовых дел мастером С. Дорощевым была проведена реставрация бюро. След. реставрация проводилась СНРПМ Эрмитажа в 1980-е гг. Реставрацию О. м. выполнили Ю. Н. Семенов и В. В. Кашеев (Художественное убранство..., 37 — 43). 3-регистровый О. м. — 2 аккомпанирующих и один сольный регистры — имеет на валике обозначение "Concert von Mozart" и исполняет переложенную для Orgelwalze 1-ю ч. фп. Концерта Моцарта d-moll № 20. Длительность звучания пьесы ок. 7 мин. Объем звукоряда у аккомпаниру-

ющих регистров 33 звука и 22 звука — у сольного регистра.

Особую группу составляют О., использовавшие силу напора воды. Если в рассмотренных нами О. м. вращение валика обеспечивалось воздействием пружины (во Flötenuhr) или тяжести груза (как у Гамбса и Штрассера), то здесь вода, падая на лопатки водяного колеса — т. е. действуя сходно с водяной мельницей, — сообщала движение валику. Др. важнейшим отличием было местоположение этих инструментов. Если, напр., органные часы составляли часть жилого интерьера, то "водяные" О. служили украшением сада. Они располагались в гротах или специально построенных галереях и были оформлены скульптурой, являясь важным элементом садов стиля Ренессанс и барокко. [Устройство "арганов, действующих водой", подробно описано и проиллюстрировано в след. изд.: S a r s Salomon de. Von gewaltsamen Bewegungen... Frankfurt (Main), 1615; K i r s c h e r Athanasius. Musurgia universalis. Rom, 1650].

Если рус. путешественникам, посещавшим Европу в конце 17 — начале 18 в., были хорошо знакомы обычные О. м., к-рые часто встречались им в Москве, то "арганы, действующие водой", производили на них более сильное впечатление. Так, в конце 17 в. рус. дипломат видел в Риме "выше лестницы два столба величиной сажени в 1½ и бьет из них вода на низу по стороне Атлас и мужик великий лежит каменный, в горе и в руках держит восемь флейт. Как пустят воду и он играет на флейтах отменно хорошо. А другой фонтан, мужик на лошади в рог трубит очень громко, водою же. Еще на горе девять девок лежат, у каждой флейта в руках и органы великие; как пустят воду, девки и органы играют очень приятно, никогда не вышел бы" (Журнал путешествия..., 126 — 27). Описание водяного О. в окрестностях Рима содержится и в дневнике кн. Б. И. Куракина за 1707: "И видел виллю князя Понфилия,

которая называется Бельведере, в которой видел предивные жоки или игры водяные, водою органы играют два куранта, да в одной полате, которая вся убрана мозаикою, из разных камушков сделана гора каменная, по которой сидят 9 дев с флейтами, которые играют же, а под горою орган и те девы играют одни и с органами вместе разных два танца..." (<К у р а к и н>, 191).

В петровское время аналогичные О. появляются и в России. Впервые подобный инструмент был установлен в СПб в Летнем саду в гроте. В фиксационном чертеже грота, сделанном в 1725 — 27 архитектором М. Г. Земцовым, отмечен находившийся там "орган, который действует водою"; в др. чертеже Земцов делает надпись: "...вход вкамор вкаторой обретається Арган действующим водою" (Архитектурная графика..., № 45, 47). К сожалению, имя мастера, выполнившего этот О. м., неизвестно. Др. инструмент такого типа уже в 20-е гг. мог находиться в галереях в Нижнем саду Петергофа. Об этом свидетельствует запись о том, что в 1722 по указу Петра I "из Нарвы органы везет в Петергоф иноземец Ферстер" (РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 826). Т. к. И. Х. Фёрстер был зрителем водяных органов Летнего сада вплоть до сер. 40-х гг., то, скорее всего, речь идет о доставке в Петергоф О. для "водяной затей". Тот же мастер устанавливает в 1724 в одной из галерей Нижнего парка Петергофа муз. механизм, известный под назв. "стеклянные куранты" — или "клокшпиль" ("глокшпиль"), или "хрустальные колокола", или "колокольня, которая ходит водою".

В гроте Летнего сада в 20-е гг. находилась также "Машина водная, которая издает Гласы соловьевы", или же "Машина водная, которая изображает Гласы наподобие соловьев" (Архитектурная графика..., № 45, 47). Имитация птичьих голосов была популярна еще в Византии. В Европе она сохранилась, найдя себе применение в качестве особых регистров барочного О. (напр., регистра

"Nachtigal"). Эффект достигался при погружении края органной трубки в воду и пропускиании через нее воздуха. Рус. путешественники в конце 17 — начале 18 в. — напр., П. А. Толстой в Падуе — отмечали, что "в тех органах свищет подобно птице канарейке или соловью" (<Толстой>, 360).

Обе "водяные машины" Летнего сада существовали, вероятно, до наводнения 1777.

Подобные инструменты популярны и в более позднее время. Так, "цесарской нации органный мастер" Бальтазар Фрис в 1744 — 1745 установил в западной галерее Нижнего парка в Петергофе "органную штуку, а при ней егерскую штуку" за 512 р. Этот инструмент представлял собой сцены из охотничьей жизни: собак, преследующих оленя; охотника, трубящего в рог; играющих на флейтах сатиров и 12 поющих птиц. 12 июня 1745 было составлено след. заключение о работе Фриса: "Хотя при тех органах егер, олень, собаки и птицы сами голосом не действуют, а действует за них по их голосу приведенные от мехов трубки исправно, то принять в число его обязательства и деньги выдать сполна". В 1760 инструмент был дополнен "самоиграющим клавиценом", выполненным "игральной музыки" подмастерьями И. Полянским и М. Кузовлевым. После смерти в апр. 1799 мастера В. Михайлова, к-рый состоял при О., инструмент начал быстро ветшать и пришел в негодность. "Архитектурная графика...", № 175, помещает след. надпись, сделанную в 40-е гг. под рисунком, на к-ром изображена галерея у Большого кан. в Петергофе:

"Eine derer gemauerten halbgeschlossenen Gallerien mit einem Cabinet, welche am Ende des Peterhoffschens Parterres, gegen Cascade, an beiden Seiten des Canals von Stein gebauet sind, und zwar das von der lincken Seite des Canals, in welchen auf der Stelle sub Singne 2 ein Orgelwerck ist, so da von Wasser getrieben wird, und mit einer sich umdrehenden Hirsch Jagdt nebst mit vielen Vögeln, so da singen und die Flügel bewegen

ausgeziehret ist dahin gegen in der zweyten Gallerie aus der anderen Seiten des Canals sich ein durch Wasser getriebен Glocken Spiehl von Gläser befindet".

Необходимо отметить, что О. этого типа не получили широкого распространения в России. В наст. время др. подобные инструменты неизвестны.

Появление в 17 в. О. м. обусловлено достижениями науки и техники нового времени. Конструирование разнообразных муз. механизмов неизменно сопровождалось интересом к ним со стороны широкой публики. Эти механизмы находились во дворцах и в домах как аристократии, так и средних слоев общества. Жизнь протекала на характерном муз. фоне — затейливом, неповторимом звучании механизмов. То была форма, в к-рой эпохи муз. барокко и классицизма выразили свои пристрастия и вкусы к курьезам, розыгрышам, изысканным имитациям и пародиям. Кроме того, в сосуществовании и невольном соперничестве живого муз-та-исполнителя и механизма заявила о себе высокая изощренность иск-ва и, шире, значительное превосходство "искусственного" над "природным" в разных проявлениях культуры.

Арх.: РГАВМФ, ф. 234, д. 8, л. 13 и об.; РГАДА, ф. 11, оп. 1, д. 950, ч. 1, л. 132; РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 826; ф. 468, оп. 1, д. 3908, л. 221, 302 об.; д. 3909, л. 295 об.; ф. 1280, оп. 2, д. 1, л. 2 — 36, 77.

Лит.: G e o r g i J. Versuch einer Beschreib d. natural... St. Petersburg, 1790; <S t r a s s e r>. Description of the Mechanical Orchestre invented and made by I.G.Strasser with the plan of the lottery of the same. St. Petersburg, with permission of the Censor printed by Schnoor 1801; Б у р ь я н о в В. Прогулка с детьми по С.-Петербургу... СПб., 1838. Ч. 2; Московитянин. 1852. № 3; З а б е л и н И. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1862; Журнал путешествия по Германии, Голландии и Италии в 1697 — 1699 гг. веденный состоявшим при Великом посольстве русском к владетелям разных стран Европы // РС. 1879. Т. 25. № 5; <Т о л

с т о й>. Путешествие стольника П.А. Толстого 1697 — 1699 // РА. 1888. № 1; <К у р а к и н>. Дневник и путевые заметки князя Б.И. Куракина 1705 — 1710 // Архив князя Ф.А. Куракина. СПб., 1890. Т. 1; П ы л я е в; S a c h s Curt. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Lpz., 1930; В о р м а н K. Orgel- und Spieluhrbau. Zürich, <1968>; Западноевропейские часы XVI — XIX веков из собрания Эрмитажа: Каталог выставки. Л.: Аврора, 1971; А р д и к у ц а В. Петергофские водяные куранты // Наука и жизнь. 1973. № 4. С. 108 — 109; Z e r g a s c h i Helmut. Drehorgeln. Lpz., <1976>; Г е р е с Буркхард. Группа берлинских напольных часов времени Давида Рентгена // Труды Гос. Эрмитажа. Т. 18. Л.: Аврора, 1977; Г е р е с Б. Творчество Давида Рентгена для России и его связь с русским мебельным искусством конца 18 — начала 19 в.: Дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л.: ЛГУ, 1979; Мебель Давида Рентгена в Эрмитаже: Каталог выставки. Л.: Эрмитаж, 1980; Архитектурная графика России. Первая половина XVIII века // Собрание Эрмитажа: Научный каталог. Л., 1981. № 45, 47; Художественное убранство русского интерьера XIX века: Очерк-путеводитель. Л., 1986; С а в е р к и н а И.В. Неизвестные источники о быте Петровского времени // ПКНО. 1986. Л., 1987; С а в е р к и н а И.В., С е м е н о в Ю.Н. Английский орган-позитив с часами. XVIII в. Л.: Гос. Эрмитаж, 1991; В и л е н с к и й Я.Э. Напольные часы Рентгена — Кинцинга в собрании Эрмитажа: Курсовая работа. СПб.: Российская Академия художеств, 1994/95.

Ю.Н. Семенов

ОРКЕСТР — коллектив муз-тов, играющих на разл. инструментах и совм. исполняющих муз. произв. Этот термин начал употребляться лишь в сер. 18 ст. Ранее его в основном применяли иностранцы, обретавшиеся при российском дворе.

В контексте спб. муз. культуры 18 в. О. мог именоваться:

"музыка" — "...во время обеда сперва раздавались трубы и литавры, потом явились инструментальная и наконец вокальная музыка, исполняемая княжескими пев-

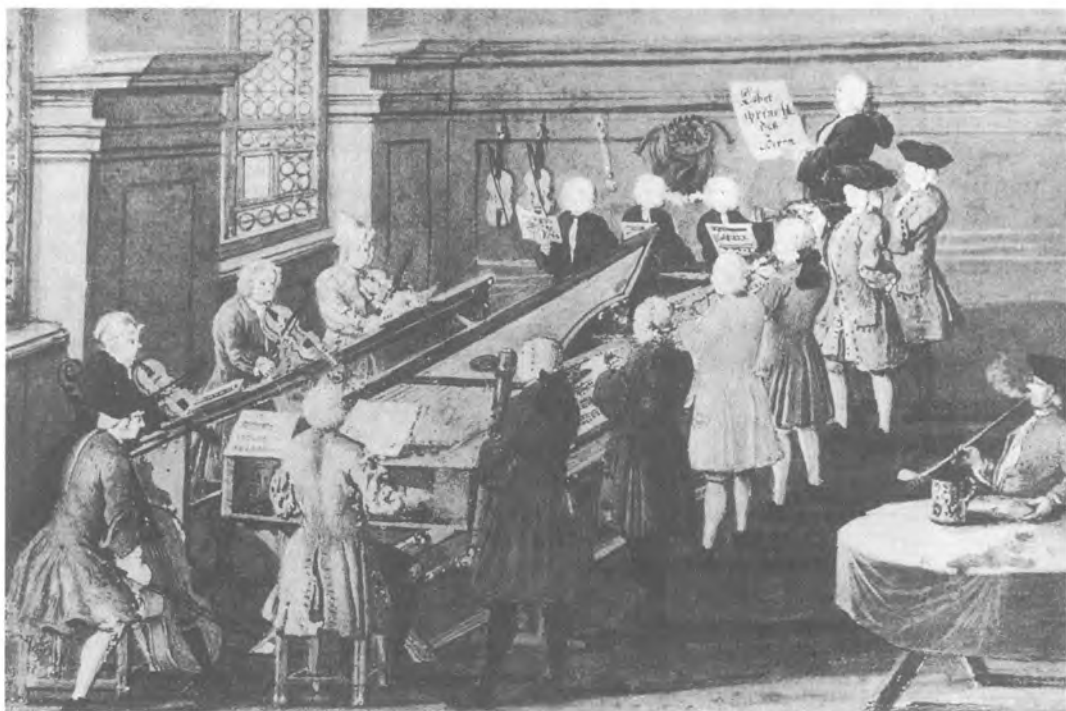
МУЗЫКАНТЫ, ИГРАЮЩИЕ НА ВИОЛАХ

Фрагмент гравюры А.Ф. Зубова "Свадьба Петра I и Екатерины I". 1712



ОРКЕСТР

Конец 17-го — начало 18 в.



чими" (Берхгольц 2, 217 — о муз-тах кн. А. Д. Менишкова);

"капелла" ("капель", "копелия") — в 1799 было объявлено об отпущенной на оброк капелле муз-тов в 9 чел. с годовыми паспортами (СПб. вед., 1799, 16 марта);

"хор" — "здесь князь нам (*Потемкин Екатерине II.* — Л. Б.) дал самый необыкновенный концерт. Это был хор роговой музыки" (Сегюр, 391).

Число муз-тов при употреблении термина "О." принципиальной роли не играло, так же как и их специализации: в России 18 в. еще не установились различия между ансамблевым и орк. музицированием. Правда, в екатерининский период в КФЖ и ЖДГА ансамбли начали именоваться "малая комнатная" или "малая камерная музыка". Но и при этом традиционные исполнительские составы, как орк. (симф., камерный, духовой), так и ансамблевые (квартет, квинтет и др.), не определились с т. зр. тембровой спецификации и в аспекте репертуара.

О. в СПб 18 в. были духовые (см. *Столовая, Охотничья музыка, Музыка на плёзре, Музыка на воде*), струн. — камерного типа (см. *Придворный музыкальный быт, Эрмитаж*) и типа современных симф. (см. *Первый и Второй придворные оркестры*), роговые (см. *Роговая музыка*).

По соц. статусу муз-тов в СПб 18 в. О. делились на придв., любительские (см. *Концертная жизнь*), крепостные. Лишь в 80 — 90-е гг. в деятельности *Нового музыкального общества* формируется тип финансово самостоятельного О. В таком О. служили муз-ты-профессионалы, к-рые по контракту, заключив с организаторами договор, играли в конц. залах столицы для широкой аудитории слушателей.

Лит.: СПб. вед. 1799. 16 марта; Георги; Берхгольц 2; Столпянский 1926; Финдейзен 2; Штелин; МА 1, 2; Ямпольский; Гинзбург 1, 2; ИРМ 2, 3; Сегюр Л.-Ф. Записки о пребывании в России в царствование Екатерины Вто-

рой // Россия XVIII в. глазами иностранцев. Л., 1989.

Л. Н. Березовчук

ОРЛАНДИНИ (Orlandini) Джузеппе Мария (19 марта 1675, Флоренция — 24 окт. 1760, там же), итал. композитор, автор наиб. популярных *интермедий*. До 1732 О. служил капельмейстером при дворе тосканских герцогов, в дальнейшем — с 1732 по 1757 — занимал должность маэстро ди капелла в кафедральном соборе Сан Микеле во Флоренции. Композитор был хорошо известен современникам. Мнения о его операх высказывали Ч. Бёрни и падре Дж. Б. Мартини. Имя О. фигурирует на титульном листе 1-го изд. памфлета Б. Марчелло "Il Teatro alla moda" (1720). Значение О. для развития жанра интермедии сравнимо лишь со значением Дж. Перголези и И. А. Хачче. Наибольшую известность получили его интермедии "*Il Marito giocatore*" ("Муж-игрок", 1719), "*La Preziosa ridicola*" ("Смешная жеманница", 1712, Рим), "*L'Ammalato immaginario*" ("Мнимый больной", 1725, Флоренция), "*Porsugnacco e Grilletta*" ("Пурсоньяк и Гриллетта", 1727), "*Il Marito geloso*" ("Ревнивый муж", 1735, СПб), "*L'Impresario delle Canarie*" ("Импредарио с Канарских островов", ?). Все эти назв. фигурируют среди интермедий, исполнявшихся в СПб. Возможно, музыка этих интермедий в бол-ве случаев принадлежала О., атрибуция Р.-А. Моозера, механически повторяющаяся во всех совр. изд., предположительна.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; Перетц; MR; МА 1; СКРК; Marc zarz I. Les intermédies comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie. P., 1972; Grove; ИРМ 3; СККИА.

А. Л. Порфирьева

ОРЛОВ Григорий Григорьевич (6 окт. 1734, ? — 13 апр. 1783, Москва), с 22 сент. 1762 — граф, с 23 июля 1763 — князь Рим.

империи, с 4 окт. 1772 — российский князь, фаворит *Екатерины II* (до 1774), активный участник дворцового переворота 1762. Гос. деятель, любитель музыки и театра, меценат (М.В. *Ломоносов* писал о нем: "Любитель чистых муз, защитник их трудов"). В его доме на наб. р. Мойки близ Белого моста, № 52 (ранее принадлежал купцу Г.Х.Штегельману, куплен и подарен О. Екатериной, в дальнейшем — *Воспитательный дом*; Б а р с у к о в, 101), для Императрицы и столичной знати пышно и изобретательно устраивались балы, маскарады и спектакли великосветских любителей. Так, 14 янв. 1777 после маскарада, во время ужина, неожиданно открылись сцена и оркестр, была исполнена "италианская нарочно сочиненная опера «Брак Купидонов»" ("*Le Nozze d'Amore*" — "Брак по любви") Дж. Паизиелло (?). "Все роли представлены были знатнейшими девицами" (СПб. вед., 1777, 17 янв.).

О. — владелиц замечательного рогового оркестра, к-рый он использовал для массовых публичных развлечений. Плавание с музыкой по Неве в 60-х гг. описал акад. А.Л. Шлецер: "Вот едет Григорий Орлов на яхте вниз по Неве. За ним вереница придворных шлюпок, а впереди лодка с сорока приблизительно молодцами, производящими музыку, какой я в жизни не слышал" (161 — 62). 20 мая 1773 его оркестр, спрятанный от окружающих в садовой зелени, играл во время первого посещения Летнего сада воспитанницами *Смольного института*, и эта роговая музыка восхитила всю многочисл. публику.

Лит.: СПб. вед. 1773. 4 июня; 1777. 17 янв.; <Ш л е ц е р А.Л.> Общественная и частная жизнь А.Л. Шлецера... СПб., 1875. С. 161 — 62; Б а р с у к о в А.П. Рассказы из русской истории. СПб., 1885. С. 101; П е т р о в П.Н. История С.-Петербурга от основания города... СПб., 1885. С. 691, 713, 771, 782; РБС: Обезьянинов — Очкин; ИРМ 3, 382.

И.Ф. Петровская

ОХОТНИЧЬЯ МУЗЫКА (егерская музыка), форма придворного музыкального быта, к-рая в 18 в. обрела популярность среди вельмож и российского дворянства. СПб был окружен густыми лесами; в лесистых местностях возводились загородные резиденции царской фамилии и поместья крупных сановников. Все это обеспечивало условия для охоты — любимейшего развлечения аристократии. В течение века страсть к ней не угасала, ибо все Императоры и Императрицы были страстными любителями охоты. "Елизавета Петровна, подобно Анне Иоанновне, любила ездить на охоту и стрелять из ружья" (В е й д е м е й е р, 122). Собств. О. м. являлось исполнение егерями на охотничьих рожках традиционных сигналов: трубили начало охоты, перекликались в лесу, сигнализировали этапы гона зверя и пр. У крупных вельмож егерские команды были большими, существовало неск. разновидностей охотничьих рогов, что послужило основой для формирования специфически российского феномена муз. культуры — роговой музыки.

Пребывание двора в охотничьих угодьях обставлялось с макс. комфортом, к к-рому привыкла семья ЕИВ и приближенные, во время отдыха после охоты могла звучать камерная музыка. Так, по воспоминаниям современника, проходила в эпоху *Елизаветы Петровны* охота малого двора в Красном Селе: "Все присутствовавшие (*Екатерина Алексеевна, Петр Федорович*, придворные. — Л.Б.), кроме послов, были одеты в одинаковое платье. Свои наряды были у егерей. <...> Охота началась по звуку призывных рогов. После 6 часов вечера по возвращению с охоты был в великолепной палатке стол, за которым Екатерина Алексеевна, Великий князь и приглашенные на охоту кушали, и играла музыка" (В е й д е м е й е р, 123).

Лит.: В е й д е м е й е р; Ф и н д е й з е н 2; К е л д ы ш; ИРМ 2, 3.

Л.Н. Березовчук



ПАВЕЛ I, П а в е л П е т р о в и ч (20 сент. 1754, СПб — 11 марта 1801, там же), великий князь, цесаревич, с 1796 Император.

Музыка составляла важную часть его досуга еще в детские годы (1764 — 66, СПб): П. пел фр. светские песни; со своими воспитателями С. А. Порошиным и архимандритом Платоном исполнял духовные песнопения; приобретал ноты и изд. *либретто* фр. опер для своей б-ки; читая их, напевал нек-рые арии; регулярно посещал представления в *придворном театре* и придв. *концерты*, участвовал в домашних концертах в своих покоях в качестве слушателя или исполнителя на клавикордах.

Музыка составляла важную, но не гл. часть его образования. Между тем П. знал нотную грамоту, переписывал ноты, умел петь, играл на клавикордах. Среди его учителей артист *Итальянской придворной оперной труппы* Дж. Миллико и ее капельмейстер В. Манфредини. Танцевать его обучал балетмейстер П. Гранже.

В зрелые годы увлечение музыкой обусловило благосклонное отношение П. к муз-там (среди его первых указов в 1796 —

денежная помощь вдове придв. муз-та И. Гоппе), сблизило его с др. муз-тами-любителями, напр. с гр. А. С. Строгановым, Г. Н. Тепловым, с гр. Н. П. Шереметевым, к-рого он неоднократно навещал, чтобы послушать пение и игру на арфе крепостной актрисы графа П. И. Ковалевой, впоследствии гр. Шереметевой. Вторая жена П. Мария Федоровна, будучи хорошей пианисткой, привлекала его своей муз. одаренностью.

Интерес П. к любительскому музицированию и к музыке проявился в том, что он и сам неоднократно принимал участие в домашних концертах (напр., в 1797 в Гатчине), пел с др. любителями, напр. с Императором Иосифом II (в 1882 в Вене), придавал важное значение занятиям музыкой в придв. быту, что нашло отражение в сочиненном им в 1776 "Наставлении" своей невесте.

Музыка постоянно звучала при его дворе: в 1783 — 87 регулярно давались балы по вторникам в Зимнем дворце, а по субботам во дворце на *Каменном острове*, в 1786 летом в дворцовом парке Павловска часто играл *оркестр*, выступала нем. труппа (фр.,

итал. и рус. в это время "работали для публики в Петербурге" — Долгоруков, 86), в 1786 — 87 зимой устраивались санные катания с музыкой (СПБ, Каменный о-в), в 1797 — 99 — "благородные концерты" (СПБ — *Смольный институт*, Павловск, Гатчина).

Интерес к муз. театру (равно и к драм.), воспитанный с детства, сказался в регулярном посещении П. представлений придв. трупп. Обязательным было посещение муз. спектаклей и концертов во время заграничных путешествий в 1776 и в 1781 — 82 (последнее совместно с Марией Федоровной). В письмах В. А. Моцарта к отцу подробно рассказано о венском пребывании супругов и их муз. развлечениях: блестящих постановках "Альцесты" и "Ифигении в Тавриде" К. В. Глюка, о соревновании самого Моцарта с М. Клементи, во время к-рого по просьбе Марии Федоровны он сыграл неск. клавирных пьес из посв. ей сб. Дж. Паузиелло (А б е р т I, 2, 385).

В 1783 П. было подарено имение покойного Г. Г. Орлова Гатчина, где он "провел тяжелые годы своей жизни" (Ш л ь д е р, 187), нетерпеливо ожидая смены правления и боясь гнева Императрицы, мнительно и с настороженностью наблюдая за всем происходящим вне гатчинского мирка и подвергаясь почти всеобщему презрению двора.

Чтобы отвлечь его от мрачных мыслей, по инициативе Марии Федоровны камергер Г. И. Чернышев в 1786 в Гатчине собрал театральную труппу из числа приближенных великого князя, куда входили Ф. Ф. Вадковский, Е. И. Нелидова, Е. С. Смирная, И. М. Долгоруков, И. А. Голицын, П. М. Волконский и др. Авторами либр. были сам Чернышев и придв. библиотекарь Ф.-Г. Лафермьер. Муз. руководство постановками и сочинение музыки было возложено на Д. С. Бортнянского. Этим любительским коллективом были впервые исполнены

в Гатчине, Павловске и в дворцовом театре на Каменном о-ве оперы Бортнянского "*La Fête du seigneur*" ("Праздество сеньора", 1786, Павловск), "*Le Faucon*" ("Сокол", 1786, Гатчина) и "*Le Fils rival*" ("Сын-соперник", 1787, Павловск). Вместе с тем ставились балеты и оперы др. композиторов, в т. ч. "*Rose et Colas*" ("Роза и Кола") П.-А. Монсиньи.

Коллектив функционировал до лета 1787. Затем до 1789 любительский театр бездействовал, а с осени 1789 вновь начал работать, отчасти в новом составе. В 1789 труппой была исполнена всеми любимая "*Nina, ou La Folle par amore*" ("Нина, или Безумная от любви") Н. М. Далейрака. В более поздние времена при дворе П. эпизодически возникали любительские труппы, в частности отдельные оперные сцены ставились в Павловске в 1798.

П. благосклонно относился к любительскому театру и к его актерам, внимательно наблюдал за репетициями, отличая и награждая особенно талантливых. Напр., траты на свадьбу И. М. Долгорукова и Е. С. Смирной, предпринятые им в 1787 (СПБ), могут рассматриваться как значительная жертва с его стороны, они существенно ослабили и без того скудные финансы П. и привели к долгам, вызвавшим гнев Императрицы. Кроме того, П. заботился об украшении спектаклей, предоставлял актерам гардероб и фамильные драгоценности.

Время правления П. с 1796 по 1801 отмечено след. событиями, связанными с муз. иск-вом: вначале наметился нек-рый регресс во фр. придв. труппе в связи с оттоком из нее актеров из-за длительного траура по *Екатерине II*, но с 1797 состав фр. оперы был пополнен, и она вновь заблистала в придв. театрах; нем. труппа Й. Муре была причислена к *Дирекции* (указ 1800); из идеологических соображений был введен запрет на ввоз из-за границы печатной нотной

ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ

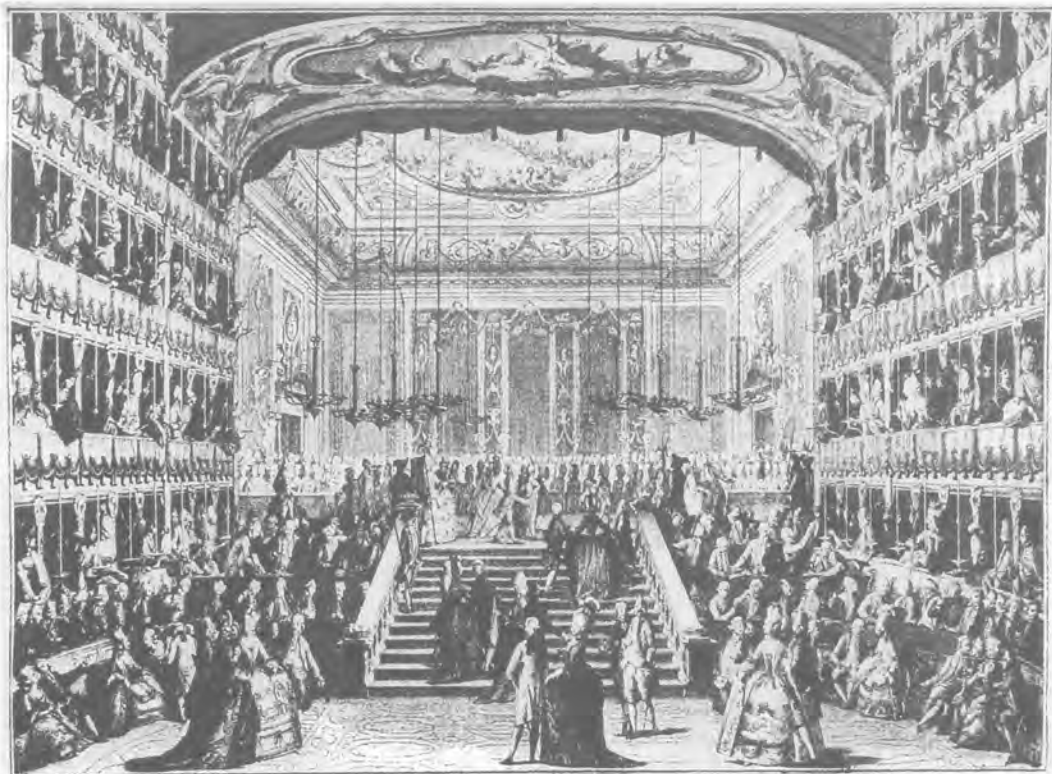
Гравюра с портрета Й. Христа



Paulus Petrowit
Magnus Princeps, regnans Dux Siles. Poltat.
Hereditar. et Sueres. Imper. Omn. Rykorum.

**ПРАЗДНЕСТВО В ЧЕСТЬ В. КН. ПАВЛА ПЕТРОВИЧА
В ВЕНЕЦИАНСКОМ ТЕАТРЕ "САН-БЕНЕДЕТТО"**

Гравюра А. Баратта с картины Дж. А. Каналетто



литературы (указ 1800 отменен в 1801 *Александром I*); частично регламентировался репертуар церковной музыки (указ 1801); было запрещено, а через некое время (под влиянием А.П. Лопухиной) вновь разрешено при дворе танцевать вальс; с 1797 расширился круг посетителей *Эрмитажного театра*, допуск куда во времена Екатерины II был чрезвычайно ограничен; был уничтожен *Деревянный театр* в СПб и театр С.Г. Зорича в г. Шклове; вступление П. в Мальтийский орден вынуждало театры "играть пьесы из времен рыцарства" (<Чарторыйский>, 165); П. внимательно следил за военной музыкой, оказывал влияние на репертуар военных оркестров, требовал соблюдения воинских уставов в части, регламентирующей обращение с муз. инструментами; подверглись преследованию различные клубы, участники же дворянских собраний и вечеринок, в т. ч. и муз., находились под присмотром властей. Посетителей переписывали поименно и о них докладывали по инстанции, а это отпугивало мн. от участия в таких мероприятиях из опасения подвергнуться гневу вспыльчивого и скорого на расправу Императора: "Придворные балы и празднества стали опасной арией" (<Чарторыйский>, 160).

Вместе с тем в обстановке всеобщих запретов и строгой регламентации всего быта, вплоть до обязательного посещения придв. *балов* под надзором полиции, многочисл. арестов и ссылок, вызванных прусофильством П., его панической боязнью влияния идей фр. революции, подозрительностью и стремлением противопоставить свое правление традициям екатерининской эпохи, свободное развитие музыки было затруднено. Однако царствование П. было столь недолговечным, что существенного влияния на муз. иск-во оно не оказало.

Арх.: РНБ, ф. 601, д. 2037: Ливен Д.Х. Император Павел I.

Лит.: <Порошин С.А.> Записки Семёна Порошина. СПб., 1844. Порошин С.А. Сто три дня детской жизни императора Павла Петровича // РА. 1869. № 1. С. 68; Добрынин Г. Истинное повествование, или Жизнь Гавриила Добрынина: В 3-х ч. СПб., 1872. Изд. 2-е. С. 380; Расходы императора Павла I в первые три недели его царствования // РС. 1873. № 7. С. 98 — 105; Долгоруков. Капище. С. 369; Храповицкий А.В. Дневник. СПб. 1874. С. 610; Шильдер К. Павел I. СПб.; Панин Н.И. Всеподданнейшее предьявление слабого понятия и мнения о воспитании великого князя Павла Петровича // РС. 1882. № 10. С. 315 — 20; Башомон. Цесаревич Павел Петрович во Франции в 1782 г. // РС. 1882. № 10. С. 321 — 34; Вяземский П.А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 524; Реймерс Г. Петербург при императоре Павле Петровиче // РС. 1883. № 9. С. 443 — 74; Тургенев А.М. Записки // РС. 1885. № 9. С. 365 — 90; Царствование императора Павла. Выдержки из поденных придворных записок // РС. 1886. Т. 50. С. 339, 356; Бартев П. Комментарии к письму графа Н.П. Шереметева // РА. 1896. № 3. С. 326 — 327; Император Павел Петрович в его повелениях и указах // РС. 1898. № 9; Записка баварца о России времен императора Павла // РС. 1899. № 8. С. 345 — 62; № 9. С. 537 — 57; Петербургская старина. Новости, объявления и распоряжения правительства // РС. 1899. № 7. С. 211 — 24; Гено А. и Томич. Павел I. Собрание анекдотов, отзывов, характеристик, указов и пр. СПб., 1901. С. 300; Второе путешествие Павла Петровича за границу. Записки участника // РА. 1902. № 12. С. 433 — 60; <Головина В.Н.> Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766 — 1821). М., 1911. С. 410; Головкин Ф. Двор и царствование Павла I. М., 1912; <Чарторыйский А.> Мемуары князя Адама Чарторыйского. М., 1912. Т. 1. С. 386; Долгоруков; Греч Н.И. Записки о моей жизни. М.; Л., 1930; Аберт I, 2.

М.В. Вознесенский

ПАЖЕСКИЙ КОРПУС — учебное заведение для самых юных придворных, обя-

занность к-рых — выполнять поручения членов царствовавшей семьи, прислуживать Императрице. Должность пажа появилась в придв. штате с 1711. Корпус, образованный в 1759, по замыслу гофмаршала К.Е. Сиверса должен был походить на версальский. Служба пажей продолжалась 10 лет: от 8 до 14 лет — пажи, от 15 до 18 — камер-пажи. При *Елизавете Петровне* было 40 пажей, 9 камер-пажей, кроме того, появились рейт-пажи и ягд-пажи — для сопровождения Императрицы на охоте. В 1786 пажей стало 60, камер-пажей — 18, рейт-пажей — 18, ягд-пажей — 6. По окончании службы они производились в офицеры или камер-юнкеры.

По "мемориалу", разработанному бароном Ф.-Г. Шуди, назначенным в сент. 1759 гофмейстером пажей, в числе "научений, которые дворянству приличны", названы танцы и музыка. Но в инструкции для П. к., высочайше утвержденной 25 окт. 1759, музыка не значится, названы только танцы. 5 февр. 1785 последовал указ *Екатерины II* сенатору П.В. Завадовскому (будущий первый министр нар. просвещения) ввести в П. к. "общий для российских училищ порядок". По "плану наук", составленному Завадовским и утвержденному 28 февр. 1785, на музыку отводилось 2 часа в неделю в первых 3-х классах из 4-х, на танцы — 2 часа в неделю в первых 2-х. В 1802 П. к. преобразован в военно-учебное заведение для детей знати (Пажеский его имп. величества корпус).

Помещался П. к. с 1766 в доме Амосова на Мойке близ Дворцовой пл., в 1785 для него куплен дом Завадовского на Миллионной ул.

Лит.: М и л о р а д о в и ч Г.А. Материалы для истории Пажеского его императорского величества корпуса. Киев, 1876, С. 22, 23, 25, 27, 69 — 74 и др.; В и н к л е р П.П. Паж // Брокгауз — Ефрон. Т. 22.

И. Ф. Петровская

ПАИЗИЕЛЛО (Paisiello, Paesiello) Джованни Грегорио Котальдо (9 мая 1740, Таранто — 5 июня 1816, Неаполь), один из наиб. значительных итал. композиторов неаполитанской школы 2-й пол. 18 в., автор ок. 100 опер, духовной музыки, дивертисментов, симфоний, клавирных соч., блестящий клавирист, капельмейстер, педагог. Учился в неаполитанской консерватории "Сант-Онофрио", поставил свою первую оперу в Болонье в 1764. Когда П. пригласили в СПб на должность придв. капельмейстера, он уже считался в Европе единственным достойным соперником Н. *Личчинни*, причем мн. почитали его муз.-драм. дар несравненным.

Спб. эпоха едва ли не самая плодотворная и значительная в жизни П. Он прибыл в северную столицу осенью 1776, а 17 янв. 1777 открыл свой первый спб. оперный сезон постановкой сериа "*Nitteti*" ("Ниттети"), снискавшей шумный успех и сразу же сделавшей композитора центром внимания просвещенных любителей музыки. Трудно поверить, но за один 1777 П. написал и поставил 5 театральных соч., из них только одно одноактное. В гроссбухе Театральной конторы за этот год фигурирует, кроме того, "новая опера" без названия, исполнявшаяся в июне в СПб и в Ораниенбауме (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38), но что это за спектакль и имел ли П. к нему отношение, установить не удалось. Зато из этого док-та становятся известны нек-рые подробности, касающиеся постановки "Ниттети" и последовавшей за ней в окт. премьеры "театрального действия" "*Lucinda e Armidoro*" ("Лючинда и Армидор"). В "Ниттети" кроме солистов был занят хор из 16 певчих, а в добавление к *оркестру* вызвали 22 муз-та из гвардейских полков. Опера шла до июля по 5 — 6 раз в месяц, исключая недели Великого поста. В "Лючинде" был также занят большой хор. Музыка П. оказалась настолько привлекательной, что он сделался предметом своеобразного соревнования 2 видней-

ших спб. вельмож. Гр. Г. Г. Орлов заказал ему 2 небольших произв.: "*Le Nozze d'Amore*" ("Свадьба Амура") и "*La Bottega del caffè*" ("Кофейня"). 1-я опера была исполнена благородными девицами 14 янв. 1777 и т. о. даже опередила придв. премьеру карнавальная опера. 2-ю разыгрывали во дворце Орлова в конце дек. или в начале янв. след. года в программе многодневных празднеств по случаю рождения в. кн. *Александра Павловича*. В этой же череде спектаклей, концертов, маскарадов и балов, продолжавшейся до 18 февр. 1778, была поставлена серенада П. "*La Sorpresa delli dei*" ("Сюрприз богов"), написанная по заказу в. кн. Г. А. Потемкина. В тот же карнавал увидела придв. сцену и 3-я спб. сериа П. "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе", 26 янв. 1778). "СПб. вестник" за этот год сообщает также о представлении 15 апр. на придворном театре "италианской оперы шутиливой". Возможно, это были "*Le Due contesse*" ("Две графини", 1770, Париж), позднее переведенные на рус. яз. и представленные артистами *Вольного российского театра* в 1782. Осенью 1778 в СПб начала выступать итал. Труппа М. Маттеи и А. Оречи, открывшая свои гастроли одной из самых знаменитых опер П. — лирической буффа "*La Frascatana*" ("Фраскатана", 1744, Венеция). В числе любимых опер Императрицы она впоследствии ставилась *Итальянской придворной оперной труппой* во время могилевских торжеств.

В след., 1779 П. "произвел в действие" не менее 5 оперных спектаклей. В карнавал на этот раз была поставлена не традиционная большая опера, а буффа на популярнейшее либретто Дж. Бертати "*I Filosofi immaginari*" ("Мнимые философы"), пользовавшаяся бешеным успехом в Милане под назв. "*Socrate immaginario*" ("Мнимый Сократ", 1775). Идентичность этих опер подтверждается партитурой последней, хранящейся в РНБ (фонд Юсуповых). В спб.

придв. театре "Философы" получили высочайшую апробацию: в письме к Ф. М. Гриму от 5 февр. 1779 *Екатерина II* писала, что "опера сделана в три недели таким манером, чтобы умереть со смеху". В др. письме она сообщала, что "Философы" шли летом в СПб 20 раз и еще 30 раз она хотела бы эту оперу видеть. Поскольку опера так нравилась Императрице, ее включили и в программу празднеств в честь встречи с Иосифом II в Могилеве (29 мая 1780), позднее она снова игралась в СПб придв. труппой, а также была включена в репертуар антрепризы Маттеи и Оречи (СПб. вед., 1782, 7 янв.). Летом 1779 в Царском Селе представляли 2 более ранние оперы П.: в июне "*Demetrio*" ("Деметрио", 1765, Модена) на праздниках в честь рождения в. кн. Константина Павловича; в авг. буффа "*L'Idolo cinese*" ("Китайский идол", 1766, Неаполь). М. б., тем же летом в той же резиденции прозвучала еще одна буффа "*Lo Sposo burlato*" ("Ворчливый муж"), исполнявшаяся не обязательно придв. итал. артистами. Дело в том, что как раз летом 1779 в Царском Селе открылся вновь построенный театр, в к-ром кроме "придворных театральные обществ в продолжение нынешнего лета также немецкое и италианское общество будут играть". В таких выражениях "СПб. вестник" (328 — 329) сообщал, что для придв. спектаклей приглашалась и Труппа Маттеи и Оречи, к-рая также могла радовать публику музыкой всеми любимого придв. капельмейстера. Единственная бесспорно оригинальная опера П. этого сезона была написана для торжественного открытия Театра на *Каменном острове*: 21 окт. 1779 здесь состоялась премьера буффа "*Il Matrimonio inaspettato*" ("Нежданный брак", более известна под назв. "*Il Marchese Tulipano*" — "Маркиз Тюлипан"). Дату 1-й постановки этой оперы Р.-А. Моозер нашел на автографе партитуры.

В 1780 спб. сцену увидели еще 4 оперы П. К уже упоминавшемуся могилевскому свиданию была сочинена "*La Finta amante*" ("Притворная любовница"), исполнявшаяся впервые 25 мая, а затем игравшаяся с авг. в СПб. Эта опера имела не меньший успех, чем "Мнимые философы", вскоре она была переведена на рус. яз. и не покидала постоянный репертуар *Русской придворной труппы* с 1784 по 1799. Впрочем, один из ранних опытов постановки переводной итал. оперы, по-видимому, был сделан уже в 1780; имеются известия о том, что рус. труппа играла в этом сезоне популярную буффа П. "*Il Duello comico*" ("Смешной поединок", 1774, Неаполь), пост. самим маэстро с итал. артистами в СПб лишь в 1782.

Возможно, что еще одна из ранних комич. опер П. увидела спб. сцену в этом же сезоне, Р.Эйтнер называет ее "*La Finta ciarlatana*"; в совр. каталогах соч. П. этого назв. нет, но можно предположить, что имелась в виду известная опера "*La Finta maga*" ("Мнимая волшебница", 1768, Неаполь), хотя достоверных подтверждений тому нет. Новая серия П., заключившая сезон, — "*Alcide al bivio*" ("Алкид на распутье", 25 нояб. 1780) — была впервые за мн. лет поставлена к тезоименитству Императрицы. После появления на сцене неск. удачных произв. П., созданных под покровительством резвой Талии, екатерининский двор заметно охладел к подвигам маэстро во славу Мельпомены, вначале показавшимся такими привлекательными. По возобновлении своего контракта с *Театральной дирекцией* П. не написал больше ни одной сериа.

В период службы по 2-му контракту (с апр. 1781) П. резко снижает свою невероятную продуктивность. Он, очевидно, был удовлетворен своим положением: П. получал оклад 4000 р. в год с квартирой и экипажем, богатые подарки за каждую премьеру, около 1780 Императрица сделала

неслыханный жест, приказав заплатить своему придв. капельмейстеру 10000 р. "за списание различных опер его и других сочинений" (РГАДА, разр. 14, оп. 1, д. 31, ч. 4, л. 290 об.). Предшественники П. должны были оставлять Дирекции копии произв., сочиненных на службе ЕИВ. Либо в цитированном повелении речь идет об операх, исполнявшихся сверх оговоренного минимума (обычно не более 2 в год), либо композитор впервые сумел оградить свои авторские права и заставил придв. ведомство заплатить ему за копии отдельно, что говорит об энергичном и независимом характере.

Как бы там ни было, но в 1781 П. поставил на придв. сцене лишь *интермеццо* "*La Serva padrona*" ("Служанка-госпожа"), написанное, вопреки уверениям бол-ва советских исследований, еще в 1769 (Неаполь). Эта опера очень понравилась в СПб, в 1781 — 85 она шла по-итальянски, в 1782 по-французски, в 1789 ее представляла рус. труппа. "Служанка-госпожа" была впервые исполнена ко дню тезоименитства Александра Павловича, а ко дню его рождения, к 12 дек. того же года, Потемкин заказал П. кантату "*Il Fonte prodigioso di Orebe*" ("Чудесный источник с Ореба"), партитура к-рой, по-видимому, не сохранилась.

В 1782 Итал. придв. труппа показала еще 2 *оперы-буффа* П., написанные до его приезда в СПб: "*Il Duello comico*" ("Смешной поединок", 1774, Неаполь) и "*Dal Finto il vero*" ("Правда из притворства", 1776, там же). Либр. последней сообщает о составе исполнителей: гл. партии пели А. *Давиа де Бернуччи*, В. *Маркетти* и Г. *Жермоли*.

Посл. оригинальная буффа, созданная П. в СПб, — "*Il Barbiere di Siviglia, ovvero La Precauzione inutile*" ("Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность", 15 сент. 1782). Тривиальнейший в 18 в. сюжет о ревнивом опекуне и дурачащих его юных влюбленных приобрел усилиями

ДЖ. ПАИЗИЕЛЛО

Гравюра В. Алойи с портрета М.-А.-Э. Виже-Лебрен



подлинно. Венеция. 1780. 216/1791 1780

Alcide al Bivio

Opera Seria

Del Celebre Sig.^o Giovanni Paisiello

Fatta in Ocasione di Nome di S. M. I.

L'imperatrice di Tutte Le Russie.

Caterina, II.

L'anno 1780.

композитора необыкновенную живость и яркость, благодаря комической индивидуализированности мелодических характеристик каждого из персонажей, изобретательности и разнообразию форм, сочетанию почти простонародной комической стихии с тонким изображением душевных переживаний. Г.Аберт утверждал, что образ Розины у П. много богаче, чем у Дж. Россини, что во всем, касающемся муз. портрета, П., по крайней мере, не уступал своему великому последователю, что "в сокровищнице музыкального языка Моцарта поразительно много от наследия Паизиелло" (А б е р т I, 1, 443). И действительно, в конце 18 в. оперы П. безусловно господствовали на спб. сцене, составляя сильнейшую конкуренцию не только любимым здесь Дж. *Сарти* и Д. *Чимарозе*, но и становившемуся любимым В.А. *Моцарту* "Севильского цирюльника" и по сей день охотно ставят в Европе. По-видимому, комп. почерк П. являл собой до нек-рой степени идеальное сочетание привычных итал. приемов и яркой цельной творческой индивидуальности. Сочиняя для отличного по тем временам придв. итал. театра [его оперы пели А. *Прати*, Ф. *Порри*, Комаскино (К. *Арнабольди*), К. *Бонафини*, Р.Л. *Тоди* и др.] и не менее отличного *Придворного оркестра*, П. мог пользоваться всеми красками виртуозного артистического исполнения. Его оперный оркестр весьма изобретателен в фактурно-изобразительных приемах, насыщен видовыми инструментами. Как и его предшественник Т. *Траэтта*, П. широко использовал виртуозные соло кларнета и фагота, засурдиненных медных инструментов, рассчитанные на блестящие исполнительские возможности фаготистов Цетлера и Г.Ф. *Цана*, кларнетиста Шиллера, валторнистов И. и А. Гамеров.

В посл. год своей службы вследствие очередной реорганизации *Управления зрелищами и музыкой* П. был сделан "надзирателем музыки" (иначе говоря, директором ор-

кестра), а затем "инспектором итальянской оперы сериа и буффа". Ему оставалось служить до 1786, однако в самом конце 1783 П. крупно повздорил с Дирекцией. В качестве повода было использовано нарушение ею контракта, не предполагавшего исполнения композитором адм. обязанностей. На самом деле подоплекой конфликта было горячее желание П. вернуться в Италию, и летом 1783 он стал предпринимать активные усилия, чтобы поступить на службу к неаполитанскому двору. Он подарил королю Фердинанду IV все оперные партитуры, написанные им в России, а также посвятил ему 24 Дивертисмента для духовых. Королеве Марии-Каролине были посланы 2 *канцонетты* на стихи П. Метастазियो, а принцессе Марии-Терезии — сб. сонат для скрипки и клавесина. Все эти произв. были созданы в СПб и, возможно, здесь исполнялись.

Решение "хлопнуть дверью Зимнего дворца", разумеется, созрело не сразу. М. б., оно было отчасти обусловлено личным знакомством П. с Императором Иосифом II (в Могилеве) и надеждой заручиться его рекомендациями царственному неаполитанскому брату. Вся интрига, связанная с отъездом П. и его пребыванием на службе при двух дворах одновременно, подробно описана Моозером (МА 2, 355 — 62).

Скандал с Дирекцией разыгрался в нояб. 1783. О нем детально рассказано в письме Ф.-Г. *Лаферьера* гр. А.Р. Воронцова, относящемся к тому же месяцу. П. явился в *Комитет для управления зрелищами и музыкой* с вежливой просьбой об освобождении от должности инспектора. Комитет, обдумывая ее, смахивавшую в глазах вельмож на прямой бунт, выставил придв. капельмейстера в прихожую и заставил его там долго дожидаться вместе с лакеями и кучерами. Наконец он был приглашен в комнату заседаний и в ответ на заданные ему вопросы предъявил свой контракт, настаивая, что не

будет делать ничего сверх перечисленных в нем обязанностей. В итоге вышел "grande dispute" с взаимными оскорблениями чести. Маэстро выбежал, сильно хлопнув дверью, чем привел сановных чиновников в настоящую ярость. Вдогонку П. А. В. *Олсуфьевым* был послан караул, долженствовавший арестовать и вернуть строптивного муз-та. Однако П. удалось скрыться; опасаясь преследования, он не пошел к себе, а отправился ночевать к Г. *Анджоллини*. В конце концов, благодаря вмешательству Императрицы, маэстро добился желаемого: под предлогом ужасного состояния своего здоровья и здоровья жены (засвидетельствованного известным в СПб англ. врачом Хейлидеем) он был уволен в Италию до 1 янв. 1785 "с произведением получаемого им жалованья" и оплатой дорожных расходов. При сем ЕИВ, "приемля за благо, изволила, что г. Паизиелло обязывается и во время своего отпуска, сочиня музыку для оперы или тому подобную, доставить сюда, тако же... осведомиться и узнать таланты нужных для здешней службы певцов и буф комиков..." (АДИТ 2, 151). Распоряжение Екатерины было передано Комитету через гр. А. А. *Безбородко*, и Олсуфьеву ничего не оставалось делать, как смириться и принять жесткие требования П. (письмо Лафермьера см.: МА 2, 356 — 58).

Композитор покинул СПб ранее 25 янв. 1784 — даты сообщения о его отъезде в письме Императрицы Гримму. В конце дек. 1783 Фердинанд IV подписал указ о назначении П. своим придв. капельмейстером. Из этого следует, что П. сознательно надул добродушную российскую государыню. Ни возвращаться в СПб, ни посылать сюда новые оперы, ни осведомляться о талантливых артистах он не собирался. Вероятно, она это каким-то образом поняла, т. к. тем же указом позволила Комитету при надобности "иметь второго капельмейстера". Комитет, однако, рассудил по-своему, и летом 1784 в СПб прибыл Дж. Сартти. А П., как и было

предписано, в янв. 1785 уволили за невозвращением из отпуска.

Посл. год службы П. в России ознаменован сочинением замечательной оратории на текст П. *Метастазио* "Passione di Gesù Cristo", исполнявшейся на Страстной неделе в церкви Св. Катарины. В том же году Вольный театр поставил его кантату "Efraim" (3 янв. 1783, либр. Д. Локателли), партитура к-рой неизвестна. 24 сент. 1783 состоялось торжеств. открытие *Большого Каменного театра*, была представлена чрезвычайно понравившаяся публике комическая опера "Il Mondo della Luna" ("Лунный мир", возможно, ред. относительно ранней "Luna abitata", 1768, или, как утверждает Моозер, идентичная с оперой "Il Credulo deluso" — "Обманутый простак", 1774, Неаполь. Установить это можно только путем сличения партитур).

Хотя из приведенной театральной хроники очевидно, что оперные обязанности маэстро отнимали у него немало сил, однако он активно занимался и инстр. музицированием. Из вышецитированного гроссбуха Театральной дирекции за 1777 видно, что придв. концерты и *эрмитаж* бывали в этом году весьма регулярно по 4 — 7 раз в месяц. Что исполнялось на этих концертах — неизв., но сочинения, посв. членам неаполитанской корол. семьи, бесспорно написанные в начале 80-х гг., могли здесь звучать. П. создал немало ансамблей и фп. композиций, предназначенных для в. кн. *Марии Федоровны*, с к-рой он занимался. В ОР РНБ хранится сделанная рукой Л. *Цанини* копия фп. альбома: "Raccolta di Varij Rondeaux Capricci e Sinfonie per il Fortepiano Composte Espressamento Per S.A.I. La Gran Duchessa Di Tutte le Russie Dall Sig^{or} Giovanni Paisiello Maestro di Capella all Attual Servizio Di S.M.I. Catterina II Imperatrice di Tutte le Russie". Сб. состоит из 2 ч. по 15 и 16 пьес; среди каприччио, рондо, ноктюрнов и т. п. он содержит переложения увертюры к "Нит-



LE BARBIER
DE SÉVILLE,
O U
LA PRÉCAUTION INUTILE.



ACTE PREMIER.

Le Théâtre représente une rue de Séville, où toutes les croisées sont grillées.

SCÈNE PREMIÈRE.

LE COMTE, *seul, en grand manteau brun & chapeau rabattu. Il tire sa montre, en se promenant.*

LE jour est moins avancé que je ne croyois. L'heure à laquelle elle a coutume de se montrer derrière sa jalousie est encore éloignée. N'importe, il vaut mieux arriver trop tôt que de manquer l'instant de la voir. Si quelque aimable de la Cour pouvoit me deviner à cent lieues de Madrid, arrêté tous les matins sous les fenêtres d'une femme à qui je n'ai

COMÉDIE.

LE COMTE.

Que veux-tu que j'en fasse ? j'en joue si mal !

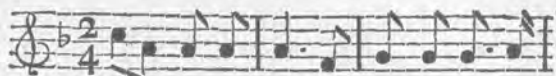
FIGARO.

Est-ce qu'un homme comme vous ignore quelque chose ? Avec le dos de la main ; from, from, from... Chanter sans guitare à Séville ! vous seriez bientôt reconnu, ma foi, bientôt dépisté.

Figaro se colle au mur sous le balcon.

LE COMTE, *chante en se promenant, & s'accompagnant sur la guitare.*

PREMIER COUPLLET.



Vous l'ordon - nez, je me fe - rai con -



noi - tre. Plus incon - nu, j'ofuis vous a - do -



rer. En me nommant, que pourrai-je espé -



rer ? N'importe, il faut o - bé - ir à



son mai - tre.

FIGARO, *bas.*

Fort bien, parbleu ! Courage, monseigneur.

тети", "Ахиллу на Скиросе", "Севильскому цирюльнику", а также хоров из "Ахилла" и "Ниттети". Фп. сложность пьес изрядная, фактура говорит о том, что П., как и Моцарт, видел в фп. инструмент, богатый потенциальными орк. тембрами и звуковыми нюансами. Создание сб., возможно, относится к тому времени, когда П. писал посв. великой княгине учебник генерал-баса "Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo", Sancto Pietroburgo, 1782 ("Правила хорошего аккомпанемента, или Генерал-бас для клавиесина", б-ка СПбГК). Заметим, что учебник содержит довольно непростые задачи, включающие контрапунктическую фактуру. По-видимому, Мария Федоровна была весьма достойной ученицей великого маэстро. Моозер называет еще неск. сб-ков инстр. пьес, посв. Марии Федоровне: "Raccolta di vari Rondeux e Capricci con l'accomp. di Violino per il P-fte, composte espressamente per S.A.I. la Granduchessa di tutte le Russie" (б-ка Неаполитанской консерватории); возможно, этот же сб. под назв. "Twelve Capriccios and Rondos..." был издан в Лондоне в конце 18 в. (б-ка Британского музея); в б-ке Палатина в Парме хранится рукоп. копия фп. сонаты, озаглавленной "L'Addio della Gran Duchessa"; м. б., П. также посвятил ей неск. арфовых сонат. Наконец, в б-ке Неаполитанской консерватории имеются рукописи двух концертов П. для чембало, один из них написан для Марии Федоровны, др. — для ее фрейлины Синявиной (? Sianovine).

После отъезда П. спб. двор, вероятно, поскучнел. Вместе с тем, как видно из вышеприведенной хроники, мн. оперы бывшего капельмейстера не уходили из репертуара на протяжении 80-х гг., др. как раз в это десятилетие превращались в оперы российские. И все же нек-рая пауза, связанная с временным замиранием деятельности придв. итал. оперы, коснулась и творений

П. Между 1785 и 1794 они звучали гораздо реже, чем прежде и чем в посл. пятилетие 18 в. С приездом *Итальянской компании оперы-буффа* в 1793 на спб. сцене вновь появилась "Фраскатана" и 3 новые оперы: "Gli Zingari in fiera" ("Цыгане на ярмарке", 1789, Неаполь), "La Modista raggiratrice, ossia la Scuffiara" ("Модистка-обманщица, или Чепечница", в афишах — "Хитрая модная торговка", 1791, Неаполь), "Il Re Teodoro II" ("Король Теодор II", 1784, Вена). С приездом *Труппы Ж. Астарутты* в конце 1794 в репертуаре кроме "Цыган на ярмарке" и "Хитрой модной торговки" появились прославленные "La Molinara" ("Мельничиха", 1789, Неаполь) и "Nina, o sia La Pazza per l'amore" ("Нина, или Безумная от любви", 1789). Последняя продержалась на сцене до 1801. В 1796 — 1800 по неск. раз в год играли серия "Didone abbandonata" ("Покинутая Дидона", 1794, Неаполь), в 1797 — 1798 шла буффа "Gli Schiavi per amore, ossia Le Gare generose" ("Невольники любви, или Состязания в великодушии", 1786, Неаполь). В 1798 в *Эрмитажном театре* состоялся спектакль серии "Andromaca" ("Андромаха", 1797, Неаполь). В том же 1798 итал. труппа снова представляла "Севильского цирюльника" и "Мнимую любовницу", столь любимые в прошедшее царствование. По кол-ву опер П., исполнявшихся при дворе, можно предположить, что царственная чета не утратила былой привязанности к музыке неаполитанского маэстро; серия и буффа П. по частоте представлений конкурировали со столь любимым государем А.-Э.-М. *Гретри* и др. фр. композиторами. Не менее популярными были его оперы среди спб. публики. Это подтверждают и ведомости посспектакльных сборов (АДИТ 3), и публикации в "Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo": в 1795 — 97 в нем были напечатаны 6 отрывков из "Мельничихи", 4 из "Севильского цирюльника", 4 из "Покинутой Ди-

доны", 3 из "Цыган на ярмарке" и 4 из "Невольников любви". Все они входили в репертуар лучших певцов петерб. итал. оперы. Не менее богатым операми П. был репертуар Рус. придв. труппы. В 1790 в ее исполнении шел "*Севильский цирюльник*", в 1789 — 91 "*Служанка-госпожа*", в 1795 — 97 "*Деревенский маркиз*" ("Il Marchese villano"), в 1784 — 99 "Притворная любовница", в 1796 — 97 "*Нина, или От любви сумасшедшая*", в 1796 — 1800 "*Мнимые философы*".

От этой масштабной театральной деятельности в рукоп. собраниях нот сохранились в ЦМБ: "*Gli Schiavi per amore*", "*La Molinara*", "*Andromaca*", "*La Finta amante*", "*Demetrio*", "*L'Astrologi immaginari*" ("*Gli Filosofi immaginari*"), "*Passione di Gesù Cristo*", "*Нина, или От любви сумасшедшая*", "*Притворная любовница*", "*Служанка-госпожа*" на рус., фр. и итал. яз. (данные по каталогу, в списке Моозера 31 опера).

В ОР РНБ (фонд Юсуповых): "*Andromede*", "*La Molinara*", "*Il Barbieri di Siviglia*", "*La Serva padrona*", "*Socrate immaginario*" ("*Gli Filosofi immaginari*"), "*Nitteti*" (5 номеров), "*Нина, или От любви сумасшедшая*", "*Li Givochi d'Agrigento*", "*La Grotta di Trofonio*" ("*Пещера Трофония*", 1785, Неаполь). А также упом. выше фп. альбом, сб. арий и отдельные пьесы в разных сб-ках.

В КИ РИИ: "*La Molinara*", "*Andromaca*", "*Le Roi Théodore à Venise*", "*Alcide al Bivio*", "*Nina, o sia La Pazza per l'amore*", "*Il Mondo della Luna*". Кроме того, в б-ке Императрицы *Елизаветы Алексеевны* имеется множество отдельных номеров из опер "*La Molinara*", "*Gli Zingari in fiera*", "*Nitteti*", "*Il Barbieri di Siviglia*" и др. популярных произв., гл. образом в виде орк. партитур.

Музыка П. звучала в СПб и в первые десятилетия 19 в. Слава и престиж композитора в 1800-е гг. упрочились. После многолетней службы у неаполитанского короля он

стал капельмейстером Наполеона. Интерес к нему не угасал до самой смерти, что же касается тонких ценителей, то Стендаль и после этого печального события продолжал думать, что "то, что у Паизиелло служит высшей точкой грации, у Россини представляется чудесным следствием врожденной лени". Так, вероятно, думали и нек-рые любители уже слегка старомодной dolcezza и chiarezza в СПб. О том, что П. почти до самой кончины поддерживал свои рус. знакомства, говорят 17 его писем 1780 — 1813, хранящихся в РГАДА (фонд Воронцовых). Возможно, несмотря на гневный отъезд, у него остались не худшие воспоминания о СПб.

Лит.: Б о б р и н с к и й. Дневник // РА 1877, кн. 3; АДИТ 2, 3; Рапассео S. Paisiello in Russia. Trani, 1910; Головкин Ф. Двор и царствование Павла I. М., 1912; Фаминцын; Финдейзен 2; Fasini F. Opere teatrali, oratori e cantate di Giovanni Paisiello. Bari, 1940; MR; МА 2; Ливанова 1, 2; ИРДТ; МЭ; Аберт I, 1; ИРМ 2, 3.

А.Л. Порфирьева

ПАЛЬШАУ (Palschau) Иоганн Готфрид Вильгельм (1742 или 1744, Копенгаген — 23 янв. 1813, СПб), нем. пианист и композитор, род. в семье муз-та, игравшего в оперном оркестре. Рано проявившиеся муз. способности позволили ему начать нередкую для того времени карьеру концертирующего вундеркинда. В 1754 он с успехом выступал в Лондоне, в 1761 гамбургская газета представляла его публике как "великого виртуоза" (МА 2, 278). В 60-е гг. он начал печатать свои соч.: в Нюрнберге опубликованы 2 сонаты для клавесина, в Риге — 2 концерта для клавесина и струнных (1771). Предполагается, что в это время он занимался композицией с И. Г. Мюттелем, учеником И. С. Баха.

Имя П. всплывает в спб. *концертной жизни* в 1777. Он принимал участие в се-

И. Г. ПАЛЬШАУ
Силуэт Ф. Г. Сидо



рии концертов, организованных скрипачом Ф. Сартори (4 и 24 апр.), осенью того же года выступал в концертах известного фаготиста-виртуоза Э. Пулло вместе с певцом *Итальянской придворной оперной труппы* Ф. Порри (СПб. вед., 31 марта, 21 апр., 15 сент.).

В 1778 учреждается *Новое музыкальное общество*, и П. становится одним из первых его членов. Возможно, он часто играл в этом клубе, но, к сожалению, программы концертов об-ва не сохранились. Зато известно, что П. принимал деятельное участие в "ораториях" Л. А. Пезибля — цикле великопостных концертов 1779. Так наз. "большие концерты", как правило, включали 2 виртуозных инстр. соло — по одному в каждом отделении, поэтому П. исполнял "концерт на клавесине" почти во всех "ораториях". Фиксируются его выступления 22 и 26 февр., 5 и 8 марта (SPZ за те же числа). Поскольку в "ораториях" принимали участие лучшие муз. силы столицы, а самого Пезибля называли "французским Тартини", можно полагать, что артистическая репутация П. была чрезвычайно высокой.

Сведения о его концертной деятельности в СПб очень скудны. Помимо перечисленных, можно с уверенностью назвать 4 его выступления: 19 дек. 1795 в *зале Лиона* (ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788, л. 225), 12 и 23 сент. 1798 (СПб. вед., 7 сент.), 29 янв. 1800 в концерте нем. певца Г. Х. Вундера (Там же, 27 янв.). Однако следует думать, что как концертирующий пианист П. был несравненно более активен, т. к. и на рубеже веков сохранял титул "прославленного виртуоза".

Из газетных анонсов ясно, что в 1770-е гг. П. играл преимущественно на клавесине, а в конце века отдавал предпочтение *fortepiano organisé*. Ю. Н. Семенов предполагает, что П. работал органистом в одной из спб. церквей. Сам муз-т любил выдавать себя за "виртуоза кабинета ЕИВ" (!)

и настойчиво распространял легенду о своей придв. службе. Нек-рая авантюрная жилка была ему явно свойственна. Однако при дворе он никогда не состоял, о чем неопровержимо свидетельствует след. док-т *Комитета для управления зрелищами и музыкой* (речь в нем идет о запросе СПб. губернского правления): "...камер музыканту Вильгельму Пальшау, чтоб явился к суду, по данному на него от регистратора Дмитрия Фиалковского в бесчестии и увечьи исковому челобитью... Приказали: как об оном музыканте Пальшау и на прежнее онаго Правления сообщение от сего Комитета ответствовано, что он в службе при сей Дирекции не состоит и, где находится, неизвестно, то и ныне об оном в Губернское Правление сообщить" (1785; АДИТ 2, 286). В 1793 П., по-видимому, решил поразить воображение доверчивых москвичей: он анонсировал свой концерт на *fortepiano organisé* "с тремя тысячами больших флейт" (!), концерт должен был завершаться лотереей (Ф и н д е й з е н 2, 175).

В конце века П. печатал свои соч. у И. Д. Герстенберга. Из них сохранились:

1. *Chanson russe* "Как у нашева широкова двора", *variée par Guillaume* <sic> Palschau: Pour le clavesin. Oeuv. 1. Gotha & St. Petersburg: chez Gerstenberg & Dittmar [1795]. РНБ, РГБ.

2. *Chanson russe* "Белолица, круглолица", *variés par Palschau*: Pour le clavesin ou pianoforte. St. Petersburg: chez Gerstenberg et comp. [1799]. РГБ.

3. *Chanson russe* "Ой гай, гай зелененький" *variée par Palschau*: Pour le clavesin ou pianoforte. St. Petersburg; chez Gerstenberg et comp. [1799]. РГБ.

П. жил "в собственном доме № 190 у Винтера в 4-й линии" Васильевского о-ва (СПб. вед., 1796, № 80).

Арх.: ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788, л. 225.

Лит.: СПб. вед. 1777. 31 марта, 21 апр., 15 сент.; 1798. 7 сент.; 1800. 27 янв.; SPZ. 1779. 22 и 26 Feb., 5 и 8 März; АД И Т 2; Ф и н д е й з е н 2; <Г и н з б у р г С.Л.> История русской музыки в нотных образцах. Л.; М., 1940; МА 2, 278 — 80; В о л ь м а н; Г р о в е; ИРМ 3. Сводный каталог российских нотных изданий. СПб., 1996. Т. 1.

А.Л. Порфирьева

ПАНЬЯНЕЛЛИ Л. — см. Й. Муре труппа.

ПАРАДИЗ (Paradis), П а р а д и с, П а р а д и з и Леопольд (?), Вена — (?), австр. танцовщик, балетмейстер и педагог. Приехал в СПб из Вены по рекомендации Ф. Гильфердинга и определен на придв. службу с 1 апр. 1759. В ВП от 10 июня, к-рым зачислялся в штат также и композитор Й. Штарцер, было сказано, что жалованье производить "танцовалщику Парадису по тысяче рублей в год... квартиры им иметь из того же жалованья, не требуя от придворной конторы, а притом Парадису, кроме балетного платья, ничего не давать" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 198 об.). В 1762 П. жил в "салтыковом доме близ церкви св. Исаакия" (СПб. вед., 1762, 30 апр.). В 1763 уехал в Вену, но в 1765 вернулся в СПб.

П. выступал как комический танцовщик, как танцовщик-"гротеск". Осн. роли: Меркурий в "Возвращении Весны, или Победе Флоры над Бореем" (1760), Гений комедии в "Возвращении Аполлона на Парнас" ("Le Retour d'Apollon au Parnasse", 1763), хореография обоих балетов Гильфердинга, музыка обоих Штарцера; участвовал в балетах при опере Б. Галуппи *"Ifigenia in Tauride"* ("Ифигения в Тавриде", 1768), в "Балете рыбаков" и "Балете греческого народа" при опере Т. Траэтты *"L'Olimpiade"* ("Олимпиада", 1769), исполнял комические танцы с Д. Мекур в "Новых аргонавтах" (1770), в балетах при опере Траэтты *"Antigono"* ("Антигон", 1770), во всех

4 хореография Г. Анджолини, в балетах Г. Ф. Раупаха при опере Траэтты *"Lucio Vero"* ("Луций Вер", 1774), хореография П. Гранже.

Балеты П. Я. Штелин перечислил вместе с постановками Гранже, их авторство трудно разделить: "Господа Гранже и Парадиз... веселили двор и публику собственного их сочинения лучшими в их роде балетами" (Ш т е л и н. Краткое известие, 257). Это "Кораблекрушение, или Избавление от эфиопской неволи", "Тоалетта", 2 балета — "Турецкой кофейный дом" и "Мастерская вяжателей" — при опере *"Didone abbandonata"* ("Покинутая Дидона", 1766) Галуппи, "Любовники, спасшиеся от кораблекрушения" и "Скульптор из Карфагена", оба на музыку В. Манфредини (?), "Балет с зайцем", исполнен в 1764 с участием Т. С. Бубликова и Д. Мекур. С. А. Порошин выделяет два балета П. — "Балет с вольнкой" (1765) и "Турецкой" (25 нояб. 1765). Числился на придв. службе до 1777. 29 нояб. 1778 поступил танцмейстером в Моск. Воспитательный дом, где работал до 20 февр. 1784. Параллельно был педагогом и балетмейстером в Петровском театре, где поставил балет "Волшебная лавка" на музыку Штарцера и частично свою. В 1796 вернулся в СПб и 15 дек. обратился с прошением о пенсии, указав, что был на придв. службе 24 года и еще 12 лет ждал решения этого вопроса. "Мое состояние, между тем, весьма горестно, так как с возрастом силы уходят, чтобы кормить себя и беспомощную семью моим искусством" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56388, л. 1 — 2, перевод С. К. Лебедева). В начале 1797 П. снова обратился к Императору: "Так как я во время моего шестинедельного пребывания здесь уже узнал все горести бедности, то я умоляю Ваше Императорское Величество о сострадании" (Там же, д. 64835, л. 1 об., пер. Лебедева). Была ли удовлетворена просьба П., неизвестно.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56388, л. 1 — 2; д. 64835, л. 1 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 193 — 94, 198 об.

Лит.: СПб. вед. 1762. 30 апр.; Ш т е л и н, 161; О н ж е. Краткое известие, 257; П о р о ш и н; Всеволодский - Гернгросс. Театр при Елизавете, 28; МА 2, 53.

Г.Н. Добровольская

ПАРИ (Paris) Гийом Алексис (Александр) (1756, Льеж — 1839 или 1840, СПб), фр. капельмейстер и композитор, родом из Бельгии, работал в театрах Амстердама, Брюсселя и Гамбурга. В 1797, когда Н. Б. Юсупову было повелено собрать новую Французскую придворную оперную труппу, возможно, м-м Шевалье посоветовала ему пригласить П. Контракт с ним был заключен 1 марта 1799. В обязанности капельмейстера входило исполнять "все opéras buffons и opéras français, а также балеты, пантомимы и дивертисменты, разучивать с актерами роли в новых операх" (АДИТ 3, 119). Как известно, Павел I больше всего любил свою фр. труппу, поэтому новый капельмейстер оказался в фокусе весьма придирчивого внимания. Однако он имел счастье понравиться государю и спб. публике. Уже 25 апр. 1799 П. с большим успехом дирижировал оперой А. М. Г. Саккини "Edipe à Colone" ("Эдип в Колоне"), а неск. времени спустя "Camille, ou le Souterrain" ("Камилла, или Подземелье") Н. М. Далеярака. АМЗ, отмечая его высокие дирижерские качества, писала, что увертюре последнего "аплодировали как никогда" (686 — 87).

В качестве композитора П. дебютировал на гатчинской сцене 3 окт. 1799 балетом "Les Noces de Thétis et Pelée" ("Свадьба Фетиды и Пелея"), написанным для празднеств по случаю бракосочетания в. кн. Александры Павловны. 21 окт. было представлено его продолжение — 3-актный героический балет "L'Arrivée de Thétis et de Pelée en Thessalie" ("Прибытие Фетиды и Пелея в

Фессалию", сценарии и хореография обоих П. Шевалье) с музыкой Дж. Сарти, однако осенью того же года этот балет показывали в СПб с музыкой П., "за исключением двух последних номеров" (АДИТ 3, 231). Музыка балетов П. понравилась, и композитор получил богатый подарок. В 1801 его жалованье, первоначально составлявшее 2600 р., было увеличено до 3600 р. В том же году П. вступил в Филармоническое об-во, в котором активно работал 16 лет.

Лит.: АМЗ, 1799; АДИТ 3; Моосег R.A. G.A. Paris // Revue de musicologie. Anvers. 1946. № 1. P. 21 — 26; MR; МА 2; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

ПАССЕРИНИ (Passerini), Б а с с е р и н и Джузеппе (? — ?), итал. скрипач, родом из Болоньи, приехал в СПб осенью 1742, вместе с Тито Порты был нанят Ф. Арайей во время его поездки в Италию, контракт с ними заключен с 1 марта 1742, ВУ от 18 сент. 1742 включен в "Италийскую кампанию" с окладом 500 р. Упом. также в 1743. С именем П. в СПб связывают устройство 1-го цикла регулярных публичных концертов. "СПб. вед." 7 окт. 1748 сообщали: "По желанию некоторых охотников до музыки, здесь, по средам, пополудни с 7 часов, в доме князя Гагарина, на Адмиралтейской стороне, в большой Морской, против немецкого комедиального дома, играть будут концерты по Италианскому, Аглинскому и Голландскому маниру. Со слушателей будет брано по рублю за человека и никто без билета пущен туда быть не имеет, а петь станут на Италианском, Русском, Аглинском и Немецком языках, чего ради все знатные господа, купцы, мещане соблаговолят туда приходить для слушанья, а пьяные, лакеи, бездельные женщины пущаны быть не имеют". Событие запомнилось. Через полтора года новые устроители концерта объявляли, что будут давать его

"в доме, где прежде были концерты у господина Бассерини, против Адмиралтейского лугу..." (СПб. вед., 1750, 26 июня). Неизвестно, имело ли коммерческий успех предприятие П. и сколько концертов состоялось, но очевидно, что их было несколько. В них могли принимать участие придв. певцы и муз-ты.

П. уехал из СПб в марте 1750, объявления о его отъезде опубликованы в "СПб. вед." 30 янв., 2 и 27 февр. В 1752 мы находим его в Лондоне, где он давал концерты на скрипке, виоле д'амур и на *viola angelica*. Затем он отправился в Ирландию, выступал в Дублине вместе со своей женой Кристиной, дирижировал "Мессией" Г.Ф. Генделя и "Stabat Mater" Дж. Б. Перголези. В 1771 имя П. снова упом. в связи с Ирландией. Он был 1-м учителем известного певца Майкла Келли.

Жена П. — К р и с т и н а П., в девичестве Ротштейн или Ротенштейн (Rothstein, Rothenstein), певица. Неск. раз она появлялась на российской имп. сцене: в 1747 она исполняла роль Береники в опере Арайи "Mitridate" ("Митридат"), а в 1748 роль Марты в его же *pastorali* "L'Asilo della pace" ("Прибежище мира", в *libretto* обеих она называется "Роттенштейн"). Р.-А.Моозер полагает, что супруги П. поженились в СПб. Кристина П. последовала за мужем в Англию, в Лондоне она пела в опере в 1753 — 54, принимала участие в исполнении "Мессии" под упр. Генделя, ее имя вписано рукой композитора в одну из вок. партий оратории.

Дальнейшая судьба супругов П. неизвестна.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 16 — 17; ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 89 и об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 57, л. 9, 11 об. — 12.

Лит.: СПб. вед. 1748. 7 окт.; 1750. 30 янв., 2 и 27 февр.; МА 1, 200 — 201; ИРМ 3; Столпянский.

А.Л. Порфирьева

ПАСТОРАЛЬ (*фр.* pastorell — от *лат.* pastoralis, пастушеский) — вок. миниатюра, тип любовной песни на буколический сюжет. Жанр П., генетически связанный с *фр.* вок. традицией, активно разрабатывался на протяжении 15 — 18 вв. В качестве одной из разновидностей *air de cour* (песни с инстр. сопр.) П. была популярна при дворах Людовика XIII и Людовика XIV. Во 2-й пол. 18 в. П., оказавшаяся наиб. пригодной для воплощения комплекса сентименталистских идей (культ природы, чувство ностальгии по естественному существованию), возрождается в творчестве *фр.* композиторов под именем *romance*. П. 2-й пол. 18 в. генетически связана со средневековой пастурелью (*pastourelle*). По утверждению Ж. Тьерсо, пастурель — жанр, "конечно, народный, однако со времени своего появления он сильно обработан трубадурами и труверами, которые, применяясь к чередованию стихов различной протяженности и к иным требованиям, подчинили его известным правилам" (76). Сюжет пастурели, впоследствии перекочевавший в П., прост: место действия — луг, виноградник, сад, живописный берег ручья; героиня — пастушка, стерегущая овец; с появлением пастушка начинается любовный диалог, детали к-рого бесконечно варьируются в сюжетах песен. Репрезентирующие древний жанр стилевые признаки отчасти сохранили свое значение и в песенно-романсной литературе 18 в. К ним относятся архаическая ладовая окраска (возможное использование миксολидийского лада, параллельного мажор-минора), варьирование попевок в пределах сексты, простой ритмический рисунок без ярко выраженных метрических акцентов, часто встречающийся размер $\frac{6}{8}$. Нередко встречаются пастурели оживленного характера в 3-дольном метре с акцентированной сильной долей, а также и в размере $\frac{2}{4}$. К пастурелям средневековой эпохи принад-

лежит песня на один из самых популярных во фр. вок. культуре сюжетов о Робене и Марион "Lonc le riev de la fontaine" ("У ручья в лесу гуляла"). Среди известных П. 2-й пол. 18 в., отличающихся особым очарованием, — "Ah! vous dirai-je, maman" ("Ах, я вам сказала бы, мама") и "O, ma tendre musette" ("О, моя нежная свирель") П.-А. Монсиньи на стихи Ж. Ф. Лагарпа.

В российской традиции вок. миниатюра под назв. pastorale (так обозначены составителем песни "Желанья наши совершились", "Под тению древесной", "Пастушки в вечер на лугу" из "Собрания наилучших российских песен" Ф. Мейера) или "пастушеская песня" являлась одной из разновидностей "русской песни". Представление о жанре П. сформулировал М. И. Попов в предисловии к составленному им песеннику "Российская Эрата" (1792): "Буколическия или Пастушеския песни... должны сохранять повсюду простоту естественную, изъявляющую откровенную невинность", удаленную "от испорченных притворствами городских нравов; ...слог сих песен, имеющих действующими в себе лицами Пастухов, долженствует быть игрив с нежною приятностию; остр и благороден без напыщения и учености, жив и прост без низости, пламенен без притворства, и сопровождается прелестными полевыми картинками" (вып. XV — XVI). П. достаточно широко представлена в текстовых и нотных сб-ках "русских песен", в творчестве О. А. Козловского. В жанрово-стилевым отношении П. отечественных композиторов несколько не отличались от фр. образцов жанра (см. *Вокальная камерная музыка, Мейера Ф. сборник, Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сборник, Романс, "Российская песня", Козловский О. А.*).

Лит.: Попов М. И. Российская Эрата, или Выбор наилучших новейших российских песен поныне сочиненных, Любовных, нежных, городских, пастушских, любовных на старинный Русский вкус, простонародных, святошных, сва-

дебных, караводных, маскерадных, Малороссийских, сатирических, столовых, военных, театральных и нравоучительных. СПб., 1792; В е с е л о в с к и й А. А. Любовная лирика XVIII в. СПб., 1909; М а s s o n P. M. Les "Brunettes" // Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft. Lpz., 1911. Jahrg. XXII. H. 3; D e l b o u i l l e M. Les origines de la pastourelle. Brussel, 1926; Л е в а ш е в а О. Е. Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963; К е л д ы ш; ПРМИ I; Т ь е р с о Ж. История народной песни во Франции. М., 1975; В а г т h é l e m y M. Pastorale // Science de la Musique sous la direction de Marc Honegger. Formes, Technique, Instruments. V. 2. L — Z. Paris, 1977; ИРМ 2; О г а р к о в а Н. А. Французский романс в России в последней трети XVIII века // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур: Проблемы музыкознания 7. СПб., 1994.

Н. А. Огаркова

ПАШКЕВИЧ Василий Алексеевич (ок. 1749, ? — 9 марта 1797, СПб), российский композитор, певец, актер, скрипач, капельмейстер, педагог. Судьба муз-та — уникальное явление спб. придв. культуры. Единственный из крупных местных талантов, он не был послан учиться в Италию, но зато и не претерпел периода недоверия к своим способностям и прямого неглижирования, что пришлось пережить Е. И. Фомину, Д. С. Бортнянскому, М. С. Березовскому по возвращении из муз. мекки. П., несомненно, был единственным любимым придв. композитором Императрицы из "своих природных". Долгое время числясь в скромной должности скрипача бальной музыки, он сумел добиться особого положения, благодаря комп. способностям или Бог весть чему еще. Венцом карьеры П. стал чин коллежского советника (полковника), пожалованный ему задолго до Дж. Сарти и Бортнянского, в 1789. В истории придв. "счастья" П. мн. таинственного, не меньше, чем лакун в его биографии.

Происх. П. неясно. Дату его рождения А. С. Рабинович экстраполировал, исходя из

возможного возраста, в к-ром П. был принят на придв. службу, так появился 1742. Однако имеется док-т, опровергающий эту гипотезу: 10 апр. 1763 дан именн. указ об определении "музыкантскими учениками" 4 спавших с голоса певчих *Придворной певческой капеллы*, в их числе назван и П. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 27). Учитывая, что мутация приходится на 13 — 14-летний возраст и что мальчик был принят в Придв. капеллу в 1756 (обычн. возраст вновь привозимых в СПб малых певчих составлял ок. 7 - 8 лет), можно предположить, что дата рождения П. приходится, скорее всего, на 1749. Должность музыкантского ученика засчитывалась *Театральной дирекцией* в общий стаж службы, что играло роль при исчислении пенсии (как видно из пенсионных дел нек-рых учеников И.П. Хюбнера, считавшихся "в службе" с даты указа об отдаче их в обучение "музыкантской науке"). Это обстоятельство не всем знакомо, поэтому упомянутый 1763 ввел в заблуждение мн. исследователей и значительно "состарил" композитора, едва ли дожившего до 50 лет.

Неизвестно, был ли П. прилежным музыкантским учеником, но карьерой он определенно обязан не игре на скрипке. В выплатной ведомости за 1776 он значится 12-м скрипачом бального *оркестра* с минимальным для скрипок окладом 150 р. (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24). Правда, здесь же всплывает др. интригующий док-т: 30 марта 1777 отдано распоряжение не употреблять в *маскарады* бального муз-та П., "ибо он особыми комнатными балами занят" (Там же, д. 38, л. 30). Уже в этот период П., как видно, пользовался монаршей доверенностью, а значит, его реальное положение не соответствовало более чем скромному месту в придв. штате. В свете этих док-тов недолгая служба П. учителем пения в *Академии художеств* (1773 — 74) может рассматриваться как

попытка подработать к своему мизерному окладу бального муз-та. Почему П., получив место с приличным заработком (300 р. в год), тут же бросил службу в Академии, в то время как инспектор давал ему прекрасную аттестацию? Следует предположить, что перед ним открылись более заманчивые перспективы.

Полностью покрыто мраком, когда и у кого П. обучался композиции. Соображение Е.М. Левашова о том, что П. мог усвоить технику оперного письма как исполнитель-практик (ИРМ 3, 48 — 49), несостоятельно, поскольку П. играл музыку для танцев, "употреблялся" неизвестно на что, но во всяком случае в исполнении итал. опер не участвовал. Техническое мастерство, к-рое П. явил в первой же своей опере "*Несчастье от кареты*" (придв. спектакль 7 нояб. 1779, партитура в ЦМБ), заставляет предположить, что это не первый опус неопытного новичка. Мог ли быть именно В. Манфредини осн. наставником П., как считает Левашов? В свете новой датировки рождения это непростой вопрос. Манфредини покинул СПб, когда П. было 20 лет, его опера написана 10 годами позже. Манфредини был бесспорно отличным педагогом и хорошим контрапунктистом, но как связать эти качества с техническими навыками, необходимыми для сочинения комических опер, или с орк. письмом П., принадлежащим к новой в сравнении с партитурами Манфредини эпохе? Не отрицая кандидатуры Манфредини как возможного учителя П., с равной долей вероятности можно предположить, что он пользовался также уроками Т. Траэтты. Последний был не только "реформатором" сериа, но и замечательным буффонным композитором. Мастерство рельефной мелодической характеристики персонажа, а также нек-рые, появившиеся уже в партитуре "*Несчастья от кареты*" подробности инструментовки, использующей облигатные кларнеты, только

что начавшие входить в оперную практику, — такие детали комп. почерка П. обнаруживают, по крайней мере, отличное знание опер неаполитанского маэстро, шедших на спб. сцене.

Придв. представление "Несчастья от кареты" было отмечено любопытной подробностью: "...господин Пашкевич, сочинитель музыки, был сам действующим лицом на театре" (из письма М.Н. Муравьева Д.И. Хвостову; цит. по: ИРМ 3, 48). Это означает, что спектакль носил характер непринужденного, "домашнего", но также наводит на мысль, что деятельность П. в *Вольном российском театре*, начавшаяся как непосредственный результат успеха его оперы (уже 20 дек. ее впервые представили на сцене театра К. Книппера), могла не ограничиваться обязанностями "учителя", как о том свидетельствовал антрепренер (Всеволодский - Гернгросс, 297), П. мог выступать и в качестве артиста.

Работа в Вольном российском театре была плодотворнейшим периодом комп. деятельности П. Одна за др. появляются его оперы: "Скупой" (ок. 1780), "Тунисский паша" (22 июня 1782, рус. реплика *зингшиля* "Der Bassa von Tunis", игравшегося нем. *Труппой Книппера* в 1778, музыка П. утрачена, *либретто* в ЦГТБ), "*Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургской гостиной двор*" (1-я ред. оперы, пост. в 1782, партитура утрачена). Переход антрепризы Вольного театра от Книппера к И.А. Дмитриевскому сопровождался приглашением И.Е. Хандошкина на должность капельмейстера. Ранее, по-видимому, спектаклями дирижировал "учитель" П., он же готовил концертмейстера А.И. Боброва к выполнению дирижерских функций.

Большим плюсом Вольного театра было то, что оперы П. были там в репертуаре, шли по мн. раз. До того как *Русская придворная труппа* стала регулярно ставить оперы, позиция рус. композитора при дворе

была весьма незавидной. Он мог надеяться лишь на спорадические предприятия, вроде спектаклей силами малых певчих. Однако, когда Вольный театр уступил место *Придворному*, располагавшему несравненно лучшими исполнительскими и постановочными возможностями, положение русского оперного композитора коренным образом изменилось. Как раз в этот момент изменилось и положение П. в *Придворном оркестре*. Дж. Паузиелло жаловался на недостаток хороших скрипачей, и, чтобы удовлетворить маэстро, в *Первый придворный оркестр* было повелено взять уволенных прежней Дирекцией Л. Скьятти, И. Мазнера, И. Пьемонтези и зачислить в него "находящегося при бальной музыке Пашкевича" (23 авг. 1783, АДИТ 2, 125). Впрочем, весьма скоро он был возвращен "к отправлению при балах должности". В постановлении *Комитета для управления зрелищами и музыкой* от 1 янв. 1785 указано, что за эту должность ему платили 200 р. (АДИТ 2, 219). На таком окладе П. никак не мог быть "капельмейстером бальной музыки" (см.: МЭ, ИРМ 3 и др.), учитывая, что 1-й скрипач бального оркестра Иоганн Танк получал 500 р. в год. Эпизод с временным "повышением" П. может быть трактован различно. Во-первых, возникает вопрос: был ли он таким отличным скрипачом, каким его изображают исследователи? Во-вторых, возможно, что его предпочитали держать на незаметной должности-синекуре, ввиду того что он был лицом приближенным к Императрице и занятым др. обязанностями. Рассказ пажа Башилова, приведенный Р.-А. Моозером, весьма красноречиво подтверждает предположение о том, что П. был достаточно "своим" человеком в глазах государыни: она "возымела охоту доставить себе удовольствие, преподавать уроки русских плясок своим внукам... Пашкевич играл первую скрипку, он имел чин полковника, носил большой пудренный

парик и шпагу на боку" (МА 2, 65). В таком случае и оклад его был фикцией; как и все муз-ты, "употреблявшиеся особо", он должен был получать щедрые подарки и "награждения". Известно о том, что он получил 1000 р. за музыку "Февей" и 1600 за хоры к "Начальному управлению Олега", но это, конечно, лишь единичные случаи, зафиксированные Придворной канторой.

Вследствие организации Рус. придв. труппы в распоряжении *Екатерины II* появились высокопрофессиональные рус. оперные артисты, и самодержица загорелась идеей создания "российской оперы" по образцу итал. сериа в ее помпезном дворцовом варианте. Заманчивая мечта поражать воображение "иностранных министров" экзотическими картинами "русской" старины в сопр. не менее экзотических мелодий заставила ее обратить взоры на П.; питая безусловное доверие к способностям своего камер-муз-та, Императрица сочла его фигурой наиб. подходящей для воплощения ее маршальских замыслов, а композитор на длительное время приобрел статус как бы личного маэстро Екатерины. П. принадлежит значительное кол-во соч. на либр. Императрицы, и следует заметить, что это лучшие в муз. отношении произв. 19 апр. 1786 увидело сцену их первое совм. творение — опера "Февей" (партитура в ЦМБ), чья сценическая судьба в дальнейшем была очень счастливой: она продержалась на подмостках целое десятилетие. О впечатлении, к-рое опера произвела на "иностранных министров", свидетельствует красноречивое описание зрелища в письме В. Эстергази: "...вчера я был на русской опере, вся музыка которой состоит из старинных местных напевов. Аккомпанементы исполняются вдали, среди них есть весьма красивые, но есть и весьма дикий... Обстановка великолепна. Действие происходит в России в древние времена. Все костюмы изготовлены с величайшей роскошью из турецких тка-

ней, точно такие, как их носили тогда. Там появляется посольство калмыков, поющих и пляшущих на татарский лад, и камчадалы, которые одеты в национальные костюмы и также танцуют танцы северной Азии. Балет, заключающий оперу, исполнялся Пиком, мадам Розы и другими хорошими танцовщиками. В нем представлены все различные народы, населяющие империю, каждый в своих одеяниях. Я никогда не видел зрелища более разнообразного и более великолепного, на сцене было более пятисот человек! Однако в зале нас всех вместе было меньше пятидесяти зрителей: настолько непокладиста Императрица в отношении доступа в свой Эрмитаж" (цит. по: ИРМ 3, 51 — 52). Музыка оперы "Февей" поражает блеском изобретательности как в камуфлировании драматургических просчетов либр., так и в разработке "старинных местных напевов". Тематические арки композиции, воздвигнутые на темах 3 рус. песен, проходящих в увертюре, изысканные вариационные формы (как, напр., в песне Ледимира, к-рую В. А. Цуккерман считал "самым интересным среди известных образцов варьирования в доглинкинской опере"; цит. по: ИРМ 3, 67), красочность орк. письма, особенно в "калмыцком" акте, — в "Февее" действительно заключено множество богатых муз. идей, к к-рым в свое время придут М. И. Глинка и Н. А. Римский-Корсаков. Вместе с тем это заразительно живая, яркая, исключительно талантливая музыка. Если в операх на тексты Я. Б. Княжнина, М. А. Матинского, написанных для Вольного театра, П. воспринимается как талант сочный, но неск. грубоватый, то "Февей" открывает нам П.-классика. Не утрачивая способности улавливать и музыкально развивать забавные сценические ситуации, композитор обретает благородную меру, где качество письма в определенном смысле говорит само за себя.

В год премьеры "Февея" на придв. сцене вновь появилась первая опера П. — "Несчастье от кареты" — и, очевидно, понравилась, т. к. игралась и позднее. След. заказ на сочинение музыки П. получил лишь в 1790: он должен был написать цикл свадебных хоров к "Начальному управлению Олега". Эти хоры и последовавшая за ними опера "Федул с детьми" (16 янв. 1791, Эрмитаж; П. принадлежит увертюра и примерно половина номеров, остальные написаны В. Мартин-и-Солером) обнаруживают те же качества, что и музыка "Февея". Особенно хороши хоры, в них нет прямых цитат, но сохранен общий интонационный облик нар. песни; красота мелодии и выразительность голосоведения сделали этот опус весьма популярным в совр. хор. репертуаре.

Посл. крупное творческое событие в жизни П. — возвращение на сцену его "Санктпетербургского гостиного двора". 2 февр. 1792 опера была представлена в Эрмитажном театре. Для придв. труппы была сделана новая ред., хорошо известная по изд. в ПРМИ (вып. 8). "Гостиной двор" сегодня по праву считается одной из вершин рус. комической оперы, о нем написано множество исследований. Мастерство, разнообразие приемов интонационной характеристики, изобретательность композитора, проявляющая себя в структурах, технике ансамблей (они решительно преобладают над ариями), в деталях оркестровки, наконец, чудесная хор. сюита-обряд из 2-го акта делают это произведение едва ли не наиб. привлекательным в наследии П.

Посл. из известных "придворных" соч. П. — музыка для хора на стихи Г. Р. Державина — прозвучало 10 мая 1793 на празднике по случаю помолвки в. кн. Александра Павловича. Упомянув, кроме того, 5 хор. концертов П., числящихся в каталогах Г. Н. Рейсдорна, К. Ленгольда, А. Керцелли, но пока что они не найдены.

Счастливая звезда П. закатилась со смертью Императрицы. Павел I немедленно повелел уволить П. с "единовременным вознаграждением" (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 2229). Биографы П. не обращали внимания на то, что в это время он служил при Придв. капелле в качестве учителя пения малых певчих (письмо Бортнянского Н. П. Шереметеву; цит. по: Рыцарева, 194). Как долго он пребывал в этой должности, совмещалась ли она с работой в оркестре — неясно. Увольнение П. произошло за неск. месяцев до его кончины.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 27; ф. 469, оп. 4, д. 2229.

Лит.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927; Финдейзен; Рабинович; Келдыш; ИРДТ I; Левашов Е. В. А. Пашкевич и его опера "Скупой" // ПРМИ. М., 1973. Вып. 4; МЭ; Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979; Левашов Е. Опера "Санктпетербургский гостинный двор" и ее авторы // ПРМИ. М., 1980. Вып. 8; ИРМ 2, 3.

А. Л. Порфирьева

ПЕЗИБЛЬ (Paisible), П э з и б л ь Луи Анри (ок. 1745, Париж — 30 марта 1782, СПб), выдающийся фр. скрипач, композитор, ученик П. Гавинье. Ок. 1763 служил камер-муз-том у герцогини Бурбон-Кonti, затем играл в капелле ее мужа, во 2-й пол. 60-х гг. выступал как солист с исполнением собственных соч. в парижских Духовных, а также салонных *концертах*. В 1776 совершил концертное турне по странам Европы, принесшее ему славу одного из наиб. блестящих виртуозов своего времени (Дж. Б. Виотти назвал П. "французским Тартини").

П. приехал в СПб весной 1778. 20, 21 и 26 окт. "СПб. вед." фиксируют его сольные концерты с участием певцов *Итальянской придворной оперной труппы* К. Бонафини, Дж. Компануччи, М. Баббини, Б. Маркетти

и Ф. Порри, а также фр. клавесинистки Ле Саж. Великим постом 1779 П. организовал серию духовных концертов-"ораторий". 12 февр. SPZ извещала, что "виртуоз г-н Пезибль в скором времени каждую неделю по два раза по вторникам и пятницам будет исполнять оратории новейшего сочинения на французском языке с многочисленным оркестром и хором". 18 февр. в доме гр. Воронцова исполнялась "Stabat Mater" Дж.Б. Перголези. П. играл свой скр. концерт, а Комаскино (Дж. Арнабольди) пел арии. Концерт начинался в половине шестого пополудни, плата за вход — 1 дукат (SPZ, 15 Feb.). Вторая "оратория" состоялась 22 февр. во дворце гр. А.С. Строганова. И.Г.В. Пальшау исполнял концерт на клавесине, затем артисты Французской придворной оперной труппы С. Дефуа, Флери и чета Понлавиль пели квартет из оперы А.М.Г. Саккини "La Colonie" ("Колония") и разные арии (Там же, 22 Feb.). В том же зале 26 февр. давался "Te Deum" К.Грауна с "большими хорами", солировали те же фр. артисты. Кроме того, П. и Пальшау исполнили по концерту. Дата 4-й "оратории" неизвестна. 5-я состоялась 5 марта, "во второй раз" исполнялась "Salve Regina" "славного Хассе". SPZ сообщает, что на этом концерте "также г-н Порри будет петь арии из Страстей Йоммелли, исполняемых в следующую пятницу, г-н Комаскино будет петь избранные итальянские арии", Пальшау сыграет концерт на клавесине, "г-н Пезибль и г-н Деви (Devis) будут играть концерт для двух скрипок". В 6-й "оратории" 8 марта П. давал "La Passione di nostro Signor Giesù Cristo" Н. Йоммелли на ит. яз. Сольные партии пели Баббини, Порри, Понлавиль и м-ль Чезарини. Программа дополнялась концертами в исполнении Пальшау и П. (для 2-х скрипок и виолончели). 7-я "оратория" состоялась 12 марта во дворце Воронцова; Баббини и Порри исполняли отрывки "из оперы кавалера Глюка Орфей и Эвриди-

ка с большим хором", а четверо уже упоминавшихся фр. артистов пели сцены из "Rosière de Salency" ("Избранница из Саланси" А.-Э.-М. Гремпу). Дата и программа 8-й "оратории" неизвестны, 9-я состоялась 19 марта в доме Воронцова; г-жи Дефуа и Понлавиль, г-да Порри, Понлавиль и Флери пели фр. и итал. арии, дуэты и терцеты, П. играл свой скр. концерт. В том же объявлении извещали, что на посл. "оратории", имеющей быть в след. воскресенье, должна была исполняться "новая оратория сочинения г-на Пезибля с полным хором", но она не готова. "Г-н Пезибль приложит все усилия к ее сочинению и исполнению, чтобы послужить ею публике. Он будет играть свои концерты, будут также выступать Пальшау и Комаскино" (SPZ, 19 März).

Анонсы, опубл. в SPZ, дают наиб. полную картину великопостных концертов П. Предприятие было затеяно с большим размахом, в нем участвовали лучшие артистические силы столицы, придв. хор и оркестр. "Новая оратория с полным хором" — это, очевидно, "Les Israélites sur la montagne d'Oreb" ("Израильяне на горе Ореб"), исполненная в конце 1779 в Перкиновом зале (18 и 20 дек., солировали Комаскино и Порри).

В 1780 великопостными концертами руководил А. Лолли. Имя П. всплывает в концертной хронике СПб лишь в конце этого года: 1 и 8 нояб. он принимал участие в "больших концертах" Й.Бера в доме Щербачева, 5 или 6 и 13 дек. давал сольные концерты в том же зале.

Весну и лето 1780 П. провел в Москве, возможно, он надеялся на доходы от концертов в старой столице, однако о его выступлениях в ней ничего не слышно. Осенью он возвратился в СПб.

П. дважды объявлял подписку на изд. своих соч.: 17 янв. 1780 на 6 симфоний, "которые он обязывается сочинить и издать еще до святой недели" (СПб. вед., 17 янв.),

6 окт. того же года — на 8 оп. по 6 соч., к-рые он собирался печатать отдельными вып. каждые 2 недели в течение 2 лет. Речь шла о переизд. его симфоний, концертов и квартетов, ранее напечатанных с ошибками. П. рассчитывал на любителей в СПб и Москве, однако полагал, что сможет заинтересовать и европейских меломанов. Общая стоимость подписки составляла 100 р. Издание П., по-видимому, не было осуществлено. После удачного, но, по всей вероятности, разорительного для него как антрепренера великопостного цикла 1779 все крупные проекты П. терпели крах, не принося ничего, кроме новых долгов. 29 марта 1782 П. объявил в "СПб. вед." о своих концертах 31 марта и 7 апр., однако они не состоялись. 30 марта он застрелился.

Неясно, почему спб. публика так быстро потеряла интерес к несомненно одному из самых талантливых скрипачей фр. школы, когда-л. работавших в российской столице. Современники отмечают, что его игру отличали красивый сочный звук, энергия и блеск. В сочинениях П. отразился характерный для 70-х гг. переход от галантного к чувствительному стилю; осн. внимание в его инстр. музыке уделяется разработке партии солирующей скрипки, в к-рой широко используются бариолажи, пассажи в двойных нотах и др. приемы виртуозного письма, тогда как фактура аккомпанемента складывается из достаточно простых фигур гомофонного типа. Известны 4 скр. концерта, 6 квартетов-диалогов (оп. 3), пьесы для скрипки и гитары.

В 1780 П. жил в СПб на Большой Миллионной, в доме № 45.

Лит.: СПб. вед. 1778. 12, 19 и 26 окт.; 1779. 12, 15, 22 и 26 февр., 1, 5, 8 и 19 марта, 15, 19, 22 и 26 нояб., 13 и 20 дек.; 1780. 17 янв., 6 и 30 окт., 6 и 27 нояб.; 1782. 29 марта; SPZ. 1779. 12, 15, 22 и 26 Feb., 5, 8, 12 и 19 März; 1780. 5 и 13 Dez.; La L a u r e n c i e L. de. L'Ecole française de violon de Lulli à Viotti. P., 1922. Т.1;

Финдейзен; Mooser R.-A. Les infortunes et la fin tragique du violoniste Paisible // Musique. 1939, Mars; МА 2, 274 — 75; ИРМ 3.

Л.М. Бутыр, А.Л. Порфирьева

ПЕРВЫЙ ПРИДВОРНЫЙ ОРКЕСТР —

коллектив муз-тов-инструменталистов, служивших при имп. дворе. П. п. о. формировался из лучших в СПб исполнительских сил, как иностранных муз-тов, так и отечественных, хотя последних было значительно меньше. Это был мобильный коллектив инструменталистов, мн. из к-рых были известны как солисты-виртуозы не только в России посл. четверти 18 в., но и в Европе (Й. Бер, А. Лолли, А. Ф. Тиц, К.-Б. Ланкаммер, Г. Ф. Цан, А. Дельфино, Ж.-Б. Кардон, Л. Мадонис, а также И. Е. Хандошкин, Л. П. Ершов, Н. Г. Поморский, И. Мареш, А. М. Сыромятников и др.). Они давали сольные концерты и принимали участие в ансамблевом музицировании при дворе (см. *Эрмитаж, Придворный музыкальный быт, Концертная жизнь*).

Число муз-тов в П. п. о., его функции при дворе и в муз. жизни СПб в целом складывались в течение всей первой пол. 18 в. — периода формирования собств. *Придворного оркестра* как своеобразного института, ассимилировавшего традиции европейской инстр. культуры. В Придв. оркестре профессиональные, служебные обязанности муз-та, его жизнь и быт напрямую зависели от особенностей придв. муз. быта, специфичных для того или иного царствования.

На сегодня известно 4 списка муз-тов, служивших при дворе, когда уже было принято деление оркестров на П. п. о. и *Второй придворный оркестр*, или Оркестр бальной музыки. В штатах 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), 1799 (АДИТ 2,

519 — 21) указан состав оркестра по группам инструментов, число муз-тов. Эти сведения позволяют определить функции П. п. о. — театральные и концертные, а также проследить — в самых общих чертах — логику формирования нового для России феномена — симф. оркестра.

| | 1776 | 1782 | 1791 | 1799 |
|---------------------------|------|------|------|------|
| число музыкантов в группе | | | | |
| скрипки | 15 | 25 | 21 | 17 |
| контрабасы | 1 | 3 | 3 | 4 |
| виолончели | 4 | 5 | 4 | 4 |
| флейты | 4 | 2 | 2 | 2 |
| гобои | 2 | 2 | 2 | 2 |
| кларнеты | 4 | 4 | 3 | 2 |
| альты | 4 | 7 | 5 | 3 |
| валторны | 5 | 4 | 4 | 4 |
| трубы | 3 | 3 | — | — |
| арфы | — | — | 1 | — |
| всего | 42 | 55 | 45 | 38 |

Последовательность групп инструментов приводится по штатам 1776 и 1782. Она не совпадает со списками 1791 и 1799, в к-рых принята нормативная для совр. симф. оркестра номенклатура (правда, без групп медных и ударных).

Динамика численности муз-тов П. п. о. показывает, что в 80-х гг. этот коллектив был наилучшим образом приспособлен для деления на группы, что было необходимо для участия в оперных и балетных спектаклях, часто ставившихся придв. труппами. Этим обстоятельством можно объяснить резкое увеличение группы струнных в их аккордово-фактурной и функционально-гармонической ролях в орк. партитурах 18 в. К концу 90-х гг. состав П. п. о. приближается к структуре нормативного "двойного симф. оркестра" с мягким камерным звучанием, столь характерным для орк. музыки

этого столетия в контексте европейской традиции.

В штатах 1776 и 1782 П. п. о. еще именуется "Камерной музыкой", но уже в 1791 закрепляется наименование "П. п. о.". Возможно, это обстоятельство дало основание И. М. Ямпольскому считать 1790-й годом разделения Придв. оркестра на Первый и Второй. И хотя основанием для подобной т. зр. можно считать доклад С. Ф. Стрекалова ЕИВ от 2 ноября 1790, в к-ром говорится: "...первой в коем помещены лучшие музыканты употребляется для игrania опер и концертов при дворе... а второй для балов и игrania таких представлений при дворе в коих отменных талантов иметь не нужно" (РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 208), тем не менее док-ты свидетельствуют, что деление придв. муз-тов на "камерную" и "балльную" музыки произошло, по крайней мере, на 15 лет раньше.

Поступая на службу в П. п. о., муз-т не просто выполнял свои профессиональные обязанности, но и должен был неукоснительно следовать множеству предписаний, регулировавших придв. быт. Этого требовал получаемый им придв. чин камер-музыканта, обеспечивавший как ряд финансовых, соц. привилегий, так и необходимость строго соблюдать дисциплину. Служить в П. п. о. было почетно. Этим коллективом в качестве капельмейстеров в екатерининскую эпоху руководили известные в Европе мастера: *Б. Галуппи*, *Т. Траэтта*, *Дж. Паузиелло*, *Д. Чимароза*. Крупные итал. композиторы формировали оперный репертуар и концертные программы, зачастую служившие лишь фоном для придв. собраний. Солисты-виртуозы из П. п. о. участвовали в ансамблевом музицировании, составляя трио и квартеты, из к-рых наибольшую известность в конце столетия приобрел такой состав: *А. Ф. Тиц*, *Э. Ванжура*, *А. Дельфино* и *Ж.-Б. Кардон*.

Муз-ты П. п. о. могли (очевидно, с согласия капельмейстера) принимать приглашение знатнейшей вельмож СПб выступить в их домах (см. М. *Огинский*, Г. А. *Потемкин*) с концертами — сольными или в составе ансамблей. Силами муз-тов П. п. о. и 2-го оркестра в великопостных концертах, организованных А. Лолли и Л. А. *Пезиблем*, исполнялись кантатно-ораториальные соч. западно-европейских композиторов. Эти концерты были публичными, а не придв.

П. п. о. служил своеобразной школой исполнительского мастерства, и потому при ведущих муз-тах формировались группы учеников. Виртуозы-иностранцы передавали свой опыт и профессионализм талантливым молодым российским инструменталистам, мн. из к-рых впоследствии стали выдающимися мастерами. Так, в 1776 в учениках при П. п. о. числились: скрипачи Д. Зорин, С. Марков, Г. Кузнецов, М. Медведев, Л. Ершов, И. Косицкий, флейтисты П. Осипов, Е. Васильев, гобоисты Ф. Масальский, И. Иванов, кларнетист А. Колумбус, валторнист В. Карцов. Бол-во из них позднее вошло в состав 2-го оркестра. Не исключена возможность, что более подготовленные ученики могли принимать участие и в выступлениях П. п. о., когда партии были не очень сложны. Учитель-муз-т, служивший в П. п. о., нес персональную ответственность за успехи своего подопечного, к-рого "экзаменовал" концертмейстер (см. И. Е. *Хандошкин*) или, реже, капельмейстер оркестра. Кроме того, муз-т, имевший ученика, получал надбавку к жалованью — за обучение, за содержание питомца, к-рый зачастую жил вместе с педагогом, и за муз. инструменты (см. К. *Маништейн*).

Если муз-т П. п. о. служил по краткосрочному контракту, то по истечении срока договора он, получив абшид (расчет, включавший иногда расходы на дорогу), мог уехать в свое отечество. Чаще всего именно

так складывались отношения с *Дирекцией* у крупных иностранных муз-тов, поступавших на придв. службу, — как у капельмейстеров, так и у инструменталистов. Но ординарные дарования стремились остаться на службе в СПб, т. к. оклады муз-тов-иностранцев в П. п. о. были достаточно высокими и могли в себя включать казенную квартиру (или "квартирные" деньги), дрова. Муз-т, прослуживший в П. п. о. до преклонных лет, получал пенсион, к-рый мог по сумме быть различным — в зависимости от заслуг оркестранта за годы работы. (Сроки службы, размеры пенсионна см. *Придворный оркестр: муз-ты.*)

В 80 — 90-х гг. 18 в. П. п. о. являлся подлинным очагом исполнительской культуры, способствовал формированию российской орк. традиции на уровне лучших коллективов Европы, а его профессионализм позволил прозвучать в СПб многим шедеврам оперной и инстр. музыки.

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, 376 — 79, 519 — 521; Столпянский; Ямпольский; Гинзбург 1, 2; МА 1, 2; Келдыш; МЭ; ИРМ 3.

Л. Н. Березовчук

ПЕРГОЛЕЗИ (Pergolesi, Pergolese), Перголезе Джованни Баттиста, настоящая фамилия Драги (Draghi) (4 янв. 1710, Йези — 16 марта 1736, Поццуоли, близ Неаполя), итал. композитор неаполитанской школы, ведущая фигура первого этапа развития итал. комической оперы. Учился в консерватории "Деи повери ди Дездемо" у Г. Греко, Ф. Дуранте, Ф. Фео. Первая комическая опера П. "Lo Frate 'nnamorato" ("Влюбленный монах"), пост. в неаполитанском театре "Фьорентини" 27 сент. 1732, пользовалась большим успехом и не сходила со сцены неск. сезонов.

Имя П. прославила *интермедия* "La Serva padrona" ("Служанка-госпожа"), написанная для оперы-серии "Il Prigionier superbo" ("Гордый пленник", 5 сент. 1733, Неаполь). Автор *либретто* Дж. А. Федерико воспользовался сюжетом комедии дель арте и создал живую, необыкновенно привлекательную в муз. отношении пьесу с яркими характерами и забавными положениями. Музыка П., действенная, психологически тонкая и выразительная, обеспечила опере всеевропейскую популярность, ее ставили едва ли не все значительные оперные театры, охотно играли странствующие труппы.

В 1752 "Служанку-госпожу" показала в Париже труппа Э. Бамбини. Воспринятая энциклопедистами как эталон естественного совр. оперного стиля, *интермедия* П. породила знаменитую "войну буффонов", самую активную роль в к-рой сыграл Ж.-Ж. Руссо. Он же издал на собственный счет партитуру П. (1752). В 1754 П. Боран по инициативе супругов Фавар сделал фр. версию оперы ("La Servante maîtresse"), сохранив осн. муз. номера и заменив речитативы сессо диалогами. В результате получился прообраз "комедии с ариеттами" — наиб. устойчивого жанра *французской комической оперы*.

Опера П. была впервые представлена в СПб во фр. редакции. Спектакль состоялся в *Смольном институте* в начале нояб. 1773 (СПб. вед., 2 нояб.). Роли исполняли 15-летние воспитанницы Е.И.Нелидова и Н.С.Борщова. Постановка вызвала поток лестных отзывов, в т. ч. поэтических. Д. Г. Левицкий запечатлел девушек в театральных костюмах.

Др. постановка *интермедии* П. состоялась в конце дек. 1776. Кн. А. А. Вяземский давал большое театральное празднество в честь Императрицы, включавшее *балет* "Пигмалион" и оперу П., — вероятнее всего, снова во фр. версии. Ее исполняли дочери сенатора Г. Н. Теплова (МА 2, 132).

Привд. труппы "Служанку-госпожу" не играли. После 1781 на разных сценах на

итал. и рус. яз. много раз ставилась *интермедия* Дж. Паузиелло, написанная на то же либр.

В 70-е гг. в СПб часто звучала "Stabat Mater" П. — одно из наиб. прославленных его соч., написанное во время смертельной болезни композитора. П. был увлечен "Stabat Mater" А. Скарлатти и решил создать нечто аналогичное, но в более совр. духе, произв. экспрессивное, проникнутое "горькой сладостью" прощания с жизнью.

В СПб "Stabat Mater" исполнялась во время Великого поста. Впервые это соч. прозвучало в цикле великопостных *концертов* в доме Попонелопуло 27 марта 1774, "по желанию знатных особ" (СПб. вед., 1774. Прибавл. 25 марта). Затем в 1776 "Stabat Mater" исполнялась в *Музыкальном клубе*, 8 марта 1778 во дворце гр. А. С. Строганова ее пели артисты *Итальянской придворной оперной труппы*, 18 февр. 1779 этим произв. открылся цикл "ораторий" Л. А. Пезибля.

В РНБ (фонд Юсуповых № 891) имеются рукоп. копии партитур "L'Olimpiade" ("Олимпиада", д. 192 — 94), "La Serva padrona" (д. 195), "Stabat Mater" (д. 196 — 198). Две последние испещрены пометками и весьма потрепаны. Очевидно, эта музыка неоднократно исполнялась.

Лит.: СПб. вед. 1773. 2 нояб.; 1774. 18 марта, Прибавл. 25 марта; 1776. 27 дек.; 1778. 6 марта; 1779. Прибавл. 12 февр.; К р е ч м а р Г. История оперы. Л., 1925; Ф и н д е й з е н 2; МА 2; Г о в е; ИРМ 2, 3; Б р я н ц е в а В. Н. Французская комическая опера XVIII в. М., 1985; О р е г а Г о в е.

А. Л. Порфирьева

ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕВОДЧИКИ. "Переводчики — почтовые лошади просвещения" — эти слова Пушкина (ПСС, т. 12, с. 179) в полной мере относятся к деятельности петерб. П., так или иначе связанных с музыкой. Приобщение рус. столицы к муз. культуре Западной Европы потребова-

ло усилий П. и в этой специфической области.

"Весьма трудная есть вещь добре переводити" ("Краткое описание Комментариев Академии наук", СПб., 1728, с. 4; цит. по: Б е р к о в, 73). Преодолевая трудности П. в сфере муз. иск-ва, рус. литераторы облегчали столичному любителю музыки, зрителю-слушателю знакомство с конкретными произв., с новыми для него жанрами, с зарубежной культурной жизнью и местом в ней музыки, с муз. наукой и эстетикой, муз. терминологией, вносили свой вклад в разработку новой отечественной манеры письма о музыке и взглядов на нее (см. *Наука и музыка*).

Переводческая деятельность велась в двух осн. направлениях: 1) П. материалов "по поводу" музыки, не связанных с ее непосредственным исполнением; 2) П., вызванный практической надобностью, предназначенный, прежде всего, для слушателей или исполнителей определенного произв.

П. 1-й группы публиковались преим. в периодической печати, возникали также и на страницах отдельных беллетристических изд. (см. *Журналы и музыка*, "*Санктпетербургские ведомости*"). Главной задачей П. была точность передачи смысла, соответствие нормам языка, на к-рый совершался перевод, а также забота о его художественном достоинстве. Особые сложности заключались в П. специфически муз. выражений и понятий: мн. из них еще не были знакомы литераторам, не имели рус. эквивалентов. В одном из прим. А. Д. Кантемира к его П. "Песен" Анакреонта (1736) прямо указано: "В греческом стоит *barbitos*, у древних орудие мусикийское, нам неизвестное". Вместо *barbitos* Кантемир использовал русское "гусли" (гусли). М. И. Попов, переводя поэму Дора "О театральной декламации" ("На феатральное возглашение", 1772), указал, что его привлекли в ней первые две песни. Третью же, "воспевающую иску-

ство и прелести оперы", он не перевел: "...остановили меня многие речения, принадлежащие к сей материи, которым перевода на нашем языке еще нет..."

П. 2-й группы издавались обычно самостоятельно в виде брошюры или книжки. Их создание стимулировалось, как правило, событиями конц.-театральной жизни, чаще всего оперными и балетными спектаклями. На протяжении большей части 18 в. репертуар столичного муз. театра несли на себе зарубежные труппы. Их вес был значителен и в посл. четверти века, когда начала функционировать рус. труппа. В помощь зрителям за нек-рое время до спектакля для лучшего его понимания выпускались *либретто* по примеру западно-европейских театров. Учитывая многонациональную аудиторию СПб, их издавали и на языке оригинала, и в П. — причем не только на рус. яз. Случалось, зрителю предлагались четыре яз. варианта текста (рус., итал., нем., фр.).

Первые в СПб (и в России) образцы такого жанра изданы в 1733 к спектаклям итал. труппы, исполнявшей комедии и "интермедии на музыке". Традиция сохранялась и в дальнейшем. Известно порядка двухсот либр. 18 в., изданных в рус. столице (как правило, на неск. языках).

По мере развития литературы и муз. культуры СПб, круг П. увеличивался, расширялись их функции. Литератор выступал инициатором П. муз. произведения, обработчиком переводимого текста с целью приближения его к российской действительности, наконец, создателем произв. "по мотивам" зарубежного оригинала.

Имя П. указывалось лишь в редких случаях, и устанавливать его приходится косвенным путем. Особенно активно работали в этой области А. В. Олсуфьев, И. А. Дмитриевский, П. Медведев, В. К. Тредиаковский. Известны также И. С. Барков, И. Виен, Ф. Генш, П. И. Голенищев-Кутузов,

З. А. Крыжановский, В. А. Левшин, М. И. Попов, П. С. Свистунов, Я. Штелин.

До тех пор пока П. предназначались лишь для чтения, задачи литераторов, связанных с материалами как 1-й, так и 2-й групп, совпадали. Дополнительные, но того же лит. порядка сложности возникали при П. стихотворных текстов (если они переводились стихами же). Однако особые трудности складывались, когда П. делался для пения и, следовательно, появлялась необходимость соотносить текст с музыкой. Для рус. литераторов, привыкших к тому, что композитор приспосабливается к их тексту, это было новое дело. Первым переводным произв., исполненным по-русски, была опера А. Сальери "Армида" (1774, пер. Дмитревского). Постепенное накопление опыта в данной области сыграло большую роль для становления и развития в стране лит.-муз. жанров.

Лит.: Перетц; MR; Берков П.Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952; СКРК; СККИЯ; ИРМ 3; Гардзонио С. Русские стихотворные переводы и перелдки итальянских оперных либретто (конец XVIII в.) // *Europa orientalis* 7 (1988); *Contributi italiani al X congresso internazionale degli slavisti*. Sofia, 1988.

А. Н. Крюков

ПЕРИЗИНОТИ (Perisinoti, Paraginotti), Перезинот, Параджиноти Антонио Джамбатиста [1708 (?), Венеция (?)] — 28 окт. 1778, СПб], итал. театральный живописец, художник-декоратор, профессор спб. Академии художеств. Учился у Дж. Бона и Дж. Валериани. Мог приехать в СПб по приглашению последнего ок. 1742. В контракте, подписанном Валериани с Ф. Арайей 19 янв. 1743, но действовавшем с 1 марта 1742, художнику предлагалось "вывезть с собою другого достойного ита-лианского маляра для исполнения его идей и изобретений и платить оному маляру свои

собственные деньги, токмо даны будут упомянутому маляру деньги на путевые расходы да квартира и потребное число дров" (К о н о п л е в а, 39). И действительно, в указах о жалованье "*Италийской кампании*" за 1742 — 43 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 57, л. 9; РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 89 и об.) П. не упом., так что вполне вероятно, что Валериани платил ему из своего кармана.

Док-ты, фиксирующие положение и деятельность П. в СПб, относятся к 1747, когда ВП художник был зачислен в штат Канцелярии от строений с назначением ему "особливого жалованья". В 1753 его оклад составлял 900 р. (М о л е в а, Б е л ю т и н. Живописных дел мастера, 63). П. предписывалось, чтобы он "напомнутому Валериани чинил бы такое же вспоможение, как и по сие время" в выполнении живописных работ для театра, "малевании блафонов и протчего" (К о н о п л е в а, 40).

Различные источники называют П. "живописных дел мастером", "живописцем-декоратором", "живописцем при красках при Валериани", "перспективистом", "мастером архитектурного ландшафта", к-рый при этом "для собственного удовольствия пишет портреты и исторические картины" (Записки Ш т е л и н а, 1, 59). В 1758 Я. Штелин в письме к И. К. Готшеду, основателю Нем. об-ва в СПб, отмечая бурное развитие изящных и прочих иск-в в России, в числе знаменитых и умелых преподавателей называет П. и сообщает, что Валериани был приглашен из Рима в спб. АХ "для исторических картин... Для театральной декорации — Переджинотти из Венеции" (Там же, 423). Придв. театральным живописцем называет П. в 1767 директор АХ А. Ф. Кокоринов, представляя его академическому собранию к должности и званию академика и высоко его при этом аттестуя. Достоинства П. как художника по росписи интерьеров отмечались Канцелярией от строений,

в 1767 обратившейся к И.И. *Бецкому* с просьбой повысить П. жалованье на 300 р., поскольку "как живописный мастер Перизинот в искусстве своем довольное искусство имеет и только один таковой по ведомству Канцелярии есть" (Успенский, 139).

П. никогда официально не состоял на службе *Дирекции императорских театров*, однако в "Систематическом своде сведений о личном составе..." он упомянут как "живописных дел мастер", находившийся с 1750 при "исправлении живописных работ в новостроящемся оперном доме" (АДИТ 3, 143). В состав *Итальянской придворной оперной труппы* 1750 его включил и Р.-А. Моозер, указав в качестве даты начала службы П. 1735 (МА 1, 229).

На протяжении всей жизни Валериани П. до 1762 работал вместе с ним и под его рук. Но уже на рубеже 40 — 50-х гг. он обрел значительную самостоятельность: формировал команды живописцев, заботился об их благосостоянии, делал запросы на материалы для выполнения работ, т. е. фактически исправлял значительную часть должностных обязанностей 1-го придв. художника. В состав команд живописцев, привлекавшихся П. к театральным работам и росписям интерьеров, входили мн. известные рус. художники, в осн. его ученики, но также и др. мастера, занявшие достойное место в истории отечественного изобразительного иск-ва: Алексей и Ефим Бельские, Гаврила Козлов, Григорий Молчанов, Петр Фирсов и пр.

По док-там Дворцового арх., Канцелярии от строений и Гофинтендантской прослеживается примерное кол-во театральных работ, исполненных П. вместе с Валериани или по его "инвенциям", а частично и самостоятельно. В марте — апр. 1750 производились росписи в "новостроящемся оперном доме" в Зимнем дворце или в *Оперном доме у Летнего сада* (строились одновременно), затем были изготовлены декорации для спектакля в этом театре, вероятно, к

опере Арайи "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт"), показанной 28 нояб. В февр. 1752 П. пишет декорации для "дома российской комедии" на Вас. о-ве, т. е. для театра *Сухонутного шляхетного кадетского корпуса*, а в марте того же года — для "будущей в оперном доме комедии", к-рую представят ярославские комедианты — труппа Ф.Г. *Волкова*. В 1753 П. в Москве, в 1754 возвращается в СПб и в апр. получает заказ на новые театральные работы; в 1755 П. дается распоряжение заменить машиниста итал. труппы К Джибелли, в связи с болезнью последнего, "во время бывшей оперы именуемой Цефал и Прокриса, коя уповательно... будет наступающего мая во 2-ой день". П. пытался сослаться на собственную болезнь, но получил вторичный указ вступить в должность безо всяких отговорок, несмотря на то что он "не машинистного художества, но театральный живописец". Сообщалось также, что машины и обслуживающий их персонал — охтинские плотники — останутся прежними и что "за болезнью мастера Жибелия отговариваться не надлежит, а должно исполнять по достоинству его от Придворной конторы и по указу Ея Императорского Величества" (Успенский, 136). В окт. и дек. 1755 П. пишет новые декорации для Оперного дома, — очевидно, к представлению 18 дек. оперы "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии") Арайи. В 1758 живописец получает заказ на новую декорацию для *балета* к фр. комедии, затем на 3 больших декорации для спектакля в Оперном доме у Летнего сада, т. е. для представления Труппы Дж.Б. *Локателли*, и на декорации к вновь сочиняющейся опере с балетами для того же театра. По-видимому, это постановки опер "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона") Ф. *Цоппица* и "*Il Giudizio d'Aminta*" ("Суд Аминты") Ф. Цельбея (25 или 26 нояб. и 17 дек.).

Между 1757 и 1760 по *либретто* восстанавливаются по крайней мере еще

4 театральные работы П. совместно с Валериани: "*Il Ritiro degli dei*" ("Убежище богов"), драм. представление Труппы Локателли с музыкой Цопписа, 3 дек. 1758; "*Прибежище добродетели*", аллегорическая опера-балет Г. Ф. Раупаха, сент. 1759; "*Новые лавры*", пролог в ознаменование победы при Франкфурте, музыка Раупаха и Й. Штарцера, сент. 1760; "*Siroe*" ("Сироз"), опера-серия Раупаха, 13 дек. 1760. Возможно также, что П. писал декорации к операм "*Цефал и Прокрис*" Арайи (1755) и "*Альцеста*" Раупаха (1758); для оформления первой он сам набирал команду живописцев. М. б., состоялись и др. театральные работы П., в т. ч. самостоятельные, однако распоряжения Придв. конторы и Канцелярии от строений упоминают даты предстоящих спектаклей, не совпадающие с данными наиб. достоверных репертуарных перечней (MR, ИРДТ, ИРМ 3); изобразительные материалы не сохранились, поэтому идентифицировать др. постановки П. невозможно.

С начала 60-х гг. творческая активность П. переключилась на интерьерные росписи, преподавательскую деятельность, станковую живопись, участие в выставках.

С самого начала работы в качестве интерьерного декоратора П. был как бы определен живописцем Сарского Села (Записки Штелина, 1, 59), за время жизни в СПб он исполнил здесь огромное кол-во росписей — во дворце, Эрмитаже, новопоставленной церкви и др. зданиях. Штелин рассказывает, что П. особенно отличился в исполнении плафонов и имитации гипсовых рельефов. Так, однажды в зале у барона Вольфа он написал падуги и кайму к плафону Валериани. На кайме с четырех сторон находились картины, "столь естественно имитирующие гипсовые рельефы, что однажды на балу в этом зале несколько англичан не хотели стоять под ними из страха, что такой рельеф может свалиться вниз и проломить им головы" (Там же, 102).

В др. месте Штелин говорит, что светотенью на путти, бюстах и рамах, к-рые П. имел обыкновенные изображать на кайме плафонов, "он владел почти в такой же мере, как знаменитый Витт... он умел представить их серыми на сером столь рельефно, что обычно плоское казалось в них действительно лепкой" (Там же, 101).

Мастерство П. как интерьерного декоратора создало очень большой спрос на его работу. Кажется, не было ни одного нового или обновлявшегося сооружения в столице и загородных резиденциях, где не имелось бы значительного числа его росписей в очень широком жанровом диапазоне: от живописных работ в *Александро-Невском монастыре* до отделки ложи государыни в оперном театре.

Авторитет П. как мастера перспективной и театральной живописи обусловил приглашение его в АХ. 5 марта 1767 он был принят по конкурсу преподавателем этих предметов, выполнив "по задаче" академическую картину, представлявшую развалины древней архитектуры, украшенной колоннами и статуями (Сб. материалов для истории АХ, 1, 118).

С именем П. связывают в АХ первые проблески интереса к ландшафтной живописи. Он мог указывать ученикам на признанные произв. этого жанра, известно, что он преподнес в дар АХ неск. арх. пейзажей. К числу его "непрямых" учеников можно отнести в будущем прославленных мастеров пейзажа С. Щедрина и М. Иванова.

П. участвовал в выставках АХ; на одну из наиб. представительных, в 1770, где выставлялись А. П. Лосенко, Д. Г. Левицкий, И. И. Бельский, И. Е. Старов, И. Ф. Гроот, Ж. Б. М. Валлен-Деламот, общим академическим собранием было принято 5 его пейзажных полотен с арх. мотивами, в то время как др. живописцы демонстрировали по 1 — 2 картины (М о л е в а, Б е л о у т и н. Педагогическая система..., 145, 364, 369).

Ряд своих полотен П. подарил АХ, их описание имеется в Каталоге А. И. Сомова (3, 144).

По приказам двора П. занимался также поставками произведений изобразительного иск-ва из Европы. В 1766 он выписал из Италии 4 больших и 1 малый плафон для новопостроенного манежа Зимнего дворца (Успенский, 138), в 1768 продал в имп. собрание "Мадонну" Рафаэля, о чем уведомили петербуржцев "СПб. вед." (Мюллер. Быт..., 79, сноска 117). Как знаток европейской живописи, в 1770 он разбирал и именовал картины петергофских дворцов и "магазейна" для передачи их в Камерцалмейстерскую контору (Успенский, 139).

Разнообразная активная деятельность П., нелегкие условия живописной работы обернулись для него болезнями и усталостью. В 1776 художник попросил перевести его на оклад 600 р., с тем чтобы обучать по-прежнему учеников "и над случающимися такими работами, кои можно в его квартире исправлять, трудиться" (Молова, Белютин. Живописных дел мастера, 225). Незадолго до этого П. женился на Иоганне Шарлотте Эрнст, вдовствовавшей после его кончины 17 лет.

В музеях СПб сохранилось нек-рое кол-во рисунков и инвенций П.

Появившийся в СПб почти что в роли бесплатного подмастерья, П. в результате своей яркой и напряженной творческой жизни добился признания и оставил по себе память своими многочисл. талантливыми учениками и своими произв. Последние, к сожалению, почти не дошли до наших дней.

Арх.: РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 89 и об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 57, л. 9.

Лит.: Сб. материалов для истории императорской Санкт-Петербургской Академии художеств. СПб., 1864. Ч. 1; <Сомов А.И.> Картинная галерея Императорской Академии художеств: Каталог оригинальных произведений

русской живописи / Составил А. И. Сомов, почетный вольный общник Академии. СПб., 1872; АДИТ 3; <Собко Н.П.> Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков с древнейших времен до наших дней (XI — XIX вв.) составил на основании летописей, актов, архивных документов, автобиографических заметок и печатных материалов Н. П. Собко. СПб., 1893 — 99. Т. 1 — 3; Успенский А. И. Словарь художников, в XVIII в. писавших в императорских дворцах. М., 1913; Мюллер А. П. Иностранные живописцы и скульпторы в России. Л., 1925; Он же. Быт иностранных художников в России. Л., 1927; Коноплева М. С. Театральный живописец Джузеппе Валериани: Материалы к биографии и истории творчества. М., 1944; МР; МА 1; Молова Н., Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств в XVIII в. М., 1956; Он же. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой пол. XVIII в. М., 1965; ИРДТ; ИРМ 3; Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII — начала XX в.: История. Проблемы. Художники. М., 1986; Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / Ред. К. В. Малиновский. М., 1990. Т. 1.

М. К. Панфилова, А. Л. Порфирьева

ПЕРКИНОВ ЗАЛ, он же дом Вольного экономического об-ва, где был зал для публичных выступлений, находился на участке дома № 2 по Невскому пр. Дом строился Об-вом, но в 1775 его купил и завершил постройку П. Перкин. Об-во по договору занимало 1-й этаж, а в начале 1780 выкупило весь дом. В 1843 он был приобретен в казну, в 1844 перестроен.

С 6 дек. 1775 по 22 янв. 1776 здесь давал спектакли нем. театр марионеток, его репертуар включал оперы (*зингшпили*) и балеты. "СПб. вед." объявляли, что представления будут даваться "короткое время" 2 — 3 раза в неделю (понедельник, среда,

пятница) и что билеты в ложу и партер стоят 50 коп., на "второе место" — 25, на "третье" — 15 (СПб. вед., 1775. Прибавл. 11 дек.). 20 янв. 1776 показан балет "Карнавал в Венеции" (СПб. вед., 1776. Прибавл. 19 янв.), 22 янв. "комическая оперетта с прекрасными ариями и веселыми дуэтами, называемая «Der Kaufmann von Smyrna», а после нее очень забавный балет «Die Galosie <sic> der dreien Liebhaber»" (SPZ, 1776. 22 Jan.).

Известны концерты. 28 нояб. 1779 "большой вокальный и инструментальный", устроенный певцом Дж. Андреоли ("будут петь разные арии и играть на разных инструментах"), билет в "первое место" — 2 р., во "второе" — 1 р. (СПб. вед., 1779. Прибавл. 26 нояб. к № 95). 18 и 20 дек. 1779 здесь давались концерты Л. А. Пезибля, исполнялась его оратория "Les Israëlites sur la montagne d'Oreb" ("Израильтяне на горе Ореб") с участием певцов *Итальянской придворной оперной труппы* Комаскино (см. К. Арнабольди) и Ф. Порри (СПб. вед., 1779. Прибавл. 20 дек.; в SPZ объявлялось повторение концерта 24 дек. — SPZ, 1779, 20 Dez.).

В 1780 Великим постом в П. з. давали концерты артисты *Труппы М. Маттеи* и А. Оречи, в них принимала участие А. Давиа де Бернуччи. Было объявлено 5 концертов: 24, 27 марта и в след. дни (СПб. вед., 1780. Прибавл. 20 марта; SPZ, 24 März). Кроме того, здесь показывались "театр теней", опыты "натуральной магии" (по мнению П. Н. Петрова, их демонстрировал знаменитый авантюрист Калиостро) и др., бывали *маскарады*, устраивавшиеся И. Гионом (СПб. вед., 1780, 31 янв.; 1783. Объявл. 20, 29 янв.).

Лит.: СПб. вед. 1775. Прибавл. 11 дек.; 1776. Прибавл. 19 янв.; 1779. Прибавл. 26 нояб., 20 дек.; 1780, 31 янв. Прибавл. 20 марта; 1783. Объявл. 20 и 29 янв.; SPZ. 1776. 22 Jan.; 1779. 20 Dez.; 1780. 24 März; Х о д н е в А. И. Исто-

рия имп. Вольного экономического общества. СПб., 1865. С. 507 — 32; Петров П. Н. История С.Петербурга с основания города. СПб., 1885. С. 808, 834 — 36.

И. Ф. Петровская

ПЕРТИЧИ (Pertici, Perdici, Petrici) Пьетро (?), Флоренция — 1768, там же), итал. комедийный актер и певец, бас-буффо. С сер. 20-х гг. выступал в Неаполе, Перуджини, Риме, пользовался огромным успехом в жанре *интермедии*. Считается, что П. прибыл в СПб в составе "*Итальянской кампании*" Ф. Арайи, однако его имя неоднократно упоминается в "щете" Дж. Авوليو в 1734. Т. о., можно предположить, что П. выступал при дворе Анны Иоанновны в составе труппы Дж. А. Сакко. Оставался ли он на придв. службе, когда эту компанию сменила другая, с певцом-буффоном Д. Крикки, установить пока не удалось. В 1735 — 38 П. числился в придв. штате с окладом 1000 р. (РГИА, ф. 466 оп. 1, д. 28, л. 3). В опере Арайи "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти", янв. 1736) П. исполнил партию Барзанта. Впоследствии артист выступал в Венеции, Парме, Лондоне. О его комедийном таланте с похвалой отзывался К. Гольдони. Ч. Бёрни во "Всеобщей истории музыки" писал о нем как об одном из лучших комедийных актеров своего времени.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 28, л. 3.

Лит.: МА 1, 145 — 46; Б ё р н и 1770; Ст а р и к о в 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. 81 — 83.

Е. С. Ходорковская

ПЕТР I ВЕЛИКИЙ, Петр Алексеевич (30 мая 1672, Москва — 28 янв. 1725, СПб), с 1682 царь, с 1721 — первый российский Император.

Жизнь великого царя с ранних пор была связана с музыкой, прежде всего церковной и военной. Церковным пением он не только интересовался, но и любил его, с удовольствием принимал участие в службах в качестве певчего. Современники — датский посланник Юст Юль, Ф. В. Берхгольц — в своих заметках описывают подобные случаи, к-рым они были свидетелями. Упом. о них и Н. Ф. Финдейзен, не всегда ссылаясь на источники. Так, он сообщает, что 14 и 15 авг. 1701 во время посещения Соловецкого монастыря царь пел на клиросе с монахами (Финдейзен 2, 338). В 1710 П. участвовал в службе в честь празднования Нового года в Москве, а 26 апр. того же года пел в СПб — вероятно, в любимой им Троицкой церкви (см.: Б е с п я т ы х). Берхгольц упоминает его в числе певчих 10 и 16 марта 1720, неск. раз в 1723. П. пел и во время торжественной процессии переноса мощей св. Александра Невского в *Александро-Невский монастырь* 30 авг. 1724 (Берхгольц 1, 36; 4, 60).

Сохранилась рукопись ирмосов греч. распева с надписью: "Сии Ирмосы его величество государь Император Петр Великий в день тезоименитства своего на всенощном пении сам изволили на клиросе с певчими певать, ибо его величество до греческого напеву великую охоту имел, а голос содержал теноровый" (Финдейзен 2, 338). Финдейзен называет голос П. "эксциллиентирующим басом" (Там же). Г. Ф. фон Бассевич говорит, что он имел "сильный голос и верный слух" (<Б а с с е в и ч>, 170), Берхгольц считал его голос "порядочным", иные определяли его как "сиповатый, не тонок и не громогласен" (К а ш и н, 17). Царь мог петь и по нотам, и наизусть, т. к. "часы и обедню царь знает как Отче Наш" (см.: Б е с п я т ы х). Иногда П. принимал на себя роль уставщика, управляя хором.

Наряду с церковным пением П. отдавал должное и светскому. Преимущественно

оно было связано с рождественскими славениями — обрядом из числа его любимых. Свидетельства тому снова находим у Бассевича и Берхгольца, описывающего, как П. ходил по городу со своими певчими, "с которыми он почти везде сам поет славу Новому году" (Б е р х г о л ь ц 2, 11). Др. любимая П. форма пения связана с застольями, в к-рых он, как известно, принимал самое деятельное участие. Берхгольц пишет, что он хорошо знал "голландские разгульные песни" и иногда, разгорячась, с пением танцевал по столам (Б е р х г о л ь ц 1, 122; 3, 116).

Из военных муз. инструментов П. предпочитал барабан, на к-ром с упоением "играл" с раннего детства. Службу в потешных войсках он начал в качестве барабанщика, отчасти для того, чтобы самим этим фактом пробудить уважение боярства к военной службе и воинским чинам, хотя бы и самым низшим. Со временем П. сделался виртуозом и неоднократно демонстрировал свое иск-во современникам. В мае 1679 он выиграл состязание с др. "благородным барабанщиком", гр. Книпгаусоном (Б о г о с л о в с к и й, 59). Позднее искусным исполнением сигналов на драгунском барабане он хвалился в Раве (Я б л о н о в с к и й, 216), а в Дрездене "своим искусством даже превзошел настоящих барабанщиков" (Б р и к н е р, 729 — 30). В СПб, участвуя в 1715 в шутовской свадьбе князь-папы Н. М. Зотова, он также предпочел барабан, а в 1720 на свадьбе нового князь-папы, П. И. Бутурлина, царь "изволил бить бой барабанный" вместе со светлейшим кн. А. Д. Меншиковым (<Н а щ о к и н>, 252). В сент. 1721 он представлял на *маскараде* корабельного барабанщика, не жалея телячьей кожи своего инструмента, а 31 янв. 1722 на знаменитом уличном маскараде в Москве, участники к-рого разъезжали по улицам города в санях, сделанных в виде кораблей, П. был в том же костюме и "барабанил с большим

искусством" (Берхгольц 2, 49). На маскарадном гулянии 30 авг. 1723 в СПб П. снова "барабил вместе с генералом Бутурлиным и майором Мамоновым" (Там же, 3, 198).

Список подобных свидетельств можно продолжить. Пристрастие царя к игровым ситуациям, почти детским забавам (заметим, с совершенно серьезной миной) и так хорошо известно. Однако последовательное стремление представить себя именно искусным барабанщиком требует некоего комментария. Здесь, видимо, сказывалась не только страсть сего великого homo ludens к игре как таковой (вспомним, что, по Й. Хейзинге, война тоже есть разновидность игры), но и престиж барабанщиков в войсках того времени. Они были своего рода связными, передавая команды сложной системой сигналов. Несмотря на малые чины, барабанщики напрямую управляли военными операциями, а также экзерцициями и др. формами повседневной жизни солдат — от побудки до отбоя. М. б., поэтому царь был так неравнодушен к "битью в барабан" и в серьезной — военной, и в травестийной — "машкерадной" ситуации.

Я. Штелин со слов П. И. Ягужинского утверждает, что П. умел играть на волынке (Штелин Я. Подлинные анекдоты..., 2, 55), а М. М. Богословскому удалось раскопать свидетельство, что в мае 1697 в Кенигсберге царь играл на гобое во время прогулки в саду курфюрста (59).

Скорее всего, неправ Финдейзен, утверждая, что к музыке царь не чувствовал склонности. Ему, по-видимому, не нравилась "цивилизованная" барочная музыка, звучание струнных, вок. фиоритуры, однако с основания СПб он содержал при дворе нем. оркестр муз-тов, оставшихся в России после закрытия театра Куншта (см. *Придворный оркестр*). Позднее они забавляли гл. образом царицу. На гравюрах, изображающих пир в честь свадьбы П. с Екатериной,

мы видим ансамбль виол при дамском столе, ансамбль же духовых — при мужском. Подобная "половая" дифференциация тембров несомненно имеет магические коннотаты, но так же безусловно она связана и с практическими представлениями. Почти все дух. инструменты использовались в армии и на флоте как сигнальные, для подачи команд, а петровские "трубы-литавры", звучавшие во всех церемониальных актах, от застолий до военных триумфов, имели в те времена еще и функцию оповещения горожан как о происходящем в царском доме, так и о событиях гос. значения (см. *Придворный музыкальный быт*).

П., устроитель новой государственности, проводивший большую часть жизни в военных походах, равнодушно относился к "дамской" музыке. Курфюрстина бранденбургская вспоминает о П.: "Моя дочь заставила своих итальянцев петь; их пение ему понравилось, хотя он нам признался, что не очень ценит музыку" (Богословский, 117). Это подчеркивает и Ф. Х. Вебер, утверждая, что в комедиях и в опере царь мало находил удовольствия. Еще красноречивее свидетели пребывания П. в Париже. "Регент заехал за ним и повез его в Оперу... В середине представления Царь спросил пива... В четвертом действии он уехал из оперы ужинать" (Ришелье, 13 — 14). Этот факт отмечен и в "Журнале путешествия": "Его Величество отправился в театр, в Королевскую ложу. Давали Оперу Гипермистру... Когда поднялся занавес, Царь удивился много великолепию театра, перемене декораций и танцам девицы Прево. — Государь выкушал несколько стаканов пива... В четвертом действии он ушел..." (Журнал..., 313 — 14).

Одно замечание Штелина проливает свет на то, почему итал. опера появилась в России только при *Анне Иоанновне*. "Итальянская и французская музыка ему совсем не нравилась, — говорит академик, — особли-

вож не мог он терпеть последней, и для того никогда не бывало при его дворе Итальянских и Французских музыкантов" (Ш т е л и н Я. Подлинные анекдоты..., 2, 55).

Царь любил громкие, напряженные, насыщенные звучания, ему "очень нравился помпезный звук тромбонов и... цинков", он с удовольствием слушал свой хор польских волынщиков (см. *Бокфелеры*), находил "приятность в колокольной игре", т. е. в башенных курантах и карийонах, к-рых он немало установил в "любимом своем городе Петербурге". "Мужские" застольные оркестры петровского времени были устроены по нем. военному образцу, включали гобой, валторны, фаготы, к "которым иногда присоединялись несколько барабанщиков и флейтчиков" (Ш т е л и н, 76 — 77; Ш т е л и н Я. Подлинные анекдоты..., 2, 53 — 55).

Из нар. инструментов, по мнению Л. Н. Раабена, царь предпочитал звук гудка (Р а б е н, 10). Предположение основано на том, что П. ссужал нек-рые суммы гудочникам и бывал на их семейных торжествах. Вероятнее др. объяснение: он любил бывать на свадьбах и крестинах у нижних чинов, вознаграждение челяди — певчих, арапов, карл, садовников и гудочников — было общим обычаем и П. от него не отступал. Но музыка подобного рода существовала для него только в контексте пиршественных увеселений.

Царь интересовался муз. забавами и "кунстами" в силу природной склонности к механике и разнообразным курьезам. А как человек, расположенный к потехе и шутовству, он сам составлял реестры "оркестрам", участвовавшим в маскарадах. В их составе множество шумовых "инструментов", таких, как сковороды или пузыри с горохом.

Из разновидностей церковного партесного пения П. предпочитал рус., состоящую в 4-голосном аккордовом изложении обработанных мелодий распева (П р о к о п о

в и ч, 11). Это подтверждается репертуаром *Придворного хора*; именно в таком стиле написаны произв. уставщика С. И. Беляева и певчего А. М. *Протопопова* (Там же, 13 — 14). С меньшим интересом относился П. к укр. партесному стилю с его фактурным разнообразием. Эта особенность муз. предпочтений П. подчеркивалась современниками: "пение производил четвероголосное, партесу не жаловал" (К а ш и н, 9).

В целом можно сказать, что муз. пристрастия П. обращены к тем формам музицирования, к-рые, не вступая в противоречие с новым обликом России как европейской державы, успели утвердиться в быту столиц или были сравнительно элементарны и без затруднения входили в повседневность. Интересы его не распространялись на то "старое", что противоречило новому этикету (напр., он запретил обрядовый плач на похоронах), равно как и на то новое, что было слишком непривычно для рус. восприятия (напр., итал. опера).

В историческом плане, однако, важны не его муз. вкусы и не факты его "музицирования", а его реформы, стимулировавшие развитие рус. муз. культуры нового времени, его адм. деятельность.

П. создал военную музыку европейского типа и на протяжении всего царствования заботился о ее развитии, об укреплении ее кадрами и инструментами, возвел в ранг закона наличие оркестров при полках (ВП 1711, 1723 и др.). Капельмейстерам-иностранцам вменялось в обязанность учить рус. мальчиков-"габоистов", чем создавалась почва для распространения европейской инстр. школы.

Несмотря на свое прохладное отношение к театру, П. способствовал развитию этого иск-ва. В 1700 повелел быть в Москве театральным представлениям, для чего была возведена "хоромина", и зрители увидели спектакли трупп Куншта и Фиршта. Он дал в 1716 распоряжение относительно

ПЕТР I

Фрагмент гравюры А. Ф. Зубова и П. Пикара "Баталья Полтавская"



ПЕТР I

Гравюра А. Шхонбека



составления плана постройки здания для оперы и *концертов* в СПб, в 1723 последовал ВУ о постройке "деревянного комедиантского дома". Здание было возведено в неск. месяцев, и в дек. того же года в нем начались спектакли Труппы Манна (Берхгольц 3, 135). Так что нельзя сказать, что царь не заботился о просвещении и развлечении публики обеих столиц.

При П. возник и постепенно расширился 1-й в России Придв. оркестр, о значении к-рого уже говорилось. При нем же зародился интерес к развитию органной музыки. Инструменты вывозились из завоеванных провинций. В частности, орган из церкви Св. Иоанна г. Дерпта был вывезен в СПб в 1708 (Грот и ан, 485). Делались заказы на изготовление и доставку в Россию новых инструментов, осуществлялась забота об уже имеющихся органах (Ройзман, 95 — 96).

П. признавал значение музыки в воспитании юношества. При нем сложился институт *ассамблей* с музыкой и европейскими танцами, возникли обычаи домашних *балов*. И музыке и танцам следовало учиться, чтобы не навлекать на себя неудовольствие Императора. Берхгольц и др. авторы описывают множество танцевальных увеселений, происходивших в разных домах СПб между 1715 и 1725. Это значит, что молодежь уже почувствовала вкус к этим иск-вам в их европейской форме, распространившейся в спб. быту.

Все перечисленное в связи с развитием муз. культуры можно отнести к воздействию направленному, имеющему локальный характер. Др. путь влияния П. на муз. европеизацию России связан с общекультурным воздействием проводимых им реформ. Вместе с тем определяющая предпосылка расцвета рус. музыки нового времени заключается не только во вкусах царя, но и в закономерностях развития самой культуры. Он же проявил себя как деятель-

ный и дальновидный управитель, чье влияние значительно ускорило процесс ассимиляции европейской муз. культуры и способствовало развитию отечественного профессионального муз. иск-ва.

Лит.: Журнал путешествия во Францию и пребывания в Париже Петра Великого в 1716 году // Отечественные записки. 1822. № 31, 32; Штелин Я. Подлинные анекдоты о Петре Великом, собранные Яковом Штелином. Изд. 3-е. М., 1830. Ч. 1 — 4; Прокорович Ф. Краткая повесть о смерти Петра Великого, императора и самодержца всероссийского. СПб., 1831; Ришелье де. Пребывание Петра Великого в Париже // Телескоп. 1831. № 5; Вилламс. Записки о Петре Великом. СПб., 1835. Дюнайе А.-М. Пребывание имп. Петра Первого в Париже // Маяк современного просвещения и образования. 1840. Ч. 6; <Бассевич Г.Ф. фон>. Записки графа Бассевича, служащие к пояснению некоторых событий из времени царствования Петра Великого // РА. 1865. Вып. 1 — 6; Перри Д. Состояние России при нынешнем царе. В отношении многих великих и замечательных дел его по части приготовлений к устройству Флота, установления нового порядка в армии, преобразования народа и разных улучшений края // ЧОИДР. 1871. Кн. 1; Брикнер А.Г. Петр Великий в Дрездене в 1698, 1711 и 1712 гг. // РС. 1874. № 12; Грот и ан И.Г. Выселение жителей Дерпта в 1708 году // Сб. материалов и статей по истории Прибалтийского края. Рига, 1879. Т. 2; Яблоновский Я.С. Петр I в Русской Раве в 1698 году // Киевская старина. 1882. Т. 1. № 1; <Нашокин В.А.> Записки В.А.Нашокина // РА. 1883. Кн. 2. Вып. 4; Нартов А.К. Достопамятные повествования и речи Петра Великого // Записки Академии наук. 1891. Т. 67. Прилож. № 6; Кашин Н.И. Поступки и забавы императора Петра Великого (Запись современника). СПб., 1895; Берхгольц; Корб И.Г. Дневник путешествия в Московию. СПб., 1906; Штелин Я. Музыка и балет в России. Л., 1935; Финдейзен 2; Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938; Ливанова 2; Богословский М.М. Петр I: Материалы для биографии. М., 1941. Т. 2; Матвеев В.

Русский военный оркестр. М.; Л., 1965; Рабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. М., 1978; Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979; Беспятых Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л., 1991.

М. В. Вознесенский, А. Л. Порфирьева

ПЕТР III, Петр Федорович (10 февр. 1728, Киль — 5 июля 1762, Ропша), до 1742 герц. Шлезвиг-Голштинский Карл-Петер-Ульрих, сын дочери *Петра I* Анны и герц. *Голштейн-Готторпского* Карла-Фридриха, с 15 янв. 1742 — великий князь Российской империи, получил в православии имя Петр Федорович. С 25 дек. 1761 по 29 июня 1762 российский Император.

Обучался музыке и танцам с детских лет (Фесечко, 20). В Москве в 1742 брал уроки танцев у придв. балетмейстера Ж.Б. *Ланде*, уроки сопровождал скрипач К.Гее, к-рому впоследствии П. Ф. покровительствовал и сделал его своим придв. капельмейстером (Штелин. Записки, 319, 345). Один из первых его учителей музыки — виртуоз на скрипке и виоли д'амур из Баварии Иоганн Б. *Вильде*, у к-рого П. Ф. начал обучаться игре на скрипке с лета 1744, позже он брал уроки у скрипача Пьетро Пери (<Екатерина II>, 84), последний играл также в "партикулярной капелле" великого князя (Моосег. *Violonistes compositeurs...*, 279). Итал. учителя музыки при персоне наследника престола отмечаются и позже, в 1749, а возможно, и в 1750 — 1753 (Штелин, 335).

Влияние на муз. воспитание П. Ф. оказал Я. *Штелин*, к-рым в 1742 — 45 великому князю были "объяснены все роды и вкусы нынешней музыки и все музыкальные инструменты", а при посещении комедий и опер "показано различие между комедиєю и трагедиею и главнейшие их правила" (Штелин. Записки, 359).

В качестве муз-та П. Ф. в первую очередь известен как скрипач-любитель. Сохранился ряд свидетельств, к-рые позволяют судить о его игре: он "был обучен несколькими итальянцами настолько, что мог участвовать в исполнении симфоний и ритуриелей к итальянским ариям" (Штелин, 93); "у него был хороший слух, но он не знал ни одной ноты... Он изображал из себя знатока в музыке, но, в сущности, не знал ее основных элементов" (<Екатерина II>, 84); П. Ф. "играл на скрипке вместе с прочими концерты, и довольно хорошо и бегло..." (Болотов, 199). Современники отмечают жесткую манеру игры великого князя: "пронзительный смычок" — характеризует ее Штелин (Штелин, 93); в. кн. Екатерина Алексеевна (будущая *Екатерина II*) о событиях 1744 в Москве замечает: "...мне раздирали уши... нестройные звуки, которые он с чрезвычайной силой извлекал из своей скрипки..." (<Екатерина II>, 144). Но сам П. Ф. был вполне удовлетворен собственной игрой и самоуверенно причислял себя к школе Дж. Тартини, к-рого намеревался выписать в Россию, когда стал Императором (Штелин. Записки, 345).

Важную часть досуга П. Ф. составляло музицирование на скрипке (<Екатерина II>, 567), продолжавшееся до посл. дней его жизни. Будучи арестован сторонниками Екатерины II после переворота 28 — 29 июня 1762, он потребовал среди немногих вещей скрипку (<Екатерина II>, 567).

В качестве орк. скрипача П.Ф. исполнял балльную музыку в постановке оперы Ф. *Арайи* "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии", Ораниенбаум, 1759). П. Ф. выступал в придв. *концертах*, играл в *оркестре* под упр. П. Пери, исполнял партию 1-й скрипки в СПб и Ораниенбауме в 1762 (Болотов, 199, 277; Штелин. Записки, 345; Он же, 124).

Имеются сведения о том, что П. Ф. принимал участие в любительской театральной

постановке в качестве дирижера оркестра в 1762 в Ораниенбауме (<П о з ь е>, 94).

П. Ф. прославился как коллекционер муз. инструментов, приобретаая самые превосходные, сколько бы они ни стоили. У него были скрипки Амати и Штейнера стоимостью до 400 — 500 р., разл. муз. редкости, напр. кит. фарфоровая флейта или флейта из янтаря, подаренная прусским королем.

В СПб между 1753 и 1762 в своих покоях Зимнего дворца П. Ф. устраивал раз в неделю концерты с 4 до 9 вечера (Ш т е л и н, 94), вероятно по субботам (<Е к а т е р и н а II>, 84). В концертах принимали участие певицы М. К. Бранбилла, М. Монари, Л. Мадонис, скрипачи Т. Порта, Казелли и Онезорге, флейтист Костер, виолончелисты Д. Далольо, Т. Ф. Юбершер и мн. др. итал., рус. и нем. муз.-ты. Вместе с тем П. Ф. поощрял к участию в концертах муз.-тов-любителей из числа гвардейских офицеров и придворных, в т. ч. Л. А. и А. А. Нарышкиных, А. В. Олсуфьева, Г. Н. Теплова, Я. Штелина и др., так что общее число участников достигало 40 — 50 человек.

П. Ф. особо и постоянно интересовался театральным иск-вом, регулярно посещал представления придв. театра. Напр., в сезон 1760/61 он проводил в театре все вечера "за исключением Великого Поста" (Ф а в ь е, 197). Центром его театральных увлечений был Ораниенбаум, подаренный ему Елизаветой Петровной в 1744. В 1749 — 1751 здесь был построен Оперный дом, где кроме театра находились б-ка, кунсткамера и картинный зал. В 1755 был построен новый деревянный Оперный дом, имевший партер и 2 яруса лож.

К 1757 здесь сложилась оперная труппа, ежегодно представлявшая оперы В. Манфредини, в т. ч. сериа "Semiramide riconosciuta" ("Узнанная Семирамида", 1760), а также оперы и балеты др. композиторов. Основной для театра послужили штат певцов и придв.

великокняжеский оркестр, о развитии которого П. Ф. заботился постоянно.

Т. о., при дворе П. Ф. к 1755 сложилась капелла, включавшая орк. муз.-тов, вокалистов, балетную труппу, художников-декораторов и др. В их число входили иностранные и рус. муз.-ты. Вместе с тем были организованы балетная, муз. и художественная школы. В частности, 24 янв. 1755 был издан указ о наборе ученической балетной труппы из "садовниковых и бобыльских детей" в кол-ве 8 чел. (Ф е с е ч к о, 21). Среди учеников-скрипачей с окт. 1760 при оркестре числился И. Е. Хандошкин (Там же).

Такая концентрация творческих сил позволяла осуществлять крупные муз. мероприятия (постановки опер, театрализованных празднеств), а также обслуживать муз. быт: играть музыку "при столе", на праздниках в помещениях дворца и в парках, на *балах* и *маскарадах*, к-рые нередко устраивались великим князем.

Став Императором, П. Ф. провел ряд мероприятий, оказавших определенное воздействие на муз. жизнь СПб. В частности, в связи с тем что он предпочитал итал. муз.-тов, произошли изменения в придв. штатах: капельмейстером *Итальянской придворной оперной труппы* был назначен В. Манфредини (вместо Г. Ф. Раупаха), его прежний учитель П. Пери получил место концертмейстера "*Италианской кампании*". Он также вернул из Болоньи капельмейстера К. Гее, вызвал Ф. Арайю из Неаполя, пригласил из Риги бассониста и фаготиста Г. Ф. Цана (Ш т е л и н. Записки, 345; О н ж е, 124), хотел выписать ряд др. выдающихся муз.-тов, в числе к-рых Дж. Тартини и Б. Галуппи (Там же).

В связи с тем что П. Ф. недолюбливал фр. театр, он приказал прекратить переговоры о возобновлении контракта с фр. труппой. Приглашение фр. труппы в Россию состоялось уже при Екатерине II (ВП от 9 сент. 1762).

ПЕТР III

Гравюра А. Тайхеля с портрета Ф. С. Рокотова



Между тем время правления П. Ф. выпало на "траурный год после смерти императрицы Елизаветы, в который исполнение музыки не допускалось во всей стране" (Штелин, 122 — 23). При дворе, однако, она звучала достаточно часто уже по истечении 3-месячного срока. Среди муз. событий царствования П. Ф. примечательны исполнение в февр. 1762 в петерб. церкви Св. Екатерины реквиема по Елизавете Петровне, написанного Манфредини, а также премьеры сочиненной по приказу П. Ф. оперы-серии "La Pace degli eroi" ("Мир героев", музыка Манфредини, либретто Л. Ладзарони, 3 июня 1762, по случаю мира с Пруссией).

Значение деятельности П. Ф. для рус. муз. иск-ва проявляется в первую очередь в том, что он поощрял и материально поддерживал насыщенный муз. жизнь при своем дворе, сначала великокняжеском, а с дек. 1761 императорском. Сам интерес П. Ф. к муз. иск-ву стимулировал распространение музыки при российском дворе (Штелин, 93), тем более что он приохотил муз.-толюбителей из числа благородных к систематическому музицированию (Штелин. Записки, 345). По мнению Штелина, "в этот период музыка в России достигла бы своего апогея, если бы царствование Петра III было продолжительно" (Штелин, 122). Естественно, что за полугодовой период своего царствования П. Ф. не успел что-л. кардинально изменить в сфере муз. иск-ва. Даже артистические силы, собранные им при дворе, были вскоре рассеяны. Штат его муз.-тов, танцовщиков и художников был по большей части расформирован Екатериной II (ВП от 8 авг. 1762).

По мнению Т.Н. Ливановой, благотворное влияние П. Ф. на муз. жизнь СПб не более чем легенда, к-рую сочинил Штелин, "прислужившийся" Императору созданием ложного образа "покровителя искусств". Думается, это мнение неоправданно, поскольку концентрация муз. сил и интенсив-

ность муз. событий при малом дворе действительно имели место, а с др. стороны, карьера придворных П. Ф. во мн. зависела от личных контактов с государем и его вниманием, обращавшегося преим. на тех, кто мог музицировать вместе с ним, что заставляло усиленно заниматься музыкой и естественно способствовало распространению муз. образованности в аристократической среде российского общества.

С именем П. Ф. связан "самый пышный спектакль" фр. Труппы Сериньи, состоявшийся 21 авг. 1745 в СПб по случаю его бракосочетания с в. кн. Екатериной Алексеевной. Он включал в т. ч. изобилующую муз. номерами комедию-балет Ж.-Б. Мольера "Принцесса Элиды" и балет "Цветок". 24 авг. по тому же поводу была представлена опера Арайи "Scipione" ("Сципион") с балетом А. Ринальди "Купидон и Психея".

Лит.: Штелин Я. Записки Штелина. Карл Петр Ульрих (впоследствии Петр Федорович) герцог Шлезвиг-Гольштинский // Утро. 1868. Ч. 3. С. 328, 329, 345, 354, 359; <Позье И.> Записки придворного брильянщика Позье о пребывании в России... // РС. 1870. Т. 1. С. 94, 97; Болотов А.Т. Записки. СПб., 1871. Т. 2. С. 170, 199, 277; Фавье Ж.-Л. Русский двор в 1761 году // РС. 1878. Т. 23. № 10. С. 194, 197; <Екатерина II>. Записки императрицы Екатерины II. СПб., 1907. С. 84, 106, 112, 132, 144, 146, 157, 172, 491, 567; Штелин; Моосег А. Violonistes compositeurs italiens en Russie au XVIII^e siècle // RMI, 1941. № XIX. С. 279; МА 2; Ливанова; Фесечко Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин. Л., 1972. С. 20 — 23; Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. Л., 1983. С. 21 — 49; ИРМ 2, 3.

М.В. Вознесенский

ПЕТРОВ Иван Петрович (? — ?), актер и певец Русской придворной труппы, тенор. В службе с 1 мая 1772 (оклад в 1783 — 350 р., в 1790 — 1000 р., в 1800 — 1500 р.). С 26 марта 1790 — режиссер рус. оперы, утвержден в этой должности после

смерти В. М. Черникова, в окт. 1790. Уволен с пенсионом в 2000 р. 8 дек. 1803 (РГИА, ф. 468, оп. 1, д. 392, л. 648). До старости исполнял роли молодых любовников, хотя, по словам А. А. Шаховского, "путаясь на авось, пел кое как". Участвовал в операх "Американцы" (Дон Гусман) и "Клорида и Милон" (Дамет) Е. И. Фомина, "Диянино древо" ("L'Arbore di Diana") В. Мартини-Солера, "Трубочист-князь и князь-трубочист" ("Lo Spazzosamino principe") М. А. Портогалло, "Мельник — колдун, обманщик и сват" (Филимон) М. М. Соколовского, "Несчастье от кареты" (Лукьян) В. А. Пашкевича, "Оберон" ("Oberon, König der Elfen") П. Враницкого, "Ринальд д'Аст" ("Rinaldo d'Ast") Ж. Астарицци, "Севильский цирюльник" ("Il Barbiere di Siviglia") Дж. Паузелло.

Лит.: Шаховской А. А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 9; Арапов, 105; АДИТ 3, 35; Севолодский-Гернгросс. Указатель, 7, 29, 41, 68.

И. Ф. Петровская

ПЕТРОПАВЛОВСКИЙ СОБОР. В 1704 году 1 апреля Новгородским митрополитом Иовом на Заячьем острове освящена деревянная церковь во имя апостолов Петра и Павла. 30 мая 1714, в день рождения Петра I и день памяти Исаакия Далмацкого, была заложена на месте деревянной церкви каменная, старая церковь была перенесена в солдатские слободы и в 1720 освящена во имя апостола Матвея в память взятия Нарвы 9 авг. 1704.

Каменный П. с. построен по проекту архитектора Д. Трезини и освящен в 1733. В синодальном указе 1737 повелено быть при П. с. "яко знатном в царствующем граде священно- и церковнослужителям достойным, ученым, искусным и доброжелательным" (РГИА, ф. 816, оп. 1, д. 9, л. 11).

До 1737 в штате П. с. состояли: 1 протоиерей, 2 священника, 1 диакон, 3 дьячка, 3 пономаря. С 1737 — протоиерей, 4 священника, протодиакон, 2 диакона, 5 дьячков, 5 пономарей.

Для пения в П. с. вызывались на череду служения из Москвы синодального хора певчие. Определение в число соборных певчих зависело непосредственно от Синода и придв. уставщика, эта обязанность была на него возложена Петром I указом от 2 мая 1722. С 70-х гг. в соборе был учрежден собственный певческий хор.

По благословиению митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского Гавриила собору была предоставлена возможность расходовать на его содержание по своему усмотрению полагаемое по штату жалованье церковных причетников. На сумму, к-рая оставалась от незамещения причетниками вакансий, а также от уменьшения дьяческих окладов, содержался хор малолетних певчих из числа церковнослужительских сирот и певческий учитель (см. *Церковно-певческое образование*). В П. с. хранилась б-ка, насчитывающая до 1000 книг, в т. ч. певческих.

С 20-х гг. на соборе находилась замечательная "колокольная игральная музыка" (клавишный карийон) и часы с курантами (см. *Колокольные звоны*).

Торжественные архиерейские соборные службы совершались в день преполовения Пасхи, освящения воды на Неве — 1 августа (перед началом Успенского поста) и в день Благовещения. В П. с. служились поминальные службы по усопшим членам имп. фамилии.

Арх.: РГИА, ф. 816, оп. 1, д. 9, л. 11.

Лит.: <Богданов — Рубан>. Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заведения его с 1703 по 1751 год, сочиненное Г. Богдановым...; а ныне дополненное и изданное Василием Рубаном. СПб., 1779. С. 254 — 55, 286;

Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1869. Т. 1. С. 103, 106; Ч у д и н о в а.

И. А. Чудинова

ПИНЮЧЧИ (Pinucci) Пьетро (? — ?), итал. танцовщик и балетмейстер. Появился в Венеции между 1782 и 1792, позже был в Варшаве. Ангажирован в спб. придв. балетную труппу вместе с женой Коломбой, урожд. Торелли, как танцовщик-гротеск 26 авг. 1793. Контракт был заключен на 3 года с жалованьем обоим 3500 р. в год при казенной квартире с 30 саженьями дров и 700 р. "проездных". 5 февр. 1795 П. сочинил *балет* "Школа Пиеротова" ("L'École de Pierrot"). По данным КИ РИИИ (ф. 71, оп. 1, д. 116) и по сведениям М.В. Борисоглебского, 11 янв. 1895 П. поставил балет "Арлекин, покровительствуемый феей (Арлекин-беглец)", в гл. роли к-рого выступила Коломба П. (по др. данным, автором этого балета был А. Гульельми). За год до окончания срока контракта, 26 авг. 1795, чета П. переехала в Москву, где оба поступили в Петровский театр и где Пьетро П. развернул экстраординарную деятельность, создав огромное кол-во балетов. В 1799 П. покинул Москву.

Арх.: ГЦТМ, ф. афиш и программ, д. 2788; КИ РИИИ, ф. 71, оп. 1, д. 116.

Лит.: АДИГ 2, 423, 3, 88; С л о н и м с к и й Ю. Рождение московского балета // Г л у ш к о в с к и й, 25; МА 2, 633, 673.

Г.Н. Добровольская

ПИТРО (Pitro) Антонио-Бонавентура (ок. 1720, Марсель — после 1792, ?), итал. танцовщик и балетмейстер фр. происх. Работал на сцене Королевской академии музыки в Париже, затем — на службе у короля польского и курфюрста саксонского Фридриха-Августа, с 1747 был связан с труппой Дрезденского театра, где в 1748

стал балетмейстером. Продолжая работать в Варшаве и Дрездене, П. поставил неск. *балетов* в Вене. В 1764 был ангажирован в парижскую "Комеди итальянн" танцовщиком и хореографом. Был мастером пируэтов, однако в целом считался танцовщиком резким и жестким. В 1766 он был уволен. В 1772, когда Г. *Анджолини* временно уехал из России, был приглашен П., к-рый делил должность балетмейстера с П. *Гранже*. Исполнил роль Енея в балете собственного сочинения "Еней и Лавиния" ("Enée et Laavinia", 1773), музыка Г.Ф. *Раунаха*. Поставил балеты при опере Т. *Тразтта* "Antigona" ("Антигона", 1772). В 1775 он уже работал в Венеции, где создал множество балетов. Дальнейшая судьба его неизвестна.

Лит.: А р а п о в, 101; МА 2, 172 — 73.

Г.Н. Добровольская

ПИЧЧИННИ (Piccinni) Никколо Марчелло Антонио Джакомо (16 янв. 1728, Бари — 7 мая 1800, Пасси, близ Парижа), один из наиб. прославленных итал. композиторов 2-й пол. 18 в. Сын муз-та, учился в неаполитанской консерватории "Сант-Онофрио" у Л. *Лео* и Ф. Дуранте, дебютировал в 1754 комической оперой "Le Donne dispettose" ("Разгневанные женщины") в театре "Фьорентини" в Неаполе. Первый большой успех П. принесла постановка сериала "Alessandro nelle Indie" ("Александр в Индии", 1758, Рим), однако настоящая европейская слава пришла к нему после римской премьеры буффа "La Buona figliuola ossia La Ceccina" ("Добрая дочка, или Чеккина", 1760).

П. создал свою оперу на *либретто* К. Гольдони (написанное по популярнейшему в сер. века роману С. Ричардсона "Памела, или Награжденная добродетель", 1740), вслед за Э.Р. *Дуни* (1756, Парма), нек-рое время служившим в Бари, родном городе П.

Сюжет о бедной воспитаннице, вдруг оказывающейся девицей знатного рода и соединяющейся со своим возлюбленным, маркизом, положил начало новой, сентиментально-лирической ветви жанра итал. буффа. Впоследствии эта разновидность оказала решающее влияние на национальные жанры комической оперы: англ. (С. Арнольд, "The Maid of the Mill" — "Мельничиха", на тот же сюжет, 1765), фр. (оперы переехавшего в Париж Дуни, П.-А. Монсиньи, А.-Э.-М. Гретри), нем. (опера П. шла в виде зингшпиля "Das Gute Mädchen" в нем. переводе И. И. Эшенбурга, оказала определенное влияние на В. А. Моцарта, особенно на его "Похищение из сераля"), итал. (Дж. Паизиелло, Д. Чимароза).

Характеризуя драм. иск-во П., Г. Кречмар писал: "Все здесь свежо, трогательно, весело, сумасбродно, и даже есть глубокие моменты" (268). Г. Аберт подчеркивал "нежный и женственный характер" музыки комических опер П.: "Мягкость и нежность были основной чертой его искусства, они позволили ему выступить в «Доброй дочке» как прирожденному мастеру сентиментального жанра". "В одухотворенности стилизации народных напевов Пиччинни превосходил всех своих современников. Мало кто умел столь поэтично применять простую форму строфической песни" (А б е р т I, 1, 431, 433). В "Доброй дочке", по преданию написанной за 18 дней, П. открывает ряд композиционных приемов, служивших образцом для муз-тов след. поколения: утверждается рондальная форма развернутых ансамблевых финалов, мотивная разработка вок. тем, широко проводимая в оркестре, характеристическая контрастность персонажей в ансамблях, излагаемых в виде свободных полифонических построений.

Лирическая стихия женственного, чувствительного дара П., его грация, напевность и блестящее воко были близки Моцарту. Аберт указывает на множество параллелей с

тематическими узорами П., улавливаемых в его операх. В 1776 Моцарт сочинил вставную арию "Clarice cara mia sposa" (К. 256) "для синьора Пальмини" в оперу П. "L'Astratto vero, ovvero Il Giocatore fortunato" ("Рассеянный, или Удачливый игрок", 1772, Венеция), а в 1778 в Париже написал для Ж. Ж. Новера балет (интермедию) "Les petites riens" ("Безделушки", К. 299*), шедший с оперой-буффа П. "Le Finte gemelle" ("Мнимые близнецы", 1771, Рим).

"Добрая дочка" в короткий срок обошла все сколько-нибудь значительные оперные сцены Европы, в 1760 — 90-х гг. она ставилась более 70 раз. В СПб в 1778 — 79 ее нем. версию показывала Труппа К. Книппера. 1-й спектакль состоялся 4 янв. 1778, а 24 сент. в "Das Gute Mädchen" дебютировал только что прибывший в российскую столицу А. Б. Сартори.

В конце дек. 1777 у Книппера шла еще одна переделанная в зингшпиль опера П. "La Notte critica" под назв. "Die Nacht" ("Ночь", пер. И. И. Эшенбурга, 1774, Берлин. — СПб. вед., 22 дек., 1777). Давалась она и в след. годы существования нем. театра.

По-итальянски "La Buona figliuola" звучала 20 мая 1779 в исполнении Труппы М. Маттеи и А. Оречи (СПб. вед., 17 мая), а по-русски, в пер. И. А. Дмитриевского, ее играли в театре Н. П. Шереметева в Кускове 2 июня 1782.

В конце 18 в. "Добрая дочка" не исполнялась ни рус., ни итал. придв. труппами. Рус. артисты в 1790 неск. раз сыграли фр. комическую оперу П. "Ложный лорд" ("Le Faux lord", в пер. неизв. автора). На этом сценическая история опер П. в России закончилась.

Однако, судя по нотным собр., интерес к музыке П. сохранялся, причем был направлен преимущественно на посл., парижский период его творчества, на жанр "лирической трагедии".

Н. ПИЧЧИННИ. ЛИРИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ "АТИС"

Титульный лист партитуры из б-ки Императрицы Елизаветы Алексеевны

ATYS

TRAGÉDIE LYRIQUE

en Trois Actes

Représentée pour la première fois par l'Académie
Royale de Musique, le Mardi 22 Février 1780.

Paroles de *QUINAULT*

Musique de *M. PICCINNI.*

Gravé par Le Roy.

Prix 24^{ll}

A PARIS

Chez { *L'Auteur, rue St Honoré vis à vis l'hôtel de Noailles.*
De la Chevardinière, rue du Roule.

A Lyon chez Castaud.
Et aux adresses ordinaires.

AVEC PRIVILÈGE DU ROI.

Imprimé par Basset

LA BUONA
FIGLIUOLA,
OPÉRA COMIQUE
EN TROIS ACTES,

Parodié en François sur la Musique du célèbre
PICCINI.

*Représentée pour la première fois par les Comédiens
Italiens ordinaires du Roi, le 27 Juin 1772.*

Le prix est de 24 sols, avec la Musique.



A PARIS,
Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue St. Jacques,
au Temple du Goût.

M. D C C. LXXXV.

До переезда в Париж П. ставил в Италии примерно по 6 опер в год, принимал участие во всех римских карнавалах. По др. данным, с 1758 по 1773 он поставил 30 опер в Неаполе, 20 в Риме и др. итал. городах. В папской столице его сериа и буффа пользовались большим успехом, однако начиная с 1773 его затмил П. *Анфосси*, ученик и протеже П. Падение римской популярности П. было молниеносным, от огорчения он серьезно заболел по возвращении в Неаполь с карнавала 1773. Нужно было думать о будущем. Положение П. в Неаполе было не блестящим — всего лишь 2-й маэстро ди капелла кафедрального собора и придв. органист. Поэтому, получив приглашение писать для Королевской Академии музыки, он недолго колебался, хотя не владел фр. яз. В посл. день 1776 П. прибыл в Париж.

Инициаторами приглашения великого неаполитанца были Мария-Антуанетта, М. Ж. Дюбарри, Ж. Ф. Лагарп и неаполитанский посол маркиз Д. ди Караччولي. Ж.-Ф. Мармонтель предложил обработать для П. либр. Ф. Кино "Роланд" и заодно обучить итал. композитора языку и классической фр. декламации. Однако в том же году и на то же либр. начал писать лирическую трагедию К. В. Глюк, уже добившийся в Париже успеха операми "Ifigénie en Aulide", "Alceste", "Orfeo". Разгневанный кавалер поместил резкое письмо в "Année littéraire", давшее сигнал началу знаменитой войны "глюкистов" и "пиччиннистов", отголоски к-рой докатились до СПб (см. Глюк К. В.). В 1777 Глюк, отложив "Роланда", поставил "Armide", П. продолжал работать, все меньше веря в успех. По натуре он был кем угодно, только не борцом, говорит А б е р т (I, 2, 217). Посвящая оперу Марии-Антуанетте, он писал: "...одинокий, в чужой мне стране, запуганный тысячью трудностей, я потерял последний остаток мужества" (цит. по: Кречмар, 294).

Маэстро был настолько подавлен, что собирался на след. день после премьеры бежать в Неаполь, но, к счастью, 27 янв. 1778 "Роланд" прошел с триумфальным успехом. Кречмар пишет, что все в нем "драматически живо, необычайно прекрасно, остроумно и принадлежит к числу лучших достижений всей оперной музыки" (Там же). П. воспользовался достижениями фр. опер Глюка, свободно следуя их принципам и сохраняя притом свою мечтательную душевность. Позднее обновленный Глюком жанр лирической трагедии нашел продолжение в творчестве А. Сальери и А. М. Г. Саккини, чья опера "Edipe à Colone" (1787, Париж) с успехом шла в СПб в 1799 — 1800.

После "Роланда" П. написал лирические трагедии "Atys" — 1780; "Ifigénie en Tauride" — 1781; "Didon" — 1783 и др. Когда началась революция, композитор вернулся в Неаполь, снова обратился к жанру сериа, сочинял оратории и церковную музыку. В 1798 был еще раз приглашен в Париж и назначен инспектором консерватории.

Из фр. опер П. помимо "Роланда" наибольшим успехом пользовались "Атис" и "Дидона". Обе партитуры (печ.: Paris, Lauriers) имеются в б-ке *Елизаветы Алексеевны* в КИ РИИИ. Кроме того, это собр. содержит печ. партитуры опер "Роланд", "Ифигения в Тавриде" (обе в том же изд.), рукоп. копию "Атиса", переложение неск. номеров из той же оперы для арфы или фп. со скрипкой, а также отдельные арии. В ОР РНБ имеется партитура оперы "Клитемнестра" (1790, Париж; рукоп. копия, ф. 550, F XII, № 34) и неск. отрывков из опер "Роланд" и "Атис" в сб-ках из коллекции Юсуповых (ф. 891, оп. 1, № 49, 200).

Прижизненные парижские изд., копии, переложения отрывков из фр. опер П., находящиеся в б-ке Елизаветы Алексеевны, свидетельствуют о том, что в спб. муз. салонах рубежа веков его музыка звучала, что она привлекала не меньшее внимание, чем па-

рижские оперы Глюка, также представленные в этом собр. в прижизненных изд.

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 11, 16, 139, 426, 633, 642, 773, 777, 778, 783, 1239; ОР РНБ, ф. 550, F XII, № 34; ф. 891, оп. 1, № 49, 200.

Лит.: СПб. вед. 1779. 17 мая; К р е ч м а р Г. История оперы. Л., 1925; MR; МА 2; А б е р т I, 1, 2; ИРМ 3; Opera Grove.

А.Л. Порфирьева

ПЛАВИЛЬЩИКОВ Петр Алексеевич (24 марта 1760, Москва — 18 окт. 1812, с. Хонеево Бежецкого у., Тверской губ.), рус. актер, драматург, журналист. Род. в купеческой семье. В СПб с 1779 по 1793. Актер, а также инспектор рус. труппы. Издавал журн. "Утра" (СПб., 1782), был одним из изд. журн. "Зритель" (СПб., 1792, совместно с И. А. Крыловым и А. И. Клушиным). Входил в типографскую компанию "Крылов со товарищи".

Темой мн. рассуждений и лит. выступлений П. (как и его сотоварищей) было национальное своеобразие рус. характера, рус. литературы и иск-ва. В этом русле затрагивалась и музыка, что имело большое значение для формирования рус. муз. критики. Прекрасно зная театр, совр. театральный репертуар, П. уделял ему мн. внимания. Первоначально он не признавал целесообразности участия музыки в спектаклях. В ст. "Разсуждение о зрелищах" (журн. "Утра", 1782, авг.) П. резко высказался как о самом муз. иск-ве, так и о его использовании в театре: "Музыка всегда отвлекает зрителя от привязанности к завяске зрелища; да и самое изображение страсти тогда получает свою душу, когда естественный тон его оживотворяет; а в музыке, как бы она близко не подходила к смыслу речей, всегда более видно искусство сочинителя и игрока (т. е. композитора и певца. — А.К.), нежели естественное выражение какого-нибудь чувствования". "Пение, перехитрив естество, ни чего более ни производит, как только

приятность для нашего уха" (69 — 70). Считая, что "в театре одни только благородные истинными зрителями почтяться могут", П. критикует использование простонар. выражений в популярной опере А. О. Аблесимова "Мельник — колдун, обманщик и сват". В то же время заключительную арию он похвалил (она "хороша и музыка приятна"). Для итал. комических опер П. не нашел ни одного доброго слова — "в них музыке жертвуют всем, даже и здравым рассудком" (Там же). Поняв, очевидно, что вступает в явное противоречие с театральной практикой, П. завершает свои попытки доказать несостоятельность оперного жанра относительно мягким выводом: "Комедии и трагедии суть зрелища превосходнее всех прочих, хотя и опера хорошо сделанная имеет свою цену" (Там же).

П. не принимает и балетов: "Они никогда не трогали моего сердца, поколику все их достоинство состоит в чистоте и проворстве ног, и в прекрасном телодвижении танцующих лиц. Сие немое действие пленяет нас искусством и есть совершенная картина, которая однакож ни в близи, ни в дали не может зрения нашего обмануть и показаться истинным событием" (Там же, 74).

Со временем П. нашел более точные оценки музыки и муз. театра. Они отражены в статьях журн. "Зритель", определявших в значительной мере лицо изд. Из статей П. выделяются "Нечто о врожденном свойстве душ российских" (1792, февр. и апр.) и "Театр" (1792, июнь, авг. — окт., дек.). В них уделено внимание и музыке. Осн. тезис здесь: "Россияне имеют нечто свое собственное". Разнообразна "коренная Российская музыка" ("песни свадебныя, хоральныя, полевые и бурлацкия в напевах своих так отличны, что без слов можно узнать их свойство"). Бытовые песни (камерная вок. лирика) "не уступают в приятности своей никаким на свете" и в то же время отличны "от музык Европейских и

Азиатских". "Пляски наши также по обстоятельствам различны, и ни один на свете народ не имеет столь много изысканной и почти говорящей пляски как Россияне" (ч. 2, 179). Задача творческой личности — черпать из нар. источника. И с этой т. зр. П. теперь высоко оценивает оперу "Мельник — колдун...". В то же время итал. комическая опера подвергается резким нападкам: мода на нее в рус. столицах затрудняла развитие отечественной музыки. П. сетует, что, "имея наиприятнейшую свою музыку, многие дома большого света повыпилили к себе Итальянцев", к-рые, "разезжая в каретах с гордым и презрительным видом к своим легковверным благотворителям делаются судьями Российским талантам; и от их то пристрастного решения зависит одобрение Русскому" (ч. 2, 130). Сатиру на итал. оперу П. дал в ст. "Сон, найденный в старых бумагах моего дедушки" ("Зритель", 1792, нояб.). Жители описанного здесь фантастического о-ва едят "холодные ноты, вареные ноты, жареные ноты, печеные ноты, сладкие ноты, кислые ноты, горькие ноты...", однако все они "русскому желудку были не вкусны", потому что поющие жители "мало заботятся о здравом рассудке, а стараются только, как бы попротяжнее или пофигурнее выделать тоны". "Есть такие удалцы, которые слишком на полчаса пускают трели" (нояб., 175; см. также *Журналы и музыка*). Одной из причин столь резких высказываний был, вероятно, также взгляд на оперу как жанр драм. по преимуществу театра, т. е. известная недооценка роли музыки.

Полемика вокруг оперного театра отразилась и в театральном творчестве П. Откликаясь на феноменальный успех опер "Мельник — колдун..." А. О. Аблесимова и "Сбитеньщик" Я. Б. Княжнина, П. написал комедию "Мельник и Сбитеньщик соперники" (1788; изд. — СПб., 1793), в к-рой отдал предпочтение первой из опер, как более национально-самобытной. В комедии "Бо-

быль" (1790; изд. — СПб., 1792) ввел в финал крестьянские песни и пляски.

Лит.: Кулакова Л. И. Петр Алексеевич Плавильщиков: 1760 — 1812. М.; Л., 1952; Ливанова I; ИРМ 3.

А. Н. Крюков

ПЛЕТЕНЬ Юлия Констанс (Констанция), в замужестве де Ферсеваль (1783, ? — 1832, ?), рус. танцовщица. Будучи ученицей, исполнила роли Лусинды в "Оракуле" ("Oracolo") и Амура в "Амуре и Психее" ("Amour et Psyché", оба 1793), хореография обоих Ш. Ле Пика, музыка обоих В. Мартин-и-Солера. Окончила петерб. Театральную школу в янв. 1797. В 1806 попала в список учеников, за 5-летнее обучение к-рых (с 1790) Ле Пик просил заплатить ему вознаграждение. Определена в придв. балетную труппу танцовщицей с жалованьем 700 р. в год, 240 р. "квартирных" и 60 р. "дровяных" денег. К 1800 получала 2000, а затем 2100 р., включая квартиру и дрова, и один бенефис в 2 года. Репертуар П. отличался обилием танцевальных партий граций, вакханок, садовниц, муз, пастушек. Преобладали роли, близкие к инженеру. Известны след. партии: одна из сицилийских танцовщиц в "Танкреде", хореография Ле Пика; Арсиноя в "Возвращении Полиорцета" ("Le Retour de Poliorcete"), музыка обоих Мартин-и-Солера; одна из граций в "Приезде Фетиды и Пелея в Фессалию" ("L'Arrivée de Thétis", все 3 — 1799), музыка Дж. Сартти и Фонбрюна; одна из граций в "Любовной страсти Флоры и Зефира" ("Les Amoures de Flore et Zéphire"), музыка Сартти; одна из вакханок в "Арианне, покинутой Тезеем на острове Наксос" ("Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos"), музыка Мартин-и-Солера; одна из садовниц и маркитанток в "Деревенской героине" ("L'Héroïne villageoise"), музыка Дюкенуа; одна из крестьянок в *балетах* при опере А.-Э.-М. Гретри "Panurge dans l'isle des

lanternes" ("Панург на острове фонарей", все 4 — 1800), хореография всех 6 П. Шлевалье; одна из граций в "Увенчанной благодати" (1801), музыка С.И. Давыдова; Констанция, дочь умершего короля, в "Бланке, или Браке из отщепенца", музыка А.Н. Титова, хореография обоих И.И. Вальберха; одна из юных спартанок в "Касторе и Поллуксе", хореография Ле Пика, музыка К. Каноббио (оба 1803); крестьянка в "Графе Кастелли, или Преступном брате" (1804), музыка Мартин-и-Солера, Сартти и Давыдова; одна из пастушек в "Рауле Синей Бороде, или Опасности любопытства" (1807), музыка Гретри и К.А. Кавоса; Жанетта, крестьянка, в балете Доберваля "Дезертир" (1807); Лиза в "Маленьком матросе" (1808), музыка Г.А. Пари, хореография всех 3 Вальберха. В янв. 1810 вместе с танцовщиком Леоном и танцовщицей Делиль П. была переведена в моск. балетную труппу, а в 1813 уволена с пенсией в две трети жалованья, т. е. 1400 р. в год.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 290, л. 1 — 4; д. 1050, л. 3; д. 1200, л. 48 об.; оп. 4, д. 3, л. 211; д. 5, л. 108; д. 7, л. 24 и об., 280; д. 8, л. 191; д. 10, л. 344 об.; д. 12, л. 88 об., 139, 281 об., 344; д. 13, л. 180.

Лит.: АДИТ 2, 395; 3, 88; Борисоглебский 1, 51; МА 2, 780.

Г.Н. Добровольская

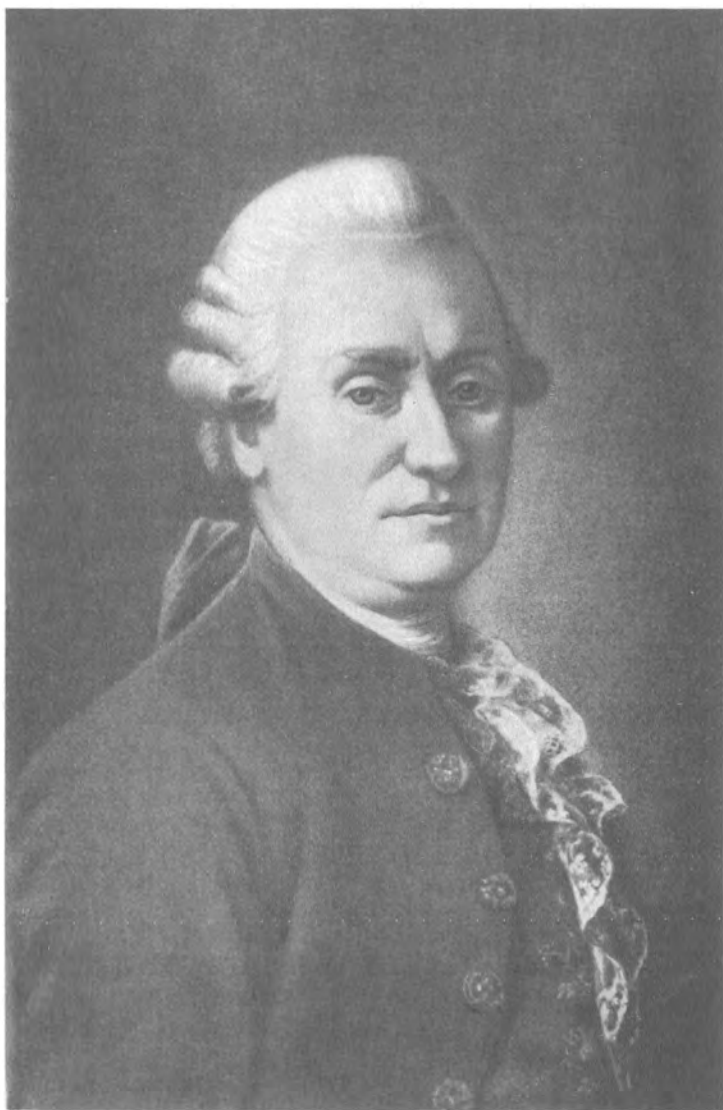
ПОЛТОРАЦКИЙ Марк Федорович (17 апр. 1729, г. Сосница, ныне Черниговской обл. — 13 апр. 1795, СПб), певчий, с 1753 регент, с 1763 директор *Привдорного певческого хора*. Сын соборного протоиерея, П. учился в лат. школе в Чернигове. Красивый голос и муз. одаренность выделяли его среди ровесников, в 1745 он был замечен гр. К.Г. Разумовским и отправлен в Привд. капеллу. Впрочем, возможно, что П. попал в СПб много раньше. В указе 21 окт. 1742 упом. "Марк Федоров", "ученик при концертмейстере Гибнере" (т. е. И.П. Хюб-

нере; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 170а). Редкое имя в сочетании с отчеством П. позволяют предположить, что речь идет именно о нем. Тогда вероятно, что П. со 2-й пол. 1730-х гг. служил "малым певчим" и, спавши с голоса, был отдан Хюбнеру для обучения игре на каком-л. струн. инструменте. Тот же указ повелевает зачислить Марка Федорова в придв. муз-ты с жалованьем 150 р., однако в списках *оркестра* его имя так и не появляется. В 1752 П. служит придв. певчим, и ВП 25 марта того же года он причислен к *"Итальянской кампании"* с окладом 500 р. в год (РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 493).

П. начал заниматься итал. вокалом во 2-й пол. 1740-х гг. 28 нояб. 1750 он дебютировал на сцене в опере Ф. Арайи *"Bellero-fonte"* ("Беллерофонт", партия полковника Атаманта). В отзыве на спектакль "СПб. вед." отметили, что П. не уступал "наилучшим итальянским актерам" (1750, 11 дек.). Р.-А. Моозер называет еще 2 оперы, в к-рых участвовал П.: *"Eudossa incoronata"* ("Евдоксия венчанная", 28 апр. 1751) и *"La Corona d'Alessandro Magno"* ("Корона Александра Великого", между 1752 и 1754, обе Арайи. См.: МА 1, 241).

В 1753 П. был произведен в чин "бунчукового товарища", а неск. месяцев спустя — полковника, вероятно, тогда же он становится уставщиком Привд. капеллы. Ему поручается надзор за малыми певчими, забота об их обучении. В 1753 "по записке" П. 2 спавших с голоса малых певчих присланы "игре на скрипичах их обучать канцерт мейстеру Ягану Гибнеру" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 96). В нояб. 1758 "в смотрение" полковнику и уставщику П. передается каменный дом П. Ф. Нащокина, "близ адмиралтейского каналу... возле дома статского советника Ивана Пуговкина" (Там же, д. 93, л. 135 и об.), нанятый для придв. певчих. В 1761 П. было назначено жалованье 1000 р., необычайно высокое для устав-

М. Ф. ПОЛТОРАЦКИЙ
Художник Д. Г. Левицкий



щика (Там же, д. 106, л. 48). В 1772 он был на год отпущен в свои деревни (Там же, д. 130, л. 23 и об.), пожалованные ему в Малороссии, в 1775 последовал еще один годичный отпуск. *Екатерина II*, как раньше *Елизавета*, благоволила своему директору церковной музыки. В молодости П. дружил с А. Г. *Разумовским* и певал с ним укр. песни в присутствии Императрицы. В зрелые годы он пользовался при дворе всеобщим уважением, был часто приглашаем к высочайшему столу, слыл человеком остроумным и широко образованным. В 1791 ему была дарована еще одна царская милость: чин действительного статского советника.

Годы управления П. Придв. хором отмечены значительным расширением штата капеллы и ее постоянным участием в оперных спектаклях. Б. *Галуппи*, Т. *Траэтта* специально выбирали *либретто* с большим кол-вом хор. сцен, чтобы оперы были украшены великолепным иск-вом придв. певчих.

Предполагают, что П. сочинял хор. концерты, однако ни один из них не сохранился. Возможно, что он наставлял в этом иск-ве юного Д. С. *Бортнянского* (Рыцарева, 36).

П. прослужил при дворе более полувека и оставил заметный след в российской муз. культуре. Его заслуги перед отечеством высоко ценились. П. был похоронен на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры.

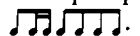
Арх.: РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 493; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 170а; д. 88, л. 96; д. 93, л. 135 и об.; д. 106, л. 48; д. 130, л. 23 и об.

Лит.: Опись Высочайших фондов, хранящихся в Сенатском архиве. СПб., 1878. Ч. 3; Саитов В. Петербургский Некрополь. М., 1878; РС. 1886. № 4; Лобанов-Ростовский А. Русская родословная книга. СПб., 1895; РБС: Плавильщиков — Прима; Фидейзен 2; МА 1; Келдыш; МЭ; Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский. М., 1979.

А. Л. Порфирьева, И. А. Чудинова

ПОЛЬСКИЙ, ПОЛОНЕЗ, фр. polonaise, в России 18 в. известен как "польский", что дает основание считать это назв. основным. Слово "полонез" встречается только в переводной литературе.

П. — торжественный бальный танец-шествие. Его прототип — нар. польск. танец степенного, торжественного характера. В нар. быту — 4-дольный, в процессе эволюции преобразился в 3-дольный. Постепенно стал танцем аристократии, потеряв свою простоту. В шляхетской среде сначала танцевался только мужчинами и приобрел черты уверенной, спокойной, воинственной горделивости: "...не скоро, но важно танцевать его следует" (Петровски, 57). Наиб. распространена ритмическая фигура



Шаг П., изящный и легкий, сопровождался неглубоким и плавным приседанием на третьей четверти каждого такта. Танец воспитывал стройность осанки, умение изящно и с достоинством "шеествовать". В реальности танцевального быта П. исполняли по-разному: "...одни совсем не придерживались правил; другие прибавляли свое; иные ни своего ни чужого не делали, потому что не танцевали, а ходили в такт; производили шарканьем ног неприятный шум..." (Там же, 56). П. составлялся из трех шагов — эта простота исходной фигуры способствовала его распространению во всех странах Европы. Во Франции П. стал придв. танцем в 16 в., а в России был известен еще в допетровское время: П. был первым европейским танцем, бытующим в боярской Руси. О "степенных польских танцах" при дворе Алексея Михайловича упом. Я. Штелин (Штелин, 149).

П. был популярен в начале 18 в., его танцевал *Петр I* и его окружение. В эти годы рус. вариант П. отличался от общеевропейского большей сдержанностью, степенностью. Нек-рые иностранцы, в частности принцы гессенские, танцевавшие др., более сложные танцы "довольно хорошо",

О. А. КОЗЛОВСКИЙ. ПОЛОНЕЗ "ГРОМ ПОБЕДЫ РАЗДАВАЙСЯ!"

Переложение для фортепиано из рукоп. альбома конца 18 в.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Polon III." The score is written on ten staves, with the first two staves of each system containing a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *da capriccio*. The piece is marked with a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line. The handwriting is in black ink on aged paper.

Polon III.

Гром победы раздавайся.

mf

da capriccio

О. А. КОЗЛОВСКИЙ. ПОЛОНЕЗ НА ТЕМУ АРИИ
ИЗ ОПЕРЫ П. А. ГУЛЬЕЛЬМИ "БЛИЗНЕЦЫ"

Автограф

Polonaise

dolce

forte

f.

pp.

f.

Polonaise Largo

The image shows a handwritten musical score for a Polonaise. The score is written on five staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music is in 3/4 time and G major. The score begins with the tempo marking 'dolce' and the dynamic 'f.'. The music features a characteristic polonaise rhythm with a mix of eighth and sixteenth notes. The score includes various dynamic markings such as 'forte', 'pp.', and 'f.'. The piece concludes with the tempo marking 'Largo'.

будучи в 1723 при рус. дворе в СПб, со сравнительно простым "польским никак не могут совладать" (Б е р х г о л ь ц 3, 64).

Особой разновидностью П. являлся церемониальный свадебный танец, сочетающий поклоны, степенное шествие пар и собств. танец. С него начинались и им заканчивались дворянские свадьбы. Сохранились сведения о церемониальных танцах в 1721: 29 сент. на свадьбе П. Мусина-Пушкина; 12 нояб. на свадьбе Матюшкина и др. спб. аристократов. Церемониальный танец не исключал обычного П., к-рый следовал после: так было, напр., на свадьбе кн. Репнина, кн. Ю. Трубецкого в 1721.

Наиб. полное описание церемониальных танцев — первого и прощального — дает Ф.В. Берхгольц: "Дамы, как и в Английских танцах, становятся по одну, а кавалеры по другую сторону; музыканты играют род погребального марша, в продолжение которого кавалер и дама первой пары сперва кланяются (делают реверансы) своим соседям и друг другу, потом... делают круг влево и становятся опять на свое место. Такта они не соблюдают при том никакого, а только... ходят и отвешивают зрителям поклоны. Прочие пары, одна за другою делают то же самое. Но когда эти туры заканчиваются, начинают играть польский, и тогда уже все танцуют как следует и тем кончают" (Б е р х г о л ь ц I, 145). Прощальный танец несколько отличается тем, что его танцевали, "во-первых, не три, а пять пар; во-вторых, что маршал со своим железом танцует впереди, и все должны следовать за ним и, наконец, в-третьих, тем, что польский начинается тотчас же" (Там же, 146). Во время танца все шаферы держат в руках восковые свечи, с к-рыми обыкновенно провожают танцующих в спальню невесты. Церемониальные танцы предполагали особый порядок танцующих. Обычно они открывались тремя парами: маршалом с невестой и двумя старшими шаферами

с посаженной матерью и сестрой невесты. За первым танцем следовал цикл других, регламентированный бальным ритуалом.

П. (обычный) танцевался, разумеется, не только в пределах сугубо свадебных ритуалов. На *балах, маскарадах, ассамблеях* СПб петровской эпохи этому танцу уделялось мн. внимания. И позднее П. не потерял для спб. знати своей привлекательности. В 1744 по случаю приезда в СПб принцессы Ангальт-Цербстской (будущей *Екатерины II*), а также год спустя в день ее свадьбы при дворе давались балы. Второй бал был примечателен тем, что продолжался не более часа и танцевали на нем "только полонезы" (<Е к а т е р и н а II>, 71). Насыщенный балами и маскарадами *придворный музыкальный быт* елизаветинской и екатерининской эпох привносил в простую основную фигуру П. разнообразие и изобретательность. Так, в 1765, 21 окт., на придв. балу танцевали "...польский в четыре пары с шеном", то есть с целью (П о р о ш и н, 471). Двадцатилетие спустя П. танцевали как на пышных бальных празднествах, так и в интимном кругу приближенных и фаворитов на малых *эрмитажах* и взрослые, и младшие члены царской семьи.

В зависимости от ситуации в П. принимало участие различное число танцующих. В церемониальном танце по 3 пары в начале свадьбы и по 5 — в конце. Танцы в 3 пары характерны и для неритуального П. Но эти правила выполнялись нестрого уже в петровское время. А в случаях, когда балы устраивались в просторных залах, число танцующих доходило до 12 пар; в более поздние времена — и больше. П. был популярен среди лиц любого возраста и звания.

В 18 в. П. был любимейшим танцем молодежи. Простые фигуры и сравнительно медленный темп П. давали возможность для разговора, ведения любовной интриги. Все это увеличивало прелесть общения на балах

и маскарадах, способствовало сближению, затрудненному вне ситуации светского праздника. Особой привлекательностью для молодых людей обладала одна из разновидностей П. — "круглый польский, который, кажется, был выдуман для интриг: он продолжался по нескольку часов, все в свою очередь, отделив по условию фигуру, стояли на своих местах, и каждая пара о чем-нибудь перебирала; разумеется, что разговоры такие были не философские: тут скромная и благородная любовь искала торжества чувствительного и нежного" (Долгоруков. Капище, 232). Так, в 1794 летом в Царском Селе во время польского фаворит Екатерины II П.А. Зубов пытался передать любовное послание в кн. *Елизавете Алексеевне*.

"Золотым веком" П. в России являются 90-е гг., связанные с успехами завоевательной политики правительства и вытекающим отсюда общественным оптимизмом, к-рый отразил в своем творчестве с особой помпезностью О.А. Козловский. Его знаменитый П. на текст Г.Р. Державина "*Гром победы раздавайся*" был одно время официальным гимном России. Он сочинен в 1791 для праздника, дававшегося светлейшим кн. Г.А. Потемкиным в Таврическом дворце в честь взятия Измаила и замирения с Турцией. Были популярны и неоднократно издавались полонезы М. Огинского.

Значение П. в течение 18 в. изменялось. В начале века он был центральным танцем, включался в ритуал свадьбы и служил для открытия балов. В 60-е гг. П. потеснила мода на *менуэт*. Но позднее П. снова становится осн. балльным танцем. Существование П. в России не исчерпывается 18 в. и выходит далеко за его рамки.

Лит.: Георги; Петровский Л. Правила для благородных общественных танцев. Харьков, 1825; Болотов А.Т. Записки. СПб., 1871. Ч. 1, 4; Долгоруков. Капище; Бобринский А.Г. Дневник... // РА. 1877. Кн. 3. Вып. 10; Порошин; Вяземский П.А.

Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8; Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1891. Ч. 1; Юль Ю. Записки // РА. 1892. Кн. 2. Вып. 5; Берхгольц; Долгоруков; Богословский М.М. Петр I: Материалы для биографии. М., 1941. Т. 2. Ч. 1; Келдыш; МЭ; Аксаков С.Т. Семейная хроника. Детские годы Багрова-внука. М., 1983; ИРМ 2, 3; Герцен А.И. Княгиня Екатерина Романовна Дашкова // Дашкова Е.Р. Записки. Л., 1985; Васильева-Рождественская М.В. Историко-бытовой танец. М., 1987; Столпянский; <Екатерина II>. Записки императрицы Екатерины II. М., 1990; Храповицкий.

М.В. Вознесенский

ПОМОРСКИЕ — большая семья муз-тов и артистов, служивших при рус. дворе на протяжении всего 18 в.

Иоганн П. (Pomorský), в рус. док-тах Яган или Ян (? — нояб. 1736, СПб), прибыл в Москву в июне 1704 по призыву "московского жителя Амбурския земли торгового иноземца" Матвея Поппа (Poppe), в рус. исследованиях считается поляком (шляхтичем) и скрипачом, однако родным языком П. был нем., а играл он, по-видимому, "на всех инструментах", как бол-во муз-тов того времени. В Москве П. служил при театре и вместе с группой нем. муз-тов из 11 человек числился в посольском приказе. В июне 1706 мы находим эту капеллу в СПб, с к-рым связана дальнейшая деятельность П. Сведения о ней весьма фрагментарны. В списках муз-тов "дому Царского Величества" за 1714 и 1715 П. упом. со вторым по размеру окладом: по "12 рублей 16 алтын и 4 деньги" в месяц (РГАВМФ, ф. 176, д. 97, л. 174 — 75; РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 24, л. 525). В аналогичной справке Соляной конторы за 1725 (РГАДА, там же, д. 82, л. 680) его фамилия значится уже на первом месте с жалованьем 270 р. в год, на 78 р. больше, чем у самых высокооплачиваемых муз-тов. Это дает основание предположить, что в 1725 П. служил уже в

качестве капельмейстера. Об этом свидетельствуют и подписанные им челобитные о выплате муз-там задержанного жалования, его заботы об обновлении репертуара, о выписке из Вены нот концертов, партит и др. муз. соч. (АВПР, ф. 15, оп. 15/3, д. 37, л. 1 — 5, 1727). Возможно, с начала 20-х гг. П. руководил придв. *концертами*. Во всяком случае, в штатах 1728, 1731 и позднее он именуется "капельмейстером", тогда как И.П. Хюбнер, к-рому всегда безоговорочно приписывалась эта роль, значится там с титулом "канцерт мейстера". Во время длительных отлучек Хюбнера в начале 30-х гг. П. руководил оркестром *музыкантов иноземцев старых*, его посл. оклад с 1728 по 1736 — 292 р. У Иоганна П. было 9 детей.

Христьян (Крестьян) П. (? — ?), возможно, брат предыдущего. Его имя встречается в упом. списках *Придворного оркестра* 1714 и 1715. Оклад П. составлял 10 р. в мес.

Георг Фридрих П., в рус. док-тах Юрья, Георгий (? — авг. 1742, СПб), по видимому, брат двух вышеназванных. Взят в Придв. капеллу "марта 7 дня 714 года" на место умершего Герхарда Дросса (Дроста). Краткая биография П. изложена в его челобитной Екатерине Алексеевне от 4 мая 1724 (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 69, л. 561), где П. говорит, что "счастье имел лет с двадцать его императорскому Величеству моему всемилостивому императору Государю; а имянно с тово неспокойна время за трубачей в лейб гивадроне а потом в придворных музыкантах при Вашего императорского величества дворе служить". В 1714 — 15 П. получал 120 р. Возможно, он был трубачом по осн. специальности, однако в штатных списках, где начиная с 1728 "музыканты" отделены от "трубачей" и "валторнистов", он числился в группе "музыкантов" с окладом 180 р. В 1740, в период междуцарствия, П. был уволен от двора вместе с группой "музыкантов иноземцев

старых", восстановлен на службе указом 14 дек. 1741. У Георга П. тоже было неск. детей.

Григорий Михайлович П. [1721, СПб (?) — после 1792, СПб], в РБС назван сыном Иоганна П., документальных подтверждений тому не найдено. Указом 10 янв. 1740 был определен в обучение к И.П. Хюбнеру, позднее служил скрипачом и/или альтистом в *оркестре* бальной музыки. Из прошения П. об увольнении на пенсию, поданного в февр. 1784, явствует, что последние 13 лет он не мог исполнять должности за слабостью здоровья (АДИТ 2, 180). Тем не менее с 1783 он преподавал в инстр. классах *Театральной школы*. Уволен из оркестра 5 янв. 1786 с полным пенсионом 400 р. (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 39 — 40).

Николай Григорьевич П. (1747, СПб — 17 марта или 4 окт. 1804, там же), скрипач, композитор, дирижер и педагог, сын Г.М. Поморского. Учился у отца и Й. Штарцера, с к-рым ездил в Вену в 1762. По возвращении с 1 сент. 1763 был зачислен скрипачом в *Первый придворный оркестр*. Указом 23 апр. 1765 повелено "для совершеннейшего той музыке обучения, и чтоб прежде даваемые за него Поморского деньги втуне не остались: отправить ево Поморского с ним Штарцером в чужие край еще на два года..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 112, л. 24). П. провел в Вене около 2 лет, в 1768 он вместе с танцовщиком Т.С. Бубликовым был в Париже (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 117 об.), к началу 1769 вернулся в СПб. В дальнейшем П. служил скрипачом камер-музыки (800 р.), с 1784 дирижером, а с марта 1789 репетитором рус. оперы (1000 р.). В 1800 П. был назначен репетитором партий и композитором при рус. театре, сменив в этой должности Е.И. Фомина.

С юности П. прославился в СПб как скрипач-виртуоз; Я. Штелин отметил его

успех в одном из концертов, устроенных В. Манфредини постом 1769: "...из придворных музыкантов юный Поморский играл скрипичный концерт, вызвавший общие аплодисменты". В 70-е гг., в эпоху расцвета елагинских масонских лож, П., как и мн. др. придв. муз-ты, примкнул к масонству в качестве "брата гармонии". Его имя упом. в протоколах Урании, можно предположить, что он внес лепту в масонские собрания и как композитор (см. *Масонов нетербургских музыка*). Хотя в посл. качестве П. был широко известен, сохранились сведения лишь об одном его соч. — мелодраме "Пигмалион, или Сила любви" (*либретто* В. И. Майкова. М., 1779; партитура числится в каталоге ЦМБ, не найдена). Возможно, он написал немало театральной музыки, по сей день пребывающей в забвении. Как артист П. пользовался репутацией человека богато одаренного, но беспутного, он мн. пил, за что постоянно получал взыскания от *Дирекции*. В упом. протоколе Урании говорится, что брат П. "как в продолжение столовых работ, так и по окончании оных учинил столь много непристойного, что и упоминать о том неприятно" (В е р н а д с к и й, 28). По сведениям И. М. Ямпольского, с 1784 П. преподавал игру на скрипке в *Театральной школе*.

А н н а Г р и г о р ь е в н а П. (? — ?), сестра вышеназванного, служила фигуранткой придв. балетной труппы с 1771 по 19. дек. 1786 с окладом 250 р. По сведениям П. Арапова, впоследствии еще неск. лет выступала на сцене, т. к. пользовалась благосклонностью Императрицы.

П а р а с к о в ь я П. (? — ?) в 1777 числилась танцевальной ученицей и тогда же была переведена в ученицы при Российском театре (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 92). Больше ее имя в театральных док-тах не всплывает.

А в д о т ь я П. (? — ?) состояла в *Русской придворной труппе*, из к-рой была уволена в нояб. 1783 (АДИТ 2, 150).

Арх.: АВПР, ф. 15, оп. 15/3, д. 37, л. 1 — 5; РГАВМФ, ф. 176, д. 97, л. 174 — 75; РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 1; оп. 3, д. 24, л. 525; д. 69, л. 561; д. 82, л. 680; ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 117 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 112, л. 24; ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 92; ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 39 — 40.

Лит.: А р а п о в; АДИТ 2; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с; РБС: Плавильщиков — Прима; Б о г о я в л е н с к и й; В е р н а д с к и й Г. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917; Ф а м и н ц ы и; Ш т е л и н; П р о к о ф ь е в В. А. Материалы к биографии Н. Г. Поморского (ОР ГПБ, ф. 1175, д. 4); Я м п о л ь с к и й; МЭ; ИРДТ 1; ИРМ 2, 3.

А. Л. Порфирьева

ПОПОВ Михаил Иванович (1742, ? — 1790, ?), рус. поэт, драматург, *переводчик*. Род. в семье купца. Жил преим. в СПб. Был придв. актером. Сотрудничал в спб. журналах. Один из зачинателей (наряду с М. Д. Чулковым, а также В. А. Левшинным) лит. направления, характеризующегося "последовательным вниманием к разнообразным проявлениям художественной жизни народа" (С т е п а н о в, 226). Издал "Описание древнего славенского языческого баснословия" (род мифологического словаря; СПб., 1768), участвовал в "Собрании разных песен" Чулкова (с к-рым в 1760-е гг. поддерживал тесные творческие отношения). Наряду с Чулковым одним из первых собирал народно-песенные тексты (записал около 1000, однако считал, что "малая самая только часть старинных песен... заслуживает внимания просвещенного нынешнего века" — сб. "Российская Эрата", VI), сам мн. писал в жанре песни, подчас подражая нар. поэзии. "Песни, сочиненныя Михайлом Поповым" (СПб., 1765; 2-е, расширенное изд. 1768) — первый рус. печатный авторский песенник. Им же подготовлен упом. сб. "Российская Эрата, или Выбор наилучших новейших российских песен, поныне сочиненных..." (СПб., 1792; 2-е изд. 1805) и др.

"Песни его достойны похвалы, и равняются с лучшими на Российском языке писанными Песнями", — отмечал журн. "Санктпетербургские ученые ведомости" (1777, № 8, 63).

Песни П. были очень популярны и широко распространялись в вок. лирике ("Я люблю тебя и стражду", "Взором ты меня прельщаешь", "Достигнувши тобою желанья моего", "Как сердце не скрывает" и мн. др.). Они издавались с нотами. В нотное "Собрание наилучших российских песен" (СПб., 1781; см. *Мейера Ф. сборник*) вошло 10 произв. с текстом П. (треть сб.). Песня "Достигнувши тобою" (с музыкой О. А. Козловского) опубликована также в прилож. к журн. "Магазин общепользных знаний и изобретений..." (СПб., 1795), неск. стихотворений вошло в нотный *Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара* (СПб., 1798 — 99; см. *Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сборник*). Возможно, П. и сам исполнял (пел) свои стихи, к-рые сочинялись в расчете на какой-л. популярный мотив (или же приспособлялись к тому или иному напеву уже после сочинения).

П. написал первую рус. комическую оперу "Анюта" (исполнялась в Царском Селе в 1772, опубл. в изд.: "Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михаила Попова", СПб., 1772; сведения о музыке и ее авторе не сохранились). Этим произв. П. (наряду с А. О. Аблесимовым) ввел в отечественный муз. театр столь характерную для него в дальнейшем крестьянскую тему. В муз. оформлении предполагалось (в частности) использовать нар. песни (нек-рые вок. номера содержат слова этих песен: "Белолица, круглолица", "Кабы да на цветы не морозы"), что отличает и мн. последовавшие затем рус. оперы. Предусматривались различные ансамбли, хор. "По количеству, месту и характеру музыкальных номеров, намеченных драматургом, «Анюта» также стала в известном смысле образцом для дальнейших опытов в этой области..." (Русские драматурги, 144).

Оперный театр оказал нек-рое воздействие на лит. творчество П.: в описанных им сказочных чудесных превращениях подчас явно проглядывают эффектные приемы совр. ему оперных постановок. П. написал тексты хоров и песен к пьесе Чулкова "Как хочешь назови". В "Досуги..." вошли также "Хор Ея Императорскому Величеству, петь в Собрании Благородных 1771 года" (с прим.: "Музыка для сего хора сочинена Госп. Траэта"), "Торжественная песнь россиян Ея Императорскому Величеству", "Торжественное песнопение..." (в нем чередуются куплеты солистов и хора), "Стихи для госпож, петье в первом концерте 1772 года...", "Любовные песни" и т. д. Хор и солисты заключают помещенную здесь же комедию "Отгадай, и не скажу".

Хотя мн. тексты П. получили муз. воплощение, сам он не очень уверенно ориентировался в специфике муз. произведений (по этой причине, в частности, он не взялся переводить песню из дидактической поэмы К.-Ж. Дора, "воспевающую искусство и прелести оперы", — см. *Переводы и переводчики*).

Лит.: Шкловский В. Б. Чулков и Левшин. Л., 1933; Ливанова 1, 2; Ливанова Т. Н. Русская комическая опера // Русские драматурги: XVIII век. Л.; М., 1959. Т. 1; СКРК 2; Гусев В. Е. Михайло Попов — поэт-песенник // XVIII век, сб. 7. М.; Л., 1966; Степанов В. П. Чулков и "фольклорное" направление в литературе // Русская литература и фольклор (XI — XVIII вв.). Л., 1970; ПРМИ 1; Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 1 (Б-ка поэта); ИРМ 2, 3.

А. Н. Крюков

ПОПОВСКИЙ (сын Попов, Ставропольский) Иван Алексеевич (? — ?), певчий, композитор. Начал свою деятельность певчим Ставропольского архиерейского дома. В 1730 П. был взят в *Придворный певческий хор*. При этом жалованье получал из архиерейского дома (РГАДА, ф. 9, отд. 2,

оп. 3, д. 50, л. 20, 24, 26). Неизвестна дата перевода П. из СПб в Москву, но уже в 1734 он как синодальный певчий 2-й станицы поет при освящении церкви Симеона и Анны (РГИА, ф. 796, оп. 15, д. 44, л. 7). В 1738 он направлен из Москвы в СПб снова для службы при дворе (Там же, ф. 796, оп. 18, д. 57; оп. 19, д. 232).

В рукоп. собрании Оружейной палаты РГАДА хранится написанная им партесная рукопись (оп. 2, ч. VII, д. 3736; надпись: "писал подьяк Иван Алексеев сын Попов"). В РНБ хранится рукопись 1725 "Поповского Ивана певчего и регента придворной капеллы" (ОСРК F I — 863).

Арх.: РГАДА, ф. 9, отд. 2. оп. 3, д. 50, л. 20, 24, 26; ф. 396, оп. 2, ч. VII, д. 3736; РГИА, ф. 796, оп. 15, д. 44, л. 7; оп. 18, д. 57; оп. 19, д. 232; ОР РНБ, F I — 863.

И. А. Чудинова

ПОРОШИН Семен Андреевич (1741, Кунгур — 12 сент. 1769, Елисаветградская крепость, Бессарабия), публицист, *переводчик*, педагог. В 1758 окончил *Сухопутный шляхетный кадетский корпус* и был оставлен при нем. С конца 1761 — флигель-адъютант *Екатерины II*, с 1762 — адъютант *Петра III* и воспитатель ("постоянный кавалер") наследника-цесаревича (см. *Павел I*). Павлу в основном посвящены страницы дневника, к-рый П. вел до 1765. Там же содержались неосторожные высказывания о А. П. Шереметевой, фрейлине Императрицы. Записи П. получили нек-рую известность, он был удален от двора и умер в 1769 в турецком походе, командуя Старооскольским пехотным полком.

В историю рус. музыки П. вошел как один из первых муз. публицистов (см. *Наука и музыка*). Участвуя в журн. "Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие", П. еще в кадетские годы опубликовал ряд кратких эстетических трактатов. В очерке "О пользе упражнения в бла-

городных художествах и в науках для приведения умных силы в порядок" он — в духе времени — подчеркивал особую историческую роль античности и синкретический характер ее иск-ва: "Сей плодоносный источник (Афины. — *В.К.*) пролил таковыя же пользы на все благородные художества... на музыку, на живопись, на ваятельное и на созидательное искусство. Он их исправил, возвысил, украсил, все оныя в единое процветали время, подобно как бы от единого происходили корени, и единым питались соком" ("Ежемесячные сочинения...", т. 6, дек. 1756, 504). Муз. иск-ву целиком посвящен трактат "Письмо о производимом действии музыкаю в сердце человеческом" (Там же, т. 6, июль 1756, 79 — 88), подписанный "Стонекастль" и снабженный прим.: "Переводил С.П.". В "Письме..." приводятся обычные для традиционной европейской мысли о музыке сведения мифологического характера: библейские сказания об изобретении музыки Иовалом, упоминания о воздвигнутом пении Орфея и Амфиона, почерпнутые из Плутарха и Платона. В связи с легендой о придв. музыке Агамемнона, "которой играя Дорическим манером мог утушить и уничтожить все страстные вожеления", П. сообщает (видимо, впервые в русскоязычной традиции) наиб. общие (и крайне упрощенные) сведения о греч. ладах: "Может иным не неприятно будет, ежели объявлю, что в Греции особливо три манера игры были в употреблении, а именно: Фригийской, Лидийской, и Дорической. Первой употребляется при богослужении, второй при жалостных приключениях, а третьей на войне". В целом же трактат — упрощенное изложение учения об аффектах, характерного для эпохи барокко. Говоря о воспитании детей, П. отмечает, что "разные звуки производят в них и разное действие, то есть: один звук согласуется с душевными их качествами более нежели другой...". Компилятивный характер тракта-

тов, возраст автора (в 1756 П. было 15 лет) вызывали сомнения в его авторстве (см.: Л и в а н о в а 1, 277), хотя для этого нет особых оснований; старшие современники П., напр. Н. И. Новиков, отмечали его редкие дарования. Использование имен воображаемых авторов, в данном случае Стонекастля, было обычной лит. игрой, что отмечал в "Письме..." и сам П.: "Дабы отвести сомнение читателево, могущее в нем родиться от того, что при сношении сего перевода с подлинником не найдется между ими подобного сходства, объявляю, что я следуя более собственных мыслей течению, нежели точную связь подлинника наблюдая, иное выпустить, иное перенести, иное прибавить рассудил заблаго". Характер лит. деятельности П. позволяет предположить, что ему же в значительной мере принадлежит текст соч. "Фридерика Палмквиста история о мусике переведена из Шведской Академии Наук..." (1760, "Ежемесячные сочинения...").

Большой интерес для истории муз. культуры представляют также дневники П., описывающие его службу при дворе. Здесь неоднократно упом. высочайшие посещения оперных спектаклей; есть сведения о совм. пении духовных концертов Павлом, П. и архимандритом Платоном, законоучителем наследника. П. упом. инстр. музыку — "контрдансы", звучавшие в окружении Павла в 1760, совм. музицирование цесаревича с дочерью Г. Н. Теплова, музыку Б. Галуппи. С архимандритом Платоном П. обсуждал библейские упоминания об изобретении музыки. Павлу П. читал свои юношеские трактаты и переводы. Не исключено, что они остались в памяти воспитанника П., и, возможно, именно поэтому "Письмо о производимом действии музыкаю..." было перепечатано в царствование Павла журналом "Прохладные часы, или Аптека, врачующая от уныния, составленная из медикаментов старины и новизны..." (июль 1793) — слу-

чай, не имеющий аналогов в рус. муз. публицистике 18 в.

Соч.: Письмо о производимом действии музыкаю в сердце человеческом. Взято из собрания нравоучительных и сатирических Сочинений господина Стонекастля // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1756. Июль. Т. 6. С. 503 — 14. Переизд. в кн.: Л и в а н о в а 1, 347 — 50; Музыкальная эстетика России XI — XVIII вв. / Сост. А. И. Рогов. М., 1973. С. 202 — 204; О пользе упражнения в благородных художествах и в науках для приведения умных силы в порядок // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1756. Декабрь. Т. 6. С. 503 — 14; Семена Порошина записки к истории Его Императорского Высочества Благоверного Государя Цесаревича и Великого Князя Павла Петровича, Наследника Престола Российского. СПб., 1844; Семеновский М. И. Семен Андреевич Порошин. 1741 — 1769: Неизданные прибавления к его запискам // Русский Вестник. 1866. Август. Т. 64. С. 421 — 55.

Лит.: Имянной список всем бывшим и ныне находящимся в Сухопутном Шляхетном Корпусе штаб- и оберофицерам. СПб., 1761. С. XIII, XVII; Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772; РБС; Л и в а н о в а 1, 403, 424, 440, 457, 460.

В. Г. Карцовник

ПОРРИ (Porri) Франческо (? — ?), итал. певец, кастрат (сопрано). Уроженец Флоренции. В 1733 он пел во Флоренции на премьере оперы М. С. Березовского "Demofoonte" ("Демофонт") и, по-видимому, обратил на себя внимание присутствовавшего в театре гр. А. Г. Орлова, скорее всего и рекомендовавшего его на рус. придв. сцену. В 1774 П. прибыл в СПб и был принят в *Итальянскую придворную оперную труппу* в качестве *secondo uoto* (второго кастрата). Его оклад в 1776 составлял 1200 р. (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13). В ансамбле с

К. Бонафини, М. Баббини, Дж. Компануччи П. довелось петь в петерб. итал. опере в период ее наивысшего расцвета, связанного с деятельностью капельмейстеров Т. Траэтты и Дж. Паузиелла. Певец также принимал участие в концертах, организованных А. Лолли и Л. Пезиблем. В 1780 или начале 1781 П. покинул Россию. Впоследствии он выступал на сценах Флоренции, Генуи, Венеции, Милана, Турина, Болоньи. По предположению Ю. В. Келдыша, списки 4-х арий из "Демофонта" Березовского, ныне хранящиеся в б-ке Флорентийской консерватории, были выполнены по инициативе П.

Роли: Аничет — "*Lucio Vero*" ("Луций Вер") Т. Траэтты, 1774; Аменофис — "*Nitteti*" ("Ниттети"), 1777; Марс — "*La Sorpresa delli dei*" ("Сюрприз богов"), 1777; Тиаген — "*Achille in Sciro*" ("Ахилл на Скиросе"), 1778; Олинт — "*Demetrio*" ("Деметрио"), 1779; Линдор — "*Lo Sposo burlato*" ("Ворчливый муж"), 1779, все — Дж. Паузиелло.

Арх.: РГИА, ф. 468, оп. 36. д. 39, л. 13.

Лит.: МА 2; Келдыш Ю. В. Итальянская опера М. Березовского // Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.

Е. С. Ходорковская

ПОРТОГАЛЛО (Portogallo), Португал да Фонсека (Portugal da Fonseca), Португалли Маркуш Антониу (24 марта 1762, Лисабон — 7 февр. 1830, Рио-де-Жанейро), португ. композитор и капельмейстер, писал оперы на португ. и итал. яз. Учился в Лисабоне у Жуана ди Созы Карвалью, позднее служил маэстро ди капелла в "Театру ду Салитри", где и поставил свои первые оперы. В 1792 отправился в Италию, писал для театров Флоренции, Милана, Венеции. Наибольшим успехом пользовались "*I Due gobbi*" ("Два горбуна", 1793, Флоренция), "*La Vedova raggiratrice*" ("Вдова-обманщица", 1794, там же) и "*Lo*

Spazzocamino principe" ("Трубочист-князь", 4 янв. 1794, Венеция). Последняя шла в СПб в 1797 в исполнении *Труппы Ж. Астаритты* в Гатчине и в *Большом (Каменном) театре* (партитура в ЦМБ); с 1795 под назв. "*Трубочист-князь и князь-трубочист*" ее исполняли по-русски в переводе И. А. Дмитриевского (актрисы В. Б. Новикова, П. А. Рябчикова; актеры И. П. Петров, Я. С. Воробьев, Н. Суслов; партитуры в ЦМБ и в ОР РНБ, ф. 550, Q XIV, № 146). Оперу давали по неск. раз в год со стабильными сборами ок. 400 р., однако, когда вместе с ней показывали новый *балет*, доход *Дирекции* превышал 1000 р.

Помимо оперы "*Lo Spazzocamino principe*", следы постановки к-рой сохранил "*Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo*" (арии, исполнявшиеся П. Мандини и Т. Мачурлетти; правда, Б. Т. Брейтконф приписал их Дж. Паузиелло; см. т. 1, с. 371 наст. изд.), *Труппа Астаритты* исполнила в 1798 фарс П. "*I Due gobbi*" (рукоп. партитура в ЦМБ). Кроме названных, в ОР РНБ есть партитура еще одной 1-актной итал. оперы П. — "*Le Donne cambiate*" ("Обменные женщины"; 1797, Венеция; ф. 891, оп. 1, д. 201).

После 1800 П. вернулся в Лисабон и служил капельмейстером в театре "Сан-Карлуш", с 1803 в его обязанности входила постановка *опер-сериа*, а 2-й капельмейстер В. Фьораванти отвечал за репертуар буффа.

Когда Наполеон оккупировал Португалию, король со всем двором уехал в Рио-де-Жанейро. П. еще нек-рое время оставался в Лисабоне и только в 1811 отправился в Бразилию, где до конца жизни руководил театром "Сан-Жуано". Даже находясь на др. континенте, он продолжал сочинять оперы по заказам европейских театров. Самый пространный список его произв. содержит 60 названий.

Нек-рые из них обозначены на ариях и каватинах, собранных в нотной б-ке Импе-



Hel Teatro della Fenice 1798

Cavatina nei Campi Elizi

Ombre siete io d'intorno mi state

Del Sig. Marco Portogallo.

патрицы *Елизаветы Алексеевны*. Это "Alceste", "La Semiramide", принадлежность др. пока не установлена. Всего 6-ка содержит 10 вок. соч. П. Все, кроме одного, — в виде рукоп. партитур для голоса с инстр. ансамблем. По-видимому, эти арии звучали в салоне великой княгини в исполнении группы любителей.

Муз. язык П. в его итал. произв. близок неаполитанскому стилю эпохи классицизма и боле всего напоминает оперы Д. Чимарозы.

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 357, 359 — 366, 1011; ОР РНБ, ф. 550, Q XIV, № 146; ф. 891, оп. 1, № 201.

Лит.: АДИТ 3; MR; МА 2; Grove, МЭ; Opera Grove.

А.Л. Порфирьева

ПОТЕМКИН, Потёмкин Григорий Александрович (13 сент. 1739, с. Чижово Смоленской губ. — 5 окт. 1791, в дороге между Яссами и Николаевом), виднейший политический, гос. и военный деятель екатерининской эпохи, фаворит, впоследствии друг Императрицы, проводивший в жизнь самые смелые ее намерения, камергер (1768), генерал-поручик (1772), граф (1774), князь Священной Римской империи (1776), светлейший князь Таврический (1783), генерал-фельдмаршал и президент Военной коллегии (1784), наместник всех завоеванных на юге России земель. Род. в семье отставного армейского полковника, с 5 лет воспитывался в Москве у своего крестного Г.М. Кисловского, президента Камер-коллегии. Учился в школе в Немецкой слободе, затем в Московском ун-тете, в 1755 был записан в гвардию. В 1757 получил за успехи медаль и был приглашен в числе др. лучших учеников в СПб для представления *Елизавете Петровне*. Однако в 1760 П. исключили из ун-тета "за лень и нехождение в классы". Позднее мн. мемуаристы, описывая характер князя,

подчеркивали его мечтательный, беспокойный и властный ум, общительность и любознательность. Л.-Ф. де Сегюр полагал, что он меньше учился из книг, чем от людей, поскольку "чрезвычайно любил расспрашивать, и так как по сану своему сходилась с людьми различных сословий и званий, то толками и расспросами обогащал свою память и приобретал такие сведения, что уму его дивились все..." (Россия XVIII века, 339).

Мгновенная реакция и феноменальная память обусловили кажущуюся рассеянность П., впечатление лени и беспечности, к-рое он производил. Человек, за время своей примерно 25-летней карьеры буквально свернувший горы, воевавший, строивший, преобразовывавший, едва ли мог быть тем "пашой оттоманки", каким его чаще всего описывают. Скорее, он быстро схватывал суть и начинал скучать, когда его вынуждали сосредоточиться на одном предмете. Тот же Сегюр сообщает анекдот, случившийся лично с ним. Договорившись с князем о деловой встрече, посол фр. монарха читает ему объемистую, полную цифр тетр. с докладом о мерах улучшения фр. торговли на юге России. "Но каково было мое удивление, — пишет мемуарист, — когда я заметил, что, пока я читал эту записку, к князю входили один за другим священник, портной, секретарь, модистка и что всем им он давал приказания". Француза взбесила эта невежливость, он поксрее дочитал свой доклад и на просьбу П. оставить ему тетр. ответил резким отказом. Через нек-рое время он получил донесение от своего херсонского фактотума, сообщавшего, что П. ответил на все пост. ему вопросы и сделал нужные распоряжения. Сегюр поспешил к князю извиняться. "Он встретил меня с распростертыми объятиями и сказал: «Ну что, батюшка, разве я вас не выслушал, разве я вас не понял? Поверите ли вы наконец, что я могу вдруг делать несколько дел, и пере-

станете ли дуться на меня?»" (Там же, 387 — 88). Заметим, что удивление посланника подобной "живостью способностей" для нас усугубляется тем, что неск. планов делового общения идут одновременно на разных яз., что говорит об удивительной концентрации, о колоссальной силе воли, к-рой обладал светлейший.

И тем не менее: сластолюбив, властолюбив и склонен к восточной роскоши, "счастье, служа ему, утомляло его; оно не соответствовало его лени, и при всем том не могло удовлетворить его причудливым и пылким желанием. Этого человека можно было сделать богатым и сильным, но нельзя было сделать счастливым" (Там же, 339).

Придв. карьера П. началась с переворота. По одним сведениям, *Екатерина II* заметила его на параде (этот вариант он сам рассказывал Сегюру), по др. — П. помог будущей государыне найти сторонников в *Конногвардейском полку* (так Екатерина излагала события Станиславу-Августу Понятовскому, называя П. деятельным и храбрым офицером). Др., менее приятная для чести П. версия, имевшая хождение в СПб, нашла отражение в "Записках" К.-К. де Рюльера, секретаря фр. посольства. По ней, П. вместе с младшим Барятинским (Ф.С.) стоял на карауле у дверей залы, где пытались отравить, а затем задушить Императора. На крик одного из Орловых они вбежали и помогли довершить начатое (Там же, 310).

Как бы то ни было, за деятельное участие в возведении Екатерины на трон П. получил в подарок 10000 р., 400 душ и чин подпоручика гвардии.

П. участвовал в работе Комиссии по составлению нового Уложения, затем отправился волонтером на рус.-тур. войну 1768 — 1771, за что и получил свои генеральские чины. Гр. П. А. Румянцев, сам отличившийся в военных операциях, писал Императрице, что рус. конница никогда еще не действовала с такой стройностью и мужеством, как под команду генерал-майора П.

В конце 1773 Екатерина через доверенное лицо передала П. письмо с весьма прозрачно сформулированным приглашением вернуться в СПб, за ним последовала так наз. "чистосердечная исповедь", в к-рой она каялась в своих прошлых увлечениях и между строк корректировала их число. Очевидно, молва приписывала ей намного больше фаворитов, чем ей того хотелось, и она намеревалась с самого начала установить отношения дружеской доверенности с П., в к-ром, кроме всего прочего, надеялась найти опору своему гос. честолюбию.

Нужно сказать, что в роли бывшего фаворита П. оказал ей лично и России в целом множество неоченимых услуг. Золотой дождь милостей, пролившийся на него (по нек-рым подсчетам, он получил в разной форме ок. 50 млн. р.), не сделал князя ни алчным, ни ревнивым, ни излишне самоуверенным. Как военный министр и командующий всеми войсками Астраханской, Азовской и Новороссийской губ. он принес мн. пользы солдатам: ввел новую удобную форму, заботился о хорошем снабжении провиантом и соблюдении санитарных правил, о том, чтобы офицеры "не преступали положенных наказаний"; в короткий срок П. возвел верфи и построил черноморский флот, к началу новой турецкой войны (1787 — 91) сформировал 16 новых батальонов пехоты и 10-тысячную конницу. О его гражданской деятельности повествует гр. де Сегюр, путешествовавший по Новороссии в свите Императрицы весной 1787. В Кременчуге их встретила вновь отстроенная резиденция, "дом обширный и красивый", "английский сад, в котором волшебным образом князь Потемкин насадил огромнейшие деревья"; население южных областей за 10 лет выросло с 204 до 800 тыс. человек. В Кременчуге П. устроил генеральный смотр новым войскам, после к-рого Императрица "в порыве искренней радости сказала ему: «От Петербурга до Киева мне казалось, что

пружины моей империи ослабли от употребления; здесь они в полной силе и действии» (Там же, 445). Еще более поразил ее вид Херсона, за 4 года превратившегося в большой город с крепостью, арсеналом на 600 орудий, казармами на неск. армий, готовыми к спуску военными кораблями, с церквями "прекрасной архитектуры", с 2000 домов и лавок, полных константинопольских и фр. товаров, 200 купеческих судов в гавани. Гостей встречали *концертами и балами*.

Во время путешествия был заложен Екатеринослав, на след. год — Николаев и Севастополь.

Войну П. провел в осн. вблизи театра военных действий, в своих резиденциях в Яссах и Бендерах. В СПб он приезжал весной 1789 и в 1791 после заключения мира.

Мемуаристы единодушно называют светлейшего большим любителем музыки. Из его начинаний в этой сфере чаще всего обсуждается организация в Екатеринославе ун-та и муз. академии. Бол-во полагает, что, несмотря на заключение контрактов с муз-тами, посл. учреждение существовало только на бумаге, нек-рые думают, что школа все же была, — возможно, в Кременчуге. Док-ты, подтверждающие ее реальность, частично опубликовал Г. Фесечко. Это бумаги из обширного дела, посв. переписке канцелярии П. с муз-тами, артистами, художниками (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285; далее ссылки на это дело). Док-ты в этом деле расположены не в хронологическом порядке и не всегда датированы, однако кое-что по ним все же можно восстановить. На 1790 у П. были роговой оркестр, обычный оркестр, по-видимому сформированный из полковых муз-тов, небольшая итал. капелла во главе с Дж. Сартти, хор певчих. Более ранние даты восстанавливаются только косвенным путем. Так, из прошения капельмейстера *роговой музыки К. Лау* следует, что он служит у П. уже 5 лет (л. 32, 1790).

Значит, оркестр был куплен у К. Г. Разумовского не позднее 1785. Подтверждается это описанием большого концерта, дававшегося Сартти во дворце князя 5 мая 1785. В присутствии Императрицы и великокняжеской четы исполнялась оратория Сартти на тексты псалмов Давида и музыка на Страстную Пятницу для 2 хоров (60 чел.) и более чем 100 инструменталистов симф. и рогового оркестров (МА 2, 429). Т. о., даты в прошении Лау и в описании концерта совпадают: роговая музыка действительно была куплена князем в 1785, и Сартти использовал ее почти во всех своих ораториях. Муз-тов поначалу было 33, затем их осталось 27, и, кроме того, Лау должен был обучать 20 учеников. Муз-ты были крепостными, в 1791 они подали прошение об отпуске их на волю. Точной даты на док-те нет, но, вероятно, он связан со смертью П. На л. 44 приведен список муз-тов: Алексей Нарышкин, Степан Зиновьев, Козьма Белой, Осип Луковишин, Иван Латышов, Дмитрий Буслеков, Федор Крутной, Михайла Каспорской, Степан Куренков, Степан Белов, Яков Баясников, Гаврила Полев, Гаврила Ласунской, Федор Зотов, Николай Фитюлькин, Василий Богданов, Иван Фитюлькин, Михайла Исаев, Федор Лашакин, Михайла Шмянкин, Степан Гоголев, Радион Радионов, Карп Крылов, Иван Полев, Василий Бельцов, Никита Кошечкин, Иван Барков.

Из др. док-тов явствует, что обычный оркестр и хор появились у П. много раньше. В 1783 сообщается о прибытии оркестра в Херсон (л. 97), в 1790 капельмейстер Карл Ибераль просит разрешить ему съездить домой, где он не был 24 года. "Не благоугодно ли будет поручить мне комиссию доставить сюда людей в музыке искусных или вывезть инструментов, каковы нужны найти изволите?" — спрашивает он (л. 128 об.). Ибераль мог служить у фельдмаршала не с самого начала своей карьеры, вполне возможно, что он попал в армию в

качестве полкового капельмейстера. Наиб. ранний контракт с ним, имеющийся в деле, заключен 1 июля 1782 сроком на 5 лет, оклад 300 р. Капельмейстер нанимался "и для услуг денщика" (л. 130). Прочие муз-ты тоже служили вахмистрами, регистраторами, канцеляристами, так что жалование они, возможно, получали из полковых сумм. На л. 88 приведен полный список оркестра из 27 человек: Павел Таранов, Гавриил Мироненков, Мартын Гданцов, Дмитрий Котляревский, Григорий Мизирицкий, Василий Константинов, Иван Белый, Илья Ермаков, Василий Вертаков, Петр Нероненко, Герасим Петровский, Кондрат Маринчев, Герасим Теплищев, Михаил Ковашенко, Андрей Кононенко, Василий Глухов, Иван Шлыгин, Андрей Шлыгин, Афанасий Целюсов, Денис Алексеев, Григорий Михайлов, Пантелей Михайлов, Михаил Кузнецов, Евдоким Сердюков, Семен Щабленко, Василий Ершов, Кирила Бураков.

Суммируя все вышеприведенные данные, можно предположить, что "военный" оркестр П. был сформирован не позднее 1782, находился при его ставке и, скорее всего, не принимал участия в петерб. муз. увеселениях князя. Торжественный концерт Сартти на Страстной неделе 1785, возможно, был дан силами *Придворного оркестра и Придворного певческого хора*. Что же касается собственного церковного хора П., он мог быть и небольшим. Фесечко цитирует прошение 6 певчих о выплате задержанного жалования (2 р. 55 коп. в мес.) и пресечении жестокого обращения (1788. Сов. музыка, 70). В архивном деле имеется соответствующий ему рапорт Сартти о невыплате денег певчим, подписанный 1 июля 1788 в Кременчуге (л. 90). Сопоставление этих док-тов позволяет предположить, что собственный хор П. был малочисленным, походным, находился при ставке и состоял из крепостных. Состав его неизвестен.

Появление у князя итал. капеллы, если верить Р.-А. Моозеру, датируется 1788 (МА 2,

466), однако док-ты этого не подтверждают. Путешествие Императрицы, начавшееся 18 янв. 1887, сопровождалось множеством балов и концертов, дававшихся в Киеве, Каневе, Кременчуге, Херсоне. Возможно, Екатерина, намереваясь встретиться в Херсоне с Иосифом II, как и на прошлую встречу в Могилеве (1780), прихватила с собой придв. муз-тов. Из Киева в Херсон общество плыло на галерах по Днепру. Флотилия состояла из 70 судов. Впереди шли 7 огромных, богато убранных галер для ближайшей свиты: иностранных министров, П., Л.А. *Нарышкина* и др. И, как свидетельствует Сегюр, "на каждой из галер была своя музыка" (Россия XVIII века, 438).

П. встретился с Императрицей в Киеве и сопровождал ее на протяжении всего пути. Сартти в конце янв. прибыл в Кременчуг с неск. муз-тами и учениками А.Л. Веделем и П.И. Турчаниновым (см. *Сартти*). 1 мая он встретил государыню итал. кантатой, исполнявшейся 86 муз-тами хора и оркестра (СПб. вед., 1787, 21 мая). Состав пребывавших в Кременчуге муз-тов П. мог быть дополнен полковыми, церковными и др. исполнителями.

Что же касается муз. академии, то из бумаг ясно видно, что на Лау постоянно лежали заботы о 20 учениках, починке и обновлении дух. инструментов, в т. ч. кларнетов, фаготов, к-рыми дополнялся роговой оркестр. В 1787 в Кременчуге объявляется Ф. *Бранкино* (гобой). В июле он подает прошение о покупке 6 гобоев, 4 валторн, 4 поперечных флейт для учеников академии (л. 104). Контракт с Филиппо *Даль'Окка*, "учителем клавесина и сольфеджио Екатеринославской академии" (л. 102), не датирован, однако известно, что он уволился из Придв. оркестра 16 авг. 1787 и, следовательно, мог появиться в Кременчуге не ранее осени. В мае 1789 А. *Дельфино* (виолончель) еще колебался и не хотел ехать в дикие степи (л. 126), его контракт в деле

отсутствует. Контракты с Лучано Джольо (Luciano Gioglio, альт) и А. Бравурой (кастрат) заключены 21 марта 1790 с выдачей 500 р. на дорожный проезд. Посл. обстоятельство и сумма свидетельствуют о том, что они явились в ставку П. весной-летом 1790 (л. 23 — 25).

Неск. написанных рукою Сарти счетов на выдачу жалованья итал. артистам можно ориентировочно датировать этим временем. Бумаги дают представление о составе итал. капеллы князя, окладах и обязанностях муз-тов. На л. 51 счет за "выступления" итал. артистов: [Джузеппе] Конти (Conti, имя отличает его от муз-та Джакомо, к-рого "вычислил" Моозер) — 500 р.; А. Дельфино — 500 р.; Бравура — 333 р. 33 коп.; Джольо — 233 р. 33 коп.; Бранка (т. е. Бранкино) — 383 р. 33 коп.; Патта (Patta ?) — 316 р. 66 коп. Такой же счет написан в конце 1790 (л. 139).

Списки Сарти отличаются постоянством. 3 из 5 полностью совпадают и по составу, и по суммам жалованья (считавшегося за треть года). Они существенно отличаются от состава капеллы, реконструированного Моозером по "Indice de spettacoli". У Сарти отсутствует флейтист Франц, Михель (с 1774 работал в *Первом придворном оркестре*), альтист и композитор Джузеппе Винченци (Vincenti), не встречающийся и в др. видах док-тов. Зато есть таинственный Патта или Гатта, к-рого в посл. расшифровке можно отождествить с певицей soprano М. Гаттони, числившейся в *Итальянской придворной оперной труппе* в 1785 — 91.

В октябре 1790 "двор" П. находился в Бендерах, туда же перебрались и муз-ты. В. Н. Головина вспоминает, что во время обедов постоянно играл роговой оркестр, состоявший из 50 человек (<Г о л о в и н а>, 20). Указ. графией число свидетельствует о том, что ученики Лау уже принимали участие в этих концертах. Что же касается др. учащихся академии, они также могли

переезжать с места на место со своими учителями. В янв. 1790 Сарти представил счет за покупку инструментов: 5 скрипок, 2 альтов, 1 контрабаса, 2 виолончелей, 2 валторн. Итал. ансамблю они были не нужны. Однако, когда все профессора академии съехались, они, возможно, решили приступить к занятиям. Ф. Даль'Окка в 1790 уже жил в Москве, там же 15 февр. 1790 и 5 марта 1791 фиксируются концерты Бравуры. 8 февр. 1791 в Петровском театре состоялся большой концерт Сарти. Так что муз. идилия в Бендерах длилась весьма недолго и была прервана отъездом П. в СПб.

К сожалению, не сохранилось никаких сведений о собственном репертуаре итал. капеллы, известно только, что муз-ты "выступали". Однако, зная вкусы князя, можно думать, что вечера итал. музыки бывали довольно регулярно. А раз у П. был свой балет (балетмейстер Ф. Розетти с учениками), следует полагать, что устраивались и муз. представления. В конце концов, было бы странно нанимать дорогостоящих виртуозов, кастрата, одного из лучших композиторов Европы и не замечать их присутствия. В Копенгагене Сарти иногда ставил по 4 оперы в год, ему не составляло труда обеспечить свой небольшой ансамбль достаточным кол-вом разнообразной музыки.

Помимо перечисленных иностранных муз-тов Моозер называет еще нескольких, в разные годы служивших у П. В 1775 он, возможно, пригласил к себе известного панталейониста Георга Ноэлли (Noëlli), ученика изобретателя инструмента Панталейона Хабенштрайта. Ок. 1779 у П. служили 4 брата Хрдличка, чеш. валторнисты-виртуозы. Старые словари (в частности, G e r b e r) упоминают в связи с П. известного венского скрипача и композитора Петера Гензеля (1770 — 1831), однако следов его пребывания на службе в 1787 в бумагах князя нет.

Возвращаясь к петерб. периодам жизни нашего замечательного героя, подчеркнем,

что князь любил устраивать пышные праздники для своей августейшей подруги. Он был богомолен, даже суеверен, потому любил музыку на канонические церковные тексты и в большом кол-ве заказывал ее Сарти. Он купил орган работы И. Ф. Гребнера (Gräbner, диспозиция инструмента, л. 8 — 12) и устроил концерт греч. (!) церковной музыки, к-рую хор пел под аккомпанемент органа (СПб. вед., 1779, 2 июля). В то же время князь любил итал. оперу — непостижимую смесь нежности и огня, страсти и меланхолии. Для своих праздников он заказывал музыку лучшим прив. итал. композиторам. А. Лолли посвятил П. 5 сонат и дивертисмент для скрипки и баса (1776), а позднее "Ecole de violon en quator" (1784), Дж. Паузиелло сочинил кантаты "La Sorpresa delli dei" ("Подарок богов", 1777) и "Il Fonte prodigioso di Orebe" ("Чудесный источник с Ореба", 1781), Д. Чимароза — кантату "La Serenata non preveduta" ("Нежданная серенада") для посл. грандиозного торжества, устроенного П. в его новом Таврическом дворце 28 апр. 1791.

Праздник был посвящен взятию Измаила. Сочинением его программы распорядился сам князь. Стихи для хоров он заказал Г. Р. Державину, написавшему в числе др. знаменитый хор. полонез "Гром победы раздавайся" (с музыкой О. А. Козловского), надолго получивший статус российского гимна.

Праздник был устроен с необычайной пышностью. Описание мн. невероятных затей П. можно найти у М. И. Пыляева. Задержим внимание на муз. стороне торжества. По прибытии Императрицы начался балет Ш. Ле Пика, составленный из 24 пар молодых людей знатнейших фамилий. Они были наряжены в белый атлас и усыпаны бриллиантами на неск. млн. р. Балет, очевидно, шел в сопр. хора "Сколь твоими мы делаем", соч. Державина и Козловского. После

балета на театре были представлены, как пишет Пыляев, "комедии с балетами", а на самом деле, по-видимому, комические оперы "Les Faux amants" ("Мнимые любовники") и "Der Kaufmann von Smyrna" ("Купец из Смирны"). Поскольку др. авторы этих назв. не упоминают, идентифицировать данные произв. нет возможности.

За представлениями последовал бал. В гл. зале на хорах разместилось ок. 300 певцов и муз-тов, действительно грянувших "Гром победы". Бал продолжался до утра и был разделен на 2 части фантастическим ужином. В саду пел хор песенников и играл роговой оркестр. После ужина Екатерина собралась покинуть праздник. Ей была пропета нежная прощальная песнь, исполнявшаяся хором в сопр. органа. По одним данным, это была упом. кантата Чимарозы, по др. — хор Козловского "Hymne à la souveraine".

Пыляев отмечает, что, хотя праздник поражал великолепием, о нем не было упом. в печати, и объясняет это влиянием нового фаворита — гр. П. А. Зубова. Возможно, в этом влиянии П. увидел признаки надвигающейся опалы. Он скоро покинул СПб, хотя был серьезно болен, и менее чем через месяц умер в дороге, велев перед тем вынести себя из кареты. Как передают, его посл. слова были: "Я хочу умереть в поле".

Светлейший князь Таврический более, чем кто бы то ни было, представляет екатерининский век, его героизм, честолюбие, тщеславие, чувственность и чувствительность. Истории и анекдоты, высмеивающие П., не могут заслонить его колоссальной деятельности. После смерти П. почти все, чего он добился, быстро пришло в упадок, а в наш век он вступил как имя нарицательное, обозначающее великого фальсификатора — строителя "потемкинских деревень". М. б., это произошло потому, что вследствие ранней кончины П. не успел довести до конца, укрепить свои начинания. Или потому, что его слава, размах его деяний,

масштабность личности вызывали зависть у несопоставимых с ним фигур. Стоит вспомнить в заключение слова А. В. Суворова, к-рого никто не заподозрит в суетной лестиности: "Он честный человек, он добрый человек, он великий человек. Счастье мое за него умереть".

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285.

Лит.: СПб. вед. 1787. 21 мая; Пылев; АДИТ 2, 3; РБС: Плавильщиков — Прима; Валишевский К. Роман одной императрицы. М., 1908; <Головина В.Н.> Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной. М., 1911; Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин // СМ. 1950. № 4; МА 2; Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин. Л., 1972; Россия XVIII в. глазами иностранцев. Л., 1989.

А.Л. Порфирьева

ПОХОДНАЯ МУЗЫКА — форма придворного музыкального быта. Так назывался в ВУ и в воспоминаниях современников обычай сопровождать кортеж карет сигнальными фанфарами, извещающая о поездках ЕИВ в загородные резиденции, по городу, по стране. Так, "ЕИВ шествовала на Петровский остров. В продолжение присутствия играно в валторны и кларнеты. В продолжение возвратного пути впереди едущие музыканты играли в валторны и кларнеты" (КФЖ, 1771, 27 авг.). П. м. составлялась из исполнителей на духовых инструментах — трубах, валторнах, кларнетах, гобоях — и набиралась из полковых муз-тов.

В 80-х гг. П. м. высочайшего двора начали называть всех муз-тов, сопровождавших в поездках и путешествиях ЕИВ. В их число входили инструменталисты *Первого и Второго придворных оркестров*, певцы и певчие. Возглавлял П. м. авторитетный муз-т в должности "режиссера" (каковы были его служебные обязанности — пока не установлено). Напр., 1 мая 1800 с окладом 1600 р. "режиссером" П. м. стал А. М. Сыромятников (АДИТ 1, 112).

Лит.: Келдыш; Ямпольский.

Л. Н. Березовчук

ПОЦЦИ (Pozzi) Карло (? — ?), итал. клавирист, певец, композитор. Ссылаясь на "Indice de spettacoli", Р.-А. Моозер утверждает, что П. прибыл в СПб вместе с *Итальянской компанией оперы-буффа*, в к-рой пели К. Голетти, А. Пальмини и др., т. е. в 1793. В *оркестре* труппы имелись 2 клавириста: А. Амати и Дж. Борги, поэтому неясно, в какой функции П. принимал участие в спектаклях компании. Свидетельств того, что он выступал в качестве певца, не найдено. В 1794 — 97 П. преподавал смолянкам пение и игру на клавире. В этот же период он опубликовал у И. Д. Герстенберга:

1. Canonetta a force solo con l'accompagnamento del piano forte ho l'arpa di Carlo Pozzi ("Магазин общепользных знаний и изобретений...", 1765, май. БРАН).

2. Six ariettes italiennes dont une et un duo, avec l'accomp. du fortepiano: œuv. 3. Dédiées à mademoiselle la comtesse Catherine Skawronsky. A St. Petersburg et Gotha. Ches Gerstenberg et Dittmar. [1796]. РНБ.

3. Six arriettes italiennes dont une et un duo, avec l'accomp. du fortepiano: œuv. 4. Dédiées à mademoiselle la comtesse Catherine Scawronsky. A St. Petersburg et Gotha. Ches Gerstenberg et Dittmar. [1796]. РНБ.

Непринужденная и милая музыка ариетт весьма проста и, по-видимому, приурочена к исполнительским возможностям учениц П.

Помимо названных, имеются сведения еще о 2 соч. П.: Квартете для флейты, скрипки, альты и виолончели ("Магазин общепользных знаний и изобретений...", 1795, № 1, анонс) и лирической трагедии П. А. Плавильщикова "Ленси" с хорами и балетами "диких американцев", музыку к к-рым написал П.

Лит.: Черепнин Н. П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. 1764 — 1914. Пг., 1915. Т. 3. С. 439; Ливанова 1; МА 2; Вольман; Кат. ГПБ; ИРДТ; Сводный каталог российских нотных изданий. XVIII век. СПб., 1996. Т. 1. С. 52 — 53.

А.Л. Порфирьева

К. ПОЦЦИ. ШЕСТЬ ИТАЛЬЯНСКИХ АРИЕТТ,
ПОСВЯЩЕННЫХ КН. МАРИИ СКАВРОНСКОЙ

Титульный лист петербургского издания

*Six Ariettes italiennes
dont une est un Duo,
avec
l'Accompagnement du Fortepiano.
Dediees
A Mademoiselle la Comtesse
Marie Skawronsky.*

*par
Charles Pozzi*

Oeuv. III.

N^o 59.



Préc.

A S.^t Petersburg et Gotha chez Gerstenberg et Dittmar.

Arietta I.

Voce.

Andantino
sostenuto

Par... ti... ro mio ca... ro bene,

ah che mai sa ra di me ah che mai sa ra di

me ah che mai sa ra di me

The musical score consists of five systems. Each system has three staves: a vocal line (Voce.) and two piano accompaniment staves. The piano part is marked 'Andantino sostenuto'. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. The lyrics are in Italian and express a plea for love and reassurance.

ПОШЕ А. антреприза — фр. детская оперно-драм. **ТРУППА**, в 1778 дебютировавшая в Париже на сцене театра в Булонском лесу, напротив шато la Muette. По местоположению театрального здания именовалась "Маленькие комедианты Булонского леса" ("Les petits comédiens du Bois de Boulogne"). Была организована по инициативе известного финансиста, генерал-казначей королевских финансов А.-Л. Бертье де Бланьи. Зрелище детей, разыгрывавших драмы и оперы, шедшие в "Комеди франсез" и "Комеди италъенн", привлекло внимание публики. В репертуар труппы входили и специально для нее написанные соч., как, напр., комическая опера Ф. А. Д. *Филидора* "Le Puits d'amour" ("Источник любви"). В 1779 — 82 "Маленькие комедианты" гастролировали в России. Вероятно, инициатива вояжа принадлежала актеру фр. имп. труппы Александру Поше (Pochet), взявшему на себя функции антрепренера. По свидетельству театрального обозревателя нем. "Санкт-Петербургского журнала" ("St. Petersburgisches Journal"), ансамбль прибыл в СПб из Москвы. В него входили 17 мальчиков и девочек, среди к-рых особенно выделялись "Анри 12 лет (первый любовник), Фредерик 8 лет (первый слуга), Тереза 9 лет (служанка), Аннет 11 лет (любовница), Кристина 12 лет (мать) и мадемуазель Поше 5 лет" (208). По мнению Р.-А. Моозера, к-рому остался неизвестным данный источник, в составе этой компании находилась 13-летняя Тереза Maillard, будущая звезда парижской Королевской академии музыки (МА 2, 298). В таком случае, скорее всего именно ее отмечал среди прочих рецензент ("служанка 9 лет"), из чего ясно, что антрепренер по возможности занижал реальный возраст своих подопечных. Он, как сообщалось читателям, "заключил соглашение с родителями, по которому они до достижения ребенком 17 лет сохраняют за собой право под любым предлогом взять

его назад; однако за ним сохраняется свобода действий в том, чтобы возратить к себе того, кто показал в игре талант (wenn es zum agiren sein Genie zeigt). Он дает детям образование и достойное содержание, и каждый год в пользу их всех два бенефиса. Оные деньги, разумно между всеми поделенные, хранятся у него, и всякий по окончании контракта должен получить свою долю" (Там же).

22 сент. 1779 компания начала играть в *доме* гр. С. П. *Ягужинского* на Исаакиевской ул. Спектакли давались по средам и субботам, входная плата составляла 1 рубль в средние ложи и 50 коп. в верхние ложи и партер. Не позднее июля 1780 компания перешла в театр у Красного моста, где 2-го числа был представлен виденный Корбеоном "Севильский цирюльник" Бомарше (<Corbeon>, II, 251). Драм. пьесы чередовались с фр. комическими операми: "Annette et Lubin" ("Аннетта и Любен") А. Блеза, "La Servante maîtresse" ("Служанка-госпожа") Дж. Перголези во фр. *переводе* П. Борана, "La Caprice amoureux, au Ninette à la cour" ("Любовный каприз, или Нинетта при дворе"), "La Clochette" ("Колокольчик") и "Les Deux chasseurs et la laitière" ("Два охотника и молочница") Э. Р. Дуни, "Le Maréchal-ferrant" ("Кузнец"), "Le Diable à quatre" ("Переполох") и "Don Quichotte et Sancho Pansa" Ф. А. Д. Филидора, "Lè Roi et le fermier" ("Король и фермер") и "On ne s'avise jamais de tout" ("Всего не предусмотреть") П.-А. Монтиньи.

Очевидно, поначалу спектакли вызвали интерес и произвели хорошее впечатление: по сообщению С. Георги, "дети играли наилучшим образом по соразмерности их лет" (644 — 45). С др. стороны, СПб нельзя было удивить детским оперным театром, известным в столице по выступлениям при дв. "малолетних певчих", смолян и кадет. По-видимому, посл. обстоятельство, как и малооригинальный репертуар антре-

призы, не позволили "Маленьким комедиантам" оставаться сенсацией в течение долгого времени, на что рассчитывал антрепренер. По свидетельству Пикара от 22 нояб. 1781, театр Поше к этому моменту был окончательно заброшен публикой (РС, 1870, т. 1, 2-е изд., 143). Антрепренер не смог оплатить аренду зала и оказался в долговой тюрьме. Он был освобожден оттуда благодаря участию своих коллег, давших в его пользу спектакль и собравших необходимую сумму, вслед за чем в дек. этого же года компания покинула СПб. В объявлении об отъезде (СПб. вед., 14 дек.) были упом. "французенка Марианна Анселе с сыном, Александр Поше, Анри, Андре, Нино, Франсуа Лье, Фредерик, Анри, Тереза, мадам Поше, Катрин и Аннет".

Гастроли "Маленьких комедиантов" явились для СПб первым, но еще не отмеченным симптомом уже захлестнувшего Европу "бума вундеркиндов". Соответствующий эмоциональный комплекс, связанный с восприятием "чудо-ребенка", сформировался в общественном мнении российской столицы только к началу 90-х гг.

Лит.: Г е о р г и; <П и к а р>. С.-Петербург в 1782 году. Письма Пикара к кн. А.Б. Куракину // РС. 1878. № 22; <С о р б е р о н>. Un diplomate français à la cour de Catherine II. Journal intime de chevalier de Corberon. Paris, 1901; МА 2, 288, 298 — 300, 315 — 16; Б р о н ф и н Е.Ф. Французская опера в России XVIII в. Л., 1984. С. 13.

Е.С. Ходорковская

ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА. Строительство СПб, формирование его городского организма в единстве арх. пространства и форм общественной жизни — свидетельство колоссального сдвига в мироощущении человека нового времени. Начало СПб связано с началом эпохи раздвоения внешне социального и внутренне духовного в общественной

жизнедеятельности. Динамика процессов, расщепляющих внутреннее единство старой культуры, проявляется и в культуре церковной. Мощное стремление к возрастанию, расширению сферы восприятия, к преобразованию мирского — как попытка преодоления кризиса и обретения новой внутренней целостности — охватывает в СПб и область церковной жизни.

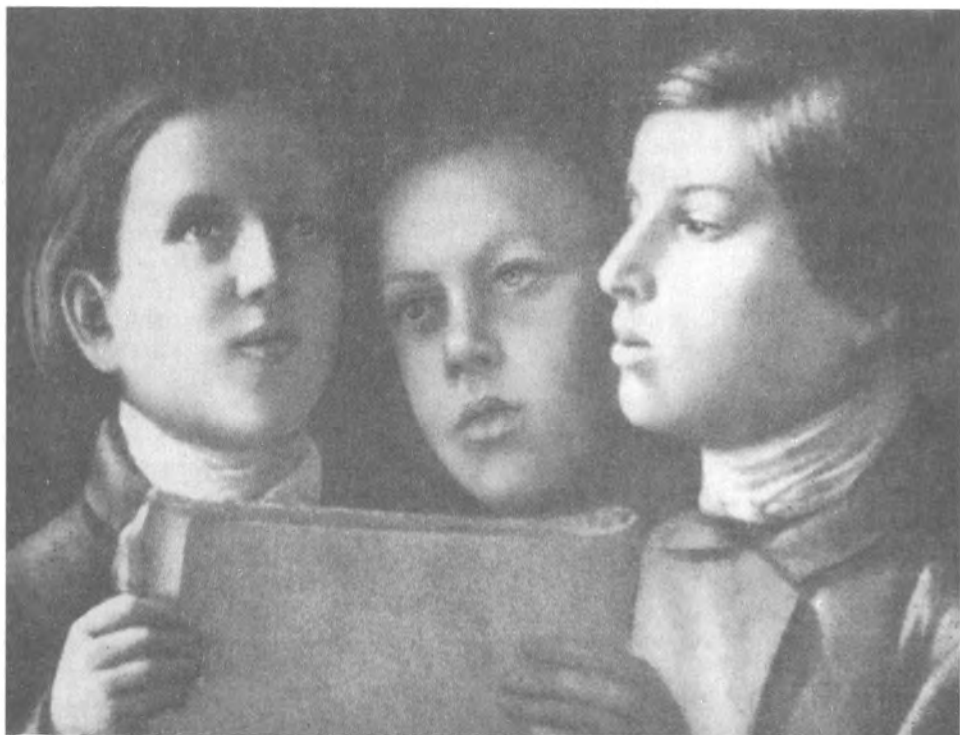
На протяжении 18 в. в СПб складывается новый тип правосл. церковно-певческой культуры. Проявления его не только в создании новых стилей пения, ослаблении "жесткости" жанровой системы богослужебного пения, проникновении в него элементов ранее чуждых, но и — главное — в утрате творчески-религиозной укорененности мн. сторон богослужебно-певческой практики и в отрыве церковного иск-ва от единственной оси его существования — Евхаристии. Петерб. церковная культура становится результатом процесса разрушения целостного феномена правосл. культы в результате дифференциации элементов литургического синтеза и утраты функциональной общности его участников.

Идеал целостности — источник, определяющий единую специфику всех элементов традиционного правосл. богослужения, аспект его словесно-акустического единства — включает в себя в качестве различных градаций как богослужебное чтение, возглашение, пение, так и колокольное звучание. В рамках петерб. культуры происходит трансформация этой сферы литургического синтеза. Певческий элемент вычленяется в качестве специфически-музыкального, подчиненного собственной муз. логике. Формируется внутренне противоречивая модель "певческой церковной музыки", связанная с музицированием светским.

Петербург. певческая практика характеризуется чрезвычайной неоднородностью, поскольку черты старой традиционной культуры, элементы светской вок. культуры и

ПЕВЧИЕ ПРИДВОРНОГО ХОРА

Неизв. художник 18 в.



А. ПРАТИ. ТРИ СОНАТЫ ДЛЯ АРФЫ ИЛИ КЛАВЕСИНА СО СКРИПКОЙ

Титульный лист берлинского издания из б-ки Императрицы Елизаветы Алексеевны

TROIS SONATES
Pour le
CLAVECIN OULA HARPE
Avec l'Accompagnement
D'UN VIOLON
Composées
Par
A. PRATI.
Oeuvre III



разнообразии стилистических направлений различных местных певческих школ в ней непосредственно сосуществуют. Петерб. певческие книги демонстрируют многообразие нотной графики и певческих стилей.

Определенная "театрализация" церковной службы под влиянием зрелищного начала светской культуры связывается с трансформацией функциональной позиции певчих в рамках церковной иерархии. Певческая деятельность приобретает самостоятельные "артистические" черты и выделяется из единой системы церковной службы. В связи с этим трансформируется и система *церковно-певческого образования*.

Часть храмового пространства, связующая город и церковь, утрачивает свое сакральное единство. Колокольные звоны постепенно приобретают функциональность инструментально-концертную. Литургические функции колокольных звонов вытесняются функциями светского музицирования. На церковных колокольных СПб появляются часы с курантами, "колокольная игральная музыка", устраиваются духовые *концерты*.

Секуляризация проявляется в СПб в возникновении большого кол-ва гос.-церковных праздников: викторий, высокотожественных дней тезоименитств, дней рождений, коронаций и венчаний членов царской фамилии. Гос.-светский характер бол-ва церковных церемоний и праздников отразился на формировании стиля петерб. певческой традиции.

Особое напряжение в формировании петерб. певческой культуры обусловлено было тем, что в рамках городского общения оказались связанными певческие традиции, ранее значительно удаленные географически и существовавшие самостоятельно. Певческие хоры монастырские и архиерейские, синодальный хор, *Придворный певческий хор* — все они в начале века были носителями особого певческого предания и монаршей

волей были включены в процесс культурного становления новой столицы.

Взаимодействие, взаимовлияние и противоборство этих различных певческих образований приводит в конце века к тому, что под влиянием усиления секуляризованной государственности в общественном жизнеустройстве главенствующее, определяющее положение в церковно-певческой сфере начинает занимать Придв. певческий хор. Он начинает выполнять гораздо более активную роль в разработке певческого достояния церкви, нежели монастырские или церковные хоры, — таков парадокс процесса становления нового типа церковно-певческой культуры в СПб.

Лит.: Чудинова.

И. А. Чудинова

ПРАТИ (Prati) Алессио (1750, Феррара — 1788, там же), итал. композитор, ученик Н. Пиччинни, служил в Париже у герцога Пентьева, нек-рые его соч. исполнялись в Духовных концертах и в "Опера-комик". Получил известность как певец, исполнявший свои арии, сопровождая их игрой на клавесине. В 1782 в. кн. *Павел Петрович* присутствовал в Париже на *концерте* П., пленился его выразительной манерой пения и пригласил муз-та в СПб. П. посвятил *Марии Федоровне* романс и рондо для клавесина, позднее опубликовал в Берлине "Recueil de romances italiennes et française avec accompagnement de harpe, dédié à Mad. la Comtesse du Nord" (т. е. Марии Федоровне, путешествовавшей под этим псевдонимом).

Очевидно, П. прибыл в СПб вместе с великокняжеской четой. 12, 19 и 26 марта он дал 3 "концерта вокальных и инструментальных". На 1-м, состоявшемся в *Вольном российском театре*, исполнялась его оратория "Giuseppe riconosciuto" ("Иосиф признанный", СПб. вед., 1783, 7 марта).

По предположениям биографов, П. сочинил в СПб еще одну ораторию — "Gioas, re di Guida", однако следы ее исполнения отсутствуют; то же касается оперы "L'Ecole de la jeune femme" ("Школа юности", 1779, Париж), к-рая якобы была любима столичной российской публикой, но ни в периодике, ни в мемуарах она не упом.

По-видимому, петерб. эпизод не был в карьере П. особенно успешным. В это время здесь безусловно царил Дж. Паузиелло (тоже посвятивший Марии Федоровне немало соч.). "СПб. вед." объявили об отъезде композитора 9 июня 1783. Позднее он напечатал в Венеции еще один сб. вок. соч.: "Sei romanzi in lingua italiana e francese con accompagnamento di cembalo o arpa, composte per uso di S.A.R. La Gran-Duchessa di tutte le Russie" (экземпляр в б-ке Миланской консерватории).

Из России П., возможно, отправился в Вену, один из автографов его месс помечен этим городом. На след. год он поставил во Флоренции оперу "Ifigenia in Aulide" ("Ифигения в Авлиде").

В б-ке *Елизаветы Алексеевны* сохранились партитурные копии 2 ансамблей из оперы П. "La Vendetta di Nino" ("Месть Нина"), а также печатные ноты Trois sonates pour la clavecin ou la harpe [Hummel, s.a.]

Лит.: МА 2, 398 — 400; ИРМ 3, 257.

А.Л. Порфирьева

ПРАТИ (Prati) Антонио (? — ?), итал. певец, тенор. Уроженец Болоньи. До своего приезда в Россию выступал на сценах крупнейших европейских оперных театров: в 1753 в Штутгарте, в 1765 в Лукке и Флоренции, в 1766 в Парме, в 1768 в Праге. В этом же году он был ангажирован в СПб, в *Итальянскую придворную оперную труппу*. В течение последующих 9 лет П. зарекомендовал себя как блестящий исполнитель теноровых партий в операх Б. Галуппи,

Т. Траэтты и Дж. Паузиелло. Его репутация была столь высока, что, когда в 1776 певец выразил намерение покинуть Россию, *Театральная дирекция* решилась на исключительный шаг, предложив ему беспрецедентный для тенора оклад — 2200 р. (АДИТ 2, 100 — 101). П., однако, не удовлетворился этими условиями и в том же году вместе со своей женой *Меркюри-Прати* уехал из СПб. Вернувшись в Италию, он с успехом пел в Венеции, Турине, Неаполе, Генуе, завершив свою карьеру, по-видимому, в сер. 80-х гг.

Роли: Фоас — "Ifigenia in Tauride" ("Ифигения в Тавриде") Б. Галуппи, 1768; Клистен — "L'Olimpiade" ("Олимпиада"), 1769; Джернандо — "L'Isola disabitata" ("Необитаемый остров"), 1769; Антигон — "Antigono" ("Антигон"), 1770; Клеонт — "Antigona" ("Антигона"), 1772; Палемон — "Amore e Psiche" ("Амур и Психея"), 1773; Луций — "Lucio Vero" ("Луций Вер"), 1774 (все 6 — Т. Траэтты); Убальдо — "Armida" ("Армида") А. Сальери, 1776; Злой гений — "Lucinda e Armidoro" ("Лючинда и Армидор"), 1777; Амази — "Nitteti" ("Ниттети"), 1777 (обе — Дж. Паузиелло).

Лит.: АДИТ 2; Ш т е л и н; МА 2, 174 — 75.

Е.С. Ходорковская

ПРАТИ — см. *Меркюри*.

ПРАЧ (Prač, Pratsch) Ян Богумир, Иоганн Готфрид, Иван (ок. 1750, Силезия — 1818, СПб), клавирист, композитор, педагог, собиратель песен, родом чех, большую часть жизни провел в России. О юности П. ничего не известно. Он приехал в СПб между 1775 и 1780 в поисках фортуны. В 1780 был принят в *Воспитательное общество благородных девиц* в качестве учителя игры на клавире, с 1 февр. 1784 служил также в младших классах *Театральной школы* с окладом 400 р. в год. В 1810 — 1813 работал в *Воспитательном доме*; по

всей вероятности, постоянно имел и частных учеников.

П. вошел в историю музыки прежде всего как титульный автор "Собрания народных русских песен с их голосами". Это бесспорно был самый распространенный, любимый и широко используемый муз-тами сб. рус. нар. песен. За 25 лет вышло 3 изд. (1790, 1806, 1815), это свидетельствует о редкостном успехе "Собрания". Напевы из него встречаются у композиторов самых различных профессиональных уровней и культур: у К. Каноббио и Е. И. Фомина, у В. Мартин-и-Солера и А.-Э.-М. Гретри, в квартетах Л. ван Бетховена и в "Севильском цирюльнике" Дж. Россини. Рус. классики от М. И. Глинки до П. И. Чайковского и полузабытые сочинители, работавшие в области бытовой — гитарной, фп. — музыки, авторы бесчисл. кол-ва INSTR. вариаций и хор. обработок — все они обращались к "Собранию" П. и черпали из него чудесные мелодии.

История знакомства П. с его лит. соавтором кн. Н. А. Львовым неизвестна. Допущение, что оно могло произойти при работе над изд. опер Императрицы, едва ли правдоподобно. Клавир "Начального управления Олега", в изд. к-рого участие Львова бесспорно, вышел в 1791, а 1-е изд. "Собрания" в 1790 (см. *Львова Н. А. и Прача И. Сборник*). Ясно только одно, что П. каким-то образом стал своим в львовском кружке просвещенных любителей рус. старины, народности в ее широком смысле (а входили в него Г. Р. Державин, Е. И. Фомин, Д. С. Бортнянский, Д. Г. Левицкий и др. люди, составившие славу рус. иск-ва), и это придало его творчеству новое дыхание. М. б., его обработки рус. песен сейчас кажутся немного наивными, слишком европеизированными, но именно эти свойства обеспечили прачевскому "стилю рюс" ту степень "усвояемости", к-рой и объясняется успех "Собрания".

До работы над песнями П. почти не сочинял. Гл. обр. он делал клавирные оперы и балетов придв. композиторов, да и в 90-е гг. продолжал зарабатывать этим ремесленным занятием. Всего на его счету 6 больших переложений: "Февей" В. А. Пашкевича, "Горобогатырь Косометович" и "Песнопение" Мартин-и-Солера, 2 его же балета — "Didone abbandonata" и "L'Oracolo", музыка к "Начальному управлению Олега". Автором всех либретто, кроме балетных, считалась Екатерина II, поэтому неудивительно, что ее пьесы с музыкой печатали. Интереснее задуматься о другом: почему их клавирную обработку поручали именно П. — скромному учителю младших классов. Напрашивается предположение, что у него был нек-рый вес, высокая репутация, что ему каким-то чудом удалось подняться не только в высокие сферы окружения Львова, но и на не менее высокий уровень придв. издательской деятельности.

Первое самостоятельное напечатанное соч. П. — клавирная соната, опубл. вместе с 3 рус. песнями В. С. Караулова ("Trois airs russes pour le clavecin ou piano-forte par Mr. de Karaoulof suivis d'une sonate composée par J. Pratsch. S. 1. 1787"; Кат. ГБЛ, № 22).

Далее последовали:

1794. Allemande favorite de la composition de Mr. Martini [Мартин-и-Солер], avec six variations pour le clavecin, de Mr. Pratsch.

1795. Fandango pour le clavecin ou pianoforte avec un violon ad libitum. Dédié à Mlle Sophie de Soimonof par J. G. Pratsch. Oeuv. 2. St. Petersburg: chez Gerstenberg et compagnie [1795]. РГБ.

1796. Deux chansons russes pour le clavecin.

Second Quartetto de Mozart arrangé pour deux clavecins. Oeuv. 4.

Grande Sonate pour clavecin et violoncelle. Oeuv. 6.

1802. Douze Variations pour fortepiano.

1806. Grande Sonate sur des Chansons russes pour fortepiano.

1813. Marche funèbre pour les obsèques de feu Son Altesse Sérénissime le général-feldmaréchal, prinse Michel Golénichef-Koutouzof, composée pour le forte-piano.

1815. Huit Variations sur l'Aire <sic> russe "Ты ступай, моя коровушка, домой" pour le piano-forte, op. 15.

1816. Ecole complète pour le forte-piano, ou Méthode nouvelle et très facile, grâce à laquelle on peut apprendre à fond à jouer du forte-piano, avec l'explication des notes, des termes italiens et de toutes les règles indispensables pour cet instrument. Avec adjonction de divers exemples comme exercices, consistant en Sonates, Polonaises, Rondos, Ecossaïses, Valses, Quadrilles et quelques chansons populaires.

"Школа" П. — своеобразное зеркало фп. жанров, модных среди любителей. В то же время это одно из первых отечественных учебных пособий подобного рода. Стиль клавирных соч. П. незамысловат, но и небезынтересен, особенно в "больших сонатах" и вариациях. Интригующее посвящение Фанданго Софи Соймоновой, вероятно дочери П. А. Соймонова — сановника, занимавшего очень высокое положение в придв. иерархии, — снова наводит на размышления о таинственном месте в ней самого П. Кем он был? Модным домашним учителем, популярной фигурой в определенных кругах петерб. общества, масоном? Ответов пока нет, как нет и тщательных, документально подтвержденных исследований его жизни и деятельности.

Лит.: АДИТ 2, 152; МА 2, 400; МЭ; ИРМ 2.

А. Л. Порфирьева

ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ ЛЕЙБ-ГВАРДИИ ПОЛК сформирован в подмосковном селе Семеновском ради детских военных игр юного Петра — "потех" (отсюда назв. "потешный полк"; см. *Семеновский лейб-гвардии полк*). Впервые назв. "Преображен-

ский потешный полк" появляется в дневнике Патрика Гордона (шотландца, служившего в рус. войсках) в 1691, а до этого времени все "потешные" именовались "дворцовою пехотой". Как самостоятельная войсковая единица полк сформировался в течение 1692 — 93. Затем он участвовал в подавлении стрелецкого бунта в 1698, за что и получил свое название. Участвовал в сражениях Северной войны (в частности, в Полтавской битве), в польск. кампании 1733 — 43 и в др. военных действиях рус. армии.

С 1726 полк постоянно находился в СПб. По указу *Петра I* ему было отведено место на Московской стороне, а указом Петра II от мая месяца 1727 полку предписывалось расположиться на Вас. о-ве. Однако оба указа не были исполнены. Первое упоминание о Преображенской слободе ("позади литейного двора") содержится в указе Императрицы *Анны Иоанновны* от 12 дек. 1739.

Основатель П. л.-г. п. Петр I систематически заботился о "музыкальной части" и часто переводил сюда сиповщиков (см. *Семеновский лейб-гвардии полк*) и барабанщиков из Бутырского полка. Чтобы привлечь их, он повысил жалованье муз-там по сравнению с их окладом в Бутырском полку, где они получали ежегодно 10 руб. 80 коп. (ср. с первым столбцом таблицы Б). Для пополнения состава барабанщиков и сиповщиков П. л.-г. п. было организовано также обучение подростков. Поэтому ко времени Северной войны кол-во муз-тов увеличилось. Известно, напр., что при осаде Нотебурга в полку было 83 сиповщика и барабанщика. Через Ивана Любса, рус. агента в Архангельске, для полка заказывались за границей наборы инструментов ("хоры").

Вместе с тем во многом остается неясной структура организации "музыкальной команды" П. л.-г. п. на начальных исторических этапах его развития, вплоть до 1732.

Так, известно кол-во муз-тов в 1688, 1698, 1700 и 1703. Но неизвестно, каково было соотношение сиповщиков и барабанщиков. Существуют сведения, что с 1702 в каждой роте полка служило по одному "гобоисту" (о "гобоистах" см. *Семеновский лейб-гвардии полк*), а из ведомости квартирмейстера за янв. 1716 следует, что в батальоне состояло уже 8 "гобоистов". Остается только догадываться, когда эти "гобоисты" были сформированы в отдельную команду, как это стало впоследствии. Кроме того, в источниках, связанных с описанием событий 1705, 1706 и 1708, муз-ты подразделяются лишь на барабанщиков и "гобоистов". Значит, в этих случаях в число "гобоистов" включались и флейтчики, без к-рых П. л.-г. п. никогда не обходился. Также нет никаких сведений о том, когда старые сиповщики были заменены флейтчиками.

Во многом загадочной остается система муз. руководства. Как следует из источников, первоначально функцию муз. руководителя полка выполнял, как и в допетровских войсках, "барабанный староста". В материалах 1701 упом. "староста сиповщиков". Но какие-л. сообщения о нем как до этого времени, так и после отсутствуют. Впоследствии "барабанный староста" уступил место полковому барабанщику, а староста сиповщиков — старшему "гобоисту". К сожалению, этот период никак не отражен в сохранившихся источниках. Лишь штат 1732 указывает на существование двух должностей руководителей: полкового барабанщика и капельмейстера. Однако в штатах 1762 должность капельмейстера вообще отсутствует. Продолжалось ли такое положение

длительное время, или оно было эпизодическим, неясно. В штатах, утвержденных Павлом I в 1798, должность капельмейстера также отсутствует. Не исключено, что его функции теперь выполнял полковой барабанщик: уж очень высоко "взлетел" оклад последнего — более чем в 4 раза (см. таблицу Б). Вряд ли было целесообразно платить такие большие деньги человеку с традиционной квалификацией барабанщика, не возлагая на него обязанности по общему руководству всей "полковой музыкой". Если же рост жалованья был связан только с существенным увеличением кол-ва барабанщиков, находившихся под его началом (почти в 2 раза), то ему платили скорее за организационную работу, нежели за муз. руководство. В таком случае столь радикальные перемены связаны с общей направленностью деятельности Павла I по преобразованию всей армии. Действительно, в утвержденных им штатах не только отсутствует должность капельмейстера, но и уменьшено до 5 человек кол-во "гобоистов": 2 валторниста, 2 кларнетиста и 1 фаготист (аналогичные изменения в это же время произошли и в составе "гобоистов" л.-гв. Гренадерского полка). Зато неизмеримо увеличено кол-во барабанщиков, что очень хорошо соответствовало воинским идеалам государя, основывавшимся на сплошной муштре: ничтожно малое число инструментов духового оркестра и 79 (!) барабанщиков как нельзя лучше отвечали задачам нового монарха по переустройству армии.

Все эти сведения сводятся в след. таблицу А:

Табл. А

| Даты | 1688 | 1698 | 1700 | 1701 | 1703 | 1704 | 1705 | 1706 | 1708 | 1732 | 1762 | 1798 |
|------------------------|------|------|------|------|------|------|-------|-------|-------|------|------|------|
| Полковой барабанщик | | | | | | | | | | 1 | 1 | 1 |
| Капельмейстер | | | | | | | | | | 1 | | |
| "Гобоисты" | | | | | | ? | 37(?) | 28(?) | 32(?) | 18 | 9 | 5 |
| Барабанщики | | | | 40 | | 67 | 48 | 52 | 48 | 47 | 44 | 79 |
| "Флейщики" (сиповщики) | | | | 32 | | ? | ? | ? | | 4 | 26 | 20 |
| Всего человек | 25 | 23 | 78 | 72 | 83 | ? | 85 | 80 | 80 | 71 | 80 | 105 |

Материальное положение муз-тов полка наглядно можно представить в таблице Б (в рублях и копейках):

Табл. Б

| Даты | 1731 | 1762 | 1780 | 1798 |
|---|------|------|----------|-------|
| Полковой барабанщик (барабан. староста) | 18 | 18 | ? | 95.31 |
| Капельмейстер | 120 | 120 | | |
| Барабанщик | 17 | 17 | 18 | 21.27 |
| "Флейщик" (сиповщик) | 17 | 17 | 18 | 21.27 |
| "Гобоист" (иностранец) | 120 | 120 | 139.35,5 | 56 |
| "Гобоист" (русский) | 17 | 17 | 21 | |

Обмундирование муз-тов при Петре I было придумано самим царем: "Гобоистам довольно петли обшить золотым, также на плечах полмесеца сделать и не класть галунами золотыми, а у барабанщиков на плечах полмесеца шерстяными галунами". Впоследствии обмундирование муз-тов отличалось от формы одежды солдат "крыльцами" на плечах из шерстяного галуна желтого цвета с красным (все остальное — как у муз-тов л.-гв. Семеновского полка). Полковой барабанщик носил красный кафтан и штаны. Имелся также узкий золотой галун по краям шляпы, воротника, бортов и кар-

манных клапанов. При *Екатерине II* к обмундированию муз-тов добавилась шпага.

Благодаря историческим свидетельствам и уцелевшим архивным материалам сохранились имена нек-рых барабанщиков, служивших в различное время в полку: в 1693 — Иван Сточинский, Иван Кудрявый; в 1694 — Димитрий Кожевщиков, Федор Зверитинов; в 1696 — Василий Строщников; в 1697 — Петр Кобылин, Иван Бутыгин, Петр Лебедев; в 1698 (участники сражения со стрельцами 18 июня под Воскресенским монастырем) — Артемий Петушков, Семен Жаркой, Иван Говор, Андрей Иванов, Павел

Якимов, Роман Нелеский, Петр Загряский, Иван Стосинский, Федор Панков, Григорий Истомин, Алексей Карцов; в 1700 — Василий Буянов, Андрей Третьяков; в 1702 — Аврам Петров, Микита Даниловцов, Петр Замятин и вновь Семен Жаркой; в 1721 — Яков Абрамов, Павел Королев, Федор Сахаров.

Состав муз-тов комплектовался различными путями. Прежде всего, это были дети солдат и нижних чинов полка, обучавшиеся здесь же в полку игре на муз. инструментах. С этой целью нередко нанимались иностранцы, к-рые были обязаны не только играть, но и обучать русских. Известно, что уже в 1706 в полку были "гобоисты"-иностранцы. Иногда в П. л.-г. п. (как и в Семеновский) набирали муз-тов из *Придворного певческого хора* или из театральных оркестров СПб. Для ответственных выступлений приглашали муз-тов, пополнявших полковой оркестр. Известно, напр. (см.: Полковой архив. Дело 1790 г., № 1, 641/32), что на *маскарад*, состоявшийся 16 сен. 1790, для усиления оркестра П. л.-г. п. были приглашены 2 валторниста, 1 контрабасист и 5 скрипачей, а полковым муз-там приказали "явиться во дворце на хоры <к> камер-музыканту Паскевичу по полудни в 4 часа". Так в полковом документе обозначена фамилия знаменитого композитора, скрипача и дирижера В.А. *Пашкевича*, руководившего оркестром полка на этом маскараде.

Лит.: Голиков И.И. Деяния Петра Великого. СПб., 1837. Т. 1; Устрялов Н.Н. История царствования Петра Великого. СПб., 1858. Т. 3; Азанчевский М.П. История Преображенского полка. М., 1859; Черин А. и др. История Лейб гвардии Преображенского полка. СПб., 1883. Т. 1 — 2; Коростовец И.В. Преображенцы. СПб., 1890; Труворов А.Н. О времени учреждения Преображенского и Семеновского полков. СПб., 1892; Бобровский П.О. Потешные и начало Преображенского полка. СПб., 1899; Он же. Учреждение Преображенского полка. СПб.,

1900; Он же. История лейб гвардии Преображенского полка. СПб., 1900, Т. 1; СПб., 1904. Т. 2.

Е.В. Герцман

ПРИДВОРНАЯ КАПЕЛЛА — см. *Придворный певческий хор*.

ПРИДВОРНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ БЫТ. В 18 в. быт и досуг имп. семьи, ее ближайшего окружения являлись той средой, в к-рой формировались и закладывались традиции светской культуры. Жизнь двора задавала тон, служила образцом для подражания не только крупным вельможам, всем приближенным к имп. фамилии, но и рядовому дворянству, чиновничьему сословию и богатым купцам. Ориентируясь на изысканный придв. этикет европейских дворов, российские государи перенимали и формы организации досуга, в к-рых важнейшее место занимали муз. развлечения. Стремление к пышности и значительности придв. жизни было в 18 в. не столько приватным капризом представителей царствующего дома, сколько стремлением придать репрезентативность, значимость, величественность всем, в том числе и частным, действиям Императора. Это, в свою очередь, вносило немалую лепту в идеалы государственности новоевропейского типа, в их укрепление и внедрение в сознание народа. По этой причине все формы придв. досуга обретали резонанс в обществе, им подражали, часто до комичного утрировали.

Внимание к каждому поступку, каждому шагу царствующего лица — живого символа государственности — требовало координации в приватной жизни (семьи и ближайшего окружения) персональных вкусов и пристрастий с придв. этикетом. Им регламентировались не только время и исполнение придв. обязанностей, формы поведения, но и, что очень важно, иноземные новшества, к-рые корректировались со сложившимися в России традициями царского двора.

Закрытость приватной жизни государя для России предшествующих эпох была нормой. Из всех видов досуга, связанных с музыкой, значение имела только правосл. литургия да ранние формы театра, в к-рых муз. начало было лишь компонентом. Диалог культовой и светской муз. традиций не складывался, они воспринимались как противоречащие друг другу, антагонистические. В 18 в. в СПб — новой столице государства — появилось множество дифференцированных светских форм досуга, в к-рых музыка играла важную роль. Потребовалась система адм. управления ими, нужно было вести кадровую политику по привлечению на придв. службу самых талантливых муз-тов — певцов и инструменталистов, танцоров, балетмейстеров, художников и др.

П. м. б. СПб в 18 в. демонстрирует гармоничное сосуществование новоевропейских светских и традиционных для России, связанных с культом форм муз. досуга. В П. м. б. были найдены способы, позволяющие примирить ср.-век. характер жизненного уклада, сохранявшийся еще в период правления *Елизаветы Петровны*, и европейские новшества, резко вторгнувшиеся в муз. культуру страны в петровскую эпоху. Религиозное и светское начала, публичные формы жизни двора и камерность, приватность, согласуясь в П. м. б., закладывали фундамент, надолго определивший специфичность рус. муз. культуры в целом.

Все формы П. м. б. основаны на ритуализации придв. жизни. Этот аспект П. м. б. явно недооценивался в отечественной муз. историографии. В изысканности развлечений двора, в поистине огромных суммах, затрачиваемых на развитие муз. театра, оперного и балетного, на приглашения известнейших европейских композиторов и исполнителей, на оформление *балов* и *маскарадов*, видели прихоти и капризы ИИВ. Реально же ситуация была иной.

С одной стороны, пышность и красота П. м. б., обилие развлечений и их характер

должны были демонстрировать всему цивилизованному европейскому миру величие, благоденствие и процветание государства Российского. С др. стороны, жизнь ЕИВ, его поведение становились образцом для подданных. Так закладывались новые принципы гос. политики в области культуры и иск-ва. Затраты на развлечения в конечном итоге оборачивались развитием муз. культуры, формированием инстр., хор. и камерных коллективов, поражавших своим мастерством тех, кто их слышал. Силами приглашенных маэстро закладывались традиции отечественного муз. театра, орк. музыки, камерного исполнительства.

П. м. б., его специфика ярче всего отразилась в структуре празднеств, устраиваемых при дворе.

В 18 в. рус. представления о празднике значительно расширились. Кроме правосл. религиозных праздников и отголосков фольклорной обрядности (особенно в петровскую эпоху), при дворе формируется годовой цикл празднеств, связанный с личностью государя и со значимыми для всего государства событиями. К таким датам приурочиваются балы, маскарады, премьеры оперных и балетных спектаклей, исполнение специально заказанных к торжественному дню ораторий, кантат и др. В годовой цикл придв. празднеств входили: Новогодие, Рождество Христово, Введение во Храм Пресвятой Богородицы, дни рождения, тезоименитства, коронации, восшествия на престол ЕИВ, дни рождения и тезоименитства наследника престола, а также дни орденов Александра Невского и Андрея Первозванного. Такого рода празднества можно отнести к регулярным, поскольку они повторялись из года в год. Даты изменялись в связи с восхождением на трон нового лица. Всего при дворе табельных — праздничных — дней было 59; они сопровождались приемами и пышными церемониями. Особо значимыми были 25 праздников, нек-рые длились до 18 дней.

При дворе отмечались также с особой торжественностью события общегосударственного значения: победы над противником (победа в Полтавской битве), окончания войны (праздники в честь завершения Северной войны), заключения мира (торжества в честь подписания Ништадтского договора), церемонии в честь дня рождения, бракосочетания или кончины дружественных государей (известны произв., исполнение к-рых приурочено, напр., к кончине дофина Франции — Реквием В. Манфредини; к похоронам короля Польши Станислава-Августа Понятовского — *Missa defunctorum* О. А. Козловского; к бракосочетанию в. кн. Иосифа Австрийского с в. кн. Александрой Павловной — кантата "Слава Гименею" А. Эберля) и мн. др.; празднования событий, имеющих большой внутригосударственный резонанс, прежде всего в сфере культуры (ко дню освящения новоотстроенной Академии художеств исполнена кантата В. Манфредини, 1765). В эти и подобные им торжества и иные самые разнообразные развлечения, в к-рых существенную роль играла музыка, могли входить балы, маскарады, фейерверки, иллюминации, концерты, парады и шествия войск. В таких празднествах принимали участие большие исполнительские силы: оркестры — придв. и военные, Придворный певческий хор, певцы и танцовщики театральных трупп, камерные исполнители.

Отдельную группу развлечений составляли куртаги и эрмитажи — специфически придв. формы досуга, на к-рые допускался узкий круг избранных лиц. На куртагах и эрмитажах музыка звучала преим. в виде фона, сопровождая карточную игру, общение, несмотря на то что исполнителями были первоклассные по тем временам певцы и инструменталисты, часто фигуры мировой величины, могли петь певчие Придв. капеллы. Репертуар был в основном камерный, соответствовавший ситуации приват-

ного общения. В елизаветинскую и екатерининскую эпохи по типу придв. куртагов и эрмитажей организовывали свой муз. досуг так наз. малые дворы великих князей, наследников престола.

От куртагов и эрмитажей сегодня сложно дифференцировать собств. концерт, к-рый организовывался для ИИВ и узкого круга приближенных. На придв. концертах, к-рые могли быть профессиональными и любительскими, перед ИИВ демонстрировали свое мастерство знаменитые гастролеры-виртуозы в камерном репертуаре; иногда устраивались пробные прослушивания вновь приглашаемых муз-тов, исполнялись произв. зарубежных придв. капелмейстеров, посв. царствующей особе. Кроме того, на придв. концертах могли проявить свои муз. дарования и вельможи, мн. из к-рых были прекрасными инструменталистами, певцами и могли даже осуществить любительские постановки муз. спектаклей. В отличие от куртагов и эрмитажей на концерт собирались ради прослушивания музыки. Очевидно, именно премьерные исполнения кантат, инстр. пьес, а также любительские спектакли, к-рые нашли отражение в "СПб. вед." и в воспоминаниях современников, прежде всего у Я. Штелина, являлись по сути концертами. В то же время записи в КФЖ по поводу регулярно проводившихся куртагов и эрмитажей не содержат информации о репертуаре и исполнителях, ограничиваются указанием на то, что во время куртага играла "обычная Итальянская музыка" или "вокальная и инструментальная музыка", "пели певчие" (упоминания хотя бы жанра или исполнительского состава — редчайшие исключения).

Если концерты, куртаги и эрмитажи были ориентированы на европейские формы муз. развлечений, что неизбежно сказывалось на репертуаре, на подборе исполнителей, то в самых частных ситуациях государь, в зависимости от своих личных

вкусов, равно как и от тенденций времени, мог позволить себе интерес к формам музицирования, ухившим в фольклорную традицию. Этим обстоятельством объясняется наличие в придв. штате *Петра I*, *Анны Иоанновны* и *Елизаветы Петровны* гуслистов, бандуристов, лютнистов. Они были выходцами в основном из зап. окраин государства Российского и пользовались большой популярностью при дворе, что подхватывалось уже как мода крупными вельможами. В штатах лютнисты, бандуристы и гуслисты иногда именуются как "комнатные", что указывает на сугубо приватный характер самой ситуации музицирования.

Все царствовавшие в 18 в. государи проявляли любопытство ко всякого рода "музыкальным диковинам". ИИВ и узкий круг придворных могли слушать *янычарскую музыку*, пение "тунгуски", интересовались новоизобретаемыми муз. инструментами, устраивали муз. соревнования, примером к-рых может служить апробация валторн 2 разных типов, к-рые демонстрировали перед ЕИВ И. А. *Мареш* и Ф. *Кёльбель*, платили большие деньги за механические муз. игрушки.

Наиб. ранней формой придв., а затем общей для всех состоятельных сословий СПб жизни, когда Император впервые директивно определил муз. развлечения в качестве неперменного компонента цивилизованного досуга, были *ассамблеи*. В отличие от позднейших — куртага и эрмитажа, ассамблеи не ориентировались на сословно ограниченный круг лиц. Они задумывались Петром I и вводились в гражданский обиход как весьма демократичная форма досуга, к-рая в равной степени приличествует и имп. фамилии, и всем остальным достойным гражданам государства, включая не только вельмож, но и военное, чиновничье, купеческое сословия. Музыка на ассамблеях существовала прежде всего как танцеваль-

ная. В определенном смысле ассамблея сочетала в себе и бал, и маскарад, и карточные игры, и общение, включая деловые контакты. Поскольку ассамблеи в 1-й трети 18 в. выполняли множество функций, это давало возможность проводить их в самых разнообразных помещениях (и в домах частных лиц, и в гос. учреждениях), а также по самым разнообразным поводам: в честь праздничных событий и "по расписанию", за к-рым следил отвечающий за проведение ассамблей П. И. *Ягужинский*. Петр I неоднократно подчеркивал роль ассамблей в становлении новых культурных традиций для Российской Империи. Несмотря на то что в истории ассамблей мн. еще неизвестного, очевидно их отличие от куртагов и эрмитажей: последние носили более приватный, закрытый, специфически "дворцовый" характер, в то время как ассамблеи обладали явно выраженной тенденцией к публичному "приему".

Остальные формы П. м. б. весьма сложно назвать досугом. Они всецело связаны с репрезентацией ЕИВ и круга приближенных к имп. семье лиц как своего рода "коллективной персоны", носителя идеи государственности. Такие формы П. м. б. имеют преим. ритуальное происхождение, как гражданское, так и религиозное.

Начиная с петровской эпохи установилась традиция сопровождать обеды, особенно парадные, на к-рые приглашалось большое число гостей, так наз. *столовой музыкой*. Подобная традиция сохранилась до конца столетия, меняя назначение и характер исполняемой музыки, исполнительские составы. Столовая музыка придавала обедам и ужинам торжественность, служила своего рода символом значительности лиц, участвовавших в трапезе, становилась воплощением идеалов гедонизма, столь важных для европейской культуры нового времени. Сигнальная функция этой музыки включала приватную жизнь государя и крупных вель-

мож в течение исторического времени: личностные проявления ЕИВ стремились обрести значимость для жизни всего СПб.

Сигнальная функция играла важнейшую роль и для иной формы П. м. б., давно известной в Европе, — *музыки на воде*, к-рая зачастую обретала жанровые признаки серенады. СПб, расположенный в дельте Невы на о-вах, до начала регулярной каменной застройки после пожара 1737 ориентировался на акваторию Невы как на гл. транспортную и коммуникативную артерию города. Лодки, боты, небольшие суда, принадлежащие имп. семье, крупным вельможам и военачальникам, брали на борт нек-рое число муз-тов, игравших преим. на духовых инструментах. Приветственные фанфары были обычным звукомуз. ритуалом при встрече знакомых на волнах реки. В вечернее время, когда движение по Неве становилось менее оживленным (и соотв. более тихим), по иностранной традиции под окнами дворцов могли исполняться лирического характера пьесы на духовых инструментах, называвшиеся "серенадами".

Непрерывным компонентом парковой культуры 18 в., с тенденцией перехода от парков регулярного типа к "романтическим", была *музыка на пленэре*, к-рая уже в елизаветинскую эпоху начинает растворяться в комплексе бальных и маскарадных увеселений. Если в момент появления (ок. 20-х гг.) она была самостоятельным элементом досуга имп. двора, то позднее, сочетаясь с концертами и муз.-театральными развлечениями, музыка на пленэре утратила свой задушевный, приватно-лирический характер.

Кроме того, в связи со строительством *загородных резиденций* и отроческими забавами престолонаследников мужского пола, музыка на пленэре начала смыкаться с так наз. *охотничьей музыкой*, традиционно сигнальной. Охотничья музыка послужила предпосылкой для формирования уникаль-

ного явления в мировой муз. культуре — российской *роговой музыки*. Крупные вельможи обладали неограниченными возможностями для укомплектования больших роговых оркестров и обучения муз-тов, в основном из крепостных, способных исполнять европейский орк. репертуар, вплоть до виртуозных по характеру пьес. Роговые оркестры во 2-й пол. 18 в. принимали участие в грандиозных торжествах, устраиваемых кн. Г.А. *Потемкиным* для двора ЕИВ, сочетаясь с хор. и орк. коллективами. Крупные кантатно-ораториальные соч. Дж. *Сарти* свидетельствуют о том, сколь значимой для российской муз. культуры была ритуальная — по сути — сфера сигнальности, возвещавшая в прямом смысле "на весь мир" о величии Российской Империи и ее государей.

При переезде имп. фамилии из СПб в загородные резиденции пышный кортеж также сопровождался сигнальными звуками *походной музыки*.

Промежуточными формами между бытом и досугом в замкнутых апартаментах и муз. сигнальностью, покоряющей и осваивающей равнинные пространства-пустоши СПб и его окрестностей, становились балы и маскарады. В зависимости от праздника, его повода, от времени года веселье двора выплескивалось в сады и парки, на обледеневшее русло Невы. Балы и маскарады сочетали в себе как камерность — символ "закрытости", элитарности придв. среды, так и общегражданскую по своей функции ритуальную роль — сигнальность. На балах и маскарадах важнейшую функцию имели танцы. Традиционный для 18 в. набор польск., фр., англ. танцев и их модификаций к концу столетия дополняется австро-нем. по своему происхождению вальсом. Поскольку традиции светских танцев для имп. семьи и приближенных лиц не было в российской истории, то значимость танцевальных увеселений и их широчайшего распро-

странения в низовой муз. культуре СПб переосмыслить сложно.

С петровской эпохи именно через танец и в танце — муз.-пластическом освоении пространства на уровне межличностных контактов в сфере частного общения — закладывались связи между Россией и западным миром. Все российские Императоры были небезразличны к танцевальным увеселениям, любили танцевать сами, заботились о развитии танцевального обучения, не говоря уже о подлинной страсти к балетным спектаклям. По этим и мн. иным причинам балы и маскарады с сер. 18 в. становятся подлинным средоточием П. м. б.

Бал как мероприятие дворцовой жизни оказывается чрезвычайно емким ритуалом, позволяющим объединить частное и общегосударственное, отечественное и иноземное, этикет и раскованность, светские развлечения и наслаждение совершенством звучащей музыки, интерьеров, парковых пейзажей, одухотворенных знаниями и усилиями художников, садоводов, мастеровых людей. Балы и маскарады давали рус. обществу необходимую психическую разрядку, к-рая в светской форме ее проявления до 18 в. была практически невозможной из-за господства авторитарного религиозного сознания или же принимала нецивилизованные формы, характерные для низовой среды. В зависимости от повода, балы и маскарады привлекали разл. число лиц и всегда были своеобразным "смотром" лучших представителей российского общества. Бал репрезентировал перед лицом иноземных гостей — послов, представителей разл. иностранных военных и гражданских организаций — витальность (особенно заметную в увеселениях), образованность, аристократизм лучших представителей рус. нации, проявляя тем самым мощь и жизнеспособность генетического фонда всего государства. Не случайно вельможи всех рангов, не говоря уже о представителях имп. дома и

приближенных к нему лиц, уделяли такое внимание законам гостеприимства, стремясь удовлетворить, не считаясь с затратами, и духовные, и "телесные" потребности приглашенных. Балы и маскарады служили проводниками европейской моды, т. к. дамы и кавалеры тщательно относились к своему внешнему виду.

Иную сторону придв. жизни и, соответственно, П. м. б. представляет исполнение ЕИВ и ближайшим окружением религиозных обрядов, сопровождавшихся звучанием литургической музыки. Здесь также очень мн. зависело от личности ЕИВ, от ориентации на пышное посещение службы всем двором или на частный характер своего участия в литургии, за исключением, разумеется, праздников общегосударственного значения. Петр I и Елизавета Петровна явно тяготели к слушанию литургии вне официальной придв. церемонии: оба содержали при себе хоры певчих, небольшие в сравнении с Придв. певческим хором. Своих певчих Петр I брал с собой в военные походы, а Елизавета Петровна предпочитала слушать службу не в соборе, а в церкви, устроенной в собственных покоях. *Екатерина Великая*, напротив, посещала литургию со всем полагающимся церемониалом не менее 85 раз в году (КФЖ, 1771), уделяла большое внимание развитию Придв. хора, к-рый принимал участие в исполнении как религиозных, так и муз.-театральных и кантатно-ораториальных произв. на концертах.

Со 2-й пол. 18 в. в СПб начинается складываться муз. жизнь, независимая от двора, ориентированная на публичный концерт. Она особенно оживлялась в дни постов, когда деятельность муз. театров была запрещена. В эти периоды силами зарубежных капельмейстеров (В. Манфредини, Л. А. Пезибль, Д. Шпрингер, А. Лолли и др.) организовывалось исполнение крупных кантатно-ораториальных соч., зачастую духовного содержания, нек-рые концерты происходили

в самых крупных спб. церквях. Их посещали двор и знать, они становились важными событиями в жизни российской столицы. Исполнителями зачастую были придв. инструменталисты, певчие хора и певцы оперных трупп; серии публичных концертов организовывались если не по именным указам ИИВ, то по распоряжению придворных, руководивших муз.-театральной жизнью.

Сложные и разнообразные формы П. м. б. требовали четкой и профессиональной его организации. С начала 18 в. эта роль выполнялась капельмейстерами — муз-тами, на к-рых возлагалась кадровая политика, выбор репертуара, распределение муз-тов на разл. "роли" в придв. штате, где разграничивались служебные обязанности: орк., камерное и "сигнальное" музицирование (см. *Оркестр*). Формирование Придв. певческого хора было в основном независимо от светской INSTR. музыки, поскольку на этапе, предшествовавшем становлению муз. театра, певчие лишь эпизодически принимали участие в светских формах П. м. б. И Петр Великий, и Анна Иоанновна, и Елизавета Петровна сами распоряжались формированием муз. тенденций, вкусов и организацией П. м. б. через Придв. контору (см. *Управление театром и музыкой*). Но уже в екатерининский период координация финансовых ресурсов, исполнительских кадров, частотности муз. событий при дворе, контроль за деятельностью и субсидирование 3 театральных трупп — итал., фр. и рус. — стали настолько сложными, что адм.-управленческие вопросы, а также организацию П. м. б. должен был взять на себя Комитет для управления зрелищами и музыкой, реорганизованный затем в Дирекцию императорских театров. Отныне капельмейстеры и директор Придв. капеллы больше занимались профессионально-творческими проблемами, но зато полностью утратили какую бы то ни было адм. самостоятельность.

Великолепие и пышность П. м. б. в 18 в. сочетались со всеми видами муз. культуры этого времени: исполнительством, муз. образованием, формами концертной жизни и организационными структурами. Все это обеспечило П. м. б. ту роль, к-рую он сыграл в развитии и совершенствовании отечественной муз. традиции, ее связей с мировой муз. культурой.

Лит.: КФЖ; Георги; Вейдемейер; Пыляев; Берхгольц; Финдейзен; Штелин; МА; Ливанова; Келдыш; ИРМ; Столпянский.

Л.Н. Березовчук

ПРИДВОРНЫЙ ОРКЕСТР. Формирование больших, разнообразных по своим функциям коллективов инструменталистов является одним из базисных факторов для муз. культуры. В СПб 18 в. традиции INSTR. исполнительства, орк. и ансамблевого музицирования, оперного иск-ва неотъемлемы от процессов формирования, становления, развития П. о.

История образования П. о. далеко не всегда укладывается в рамки совр. представлений об орк. коллективах — их задачах, назначении, целях исполнительской деятельности (т. е. о соц. функциях *оркестра* в муз. культуре). Не менее противоречивы, а иногда и неожиданны факты, к сожалению немногочисленные, инструментоведческого плана: состав оркестра, численность муз-тов, специфика тембрового колорита и звучания российского П. о. в различных фазах его развития. Именно они резко изменяют тенденции орк. музыки и соотв. радикально преобразуют еще неустойчивую в России 18 в. структуру П. о., его функции.

П. о. теснейшим образом связан с *придворным музыкальным бытом*, возник в его недрах и в связи с его потребностями. Поскольку досуг и его формы изменялись в

зависимости от персональных вкусов и пристрастий государей и их ближайшего окружения, изменялись и роли, значимость орк. музицирования в придв. быту. Это — исторический аспект эволюции П. о.

Не менее важным является и понимание роли П. о. в становлении российской муз. орк. и, шире, INSTR. традиции. К настоящему времени в отечественной историографии накопилось изрядное кол-во противоречащих друг другу т. зр. о важности, значимости придв. музицирования, придв. муз.-тов — преим. иностранцев — для формирования национальной муз. культуры. И поскольку в 18 в. СПб был столицей России, то П. о. как ведущий коллектив всегда оказывался в этом аспекте в центре внимания историков музыки наряду с *Придворным певческим хором* и оперой. Адекватная картина ассимиляции европейской орк. традиции и постепенного вызревания специфически национального и самобытного в практике П. о. при отсутствии фактов (не найдены, утрачены) на сегодня едва ли восстанавлима.

Характерной чертой российского П. о. — первого по значимости в государстве — является его внутренняя расчлененность на неск. различных по численности муз.-тов и по ролям в придв. быту коллективов-подразделений. Эта внутренняя дифференцированность муз.-тов, состоявших на придв. службе, формирование сравнительно самостоятельных небольших коллективов, их гибкое перетекание друг в друга во множестве форм придв. муз. быта способны породить представление о мозаичности организационной структуры П. о. Тем более что принципы организации П. о. — от состава до муз.-художественного и адм. руководства — менялись едва ли не в каждое царствование. Данное обстоятельство существенно осложняет совр. исследователю поиск документов. Внутренняя расчлененность П. о., особенно до правления *Екатерины II*, не позволяет рассматривать его как

монолитный коллектив, как целостность (как то принято по отношению к оркестрам позднейшего времени), приходится видеть в нем своего рода муз.-художественный институт. Его неустойчивая внутренняя структура была приспособлена чутко улавливать изменение эстетических запросов и соц. тенденций при дворе российских государей и реагировать на них. Подобной трактовке такого уникального феномена, каковым являлся в СПб 18 в. П. о., соответствует и то великое множество функций, к-рые муз.-ты этого коллектива выполняли: "играние" ритуальной, камерно-бытовой, танцевальной, концертной музыки, участие в оперных и балетных спектаклях, придв.-увеселительных представлениях, не говоря уже о том, что П. о. был первым очагом муз. светского образования. Именно по изменению функций П. о. в каждом из царствований можно в какой-то степени создать целостное представление о П. о. в 18 в.

Сложность реконструкции П. о. в эпоху *Петра I* зависит от неск. причин. В петровское время придв. муз. быт не был так сконцентрирован вокруг дворцовой жизни, как в последующие царствования. *Ассамблеи* могли проводиться не только в имп. дворце, но и в апартаментах вельмож. И если у кого-л. не было собственной капеллы, то в соответствующий дом направлялись по распоряжению придв. муз.-ты. *Балы же, маскарады, концерты* как самостоятельные формы досуга тогда еще не сформировались. По этой причине деятельность П. о. не отразилась явно в немногочисл. воспоминаниях современников, к-рые на первый план выдвинули INSTR. капеллу австр. посланника гр. Кинского, чьи муз.-ты в 1722 перешли на службу к герц. *Голиштейн-Готторпскому*, а когда тот вместе со своим двором в 1727 покинул Россию, "его капелла в полном составе перешла на русскую придворную службу" (ИРМ 2, 47). Эта легенда

закрепилась в отечественной истории музыки, равно как и представление о военизированной музыке быта петровской эпохи. Несомненно, обилие общегородских празднеств, их массовый характер, отсутствие "закрытости" в приватной жизни имп. фамилии, что известно по историческим сведениям, заслонили деятельность — не очень заметную — небольшого коллектива музыков, состоявших на придв. службе при Петре I еще в Москве. Некоторые из них приехали затем в новую столицу. Это и было началом П. о.

В петровскую эпоху сформировалась традиция содержать на придв. службе 2 группы музыкантов. 1-я представляла собой собств. "музыку", а 2-я, в которую входили исполнители на медных духовых и ударных, существовала несколько изолированно от 1-й. Это подтверждается, к сожалению, недокументированными сведениями И. Липаева и В. Михневича о придв. оркестре Петра I: в него входили 4 валторниста, 6 трубачей, 1 "политаврщик" и 9 "музыкантов", специализация которых осталась неизвестна и по сей день. В свете обычаев придв. жизни и застолий петровского времени функция духовой группы очевидна: они исполняли ритуальные фанфары-сигналы при здравницах, приветствиях, встречах и т. д. Торжественные выходы и уходы, шествия ИИВ сопровождались "трубными гласами" фанфар и громом литавр. Обычай содержать на придв. службе музыков для исполнения "ритуальной музыки" сохранялся вплоть до эпохи Екатерины II.

Что же касается "муз-тов", то появление этой группы П. о. связано с театром Иоганна Куншта, действовавшего по распоряжению Петра I в "Комедийной хоромине" на Красной площади в Москве. Для этого театра была выписана в 1702 группа иностранных музыков в составе 13 человек, из которых к 1704 осталось только 4. В этом же году к ним добавилось еще 7 музыков (спи-

сок музыков в Посольском приказе 1702; челобитная музыков, выехавших в Москву по призыву иноземца Матвея Поппа, "первого вывозу и второго вывозу"; — см. Богоявленский и, 124 — 25). 6 из них в 1706 — после закрытия театра Куншта — поехали в СПб вслед за двором: Моллинеус Готфрид Отто, Лоренц Гениг Иеронимус, Румпс Франц Эрнест, Поморский Иоганн, Мус Эрик Адам, Норман Николай. Фамилии этих музыков проходят по спискам 1714 (РГАВМФ, ф. 176, д. 97, л. 174 — 75) и 1715 (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 24, л. 525). И хотя в списках 1714 и 1715 соотв. 13 и 16 музыков, Моллинеус, Лоренц, Румпс, Поморский Иоганн, Мус и Норман должны занять достойное место в истории отечественной орк. музыки как старейшины П. о.

Одной из гипотез, существующих в отечественной истории музыки, является предположение о том, что в петровскую эпоху при дворе существовало два П. о. — Императора и Екатерины I: "...оркестр не только сопровождал царя в походах, но играл также во время придворных празднеств и развлечений. Личный оркестр был и у царицы. По отзыву иностранного наблюдателя (Берхгольца. — Л.Б.), в его составе было «много хороших немецких музыкантов»" (ИРМ 2, 45). Для такой т. зр. дает основание документ от 1724 "Справка Соляной конторы о жалованьи музыкантам", в которой сказано: "Придворным Ее Императорского Величества музыкантам и трубачам и литаврщику..." (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 83, л. 680). Однако фамилии музыков — с учетом изменений, происшедших в составе, — сохраняются те же, что и в списках оркестра Петра I за 1714 — 15. Очевидно, эта гипотеза еще нуждается в проверке и уточнении.

"Справка Соляной конторы..." несколько проясняет вопрос о специализации музыков П. о. Она выдана в ответ на челобитную

Якоба Венкштерна "со товарищи" о более справедливой выплате жалованья. Все муз-ты П. о. (просители и те, на кого они ссылаются) — "трубачи, хотя и другой музыкальной игры умеют" (Там же, л. 681 об.: "аттестат" и "объяснительная записка"). Этот док-т свидетельствует о многопрофильности 1-го состава инструменталистов в П. о. В коллективе 1724 — 25 — 16 муз-тов, еще не произошла специализация 2 групп П. о., к-рая очевидна в придв. штате 1728, где собств. "муз-тов" под рук. концертмейстера Иоганна Гибнера (*Хюбнера*) — 18, а "ритуальных" трубачей, валторнистов и литаврщиков — 12. Только с 1728 появляются основания считать наличие оркестра камерного типа при дворе Петра I историческим фактом.

От состава П. о. 1725 в коллективе под рук. Хюбнера из 9 муз-тов осталось 8. Гиндрик Шварц и Иоганн Готфрид Разе были взяты из полков, а Бартоломеус Шлаковский и Иоганн Штраус служили раньше в капелле попавшего в опалу кн. А. Д. Меншикова. Поскольку известно, что *Хюбнеры* — Иоганн и Андреас — действительно играли в капелле герц. Голштинского, то осталось неустановленным место предыдущей службы лишь 4. муз-тов: Якоба Медлина, Кашпера Кугерта, Иоганна Зейна и Самойлы Фатера. Становится очевидным, что предположение о переходе оркестра герц. Голштинского в полном составе на придв. службу не соответствует историческим фактам: все совр. публикации опираются на "Дневники" Ф. В. Берхгольца, свидетельствующие, что в этом коллективе было 20 муз-тов.

С небольшими изменениями в группе "ритуальных" муз-тов тот же состав П. о. просуществовал до начала правления *Анны Иоанновны*.

Общеизвестно, что Петр I был безразличен к музыке камерного плана и муз. театру. Его вкусу было ближе мощное звучание

духовых инструментов. Поэтому примечательно появление в числе придв. муз-тов специфической по звучанию группы из 5 волынщиков, о к-рых писал Я. Штелин: "Кроме того, Петр I на балах иногда допускал польский «хор» волынок с сопровождением свирели и двух засурдиненных барабанов" (Штелин, 77). В док-тах эта группа муз-тов обозначается как "габоисты с волком и козлом" (см.: *Боксферы*).

Об уровне мастерства П. о. петровской эпохи, равно как и о репертуаре, можно лишь строить предположения. В этом плане показательно соотношение должностей Хюбнера, концертмейстера и одного из "ветеранов" П. о., и И. Поморского — капельмейстера. Сохранились сведения о сложном и разнообразном репертуаре капеллы герц. Голштинского, что во мн. является показателем уровня профессионализма и мастерства его оркестра. Очевидно, возможности состава П. о. 1728 — 30 были приблизительно такими же. В противном случае трудно было бы представить оркестр, "состоявший из сорока с лишком музыкантов под управлением герцогского первого скрипача Гюбнера" (Берхгольц 4, 41), к-рый играл во дворце на коронации Екатерины I. П. о. играл на празднествах и должен был иметь в репертуаре танцевальную музыку — *польские, контрдансы и менуэты*. О камерном репертуаре и крупных произв. концертного плана, к сожалению, ничего не известно.

В истории П. о. петровская эпоха сформировала осн. принцип организации многочисл. коллектива инструменталистов: возможность членения на группы в связи с потребностями придв. быта. В дальнейшем эта тенденция развивалась, обретая новые формы исполнительской практики внутри П. о.

Правление Анны Иоанновны ознаменовалось сдвигом пристрастий ЕИВ в сторону

итал. музыки (в отличие от предпочтения двором Петра I нем.), муз. театра, прежде всего оперы, вок. исполнительства, что незамедлительно отразилось на формах придв. муз. быта и состоянии П. о.

Еще в 1731 структура П. о. сохранялась: в штате числились в том же составе камерная и "ритуальная" группы, к к-рым добавились 2 бандуриста — Санкеевич и Войнаровский, развлекавшие ЕИВ и ее ближайшее окружение в частных ситуациях. Это первые проявления тенденций к формированию в придв. муз. жизни "комнатной музыки", зафиксированные документально. Но уже в 1732 при дворе появляется "*Италианская кампания*", включавшая вокалистов, равно блиставших при Императрице как в оперном, так и в камерном репертуаре, и небольшую группу инструменталистов. В нее входили "басист Эселт, клавицимбалист Гвер [*Гуэрра*], фаготисты Глопш и Фридрих, гобоист Деберт и два крупных солиста-виртуоза, скрипачи Дж.Верокаи и Г.Янески" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11, л. 16 об. — 17). С этого момента начинается переоценка уже сложившегося П. о. и на первый план в муз. жизни двора выдвигаются итал. исполнители. Ярким свидетельством тому являются оклады муз-тов. Напр., *Верокаи* и *Янески* получали по 1000 р. в год, в то время как ставший капельмейстером И. Хюбнер — 450, а прослуживший при дворе около 20 лет И. Поморский всего 292 р. В док-тах коллектив нем. муз-тов начал называться "*музыканты иноземцы старые*", и произошло перераспределение функций внутри общего штата П. о.

При Анне Иоанновне придв. жизнь обрела нормативность, присущую европейским дворам, к-рым Императрица стремилась подражать. Были введены куртаги — придв. приемы, элементом к-рых могли быть застолья и танцевальные увеселения — балы. Параллельно с большими кур-

тагами, собиравшими широкий круг лиц, допущенных ко двору, в др. дни давались малые — для ЕИВ и ее приближенных, а также для высших чинов придв. службы. В пышные празднества превращались оперные постановки. Так, по свидетельству Штелина, премьера оперы Ф. Арайя "*Аббиазар*" (т. е. "*La Forza dell'amore e dell'odio*" — "*Сила любви и ненависти*"), состоявшаяся в 1736, шла при участии не только придв., но и 4 военных оркестров. Именно на группу "*музыкантов иноземцев старых*" в эту эпоху ложилась повседневная работа по муз. сопровождению придв. быта, не считая участия в оперных спектаклях. Инструменталисты "*Италианской кампании*" составляли компактный ансамбль, к-рый мог исполнять камерную ансамблевую музыку и аккомпанировать певцам, а скрипачи выступали в качестве солистов. Происходило разделение на камерную музыку оркестрового, сольного (вок.-инстр.) и ансамблевого типа. Это новая в сравнении с петровской эпохой тенденция.

В 1734 число инструменталистов в "*Италианской кампании*" возросло до 10: на придв. службу поступили П. *Мира*, Иоганн Парацизи, Везнер и Пикель. В 1736 число муз-тов в оркестре Хюбнера сокращается до 12. По док-там 1732 — 39 видно, что состав "*Италианской кампании*" постоянно изменялся: на смену одним крупным солистам-инструменталистам приезжали другие. Так, в 1739 поступили на придв. службу такие прославленные виртуозы, как Л. *Мадонис*, Д. и Дж. *Далольо*, а художественное рук. принял в 1735 Ф. Арайя, ставший капельмейстером.

В 1740 "*музыканты иноземцы старые*" были уволены с придв. службы.

Вступление на престол *Елизаветы Петровны* в первые 2 года не принесло новых указов, законодательным образом регламентирующих придв. муз. быт и соотв. влияв-

ших на существование П. о. Еще при жизни Анны Иоанновны у Елизаветы был свой небольшой оркестр. Очевидно, его она приняла ко двору, став Императрицей. Небольшой список новых придв. муз-тов 1742 характеризует вкусы новой государыни: бандуристы Григорий Михайлов (*Любисток*), Степан Нижевич; гуслист Созонт Захаровский; бандурищицы Матрена Яковлева, Анфимья Михайлова; небольшой ансамбль под упр. Юрия *Штрауса*, состоявший из Ивана Каменского, Михаила Иванова, Алексея Яблонского, Матвея Петрова; 2 валторниста — Иван Тимофеев и Антон Давыдов, — возможно, были муз-тами сольно-ансамблевого плана, т. к. позднее они никогда не входили в восстановленную "ритуальную" группу П. о. В след., 1743 штат пополнился еще 4 рус. инструменталистами неустановленной специализации. Эти муз-ты были взяты из капеллы вице-канцлера гр. М.Г. *Головкина*: Афанасий Клепиков, Иван Мурзин, Василий Степанов, Степан Васильев. Отношение к вновь принятым на службу инструменталистам подчеркивалось именованием "собственные ЕИВ музыканты" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 97а), а указом 22 апр. 1742 повелевалось им на казенный кошт "сшить богатые мундиры к торжеству коронации" (Там же).

ВУ от 14 дек. 1741 были восстановлены на придв. службе "музыканты иноземцы старые", "которым произвести по прежнему их оклады почему они будучи при дворе прежде получали" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 63, л. 28 — 30). В док-тах 40-х гг. очевидна нек-рая перестройка исполнительских кадров в П. о. Он теперь начал называться "гофмузыкой", и его оплата оформлялась через Придв. контору, в то время как "Италианская кампания" финансировалась через Соляную. Многие из муз-тов, бывших при Анне Иоанновне в составе "Италианской кампании", приписаны теперь к гофмузыке: Эйзелт, И. *Вильде*, Ф. *Кельбель*. С сер.

40-х гг. капельмейстером гофмузыки стал Штраус, а И. Хюбнер начал активную педагогическую деятельность. Елизавета Петровна проявляла личную заинтересованность в успехе педагогической работы выдающегося муз-та, повелев в 1749 питомцам Хюбнера выступать при дворе каждый понедельник после обеда (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 81, л. 50). Это было возможно, т. к. в реестре учеников при гофмузыке числились исполнители на всех инструментах струн. группы.

В 50-е гг. гофмузыка, т. е. П. о., становится единым коллективом, в к-ром объединяются оставшиеся на службе "немецкие музыканты", "собственные музыканты ЕИВ" и новое пополнение подготовленных Хюбнером отечественных инструменталистов. В 1755 в П. о. числились 22 муз-та и 7 учеников. Этот состав при необходимости пополнялся полковыми муз-тами, когда он выступал в функции "бальной музыки", или сливался с инструменталистами "Италианской кампании" для сопр. оперных спектаклей и *балетов*.

В эти же годы большую независимость от оркестра приобретает камерное ансамблевое музицирование. Оно осуществляется преим. силами певцов и инструменталистов "Италианской кампании". Параллельно ЕИВ удостаивает высочайшим вниманием музицирование исполнителей фольклорного плана — служивших при дворе бандуристов и гуслистов. Эти две тенденции камерного исполнительства пересекаются в деятельности любимого при дворе выдающегося музыканта Тимофея *Белоградского*, лютниста и певца, солиста европейского класса.

В елизаветинскую эпоху в деятельности П. о. формируются предпосылки (кадровая политика, разнообразие муз. увеселений при дворе) для появления такого типа исполнительского коллектива, к-рый бы наилучшим образом соответствовал бытующим в СПб 18 в. муз. жанрам и типам музицирования, принятым в европейской муз.

культуре: сольному, ансамблевому и собств. оркестровому.

В эпоху Екатерины II П. о. стал высоко-профессиональным коллективом европейского типа, потеряв, правда, своеобразие и необычность. Если в предыдущие царствования само строение оркестра — деление на функционально обособленные группы — позволяло охватить все потребности двора, то при Екатерине, в эпоху рационалистической пышности и великолепия, эта проблема решалась за счет персональной одаренности муз-тов П. о. Все находившиеся на придв. службе муз-ты состояли в том или ином орк. коллективе: *Первом и Втором придворном оркестрах*, в к-рые они распределялись по степени одаренности и уровню профессионализма. С 1766 в П. о. определился сохранявшийся до конца века принцип, регламентирующий деятельность капельмейстеров. Отныне это крупная творческая личность, прежде всего композитор. Он формирует художественно-эстетическую политику всего придв. муз. досуга, включая оперу, балет, концертную и камерную музыку. Капельмейстеров обычно было 2 — главный и второй, сочинитель балетной музыки. Капельмейстер уже не был исполнителем, а выступал как дирижер. Лидером же оркестра — концертмейстером — становился наиб. прославленный в Европе скрипач, имевший публичные выступления в качестве солиста-виртуоза. Капельмейстер распределял муз-тов 1-го оркестра для исполнения камерной — "комнатной" — музыки, сопровождавшей малые *эрмитаж*и, для сольных выступлений, для участия в важных муз. событиях в жизни СПб — муз. празднествах, устраиваемых крупными вельможами (см. Г.А. *Потемкин*), для публичных концертов.

В сер. 60-х гг. произошло деление П. о. на "камер-музыку" и "бальную музыку", что означало не только разграничение функций

1-го и 2-го оркестров, но и предполагало повышение соц. статуса более профессионально одаренных муз-тов, создавало ощущение перспектив в овладении мастерством. Поступившие на службу в 1-й оркестр приобретали придв. чин, что в немалой степени способствовало росту престижа музыкантской профессии.

В царствование Екатерины II были выработаны принципы соц. обеспечения муз-тов, состоявших в П. о. "Кто из музыкантов до старости здесь дослужит, таким производить пенсион от 50 до 100 и до 150 рублей, последнее, если здесь навсегда останется" (АДИТ 2, 87). В зависимости от характера контрактов муз-ты обоих оркестров обеспечивались жильем, дровами.

В этот период в СПб начинается активная *концертная жизнь*. Великопостные концерты, в к-рых консолидировались как профессиональные, так и любительские исполнительские силы СПб, давали придв. виртуозам возможность продемонстрировать свое мастерство не только придв. меломанам, но и широкой аудитории. Ведущие муз-ты П. о. давали концерты в домах слб. аристократии, участвовали в любительском музицировании столичной знати. Появление в СПб гастролеров — известнейших в Европе муз-тов — создавало на концертных подмостках атмосферу соревновательности, поднимало интерес к серьезному репертуару. В публичных концертах силами муз-тов-солистов, ансамблистов, всего оркестра начали исполняться соч. Й. *Гайдна*, В.А. *Моцарта*, К.В. *Глюка*, Г.Ф. *Телемана*, а также произв., сочинявшиеся в СПб композиторами-иностранцами и российскими авторами. Так, регулярно звучали крупные кантатно-ораториальные произв. Дж. *Сарти*, для исполнения к-рых помимо муз-тов 1-го оркестра требовалось привлечение Придв. певческого хора.

В екатерининскую эпоху П. о. вошел в новую фазу своего развития: он начал ока-

зывать активное воздействие на муз. культуру СПб, не ограничиваясь более рамками двора. Тем самым разнообразная в соц. отношении спб. публика получила возможность приобщиться к высоким европейским традициям орк. музицирования и к классической музыке.

Арх.: РГАВМФ, ф. 176, д. 97, л. 174 — 75; РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 24, л. 525; д. 82, л. 680 — 81 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 16 об. — 17; д. 58, л. 97а; д. 63, л. 28 — 30; д. 81, л. 50.

Лит.: Георги; ЖДГА; КФЖ; Михневич В. История русской музыки в социально-общественном отношении. СПб., 1879; Дирин П. История лейб-гвардии Семеновского полка. СПб., 1883; АДТИ 2, 3; Липаев И. Русские оркестровые музыканты // РМГ. 1903; Штелин; Гинзбург; МА; Ямпольский; МЭ; ИРМ 2, 3; Порфирьева А.Л. Из истории российского придворного оркестра петровской эпохи // Немцы в России. Проблемы культурного взаимодействия. СПб., 1998; Она же. Легенда об оркестре герцога Голштинского и подлинная история придворного оркестра в 1702 — 1728 гг. // ПКНО. М., 1998.

Л. Н. Березовчук

ПРИДВОРНЫЙ ОРКЕСТР: МУЗЫКАНТЫ.

Для составления полного списка муз-тов придв. оркестров за 100 лет использованы след. печ. и архивные источники:

1702 Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 124 — 125

1713 РГАВМФ, ф. 176, д. 97, л. 174 — 175

1715 РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 24. л. 525

1724 — " — " — оп. 4, д. 69, л. 311

— " — " — д. 67, л. 1313 об.

1725 — " — " — оп. 3, д. 82, л. 680

1728 РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114,

л. 16 об. — 17

1730 Старикова Л.М. Новые доку-

1731 менты о деятельности итальянской

труппы в России в 30-е гг. XVIII в. и русском любительском театре этого времени // ПКНО. 1988. М., 1989. С. 79, 95

1730 Описание высочайших повелений по придворному ведомству 1723 — 1730. СПб., 1888. С. 88 — 89

1731 РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 17 об.

1732 РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11,
л. 16 об. — 17

1733 — " — " — д. 21, л. 6 об. — 7 об.

1734 — " — " — д. 23, л. 6 об. — 7

1735 — " — " — д. 28, л. 3

1736 РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 15

РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 33, л. 4

1737 РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 42, л. 4 — 5

1738 — " — " — д. 48, л. 4 — 5

1739 — " — " — д. 50, л. 3 об. — 4 об.

1740 — " — " — д. 53, л. 3 об. — 5

1741 Внутренний быт 1, 192 — 98; Фидейзен. Вып. 4. С. V — VI.

1742 РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322,
л. 16 — 17

РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 51а;
д. 59, л. 4 об. — 5

1743 РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 62, л. 1 — 2;
д. 63, л. 28 — 30

РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 89

1744 РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 1, л. 85 — 91

ЧОИДР. М., 1860. Кн. 3. С. 52 — 58,

2-я пагинация

1747 РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 76, л. 27 — 29

1748 РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 83 — 88

1749 РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 80

1755 — " — " — д. 89, л. 75 — 76 об.

1756 РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 5,
л. 178 — 190

1757 РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 33 об.,
35 — 36

ЧОИДР. М., 1860. Кн. 3. С. 52 — 58,
2-я пагинация

1761 РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 7, л. 225 — 40

1762 РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 106, л. 33

1768 Штелин, 169 — 70

6822. 1724

Выписка

311

Великого Императорского Придворного
Капельмейстера Грегориуса Пётра Вильгельма
ица Отчества Гера. Великого Императора

Великого Императора Императрицы Екатерины
Хорошей Максимилианы Иосифовны Аугусты,
Полной Государственной Императрицы Императрицы
Екатерины Отчества Гера. Великого Императора

1

Отдельные же Придворные Капельмейстеры
Великого Императора Императрицы Екатерины
Иосифовны Императрицы Императрицы Гера,
Великого Императора Императрицы

2

Итого Отдельных Капельмейстеров Императрицы
Екатерины Императрицы Императрицы Гера,
Великого Императора Императрицы

Прочие Капельмейстеры Императрицы
Екатерины Императрицы Императрицы Гера,
Великого Императора Императрицы

| | | |
|--------------|-----------------|-------------------|
| Иоанн Бенони | Жан Бенони | Александр |
| Георг Бенони | Жан Бенони | Доритус |
| Иван Кибер | Андреас Франс | Фридрих Вильгельм |
| Георг Франс | Николай Норман | Грегориус Кальмар |
| Иоанн Кибер | Карл Гольмштедт | Карл Винтер |
| Иван Кибер | Яков Вильгельм | |

Н
№ 95

музыка тем по поруче обретенная
 пришедъ изъ иноу величества Петра
 Фило Фавия Емельков Изъ Туркестана
 канцелярии аи по ильманъ и поемъ
 камейъ Писано ииъ всего,

По 12 рублевъ въ
 годъ,

Фавия Емельковъ
 Фавия Емельковъ
 Фавия Емельковъ

По 12 рублевъ.

Петра Фавия Емельковъ

Фавия Емельковъ

1713

ЧЕЛОБИТНАЯ ДВОРЦОВЫХ МУЗЫКАНТОВ И ТРУБАЧЕЙ...

(продолжение)

по 11, рубле по 22 ста
по 2.

Донд Дундв,
Дундв Дундв

по 10. рубле

Дундв Дундв
Дундв Дундв

Дундв Дундв Дундв

Дундв Дундв Дундв
Дундв Дундв Дундв
Дундв Дундв Дундв
Дундв Дундв Дундв

Дундв Дундв Дундв

Дундв Дундв Дундв

- 1776 РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24
 1782 РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144
 и след.
 1786 АДИТ 2, 309
 РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 39 — 41,
 96 — 97
 1787 АДИТ 2, 337 — 38
 РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 39 — 40
 1791 АДИТ 2, 376 — 82
 1792 РГАДА, ф. 1290, оп. 2, д. 78, л. 5 — 6
 1794 АДИТ 2, 423
 1798 РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 384

Использованы также алфавитный реестр В. П. Погожева (АДИТ 3) и все списки, реконструированные Р.-А. Моозером.

Список муз-тов составлен в алфавитном порядке. Для удобства хронологической ориентации перед списком приведены расшифровки неск. штатов гофмузыки и "*Италийской кампании*". Следует помнить, что *Первый придворный оркестр* является преемником "*Италийской кампании*", а история *Второго придворного оркестра* восходит к "*музыкантам иноземцам старым*" и гофмуз-там, входившим до 1766 в штат придворнослужителей. Исходя из этого, обозначение "принят в Придворный оркестр" говорит о том, что муз-т поступил на придв. службу до 1736, когда оркестр гофмузыки был фактически единственным, или же о том, что неизвестно, состоял он в штате 1-го или 2-го оркестра. До перехода муз-тов в ведомство *Театральной дирекции* (1766) при гофмузыке была особая группа трубачей, валторнистов и литаврщиков, принимавшая участие в дворцовых церемониях, парадных выездах и пр. Для различения этих муз-тов и оркестрантов вводится обозначение "трубач", "валторнист" без дальнейших уточнений. Если же речь идет о муз-те Придв. оркестра, то о нем говорится: "трубач 1-го оркестра". Формула "упом. в 1756 и 1761" означает, что муз-т упом. в док-тах, соответствующих этим годам,

в вышеприведенном списке источников. Сумма жалованья, без оговорок, — за год. Перед штатами приводим расшифровку неск. более ранних док-тов.

Из "*Челобитной дворцовых музыкантов и трубачей о выдаче жалованья за январскую треть 1724*" (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 1, д. 69, л. 311, нем. подписи по оригиналу):

Johann Pomorský [Иоганн *Поморский*]
 George Friedrich Pomorský [Георг *Поморский*]
 Andres Klieber [Андрес Клибер]
 Georg Körner [Георг Кёрнер]
 Tobias Michelaū [Тобиас Михелау, Михлер ?]
 Johann Düben [Иоганн Дюбен]
 Franz Rümph [Франц Румф, Румп]
 Adam Müüs [Адам Муус]
 Andreas Straüs [Андреас *Штраус*]
 Heinrich Norman [Хайнрих Норман]
 Carl Holmstet [Карл Хольмстет]
 Jacob Wengstern [Якоб Венкштерн]
 Boritius [Борициус]
 Fridrich Wengstern [Фридрих Венкштерн]
 Gregorÿ Massür [Грегори Мазур]
 Carl Winter [Карл Винтер]
 22 апр. 1724.

Для сравнения — из "*Справки Соляной конторы о выдаче жалованья музыкантам и трубачам*" (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 82, л. 680. Транскрипция, характерная для рус. док-тов 1-й пол. 18 в.):

Ягану Поморскому 270 р.
 по 192 р.
 Гендрику Норману; Карлу Гомштету
 по 180 р.
 Христофору Кернеру; Францу Румпу;
 Юрию Поморскому
 по 156 р.
 Андрею Клиберу; Питеру Дибену
 по 150 р.
 Адаму Мусу; Тобиасу Михелау
 по 144 р.
 Якову Венгштерну; Готфриту Борициусу;
 Григорью Мазуру
 по 120 р.

Фридриху Венгштерну; Андрею Штраусу;
Ягану Винтеру
за январскую треть 1725 г. всем выда-
но сполна.

"Ш т а т п р и д в о р н ы х м у з ы к а н -
т о в з а 1 7 3 6 г." (РГИА, ф. 466, оп. 1,
д. 33, л. 4)

Италианские музыканты

Верокей [Дж. *Верокаи*] 600 рублей
Пергичи [П.] 1000 рублей
Пиантонида [Дж. *Пьянтанида*] 100 рублей
Жена его [К. *Пьянтанида*] 500 рублей
Кобле [Ф. *Кельбель ?*] 350 рублей

Музыканты же

Басист Эзелт [Айзелт ?] 300 рублей
Фаготист Фридрих 300 рублей
Гобоист Деберт 300 рублей
Скрипач Вейзнер 400 рублей
Пинкель 500 рублей
Копинист Графт 130 рублей
Певчая фаготиста Фридриха жена
[Кроуман или Гроуман] 300 рублей
Певчая Катерина Мацани [*Мазани*] 600 рублей
Петр Миро [*Мира*] 700 рублей

Музыканты иноземцы старые

Канцерт мейстер Яган Гибнер 450 рублей
Камормузыкант Андреас Гибнер 450 рублей
Яган Поморский 292 рубля
Франц Румп 180 рублей
Яган Готфрит Разе 150 рублей
Юлиус 150 рублей
Бартоломеус Шлаковский 150 рублей
Кашпер Кугерт 250 рублей
Яган Клибер 156 рублей
Георгий Поморский 250 рублей
Яган Кернер 180 рублей
Яган Ридель 450 рублей
и мундиры в три года раз

Трубачи

Фридрих Венкстерн 200 рублей
Готфрит Борициус 200 рублей
Яков Венкстерн 200 рублей
Григорья Мазур 200 рублей

Валторнисты

Антон Шмит 250 рублей
Матис Валковский 250 рублей
Йозеф Китель 250 рублей
Яган Покорный 250 рублей

Литаврщики

Яган Карл Винтер 200 рублей
Андреас Винтер 200 рублей
Арап Федор Иванов 200 рублей
Петр Иванов 80 рублей
и мундиры в три года раз

Из " У к а з а о ж а л о в а н ь и И т а -
л и а н с к о й к а м п а н и и " 18 сент.
1742 (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 16 — 17):

Арау 2000 рублей
Мориджи 1600 рублей
Салетти 2000 рублей
Тенористу Жорже [Ф. *Джорджи*] 937 рублей
50 копеек
Жене ево которая алта поет
[К. *Джорджи*] 937 рублей 50 копеек
Буфонке Розине [Р. *Рувинетти-Бон*] 900 руб-
лев
Певнице Катерле [К. Мазани] 600 рублей
Буфону Крике [Д. *Крикки*] 1300 рублей
Мадонису [Л.] скрипачу 1550 рублей
Далоглио [Д. *Далольо*] скрипачу 900 рублей
Старому Мадонису [А.] скрипачу 500 рублей
Далоглио виолончелисту [Дж. *Далольо*]
900 рублей
Пиери [П. Пери] скрипачу 400 рублей
Пасерини [Дж. *Пассерини*] скрипачу 500 рублей
Стаджи габонсту 1000 рублей

Из " Р а с х о д н о й к н и г и Т е а т -
р а л ь н о й д и р е к ц и и ", 1777, 16 февр.:
жалованье всем находящимся при спектак-
лях чинам за сентябрьскую треть 1776 года
(с собственноручными подписями):

Певцам

Сарторини 1200 р.
Праги [Антонио] 600 р. *Prati*
Порри 400 р.
Антонию Амати 266 р. 67 коп.

Певицам

Бонафини 733 р. 33 1/4 коп. *Caterina Bonafini*
Ш. Шлаковской 333 р. 33 1/2 коп. *Slacofsky*

Ученицам

Марье Котляревской 66 р. 67 коп.
Агафье Яворской 66 р. 67 коп.
Марфе Кролевне 66 р. 67 коп.

Оперы комик актерам

Латраверсу 266 р. 67 коп. *Delatraverse*
Понлавилю 666 р. 67 коп. *Pontlaville*
Дюге 666 р. 67 коп. *Dugué*
Марше 366 р. 67 коп. *Marchet*

актрисам

Дюфуа 666 р. 67 коп. *Defoye*
Доберкур 500 р. *Daubercourt*
Понлавиль 333 р. 33 1/2 коп. *Pontlaville*

Капельмейстеру Паизниелло 791 р. 66 1/2 коп.
Стихотворцу Кольтеллини 566 р. 67 коп.
Композитору Березовскому 366 р. 67 коп.

Камер музыки скрипачам

Лолли 1100 р.
Шіати [Скьятти] 466 р. 67 коп. *Schiatti*
Ферстеру 266 р. 67 коп.
Тито Порто 400 р.
Пуппию [Дж. Пуппи] 366 р. 67 коп. *Puppi*
Ивану Хандошкину 266 р. 67 коп.
Николаю Поморскому 200 р.
Иоганну Ритту 233 р. 33 1/3 коп. *Ritt*
Мазнеру 166 р. 67 коп. *Massner*
Горну 166 р. 67 коп. *Horn*
Вернейлю 166 р. 67 коп. *Verneulle*
Ирману 133 р. 33 1/3 коп. *And. Öhrman*
Фридриху Вагнеру 110 р.
Отто Тевесу 133 р. 33 1/2 коп. *Tewes*
Антону Ланге 100 р.

Ученикам

Дементью Зорину 21 р. 67 коп.
Семену Моркову 20 р.
Гавриле Кузнецову 20 р.
Михаилу Медведеву 20 р.
Льву Ершову 26 р. 67 коп.
Ивану Косицкому 10 р.

Контрабасисту Иоганну Гоппу 116 р. 67 коп.
Hoppe

Виолончелистам

Бахману 266 р. 67 коп. *D.G. Bachmann*
Ивану Хоржевскому 166 р. 67 коп.
Павлу Ясникольскому 66 р. 67 коп.
Ивану Омельяновичу 66 р. 67 коп.

Флейттраверсистам

Михелю 166 р. 67 коп. *Michell*
Клаузу 120 р. *Claussen*
Степану Рожевскому 100 р.
Ефиму Лучанскому 83 р. 33 1/2 коп.

Ученикам

Петру Осипову 20 р.
Егору Васильеву 20 р.

Фаготистам

Цану 466 р. 67 коп. *G.P. Zahn*
Миттагу 150 р. *Joh. Mittag*

Габоистам

Лангаммеру 200 р. *C.B. Langhamer*
Ивану Новомнинскому 66 р. 67 коп.

Ученикам

Федору Масальскому 10 р.
Ивану Иванову 10 р.

Клорнетистам

Блейдингеру 166 р. 67 коп. *Bleidinger*
Шиллеру 166 р. 67 коп. *Schiller*
Андреяну Монштейну 133 р. 33 1/3 коп.
Manstein

Федору Ладунке 66 р. 67 коп.
Ученику Андрею Коломбу 20 р.

Альтистам

Христофору Фричу 166 р. 67 коп. *Fritsch*
Антонию Тицу 139 р. 33 1/2 коп. *Titz*
Францу Вейдличу 116 р. 67 коп. *Wejdlich*
Гейну 100 р. *Sebastianus Hein*

Валторнистам

Игнатиусу Гаммеру 116 р. 67 коп. *Hamer*
 Иозефу Гаммеру 116 р. 67 коп. *Hammer*
 Обоим за вычетом данных наперед 150 р.
 Голцнеру 155 р. 55 1/2 коп. *Holtzner*
 Иоганну Марешу 233 р. 33 1/2 коп. *Maresch*
 Осипу Дехтереву 66 р. 67 коп.
 Ученику Василию Карцову 26 р. 67 коп.

Трубачам

Иоганну Кристену 152 р. 33 1/2 коп. *Franz
 Kriesten*
 Антону Марки 133 р. 33 1/2 коп. *Marquis*
 Йоргу Крамеру 100 р. *Kramer*

Бальной музыки скрипачам

Иоганну Танку 166 р. 67 коп. *J.G. Tanck*
 Аверкию Сыромятникову 133 р. 33 1/2 коп.
 Абрагаму Гелнеру 100 р. *Abraham Gellner*
 Гендриху Филиппу 100 р. *Heinrich Philipet*
 Григорию Поморскому 100 р.
 Никите Иллеру 110 р. *Илер*
 Бениамину Винтеру 66 р. 67 коп. *Ben. Winter*
 Отто 66 р. 67 коп. *M. Otmo*
 Ивану Хоржевскому 66 р. 67 коп.
 Андрею Черникову 70 р.
 Еремею Золотареву 50 р.
 Василию Пашкевичу 50 р.
 Ремеру 50 р. *Josef Römer*
 Николаю Сагину 43 р. 33 1/2 коп.
 Ананью Арапову 33 р. 33 1/2 коп.
 Николаю Сечкареву 33 р. 33 1/2 коп.
 Федору Макарову 33 р. 33 1/2 коп.

Контрабасистам

Фрису 141 р. 67 коп. *Ignatius Fries*
 Марешу 106 р. 67 коп. *J. Maresch*
 Карлу Вагнеру 100 р. *C. Wagner*
 Андреяну Амстеру 66 р. 67 коп. *Амстер*
 Степану Делебовскому 40 р.

Валторнистам

Иоганну Фигнеру 83 р. 33 1/2 коп. *J.G. Figner*
 Апту 50 р. *Abt*

Фаготистам

Герману 93 р. 33 1/2 коп. *Fridrich Herman*
 Алексею Хлебникову 25 р.

Флейттраверзисту Шрадеру 50 р. *Schrader*
 Литавщику Релю 60 р. *Рель*
 Гуслисту Василию Трутовскому 82 р. 50 коп.

Пенсии

Концертмейстеру Мадонису 165 р.
 Певчему Сороче 66 р. 67 коп.
 Скрипачу Иоганну Вильде 66 р. 67 коп.
Wildt

А б с о л о н (Absolon) Иоганн (1747; Ауша, Богемия — 25 марта 1816, СПб), скрипач 1-го оркестра, служил с 1 янв. 1777 по 1802, пенсия с 5 февр. 1802 (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 94 — 97). Жалованье 400 — 700 р. Преподавал в *Театральном училище*. Упом. у Г е р б е г'а как известный виртуоз.

А б т (Abt), **А п т** Генрих Фридрих, принят по указу 10 янв. 1762 "из раннинбомских валторнистов", жалованье 150 р., пенсия с 1792. Служил валторнистом, затем играл на валторне во 2-м оркестре. Упом. в 1762, 1776, 1782, 1786, 1791, жалованье 220 р.

А л е к с е е в Николай, муз-т, уволен 22 июня 1786 (АДИТ 1, 52).

А л ь б р и х т или **О л ь б р и х т** Христиан, валторнист "цесарской нации", служил с 1744, жалованье 400 р. Ум. 29 июня 1746 в СПб.

А м а т и Антонио.

А м с т е р Андреас, сын мундкоха Федора Амстера, принят в ученики в 1757, в 1766 определен в оркестр, жалованье 120 р. В 1776 служил контрабасистом 2-го оркестра, в 1782 играл на альте в 1-м оркестре, жалованье 300 р., пенсия с 5 янв. 1786.

А н т о н о в Иван, сын мундшенка Антона Алексея, "трубаческий ученик", принят с 1 апр. 1756, упом. в 1761.

А н т о н о в Михаил, кларнетист и трубач 2-го оркестра, принят 25 ноябр. 1796 из муз-тов *л.-гв. Преображенского полка*, жалованье 95 р. 32 к., с 1800 — 200 р.

А н т о н о л и н и Фердинандо (? , Венеция — 1724, СПб), итал. композитор и капельмейстер, служил при российском дворе с 1 авг. 1796, жалованье 300 р. Все известные соч. А. появились в 19 в.

А р а п Федор (Цезарь) И в а н о в, литавщик, "из Швеции вывезен генерал фельдцейхмейстером Брюсом в 1721 году". Жалованье 100 р. Ум. 28 авг. 1757 в СПб.

А р а п о в Ананья, сын арапа Федора Иванова, принят в ученики с 26 марта 1765, в 1776 скрипач 2-го оркестра, жалованье 100 р.

А р а п о в Гаврила, сын арапа Федора Иванова, принят в ученики 10 нояб. 1777.

А р а п о в (Ф е д о р о в) Павел, сын арапа Федора Иванова, "литаврный ученик", принят с 28 сент. 1746.

А р а п о в (Ф е д о р о в) Петр, сын арапа Федора Иванова, с 28 сент. 1746 "литаврный ученик", в 1761 по аттестату Иоганна *Вильде* переведен в муз-ты 2-го оркестра. Ум. 7 сент. 1762 в СПб.

А р а п о в (?), музыкантский ученик, уволен 24 сент. 1785 (АДИТ 1, 46).

А с т а р и т т а Женнаро.

Б а р а н о в (?), придв. муз-т, упом. его дом на Б. Миллионной (СПб. вед., 1761, 27 июля).

Б а р е т Антон, муз-т "Италийской кампании", указ о повышении жалованья с 250 до 500 р. — май 1762 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 18а).

Б а с о в Филипп, гобоист 2-го оркестра, принят 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Преображенского полка, жалованье 103 р. 81 к., в 1800 — 250 р.

Б а т и в е л л и (Battivelli) Антонио, итал. гобоист, исполнял партию 1-го гобоя в прологе "*Храм общей радости*" (1780). Возможно, приехал в СПб с *Труппой М. Маттеи* и А. *Оречи*, в к-рой пела его родственница Бенедетта Бативелли. С 1 янв. 1783 по 1 апр. 1792 служил 1-м гобоистом в 1-м оркестре, жалованье 800 р.

Б а х м а н Даниэль Г.

Б е а т р и (Beatri) Жан-Батист, итал. или фр. флейтист, служил в 1-м оркестре с 25 мая 1796 по 1 янв. 1797, жалованье 500 р. Объявление об отъезде из СПб (СПб. вед., 1797, 4 дек.).

Б е р Йозеф.

Б е р е н д т Петер, придв. муз-т *Петра I* (Азб. ук. РБС, ч. 1), упом. в 1715.

Б е р н ц Иоганн Христофор, указом 30 мая 1762 принят в 1-й оркестр (1-я труба), уволен сразу же после переворота (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 108; д. 104, л. 35 — 36). По-видимому, из муз-тов *Петра Федоровича*.

Б е т к и н Петр, скрипач 2-го оркестра, принят 1 мая 1799 по выпуске из Театрального училища.

Б и а н к о, **Б ь я н к о**, итал. контрабасист, прибыл в СПб из Венеции вместе с Б. *Галуппи*, служил в 1-м оркестре с 27 окт. 1765 по 13 июля 1767. Жалованье 700 р.

Б л е й д и н г е р (Bleidinger ?), 1-й кларнетист 1-го оркестра. В 1776 жалованье 500 р.

Б л и н о в Константин, альтист 2-го оркестра, принят учеником в Театральное училище 28 дек. 1783, переведен во 2-й оркестр 1 окт. 1786. Упом. в 1791, 1798, жалованье 120 р.

Б о г д а н о в (?), скрипач 2-го оркестра, уволен 1 февр. 1777. Жалованье 200 р.

Б о р г и (Borghì) Джованни, итал. клавирист и учитель пения. Принят на службу 2-м капельмейстером итал. оперы 15 июля 1783. 30 окт. того же года уволен "за ненадобностью". В 1786 поступил на службу в Театральное училище учителем пения и "играния на клавирах", жалованье 300 р. В 1789 получил прибавку (500 р.) за увеличение числа уроков и репетирование опер с актерами рус. труппы. С 1 окт. 1790 вновь принят в *Придворный оркестр*, жалованье 600 р., контракт на 4 года. В 1794 — 95 принимал участие в спектаклях *Итальянской компании оперы-буффа*.

Б о р и ц и у с (Voritius) Готфрид, трубаач "бранденбургской нации", в России в 1709, служил у А.Д. *Меншикова*, в 1724 был принят в придв. трубачи. Жалованье в 1728 — 180 р., в 1734 — 190 р., в 1736 — 200 р., в 1744 — 200 р. Ум. 26 нояб. 1750 в СПб.

Б р а в е (?), флейтист, играл в 1-м оркестре, уволен 27 дек. 1761: Петр Федорович пожелал заменить его флейтистом своей капеллы Костером. Намеревался уехать за границу, но не был отпущен, т. к. помимо Придв. оркестра работал в *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе*. Вновь принят в 1-й оркестр 31 июля 1762, тотчас же после переворота, служил до 1 февр. 1777. *Я. Штелин* писал о нем: "...императорский оркестр в лице музыканта Браве получил прекрасного флейтиста, который отличался необыкновенно чистой и сильной игрой и который извлекал из флейты все то, что могли извлечь из нее Блаве в Париже и Кванц в Берлине" (88).

Б р а н д т Фридрих (старший), придв. муз-т. Упом. в 1715 (Азб. ук. РБС, ч. 2).

Б р а н к и н о Франческо.

Б р у н н е р (Brunner) Георг, кларнетист из Богемии, поступил в 1-й оркестр вместе с Йозефом Гриммом в 1779. Жалованье в 1791 — 500 р., в 1800 — 700 р. Ум. 10 февр. 1826 в СПб.

Б р у н с т и л и **Б р у н ц** Иоганн, принят в гофмузыку из Преображенского полка в 1726, в 1736 указом переведен в "Италианскую кампанию", жалованье 156 р. Уволен на пенсию 9 янв. 1741, восстановлен на службе при гофмузыке 14 дек. 1741. Ум. 21 марта 1748 в СПб.

Б р ю г е р (Brüger) Иоганн, скрипач 2-го оркестра, служил с 1 июня 1787, жалованье в 1791 — 200 р., в 1800 — 300 р.

Б у л л а н т Антон.

Б ы с т р о й Алексей, флейтист, принят во 2-й оркестр из муз-тов л.-зв. *Конного полка* 25 нояб. 1796, жалованье 104 р. 14 1/2 к. В 1800 жалованье 300 р.

В а г н е р Александр, контрабасист 2-го оркестра, служил с 1 янв. 1798 по выпуске из Театрального училища. Жалованье в 1800 — 300 р., затем 400 р. Сын Карла Вагнера.

В а г н е р (Wagner) Карл, виолончелист и контрабасист, сын Иоганна Вагнера, шлахтера. В 1756 поступил во 2-й оркестр виолончелистом, жалованье 100 р. Возможно, что до этого учился у И.П. *Хюбнера*. В 1776 служил 3-м, а в 1782 — 1-м контрабасом 2-го оркестра, жалованье 300 р. В 1791 играл в 1-м оркестре, жалованье 500 р. Уволен на пенсию 5 февр. 1802. Работал в Театральном училище, в 1785 обучал Петра Мяхкова; в протоколе *Дирекции* говорится, что "воспитанник Петр Мяхкой на контрабасном инструменте доведен им через старание и попечение до настоящего совершенства" (АДИТ 2, 304). В 1796 обучал 2-х учеников. Вероятнее всего, что Александр Вагнер тоже учился у отца.

В а г н е р Фридрих (Федор), скрипач, ученик И.П. Хюбнера. По-видимому, был принят в ученики 3 февр. 1756, а 28 февр. 1759 по представлению Хюбнера зачислен во 2-й оркестр. С 8 окт. 1764 определен к "Италианской кампании" с жалованьем 330 р., в 1782 — 380 р., а в 1791 — 450 р. Уволен на пенсию 1 окт. 1792.

В а к а р и (Vaccari) Анджело, итал. скрипач, принят на службу в "Италианскую кампанию" 21 нояб. 1743, жалованье 400 р., затем 600 р. 27 дек. 1761 дан указ Петра Федоровича скрипача "за старостью не употреблять", платить по смерти пенсию 400 р. Однако в 1767 его пенсия была уменьшена вдвое. В. обучал итал. пению 4-х девушек, вывезенных из Малороссии: Марью Котляревскую, Марфу *Кролеву*, Агафью *Яворскую* и Авдотью *Тимофееву* (1763; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 27). Впоследствии 3 из них, Марфа Кролевна (Гонзалиус), Агафья Яворская (Синковская) и Марфа Котляревская, пели в *Италийской придворной оперной труппе*.

Валковский Матиас Йормиус, принят на службу придв. валторнистом в 1724 (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 4, д. 70, л. 44), нек-рое время входил в личную свиту Императрицы. Служил в качестве валторниста вплоть до смерти (19 июля 1744, СПб).

Ванжура Эрнст.

Васильев Егор, флейтист 2-го оркестра, в 1776 и 1782 состоял при нем учеником, в 1787 — муз-т, жалование 180 р.

Васильев Осип, кларнетист 2-го оркестра, принят из муз-тов л.-гв. Конного полка 25 нояб. 1796, жалование 128 р. 28 к., в мае 1800 получал 300 р.

Васильев Степан (Абрамовский Степан Васильевич), муз-т, служил у вице-канцлера гр. М.Г. Головкина, 25 окт. 1742 вместе с тремя товарищами из капеллы Головкина был принят на придв. службу в гофмузыку, жалование 100 р., в 1748 — 300 р. С 1756 в списках гофмузыки отсутствует, возможно, был переведен в "Италийскую кампанию". Погиб в СПб 4 дек. 1761 — сгорел при пожаре (РГАДА, ф. 248, оп. 58, кн. 3329, л. 400 — 404).

Везнер (?), скрипач "прусской нации", служил в ансамбле "италийских музыкантов" с 1734, жалование 400 р. В 1744 и 1756 числился в гофмузыке, дальнейшие сведения отсутствуют.

Вейдлич (Weißlich) Франц, альтист 1-го оркестра, служил с 1 нояб. 1762, жалование 350 р., в 1776 — 500 р., в 1791 — 420 р., 1 окт. 1792 уволен с пенсией 210 р.

Венкстерн Александр, ученик И.П. Хюбнера с 1740, ум. 26 сент. 1749 в СПб.

Венкстерн Петр, ученик И.П. Хюбнера с 1740, в списке 1744 вычеркнут.

Венкстерн Тобиас, ученик И.П. Хюбнера с 1740, в 1752 пожалован из учеников в муз-ты гофмузыки с жалованием 100 р. В 1762 получал пенсию 100 р.

Венкстерн (Wengstern), вернее, Венгштерн Фридрих, трубач "шведской нации", в России с 1712, возможно, из военнопленных, до 1724 служил у А.Д. Меншикова, затем был принят в придв. трубаچی, жалование 200 р. В 1755 В. упомянут среди муз-тов, к-рые "при балах не играют и находятся в старости а только играют в банкете во время здоровья" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 89, л. 75 — 76 об.).

Венкстерн Христофор, в 1744 и 1748 числился среди учеников И.П. Хюбнера, дальнейшие сведения отсутствуют.

Венкштерн (Wengstern) Якоб, служил придв. трубачом с 30 янв. 1720 (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 50, л. 199), в 1725 жалование 144 р., посл. упом. в 1737, жалование 190 р.

Вернейль (Verneuile), скрипач 1-го оркестра, в 1776 жалование 500 р.

Верокаи Джованни.

Вильде Иоганн.

Вильде Йозеф, литавщик "баварской земли", принят на службу 10 окт. 1745, жалование 400 р., в 1755 играл при "Италийской кампании".

Винтер Андреас, литавщик польск. нации г. Каменца, служил с 1728, жалование 200 р., с 1755 по старости переведен на половинный оклад. В списке 1761 вычеркнут.

Винтер Беньямин, скрипач, ученик И.П. Хюбнера с 1740. В марте 1752 принят в гофмузыку, жалование 200 р. В посл. раз упом. в 1776.

Винтер Иоганн Карл, литавщик "прусской нации", в России с 1709. В 1724 принят в Придв. оркестр из муз-тов А.Д. Меншикова. В 1756 "оному Винтеру велено производить положенное жалование для того что он за старостью не употребляется". Ум. 15 сент. 1762 в СПб.

Винтер Эммануил, виолончелист 2-го оркестра, уволен "по ненадобности" 26 февр. 1785.

Ульф Фридрих, муз-т Придв. оркестра Петра I, служил в 1714 и 1715. Ум. в

СПБ в нач. 1724, на его место был принят Г. А. Штраус.

Габерцеттель (Haberzettel), Габерцеттель Иоганн, валторнист 1-го оркестра, принят с группой богемских муз-тов в 1779, жалование 500 р., в 1801 — 1000 р. Ум. в 1823 в СПБ.

Галлеман Тадеуш, трубач, выписан из Вены и принят на придв. службу 31 июля 1762, жалование 450 р.

Гальбриттер Франц, валторнист "венской нации", "выписан через Коллегию иностранную вновь и здесь при дворе явился сего 1747 года мая 1 дня" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 76, л. 27 — 29 об.). В др. док-тах утверждается, что венские валторнисты были приняты на службу в 1742. В 1755 Г. от гофмузыки уволен, он вновь был принят на придв. службу 15 марта 1761 вместе с Леопольдом Шторцером. Возможно, что, как и последний, в перерыве он служил в л.-гв. Измайловском полку. 6 июня 1762 отпущен "во отечество и дан апшид".

Гаман, Гауман Фридрих, из гобоистов л.-гв. Измайловского полка, в 1756 жалование 200 р. В списке 1761 и далее именуется фаготистом Фридрихом Германом. Упом. в 1764, 1776.

Гамер (?), скрипач 1-го оркестра, служил в 1762, ВП получил 31 июля прибавку жалования с 250 до 400 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 35 — 36).

Гаммер (Hammert), Гаммер Антон Игнатъевич, сын Игнаца Г., валторнист 1-го оркестра, служил с 1 сент. 1776 с окладом 350 р., к-рый в 1800 возрос до 650 р. Играл партию 4-й валторны. Ум. в СПБ в 1815.

Гаммер (Hammer), Гаммер Игнац, богемский валторнист, род. в Нидерлихтенвальде, служил при дворе принца Нассауского. В списках 1-го оркестра — в 1776 и 1782 (данные расходятся с АД ИТ и Р.-А. Моозером). 26 февр. 1785 уволен в 6-месячный отпуск за границу, обратно, по-

видимому, не вернулся. Жалование 350 р., пенсии не получал. Отец муз-тов Антона и, по Моозеру, Йозефа Гаммеров. В 1784 обучал 2-х учеников.

Гаммер (Hammer) Йозеф, богемский валторнист, сын (?) Игнаца Г., служил в 1-ом оркестре с 1 сент. 1776. В посл. раз встречается в списке 1800. Брал отпуск за границу 26 февр. 1785 (АДИТ 1, 42) и 31 марта 1793 (Там же, 87). Играл партию 2-й, позднее 3-й валторны, жалование возросло с 350 до 700 р. Ум. в 1813 в СПБ.

Ганауер Йозеф, трубач "цесарской нации", принят на службу 31 июля 1755 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 72).

Гартман (Hartmann) Иоганн Готфрид (?), Гамбург — 1828, СПБ), нем. скрипач, ученик А. Я. Ромберга, играл в Гамбурге в оркестре фр. оперы под упр. Г. А. Пари. Вероятно, по совету последнего был приглашен в 1-й оркестр. Контракт с ним заключен с 25 окт. 1799 с окладом 900 р., а в 1800 — 1000 р. При *Александрe I* Г. выдвинулся на роль 1-го скрипача придв. камер-музыки.

Гаушильд (Hauschild) Христофор, альтист 1-го оркестра, служил с 1 апр. 1786 по 1 сент. 1794, уволен по прошению. Оклад 350, затем 400 р.

Гее Клаудио (в док-тах часто Га й), итал. (?) скрипач, в 1758 "музикдиректор" в. кн. Петра Федоровича. Я. Штелин не упом. Г. в составе капеллы князя, однако в расходных док-тах Ораниенбаума его имя всплывает достаточно часто, "музыкальным директором" он назван в указе о певиче М. Б. Фаринелли (июнь 1761; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 26). 31 марта 1763 Г. был принят на службу в "Италийскую кампанию" с окладом 1000 р., уволен по прошению 18 февр. 1765 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 24; д. 112, л. 15).

Гейн Себастьян, трубач "цесарской нации", принят на службу в Придв. оркестр вместе с трубачами Антоном Тицем и Йозе-

фом Ганауером 31 июля 1755 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 72). В 1757 служил трубачом при "Италийской кампании" с окладом 260 р. 66 1/2 к. Возможно, он же альтист 1-го оркестра Себастьян Гейн, служивший в 1776 с окладом 100 р. Старая, муз-ты часто переходили с медных на струн. инструменты. В качестве альтиста Г. служил с 1769 по 5 янв. 1787, когда был уволен с пенсией 100 р. В 1790 муз-т был вновь принят на службу "из пенсионера" с жалованьем 250 р., теперь он играл партию 1-го альты во 2-м оркестре. 1 окт. 1792 был вторично уволен с пенсионом 125 р. Ум. в СПб ок. 1804, указом от 10 дек. этого года назначена пенсия его вдове.

Гелнер (Gelner), Гелмер Абрахам Готлиб, скрипач "прусской нации", определен во 2-й оркестр по представлению И.П. Хюбнера 6 февр. 1759. В списке 1776 упом. как "Абрагам Гельнер", позднее не встречается. Оклад Г. увеличивался от 180 до 300 р.

Гельмингер, гобоист, принят в Придв. оркестр 24 окт. 1800 с окладом 800 р.

Гензель (Haensel) Франц (1726, ? — 1805, Женева), богемский скрипач и валторнист, приехал в СПб ок. 1764, женился здесь или ранее на дочери Ф. Кельбеля. Вместе с последним в нояб. 1766 выступал в придв. *концерте*, демонстрируя валторну, изобретенную Кельбелем. Я. Штелин упом. и др. их совм. концерты с исполнением виртуозных пьес на этом инструменте. С 1782 по 1784 Г. служил скрипачом 1-го оркестра с окладом 250 р. 18 февр. 1784 вместе с Христианом Гензелем уволен в 3-летний отпуск в "чужие края", но назад не вернулся. Примерно с 1787 Г. поселился в Женеве, где и оставался до конца жизни.

Гензель (Haensel) Христиан, скрипач 1-го оркестра с окладом 250 р. Сын Франца Гензеля. Даты их поступления на службу и увольнения в отпуск идентичны.

Гензель Якоб, придв. валторнист "богемской нации", служил капельмейстером в Астраханском пехотном полку, определен на придв. службу 14 июня 1761 на место уволенного М. Скочинского, уволен 27 дек. того же года. Оклад ему был назначен 220 р.

Герман, муз-т Придв. оркестра, скончался 18 авг. 1777 в СПб (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 62); возможно, это Фридрих Герман (Herman), фаготист 2-го оркестра, числящийся в списке 1776 с окладом 280 р.

Герман Карл, кларнетист 2-го оркестра, исправлявший также должность флейтраверста. Служил с 1 янв. 1789 по 30 мая 1791 с окладом 150 р., уволен по прошению.

Германовский Иван, скрипач 2-го оркестра, служил с 1 сент. 1779. Его первоначальный оклад 200 р. к 1800 возрос до 450 р.

Герстнер Протасиус, придв. муз-т из Эльзаса. Приехал в Россию в 1763 вместе с бар. Корфом, у которого служил, до 1766 был принят в Придв. оркестр с окладом 200 р. и вскоре уволен за неявки. Тайная канцелярия рассматривала дело о высылке Г. в Курляндию по доносу о том, что муз-т буянил и бросал камни в окна дворца. Г. был признан безумным и отпущен без наказания (РГАДА, Преображенский приказ и Тайная канцелярия, разр. 7, оп. 1, д. 2202, л. 1 — 12; 11 — 18 окт. 1766).

Геллер Яган (Иоганн), придв. валторнист, упом. в списках 1728 и 1730 с жалованьем 150 р.

Гибнер, Гюбнер — см. *Хюбнеры*.

Глотш (Glötsch), он же Клотш (Klotsch), он же Пlesh (Plesch) Иоганн Христиан, известный виртуоз на бассоне, род. в Цербсте, приехал в Россию, по сообщению дрезд. посланника Иоганна Лефорта, ок. 28 авг. н. ст. 1731 в составе группы иностранных певцов и муз-тов, ангажированных И.П. Хюбнером. Фамилия Г. встре-

чается в списках придв. муз-тов в 1731, 1732 и 1733 с окладом 200 и 250 р. Далее муз-т не упом. В 1736 он служил придв. муз-том в Дармштадте.

Г о л ь с н е р (Holsner, Holtzner), Г о л ц н е р Франц, зачислен в "Ита-лианскую кампанию" как "валторнист цесарской нации" 22 янв. 1762 с окладом 400 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 11а). В качестве валторниста упом. в списке 1-го оркестра за 1776 с окладом 450 р. Неясно, идентичен ли он с альтистом Францем Гольснером, поступившим на службу в 1-й оркестр 1 сент. 1774 с окладом 400 р. В списке 1776 такой альтист отсутствует, в списке 1782 фамилия Г. снова упом. среди альтов. В 1786 и 1790 Г. обучал игре на альте неск. воспитанников Театрального училища и получал плату за их содержание. 14 июля 1799 уволен с пенсией.

Г о м ш т е д (Holmsted) Карл, он же Г о м ш т е н к, придв. трубач, впервые упом. в док-те 1724, в 1725 получал 192 р. В посл. раз его фамилия встречается в списке 1732.

Г о п п е (Норре), Г о п п Иоганн (старший), принят в Придв. оркестр из муз-тов л.-гв. Измайловского полка 1 нояб. 1759 с окладом 230 р., в 1761 причислен к "Италианской кампании". В 1776 и 1782 служил контрабасистом 1-го оркестра с окладом 350 р. Уволен 19 марта 1785, ум. 23 нояб. того же года.

Г о п п е Иоганн (Иван Иванович) младший, в России с 1741, служил муз-том во флоте, в списке 1-го оркестра упом. в 1782 с окладом 300 р. Ум. в 1785 (возможно, в АДИТ смешан с Иоганном Гоппе старшим, дата смерти Гоппе младшего — из прошения его вдовы: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 111, д. 54870).

Г о п п е Йозеф, сын Иоганна Гоппе старшего, альтист 2-го оркестра, поступил на службу в 1781, в посл. раз упом. в списке 1791 с жалованьем 220 р.

Г о р н (Horn) Антоний, скрипач 1-го оркестра, служил с 1 мая 1769 по 24 июня 1802, уволен на пенсию. В качестве оркестранта получал жалованье от 650 до 750 р. С 1787 Г. назначен учителем музыки в Театральное училище с особым жалованьем 300 р. Из определения Дирекции 1 сент. 1794 следует, что он надзирал за обучением всех музыкантских учеников, коих у него находилось 20 человек.

Г р а н д и л л и Йозеф, приехал в СПб с Труппой Дж. Б. *Локателли* в конце 1757, 27 авг. 1762 принят в "Италианскую кампанию" с жалованьем 350 р. В 1769 подавал в Сенат челобитную о взыскании денег с должника в связи с отъездом из России (РГАДА, ф. 248, оп. 58, кн. 4902, л. 136 — 138; кн. 3842, л. 277; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 59).

Г р а ф т, скрипач и нотный копиист, приехал в Россию в авг. 1731 в составе группы иностранных певцов и муз-тов, ангажированных И. П. Хюбнером. В списке 1732 упом. с окладом 130 р. Посл. упом. — в 1740.

Г р и г о р ь е в Иван, выпускник Театрального училища, виолончелист 2-го оркестра. Служил с 1 мая 1786, в списке 1799 упом. с окладом 120 р. Уволен 5 дек. 1802.

Г р и м (Grim), Г р и м м Йозеф, известный кларнетист из Богемии, поступил на службу в качестве 1-го кларнетиста 1-го оркестра в 1779 (АДИТ 2, 351) с жалованьем 600 р. В 1787 ему было поручено обучение музыки учеников Театрального училища с прибавкой жалованья на 300 р. В 1789 Г. по его прошению был предоставлен 6-месячный отпуск в отечество "для излечения болезней", по возвращении он занял ту же должность. Оклад Грима к 1800 увеличился до 1000 р. Ум. в 1831 в СПб.

Г р о с с е р Иоганн, контрабасист 1-го оркестра, служил с 7 мая 1785 с окладом 350, затем 400 р. Ум. в 1790 в СПб.

Г у э р р а Джованни Антонио.

Д а в ы д о в Антон, придв. валторнист, принят ко двору из личных муз-тов *Елизаветы Петровны* в 1742 с жалованьем 130 р. Ум. 6 июля 1748 в СПб (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 1).

Д а л а д у г и н Александр, литавщик, ученик муз-тов Реля и Ф. Турека, принят на службу в Придв. оркестр по выпуске из Театрального училища в 1799 с жалованьем 100, затем 150 р. В 1810 за неспособностью к музыке Д. был назначен в краскотёры (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 225).

Далольо Доменико и Джованни.

Д а л ь Иоганн, валторнист 1-го оркестра, служил с 9 мая 1784 по 1 сент. 1787 с окладом 400 р., уволен "по ненадобности".

Даль'Окка Антонио, Филиппо и Доменико.

Д е г и н д е р, скрипач и нотный копиист, уволен 31 июля 1761 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 35).

Д е л е б о в с к и й Степан Павлович, отдан в обучение И.П. Хюбнеру из спавших с голоса малых певчих 8 июня 1753, провел в учениках 24 года, с 30 нояб. 1777 зачислен контрабасистом во 2-й оркестр с окладом 200 р. В 1791 дослужился до должности 1-го контрабаса бального оркестра с окладом 280 р. Ум. 11 февр. 1799 в СПб.

Дельфино Антонио.

Д е н г л е р Иоганн, нем. скрипач и нотный копиист, уволен со службы в Придв. оркестре 31 июля 1762.

Д е х т е р е в Осип, брат композитора С. А. Дехтерева, валторнист 1-го оркестра, в 1776 служил с жалованьем 200 р. Позднее не упом.

Д ё б е р т (Döbert) Кристиан Фридрих (начало 18 в., Берлин — ок. 1770, Ансбах), нем. гобоист и флейтист, приехал в Россию в авг. 1731 с группой иностранных певцов и муз-тов, ангажированных И.П. Хюбнером, служил в группе "италианских музыкантов" с жалованьем 200, затем 300 р. Отпущен от

двора с награждением и выдачей денег на дорожный проезд в 1741. Ок. 1742 работал в Берлинской придв. капелле, пользовался известностью как педагог (G e r b e r).

Д и б е н (Düben), Д и б е к Петер Иоганн, принят в Придв. оркестр на место умершего Н.Х. Сиенкнехта в 1713, в 1728 получал 115 р., после 1730 не упом.

Д о з д р е (Dosdray) Никола, скрипач 1-го оркестра, служил с 1 янв. 1782 по 17 авг. 1793 с окладом 400 р. Был уволен вследствие невозвращения из отпуска. 13 окт. 1798 вновь поступил в 1-й оркестр с окладом 600 р.

Д о м е н и к у с, трубач, вновь выпитан из Вены в 1762, принят на службу указом 31 июля 1762, оклад 450 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 35 — 36).

Д о м и н и к, Д о м е н и к у с Матиас — см. *Бокфелферы*.

Д о т ь, "арфенист" Придв. оркестра, уволен 31 июля 1762 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 35 — 36).

Д р е й е р (Dreyer) Доменико, гобоист, брат кастрата Дж. *Дрейера*, приехал в Россию в авг. 1731 с группой певцов и инструменталистов, ангажированных И.П. Хюбнером. Служил при дворе в составе "италианских музыкантов" с 1731 по 1735, вместе с братом покинул СПб. В 1732 — 33 ездил с Хюбнером в Италию нанимать новых муз-тов для российской двора.

Дробиш Иоганн Карл Трауготт.

Д р о с с (Dross), он же Д р о с т Герхард, муз-т, приглашенный из "амбургская земли" купцом Матвеем Поппом (Porre) на службу при моск. театре Фиршта, прибыл в Россию до 1704, ок. 1705 в составе группы театральных муз-тов перешел на придв. службу, примерно с того же времени в СПб. До самой смерти числился муз-том "дому царского величества". Ум. в 1713 в СПб (?) (РГАВМФ, ф. 176, д. 97, л. 174 — 75).

Д р о с т Ян Фрик (м. б., Иоганн Фридрих ?), возможно брат Герхарда Дросса,

также служил в Придв. оркестре при Петре I. Ум. в 1708 в СПб (?).

Дубровский Игнатий, скрипач 1-го оркестра, поступил на службу 1 марта 1794 с окладом 700 р. В 1800 был назначен Дирекцией для участия в великопостных концертах в качестве солиста.

Дуняев Алексей, фаготист 2-го оркестра, принят на службу 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Конного полка с жалованьем 107 р. 74 1/2 к.

Ежеев Иван, скрипач 2-го оркестра, служил с 1 янв. 1782 с окладом 150 р., к-рый в 1800 вырос до 400 р.

Елисеев Яков, валторнист 2-го оркестра, принят на службу 26 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Конного полка с жалованьем 85 р. 15 1/2 к., в 1800 получал 250 р.

Ерин Алексей, скрипач 2-го оркестра, принят на службу 1 янв. 1798 с жалованьем 250 р.

Ершов Лев Петрович.

Ершов Александр Львович.

Ефимов Василий, муз-т. Уволен от службы 31 марта 1789 за нерадение.

Ешкин Алексей, валторнист 2-го оркестра, служил с 1 янв. 1780 с жалованьем 160 р., на пенсии по старости лет с 1 марта 1792.

Ешкин Федор, кларнетист 2-го оркестра, окончил Театральное училище, вероятнее всего, ученик Франца Турека. 1 янв. 1798 поступил на службу с жалованьем 200 р. в год, в 1800 оно возросло до 250 р.

Жеркой Алексей, виолончелист 2-го оркестра, принят на службу 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Преображенского полка с жалованьем 95 р. 32 к., увеличенным в 1800 до 250 р. Состоя на службе, обучался у муз-та Даль'Окка (вероятно, Антонио).

Жерновик — см. *Ярнович* Иван Маре.

Жураховский Матвей, служил муз-том при дворе в. кн. Петра Федоровича, уволен 12 апр. 1757. Ум. в 1795 (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 111, д. 64659).

Завьялов Илья, флейтраверсист 2-го оркестра. Определен в ученики Театрального училища 28 дек. 1783, 1 окт. 1786 по аттестату К.-Б. Ланкаммера принят на службу с окладом 120 р. Ум. 28 февр. 1801 в СПб, "по бедности" выдано пособие его вдове.

Зайцев Иван, кларнетист 2-го оркестра, принят на службу 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Преображенского полка с жалованьем 103 р. 81 к. в год. Ум. 21 февр. 1800 в СПб, погребен за счет Дирекции.

Замараев Матвей, скрипач 2-го оркестра, принят на службу 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Преображенского полка с жалованьем 116 р. 80 к., в 1800 увеличенным до 250 р.

Захарьев Демьян, из спавших с голоса малых певчих, отдан в обучение И.П.Хюбнеру, 21 окт. 1742 пожалован в придв. муз-ты с окладом 150 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 170 а).

Звар (Zwar), **Цвар** Карл, валторнист, служил в Придв. оркестре с 16 мая 1796 по 1 янв. 1797 с окладом 300 р.

Зеген Готфрид, муз-т Придв. оркестра, время поступления на службу не выяснено, восстановлен при дворе вместе с др. уволенными во время регентства "музыкантами иноземцами старыми" указом 14 дек. 1741, в 1744 получал 140 р., с 1755 на пенсии, ум. 20 апр. 1758 в СПб.

Зейн Яган (Иоганн), муз-т Придв. оркестра, принят на службу в 1713 от А.Д.Меншикова, упом. в списках 1728 — 32.

Зеленко Антон, известный чеш. фаготист, родом из Праги, поступил на должность 1-го фаготиста 1-го оркестра 1 апр. 1789 с окладом 300, позднее 450 р. Ум. в 1811 в СПб.

Золотарев Еремей, принят в музыкантские ученики из малых певчих 10 апр. 1763 вместе с В.А.Пашкевичем. В 1776 числился скрипачом 2-го оркестра с окла-

дом 150 р. 14 марта 1777 уволен от придв. службы с чином уставщика (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 142, л. 7).

З о р и н Алексей, сын досмотрщика спб. портовой таможни, принят в музыкантские ученики к И. П. Хюбнеру в 1740. Скрипач, в 1752 пожалован в муз-ты, в 1756 получал 400 р. С 6 июня 1762, назначенный ранее в "Италианскую кампанию", снова переведен в гофмузыку с окладом 200 р., в авг. того же года его фамилия включена в список тех, "кто за болезнями должности править не могут".

З о р и н Дементий, ученик на скрипке, 1776.

И бер шер Томас — см. *Ю бер шер* Томас Фридрих.

И бер шер Фридрих — см. *Ю бер шер* Фридрих.

И в а н о в Иван, с 1744 в списке учеников И. П. Хюбнера, в 1752 пожалован в муз-ты с окладом 124 р., к-рый после 1761 возрос до 200 р. Позднее его имя в списках не упом.

И в а н о в Иван, 1-й альтист 2-го оркестра, принят на службу 1 янв. 1798 по выпуске из Театрального училища с жалованьем 250 р., к-рое в 1800 было увеличено до 300 р.

И л е (I h l e) Готлиб, скрипач 2-го оркестра, принят на службу 1 июля 1787 с окладом 200 р., позднее увеличенным до 300 р. 21 мая 1795 уволен по прошению.

И л л е р, **И л ь е р** Никита, сын метр-дотеля Иоганна Иллера, скрипач. Дата поступления на службу, обстоятельства обучения неизвестны. В 1761 получал 160 р. в качестве муз-та 2-го оркестра, к 1782 продвинулся на место 3-го скрипача этого оркестра с окладом 330 р., позднее не упом.

И о н а с Фридрих, придв. валторнист "немецкой нации", поступил на службу по определению Придв. конторы 1 дек. 1749 на место умершего валторниста Антона Давыдова. В 1762 его имя включено в спи-

сок муз-тов, к-рые по старости и болезни "должности не правят". И. также играл на контрабасе (РГАДА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 12).

И о с и ф о в Ефим, с 21 авг. 1749 музыкантский ученик, обучался у А. Хюбнера и Д. Далольо. В нояб. 1762 пожалован в муз-ты с окладом 180 р., упом. в 1766, далее его имя не встречается.

К а в а л е р о в Константин, скрипач 2-го оркестра, 1 мая 1799 по выпуске из Театрального училища принят на службу с окладом 200 р.

К а л а ш н и к о в Данила, 1-й флейтист 2-го оркестра, принят на службу 28 марта 1784 по ходатайству в. кн. *Павла Петровича* с окладом 400 р. Служил в той же должности в 1799.

К а м е н с к о й Иван, из личного оркестра Елизаветы Петровны принят на придв. службу в 1742 с окладом 150 р. Муз-т 2-го оркестра, уволен на пенсию в 1762.

К а м ч а т н и к о в Петр, кларнетист 2-го оркестра, 1 янв. 1798 по выпуске из Театрального училища принят на службу с жалованьем 200 р. Уволен 14 июня 1799.

К а н е л ь Йозеф, муз-т "Италианской кампании", уволен со службы 3 мая 1762 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 94).

К а н о б б и о Карло.

К а н т о н, гобоист и флейтист, служил в Придв. оркестре с 1 мая 1792 по 1 янв. 1793.

К а п н и н Иван, гобоист 2-го оркестра, принят на службу 28 нояб. 1799 по выпуске из Театрального училища с окладом 100 р., увеличенным в 1800 до 200 р.

К а р а т ы г и н Александр, скрипач 1-го оркестра, определен в обучение музыке 28 дек. 1783, а с 1 окт. 1786 зачислен на службу по аттестату *Ф. Тица* во 2-й оркестр. В списке 1791 он значится уже камер-муз-том, скрипачом 1-го оркестра с окладом 240 р., к-рый к 1799 вырос до 300 р.

К а р а т ы г и н Егор, флейтраверсист 2-го оркестра, поступил на службу 1 окт. 1773, в 1795 получал 180 р., в 1800 его жалованье возросло до 300 р.

К а р а ч е в ц е в Иван, флейтраверсист 2-го оркестра, принят на службу 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Конного полка с жалованьем 128 р. 28 к., увеличенным в 1800 до 250 р.

К а р д о н Жан-Батист.

К а р п о в Гавриил, виолончелист 2-го оркестра, принят на службу 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Преображенского полка с жалованьем 128 р. 80 к., увеличенным в 1800 до 250 р.

К а с п о р, гобоист, служил в капелле Павла Петровича, по его ходатайству принят в Придв. оркестр 22 февр. 1784 с окладом 500 р.

К а с с е л и Джузеппе, итал. муз-т, принят на службу в "Италианскую кампанию" 13 сент. 1759 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 211). 8 авг. 1762, ранее уволенный (указом Петра III от 3 мая 1762), возвращен на службу, вместе с женой-танцовщицей ему назначено жалованье 1000 р.

К е й з е р (Keyser), скрипач из Гамбурга, прибыл в Россию в группе муз-тов, ангажированных И.П. Хюбнером, в авг. 1731. Его приезд дал основание легенде, принадлежащей Я.Штелину и повторенной Н.Ф.Финдейзенем, что в начале 30-х гг. в России гастролировал со своей капеллой известный нем. композитор Рейнгард Кайзер. Наш К., судя по донесениям Ф.Лефорта, не был приглашен на придв. службу, его дочь нек-рое время пела в придв. концертах, она вышла замуж за Дж.Верокаи.

К е й с Михаэль, "при канцерт мейстере Гибнере [И.П. Хюбнере] ученик", упом. в 1732 — 34.

К е р н е р (Körner), **К ё р н е р** Иоганн Георг, муз-т Придв. оркестра, служил с 1713 (?), в 1728 — 48 получал 180 р. Был уволен во время регентства и восста-

новлен на службе указом Елизаветы от 14 дек. 1741 в числе др. "музыкантов иноземцев старых". С 1755 по старости переведен на половинное жалованье (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 89, л. 75 — 76). Ум. 10 янв. 1761 в СПб.

К е р н е р Юрья Христофор, муз-т Придв. оркестра, упом. в док-тах 1713 и 1725.

К ё л ь б е л ь Фердинанд.

К и т е л ь Йозеф, придв. валторнист "цесарской нации", поступил на службу вместе с Иоганном Покорным в 1732, получал жалованье 250 р., к-рое к 1748 увеличилось до 400 р. В мае 1740 К. доносил Придв. конторе о "зделании для игrania придворной музыки валторн разных тонов" (**Ф и н д е й з е н 2**, *IV*). Обучал игре на валторне Мартына Скочинского, принятого на службу в 1747. Ум. 26 июля 1748 в СПб.

К л а у з (Clausen), флейтист 1-го оркестра, упом. в 1776 с окладом 360 р. Др. сведений нет.

К л е п и к о в Афанасий, муз-т из капеллы канцлера М.Г. Головкина, принят на придв. службу 25 окт. 1742 с окладом 100 р. Продолжал числиться при гофмузыке в 1756. Ум. 12 февр. 1758 в СПб.

К л и б е р (Klieber) Иоганн Андреас Христофор, муз-т Придв. оркестра, поступил на службу в 1717 из капеллы А.Д. Меншикова. К. был уволен во время регентства, восстановлен на придв. службе указом Елизаветы от 14 дек. 1741 в числе др. "музыкантов иноземцев старых". В 1755 по старости переведен на половинное жалованье. Его полный оклад в 1748 составлял 150 р. Ум. 12 июля 1759 в СПб.

К л и м о в Влас, флейтраверсист 2-го оркестра, поступил на службу 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Преображенского полка с жалованьем 128 р. 80 к., увеличенным в 1800 до 300 р.

К л и м о в Иван, флейтраверсист 2-го оркестра, поступил на службу 1 апр. 1797

с жалованьем 206 р. 96 к., увеличенным в 1800 до 300 р.

К н о б л а у х Иоганн, служил в капелле в. кн. Павла Петровича, по рекомендации к-рого принят в Придв. оркестр 28 марта 1784 с окладом 400 р. Валторнист 2-го оркестра. Уволен 17 июня 1787.

К н о п ю ч Иоганн, муз-т капеллы в. кн. Павла Петровича, по рекомендации к-рого был принят в Придв. оркестр 22 февр. 1784.

К о в а л е в с к и й Иван Васильевич, скрипач Придв. оркестра, из отпущенных на волю дворовых людей гр. Румянцева, поступил на придв. службу 1 янв. 1800 с окладом 300 р.

К о г а н, фаготист Придв. оркестра, получал 950 р. Ум. 8 окт. 1776 в СПб.

К о л а н д р о, скрипач "Италийской кампании", прибыл из Германии вместе с кастратом *Дж. Миллико*, принят на службу 16 июля 1759, в 1762 получал 720 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 78а).

К о л о с о в Михаил, фаготист 2-го оркестра, принят на службу 1 янв. 1798 по выпуске из Театрального училища с окладом 250 р., к-рый в 1800 увеличился до 400 р. Был женат на танцовщице Евгении Колосовой, урожд. Нееловой.

К о л о с о в Николай, скрипач 2-го оркестра, принят на службу 1 мая 1799 по выпуске из Театрального училища с окладом 250 р.

К о л у м б у с Андрей, ученик на кларнете, оклад 60 р. Упом. в 1776.

К о л ь б Каспар, муз-т капеллы в. кн. Павла Петровича, по рекомендации последнего принят на службу фаготистом 2-го оркестра 22 февр. 1784 по контракту на 4 года, позднее служил без контракта. Оклад 400 р.

К о р б и о (Corbieaux) Жан (?), фр. флейтист, поступил в 1-й оркестр 25 окт. 1799 по контракту на 3 года с окладом 900 р.

К о р н (Corn) Карл, скрипач 1-го оркестра, поступил на службу 1 дек. 1789 с жалованьем 500 р. Ум. 11 окт. 1798 в СПб.

К о с е н к о в Данила Андреевич, музыкантский ученик И.П. Хюбнера из "спавших с голоса малых певчих", по записке М.Ф. *Полторацкого* был прислан в 1763 вместе со Степаном Делебовским обучаться "игре на скрипичах... с прежними певчими же тремя учениками" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 96). До 1761 числился в учениках, по прошению матери был уволен от двора в мае 1764.

К о с т е р, флейтист из капеллы в. кн. Петра Федоровича, по воцарении последнего был принят в Придв. оркестр на место уволенного Браве с окладом 500 р. (27 дек. 1761). Сразу же после переворота К. был уволен из Придв. орк., а Браве восстановлен в своей должности (31 июля 1762). Я. Штелин характеризовал его как "сильного флейтиста", возможно, поэтому К. 2 сент. 1762 снова зачислили в "Италийскую кампанию", где он и служил нек-рое время вместе со своим соперником.

К о х, "первый трубач", принят на службу 3 июня 1800 из муз-тов л.-гв. Конного полка с окладом 650 р. Уволен 5 февр. 1802 без пенсии, как служивший сверх штата. По-видимому, при Павле I возглавлял группу церемониальной военной музыки (РГИА, ф. 467, оп. 17, д. 79, л. 94).

К о х Фридрих, скрипач гофмузыки, "находящегося в Лейбгвардии Преображенского полку капельмейстера Гендриха Коха сын", упом. в 1756 и 1761 с окладом от 120 до 300 р.

К р а м е р Георг, трубач 1-го оркестра, в 1776 получал 300 р. Далее не упом.

К р а с н о я р о в Осип, валторнист 2-го оркестра, принят на службу по выпуске из Театрального училища с жалованьем 200 р. на 1 янв. 1798. В 1800 его оклад увеличен до 250 р.

К р е с л и н г Давид, валторнист, 30 окт. 1799 из мундшенков Высочайшего двора переведен на службу в Дирекцию театров и музыки канцеляристом, с 16 нояб. 1800 служил муз-том Придв. оркестра с жалованьем 400 р. 5 февр. 1802 уволен как служивший сверх штата (РГИА, ф. 467, оп. 17, д. 79, л. 94).

К р и с п е н Иоганн Франц, трубоча, вновь выписанный из Вены, принят на службу 31 июля 1762 с окладом 450 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 35 — 36).

К р и с т е н Иоганн, 1-й трубоча 1-го оркестра, служил с 1 мая 1771 с окладом 460 р. В 1784 подавал прошение о пенсии, в к-рой ему было отказано. Уволен 1 янв. 1785.

К р ы л о в Михаил, контрабасист 2-го оркестра, принят на службу 1 апр. 1797 с жалованьем 203 р. 50 к., увеличенным в 1800 до 250 р. Уволен 5 февр. 1802 как служивший сверх штата (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 94 — 97).

К у г е р т Кашпер, муз-т "саксонской нации", принят в Придв. оркестр из муз-тов л.-гв. Преображенского полка 5 июня 1726. В 1731 получал 250 р., а с 1737 — 300 р. С 1756 по старости переведен на половинное жалованье.

К у з н е ц о в Гаврила, ученик на скрипке, упом. в 1776. Возможно, это он был уволен 22 июня 1786 (АДИТ 1, 52).

К у з н е ц о в Петр Петрович, сын капельдинера, 13 лет был отдан Т. Порто для обучения на скрипке; по отзыву И. Е. *Хандошкина*, играет порядочно, "оной ученик по нужде и теперь может вступить в бальную должность" (1777). К. было "приказано принять" с ученическим окладом 40 р. (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 68). Он служил скрипачом во 2-м оркестре, 1 мая 1787 был уволен по прошению, затем вновь служил с 1 апр. 1790 по 1 июня 1791 с жалованьем 120 р., вторично уволился по прошению.

К у з ь м и н Василий, муз-т Придв. оркестра, уволен за нерадение 31 марта 1789.

Л а д у н к а Федор, вероятно родственник придв. уставщика Наума *Ладунки*, обучался пению, скорее всего, пел в *Придворном певческом хоре*. В 1764 Л. исполнял партию Плутона в опере Г. Ф. *Раунаха* "Альцеста". 16 мая того же года был принят в Придв. оркестр кларнетистом. В списках 1776 и 1782 он числится 4-м кларнетом 1-го оркестра с окладом 200, а затем 250 р. С 1791 фамилия Л. переходит в списки 2-го оркестра, к 1798 он достиг здесь должности 1-го кларнетиста, его оклад увеличился от 450 р. в 1791 до 650 р. в 1800.

Л а н г Антоний, скрипач 1-го оркестра, его фамилия впервые упом. в 1776, хотя в списке 1798 он числится служащим с 1781. Оклад Л. увеличивался с 300 до 460 р., в 1802 ему была назначена пенсия.

Л а н к а м м е р (Langhammer) Кристоф-Беньямин, фр. (?) гобоист и кларнетист, поступил на службу в гофмузыку 1 янв. 1760 с окладом 200, затем 250 р., с 31 июля 1762 был причислен к "Италиянской кампании". В 1768 уезжал за границу; из объявл. о его отъезде в SPZ за 10 июня 1768 узнаем, что муз-т тогда жил в Б. Миллионной, в доме купца Hulteen. Позднее Л. вернулся и вновь служил в 1-м оркестре в должности 1-го гобоиста, его жалованье достигло 800 р. 5 янв. 1786 он был уволен на пенсию, к-рую продолжал получать еще в 1791; по-видимому, тогда же он оставил СПб. Об игре Л. на кларнете сообщает Я. Штелин, рассказавший о том, что "польский граф и рыцарь Огинский, особенно отличавшийся в исполнении на кларнете, подыскал себе в императорской капелле придворного музыканта Ланкаммера, тоже очень хорошо игравшего на кларнете, который мог по его желанию ему аккомпанировать" (Штелин, 127). Работая в 1-м оркестре, Л. преподавал в Театральном училище.

Л а п т е в Петр, муз-т Придв. оркестра, принят 25 нояб. 1796 из Жандармского драгунского полка с жалованьем 119 р. 37 к. 16 янв. 1799 уволен по прошению "за слабостью здоровья".

Л а ц а р и у с Якоб, контрабасист 2-го оркестра, уволен по прошению 16 янв. 1789. Служил с 1 февр. 1777 с окладом 250 р. (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 18).

Л е К л е р к (*Le Clerc*) Никола, фр. флейтист, сын парижского клавесинного мастера, был принят в Королевскую Академию музыки в 1739, позднее работал в Лондоне и Вене, напечатал неск. соч. для своего инструмента, 1-й оп. вышел в Париже в 1745. Если, по Я. Штелину, Л.К. приехал в СПб с маркизом д'Опиталем, то это было в 1757. По утверждению Штелина, маркиз "определил его в русскую императорскую службу", документального доказательства этому найти не удалось. В "Записках" С. А. Порошина отмечен концерт Л.К. с Й. Штарцером в Царском Селе ок. 1760 (610). Др. подробностей о его пребывании при российском дворе неизвестно. Штелин пишет: "...преимущество его игры состояло в свободном исполнении труднейших концертных пассажей при таком чистом амбушюре, что флейта его в нижних регистрах звучала как фагот, а на верхах — как прозрачный флажолет" (92). Объявление об отъезде муз-та: "СПб. вед.", 1768, 29 янв.

Л и ш е р (*Lischer*) Иоганн, трубач 2-го оркестра, служил с 1 янв. 1782. Его первоначальный оклад 200 р. к 1800 увеличился до 400 р.

Л о г и н о в Степан, скрипач 1-го оркестра, был принят на службу 5 авг. 1798 с окладом 500 р.

Л о л л и Антонио.

Л о р е н ц (*Lorentius*) Иоганн Готфрид — см. *Бокфеллеры*.

Л о р е н ц (*Lorentz*) Иоганн Рихтер — см. *Бокфеллеры*.

Л у т а е в Степан, принят на службу в гофмузыку из Невского полка 27 авг. 1765

с окладом 100 р. Земского судьи Степана Степанова Лутаева сын.

Л у ч а н с к и й Ефим, флейтраверсист 1-го оркестра, упом. в 1776 с окладом 260 р.

Л ю б е н с к и й, муз-т Придв. оркестра, служил с 1 июля 1878 по 1 янв. 1788 с жалованьем 180 р.

Л ю с т р и ц к и й Василий, из певчих Феофана *Прокоповича*, в 1733 участвовал в представлении при дворе "Комедии об Иосифе". С 1740 был принят в число учеников И.П.Хюбнера, в 1752 "пожалован в музыканты" гофмузыки. В 1766 служил скрипачом 2-го оркестра с окладом 200 р., при И.П.Елагине был уволен на пенсию, к-рую получал еще в 1792.

Л я д о в Николай, скрипач 2-го оркестра, принят на службу 25 нояб. 1796 с окладом 103 р. 81 к., упом. в 1798.

Л я х о в с к и й Моисей, придв. валторнист, "из раннинбомских валторнистов", принят на службу 21 апр. 1762 с окладом 100 р., в 1764 получал 150 р.

М а д о н и с Антонио и Лодовико.

М а з н е р Иоганн.

М а з у р (*Massür*) Григорий, придв. трубач "цесарской нации", служил в России с 1706, принят на придв. службу от А.Д.Меншикова в 1724, получал 144, затем 170, с 1738 200 р. В 1755 ему была назначена пенсия, к-рую М. получал еще в 1762 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 106, л. 33).

М а к а р о в Федор, скрипач 2-го оркестра, служил с 1 сент. 1774 по 14 нояб. 1797, уволен по прошению. Оклад М. вырос от 180 до 220 р.

М а к с и м о в Василий, фаготист 2-го оркестра, принят на службу 1 янв. 1798 по выпуске из Театрального училища с окладом 200 р., увеличенным в 1800 до 250 р.

М а л ы х Василий, альтист 2-го оркестра, принят на службу в 1797 с жалованьем 119 р. 3 к., в списке 1798 отсутствует.

М а н ш т е й н Андреас Людвиг и Карл.
М а р е ш Иоганн Антон и Якоб.

Марки (Marquis), Марти, Маркивиц Антон, трубач 1-го оркестра, выписан из Вены по указу и принят на службу в "Италианскую кампанию" 31 июля 1762 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 35 — 36). Упом. в 1776 и 1782 с окладом 400 р. Уволен 6 авг. 1784 (АДИТ 1, 39).

Марков Михаил, скрипач 2-го оркестра, с 28 дек. 1783 в учениках, в окт. 1786 был экзаменован И. Абсолоном и принят на службу с окладом 120 р. 16 янв. 1789 уволен по прошению.

Марков Петр, серпентист 2-го оркестра, принят на службу 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Преображенского полка с жалованьем 103 р. 81 к.

Марков Семен, скрипач, ученик при бальной музыке с 24 дек. 1769. Пожалован в муз-ты после 1777. В 1784 городской магистрат обратился в Дирекцию театров и музыки с просроченным векселем М., в это время он уже служил скрипачом 2-го оркестра и получал 140 р. 16 янв. 1789 М. был уволен "за нерадение", восстановлен в должности 18 дек. 1790, вторично уволен за неисправление обязанностей 19 марта 1792. Посл. увольнение М. состоялось 14 нояб. 1797 (даты по АДИТ 1, 55, 74, 84, 101).

Масальский Федор, ученик на гобое, упом. в 1776.

Медведев Михаил, скрипач 2-го оркестра, в 1776 числился учеником, в 1786 получал 230 р. С 1 февр. 1787 был назначен капельмейстером на театральных балах с прибавкой жалованья на 50 р.

Мейкель (Meikel), Мейквель, виолончелист 1-го оркестра, вторично был принят на службу 15 февр. 1787 (АДИТ 1, 50), в 3-й раз поступил в Придв. оркестр 1 апр. 1792 с окладом 500 р., возросшим в 1800 до 1000 р.

Мешков Иван, скрипач 2-го оркестра, служил с янв. 1798 с окладом 225 р.

Мёллин Якоб, муз-т Придв. оркестра, упом. в 1728, 1730 — 34. Оклад 200 р.

Мильговер (Mülhover), виолончелист 1-го оркестра, служил с 15 нояб. 1787 с жалованьем 450 р., возросшим в 1800 до 1000 р.

Мира Пьетро.

Миттаг, фаготист 1-го оркестра, служил с 20 нояб. 1762 с окладом 450 р. В 1791 играл партию 1-го фагота. С 1 окт. 1792 уволен с пенсией 150 р.

Миттаг (Mittag) Карл, флейтраверсист, поступил на службу 1 янв. 1797 с окладом 240 р. Уволен по прошению 19 окт. 1798.

Михайлов Василий, флейтраверсист 2-го оркестра, определен на службу из хора муз-тов в. кн. Павла Петровича 28 марта 1784 с жалованьем 400 р.

Михайлов Михайла, из собственных муз-тов Елизаветы Петровны, принят в Придв. оркестр в 1742 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 97а).

Михелу (Michelau) Тобиас, в рус. док-тах чаще Михлер, муз-т Придв. оркестра, упом. в 1724 и 1725 с окладом 150 р. Ум. в 1730 в СПб (?).

Михель Отто, трубач "цесарской нации", определен на службу придв. трубачом из Конногвардейского полка 10 июля 1763 с окладом 200 р.

Михель (Michel) Франц, флейтист 1-го оркестра, происходил из семьи муз-тов в Касселе, где в 18 в. были известны еще 2 флейтиста с этой фамилией. В Придв. оркестре М. служил с 1 февр. 1774. В 1784 исполнял партию 1-й флейты с окладом 600 р., увеличившимся к 1800 до 800 р. Гербер сообщает, что М. служил у Г.А. Потемкина, однако в рапортах Дж.Сарти он не упом. Ум. 20 февр. 1815 в СПб.

Моллиниус (Mollinius) Готфрид Отто, нем. или голл. муз-т, приехавший в Москву "по призыву" гамбургского купца Матвея Поппа (Porpe) для работы при театре Куншта, после 1704 вместе с др.

театральными муз-тами был принят на придв. службу, упом. в док-тах 1707, 1714 и 1715. В письме Торماسова (1715) о нем сказано: "...а из тех умерших один Готфрит Молинеус явился жив..." (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 24, л. 252). Оклад М. в 1715 составлял "11 рублей 2 алтына 2 деньги" в месяц.

М о р е л л и, скрипач, зачислен в "Ита-лианскую кампанию" 22 янв. 1762, вероятно, до того служил у в. кн. Петра Федоровича (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 11а).

М у д р и х Иван, муз-т бального оркестра, "саксонской нации", принят на службу 19 дек. 1762, упом. в 1764 с жалованием 300 р.

М у р з и н Иван, муз-т из капеллы канцлера М.Г. Головкина, возможно руководитель этой капеллы. В 1740 "Иван Мурзин со товарищи" приглашались ко двору для исполнения бальной музыки, за что получили по 100 р. (Внутренний быт, 203). В 1742 указом от 25 окт. М. был определен на придв. службу с окладом 100 р. Упом. в 1756 и 1761, его жалование достигло 250 р., в 1767 по ходатайству И.П.Елагина М. назначена пенсия 100 р. По сведениям Н.Ф.Финдейзена, муз-т скончался в 1773.

М у с (Müss) Эрик Адам, нем. или голл. муз-т, прибыл в Москву в 1704 "по призыву" гамбургского купца Матвея Поппа (Porre) для работы при театре Фиршта. В этом же году вместе с др. муз-тами-иностранцами перешел на придв. службу. Упом. в 1714, 1715, 1724. В 1715 его оклад составлял 13 р. в месяц.

М я х к о й Петр, контрабасист 2-го оркестра, поступил в Театральное училище в обучение к контрабасисту Ф. Вагнеру в дек. 1783. С 1 мая 1786 определен муз-том с окладом 150 р. Уволен без пенсии с выдачей годового жалования 5 фев. 1802 (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 94).

Н а т о Иоганн Кристиан, трубач "ангальт-цербтской" земли, с 29 мая 1764 служил в гофмузыке, с 20 дек. 1765 пере-

ден в "Италианскую кампанию", в к-рой служил трубачом и в 1766 с окладом 300 р. (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 7).

Н е й м а н Иван, скрипач 2-го оркестра, служил с 1 мая 1782, в 1797 получал 200 р., в 1799 — 700 р.

Н и д е р ш т е д т.

Н о в о м н и н с к и й Иван, 2-й гобой 1-го оркестра, упом. в 1776 и 1782 с жалованием 200 и 250 р. В 1785 просил о выплате следуемых ему денег за 1783 по доверенности (АДИТ 2, 231 — 32).

Н о р м а н Гиндрик, придв. трубач, служил в 1725 — 35. В 1719 служил во флоте, оттуда, по-видимому, принят ко двору. Должность Н. и его оклад 200 р. упом. в списках оркестрантов по 1739 включительно, но без фамилии муз-та.

Н о р м а н Николай прибыл в Москву "по призыву" гамбургского купца Матвея Поппа (Porre) для службы при театре Фиршта в июне 1704. Упом. в док-тах 1705, 1714 и 1715 среди "музыкантов дому царского величества". Далее его имя в списках оркестрантов отсутствует.

О м е л ь я н о в и ч Иван, виолончелист 1-го оркестра, упом. в 1776 с окладом 200 р.

О н е з о р г е Антон, сын трубача л.-гв. Конного полка, скрипач, играл в концертах Петра Федоровича, в т. ч. в качестве солиста. Я.Штелин называет его фамилию в числе др. муз-тов, служивших у великого князя. Принят в "Италианскую кампанию" 27 дек. 1761 с окладом 300 р., уволен в 1769 (РГАДА, ф. 17, оп. 1, ед. 322, л. 127).

О р у л и н Гаврила, музыкантский ученик и нотный копиист, принят 4 авг. 1759, после 1761 не упом.

О с и п о в Петр, флейтист 1-го оркестра, поступил в ученики 18 дек. 1773, в 1782 играл партию 2-й флейты в 1-м оркестре с окладом 250 р., возросшим к 1800 до 500 р.

О т т о М., скрипач, в 1776 и 1782 играл во 2-м оркестре с окладом 200 р., в 1791 его фамилия числится в списке 1-го

оркестра с окладом 400 р. 1 окт. 1792 уволен от службы с пенсией 200 р.

Павлов Михайло, скрипач 2-го оркестра, принят на службу с 1 янв. 1777 (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 42).

Палкович Иоганн, скрипач 2-го оркестра, поступил "учеником бальной музыки" 1 сент. 1780, с 1 февр. 1787 переведен в муз-ты с окладом 100 р. 31 марта 1789 уволен от службы за нерадение.

Палкович Карл, скрипач 2-го оркестра, вероятно брат вышеозначенного. Служебные биографии полностью совпадают.

Палкович Павел, трубач "цесарской нации", находился в услужении у гетмана К.Г. *Разумовского*, по контракту с 26 марта 1756 принят в придв. трубачи. В 1782 числился литавщиком 2-го оркестра. В янв. 1785 отправлен в суд в качестве ответчика по исковому челобитью от г-жи генерал-майорши вдовы Ульяны Хрестьяновны Черешниковой, обвинившей его в бесчестье. Умер 31 окт. 1785 в СПб.

Панов Василий, скрипач 2-го оркестра, принят на службу по выпуске из Театрального училища 1 мая 1799 с окладом 200 р.

Пантюхин Алексей, кларнетист 2-го оркестра, принят на службу из муз-тов л.-гв. Преображенского полка 25 нояб. 1796 с окладом 103 р. 81 к. 1 марта 1800 уволен за неспособность.

Парацизи Иоганн, скрипач, служил в группе "италианских музыкантов" с 10 июля 1732, хотя, судя по указу от того же числа, приехал в СПб неск. раньше: повелено заплатить ему 200 р. с 1 окт. 1731 по нынешнее число и издержки за дорожный проезд из Италии. П. приехал в СПб вместе с П. Мира, он получал 400 р., а в 1733 — 500 р. После 1734 в док-тах не упом.

Пари Гастон Алексис.

Пассерини Джузеппе.

Паулини, скрипач и нотный копиист, приехал в СПб в составе 1-й груп-

пы иностранных муз-тов, ангажированных И.П.Хюбнером в 1731.

Пахерт (Pachert), **Пачет** Иван, скрипач, поступил на службу 1 сент. 1795 с жалованьем 400 р. Уволен по прошению 11 окт. 1798.

Пашкевич Василий.

Пеликан Иоганн, придв. валторнист, уроженец г. Мелника в Богемии, выписан ко двору через тайного советника Ланчинского. Вновь выписан из Вены вместе с Л. Шторцером, Х. Фричем, Ф. Гальбригером по контракту 1 мая 1747. Уволен в 1750.

Пери, **Пиери** Пьетро, скрипач "Италианской кампании", по данным П. Арапова и др. авторов, служил в СПб с 1735. В 1740 получал оклад 400 р., был уволен из Придв. оркестра 14 дек. 1748, затем, по видимому, служил в капелле в. кн. Петра Федоровича. Упом. у Я. Штелина как ведущий солист этой капеллы. Указом Петра III от 7 янв. 1762 был сделан концертмейстером "Италианской кампании", должен был исправлять свою должность в очередь с Д. Далолью. Ему был назначен оклад 2000 р., уменьшенный в июле того же года вдвое. Док-ты о службе П. отчасти противоречат этой легендарной биографии. Год его приезда в Россию и начала придв. службы неизвестен, однако в списках "Италианской кампании" он появляется в 1736 с жалованьем 400 р. В подобном же списке скрипач упом. в 1742. 14 дек. 1748 П. был уволен и отпущен в Италию (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 78, л. 101). 23 дек. ему был выдан паспорт для выезда из России (РГАДА, Сенат, ф. 248, оп. 58, д. 6989, л. 1). Когда муз-т вернулся — неизвестно, но с 3 янв. 1761 он был зачислен в "голландскую службу" с окладом 600 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 66). Очевидно, именно в течение 1761 он числился среди личных муз-тов Петра Федоровича. Год вторичного отъезда П. из СПб неизвестен.

Петров Иван, флейтраверсист, определен во 2-й оркестр из л.-гв. Преображенского полка 25 нояб. 1796 с окладом 116 р. 80 к., в 1800 возросшим до 200 р.

Петров Матвей, из личных муз-тов в. кн. Елизаветы Петровны, принят в гофмузыку в 1742 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 59, л. 3 — 4) с окладом 150 р. Играл на виолончели и контрабасе не только на балах, но и во время театральных представлений. В одном из указов говорится: "...музыканту ж Матвею Петрову подтвердить же накрепко чтоб он во все действия был с виолончелем" (Там же, ед. 88, л. 12). Ум. 8 марта 1757 в СПб.

Пикель или Пинкель, скрипач (?) и клавесинист, в штате Придв. оркестра с 1734, возможно, приехал в СПб вместе со 2-й группой муз-тов, ангажированных И.П.Хюбнером. Служил по 9 янв. 1741 с окладом 500 р., после чего был уволен и отпущен "во отечество". Вновь поступил на службу в качестве "клавицимбалиста" в янв. 1744. Ум. 26 апр. 1746 в СПб. На его место в февр. 1755 принят Г.Ф.Раупах.

Пио, капельмейстер (?), выплата 31 дек. 1790 за обучение воспитанницы Театрального училища пению и музыке (АДИТ 1, 75).

Пиронской или Пироккой Михаил Филимонов, из Малороссии, принят в гофмузыку 13 февр. 1756 на место бывшего муз-та Христофора Венкстерна (ученика И.П.Хюбнера) с окладом 200 р. Упом. в 1761.

Пицкер Иван, скрипач 2-го оркестра, принят на службу 1 янв. 1798 по выпуске из Театрального училища с окладом 250 р. Летом 1798 служил в Павловске.

Пицкер (Piszker) Христиан, скрипач 2-го оркестра, служил с 1 янв. 1771. В 1791 получал 140 р.

Пицкер (Piszker) Христиан, виолончелист 1-го оркестра, по выпуске из Театрального училища в 1795 его было решено "препоручить камер-музыканту Дель-

фино для дальнейшего усовершенствования в музыке на виолончели, а особливо для игrania соло и концертов". В 1799 получал оклад 500 р.

Покорный Иоганн, богемский валторнист, служил придв. валторнистом в 1732 — 40 с окладом 250 р. По сведениям Н.Ф.Финдейзена, ум. в сент. 1741 в СПб. Выдача денег на погребение 22 сент. 1741 (Внутренний быт, 196).

Поллари (Pollari), Поллари Чиччо, итал. виолончелист, родом из Неаполя, в 1764 был приглашен в СПб для работы в "Италианской кампании" вместо Дж.Далольо, о его отъезде из России извещают "Моск. вед." от 10 июля 1775.

Полман Густав, скрипач "цесарской нации города Агена" (т. е. Ахена), сын находившегося в морском флоте капельмейстера Мартина Полмена, принят в гофмузыку в 1756 с окладом 100 р. Ум. 21 дек. 1758 в СПб.

Поморские.

Порто (Porto), Порт Иоганн (м. б., Джованни), сын Тито П., скрипач 1-го оркестра, служил с 1 янв. 1781 с окладом 450 р., 29 нояб. 1788 ему дана прибавка (АДИТ 1, 59). В 1798 подавал прошение о зачислении сына в Академию художеств и дочери в Смольный инт-т (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 111, д. 58264).

Порто, Порта Тито, итал. скрипач-виртуоз, приехал в СПб в 1743 и тогда же поступил на службу в "Италианскую кампанию" с окладом 500 р. В 1762 он получал 1000 р., а в 1783 — 1200 р., т. е. почти столько же, сколько платили именитым "концертёрам". В начале 50-х гг. П. был близок к малому двору, по-видимому, он принимал постоянное участие в концертах и спектаклях, дававшихся в Ораниенбауме, его имя часто встречается в расходных книгах Ораниенбаума в связи с выплатой значительных награждений или покупкой ценных подарков (РГАДА, ф. 1239, оп. 3,

ч. 113, д. 61451). 27 мая 1783 в бенефис П. давался спектакль фр. труппы с концертом А. Лолли, выступавшим в поддержку коллеги (СПб. вед., 1783, 19 мая, анонс). В конце того же года скрипач был уволен с пенсией 600 р. В начале 1784 П. обратился в Дирекцию с ходатайством о выплате ему денег за обучение "певца, двух певиц, также для оркестра шести скрипачей, из коих ныне один и капельмейстер — Хандошкин, а прочие музыкантами". Имена др. учеников П., к сожалению, неизвестны, однако слава наставника выдающегося рус. скрипача сохранила его имя до наших дней. Ходатайство П. было обусловлено его желанием уехать в Италию, для этого нужно было заплатить долги, составлявшие 1500 р. Хотя доходы муз-та были весьма значительными, денег в СПб он не скопил. Дирекция отказалась ему помочь, однако ситуация каким-то образом разрешилась, и в июне 1785 П. получил проездные и покинул СПб.

П р и н ц л е й н, виолончелист 1-го оркестра, служил с 1 нояб. 1780 по 7 мая 1785 с окладом 350 р. Уволен за нерадение.

П у п п и (Puppi) Джованни, итал. скрипач, родом из Венеции. Играл в капелле собора Сан Марко под рук. Б. Галуппи. По настоянию последнего, считавшего, что в Придв. оркестре недостаточно сильных скрипачей, П. был приглашен в СПб в 1766. Различные источники сообщают, что П. получал 500 р., однако в списке 1776 его жалование равно 1100 р. П. был уволен вместе с Т. Порто в дек. 1783 и вместе с последним 4 июня 1785 получил пенсию и деньги на дорожный проезд.

П у р ь е в Семен, муз-т, принят на службу 25 нояб. 1796 из сводного Гренадерского батальона с окладом 200 р. 5 февр. 1798 за отлучку и пьянство уволен.

П ь е м о н т е з и Игнацио, итал. скрипач, отец танцовщицы Жюстины *Пьемонтези*. Из обстоятельств его службы в Придв. оркестре известно только, что 23 авг. 1783 он был "вновь принят".

П ь я н т а н и д а Джованни.

Р а д и в а н о в с к и й Иван, трубач 2-го оркестра, служил с 1 апр. 1779 с окладом 400 р. В 1796 был назначен учителем 2 трубачей из тульских музыкантов, в 1798 имел 4 воспитанников. В 1800 получал 500 р.

Р а д и в а н о в с к и й Михайла, трубач 2-го оркестра, служил с 1 июля 1786 с жалованием 300 р., с 1787 обучал одного ученика. Уволен по прошению 14 мая 1796.

Р а з е Иоганн Готфрид, из муз-тов л.-гв. Преображенского полка, поступил в Придв. оркестр в 1726 с окладом 150 р., в 1759 получал 250 р. В 1762 числился с полным окладом 250 р. в списке муз-тов, к-рые "за старостью и болезнями должности не правят".

Р а к о, гобоист "Италийской кампании", 31 июля 1762 указом дана прибавка к жалованью с 400 до 500 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 35 — 36).

Р а у н е р (Rauner) Йозеф, фаготист 1-го оркестра, служил с 1780. В 1800 получал 800 р.

Р а у н а х Герман Фридрих.

Р е й м е р т, придв. муз-т, объявление об отъезде: "СПб. вед.", 1771, 11 окт.

Р е л ь Иоганн Бенедикт, литавщик, поступил на придв. службу 28 окт. 1762 из л.-гв. Конного полка, в 1776 числился в списке 2-го оркестра с окладом 180 р. С 1787 принял обязательство обучать одного ученика, в 1800 обучал А. Даладугина, его оклад возрос до 400 р. Вышел на пенсию с 5 февр. 1802.

Р е м и (Remy) Пьер, фр. виолончелист, поступил на службу в 1-й оркестр 1 апр. 1784 с окладом 500 р., возросшим в 1801 до 1500 р. Упом. в воспоминаниях Л. Шпора, к-рый с увлечением разыгрывал с ним дуэты до поздней ночи. Ум. в 1806 в СПб.

Р е у н о в Федор, фаготист, принят на службу 25 нояб. 1796 из муз-тов л.-гв. Конного полка с жалованием 116 р. 80 к.

Рёмер (Römer) Йозеф, скрипач 1-го оркестра, служил с 17 дек. 1774 с окладом 300 р. В посл. раз упом. в док-тах 1792 с окладом 472 р.

Ридель Иоганн.

Ритт Иоганн.

Ритт Йозеф, муз-т, уволен от службы 7 янв. 1762.

Роде Иоганн Генрих, служил при Екатерине I камер-муз-том, позднее стал капельмейстером л.-гв. Преображенского полка. Утонул в 1746 (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 116, д. 63397).

Рожевский Степан, флейтист 2-го оркестра, в 1776 ему дана прибавка к жалованью 100 р. "за выучение учеников... и ево же от балов уволить и оставить при камер музыке есть ли ученики ево в состоянии в балах отправлять ево должность" (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 36). В списке 1776 Р. числится в 1-м оркестре с окладом 300 р. Далее его имя не встречается.

Росси, придв. муз-т, в июне 1769 жил в старом Зимнем дворце.

Румп (Rumph) Франц Эрнест, нем. муз-т, приехал в Москву в 1702 "по призыву" гамбургского купца Матвея Поппа (Porre), играл в оркестре театра Куншта. В 1704 вместе с др. муз-тами-иноземцами поступил на придв. службу. Упом. в док-тах 1724 — 36. 9 окт. 1736 указом выданы деньги на его погребение.

Сагин Николай, упом. в 1776, 1782, 1791, жалованье от 130 до 300 р. В 1777 получил прибавку с условием, "чтоб он был при танцовщике Бубликове во время учения малолетних" (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 36).

Самойлов Андрей, валторнист, с 1 дек. 1783 ученик, в окт. 1786 проэкзаменован Ф. Гольснером и зачислен во 2-й оркестр с окладом 120 р. По выходе из Театральной школы получил 50 р. в виде единовременного награждения.

Севергин Михаил, скрипач 2-го оркестра. Ум. 10 дек. 1785.

Сейдлер Юрья, скорее **Зейдлер** Георг, принят на службу в Придв. оркестр с окладом 150 р. Бывший полковой капельмейстер.

Семенов Александр, гобоист, 25 нояб. 1796 принят во 2-й оркестр из муз-тов л.-гв. Преображенского полка с жалованьем 128 р. 80 к.

Семенов Кирилл, валторнист 2-го оркестра. 1 апр. 1797 был прислан из Гатчины и определен на службу с жалованьем 206 р. 96 к. 2 окт. 1798 уволен на пенсию.

Семионов Иван, кларнетист, 25 нояб. 1796 определен во 2-й оркестр из л.-гв. Преображенского полка с окладом 95 р. 32 к., в 1800 увеличенным до 200 р.

Серков Андрей, скрипач 2-го оркестра с 1 янв. 1798, оклад 225 р.

Сечкарев, **Сечкаревский** Николай, скрипач, обучался у А. Хюбнера, в 1753 — 56 — ученик, с 14 авг. 1762 определен во 2-й оркестр с окладом 100 р. Упом. в 1782.

Сиенкнехт Норман Хайнрих или Гиндрик, муз-т Придв. оркестра, прибыл в Россию "по призыву" Матвея Поппа (Porre), играл в театрах Фиршта и Куншта. Упом. в 1702 и 1704. Вместе с др. муз-тами Посольского приказа был принят на придв. службу, в 1713 получал "11 рублей 22 алтына 2 деньги" в месяц. Обучал "спеваков русских" играть на гобоях (**Богоявленский**, 116). Ум. в апр. 1713.

Сков Петр, "флоренцбургский уроженец", виолончелист 2-го оркестра. Поступил на службу 5 июня 1785, жалованье 350 р.

Скочинский Мартын, валторнист, ученик Й. Кигеля. В обучении с 19 дек. 1747, в 1755 служил валторнистом с жалованьем 124 р., к 1761 повышенным до 220 р. Уволен 19 дек. 1761 "за слабостью здоровья".

Скрив (Scrib) Венцель, валторнист Придв. оркестра. Поступил на службу 14 мая 1796 (АДИТ I, 96), уволен 1 янв. 1797.

Скьятти (Schiatti), **Скиати**, **Шиати** Луиджи, итал. скрипач-виртуоз, работал

в Вюртемберге, приглашен в СПб и принят в 1-й придв. оркестр в 1760, получал 900 р., в 1776 — 1400 р., делил с А. Лолли 1-й путь 1-х скрипок, играл сольные облигатные партии в операх. Об одном из таких выступлений С. в опере Б. Галуппи "*Il Re pastore*" ("Король-пастух", 26 сент. 1766) пишет Я. Штелин. Публике очень понравилась ария Элизы "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" (Штелин, 134). Заметим, что арию пела примадонна, прославленная Т. Колонна, поэтому скрипачу было не так легко "приковать к себе внимание", нужно было обладать недюжинным талантом. В др. месте Штелин упоминает С. как учителя талантливой пианистки, дочери сенатора Г. Н. Теплова. Видимо, С. действительно был хорошим клавирным педагогом. Его собственная дочь Катарина Майер-Скьятти в конце века стала известной пианисткой и композитором, давала сольные концерты, преподавала в Смольном ин-те.

С. был уволен с придв. службы, но 23 авг. 1783 Дирекция постановила: "По объявлению капельмейстера [*Паизиелло*], что в хороших скрипачах недостаток, положили уволенных от прежней Дирекции Скиатия, Мазнера да ПиEMONтези и находящегося при бальной музыке Пашкевича принять в оркестр, а напротив того, из состоящих ныне в оркестре отпустить недовольно искусных столько же" (АДИТ 2, 125). Повидимому, на сей раз служба продолжалась недолго, потому что в док-тах 1786 и 1787 имя С. отсутствует.

С м и д л ь (Smiedl) Леопольд, валторнист, служил по 3-летнему контракту с 1 янв. 1741. Был вновь приглашен из Вены вместе с Ф. Кельбелем играть в "Италианской кампании". Контракт с 1 янв. 1756, жалованье — 500 р. (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322,

л. 3 об.). Ум. в мае (?) 1759. В "СПб. вед." помещено объявление о продаже разных валторн и нот придв. валторниста "Шмиделя" (1759, 7 июня).

С о б о л е в Дмитрий, гобоист 2-го оркестра. Определен в ученики 28 дек. 1783, в оркестре с 1 окт. 1786. Упом. в 1791 и 1798. Его оклад вырос со 120 до 300 р. В 1800 — камер-муз-т, 1 февр. получил прибавку жалованья (АДИТ I, 109).

С о р о к и н Петр, "трубаческий ученик", сын мундкоха Василия Сорокина. В 1756 получал 20 р.

С т а ц ц и (Stazzi, Staggi), С т а д ж и, гобоист, родом из Флоренции. Был ангажирован Ф. Арайей на российскую придв. службу летом 1742 и вместе с капельмейстером прибыл в СПб в начале осени. Зачислен на службу указом от 18 сент. 1742, контракт с 1 марта того же года. Оклад — 1000 р. До России служил в Вюртемберге, имел репутацию блестящего виртуоза. Я. Штелин писал о нем: "Этот Стацци выступал всегда с исполнением труднейших концертов и изумлял всех своей необыкновенной беглостью и приятным, чуть ли не говорящим тоном своего гобоя" (88). Штелин описывает также придв. концерт, на к-ром С. решил выступить в качестве солиста-виртуоза на поперечной флейте. Будучи сам изрядным флейтистом, академик не слишком высоко оценил этот опыт. Отдавая должное техническому совершенству игры, он счел нераскрытыми тембровые возможности инструмента. Любопытно его замечание о том, что послушать "итальянского флейтиста собрались все", оно свидетельствует, что в спб. свете было немало любителей, увлекавшихся игрой на *traverso*. С. был уволен "во отечество" в один день с Арайей, 27 июля 1759, и покинул СПб вместе с маэстро. Ум. во Флоренции ок. 1770.

С т е п а н о в Василий принят на придв. службу 25 окт. 1742 вместе с муз-тами из капеллы канцлера М. Г. Головкина. Осенью

1748 был, не оставляя своей должности, пожалован в придв. лакеи, тогда же его оклад увеличен со 100 до 300 р. Ум. 16 дек. 1761 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 5).

Степанов Матвей, флейтраверсист, 1 янв. 1798 по выпуске из Театральной школы принят в Придв. оркестр с окладом 225 р., увеличенным в 1800 до 300 р.

Степановский Иван Романович, лютнист, "который обретался в Саксонии в службе Его Величества Короля Польского и Курфюрста Саксонского и по указу ЕИВ отсюда вызван в Россию и при дворе обретаеца сентября месяца прошлаго 1746 года" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 73, л. 46), с 28 марта 1747 был зачислен на придв. службу. Возможно, как и *Т. Белоградский*, был учеником *С. Вайса*, м. б., родственник укр. певчего *Осипа Стефановского*. Был придв. муз-том *Петра Федоровича*, в ораниенбаумской "Книге награждений" упом. пожалования лютнисту *Стефановскому*: 31 дек. 1747 "костюм с золотым позументом голубой с вышитым знаком ордена преподобного *Александра Невского*", 7 июня 1748 (?) "часы золотые английские ценою в 70 рублей" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 61451, л. 13, 15). ВУ от 28 февр. 1755 муз-т был причислен к "Итальянской кампании" с повелением "играть на скрыпиче" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 24).

Стефановский Семен, сын придв. певчего *Осипа Стефановского*, взят ко двору в музыкантские ученики 29 мая 1759, с янв. 1764 "отправлял должность" при "Итальянской кампании" в балетных представлениях (РГИА, ф. 169, оп. 14, д. 5).

Страус Юрья — см. *Штраус* Георг Андреас.

Стриганов Семен, валторнист 2-го оркестра, принят на службу по окончании Театральной школы 1 янв. 1798 с окладом 200 р., в 1800 увеличенным до 250 р.

Сухорук Ермолай, валторнист 2-го оркестра, принят на службу из Конно-

гвардейского полка 25 нояб. 1796 с окладом 85 р. 15 1/2 к., к маю 1800 увеличенным до 200 р.

Сыромятников Аверкий.

Сыромятников Федор, музыкантский ученик, сын солдата л.-гв. Преображенского полка *Максима Сыромятникова*, определен из спавших с голоса певчих 20 мая 1759, в 1761 получал 60 р.

Таль Иоганн служил в капелле в. кн. Павла Петровича, 22 февр. 1784 принят в Придв. оркестр.

Танк Иоганн Георг, "гамбургский уроженец", скрипач, поступил на придв. службу 23 июня 1761 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 5) с окладом 230 р. В 1776, 1782 как 1-й скрипач бальной музыки получал 500 р. и еще 200 за настройку клавикордов. С 1785 работал только настройщиком, в 1787 его жалованье увеличено до 300 р. 8 февр. 1798 уволен на пенсию.

Танк Карл Иванович, сын *Иоганна Георга Танка*, настройщик, заменил отца в его должности, служил с 8 февр. 1798 с жалованьем 300 р., увеличенным в 1800 до 400 р.

Тануйлов Федор, флейтраверсист 2-го оркестра, принят по окончании Театрального училища с жалованьем 225 р. Летом 1798 находился в командировке в Павловске (вероятно, принимал участие в военных экзерцициях, к-рыми командовал Император). Ум. в сент. 1799, выдано Дирекцией на погребение и покрытие долгов 100 р.

Тарастин Ио, валторнист. В 1757 получал половинное жалованье 137 р. 50 коп. (ЧОИДР, 1860).

Тарди Франческо, камер-муз-т, скрипач 1-го оркестра, принят на службу 29 марта 1784, по др. данным — 24 сент. 1783, жалованье 500 р. Уволен из Придв. оркестра 16 марта 1792. С начала 90-х гг. давал публичные концерты. 6 апр. 1791 выступал в *Каменном театре*, 18 марта

1793 и 5 марта 1794 — в Петровском театре в Москве. В это время он служил капельмейстером Петровского театра. В концерте 1794 исполнялись его пьесы для скрипки и виолы д'амур. Ум. ок. 1818 в СПб.

Тевес Генрих, камер-муз-т, скрипач 1-го оркестра, служил с 1 июля 1778 по 8 дек. 1794 с окладом 300, а затем 400 р. Уволен по прошению.

Тевес Отто Эрнст.

Тибальди Яков (Якопо ?), скрипач и интермедиант, служил в "Италийской кампании" с жалованьем 500 р. с 22 янв. по 31 июля 1762, вероятно, один из артистов Петра Федоровича.

Тимофеев Иван, валторнист. Из муз-тов Елизаветы Петровны, в 1733 был ее придв. певчим. Зачислен в штат придв. музыки в 1742 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 59, л. 4 об. — 5; д. 76, л. 27 — 29). Ум. 30 марта 1757.

Тиц (Tietz) Антоний, "цесарской нации" альтист 1-го оркестра, поступил на службу 1 июля 1755 в качестве трубача "Италийской кампании", в док-тах 1776, 1782, 1791 числится альтистом с жалованьем 418 р. 1 окт. 1792 уволен на пенсию с полным окладом.

Тиц Антон Фердинанд.

Голстой Иван, ученик А. Хюбнера, взят из спавших с голоса малых певчих до 1753, в 1761 еще числился учеником с окладом 75 р. В более поздних штатах оркестра отсутствует.

Горелли Федерико.

Гурек Франц, муз-т и педагог, гобоист 2-го оркестра. Принят на службу 1 июня 1786 с окладом 300 р. С 1 февр. 1787 за обучение одного ученика получил прибавку 100 р. 1 июля 1787 назначен учителем музыки Театральной школы. В 1798 у него было 12 учеников (РГАДА, ф. 1088, оп. 1, д. 384). С 1789 получал 500 р. Уволен 3 февр. 1800, ум. в сент. того же года.

Ульрих Иоганн Карл, поступил в Придв. оркестр 15 янв. 1761 из л.-гв. Преображенского полка, ум. 14 февр. того же года.

Файхтнер (Vaichtner), камер-муз-т, скрипач 1-го оркестра, поступил на службу 14 янв. 1798 с жалованьем 450 р., в 1800 увеличенным до 600 р.

Фатер Самойла поступил в Придв. оркестр из капеллы А. Д. Меншикова в 1726, получал 150 р. Упом. в 1730 — 34, позднее его имя в док-тах отсутствует.

Фациус, контрабасист. Служил в Придв. оркестре с 8 сент. по 31 дек. 1800 с жалованьем 800 р.

Федоров Дмитрий, валторнист. Определен в ученики 28 дек. 1783, по окончании Театральной школы принят во 2-й оркестр с окладом 120 р. Упом. в 1799.

Федоров Марк, ученик при И. П. Хюбнере, пожалован в придв. муз-ты 21 окт. 1742, оклад 150 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 170).

Ферари, муз-т Придв. оркестра и нотный копиист, ум. 7 марта 1787.

Фёрстер, Фёрштер Иоганн Якоб.

Филип Гиндрик, скрипач бальной музыки, "цесарской нации города Агена танцмейстерский сын". "Определен по доношению капельмейстера Ягана Гибнера" 4 нояб. 1758 с окладом 250, позднее 300 р. (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 5, 7). Упом. в 1776.

Фингер (Finger) Иоганн Готфорд, валторнист. Принят ко двору из "ранних-бомских валторнистов" ВП от 10 янв. 1762; в 1776, 1782 служил во 2-м оркестре с окладом 250 р. Ум. 6 июня 1785.

Фойт, **Фойта**, камер-муз-т, контрабасист 1-го оркестра, принят на службу 21 июля 1778, в 1791 играл партию 1-го контрабаса, получая жалованье 900 р. 30 июня 1798 ему, как "уволенному на пенсию", выданы след. по контракту проездные деньги.

Фомин Евстигней Ипатьевич.

Фортлинк Хайнрих Бернгард, "саксонской нации" муз-т Придв. оркестра. Принят на службу 4 апр. 1763 с окладом 250 р. Ум. 5 июля 1765 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 7).

Франк (Franck), валторнист 1-го оркестра, родом из Богемии, принят на службу 12 окт. 1780. В прошении, подписанном муз-том вместе с Гримом, Бруннером, Габерцетелем 30 сент. 1788, говорится, что он был определен в Придв. оркестр вместе с вышеназванными в 1779. Речь в прошении идет о предоставлении казенной квартиры, обещанной муз-там при заключении с ними контракта. Почти 10 лет спустя квартир они так и не получили "и принуждены были, по нынешней дороговизне квартир, из собственного своего иждивения жить в наймах" (АДИТ 2, 351 — 52). В результате с мая 1788 муз-ту начали выплачивать квартирные деньги — 120, позднее 220 р. В 1791 он получал жалованье 500 р., а в 1800 — 700 р.

Фридрих, фаготист, приехал в Россию в конце 1731 в составе 1-й группы певцов и муз-тов, нанятых И.П. Хюбнером в Германии. В СПб женился на певице Кроуман или Гроуман (Crouman, Grouman), называемой в рус. док-тах "пеvчая фаготиста Фридриха жена" (1735) и "сестра Мадам Аволио". В 1732 — 39 Ф. получал жалованье 300 р., "жена его" тоже 300, а с 1739 — 600 р. В сент. 1741 супруги были уволены и получили деньги "на дорожный проезд" (Внутренний быт, 197). Имя Ф. вновь появляется в выплатной ведомости "Италианской кампании" в 1743. 2 янв. 1744 повелено "фаготисту Фридриху прибавить к жалованью 300 р. еще 300 р. и платить 600 р. с 1 января 1744 с протчими италианской кампании музыкантами из соляной суммы" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 62, л. 11). Ум. 17 июня 1752 (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 36). Во 2-й приезд Ф. его жена в док-тах не упом.

Фрис (Fries) Игнатиус, валторнист "цесарской нации", служил "музыкантом" при "Италианской кампании" с 1739 (РГАДА, ф. 355, оп. 1, д. 24, л. 232 — 35; РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 1, 2) с жалованьем 150 р.; 19 июля 1744 пожалован на место умершего валторниста Валковского и получил оклад 400 р. В этой же должности служил в 1761 с окладом 425 р. В более поздних док-тах фигурирует как контрабасист 2-го оркестра, получавший тот же оклад (1776, 1782). 19 дек. 1786 уволен на пенсию в размере половинного жалованья. Посл. обстоятельство удивительно, т. к. муз-т прослужил при дворе немногим менее полувека, а в таких случаях пенсион обычно соответствовал полному окладу. Ум. 22 июля 1790 (АДИТ 1, 69).

Фрич Христофор, валторнист, родом из Силезии, выписан из Вены тайным советником Ланчинским вместе с И. Пеликаном. В списке артистов "Италианской кампании" 1757 числился "волдгорнистом", вместе с Иоганном Марешем, с окладом 400 р. (по ВУ от 3 дек. 1737). Позднее играл партию 1-го альтя в 1-м оркестре, получая 500 р. жалованья. Уволен на пенсию 19 дек. 1786 с половинным окладом.

Хандошкин Иван Евстафьевич.

Ханзи, валторнист 1-го оркестра, 31 июля 1762 ему назначено жалованье 600 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 35 — 36).

Хлебников Алексей Иванович, "трубаческий ученик", взят в обучение из "хлебных учеников" 1 апр. 1756, в 1758 переведен в "фаготские ученики". В 1776 играл партию фагота во 2-м оркестре, оклад 75 р.

Хомутов Александр, скрипач 2-го оркестра. Определен в ученики 28 дек. 1783. В 1784 *Комитет для управления зрелищами и музыкой* постановил розданных в обучение муз-там школьников, "как ныне усмотрено, что из того великие неудобства

происходят", "присоединить к воспитывающимся в Школе театральной" (АДИТ 2, 196). В числе 10 мальчиков был и Х. По окончании школы скрипач экзаменован Ф.Тицем и принят в бальный оркестр, в 1791 его оклад 120 р. Уволен от службы по прошению 20 апр. 1792.

Хоржевский Иван, по-видимому самый значительный виолончелист русского происхождения, с 1759 служил при "Италианской кампании", в 1776 играл партию 2-й виолончели в 1-м оркестре (для сравнения: в 1791 и 1799 в группе виолончелей 1-го оркестра не было ни одного российского муз-та). Х. был из 1-й партии учеников И.П. Хюбнера, принятых по указу *Анны Иоанновны* от 10 янв. 1740 из "малороссийского народа людей", т. е. спавших с голоса малых певчих. В 1752 был пожалован из учеников в муз-ты с окладом 200, затем 230 р. Р.-А. Моозер считал, что после отъезда Дж. Далольо в 1764 Х. занял место 1-го виолончелиста, он также обсуждает вопрос, не был ли Х. тем рус. муз-том, к-рого Петр Федорович послал учиться в Неаполь и к-рый, по словам Я.Штелина, так и не вернулся. История эта маловероятна, т. к. известно, что великий князь постоянно нуждался в деньгах и вряд ли мог позволить себе столь широкие жесты. Никаких документальных подтверждений ее также не найдено. Х. упом. в списках оркестра в 1776 и 1782, а в 1784 подает прошение о пенсии. 1 янв. 1785 Комитет для управления зрелищами и музыкой постановил: "...музыкантам Григорию Поморскому и Ивану Хоржевскому, в рассуждении совершенного неисправления ими с давняго времени должности, выдавать каждому в год по сту по пятьдесят рублей" (АДИТ 2, 219). Через год это постановление было пересмотрено, и Х. вышел на пенсию "с нынешним жалованьем 500 р." (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 39). Эту пенсию Х. получал и в 1791.

Хорошей Алексей, виолончелист 2-го оркестра, поступил 25 нояб. 1796 из л.-гв. Преображенского полка, получал 103 р. 81 к. В 1800 его оклад увеличен до 250 р.

Хюбнеры, Гибнеры.

Цан Георг Филип.

Цанини Луиджи.

Цатлер, камер-муз-т, фаготист, в 1782 служил 1-м фаготистом в 1-м оркестре с жалованьем 750 р. Ум. 19 февр. 1785 (АДИТ 2, 231).

Цельбель Фердинанд, объявление об отъезде: "СПб. вед.", 1759, 8 июня.

Цоппис Франческо.

Червенка (Czerwenca), *Червенко* Венцеслас [ок. 1777, Вена (?) — 1839, СПб], известный гобоист-виртуоз из чеш. семьи, в к-рой было множество исполнителей на духовых инструментах, сын фаготиста венского придв. оркестра, ученик Й.Бера. В нач. 90-х гг. отправился со своим мэтром в турне, в 1791 выступал в Риге, на след. год в СПб (СПб. вед., 1792, 23 апр.). 1 сент. 1798 был принят в 1-й оркестр с окладом 1000 р., в 1801 занял место 1-го гобоиста, получал 1500 р. Как сообщают спб. корреспонденты нем. периодики, во время наполеоновского нашествия Ч. вместе со скрипачом Л.-В. Маурером бежал к границе Сибири, где провел около 5 лет (МА 2, 761). Р.-А.Моозер опроверг это вздорное утверждение, отыскав Ч. на службе в швед. придв. капелле в 1813 — 15. Муз-т вернулся в СПб в 1819.

Чернышов Андрей, скрипач 2-го оркестра, сын придворнослужителя Григория Чернышева, взят в ученики 1 окт. 1755, по представлению И.П. Хюбнера определен муз-том с 28 февр. 1759. В 1776 получал 210 р., в 1791 — 240 р. С 1792 уволен на пенсию с полным окладом.

Чириков Михаил, гобоист, принят на службу из л.-гв. Преображенского полка, определен во 2-й оркестр с жалованьем 95 р. 32 к.

Ш а б р о в с к и й Василий, в 1756 "трубаческий ученик", сын придв. гайдука.

Ш а у Петр, уволен из Придв. оркестра 31 марта 1789 "за нерадение".

Ш а у н б у р г (Schauenburg), 1-й контрабас 2-го оркестра, принят на службу 1 апр. 1792, получал жалованье 120 р., к 1800 выросшее до 500 р.

Ш в а р ц Гиндрик (Хайнрих ?), взят в Придв. оркестр в 1726 из л.-гв. Преображенского полка, упом. в списках придв. муз-тов 1728 — 1739.

Ш в а р ц Христофор Якоб, "города Гамбурга житель принят в службу в 1715 в Семеновский полк музыкантом". В янв. 1731 по его прошению "приказали оному Шварцу быть музыкантом при дворе ЕИВ на месте бывшего при дворе ЕИВ музыканта Тобиаса Михлера [Михелау] которой в прошлом 730 году умре" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 105, д. 51842, л. 16 — 19). Обычно обоих Шварцев называют Гиндриками и путают друг с другом. То, что это два разных лица, подтверждают штаты 1733 и 1734, в к-рых названы оба муз-та. Гиндрик Ш. получал 150 р., Христофор Ш. — 180 р. Неизвестно, к кому из них относится биография Гиндрика Ш., опубли. Н.Ф. Финдейзенем (2, VII). Судя по году поступления в оркестр (1731) и сумме жалованья (180 р.), имелся в виду как раз Христофор Якоб Ш. Финдейзен сообщает, что этот муз-т происходил из Саксонии, был скрипачом и учителем музыки цесаревны Елизаветы Петровны. За участие в перевороте, возведшем ее на трон, Ш. был награжден чином полковника. В царствование Елизаветы Ш. совершил путешествие в Китай, служил в географическом ведомстве (АН ?). Ум. в 1756 — был убит своей крестьянкой.

Ш е в ь и ц, альтист 2-го оркестра, принят на службу в 1781, получал 150, позднее 180 р. Уволен 1 янв. 1792 "за неисправленные должности".

Ш е й м а н, валторнист 2-го оркестра, служил с 1 февр. 1777 с жалованьем 280 р. Уволен 10 июня 1791.

Ш е й м а н Богдан, альтист. Состоял на службе до 1 янв. 1785, когда был уволен "за ненадобностью".

Ш е р м е р (Schermer) Антон, гобоист и альтист, принят на службу из капеллы в. кн. Павла Петровича гобоистом во 2-й оркестр 28 марта 1784, оклад 400 р. В 1786 получил прибавку 100 р. за обучение на гобое одного из малолетних воспитанников. В 1791 был гобоистом 1-го оркестра с жалованьем 500 р., в 1799 играл в 1-м оркестре на альте. В 1800 его оклад был увеличен до 850 р.

Ш и л л е р, кларнетист 1-го оркестра, поступил на службу в 1776, получал 500 р. 5 янв. 1887 уволен на пенсию, получал 166 р. 66 1/2 к.

Ш и р о к о н е в и ч Андрей, принят на службу 23 окт. 1762 с окладом 120 р. Из малороссиян, сын бывшей придв. певчей. Упом. в 1765 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 7).

Ш и р я е в Иван, скрипач, из отпущенных на волю крепостных людей гр. Ягужинского, определен на службу в Придв. оркестр 6 июня 1800 с жалованьем 300 р.

Ш и ш к и н Иван, валторнист 2-го оркестра, принят на службу 25 нояб. 1796 из л.-гв. Преображенского полка с жалованьем 103 р. 81 к. В 1800 годовой оклад увеличен до 153 р. 80 к.

Ш л а к о в с к и й Бартоломеус, принят в Придв. оркестр в 1726 из капеллы А.Д. Меншикова (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, с. 105, д. 51845, л. 158), в 30-е гг. числился в группе "музыкантов иноземцев старых", получал 150 р. Во время регентства был вместе с др. муз-тами уволен, восстановлен на службе ВП Елизаветы от 14 дек. 1741. В посл. раз упом. в штате 1747. Ум. 25 марта 1756 (РГИА, ф. 169, оп. 14, д. 2, л. 84 об.). Полагают, что певица "Италиянской кам-

паний" Шарлотта *Шлаковская* была его дочерью.

Шлаховский Андрий, упом. в 1713 с окладом 10 р. в месяц.

Шмит Антон (Shmit Antony), придв. валторнист "цесарской нации". Впервые его имя всплывает в челобитной камергеру и гвардии лейтенанту Виллиму Ивановичу [Монсу] от 24 авг. 1724. Из нее явствует, что Ш. определен на придв. службу указом Императрицы с жалованьем 10 р. в месяц. Не имея казенной квартиры, вынужден был нанять жилье за 4 р. в месяц, но платить не может, т. к. получаемых денег едва хватает на еду, рубашки и обувь. Вместе с др. придв. валторнистом Матиасом Валковским просит оплатить долг за квартиру за 14 месяцев и "впредь квартиру определить" (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 70, л. 44). По штату 1728 получал 200 р., служил до 1754, в авг. этого года был уволен на пенсию, составлявшую 137 р. 50 к. Ум. 5 сент. 1760 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 5).

Шнурфель Захариас, нем. скрипач, принят в "Италианскую кампанию" 25 окт. 1750. В грозном указе, отмечающем, что "во время театральных действий в оперном доме в оркестре италианской кампании и гоф музыканты не все бывают", Ш. повелевается "в балетах.... не переходить из своего места в другое, а играть те балеты так как вышеписано мадонису и прочим всем италианским музыкантам" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 11). Я. Штелин сообщает, что Ш. был с рус. посольством в Порте и привез оттуда "положенные им на ноты подлинные образцы янычарской музыки. Он также направил на одобрение двора полный состав турецкого оркестра из 12 — 15 хорошо обученных музыкантов" (121). Экзотическая новинка пришлась по вкусу в СПб, вскоре здесь появилось неск. подобных оркестров (см. *Янычарская музыка*). В посл. раз муз-т упом. в списке "Италианской кампании" в 1757.

Шпис, секретарь, играл на лютне и клавесине. Во время торжеств по случаю коронации Елизаветы Петровны "в небытность арая и в опере на лютне играл и на клавицимбале акомпанировал" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 57, л. 12 об.).

Шпис Йозеф Лука, валторнист "цесарской нации", зачислен в "Италианскую кампанию" 22 янв. 1762 с жалованьем 400 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 11а).

Шпрингер Доминик.

Шпунтовский Иван, из певчих Феофана Прокоповича, в 1733 участвовал в представлении "Комедии об Иосифе", взят в учение к И. П. Хюбнеру, в 1740 получал 100 р. Ум. 14 авг. 1758 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 5).

Шрейбер Георг Тобиас, камер-муз-т, объявление об отъезде в "СПб. вед." за 23 янв. 1769.

Штарцер Йозеф.

Штокф и ш Иоганн Фридрих, по паспорту петерб. уроженец (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 8, л. 7), скрипач 1-го оркестра, поступил на службу 1 нояб. 1792 или 25 янв. 1793 (АДИТ 1, 87) с жалованьем 450 р. и 240 р. квартирных. Уволен 15 дек. 1797 по прошению.

Шторцер Леопольд, валторнист, "из резиденции города Вены выписан тайным советником Ланчинским", в придв. штатах 1742 — 43 не числится. В 1756 получал 150 р., т. е. служил в оркестре. Затем был переведен в л.-гв. Измайловский полк. Снова взят на придв. службу 15 марта 1761, а 6 июня 1762 "уволен и дан апшид" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 18а).

Штрадер Леопольд, один из 4-х валторнистов, выписанных через Иностранную коллегию из Вены, контракт с 1 мая 1747, жалованье — 400 р. После 1747 в документах не встречается.

Штранкфельт Франц, принят по ВУ Елизаветы Петровны от 14 дек. 1741, получал 150 р. Ум. 25 нояб. 1746 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 1).

Штраус Георг Андреас.

Штраус Иоганн (Яган), "в 1724 взят от адмирала через Мишукова" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 105, д. 51845, л. 158). Упом. в 1728, 1731, 1734.

Эгерман, контрабасист. Ум. 1 окт. 1776 (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 11).

Эзелт (Eiselt), *Эйзельт*, *Эселт*, *Гезелт*, муз-т "цесарской нации", играл на бассоне, в штатах именовался "басист". Был нанят И.П.Хюбнером во время его поездки в Германию, прибыл вместе с группой ангажированных Хюбнером муз-тов в Москву в сент. 1731. Служил в Придв. оркестре до кончины 23 окт. 1747. Получал от 250 до 350 р.

Эрман (Öhrman), *Ирман* Андреас, скрипач 1-го оркестра, в 1776 получал 500 р. Уволен 1 янв. 1778 (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 89).

Юбершер (Überscher), *Ибершер* Томас Фридрих, виолончелист, служил в капелле Петра Федоровича с сер. 1757 в качестве музыкантского ученика, Штелин упом. его как "мило аккомпанирующего виолончелиста" (132). Получал 24 р., с 1759 — 60 р. В этом же году уехал в Италию с Ф.Арайей. В ораниенбаумской "Книге прихода и расхода" за 1760 имеется запись: "Италийской певице Нунцыатте [Гарани] по приказанию Его Императорского Высочества для переводу к капельмейстеру г-ну Араию на содержание находящегося при нем ученика Томаса Ибершера выдать денег 250 рублей" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 144, д. 61569, л. 19 об.). Вместе с приглашенным для сочинения коронационной оперы Арайей Ю. приехал в СПб в мае 1762. Штелин пишет, что Арайя "прибыл в Ораниенбаум за две недели до свержения императора и привез с собой одного русского юношу, которого император некогда отпустил в Италию для обучения на виолончели" (124). В письме из Неаполя от 12 февр. 1761, адресованном

Штелину, Арайя также упом. "молодого виолончелиста Томаса" (ОР РНБ, ф. 871, оп. 1, д. 6, л. 1). После переворота Ю. вместе с маэстро покинул Россию. Возможно, что молодой виолончелист был сыном придв. валторниста Фридриха Ю., упоминающегося в док-тах 1728. Возможно также, что он — брат фигурантки Франциски Ю., вышедшей в 1763 замуж за М.С. *Березовского*. (См.: Рыцарева М.Г. Композитор М.С. Березовский. Л., 1983. С. 42 — 45.)

Юбершер, *Ибершер*, *Убершер* Фридрих, в 1728 — 35 придв. валторнист с окладом 150 р. Далее до 1741 его имя в док-тах не упом. Восстановлен на службе ВУ Елизаветы Петровны от 14 дек. 1741, вновь исчезает из списков оркестра с 1755.

Югов Федор, скрипач 2-го оркестра. 28 дек. 1783 принят в Театральную школу, по окончании учения экзаменован И. Абсолоном и с 1 сент. 1786 причислен к бальной музыке с окладом 120 р.

Юлиус Иоганн Готфрид, муз-т "берлинской", "прусской" нации; в книгах Придв. канторы (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 2, 5) утверждается, что он служил с 1713, однако до 1728 док-ты его не упом. В 1728 числился среди "музыкантов", получая 140 р. Вместе с др. "музыкантами иноземцами старыми" был уволен во время регентства и восстановлен на придв. службе ВУ Елизаветы Петровны от 14 дек. 1741. В 1747 его жалованье составляло 250 р. С 16 дек. 1760 назначен капельмейстером на место умерших Г.А.Штрауса (13 февр. 1758) и И.П. Хюбнера (27 февр. 1759). В 1762 его сменил Д. Шпрингер. В 1762 Ю. числился с пенсией 250 р. в списке муз-тов, к-рые "за старостью и болезнями должностей править не могут".

Яблонской Алексей, муз-т, поступил на придв. службу из певчих собственного хора Елизаветы Петровны с окладом 150 р. Ум. в сент. 1755 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 5).

Яблочкин Иван.

Янески Гаспаро.

Ярнович Иван Марс.

Ясниковский Павел, виолончелист, игравший и в 1-м, и во 2-м оркестрах. Поступил на службу 1 мая 1764 в качестве 1-го виолончелиста 2-го оркестра с жалованьем 330 р. В 1776 и 1782 числился в 1-м оркестре, оклад 200, затем 300 р. В 1791 находим его на прежней должности, к-рую он "исправлял" до пенсии (530 р.), назначенной 5 февр. 1802 (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 79, л. 94 — 97). Я. упом. в масонских док-тах (см. *Масонов петербургских музыка*).

Яшкин Федор, кларнетист 2-го оркестра, поступил на службу 1 янв. 1798 с окладом 200 р.

А.Л. Порфирьева

ПРИДВОРНЫЙ ПЕВЧЕСКИЙ ХОР

(Придворная певческая капелла)

Деятельность П. п. х. сыграла особую роль в становлении новой российской культуры. Усиление и секуляризация государственности на протяжении 18 в. влечет за собой изменение всего строя придв. жизни. Певческий хор при государе, хор преим. церковный в начале века, когда богослужебный элемент был ведущим в придв. культуре, размыкает границы своей деятельности в область светского вок. музицирования во времена царствования Императриц, когда значение светского элемента в придв. культуре значительно возрастает.

Церковное певческое предание вступает при дворе во взаимодействие с формами вок. светского музицирования, т. к. церковное литургическое действие существует здесь в непосредственной близости как с действием театральным, так и с концертным. Первоначально певчие придв. хора выступали вместе с европейскими профессионалами во всех этих сферах, впослед-

ствии осуществляется "специализация" отечественных певчих на церковных и оперных. Из певческой среды выходят и первые отечественные муз.-ты-инструменталисты.

Процесс трансформации традиционного певческого иск-ва в церковную "певческую музыку", возникающий в начале века в СПб как в архиерейском и монастырском, так и во всех прочих певческих хорах, оказался особенно активен в П. п. х. С усилением гос. власти возрастает и влияние придв. культуры. В СПб не монастырский или синодальный, а именно П. п. х. к концу 18 в. практически полностью берет на себя инициативу формирования нового стиля пр-восл. богослужебного пения.

К началу 18 в. хор. пение вошло неотъемлемым элементом в придв. культуру. Во всех походах и предприятиях, в дни торжеств и в будни сопровождали *Петра I* его певчие дьяки.

Хор государевых певчих дьяков стал именоваться затем П. п. х. Др. наименование — "певчие дома его величества" (РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 351). С начала 40-х гг. появляется новое назв. — "капелля придворных певчих или придворная капелля"; "певческая капелла" — такое назв. закрепляется в док-тах 70-х гг. Позднее в ВУ Императрицы 80-х гг. фигурирует еще одно назв. — "придворная церковная музыка".

Кол-во государевых певчих времён царствования Петра было ок. 30 человек. Известно, что на похоронах царевича Алексея Петровича 30 июня 1718 присутствовало 34 государевых певчих, а на празднование дня Александра Невского в Невский монастырь вместе с царем прибыли 30 певчих.

В начале века складывается деление хора на 3 станицы (или статьи), аналогичное строению патриаршего хора. Певчие различных станиц отличались по мастерству и опыту. Соотв. этому определялись и годовые певческие оклады. В 1720 певчие 1-й

станции получали годовые оклады по 80, 70 и 60 р., певчие средней станции по 45, 40 и 37 р., а певчие посл. станции по 30 р. Помимо денежного жалованья "им же дается по окладам их хлеб" (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 50, л. 22).

Кроме собственных певчих при особе государя находились и певчие, взятые из архиерейских домов. Им давалось меньшее жалованье — по 15 р. — и хлеба по 6 четвертей. Нек-рые из них получали оклады из своих архиерейских домов, а во время деятельности при дворе — "кормовые" деньги. Так, "взятым вновь Илье Дмитриеву со товарищи 15 человекам из архиерейских окладов давались пока они здесь живут кормовые по 6 денег на день" (Там же). В 1723 певчим, взятым ко двору из архиерейских и синодального домов, выплачивались кормовые деньги по гривне в день.

Певчие патриаршие и архиерейские, служившие при царском дворе длительное время, получали такие оклады: Конон Карпов, Семен Андреев по 6 р. 8 алтын и 2 деньги, Михайло Осипов 3 р. 25 алтын, Иван Борисов 2 р. 25 алтын, Федор Абрамов из Крутицкого архиерейского дома 3 р. 16 алтын и 4 деньги, Василий Артемьев из того же дома 2 р. 16 алтын, Иван Лисин из Суздальского дома 3 р., Логгин Алексеев из Тверского дома 4 р. 16 алтын 4 деньги. Давались им еще крупа, соль, горох и мясо, а в праздники дополнительно по 10 р.

Практика определения ко двору архиерейских певчих прекращается со смертью Петра I.

Руководителями государевых певчих при Петре были И. М. *Протопопов* и Василий Евдокимов. Уставщик Василий Евдокимов получал наибольшее жалованье — 100 р. "Надворный уставщик" И. М. *Протопопов* получал певческий оклад 80 р. Такой же певческий оклад получал Андрей Нижегородец (Там же, л. 21).

Среди певчих, прославившихся в царствование Петра I, — Петр Андреев, Емельян Шушерин, Иван Попов (Ставропольский), Алексей М. *Протопопов*. Федор *Журавский* (Журавлев), уставщик придвора во время царствования *Анны Иоанновны*, начал свою певческую деятельность при дворе Петра I.

Еще при жизни Петра I у царицы был свой певческий хор из 44 человек. На церемонии похорон царя в 1725 поют вместе 30 "певчих его императорского величества" и 40 "певчих государыни императрицы". После восшествия на престол Екатерина I часть своих певчих сократила, объединив оставшихся с бывшим хором государя. Среди певчих, уволенных из хора Императрицы, был Леонтий *Ливчинский*, прославившийся как своей авантюрной биографией, так и деятельностью при монастыре. Продолжили служить при дворе Екатерины Алексеевны 20 певчих умершего государя. Среди них братья *Протопоповы*, Андрей Нижегородец и уставщик Василий Евдокимов. В 1729 уставщиком становится Андрей Нижегородец.

Императрица Анна Иоанновна сохраняет состав певческого хора, сложившийся при Петре I. В 1731 в нем 28 певчих, 2 пономаря, уставщик, певчий иеромонах, в 1733 — 32 певчих и уставщик, в 1734 — 29 певчих и уставщик, в 1735 — 24 певчих. Жалованье певчих сохраняется то же, что было при Петре, — три разряда: 80 — 70, 60 — 50 и 30 — 25 р. Меньше всех получали пономари — 15 р.

Уставщиком становится в 1731 Федор *Журавский*. Начинает свою деятельность при дворе иеромонах Герасим *Заводовский*, уставщик и головщик *Алексадро-Невского монастыря*, "композитор пения". При дворе он определяется духовником с окладом 150 р., но исполняет должность "начальника певчих". Среди самых опытных певчих 30-х гг. — Яким Миронов, Семен Прядка и

Иван Исаев. С начала 30-х гг. в певческом хоре появляется Михайло Точанский. После 30-летней службы при дворе он будет определен в 1764 уставщиком. В 1738 начинает свою службу в П. п. х. Гавриил *Головня* (Матвеев), прославившийся своей деятельностью по составлению певческих книг, предназначенных для печатания.

Цесаревна *Елизавета Петровна* в 30-е гг. имела собственный певческий хор. Ко времени ее восшествия на престол этот хор состоял из 7 больших, 14 малых певчих и уставщика. Выдающиеся среди них фигуры — уставщик Иван Петров, певчий Алексей Григорьев Сорока, будущие уставщики П. п. х. Федор Моисеев *Божко*, Петр Лазарев и Кирилл Степанов (Рубановский). Собственные певчие цесаревны получают такие же оклады, что и певчие Императрицы.

С 1741, начала царствования Елизаветы Петровны, в П. п. х. соединяются 22 старых певчих, руководимых уставщиком Иларионом Тершковским, с собственными певчими царицы. Из Малороссии прибывают еще 11 певчих с Федором Ивановым (*Кочановским*). С этого времени кол-во певчих П. п. х. начинает увеличиваться. Это продиктовано расширением сферы деятельности придв. певчих: они становятся необходимыми в театральных постановках и камерном музицировании.

В 1743 в состав придв. хора входят 37 певчих, 2 уставщика и 4 псаломщика. Деление на станицы теряет свое значение. П. п. х. теперь делится на певчих больших (постоянно действующий состав) и малых (состав постоянно меняется). Большие певчие — тенористы и басисты — получают равное жалованье (все по 100 р.), малые — все по 25 р., псаломщики получают по 50 р., уставщики по 250 р. В 1744 два тенориста — Петр Лазарев (Чижевский ?) и Кирилл Степанов (Рубановский) — и один басист (Федор Иванов, он же Федор Кочановский) получают особый статус с жалова-

нием 230 — 240 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 63, л. 36).

В 1748 при дворе служат кроме 4 уставщиков 57 певчих. По-видимому, ставки уставщиков получают помимо действительно исполняющего уставническую должность Федора Моисеева (Божко) те же два тенориста и басист (Петр Лазарев, Кирилл Степанов и Федор Кочановский), к-рые были выделены и в прошлые годы.

Не все певчие из общего числа входили в придв. штат. В придв. церковном служении числилось только 28 больших и малых певчих: басистов, получающих оклад 100 р., — 8 человек, тенористов с тем же окладом — 5, 1 басист и 1 тенорист с окладом 230 р., 1 тенорист с окладом 240 р., 1 тенорист с окладом 60 р., 11 малолетних певчих с окладом 25 р. Уставщик Федор Моисеев и иеромонах Иоасаф получали по 250 р. Кроме них в церковном служении были заняты 4 псаломщика и 4 дьячка (жалованье по 50 р.), 3 дьякона (жалованье 100 и 150 р.), 1 протоиакон с жалованьем 150 р. и 4 священника (Там же, д. 144, л. 69 об. — 70 об.).

Помимо Ф. Божко уставщиками П. п. х. в 40-е гг. были Илья Томилин и Иларион Тершковский, вызванный из Киево-Печерского монастыря. Придв. басист и уставщик Лаврентий *Хоцятовский*, в 40 — 50-х гг. служивший при дворе Императрицы Елизаветы Петровны, станет известен как архимандрит *Троице-Сергиевой лавры*. Среди певчих, прибывших ко двору в 40-е гг., 2 фигуры, прославившиеся на др. поприще, — писатель Иван *Голеневский* и выдающийся философ Григорий *Сковорода*.

На протяжении 50 — 60-х гг. продолжает увеличиваться кол-во придв. певчих.

В 1758 уставщиком становится М. Ф. *Полторацкий*. Он обращается к Императрице: "При дворе вашего императорского величества как для исправления должности придворной церкви большой и малой, так и для

комнат вашего императорского величества и их императорского высочества и для исправления должности театральной необходимо иметь певчих больших и малых из которых число двенадцать басов и двенадцать теноров и малолетних тринадцать альтов и тринадцать дискантов всего пятьдесят человек" (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144).

По-прежнему при дворе находилось и много внештатных певчих. В 1764 от Полторацкого в Кабинет ЕИВ поступает доношение, в котором он напоминает, что 9 ноября 1762 было им предложено ограничить число придв. певчих 50, но на его "всеподданнейший доклад" резолюции не последовало. Почему и находится ныне при дворе: уставщик 1, больших певчих 40, малых 31. Всех с уставщиком — 72.

В 1766 из вотчинной канцелярии было выплачено жалование 57 придв. певчим. На 26 человек полагалась сумма 2135 р., "на порции деньгами" певчим-дворянам (3 тенористам) — 237 р., итого, считая пр. расходы, 3485 р. Вновь определенным певчим полагалось 1390 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 70, л. 8 об.). Значительно увеличился оклад придв. уставщика. В 1761 Полторацкий получил 1000 р. Тогда же малым певчим было заплачено по 100 р. Столь резкое увеличение "весомости" певческой должности в придв. иерархии было, видимо, связано с участием певчих в оперных постановках.

В 70-х гг. закрепляется певческий состав, предложенный Полторацким. В 1778 службу в придв. хоре несут 10 басистов, 15 тенористов и 25 малолетних певчих. Среди них старейшие певчие Гавриил Головня, Наум *Ладунка* и Яков Тимченко, к-рые будут исполнять должность уставщиков.

По штату 1796 при дворе были духовник, 4 священника, 3 диакона, 1 уставщик, 24 певчих, 8 псаломщиков и 2 пономаря. В этом году управляющим придв. хором назначен Дмитрий *Бортнянский*.

Строение придв. хора на протяжении 18 в. претерпевает, в связи с трансформацией функциональной направленности певческой деятельности, значительные изменения. Станичная организация хора, необходимая для осуществления преемственности, теряет свое значение в начале 40-х гг., т. к. певческое обучение происходит в специальной школе. Деление хора на больших и малых певчих, на тенористов и басистов в группе больших и на альтистов и дискантистов в группе малых певчих соответствует новым условиям деятельности придв. "певческой музыки" 2-й пол. века, упрощает репетиционную работу.

Внутри П. п. х. сосуществуют 2 певческих состава. Один соответствует обязательному церковному штату (24 певчих), другой его дублирует. Многофункциональное использование придв. певчих (пение церковное, оперное и "комнатное") диктует необходимость такого расширения.

Важнейшей должностью хора была должность уставщика. Она сохраняется на протяжении всего века, но изменяет свою функцию. Уставщик начала 18 в. — это совершенный церковный певчий, организатор певческой деятельности хора. В круг его обязанностей входило как знание распевов и партесного пения, знание устава, нотного, скорописного и уставного письма, навыки чтения, так и умение управлять хором. Обязанностью уставщика была забота о хранении и переписке певчих книг. Уставщик должен был сам свидетельствовать и принимать в состав хора новых певчих, следить за добросовестностью их службы (РГИА, ф. 796, оп. 9, д. 296).

При П. п. х. находилось 2 уставщика. Один — "певчий иеромонах", другой — "мирской" (30-е гг. — иеромонах Г. Заводовский и Ф. Журавский, в 40-е гг. — иеромонах Иоасаф и Ф. Божко).

Во 2-й пол. века в связи с трансформацией хора в "придворную церковную

музыку" (или "вокальную музыку") происходят изменения в структуре его управления. Звание уставщика постепенно становится придв. чином, дарующим особые привилегии. С конца 60-х гг. чин уставщика присваивается наиб. заслуженным певчим при выходе их в отставку. Руководство хором становится обязанностью управляющего хором и регентов.

Штат придв. церкви помимо певческого хора включал в себя духовника, 3 священников, протодиакона, 3 диаконов, 4 псаломщиков и 4 дьячков.

Певческий хор и церковнослужительский штат не были замкнутыми структурами: псаломщики "жаловались" в певчие, занимались певческим учительством — учили малолетних грамоте и нотному пению, должности священника и духовника при дворе некое время исполняли уставщики Заводовский и Иван Петров.

В 30-х гг. при дворе находились 2 "дворцовых крестовых певчих дьяка" — Лукьян Новоселицкий и Степан Ярошевич. Крестовые дьяки — это псаломщики придв. храмов, лучшие по голосу певчие дьяки. Должность эта была распространена в 17 в., в списках придв. служителей после 30-х гг. 18 в. она не встречается.

Подобно тому как должность уставщика превращается при дворе в придв. чин, даруемый высочайшим повелением, в 40-х гг. высочайшей милостью даруется и священнослужительская должность. Гавриил Головня назначается по грамоте Императрицы Елизаветы Петровны в 1744 священником Глуховской церкви. Она повелевает певчому: быть священником "впредь когда от двора отпущен будет, а до той поры когда рукоположен будет нанять к той церкви vicария" (ЦГИА Украины, ф. 1219, оп. 2, д. 1702). Головня продолжает служить в певческой должности при дворе еще 34 года и выходит в отставку с такой же иллюзорной, как и его священство, должностью — чином уставщика.

Придв. певчие в 80 — 90-е гг. даруются придв. чинами. Яков Тимченко после многолетней службы получает в 1782 чин мундшенка, а в 1796 чин камер-фурьера и звание уставщика. В коллежские асессоры пожалованы придв. учитель пения и певчий Макаров (в 1799) и певчий Григорий Немировский (в том же году). Титулярным советником становится в 1797 после 17 лет придв. службы певчий Федор Поньрко. Уставщик Наум Ладунка имел ранг капитана, а Полторацкий именуется "командир полковник". В 1745 Иван Петров, "регент певчих" Елизаветы Петровны, за долговременную службу при дворе жалуются имп. милостью в Стародубский полк в сотники. Облагодетельствованный уставщик остается при дворе и в 1756 становится придв. священником. В 1743 были "пожалованы в дворянское достоинство" певчие Федор Божко, Федор Кочановский, Кирилл Рубановский и Петр Чижевский (РГИА, ф. 796, оп. 24, д. 180).

Федор Иванов сын Кочановский увольняется в 1752 в ранге полковника, прослужив при дворе 11 лет, и отправляется в Малороссию. Там ему дарованы село, хутор, пахотные земли. Ему назначается годовой пенсион 1000 р. (ЦГИА Украины, ф. 59, д. 867, л. 6 — 9 об.).

Статус придв. певчего давал право на освобождение больших певчих от всех "всепародных повинностей", а родители малых певчих, привезенных к двору, освобождались от всех служб, постоев и податей.

Несмотря на столькие милости и щедроты, подбор и высылка певчих из Малороссии в СПб, в П. п. х., связаны были с определенными трудностями.

Формирование состава П. п. х. происходило в разные периоды со своими особенностями.

В "певчие дома его величества" Петра I большей частью отбирались лучшие певчие

из мн. архиерейских домов. В 1710 из Новгородской епархии ко двору в СПб высылаются 7 тенористов и альтистов, а в 1713 отсюда же отправляются 4 тенориста, 2 басыста, 2 альтиста и 2 дискантиста (Р а з у м о в с к и й, 168).

Из патриарших певчих (позже певчих синодального дома) ко двору отбираются Конон Карпов, Иван Кубасов, Никита Рязанцев, Лука Родионов, Михаил Осипов, Алексей Алексеев, Иван Алексеев сын Попов (Ставропольский), Иван Борисов, Алексей Игнатъев, Александр Иванов, Василий Иванов. Уставщик Иван Протопопов и его брат Алексей также были взяты ко двору из патриаршего дома.

Из Крутицкого архиерейского дома ко двору Петра I определяются Федор Аврамов, Петр Андреев, Василий Артемьев, Иван Ефимов, Петр Максимов, Василий Петров; из Суздальского — Иван Дмитриев, Иван Иванов Лисин; из Нижегородского — Иван Еремеев, Галактион Иванов, Емельян Федоров; из Казанского — Никифор Максимов, Алексей Иванов, из Тверского — Логгин Алексеев.

После смерти Императора архиерейские певчие были отправлены в те архиерейские дома, откуда прибыли. Практика определения архиерейских певчих ко двору прекращается.

Екатерина I начинает формировать свой хор из певчих, вызванных из Малороссии. Еще в 1714 для собственного хора она вызывает из Глухова 5 певчих с регентом. В Глухове к 30-м гг. складывается определенная система подготовки певчих для П. п. х.

На основе школы при глуховской церкви Св. Анастасии в 1730 указом Иностранной коллегии от 24 августа учреждается школа пения (ЦГИА Украины, ф. 51, оп. 3, д. 6718, л. 8). В этой школе готовят певчих для П. п. х. (см. *Церковно-певческое образование*).

С этого времени регулярно начинают предприниматься поездки спб. придв. пев-

чих в малороссийские полки для поиска малых певчих и их отправки в глуховскую школу и для отправки больших обученных певчих в СПб.

В 1735 из глуховской школы в СПб отправляются обученные малолетние певчие с Яковом Величковским. В 1738 — 39 в малороссийских полках Ахтырском, Полтавском, Миргородском, Гадяцком, Стародубском, Лубенском и в черниговской лат. школе спб. регент Федор Яворский и придв. басист Павел Федоров вели поиски лучших певческих голосов для восполнения состава П. п. х. В СПб отправляются обучавшиеся в Глухове и вновь набранные в полках певчие (11 человек).

В 1742 в поездку по Малороссии отправляется придв. басист Гавриил Головня "для набрания из малороссийского народа певчих несколько человек к дополнению придворного певческого хора" (ЦНБ АН Украины, ОР, д. 197 (II), л. 27 об.).

Головня ведет поиски в Черниговском, Новгород-Северском, Стародубском, Лубенском, Почаевском, Нежинском, Переяславском и Харьковском полках. Он отправляет в СПб 9 альтистов (среди них Григорий Скворода, будущий замечательный поэт и философ) и 8 "дышкантистов" (из них впоследствии в качестве певчего прославился Степан Степанов сын Андреевский).

В 1746 "от двора ея величества" послан в Малороссию певчий Семен Тихонов, к-рому велено "где он знает и проведать может набрать угодных ея императорскому величеству певчих сколько и каких потребно", а "для надлежащего в том ему споможения дать подвод и таких прогонных денег, оные по его требованию немедленно давать сколько надлежит по усмотрению без излишеств однако ж чтоб в том никакого недостатку быть не имело" (ЦГИА Украины, ф. 59, оп. 1, д. 1225, л. 80 и об.).

В Глухове отбираются 5 певчих и под конвоем капрала и солдата Киевского гар-

низона на 3 подводах с телегами и проводником выезжают в столицу.

В 1753 "для сыскания и набора как при монастыре так и при доме архиерейском и в малороссийских полках" новых певчих ко двору выехал в Малороссию придв. певчий Степан Андреевский. В результате этой поездки в СПб отправились двое певчих — Иван Середа и Иван Новомлинский, а 13 малолетних певчих — для начального обучения "нотному пению" в Глухов. В 1763 поиском новых певчих для П. п. х. в Малороссии занимается Роман Богданович.

В 1774 в Изюмское духовное правление посылается указание, что "дому Его Пресвященства певческой капеллии реент" Иосиф Серебряков должен "выбрать для отправки ко двору способных к пению его пресвященства певчих из священнослужительских детей и прочих церковников" (Там же, ф. 1989, оп. 1, д. 234, л. 1 — 2).

С начала 70-х гг. центром подготовки певчих для отправки ко двору становится харьковская лат. школа. В 1773 здесь открываются вок. классы. В 1774 сюда прибывает Максим Канцевич, учитель вок. и INSTR. музыки, "придворный Ея Величества музыкант с чином придворного уставщика с тем чтобы он будучи здесь всегда имел наготове певчих 12 человек так выученных дабы всякий ученик мог способным быть к [пению] при высочайшем Ея Величестве дворе когда надобность в них имеется" (Там же, ф. 1717, оп. 2, д. 1232, л. 29, 56).

Поиски певчих для харьковских вок. классов проходят "как в Харьковском так и в состоящих в Малой России славянолатинских училищах тоже и по уездам священнических и простых церковников детей нижнего звания" (Там же, л. 30).

В окт. 1775 в СПб отправляются первые воспитанники харьковского училища: "велено отправить ко двору Ея Императорского Величества, четырем малым певчим сделать новое платье, а на место их набрать других" (Там же, л. 45).

В 1779 из Белгородской духовной консистории выходит указ о поиске певчих ко двору: "...избрать способных к тому и знающих совершенно доброту и различие голосов" (ЦГИА Украины, ф. 1989, оп. 1, д. 299, л. 1 и об.).

В том же году гр. П. А. Румянцев-Задунайский подписывает ордер о наборе певчих: "...надобных при вокальной и при высочайшем дворе малолетних певчих четырех дышкантистов и четырех альтов кои были бы не старше 7 или 8 лет и имели бы самые лучшие и чистые голоса" (Там же, ф. 1710, оп. 2, д. 2099, л. 1 — 2).

В 1791 проводится набор певчих в Харьковском наместничестве. "Учитель вокальной музыки" Максим Канцевич отправляет ко двору 12 человек, "на одяние тех певчих, содержание, путевые издержки и прочее" полагается денег 500 р. (Там же, ф. 1709, оп. 1, д. 1661, л. 1 — 2, 7). В г. Сумы Максим Канцевич выбирает "способных к нотному пению" 6 человек "к здешним училищам и на случай требования к высочайшему двору" (Там же, л. 5).

В 1796 опять возникает необходимость в восполнении П. п. х. Гр. А. А. Безбородко пишет из СПб в апр. этого года: "Как к высочайшему двору Ея Императорского Величества потребно малолетних певчих не свыше восьми лет, дышкантов четырех, альтов шесть самых лучших, всего десять человек, то Ея Императорское Величество высочайше мне указать соизволила дать знать Вашему Превосходительству о выборе в вверенной вам Харьковской губернии и отправлении их сюда на счет кабинета..." (Там же, ф. 1559, оп. 1, д. 496, л. 11).

В 1797 Император Павел I посылает укр. губернатору Теплову ВП: "...для наполнения потребного числа в хоре придворных наших певчих на место малолетних с голосов спавших повелеваем выбрать в губернии вам вверенной четырех дышкантов и четверых альтов и доставить их в Санкт-Петербург

к управляющему тем хором статскому советнику Бартнянскому, снабдив их на дорогу всем нужным и прогонными деньгами" (Там же, ф. 1958, оп. 1, д. 80, л. 1).

Капельмейстер А. Л. Ведель и смотритель харьковских казенных вок. классов капитан Кирилл Захаров отбирают певчих в Ахтырском хоре. Кроме того, предложено воспользоваться и таким путем: "учинить в городе Ахтыре публикацию не окажется ли кого из вольножелающих определиться в придворные певчие" (Там же, л. 6). В этот раз отобрано и отправлено в СПб 8 человек. В 1799 отправлены из воспитанников Харьковской академии 8 человек: 4 дисканта и столько же альтов. Все они дети дьяческие и священнические, один — дворянин. На содержание в пути и обувь дано им 623 р. 60 к.

На основании исследованных документов можно сделать вывод, что основным способом подбора певческого состава в П. п. х. была установившаяся еще в период царствования Анны Иоанновны и продолжавшаяся до конца века система "рекрутирования" певчих из малороссийских полков. Только в самом конце века она приобретает черты вольного найма.

Певчие отправлялись в СПб вне зависимости от их собственного желания, и служба продолжалась столько времени, сколько потребно было двору. Не получает отставку от опостылевшей придв. службы, несмотря на многие прошения в течение долгих лет, писатель Иван Голеневский. Требуя возвращения в отечество, вступает в конфликт с Полторацким певчий Иван Соколовский. Он посажен властью уставщика "за дерзости" на хлеб и воду и в ответ на это, как сообщает в своем доношении Полторацкий, говорит слова такие: "...сделаюсь разбойником, как Пугачев, и поеду в чужие края и там назовусь Павлом Петровичем". Полторацкий вынужден отправить Соколовского

в Малороссию к отцу (РГАДА, ф. 7, оп. 1, д. 2473).

Др. путем пополнения состава П. п. х. была семейная преемственность. Ее значение возрастает к концу века. Большие певчие отдают своих детей в певческое учение, в певчие малые, и они с малолетства воспитываются в П. п. х. Так, сын певчего Ивана Головачевского Дмитрий был помещен в качестве малолетнего певчего в П. п. х. в 1779, а в 1791 вышел в большие певчие. В малые певчие определен в 1785 Иван Дунаевский, брат больших певчих Федора и Павла Дунаевских (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 24, л. 61 — 63).

В 1796 в певчие определена целая группа детей придв. певчих: Федора Понырко сын Степан, Степана Степановского сын Владимир, Никиты Синельникова сын Александр, Ивана Середовского сын Петр, Филиппа Клименко родственник Михайло (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 168).

В придв. певчие иногда переходили и церковнослужители. Так, придв. псаломщики Григорий Борщевский и Федор Яковлев в 1749 определяются в певчие.

Срок службы при дворе был различен. Бол-во малых певчих, привезенных из Малороссии в возрасте 7 — 8 лет, пели в П. п. х. до периода мутации голоса, а потом отправлялись восвосяи, в дома родителей, или определялись в СПб на какое-л. поприще.

Некоторые особо одаренные малые певчие оставались в П. п. х. и после мутации. Большие певчие нередко служили при дворе до старости. 30 лет пробыли на певческой придв. службе Наум Ладунка и Гавриил Голвня.

Выходя из П. п. х., певчие искали себе применение в различных, столь многообразных в СПб сферах деятельности. Многочисленные, прославившиеся в 18 в. на различных поприщах, начинали свою карьеру в П. п. х. Так,

именно в П. п. х. было положено начало образованию бол-ва отечественных муз-тов-инструменталистов.

Инстр. музицирование начинает широко развиваться при дворе с 30-х гг. 18 в. Муз-ты-"иноземцы" начинают брать в учение вышедших из П. п. х. певчих. В 1735 были уволены из певческого хора "как спавшие с голоса" Василий Люстрицкий, Иван Шпунтовский и Иван Иванов. В 1740 они становятся учениками Ягана Гибнера (И. П. Хюбнера) и в качестве придв. муз-тов делают неплохую карьеру. В 1748 их жалование — 100 р. в год, а в 1756 — 200 (см. *Придворный оркестр: музыканты*). В 1749 "спавшие с голоса" певчие Курочка и Иосифов отдаются в учение "на скрипичах" Доменико Далольо. Учеником фаготиста становится в 1756 сын певчего Осипа Степановского (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 81, л. 47; ф. 469, оп. 14, д. 5). Певчие Данило Андреев Косенков и Степан Павлов Делебовский отдаются в обучение муз. науке Хюбнеру в 1753 (Там же, оп. 1, д. 81, л. 95 — 96). Андрей Широкович определен в музыкантские ученики в 1762 из певчих с окладом 120 р. (Там же, ф. 469, оп. 14, д. 6, л. 298 об. — 99). В 1763 определены в придв. службу музыкантскими учениками певчие П. п. х. Петр Филиревич, Гордей Кулбак, Еремей Золотарев, Василий <А.> Пашкевич (Там же, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 26 и об.; ф. 469, оп. 14, д. 7, л. 237 об. — 38).

Именно певческая среда стала источником образования новой для России артистической среды муз-тов-инструменталистов.

В СПб — городе, к-рый был центром иск-в, наук и ремесел, перед прибывшими из Малороссии певчими открывались различные пути приложения их способностей.

"Дому царского величества певчий" Василий Никитин, к-рый служил при Петре I с 1718, становится в 1726 "учеником корабельным" при Адмиралтействе и оставляет

свою придв. должность (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 4, д. 82, л. 351 — 52). "Спавший с голоса" певчий Кирила Белявский отдается в обучение "живописной науке" живописцу Г.-К. Грооту (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 81, л. 47).

Певчие определяются "по спадению с голоса" в различные службы: военную, статскую, придв.; нек-рые определяются для учебы в Ун-т, Горное училище.

Несмотря на изменения, к-рые произошли в деятельности П. п. х. и сблизили его со светским музицированием, он все же отчасти сохранил свое значение в формировании церковной иерархии. Отбор певчих в малороссийских областях ведется прежде всего в среде священнических и церковно-служительских детей, в духовных училищах и академиях. П. п. х. на протяжении 18 в. не теряет своей исконной связи с правосл. церковной культурой, в к-рой певческий элемент является одним из ведущих. Мн. придв. певчие продолжили свою деятельность на пути церковного служения.

Диаконом московского Успенского собора становится, выйдя из придв. певчих в 1730, Козьма Кириллов. В 1741 постригается в Киево-Печерский монастырь придв. певчий Матвей Подольский. В этом же году принимает постриг в Киево-Печерском монастыре уставщик П. п. х. Федор Журавский. В том же монастыре постригается в 1749 придв. басист Павел Селиверстов. Нек-рые певчие становятся священниками: Василий Альшанский (в 1761), Гавриил Головня, регент Иван Петров. Андрей Барановский, присланный в 1735 в П. п. х. из Малороссии, становится сначала учителем придв. певчих, а затем в 1765 — священником церкви Симеона и Анны на Фонтанке. Петр Якубовский определяется из придв. певчих священником Введенской церкви Семеновского полка. Певчий Ефим Постонойтов после 9 лет служения при дворе определяется священником в г. Ахтырка

Белгородской епархии в 1759. Из придв. певчих поставлялись диаконы: певчий Семенов в 1722 стал диаконом Исаакиевской церкви после 4 лет придв. служб; певчий Игнатий Павлов назначается диаконом Морской полковой церкви в 1741. Нек-рые придв. певчие стали впоследствии архиереями: Кирилл Флеринский, Тимофей Щербацкий. Архимандритами становятся придв. уставщики Герасим Заводовский и Лаврентий Хоцятовский. Это традиционный путь социальной динамики, определяемой вертикалью церковно-иерархического устройства.

Изначальной и основной функцией П. п. х. было церковное служение в придв. церквях в присутствии государя. "Чтение псалтыри, панихиды и литургии каждодневно" — так в 1726 определяет необходимые условия получения положенных певческих окладов уставщик И. М. Протопопов. "Певчие дома Его Величества" сопровождали Петра I во всех его предприятиях. Петр I сам пел на клиросе, хорошо знал литургию. В рукоп. собр. Оружейной палаты РГАДА сохранились певческие книги, находившиеся в пользовании придв. певчих, с надписью, что по ним "петь изволил Его Императорское Величество Петр Великий"

Кроме участия в многочасовых церковных службах придв. певчие пели при совершении различных внецерковных богослужебных обрядов и придв. церемоний.

Одной из устойчивых традиций было славение придв. певчими праздника Рождества Христова. Ф. В. Берхгольд описывает в своем "Дневнике" пение придв. хора: "Так как в первый день Рождества Христова русские певчие их величества имеют обыкновение ходить к вельможам с вокальной музыкой и поздравлениями, то они тотчас после обеда явились к нашему двору в числе около сорока человек. Между ними были прекрасные голоса, в особенности великолепно басы, которые в России лучше и сильнее, чем где-нибудь, хотя манера их

пения не из лучших. У некоторых из басыстых голоса так чисты и глубоки, как звуки органа, и они в Италии получали бы большие деньги" (Б е р х г о л ь ц 3, 267).

Участие придв. певчих было необходимо в праздновании тезоименитств, дней вступления на престол, дней рождений членов имп. фамилии (см. *Городские церковные праздники и церемонии*). Помимо пения молебнов в эти дни пелись и специально сочиненные к этим высокотожественным событиям концерты. Известны нек-рые из тех концертов, что исполнялись при дворе П. п. х. О концерте, исполнявшемся в 1735 в присутствии цесаревны Елизаветы Петровны в день ее тезоименитства собственными певчими под рук. регента Ивана Петрова, в документе того времени сказано: "На прошедшем тезоименитстве пели певчие концерт весьма хороший и речи его складные" (РГАДА, ф. 7, оп. 1, д. 416). На праздновании дня рождения принцессы Анны в 1732 по окончании богослужения в придв. церкви П. п. х. был исполнен концерт "Тебе Бога хвалим". Этот же концерт прозвучал в день празднования нового, 1733 г.

Концертная сфера обязанностей П. п. х. постепенно расширяется и вбирает в себя новые тенденции, связанные прежде всего со стремительной секуляризацией придв. быта. В начале 50-х гг. в день рождения Императрицы Елизаветы Петровны П. п. х. выступает при дворе во время ужина вместе с "италианской музыкой" (РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 5, л. 182 об.). Исполнение итал. музыки и выступление хора певчих происходит во дворце во время обеда по случаю годовщины коронации в 1752 (Там же, д. 6, л. 53 об.).

С 70-х гг. П. п. х. начинает участвовать в *концертах*. По сообщению "СПб. вед.", за февр. — март 1779 были исполнены соч. К. Грауна "Te Deum", И. А. Хасце "Salve Regina", Дж. Б. Перголези "Stabat Mater",

Н. Йоммелли "La Passione di nostro signor Gesù Cristo" (СПБ. вед., 1779, 8 марта).

Помимо концертной сферы, направлением, к-рое усиливало светское начало и все больше и больше отгесняло церковно-певческую сферу деятельности П. п. х., было участие певчих в театральных постановках. В 1735 при дворе ставится "Действо об Иосифе". Для участия в этой постановке привлекаются певчие. Один из них — Василий Люстрицкий (Д р и з е н, 17). В дальнейшем участие певчих П. п. х. в театральных постановках становится все более регулярным. В 50-х гг. Полторацкий утверждал, что "исправление должностей театральных" кроме "должности церковной и пения в комнатах" является необходимой обязанностью придв. певчих (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144).

Кол-во певчих в эти годы значительно увеличивается, а функции отчасти разделяются. К участию в "Италийской кампании" привлекается только часть певчих. Их оклады существенно больше, чем у прочих. После причисления Полторацкого к "Италийской кампании" (ВП от 25 марта 1752) он начинает получать 500 р. в год (РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 493). Значительно увеличивается жалованье певчих Осипа Скоковского, Андрея Беляковского, Якова Тимченко и Афанасия Тимченко в связи с их театральной деятельностью.

Обучением придв. певчих итал. пению занимались артисты "Италийской кампании". В 1753 певчих Ивана Головачевского, Григория Белогородского, Василия Нелговского и Савву Михеева итал. пению учит А. Вакари (Там же, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 74). Прочие отправляются для ученичества "в чужие края". Так было с певчим Василием Сорокой, "который поет по италийски" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 81, л. 52, 64).

Придв. певчие были заняты в оперных постановках и группами хористов. Известны 2 постановки 1777 с их участием: оперы

Дж. Паузиелло "Nitteti" ("Ниттети", 16 певчих) и "Lucinda et Armidoro" ("Лючинда и Армидор", 12 певчих; РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 94; д. 39, л. 10 об.). Певчие участвовали и во фр. постановках. В одном из док-тов сообщается о том, что "за галерею в парадных покоях [на построенном] малом театре представлена малолетними придворными певчими оперета Ле Трокез на французском языке" (т. е. "Les Troqueurs" — "Менялы" А. Доверня; РГИА, ф. 469, оп. 2, д. 1, л. 48 — 49). Указом Екатерины II 1783 "Об учреждении комитета для управления зрелищами и музыкою" подтверждается официально необходимостью развития этого направления деятельности П. п. х.: "для больших опер, а в случае надобности и для комических, тоже и для концертов при дворе певчих или хористов заимствовать из придворной церковной музыки" (АДИТ 2, 114).

Такую практику использования придв. певчих отвергает Император Павел I. В доношении Д. С. Бортнянского 1803 сообщается, что со времени его управления певчие "не употреблялись" на публичных концертах и придв. театре, кроме одной фр. оперы ("Эфигении"), в связи с повелением Императора не отпускать певчих для участия в театральных действиях (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 56421, л. 25).

Одеждой придв. певчих в 1-й пол. века были кафтан и штаны зеленого сукна, полукафтанье "из китайки казенной"; кафтан шит мелким зеленым шнурком, пуговицы шелковые (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 3 об.). На праздник Рождества Христова певчие надевали вишневую рясу, красную суконную песцовую рясу, певческую суконную красную песцовую шубу (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 122). В 50-х гг. одежда певчих становится другой. К празднику Пасхи большим певчим шьют нем. мундиры, малым — нем. платья.

"Певчие дома Его Величества" до начала 20-х гг. жили в Посадской улице на Петерб. о-ве. Здесь, за Малою Невою, "сторговал хоромы" у дворцового подьячего Луки Минина за 200 р. в 1719 певчий дьяк И. М. Протопопов. Желание его было "жить возле моей братии". Дом этот находился около *Петропавловского собора*, где "братия" большей частью и служила. На Посадской улице покупают в эти годы дома и др. певчие. Илья Дмитриев в 1719 просит продать ему дом, ранее принадлежавший купцу Василию Екимовскому; Василий Никитин просит продать ему дом, принадлежавший купцу Сергею Гордеву. Регент придв. певчих Иван Петров живет в 1735 на Адмиралтейском острове, "прошед Греческу улицу" (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 187; оп. 4, д. 58, л. 119; ф. 7, оп. 1, д. 416).

В 1741 придв. певчие поселяются в старом Зимнем дворце. 2 покоя заняты здесь были холостыми певчими, 2 — малыми, а женатые певчие Яким Миронов и Андрей Терентьев занимали по отдельному покою. Здесь певчие жили до 1749. В 1750 освобождается и ремонтируется для жилья придв. певчих дом гр. М. Г. Головкина. В 1758 певчие переводятся из б. домов Крюйса и *Олсуфьева* в нанятый для них каменный дом П. Ф. Нащокина близ Адмиралтейского канала. В 1763 придв. певчие поселяются на Большой Морской улице Адмиралтейской стороны ("на Мойке реке близ нового моста") близ л.-гв. *Преображенского полка* в наемном доме "Федора княж Сергиева сына Барятинского" в 28 покоях (РГАДА, Кабинет, оп. 3/327, д. 534, л. 58).

Арх.: РГАДА, Кабинет, оп. 3/327, д. 534, л. 58; ф. 7, оп. 1, д. 416; д. 2473, л. 22; ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 50, л. 21, 22, 26, 122, 187; оп. 4, д. 58, л. 119; д. 65, л. 233 об.; д. 82, л. 351 — 352; д. 89, л. 325 — 26; ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 74, 144, 168; ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 493; ф. 1239, оп. 3, д. 56421, л. 25; РГИА, ф. 439,

оп. 1, д. 5, л. 182 об.; д. 6, л. 53 об.; ф. 466, оп. 1, д. 63, л. 36; д. 70, л. 8 об.; д. 81, л. 47, 52, 64, 95 — 96; д. 110, л. 26 и об.; д. 144, л. 69 об. — 70 об.; ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 94; ф. 469, оп. 14, д. 6, л. 298 об. — 299; д. 24, л. 62 об. — 63; ф. 796, оп. 6, д. 351; оп. 9, д. 296; оп. 24, д. 180; ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 3 об.; ЦГИА Украины, ф. 51, оп. 3, д. 6718, л. 8; ф. 59, оп. 1, д. 867, л. 6, 7, 9 об.; д. 1225, л. 80 и об.; ф. 1219, оп. 2, д. 1702; ф. 1559, оп. 1, д. 496, л. 11; ф. 1709, оп. 1, д. 1661, л. 1 — 2, 5, 7; ф. 1710, оп. 2, д. 1232, л. 29, 30, 45, 56; д. 2099, л. 1 — 2; ф. 1958, оп. 1, д. 80, л. 1, 6; д. 1064, л. 1 — 2, 6 — 7; ф. 1989, оп. 1, д. 234, л. 1 — 2; д. 299, л. 1 и об.

Лит.: СПб. вед. 1779. 8 марта; Львов Ф. П. О пении в России. СПб., 1834; Львов А. Ф. О церковных хорах. СПб., 1853; Ракумовский Д. В. Церковное пение в России. М., 1867; АДИТ 2; Деятели в области теории и практики русского церковного пения: Библиографические очерки. М., 1899; Металлов В. М. Синодальные бывшие патриаршие певчие. СПб., 1898; Преображенский А. В. Придворная капелла 150 лет назад // РМГ. 1902. № 11; Дризен Н. Материалы к истории русского театра. М., 1913; Металлов В. М. Очерк православного церковного пения в России. М., 1915; Столпянский И.; Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927; Ливанова; Келдыш; Герасимова-Персидская Н. А. Заметки на певческих рукописях XVII — XVIII веков // ПКНО. 1976. М., 1977; Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979; Чудинова

И. А. Чудинова

ПРИДВОРНЫЙ ПЕВЧЕСКИЙ ХОР: ПЕВЧИЕ.

Список певчих составлен на основании оригинальных док-тов. Даты в скобках — период службы певчего в П. п. х. или год (годы) упоминания его в док-тах.

Алексеев Алексей (1726 — 33), синодальный подьяк. В 1726 был взят в придв. хор, в 1733 возвратился в 1-ю станцию синодального хора (РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 3; оп. 14, д. 48).

Алексеев Иван (1767), сын подьяка синодального дома Федора Алексея. Определен певчим в синодальный хор (РГИА, ф. 796, оп. 48, д. 576).

Алексеев (Ставропольский) Иван (1720 — 34). В 1720 из архиерейских певчих взят ко двору. В 1734 — среди синодальных певчих, поющих на церемонии освящения церкви Симеона и Анны. В 1738 — певчий 2-й станицы синодального хора. В собр. рукописей Оружейной палаты хранится певческая рукопись, написанная Иваном Алексеевым. На одном из партесных поголосников запись: "Писал подьяк Иван Алексеев сын Попов" (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 24; ф. 396, оп. 2, ч. 7, д. 3736; РГИА, ф. 796, оп. 15, д. 44, л. 7 об.; оп. 18, д. 57; оп. 19, д. 232).

Алексеев Логгин (1720 — 26). В 1720 взят из Тверского архиерейского дома к царскому двору в певчие. В 1726 отправлен в *Троице-Сергиев монастырь* (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 24; РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 15, 351; оп. 7, д. 39).

Алексеев Фома (1749), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об.).

Алексеев Яков (1744 — 49), придв. певчий, тенор (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 62; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.; ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 158).

Альшанский Василий (1761), придв. певчий, произведен в священники в Ямбургский у. (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 4839, л. 19).

Анатольский Василий (1790 — 1794). В 1790 — придв. певчий, в 1794 — губернский секретарь (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1885; оп. 14, д. 24, л. 62 об. — 63).

Андреев Моисей (1745), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 68, л. 8).

Андреев Никита (1732), придв. певчий, принят на службу от белгородского архиерея с жалованьем 25 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 12, л. 35; д. 16, л. 3).

Андреев Петр (1723 — 25), певчий Крутицкого архиерейского дома. В 1723 определен в придв. певчие, в 1725 отпущен обратно. В 50 — 60-х гг. — синодальный иподиакон (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 65, л. 233 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 2, л. 42; ф. 796, оп. 35, д. 546; ф. 1109, оп. 1, д. 166, л. 16 об., 20).

Андреевский Иван (1744 — 49), придв. певчий, тенор. Разрешена свадьба (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 81, л. 40; ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 158).

Андреевский Степан Степанов (1742 — 78). Взят из Киева в СПб ко двору как малолетний "дышкантист" в 1742. В 1750 получает разрешение на строительство дома. В 1758 отправляется на Украину для набора певчих ко двору (ЦГИА Украины, ф. 51, оп. 3, д. 19254, л. 136 — 37; ф. 59, оп. 1, д. 3148; д. 8001, л. 57 об., 64 — 66, 79 об., 81, 83; д. 8433, л. 47 об. — 48).

Андреевский Федор (1747 — 90). Отобран в придв. певчие из студентов харьковского коллегиума в 1747. Служил при дворе до 1790 (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 14772; ЦГИА Украины, ф. 1973, оп. 1, д. 49, л. 1, 2 об.).

Артемов Василий (1720), певчий Крутицкого архиерейского дома, служил при дворе (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 24).

Артемов Марк (1742 — 49). Отправлен как малолетний певчий в СПб ко двору от киевского архимандрита Рафаила в 1742 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 132 об.; ЦГИА Украины, ф. 59, оп. 1, д. 838).

Артемов Харлампий (1748), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 78, л. 102).

Афанасьев Матвей (1741 — 49), придв. певчий (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 132 об.; ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Бакуревич Андрей (1784 — 92), придв. певчий (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1990, л. 1).

Барановский Андрей Иванович (1735 — 65). Прислан певчим в придв. хор

в 1735, впоследствии становится при дворе певческим учителем. В 1765 определяется священником церкви Симеона и Анны (ЦГИА СПб., ф. 2263, оп. 1, д. 31, л. 40 об.).

Б а т и е в с к и й Тимофей (1754), придв. певчий. Выходит в отставку с чином уставщика (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 143, л. 14; ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 3932, л. 4).

Б а х м а ч е в с к и й Семен (1731), придв. певчий. Жалованье 70 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18).

Б е л я е в Петр (1720), "певчий Его Царского Величества". Жалованье 65 р. (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 24; оп. 4, д. 89, л. 325).

Б о ж к о Федор Моисеев.

Б о к у ш е в (Б о г у ш) Максим (1749 — 1766). В 1749 — придв. певчий, бас. Жалованье 100 р. Двор его в местечке Срибно освобожден от податей и повинностей. Выходит в отставку с чином уставщика (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 143, л. 14; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.; ЦГИА Украины, ф. 763, оп. 1, д. 54).

Б о р и с о в Иван (1716 — 26). Взят из патриарших певчих ко двору. В 1726 возвращается в певчие синодального дома (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 20, 25; РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 351; оп. 7, д. 85).

Б о р щ е в с к и й Григорий (1749), придв. псаломщик, пожалован в певчие. Жалованье 50 р. (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 130 об. — 31).

Б у р б а с Григорий (1753), певчий имп. хора, зачислен в духовную семинарию (ЦГИА Украины, ф. 990, оп. 1, д. 204).

В а н е к о в с к и й Феодор.

В а с и л ь е в Николай (1749), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.).

В а с и л ь е в Семен (1719), "певчий дьяк его Величества" (РГИА, ф. 815, оп. 2, д. 175).

В а с и л ь е в Степан (1748), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 78, л. 102).

В а с и л ь е в Яков (1749), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.).

В е л и ч к о в с к и й Прокопий (1777), придв. певчий. В 1777 выходит в отставку с чином уставщика, в 1789 из придв. ведомства выдается жалованье как уставщику (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 143, л. 14; ф. 469, оп. 4, д. 1841).

В е л и ч к о в с к и й Яков (1735). В 1735 прислан в СПб ко двору в качестве инспектора малолетних певчих из Киева (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 159).

Г а в р и л о в Астафий (1800). Определен на службу в л.-гв. Конный полк в 1790 из рейтарских детей. Получил отставку в 1797. В 1800 — большой певчий при дворе (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 24, л. 60 об. — 61).

Г а е в с к и й Петр (1741), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Г о г о л ь Яков (1748 — 1778), придв. певчий, тенор (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

Г о л е н е в с к и й Иван.

Г о л о в а т е н к о Иван (1787), придв. певчий (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 152).

Г о л о в а ч е в с к и й Дмитрий (1779 — 1793), сын бывшего при дворе большого певчего Головачевского Ивана. В службу при дворе определен малолетним певчим в 1779, в 1791 пожалован в большие певчие (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 24, л. 61 об. — 62; д. 1994).

Г о л о в а ч е в с к и й Иван (1747 — 1778), придв. певчий, тенор. В 1749 имел отпуск на Украину. В 1753 обучался итал. пению (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 74, 144 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 81, л. 22).

Г о л о в н я (М а т в е е в) Гавриил.

Г о л ш т и н с к и й Еким (1752 — 82), придв. певчий, тенор. Служил с 1752, присил о награждении чином придв. уставщика. Ум. в 1782 (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об., 147; РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1774).

Гончаренко Иван (1787). Принят в придв. хор из певчих Киево-Печерского монастыря (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 152 — 53).

Григорьев Антон (1731), придв. певчий. Жалованье 50 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18).

Григорьев Матвей (1736), придв. иподиакон. Отправлен в Голштинию с посольством (РГИА, ф. 796, оп. 17, д. 337).

Григорьев Самойла (1731), придв. певчий. Жалованье 70 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18).

Григорьев Яков (1742), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 120).

Гусяковский Василий (1790), придв. певчий, уволен в 1790 (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 794).

Данилов Григорий (1741), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Демьянов Федор (1748), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.).

Денисьев Козьма (1741), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Дмитриев Влас (1745), певчий, прибывший к имп. двору с Украины (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 68, л. 8).

Дмитриев Иван (1720), певчий суздальского архиерея, взят к имп. двору (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 23, 137).

Дубель Петр (1787 — 92). Принят в придв. певчие в 1787. Получил отставку с чином придв. уставщика в 1792 (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 152; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 179, л. 4 об.).

Дунаевские Иван, Федор, Павел (1785 — 94), придв. певчие (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 24, л. 62 об. — 63).

Дьяконский Федор (1726), придв. певчий. Жалованье 45 р. (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 82, л. 468).

Евдокимов Василий (1720 — 27), придв. уставщик. В 1727 жалованье 100 р. (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 21; оп. 4,

д. 89, л. 325 — 26; РГИА, ф. 796, оп. 3, д. 1258).

Евстафьев Яков (1748), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.).

Евстратьев Карп (1731), придв. певчий. Жалованье 60 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18).

Емельянов Лукьян (1745), певчий, прибывший ко двору с Украины (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 68, л. 8).

Еремеев Иван (1723 — 26), певчий Нижегородского архиерейского дома, взят ко двору (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 65, л. 233 об.; РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 351; оп. 7, д. 85).

Ермолаев Герасим (1741 — 42), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 120; ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Ефимов Иван (1723 — 25), певчий Крутицкого архиерейского дома, взят ко двору. В 1725 отпущен обратно (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 65, л. 233 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 2, л. 42).

Жуковскии Иван Васильевич (1769), придв. певчий. В 1769 вышел в отставку с чином уставщика (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 121, л. 18).

Журавский Федор.

Захаров Григорий (1799), учитель придв. певчих (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 197, л. 3).

Захарьев Федор (1741), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Зиновьев Григорий (1743), придв. певчий, тенор. Жалованье 100 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 62).

Золотарев Еремей (1763), придв. певчий, "пожалован в музыканты". Жалованье 100 р. (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 6, л. 304 об. — 305).

Золотарев Иван (1786), придв. певчий (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1780).

Иванов Александр (1713 — 28), сын певчего патриаршего хора, становится певчим того же хора в 1706. В 1713 взят

в "певчие Его Величества". В 1728 просит об определении певчим в синодальный дом (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 21; оп. 4, д. 89, л. 326; РГИА, ф. 796, оп. 7, д. 85; оп. 9, д. 518).

Иванов Алексей (1723 — 37). Взят из Казанского архиерейского дома в придв. певчие в 1723. В 30-х гг. — синодальный подьяк (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 65, л. 233 об.; РГИА, ф. 796, оп. 18, д. 57).

Иванов Андрей (1743 — 48), придв. певчий, уставщик. Жалованье 50 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 62; д. 144, л. 69 об. — 70).

Иванов Василий (1720 — 37). В 1720 взят из патриарших певчих ко двору. В 1727 — придв. певчий с жалованьем 63 р. В 1737 — "певчий при Высочайшем Доме" (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 23; оп. 4, д. 89, л. 325; РГИА, ф. 796, оп. 18, д. 560).

Иванов Григорий (1737 — 48), синодальный певчий, взят в придв. певчие (РГИА, ф. 446, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.; ф. 796, оп. 18, д. 330).

Иванов (Лисин) Иван (1720 — 1735), певчий Суздальского архиерейского дома. В 1720 "певчий Его Царского Величества". В 1731 — придв. певчий. Жалованье 50 р. В 1735 — придв. певчий (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 21, 24; ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 16, л. 65).

Иванов Иван (1744 — 47), ученик И. П. Хюбнера (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 16).

Иванов Кирилл (1749), придв. певчий, бас (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.).

Иванов Михайла (1742 — 49), придв. певчий, бас. С 1743 по 1749 получает жалованье 100 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 120; д. 62; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.).

Иванов Николай (1748), придв. певчий. Служил в СПб, имел собственный двор в Москве (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 78, л. 102).

Иванов Павел (1741), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Иванов Прокопий (1741), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Иванов Степан (1749 — 90), сначала придв. певчий, затем певчий Рождественской церкви на Невском пр., оттуда определен дьячком в Вознесенскую церковь при Адмиралтейских слободах (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.).

Иванов Федор — см. Кочановский Федор Иванов.

Игнатьев Алексей (1720 — 30), сначала придв., затем синодальный певчий. Пострижен в монастырь (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 20; РГИА, ф. 796, оп. 11, д. 466).

Иконников Никифор (1731 — 42), придв. певчий. Жалованье 25 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 120).

Ильин Кирила (1748), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 78, л. 102).

Ильинский Степан (1748 — 78), певчий Вологодского архиерейского дома, тенор. С 1748 — придв. певчий (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.; РГИА, ф. 834, оп. 4, д. 752, л. 54).

Иосаф (1740 — 46), придв. "певчий иеромонах", бас. 22 авг. 1740 вытребован ко двору из Белгородской епархии, из Ахтырского монастыря, где был уставщиком. Жалованье 250 р. Ум. 15 июля 1746 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 36, 62; д. 68, л. 11; д. 71, л. 46; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131; ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 2).

Исаев (Искус) Иван (1731 — 40). В 1731 — 32 — придв. певчий, бас. Жалованье 80 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА, ф. 796, оп. 13, д. 81).

Казанец Алексей (1726), придв. певчий, отправлен певчим в Казань (РГИА, ф. 796, оп. 7, д. 85).

Казанец Гаврила (1720 — 27), придв. певчий. В 1726 — 27 жалованье

45 р. (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 21; оп. 4, д. 82, л. 468; д. 89, л. 325).

К а з а н е ц Федор Григорьев (20-е гг.), певчий государев дьяк (РГАДА, ф. 396, оп. 2, д. 3739).

К а р а м и л е в Филипп (1778), придв. певчий, тенор (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

К а р а с е в и ч Симон (1770 — 78), придв. певчий, тенор (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

К а р п е н с к и й Федор (1784 — 93), придв. певчий (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1990, л. 1).

К а р п о в Конон (1720 — 26), взят в придв. певчие из патриаршего или архиерейского дома. Возвращен в синодальные певчие в 1726. Выступает от лица прочих певчих с прошением о выдаче жалованья (в 1720) и о бытии Приказа церковных дел (в 1728, 1730). Ум. в 1738 (РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 351; оп. 7, д. 85; оп. 9, д. 135; оп. 14, д. 371; оп. 19, д. 67).

К а р п о в Кузьма (1730), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 157).

К и р и л л о в Игнатий (1731), придв. певчий. Жалованье 50 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18).

К и р и л л о в Козьма (1730), придв. певчий, определен диаконом в Большой Успенский Московский собор (РГИА, ф. 796, оп. 11, д. 291).

К и р и л л о в Федор (1733), певчий хора *Елизаветы Петровны*. Жалованье 70 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30).

К л е м е н т ь е в Семен (1731 — 49), придв. певчий, тенор (бас?). В 1731 жалованье 70 р. В 1749 — 100 р. Выходит в отставку с чином уставщика (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 62; д. 143, л. 14).

К о н д р а т ь е в Корней (1741), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

К о р о б с к и й Андрей (1731 — 41), придв. певчий. В 1731 жалованье 30 р.

(РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

К о р о б с к и й Петр (1774 — 78), придв. певчий, тенор (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

К о р о л ь к е в и ч Лукьян (1742), придв. певчий, пожалован тафельдекером (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 159).

Кочановский Федор Иванов.

К р а м а р о в с к и й Аким Гордеев (1754 — 78), придв. певчий (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 67, л. 16 об.; д. 96, л. 144 об.).

К р и в и ц к и й Фома (1780 — 97), придв. певчий (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 24, л. 62 об. — 63).

К у б а с о в Иван (1720), синодальный певчий, к-рому "быть повелено при Его Царском Величестве" (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 20).

К у д л а й Михаил (1738 — 82), придв. певчий, тенор. Служил при дворе с 1738. Ум. в 1782 (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.; РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1730).

К у л б а к Гордей (1763), придв. певчий, "пожалован в музыканты" (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 6, л. 304 об. — 305).

К у ш н е р е в Михайла (1782 — 92), придв. певчий (РГИА, ф. 468, оп. 4, д. 1990, л. 1).

Ладунка Наум.

Л а з а р е в Петр (1730-е гг. — 1748). В 30-е гг. — собственный певчий цесаревны Елизаветы, тенор. Жалованье 70 р. В 1748 — уставщик, жалованье 240 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30; д. 78, л. 88; ф. 469, оп. 14, д. 2).

Л е б е д е в Филипп (1784 — 93), придв. певчий (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1990, л. 1).

Л е в и ц к и й Николай (1770 — 78), придв. певчий (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

Л е в и ц к и й Савва (1765), придв. певчий (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 5913, л. 6).

Л е о н т ь е в Осип (1749). В 1749 "пожалован в придворные певчие"

(РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.).

Ливчинский Леонтий.

Логинов Илья (1730), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 157).

Любисток Григорий Михайлович.

Люстрицкий Василий (1735 — 63).

В 1735 уволен из придв. хора как "спавший с голоса". В 1744 — ученик И.П. Хюбнера. В 1748 — музыкантский ученик. В 1752 — муз-т. В 1763 жалование 200 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 16, л. 65; д. 76; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 85 об. — 86; д. 6, л. 297 об. — 298).

Макаров (1794 — 99), придв. учитель пения, пожалован в коллежские асессоры в 1799 (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 24, л. 60 об. — 61).

Максимов Иван (1720), "певчий его Царского Величества" в 1720. Затем — псаломщик Троицкого собора. В 1733 — синодальный певчий (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 21; РГИА, ф. 796, оп. 14, д. 22).

Максимов Никифор (1723), певчий Казанского архиерейского дома, взят ко двору в 1723. В 1735 — синодальный подьяк 1-й станицы. Ум. в 1749 (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 65, л. 233 об.; РГИА, ф. 796, оп. 16, д. 107; оп. 19, д. 232; оп. 30, д. 228).

Максимов Петр (1723 — 25), певчий крутицкого архиерея, взят ко двору в 1723. В 1725 отпущен обратно (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 65, л. 233 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 2, л. 42).

Матвеев Афанасий (1745 — 48). В 1745 прибыл ко двору в певчие с Украины. Ум. 3 дек. 1748 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 68, л. 8; д. 78, л. 88).

Матвеев Федор (1720 — 48), придв. певчий, затем синодальный иподиакон (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 21; оп. 4, д. 89, л. 326; РГИА, ф. 796, оп. 35, д. 124).

Миронов Яков (Яким) (1731 — 45), придв. певчий, бас. В 1731 жалование 80 р. В 1743 жалование увеличивается до 100 р.

Ум. 15 авг. 1745 (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 9, 120; д. 62; д. 68, л. 88; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.).

Михайлов Максим (1744), придв. певчий, бас (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 158).

Михайлов Степан (1745), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 68, л. 8).

Мултыанский Василий (1731), придв. певчий. Жалование 50 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18).

Мултыанский Яков (1735 — 41). Был студентом Киево-Могилянской академии, архиерейским певчим в Киеве. В 1735 взят певчим в придв. хор. При дворе служил до 1741. В 1749 стал священником Петропавловской церкви в Петергофе (РГАДА, ф. 18, оп. 1, д. 144, л. 44 об.).

Наумов Роман (1745), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 68, л. 8).

Нелюбов Лука (1723), придв. певчий (РГАДА, ф. 396, оп. 2, д. 3744).

Немировский Григорий (1754 — 1799), придв. певчий, тенор. Служил при дворе с 1754. В 1799 становится коллежским асессором (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.; РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 24, л. 60 об. — 61).

Неофит (1749), иеродиакон. Служил в придв. певческом хоре (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 144, л. 69 об. — 70 об.).

Нижегородец Андрей (1720 — 40). Служил певчим при царском дворе с 1720. В 1727 получает жалование 80 р. В 1729 становится придв. уставщиком. Ум. в 1740 (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 21; оп. 4, д. 89, л. 325; ф. 248, оп. 58, д. 2489, л. 155; РГИА, ф. 796, оп. 9, д. 274; оп. 10, д. 388).

Нижегородец Яков (1720 — 30), придв. певчий. В 1727 жалование 73 р. (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 24; оп. 4, д. 89, л. 325; РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 157).

Никитин Василий (1718 — 55). С 1718 "дому Царского Величества певчий".

В 1720 просит отдать ему описанный дом Сергея Гордеева (посадского человека) на Посадской улице. До 1726 получал 40 р. жалованья и 18 четвертей хлеба в год. Уставщик Иван *Протопопов* от сего жалованья Василия Никитина "отрешил", т. к. тот был определен к Адмиралтейству корабельным учеником. В связи с этим "певческую должность не весьма исполняет", "Псалтыри не читал, к панихидам и литургии, кроме воскресных дней, не ходит". В 1755 — синодальный подьяк. Переведен из 2-й в 1-ю станицу (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 18; оп. 4, д. 82, л. 351 — 352; РГИА, ф. 796, оп. 36, д. 75; ф. 815, оп. 2, д. 175).

Никитин Ефим (1741 — 43), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 120).

Никифоров Федор (1727 — 38), "певчий Ея Императорского Величества", бас. Жалованье 92 р. 75 к. Затем — синодальный иподиакон (РГАДА, ф. 248, оп. 58, д. 2489, л. 155 об.; РГИА, ф. 796, оп. 8, д. 267; оп. 19, д. 232; ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 157).

Новоселицкий Лукьян (1730), дворцовый крестовый певчий дьяк (РГИА, ф. 796, оп. 11, д. 264).

Осипов Иван (1749). В 1749 произведен в придв. певчие (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.).

Осипов Михаил (1720 — 26). В 1720 "быть повелено при Его Царском Величестве". Взят ко двору из синодальных певчих, жалованье получал из синодального дома. В 1728 — синодальный певчий 1-й станицы, просит о "бытии ему уставленнических дел" (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 20; РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 351; оп. 7, д. 85; оп. 9, д. 633).

Павлов Антон (1748), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 78, л. 102).

Павлов Иван (1743 — 54), придв. певчий, тенор. В 1743 — 49 жалованье 100 р. В 1745 был при имп. дворце стар-

шим певчим. В 1754 женился на княгине Прасковье Степановне Шахонской. Имел долг 1149 р. 67 к., к-рый был оплачен из Кабинета (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 167, л. 1 и об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 62; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.; ЦГИА Украины, ф. 59, оп. 1, д. 1267, л. 3).

Павлов Игнатий (1741), придв. певчий. Посвящен в диаконы и определен "к церкви св. Николая, что называется Морская полковая" (РГИА, ф. 796, оп. 22, д. 62).

Пашкевич Василий.

Петров Антон (1741), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Петров Василий (1720). Взят ко двору в певчие из Крутицкого архиерейского дома (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 23).

Петров (*Поповский*) Иван (1714 — 56). Служил у гетмана Скоропадского, а потом при Екатерине I "певчей хоровой музыки головщиком". Затем "реентом певчих" цесаревны Елизаветы Петровны. В 1733 получал жалованье уставщика 100 р. Жил в СПб в Адмиралтейском острове, "прошед Греческу улицу". Писал "тетради и книги скорописные и уставные". В 1741 вместе с прочими певчими, служившими при цесаревне, входил в придв. певческий хор (в соединении с певчими императрицы *Анны Иоанновны*). За долговременную службу при дворе в 1745 "пожаловац в Стародубский полк в сотники". В 1756 Иван Петров — придв. священник. Известна рукопись (нотный Ирмологий), написанная Иваном Петровым (Половским) в СПб в 1725 (ОР РНБ, ОСРК, F1-863; РГАДА, ф. 7, оп. 1, д. 416, л. 7; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30; д. 58, л. 120; ф. 469, оп. 14, д. 5, л. 19 об. — 20; ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 158).

Петров Николай (1741), придв. певчий (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1).

Петров Федор (1738 — 49). Привезен ко двору в придв. певчие с Украины в 1738. В 1748 — придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.);

ЦГИА Украины, ф. 51, оп. 3, д. 6718, л. 13 об.).

Подольский Матвей (1741), придв. певчий. Постригся в Киево-Печерский монастырь (РГИА, ф. 796, оп. 22, д. 102).

Половинка Михайло (1749 — 78), придв. певчий, тенор (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

Полторацкий Василий (1793), малолетний придв. певчий (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1990, л. 1).

Полторацкий Марк Федоров.

Понырко Федор (1780 — 93), придв. певчий, привезен в 1780 с Украины. В 1797 — титулярный советник (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1796, 1990; оп. 14, д. 24, л. 62 об. — 63).

Постовойтов Ефим (1750 — 59), придв. певчий с 1750. В 1759 назначен священником церкви Покрова в г. Ахтырка Белгородской епархии (РГИА, ф. 796, оп. 40, д. 94).

Прима Григорий (1787). В 1787 принят ко двору в придв. певчие, бас (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 168, л. 9).

Протопопов Алексей.

Протопопов Иван.

Прядка Семен (1731 — 32), певчий "дому Ея Императорского Величества". Жалованье в 1731 80 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11).

Роговский Осип (1750 — 78), придв. певчий. Ум. в 1782 (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.; РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1759).

Родионов Лука (1720 — 26), патриарший певчий, служил при царском дворе с 1720. Получал жалованье из синодального дома 2 р. и хлеб. Служил певчим при дворе до 1726, когда отправился в Троице-Сергиев монастырь приказным (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 26; РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 3, л. 351; оп. 7, д. 39).

Ростовец Иван (1730 — 47), придв. певчий. Взят из покоев Анны Иоан-

новны. Ум. 27 апр. 1747 (РГАДА, ф. 248, оп. 58, д. 2489, л. 150, 151).

Ростовец Лев (1720 — 27), "певчий Его Царского Величества" в 1720. В 1727 имел жалованье 20 р. (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 21; оп. 4, д. 89, л. 325).

Ростовец Роман (1701), "певчий Его Величества". Писец певческой книги (РГАДА, ф. 396, оп. 2, д. 3762).

Рубановский Кирилл Степанов (1733 — 48), собственный певчий цесаревны Елизаветы Петровны в 1733, тенор. Жалованье 60 или 55 р. В 1743 пожалован в дворянское достоинство. В 1748 — придв. уставщик. Жалованье 230 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30; д. 78, л. 88; ф. 796, оп. 24, д. 180).

Рязанцев (Рязанец) Никита (1719 — 26). В 1719 — "певчий дьяк Его Величества". В 1726 определен на место в духовное ведомство ("бывший певчий"). Звание — синодальный певчий 1-й станицы. Ум. в 1732 (РГИА, ф. 796, оп. 7, д. 85; оп. 13, д. 87; ф. 815, оп. 2, д. 175).

Савицкий Иван Федоров (1744 — 1778). Привезен с Украины. Служил при дворе с 1744. Просил о награждении чином уставщика в 1778 (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 167, л. 166; д. 96, л. 144 об., 147; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 68, л. 8; д. 81, л. 48).

Савицкий Матвей (1750 — 78), придв. певчий (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

Самойлов Василий (1749), придв. певчий, тенор. Жалованье 60 р. (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.).

Свергунов Трофим (1798). Определен в придв. певчие в 1798 (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1441).

Селиверстов Павел (1731 — 49), придв. певчий, бас. Жалованье 70 р. В 1743 жалованье увеличивается до 100 р. В 1749 определен из придв. певчих в соборные иеромонахи Киево-Печерской лавры (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА,

ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 120; д. 62; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.; ф. 796, оп. 30, д. 557).

Семенов (1718 — 22), придв. певчий с 1718. Определен диаконом Исаакиевской церкви в 1722 (РГИА, ф. 796, оп. 3, д. 900).

Сибиряк Дмитрий (1727), "певчей его Царского Величества". Жалованье 73 р. (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 89, л. 325).

Скворода Григорий Савельев.

Смордовский Яким (1767), придв. певчий (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 6794).

Соколовский Иван (1777). Привезен с Украины в придв. хор. По доношению Марка Полторацкого, "посажен был за дерзости его на хлеб и воду... Оной Соколовский дерзостно говорил слова такие: «Если-де меня вышлют без апшида, то я зделаюсь разбойником, как Пугачев, и поеду в чужие края и тамо назовусь Павлом Петровичем». Отправлен на родину к отцу (РГАДА, ф. 7, оп. 1, д. 2473).

Сорока Василий (1753), "вновь прибывший из чужих краев певчий малоросс", "певчий, который поет по италиански, малоросс" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 81, л. 52, 64).

Стариков Игнатий (1731), придв. певчий. Жалованье 30 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18).

Степанов Павел (1749), придв. певчий (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.).

Степановский Осип (1749 — 1778), придв. певчий, тенор (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.; РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 5, л. 188 об. — 189).

Степановский Степан (1780), сын священника г. Переяславля. Отправлен в придв. хор (ЦГИА Украины, ф. 990, оп. 1, д. 1452).

Стожка Степан (1784 — 93), придв. певчий (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1990, л. 1).

Стоцкий Герасим (1787 — 94), придв. певчий, привезен с Украины в 1787. В 1794 — титулярный советник (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 24, л. 62 об. — 63).

Тарасеев Яков (1731), придв. певчий. Жалованье 60 р. (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18).

Тимченко Андрей (1772 — 78), придв. певчий (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

Тимченко Афанасий Андреевич (1769). В 1769 уволен из придв. хора с чином придв. уставщика (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 121, л. 13).

Тимченко Яков (1754 — 99), певчий придв. хора с 1754. Жалованье 60 р. В 1762 получил прибавку к жалованью в 40 р. за участие в "Италийской кампании". В 1782 пожалован из больших певчих в уставщики с чином мундшенка. В 1796 пожалован чином камер-фурьера. В 1799 — придв. уставщик (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 197, л. 21; ф. 469, оп. 4, д. 1744; оп. 14, д. 24, л. 60 об. — 61).

Тихонов Семен (1741 — 49), придв. певчий, тенор. В 1749 жалованье 100 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 120; д. 63, л. 36; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.).

Томилин Илья (1740), уставщик придв. хора. Жалованье 250 р. (РГАДА, ф. 248, оп. 58, д. 2489, л. 155; РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 1 об.).

Точанский (Лем) Михаил (Михайло) (1731 — 64). Служил в придв. хоре с 1731, бас. Жалованье 60 р. В 1749 жалованье увеличено до 100 р. В 1764 становится уставщиком (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 18; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30, л. 88; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 131 об.; ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 158 об.).

Трипольский Петр (1740 — 78), придв. певчий, тенор (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

Ульянов Василий (1720), "певчий Его Царского Величества" (РГАДА, ф. 9, оп. 3, д. 50, л. 24).

Устинов Иосиф (1723), придв. певчий. Родом из г. Ромны. Мать освобождена

от налогов и податей (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 65, л. 395).

Федоро в Емельян (1723), певчий Нижегородского архиерейского дома. Взят в певчие ко двору (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 65, л. 233 об.).

Федоро в Петр (1743 — 48), синодальный иподиакон (1725), придв. певчий (с 1743), тенор. Жалованье 100 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 62; д. 78, л. 102; ф. 796, оп. 6, д. 3; оп. 15, д. 44, л. 7, 16; оп. 19, д. 440; ф. 834, оп. 4, д. 754, л. 5).

Федоро в Прокопий (1749). Произведен в придв. певчие (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 69 об. — 70 об.).

Филиревич Петр (1763), придв. певчий. Пожалован в муз-ты. Жалованье 100 р. (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 6, л. 304 об. — 305).

Хоржевский Иван (1740 — 42), певчий гр. Головина. Определен в придв. школу по указу 1740. В 1742 становится пономарем *Петропавловского собора* (РГИА, ф. 796, оп. 23, д. 1133).

Хоцятовский Лаврентий.

Чеботарев Нестор (1790), придв. певчий (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 794).

Чернявский Тимофей (1792), придв. певчий. Ум. в 1792 (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1007).

Чижевский Петр (1743), придв. певчий, пожалован в дворянское достоинство (РГИА, ф. 796, оп. 24, д. 180).

Шаула Мойсей (1749 — 52). В 1749 придв. певчий Мойсей Шаула играет свадьбу. В 1752 становится поручиком Полтавского полка (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 81, л. 40; ЦГИА Украины, ф. 59, оп. 1, д. 2460, л. 89).

Шелковников Алексей (1761 — 69). Род. в 1743. Сын священника церкви Благовещения в *Александро-Невском монастыре*. Учился в Невской семинарии. Обучился петь и был певчим. Также обучен латыни и риторике. С 1761 был певчим церкви Захария и Елизаветы, что при запасном дворце.

В 1765 определен для обучения малолетних пению и грамоте в Петергофе. Жалованье 120 р. В 1767 стал диаконом Петропавловской придв. церкви Петергофа, где учил придв. певчих пению и грамоте. Произведен в диаконы церкви Знамения Пречистой Богородицы в Петергофе в 1769 (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 6834, л. 18).

Широконевич Андрей (1761), придв. певчий, определен муз-том (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 6, л. 298 об. — 299).

Шкляров Демид (1793), придв. певчий. Ум. в 1793 (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1135).

Шорох Иван (1727), придв. певчий. Жалованье 40 р. (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 89, л. 326).

Шпунтовский Иван (1735 — 44). В 1735 — певчий придв. хора. С 1744 — ученик муз-та И.П.Хюбнера. В 1748 — музыкантский ученик. Жалованье 100 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 16, л. 65; д. 76; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 85 об. — 86).

Шушерин Емельян (1722 — 49), синодальный певчий. Ко двору был взят в 1722. В 1726 жалованье 36 р. 50 к. В 1749 Шушерину дан оклад умершего уставщика Нижегородца. В рукоп. собр. Оружейной палаты РГАДА хранятся партесные соч., написанные Емельяном Шушериным: ф. 396, оп. 2, ч. 7, д. 3741, 3742 (РГАДА, ф. 9, оп. 1, д. 579, л. 4; РГИА, ф. 796, оп. 1, д. 59, л. 157).

Щербачки Тимофей (1706). Род. в местечке Триполье на Днестре в 1698, наречен Тихоном. В отрочестве был отдан в Киевскую духовную академию. Во время посещения Киева *Петром I* в 1706 обратил на себя внимание царя отличным певческим голосом и был отправлен в придв. хор. По "спадении с голоса" Тихон Щербак возвращается в Киев, продолжает учение в академии. После пострижения становится нотарием Софийского собора, затем игуменом и впоследствии митрополитом (1747 — 57). Имя его встречается в певческих рукописях:

надпись на внутренней стороне переплета одного из поголосников сб. партесных концертов собр. ЦНБ АН Украины (44 П/118 — 4), в нотном Ирмологии, переданном по его благословению в дар церкви Петра и Павла села Борщаговка Петропавловская в 1755 [ф. Духовной академии (Лебедев), 87, л. 53].

Яковлев Виктор (1774 — 78), придв. певчий, бас (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 144 об.).

Яковлев Федор (1749), придв. псаломщик, "пожалован в певчие" (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 130 об. — 131).

Якубовский Петр (1756), придв. певчий, определен священником в Введенскую церковь Семеновского полка (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 4158, л. 11).

Ярошевич Степан (1730), дворцовый крестовый певчий дьяк (РГИА, ф. 796, оп. 11, д. 264).

И.А.Чудинова

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР при имп. дворе в СПб начал регулярное существование в 1733. Приглашались иностранные труппы, с 6 янв. 1759 придв. стала *Русская труппа* (первоначально — *Вольный российский театр* под дирекцией А.П.Сумарокова).

Для выступлений придв. трупп строились театральные залы во дворцах и специальные *театральные здания*, называвшиеся "комедией" и "оперным домом". Первый такой зал ("комедия") — в Летнем дворце *Анны Иоанновны* (Внутренний быт, 14). По-видимому, в Летнем саду был при Анне и отдельно стоящий театр — док-ты упоминают постройки "в саду близ пруда, что близ комедии" [РГИА, ф. 467, оп. 3 (108/542), д. 2, л. 1 — 2]. Большой театр ("комедия-опера") был сооружен в новом (3-м) Зимнем дворце (см. *Оперный дом в большом Зимнем дворце*). Кроме того, при Анне было театральное помещение во дворе дома П.И.Ягужинского, входившего

в комплекс дворцовых зданий (РГИА, ф. 468, оп. 32, д. 834). При *Елизавете* построены *Оперный дом у Невской першпективы*, *Оперный дом у Летнего сада*, *Оперный дом при деревянном Зимнем дворце*; внутридворцовые сцены ("малые театры") имелись в 3-м и 4-м Зимних дворцах, было начато строительство Оперного дома в большом Зимнем дворце (существующем). При ней же появились внутридворцовые сцены и особые театральные здания в *загородных резиденциях* царской фамилии — Петергофе, Царском Селе, Ораниенбауме; позже — в Павловске и Гатчине.

П. т. состоял полностью на гос. содержании. Особенности его функционирования: бесплатный вход и строго определенный круг зрителей. Состав посетителей соответствовал обычному контингенту присутствовавших на публичных придв. церемониях. Он определялся специальными высочайшими повелениями, диктовавшими и порядок размещения — в соответствии с табелью о рангах. Обычно допускались военные и гражданские чины первых 5 — 6 классов с семьями (6-й класс — полковник и коллежский советник), при Елизавете еще лейб-компания — рота *Преображенского полка*, содействовавшая ее воцарению; по билетам от Придв. конторы — дворцовые служители и нек-рые др. лица разных состояний. С июня 1751 впускалось "и знатное российское и чужестранное купечество" с членами семей. Круг зрителей "малых театров" уже. Особенно детально состав зрительного зала регламентировался при Елизавете. *Екатерина II* подтверждала ограничение круга зрителей: "...другим, кому не должно, тем билетов ни под каким видом не выдавать", запретила приводить "малолетних ниже 13 лет" (РГИА, ф. 1329, оп. 2, д. 56, л. 2, 1766).

С 1783 казенные труппы выступали преим. не на придв., а на городской сцене. Появились 2 городских театра с платным

входом *Большой (Каменный)* и *Малый (Деревянный)*. Главной площадкой придв. спектаклей стал *Эрмитажный театр*.

Арх.: РГИА, ф. 467, оп. 3 (108/542), д. 2, л. 1 — 2; ф. 468, оп. 32, д. 834; ф. 1329, оп. 2, д. 56, л. 2.

Лит.: КФЖ 1745, 1746, 1748, 1750, 1751, 1752, 1755, 1756; *Внутренний быт*, 14 — 15.

И. Ф. Петровская

ПРИОРИ (Priori) Джованна (Жанна) (? — ?) и ее муж Бартоломео (? — ?), фр. танцовщики. Приехали в СПб с Труппой Дж. Б. *Локателли* в 1759 (или в 1760). ВП 16 августа 1762 были приняты на придв. службу с жалованием 1500 р. в год обоим, "из чего им квартиру и дрова иметь от себя и казенной [квартиры], так и при отпуске на дорожный проезд денег не требовать" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 49). По неподтвержденным данным, выступили в ролях Минервы и Зефира в *балете* "Возвращение Весны, или Победа Флоры над Бореем" (1760) *Ф. Гильфердинга* на музыку *Й. Штарцера*. Исполнили роли Мастера садового и Любовницы его в балете "Осмеянной, в деревне живущий дворянин" ("Le compagnard berni"), изображали Америку в "Аллегорическом балете" ("Ballet allegorique") *Гильфердинга* при опере *В. Манфредини "L'Olimpiade"* ("Олимпиада", 1762). Жанна П. исполнила роль Каллиопы в "Возвращении Аполлона на Парнас" ("Le Retour d'Apollon au Parnasse") *Гильфердинга* при опере *Манфредини "Carlo Magno"* ("Карл Великий", 1763), музыка балета *Штарцера*, участвовала в балетах *Гильфердинга* при опере *Б. Галуппи "Ifigenia in Tauride"* ("Ифигения в Тавриде", 1768).

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 49 — 49 об.

Лит.: Штелин, 159; *Борисоглебский* 1, 29; МА 1, 272, 308.

Г. Н. Добровольская

ПРОКОПОВИЧ Феофан (Элезар) (8 июня 1681, Киев — 8 сент. 1736, СПб), архирей новгородский, вице-президент Синода, церковный и политический деятель, писатель, философ. Сын купца. Учился в Киево-Могилянском коллегиуме (ок. 1698), затем отправился в Европу, побывал во Львове, Кракове, Вене. В Польше принял униатство и поехал в Рим, учился в Римском коллегиуме св. Афанасия для греков и славян, изучал богословие, труды отцов церкви, античных классиков. Возвратившись в Киев, в 1704 вернулся в православие. Преподавал "пиитику и риторику" в Киевской духовной академии, в 1711 стал ее ректором. Таланты и образованность П. стали известны *Петру I*, и в 1715 он был приглашен в СПб. Верный сподвижник Императора, один из просвещеннейших мужей России, П. содействовал реформе церкви, составил "Духовный регламент" (1721) — обоснование новой системы церковного управления. П. неоднократно выступал с защитой начинаний Петра I ("Слово о власти и чести царской", "Слово похвальное о флоте российском" и др. См.: Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные. СПб., 1760 — 74. Ч. 1 — 4). Как первое духовное лицо государства, П. короновал на царствование Екатерину I, Петра II, *Анну Иоанновну*. Последняя была им предупреждена о "кондициях" Верховного Тайного Совета, поэтому П. до конца жизни пользовался расположением государыни.

П. был известен современникам как автор рус. и лат. стихов, соч. о российских самодержцах ("История Императора Петра Великого от рождения его до Полтавской баталии" — 1713; "История об избрании и восшествии на престол... государыни Анны Иоанновны" — 1730), а также как блестящий проповедник. Стиль его проповедей оказал определенное влияние на А. П. *Сумарокова* и М. В. *Ломоносова*. Датчанин П. фон Хавен, составивший заметки о сво-

ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ

Гравюра И. Чесского



ем путешествии в Россию в 1736 — 39, упоминает в них П. с большим уважением: "Во всякого рода учености он мало имел, если имел вообще, себе равных, особенно среди русского духовенства. Помимо истории, богословия и философии он обладал чрезвычайно глубокими познаниями в математике и имел к ней несказанно большую склонность. Он знал много европейских языков, умел понимать и говорить на них, однако в своем отечестве не желал изъясняться ни на каком иностранном языке, кроме латинского, разве только в случаях крайней необходимости. В этом языке он был тоже искусен как наилучший академик. Он порядочно хорошо понимал греческий и древнееврейский и еще в преклонном возрасте со всем прилежанием занимался ими, а также выказывал большую любовь к тем, кто понимал эти языки и мог их объяснить" (Б е с п я т ы х, 313 — 14).

С 1721 при архиерейском доме П. на р. Карповке существовала семинария, где детей, помимо прочего, учили "музыке голосней", т. е. церковному пению, а также игре на муз. инструментах. Скорее всего, у П. был и собственный хор. Императрица Анна просила его прислать своих певчих для участия в "Комедии об Иосифе", предположительно ставившейся при дворе в авг. 1734 и апр. 1735. После 2-го спектакля участникам было выдано награждение, в их числе и певчим: Василию Люстрицкому и Ивану Шпунту, исполнявшим гл. роли, а также Иосифу Билкевичу, Ивану Левицкому, Никите Каплуновскому, Павлу Соболевскому. Из них Люстрицкий и Шпунт[овский] были приняты в *Придворный певческий хор*, а затем отданы в обучение к И. П. Хюбнеру. Люстрицкий впоследствии играл партию скрипки во *Втором придворном оркестре* и упом. в его составе в 1776 (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24).

Лит.: С а м а р и н Ю. Стефан Яворский и Феофан Прокопович как проповедники // Собр.

соч. М., 1844. Т. 7; П е к а р с к и й П. Наука и литература при Петре I. СПб., 1862. Т. 1; Ч и с т о в и ч И. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868; С т а р и к о в а Л. М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е гг. XVIII в. и русском любительском театре этого времени // ПКНО. 1988. М., 1989; Б е с п я т ы х Ю. Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. СПб., 1997.

А. Л. Порфирьева, И. А. Чудинова

ПРОТОПОПОВ Алексей Михайлович (1700, ? — 1738, ?), певчий. Брат придв. уставщика Ивана *Протопопова*. С малых лет находился на службе при Рязанском архиерейском доме в качестве певчего при митрополите Стефане. Затем был взят *Петром I* ко двору, сопровождал его в походах в числе др. певчих. В 1719 — "певчий дьяк Его Величества". В 1724 П. передается певческий оклад пожалованного в уставщики И. Протопопова (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 4, д. 69, л. 116; РГИА, ф. 815, оп. 3, д. 50, л. 24). В 1726 и 1727 на придв. службе получает жалованье 73 р. в год (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 4, д. 82, л. 468; д. 89, л. 325).

В 1724 П. намеревался покинуть *Придворный певческий хор* и обосноваться в Москве: он обращается с челобитной о пожаловании ему дома в Москве, в приходе церкви Михаила Архангела (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 69, л. 482). В 1727 из СПб. переезжает в Москву (РГИА, ф. 796, оп. 8, д. 107). Но известно также, что в 1726 — 1728 П. был помимо придв. службы диаконом Благовещенского собора в Москве (РГАДА, ф. 248, оп. 58, кн. 2489, л. 155 об.). Он проходит по службе все 6 станиц, положенных для синодальных поддьяков, и получает звание певчего 1-й станицы. В 1738 назначен иподиаконом синодального дома (РГИА, ф. 796, оп. 19, д. 168, 232).

Арх.: РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 4, д. 69, л. 116, 482; д. 82, л. 468; д. 89, л. 325; ф. 248,

оп. 58, кн. 2489, л. 155 об.; РГИА, ф. 796, оп. 8, д. 107; оп. 19, д. 168, 232; ф. 815, оп. 3, д. 50, л. 24.

И. А. Чудинова

ПРОТОПОПОВ Иван Михайлович (? — 1729, ?), певчий, уставщик, композитор. На придв. службу в СПб был взят из хора патриарших певчих в 1712 (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 25, л. 369). В 1715 получает из приказа церковных дел в Москве деньги на постройку дома в СПб. В 1719 "певчей дьяк" покупает дом дворцового подьячего Луки Минина за 200 р. "за Малою Невою" (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 44, л. 205; РГИА, ф. 815, оп. 2, д. 25).

П. выходит из певческого хора в подьячие, а затем в уставщики в 1724 (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 4, д. 69, л. 116; д. 82, л. 468; РГИА, ф. 796, оп. 4, д. 511, 588; оп. 6, д. 49). В должности уставщика он занимался определением в состав придв. хора новых певчих, их "освидетельствованием" (РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 15; оп. 9, д. 274, 296). В 1727 ему дается оклад 80 р. и хлеба 18 юфтей в год (РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 4, д. 89, л. 325). Ум. предположительно в 1729 (РГИА, ф. 796, оп. 10, д. 388, 447).

П. был автором множества партесных соч. и писцом нотных певческих книг. В его доме в СПб хранилась 6-ка певческих книг, оставшихся после *Петра I*. Она была переслана в Москву по челобитной нового уставщика Андрея Нижегородца в 1729 (РГИА, ф. 796, оп. 10, д. 388). Вероятно, именно эти книги входят в рукоп. собр. Оружейной палаты РГАДА.

Известны партесные рукописи, писанные "надворным уставщиком Иваном Протопоповым" (РГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 7, д. 3737, 3738, 3740, 3744, 3747, 3763, 3766). На них имеются надписи, аналогичные д. 3763: "Сии книги сочинены и написаны на славное пожелание и прилежную охоту Его Императорского Величества Петра Ве-

ликого Августейшего самодержца Всероссийского тщанием и прилежнотщательным трудоположением уставщика Ивана Михайловича Протопопова".

В каталоге певческих рукописей синодального собр. (в Архиве Министерства двора), составленном С. Смоленским, упом. "гармонизации" П. (связки 37, 53, 56; РГИА, ф. 1119, оп. 1, д. 66, л. 58).

Арх: РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 3, д. 25, л. 369; д. 44, л. 205; оп. 4, д. 69, л. 116; д. 82, л. 468; д. 89, л. 325; ф. 396, оп. 2, ч. 7, д. 3737, 3738, 3740, 3744, 3747, 3763, 3766; РГИА, ф. 796, оп. 4, д. 511, 588; оп. 6, д. 15, 49; оп. 9, д. 274, 296; оп. 10, д. 388, 447; ф. 815, оп. 2, д. 25; ф. 1119, оп. 1, д. 66, л. 58.

И. А. Чудинова

ПСАЛЬМА, ПСАЛМ, п с а л о м — с этими словами применительно к рус. муз. культуре 2-й пол. 17 — 18 вв. до сих пор связываются весьма неопределенные представления, не вполне понятным образом соотносящиеся с некоторыми культурно-историческими явлениями и процессами. Два недавних определения авторитетных авторов хорошо иллюстрируют эту ситуацию. "Псальма (польск. psalm, от греч. ψαλμός — псалом) — род бытовой многоголосной песни духовного содержания, распространенной в России, на Украине и в Белоруссии в 17 — 18 вв. ...Жанр псальм — одна из переходных ступеней от церковной музыки к светской, в частности, к жанру лирического канта" (Л е в а ш е в. Псальма). В этом же изд. П. определяется "разновидностью канта... на тексты псалмов, изложенных в стихотворной форме" (К е л д ы ш. Кант; ср. К о с т ю к о в е ц, 5). В др. работе, вышедшей одно время с томом, содержащим приведенное выше определение П., Ю. В. Келдыш описывает интересный рукоп. нотный сб., составленный во 2-ой пол. 17 в. в Новоерусалимском Воскресенском монастыре (основанный патри-

архом Никоном в 1656, монастырь сразу становится мощным культурным центром России). Именно в этой монастырской среде, по заключению автора, "возник и культивировался новый тип многоголосной бытовой песни религиозного содержания, получившей наименование канта" (К е л д ы ш, 1978, 71). Терминологически и, разумеется, идеологически Келдыш продолжает линию Т.Н. Ливановой, к-рая считала, что "историю русских кантов следует вести, в сущности, с появления «Псалтыри... рифмами переложенной» Симеона Полоцкого с музыки Василия Титова, то есть с 1680 г." (Л и в а н о в а 1, 461; ср. близкое утверждение: Ф и н д е й з е н 1, 297 — 98). Совр. исследователи "силлабических виршей" также используют гл. обр. слово "кант", выделяя лишь для раннего периода "духовные канты" (см., напр., коммент. С. Н и к о л а е в а и А.М. П а н ч е н к о в ПЛДР, 12); впрочем, один раз, в связи с "Кантом Димитрию Солунскому", сказано, что это "кант, или псальма («духовная песня»)" (Там же, 556).

Эти трудности в какой-то мере объясняются запретом на темы и термины из Священного писания, существовавшие в советское время. Но 100 лет назад, на рубеже 19 — 20 вв., ясности в представлениях по этому поводу было еще меньше. Вот определение из статьи, перепечатанной в совр. 3-томной энциклопедии: "Псалмы — в старину иногда так назывались духовные стихи и религиозные песнопения (канты)" (Христианство: Энци. словарь, 2, 417). Тут вопросов возникает больше, чем содержится слов в определении. В специальном "Словаре русского церковного пения", составленном А.В. Преображенским, в ст. "Псалмы" читаем: "Псалмы, канты, или назидательные духовные стихи, назначенные для домашнего пения". Далее идет рассуждение на тему домашнего демественного пения, к-рое в конце 16 — начале 17 в.

становится храмовым, богослужебным, и поэтому "взамен его в домашнем употреблении появились так наз. псалмы. Как составлялись эти псалмы, кому принадлежит их мелодия, об этом мало известно... иногда появляются и теперь сборники псалм — скорее как исторических памятников... Известны «Канты и псалмы св. Димитрия Ростовского, изданные протоиереем А. Израилевым...»" (П р е о б р а ж е н с к и й. Словарь, 136 — 37). В небольшом этюде с характерным назв. "От униатского канта до православной херувимской" Преображенский проводит разграничительную черту: все, что не правосл.-богослужебное или, главное, не принадлежит традиции рус. знаменного распева — все "униатский кант" или "Латинская ересь в русском пении XVIII века" (назв. ст. в кн. "Орфей"). В ст. "Униатский кант" дается определение "так наз. кантов, т. е. песнопений духовного содержания в стихотворной куплетной форме, пользовавшихся широким распространением среди польско-униатского населения юго-западной Руси в XVII веке" (5 — 6). Более убедительной представляется позиция С.В. Смоленского, к-рый в историческом очерке 1911 почти все время говорит слитно о "кантах и псалмах", не дифференцируя эти слова содержательно, но и не теряя ни одного из них, явно полагая именно такую пару понятий обозначением одного явления в истории рус. муз. культуры 17 — 18 вв. (С м о л е н с к и й, 1911). Иначе говоря, при всех различиях в широте взглядов, в интуиции и видении исторического процесса, у исследователей начала 20 в. просматривается "общий знаменатель" — утрата непосредственного ощущения традиции и потому невозможность общекультурной и историко-стилевой дифференциации явлений и процессов, стоящих за словами "псалм", "псальма" и "кант".

В посл. время вышли из печати исследования, к-рые демонстрируют более широкий исторический взгляд на рус. муз. культуру 17 — 18 вв. (Герасимова-Персидская, 1983, 1984) и вводят в научный обиход серьезную источниковедческую базу (Позднеев, 1996; автор — филолог, систематически изучивший около 600 рукоп. песенных сб-ков 1676 — 1855). Петерб. хранилища, в к-рых находится большое число нотных рукоп. сб-ков этого периода, дают возможность и музыковедам попытаться заново осмыслить то, что непосредственно предшествовало беспорным (с любых т. зр.) кантам петровской и послепетровской эпохи. Мы полагаем, что речь идет о том фундаменте, без к-рого не было бы — в том виде, в каком это произошло, — собств. петерб. страницы муз. культуры 18 в. Общее представление о сути муз.-стилевых процессов и тенденций в рус. кантовой культуре в целом отражено в ст. "Кант". Поэтому здесь можно начать не с муз. сферы.

Смысл и объем значения слов, в какой-то момент выступающих в роли терминов, невозможно понять вне того культурно-исторического контекста, в к-ром они возникли и функционировали. Если фольклористы и этнографы, исследующие устную традицию, могут вступать в диалог с ее носителями, то в нашем случае такими "собеседниками" являются рукоп. сб-ки. Употребление в них интересующих нас слов основано на логике, не совпадающей с нынешними представлениями о терминологической точности. Близкие назв. в привычной нам сетке жанровых членений, располагающихся в одной плоскости, оказываются при ближайшем рассмотрении принадлежащими различным уровням, с разными смысловыми контекстами. В самом общем плане можно сказать, что П. предшествовали кантам в обозначении свободно сочиненных лирических произв. нелитургического

характера. (Эта независимость от определенного порядка, точнее, дополнительный по отношению к определенному чину смысл делает, между прочим, почти равным употребление назв. "псалм" в 18 в. и "необрядовая лирика" — в фольклористике 19 — 20 вв.) Далее П. вытеснялись кантами, но не сразу, и по нек-рым случаям можно понять, что канты прежде всего связывались с официальной приветственной музыкой. Но постепенно, в уходящей перспективе, П. заслонились кантами, и теперь мы воспринимаем "кант" как стилистически и функционально нейтральное наименованное вида, вмещающего в себя различные смысловые, образные, окказиональные группы. (Нек-рую роль, конечно, и тут сыграло советское ханжество, избегавшее слов, относящихся к области церкви, религии и памяти о них.)

Однако и в более ранние времена слово "псалмы" постепенно свертывалось и стало связываться в словоупотреблении со старомодными "стишками" — определенным слоем устной духовной лирики, хранящей следы когда-то бывшей и отступившей письменной культуры. "Псалмами" (именно так — через мягкий знак, отодвигая благородное и сильное родство с вдохновенной книгой Ветхого завета) называет в 19 в. самые поздние, книжного происхождения духовные стихи их изд., перехвативший дело П. В. Киреевского, — П. А. Безсонов.

Возвращаясь к 17 — 18 вв., имеет смысл поискать обобщающие смыслы в назв. рукоп. книг. 2 сб-ка в пример: подаренный о. Аристархом Израилевым А. А. Титову сб. (Тит. 2038. РНБ), на титуле к-рого неоднократно начертано "Псалмы" — и ничего другого в качестве общего назв., да и вообще назв. нет. В сб. же чередуются Рождественская сюита П., покаянные П., неск. произв. сюиты оплакивания у креста; "Коль славен", поздравительные хвалебные Императрице; все называются "псалмы". Др. сб.

(Тит. 1522), первоначально принадлежавший посошнику епископа Арсения Мацевича и попавший в собр. Титова, титульного обозначения не имеет и содержит в себе те же Рождественские П., Никольский П., переложения псалмов М. Ломоносова "Всеязыцы, всех стран лица" и пр. Специально в нем выделены назв. "Стих об Иосифе прекрасном" и "Стих о царевиче Иоасафе" (один из самых популярных сюжетов так наз. "покаянных" стихов — см. ниже). Книга беззотная, потому представление неск. условно, но тому, кто держал в руках неск. таких тетр., понятно единство этих текстов: назв.-обозначения не могли меняться при нотной или беззотной записи. Даже графика, к-рую старательно искал и перебирал писавший, — то в страницу, то в два столбца, то ровным стихом, то лесенкой, вероятно в зависимости от своего ощущения муз. формы, — в стихотворных текстах представляется несущественной на фоне более важного соотношения — длинного текста и короткой мелодии.

Еще один важный свидетель — беззотный сб. (Тит. 1109), также обозначенный на титуле "псалмы" (через "пси"). Тщательно сшитый из тетр. разной бумаги, заполненный одним почерком, имеющий оглавление по алфавиту с указанием номеров, он содержит 128 текстов, среди к-рых ломоносовское переложение "Господи, кто обитает" (№ 1), приветственные сюиты *Елизавете*, П. Рождественские, Никольские, Благовещенский, Успенский ("Апостолы с конца света"), покаянные "Владыко мой и Боже мой", "Мире лукавый"; "Начну на флейте" В. К. *Тредиаковского*; навигационный "Буря море раздымает", рядом с к-рым пародийные "Муха-горюха" (см. *Кант*) и "Комаркозачище". Особым назв. "канты" выделены 2 текста в честь *Екатерины II* ("Радуйся днесь Россия славна" и "Что так сильно движет к веселию всех душ?"), они как бы вставлены с двумя своими номерами, но

рядом продолжается общая нумерация, и далее следует "Иисусе прелюбезный" — с акростихом Димитрия Ростовского, снова елизаветинские тексты, "Лице свое скрывает день", "Коль славен". "Канты на высочайшее Императорского Величества в Троицкую Сергиеву Лавру пришествие" включены в разностатейный сб. (Тит. 1625, также беззотный) — назв. точно соответствует употреблению слова "кант" — кантата на торжественный случай.

Назв., данные при описании собр. Титова, под к-рыми мы их выписываем и знакомимся с ними, записаны либо при покупке книг, либо при последующей их обработке. Конечно, они могут опираться на какое-то привычное словоупотребление, но прямого свидетельства не дают. След., нам нужно понять, из каких областей словоупотребления возникли эти обобщающие, родовые для больших групп текстов назв., можно ли относиться к ним как к классификационным определениям, членящим эти группы текстов, и к каким свойствам, переживаниям, смыслом культуры они нас адресуют.

Псалмы — тексты, почтенные по происхождению, возвышенному и древнему, от любимейшей и самой читаемой книги Библии, от П. Давидовых, к-рые не были бы столь значимы в литургической практике и оцерковленном быту, если бы наряду с неперменным чтением в службе, в ежеднев. молитвенном правиле они не являлись в то же время исходным языком для сотворения новых текстов — как входящих в общий служебный обиход, так и остающихся индивидуальными, будь то анонимные или имеющие признанного и прославленного автора. В соответствии с генеральным правилом творения "по подобию" П. творятся словами и образами отцов в продолжение их дел и помыслов. П. — боговдохновенная лирика, обретающая личность певца через его обращение к Богу. П. оказываются точным обозначением русла новой, личной поэзии,

выводящей свои "варварские" языки на уровень библейский. В правосл. странах, литургический язык к-рых сразу основывался на переводе-приравнении и выработке заново, своими словами, мира высокой лирики, этот процесс изначально включал в себя и прямое усвоение, и новое творчество. В 17 — 18 вв. в России — при общем обновлении языка, творении новых слов и форм, массовом обновлении текстов — словом "псалмы" утверждалась преемственность этого процесса, перешедшего стилистические рубежи, но сохраняющего верность духу, истине, вообще принадлежности культуре.

С т и х и — это слово обнаруживает себя прежде всего в назв. книжной песенной поэзии, соотносимой с наиб. динамичной частью службы — стихирами. (Стихиры сочинялись в достаточном кол-ве для обеспечения всех праздников, служб рус. святым и полного объема Октоиха.) Стихи, по определению, открыты для личных, индивидуальных текстов, все также творимых из слов, формул, образов, прямых аналогий вечным текстам П. и заимствований из них. Стихи покаянные (фиксируются по рукописям с конца 15 до начала 18 вв. — см.: Фролов; Петрова и Серегина) поначалу вписываются в служебные певческие книги, входят в муз. систему Октоиха (с обязательным обозначением гласов), хотя сразу же осмысляются как внебогослужебный лирический жанр ("ранняя русская лирика" — по Петровой и Серегиной), развивая мотивы покаяния и умиления. Вместе с тем особенность новых текстов, их самостоятельность, инакость хорошо осознавались писавшими певческие книги. Они скоро выделяются в самостоятельные разделы, продолжая группироваться в них по гласам, а к концу 16 — началу 17 в. уже составляют собств. сб-ки стихов покаянных знаменной нотации. П. нового, силлабического стиля (в рукоп. сб-ках со 2-й пол. 17 в.) очевидно используют образно-поэтический

и лексический опыт стихов покаянных. На этом, вероятно, основании слово "стихи" после нек-рого разрыва, объяснимого стилистическим переломом, возникает иногда и в нотолинейных песенных сб-ках как жанровое обозначение. Но в связи с активной и вполне живой традицией постепенного вызревания их в системе распева и в жанровом окружении Октоиха стихи как тексты еще не нуждаются в определении своей муз.-певческой стороны.

К а н т ы — назв., по всей вероятности отражающее именно стилистический параметр и особенную графику как способ изложения муз.-поэтического текста в песенных книгах. В этом смысле "псалмы", "канты" и "стихи" — не противопоставленные, но дополняющие друг друга характеристики: по смыслу — псалмы, по изложению и муз. стилистике — канты, по свободе в мире литургической поэзии — стихи. Впрочем, все 3 слова рядом в рукоп. сб-ках почти не встречаются. Возможно, потому, что "стих" передает более всего характер творческого процесса.

Противопоставление П. и кантов по сюжетам — духовные и светские — становится актуальным лишь со временем, но не в процессе их создания, накопления и первого времени бытования. Противопоставленность возникает в памяти позднее, когда живые творческие процессы уже завершаются и следует держать в порядке н а с л е д и е. Это актуально для тех книг, в к-рых четко разделяются духовная и светская части, или для книг, к-рые ограничиваются 2-й частью, т. е. уже не содержат в себе духовной лирики, переложений П., молитв, акафистов, тропарей. Источники высокой лирики отходят в тень, равноправным материалом лексики и поэтической системы выступают песенный язык, просторечие и пародии. В таких случаях наименование "псалмы" исчезает, и в этом обнаруживает себя складывающаяся система нового вида

устно-письменной поэзии, для к-рой наименование "кант" оказывается наиб. общим, собирательным, родовым.

Но вернемся к П. Это священные песнопения, в к-рых изливалось чувство единения с Богом и любовь человека к нему. Греч. слово "псалом" (отражающее др.-евр. назв. струн. инструмента, на к-рый опиралось пение) дало назв. книге Ветхого завета. Др. языки знают подобные слова — ода, гимн, песнь, хорал, но П. вошли наряду с этими словами и в византийскую традицию, и в латынь (со всеми "новыми" европейскими яз.), и в церковнославянский. Давидовы П. стали источником литургической поэзии в первые века христианства. Их образы, лексика, композиция, тон постоянно жили в канонах, одах византийского православия. Иоанн Златоуст, Роман Сладкопевец продолжали молитвенные труды Псалтири, ее языком, стихом, вдохновением описывая важнейшие живые черты мира христианского, предвосхищенного в ней.

На Руси Псалтирь, переведенная непосредственно при крещении, стала постепенно первой и гл. книгой при обучении грамоте и вообще для всякого книжного человека. Кроме того, чтение Псалтири (часто наизусть) было постоянным монастырским и домашним делом правосл. человека. Рус. церковь освоила разные формы обращения к П.: собств. чтение, постоянное и регулярное, так что вся книга прочитывалась в богослужениях за одну неделю; пение нек-рых избранных П.; пение, соединяющее отдельные стихи П. и их продолжение, развитие, соответствующее определенному звену годового ритма-круга правосл. праздников; пение фрагментов П. в виде рефрена в прокимнах и др.

В критическую пору рус. культуры, истории и церкви — в 17 в. — тексты Псалтири заново отливались в поэтическом языке. От них не отделялись относительно новые, но уже воспринятые традиции

(т. е. осознаваемые вечными) молитвы Страстей Господних, Плача Богородицы, Страшного суда, прославление праздников и святых. Живой поток псалмопения останавливается на рубеже 18 в.; посл. тексты, живущие и далее в рукоп. сб-ках 18 в. (а след., и в живой практике) как анонимные П., принадлежат св. Димитрию Ростовскому (ум. в 1709) и Стефану Яворскому (ум. в 1722). Позднее, в 18 в., Псалтирь обретает лит. суверенность; переводы, переложения не иссякают, но составляют особый жанр профессиональной поэзии (Тредиаковский, Ломоносов, *Сумароков* и др.). При этом еще задерживается привычный способ бытования П.: новые переложения поют, входят в быт анонимно, без имени авторов. Лит., муз. и религиозное сознание хотя и соединяется в популярных ломоносовских "Благословен Господь мой Бог", "Господи, кто обитает" и "Хвалу Всевышнему Владыке", но уже представляет собой достаточно независимые стороны духовной жизни России.

Последовательность, соподчиненность, сопряжение и само существование разных стадий жизни П. как муз.-поэтических произв. раскрывается (или скрывается) в море все еще слабо изученных рукоп. сб-ков 18 в. Из предыдущих рассуждений следует, что П. не могут быть восприняты ни как термин, ни как обозначение жанра. Разграничительные линии между П. и кантом, П. и духовным стихом, П. и песнями рукоп. сб-ков могут быть проведены весьма условно, и это не жанровая систематизация, но скорее обозначение позиции того, кто называет тот или иной текст. В нек-рых случаях можно воспринимать П. как родовое понятие, к-рое покрывает собой весь корпус сб-ка, хотя бы в его состав входили шуточные и пародийные тексты. Кант, или "канти простые", может быть выделен особо, напр. обозначением "кант по случаю..." или "реэстр псалмам и кантам".

В разделении кантов и песен более точно и детально обозначается позиция человека 18 в., и, напр., любовные песни пасторального склада и близкие им тексты хороводных народных песен (вроде "Ивушки" или "Селезня") к П. не причисляются, кантами же могут быть названы. Определенная граница как будто пролегает между П. и виватными кантами. Между тем последние постепенно выросли из хвалебных П., и разделить их непросто, тем более что 18 в.

помещает, напр., популярные сюиты на воцарение Елизаветы Петровны именно среди классических П., а позднее в этих же текстах Елизавету сменяет Екатерина. Более того, в сб-ках часто на одном развороте под нотным троестроцием выписываются оба текста — сначала полный текст хвалебного П., затем, через пробел, в той же песенной графике — виватный текст Елизаветы (Тит. 3351) или сначала виватный Екатерина, а под ним текст П.

1.

1. Вос_по_ см пснь но_ ву, вос_по_ см пснь но_ ву, Гос_по_ де_ ви Бо_ гу.

2. Ор_ га_ ны стим_ па_ ны, ор_ га_ ны стим_ па_ ны бла_ го вос_кли_цай_ те.

3. Ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, ви_ ват, в_ск Е_ ка_ те_ ри_ ны.

я_ ко да_ ро_ вал_ сь, я_ ко да_ ро_ вал_ сь, нам ра_ дость пре_мно_ гу.

мо_ нар_ хи_ ну рос_ ску. мо_ нар_ хи_ ну рос_ ску вси_днесь ве_ ли_ чай_ те.

ви_ ват в_ск чст_ней_ ша, ви_ ват в_ск чст_ней_ ша на мно_ ги_ с_ лс_ та.

У_ всн_ чан_ ну_ ю днссь Эс_ фирь вен_ цсм сла_ вы
 Псс_ ни три_ ум_ фаль_ ны о_ ной при_ но_ ся_ щс.
 Ви_ ват ски_ пстр сла_ вы в дсс_ ни_ цс дер_ жа_ ща.

по_ са_ дит на тро_ нс Рос_ сий_ ской дер_ жа_ вы.
 ви_ ват на мно_ го лет вс_ сс_ ло гла_ ся_ щс.
 ви_ ват на прс_ сто_ лс рос_ сий_ ском сс_ дя_ ща.

Воспоем песнь нову (2)
 Яко сотвори нам (2)
 Не даде нас врагам
 Иже нас хотящих

Се бо видим стрелы (2)
 Ярящихся на нас (2)
 Благословен Бог,
 Да буди во веки

Нас бо прославльшаго (2)
 Благодарение (2)
 Аще ничто можем
 Имени Господню

Господеви Богу,
 милость свою многу.
 до конца пожрети,
 всех предати смерти.

на нас изошренны,
 в самих угошенны.
 гордого смиривый,
 той нами славимый.

будем прославляти,
 будем воздавати.
 принести достойно,
 ничто же подобно.

(И т. д.)

Особая роль эсхатологических мотивов в рус. псалмопении привела к созданию фонда текстов, переливающихся из одного разряда в др.: из устной литературы — в письменную, из духовных стихов — в оды, из эпитафий — в духовные стихи. Поразительный пример — эпитафия Стефана

Яворского на смерть Дмитрия Ростовского, 7 строф к-рой с зачином "Взирай с прилежанием, тленный человек" стали одним из устойчивых текстов в рукоп. сб-ках П. и вошли также в устную фольклорную традицию в качестве широко распространенного духовного стиха.

2.

Взи_ рай с при_ ле_ жа_ ни_ ем, тлен_ ный чс_ ло_ вс_ че,

ка_ ко вск твой про_ хо_ дит и смерть нс_ да_ ле_ чс.

Муз.-поэтический текст П. (бытовавшего в 18 в. очень широко и, естественно, анонимно) получал иногда выразительные назв., напр.: "Первостатейная псалма божественная премудрого Соломона царя" (Тит. 2578), "Песнь плачевная от лица человека" (Тит. 2837). В том же титовском собр. текст зафиксирован в безнотном фольклорном сб-ке 19 в. "Духовные стихи

Ростовского уезда" (Тит. 4751; муз.-фольклорные публ. записей 19 — нач. 20 вв. см.: Воронов; Истомина; Дютш; Маслов; Калики...; Богатенко и др.).

Характерна для петровской эпохи и для нашего сюжета яркая личность самого святителя Дмитрия (Д.О. Туптало), к-рого в 1700 вызвал в Москву *Петр I*. Вскоре он стал авторитетнейшим митрополитом Рос-

товским, а сам Ростов с его назначением — крупнейшим культурным центром России. Предание соединяет с именем Димитрия Ростовского довольно большой круг П., широко бытовавших в устно-письменной традиции 18 — начала 19 вв. (см. в ст.

"Кант" нотный пример 3а из сб., озаглавленного: "Сии псалмы сочинены трудами новоявленного святителя Димитрия митрополита Ростовского чудотворца"). Приводим здесь еще один такой П. из др. сб-ка.

3.

1. Зря_ ши сы_ на к по_ нос_ ной смер_ ти о_ суж_ ден_ на,
2. Пре_ быть во мно_ гих сле_ зах Ма_ ри_ я с_ ди_ на,

от ближ_ них и зна_ е_ мых все_ ма о_ став_ лен_ на.
зря_ ша тяж_ ки бо_ лез_ ни страж_ ду_ ше_ го сы_ на,

Зря_ ши сы_ на сво_ е_ го вла_ ни_ ты би_ сн_ на,
во_ ско_ ре у_ зре на крест сы_ на воз_ ло_ жен_ на,

по ли_ цу ру_ га_ с_ ма и за_ плс_ ва_ с_ ма.
 ост_ ры_ ми гвозд ми ру_ це но_ зс про_ бо_ дсн_ на.

Нам сейчас важно не потерять ощущение глубины времени, к-рое может быть измерено не хронологическими датами, но напряженной творческой жизнью. П. из рукописи, к-рую мы имеем основание атрибутировать как принадлежащую новоиерусалимской ("никоновской") школе (1660 — 80 гг.), настолько близок 27-му П.

Давида, что может быть назван его стихотворным переложением. Полифоническая насыщенность муз. фактуры, динамичность и изысканная свобода ритмики, гибкость интонаций, высвечивающих слово, — все это позволяет говорить об этом произв. как о своеобразном русском мотете. В более поздних сб-ках этот П. нам не встретился.

4.

К те_ бс, к те_ бс, к те_ бс, Гос_ по_ ди Бо_ жс мой, воз_ зо_ ву,
 К те_ бс, Гос_ по_ ди Бо_ жс мой, воз_ зо_ ву,
 К те_ бс, Гос_ по_ ди Бо_ жс мой, воз_ зо_ ву,

нс прс_ лчи мс_ ня, с_ гда тя при_ зо_ ву,

ко_ гда от мс_ ня, ко_ гда от мс_ ня ца_ рю нс про_ мол_ чи_ ша,
 ко_ гда от мс_ ня, ко_ гда от мс_ ня ца_ рю не про_ мол_ чи_ ша,
 ко_ гда от мс_ ня, ко_ гда от мс_ ня ца_ рю не про_ мол_ чи_ ша,

в ров за_ клю_ чи_ ши, в ров за_ клю_ чи_ ши.

Др. произв., "Владыко мой и Боже мой", устойчиво встречается в сб-ках 18 в., демонстрируя спектр вариантов (мелодических, ритмических, фактурных), наглядно раскры-

вающих характерный механизм устно-письменной культуры, ориентированный на песенный тип формы.

5а.

Вла_ ды_ ко мой и Бо_ жс мой,
пе_ чаль_ ный у_ слы_ ши глас мой,

от все_ го серд_ ца мо_ с_ го
и горь_ ко_ с ры_ да_ ни_ с,

до пре_ сто_ ла о до тво_ с_ го
ден_ но - нош_ но_ с сте_ на_ ни_ с

воз_ но_ шу мой глас,
и на вся_ кий час.

56.

Вла_ ды_ ко мой и Бо_ же мой,

пе_ чаль_ ный у_ слы_ ши глас мой,

от все_ го ссрд_ ца мо_ с_ го
и горь_ ко_ с ры_ да_ ни_ с,

до прс_ сто_ ла до тво_ с_ го воз_ но_ шу мой глас
дсн_ но - нош_ но стс_ на_ ни_ с и на вся_ кий час.

Итак, под словом "псалом" 18 в. имел в виду прежде всего наследие 17 в. Для 19 в. наследием 18 в. становится кант. Шедевры же П., возникавшие на заре новой рус. культуры, остаются в ее слабо различимом фундаменте, к-рый нам, на рубеже 20 — 21 вв., необходимо осознать и освоить.

Принципы изложения нотного материала в примерах.

1. По условиям настоящего изд. пришлось отказаться от графики рукоп. песенных книг, в к-рых строфа размещалась по горизонтали, в одну линию, чаще всего на развороте. Стихи же подписывались под соответствующими мелодическими фразами, образуя всем числом строф упорядоченную вертикаль (представление об этой графике дает единственная совр. публ.: Ливанова, 1). В нашей совр. графике акцент переносится на соотношение частей, создающих форму строфы.

2. Трострочная запись и оригинальные ключи ("До") сохранены, но их начертание, равно как и начертания нот, пауз, знаков альтерации, и повторения частей формы (репризы) соответствуют совр. нотной графике. Тактовые черты и обозначения размеров проставлены, как в оригиналах.

3. Стихотворные тексты изложены в соответствии с совр. правилами орфографии; титлы раскрыты.

Арх.: ОР РНБ, Тит. 2720, л. 13 об. — 14; Тит. 2886, л. 26 об. — 27; Тит. 4172, л. 140 об. — 141; Q XIV.125, л. 14 об. — 15; Q XIV.134, Q XIV.150, л. 27 об. — 28.

Лит. см. в ст. *Кант*; кроме того: Невинное упражнение: Проводя праздное время чрез голосную или инструментальную музыку, сочиненную к услугам любящих оную. В С.-Петербурге, 1780. М.Ц. (сб. псалмов 17 — 18 вв.); Воронцов Н. Напевы кержацких духовных стихов // Пермские епархиальные ведомости. 1867. № 26 (с нот. прибавл.); Израилев А. Псалмы или Духовные канты сочинения святытеля Димитрия, митрополита Ростовского. М., 1889; Истомин Ф.М., Дютш Г.О. Песни

русского народа. Собр. ... в 1886 г. СПб., 1894; Преображенский А.В. Словарь русского церковного пения. СПб., цр. 1896; Ляпунов С.М. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. СПб., 1900; Маслов А.Л. Калики переходящие на Руси и их напевы. СПб., 1905; Мошин А.Н., Рыбаков С.Г. Древние псалмы Псковского края. СПб., 1911; Музыка и пение (жур.). 1914. № 5 (нот. прилож.); Преображенский А.В. От униатского канта до православной херувимской // Музыкальный современник. 1916, февраль. Кн. 6; Он же. Латинская ересь в русском пении XVII века // Орфей. Пг., 1922. Кн. 1; Он же. Культурная музыка в России. Л., 1924; Богатенко Я.А. Напевы народных стихов и псалм (В пении "нищей братии" и в крюковых старообрядческих сборниках) // Сб. работ этнографической секции ГИМН. М., 1926. Вып. 1 (нот. прилож.); Ливанова 1; Вольман; Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973; Келдыш Ю.В. Кант // МЭ 2; Костюковец Л.Ф. Кантовая культура в Белоруссии. Минск, 1975; Фролов С.В. Из истории древнерусской музыки: Ранний список стихов покаянных // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М., 1976; Келдыш Ю.В. Ранний русский кант // Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви: Сущность, система и история. Нью-Йорк, 1978. Т. 1; Левашев Е.М. Псалма // МЭ 4; ИРМ 1; Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983; Ранняя русская лирика: Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV — XVII веков / Сост. Петрова Л.А. и Сергина Н.С. Л., 1988; Левашев Е.М. Послесловие // Димитрий, митрополит Ростовский. Рождественская драма, или Ростовское действо / Музыкально-сценическая реконструкция Евг. Левашева. М., 1989; Панченко А.М. Герман // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1992. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 1; Владышевская Т.Ф. Музыка Древней Руси // Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993; Герасимова-Персидская Н.А. Русская музыка

XVII века: Встреча двух эпох. М., 1994; Зенковскый С.А. Русское старообрядчество: Духовные движения семнадцатого века. М., 1995; Псалтирь, или Книга псалмов // Христианство: Энциклопедический словарь. М., 1995. Т. 2; Позднеев А.В. Рукописные песенники XVII — XVIII вв.: Из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996.

Е.Е. Васильева, В.А. Лапин

ПУНЬЯНИ (Pugnani) Газтано (27 нояб. 1731, Турин — 15 июля 1798, там же), выдающийся итал. скрипач и композитор, ученик Дж. Сомиса (ученика А. Корелли). С 10 лет играл в оркестре Королевской оперы в Турине, в 1749 — 50 изучал в Риме композицию под рук. В.Л. Чампи. По возвращении в Турин вновь поступил в Королевскую оперу и служил в ней с перерывами до конца жизни, пройдя путь от 2-го скрипача до директора капеллы. В 1754 — 1770 гастролировал за пределами Италии, успешно дебютировал со своими соч. в Духовных концертах в Париже, работал капельмейстером Королевской оперы в Лондоне, где поставил свою первую буффа "Nannetta e Lubino" ("Наннетта и Любино", 1769), имевшую большой успех.

Во время варшавских выступлений в 1780 вместе со своим учеником Дж.Б. Витти был приглашен в СПб. Согласно КФЖ, 3 февр. 1781 муз-ты были представлены *Екатерине II* и играли перед ней, а затем перед в. кн. *Павлом Петровичем*. Вместе с виолончелистом Д. Бахманом и фаготистом А. Буллантом П. участвовал в концертах придв. певцов и муз-тов, дававшихся 11 и 14 марта в театре у Красного моста. Исполнялись арии и дуэты из опер *Н. Пиччинни*, *Ф. Арайи*, *А.-Э.-М. Гретри*. Инструм. программа неизвестна, однако можно предположить, что приезжий виртуоз, как это было принято, выступал соло с музыкой собственного соч.

Игра П. отличалась масштабностью, красивым тоном и техническим совершенством. Как композитор он был известен своими операми (6), балетами, ораториями, но прежде всего произв. для скрипки, написанными в предклассицистской манере и по стилю приближающимися к Л. Боккерини. П. является автором 18 сонат для скрипки соло, 24 трио-сонат, 12 увертюр, квартетов, квинтетов и ряда др. INSTR. соч. В конце 18 в. его музыка исполнялась в России и пользовалась здесь популярностью.

Лит.: Кириллов В. Скрипачи XVII, XVIII и XIX столетий. СПб., 1890; Финдейзен 2; Zschinckу-Troxler E.M. von. Gaetano Pugnani. Berlin, 1939; МА 2; Ливанова 2; Grove.

Л. М. Бутыр

ПЬЕМОНТЕЗИ (Piemontesi) Жюстина (Джюстина, Иустина, Юстина) (? — ?), итал. танцовщица, дочь скрипача *Первого придворного оркестра* Игнацио Пьемонтези. Была воспитана в Вене, училась у *Г. Анджолини* и вместе с ним приехала в Россию в 1777. В 1780 во время карнавала танцевала в Милане, а осенью уже выступала в СПб. Контракт с ней был заключен лишь 1 июля 1783 на 3 года с жалованьем 500 р. в год при казенной квартире с дровами. С 1 янв. 1784 по ходатайству отца, ссылавшегося "на слово, данное прежним директором", а главным образом "поелику в противном случае содержать со оным себя не может" (АДИТ 2, 163), стала получать 700, а с 1791 — 800 р. в год при 250 р. "проездных" и казенной квартире с 14 саженьями дров. В промежутке между 1789 и 1791 вышла замуж за Иосифа Камеля, танцовщика "из немцев". Он служил без контракта с 1 мая 1782 с жалованьем 250 р. в год, в 1787 его жалованье было повышено до 280 р., с 1792 — до 330 р. Известно, что П. участвовала в балетах при опере Дж. Паузелло "Alcide al bivio" ("Алкид на распутье"),

Г. ПУНЬЯНИ
Силуэт Ф. Г. Сидо



в театральном представлении Ф. Торелли "Храм общей радости" (оба 1780), в операх Дж. Сартти "Castore e Polluce" ("Кастор и Поллукс", 1786) и Д. Чимарозы "Cleopatre" ("Клеопатра", 1789), хореография во всех 4 Дж. Канциани. А Камель исполнил роль немого Веспоне в опере Дж.Б. Перголези "La Serva padrona" ("Служанка-госпожа"), участвовал в балетах при опере Сартти "Кастор и Поллукс". В марте 1785 "за играние в опере-буффе «Серва падрона» немой роли в награждение приказали оному Камелю... пятнадцать рублей, записав в расход, с распискою из спектакельных сумм выдать..." (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 116 об.). В 1792 "фигурантам, кои по временам потребляемы бывают солистами", в том числе Камелю, прибавлено к жалованью 50 р., "начиная сию прибавку производить будущего сентября с 1 числа" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3, л. 45).

В 1796 срок контракта П. кончился. По этому поводу Камель обратился с прошением, в котором указал, что "поелику общее их жалованье составляет только 1100 рублей, то они, быв обременены долгами, не находят средств ни здесь жить, ни возвратиться в отечество с тринадцатимесячным младенцем и другим, коим жена его беременна" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 60984, л. 1 и об.). До назначения пенсии решено было выплачивать по 300 р. П. и по 100 р. Камелю. Эти суммы получали они еще и в 1799.

Арх.: РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 60984, л. 1 и об.; РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 116 об.; д. 3, л. 45; оп. 17, д. 53, л. 21 об. — 22; д. 54, л. 18.

Лит.: АДИТ 2, 163, 311, 383, 424, 538; 3, 81.

Г.Н. Добровольская

ПЬЯНТАНИДА (Piantanida), П и а н т о н и д о Джованни (Яган) (1705, Флоренция — 1782, Болонья), итал. скрипач и композитор. Считается, что он вместе со своей

женой Констанцей Пьянтанидой приехал в СПб в составе "Италийанской кампании" Ф. Арайи в сер. 1735. Однако имена супругов имеются в списке придв. муз-тов, относящемся к началу 1735 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 28, л. 3), т. е. они были приняты ко двору до прибытия новой труппы, возможно, годом ранее. В 1736 П. получал весьма скромный оклад 100 р. (в то время как Дж. Верокаи, 1-му скрипачу, платили 600 р.). Тем не менее Я. Штелин характеризовал П. как превосходного виртуоза, и впоследствии его игру сравнивали даже с игрой Дж. Тартини.

В 1737 П. покинул СПб, получив вместе с женой "на дорожный проезд" 150 р. (РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 42), и направился в Гамбург. В 1739 — 42 П. работал в Лондоне у Г.Ф. Генделя, в 1743 выступал в Духовных концертах в Париже. В том же году 10/21 нояб. российский полномочный министр при фр. дворе кн. А.Д. Кантемир писал кн. М.Л. Воронцову, что П. хотел бы снова поступить в рус. службу (Архив Воронцова, I, 374). По каким-то причинам повторного приглашения скрипач не получил. В 1744 мы находим его в Женеве, в 1758 П. был принят в Болонскую филармоническую академию. Позднее Ч. Бёрни упоминал его как 1-го скрипача Болонской капеллы. 9 окт. 1770 П., возможно, был в числе экзаменаторов В.А. Моцарта, во всяком случае, его подпись наряду с др. имеется в дипломе последнего.

Из соч. П. известны 6 трио-сонат (изданы в Лондоне в 1742), 6 Concerti grossi (1762), Симфония для 2 скрипок, виолончели и баса, мелкие вок. произв. Музыка П. при жизни автора пользовалась известностью, однако И.А. Шайбе, хваля ее композиционную правильность и "аффектность", ехидно замечал, что композитор был склонен выдавать чужие соч. за свои.

Арх.: РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 42; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 28, л. 3.

Лит.: Ш т е л и н; Архив кн. Воронцова. М., 1876. Т. 1. С. 374; М о о с е г R.-A. Violonistes compositeurs italiens en Russie au 18-e siècle. G. Piantanida // RMI, 1948; МА 2, 139 — 42; Б ё р н и 1970.

Л. М. Бутир

ПЬЯНТАНИДА (Piantanida) Констанца (? — ?), артистический псевдоним Постерла (la Posterla), итал. певица, сопрано. Жена Дж. Пьянтаниды. В 20-х гг. состояла на службе при дармштадтском дворе, пела в Неаполе, Венеции, Парме. Вопреки утверждению историков (Я. Штелин, В. Всеволодский-Гернгросс, Р.-А. Моозер и др.) о ее прибытии в Петербург с Труппой Ф. Арайи в 1735, ее имя впервые упом. в том же году в числе муз-тов, находившихся при российском дворе до приезда "*Итальянской кампании*" (С т а р и к о в а, 80). Сохранилось чрезвычайно мало сведений о российском

периоде карьеры этой замечательной артистки. В 1736, после отъезда К. М. Авوليو, она была принята в придв. камерную капеллу с жалованьем 500 р. 29 янв. 1737 П. исполнила гл. партию в опере Арайи "*Il Finto Nino, o vero La Semiramida riconosciuta*" ("Притворный Нин, или Узнанная Семирамида"). Уволилась 17 февр. того же года (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 40, л. 12). В 1739 П. с успехом выступала в Лондоне в составе руководимой Г. Ф. Генделем оперной труппы. Анонсируя ее дебют, лондонская "Daily Post" писала о ней как о "знаменитой итальянской певице".

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 40, л. 12.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; Ш т е л и н; МА 1, 146; С т а р и к о в а Л. М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII века и русском любительском театре этого времени // ПКНО. 1988. М., 1989.

Е. С. Ходорковская

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. Рышарева.

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 Е.Е. Васильева, 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 помогали 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.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ

Энциклопедический словарь

Том I—XVIII век

Книга 2

Редактор *И. М. Плестакова*

Технический редактор *Т. И. Кий*

Компьютерная верстка — *Т. Ю. Фадеева*

ЛР № 030560 от 07.07.93. Подписано к печати 06.04.98. Формат 70х90/16. Бум. офс. Гарн. Таймс. Печ. л. 31,5. Уч.-изд. л. 45,3. Тираж 1000 экз. Заказ № 5213. 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: Svetlana@music.spb.su

Отпечатано в ОАО «Иван Федоров». 191119, Санкт-Петербург, Звенигородская ул., 11.