

XVIII  
BEK  
3

ПЕТЕРБУРГ  
СЛОВАРЬ



МУЗЫКАЛЬНЫЙ  
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ

Р-Я

МУЗЫКАЛЬНЫЙ

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ



КНИГА  
3  
Р-Я

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 3  
Р — Я



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

*Ответственный редактор А. Л. Порфирьева  
благодарит American Council of Learned Societies  
за финансовую поддержку завершающего этапа работы над томом*

М  $\frac{4905000000-67}{082(02)-99}$  без объявл.

ISBN 5-7379-0031-2  
ISBN 5-7379-0045-2  
ISBN5-7379-0056-8

© Издательство "Композитор" ( Санкт-Петербург), 1999  
© Российский институт истории искусств, 1999  
© И. Н. Кошаровский, оформление и макет, 1996

## 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. — собственное  
 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 (теперь ЦГИА СПб.)  
 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 Военно-Морского Флота. Санкт-Петербург  
 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  
 СПБООИИ — 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  
 АДТИ 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 I — 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. Корректурa статьи для Сборника Историко-театральной секции. Пг., 1919 (ОР РНБ)
- Всеволодский-Гернгросс. Указатель — Всеволодский-Гернгросс В. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в 17 — 18 вв. // Сборник Историко-театральной секции. Пг., 1918. Т. 1
- Георги — Георги И.Г. Описание царствующего града Санкт-Петербурга... СПб., 1794
- Гинзбург 1, 2 — Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства: В 2 т. М.; Л., 1950. Т. 1; М., 1957. Т. 2
- Глушковский — Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940
- Гозенпуд — Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1952
- Долгоруков — Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. Пг., 1916
- Долгоруков. Капище — Долгоруков И.М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение всей моей жизни. М., 1874
- Драматической словарь — Драматической словарь. М., 1797
- Дризен — Дризен Н.Б. Материалы к истории русского театра. М., 1905
- ЕИГ — 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. — Пряшникова М.П. Нотные издания в фондах ГБЛ: Отечественные нотные издания XVIII в. М., 1979
- Кат. ГПБ — Нотные издания в фондах ГПБ. Отечественные нотные издания 18 в. Л., 1985
- Келдыш — Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII в. М., 1965
- КЛЭ — Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962 — 78
- КНДР — Культурное наследие Древней Руси. М., 1976
- Красовская — Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX в. Л., 1958
- Красовская. Эпоха Новерра — Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Эпоха Новерра. Л., 1981
- КФЖ — Камер-фурьерские журналы
- 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
- Перец — Перец 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, служащего к истории Его Императорского Высочайше 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



- PMГ — Русская музыкальная газета. СПб., 1894 — 1918
- Ройзман — Р о й з м а н 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, пантомимам, дивертисментам. СПб., 1900
- СИРИО — Сборники Императорского русского исторического общества. СПб., 1867 — 1916
- СККИЯ — Сводный каталог книг на иностранных языках, выпущенных в России в 18 в.: В 3 вып. Л., 1984 — 86
- СКРК — Сводный каталог русской книги гражданской печати 18 в.: В 5 т. М., 1962 — 67
- СМ — Советская музыка. Журнал. М., 1933 — 91
- СПб. вед. — Санктпетербургские ведомости. Газета. СПб., 1728 — 1918
- СПП — Словарь русских писателей 18 в. Л., 1988. Т. 1
- Сгасов — 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
- Шгелин — Ш т е л и н Я. Известия о музыке и балете в России 18 в. Л., 1935
- Шгелин. 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 Musikgelerten. 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<sup>e</sup> siècle. 2 t. Genève, 1948 — 51 (2-й и 3-й т., имеющие сплошную пагинацию и общие указатели, обозначены как т. 2)
- MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 17 Bd. Kassel — Basel, 1949 — 86
- MR — M o o s e r R.-A. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios, joués en Russie durant le XIII<sup>e</sup> siècle. Genève, 1945
- Opera Grove — The New Grove Dictionary of Opera. 4 vol. L., 1992
- Parsons — P a r s o n s Ch. H. Opera Composers and their Works. N. Y., 1986
- RISM — Répertoire international des sources musicales. 12 t. Kassel — Basel — Tours — L., 1971 — 1992
- RM1 — 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 Neuveränderten Russland. 2 Bd. Riga, 1769 — 1770



# Р

**РААБ** (Raab), Рааббе Эрнст Генрих Отто (1750, Берлин — после 1802, СПб), нем. скрипач, сын камер-муз-та принца прусского Фердинанда. Нек-рое время Р. жил в Данциге, где пользовался репутацией отличного скрипача. Поступил на службу в *Дирекцию Императорских театров* 6 марта 1781 в качестве камер-муз-та в группу первых скрипок *Первого придворного оркестра* с окладом 600 р. (с 1790 --- 1000 р.). В 1802 Р., по свидетельству Л.Шпора, еще занимал свой пост, однако после этого какие-л. сведения о нем отсутствуют. Помимо работы в *оркестре* Р. известен также как участник придв. камерных *концертов*, к-рые организовывались в *Эрмитаже* и в Царском Селе.

*Лит.*: С п о р Л. Selbstbiographie. Kassel-Göttingen, 1860 --- 61; АДИТ 2; МА 2.

Л.М.Бутыр

## РАЗУМОВСКИЕ, графы.

А л е к с е й Г р и г о р ь е в и ч Р. (28 марта 1709, хутор Лемеша Козелецкого у., Черниговской губ. --- 17 июля 1771, СПб), сын казака Григория Розума.

В детстве был пастухом. Прекрасный голос, приятная внешность, охота к учению привлекли к нему внимание причта приходской церкви. Дьячок научил его грамоте и церковному пению, и по праздникам он пел в церковном хоре. Там в 1731 его заметил возвращавшийся в СПб армейский полковник Ф. С. Вишнеvский, взял с собой, в столице представил обер-гофмаршалу Р.Г. *Лёвенвольде*, к-рый определил его в *Придворный певческий хор*. При большом дворе Р. пробыл недолго, в придв. штате 1732 34 никакой Алексей среди певчих не значится (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11, 20, 23). Цесаревна *Елизавета*, услышавшая его в придв. церкви, пленилась его голосом и красотой, и по ее просьбе он был отдан в ее собственный хор. В ведомости цесаревнина двора самого начала 30-х гг. назван "певчий Алексей Григорьев" не в составе хора, а рядом с ближайшими слугами камердинерами (Архив кн. Воронцова, т. 1). Довольно скоро Р. голос потерял, был переведен в бандуристы, затем стал управляющим имениями цесаревны, главой всего ее малого двора.

Тогда и получил фамилию Разумовский. После воцарения Елизавета его, как и ряд др. своих приближенных, возвела в дворянство, дала ему чин поручика лейб-кампании (рота *Преображенского полка*, содействовавшая ее вступлению на престол), позже — след. воинские чины, вплоть до фельдмаршала (1756). 17 июня 1744 он, вместе с братом, получил титул графа Российской империи.

Осенью 1742 Елизавета тайно обвенчалась с Р. Исключительность положения Р. обусловила его заметную роль в муз. жизни двора и близких к нему кругов. Императрица угождала его страстному влечению к музыке, пению. Это одна из причин еще большего усиления роли музыки при дворе, моды на итал. и укр. вок. и инстр. музыку. В ближайшем окружении Р. такие любители музыки, как Г. Н. Теплов, И. П. Елагин.

Жил Р. во дворце (комнаты рядом с покоями Императрицы). Вместе с тем Елизавета подарила ему свой цесаревнин двор на Царицыном лугу (на месте будущих казарм л.-гв. Павловского полка), а в 1756 — Аничков дворец, в к-ром Р. окончательно поселился после смерти Елизаветы. Там иногда устраивались им празднества с музыкой.

Кирилл Григорьевич Р. (29 марта 1728, хутор Лемеша — 15 янв. 1803, Батулин), брат А. Г., благодаря ему приближенный ко двору, президент *Академии Наук* (1746 — 65), гетман Украины (1750 — 64), генерал-фельдмаршал (с 1764). Любитель музыки. Воспитанием его руководил Г. Н. Теплов. 2 года (с марта 1743) К. Г. провел за границей (Пруссия, Франция, Италия), где обучался языкам, музыке и танцам. По возвращении писал другу И. Г. Чернышову: "...все пою песни, да какие — одна другой лучше, и навез их столько много, все в том разуме, чтобы вас оным поучить"

(В а с и л ь ч и к о в, 62). Владелец струнно-духового и *рогового оркестров* (капельмейстер рогового оркестра в 1770-х гг. — валторнист Карл *Лау*). Его дворец в СПб — на Мойке, 48 (ныне Российский гос. педагогический ун-т им. А. И. Герцена). После смерти брата К. Г. унаследовал Аничков дворец, но продал его. В сер. 1780-х гг. переселился в Москву.

*Лит.:* В а с и л ь ч и к о в А. А. Семейство Разумовских. М., 1869; То же. СПб., 1880. Т. I. С. 1 — 12 и др. Дворцовое хозяйство цесаревны Елизаветы Петровны // Архив князя Воронцова. М., 1870. Т. I. С. 20 — 22; РБС: Притвиц — Рейс; Ф и н д е й з е н 2, 83.

*И. Ф. Петровская*

**РАКВИЦ** Георг Христов (? — ?), инстр. мастер (орган, клавиорган, фортепиано), занимался также продажей клавишных инструментов. Работал в СПб в 1788 — 90 (возможно, в содружестве с инстр. мастером Ф. *Киришником*). По приглашению Г. И. *Фоглера*, нем. органиста, композитора и теоретика, Р. выезжал в 1790 в Варшаву, Роттердам, где применил изобретение Ф. Киришника — свободно проскакивающие язычки в органичных трубах — в оркестрионе Фоглера. Инструменты работы Р. неизвестны.

Упоминается в "СПб. вед.": "У инструментного мастера Раквица, живущаго в Вознесенской ул. под № 969, продаются два новых фортопиана, одно с флейтами, а другое без флейт".

*Лит.:* СПб. вед. 1788. 5. 8, 12 и 15 дек.; W i e k e К. Ueber die Erfindung der Rohrwerke mit verschlagenden Zungen // AMZ. 1823. 5 März; И в а н о в - Б о р е ц к и й М. В. Дж. Сартри в России // Музыкальное наследство: Сб. материалов по истории музыкальной культуры в России. М., 1935. Вып. I. С. 199 — 207; Р о й з м а н. 122; С т о л п я н с к и й, 167.

*В. В. Кошелев*

---

**А. Г. РАЗУМОВСКИЙ**

*Неизв. художник*



---

**К. Г. РАЗУМОВСКИЙ**  
*Художник Л. Токке. 1758*



**РАУПАХ** (Raupach) Герман Фридрих (21 дек. 1728, Штральзунд — 10 дек. 1778, СПб). нем. клавирист и композитор, сын органиста и композитора Кристофа Р. (1686 — 1744). 13 февр. 1755 принят в *Придворный оркестр* "клавичинбалистом" с окладом 400 р. В 1758 Р. дебютировал в качестве "российского" композитора сочинением оперы "*Альцеста*" на *либретто* А. П. Сумарокова. Впервые прозвучавшая в Петергофе 28 июня (КФЖ) в исполнении малых певчих (в гл. роли выступил Д. С. Бортнянский), она впоследствии ставилась в СПб почти до конца 18 в. После увольнения Ф. Арайи (27 июля 1759) Р. фактически должен был выполнять обязанности придв. капельмейстера. Двор в это время был увлечен постановками Дж. Б. Локателли, лишь в сент. Р. выступил в качестве "официального" композитора, написав вок. номера к торжеств. прологу "*Новые лавры*" (2 хора) и *балету* с пением "*Прибежище Добродетели*". Музыка инстр. разделов была написана Й. Штарцерам. Пышное празднование победы при Франкфурте, оформление театральной части к-рого было поручено Сумарокову, состоялось в СПб 5 или 6 сент. 1759. Очевидно, музыка Р. получила высочайшую апробацию, т. к. 12 сент. был издан именной указ о назначении Р. капельмейстером "*Италийской кампании*" с окладом 1000 р. в год на место уволенного Арайи. В 1760 к годовщине восшествия на престол *Елизаветы* новый капельмейстер представил свою первую (и единственную ?) "полнометражную" оперу-серию "*Siroe*" ("Кир", спектакли 2, 13, 20 и 29 дек.) на популярнейшее в 18 в. либр. П. Метастазіо. Сохранившиеся эскизы декораций передают дух необыкновенно помпезного барочного зрелища, однако муз. стиль автора Я. Штелли характеризовал как "способность к компо-

зиции в новейшем итальянском вкусе", приближающемся к классицизму. В том же году (?) Р. написал для *Придворной певческой капеллы* неск. хоров на тексты псалмов в *переводах* Сумарокова и М. В. Ломоносова.

Не вполне ясны причины увольнения Р. от двора в янв. 1762. Хотя *Петр III* пожелал поручить коронационную оперу Арайе и вызвал его из Италии, а на место Р. назначил В. Мауфредити (ВП 27 дек. 1761), выгонять "искусного композитора и сильного клавичимбалиста", наверное, не было особого резона. "СПб. вед." поместили 2 февр. 1762 объявл. об отъезде безработного капельмейстера, квартировавшего тогда на 8-й линии Вас. о-ва в доме канцеляриста Вас. Кудрявцева. Однако дело так скоро не сладилось. 3 мая Р. обращался в Коллегию иностранных дел с просьбой о выдаче ему паспорта для проезда на родину, в Штральзунд (АВПР, ф. ВКД, оп. 2/6, д. 3635, л. 6).

В 1768 Р. вернулся в СПб и поступил в Придв. оркестр 2-м капельмейстером и композитором балетной музыки, в какой должности прослужил до янв. 1777. В промежутке Р. был в Гамбурге, затем в Париже, где встречался с юным В. А. Моцартом, к-рый обработал и вставил в свои клавирные концерты (К 37, 39, 41) 4 части из изданных в 1762 6 сонат Р. для клавира и скрипки.

Второй период петерб. капельмейстерства Р. ознаменован сочинением множества балетов, шедших с операми и в качестве самостоятельных спектаклей. В сент. 1769 был показан балет "*Armide et Renaud*" ("Армида и Ринальдо", сценарий Г. Анджолини, либр. в РНБ), к премьере оперы Т. Трагитты "*Antigono*" ("Антигон", 22 сент. 1770) были написаны неск. балетов, в т. ч. "*L'Asile de Cupidon*" ("Прибежище Купидона", сцена-

рий Анджелини, либр. в РНБ). В 1772 написана музыка к 5-актному героическому балету-пантомиме П. Гранже "Andromède" ("Андромеда"), годом позже поставлен балет того же жанра "Enée et Lavinia" ("Эней и Лавиния"). В 1774 Р. написал балеты к опере Тразтты "*Luzio Vero*" ("Люций Вер", либр. в РБН), одноактный балет "Jupiter et Sémélé" ("Юпитер и Семела", сценарий Т. С. Бубликова). В конце того же года в театре С. К. Нарышкина был представлен балет с музыкой Р. под назв. "Diana et Endemion" ("Диана и Эндемион", СПб. вед., 1775, 2 янв.). В списке нот, закупленных у Р. Академией художеств, помимо названных значатся балеты: "Infelice fortunati", "Le Jeu de l'Amour", "La Force de l'Amour", "Le Faune enchainée", "Les Vilageoises malicieuses", "La Forza Humiliata", "La Vauluble attrappée", "L'Infidelite de couverte", "Diana non partito", 2 part. sine nomen, "Armida", "Le Desespoire d'Armide". "Игра Амура" и "Мощь Амура" — это, возможно, балеты к пасторали Тразтты "*Amore e Psiche*" ("Амур и Психея"), пост. в СПб 29 сент. 1773. Остальные, по-видимому, представляют собой самостоятельные соч.

С начала 1777 Р. занял место капельмейстера муз. классов Академии художеств, какое-то время у него, вероятно, учились П. А. Скоков и Е. И. Фомин. Полагают, что в период работы в Академии Р. весьма содействовал становлению тамошнего театра и насаждал коллективное музицирование. Куда делась коллекция нот, закупленная у него специально для орк. класса, пока неизвестно. Из всех сохранились лишь оперы "Альцеста" (РНБ) и "Добрые солдаты" (ЦМБ), последняя была поставлена в СПб уже после смерти композитора, в 1780 ее исполнили артисты *Вольного российского театра*, и

с тех пор она прочно вошла в репертуар рус. оперы, удержавшись на сцене до начала 19 в.

Р. писал музыку в итал. и нем. вкусе, вместе с тем временами ему удавалось воспроизвести характерные черты рус. городских песен и *каитов*, нек-рые из его арий анонимно включались в песенники конца 18 — начала 19 в. ("Веселися в чистом поле" и др.).

Арх.: АВПр, ф. ВКД, оп. 2/6, д. 3635, л. 6; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 15 об.; д. 93, л. 210; д. 97, л. 7; ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 3; ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 771.

Лит.: АДИТ 3; E i t n e r; Б у р н а ш е в М. Театр при Императорской Академии художеств // Старые годы. 1907. С. 398 — 399; Ф а м и н ц ы н; Ф и н д е й з е н 2; М R; Р а б и н о в и ч А. Русская опера до Глинки. М., 1948; М A 2; Л и в а н о в а; М G G; К е л д ы ш; И Р Д Т; М Э; И Р М 2, 3.

А. Л. Порфирьева

**РИДЕЛЬ** (Riedel) Иоганн, Яган (1688, ? — 1775, ?), нем. виолончелист, родом из Силезии. Приехал в СПб с капеллой австр. посланника гр. Кинского, после его отъезда в 1722 перешел на службу к герц. *Голштейн-Готторнскому*. 1 сент. 1730 поступил на службу в *Придворный оркестр*. В штате 1731 обозначен его оклад: 450 р. Столько получали лишь первые муз-ты оркестра братья *Хюбнеры*. Размер суммы, выплачивавшейся Р., говорит о том, что у него были какие-то особые обязанности или заслуги. Предполагают, что во время царствования Екатерины I Р. обучал игре на виолончели цесаревича Петра.

9 янв. 1741 Р. был уволен в отставку с вознаграждением 225 р. и получил абшид. Однако в конце того же года его имя вновь всплывает в дворцовых док-тах. ВУ 14 дек. 1741 вместе с др. уволенными в период регентства муз-тами Р.

повелено "быть попрежнему при дворе нашем", после чего его служба прослеживается до 1747. Из штата 1755 следует, что Р. получал пенсию 225 р. Когда он перестал "править должность" — неизвестно, т. к. в бумагах большая лакуна. Зато известно, что пенсию он получал и в 1762. Н. Ф. Финдейзен утверждает, что Р., будучи опытным фехтовальщиком, стал преподавателем фехтования в *Ritters-academia* в Лигнице, ту же версию с сомнением повторяет Р.-А. Моозер. Док-ты, как видим, ее опровергают. Можно с большой долей уверенности предположить, что Р. окончил свои дни в СПб. В Германии муз-т пользовался определенной известностью, во всяком случае, он упомянут в "Grundlage einer Ehrenpforte" И. Маттезона.

Арх.: РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 29, л. 17 об.; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11, л. 16 об. — 17; д. 21, л. 6 об. — 7 об.; д. 23, л. 6 об. — 7; д. 33, л. 4; д. 42, л. 4 — 5; д. 48, л. 4 — 5; д. 50, л. 3 об. — 4 об.; д. 57, л. 2; д. 63, л. 28 — 30; д. 76, л. 27 — 29 об.; д. 89, л. 75 — 76 об.; д. 106, л. 33; ф. 469, оп. 14, д. 2.

Лит.: Внутренний быт; Финдейзен 2, прим. 17; Штелин; МА 1, 38; ИРМ 2, 46; Старикова Л. М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII в. и русском любительском театре этого времени // ПКНО. 1988. М., 1989. С. 79, 95.

Л. М. Бутыр, А. Л. Порфирьева

**РИНАЛЬДИ** (Rinaldi) Антонио, по прозвищу Фузано (*итал.* fusano — вертун), Фоссано (Fossano) (? — после 1759, ?), итал. танцовщик, балетмейстер и педагог, родом из Венеции. Был известен своими выступлениями в Лондоне. Р. исполнял гротесковые и комические партии. Новерр считал, что "Фоссано самый приятный и самый остроумный из

комических танцовщиков..." (Н о в е р р 1965, 112), писал также о "милой забавности Фоссано" (Там же, 195) и о том, что он принес "во Францию страстное увлечение прыжками" (Н о в е р р 1927, 122). В 1735 Р. приехал в СПб во главе балетной труппы в составе антрепризы Ф. Арайи. Труппу Р. составляли его жена Джулия Ринальди-Портези, Антонина (Antonia) Ринальди-Константини, дочь арлекина, ставшая второй женой Р., Козимо Тези, по прозвищу Короткий, с женой, Джузеппе Бруноро (или Брунони), по прозвищу Длинный. Жалованье Р. составляло 1400 р. в год и оставалось неизменным на протяжении всего времени пребывания в России.

В конце янв. — начале февр. 1736 Р. похоронил свою жену Джулию. А 24 февр. "в Зимнем Ея Императорского Величества доме имелась свадьба италийанской компании танцмейстера Фузано (с танцовщицей Антониной Константини. — Г. Д.) и для бывших при той свадьбе гостей трактование столовой (скорее, имеется в виду "столовым". — Г. Д.) кушанием и платьем отправлялось от Двора Ея Императорского Величества" (КФЖ, 1736, 24 февр.). В февр. 1738 Р. вместе с женой был вынужден уехать из России, с ними покинули СПб и остальные итал. танцовщики и танцовщицы (ВП, февр. 1738; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 47, л. 12). В сент. 1739 и в июле 1740 чета Р. выступала в Королевской академии музыки в Париже.

В первый приезд в Россию Р. был учителем танцев у цесаревны *Елизаветы*. При подготовке к коронации будущая Императрица рассчитывала на его возвращение. "Пошли за Фузаном, — писала она Воронцову, — и спросите у него, как он намерен ехать: понеже был к нему один послан, только толку найти не мог-



ли. И для того потрудитесь и спросите у него, а за прогоны мои деньги будут" (В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Театр при Елизавете. 11 — 12). 12 мая 1742 генерал Еропкин доносил из Риги принцу Гессен-Гомбургскому: "...онный Фузан... по прибытии его в Ригу отсюда в Москву отправлен" (Там же. 12). Коронация была назначена на конец мая, однако принять участие в ее подготовке Р. опоздал.

Р. был снова определен на придв. службу, причем, по словам Я. Штелина, "купно с женою его, с двойным против первого жалованьем" (Ш т е л и н. Краткое известие. 249). Док-ты это не подтверждают, жалованье Р. осталось прежним — 1400 р. в год. Правда, жена его получала теперь не 400, как раньше, а 1200 р. Р. работал как танцовщик и балетмейстер, супруги преподавали в танцевальной школе, а после смерти Ж.Б. Ланде в 1747 Р. возглавил школу. С 1755, кроме того, он ставил балеты в Ораниенбаумском театре в. кн. Петра Федоровича.

Известно, что как танцовщик Р. участвовал в балетах при опере "*Seleuco*" ("Селевк", 1744) и исполнил роль Опекуна в балете "Колен-маляр, или Жмурки" при опере "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт", 1750), музыка опер Арайи.

6 дек. 1748 датирован указ Елизаветы Петровны, разрешавший Р. отвезти на родину свою заболевшую жену, ведущую исполнительницу его балетов. Одновременно балетмейстеру поручалось выписать "ко двору Ея Императорского Величества двух танцовалщиков мужчин и двух женщин, тако ж буфов одного мужчину и одное женщину" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 78, л. 89). Детально обговаривались выплаты денег как ангажируемым артистам, так и самому Р., "а притом оного танцмейстера Фусана в придвор-

ной конторе обязать подпискою, что он время в бытность ево в Ыталии продолжал не более как года, ибо сверх того времени жалованья получать он не имеет" (Там же, л. 89 об.). Эту поездку в Италию Штелин ошибочно датировал то 1750, то 1753. По возвращении Р. труппа была пополнена певцами-буфф П.-К. *Компасси* и Н. *Гарани*, танцовщицами Коломбой *Маркони* из Болоньи (матерям Гарани и Маркони было выплачено по 250 р.) и Маврой *Фабиани*, танцовщицами Газтано Андреоцци Торло из Флоренции и Джузеппе *Фабиани*. Штелин сообщает еще о 6 фигурантах и фигурантках. Благодаря этому пополнению придв. балеты достигли столь безупречного уровня, что "многие почитали оные в таком совершенстве, в каком редко в другом месте их найти можно" (Ш т е л и н. Краткое известие. 250). Однако итальянцы плохо переносили петерб. климат и часто болели.

4 июля 1758, после первого сезона Труппы Дж.Б. *Локателли* в СПб, по челобитной Р. было обнародовано ВП, в к-ром предписано балетмейстера Р. "за старостию и повреждением его здоровья из службы от двора Ея Императорского Величества уволить в ево отечество в Ыталию, удовлетворя ево всем, что по челобитью ево следует и дать абшид..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 110).

За период 1736 — 38 сохранились программы всего 4 опер с балетами Р.: "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти", 1736), музыка Арайи, где после 1-го д. "танцевали сатиры, огородники и огородницы презрительный балет", после 2-го был дан балет, сделанный "по японскому обыкновению", а после 3-го "сходят больше ста человек с верхния галереи сего великолеспного строения и танцуют при согласном пении действующих персон и играющей музыке

всего оркестра приятный балет, которым кончается сия главная опера" (Ш т е л и н. Историческое описание онаго театрального действия, которое называется опера. Прим. на вел., 1738, ч. 17, 179 — 183): "*L'Ortolano*" ("Огородник", "Орто-лано", 1736), музыка Дж.М. Бьунни (?); "*Il Finto Nino, ovvero La Semiramide riconosciuta*" ("Притворный Нин, или Узнанная Семирамида", 1737) и "*Artaserse*" ("Артаксеркс", 1738), музыка обеих опер Арайи.

После возвращения Р. в СПб в 1742 сохранились программы след. балетов: "Гусарский балет" ("*Ballo di ussari*") и "Балет, состоящий из людей разных народов, которые все в масках" ("*Ballo di maschere di diverse nazioni*") при опере "Селевк" (1744), "Балет, представляющий свадьбу батавцев", "Имя великого более приличествует тому, кто великодушно прощает, нежели делает отмщение" и "Брак Купидона и Психе" ("*Le Nozze di Psiche e di Coupido*") при опере "*Scipione*" ("Сципион", 1745), музыка обеих опер Арайи, "Балет цветков" при театральном представлении "*L Union de l'amour et du mariage*" ("Союз любви и брака", 1745), "Балет, состоящий из нимф, идущих на морской берег рыбу ловить, и из матросов, которые хотят их восхитить", "Балет, представляющий несколько садовников и садовниц, которые, сломивши множество ветвей с дерев, плетут из них венок и полагают оный посередине сада" и "Балет, представляющий китайское торжество" при опере "*Mitridate*" ("Митридаг", 1747), "Колен-маляр, или Жмурки" и "Собрание ловцов и ловиц, приносящих дар Диане" при опере "Беллерофонт", "Басня о Галатее, Полифеме и Ацисе" ("*Favola di Galatea, Acis e Polifemo*"), "Взятье золотого руна" и балет, к-рый "изображает веселие всего Феодосиева двора о браке" Императора, при опере

"*Eudossa incoronata, o sia Teodosio II*" ("Евдоксия венчанная, или Теодор II", 1751), "Священница Минерва, жрец Юпитеров, афиняне и афинянки приношением жертвы тщатся Юпитера смягчить", "Нимфы и сатиры изъявляют свою радость, что их жилищи прежнюю красоту получили" и "Бакханты" (балет об Орфее) при опере "*Цефал и Прокрис*" (1755). Кроме того, Р. фигурирует как хореограф в пасторали "*Asilo della pace*" ("Прибежище мира", 1748), в опере "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии", 1755), в диалоге "*L'Amor prigioniero*" ("Пленный Амур", 1755) — все в Ораниенбауме. Для кантаты "*Urania vaticinante*" ("Пророчествующая Урания", 1757) Р. создал "Балет всеелящегося народа". Вся музыка Арайи. Можно предположить, что Р. сочинил танцы в комедии Мольера "*Le Bourgeois gentilhomme*" ("Мещанин во дворянстве", 1758), и с уверенностью утверждать, что список созданных им в СПб балетов не исчерпывается тем, что удалось обнаружить.

Балеты Р. являлись составной частью опер. Они могли вытекать из действия оперы или представлять собой самостоятельные дивертисменты на разные темы. Из сохранившихся программ балетов Р. складывается впечатление, что они всегда так или иначе были связаны с содержанием опер. В аннотации к опере "Евдоксия венчанная, или Теодор II", видимо, сам хореограф писал об особенностях оперных танцев: "Балеты в италийских операх с представляемым действием обыкновенно хотя никакого не имеют сходства, однако в сей опере оному совершенно приличны". И далее комментировал, как танцы отображают сценическое действие. Казалось бы, 2 мифологических балета не имели прямого отношения к "Евдоксии венчанной".

Однако Р. считал, что, "представляя басню о Галатее, Полифеме и Ацисе", корабельщики "изъявляют радость свою о благополучном Камбиза прибытии". 2-й балет, "Взятие золотого руна", "есть позорище, данное народу при случае торжеств императорского брака", а 3-й "изображает веселие всего Феодосиева двора о браке сем". В торжеств. представление "Союз любви и брака", показанное по случаю свадьбы в. кн. Петра Федоровича и в. кн. *Екатерины Алексеевны*, органично входил "Балет цветков", где "игры и забавы совокупаются на голос брака и ведут за собою все народы... и делают балет, чрез который изъявляют радость, подаваемую им от сего благополучного и преславного дня".

Иногда танцевальные интермедии непосредственно дополняли и развивали действие, вплоть до того что герои оперы могли фигурировать в танцевальных сценах. Так, во 2-м балете при опере "Сципион" — "Имя великого..." — действовала "артель злодеев, которые хотели умертвить Сципиона и которым подлежало за то казнь учинить, но по великодушью сего героя объявляется им прощение". После 1-го д. оперы "Александр в Индии" показывался "балет, в коем представляется несколько мореходцев Клеофидиных и жен греческих из стана Александра", после 2-го — "балет представляет несколько индейцев, возвращающихся от перехода чрез реку Идасп", после 3-го — балет, "учрежденный наподобие балетов парижской оперы, представляет несколько воинов и амазонок, находящихся при Александровом войске".

В ряде случаев Р. ссылался на классиков, из произведений к-рых черпал свои балеты. "Басню о Галатее, Полифеме и Ацисе" он воплощал "так, как она Овидием описывается". Комментируя балет

"Брак Купидона и Психе", хореограф опирался на "Адоне дель Марино, Песнь четвертую, а особливо стих 290 и 291". Сохранились более или менее развернутые программы только двух балетов Р.: "Брак Купидона и Психе" и "Бакханты". В обоих случаях балетмейстер акцентировал трагическое. Складывается впечатление, что любовь героев — Амура и Психе, Орфея и Эвридики — почти не была показана. В центре 1-го сценария — противостояние Венеры и Психе, в центре 2-го — сетования Орфея после его неудачи в царстве Плутона и любовь к его пению не только диких зверей и птиц, но и бакхантов, чьим именем назван балет, и их расправа с певцом. Современники считали Р. выдающимся мастером комических и бурлескных балетов. Призывая к совр. тематике, Новерр напоминал о крестьянских балетах, "которые заиграны и надоели уже со времени Фоссано" (Н о в е р р 1927, 122). Судя по программам и по назв. балетов Р., созданных в России, жанровая сфера балетмейстера отнюдь не была ограничена комическим и бурлескным.

Р и н а л ь д и - П о р т е з и Джулия (? — конец янв. или начало февр. 1736, СПб), итал. танцовщица, первая жена Антонио Р., с к-рым выступала в Лондоне. Приехала в СПб с балетной труппой антрепризы Арайи в 1735. Ее жалованье составляло 1260 р. в год. Участвовала в балетах мужа при опере "Сила любви и ненависти". Ум. вскоре после ее премьеры, состоявшейся 29 янв.

Р и н а л ь д и - К о н с т а н т и н и Антонина (Antonia, Тонина) (? — ?), итал. танцовщица, педагог, вторая жена балетмейстера Антонио Р. Дочь итал. арлекина Антонио Константины. Работала в СПб в 1735 — 38 и в 1742 — 51(?). В промежутке выступала с мужем в Королевской академии музыки в Париже.

В первый приезд ее жалованье составляло 400 р. в год, во второй — 1200 р. С 1742 — ведущая танцовщица труппы. Участвовала в балетах Р. при опере "Сила любви и ненависти", исполнила роль Психе в балете "Брак Купидона и Психе" при опере "Сципион", из чего можно заключить, что тяготела к лирическому амплу. Танцевала во мн. др. балетах Р. Штелин назвал ее совершенной танцовщицей. Преподавала в Танцевальной школе и считалась учительницей лучшей русской танцовщицы того времени А. Сергеевой. В 1748 в связи с болезнью была увезена мужем в Италию. Вернулась ли в Россию, неизвестно.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 47, л. 12; д. 78, л. 89 и об.; д. 93, л. 110 — 11 об.

Лит.: КФЖ. 1736. 24 февр.: Штелин, 151 — 54; Он же. Краткое известие, 86 — 87, 246, 248 — 50; Арапов, 38, 39, 45, 64; Плещеев, 36 — 38; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете, 12, 17, 27 — 28, 43; Он же. Театр при Анне, 46, 47, 53; Светлов, 119; Новерр 1927, 122; Он же 1965, 112, 195; МА 1, 121, 153 — 54.

Г.Н. Добровольская

**РИТТ** (Ritt) Иоганн (? — после 1792, СПб), нем. скрипач и композитор. О его жизни до приезда в Россию ничего не известно. В 1761 поступил в группу первых скрипок *Первого придворного оркестра*, где прослужил до 1792, после чего был уволен с пенсией 350 р. "в уважение к долгой службе". В объявлении, напечатанном в "СПб. вед." от 28 марта 1785, он именуется автором множества произв. для струн. и дух. инструментов, среди к-рых объявляет "новые музыкальные сочинения для 8-ми голосов... похожие на русские песни, которые можно играть на 2-х кларнетах, 2-х флейтах, 2-х валторнах и 2-х фаготах" (это изд. пока не разыскано). В 6-ке г. Дармштадта хранятся

рукоп. орк. партии двух его соч., предназначенных для императорской сцены: *Divertimento per il Teatro di St. Pietroburgo* (Дивертисмент для Санкт-петербургского театра) и *Entr'acte de comédie pour la Comédie russe de Saint-Petersbourg* (Антракт к комедии для Санкт-петербургской Русской комедии).

Арх.: РГАДА, ф. 1290, оп. 2, д. 78, л. 5.

Лит.: АДИТ 2, 3; МА 1.

Л.М. Бутир

## **РОГОВАЯ МУЗЫКА ИЛИ РОГОВОЙ ОРКЕСТР** — инстр. ансамбль,

составленный из усовершенствованных охотничьих рогов. Эти рога были изобретены в 1751 И. А. Марешем и представляют собой изготовленные из меди широкомензурные конические трубки разл. размеров, преим. прямой формы с параболически загнутым концом, в к-рый впаян мундштук валторнового типа. Для уменьшения силы звучания при исполнении музыки в закрытом помещении им же были изобретены деревянные рога. Рога из картона изготовил в 1820 И. Добровольский. В 1882 Федоров модернизировал инструменты Мареша, применив мундштуки корнетного типа, что отрицательно сказалось на звучании Р. о.

Первоначально из каждого инструмента извлекался только один звук. Применение Марешем выдвигного муфтового механизма, а затем и клапанов позволило исполнять 2 — 3 звука в объеме до полутора тонов. Игра в Р. о. требовала от муз-тов большого внимания, поскольку из-за весьма ограниченного репертуара звуков каждого инструмента мелодические и иные голоса раскладывались наподобие гокета между неск. исполнителями. В условиях мелких длительностей смена звуков была сопряжена

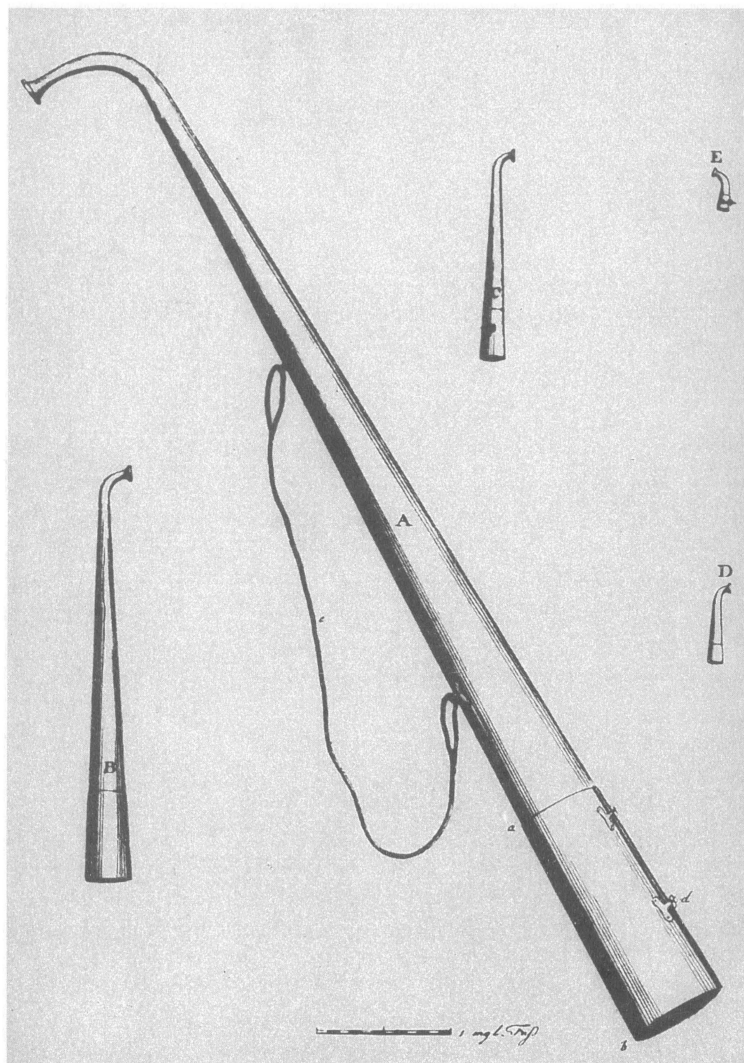
с необходимостью постоянно держать воздух в легких и дышать рывками. Во время исполнения муз-ты Р. о. выстраивались в 4 шеренги соответственно tessiture своих инструментов (дисканты, альты, тенора, басы), перед к-рыми находился капельмейстер (уставщик), дирижировавший руками или отбивавший ритм палочкой о попитр. Р. о. Мареша в своем первом составе имел 24 рога (2 полные октавы), к к-рым были добавлены 12 валторн, 2 трубы, 2 почтовых рожка и 2 небольших набора колоколов (карийон). Позднее оркестр стал составляться из одних рогов, кол-во к-рых увеличилось до 36 (три полные октавы), а затем и до 91 (4 октавы с дуплетными инструментами), на них играли 40 муз-тов. Применение клапанов позволило сократить кол-во инструментов и муз-тов, благодаря чему Р. м. получила широкое распространение в рус. муз. быту. Для записи Р. м. Марешем была придумана особая однострочная нотация.

Р. м. — характерный для 18 в. пример усвоения и переработки элементов западной муз. культуры на рус. почве. Предполагают, что охотничий рог проник на Русь задолго до этого и превратился здесь в неотъемлемую принадлежность рус. псовой охоты. Идея составить ансамбль с участием охотничьих сигнальных инструментов принадлежала обергермейстеру С.К. *Нарышкину*, к-рый пригласил для его организации валторниста *Придворного оркестра*, уроженца Богемии Мареша. Последний преобразовал уже имевшуюся у Нарышкина Р. м., построив инструменты, соответствовавшие всем звукам хроматической гаммы в пределах двух октав. Это позволило Р. о. исполнять не только интонационно несложные охотничьи сигналы, но и достаточно развитые в мелодическом и гармоническом отношении пьесы. Эффект

новых инструментов был столь впечатляющим, что решено было отказаться от валторн и труб, исполнивших мелодические голоса, и составить оркестр из одних рогов. В 1755 по распоряжению *Елизаветы* Мареш создал Р. м. при дворе, после чего аналогичные оркестры появились у аристократов и в нек-рых гвардейских полках. С этого момента о Р. м. начинают говорить как о специфически рус. явлении, характерной примете рус. муз. быта. Р. м. удивляла и вызывала восхищение, однако уже в 18 в. подобные оркестры, требовавшие муштры и дисциплины, сравнивались с машиной, а их исполнение находили механическим. Эти качества связывались с особенностями политической системы России, крепостным правом (муз-ты Р. о. набирались из крепостных или солдат). Нельзя, однако, не отметить, что Р. м. возникла в период, когда в европейской культуре существовало увлечение разного рода "музыкальными кунстами", машинами, автоматами. Примечательно также, что первыми капельмейстерами и, по существу, организаторами орк. рогового исполнительства были муз-ты-иностранцы (*Мареш*, *К. Лау*, *И. Хрдличка*, *Дж. Сарти* и др.), хотя среди уставщиков было немало и русских (*С. Карелин*, *Добровольский* и др.).

СПБ — колыбель рус. Р. м. В конце царствования *Екатерины II* здесь имелись 2 придв. оркестра, а также оркестры в *Егерском* и в *Кошогвардейском полках*: в разное время Р. м. содержали С.К., А.Л. и Д.Л. *Нарышкины*, Ф.Ф. *Вадковский*, Г.Г. *Орлов*, К.Г. *Разумовский*, А.С. *Строганов*, А.А. *Безбородко*, Г.А. *Потемкин*. Это лишь незначительная часть Р. о., существовавших в тот период в России (большое число оркестров находилось в Москве, в губернских центрах, в поместьях крупных и средней

РОГА РАЗНЫХ СТРОЕВ



# ПАРТИТУРА РОГОВОЙ МУЗЫКИ

The image shows a page of a musical score for a horn section. At the top, there are 15 numbered measures (1-15) with a vocal line. Below this, the score is organized into several sections, each with a section leader and multiple staves for individual players:

- D.Canto**: 1 staff
- C**: 1 staff
- H**: 1 staff
- A**: 1 staff
- G**: 1 staff
- F**: 1 staff
- E**: 1 staff
- D**: 1 staff
- CAlto**: 1 staff
- H**: 1 staff
- A**: 1 staff
- G**: 1 staff
- F**: 1 staff
- E**: 1 staff
- D**: 1 staff
- C.Tenor**: 1 staff
- H**: 1 staff
- A**: 1 staff
- G**: 1 staff
- F**: 1 staff
- E**: 1 staff
- D**: 1 staff
- C.Bass**: 1 staff
- H**: 1 staff
- A**: 1 staff
- G**: 1 staff
- F**: 1 staff
- E**: 1 staff
- D**: 1 staff
- C.Corn B**: 1 staff
- H**: 1 staff
- A**: 1 staff

The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and other symbols. The page is densely packed with musical notation across all staves.

руки помещиков); однако петерб. оркестры считались образцовыми, лучшими из них были Р. о. Вадковского (капельмейстер Карелин) и Потемкина (капельмейстер К. Лау). В муз., шире — культурной жизни СПб в целом Р. м. играла весьма значительную роль. Прежде всего, это была пленэрная музыка, тесно связанная с иск-вом паркового ландшафта и характером увеселений елизаветинской и екатерининской эпох. На свежем воздухе близкие по тембру валторнам рога звучали особенно красиво, становясь в восприятии слушателей одноврем. и частью природы, и иск-вом. В "Воспоминаниях" фр. актрисы Л. Фюзиль можно прочесть: "Как изобразить этот чистый воздух, это спокойствие, пейзаж, видимый сквозь легкий газ, и эту роговую музыку — особенность России, — гармония которой, слышимая издали на воде, кажется доносящейся с небес..." Современники сравнивали звучание Р. м. с *органом*. Р. о. обыкновенно маскировался в специально устроенных парковых куртинах, но нередко его помещали на гребные суда, двигавшиеся по реке. Вечерние и ночные "невские серенады" почти всегда осуществлялись с участием Р. о. В оде "Фелице" Г. Р. *Державин* писал: "...над невскими брегами / Я тешусь по ночам рогами / И греблей удалых гребцов".

Р. м. — неперенный атрибут придв. празднеств. Мощное звучание рогов в закрытом помещении было призвано подчеркнуть особую торжественность события. Так, во время празднества, устроенного Потемкиным в Таврическом дворце 28 авг. 1791 по случаю взятия Измаила, звучал Р. о. (очевидно, сводный) из 300 муз-тов. В домашнем быту петерб. аристократов Р. м. звучала не только на торжеств. приемах и *балах*, но также и во время ежеднев. обедов (т. е. использовалась в качестве застольной

музыки). Для Р. о. делались переложения танцев, маршей, обработки нар. песен. Уже Мареш создавал специальные произв. для Р. о. Наряду с характерной для этих инструментов "охотничьей" тематикой в репертуаре Р. м. встречались весьма сложные по фактуре и муз. развитию пьесы, например фуги (известная, в частности, fuga Сарти, исполнявшаяся в 1787 в Херсоне перед австр. Императором Иосифом II). Начиная с "надписи" М. В. *Ломоносова* "На изобретение роговой музыки" (1753), Р. о. становятся одной из устойчивых тем рус. литературы. Осн. место хранения рукоп. роговых нот — КИ РИИИ (СПБ). Не менее важная сфера применения Р. о. — театральная и кантатно-ораториальная музыка рус. композиторов 18 — начала 19 в. В этих партитурах рога играли роль "добавочного медного состава". какую у западно-европейских композиторов этого периода выполняют тромбоны. Впервые ансамбль рогов был добавлен к обычному оркестру при возобновлении оперы Г. *Рауаха* "Альцеста" в 1774. Роговые ансамбли встречаются в партитуре мелодрамы "Орфей" Е. И. *Фомина*, кантаты "Тебе Бога хвалим" Сарти (1787), в ряде духовных соч. О. А. *Козловского* (а также в его танцевальной музыке) и т. д. Интересно, что нек-рые оперы и оратории европейских композиторов, в партитурах к-рых имелись тромбоны, исполнялись в СПб также с Р. о. ("Сотворение мира" Й. *Гайдна*).

При *Павле I* Р. м. приходит в упадок. Ее новый расцвет начинается в царствование *Александра I*.

*Лит.*: Г и н р и х с И. Х. Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки. СПб, 1896; Ф и н д е й з е н; В е р т к о в К. Русская роговая музыка. Л.; М., 1948.



**РОЗЕТТИ** (Rosetti) Франческо (? — ?), итал. танцовщик, балетмейстер и педагог, родом из Турина. В СПб ангажирован был из Италии и зачислен в придв. балетную труппу 13 сент. 1777 с жалованием 2000 р. в год и 300 р. "проездных". Служил по 2-годовалым контрактам. Исполнил роль Артабаса в "Клеопатре" ("Cleopatra", 1781) Дж. Канциани, музыка К. Каноббио; участвовал в балетах Г. Анджолини при операх "Achille in Sciro" ("Ахилл на Скиросе", 1778), "Alcide al bivio" ("Алкид на распутье", 1780), музыка обеих опер Дж. Паизиелло; в театральном представлении "Храм общей радости", музыка Ф. Торелли (1780); в балетах при опере "Castore e Polluce" ("Кастор и Поллукс", 1786), музыка Дж. Сарти, балеты Канциани; при опере "Orfeo ed Euridice" ("Орфей и Эвридика", 1782), музыка К. В. Глюка, хореография К. Стакельберга. Р. давал частные уроки танца и в этом качестве пользовался большой популярностью в 80-е гг. Преподавал в *Вольном российском театре*, где создал балеты "Лагерь в поле" (1780?) и "Дон Жуан" (17 янв. 1781) на музыку Каноббио, последний повторялся множество раз. В 1784 Р. просил о выдаче ему вперед в счет жалованья 1000 р., "ибо он, оставшись ныне в России вечно верно-подданным, на платеж купленного им дома имеет крайнюю необходимость" (АДИТ 2, 193). 1 сент. 1789 Р. оставил придв. службу и поступил танцмейстером к кн. Г.А. Потемкину — обучать мальчиков и девочек для балета. Он сопровождал князя во время турецкой кампании, побывав в Яссах и Бендерах, где поставил балеты на музыку Дж. Винченци с участием рус. танцовщиков. В 1798 Р. выхлопотал пенсию в 666 р. за 12-летнюю службу в придв. труппе. В марте 1799 с женой и 9 детьми Р. вернулся на родину.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 285, л. 27 — 30; ф. 1239, оп. 3, д. 56402, л. 1; РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 63; ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 75; оп. 17, д. 53, л. 20.

Лит.: АДИТ 2, 193, 310; 3, 88; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с. Образование, 302; МА 2, 251, 267, 280, 468, 535, 718.

Г.Н. Добровольская

**РОМАНС** (англ., фр. Romance; нем. Romanze; итал. Romanza) — в традиции рус. вок. культуры 2-й пол. 18 в. песня с фр. текстом. Термином "romance" в ср.-век. поэзии обозначали строфические поэмы о любви, а также светскую песню с романским текстом. Р. как муз. жанр сформировался во Франции в 1-й пол. 18 в. Теоретическое обоснование термина и понимание жанра, характерное для данной эпохи, было дано Ж.-Ж. Руссо в его "Музыкальном словаре": "Романс — песня (air), на которую поется маленькое стихотворение того же названия, разделенное на куплеты; сюжетом ее служит какая-нибудь любовная история, часто трагическая. Поскольку романс должен быть написан в простом, трогательном стиле и в немного старинном вкусе, напев должен отвечать характеру слов; никаких украшений, ничего жеманного, мелодия нежная, естественная, в сельском духе, и производящая эффект сама по себе, независимо от манеры ее исполнения: нет необходимости, чтобы напев был пикантным, достаточно, чтобы он был наивным, нисколько не затмевал слова, позволяя хорошо их расслышать и не требовал большого голосового диапазона" (Б р я н ц е в а, 170). Инициатором "романсового движения" во Франции стал тот же Руссо, включивший в свою интермедию "Le Devin du village" ("Деревенский колдун", 1752) написанный неск. ранее Р. "Dans ma cabine obscure" ("В моей темной хижине"). В жанре,

близком к элегическому Р. более позднее время, написано второе соло Колетты "Si des galans de la ville j'eusse écouté" ("Если б франтов городских речам я вздумала внимать") и "Dans les bosquets de Cythère" ("В рощах Цитеры"), завоевавшие широкую популярность и выходявшие в Париже отдельными изд. (см.: British Union-catalogue... V. 2). В том же романсовом стиле выдержано собрание Руссо "Les consolations de la misère de ma vie" ("Утешение в несчастьях моей жизни"), составленное им в 70-е гг. и выпущенное уже посмертно в Париже в 1781.

В отечественной муз. литературе первым Р., опубл. в СПб в 1784, стал Р. Д.С. Бортнянского "Dans le verger de Cythère" ("В саду Цитеры"), близкий по содержанию и почти аналогичный по назв. указ. Р. из "Деревенского колдуна" Руссо. Единственный сохранившийся романсовый сб. Бортнянского был посвящен в. кн. Марии Федоровне и издан Б.Т. Брейткопфом в 1793 ("Recueil de romances et chansons, composées pour Son Altesse Impériale Madame la Grand-Duchesse de Russie, par D. Bortniansky, Maître de Chapelle au service de S.M.I. — St. Petersbourg". Б-ка СПбГК).

О.А. Козловский в основном писал Р. в 80 — 90-е гг. (см. Козловский). Козловскому и Бортнянскому принадлежит заслуга включения слова "romance" в рус. терминологический обиход. Бортнянский обозначает таким образом 3 из 8 миниатюр, вошедших в указ. сб.: "Ismene croit à mes promesses" ("Мне верит и верна Исмена"), "Romance de beau Tirsis" ("Романс о прекрасном Тирсисе"), "Romance de Paul et Virginie" ("Романс о Поле и Виргинии"). Козловский использует жанровую дефиницию "romance" для вок. опусов, выдержанных, если пользоваться выражением Руссо, "в старинном вкусе", напр. "Quand sur les ailes du plaisir" ("Ког-

да на крыльях блаженства"; КИ РИИИ, б-ка Елизаветы Алексеевны, ф. 2, оп. 1, № 53).

В соответствии с определением Руссо ("старинный вкус", "сельский дух", естественность, наивность) фр. Р. отличаются скромным масштабом, камерный, интимный характер, движение мелодии в ограниченном диапазоне, простота и изящество стиля, преимущественная опора на диатонику, детализированный ритмический рисунок, тонкая нюансировка, элементы декламационности, куплетная форма с простой 2-частной формой строфы.

В творчестве рус. композиторов и многочисл. любителей Р. представлен в след. жанрово-стилистических разновидностях: *пасторали* мажорные, стилизованные в нар. духе ["Ce matin dans une bruyère" ("Утром в зарослях вереска"), "Ah, s'il est dans notre village" ("Если есть в деревне нашей")] — сб. Козловского на стихи из романа "Эстелла" Ж.-П. Флоридана], и минорные, элегические ["Assis au pied d'un chêne un jeune troubadour" ("Жил юный трубадур под сенью тополей")] Козловского, "Romance de beau Tirsis" ("Романс о прекрасном Тирсисе") Бортнянского], лирико-патетический, "чувствительный" монолог оперного происхождения ["Je vais donc quitter pour jamais mon beau pays" ("Я покину навсегда мою прекрасную страну")] Козловского из того же опуса на стихи Флоридана]. Вместе с тем в вок. продукции 2-й пол. века нередко можно встретить называемые Р. пьесы, написанные в жанре *менуэта*, сицилианы, в стиле INSTR. largo, что свидетельствует об отсутствии какого-л. единого жанрово-стилистического канона в представлениях композиторов этого времени.

Фр. литература явилась одним из решающих факторов, способствовавших

популярности Р. в России. Отечественные романсисты обращались к текстам фр. писателей и поэтов Флориана, Ж.-А. Бернардена де Сен-Пьера, Ж.-Ф. Лагарпа и др.

Наряду с литературой большую роль в распространении романсового жанра играла французская комическая опера. Р. из опер П.-А. Монсиньи "*Le Déserteur*" ("Дезертир"), А.-Э.-М. Гремпи "*Richard Cœur de Lion*" ("Ричард Львиное Сердце"), А. Н. Дездеа "*Julie*" ("Юлия"), Н. М. Далеярака "*Nina, ou La Folle par amour*" ("Нина, или Безумная от любви") и др. составляли неотъемлемую часть репертуара домашнего музицирования придв.-аристократических кругов. Популярные в дворянской среде, они публиковались в соответствующих муз. журналах. Наиб. представительным собранием такого рода являлся журн. "*Recueil d'airs et duos des opéras françaises donnés au théâtre de St. Pétersbourg...*", издававшийся И. Д. Герценбергем и Ф. А. Дитмаром в 1797 — 1800, и "*Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de guitare*" Ж. Б. Генглеза, печатавшийся теми же издателями в 1796 — 98. Наряду с отечественными журналами в СПб, по-видимому, имели хождение и фр. публикации аналогичного типа.

Большая часть парижской, а позднее и петерб. продукции была ориентирована на дамскую аристократическую аудиторию. О "дамской установке" журналов часто свидетельствовали сами назв.: "*Amusement des dames ou nouveau recueil de chansons choisies*" ("Развлечения для дам, или Новый сборник избранных песен"), "*Journal d'Apollon pour le fortepiano contenant romances, airs... dédiés aux dames*" ("Журнал Аполлона для фортепиано, включающий романсы, арии... предназначенный для дам"). В 90-е гг. аналогичные журналы стали выходить и в

СПб, напр.: "*Journal de musique pour le clavesin ou piano-forte dédié aux dames*" ("Музыкальный журнал для клавесина или пианофорте, предназначенный для дам").

Среди известных фр. романсистов, популярных в России, — И. П. Э. Мартини-Шварцендорф, автор 6 сб-ков Р., существенно модифицировавший их структуру (в частности, он заменил ранее принятый цифрованный бас выписанным аккомпанементом с записью на трех нотных строках). Один из его самых популярных в Европе Р. "*Plaisir d'amour ne dure qu'un moment*" ("Блаженство любви длится лишь миг") на стихи Флориана мог звучать в российских салонах.

Исполнялись в СПб романсы Далеярака, выходившие отдельными изд. во Франции и продававшиеся в России. По словам его биографа Р.-Ш.-Ж. Пиксеркура, "именно он привил во Франции эти нежные и грустные арии, известные под именем романсов, т. к. мы именно ему обязаны этим музыкальным жанром, особенно трудным потому, что его надо писать с чувством" (В о л ь м а н, 113). Российские любители вок. музыки хорошо знали романсное творчество Грети — автора популярных опер и одного из самых почитаемых в России композиторов. Вдобавок к упом. именам модных в СПб фр. авторов, чьи Р. чаще других звучали в придв.-аристократических салонах, назовем след.: П. Гара (P. Gara, 1762 — 1823), с успехом выступавший в Версале певец и композитор, а впоследствии владелец нотного магазина "A la nouveauté" ("Новинки") в Париже; П. Гаво; арфист, композитор, автор комических опер М.-П. Дальвимар (M.-P. Dalvimare, 1770 — 1839); флейтист, композитор, педагог Ф. Девьен (F. Devienne, 1759 — 1803). Их Р. переписывались, изд. приобретались для домашнего музицирования.

---

А.Н. ЛЕПЕН. ШЕСТЬ ФРАНЦУЗСКИХ РОМАНСОВ,  
ПОСВЯЩЕННЫХ КНЯЖНЕ А. ЛОПУХИНОЙ, ФРЕЙЛИНЕ  
ИМПЕРАТРИЦЫ

Титульный лист

SIX ROMANCES FRANÇAISES

*dediées*

*à S. A. S. Mademoiselle la Princesse*

ANNE DE LOPOUKHIN

*Demoiselle d'honneur de S. M. l'Impératrice  
et Dame Grand-croix de l'ordre de S. Jean de Jerusalem*

*par*

*Son très humble Serviteur H. N. LEPIN.*

*Oeuv. VIII. Seconde Oeuv. de Romances.*

---

*à S. Pétersbourg en Commission chez Gessenberg & Dittmar.*

O. A. КОЗЛОВСКИЙ.  
ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНС "JE VOIS, ET J'ENTANDS"

Из личной тетради композитора. Автограф

*Andante*  
*Subito*

je vois, et j'entends la fau- vette sur mon To- it chanter ses a-

mours tandis que moi dans ma re- traite a pleures je passe mes jours

retard avec expression

loignes moi douce fau- vette si tu veux chanter tes a-

(Нек-рые рукописи и парижские изд. Р. указ. композиторов хранятся в б-ке Елизаветы Алексеевны.) Немалое кол-во произв., посв. представительницам великосветских фамилий, было создано жившими и работавшими в СПб фр. композиторами А.-Ф. Милле (А.-Ф. Millet), Л. В. Теппером де Фергюсоном (L. W. Terper de Ferguson), А.-Н. Лепеном (Н.-N. Lepin, 1766 — 1849), Н. *Латраверсом*.

Став условным языком любви, фр. Р. был очень тесно связан с культурой придв.-аристократических кружков и салонов (см. *Вокальная камерная музыка*).

Арх.: КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 53, б-ка Елизаветы Алексеевны.

Лит.: П р о к о ф ь е в В. Осип Антонович Козловский и его "Российские песни" // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927; В о л ь м а н; British Union-catalogue of Early Music Printed Before the Year 1801. London, 1957; Л е в а ш е в а О.Е. Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963; К е л ы ш; ПРМИ I; D e v o t o D., G o u g e l o t H. Romance // Science de la Musique sous la direction de Marc Honegger. Formes, Technique, Instruments. Paris, 1977. V. 2; Р ы ц а р е в а М. Композитор Боршнянский. М., 1979; G r o v e (S a g e S., N i c k t m a n R. Romance); Б р я н ц е в а В.Н. Французская комическая опера XVIII века. М., 1985; Н u g h e s R. Solo song // The New Oxford History of Music. London, 1987. Vol. 7.

Н.А. Огаркова

**"РОССИЙСКАЯ ПЕСНЯ"** — в традиции рус. вок. культуры 18 в. сольная песня с аккомпанементом на рус. поэтический текст. Термин "российская песня" впервые появился в отечественном муз. журн. "Музыкальные увеселения, помещаячно издаваемые, содержащие в себе оды, песни российские как духовные так и светские, арии, дуэты, польские, минуты, контртанцы, французские, коттиль-

оны, балеты и прочие знатные штуки: для клавикордов, скрипок, кларинет и других инструментов" моск. книгоиздателя Х.-Л. Вевера, напечатанном при Моск. ун-те в 1774. В 4 кн. этого журнала, помимо перепечаток уже известных петербуржцам 3 песен из сб. Г.Н. *Теплова* "Между делом безделье", с указанием "Р. п." помещены вок. пьесы "Уже мои отрады, лести", "Разлучившись с любезным", "В мире разные пределы" (авторы стихов и музыки неизвестны; ОН РНБ). Узаконено назв. "Р. п." по отношению к сольной песне с сопр. было в "Собрании наилучших российских песен" Ф. *Мейера* (СПб., 1781). В текстовых песенниках термин "Р. п." впервые был использован Н.И.Новиковым в новом назв. переизданного им в 1780 "Собрания разных песен" М.Д.Чулкова ("Новое и полное собрание российских песен, содержащее в себе песни любовные, пастушеские, шуточные, простонародные, Хоральные, Свадебные, Святочные, с присовокуплением Песен из разных Российских Опер и Комедий". М., ч. 1 — 6). Более устойчивым назв. "Р. п." становится к 90-м гг.: оно объединяет песенное собр. М.И. *Попова* ("Российская Эрата, или Выбор наилучших новейших российских песен...". СПб., 1792), вок. пьесы первых известных авторов "Р. п." Ф.М. *Дубянского* и О.А. *Козловского*, многочисл. фп. вариации (напр., "Две российские песни с вариациями для пиано-форте" в *"Карманной книге для любителей музыки на 1795"*).

Распространившееся в разных текстовых сб-ках определение "Р. п." не было связано с появлением нового песенного жанра. Под рубрикой "Р. п." перепечатывались тексты, известные ранее по др. изд. как "светские песни или дело от безделья" (К у р г а н о в), "любовные песни" (П о п о в. "Досуги"), "светские и

простонародные песни" (Д м и т р и е в). Напр., песня "Разлучившись с любезным", обозначенная в журнале Вевера как "российская", в 1772 была напечатана в разделе "любовные песни" в "Досугах" Попова, а еще ранее — без всякого указания на жанр в "Собрании" Чулкова. Под назв. "Р. п.", чаще всего фигурирующим на титульных листах как текстовых, так и нотных "собраний", "песенников", "песельников", группировались песни разной жанровой ориентации. В этом смысле показательно назв. переизданного Новиковым песенника Чулкова (см. выше). Нек-рые текстовые сб-ки, кроме указывающих на жанровое разнообразие "Р. п." титульных листов, содержат рубрикации песен по жанрам. Напр., в "Российской Эрате" Попова "наилучшие новейшие российские песни" дифференцируются по след. жанровым разделам: "песни любовные городские" (кн. 1), "песни любовные пастушеские" (кн. 2), "любовные песни на старинный Русский вкус" (кн. 3), "старинные простонародные песни любовные" (кн. 4), "песни простонародные: святошные, свадебные и караводные" (кн. 5), "песни маскарадные, сатирические, столовые" (кн. 6), "песни военные на победы" (кн. 7), "песни Театральные: любовные, сатирические и нравоучительные" (кн. 8). Строгой закреплённости той или иной песни за конкретным "жанровым" разделом не существовало. Одну и ту же песню разные сост. сб-ков могли отнести к разделам "любовных", "нежных", "пастушьих", "простонародных" и др. песен. В известных нотных песенниках жанровая рубрикация отсутствует. Назовем лишь "Магазин музыкальных увеселений" (М., 1795), полный титульный лист к-рого указывает на публикацию песен "нежных", "театральных", "пастушеских", "аллегорических", "военных", "малороссийских",

"духовных" и "простонародных". В тексте 1-й ч. только одна песня "Молчите, струйки чисты" (авторство стихов приписывается М.В. Ломоносову) имеет жанровое обозначение: "ария пастушеская на разлуку, изъясняющая любовь и мучение. От женщины".

Осн. содержание "Р. п." — любовная тема, доминировавшая в разл. "жанровых" рубриках песенников. О специфике жанровой природы любовной песни писал в предисловии к "Российской Эрате" Попов: "И по сему Любовная Песня есть род малая поэмы, в которой описывается некоторое приключение или страсть любящего; но описание сие должно быть кратко, живо, просто, но благородно, ни Лирическая пышности, ни Комическая низости не имеющее" (П о п о в, XIV — XVI). Песенная лирика, представленная в печ. и рукоп. собр., в большей своей части анонимна. Среди ее создателей — неизв. и неопытные дилетанты, а также крупнейшие поэты и литераторы 2-й пол. 18 в. В "Карманном песеннике, или Собрании лучших светских и простонародных песен" собраны песни И.И. Дмитриева, Ю.А. Нелединского-Мелецкого, Г.Р. Державина, Н.П. Николаева и др., но их имена сост. не указаны. Практически не упоминались изд. и имена композиторов. Так, остались почти неизв. имена композиторов "Собрания" Мейера. Авторство Дубянского, "Шесть российских песен" к-рого И.Д. Герстенберг опубликовал в "Карманной книге для любителей музыки на 1795", было скрыто за инициалами "Ф.Д.". Это давало повод в течение долгого времени приписывать эти песни др. авторам (в т. ч. А.Ф. Тицу [Дицу]), хотя сам изд. не скрывал имени композитора рекламируемого им соч. В январской "Повестке" к "Магазину общепользных знаний и изобретений" (СПб., 1795) Герстенберг, пред-

лагая читателям "Карманную книгу для любителей музыки", привлекает их внимание к песням "сочин[ения] госп[одина] Бригадира Дубянского" (см. *Дубянский*). В нотных прилож. к этому же журналу "Р. п." Козловского впервые были опубликованы с указанием имени их автора.

Популярность и распространение "Р. п.", начиная с 70-х гг., возрастает к концу века, о чем свидетельствуют печ. и рукоп. источники. В 1778 переиздается первый печ. песенный сб-к Теплова "Между делом безделье", положивший начало интенсивному развитию "Р. п.". В 1776 — 79 были изд. 3 ч. "Собрания простых русских песен" В. Ф. *Трутовского* (4-я вышла в 1795), где наряду с народными помещены "Р. п." (Ю. В. К е л д ы ш относит к ним песню "У речки птичье стадо я с утра стерегла" на стихи И. Ф. *Богдановича* и др., 162). В 1781 появилось "Собрание российских песен" Мейера. В 90-е гг. "Р. п." отводится осн. место в лит. песенниках и сб-ках. Кроме тех, что были указаны, появляются: "Новый российский песенник, или Собрание любовных, хороводных, пастушьих, плясовых, театральных, Цыганских, Малороссийских, козацких, святошных, простонародных, и в настоящую войну на поражение неприятелей, и на разные другие случаи сочиненных 145 песен. Издание второе. Иждивением И. К. Ш[нора] и Т. П[олежаева]" (СПб., 1791); "Избранный песенник, или Собрание наилучших старых и самых новейших нежных, пастушьих, святошных, свадебных, хороводных, театральных, веселых, простонародных, столовых, военных, Малороссийских, сатирических и других Российских песен" (М., 1795; отпечатано в типографии С. Селивановского); "Самый новейший, отборнейший московский и Санкт-петербургский песельник, собранной из лучших и ныне употребительных песен,

Военных, Театральных, Простонародных, Нежных, Любовных, Критических, Пастушьих, Малороссийских, Святошных и Свадебных, со изъявлением при каждой приличия, где и кому петь, голоса и чувствований, расположенный в рассуждении прочих Песельников особенным планом сообразно нынешнему вкусу, по отделениям, с гравированными при каждом фигурами. Иждивением Василия Глазунова" (М., 1799).

"Р. п." публикуются в муз. журналах и прилож. к лит. журналам. К популярным изд., рассчитанным на домашнее музицирование, относится "Новый российский Песенник, или Собрание разных Песен с приложенными тонами, которые можно петь на голосах, играть на Гусях, Клавикордах, Скрипках и духовых Инструментах" петерб. книгоиздателя Т. Полежаева (1792, ОН РГБ, рукоп. копия — ФА ИРЛИ), где кроме полной перепечатки всех 17 песен сб. Теплова помещены 8 песен, среди которых 3 "Р. п." ("Лишь только занялась заря", "Если б ты понять хотела", "Коль скоро я тебя узнал"). Песни даны в клавирном изложении с подтекстовкой (В о л ь м а н считает, что эти песни предназначались для исполнения на гусях, 152). Соч. Теплова выгодно отличаются своим профессионализмом на фоне неряшливо записанных, примитивных по фактуре песен 1-й ч.

Явно рассчитаны на городское бытовое музицирование 14 песен 1-й ч. "Магазина музыкальных увеселений". Альманах задумывался, по-видимому, как изд., пропагандирующее наиб. популярную муз. литературу разл. жанров. В нем должны были быть представлены "арии Российские и Италианские, вновь переведенные, песни нежные, театральные, пастушеские, аллегорические, военные, Малороссийские, духовные и простонародные, с лучшим вкусом обработанные;



хоры духовные, торжественные на разные случаи, театральные, нравственные и военные; оды г. Ломоносова и г. Сумарокова; псалмы, переложенные г. Сумароковым; канты, петые в высочайшем присутствии Ея Императорского Величества Екатерины Великия; тщательно на три и на четыре голоса переложенные, с присоединением ко многим полной музыки". Выпущена была только 1-я ч. альманаха с указанными 14 "Р. п.". Помимо перепечаток двух песен Теплова (№ 8, 14), в транспонированном и искаженном виде, здесь помещены песни, тексты к-рых были весьма популярны и бытовали с др. "голосами". Среди них "Где, где, ах, где укрыться" (автор текста предположительно А. П. Сумароков, композитор не установлен; на тот же текст была написана песня Козловским), "Стонет сизый голубочек" (автором текста в сб. ошибочно указан Н. М. Карамзин, а музыка приписывается Тицу). Келдыш обосновывает подобное предположение ссылкой на биографический очерк о Тице, опубл. в журн. "Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров" (1842, т. 1), где о нем упоминается как об авторе ряда популярных в свое время песен, среди к-рых был назван "Голубок" (220). Текст песни "Лети к моей любезной" (автор музыки неизвестен) стал источником песни Козловского; текст пасторали "Молчите, струйки чисты" использован неизв. композитором в одном из рукоп. сб-ков начала 19 в. (КИ РИИИ, ф. 2, № 1012); вариант песни "Если б ты понять хотела" (№ 5) встречался в "Песеннике" Полежаева. Песни даны в клавирном изложении с характерной дублировкой мелодии в терцию — сексту и самостоятельным басом. Запись отличается нек-рой неряшливостью, а порой безграмотностью (напр., изложение песни "Лети к моей любезной"), что сви-

детельствует о недостаточно высоком профессиональном уровне его создателей и об ориентированности на невзыскательного потребителя.

Одним из ярких популяризаторов "Р. п." был Герстенберг, впервые издавший вок. пьесы "профессионалов" этого жанра Дубянского (как известно, муз-та-любителя) и Козловского, подписывавшегося под своими соч. "аматёр". Достаточно полное представление о "Р. п." дает *"Песенник, или Полное собрание старых и новых Российских народных и протчих песен"*, выпущенный в свет Герстенбергом и Ф. А. Дитмаром тремя частями в 1797 — 98; в него вошли 140 песен. "Р. п." также преобладает в рукоп. сб. конца 18 в., описанном Л. М. Бутиром. "Р. п." достаточно часто являлась источником разл. переложений для клавира, что также свидетельствует о ее широком распространении. Обработки "Р. п." встречаются в инстр. рукоп. сб. "Собрание разных песен и пьес для клавикорд", начало записей в к-ром относится к 1742, а осн. часть их приходится на 70 — 90-е гг. (Музыкальск.; Келдыш). О гитарных обработках "Р. п." Козловского "Я нигде дружка не вижу", "Кто мог любить так страстно", "Места, тобою украшенны" упоминает Левашева в связи с обнаруженным ею рукоп. сб. (ИРМ 3, 203). Наиб. популярные "Р. п." в конце века перекладывались для фп. или становились темами для вариаций. Так, Герстенбергом в 1794 опубл. "Две российские песни, переложенные для фортепиано любителем музыки" ("У кого душевны силы", "Старанья все мои напрасны", ОН РНБ), а также пользовавшиеся известностью вариации И. В. Гесслера на тему песни Тица "Стонет сизый голубочек". Сохранившиеся рукоп. альбомы подтверждают сведения об интересе к жанру "Р. п." в конце 18 —



начале 19 в. В рукоп. "Собрании старинных песен" наряду с преобладающими песенными текстами имеются записи мелодий песен с указаниями их назв. Среди них — новые варианты известных песен ("Полюбя тебя, смущаюсь" из сб. Мейера), совершенно новые мелодии на популярные тексты ("К тебе любовью тлею", "Где, где, ах, где укрыться" — функционировали с музыкой Козловского; ОР РНБ, ф. 775, д. 1972). Очевидно, что популярные и любимые мелодии переписывались в домашние альбомы. В рукоп. сб. (КИ РИИИ, ф. 2, № 1012) с разнообразным репертуаром для пения и исполнения на фп. имеется 58 вок. номеров, в т. ч. переложения "Р. п." Дубянского, Козловского из "Собрания" Мейера. К первым годам 19 в. относится рукоп. сб., описанный Н. Ф. Финдейзенем (2, 75) под назв. "Песелник" (1804). Считавшийся утраченным сб. (ныне хранится в ФА ИРЛИ) представляет собой интересный образец вок.-инстр. музицирования рубежа веков. Во 2-й ч. этого альбома, составленного, по предположению Финдейзена, нем. муз-тами В. Винером и И. Крейтером, записаны переложения нар. и "Р. п." с подтекстовкой.

"Р. п." функционировала в рамках как придв.-аристократической, так и городской среды, являясь продуктом профессионального и "полуфольклорного" творчества (имеется в виду практика сочинения песен "на голос"; см. *Вокальная камерная музыка*). Жанрово-стилистическая специфика "Р. п." формировалась под влиянием западно-европейской вок. традиции. С т. зр. использования композиторами муз. жанров "Р. п." весьма разнообразна. "Р. п." писались в жанрах *менуэта* ("Собрание" Мейера: "Жить во счастье без помехи", "Хоть судьба нас разлучает", "Тайну сердца невозможно"; Дубянский: "Ты велишь мне равнодушным"), сици-

лианы (Мейер: "Чем больше скрыть стараюсь", "К тебе любовью тлею"; Дубянский: "Куда мне сердце страстно"; Козловский: "Я птичкой быть желаю"), мазурки (Мейер: "Полюбя тебя, смущаюсь"), полонеза (Мейер: "Достигнувши тобою"), *пасторали* (Мейер: "Под тению древесной"; Козловский: "Милая вечер сидела", "Вон идет моя драгая"), оперной арии-монолога (Козловский: "Где, где, ах, где укрыться", "Прежестокая судьбина"), "чувствительного" *романса* элегического типа (Мейер: "Как сердце не скрывает"), бытового городского романса (Козловский: "Лети к моей любезной" — первоисточник популярной впоследствии "Среди долины ровныя").

Нередко муз. темы "Р. п." написаны в стиле классических инстр. *Adagio* и, как отмечают исследователи, в "моцартовском стиле". Форма "Р. п." преим. куплетная, структура куплета — период, простая и сложная 2-частная, простая 3-частная. "Р. п." характеризуется двумя типами фактуры. Любительскую продукцию отличает "клавирный" тип изложения (2-строчная запись — мелодия на верхней строке с подписанным под ней текстом и *basso continuo* с цифровой или без нее на нижней; см. *Вокальная камерная музыка*). Подобный тип записи "Р. п.", ориентированный на западно-европейские образцы, был обусловлен тесной связью вок. жанров с инстр., их зависимостью от бытовой танцевальной музыки. Собств. "романсовый" тип изложения "Р. п." (3-строчная запись с выделенной партией голоса и клавирным сопр.) начинает доминировать к концу века в рамках профессионального комп. творчества. В жанре "Р. п." его полностью узаконили Дубянский и Козловский.

Арх.: ФА ИРЛИ; КИ РИИИ, ф. 2, № 1012; ОР РНБ, ф. 775, № 1972.

*Лит.:* Курганов Н.Г. Российская универсальная грамматика, или Всеобщее писмословие... СПб., 1769; <Попов М.И.> Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михайлы Попова. СПб., 1772; Попов М.И. Российская Эрата, или Выбор наилучших новейших российских песен поныне сочиненных, Любовных, нежных, городских, пастушских, любовных на старинный Русский вкус, простонародных, святошных, свадебных, караводных, маскерадных, Малороссийских, сатирических, столовых, военных, театральных и нравоучительных. СПб., 1792; <Дмитриев И.И.> Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен. М., 1796; Веселовский А.А. Любовная лирика XVIII века. СПб., 1909; Финдейзен 2; Музалевский В. Русская фортепианная музыка. Л., 1949; Вольман; Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960; Левашева О.Е. Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963; Келдыш; <Левашева О.Е.> // ПРМИ 1; Пряшников М.П. Музыкальный альбом Е.Р. Дашковой // ПКНО. 1982. Л., 1984; ИРМ 3; Бутыр Л.М. Русский рукописный сборник инструментальной музыки конца XVIII века из собрания Титова // ПКНО. 1982. Л., 1984; Сводный каталог российских нотных изданий. Т. 1: XVIII век. СПб., 1996.

*Н. А. Огаркова*

**"РОССИЙСКИЙ ФЕАТР**, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений" — под этим назв. была издана серия сб-ков, содержащих пьесы рус. авторов. Выходила в СПб "при Императорской Академии наук" в 1786 — 94.

Изд. возникло в годы директорства в Академии Наук Е. Р. Дашковой, к-рая, по собственным словам, действовала "во исполнение высочайшей... воли" *Екатерины II* (цит. по: Берков, 341). Как сообщалось в анонсе (СПб. вед., 1786, 27 марта), идея заключалась в том, что-

бы "издать особенное сколько можно полное собрание всех Российских театральных сочинений". Организаторы выражали уверенность, что "сие предприятие... принято будет как от публики, так и от сочинителей с равною благосклонностию", что включенные в состав солидного изд. пьесы сохранятся и не разделят участь тех, к-рые, выпускаясь в розницу, с течением времени теряются. Авторов просили сообщать их "напечатанные или ненапечатанные творения", обещая тщательное издать их "с означением естли кому угодно и имени сочинителя".

Было издано 43 тома (части). Первые посвящались трагедиям и драмам, затем (начиная с 10-й ч.) шли комедии, оперы, произв. др. жанров (не только оригинальные, но и *переводы*). Оперы (и нек-рые др. муз. жанры) заняли, чередуясь с комедиями, 11 томов (т. 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 37, 39, 42, 43). Сюда вошло 37 текстов — большая часть соч. из рус. репертуара петерб. и моск. театров (начиная с опер А. П. *Сумарокова*), ряд произв., об исполнении к-рых данных нет. Нек-рые соч. опубл. впервые (в т. ч. опера И. А. *Крылова* "Бешеная семья", драма "с хором и балетом" И. Ф. *Богдановича* "Славяне", "Начальное управление Олега" Екатерины II).

Тексты изд. не унифицированы. Нек-рым предшествуют сведения об авторах оперы (драматурге и композиторе), о месте и времени первого ее исполнения, указываются исполнители, а также создатели спектакля. Однако эти данные присутствуют не всегда, и, скажем, в отношении оперы "Матросские шутки" исследователи до сих пор не установили автора текста.

Подавляющее бол-во произв. относится к жанру комической оперы, в очередной раз свидетельствуя о его популярности в России (см. об этом жанре *Русская*

колическая опера, *Либретто* и *"либретто"*). Не останавливаясь сколько-н. обстоятельно на оперных текстах, вошедших в "Российский феатр", отметим 2 из них. Опера "Любовник-колдун" (ч. 18) выделяется обилием *"голосов"* — мелодий популярных песен, на мотив к-рых исполнялись муз. номера. Это нар. песни "Что повыше было города Саратова", "Уж как по мосту-мосточку", "Ах как в городе Калуге", "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, тошенько", "Во селе было Покровском", "Пошла наша Параня". Опера "Феникс" (ч. 22) отличается от бол-ва др. тем, что ставила перед композитором задачу создать муз. средствами "восточный колорит": действие происходит близ Константинополя в "Оттоманском государстве"; среди муз. номеров — хор невольниц сераля, звуки турецких "музыкальных труб", наконец, сольные вок. номера отдельных персонажей — Заиры, Селима, евнуха и др.

Наряду с характерной картиной, к-рую "Российский феатр" дает в отношении рус. комической оперы, в изд. представлен типичный облик рус. комедии. Мн. из комедий предусматривали музыку. В сюжетах, связанных с рус. (а подчас и конкретнее — петербургским) бытом, она представлена как его естественная, органичная часть. Так, в комедии "Лжец" (ч. 12, русифицированная переделка пьесы К. Гольдони) первая же ремарка сообщает: "Феатр представляет берег Невы реки; на реке шлюпка или рябик виден с музыкою: они играют на рожках". Из реплик персонажей выясняется, что некий влюбленный сочинил песню и нанял муз-тов исполнить ее, когда предмет пылкой любви появится на балконе. Звучит и

сама песня ("Владычица души моей!.."). Узнав о музыке, раздававшейся близ дома, отец девушки начинает негодовать, однако его успокаивают: "В сем нет ничего чрезвычайного. Вы сами знаете, что и во все лето по Неве всякий вечер бывает подобное". Внося комический оттенок в романтизированную сцену музицирования, слуга героя напоминает о том, чего это стоило влюбленному: "Голову ломал несколько дней, чтобы слова исковеркать, чтобы на рифмы пришли; потом голоса (т. е. мелодии. — А.К.) искали, и для того пищали всячески; после чего деньги тратили, чтобы кто труд на себя взял и то и другое вытвердить; на конец ночь насквозь не спали от радости, что пропели песню, и красавица вслушалась". Такова была типичная ситуация времяпрепровождения определенных кругов рус. столицы.

Распространенный обычай петь на тот или иной "голос" отражен во мн. комедиях. В 10-м т. "Российского феатра" дважды упоминается пение "на голос" "Проходи, несносно время!" (в комедии М. М. Хераскова "Ненавистник" и в комедии Екатерины II "Имянины г-жи Ворчалкиной"). Императрица упоминает в своей комедии песню "Вас оставлю, места драгия". Там же через музыку подчеркнута галломания одного из персонажей, — запев было песню на рус. яз., он останавливает себя: "Нет это скаречно; лучше французская!" И, как указано в ремарке, "поет французский куплет" (из *французской колической оперы*). Тот же прием в комедии Сумарокова "Чудовищи" (ч. 16). Персонаж безудержно восхищается фривольной фр. песенкой о пастухе и пастушке: "Ета одна песенка, которую я давиче пел, всево Русскова языка стоит". Однако в уста слуг вложено осуждение. "Он хочет, чтобы все с ним Французския песни пели", — гово-

---

"РОССИЙСКИЙ ТЕАТР"

Часть V. Титульный лист

РОССИЙСКИЙ  
ТЕАТРЪ

или

Полное собраніе

всѣхъ

россійскихъ театральныхъ

сочиненій.

---

Часть V.



---

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,

при Императорской Академіи Наукъ,

1787 года.

рит один. "У меня и голос есть; однако Французских песен петь я не умею, пропади он и с песнями своими", — поддерживает другой. Тот же мотив в комедии "Воспитание" Д. В. Волкова (ч. 21). Молодой человек, побывавший в Париже и в Вене, не приобрел там никаких серьезных впечатлений, зато близко познакомился с иск-вом певиц и танцовщиц, с муз. модами салонов. Он бредит *романсами* так, что даже вместо "граф Румянцев" говорит "граф Романсов", притом, по словам матери, "танцует как аньел" (ангел).

Драматурги, естественно, осуждают не само муз. иск-во, а пустое времяпрепровождение людей. На др. полюсе находятся персонажи типа Достойного из комедии "Имянинники" М. И. Веревкина (ч. 21): "Знакомство ево: почтенные, разумные, ученые люди; упражнение ево: книги, музыка и рисование".

Наряду с комедиями музыка включалась в произв. др. жанров. *Русские народные песни* представлены в свадебном обряде, воспроизведенном в "Начальном управлении Олега" Екатерины II ("Прекрасно красно солнышко, перекадно", "По сенечкам, сенечкам", "Ты расти, расти, чадо милое"). Здесь же предусмотрены и традиционные пляски. Насыщено музыкой заключительное действие этого произв.: звучат торжеств. хоры, "при игрании приятной весьма музыки" проходят балетные сцены (см. ч. 14). Обильно "озвучен" пролог Сумарокова "Новья лавры" (хоры, инстр. музыка, *балет*; ч. 18).

Выше отмечены лишь наиб. яркие "музыкальные" страницы "Российского феатра"— изд., ценного и в наши дни как для читателей, интересующихся рус. литературой 18 в., так и для исследователей культуры, иск-ва, быта того времени.

*Лит.:* Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952; СКРК 4.

## РУВИНЕТТИ-БОН (Ruvineti-Bon)

Роза, в рус. источниках часто именуется "госпожа Розина", "буффонка Розина" (? — ?), итал. певица, сопрано. Жена Дж. Бона. Прославилась как артистка комедийного амплуа. Вместе со своим постоянным партнером Д. Крикки Р.-Б. с огромным успехом выступала на мн. европейских сценах в *интермедиях* И. А. Хассе, написанных в расчете на артистические и вок. возможности этой пары. Прибыв в апреле 1735 в СПб в составе компании Ф. Арайи, Р.-Б. уже в начале мая вышла на привв. сцену. Из опубл. Л. М. Стариковой док-тов явствует, что 2 мая она дебютировала в какой-то неназванной интермедии, 3 июня играла в "интермедии о душеприказчике" ("*Il Tutore*" ?), 12 июня — в "интермедии о служащей непостоянной" ("*La Serva scaltra, overro La Moglia a forza*" — "Хитрая служанка, или Жена поневоле", музыка Хассе, повтор 20 авг. 1735), 25 июня, 1 июля и 20 дек. — в "интермедии о игроке в карты" ("*Il Marito giocatore*", музыка Дж. Орландини), 26 августа — в "интермедии о Галоппе" ("*Il Capitano Galoppo*", музыка Хассе, *либретто* Б. Саддумене), 18 нояб. и 13 дек. — в "интермедии о ревнивом муже" ("*Il Marito geloso*", музыка Орландини). Отзыв Я. Шмеллиа о Р.-Б. ("такая же прекрасная певица, как и актриса-буфф для интермедий"; Ш т е л и н, 83) подтверждается ее высоким окладом (900 р. в 1735 и последующие годы) и участием в *операх-сериа*. Полный список ролей Р.-Б. не поддается уточнению, как и даты отъездов и возвращений в Россию артистки и ее супруга в период 1738 — 1746 (см. Бон Дж.); оба окончательно оставили привв. службу 13 февр. 1746 (РГАДА, ф. 17, оп 1, д. 322, л. 36). Впоследствии Р.-Б. играла в Дрездене, Потсдаме, Антверпене и Франкфурте, завершив карьеру в Вене в 1758.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 36; ф. 355, оп. 1, д. 24; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 47, л. 12; д. 58, л. 51а, д. 65, л. 110.

Лит.: Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; МА I, 146 — 47; Старикова 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. С. 67 — 95.

Е.С. Ходорковская

**РУНДТАЛЕРА И МИРЕ Й. ТРУППА** — см. *Мире Й. труппа*.

**РУССКАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА** — жанр типологически родственный своему историческому прототипу — фр. *opéra comique*. От *французской комической оперы*, с к-рой рус. двор и город познакомились в 1764 — 68 благодаря гастролям оперной компании Ж.П. Рено, Р. к. о. унаследовала основные признаки жанровой модели: модные просветительские и сентименталистские идеи (критика соц. снобизма, отрицающая зависимость между душевными добродетелями и соц. происх., неспорченность "естественного человека", нравственные преимущества жизни на лоне природы и т. д.); фигуры протагонистов, принадлежащих к непривелегированным сословиям (низкое соц. происхождение персонажей — в Р. к. о. ими часто являлись крестьяне, купцы, приказчики — свидетельствовало о соблюдении авторами данных произв. жанрового узуса, а не об их демократических убеждениях); основные жанровые разновидности (пастораль, бытовая развлекательная комедия, слезная комедия и сказка) и принципы драматургии (чередование разговорных диалогов с сольными вок. номерами, небольшие ансамбли, преим. дуэты) и — не всегда, но часто — финальный водевиль. С ранней *opéra*

*comique* Р. к. о. роднит и отношение к муз. стороне спектакля. Подобно фр. *timbre* — анонимным популярным напевам, использовавшимся во фр. комических операх для новых подтекстовок, значительная часть муз. материала первых Р. к. о. представляла собой аранжировку фольклорных или фольклоризованных песенных мелодий — так наз. "голосов", заимствуемых из издававшихся в посл. трети века песенных сб-ков. Этот метод в 70-е гг. широко практиковали российские литераторы (М.И. Попов, А.О. Аблесимов и др.), снабжавшие тексты своих опер указаниями на тот или иной "голос", оставляя т. обр. на долю муз-та скромную задачу аранжировщика. По мере привлечения с 80-х гг. к работе над Р. к. о. профессиональных композиторов "голоса" стали вытесняться авторской музыкой, в бол-ве своем, однако, сохранявшей осознанную конвенциональную связь с популярной стилистикой.

Адаптированная рус. культурой фр. жанровая модель подверглась в российских условиях значительным изменениям, выразившимся как в идеологии жанра, так и в его эстетике и способах бытования. Первый его образчик — "Анюта" М.И. Попова (автор музыки неизвестен, муз. материал не сохранился) — был сыгран перед *Екатериной II* 26 авг. 1772 в Царском Селе. Тогда же *либретто* Попова было опубл. за счет кабинета ЕИВ. Финансовая поддержка со стороны Императрицы не являлась случайным жестом. Протекционизм по отношению к рус. опере был частью ее идеологической программы, предусматривавшей как поощрение успехов рус. просвещения, так и пропаганду официального патриотизма, для к-рого новый жанр мог предоставить широкие возможности. Т. обр., Р. к. о., в отличие от своей фр. родственницы, никогда не рассматривалась в качестве оппонента культурной политике двора.



С проблемой нац. культурной самоидентификации были связаны и поиски в сфере приемлемого для Р. к. о. драм. материала, нередко создававшегося методом "переделки на национальные нравы", теоретически обоснованным в сер. 60-х гг. применительно к рус. комедиографии В. И. Лукиным. Сохраняя во мн. случаях связь с фр. прототипами, российские литераторы в то же время вводили в тексты Р. к. о. местные реалии: персонажам присваивались рус. имена, их речь уснащалась диалектизмами, пословицами. Этому методу рус. муз. драматургия была обязана такими популярнейшими произв., как "*Мельник — колдун, обманщик и сват*" Аблесимова с музыкой М. М. Соколовского (реплика "*Le Devin du village*" Ж.-Ж. Руссо) и "*Розана и Любим*" Н. П. Николева с музыкой М. Керцелли (переработка "*Annette et Lubin*" М. Ж. Фавар — А. Блеза). Все та же озабоченность "местным колоритом" — модным поветрием просвещенной Европы, превратившимся в России в серьезный политико-эстетический вопрос, — породила острую лит. полемику о языке Р. к. о. (см. А. О. Аблесимов, Н. П. Николев). Не имея точных представлений об особенностях какого-л. определенного говора, драматурги стремились к условному крестьянскому социолекту, подчас достигая в этом стремлении крайней лингвистической экстравагантности (см. А. О. Аблесимов). К началу 80-х гг. возобладали т. зр., изложенная Николевым в предисловии к "*Розане и Любиму*" (М., 1781), требующая, чтобы персонаж говорил "как крестьянин, просто, иногда смешно, но не отвратительно". При всей своей компромиссности, эта позиция оказалась все же достаточной, чтобы обеспечить лит. языку Р. к. о. бесспорное своеобразие в сравнении с др. жанрами речевой драматургии.

Нагруженный при своем рождении столь значительными культурно-идеологическими и художественными амбициями, жанр Р. к. о. обнаружил, однако, в процессе своего развития склонность к значительной содержательной и эстетической пестроте. С одной стороны, эта пестрота была вызвана особенностями вкусовых пристрастий разл. соц. групп, сделавшихся потребителями новомодного товара. В единый жанровый поток влились и рокайльные *пасторали*, предназначенные для аристократов-любителей ("*Клорида и Милон*" Е. И. Фомина — В. В. Канниста), и развлекательные или слезные муз. комедии, адресованные демократическому зрителю публичных моск. и петерб. театров, и оперные феерии Екатерины II, в 1784 — 90 написавшей 5 либр. с использованием мотивов рус. сказок, былин и текстов рус. песен (очевидно, Императрица не была удовлетворена положением дел в отечественной муз. драматургии и стремилась подать официальный пример драматургам). С др. стороны, крайняя неоднородность художественных результатов являлась следствием недостатка профессиональных (и прежде всего композиторских) кадров, способных обеспечить качественный уровень муз.-театрального репертуара. Незамысловатые по мелодическому материалу песенные куплеты и достаточно элементарные по характеру исполнительских задач арии, рассчитанные на вок. возможности драм. актеров, несложные в фактурном отношении малочисл. ансамбли и хоры, оркестр, в норме ограничивающийся смычковой группой с добавлением двух пар духовых (флейт и валторн), исчерпывают муз. характеристику большей части оперной продукции, созданной в посл. трети века. Тем более примечательным исключением на этом фоне является творчество В. А. Пашкевича

---

М. И. ПОПОВ. "АНЮТА"

*Титульный лист либретто*

А Н Ю Т А,  
КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА,

ВЪ

ОДНОМЪ ДѢЙСТВІИ.

Представлена въ первый разъ въ Сар-  
скомъ селѣ придворными пѣвчими  
Августа 26 дня, 1772 года.



И. КЕРЦЕЛЛИ. "ДЕРЕВЕНСКОЙ ВОРОЖЕЯ"

*Клавир, титульный лист*

У В Е Р Т Ю Р А  
С Ъ  
П Ъ С Н Я М И  
И З Ъ  
И Н Т Е Р М Е Д И И,  
Н А З Ы В А Е М О Й  
Д Е Р Е В Е Н С К О Й  
В О Р О Ж Е Я,

Д Л Я  
К Л А В И К О Р Д О В Ъ  
И Л И  
Ф О Р Т Е - П И А Н О,  
С О Ч И Н Е Н И Я  
И. И. К Е Р Ц Е Л Л И Я.

цѣна два рублѣ.

Печатана въ литографіи Императорскаго Московскаго  
Университета 1778 года.

На хосѣдѣ книгопродавца Х. Л. Велера.

и Е. И. Фомина — мастеров, обогативших жанр Р. к. о. подлинными достижениями (Д. С. *Бортиянский* как оперный композитор работал в жанре фр. комической оперы). При всем различии дарований (яркий талант муз. портретиста, характерный для Пашкевича, — см. знаменитый аккомпанированный речитатив Скрыгина в "Скупом" — и экспрессивно-лирическая и INSTR.-симф. природа мышления, отличающая Фомина), оба они добились замечательных результатов в рамках той единственной подлинно оригинальной жанровой конвенции, к-рая только и позволяет говорить о Р. к. о. как о явлении не до конца вторичном — в сфере обработки рус. нар. песни.

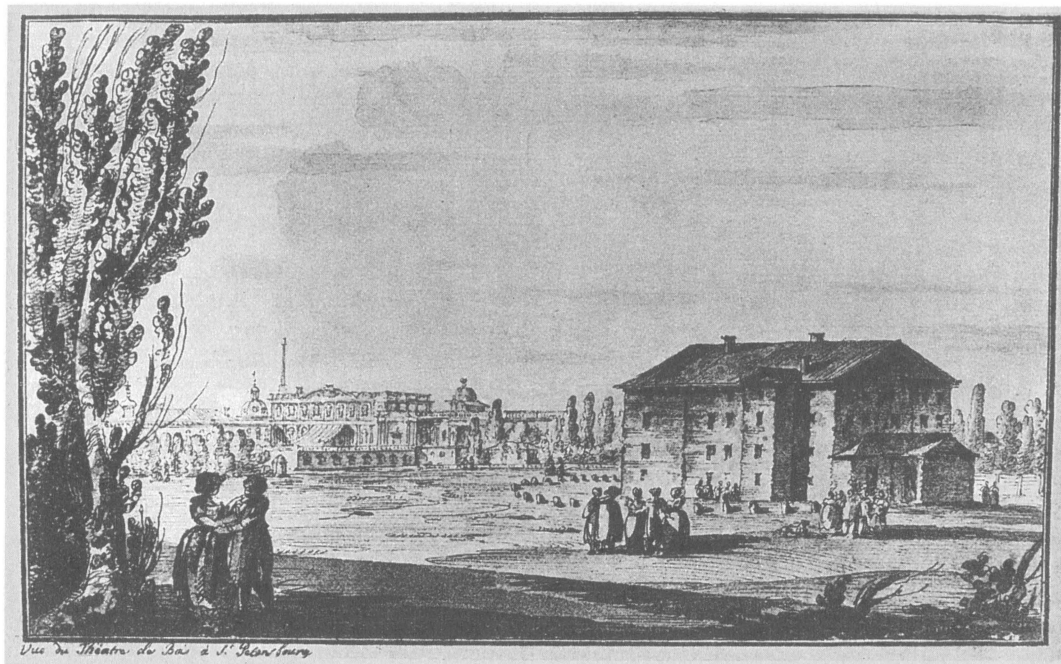
Воспроизводящая фольклорный обряд (чаще всего девичник) сюита из нар. песен со времени "Мельника — колдуна, обманщика и свата" Соколовского — Аблесимова (М., 1779) стала родовой приметой жанра, его маркировочным знаком. Действуя в соответствии со сложившимся каноном и не покушаясь на дивертисментную природу подобной сцены, Пашкевич в "Санктпетербургском гостинном дворе" и хорах к историческому предствлению Екатерины II "Начальное управление Олега" выполняет эти обработки с небывалой для своей эпохи отзывчивостью к радикально неклассическому материалу. К числу артистических экспериментов выдающейся смелости относятся и 8 обработок нар. песен для муж. хора Фомина в "*Ямщиках на подставе*", крайне далеко отстоящих от идеологии официозного патриотизма и придив. эстетики декоративно-холодного великолепия. Обязанным своим возникновением содружеству с автором либр., поклонником Оссиана и Гердера Н. А. *Львовым*, они скорее принадлежат уже эпохе романтического вслушивания в нар. иск-во.

Судьба Р. к. о. в СПб имела свои особенности, отчетливо проступающие в сравнении с ситуацией в старой рус. столице. Потребность в постоянном обновлении репертуара, естественная для публичного театра, стимулировала оперную активность моск. композиторов — поставщиков оперной продукции для труппы М. Меддокса. Существование же в 1779 — 82 петерб. *Вольного русского театра* хотя и способствовало раскрытию оперного дара Пашкевича, однако было слишком недолгим, чтобы обеспечить постоянный приток новых соч. Меньший в сравнении с Москвой спрос СПб на рус. оперу был связан и с тем, что потребности столичной публики в оперном жанре удовлетворялись ит. и фр. оперными компаниями, с 1783 дававшими платные спектакли. В то же время близкое знакомство с европейским оперным театром, включая нем. *зингшпиль* и *английскую комическую оперу*, существенно обогатило стиливую палитру работавших в СПб российских композиторов.

При всей значительности упом. достижений, жанр Р. к. о. оставил о себе память как о феномене компромисном и противоречивом. Ни его непродолжительное существование (продукция в этой сфере иссякает к концу царствования *Павла I*), ни кол-во соч. (ок. 90 печ. либр., ок. 60 соч. с сохранившимися фрагментами музыки, ок. 25 партитур), ни ист. судьба (в 19 в. в репертуаре удержались лишь чемпион проката "Мельник — колдун, обманщик и сват" и "*Добрые солдаты*" Г. Ф. *Раунаха*; все остальное было благополучно забыто) не позволяют безоговорочно считать его звеном в становлении рус. комп. школы. Однако, с др. стороны, именно в жанре Р. к. о. российская музыка, оставаясь в рамках эстетики века Просвещения,

ВИД ДЕРЕВЯННОГО ТЕАТРА НА ЦАРИЦЫНОМ ЛУГУ

Художник Дж. Кваренги



1

первые осознала себя частью общекультурного нац. процесса и предприняла первые попытки найти язык для выражения этой сопричастности.

*Лит.:* Нейман Б.В. Комедии Я.Б.Княжина // Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.: Л., 1940; Рабинovich А.С. Русская опера до Глинки. М., 1948; Берков П.Н. О языке русской комедии XVIII века // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1949. Т. 8. Вып. 1; Ливанова 2; Асеев Б.Н. Русский драматический театр XVII — XVIII веков. М., 1958; Гозенпуд; Князькова Г.Н. Лексика народной разговорной речи в комедии и комической опере 60 — 70 годов XVIII века // Материалы и исследования по лексике русского языка XVIII века. М.: Л., 1965; Берков П.Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977; Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. М., 1972. Т. 1; Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского драматического театра. М., 1977. Т. 1; Староверова Т.Л. Некоторые вопросы использования фольклорного материала в драматургии XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1978; Кукушкина Е.Д. Комическая опера XVIII в. // История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л., 1982; ИРМ 3; Лаппо-Данилевский К.Ю. Комическая опера Н.А. Львова "Ямщики на подставе" // XVIII век. Сб. 18 (в печати).

*Е.С. Ходорковская*

**РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ** в муз. культуре СПб 18 в. — эта мало-разработанная проблема может быть лишь обозначена здесь в неск. аспектах. Определим прежде всего основные сферы функционирования, к-рые необходимо рассмотреть: 1) городской муз. быт, 2) профессиональная комп. деятельность, 3) публ. нотных записей Р. н. п. Очевидно, что для рус. культуры все эти сферы

принципиально новые, поскольку лишь во 2-й пол. 17 в. начинают определяться нек-рые признаки рус. собств. городской культуры, а сам город только-только начинает осознавать себя в качестве особого социокультурного феномена. Поэтому две первые из названных сфер в начале 18 в. еще не вычленены одна из другой, не дифференцированы, но взаимосвязаны и диффузны. Третьей же сферы просто нет; она возникает именно в СПб в посл. четверти столетия. Как и во мн. др. случаях, "бродильными дрожжами" процессов внутреннего переструктурирования и формирования муз. культуры нового типа оказывается стремительно растущий во всех отношениях СПб.

Городской муз. быт СПб складывается неравномерно, скачками, из сложнейшей мозаики, в к-рой можно различить разнообразные элементы и разнонаправленные импульсы. На поверхности для наблюдателя один из полюсов — западная мода на всякого рода *ассамблеи*, на муз. инструменты и *оркестры*, на пышные триумфальные торжества с шествиями и фейерверками, напр. по поводу Полтавской победы (1710) или заключения Ништадтского мира (1721 — 22), во время к-рых звучат фанфары и оркестры, *колокольные звоны* и виватные *кантаты*, грохочут пушечные салюты. При ближайшем рассмотрении европейская помпезность обнаруживает элементы рус. традиционного святочного и масленичного ряжения, густо перемешанные с аллегорическими фигурами и символикой, идущими от школьного театра. "Сентября 10-го [1721] открылся народный маскарад, где особенно казался забавным народу Бахус, окруженный пляшущими сатирами, петухами, журавлями и медведями" (цит. по: Некрылова, 8). Это не считая всякого рода публичных обрядово-пародийных действий, вроде

свадьбы "всешутейшего папы" Н. Зотова, в к-рых традиции рус. глума и скоморошества, что столь же очевидно, продолжают символы-перевертыши западного карнавала. Другой, противостоящий царским увеселениям полюс — праздничные городские нар. гулянья, к-рые уже вполне оформились в 17 в. в Москве и должны были сформироваться в новой столице. На этом полюсе — специфический столично-городской вариант традиционной календарно-праздничной системы, к-рый к сер. 18 в. начинает уже вполне определенно обрисовываться. Гл. вехи — гулянья "под горами" на масленичной неделе и гулянья "под качелями" на Пасху и пасхальную неделю, а потом в Троицу и Семик. Гигантские ледяные горы на Неве, на Адмиралтейской и Дворцовой площадях, лихое катание на маленьких санках-"чухонках" — все это от крестьянской праздничной культуры. Городские формы, постепенно разрастающиеся, — это карусели и балаганы с куклами и "балаганными дедами", шарманщики с "кукольными шкафчиками". Атмосфера гулянья уплотняется активной торговлей и "живой рекламой" — выкриками разносчиков (торговцев снедью, лакомствами, сбитнем и патокой с имбирем...). Особые ярмарки — "вербный базар" перед Гостиным двором (по Невской и Садовой линиям) с особой же торговлей — вербами, игрушками, детскими лакомствами. Как и вся рус. городская ярмарочно-бытовая культура 18 в., к-рая "впитывает в себя элементы и формы различных традиций, сфер быта, культуры, искусства" (Н е к р ы л о в а, б), петерб. улично-площадная культура, кроме того, особенно активно вбирает и переваривает формы западно-европейские. Показательно, что в 1771 "СПб. вед." дают и подробное описание традиционной рус. "медвежьей комедии",

разыгрывавшейся нижегородскими медведчиками, и рекламу одного из предшественников рус. райка — "оптического театра света", т. е. "потешной панорамы" заезжего "математических и оптических инструментов художника" из Магдебурга (Н е к р ы л о в а, 48 — 49, 96). Кстати сказать, местом подготовки дрессированных, "потешных", медведей (любимая царская забава в 16 — 17 вв.) стал петерб. Александро-Невский монастырь: "Специально для архимандрита Феодосия келейник Карпов обучал медвежат ходить на задних лапах, плясать и делать смешные фигуры. Тут же проходили курсы наук и медвежата для императрицы Елизаветы Петровны" (Н е к р ы л о в а, 40, сноски).

Изменив угол зрения, можно увидеть взаимодействие еще двух полюсов. На одном — активное освоение европейских или стилистически европеизированных муз. инструментов и вок.-инстр. музицирования (лютня, бандура, гусли, клавириклавесин, а позднее пианофорте, гитара, скрипка и виолончель). Начинаясь с муз. быта двора и высшей аристократии, эти формы на протяжении 18 в. постепенно расширяются в соц.-образовательном плане, охватывая средние чиновные и военно-служилые слои, учебные заведения, петерб. разночинную интеллигенцию, купечество и мещанство. На др. полюсе — устно-письменная традиция псалмов и кантов, непрерывно растущая из 17 в. и оказавшаяся достаточно крепко стоящей на ногах, чтобы активно включиться и в петерб. фазу развития (см. *Кант, Псалма*). Эта соц.-культурная сфера развивается в противоположном направлении: возникнув в образованной, монастырско-церковно-школьной среде, "книжно-песенная" традиция охватывает в 1-й пол. 18 в. средние и нижние соц. слои, включая мещанство и крестьянство

(особый "протуберанец" — победно-вишневые канты петровской эпохи и продолжающие их "виваты" *Елизавете* и *Екатерине II*), и только к концу столетия поднимается в аристократические салоны и гостиные. В плане бытового петерб. музицирования и места в нем Р. н. п. самой интересной и важной представляется посл. треть 18 в. — время пересечения этих двух тенденций-движений. Более того, этот рубеж кажется принципиально важным для всех трех обозначенных выше сфер функционирования Р. н. п.

С самого начала 1770-х гг. выявляется резкий подъем интереса к Р. н. п. В 1770 — 1774 в СПб выходит 1-е печ. "Собрание простых песен" М.Д. Чулкова, ставшее необычайно популярным (вскоре переизданное с дополнениями в Москве Н.И. Новиковым) и неоднократно переиздававшееся отдельными частями в 1780 — 90-х гг. КФЖ за 1770 впервые упоминает об исполнении рус. песен во время устроенного Л.А. Нарышкиным праздника в честь посещения его усадьбы (под Петергофом) Екатериной II. Тот же журнал за 1776 фиксирует исполнение "разных русских песен" придв. певчими-детьми в Царскомельском дворце (информация М.А. Лобанова). В течение 1770-х гг. появляются первые настоящие *русские комические оперы*, от "Анюты" (1772) до "Мельника — колдуна..." (1779), в к-рых звучат Р. н. п. В 1776 — 79 выходят из печати 3 первые части "Собрания русских простых песен с нотами" В.Ф. Трутовского — 1-е нотное изд. Р. н. п. Уже достаточно хорошо известно, что Трутовский явно ориентировался на "Собрание" Чулкова и текстуально в значительной мере его дублировал. Но до сих пор дискутируются источники текстовых записей около 400 Р. н. п., вошедших в изд. Чулкова. Для нас же теперь очевидно, что кроме собственных записей

Р. н. п. и записей своих корреспондентов (особенно в части обрядовых песен, полностью отсутствовавших, между прочим, в "Собрании" Трутовского) Чулков обильно использовал рукоп. кантовые сб-ки, текстовые и нотные. Этот слой письменных памятников рус. муз. культуры 17 — 18 вв. был долгое время закрыт для отечественных исследователей по причинам идеологическим, поскольку начало этой устно-письменной культуры коренится в псалмотворчестве 2-й пол. 17 в., хотя и не богослужебном. Именно свобода от служебного чина превращала псалмопение в форму бытового музицирования, открытую для дальнейшего развития, впитывания новых явлений и тем, выходов в др. соц.-культурные слои и сферы. В петерб. период, к сер. 18 в., кантовая традиция уже с легкостью включила в себя тексты В.К. *Тредиаковского*, М.В. *Ломоносова*, А.П. *Сумарокова* и др. рус. поэтов, фактически активно участвуя в реформе рус. стихосложения, в испытании и выработке новых его форм и возможностей. И совершенно закономерно кантовая традиция, существенно опережая по времени печатные изд., начинает осваивать Р. н. п. Освоение оказывалось тем более естественным и подготовленным, что сама кантовая традиция ко 2-й пол. 18 в. уже фольклоризовала многие муз.-поэтические тексты "книжных песен" (термин А.В. Позднеева). Т. обр., она реально и весьма результативно участвовала в формировании сюжетного и муз.-стилистического фундамента рус. городского песенного фольклора и той особой его части, к-рую можно называть "слободским фольклором" (см.: Лапин, 1989, 1995).

Проблема эта совершенно не исследована, поэтому ограничимся здесь след. экспериментом. Мы приведем неск. сум-



марных перечней песен, в известной мере репрезентирующих каждую из сфер функционирования Р. н. п. Это, во-первых, полный перечень двух разделов (Канты и Песни) нотного сб. ОР РНБ, Q XIV.150 (датируется 1770-ми гг. — водяные знаки Ярославской бумажной фабрики и четкая дата "1773"). Сб. достаточно известен по фрагментарному и вполне предвзятому описанию Р.И. Зарицкой и по значительному числу псалмов, кантов и песен, включенных в публ. В.С. Копыловой. Кроме того, нотные примеры из этого сб. приводит в своих работах Ю.В. Келдыш. Дополняет перечень 1 нек-рые отсутствующие в нем песни из сб. ГИМ 2473, датированного Т.Н. Ливановой 1748 — 1751 (Л и в а н о в а 1, прилож.), т. е. на одно поколение старше нашего основного сб. Во-вторых, сводный перечень Р. н. п., "голоса", или напевы, к-рых (без указания) использовались рус. композиторами в петерб. операх 1770 — 90-х гг. Естественно, степень полноты перечня 2 обусловлена состоянием источниковой базы в данной области, поэтому по мн. несохранившимся операм пришлось довольствоваться имеющимися в исследованиях описаниями или упоминаниями. В-третьих, перечень песен, мелодии к-рых использовал И.Е. Хандошкин в многочисл. вариационных обработках Р. н. п. для разных инстр. составов (фп., скрипка, гитара, 2 скрипки, скрипка и фп., скрипка и альтовая виола, скрипка и виолончель), отражающих достаточно широкий спектр бытового камерно-инстр. музицирования конца 18 — начала 19 в. (первые опубл. вариации Хандошкина появились в 1783). По нашим наблюдениям, перечень 3 значительно перекрывает кол-во песенных мелодий, к-рые использовали, преим. в вариациях для фп., композиторы-иностранцы, работавшие и публиковавшиеся в это время в СПб.

Перечень 1 (РНБ, ОР, Q XIV.150; 1-я пол. 1770-х гг.)

Сб. цельный, составлен по одному плану, со сквозной нумерацией (№ 1 — 110). Реестр в начале рукописи частично утрачен. Сб. состоит из трех частей: 1 — псалмы (1 — 57), 2 — канты (58 — 63), 3 — песни (64 — 110). Однако границы эти, как уже отмечалось, были в 18 в. весьма зыбкими и относительными. Так и в данном сб. фактически канты-песни (т. е. канты, фольклоризирующиеся именно в это время) начинаются еще в разделе псалмов, с № 54. Сам же маленький раздел кантов открывается одами Ломоносова и заканчивается знаменитыми "Стихами похвальными России" Тредиаковского, в сер. — 3 хвалебных канта Екатерине II. Нумерация в перечне двойная: порядковый номер перечня и в скобках номер по сб. После инципита-заголовка в скобках указывается установленный автор текста; знаком \* отмечены канты и песни, имеющиеся в более раннем сб. ГИМ 2473 и опубл. Ливановой (1952); знаком \*\* — канты, включенные в сб. Копыловой (1983); знак с круглой скобкой \*) означает, что в сб. опубл. Ливановой, эта музыка объединяется с др. текстом. Кроме того, отмечены (в скобках) все случаи повтора музыки с др. текстом внутри самого сб. Q XIV.150.

- 1 (54). Что то за злость и что за ярость (Тредиаковский) \*)
- 2 (55). Ах, свете лукавый \*
- 3 (56). Буря море раздымает \*
- 4 (57). Ах, житье мое \*
- 5 (58). Уже прекрасное светило (Ломоносов) \*\*
- 6 (59). Лице свое скрывает день (Ломоносов)
- 7 (60). Какой прекрасный взор открылся
- 8 (61). Днесь торжествуйте
- 9 (62). Сладки оды пойте роды
- 10 (63). Начну на флейте (Тредиаковский) \*)
- 11 (64). Ах, любезная весна
- 12 (65). Добро тому жити, кто весел живет \*\*

- 13 (66). Вы дали язву, як в первый раз видел  
 14 (67). Всякому зла мука в монастыре жить  
 15 (68). Вам, прекрасные долины \*\*  
 16 (69). Часть оплакивая люту  
 17 (70). Жизньню я своей скачуя (Сумароков) \*\*  
 18 (71). Знать, судьба мне так судила (Сумароков) \*\*  
 19 (72). Не смущай меня, драгая  
 20 (73). Чувствую скорби люты (Сумароков) \*\*  
 21 (74). Среди прекрасных роз (Попов) \*\*  
 22 (75). Лишь только занялась заря  
 23 (76). Потеряю, что люблю (Келейников) \*\*  
 24 (77). Что повыше было города Саратова  
 25 (78). Разлейтесь по рошам. потоки чистых вод (Сумароков)  
 26 (79). Ночную темнотою покрылись небеса (Ломоносов) \*\* (музыка № 78)  
 27 (80). Толь награда за мою верность (Сумароков ?) \*  
 28 (81). Вспомнишь ли меня, мой свет (Сумароков ?)  
 29 (82). Не пью я, младешенька, пива не вина (музыка № 81)  
 30 (83). Как бы знала, как бы ведала, мой свет \*\*  
 31 (84). Ты проходишь, мой любезной, мимо кельи  
 32 (85). Ты проходишь, дорогая, мимо кельи (Волков ?) (музыка № 84)  
 33 (86). Ивушка, ивушка зеленая моя  
 34 (87). По горам, по горам (Нарышкина)  
 35 (88). Во моем во садочку \*\*  
 36 (89). Поди прочь, не докучай мне, молодец \*\*  
 37 (90). Здравствуй тот, кто пьет  
 38 (91). Бес проклятой дело нам затеял  
 39 (92). Весела будь кровь работна  
 40 (93). Пейте, братцы, попейте \*\* (музыка № 37, "Егда от Вавилона")  
 41 (94). Недалеко здесь живет  
 42 (95). У старухи за рекой садик расцветает  
 43 (96). Как на матушке на Неве-реке  
 44 (97). Как под дубом \*\*  
 45 (98). А в поли, поли трава мурава  
 46 (99). Чарочки по столику похаживали (музыка № 98)  
 47 (100). Да орал мужик при дороге  
 48 (101). Ельник мой, ельник  
 49 (102). Ах, никто, братцы, про хмельюшку не знает

- 50 (103). За морем синичка  
 51 (104). Ах, жил я, молодец, во своей деревне  
 52 (105). Ах, я селезня \*\*  
 53 (106). Сидит сова на печи \*  
 54 (107). А не видал таких веселых  
 55 (108). Было в литвинке четыре дочки  
 56 (109). У матушки просилась  
 57 (110). Подпили-пили две невестушки

Продолжим перечень нар. песнями из второй, "светской" части сб. ГИМ 2473, а также теми кантами-песнями из него, к-рые остаются популярными во 2-й пол. 18 в. и вполне склонны к фольклоризации. Два раздела этого сб. (I — "духовный", II — "светский") имеют самостоятельные нумерации. Далее в перечне в скобках кроме авторов вновь отмечаются повторы музыки с отсылками либо на соответствующие номера внутри сб. 2473 (в необходимых случаях — на раздел I, с инициальной строкой текста), либо на номер нашего перечня.

- 58 (4). Ах, свет мой горкий  
 59 (6). Ах, невозможно сердцу пробить без печали (Третьяковский)  
 60 (7). Ах, коль я цвела в летах молодых (музыка № 52)  
 61 (8). Ах, коль преславно без печали жить  
 62 (13). Весна катит, зиму валит (Третьяковский)  
 63 (14). Возгласит, воскукурлу журавель на воздуху  
 64 (18). Доколе имам сердце сокрушати (музыка "Егда от Вавилона", I, № 32)  
 65 (19). Два каплуна хоробруна жито молотили  
 66 (21). Долго ль тебе мучить, лапушка моя (музыка "Что то за злость")  
 67 (26). Замочить колос, наварить пиво  
 68 (27). За рекою, за быстрою все кумы мои живут  
 69 (30). Ишов козак з Украины  
 70 (33). Красот умильна, паче всех сильна (Третьяковский, музыка "Начну на флейте")  
 71 (42). Ох, матушка, жениха, жениха  
 72 (46). Приказал боровик, сам большой полковник (музыка "Шедше трие цари", I, № 38)

- 73 (47). Распалися, мое сердце, по тебе, любимая  
 74 (49). На горах Валдайских сидел Аполлон  
 75 (50). На горах Кронштадтских сидел инженер (музыка № 49)  
 76 (52). Худая жена мужу сухота (музыка № 7)  
 77 (53). Щиголь тугу мает (музыка "Шедше трие цари", I, № 38)

Дополним перечень укр. песнями, к-рые хотя и в небольшом числе, но активно бытовали в рус. муз.-песенном обиходе и фиксировались в нотных рукоп. сб-ках. А. В. Позднеев делает выборку в 35 укр. песен, к-рые, по его подсчетам, в сб-ках 1-й пол. 18 в. встречаются от 3 до 10 раз (П о з д н е е в, 364 — 65). Во 2-й пол. века мн. из них исчезают, наиб. популярных остается сравнительно немного (порядковый номер в скобках указывает на дубль по отношению к предыдущей части перечня):

78. Що я кому виноват (79.) Ишов казак з України  
 79. Стукнуло, грянуло в лесе ("Про комара")  
 80. Ой, послала мене мати  
 81. Быстреньки реченьки, холодные водоньки (82.) Да орал мужик при дорозе

Для полноты перечня добавим еще неск. укр. песен, вошедших в *сборник В. Ф. Трутовского* и в 1-е изд. *сборника Н. А. Львова и И. Прача*:

82. Ах, под вишнею, под черешнею  
 83. Вылетала голубина з України  
 84. Ехал козак за Дунай  
 85. Катилися возы с горы  
 86. На бережку у ставка  
 87. Ой, гай, гай, гай, гай зелененький  
 88. Ой, кряче, кряче

Теперь перейдем к Р. н. п., к-рые использовались в рус. комических операх, звучавших в СПб (о степени полноты этого перечня выше уже говорилось). Перечень составлен в хронологическом

порядке появления/постановки опер, что для наглядности отмечается в таблице справа. Песни, к-рые использовались в неск. операх, обозначены двойным цифровым индексом.

Перечень 2

- |         |   |  |
|---------|---|--|
| 1.      | Ах, кабы на цветы да не морозы              | ] "Анюга",<br>1772                             |
| 2 — 1.  | Белолица, круглолица                        |  |
| 3.      | Ах, как в городе Калуге                     | ] "Любовник-колдун",<br>1772                   |
| 4 — 1.  | Ах, по мосту, мосту                         |  |
| 5 — 1.  | Вы раздайтесь, расступитесь                 |  |
| 6 — 1.  | Земляничка ягодка                           |  |
| 7 — 1.  | Что по матушке по Волге                     |  |
| 8.      | Что пониже было города Саратова             | ] "Перерождение",<br>1777 — 79                 |
| 9.      | Ах, деревня от деревни                      |  |
| 10 — 1. | Во лесочке комарочков                       |  |
| 11.     | Выйду, выйду, молода                        | ] "Неудачливый"                                |
| 12 — 1. | Как на матушке на Неве-реке                 | ] "Несчастье от кареты",<br>1779               |
| 13.     | Ах, на что ж было да к чему ж было          |  |
| 14 — 2. | Ах, по мосту, мосту                         | ] "Мельник — колдун, обманщик и сват",<br>1779 |
| 15.     | Вечор-та мне маменька                       |  |
| 16 — 2. | Вниз по матушке по Волге                    |  |
| 17 — 1. | Во поле береза стояла                       |  |
| 18.     | Вы реченьки, реченьки ("голос")             |  |
| 19.     | Западала путь-дороженька ("голос")          |  |
| 20 — 2. | Земляничка ягодка ("голос")                 |  |
| 21.     | Кабы знала, кабы ведала, мой свет ("голос") |  |
| 22.     | Как вечер у нас со полуночи                 |  |
| 23.     | Как у нашего широкого двора                 |  |
| 24.     | Как ходил-гулял молодчик ("голос")          |  |

25 — 1. Молодка, молодка молодая	}		"Песнолюбие", 1790
26. На заре то было, братцы			
27. Ой, гай мой, гай зелененький			
28. Осердился мой милой друг на меня			
29. При долинушке гуляла ("голос")			
30. Тошенько мне, молодой	}	"Санкт-петербургской гостининой двор", 1782 — 1792	
31. Што без бури, без вихоря			
32. Ах, по морю, морю синему			
33. Во Донских во лесах			
34. Как на дубчике			
35 — 1. Капитанская дочь			
36. Не пью я, младешенька, пива и вина			
37. У меня ль во садочке			
38. Я по светлице хожу			
39. Ах, сборы, сборы			
40. Во саду земзельюшка			
41. Гусли мои, гусельцы			
42. Друженька хорошенький			
43. Летал голубь, ворковал			
44. Ох, как взговорит в тереме			
45. Сободем Хавроньюшка все леса прошла (Крыла леса алым бархатом)			
46 — 2. Белолица, круглолица	}	"Февей", 1786	
47. Во лужях я ходила			
48. Выйду ль я на реченьку			
49. Из-под камешка, из-под белова			
50. Как на матушке на Неве-реке			
51. Ах, во саду, саду	}	"Ямщики на подставе", 1787	
52 — 1. Во саду ли, в огороде			
53 — 2. Во поле береза бушевала			
54 — 2. Вы раздайтесь, расступитесь			
55. Высоко сокол летает			
56. Как бы я была пташка			
57 — 2. Капитанская дочь			
58 — 2. Молодка, молодка молодая			
59. Не у батюшка соловей поет			
60. Дорогая ты моя матушка			
61 — 2. Во лесочке комарочков	}	"Горбогатырь Косометович", 1789	
62 — 3. Вы раздайтесь, расступитесь			
63. Мне моркотно, молоденькой			
64 — 2. Во саду ли, в огороде	}		"Начальное управление Олега", 1790
65. По сенечкам, сенечкам			
66. Перекатно красно солнышко 67. (Плясовая)			
68. Во селе, селе Покровском			"Федул с детьми", 1791

Конечно, предложенные перечни неполны, но все-таки основной круг функционировавших в муз. быту "книжных песен" они представляют. При этом ясно видны разные импульсы и тенденции, проявляющиеся в кантовой традиции, сюжетно и стилистически чрезвычайно пестрой. Интересы общесоциокультурные и личности — до конкретной личности сост. сб. — переплетаются почти неразличимо. Кроме того, ощущается необычайная временная динамика: различия существенны даже на дистанции в одно поколение (ср. 1-й и 2-й сб-ки п е р е ч н я 1). Жанрово-стилевые грани размыты, вернее, еще не совсем отчетливы, хотя нек-рые "ядра" вполне определены. Наиб. устойчивы разделы псалмов, хотя и тут весь корпус муз.-поэтических текстов, кочующих по рукоп. сб-кам, скорее осознается в качестве целостного континуума, внутри к-рого происходит постоянное перетекание из одной сюжетной группы в другую в силу постоянного же притока новых сюжетов и образов (см., напр., первые 4 номера п е р е ч н я 1: в более раннем сб. ГИМ они — в "светском" разделе, в сб. РНБ уже передвинуты в раздел псалмов). И тут, наконец, возникает наш главный вопрос: какое место занимает Р. н. п. в кантовой культуре и что вообще озна-

чает эта формулировка? Ясно, что совсем не то же самое, что нар. песня в рус. комической опере. П е р е ч е н ь 2 в сравнении с первым демонстрирует это вполне отчетливо. Рус. композиторы ставили совершенно определенную задачу: максимально насытить оперу Р. н. п. (часто неизвестными кантовой устно-письменной традиции), в идеале — всю оперу построить на основе нар.-песенных мелодий (как Е. И. *Фолин* в "Ямщиках" или В. А. *Пашкевич* в сцене девичника в "Гостином дворе"). Это, между прочим, означает, что такие, напр., популярные в рукоп. сб-ках 1-й пол. 18 в. песни-канты, как "Ах, кабы на цветы да не морозы", "Как на матушке на Неве-реке", "Ах, на что ж было да к чему ж было", и нек-рые др., использованные авторами *либретто* и композиторами в операх 1770-х гг., осознавались ими и публикой в качестве Р. н. п.

Конечно, фактически с сер. 18 в. нар. песни уже активно включаются составителями в кантовые рукоп. сб-ки (а след., широко звучат и в быту), в т. ч. и с попытками одноголосных, т. е. стилистически не опосредованных через кант, записей. Но сначала — о самом термине "нар. песня". Это сейчас он для нас привычное родовое понятие, означающее муз.-поэтический текст устной традиции. Однако далеко не всякий текст. Строго говоря, сами носители фольклорной традиции не относят к песням, напр., былины-"старины", колыбельные-"баюшки", "байки", причитания, всякого рода заклички, потешки и считалки, мн. календарно-обрядовые формы (подблюдные, масленские, майские, "гукальные" и т. п.), частушки-"припевки", да и обрядовые песни свадьбы предпочитают называть просто "свадебными". В 18-м же в. термин "Р. н. п." получил свой статус в общественном сознании только в 1790,

будучи впервые зафиксированным в назв. печ. "Собрания" Львова — Прача (очевидно, мыслью и волей Н. А. *Львова*). Сб-ки Трутовского и Львова — Прача подытожили и зафиксировали также результаты целенаправленной творческой работы рус. композиторов в 1770 — 80-х гг. Кантовая же традиция такой дифференциации не обнаруживает, для нее актуален сам феномен "песня" — в отличие от "псалма" и "канта". Дело в том, что 18 в. поначалу естественно наследовал традицию словоупотребления 17 в., в к-ром слова "петь", "пение", "песнь" принадлежали прежде всего высокому роду культуры: пети — молиться, пение — литургическое богослужение — песнь Господу ("Воспоем песнь нову Господеви Богу!") или домашний молитвенный труд, псалмопение (см. *Псалма*). Духовная лирика псалмов, первая и высокая лирика в новой рус. культуре, — это прорыв личностного сознания, осознание себя по отношению к Богу. Граница 17 — 18 вв., со всеобщим крутым поворотом к миру, к мирскому, прошла и в "песне". Происходит частичное переключение планов сознания — и параллельно начинается развитие личного, авторского (хотя и анонимного в кантовой культуре!) творчества как осознание себя по отношению к миру, личной заинтересованности миром. Отсюда оформление сюжетов, соразмерных личной судьбе, обилие конкретных собственных имен, географических и бытовых реалий; личный язык и бытовые речения, индивидуальное соединение разных пластов (сочинение новых песенных текстов "на голоса", "ответы", "продолжения" и переработки); перетекстовки духовных псалмов в любовные, шуточные и сатирические; пародирование, *переводы* с др. языков, в т. ч. с рус. "простонародного", т. е. нар.-песенного,

СОБРАНИЕ  
РАЗНЫХЪ ПѢСЕНЪ.

---

Часть II.



---

Въ Санктпетербургѣ 1770 года.

---

**"ПЕСЕННИК, ИЛИ ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СТАРЫХ  
И НОВЫХ РОССИЙСКИХ НАРОДНЫХ И ПРОТЧИХ ПЕСЕН"  
И. Д. ГЕРСТЕНБЕРГА И Ф. А. ДИТМАРА**  
*Часть 3. Титульный лист*

**П Ъ С Е Н Н И К Ъ**

*или*

*полное собраніе  
старыхъ и новыхъ  
РОССИЙСКИХЪ НАРОДНЫХЪ*

*и*

*протчихъ пѣсенъ  
для*

**ФОРТО-ПИАНО**

*собранныя  
издателями.*

**ЧАСТЬ Ш:**

---



*Санктпетербургъ у Герстенберга и Дитмара  
въ большой Морской подл. № 117*

а затем включение самих нар. песен в кантовую стилистику и традицию — вот это все, вероятно, и нужно считать процессом рождения песни 18 в. В интенсивном потоке порождаемых текстов кристаллизуются устойчивые сюжеты, стилистические комплексы и формы — возникает то, что начинают называть народной песней, т. е. откристаллизовывается как само явление, так и термин, фиксирующий, закрепляющий это явление и нек-рым образом определяющий его судьбу. В этом смысле "Собрание народных русских песен" Львова и Прача в конце 18 в. — уже констатация, но отчасти еще и провидение особого пути Р. н. п. В жанровом отношении тут картина вполне отчетливая: собств. песнями называют прежде всего 1) лирику (возвышающуюся до формы протяжной), 2) исторические песни и баллады и 3) песенные формы праздничной культуры слободского типа — хороводные, игровые, шуточные и плясовые. И в этом плане весьма показателен перечень 3, в к-ром фиксируется почти исключительно третья жанровая группа песен.

Перечень 3 (Р. н. п. в обработках и вариациях И. Е. Хандошкина)

1. При долинушке стояла
2. Иерема
3. (Плясовая) \*
4. Ах, талан ты мой, талан
5. Как на матушке на Неве-реке
6. Молодчик ты мой
7. (Городская лирическая) \*
8. Что пониже было города Саратова
9. Ах, жил я, молодец
10. (Плясовая ?) \*
11. То теряю, что люблю
12. (Городская ?) \*
13. Не бушуйте вы, ветры буйные
14. Ах, по мосту, мосту
15. Дорогая моя гостейка
16. Ах, скучно мне

17. Дорогая ты моя матушка
18. Молодка, молодка молодая
19. Выйду ль я на реченьку
20. Как на дубчике два голубчика
21. На фартучке петушки
22. Долго ль мне в скуке пребывать
23. Помнишь ли, сердешной друг
24. По горам, по горам
25. Ах, какой удар терплю
26. Касари[ки]
27. Калинушка
28. Взвейся выше, понесися
29. Помню, я еще молодушкой была
30. Что же ты, голубчик, не весел сидишь
31. Во поле березонька стояла
32. ( ? )
33. Раз полосыньку я жала
34. Как у нашего двора
35. Как у нас во садочку

Первые 18 номеров перечня — песни из рукоп. сб. вариаций И. Е. Хандошкина, к-рый хранится в МГК, публ. И. М. Ямпольского (1951). Отмеченные вариации не имеют указания песни и не идентифицированы на этот счет. В "Новом российском песеннике..." Т. Полежаева (СПб., 1792) также опубл. без указания автора цикл пронумерованных (№ 1 — 15) скр. вариаций без сопр. (Хандошкин ?), с назв. каждой песни. В экз. РНБ отсутствуют листы с № 8 — 11. Частично совпадая с нашим перечнем, этот цикл дает след. дополнение:

36. Казачок
37. Бычок
38. Против солнца на восток
39. Акулина, это что
40. Ах ты, Грунюшка, Груняша
41. Скажу, гуси полетели
42. Как у наших у широких у ворот

Разумеется, и этот перечень открыт, а его дополнение и сопоставление с др. перечнями — особый исследовательский сюжет. Отметим лишь два обстоятельства: во-первых, очевидное, хотя и своеобразное пересечение инструм. перечня



с двумя другими и, во-вторых, в конце 18 в. в СПб опробованы практически все рус. песни, на к-рые уже в 20 в. советские композиторы стали в большом кол-ве сочинять концертные вариации для инструментов Андреевского оркестра — домры, балалайки и особенно баяна.

Есть еще один важный аспект, на к-ром необходимо хотя бы вкратце остановиться. Позднеев в своей недавно опублик. фундаментальной монографии подробно и систематически проследивает судьбы и развитие мн. песенных сюжетов, их трансформации и вариантное ветвление. Но самое важное для нас сейчас — это то, что он документально подтверждает многочисл. факты фольклоризации "книжных песен" полевыми записями и публ. в 19 — 20 вв. ( в этом плане им рассмотрено 43 сюжета) и приходит "к выводу о переходе многих книжных песен из города в деревню еще в 18 веке... Можно утверждать, что такие факты перехода были не случайными или единичными, а массовыми" (П о з д н е е в, 430 — 31). Небольшое кол-во Р. н. п. возникает в процессе русификации укр. песен, причем главными "проводниками" были именно рукоп. нотные сб-ки, а затем и печатные "песенники" и "собрания" (Там же, 411). Отражение в текстах "книжных песен" исторических и жизненных реалий позволяет автору вполне убедительно локализовать возникновение нек-рых песенных сюжетов в СПб, в его слободской, мещанской, офицерской среде. Таковы песни "Пойду ль я, молода, сквозь двои (трои) ворота", возникновение к-рой Позднеев определяет началом 1730-х гг. в посадских слободах СПб; "Во летошнем в прошлом во годе" — переработка сюжета старой разбойничьей песни (напр., "Усы" в сб. Кирши Данилова) в историческую пес-

ню, связанную с походом фельдмаршала Б. П. Шереметева (возможно, возникшую в среде молодых дворян-офицеров): "Не кукушечка в сыром бору куковала" (в 1720-е гг.) и др. (П о з д н е е в, 433 — 439). А также шуточные застольные "виваты" "Здравствуй тот, кто пьет" и "Пейте, братцы, попейте", появление к-рых Позднеев относит ко времени *Петра I*, знаменитые навигацкие канты "Буря море раздымает" и "Как на матушке на Неве-реке", происхождением своим тоже связанные с Петербургом. Они давно фольклоризовались, широко распространившись в крестьянской песенной традиции. С нек-рыми песнями связаны романтические истории. Напр., в связи с очень популярной в 20-х гг. песней "Ах, жите мое, жите бедное" возникло целое "судное" и очень петерб. "дело": караульный солдат рассказывал, что Елизавета Петровна накануне коронации (1741) "соизволила петь" на крыльце эту песню, а др. солдат, слушатель рассказчика, прокомментировал это так, что, мол, "баба — бабье и поет". А кто-то этот разговор слышал и, как полагается, донес — со всеми вытекающими для солдат последствиями. На этом основании, в частности, молва долгое время приписывала сочинение песни самой Елизавете Петровне (как и песни "Во селе, селе Покровском") (П о з д н е е в, 316). Через 60 лет — как отклик: у неожиданно и скоропостижно скончавшейся на чужбине дочери *Павла I Александры Павловны* (выданной замуж за венг. палатина) осталась рукоп. тетрадь "русских арий", раскрытая на песне "Ах, скучно мне на чужой стороне". Эта песня — одно из многочисл. ответвлений, "ответов" и отзвуков на песню "Ах, жите мое". Позднеев рассматривает в общей сложности 9 производно взаимосвязанных песенных сюжетов, среди к-рых "Все люди живут, как

цветы цветут", возможно, "Скажите, мысли, о моем несчастье" и немедленно фольклоризовавшаяся песня Ю. А. *Нелединского-Мелецкого* "Ох, тошно мне на чужой стороне" с неск. "ответами" на нее. Между прочим, по мнению Позднеева, песня "Ах, жите мое" также возникла в 1720-е гг., скорее всего, в посадских слободах СПб (Позднеев, 316 — 23).

Как видим, муз. СПб не только сыграл выдающуюся роль в формировании рус. профессионального муз. иск-ва 18 в., не только выращивал среду с активными формами бытового музицирования во всех соц. слоях населения, но и сделал существенный вклад в общерус. кантово-песенную традицию именно на стадии ее активного устно-письменного бытования и начала процессов самого широкого сращивания ее с собств. фольклорной нар.-песенной традицией.

*Лит.:* Ямпольский; Ливанова 1, прилож.; Зарикая Р.И. Записи народной песни и ее изучение // Очерки по истории русской музыки: 1790 — 1825. Л., 1956; Рабен Л.Н. Инструментальная музыка // Там же; История русской музыки в нотных образцах / Сост. и ред. проф. С.Л. Гинзбург. 2-е изд. М., 1968. Т. 1; Бациер Д.М., Рабинович Б.И. Русская народная музыка: Нотографический указатель (1776 — 1973). М., 1981 — 84. Ч. 1 — 2; Новикова А. М. Русская поэзия XVIII — первой половины XIX в. и народная песня. М., 1982; Избранные русские канты XVIII в. / Публ. В.С. Копыловой. Л., 1983; ИРМ 2, 3; Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX в. Изд. 2-е. Л., 1988; Песни русских поэтов / Сост., вст. ст. и коммент. В.Е. Гусева (Большая серия "Библиопоэзия"). Л., 1988; Лапин В.А. Русская крестьянская песенная традиция и город (к проблеме слободского фольклора) // Традиции музыкальной науки. Л., 1989; Он же. Русский музыкальный фольклор и история: Очерки и этюды. М., 1995; Позднеев А. В. Рукописные песен-

ники XVII — XVIII вв.: Из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996.

*Е.Е. Васильева, В.А. Лапин*

**РУССКАЯ ПРИДВОРНАЯ (ИМПЕРАТОРСКАЯ) ТРУППА** создана указом *Елизаветы* 6 янв. 1759 о преобразовании *Русского для представления трагедий и комедий театра*: "...комедиантам и прочим, кто при оном находятся, отныне быть в ведомстве Придворной конторы и именоваться им придворными". С 1783 выступала преим. в городских казенных театрах — *Малом* и *Большом*, реже — на дворцовых сценах.

Актеры первоначального состава в той или иной мере владели иск-вом пения (Ф.Г. *Волков*, А.М. *Дмитревская*, Я.Д. *Шумский*). Но в первых муз. спектаклях вок. номера исполняли певчие *Придворной капеллы* и придв. камер-певицы: "*Новые лавры*. Пролог", музыка Г.Ф. *Раупаха* и Й. *Штарцера* ("проба" — 21 сент. 1759; КФЖ). "*Прибежище Добродетели*", музыка Раупаха (сент. 1760?). Хоры всегда исполняли певчие и позже.

С 1779 в репертуар вошли комические оперы. В них не меньше, если не больше, чем иск-во пения, ценилась выразительная игра. Талантливые драм. актеры-комики пользовались успехом и в операх, блистательные певицы играли и в драме. Разделение на оперную и драм. труппы произошло только в 19 в.

Принимались меры к пополнению и совершенствованию состава оперных исполнителей. Указ, подписанный *Екатериной II* 12 июля 1783, требовал, "чтоб те из певчих, кои отменную способность, охоту и прилежание окажут в музыке, так оной обучаемы были, чтоб в случае надобности можно было их употреблять в операх, особливо же когда Российские умножатся", и отмечал: "Российский те-

атр нужно чтоб был не для одних комедий и трагедий, но и для опер". *Комитет для управления зрелищами и музыкой* 27 окт. 1785 обсуждал вопрос "о недостающем количестве при российском театре... для опер певиц". "Певческому делу" обучалась часть воспитанников *Театрального училища*, обучение продолжалось и после принятия в труппу. Способные петь актеры подыскивались и в провинции.

Штат 1766 установил состав из 11 актеров и 7 актрис. Позже было их в 1786 — 14 и 11, в 1791 — 20 и 16, в 1794 — 22 и 18, в 1799 — 18 и 16. Примерно половина пела в операх, остальные исполняли в них разговорные роли.

Из старейших членов Р. п. т. пели в комических операх: Шумский (Анкудин в "Мельнике" М. М. Соколовского, Афанасий в "Несчастии от кареты" В. А. Пашкевича), А. М. Михайлова, В. М. Черников, И. П. Петров, П. П. Черникова, Е. Ф. Баранова, в 1780 в этот ряд вошел Н. Суслов. С 1 сент. 1783 приняты из закрытого *Вольного российского театра*: М. Я. Волков, 2-й тенор, прославившийся ролью Фаддея в "Сбитеньщике" А. Булланта (оклад 270 р., в 1800 — 750 р.), Я. А. Колмаков (270 р., в 1800 — 500 р.), А. М. Крутицкий с женой, А. А. Милевская (280 р., в 1800 — 700 р., не служила с 22 окт. 1785 до 1 авг. 1787), Х. Ф. Ра(о)хманова (рожд. Логинова, оклад 200 р., в 1800 — 800 р.). Тогда же принят С. Н. Сандунов.

След. большое пополнение — 1 сент. 1787, выпускники училища: Я. С. Воробьев, А. И. Воробьева, Л. Камушков, П. А. Рябчикова, В. С. Шарапов (оклад 275 р., в 1800 — 600 р.); участвовал в операх "Американцы" Е. И. Фомина — Ацем, "Оберон" П. Враницкого, "Притворная любовница" Дж. Паизиелло и др.),

Ф. Григорьев, бас (300 р., в 1800 — 500 р.; участвовал в "Мельнике" — загл. роль, в "Несчастии от кареты" — Трофим, в "Нине" Паизиелло), А. Прокофьев, тенор (275 р., ум. 1 апр. 1798). В дальнейшем приняты из училища: Е. С. Сандунова — с 1 марта 1791, М. Айвазова — с 1 мая 1791 (200 р.; участвовала в "Двух скупых" А.-Э.-М. Гретри, уволена по прошению 26 янв. 1798), Е. Кротова — с 23 июля 1792, на вторые роли любовниц (300 р., в 1800 — 400 р.; пела в "Нине" и "Сбитеньщике"), С. А. Рождественский — с 1 янв. 1798, ученик А. Сапиенцы, "нежный любовник" (200 р., в 1800 — 300 р.; Фердинанд в "Американцах"), П. Т. Рыкалова (рожд. Пожарская) — с 1 февр. 1798 (250 р.; Сорета в "Американцах"), А. Пименова — с 1 июня 1799 (300 р.; еще воспитанницей пела в "Нине" и в "Обероне" — загл. роль).

В 1790-х гг. включены в Р. п. т. и актеры "со стороны". В 1793 из Тульского театра — Т. Константинов, на первые роли в драме "и в операх петь благородных любовников" (с 1 мая; оклад 500 р. уволен по прошению 8 янв. 1795), и В. Ф. Рыкалов, на роли стариков в драмах, комедиях и операх, "в таких лицах, кои по голосу его способны будут" (с июля; в дальнейшем знаменитый комик, но как баритон в операх достаточного применения на нашел), из Москвы — И. Сторожев, "на лакейские роли с обязательством петь в комических операх, с выучкою для пения с казенной стороны" (с 1 сент.; 300 р., в 1800 — 650 р.). В 1796 еще В. Б. Новикова, Е. В. Михайлова. В 1791 — 94 в Р. п. т. пел на рус. яз. тенор ликвидированной итал. оперы Г. Жермоли.

Как педагоги и муз. руководители с труппой работали: композиторы Раупах, Дж. Сарти, В. Мартини-и-Солер, Па-

изиелло, учитель пения Сапиенца (1783 — 85 и с 1795), 1-й буфф итал. оперы Б. *Маркетти* (с 1783), капельмейстеры итал. оперы Дж. Борги (1789) и А. *Амати* (в частности, учил актрис пению в 1791), скрипач Н. Г. *Поморский* (с 1789) и композитор Е. И. *Фомин* (с 1797) — оба как репетиторы, инспектор музыки и композитор О. А. *Козловский*.

На сцене оперы шли в сопр. *Первого придворного оркестра*. Нек-рые реж. обязанности при подготовке спектаклей несли те актеры, к-рые назначались на должность инспектора труппы, а к 1790-м гг. появилось уже наименование "режиссер". Это И. А. *Дмитревский*, Черников, Петров, Рыкалов (в 1800).

Комические и иные оперы в репертуаре Р. п. т. (первые известные представления):

1779 — "*Перерождение*" Д. Зорина, "Несчастье от кареты" Пашкевича (7 нояб.).

1781 — "*Идол китайский*" ("L'Idolo cinese") Паизиелло (12 февр.), "Мельник — колдун, обманщик и сват" Соколовского (2 июня).

Около 1782 — "*Скупой*" Пашкевича.

1784 — "Добрые солдаты" Раупаха (4 янв.), "*Мужья — женихи своих жен*" Булланта (31 янв.), "*Ярманка*" ("Der Dorfjahrmarkt") Й. Бенды (14 нояб.), "*Прекрасная Арсена*" ("La Belle Arsene") П.-А. Монсиньи (нояб.), "Сбитеньщик" Булланта (дек.).

1784 — 1785 (?) — "Притворная любовница" ("La Finta amante") Паизиелло.

1785(?) — "*Два охотника*" ("Les Deux chasseurs et la laitière") Э. Р. Дуни; "*Земира и Азор*" Гретри.

1786 — "*Февей*" Пашкевича (19 апр.), "*Новгородской богатырь Боеславичь*" Фомина (27 нояб.).

Около 1786 — "Хлор-царевич, или Роза без шипов".

До 1787 — "*Матросские шутки*" С. Жоржа (Георге).

1787 — "*Храброй и смелой витязь Ахридеичь*" (др. назв.: "Иван-царевич") Э. Ванжуры (23 сент.), "*Служанка-госпожа*" ("La Serva padrona") Паизиелло (20 окт.), "*Ямщики на подставе, или Игрище невзначай*" Фомина (8 нояб.).

1788 — "*Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная*".

1789 — "*Горобогатырь Косометович*" Мартин-и-Солера (29 янв.), "*Две невесты*" ("Le Donne rivali") Д. Чимарозы (18 апр.), "*Осмеянный скупец*" ("L'Avago deluso") А. Саккини (25 мая), "*Редкая вещь*" ("Una Cosa rara") Мартин-и-Солера (1 июня), "*Училище ревнивых*" ("La Scuola de gelosi") А. Сальери (15 июня), "*Притворно сумасшедшая*" Ж. Астаритты (29 июня), "*Два скупых*" ("Les Deux avares") Гретри (6 июля), "*Дянино древо, или Торжествующая любовь*" ("L'Arbore di Diana") Мартин-и-Солера (4 сент.), "*Дезертир*" ("Le Déserteur") Монсиньи.

1789 (?) — "*Два барона*" ("I Due baroni") Чимарозы.

1790 — "*Песнолюбие*" Мартин-и-Солера (5 янв.), "*Ложный лорд*" ("Le Faux lord") Н. Пиччинни (17 июля), "*Севильский цирюльник, или Бесполезная предосторожность*" ("Il Barbiero di Siviglia, ovvero la Precauzione inutile") Паизиелло (16 авг.), "*Начальное управление Олега*" К. Каноббио, Пашкевича, Сарти (15 окт.), "*Колония, или Новое селение*" ("La Colonie") Саккини (12 нояб.).

1791 — "*Федул с детьми*" Мартин-и-Солера и Пашкевича (16 янв.), "*Венецианская ярманка*" ("La Fiere di Venezia") Сальери (14 мая), "*Колдун, ворожея и сваха*" Фомина (?).

1792 — "*Санктпетербургской гостинной двор*" Пашкевича (2 февр.).

1794 — "Мнимые философы" ("Gli Astrologhi immaginari") Паизиелло (6 окт.).

1795 — "Деревенский маркиз", др. назв.: "Крестьянин-маркиз" ("Il Marchese villano") Л. Карузо (15 апр.). "Трубочист-князь и князь-трубочист" ("Lo Spazzacaminio principe") М.А.Портогалло (4 июля).

1796 — "Сумасброды, или Рыбачка" ("La Bella pescatrice") П.А.Гульельми (15 мая), "Благодетельный грубиян" ("Il Burbero di buon cuore") Мартини-Солера (19 мая), "Нина, или От любви сумасшедшая" ("Nina, ossia la Pazza per amore") Паизиелло (7 июня).

1797 — "Ринальдо д'Асте" ("Rinaldo d'Aste") Астаритты (18 сент.).

1798 — "Оберон" ("Oberon, König der Elfen") Враницкого (22 апр.).

1800 — "Американцы" Фомина (8 февр.), "Клоринда и Милон" Фомина (6 нояб.).

Др. спектакли с музыкой: "Мещанин во дворянстве" Ж.Б.Мольера с балетом (1758); "Орфей", мелодрама Я.Б.Княжнина, музыка Ф. Торелли (1781?); "Орфей и Евридика", музыка Фомина (1792?); "Владисан", трагедия Княжнина с хорами (6 сент. 1789); "Поход под шведа", комедия И.А.Кокошкина с хорами и балетом (ок. 1790); "Пигмалион", мелодрама Ж.-Ж. Руссо, музыка Бенды (7 дек. 1791); "Обращенный мизантроп", комедия А.Д.Копьева с балетом (11 мая 1794); "Смешное с полезным, или День рождения стихотворца", комедия Н.Ф.Эмина с хорами и балетом (26 февр. 1796); "Ярополк и Олег" В.А.Озерова с хорами, музыка Фомина (17 мая 1798); "Граф Вальтрон, или Воинская подчиненность", драма П.А.Плавильщикова (по Г.-Ф.Меллеру) с хорами (9 дек. 1800). В нек-рые пьесы включались, согласно тексту или по инициативе исполнителей, песни и романсы.

Лит.: КФЖ, 1786, 1787, 1790; АДТ 2, 57, 88 — 89, 118, 297, 315 — 16, 322 — 23, 395, 424 — 25, 427, 528 — 29 и др.: 3, 23 — 44, 67 и др.; Светлов С. Ф. Русская опера в XVIII столетии // ЕИТ, 1897-98. Прилож. Кн. 3. С. 41 — 55; Гозенпуд, 182 — 95; ИРДТ 1, 439 — 73; ИРМ 3, 284 — 85, 384 — 400 и др.

И.Ф.Петровская

## РУССКИЙ ДЛЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ТРАГЕДИЙ И КОМЕДИЙ ТЕАТР

— первый профессиональный рус. театр. Создан указом Елизаветы Сенату от 30 авг. 1756 под дирекцией А.П. Сумарокова как вольный (не придворный), с отпуском на его содержание 5000 р. из придв. сумм, сверх сборов за вход. Сумароков просил разрешить "безденежные" представления и увеличить актерам жалованье: "...сбора, чтоб содержать театр быть не может, и все это унижение от имени вольного театра не только не приносит прибыли, но ниже пятой доли издержанных денег не возвращает". 6 янв. 1759 театр передан в ведение Придв. конторы, труппа стала одной из придв.

Основу труппы составили лучшие актеры ярославского театра Ф.Г.Волкова, по указу Елизаветы от 4 янв. 1752 привезенные в СПб, а также неск. бывших певчих, обучавшихся для того в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе. Драм. спектакли сопровождалась инстр. музыкой, включали хоры и балеты. В письмах Сумарокова И.И.Шувалову упоминается "русский оркестр" под дирижерством Алексея Анофа. Этот оркестр использовался также в придв. маскарадах; предполагалось участие в спектаклях "певцов", подведомственных "Марку Федоровичу", т. е. певчих Придворного хора под рук. М.Ф.Полторацкого; возникала необходимость "нанимать музыкантов". Так, напр., с музыкой шла

трагедия Сумарокова "Синав и Трувор" (письмо его 19 мая 1758), в репертуаре был "Мещанин во дворянстве" Ж. Б. Мольера (25 янв. 1758) — "комедия с балетом".

Спектакли театра шли в *Головкинском доме, Оперном доме у Летнего сада и Оперном доме при деревянном Зимнем дворце*.

*Лит.:* Письма А. П. Сумарокова И. И. Шувалову // Г р о т Я. К. Труды. СПб., 1901. Т. 3. С. 56 — 59; Ф. Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953. С. 94 — 135; С т а - р и к о в а Л. Первая труппа русского профессионального театра // Вопросы театра. 1987. Вып. 2. С. 273 — 83.

*И. Ф. Петровская*

**РУТИНИ** (Rutini) Джованни Марко, или Джованни Мария, или Джованни Плачидо (25 апр. 1723, Флоренция — 22 дек. 1797, там же), итал. композитор, клавирист, педагог. Учился в неаполитанской консерватории "Делла пьета деи туркини" у Л. Лео и Ф. Н. Фаго, закончил в 1744. В 1748 опубликовал в Праге свои сонаты для клавесина, оп. 1. Р. пользовался покровительством знати и имел успех как преподаватель игры на клавире. У него было множество великосветских учениц.

По-видимому, в это время Р. познакомился с Дж. Б. Локателли и вместе с Ф. Цопписом был приглашен в его труппу, поставившую первые *оперы-серии* Р.: "Alessandro nelle Indie" ("Александр в Индии", 1750) и "Semiramide riconosciuta" ("Узнанная Семирамида", 1752). Вместе с Труппой Локателли Р. посетил Дрезден (1754) и Берлин (ок. 1756), а в 1757 отправился в СПб. Здесь в начале 1758 была поставлена его первая *опера-буффа* "Il Negligente" ("Небрежный"), а 25 апр. 1760 еще одна буффа — "La Principessa

*credita la pastorella*" ("Принцесса, считавшаяся пастушкой", *либретто* Локателли, партитура в СПбГБ). Эта опера никем не упоминается в качестве соч. Р. Бол-во справочников, опираясь на Р.-А. Моозера, приписывают Р. музыку к "драматическому действию" в одном акте "Il Retiro degli dei" ("Убежище богов", 1757), однако сохранившееся либр. этой героической пасторали называет ее автором Цопписа.

В СПб композитор продолжал сочинять клавирные сонаты, оп. 5 и 6 он напечатал в Нюрнберге. И здесь он тоже пользовался успехом как учитель игры на клавире. Среди его учениц упоминается "la Grand Duchess Fyodorovich" (sic!), т. е. будущая Императрица *Екатерина II*. Кроме того, в 1760 — 61 Р. служил капельмейстером у гр. П. Б. *Шереметева*, у к-рого, вероятно, и жил.

После окончательного разорения Локателли Р. вернулся во Флоренцию, в 1762 был принят в Болонскую филармоническую академию, в период 1762 — 1777 поставил в Италии 14 опер. Из них особенно прославилась серия "Nitteti" ("Ниттети", 1769, Модена). Композитор руководил флорентийской муз. школой, продолжал сочинять сонаты. Последние занимают немаловажное место в становлении классического клавирного стиля. Изыщные, с простой, но достаточно полифонизированной фактурой, чувствительными хроматизмами и нежными мелодическими интонациями, они напоминают ранние сонаты В. А. *Моцарта*, к-рый был знаком с музыкой Р.

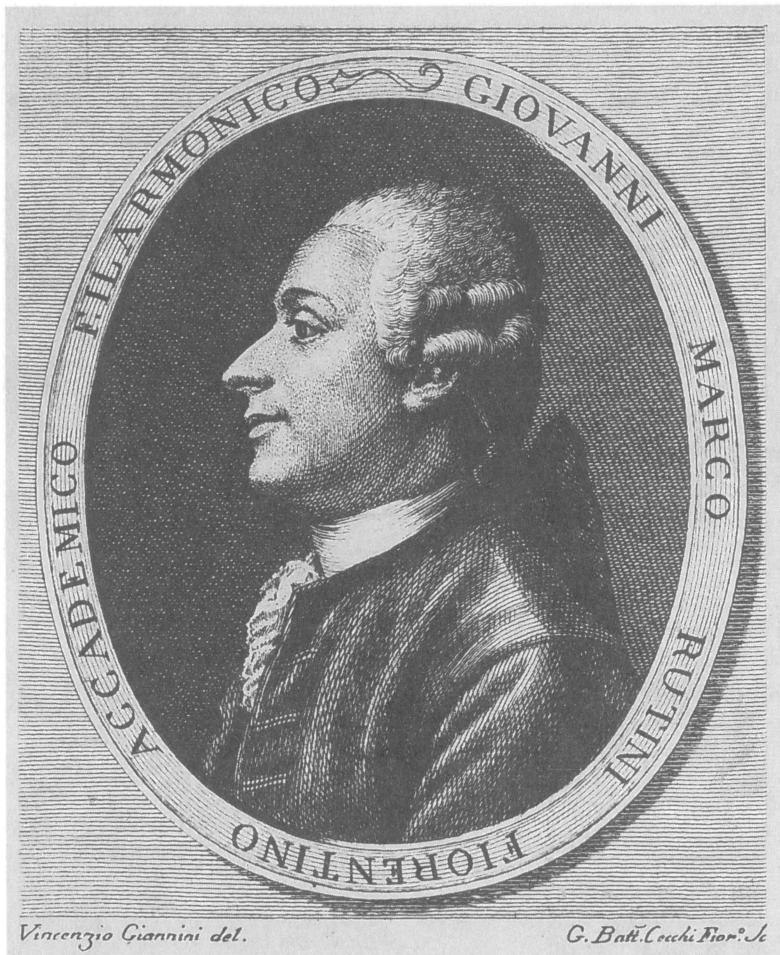
Сын Р., *Фердинандо* (1763 — 1825), также был знаменитым оперным и инстр. композитором.

*Лит.:* Финдейзен; MR; MA; MGG; Grove; Орега Grove.

*А. Л. Порфирьева*

---

ДЖ. М. РУТИНИ  
Гравюра В. Джанини



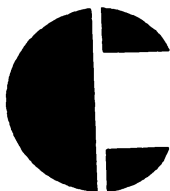
**РЯБЧИКОВА** (Андреева) Пелагея Андреевна (начало 1770-х, ? — после 1803, ?), актриса и певица *Русской придворной труппы*. Принята 1 сент. 1787 из *Театральной школы*, где училась "певческому делу", с обязательством продолжать обучение 3 раза в неделю (оклад 250 р., в 1799 — 400 р.). В 1790 совершенствовалась в пении у капельмейстера А.Пио.

Участвовала в операх: *"Американцы"* Е.И.Фомина (Эльвира), *"Крестьянин-маркиз"* Дж. Паизиелло, *"Несчастье от кареты"* В.А.Пашкевича (Анюта), *"Нина, или От любви сумасшедшая"* Паизиелло, *"Трубочист-князь"* М.А.Портогалло.

Лит.: АДИТ 2, 322; 3, 39; Всеволодский-Гернгросс. Указатель, 7, 35, 39, 40.

И.Ф. Петровская





**САККИНИ** (Sacchini) Антонио Мария Гаспаро (14 июня 1730, Флоренция — 6 или 7 окт. 1786, Париж), итал. композитор неаполитанской школы, учился в консерватории "Лорето" у Ф. Дуранте. Работал в консерваториях Неаполя и Венеции, с начала 70-х гг. жил в Мюнхене, Штутгарте, Лондоне, Париже. Оперы С. ставились по всей Европе. В общей сложности он написал 44 *оперы-серии* и *буффа*. В парижской войне "глюкистов" и "пиччиннистов" С. принял сторону К. В. Глюка; в 1786 в Версале была поставлена его лирическая трагедия "*Ædipe à Colone*" ("Эдип в Колоне"), удачно сочетавшая благородство глюковского классицизма с мелодической щедростью неаполитанского оперного стиля. Это последнее из крупных соч. С. в наибольшей степени способствовало его посмертной славе. "Эдип" вошел в репертуар лучших оперных театров Европы, в СПб его неск. раз исполняли певцы *Труппы Ж. Астаринтты* в сезоне 1799/1800. Помимо "Эдипа в Колоне" спб. публика имела возможность познакомиться с неск. комическими операми С. В июне 1778 смо-

лянки исполняли его фр. оперетту "*La Colonie*" ("Колония", 1775, Париж; пародия Н.Э. Фрамери на известное итал. *либретто* "Isola d'amore" — "Остров любви"); она же в *переводе* В.Г. Вороблевского в 1790 вошла в репертуар *Русской придворной труппы* рядом с др. популярной буффа С. — "*Осмеянный скупец*" ("L' Avaro deluso", 1778, Лондон), первое представление к-рой состоялось 25 мая 1789 в *Деревянном театре*. В 1784 *Итальянская придворная оперная труппа* разучила и показала также одну из наиб. популярных буффа С. "*La Contadina in corte*" ("Крестьянка при дворе", 1765, Рим). Любопытно, что С., прославленный композитор классической неаполитанской *серии*, вошел в спб. оперный репертуар своими комическими операми и фр. лирической трагедией "Эдип", явно имевшей для него экспериментальное значение. Постановка "Эдипа в Колоне" была, очевидно, обусловлена вкусами *Павла I*, тяготевшего к фр. классицизму. Комические оперы С., пополнившие репертуар рус. труппы, были привлекательны ярко очерченными типажамми, позво-

лявшими артистам блеснуть своей индивидуальностью. "Осмеянный скупец" стойко держался на подмостках до 1800.

Лит.: АДИТ 3; MR; MA 2; Schlitzer F. Antonio Sacchini. Siena, 1955; Г о в е; МЭ; ИРМ 3.

А. Л. Порфирьева

**САККО** (Sacco), семейство итал. танцовщиков, родом из Венеции.

Джованни Антонио С. или Сакки (1708, ? — 1788, ?), танцовщик, балетмейстер, педагог. Приехал в СПб с Труппой Дж. Б. Локателли в 1757. Выступал как танцовщик. Известна его роль Панталона в пантомиме "Отец — солюбовник сыну своему, или Завороженная табакерка" (1758). В антрепризе Локателли С. сочинил "Балет богов морских" ("Ballo di deità maritima") и "Балет пастухов" ("Ballo pastori") при опере Ф. Доннуца "Il Ritiro degli dei" ("Убежище богов", 1757), балет "Волшебство Армиды" ("Ballo dell'incantesimo d'Armidia") и "Балет веселящегося старичья" ("Ballo di mulinari che rapresenta la vecchiai ringiovinita") при опере "La Ritornata di Londra" ("Возвращение из Лондона"), "Балет в английском духе" ("Ballo da Ingles") при опере "Lo Speciale" ("Аптекарь") (обе оперы Д. Фискьетти), балет "Амазонки-победительницы" ("Ballo le Amazzone viteriose") при опере "Il Mondo della luna" ("Лунный мир"), балет "Прощание матросов" ("Ballo dell'addio matelotti") при опере "Il Filosofo di campagna" ("Деревенский философ") (обе оперы Б. Галуппи), "Героический балет Психеи" ("Ballo di Psiche") и "Балет диких" ("Ballo delli homini selvatiche") при опере "La Cascina" ("Сыроварня") Дж. Сколари (все 5 опер поставлены в 1758). С. приписываются также балеты "Аполлон и Дафна" ("Apollon e Dafne"), "Орфей и Эвридика", "Дидона и Эней",

"Госпожи в серале" ("Le Dame di seraglio"), "Пандуры", "Возвращение матросов" ("Ballo del ritorno delli matelotti"), "Пиршество Клеопатры" ("Le Feste di Cleopatra"), пантомима "Отец — солюбовник сыну своему, или Завороженная табакерка". Поскольку осн. репертуар антрепризы Локателли составляли оперы-буффа, к комедийному тяготели и балетный репертуар. Можно предположить, что такими были традиционные сельские и "восточные" балеты С. Однако балетмейстера влекли и "серьезные" темы, о чем свидетельствуют не только многочисл. мифологические сюжеты, но и их трактовка (напр., "Героический балет Психеи").

Будучи в труппе Локателли, С. сочинил балеты для придв. сцены, к-рые "угодны оказались" Императрице и за к-рые ему было заплачено 300 р. Вслед за тем ВУ от 23 марта 1759 велено "находящемуся в компании содержателя комических опер Локателли танцовалщику Сакию по увольнению от двора Ея Императорского Величества балетмейстера Фузана и до приезде вновь выписанного из Вены балетмейстера Гильфердинга сочинять балеты" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 175). А 25 июня 1759 С. с женою были определены на придв. службу сроком на 3 года с жалованьем по 1000 р. каждому и сверх того 100 р. "на мелочные для балетов покупки, то есть на парики, чулки, башмаки, ленты, перчатки и прочее" (Там же, л. 201). Этим же указом предписывалось С. с женою взять "в научение танцованию двух мальчиков и двух деушек" за то же жалованье. 21 дек. 1761 "СПб. вед." известили об отъезде "придворного танцовалщика Антонио Сакко, жившего в Миллионной улице в Пушкином доме". Известно, что позднее С. работал в Венеции, Копенгагене и Варшаве.

Танцовщицами труппы Локателли были жена С., выступавшая под именем Джованна (Анны) Конти де Сале (? — ?), и 2 его сестры — красавица Андреяна и Либерта, к-рую Я. Штели назвал "лукавой". Анна Конти де Сале (Conti de Sales) работала в Венеции в 1746 — 57 (58?). В 1757 — 58 принимала участие в спектаклях Труппы Локателли в СПб, в 1759 танцевала в Ораниенбаумском театре в кн. Петра Федоровича. Объявл. о ее отъезде появилось в "СПб. вед." 16 окт. 1761, раньше, чем об отъезде Антонио и остальных итальянцев.

Либерта С. (? — ?) — ведущая танцовщица труппы, а также певица. Прибыла в СПб в 1757. Исполнительница роли Психеи в "Героическом балете Психеи" Дж. А. С. при опере Дж. Скола-ри "La Cascina" ("Сыроварня", 1758), Дафны в "Аполлоне и Дафне", Изабеллы в пантомиме "Отец — солюбвник сыну своему, или Завороженная табакерка", участвовала в балетах при опере "Il Retiro degli dei" ("Убежище богов", 1757) Ф. Цопписа, балетмейстер Дж. А. С. Танцовщица не только выступала в балетах, но и пела в операх. Известны 3 роли: Лена в "Il Filosofo di sampragna" ("Деревенском философе") Б. Галуппи, Чекка-крестьянка в "Сыроварне", Чекка — "молодая особа, весьма остроумная" — в "La Maestra di scuola" ("Учительница школы") Дж. Кокки. В 1759 унтер-офицер А.А.Ржевский напечатал стихи, посв. Л. С., где было сказано: "Небесным пламенем глаза твои блистают, / Тень нежную лица черты нам представляют, / Прелестен взор очей, осанка несравненна! / <...> Ты истинно пленять сердца рожденна" и т. д. (Балетоман, 154). Петерб. публика разбилась на 2 партии: Л. С. и Анны Белоуци. Нек-рые зрители "имели две деревянные связанные лентою

дошечки, на коих написано было имя той из сих двух танцовщиц, которая больше кому нравилась и коей они больше аплодировать хотели, — сии дошечки заменяли часто их ладони, кои от беспрерывного хлопанья у многих пухли" (Штели н. Краткое известие, 251).

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 175 и об., 201 и об.

Лит.: СПб. вед. 1761. 16 окт., 21 дек.: Штели н, 154, 156; Он же. Краткое известие, 250 — 52; Балетоман, 154 — 55; Гозенпуд, 77, 79 — 80; Красовская Я. Эпоха Новерра, 37 — 38, 235, 247; МА 1, 290 — 92.

Г.Н. Добровольская

САЛЕТТИ (Saletti) Лоренцо (? — ?), итал. певец, кастрат (сопрано); уроженец Флоренции; один из самых известных виртуозов своего времени. Выступал в Венеции, Риме, при исп. дворе пел вместе с легендарным сопранистом Фаринелли, содействовавшим его приглашению. Прибыл в СПб осенью 1742 вместе с Ф. Арайей. В качестве 1-го кастрата *Итальянской придворной оперной труппы* пел ведущие партии, участвовал в придв. концертах. По свидетельству Я. Штели-на, обладал "грудным, необычайно нежным сопрано" (87). В 1747 с ним был заключен новый контракт на 6 лет, причем его оклад увеличился с 2000 до 3500 р., превысив на полторы тысячи жалование самого композитора (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 75, л. 3). 11 марта 1754 С. по собственной просьбе был уволен со службы (Там же, д. 88, л. 177 и об., 197 и об.), однако изменил свое намерение и остался в России еще на 4 года. Наконец, в июне 1758 (Там же, д. 93, л. 107 и об., 108 и об.) он "ушел в отставку и уехал на покой на свою родину с солидным состоянием, составленным в России. Он был отпущен с большими милостями: импе-

ратрица пожаловала ему золотую табакерку и тысячу дукатов, обер-егермейстер граф Разумовский — пятьсот дукатов" (Ш т е л и н, 91; здесь ошибка в дате отъезда — 1755).

*Поли:* Дмитрий — "*Seleuco*" ("Селевк"), Москва, 1744; Ксифар — "*Mitridate*" ("Митридат"), 1747; Юпитер — "*L'Asillo della pace*" ("Прибежище мира"), 1748; Эвмена — "*La Corona d'Alessandro Magno*" ("Корона Александра Великого"), между 1750 и 1752; Беллерофонт — "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт"), 1750; Камбиз — "*Eudossa incoronata, o sia Teodosio II*" ("Евдоксия венчанная, или Теодор II"), 1751; Гандарт — "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии"), 1755 (все оперы Арайи).

*Арх.:* РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 75, 88, 93.

*Лит.:* Ш т е л и н; МА I.

*Е.С. Ходорковская*

**САЛЬЕРИ** (Salieri) Антонио (18 авг. 1750, Леньяго, близ Вероны — 7 мая 1825, Вена), итал. композитор, капельмейстер, педагог, один из наиб. прославленных венских муз-тов. С. учился в Венеции: пел в хоре собора Сан Марко, изучал гармонию под рук. Дж. Б. Пешетти. В 1766 он перебрался в Вену и с 1767 начал службу в придв. опере, пройдя путь от клавесиниста-репетитора до 1-го капельмейстера. В Вену молодой муз-т прибыл вместе с Ф. Л. Гассманом, приглашенным на должность придв. капельмейстера. У него С. брал уроки контрапункта, генерал-баса, игры на скрипке.

В начале 70-х гг. С. дебютировал как оперный композитор. Всего он написал 41 оперу. Героические муз. драмы С. отмечены влиянием К. В. Глюка, у которого он совершенствовался по композиции. Первая серия С. "*Armida*" ("Армида", 1771, Вена) была написана на *либретто*

М. Кольтеллини, тогда же принятого на службу к петерб. двору. Возможно, именно инициативой итал. поэта объясняется необычный для российской театральной практики той эпохи факт: в 1774 "Армида" была поставлена на придв. сцене, по-видимому, под рук. тогдашнего капельмейстера итал. оперы Т. Траэтты. Р.-А. Моозер на основании того, что либр. было переведено на рус. яз. И.А. Дмитриевским, а в спектакле принимали участие молодые русские (на самом деле — украинские) певцы, полагал, что опера С. исполнялась по-русски. Однако, как известно, либр. итал. опер обычно выходили на неск. яз. параллельно (в данном случае на итал., фр. и рус.). Что же касается исполнителей, то все обучались итал. пению и выступали в спектаклях *Итальянской придворной оперной труппы*. Партии Армиды, Исмены и Ринальдо пели ученицы итал. скрипача и вок. педагога А. Вакари А. Сенковская (*Яворская*), Грановская и М. Кролевна (Гонзалес; см. *Придворный оркестр: музыканты*); партию Увальдо исполнял придв. певчий, впоследствии уставщик *Придворного певческого хора*, бас Я. Тимченко, получавший надбавку к жалованью за участие в "*Итальянской кампании*" (см. *Придворный певческий хор: певчие*). Из всего этого следует, что Моозер, скорее всего, заблуждался и опера шла на итал. яз. Однако ситуация все равно остается нетривиальной. Придв. капельмейстеры обычно исполняли только свои соч. Исключением оказался лишь С., чьи оперы после Траэтты ставили также Дж. Паузиелло и Дж. Сарти. Первый возобновил "Армиду": 2 окт. 1776 она вновь увидела имп. сцену с К. Бонафини и П. Бенедетти в гл. ролях. Во время капельмейстерства Сарти в 1786 придв. труппа показывала популярную во всей

Европе буффа "*La Scuola de'gelosi*" ("Училище ревнивых", 1778, Венеция).

С конца 1780-х гг. комические оперы С. появились в репертуаре *Русской придворной труппы*. 15 июня и 8 нояб. 1789 в *Деревянном театре* показывали "Училище ревнивых" в переводе Дмитревского, с 1791 шла "*Венецианская ярманка*" ("La Fiera di Venezia", 1772, Вена), пышный спектакль "с хорами и балетами", показывавшийся, как правило, в *Каменном театре* с неизменно высокими сборами до самого начала 19 в.

Существует легенда о том, что самая прославленная опера С. "Tagare" (1787, Париж) была поставлена в СПб в 1789 (см., напр., статью Б. Н. Штейнпресса в МЭ). Однако единственным поводом к подобному утверждению является покупка *Дирекцией* партитуры (АДИТ 3, 205). Никаких сведений о спектакле не сохранилось.

Посл. событие, связывающее имя С. с петерб. муз. театром, — постановка его "трагикомической драмы" "Palmira, regina di Persia" ("Пальмира, царица персидская", 1795, Вена). 1 сент. 1796 ее показывали в *Эрмитажном театре* с участием "приезжей великанши" (АДИТ 3, 218). Партитуры всех упом. опер С. хранятся в ЦМБ.

Лит.: АДИТ 2, 3; MR; МА 2; МЭ; ИРМ 3; Г гове; О рега Г гове.

А. Л. Порфирьева

**САНДАЛИ** (Sandali) Джанфранческо (? — ?), итал. певец, тенор. Пел в капелле собора Сан Марко в Венеции и в 1765 был приглашен Б. Галуппи сопровождать его в Россию. Прибыл в СПб вместе с композитором. 24 окт. 1765 С. дебютировал в партии Меркурия в кантате Галуппи "La Virtù liberata" ("Освобожденная добродетель"). Спустя 3 дня он был при-

нят на придв. службу (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 112, л. 64 — 65). В февр. 1766 выступил в роли Араспа в опере Галуппи "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона"), в связи с чем Я. Штелиш назвал его "хорошим тенористом" (Ш т е л и н, 132). Однако уже 10 июля С. оставил придв. сцену, как сказано в ВУ, "по болезни" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 112, л. 115 и об.) и вернулся в Италию. Впоследствии пел в Венеции, Падуе и Бонне. В 1776 выступал с *концертами* в Риге. 21 марта 1777 в СПб, в *доме гр. С. П. Ягужинского*, С. дал концерт, в к-ром исполнил "италианские арии знаменитейших композиторов" (СПб. вед., 21 марта).

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 112, л. 64 — 65, 115 и об.

Лит.: Ш т е л и н, 132; МА 2.

Е. С. Ходорковская

**САНДУНОВ** (Зандукели) Сила Николаевич (1756, Москва — 27 марта 1820, там же), актер, выходец из родовитой груз. семьи. Работал в осн. в Москве. С начала 80-х до сер. 90-х гг. играл в СПб (определен в службу 1 сент. 1783 "играть первого слугу и другия приличные ему роли в комедиях и в комических операх"; уволен по прошению 3 мая 1794 — АДИТ 1; 3, 39 — 40). "Актер необыкновенный по уму гибкому и просвещенному, по таланту сценическому и по стойкости характера", — писал о нем современник (цит. по: Д а н и л о в, 106). Имеется мнение о том, что хотя С. и выступал в комических операх, однако, "не обладая хорошим слухом, предпочитал драму" (Г о з е н п у д, 270). С. перевел для *Русской придворной труппы* комическую оперу П.-А. Моисиньи "*Прекрасная Арсена*" ("*La Belle Arsène*", либретто Ш.-С. Фавара).

---

**С. Н. САНДУНОВ**  
*С портрета Х. Удальского*



---

**Е. С. САНДУНОВА**  
*Литография неизв. автора*



*Лит.*: АД И Т 1, 3; Д а н и л о в С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948; Г о з е н п у д А. А. Из истории русского оперного театра конца XVIII — начала XIX века: Е. С. Сандунова // Ученые записки (Гос. научно-исследоват. ин-т театра и музыки). Л., 1958. Т. 1; XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4.

*А. Н. Крюков*

**САНДУНОВА** (рожд. Яковлева, по др. сведениям — Федорова) Елизавета Семеновна (30 авг. 1772, ? — 22 нояб. 1826, Москва), оперная и концертная певица, меццо-сопрано. Актриса *Русской придворной труппы*, ученица В. *Мартини-Солера* и И. А. *Дмитревского*. Выпущена из *Театральной школы* ранее ее окончания вследствие подачи ею 11 февр. 1791 жалобы Императрице на притязания кн. А. А. *Безбородко* при содействии ему *Театральной дирекции*. 14 февр. 1791 обвенчана по ее желанию с актером С. Н. *Сандуновым* (КФЖ, в этой записи она и названа Яковлевой). В службе с 12 марта 1791, оклад — 500 р., в 1792 — 800 р. 3 мая 1794 уволена по прошению вместе с мужем, уехала в Москву, в 1813 — 23 вновь играла на казенной сцене в СПб. Начала выступать еще воспитанницей училища под именами *Лизаньки* и *Урановой* (псевдоним, данной ей *Екатериной II* в честь новооткрытой планеты).

С самого начала С. вызывала всеобщий восторг и стала любимицей имп. двора и городской публики. "Голос она имела сильный, приятный, гибкий и выразительный. Никто не произносил слов лучше нее" (Д а д а н). Диапазон ее голоса простирался почти до трех октав: она брала и верхнее *ми* и нижнее *соль* (А р а п о в). Привлекала и ее внешность: живые черные глаза, красивое лицо, выражавшее "с необыкновенной быстротой ощущение душевное", строй-

ная фигура, грациозность движений. "Память она имела необыкновенную, рачительность к своей должности неколебимую", в частности прекрасно изучила итал. и фр. языки (Д а д а н). Исатель и театральный деятель Р. М. Зотов (он видел С. в ее второй петерб. период) утверждал в 1842, что "все иностранные знаменитости отдавали справедливость Сандуновой" и "подобной певицы все-таки еще не явилось". Биографы писали о превосходном, неподражаемом исполнении ею *русских народных песен*. Она "коротко познакомила с ними всех тех, которые прежде не верили их достоинству", — заметил автор первого некролога.

Первая ее роль, надолго ставшая коронной, — Амур в опере *Мартини-Солера "Дянино дерево"* ("*L'Arbore di Diana*", 29 янв. 1790, *Эрмитажный театр*). Участвовала в операх: "*Венецианская ярманка*" ("*La Fiera di Venezia*") А. Сальери (Сирена), "Мельник — колдун, обманщик и сват" М. М. *Соколовского* (Анюта), "*Редкая вещь*" ("*Una Cosa rara*") *Мартини-Солера* (испанка Гита), "*Служанка-госпожа*" ("*La Serva padrona*") Дж. Паизиелло (Серпина), "*Федул с детьми*" *Мартини-Солера* и В. А. *Паишевича* (Дуняша) и др. Автор стихотворного послания к ней говорил, что название "Редкая вещь" следовало бы заменить, так часто опера играется, но пленительное пение С. действительно редко. В "Федуле с детьми" она восхищала вставной песней "Во селе, селе Покровском" (приписывается Императрице *Елизавете*), вошедшей и в ее концертный репертуар.

С. считается автором песни "Если б завтра да ненастье", но она сочинена уже в 19 в., и, по-видимому, в Москве.

*Лит.*: КФЖ; Х о в а н с к и й Г. Послание к Е. С. Сандуновой // Санктпетерб. Меркурий. 1793. Ч. 2. С. 83 — 84; С у м а р о



ков П.И. О Российском театре от начала оного... // Отечественные записки. 1823. Ч. 13. № 35. С. 390 — 91; Некрология // Дамский журнал. 1826. Ч. 16. № 24. С. 250; Д а д и а н Е. Елизавета Семеновна Сандунова // Дамский журнал. 1827. Ч. 17. № 1. С. 36 — 42; № 2. С. 78 — 84; З о т о в Р.М. Биография Сандуновой // Репертуар русского театра. 1842. № 12. С. 3, 9; А р а п о в, 107 — 108; С и р о т и н и н А.Н. Сандуновы // ИВ. 1889. № 9. С. 556 — 60; АДИТ 3, 39; Х р а п о в и ц к и й А.В. Дневник. М., 1901. С. 209; РБС: Сабанев — Смыслов; Московский некрополь. Т. 3; Ф и н д е й з е н 2, 103; ИРМ 3, 286 — 87; Песни русских поэтов. Л., 1988. Т. 1. С. 192 — 93, 590.

*И.Ф. Петровская*

### "САНКТПЕТЕРБУРГСКИЕ ВЕДОМОСТИ" ("Sankt-Petersburgische Zeitung")

— газета, выходившая в рус. столице с 1727 (сначала на нем. яз., с 1728 также на рус. яз.) и далее на всем протяжении 18 в. (2 раза в неделю, 104 — 105 номеров в год, с "прибавлениями").

Сведения, так или иначе связанные с музыкой, занимали в изд. очень скромное место. Тем не менее газета является источником разнообразных, иногда уникальных данных: позволяет судить о роли музыки в повседневной жизни СПб, о формах ее бытования, сообщает множество конкретных фактов из этой области, включая указания на функционирование определенных исполнительских коллективов и театральных учреждений, др. очагов муз. культуры, называя их адреса, а также фамилии и адреса муз-тов и т. п. Подчас газета содержит оценку тех или иных муз. явлений (зачатки муз. критики); откликается на муз. события в др. рус. городах и за рубежом. Вся эта информация становится богаче, обильнее во 2-й пол. века и особенно в его посл. четверти. Воссоздание картины муз. культуры города в 18 в. невозможно без

тщательного изучения его гл. печ. органа. Большой интерес, помимо всего прочего, представляет и манера, стиль письма о музыке.

Неизменное внимание газета уделяла придв. хронике. Музыка — неперменный атрибут информации этого рода. Она, как сообщалось читателю, сопровождала торжеств. приемы и обеды, звучала в дни рождения и тезоименства, в годовщины коронации царствующих особ, при праздновании Нового года, побед над врагом, при спуске на воду кораблей, по случаю церковных праздников и мн. др. событий, к-рые удостаивались присутствия ИИВ, чл. царствующей семьи, двора, генералитета и пр. Одно из ранних сообщений такого рода — о банкете, устроенном в честь рождения фр. дофина: был фейерверк и "два хора музыкантов преизрядные концерты играли" (1729, 1 нояб.). После *бала* по случаю тезоименства принцессы Анны Леопольдовны "все дамы и кавалеры при приятной музыке преславно трактованы были" (1734, 12 дек.). Кавалерский праздник ордена св. Александра Невского включал торжеств. обед.: "Музыкальной концерт отправлялся при том от искуснейших италианских музыкантов и певец" (1735, 1 сент.). Отмечая день восшествия на престол, "изволила Ея Императорское Величество при зело изрядной вокальной и инструментальной музыке публично кушать" (1736, 22 янв.). Описано и празднование дня рождения самодержицы: "...в верху на галерее стояли Virtuозы, Кастораты и Певицы, которья переменно своих изрядных концертов и кантат Ея Императорское Величество при столе забавляли" (1736, 29 янв.). Когда отмечалось взятие тур. крепости и города Азова, то наибольшее впечатление на присутствовавших произвела "зделанная от

камерных музыкантов и оперистов в старом зимнем доме иллюминация, при чем на построенном перед палатами балконе пел весь хор помянутых итальянских певцов и певиц" (1736, 8 июля). Вернувшись с тур. войны гвардия вошла в "императорскую резиденцию с музыкою": шли конная гвардия "с литаврами и трубами" и "два хора музыкантов" (1740, 1 февр.). В тот же день газета сообщила, что по случаю рождения Императрицы "обыкновенная итальянская музыка с концертами на инструментах и кантатами на голосах происходила". Освящение воды на Неве совершалось "при непрестанном пении придворных и прочих церквей певчих" (1742, 8 янв.). "Пред покойя Ея Императорскаго Величества от находящихся здесь разных полков учинено поздравление музыкою и барабанным боем" (1751, 4 янв.). Такие поздравления были в обычае в первый день Нового года, а потом в череду новогодних празднеств включался *маскарад*. Его сопровождала "музыка, которая играла на двух оркестрах в большой и в авансалах" (1751, 8 янв.). Когда в католич. церкви отслужили заупокойную мессу по *Елизавете Петровне*, музыка *В. Маифредиси* "получила всеобщую апробацию" (1762, 12 марта).

Пожалуй, наиб. часто упоминались, причем в клишированной форме, сведения о том, что та или иная торжеств. церемония проходила "при битии на литаврах и игрании на трубах" или же что в продолжение ее "играла итальянская инструментальная и вокальная музыка" (иногда еще усиленная "хором придворных певчих").

С первых лет существования газеты встречаются упоминания о муз. спектаклях (опера, балет), об исполнении пьес с музыкой. Уже в 1729 (4 янв.) можно было прочитать о недавнем представле-

нии в Риме, в палатах кардинала, "новой музыкальной оперы". Информацию эту газета сопровождала пояснением: "Опера есть музыкальное деяние в подобие комедии, в которой стихи поют, и при оной разные танцы и преизрядные машины представлены бывають". Так был определен жанр, к-рый позже занял столь видное место в жизни рус. столицы. Естественно, не остался незамеченным первый в СПб оперный спектакль. "В прошлой понедельник, то есть: 29 числа сего месяца, — писала газета, — представлена от придворных Оперистов в Императорском зимнем доме, преизрядная и богатая Опера, под титулом Сила Любви и Ненависти, к особливому удовольствию Ея Императорскаго Величества, и со всеобщю похвалою зрителей" (1736, 2 февр.). Отмечены были и след. оперные премьеры: "*Il Finto Nino, o vero La Semiramide riconosciuta*" ("Притворный Нин, или Узнанная Семирамида", см. газету от 31 янв. 1737), "*Artaserse*" ("Артаксеркс, или За верность сына пожалованный отец"). Все эти спектакли были приурочены ко дню рождения *Анны Иоанновны*. По поводу посл. представления подчеркивалось, что "Артаксеркс" — "преизрядная и для сего высокого торжества нарочно компонованная опера" (1738, 30 янв.; см. также *Арайя Ф.*).

Газета содержит отдельные сведения о деятельности, репертуаре, артистах нем., итал., англ. трупп. Наряду с иностранцами отмечаются отечественные таланты. В 1750 (11 дек.) одобрительно говорится о молодом *М. Ф. Полторацком*, к-рый "впервые вышел на театр... и по справедливости сказать можно, что не уступит он наилучшим Италианским актерам". В 1755 (3 марта) горячий отклик нашла постановка первой оперы на рус. яз. "*Цефал и Прокрис*", музыка Арайи. Сам факт этот рассматривался в ряду общих

успехов "при высочайшем покровительстве нашей всемилостивейшей Монархини", благодаря к-рому как "науки и художества начали приходить от часу в вящее приращение, так и музыка и театральное искусство ныне до такой степени совершенства доведены, что вчерашняго дня на придворном театре показан тому удивления достойный опыт". Далее сообщается, что "шестеро молодых людей Российской нации... которые нигде в чужих краях не бывали", представляли оперу "Цефал и Прокрис" "с таким в музыке и в Италианских манерах искусством, и с толь приятными действиями, что все знающие справедливо признали сие театральное представление за происходившее совершенно по образцу наилучших в Европе опер. ...По окончании сего великолепнаго действия Ея Императорское Величество соизволила публично оказать высочайшее свое благоволение, а зрители все как в ложах, так и в партере равномерно многократным биением в ладоши общую свою апробацию изъявили".

Из откликов на исполнительское иск-во европейских знаменитостей отметим строки об опере "*Carlo Magno*" ("Карл Великий") Манфредини, "которая играна уже была в прошедшем годе с общою похвалою... причем приехавшая сюда недавно певица, госпожа Колонна, в первой раз с превосходным искусством представляла первую роль, и приятным своим голосом не токмо высочайшую Ея Императорскаго Величества получила апробацию, но и всех слушателей привела в восхищение" (1764, 26 окт.).

Делая сильный акцент на придв. хронике, газета рассказала даже о любительском спектакле, устроенном П.Б. *Шереметевым* с участием знатных особ (1766, 10 марта). Названы 5 человек, к-рые "оркестр составляли", "яко капельмейстер" была баронесса Е. И. Черкасова.

В то же время опера "Мельник — колдун, обманщик и сват", одна из самых популярных в СПб, была отмечена в "СПб. вед." лишь информацией о ее первом исполнении (1781, 2 фев.).

С самого начала своей деятельности газета освещала и *концертную жизнь СПб*. Давалась информация о рассчитанных на разл. слои общества выступлениях артистов. Так, 29 дек. 1737 сообщалось, что "в здешней люторской соборной церкви Петра и Павла" происходило "посвящение преизрядных и великих органов", на к-ром знатные персоны "нарочно для сего действия приготовленной музыки слушали" (1737, 29 дек.). О готовности выступить перед всеми желающими объявил через газету И. Х. Гохбрикер (*Хохбруккер*), "которой весьма искусно на арфе играет". Муз-т предлагал свои услуги "всем охотникам желающим музыки его слушать" и сообщал, что он "живет на Васильевском острове, в доме господ баронов Строгановых" (1745, 1 нояб.). "Приежей басист" информировал о том, что 10 июля в доме генерала Загряжского подле Немецкой комедии он "будет петь концерты с музыкою" (1746, 8 июля). 28 окт. 1748 было напечатано о еженед. *концертах*, устраивавшихся Дж. *Пассерини* "по Италианскому, Аглинскому и Голанскому маниру". В ходу были разные диковинки, муз. машины и пр. 21 марта 1755 объявлялось, что некий Франс из Парижа "по понедельникам, вторникам, четверткам и воскресеньям" на Невском пр., в доме И.И. *Шувалова*, демонстрирует "художественную машину" с музыкой, представлявшую "в натуральной величине пастуха и пастушуху", игравших на флейте 13 арий.

По мере развития конц. жизни стали анонсироваться уже серии концертов. Продажу абонеента на свои (при участии др. муз-тов) выступления в доме

кн. Барятинского близ Летнего дворца объявил В. Манфредини (1769, 10 марта). Осенью 1777 цикл концертов предложил петербуржцам скрипач Ф. *Сартори* (см. 26 сент. и др.). В 1780 выпустил абонемент на 3 программы А. *Лолли* (см., напр., 17 марта). Можно было договориться и о "выездном" концерте. В 1777 жившие в Ревельском трактире иностранные муз-ты, обращаясь "ко всем господам, желающим слушать музыку их", сообщали, что они "в дома ходить согласны" (1777, 15 сент.). Газета запечатлела настойчивые (и неудачные) попытки фр. муз-та Л. А. *Пезибля* добиться успеха в рус. столице путем организации концертов и подписки на свои соч. (1778, 12, 19, 26 окт.; 1779, 12, 15, 26 февр. и др.; 1780, 17, 24 янв., 6, 9 окт.).

Несмотря на довольно частые сведения о выступлениях муз-тов, конкретный конц. репертуар освещен в источниках крайне скупо. Тем ценнее упоминание в 1779 (18 окт.) клавикордного концерта Баха (вероятно, К. Ф. Э. Баха) — это имя тогда впервые появилось в газете. В 1784 (20 фев.), видимо, впервые указано на исполнение в конц. программе симфонии. Отражено участие в публичных концертах *роговой музыки* (см., напр., 1786, 17 марта). 18 дек. 1800 была объявлена оратория Й. *Гайдна*: "В среду Декабря 19 дня 1800 года, Немецкаго театра музыкальной дирижер г-н А. Калливода будет иметь честь дать на каменном театре, с помощью наилучших виртуозов музыки, Духовной Вокальной и Инструментальной Концерт, никогда еще здесь неслыханной, называемой: Сотворение сочинения г-на Иозефа Гайдена. Билеты как на ложи равно и для других мест получить можно у господина Калливода, живущаго в старом Пажеском корпусе, что в Луговой Миллионной, в доме под № 54, во втором этаже" (фактически пре-

ьера состоялась 2 мес. спустя). Из рус. муз-тов газета чаще всего приводила разного характера сведения о И. Е. *Хандошкине* — о его выступлениях и соч. (напр., 1780, 6, 10, 20 марта; 1783, 24 нояб.; 1785, 7 марта, 25 нояб.). В то же время публиковались, естественно, объявл., связанные и с прочно забытыми вскоре исполнителями: напр., о том, что "будет дан на деревянном театре большой инструментальной концерт, где будет играть на фортопиано Виртуоз г. Бродский" (1795, 20 марта; см. Г. К. *Бродский*).

Петербургжцы узнавали также о связанных с музыкой событиях, происходивших в др. городах России и за рубежом. В "СПб. вед." от 21 июня 1729 сообщалось: "Началась в Парме великая опера... на которой опере из обретающихся тамо иностранных людей zelo многие бывают". Отмечается пение "славной певицы Фаустины". В известии из Москвы говорилось, что "отправляли прибывшие сюда недавно италийские комедианты первую комедию при пении с великим всех удовольствием" (1731, 8 марта). В том же году, 9 сент., описывалось празднование в Москве дня св. Александра Невского: "Прибывшие сюда недавно из Немецкой земли музыканты играли тогда на разных инструментах при пении zelo изрядно". Приходили известия из разных мест страны о торжествах, связанных с днями рождения высочайших особ, с днями коронации. Участвовала в них и музыка. Так, в Глухове в день рождения государыни певчие и муз-ты "несколько стихов и канцетов пропели" (1742, 15 янв.). В Батурине день коронации отмечался "ординарной музыкой с пением хоров италийских", играла также "турецкая музыка" (1763, 14 окт.). В Смоленске на том же празднике "происходила вакальная музыка" (1767, 19 окт.). И т.д. и т.п. Конечно, самые бо-

гательные празднества следом за СПб организовывала Москва, особенно когда туда приезжали Императрица и двор. Описание "торжества высочайшей коронации" 1744 (7 мая) включало обстоятельные сведения о показанном в первопрестольной оперном спектакле: "Изволила Ея Императорское Величество... при собрании всего двора и более 2000 маскированных зрителей, при представлении большой оперы, Селевк называемой, присутствовать". Характеризуются осн. силы, действующие в этом произв., названы авторы текста и музыки, "знатнейшие актеры", к-рые "были весьма искусны и натуральны". Сообщается об изд. текста на рус., фр. и итал. яз. "Музыка в оркестре, — продолжает газета, — была преизрядная и для оказанного притом от господина Мадонна, Далолия и Стащи великаго искусства удивления достойная". Похвалой отмечены художник, костюмер; как сообщалось читателям, "балеты весьма искусно и увеселительно отправлял г. Фузано с женою, и с 10 другими танцовальщицами и танцовальщицами по большей части из природных Российских". "По окончании оперы, — отмечалось в довершение всего, — Ея Императорское Величество соизволила высочайшее свое удовольствие оказать ударением в ладони, что и от всех прочих зрителей учинено было".

Из заруб. информации отметим еще известие о смерти Г.Ф. Генделя, охарактеризованного как "славной композитор музыки" (1759, 30 апр.), и о смерти Ж.-Ж. Руссо, в статье о к-ром речь идет и о муз. деятельности этого "великаго Писателя", имевшего "талант познания музыки в наивысочайшей степени" (1778, 7 авг.). В газете найдем упоминание о муз. инструменте ("походит во всем на клавиры", но имеет "мех, котораго ветр ударяет в струны"), сделанном для супру-

ги Людовика XVI и вызвавшем восторг слушателей (1799, 18 окт.). Любопытна заметка, помещенная 1 апр. 1799: "Из Лондона пишут, что Российской музыкант Лебедев, прибывший с последним флотом из Индии, выдает в печать собрание арий на вкус Индостанской и Бенгальской. Как он весьма силен в тех языках и в музыкальном выражении, то ожидают, что введет новую донныне совсем еще неизвестную ориентальную музыку. Арии, по суждению знатоков, весьма приятны и умилительны, и занимают середину между Италианскою и Шотландскою музыкаю".

Страницы "СПб. вед." и "прибавлений" к ним использовались (со временем все более интенсивно) для разнообразных объявл. муз-тов средних слоев общества — инстр. мастеров, торговцев нотами и книгами, преподавателей. Их труд находил спрос в рус. столице. Еще в 1729 с обширным извещением обратился к петербуржцам органист из Данцига: "любопытным охотникам до хорной и камерной музык" он сообщал, что "в Данциге на продажу имеются 1) малые органы хорнаго и камернаго голоса... 2) Преизрядной клавессин... 3) Преизрядной клавикорд с тремя хорами преизряднаго голоса и преизрядной работы". Приводя цену каждого инструмента, иноземец предупреждал, что "от помянутой цены ничего убавлено не будет", а также что инструменты "не иным образом как при заплачении в Данциге получены быть могут" (3 июня). Др. мастера, не ожидая российских покупателей к себе на родину, сами ехали в СПб: "из немецкой земли приехал сюда мастер, которой делает и починивает всякия музыкальные инструменты, а живет он в Большой Морской в старом Рижском постоялом дворе" (1747, 23 янв.). Были и рус. специалисты в этой области. Рекламировались,

помимо собств. инструментов, разного рода механические "машины": "Один музыкус г. Эйбихт изобрел новый инструмент, на котором скрипка играет соло, а клавесин генерал-бас помощью валка. Для первого опыта положена теперь одна Русская песня, при чем будет и маленький концерт сего месяца 18, 21 и 25 дня в седьмом часу по полудни..." (1777, 13 июня). Вниманию публики предлагались "превосходной работы флейтные часы, которые играют восемь штук, а именно, Гайдена Сонату, Полонез и Трио, Квинтет из оперы Доктор и Аптекарь, Ритадивертисемент, Увертюр из Ефигении, победу масонов, ария Тарка, 4 акт из Оперы Дидона и Рондо..." (1795, 27 февр.).

Сообщения о продаже нот и книг, связанных с музыкой, приходится преим. на 2-ю пол. века. Читатели узнавали о продаже новых опер (оперных текстов), а затем и "целых опер на нотах" (1761, 21 дек.). Посл. информация говорит не только об этом жанре: предлагались также "балеты на нотах", симфонии, арии, "арии на всех инструментах", "финалы". Объявлялось о выходе сб-ков: "Находится в продаже новаго выходу книга называемая: Дело между безделием, или Собрание разных песен с приложенными тонами" (1759, 20 авг.; след. изд. этого известного сб. Г.Н. *Теплова* анонсировалось 19 июля 1762). Предполагалось "Собрание Руских песен, 2 части" (1771, 26 апр.), а затем и 3-я ч. "с прибавлением маскарадных, театральных, свадебных, столовых, подблюдных и хороводных" (1773, 11 июня). Книжная лавка *Академии Наук* выдавала "безденежно новые каталоги... музыкальным нотам" (1768, 19 февр.). Она же продавала изданную на фр. яз. "книгу о древностях Российских" М. *Гатри*, содержащую среди пр. "древнее баснословие... древнюю музыку, опи-

сание сельских музыкальных инструментов"; "цена в синей бумажке 4 рубли" (1795, 2 янв.). Переплетчик Миллер, проживавший в Луговой Миллионной ул., анонсировал кн. "Методической опыт, каким образом можно выучить детей читать музыку столь же легко, как и обыкновенное письмо" (1773, 6 дек.). Газета объявляла об изд. соч. по подписке (см., напр., 1780, 6 и 9 окт.), информировала о выходе в свет соч. Д.С. *Бортнянского* (1782, 26 июля; 1783, 14 марта и др.) и др. рус. композиторов (одно из объявл. раскрывает авторство анонимно опубликованных соч. Ф.М. *Дубянского*), давала представление о первых владельцах нотных магазинов и о масштабах их деятельности, о вкусах любителей музыки и т. п.

"Охотникам до музыки предлагает некоторой, во 2-й Мещанской подле трактира Лейбцига в Древниковском доме живущей человек, услуги свои в обучении их играть на разных инструментах" (1796, 11 янв.). Подобные объявл. появлялись в "СПб. вед." еще в сер. века. Танцмейстер *гимназии при Академии Наук* был намерен "кроме своих учеников, Российскаго шляхетства и других знатных детей как танцовать так и в фехтовании обучать" (1741, 3 марта). В др. месте принимали в обучение детей "женска полу... танцовать, рисовать и на музыке" (1752, 11 сент.). Во фр. школе для женщин поступившие "обучаемы быть имеют нравоучению... музыке, танцованию"; школа находится в доме "за Фонтанкою речкою в Чернышевом переулке" (1758, 17 февр.). "В 3 линее в Гразмановом доме... живет человек, которой учит играть на клавикортах" (1760, 18 апр.). Другой объявлял об уроках "нотного пения" (1773, 8 нояб.). Третий хотел "обучать на духовых инструментах и на скрипике или вступить к

кому-нибудь в службу" (1779, 12 марта). Четвертый предлагал "свои услуги тем, которые пожелают учиться играть" на арфе (1780, 22 сент.). "Пожилых лет француз" стремился "определиться в господской дом для обучения детей петь Италианския арии, также танцовать и фехтовать" (1792, 17 февр.). Др. иностранец, знающий языки, а "также играть на арфе и скрипке", желал "определиться к какому-либо заводчику на контору Бухгалтером (!) или же помесячно обучать играть на арфе" (1794, 24 марта).

На нек-рые профессии определился явный спрос. Так, нередко требовался капельмейстер. Приглашались "кто из знающих достаточно музыкальное искусство пожелает определиться при Кадетском корпусе капельмейстером и музыкантами" (1750, 4 сент.). "При Копорском пехотном полку желающим быть капельмейстером, явиться в канцелярию означеннаго полку" (1758, 20 февр.). То же объявляли Тобольский полк (1763, 11 марта), *Измайловский лейб-гвардии полк* (1764, 20 июля). Капельмейстера искали "в некоторой господский дом... для обучения мальчиков духовой и инструментальной музыке" (1795, 30 нояб.). 14 марта 1783 было опубл. 2 идентичных объявл.: "Потребен учитель для обучения мальчиков музыке на разных инструментах". Указ. специалист требовался в дом кн. Г. Г. Орлова, а также в некий дом на Вас. о-ве. Однажды понадобились "два Агличанина: один, которой бы знал правильно свой язык и играть на скрипке, а другой ходить за верховыми лошадьми" (1795, 3 июля).

Газета рассказывала о спектаклях (в т. ч. — муз. и с музыкой), к-рые ставились в привилегированных учебных заведениях (в *Воспитательном обществе благородных девиц*, в *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе*), в *Академии*

*художеств* (см. 1775, 21, 24 июля и др.). Двум исполнительницам в опере "*La Servante maitresse*" ("Служанка-госпожа") Дж.Б. *Перголези*, пост. воспитанницами Об-ва благородных девиц, были посвящены стихи "К девице Нелидовой" и "Девице Барщовой" (1773, 29 нояб.). На страницах "СПб. вед." отразилась судьба *Музыкального клуба* (1792, 6, 24 февр., 29 окт., 9, 19 нояб. и др.). Попадались сведения о побегах крепостных муз-тов (Захар Петров — "играет на фаготе, на виолончеле и на скрипке"; Егор Родионов — "играет на фаготе, на скрипке и чешет мужские и женские волосы": 1792, 28 мая). Можно найти информацию о приезде и отъезде артистов-иностранцев, о пожаловании придв. певчих дворянским достоинством (1747, 31 июля) и множество др. — крупных и мелких — данных о муз. культуре и повседнев. жизни российской столицы.

*Лит.:* <Н е у с т р о е в А.Н.> Историческое розыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703 — 1802 гг., библиографически и в хронологическом порядке описанных А.Н. Неустровым. СПб. 1874; <О н ж е>. Указатель к русским повременным изданиям и сборникам за 1703 — 1802 гг. и к Историческому розысканию о них А.Н. Неустроева. СПб., 1898; Ф и н д е й з е н 1 и 2; Б е р к о в П.Н. История русской журналистики XVIII века. М.: Л., 1952; СКРК.

А. Н. Крюков

**САПИЕНЦА** (Sapienza) Антонио (10 апр. 1755, Неаполь — 12 апр. 1829, СПб), итал. композитор, вок. педагог, с 1 июля 1783 служил в *Театральной школе* с окладом 500 р. в год. После экзаменов 16 июля 1785 был уволен, как оказавшийся "в наставлениях несовершенно сведущим", на его место был принят клавирист (репетитор?) Минарелли. В 1795

С. снова пригласили преподавать в Театральной школе, где он проработал до своей кончины. Его оклад был повышен до 1000 р. К этому времени С. уже пользовался авторитетом в СПб: у него было мн. учениц в аристократических семьях. В. Всеволодский-Гернгросс утверждает, что неаполитанский маэстро нек-рое время преподавал в *Смольном институте*, однако в списке учителей музыки, составленном Н. П. Черепниным, его фамилия отсутствует.

С. приписывается авторство комической оперы "Ми — фа — соль" ("Mi — fa — sol"), рус. (С т а с о в) или итал., однако сведений о ней не найдено. В качестве знаменитого ученика С. упоминают замечательного певца и артиста Я.С. Воробьева.

У С. был сын, тоже А н т о н и о (29 июня 1794, СПб — 1855, там же), известный композитор, руководитель хор. капеллы Д.Н. Шереметева.

Лит.: АДИТ 2. 165 — 66, 190: 3, 39, 148; Стасов; Черепнин Н.П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. 1764 — 1914. Пг., 1915. Т. 3; МА 2; МЭ; ИРМ 3; П р у ж а н с к и й А.М. Отечественные певцы. 1750 — 1917. М., 1991. Т. 1.

А.Л. Порфирьева

**САПОРИТИ** (Saporiti) Тереза (1763, ? — 1869, Милан), итал. певица, сопрано. Начала свою блестящую карьеру в 1782 в труппе Пасквале Бондини, с к-рой объехала мн. города Германии. В 1787 в Праге силами этой компании была осуществлена премьера "*Don Giovanni*" ("Дон-Жуана") В. А. Моцарта. Партию донны Анны композитор доверил С., обладавшей, по словам Г. Аберта, "благодаря своему вокальному искусству и красоте величайшим престижем среди певиц" (А б е р т II, 1, 397 — 98) После сво-

их пражских триумфов С. выступала в Венеции, Милане, Болонье, Парме, Модене. В 1795 в составе *Труппы Ж.Астаритты* она приехала в СПб. За время своего недолгого пребывания в России С. успела заявить о себе не только как о прекрасной певице, но и как о композиторе (Ж.Б. Генглез опубликовал в 1796 в своем гитарном журнале 2 ее романса). В янв. и марте 1796 С. выступала с *концертами* в Москве, после чего, вероятно, покинула Россию. Ей суждено было прожить необыкновенно долгую жизнь: певица скончалась в Милане в возрасте 106 лет.

Лит.: МА 2: А б е р т.

Е.С. Ходорковская

**САРТИ** (Sarti) Джузеппе (1 дек. 1729, Фазэнца — 28 июля 1802, Берлин), итал. композитор, капельмейстер, педагог, учился в Падуе у Ф.А. Валотти и в Болонье у падре Дж.Б. Мартини. Нек-рое время работал в родном городе органистом и поставил там свою первую оперу "Ромпео in Armenia" ("Помпей в Армении", 1752). В 1753 — 68 и 1770 — 75 служил в Копенгагене сперва капельмейстером труппы братьев А. и П. Минготти, а с 1755 придв. капельмейстером капеллы Фридриха V. Карьера С. в Копенгагене складывалась очень удачно, но оборвалась неожиданно: он был арестован и в кратчайший срок выслан из страны. По возвращении в Италию С. был приглашен на почетную должность "маэстро ди капелла" венецианской консерватории "Оспедалетто", с 1779 он стал придв. капельмейстером герц. Миланского. Годы жизни в Италии сделали С. одним из самых прославленных композиторов своего времени, огромным успехом пользовалась его *опера-сериа* "Giulio Sabino" ("Юлий Сабин", 1781, Венеция),



обошедшая все итал. сцены. Не меньшую славу принесли ему "Achille in Sciro" ("Ахилл на Скиросе", 1779, Флоренция) и "Medonte" ("Медонт", 1777, Флоренция). Появление оперы-буффа "*Le Gelosie villane*" ("Деревенская ревность", 1776, Венеция) стало настоящим триумфом. Именно этой оперой началось знакомство петербуржцев с музыкой С.: в сент. 1779 ее показала *Труппа М. Маммеи* и А. Оречи в числе лучших итал. новинок. Др. популярнейшая в Европе буффа С. "*Fra i due litiganti il terzo gode*" ("Когда двое ссорятся, третий в выигрыше", 1782, Милан) достигла СПб позднее, но продержалась на сцене до самого конца 18 в. О всеобщей увлеченности этой оперой (шедшей также под назв. "*Le Nozze di Dorina*" — "Свадьба Дорины" и "*Il Pretendente*" — "Претендент") свидетельствует творчество В. А. Моцарта, сочинившего после ее венской премьеры фп. вариации на мелодию арии "Come un' angello" (К 460) и вставившего др. отрывок в застольную музыку "Дон-Жуана". В письме отцу 9 июня 1784 Моцарт сообщил, что играл С. вариации на его арию и встретил дружеское расположение (Mozarts Briefe. Bd 2. 1914. S. 258). Через Вену С. проезжал по дороге в СПб, куда он был приглашен на должность придв. капельмейстера.

Полагают, что выбор пал на С. благодаря рекомендации Дж. Паизиелло, однако в СПб его музыка была известна и композитор пользовался авторитетом. Симптоматичен, напр., пассаж, встречающийся в одном из рапортов П. А. Скокова, присланных в Академию художеств из Италии: "...весною намерен отправиться на несколько времени в Неаполь, где будет опера, музыка сочинения славного мастера господина Сарти" (начало 1783; речь, скорее всего, идет об опере "Идали-

да", к-рая вскоре была пост. в СПб; см.: Степанов, 130).

С. прибыл в СПб летом 1784; по контракту, заключенному с ним 1 марта 1784 и действовавшему по 1 янв. 1787, ему полагались 3000 р. жалованья, квартиры с дровами и ежегодный бенефис. Первая опера С., пост. им на спб. сцене, вероятнее всего, осенью 1784, была буффа "*Gli Amanti consolati*" ("Утешенные любовники"; партитура в ЦМБ и в КИ РИИИ), написанная незадолго до приезда в северную столицу и посвященная *Екатерине II*. Опера прошла с успехом, и С. обрел немало поклонников из числа влиятельных людей. Одним из них стал кн. Г. А. Потемкин, по заказу к-рого зимой 1785 С. написал 2 "русские оратории": "Господи, воззвах к тебе" (партитура в РНБ) и "Помилуй мя, Боже", исполнявшиеся в доме кн. 13 и 25 апр. В первой, для солистов, 2 хоров и оркестра, С. применил, очевидно, пленившую его российскую новинку — *роговую музыку*. Он поручил рогам партию а la орган, усилив ими аккордовые звуки, гл. обр. в нижнем регистре. В дальнейшем он повторял этот прием во мн. ораториальных соч., исполнявшихся в залах и на открытом воздухе большими вок.-инстр. составами.

В карнавал 1785 была показана самая новая из допетерб. серия С. "*Idalide*" ("Идалида", 1783, Милан; партитура в РНБ, 1-й и 3-й акты в КИ РИИИ). На протяжении 1785 *Итальянской придворной оперной труппой* были исполнены также знаменитые буффа С.: "*Le Gelosie villane*" и "*Fra i due litiganti*". Невозможно понять, какая опера шла в бенефис композитора 19 окт. 1785 в *Большом (Каменном) театре*. По утверждению АДИТ, это были "Мнимые философы" ("*I Filosofi immaginari*"; АДИТ 3, 124,

---

**ДЖ. САРТИ**

*С портрета С. Тоичи. 1800*



218), по объявлениям в "СПб. вед." — "*I Finti eredi*" ("Мнимые наследники"; партитура в ЦМБ); Р.-А. Моозер утверждает, что последняя идентична загадочному "Вилано чилозо" (АДИТ 2, 282), т. к. *libretto* Дж. Бертати носило именно это назв., и (или) "Amor notaio" ("СПб. вед.", 1785, 10 и 19 окт.). Вероятно, все это варианты назв. новой буффа С. "Мнимые наследники", известной по заглавию сохранившейся партитуры и по редчайшему в спб. практике печ. изд.: "Песни италийской оперы называемой Мнимые наследники с пародией российской" ([1785], Кат. ГПБ).

Партитура этой оперы отличается от допетерб. соч. С. заметно возросшей ролью оркестра и инстр. ансамблей. *Придворный оркестр*, с к-рым работал С., состоял из "лучших европейских виртуозов", располагал большим составом с необычно развитой группой духовых (2 флейты, 2 гобоя, 4 кларнета, 4 фагота, 4 валторны, 3 трубы), возможностями этого оркестра объясняется появление в опере сложных полифонических фрагментов, развернутых инстр. соло.

Оркестр С. спб. периода вообще отличается тембральной изысканностью. В нем существенно возросла роль разнообразных духовых, инструменты низкой тесситуры часто комбинируются с басовыми рогами. Любимый композитором англ. рожок выступает как низкий 4-й кларнет; в противовес низким дереву и меди С. применял высокие видовые инструменты, напр. малый кларнет in D, не встречающийся в оперных партитурах того времени. Принято считать, что большое кол-во исполнителей, часто использовавшееся композитором, должно было поражать массивностью, громкостью, помпезностью звучания. На самом деле партитуры С. всегда отлично уравновешены и очень тонко проработаны.

Великолепный полифонист, С. не испытывал трудностей в 8- и 16-гол. контрапункте, чистота голосоведения создает у него эффект не столько массивности, сколько "глубины" красиво скомпонованной тембровой гаммы, индивидуальной в каждом произв.

Почти одновременно с С. в Итал. придв. труппу пригласили двух знаменитых солистов: порт. певицу Р.Л. *Todi* и итал. сопраниста Л. *Маркези*. Для них была написана серия "*Armida e Rinaldo*" ("Армида и Ринальдо"; партитура в ЦМБ, ОР РНБ и в КИ РИИИ), премьерой к-рой 16 февр. 1786 открылся *Эрмитажский театр*. Опера имела огромный успех и мн. раз повторялась, на протяжении карнавала 1786 ее давали в Большом театре в бенефисы С., Тоди и Маркези (АДИТ 3, 204, 305). Императрица, щедро наградив композитора, высказала желание в скором времени услышать его новые соч. Весной того же года при дворе прозвучала кантата С. "*La Scelta d'amore*" ("Выбор любви", текст Ф. *Моретти*), а 23 июня 1786 С. показал спб. публике еще одну новую серию — "*Castor e Polluce*" ("Кастор и Поллукс", автограф, 1, 2, 4-й и 5-й акты в КИ РИИИ, 17 орк. партий в ЦМБ). Опера встретила восторженный прием, о чем свидетельствует письмо Императрицы к Ф.М. Гримму от 24 сент. 1786. В ней, как и в предыдущей, С. старался наиб. полно раскрыть огромный вок. диапазон исполнителей, показать их виртуозность. К сожалению, сценическая жизнь обеих опер оказалась недолгой. Творческий союз Тоди и С. распался, как считали современники, в результате интриги. Тоди удалась испортить отношение двора к капельмейстеру. 12 июня 1787 С. было сделано предупреждение о непродлении его контракта.

Обстоятельства перехода С. на службу к Потемкину в конце 1786 или в 1787

не вполне ясны. Биографы С. обычно сообщают, что в янв. 1787 композитор вместе со своим новым патроном отбыл в южную часть Новороссии, где кн. намеревался основать Екатеринослав — столицу этих обширных земель, к-рая блистала бы всеми достижениями европейской цивилизации. Один из учеников С., Данила Кашин, сопровождавший его в странствиях по югу России, рассказывал впоследствии С. Н. Глинке, что "в своем роде Сартти был такой же романтик, как и Потемкин: оба они думали, что ум палящий действует мимо правил, оцепляющих мысль человеческую" (Г л и н к а, 186). Возможно, С. был действительно увлечен идеей создания Екатеринославской муз. академии, директором к-рой он официально именовался еще в 1792, получая жалованье от Кабинета ЕИВ, однако реальность 1787 состояла в том, что Екатеринослав еще строился; торжеств. закладка города состоялась в мае, когда Императрица прибыла на юг для встречи с австрийским Императором Иосифом II, а также для того, чтобы обозреть пожалованное Потемкину наместничество. Всю зиму 1787 двор пребывал в Киеве, где, по свидетельству Л.-Ф. де Сегюра, Екатерина "раз или два в неделю имела собрание... и давала большой бал и прекрасный концерт" (История России..., 422); большую часть времени здесь же находился и Потемкин. Неясно, принимал ли С. какое-то участие в киевских муз. увеселениях. В конце янв. 1787 он уже был в Кременчуге, куда выехал из Киева с неск. муз.-тами и двумя учениками: А. Л. Веделем и П. И. Турчаниновым. Потемкин приказал губернатору отвести С. "выгодную квартиру и надлежащее по требованию его чинить удовлетворение" (С т е п а н о в, 132). Из переписки Потемкина видно, что композитор намеревался довести число

учеников до 12 чел., заняв для жилья и обучения верхний этаж кременчугского дворца. По приезде на новое место С. начал подготовку к встрече Императрицы, для к-рой написал итал. кантату, исполненную 1 мая 1787.

Не вполне понятно, насколько широкий размах получила деятельность Екатеринославской (или, вернее, Кременчугской) муз. академии, но о том, что она имела место, свидетельствуют счета за покупку инструментов и др. док-ты, сохранившиеся в фонде Потемкина (РГАДА, разр. 17, оп. 1, д. 285). Из них следует, что в академии помимо С. преподавали также Ф. Бранка (*Бранкино*), Ф. Даль'Окка, А. Дельфино и др. известные муз.-ты. Как долго продолжались занятия — не ясно. Считается, что во время рус.-турецкой войны С. вместе с др. муз.-тами переехал в ставку Потемкина в Дубоссарах, а очаковскую победу праздновали в Яссах исполнением оратории "Тебе Бога хвалим" "хорами" инстр., роговой и вок. музыки, общим числом до 300 чел. и батареей из 10 пушек, однако в заглавии этой (?) партитуры, хранящейся в РНБ, указано др. место исполнения: "Славная кантата Тебе Бога хвалим сочиненная и произведенная в Кременчуге на поздравление имперского князя Потемкина-Таврического по причине взятия им Очаковской крепости". Состав "славной кантаты" — 2 хора, 2 оркестра и пушки — позволяет предположить, что это то же самое соч., монументальное исполнение к-рого в Яссах описано в воспоминаниях Л. Н. Энгельгардта. М. б., мемуарист ошибся относительно места "произведения" кантаты, вполне вероятно также, что ее исполняли не один раз, однако, если композитор действительно работал над ней в Кременчуге, это свидетельствует скорее всего о том, что в течение 1787 — 88 С. не расставался надолго со своей муз. академией.

Во время службы у Потемкина, разумеется, под началом С. не было 300 муз-тов, однако число их было весьма значительно: только инструменталистов, считая учеников, в его распоряжении было не менее 80 чел. Сюда входили инстр. капелла (28 чел.), роговой оркестр (27 чел., 20 учеников, солисты), а также ансамбль итал. муз-тов: А. Дельфино (виолончель), Лукино Джольо (Giolio, альт), певец А. Бравура, Ф. Конти (Conti) и некий Патта (Patta). Состав итал. камерной капеллы говорит о том, что она предназначалась гл. обр. для интимных вечеров у князя, однако сведений о камерных соч. С. этого периода не сохранилось.

Из произв., написанных С. во время службы на юге, известны или упоминаются след.:

1. Итал. кантата на встречу Екатерины II в Кременчуге (май 1787).

2. "Славная кантата Тебе Бога хвалим" (1789, Кременчуг). Ноты этой "оратории" были посланы в СПб, и 30 авг. того же года она исполнялась в *Александровском монастыре*.

3. "Giove, la gloria e morte" ("Юпитер, слава и смерть", итал. кантата, 1790, Бендеры).

4. "Te Deum" на взятие крепости Килия (1790, Бендеры).

5. Четыре хора "к еврипидовой «Алхисте» в переводе М. В. Ломоносова для 5-го д. "Начального управления Олега" (печ. партитура в КИ РИИИ) с "Объяснениями на музыку", обосновывающими употребление древнегреч. ладов и необычной оркестровки, к-рая, по мысли композитора, должна была воспроизводить звучание античной кифары и авлоса (1790). Эти хоры сначала были поручены новому придв. капельмейстеру Д. Чимарозе, но Императрице его музыка не понравилась, и она написала Потемкину (3 дек. 1789), чтобы он приказал со-

чинить эти хоры С., потому что в СПб "не умеют так хорошо компоновать" (<Х р а п о в и ц к и й>, 205). Хоры С. на стихи Ломоносова впоследствии обрели самостоятельную жизнь, особенно 2-й — "Царей и царств земных отрада", в определенном смысле ставший образцом торжеств. российских песнопений рубежа 18 — 19 вв.

Возможно, что в 1791 или неск. ранее С. оставил службу у Потемкина. Его коллеги по княжеской итал. капелле и Кременчугской академии давали *концерты* в Москве уже в начале 1790 (Ф. Даль, Окка и А. Бравура). В февр. и марте 1791 в моск. Петровском театре состоялись "большие концерты" С. с участием муз-тов и певцов гр. В. Г. Орлова, Н. П. Шереметева, кн. П. М. Волконского, Г. И. Бибикова и роговой музыки Ф. В. Кольчева. Состав исполнителей позволяет предположить, что эти концерты представили моск. публике новые хор. соч. С., написанные на юге. Упоминание муз-тов Шереметева в грандиозной сводной капелле моск. концертов, по-видимому, не случайно. Это одно из косвенных свидетельств того, что в 1791 С. находился на службе у графа. Очевидно, в этот период им была написана для Кусковского театра опера "Il Trionfo d'Atalanta" ("Триумф Аталанты"; автограф партитуры в КИ РИИИ), тогда же появилась кантата на выздоровление Шереметева "Будь здрав, будь здрав, любезный граф" (для солиста, хора и оркестра; орк. партии в КИ РИИИ). В небольшой сохранившейся части нотной б-ки Шереметева имеется 6 опер С., в т. ч. написанных в конце 90-х гг.; можно предположить, что все они в том или ином виде исполнялись капеллой Шереметева на протяжении посл. десятилетия 18 в. Во всяком случае, наличие партитур С. в б-ке шереметевской капеллы свидетельствует о ее тес-

**"НАЧАЛЬНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ОЛЕГА"**  
*Печатная партитура. Титульный лист. 1791*



ных связях с композитором. Известно, что у С. учился крепостной графа и его будущий капельмейстер С. А. Дегтярев. Повторяется даже легенда о том, что последний вместе с С. в начале 90-х гг. ездил в Италию. Возможно, она возникла из датированной 20 сент. 1791 просьбы Шереметева дать С. паспорт для проезда "за границу" (РА, 1896, № 6, с.197). Однако мы не располагаем сведениями о том, что поездка состоялась. В начале янв. 1792 С. уже был в СПб, 9 янв. он дирижировал своей ораторией "Слава в вышних Богу", написанной к торжествам по случаю заключения Яского мира и посв. Императрице. По композиции и составу исполнителей эта оратория похожа на "Тебе Бога хвалим" (1789), здесь также использованы 2 хора, 2 оркестра и оружейная батарея, вместе с к-рой на заключительных аккордах приводился в действие фейерверк.

С 1792 С., по-видимому, безвыездно жил в СПб; 20 и 27 нояб. 1792 его музыка звучала в концертах *Музыкального общества*, с марта 1793 С. вновь стал придв. капельмейстером. Поскольку итал. придв. труппы в этот период в СПб не было, а рус. оперой руководил В. Мартини-и-Солер, обязанности С. ограничивались музыкой к разл. придв. торжествам и церковными композициями. Последних, как для правосл., так и для католич. богослужения, написано в эти годы очень мн.: "Отче наш", "Отрыгну сердце", "Ныне силы небесные", "Радуйтесь Богу", "Псалом предначинательный", Херувимская, пасхальный концерт "Да воскреснет Бог" (2-хорный; автограф партитуры в КИ РИИИ), концерты "Господи, Сыне едиnorodный" (2-хорный; партитура в ОР РНБ), "Помилуй мя, Боже" (4-гол., с камерным струн. составом; партитура в РНБ), еще 2 концерта "Тебе Бога хва-

лим" (партитура в КИ РИИИ, копия партитуры в РНБ) и 2 "Слава в вышних Богу" (для 2 хоров и 2 оркестров, автограф; 2-хорный, список; оба в КИ РИИИ); *Missa di Requiem* для заупокойной службы по Людовику XVI 26 марта 1793 (партитура в б-ке Эрмитажа, по данным Моозера), *Missa di Requiem solenne* в память герц. Фр. Евг. Вюртембергского, отца Императрицы *Марии Федоровны* (16 янв. 1798, партитура в КИ РИИИ). Духовные концерты С. исполнялись и в 19 в., есть даже косвенные указания на то, что они были напечатаны: в репертуаре *Придворной капеллы* вместе с концертами Д. С. Бортнянского, Б. Галуппи, С. И. Давыдова они остались как лучшая, классическая часть спб. духовной музыки екатерининской эпохи.

Для дворцовых событий и праздников С. также написал немало музыки в эти годы: "Inno a Cerere" ("Гимн Церере", лето 1793, Павловск), Ода на Северный мир ("Царица Севера, мать русского народа", 1793, СПб; автограф партитуры в КИ РИИИ), "Песнь брачная" (кантата к свадьбе *Александра Павловича* на стихи Г. Р. Державина, 23 сент. 1793; вок. и инстр. партии в ОР РНБ), "Inno per il Natale" ("Гимн на рождение", 1796) и "Coro in occasione dal Battesimo di S.A.I. il Gran Duca Nicola" ("Хор по случаю крещения Е. И. В. в кн. Николая", 6 июля 1796; автограф партитуры в КИ РИИИ), "Inno concertato con ripieni per l'incoronazione di S.M. Paolo Primo" ("Концертный хор для коронации Его Величества Павла I", 5 апр. 1797; автограф партитуры в КИ РИИИ), "Il Genio della Russia" ("Гений России", кантата на коронацию *Павла I*, 12 апр. 1797), "La Gloria d'Imineo. Epitalamio" ("Слава Гименею. Эпиталама", кантата на бракосочетание в кн. *Александры Павловны*, 19 окт. 1799, Гатчина).

В круг обязанностей С. входили занятия с дочерьми Павла Петровича. Для них он написал 2 "домашних" кантаты: "Sacro, o germana amata, un si bel giorno..." ("Благословен, о возлюбленная, этот прекрасный день", 6 апр. 1795, кантата из 2 арий и дуэта, исполнялась в. княжнами Александрой и Еленой в сопр. Марии Федоровны и малого оркестра, как свидетельствует надпись на партитуре в б-ке г. Фаэнца) и "Ommagio a S.M. Paolo I, afferto e cantato dalle suo figlie" ("Приношение Его Величеству Павлу I, поднесенное и исполненное его дочерьми", кантата для 5 сопрано и оркестра, 1799).

Во время царствования Павла I придв. карьера С. достигла вершины: 19 февр. 1797 ему были пожалованы 2 деревни в Моск. губ., а в февр. 1798 он получил чин коллежского советника (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 397, л. 36). На короткую павловскую эпоху приходится также посл. вспышка оперной активности С. Его комические оперы, особенно всеми любимая "Когда двое ссорятся, третий в выигрыше", зазвучали в СПб, как только здесь вновь появилась итал. труппа (1794), а отрывки из них начали печатать во множестве в "*Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo*" и др. периодических нотных изд., однако композитор, по-видимому, не спешил с созданием новых соч. и ожидал специального заказа. 4 нояб. 1798 на сцене Эрмитажного театра была представлена его новая серия "*Andromeda*" ("Андромеда"; партитура в РНБ), через год, 15 окт. 1799, в Гатчине по случаю бракосочетания в. кн. Александры Павловны исполнялась др. серия — "*Enea nel Latio*" ("Эней в Лацио"; партитура в КИ РИИИ) с большим *балетом* "Il Sogno d'Enea" ("Сон Энея"; партитура в г. Фаэнца). Обе оперы были написаны для

посл. спб. кастрата А. *Тестори*, они множество раз шли в придв. и городском театрах на протяжении 1799 — 1800. Кроме того, С. сделал неожиданный для серьезного направления своего творчества шаг и в 1799 сочинил фр. оперу "*La Famille indienne en Angleterre*" ("Индийская семья в Англии"); партитура в ЦМБ и КИ РИИИ). Опера исполнялась 30 апр. 1799 в Каменном театре в бенефис мадам *Шевалье*; ария Гурли "Буду с миленьким резвиться", к-рую она пела по-русски, стала популярной "*российской песней*" и позднее была переложена О. А. *Козловским* для пения с пианофорте.

С. занимает одно из почетных мест в спб. культуре конца 18 в. Создатель "русской оратории", автор замечательных произв. в сфере спб. духовного концерта, С. воспитал целое поколение российских композиторов духовной и "гражданской" музыки, его учениками в разное время были А. Л. Ведель, П. И. Турчанинов, Д. Н. Кашин, С. И. Давыдов, С. А. Дегтярев. Значение С. как российского композитора — следствие его интереса к рус. нар. пению, особенно многоголосному. В. В. *Каннист* вспоминал, что однажды в доме кн. Н. А. *Львова* гости распевали "Высоко сокол летает", "в то самое время входит известный превосходными музыкальными сочинениями Сарти; он останавливается, слушает со вниманием, наконец примечают его и перестают петь. — Он осведомляется о имени сочинителя и получает ответ, что это простонародная русская песня... Превознося похвалами отменного музыкального рода сочинение сие, удивляется искусству поющих столь, по его мнению, трудный хор. — Ему отвечают, что нет ничего легче и что простонародные певцы поют оный с такою же точностью. — Сему ученый музыкант никак верить не хочет. Спустя час, просят его выйти на широ-



кий двор, где 12 гребцов, нанятых покойным графом А.А. Безбородком, пели сей хор". Композитор был поражен, и в особенности тем, что "певцы, каждый особенно, не наблюдали в напеве своем определенных каждому голосу нот; но часто перемежали оные без нарушения общего стройногласия в хоре" (цит. по: Федорова, 21 — 22). Из описания Капниста ясно, что дело происходит, во всяком случае, до появления на сцене "*Ямщиков на подставе*", т. е. в самом начале знакомства С. с особенностями русского муз. слуха. Впоследствии, работая с Придв. капеллой, с муз-тами Потемкина, он развил свой вкус и нашел ту интонацию, к-рая воспринималась муз-тами, учениками, публикой как именно русская. "Русская ораторио" — такое характерное жанровое обозначение российско-итал. стилистического гибрида дала газ. "Моск. вед.", анонсируя первое исполнение "Господи, воззвах к тебе" в 1800.

С. занимался с в. княжнами, а параллельно преподавал в *Театральной школе* и даже работал с военными муз-тами (РГИА, ф. 466, оп.1, д. 192, л. 149; 1797). Во всякий род муз. деятельности он вносил свойственную его характеру основательную методику и высокую профессиональную культуру. Работая с Придв. оркестром, капельмейстер С. добивался от муз-тов стройной игры, чистоты аккордового звучания. Проблемы строя возникали в оркестре того времени из-за отсутствия единого камертона, к-рого следовало придерживаться мастерам при изготовлении и подстройке духовых инструментов и, разумеется, исполнителям. Придв. оркестр настраивался значительно выше камертона, предложенного в 1711 англичанином Дж. Шором ( $a^1 = 419,9$  гц). Для стабильного строя необходимо было вычислить частоту

колебаний  $a^1$  и взять ее за эталон настройки. Введение в России так наз. "петербургского камертона" с частотой  $a^1 = 436$  гц — результат исследований С. 12 мая 1796 на рассмотрение конференции *Академии Наук* С. был представлен способ частотных измерений по определению камертона. На основании одобрительных отзывов академиков Л. *Эйлера*, Г. В. *Крафта*, Н. Фуса, Ф. Т. Шуберта С. был послан диплом почетного члена имп. АН, а затем в чрезвычайном собрании АН состоялась демонстрация опыта, описанная в "СПб. вед.": "Сего октября 8го дня было в Императорской академии наук чрезвычайное собрание в котором г. капельмейстер Сартти, член оной Академии, делал с помощью машины собственного своего изобретения, весьма важные опыты о числе сотрясений, каждым тоном в одну секунду производимых. Сия весьма простая машина состоит из 2 органных труб, длиною в 5 футов, одного монохорда и секундного отвеса. Обе трубы совершенно тонами согласны; но ежели одна из них посредством задвижки сократится и потому голос возвысится, то произойдет разногласие, которое становится слуху по ударам, барабанному звуку подобным, весьма чувствительным. Удары сии происходят от третьего тона, который составляется из соединения обоих органных тонов, и каждый раз производит одно сотрясение, когда сотрясение тех двух тонов в одно и то же самое время случается. И так чем менее перерыв оных, тем продолжительнее бывают удары третьего тона и тем удобнее можно их слышать. Посредством монохорда примечено, что когда удары третьего тона с ударами секундного отвеса одинаковы были, то тоны обеих труб в одну секунду производят 100 сотрясений, что и составляет скорость 5 футовой органной трубы. Наконец по сравнению сего тона

---

ДЖ. САРТИ. "ТРИУМФ АТАЛАНТЫ"

Партитура, автограф. Титульный лист

---

*Il Trionfo d'*

*Atalanta.*

*Opera in Musica*

*Composta e Dedicata a Sua Eccellenza*

*Il Sig. Conte di Scheremetoff*

*Ciambellano di Sua Maestà Imperiale*

*Senatore e Cavaliere dell'Aquila bianca e di*

*San Stanislao etc.*

*Da Giuseppe Sarti*

ДЖ. САРТИ. "ТРИУМФ АТАЛАНТЫ"

Страница партитуры, автограф

Dopo il Coro

Il Trionfo d'Atalanta

Scena I.

Atalanta, e Coro di Cacciatrici  
indi Climena  
ponia Asteria

Violini  
Viola  
Ata:  
Basta Basta Compagne a me son

allegro  
grati  
appiano i vostri voti.  
Ormai si

со стройником, учиненному посредством монохорда, найдено, что тон, по коему в здешней капели строят скрипичную струну А, в одну секунду производит 436 сотрясений. По чему уже можно легко определить сотрясения всех прочих тонов, поелику содержание их давно уже известно. Достоин примечания, что в начале сего столетия г. Совер чинил в Парижской Академии Наук подобные, но неудачные опыты и что с того времени сей, для акустики и физики столь важный предмет, т. е. как сыскать настоящее число сотрясений, известным тоном в данное время произведенных, был, как кажется, вовсе оставлен, пока г. Сартти, соединяющий с математическими познаниями и великие в музыке дарования, приобрел себе отличие решением онаго вопроса" (СПб. вед., 1796, 10 окт., с. 1971 — 1972). Открытие С. было весьма в русле акустических интересов его времени. За 2 года до демонстрации опыта С. в СПб приехал Э.Ф.Ф. Хладни, предложивший АН свое знаменитое "Открытие надумоначертанием звука учиненное", какое тоже было принято с одобрением.

Спб. адреса С., кроме одного (в 1-й Адмиралтейской части, у парикмахера Шварца, 1786), в точности неизвестны. Стендаль сообщает анекдот о его творческих привычках, утверждая, что "для Сартти... требовалась обширная темная комната, едва освещенная мрачной лампой, спускающейся с потолка; и только в самые глухие часы ночи находил он музыкальные мысли. Так написал он «Medonte», рондо «Mia speranza» и самую красивую арию, какая только известна, я хочу сказать «La dolce compagnia»" (Стендаль 10, 85).

Итал. арии С., и не только названные Стендалем, действительно очень красивы. О том, что они были привлекательны в салоне не меньше, чем на сцене, свиде-

тельствует нотная б-ка Императрицы *Елизаветы Алексеевны* (КИ РИИИ), сохранившая множество отдельных номеров из опер "Армида и Ринальдо", "Юлий Сабин", "Андромеда", "Утешенные любовники", "Эней в Лацио", "Индийская семья в Англии" в виде партитуры и орк. партий. Очевидно, эти отрывки входили в постоянный репертуар ее муз. вечеров. Орк. партитуры отдельных арий и ансамблей из опер С. встречаются также в сб-ках разных арий нотной б-ки Юсуповых (ОР РНБ) и Н.П. Шереметева (КИ РИИИ). В конце 18-го и в 1-й трети 19 в. арии С. наряду с ариями Чимарозы и Паизиелло служили аристократическому российскому вкусу эталоном итал. стиля. В нотных б-ках СПб, помимо уже упомянутых, сохранились рукоп. партитуры опер С. "Adriano in Siria" ("Адриан в Сирии", КИ РИИИ, ЦМБ), "La Contessa" ("Графиня", ЦМБ), "Demofoonte" ("Демофонт", ЦМБ), "Olimpiade" ("Олимпиада", ЦМБ).

С. покинул СПб в начале мая 1802.

*Лит.:* Кушенов-Дмитриевский Д.Ф. Лирический музей. СПб., 1831; <Х р а п о в и ц к и й>. Памятные записки Храповицкого. М., 1862; Энгельгардт Л.Н. Записки. М., 1868; Долгоруков Ю.В. Записки // РС. 1889. Сент.; Глинка С.Н. Записки. СПб., 1895; Из переписки кн. Н.П. Шереметева // РА. 1896, № 6, 7; Финдейзен Н.Ф. Дж. Сартти // Музыкальная старина. СПб., 1903. Вып. 1; Е и т н е р; <Г о л о в и н а В.Н.> Мемуары гр. Головиной, урожденной гр. Голицыной. М., 1911; Фаминцын: Финдейзен 2; Rivalta С. G. Sarti, musicista faentino del secolo XVIII. Faenza, 1928; Иванов-Борецкий М. Дж. Сартти в России // Музыкальное наследство. М., 1935; Стендаль // Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазия // Собр. соч. Л., 1936. Т. 10; МА 2; Ливанова 2; EdS; MR; Язовицкая Э. Канта-та Сартти "Il Genio della Russia" // Уч. зап. На-

учно-исследовательского ин-та театра, музыки и кинематографии. Л., 1958. Т. 2: Келдыш; Фесечко Г. И.Е. Хандошкин. Л., 1972; Федоровская Л. Композитор Степан Давыдов. Л., 1977; Аберт I, 2; Grove; МЭ; ИРМ 2; Степанов А. Композитор Сартри и его вклад в русскую культуру XVIII в. // Наука и культура России. Л., 1984; История России XVIII в. глазами иностранцев. Л., 1989.

А.Л. Порфирьева

**САРТОРИ** (Sartori) Антон Блазиус (1748, Бамберг — ?, Москва), нем. певец, капельмейстер, клавирист и композитор (?), дебютировал в опере в 1773, в 1776 приглашен в известную труппу Дёббелина, игравшую в то время в Берлине. В СПб С. приехал осенью 1777 и выступал на первых ролях в составе *Труппы К. Кнуннера*, пел в *зингшпилях* "Das Gute Mädchen" ("Добрая дочка" Н. Пиччинни, нем. перевод И.И. Эшенбурга), "Robert und Kalliste" (в оригинале "La Sposa fedel" — "Верная супруга" П.А. Гульельми, пер. Эшенбурга), "Der Deserteur" ("Дезертир" К.Д. Штегмана). В 1778 — 85 С. регулярно выступал в *концертах* на подмостках обеих столиц. 2 и 23 окт. 1778 он пел на сцене *Театра на Царицыном лугу*, аккомпанируя себе на "флюгеле" и исполняя разные итал. арии, в т. ч. дуэт "славного Жардини" (СПб. вед., 1778, 19 окт.). Чтобы заинтересовать публику, С. предлагал, "если кто из охотников до музыки пожелает, приносить с собою из труднейших каких арий", к-рые "он готов петь... без всякого к тому приготовления" (СПб. вед., 1778, 28 сент.; Прибавл.). 24 окт. 1779, участвуя в концерте "великанки Гаук", С. играл "клавикордный концерт Баха" (вероятно, К.Ф.Э.; это первое упоминание Баха в концертной хронике СПб) и пел "новые немецкие арии своего сочинения" (СПб. вед., 1779, 18 окт.), 8 марта 1780 в

концерте И.Е. *Хандошкина* вместе с М. Гонзалес (*Кролевной*) — "русские и италианские арии", 19 марта 1782 во время Великого поста давал сольный концерт в *Театре у Летнего сада*.

В дек. 1779 после смерти Г.Ф. *Раупаха* С. был принят "на капельмейстерскую ваканцию для обучения юношества как в композиции, так вокальной и инструментальной клавикордной музыке" (Бурнашев, 400) и проработал в *Академии художеств* до 11 апр. 1782. Возможно, у него заканчивал обучение Е.И. *Фоллин*.

В 1785 С. переселяется в Москву, его имя всплывает в концертной хронике старой столицы. До 1800 он также служил инспектором *оркестра* в Петровском театре. После этой даты упоминаний о С. не найдено.

Феличе С., Феликс, Филипп (? — ?), брат Антона, скрипач, дирижер. В 1762 — 64 играл в знаменитой Мангеймской капелле, а в 1773 дал концерт в Гамбурге. Первые концерты Ф.С. в СПб состоялись 8 и 24 апр. 1777 в *доме* гр. С.П. *Ягужинского*. "Для большего прославления своего концерта" муз-т "пригласил для соучастования следующих виртуозов: Саторини, девицу Агафию Петровну [*Яворскую*], г. Палчауре [*Пальшау*], г. Бауль, г. Михель и г. Феорели [*Ф.Фьорилло*], которыми для совершенного удовольствия публики будут употреблены всевозможные труды" (СПб. вед., 1777, 31 марта; Прибавл.). 2 окт. в том же зале Ф. С. играл с не менее "славными виртуозами": композитором и фаготистом Э. Пулло, И. Г. В. Пальшау, кастратом Ф. *Порри*. 15 дек. 1777 он исполнял свои соч. в моск. Дворянском клубе. Еще один концерт в Москве, 26 февр. 1782, был дан в Петровском театре при участии нем. клавесиниста И.Х. *Фирнгабера*, а 14 дек. 1786 среди многочисл. имен мы находим в афише

того же театра обоих братьев. В 1783 Ф. С. обосновался в Москве в качестве 1-го скрипача театра М. Меддокса. По сообщению Н.Ф. Финдейзена, в 1787 он отправился в провинцию, где намеревался преподавать, открыл муз. магазины в Саратове и Пензе (Финдейзен 2, 154). Дальнейшая судьба муз-та неизвестна.

Арх.: РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 783.

Лит.: СПб. вед. 1777. 31 марта, 21 апр. и 26 сент. Прибавл.: 1778. 28 сент., 19 окт.; 1779. 18 окт.; Петров Н. Сб. материалов для истории императорской Санктпетербургской Академии художеств за сто лет ее существования. СПб., 1864. Ч. 1; Walter Fg. Geschichte des Theatres und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Lpz., 1898. S. 370; Бурунашев М. Театр при императорской Академии художеств в XVIII веке // Старые годы. 1907. Июль. С. 400; Семеновский-Гернгросс; Столпянский; Финдейзен 2, 154; МА 2; Келдыш; ИРМ 3,

Л.Н. Березовчук, А.Л. Порфирьева

**СЕМЕНОВСКИЙ ЛЕЙБ-ГВАРДИИ ПОЛК.** Первая собственность полка в СПб появилась в 1726. Это был дом, в к-ром помещалась его канцелярия. Указом от 13 дек. 1739 Императрица Анна Иоанновна подарила полку "место позади Фонтанки за обывательскими дворами", на левом берегу Фонтанки "от Средней Рогатки до Шушарских болот".

Ко времени размещения С. л.-г. п. в СПб его "муз. вооружение" прошло значительный путь развития. Вначале, в допетерб. период, оно состояло из барабанов и сиповок (разновидности дудок, делавшихся из тростника либо особых пород дерева). Исполнителей на сиповках называли сиповщиками. Впоследствии эти инструменты были заменены флейтами, а муз-тов стали именовать флейщиками или фиольщиками. Конкретные сведения о кол-ве муз-тов в этот период отсутству-

ют. Скорее всего, полное оформление "муз. части" происходило в начале 18 в., когда осуществлялась реорганизация всего полка. Так, в послужном списке 1704 присутствуют уже "гобоисты", не встречавшиеся в более ранних док-тах. Материалы свидетельствуют о том, что в течение всего столетия количественный состав изменялся. Вот нек-рые из сохранившихся данных:

Даты	1704	1716	1721	1722	1726	1731	1762	1788
"гобоисты"	9	30	29	38	33	18	9	24
барабан- щики	36	38	39	35	40	37	26	43
флейщики	9	3	?	3	1	3	14	

При знакомстве с этой таблицей нужно иметь в виду, что под термином "гобоисты" подразумевались не только исполнители на гобоях, но и на всех духовых инструментах, среди к-рых были гобои, кларнеты, фаготы и валторны. Т. о., термин "гобоисты" использовался как некое собирательное назв. Однако в число "гобоистов" не входили флейщики (бывшие сиповщики), к-рые вместе с барабанщиками иногда даже не обозначались как муз-ты. Так, напр., в "Табеле лейб гвардии Семеновского полка" за 1788 указываются, с одной стороны, "муз-ты" в кол-ве 24 человек, а с другой — "43 барабанщика и флейщика" (см. вышеприведенную таблицу). Такому делению в какой-то степени способствовала и разл. иерархическая подчиненность этих двух категорий муз-тов. "Гобоисты" находились в распоряжении полкового начальства: первоначально в так наз. "заротной команде", а впоследствии — в составе "унтер-штаба". Барабанщики же и флейщики относились к ротным чинам. Аналогичная дифференциация проявлялась и в денежном жало-

ванье: "гобоисты" всегда получали больше, чем остальные.

Часто на службу брались "гобоисты"-иностранцы, т. к. их профессиональный уровень был выше, чем у отечественных муз-тов. Иностранцев принимали не только для того, чтобы они играли, но и для обучения русских. Ведь основное пополнение, как правило, составляли дети нижних чинов полка, к-рые с 8 лет зачислялись в списки полка, но до 18 лет находились на содержании родителей. Затем они поступали на службу, и нек-рые из них обучались у служивших в полку иностранцев игре на духовых инструментах (другие же становились извозчиками, фельдшерами или мастеровыми). Денежное содержание иностранцев было значительно выше, чем русских. Напр., по сведениям 1723, жалованье "гобоиста"-иностранца составляло 72 р. в год, а "гобоиста"-русского — всего 18 р. Ту же самую тенденцию можно наблюдать и в дальнейшем. Вот нек-рые данные из этой сферы жизни полковых муз-тов:

Даты	до 1731	1731	1750
"Гобоист"-иностранец	73 р. 37 к.	120 р.	122 р. 50 к.
"Гобоист"-русский	19 р. 37 к.	18 р. 37 к.	22 р. 1,5 к.
Барабанщик	18 р. 37 к.	18 р. 37 к.	22 р. 1,5 к.
Флейщик	13 р. 37 к.	18 р. 37 к.	18 р. 49,5 к.

Аналогичная градация присутствовала и в продовольственном обеспечении "гобоистов" (иностранцев и русских), барабанщиков и флейщиков.

Вопрос о времени введения должности руководителя *оркестра* довольно сложен. Дело в том, что в наиб. ранних сведениях о С. л.-г. п. (напр., в 1704) фигурирует должность "полкового барабанщика", к-рый появлялся перед строем

"с тростью". Впоследствии с такой же тростью возникает фигура капельмейстера. Однако еще задолго до этого существовала должность "старшего гобоиста". Эти фрагментарные сведения говорят о том, что в начале функции руководителя барабанщиков и флейщиков выполнял полковой барабанщик. При малочисленном составе "гобоистов" их руководство осуществлял "старший гобоист". По мере увеличения кол-ва "гобоистов" его обязанности расширялись и он стал именоваться капельмейстером, к-рый руководил всей "полковой музыкой", отодвигая на задний план полкового барабанщика (последний, возможно, стал выполнять роль репетитора у барабанщиков и флейщиков или руководил их ансамблем на внутривидовых мероприятиях, когда не требовалось участие "гобоистов"). Во всяком случае, сопоставление величины жалованья капельмейстера и полкового барабанщика свидетельствует о явном превосходстве первого:

Даты	до 1731	1731	1750	1762
Полковой барабанщик	23 р. 77 к.	19 р. 37 к.	35 р. 21,5 к.	18 р.
Капельмейстер	91 р. 37 к.	120 р.	128 р. 65,5 к.	120 р.

До 1739 барабаны делались деревянными, а затем — из меди. Их носили на лосиной перевязи с железным крючком, медной пряжкой и запряжником. Духовые инструменты, как правило, покупались за границей.

До 1719 муз-ты имели мундиры одного покроя с рядовыми и отличались только тем, что по бортам и краям обшлагов носили узкий трехцветный (белосине-красный) галун. Впоследствии их обмундирование часто менялось. Но со

2-й пол. 18 в. оно состояло из красного кафтана и камзола, обшитого широким золотым галуном, и плюмажа из красных перьев.

*Лит.:* Голиков И.И. Деяния Петра Великого. СПб., 1837. Т. 1; Карцев П.П. История Лейб гвардии Семеновского полка. СПб., 1854. Ч. 1 — 2; Устрялов Н.Н. История царствования Петра Великого. СПб., 1858. Т. 3; Дирин П.Н. История лейб гвардии Семеновского полка. СПб., 1883. Т. 1 — 2; Труворов А.Н. О времени учреждения Преображенского и Семеновского полков. СПб., 1892.

*Е.В. Герцман*

**СЕРГЕЕВА** (наст. фам. Баскакова) Аксинья Сергеевна (ок. 1726, ? — 27 янв. 1756, СПб), рус. танцовщица, ученица Ж.Б. Ланде первого набора. В 1738 поступила в Танцевальную школу и уже через год начала выступать на сцене. Числилась в придв. балете с 1741. Совершенствовалась в классах Антонины Ринальди-Константини, г-на Ж. Сериньи и г-жи Дюшальмон. Я. Штелин считал, что С., "заимствовал от своей учительницы Фузано (Ринальди. — Г.Д.) силу и прелесть танца" (Штелин, 153), и была "лучшая русская танцовщица" (Там же, 154). Получала жалованье 350 р. в год. В 1742 в числе др. исполнителей С. ездила в Москву на коронацию и участвовала 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". Известно, что С. исполнила роль Розы в "Балете цветков" при театральном представлении "*L'Union de l'amour et du mariage*" ("Союз любви и брака") и Венеры в балете "Брак Купидона и Психе" ("*Le nozze di Psiche e di Cupido*", постановка А. Ринальди) при опере Ф. Арайи "*Scipione*" ("Сципион");

оба балета 1745. Участвовала во мн. др. балетах этого хореографа. В антракте представления "Союз любви и брака" "танцовщицы Аграфена и Аксинья русскую пляску танцевали" (Всеволодский-Гернгросс, 400) и вызвали всеобщее восхищение. Императрица подарила танцовщицам по паре золотых серег.

Аксинья С. была замужем за танцовщиком Т. Ле Брюном и имела дочь Наталью С., ставшую также танцовщицей.

ВП от 28 янв. 1753 было предложено "танцовалщицу русскую Аксинью Сергееву отныне впредь в оперном доме во время театральных действий в балеты не употреблять" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 18).

*Лит.:* Штелин, 153, 154; Он же. Краткое известие, 249 — 50; Всеволодский-Гернгросс, 399 — 400.

*Г.Н. Добровольская*

**СЕЧКАРЕВ**, Сичкарев Евстафий Григорьевич (р. 1736 или 1737, ? — ?), певчий *Придворного певческого хора*, в дальнейшем "вольный музыкант", учитель пения. В марте 1752 в числе семи "спавших с голоса" певчих по указу Елизаветы Петровны принят в *Сухопутный шляхетский кадетский корпус* для "обучения наукам", а с 1753, вместе с членами ярославской труппы Ф.Г. Волкова, сверх того — "для представления впредь трагедий". В 1756, 19 лет, вошел в труппу *Русского для представления трагедий и комедий театра*. Служил учителем пения в *Академии художеств* с 1 нояб. 1767 по 2 марта 1769, с оплатой за каждый приезд по 1 р. (РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 344).

*Лит.:* АДИТ 3, 126; Ф.Г. Волков и театр его времени. М., 1953. С. 94, 96; Старикова Л.М. Первая труппа русского про-



фессионального театра // Вопросы театра. 1987. № 11. С. 277.

*И.Ф. Петровская*

**СИМИШИНА** Анастасия Памфиловна, по мужу Агте (1761, ? — 1810, СПб), первая профессиональная отечественная арфистка, преподаватель. Дочь крепостного кн. Голицыных. Как и ее талантливый брат Петр, окончивший *Академию художеств*, С. при поступлении в 1767 в Мещанское уч-ще при *Смольном институте* получила "отпускную".

Программа уч-ща поначалу почти не отличалась от программ *Воспитательного общества благородных девиц*, и его ученицы получали превосходное *музыкальное образование*. С. училась пению и "инструментальной музыке", т. е. игре на клавикорде, у Йозефа (Джузеппе) Луини и, очевидно, брала уроки арфы у преподававшей в то время в ин-те М. *Левек*. Она развивалась столь стремительно, ее успехи в науках и в музыке были столь блестящи, что по окончании обучения девушку оставили при ин-те. В 1779 — 87 она преподавала дворянкам клавикорды, а затем, в 1787 — 1802, вела арфовый класс. С. получала мизерный оклад, достигший к выходу на пенсию лишь 300 р. Из ее учениц история сохранила лишь имя Е.С. Смирной, в замужестве Долгорукой, блиставшей в *концертах* и спектаклях так наз. малого двора наследника престола *Павла Петровича*.

*Лит.:* Черепнин Н.П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. 1764 — 1914. Пг., 1915. Т. 3.

*А.Д. Тугай*

**СИНОДАЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ.** Учреждена в 1711 указом *Петра I* на основе переведенного из Москвы Синодального печ. двора. Находилась на тер-

ритории *Алекса́ндро-Невского монастыря*. В 1727 была возвращена в Москву. Предназначалась для печати церковных, в т.ч. певческих, книг. Ко времени переезда в СПб С. т. уже располагала нотными шрифтами для печати квадратной линейной *нотации*. По нек-рым данным, в СПб для С. т. были отлиты дополнительно 60 пунсонов и 96 матриц с нотолинейными знаками. Нотные шрифты оставались в СПб и после возвращения С. т. в Москву, вплоть до 1741. Сведений о нотных изд. С. т., предпринятых в СПб, не сохранилось. Комплект церковных певческих книг, выпущенных С. т. в 1762 в Москве, был популярен в петерб. приходах. "Азбука начального учения простого нотного пения" (1762; 2-е изд. 1784) широко использовалась при подготовке певчих (см. *Церковно-певческое образование*).

*Лит.:* Соловьев А.Н. Государев Печатный двор и синодальная типография в Москве. М., 1903; Гаврилов А.В. Очерк истории Санкт-Петербургской синодальной типографии. СПб., 1911. Вып. I; Вольман 18 — 19, 210.

*В.Г. Карцовиц*

**СИНОДАЛЬНЫЙ ПЕВЧЕСКИЙ ХОР.** При каждой епископской кафедре, соборном и приходском храме правосл. церковь издавна имела особых певцов, принадлежавших к сословию церковнослужителей, зависевших от иерархической власти и получавших особое посвящение через обряд хиротесии. В петерб. храмах помимо приходских хоров пели вначале патриарший, затем синодальный и архиерейские хоры.

Патриарший хор в начале 18 в. состоял из 44 чел., включая 4 иподиаконов. После кончины патриарха Адриана в 1700 патриаршество было упразднено

*Петром I*, и в 1701 восстановлен Монастырский приказ. В его ведение и перешел патриарший певческий хор.

В 1711 в СПб было послано из Москвы 25 патриарших певчих, в 1713 — 15 певчих (РГИА, ф. 796, оп. 12, д. 525, 1731). В 1719 на банкете в *Александро-Невском монастыре* по случаю праздника св. Александра Невского присутствовали певчие государевы и патриаршие — 30 чел. (РГИА, ф. 815, оп. 2, д. 1489). В 1720 32 патриарших певчих, в т. ч. 3 иподиакона, были вызваны в СПб к празднику Рождества Христова для пения в *Троицком соборе* при архиерейских служениях и в присутствии царя.

10 марта 1721 Петру I поступил запрос: "Певчие, которые были патриаршими, впредь именоваться ли патриаршими?" На что последовал ответ государя: "...именоваться кажется пристойнее певчие соборной церкви, а употреблять куда хотят, понеже, кроме великих праздников, мне нужды в них нет" (РГИА, ф. 796, оп. 1, д. 169, л. 1 и об., 1721). Был составлен реестр прежним патриаршим певчим, из к-рых 12 чел. оставлены в Москве, а остальным велено прибыть в СПб (Там же, л. 15 — 16).

В 1721 был учрежден Синод, открытие его состоялось в Троицком соборе. Соборные (бывшие патриаршие) певчие с 1722 получили именование синодальных и поступили в ведение Синода. Но деятельностью С. п. х. во мн. руководили уставщики *Придворного певческого хора*. В ВУ Петра I от 2 мая 1722 говорится: "В певчие соборной церкви, которые называются синодальными, никоим отныне без получения от Синода указа и апробации не принимать, но по учиненной в Синоде апробации требующих в оный чин определения отсылать для надлежащего в действительном пении знания свидетельства к уставщику его импера-

торского величества певчих Василию Евдокимову, и определять оных, которые тем уставщиком апробированы и письменно засвидетельствованы будут" (РГИА, ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 3 об. — 4).

В 1725 Синод распорядился, чтобы поступающие в синодальный дом певчие и подьяки, "кто из других чинов или из певчих и подьяческих детей, в своем искусстве и достоинстве предварительно свидетельствовались надворным уставщиком Иваном Протопоповым для того, что кто явится того звания не достоин, то взыщется на нем, уставщике" (РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 15, 1725). В 1728 "в певчие соборной церкви, которые называются синодальными, определено выбирать певчих и переводить их из станицы в станицу попрежнему Ивану Протопопову" (Там же, оп. 9, д. 296, 1728). "Надворный" уставщик И.М. *Протопопов* до 1723 сам был певчим С. п. х., затем вышел в подьячие (Там же, оп. 4, д. 511, 1724).

В 1722 Синод издает указ о том, сколько должно быть в Москве и в др. городах при соборах и приходских церквях священнослужителей, певчих и др. чинов. Здесь говорится, что при синодальном доме должно быть среди церковнослужителей 4 иподиакона, 10 певчих, 30 подьяков (Там же, оп. 3, д. 936, л. 2, 1722).

С. п. х. сохранил структуру, сложившуюся при патриархе: разделение на станицы по 5 человек, 2 станицы певчих и 6 станиц подьяков (Там же, оп. 12, д. 525, 1731). Иподиаконы осуществляли в нем местное руководство: они надзирали за переездами певчих из Москвы в СПб и обратно, обращались с запросами о величине жалованья, о продвижении певчих и подьяков в высшие станицы на вакансии.

После образования в СПб Синода синодальные певчие, сохраняя в Москве

постоянное жительство в Певческих слободах, начинают регулярно приезжать в СПб на череду служения, сменяясь группами по установленной очереди. В 1723 в СПб прибыли 10 чел. с иподиаконом Андреем Никитиным. В 1725 после смерти Петра I по указанию Императрицы придв. уставщику Протопопову велено оставить в СПб 8 синодальных певчих, остальных отпустить в Москву (Там же, оп. 6, д. 49, список 32, 1725). В 1728 из моск. синодального дома отправлены в СПб 37 иподиаконов, певчих и поддьяков (Там же, оп. 9, д. 625, 1728). В 1732 на череду служения прибыли 4 иподиакона, 2 станицы певчих и 4 станицы поддьяков (Там же, оп. 12, д. 525, 1731).

После освящения в 1733 каменного *Петропавловского собора С. п. х.* получает в нем место своего постоянного служения. Число синодальных певчих, находящихся на чреде служения в СПб, становится более определенным: 11 певчих и иподиакон (Там же, оп. 12, д. 525, 1731; оп. 17, д. 405, 1736; см. реестры). Они назначены для повседнев. служения в Петропавловском соборе (Там же, оп. 22, д. 620, л. 4 об., 1741).

С. п. х. принимал также участие в городских торжествах. Напр., на церемонии освящения церкви Симеона и Анны в 1734 во время всенощной и литургии синодальный иподиакон Петр Федоров и 11 певчих пели на левом клиросе (Там же, оп. 15, д. 44, л. 7 об., список). Певчие С. п. х. приходили в праздник Рождества славить Христа во дворец (Там же, оп. 22, д. 203, 1741; оп. 24, д. 327, 1743; оп. 31, д. 265, 1750). На церемонии погребения архиепископа новгородского Феофана *Прокоповича* было 22 певчих С. п. х. (Там же, оп. 17, д. 318, 1736). В 1738 в СПб собралось 36 синодальных певчих (Там же, оп. 19, д. 232, 1738). В 1756 Синод при отсылке из СПб иподиаконов и

певчих определил на смену им впредь до указа других не высылать, т. к. у епархиальных синодальных членов и архиереев имеются в СПб свои певчие и дьячки Петропавловского собора (Там же, оп. 35, д. 546, 1754).

В 1757 из Москвы на первую череду служения во вновь освященной церкви Харитона Исповедника при Синоде были вытребованы иподиакон Иван Никитин, 2 певчих и поддьяк. Службы в этой церкви продолжались до 1769 (Там же, оп. 4, д. 762, л. 58 об.).

В 1767 Синод был переведен в Москву, а в СПб учреждена синодальная контора (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 6670, 1767). В дальнейшем сведения о приездах певчих С. п. х. для пения в петерб. церквях отсутствуют. Лишь в 1779 из моск. "синодального дома музыки", как стал теперь именоваться С. п. х., в Преображенский собор прибыл в качестве дьякона "синодальной певческой музыки дьякон" Алексей Архангельский (РГИА, ф. 796, оп. 60, д. 110, 1779).

Синодальные певчие, принадлежа к сословию церковнослужителей, передавали свое ремесло из поколения в поколение, с детских лет проходили все 6 станиц, положенных для поддьяков, и назначались певчими (такова, напр., судьба придв. певчего А.М. *Протопопова*; см.: Там же, оп. 19, д. 168, 1738).

В С. п. х. поступали и лучшие певчие из хоров архиерейских. Напр., бас Афанасий Ключарев поступил из Устюжского архиерейского дома, Федор Васильев из Крутицкого архиерейского дома (Там же, оп. 14, д. 64, 1733). Определялись туда и из церковнослужителей разл. церквей. Напр., псаломщик петерб. Троицкого собора Иван Максимов в 1733 стал синодальным певчим (Там же, оп. 14, д. 22). В 20-х гг. нек-рые певчие С. п. х. определялись временно в Придв. певчес-

кий хор, получая при этом жалованье из синодального дома (напр., Лука Родионов, Логгин Алексеев, Михаил Осипов, Конон Карпов, Галактион Иванов, Иван Борисов, Емельян Шушерин, Иван Еремеев, Никита Рязанец). Впоследствии они возвратились в С. п. х. (Там же, оп. 6, д. 3519, 1726; оп. 7, д. 39, 85, 1726).

Из синодальных певчих могли поставляться священники: в 1749 певчий Федор Попов — в Митаву, в 1752 синодальный подьяк Константин Никитин — в Моск. епархию (Там же, оп. 30, д. 412, 1742; д. 386, 1749; оп. 33, д. 101, 1752; ф. 834, оп. 4, д. 754, л. 5).

Синодальные певчие также принимали монашество: в 1730 постригся певчий синодального дома Алексей Игнатъев (РГИА, ф. 796, оп. 11, д. 466, 1730).

У патриарших певчих издавна была обязанность участвовать в ставленнических делах. Певчие сидели в тиунской палате и звались певчими дьяками. После слушания дел о поставлении челобитные ставленникам писали подьяки меньших станиц, отводили их к поставлению канархисты, а по поставлении они отсылались во учение с подьяком. Потом ставленнику писали ставленную грамоту патриаршие певчие дьяки. В 1728, 1730, 1736 синодальные певчие Конон Карпов, Михаил Осипов и др. обращаются с просьбой об определении их к ставленническим делам и о бытии Приказа церковных дел (Там же, оп. 9, д. 135, 409, 633, 1728; оп. 17, д. 409, 1736). В 1746 к ставленническим делам определяется синодальный певчий Федор Диев (Там же, оп. 27, д. 138, 1746).

Во время служб и процессий певчие и подьяки С. п. х. были одеты в стихари. В 1719 соборные певчие жили в СПб в Посадской слободе близ Петропавловского собора (РГИА, ф. 815, оп. 2, д. 25).

В 1743 певчие С. п. х. располагались в нижних апартаментах Синодальной канцелярии под Троицкой церковью (РГИА, ф. 796, оп. 24, д. 160). В 1750 для жительства певчих определены три палаты в синодальном доме на Санктпетерб. о-ве (Там же, оп. 30, д. 544, 1749). Жалованье соборные попы и певчие получали из синодального дома. В 1732 на содержание синодальных певчих и иподиаконов в СПб из Синодального казенного приказа выплачено 147 р. (Там же, оп. 13, д. 154, 1732). При переезде в СПб на чреду служения выплачивались прогонные. В 1738 12 певчим выплачено прогонных 30 р. 66 к. В 1741 "обретающимся в чреде священнослужения синодальным певчим" 11 чел. в день выплачивалось по 5 к. кормовых, за год всем — 67 р. 10 к. (Там же, оп. 22, д. 659, 1741). В 1754 при отъезде из Москвы в СПб выдано на подъем иподиакону Петру Андрееву 5 р., 12 певчим по 4 р., прогонных дано каждому по 5 р. 49 1/2 к., а со времени прибытия в столицу — по 5 к. кормовых в день (Там же, оп. 35, д. 546, 1754).

Петерб. поездки служили певчим С. п. х. поводом для повышения. Так, певчий 2-й станицы Федор Новгородец обратился в 1732 с просьбой о переводе его в 1-ю станицу "за неленостные по званию труды и за петербургские поездки" (Там же, оп. 13, д. 87, 1732).

Синодальные певчие получали денег за доп. службы больше, чем архиерейские. За годовое служение поминовения Императрицы *Анны Иоанновны* им было заплачено 732 р. 82 к. Это вдвое больше, чем за те же службы архиерейским певчим (Там же, оп. 22, д. 620, л. 18 об., 119, 1741).

*Арх.:* РГИА, ф. 796, оп. 1, д. 169, л. 1 и об., 15 — 16; оп. 3, д. 936, л. 2; оп. 4, д. 511, 762, л. 58 об.; оп. 6, д. 15, 49, 3519; оп. 7,

д. 39, 85; оп. 9, д. 135, 296, 409, 625, 633; оп. 11, д. 466; оп. 12, д. 525; оп. 13, д. 87, 154; оп. 14, д. 22, 64; оп. 15, д. 44, л. 7 об.; оп. 17, д. 318, 405, 409; оп. 19, д. 168, 232; оп. 22, д. 203, 620, л. 4 об., 659; оп. 24, д. 160, 327; оп. 27, д. 138; оп. 30, д. 386, 412, 544; оп. 31, д. 265; оп. 33, д. 101; оп. 35, д. 546; оп. 60, д. 110; ф. 815, оп. 2, д. 25, 1489; ф. 834, оп. 4, д. 754, л. 5; ф. 1109, оп. 1, д. 58, л. 3 об. — 4; ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 6670.

*И. А. Чудинова*

**СКОВОРОДА** Григорий Саввич (22 нояб. 1722, с. Чернухи, на Полтавщине — 29 окт. 1794, с. Ивановка, ныне Сквородиновка, на Харьковщине), укр. философ, поэт, педагог, певчий. Род. в семье малоземельного казака. В родном селе с детства пел на церковном клиросе. В 1738 — 42 и 1744 — 50 учился в Киево-Могилянской духовной академии. В 1742 С. был взят придв. певчим Г. М. Головней в числе пр. малороссийских певчих ко двору в СПб. В списке "малых певчих" от апр. 1743 у С. было жалованье 25 р. (ЦГИА Украины, ф. 51, оп. 3, д. 19254, л. 136 — 37; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 58, л. 122 а). Служба в *Придворном певческом хоре* была недолгой. В февр. 1744 альтист Савельев Григорий был награжден 25 р. и отпущен "во отечество" Малороссию (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30, л. 37; д. 62, 14 апр. 1743).

По свидетельству исследователя церковного пения А. В. Преображенского, "есть указания на то, что Скворода учил церковным напевам Головню" и что "молва приписывает ему введение в круг придворного пения Херувимской на пев «Радуйся»".

*Арх.*: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 30, л. 37; д. 58, л. 122 а; д. 62; ф. 1109, оп. 1, д. 44 (Преображенский А. В. От униатского канта до херувимской); ЦГИА Украины, ф. 51, оп. 3, д. 19254, л. 136 — 37.

*Лит.*: Аскооченский И. Киев с его духовным училищем Академией. Киев, 1856. С. 129; Скворода Г. Сочинения. Харьков, 1894; Труды Киевской духовной Академии. Киев, 1902. Т. 12. С. 590; Хрампович К. Малороссийские влияния на великоросскую церковную жизнь. Казань, 1914. С. 829; Эрн В. Г. С. Скворода. М., 1912; Скворода Г. Повне зібрання творів. Т. 1 — 2. Київ, 1973.

*И. А. Чудинова*

**СКОГ**, Ликок, Шкох Николай, Николаус (? — ?), органний, клавикордний мастер. Работал в СПб в 1768 — 72, занимался торговлей клавишными муз. инструментами. Инструменты работы С. неизвестны.

Упоминается в "СПб. вед": "У клавикордного мастера Николая Скога, живущаго в новом брумберговом доме у Крюкова канала продаются клавиры, стоячие и лежачие, панталоны (панталеоны. — В. К.) и другие инструменты повольной ценною, он делает оные и по заказу; и берет к себе починивать и налаживать".

*Лит.*: СПб. вед. 1768. 25 и 29 янв.; 1769. 2 окт. Прибавл. 6 окт.; 1770. 29 июня. Прибавл. 6 июля и 21 дек.; 1771. 16 дек. Прибавл. 20 и 23 дек.; 1772. Прибавл. 6, 10 и 13 апр.

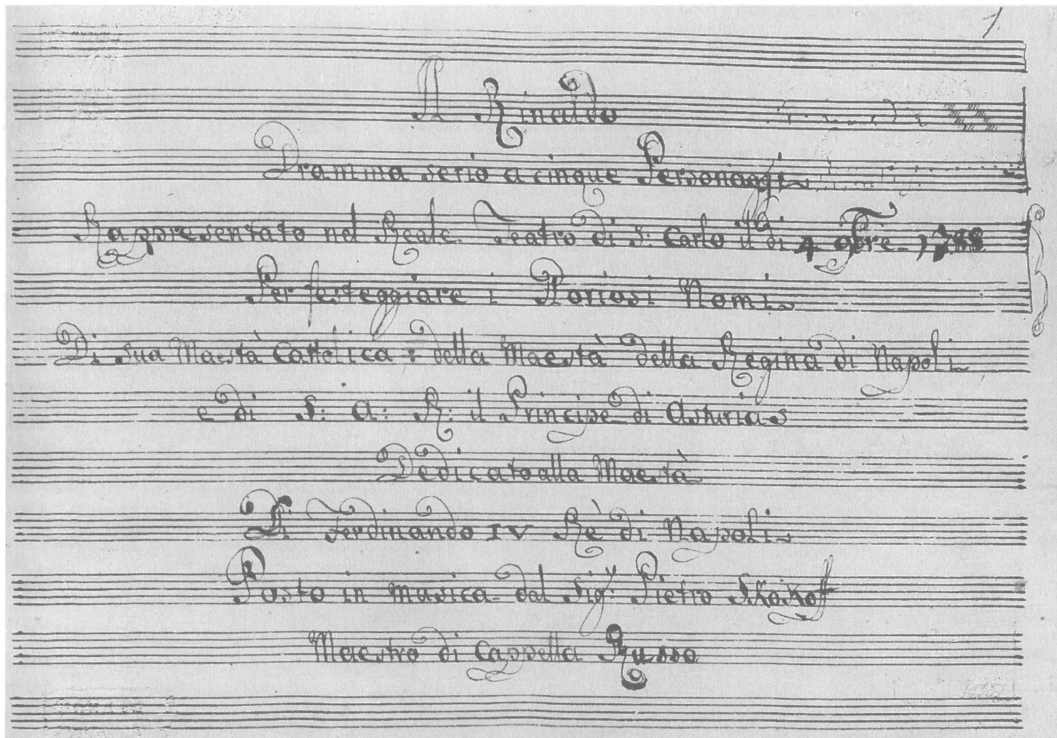
*В. В. Кошелев*

**СКОКОВ** Петр Алексеевич (1758, ? — 4 окт. 1817, СПб, погребен на Волковом кладбище), рус. композитор и муз. педагог. Сын кучера, С. шести лет был принят в Воспитательное уч-ще при Академии художеств, обучался архитектуре, а в 1774 его, "чувствовавшего больше наклонность к музыке, чем к архитектуре", совет Академии направил в учение к М. Буши, итал. певцу и клавиристу, преподававшему в то время в *Смольном институте*. С. прожил в монастыре 3 года, чередуя муз. занятия с выполнением

П. А. СКОКОВ. "РИНАЛЬДО"

Титульный лист партитуры с посвящением  
неаполитанскому королю Фердинанду IV.

Автограф



регулярно доставлявшихся из Академии заданий арх. класса. Возможно, он принимал участие в муз. жизни Воспитательного об-ва, как раз в эти годы там ставилось мн. опер, муз. спектаклями мог руководить Т. *Траэтта*, прославленный композитор, с к-рым молодому муз-ту было интересно познакомиться. Если, как полагают, С. ок. 1777 вернулся к занятиям в АХ, он, вероятно, еще застал преподававшего там Г.Ф. *Раупаха* (ум. в дек. 1777) и успел воспользоваться его уроками по композиции. За прилежание и успехи С. был награжден "дорогими клавирами", к-рые, как потом оказалось, были единственным в АХ инструментом "для обучения и сочинений ученических". В авг. 1779 С. закончил Академию по двум специальностям: как муз-т и архитектор. За проект "общественной бани" он получил 2-ю золотую медаль, а для торжеств. акта сочинил "Хор инструментальной и вокальной музыки" (СПб. вед. 1779. Прибавл. 30 авг.). Та ли это кантата, к-рая исполнялась в честь 15-летия АХ, или другая, можно только гадать, музыка этих соч. не найдена.

По окончании курса С. был направлен пенсионером в Италию к знаменитому падре Дж.Б. Мартини. Когда он был уже в дороге, совет Академии узнал, что С. вместе со своим товарищем скульптором И. Прокофьевым продал свои академические награды придв. ювелиру. Академия выкупила медали, а С. было вдогонку выражено "наичувствительное негодование" с угрозой отрешения от пенсии. Возможно, поэтому С. был так аккуратен в присылке отчетов: он отправил в АХ 14 рапортов (см.: Ф е с е ч к о), каждый из них сопровождался муз. соч., к-рое совет Академии отдавал в муз. классы для "экзерциций" и исполнения. В числе этих произв. хор на открытие па-

мятника *Петру I*, ряд INSTR. композиций. К сожалению, ни одна из этих партитур пока не обнаружена. До 1782 С. занимался у Мартини, затем он жил в разных городах Италии, долее всего в Неаполе, где, по-видимому, служил капельмейстером у гр. П. М. Савронского. Для исполнения в доме министра были написаны кантаты "Asilo d'amore" ("Приют любви", ?) и "На случай Очаковской победы" (1789, *либретто* в РНБ). Опера "Il Rinaldo" ("Ринальдо", 1788), пост. в неаполитанском театре "Сан-Карло", — единственное крупное соч. С., сохранившееся до наших дней (партитура в КИ РИИИ). Полагают, что С. вернулся в Россию в 1789 (К е л д ы ш) и преподавал в Моск. театральном уч-ще. В СПб мы находим его в 1791, когда на торжеств. церемонии по случаю открытия нового здания АХ снова исполнялась его кантата (либр. в б-ке АХ). В 1796 — 1800 С. жил в Москве, с 1806 по 1812 преподавал в спб. *Театральной школе*. Известно лишь неск. соч. С., помимо перечисленных. Это концерт "Преклони ухо Твое" и Херувимские, описанные в *потном собрании Шереметевых* в сер. 19 в. (РГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 1732, л. 1 — 39).

Лит.: MR; МА 2; Ф е с е ч к о Г.Ф. Новые материалы о композиторах П.А. Скокове и Е.И. Фомине // МН II, 1; МЭ; С а м с о н о в а Т.П. Музыкальные классы Академии художеств в XVIII в. // Наука и культура в России XVIII в. Л., 1984; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**СКОЛАРИ** (Skolari) Джузеппе [кр. 1720 (?), Венеция — после 1774, Лисабон], итал. композитор венецианской школы. На протяжении жизни поставил 32 *оперы-серии* и *буффа* в разных городах Европы. Подолгу работал в Венеции, Барселоне, со 2-й пол. 60-х гг. служил

в Лисабоне, где сохранилось наибольшее кол-во его соч. Особенным успехом пользовались комические оперы С., написанные по образцу новой венецианской буффа, созданной К. Гольдони и Б. Галуппи. Гольдони писал оперные *либретто* и для С. Наибольшую популярность завоевала их "*La Cascina*" ("Сыроварня", 1753 или 1756, Венеция). Приятные мелодии и ловкая интрига обеспечили ей признание от Барселоны (где она ставилась в *переводе* на исп. яз.) до СПб. Здесь оперы С. "*La Cascina*" и "*La Conversazione*" ("Разговор", либр. Гольдони, 1758, Венеция) показывала Труппа Дж.Б. *Локателли* осенью 1758 и в карнавал 1761.

*Лит.*: Гербер; Эйнер; MR; MA 2; Stieger F. *Opern lexikon*. Tutzing, 1978; Grove; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**СЛЕПКИН**, Слебкин, Слепнин Трофим (1741, ? — 2 февр. 1799, ?), рус. танцовщик. Окончил петерб. *Театральную школу* 8 авг. 1762 и определен в придв. балетную труппу фигурантом с жалованьем 150 р. в год при казенной квартире с 5 саженьми дров. К 1787 получал 500 р. в год при казенной квартире и "дровяных" деньгах. Известны роли: Язон в "Новых аргонавтах" (1770) Г. *Анджолони*, музыка Д. *Шпрингера*; Латин в "Енее и Лавинии" (1733) А. *Питро*, музыка Г. Ф. *Раупаха*; Олег в "Семире" (1772), хореография и музыка Анджолони; царь Сифей в "Андромеде" (1772) П. *Граиже*, музыка Раупаха; Прокулус в "Клеопатре" ("*Cлеопатра*", 1781) Дж. *Канциани*, музыка К. *Каноббио*; Юпитер в "Амуре и Психее" ("*Amour et Psyché*", 1793) Ш. *Ле Пика*, музыка В. *Мартини-Солера*; Етеокл в опере "*Antigona*" ("Антигона", 1772) Т. *Траэтты*; участвовал в *балетах* при опере Б. *Галуппи* "*Ifigenia in*

*Tauride*" ("Ифигения в Тавриде", 1768) и при опере Траэтты "*Antigona*" ("Антигон, 1770), музыка балетов Раупаха, хореография всех 3 Анджолони. Числился на службе еще в 1791.

А в д о т ь я С. (1760, ? — ?), рус. танцовщица, сестра (?) Трофима С. Окончила спб. Театральную школу 1 мая 1779 и была принята в придв. балетную труппу фигуранткой с жалованьем 150 р. в год при казенной квартире с 6 саженьми дров. В 1787 получала 450 р. в год, а затем и 500 р. при казенной квартире с "дровяными" деньгами. 2 дек. 1790 к жалованью А.С. было прибавлено 100 р. В 1791 еще продолжала работать в театре.

*Арх.*: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 2, л. 233; оп. 17, д. 53, л. 21 об. — 22.

*Лит.*: АДИТ 2, 311, 382, 384; 3, 90; Борисоглебский 1, 32.

Г.Н. Добровольская

**СМОЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ** — см. *Воспитательное общество благородных девиц*.

**СОЙМОНОВ** Петр Александрович (1737, ? — 2 янв. 1800), генерал-майор, член Российской академии. Член *Комитета для управления зрелищами и музыкой* (12 июля 1783 — 14 февр. 1786), с преимущественной обязанностью заведовать *Театральной школой*. С 27 янв. 1878 неск. месяцев был директором театров вместо С. Ф. *Стрекалова* (АДИТ). 3 марта 1789 был назначен директором зрелищ и музыки совместно с А. В. *Храповицким*, оба уволены 12 февр. 1791 вследствие жалобы певцы Лизы Урановой (в дальнейшем — Е. С. *Сандунова*) на их потворство домогательствам кн. А. А. *Безбородко*.

И. А. *Крылов*, представивший в дирекцию *либретто* двух своих опер, в известном письме С. (ПСС, 1946, т. 3) обвинил



его в препятствовании развитию рус. оперного искусства. Предполагается, что письма гнома Зора в журнале Крылова "Почта духов" также направлены против С.

Лит.: Азбучный указатель имен русских деятелей для РБС. Ч. 2 // СИРИО. Т. 62; АДИТ 2, 119 — 248, 339 — 43, 355 — 75; 3, 17; Л и в а н о в а, 1.

И.Ф. Петровская

**СОКОЛОВСКИЙ** Михаил Матвеевич (? — ?), рус. скрипач, дирижер и композитор, в 1770 — 80-х гг. играл в оркестре театра М. Меддокса в Москве. Преподавал пение в Моск. ун-те. В 1779 С. сочинил музыку к комической опере А. О. Аблесимова "Мельник — колдун, обманщик и сват", премьера к-рой состоялась 20 янв. 1779. "Оперка", или "народный водевиль", задумана драматургом как карнавальное фольклорное зрелище с обрядами, песнями, танцами, шутками и прибаутками. "Голоса" бол-ва вок. номеров были указаны в *либретто*, так что роль композитора свелась к тактической обработке. При этом "Мельник" оказалась самой популярной рус. оперой 18 в., ее охотно играли в столицах и в провинции любители и артисты имп. театров, особенно в дни масленичных гуляний. В СПб опера впервые появилась на подмостках *Вольного российского театра* в 1781, где была играна сряду 27 раз в присутствии множества "восхитившихся спектактёров" и грома "плесканий". В 1785 — 1800 ее по неск. раз в год представляли артисты *Русской придворной труппы*, как правило, с новыми *балетами*, поддерживавшими высокие сборы. Любимым исполнителем роли Мельника был А.М. Крутицкий, поражавший публику натуральностью выговора, ухваток, речи и пляской с припевом простона-

родных песен. Его талант весьма способствовал популярности незатейливой "оперки" С., в 19 в. наделенной значением эталона "народности" в рус. муз. театре.

Лит.: АДИТ 2; Келдыш; МЭ; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**СТАКЕЛЬБЕРГ**, Штакельберг Иван (1750, ? — ?), рус. танцовщик, балетмейстер, "из немцев". Окончил *Театральную школу* 1 февр. 1769 и был принят в придв. балетную труппу фигурантом с жалованьем 250 р. в год, с 1783 — 800 р. Участвовал в *балетах* при опере Дж. Паизиелло "Alcide al bivio" ("Алкид на распутье") и при театральном представлении Ф. Торелли "Храм общей радости" (оба 1780), хореография обоих Дж. Канциани. Поставил балеты в опере К. В. Глюка "Orfeo ed Euridice" ("Орфей и Эвридика", 1782). 1 мая 1783 С. был отправлен в Париж для "получения в танцовании совершенства" (АДИТ 2, 332), причем жалованье было выдано ему вперед на год. Однако во время пребывания С. "в чужих краях" из списков танцовщиков театра он был исключен. Обнаружилось это лишь через год. С. был возвращен в штат на основании того, что он "природный, национальный и желание имел и ныне имеет службу продолжать в такой же должности с усердием, то и просит о принятии его к оной..." (Там же). С 1 мая 1786 ему было положено жалованье 800 р. в год, казенная квартира с 8 саженьями дров, а также возмещено жалованье за пропущенное время. В списках 1791 и 1799 не числился.

К а р л С. (1751, ? — ?), рус. танцовщик, "из немцев", брат (?) Ивана С. Окончил Театральную школу 1 февр. 1769 и был принят в придв. балетную

труппу фигурантом с жалованием 150 р. в год. В 1792 ему прибавили 50 р. в числе тех фигурантов, "кои по временам потребляемы бывают солистами" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3, л. 45), и жалование достигло 400 р., а с 1797 к нему прибавлялось 80 р. "квартирных". В 1792 вышел на пенсию. Участвовал в балетах при театральном представлении Торелли "Храм общей радости", при операх "Alcide al bivio" ("Алкид на распутье", оба 1780) Паизиелло, "Castore e Polluce" ("Кастор и Поллук", 1786) Дж. *Сарти*, хореография всех 3 Канциани.

М а р и я С. (1755, ? — ?), рус. танцовщица, "из немцев", сестра (?) Ивана и Карла С. Окончила Театральную школу 18 мая 1774 и была определена в придв. балетную труппу фигуранткой с жалованием 150 р. в год при казенной квартире с дровами. К 1786 получала 180 р. в год. Участвовала в балетах при опере Паизиелло "Alcide al bivio" ("Алкид на распутье") и при театральном представлении Торелли "Храм общей радости" (оба 1780), хореография обоих Канциани. 21 янв. 1787 уволена.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3, л. 45; оп 17, д. 53, л. 7 об., 22.

Лит.: АДИТ 2, 169, 252, 311, 332, 383; 3, 90, 91; Б о р и с о г л е б с к и й 1, 32.

Г.Н. Добровольская

СТАХЮ J. (? — ?), INSTR. мастер. Работал в СПб в 1769. Занимался также торговлей разл. муз. инструментами. Инструменты работы С. неизвестны.

Упомянут в "СПб. вед." (напр., 15 дек. 1769): "В Мещанской у новаго каменнаго моста в доме купца барулина у инностраннаго мастера J. Стахю продаютъ разные музыкальняя инструменты".

Лит.: СПб. вед. 1769. 15 дек. Прибавл. 18 дек.

В.В. Кошелев

СТЕЛЛАТО (Stellato) Елизавета (? — ?), итал. танцовщица. Вероятно, родственница танцовщика и балетмейстера Гаспаро Стеллато, служившего в придв. балетной труппе с 1 окт. 1790 по 15 июля 1792 с жалованием 300 р. в год и 150 р. "проездных", переехавшего затем в Москву на службу к И.А. Загрязскому. С. выступала в Венеции в 1774 и в 1778 — 82. Ангажирована в СПб 1 мая 1782. Работала по контракту, заключенному на 3 года, с жалованием 2000 р. в год, 300 р. "проездных", при казенной квартире с 25 саженьями дров. По контракту 1789 жалование было увеличено до 2300 р. при остальных прежних условиях. Исполнила роли Садовницы в "Amour et Piche" ("Амур и Психея", 1793), музыка В. *Мартини-и-Солера*, Принцессы крови в "Adele de Ponthieu" ("Адель де Понтъе", 1797), музыка Л.А. Лебрена, сценарий и хореография обоих Ш. *Ле Пука*, участвовала в балетах при операх "Castore e Polluce" ("Кастор и Поллук", 1786) Дж. *Сарти* и "La Vergine del Sole" ("Дева солнца", 1789) Д. *Чимарозы*. Танцы в обоих балетах Дж. *Канциани*. В 1798 была уволена и получала пенсию.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 53, л. 7, 21.

Лит.: АДИТ 2, 175 — 76, 311; 3, 91; МА 2, 408.

Г.Н. Добровольская

**СТОЛОВАЯ (З А С Т О Л Ь Н А Я) МУЗЫКА** — форма придворного музыкального быта, ставшая в течение 18 ст. популярной в быту столичных вельмож и провинциального дворянства. Традиция сопровождать застолье музыкой установилась в петровскую эпоху. В более ранний исторический период муз-ты (скомоорохи) приглашались в трапезную залу после пира или торжеств. обеда; их приход ожидался, а выступления привлекали всеобщее внимание. Исполнялись INSTR.

наигрыши, песни, былины и др. эпические произв. В непринужденной ситуации застолья княжеские приближенные могли пуститься в пляс, что, однако, было исключением из правил, а не нормой придв. муз. быта.

В 18 в. обеды и ужины царской фамилии обрели пышность и парадно-ритуальный характер, на них приглашалось большое число лиц. Торжественность и праздничность застолья во мн. зависела от звучания музыки разл. типов: "сигнальной" (см. *Оркестр*), вок. и INSTR. Уже в период правления *Петра I* определились осн. признаки С. м., к-рые затем копировались первыми сановными лицами государства Российского, они сохранялись в придв. быту до сер. 19 в.

Парадный — праздничный — обед начинался фанфарами труб и боем литавр, иногда пронзительными звуками волюнок, на к-рых играли *бокфелеры*, сопровождавшие шествие имп. фамилии, придв. и пр. приглашенных лиц к столу. По свидетельству *Я. Штелина*, Петр I выписал из Риги ансамбль тромбонистов и цинков, игравший на званых обедах. Здравница ЕИВ сопровождалась боем литавр, к-рый служил сигналом для выстрела из пушки, стоявшей у входа во дворец. На этот выстрел откликнулись орудия в Петропавловской крепости: по сигналу пушечной пальбы вся столица должна была желать государю благоденствия, а его державе процветания. Точно так же оформлялся "сигнальный" ритуал во время посещения ЕИВ обедов у крупных вельмож — *А. Д. Меншикова*, *Ф. М. Апраксина*, *М. Г. Головкина*, *П. И. Ягужинского* и др. Если у сановника была хор. капелла, то могли исполняться канты-валсы. "Во время обеда сперва раздавались трубы и литавры, потом явилась инструментальная, а наконец и вокальная музыка, исполняемая княжес-

кими певчими" (*Берхгольц 2, 217*). Так, в 1710 при праздновании свадьбы *Анны Иоанновны* с герц. Курляндским в посольских хорах Меншикова на Вас. о-ве "перед царем выступали попарно 12 музыкантов... впереди шла музыка со всевозможными инструментами" (<Юль Ю.>, 255 — 56). Помолвка Марии Меншиковой с П. Сапегой проходила в "той же зале и протчих того дому покоях", где стояли богато убранные столы, и "при пушечных залпах и разной инструментальной музыки здравиях" (РГАДА, ф. 11, д. 53, л. 31 об. — 32).

"Сигнальных" муз-тов сменяли исполнители камерного типа с иным репертуаром. Звучащая музыка становилась тише, обретая характер традиционного для европейских дворов "фонového музицирования", сопровождавшего приватные ситуации общения. В эпоху *Анны Иоанновны* С. м. исполняли муз-ты *Придворного оркестра*. В царствование *Елизаветы Петровны* "вместо застольной музыки исполнялись прекрасные мотеты и концерты, а при пожелании здоровья вместо обычно употребляемых в таких случаях фанфар, труб и литавр исполнялась в стиле хора троекратно «многая лета»" (*Штелин, 57*). В дальнейшем муз. фоном для застолий двора *Екатерины II* служила "обычная италийская инструментальная и вокальная музыка".

К сожалению, репертуар С. м. установить не удастся. Можно лишь предполагать его изменения по исполнительским составам. С начала века в С. м. чаще всего использовались духовые инструменты: трубы, гобои, валторны, тромбоны, цинки, волюнки, а также литавры. В КФЖ за 1772 упоминаются кларнеты и органы. "Италийская", или же "малая комнатная", музыка (КФЖ, 1770) — это разнообразные камерные ансамбли, в к-рые входили духовые, струнные и клавикор-

ды. Кроме "хора певчих" (см. *Придворный певческий хор*) в С. м. участвовали мало-летние певчие, исполнявшие соло и ансамбли, в т. ч. арии из популярных опер, кантаты и даже "русские песни" (КФЖ, 1772, 28 янв.). Изредка обед сопровождался звучанием таких "экзотических" инструментов, как гусли или бандура, особенно в елизаветинскую эпоху.

Традиции С. м. закрепились в быту российских дворян, слух к-рых во время застолий увеселяли ансамбли и оркестры крепостных муз-тов (см. *Крепостные оркестры*). Офицеры гвардии для этих же целей использовали военных муз-тов (см. *Военная музыка, Янычарская музыка*).

Арх.: РГАДА, ф. 11, д. 53, л. 31 об. — 32.

Лит.: КФЖ; Георги; <Юль Ю.> Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом. М., 1889; Берхгольц; Финдейзен; Ливанова; МА; Келдыш; ИРМ 2, 3; Столпянский.

Л. Н. Березовчук

**СТРЕКАЛОВ** Степан Федорович (1732, по др. сведениям — 1728, ? — 10 окт. 1805, СПб), статс-секретарь *Екатерины II*, управляющий ее Кабинетом (1784 — 1792). Слыл знатоком театрального иск-ва. Екатерина письмом 19 дек. 1785 поручила ему проверить деятельность *Комитета для управления зрелищами и музыкой*, к-рый себя не оправдал, вошел "в неоплатные долги", "национальный театр отчего приведен в упадок, а и протчие не в самом лучшем состоянии", выяснить, "долги почему сделаны" и т. д. Рескриптом 14 февр. 1786 она вверила С. "главное надзирание над зрелищами и музыкою" (рус. труппа при этом поручалась ведению В. И. Бибикова) с одновременной ликвидацией Комитета. С. предпочитал рус. театру итал. оперу; фр. труппа в его управление считалась лучшей после Парижа. Состояние финан-

сов *Театральной дирекции* при нем еще ухудшилось. 17 авг. 1788 С. подал записку о долге в 440 900 р. В февр. 1789 Екатерина раздраженно заметила: "Долго ли быть подобной срамоте, что феатральные люди не заплачены осмой месяц! Я думаю расстаться с господином Стрекаловым вовсе" (В и к т о р о в). 3 марта 1789 на его место назначены П. А. *Соймонов* и А. В. *Храповицкий*.

Лит.: Шаховской А. А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 1. С. 7; Письмо Екатерины II // РА. 1870. № 3. С. 547 — 49; Виктор о в А. Е. Бумаги Н. В. Сушкова в Московском публичном музее. М., 1872. С. 8; Петерб. некрополь. Т. 3; АД ИТ 2, 305 — 306, 325 — 54; 3, 17; РБС: Смеловский — Суворина.

И. Ф. Петровская

**СТРОГАНОВ** Александр Сергеевич (3 янв. 1733, ? — 27 окт. 1811, СПб), граф, обер-камергер, с 1800 — президент *Академии художеств*. Любитель музыки, владелец *рогового оркестра*, член *Музыкального клуба*. Д. С. *Бортнянский* написал музыку к стихотворению Г. Р. *Державина* на день рождения С. "Любителю художеств" (1791). В его дворце (архитектор Б. Ф. Растрелли, построен в 1751 — 1756, ныне — Невский, 17) разыгрывались драм. и муз. спектакли. В частности, 23 нояб. 1789 — "*Nina, ou La Folle par amour*" ("Нина, или Безумная от любви") Н.-М. *Далейрака*.

В 1771 — 79 С. жил в Париже, в это время зал дворца снимали под *концерты* разные муз-ты. Известно исполнение "Stabat Mater" Дж. Б. *Перголези* артистами *Итальянской придворной оперной труппы* 8 марта 1778, концерт для членов *Благородного клуба* 14 марта 1778 (упоминается концерт прошлого года "в том же доме"). 22, 26 февр. и 1 марта 1779 состоялись 2-я, 3-я и 4-я "оратории"

---

**ГРАФ А. С. СТРОГАНОВ**

*Художник А. Варнек. 1814*



Л. А. Пезибля. Солировали организатор концертов И. В. Ф. Пальшау и артисты *Французской придворной оперной труппы*, исполнялись инстр. концерты, отрывки из опер А. М. Г. Саккини. 26 февр. и 1 марта прозвучал "Te Deum" К. Грауна с "многолюднейшими" хорами. В "СПб. вед." он объявлен как концерт "известного музыкального общества итальянцев", исполнявших "новейшие и лучшие итальянские сочинения с полным оркестром". 14 февр. 1788 выступал известный нем. флейтист и арфист Х.-К. Гартман, демонстрировал свое иск-во приезжий виртуоз. Начинались концерты в 6 и 7 часов вечера, цены местам на первом из названных 1 р. 50 к., 1 р. и 50 к. (в галерее), на других — 2 р. и 1 р., а на концертах, устроенных Пезиблем, — в зависимости от удобства мест "в червонец и полтора рубля". Устраивались во дворце и публичные *маскарады*. — напр., на масленице 1779.

С. принадлежала также дача на Малой Невке у Строгановского (ныне Ушаковского) моста. В 80 — 90-х гг. летом по воскресеньям и праздничным дням там играли муз-ты, причем не только собственные, но и нанятые. Так, в 1788 на все лето был нанят роговой оркестр кн. Долгоруких и *оркестр* скрипачей. Пели песельники. Под музыку танцевали на специальной площадке до 50 и более пар одновременно. Съезжался "весь город", от знати до "всякого сброда", по определению кн. И. М. Долгорукова. Строгановская дача стала еще более популярным местом летних увеселений, чем Красная мыза *Нарышкиных*. Для хозяина *роговая музыка* играла и в будние дни. Фр. художница М.-А.-Э. Виже-Лебрэн, приехавшая в СПб в 1795, описала такой концерт на террасе во время обеда, "в особенности превосходно" была исполнена увертюра к "Ифигении".

*Лит.*: СПб. вед. 1778. Прибавл. 6 и 13 марта. С. 114, 240 — 41; 1779. Прибавл. 22 и 26 февр. С. 214, 237; Георгий, 162, 624; Г-жа Виже-Лебрэн в России // Древняя и новая Россия. 1876. № 10. С. 18: Долгоруков, 151 — 57; Он же. Капище, 335 — 36; Столпянский, 23, 46; ИРМ 3, 227, 393, 403.

*И. Ф. Петровская*

**СУМАРОКОВ** Александр Петрович (14 нояб. 1717, ? — 1 окт. 1777, Москва), поэт и драматург. Из старинного дворянского рода. Жил в СПб до 1769 (бывал и позже). Издавал один из первых рус. лит. журналов ("Трудолюбивая пчела", 1759). Был первым рус. профессиональным драматургом. Писал трагедии, комедии, оперы. Современник назвал его отцом рус. театра (см.: М а й к о в, 10). Еще в конце 40-х гг. С. руководил полулюбительскими постановками своих пьес при дворе (силами кадет *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*). Его трагедии стимулировали создание постоянного рус. театра. С. входил в число его организаторов (см. *Русский для представления трагедий и комедий театр*), был его первым директором (1756 — 61). В многообразной деятельности на этом посту занимался вопросами, связанными с музыкой, с работой муз-тов.

Между 1755 и 1759 созданы и исполнены муз.-сценические произв. С. "*Цефал и Прокрис*" — первая опера на рус. яз. (по жанру приближается к лирической драме; музыка Ф. Арайи) — и "Альцеста" (ее С. стремился решить в духе др.-греч. трагедии, отведа, в частности, важную роль хору; музыка Г. Ф. Раунаха). Оба произв. исполнялись и в более поздние годы. Тексты были напечатаны (первые — СПб., 1755 и 1759; изданы также на фр. яз.). "Трагические оперы Альцеста, Цефал и Прокрис, прекрасным стихотворством усеянные и поражающими

явлениями обогащенные, двору и публике во многократных представлениях удовольствие приносившие, венчают Сумарокова новою славою", — отмечалось в "Слове похвальном Александру Петровичу Сумарокову" в начале 19 в. (слова И. А. *Дмитревского*; цит. по: Л и в а н о в а 1, 73). Рус. оперный театр обратился затем к бытовой опере, однако произв. С. имели большое значение: на оперной сцене утверждался рус. яз. и рус. актер.

"*Прибежище Добродетели*" — пышный праздничный спектакль, сочетающий элементы муз. и драм. театра (музыка Раупаха). "Стихотворство и расположение" были выполнены С., к-рый во мн. определил облик спектакля. То же и в прологе "*Новые лавры*", сочиненном для привд. празднества (музыка Раупаха и И. *Штарцера*). Действие пролога происходит на сцене, к-рая "представляет Санктпетербургские роши". Среди исполнителей хор и балет (см. также *Гильфердинг Ф.*). *Либретто* названных произв. опубл.: СПб., 1759. Хоры С., обличающие разл. пороки, пелись на уличном *маскараде* "Торжествующая Минерва" (Москва, 1763). Известно также, что в 1768 С. сочинял комическую оперу, предварительно обсудив ее план с Раупахом (см.: Письма русских писателей, *III*; это одно из редких для 18 в. свидетельств совм. работы драматурга и композитора, а также стойкого содружества писателя и конкретного муз-та — для С. им оказался Раупах). В 1770 С. предполагал сочинить "драму с декорациями и с пением" (Там же, *144*). Имеются сведения, что по трагедии С. в СПб был поставлен балет "Семира" (музыка Г. *Анджолити*, либр. издано — СПб., 1772; MR). Интерес С. к оперному жанру явствует также из сообщения о том, что в его б-ке имеется немалое число "опер, комедий, трагедий и прочего" (Письма русских писателей, *174*).

Поэзия С. играла очень важную роль для муз. иск-ва. Он был одним из выдающихся реформаторов рус. стиха, одним из основоположников новой стихотворной культуры, что самым непосредственным образом отразилось в *вокальной камерной музыке*. "Прекрасный наш язык способен ко всему" — таково было убеждение С. ("Епистола о стихотворстве", 1748). Ведущее место в его творчестве получает жанр лирической любовной песни, а также песни в нар. духе (близки песенной лирике и мн. эпизоды опер С.). И в теории С. поднимает песню до "высоких" видов поэзии. Свое кредо поэт выразил так (см.: Там же):

Слог песен должен быть приятен, прост и ясен.  
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен;  
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть;  
Не он над ним большой: имеет сердце власть.

Произв. этого рода нашли отклик у мн. молодых поэтов (так наз. "сумароковская школа"), вызвали массу любительских подражаний, распространились с музыкой (они и создавались обычно в расчете на такое бытование, иногда — на определенный "*голос*", т. е. мелодию). "Приблизительно с половины царствования Елизаветы Петровны на ниву русского просвещения... пал сначала редкими каплями освежительный дождь амурных песенок, усердно сочинявшихся доморощенными стихотворцами с легкой руки Сумарокова", — писал В.О. Ключевский (К л ю ч е в с к и й, *366 — 67*). Др. исследователь отмечал: "После неуклюжих, тяжеловесных виршей петровской эпохи... эти «гладко поющиеся» (по выражению В.К. Третьяковского) стихи звучали поновому, легко и непринужденно. Сквозь явную условность любовного «галантного» стиля в них все же проскальзывает искреннее человеческое чувство. «Открытие тайнства любовных нам лиры»,

«парящий, пламенный и нежный сей творец» — так говорили о Сумарокове его современники" (ПРМИ 1, 322). Песни С. обильно представлены (анонимно) в сб-ках кантов (см. *Кант, Псалма*), в песенниках, попали в "Собрание разных песен" М. Д. Чулкова (СПб., 1770 — 1774). В числе распространенных — "Не грусти, мой свет", "Вспомнишь ли меня, мой свет", "Прости, моя любезная", "Чем тебя я огорчила" и др. Большое место песни С. заняли (тоже анонимно) и в нотном сб. Г. Н. Теллова "Между делом безделье" (СПб., 1759; сумароковских здесь 7 текстов из 17), послужив, т. обр., основой первых опытов песен-романсов (среди стихов С. "К тому ли я тобой, к тому ли я пленилась", "Скрылись те часы, как ты меня искала", "В какой мне вредный день ты в том меня уверил", "Мы друг друга любим, что ж нам в том с тобой" и т. д.). В сб. духовных кантов (псалм) "Невинное упражнение..." (СПб., 1780) из 22 текстов 8 — сумароковские. Стихи С. вошли в "Собрание наилучших российских песен" Ф. Мейера (СПб., 1781; см. *Мейера Ф. сборник*), в нотный "Песенник..." И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара (СПб., 1797 — 98; см. *Герстенберга И. Д. и Дитмара Ф. А. сборник*), в ряд др. нотных изд.

Лирическая песенная поэзия С. стала одним из излюбленных источников для композиторов-профессионалов ("Места, тобою украшенны" и "Прости, мой свет, в последний раз" изданы с музыкой О. А. Козловского — СПб., 1796). Ее содержание, характерный поэтический тон, структурные особенности активно формировали муз. облик "*российской песни*" (см.). Нек-рые стихи пелись в быту до конца 19 в. ("Чем тебя я огорчила" и др.).

В наследии С., помимо уже цитированного, мн. разл. рода высказываний о музыке и муз-тах. Они вошли в его жур-

нальные публ. (см. *Журналы и музыка*), в комедии. В целом С. давал положительную оценку муз. иск-ву, проявлял уважительное отношение к труду композитора, муз-та-исполнителя. Сам автор муз.-театральных соч., С. и в высказываниях воздавал должное творческой работе специалистов разного рода. Так, публикуя свои оперы, он обстоятельно указывал всех, кто воплощал их на сцене: композитора, постановщика, декоратора, исполнителей. В стихах он отметил "парнасское пение" молодых Е. И. Нелидовой и Н. С. Барщовой ("К девице Нелидовой" и "Девице Барщовой — "СПб. вед.", 1773, 29 нояб.), выразил признательность двум главным лицам спектакля "Цефал и Прокрис" (журн. "Ежемесячные сочинения", март 1756):

Арайя изъяснил любовны в драме страсти  
И общи с Прокрисой Цефаловы напасти  
Так сильно, будто бы язык он Руской знал  
Иль паче, будто сам их горестью стenal.

Любовны Прокрисы представившая узы  
Ко удовольствию Цефалова творца,  
Со страстью ты поя тронула все сердца...  
С начала оперы до самого конца,  
О Белоградская! прелестно ты играла,  
И Прокрис подлинно в сей драме умирала.

В том же номере журнала помещен "Мадригал" С., выражающий его идеал драматически насыщенного муз.-сценического иск-ва:

Я в драме пения не отделяю от действия никогда,  
Согласоваться им потребно навсегда.  
А я их так уподобляю.  
Музыка голоса, коль очень хороша,  
Так то прекрасная душа,  
А действие — тело,  
Коль оба хороши, хвали ты сцену смело.

Создавая лит. произв., предназначенные для муз. воплощения (песни, оперы и пр.), С. задумывался над вопросами соотношения слова и музыки, над проблемами специфики поэтического и муз.



иск-ва. "...Слова приводят читателя к существу дела... песни слышателя вводят в ощущение", — писал С. *Екатерине II* в 1770 (Письма русских писателей, 144). Он считал достоинством муз.-лит. произв. равновесие между эмоциональной и рациональной сторонами. Успех певца Дж. *Карестини* он объяснял тем, что тот в пении "ум с красой соединяет" (см. цит. выше "Мадригал"). В нек-рых случаях С. склонен даже отодвигать рациональное начало на второй план и считал необходимым для слога песен, "чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть".

В журн. "Трудолюбивая пчела" С. был автором большей части публикуемых материалов. Разного рода сюжеты преподносились здесь, а также в комедиях С. преим. в сатирических тонах. В обличении возмущавших писателя черт совр. общества музыка представлена как спутница праздности, пустой моды, порочной жизни (такой подход, вслед за С., отличал мн. спб. литераторов). Читатель узнавал, что если на жизненном пути человека сопровождают "смехи и пения", "нежной хор музыки", если он и его друзья "пляшут и играют", "представляют разных видов позорищи", то итогом будет бедность, сожаление и слезы ("Трудолюбивая пчела", 1759, сент., 551). Однако общество, по мнению С., мало задумывается о будущем и распространяет свои симпатии именно на тех людей, к-рые могут с легкостью "запеть Французскую песню, или кто не знает Французского языка, хотя и рускую, только чтоб не было в ней ни склада ни лада" ("...в каковых песнях нет недостатка", ядовито замечал писатель. — "Трудолюбивая пчела", 1759, май, 278 — 79). В комедии С. "Ссора у мужа с женою" группа бездельных молодых людей решает, что если человек предпочитает петь рус. песни, то он по меньшей мере чудак. Люди такого

круга считали, что даже самая легкомысленная фр. песенка "всево русскова языка стоит". Разве что слуги могут предпочесть фр. песням русские (комедия "Чудовищи"). Вместе с модными песнями подвергались осмеянию и модные танцы — ловкость танцора оказывалась ценнее любых наук. В "Эпиграмме" (Там же, июль) сказано:

Танцовщик был богат, Профессор ты убог;  
Конечно голова в почтеньи меньше ног.

Не только, так сказать, благородное общество осуждается С. за невзыскательный муз. вкус. Некий подьячий в компании с самим чертом зашел в дом, где "продают разные напитки и притом на всякий день представляют оперу". Они, "забавляясь до полуночи оперою, нахлюстались, а сверх того и на дорогу сткляницу водки и чарку взяли, с совершенным пошед удовольствием, повторяя те арии, которые они слышали, крича по улицам..." (Там же, нояб., 88 — 89). Из тех же соц. слоев персонажи притчи С. "Две крысы" — завсегдатаи кабаков, любители "бурлацки песни петь и горло драть".

В одном из переводных материалов "Трудолюбивой пчелы" использовано выражение "ложная музыка": "Где власть господская и страх угнетает подданных, там должно ласкание необходимо процветать... Испортила ласкательством своим людей ложная музыка... растлили купно с музыкаю и добродетель" (1759, июль, 410). Это выражение передает суть сатирического отношения С. к муз. иск-ву. Своего рода ложные, неестественные, неискренние музыка, пение, игра актеров высмеяны в сумароковском фрагменте "О неестественности" (сатирическая стрела здесь направлена в адрес итал. оперного театра). Наблюдая идущую по улице похоронную процессию,

С. подметил, что жена, оплакивавшая мужа, "пела песню по примеру оперисток, которые так же при гробах любовников своих песни поют, только лишь в прозе и без инструментальной музыки. Содержание сей арии состояло в том, для чего муж ее умер", "она притворно выла, для того, что нигде Каданса не потеряла, что в таком обстоятельстве одна только оперистка сделать может" (Там же, апр., 237 — 38). Задевают С. и костюмы чужеземных певиц, сковывающие их движения.

Имеется ряд очень резких высказываний писателя о муз-тах и литераторах, связанных с музыкой. Он болезненно реагировал на появление своих стихов (с нек-рыми изменениями) в вок. сб. Теплова "Между делом безделье" (см.: "Трудолюбивая пчела", 1759, нояб.), на публ. их (в том виде, в каком они распространялись в быту) в "Собрании разных песен" Чулкова (см.: Предисловие к трагедии С. "Дмитрий Самозванец"); имея в виду либреттиста, С. упомянул "подлое звание театрального стихотворца" (Письма русских писателей, 90) и т. п. Будет несправедливым выдавать подобные реплики за истинное мнение С., коль скоро произносились они в запальчивости человека, требовавшим уважительного отношения к художнику-творцу.

В годы учения С. жил в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе (дворец А. Д. Мещикова). Затем, будучи адъютантом А. Г. Разумовского (1741 — 55), жил при нем во дворце Елизаветы Петровны. Позже имел казенную квартиру в доме купца Дебиссона на Луговой Миллионной ул. В годы своего директорства жил при театре. С отъездом отца поселился (в сер. 1760-х гг.) в его доме "на Васильевском острове в 9 линии по большой перспективой" (ныне на этом месте д. 14 по 9-й линии Вас. о-ва, на доме установлена мемориальная доска).

*Лит.*: Майков В. М. Ода о вкусе // Собрание разных сочинений и новостей. 1776. Май; Ключевский В. О. Воспоминание о Н. И. Новикове и его времени // Русская мысль. 1895. Янв.; MR: Берков П. Н. Александр Петрович Сумароков: 1717 — 1777. Л.; М., 1949; Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950; Ливанова Л.; Вольман; XVIII век. М.; Л., 1962. Сб. 5; СКРК 3; ПРМИ 1; Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980; Келдыш Ю. В. Песни на слова А. П. Сумарокова в рукописных сборниках XVIII века // История и современность: Сб. статей. Л., 1981; Крюков А. Н. А. П. Сумароков и музыка // Сумароковские чтения: Материалы всероссийской научно-практической конференции. СПб., 1993.

*А. Н. Крюков*

**СУСЛОВ** Николай (ок. 1760, ? — после 1803, ?), воспитанник арх. класса *Академии художеств*, обучавшийся там же музыке. Учеником 5-го (последнего) возраста с 1 мая 1779, "впредь до выпуска", назначен на должность муз-та в танцевальный класс, в сент. 1779 выбыл из АХ (РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 788, л. 8; д. 805, л. 2). 1 янв. 1780 С. был принят в *Русскую придворную (императорскую) труппу* (оклад в 1783 — 310 р., в 1791 — 600 р., в 1800 — 1000 р.). Уволен 6 дек. 1803 с назначением ежегод. пенсионера в 1200 р. (РГИА, ф. 468, оп. 1, ч. 2, д. 392, л. 647 — 48). Участвовал в операх "*Севильский цирюльник*" ("*Il Barbiere di Siviglia*") Дж. Паизиелло (роль Фигаро), "*Трубочист-князь и князь-трубочист*" ("*Lo Spazzacatino principe*") М. А. Портогалло.

*Арх.*: РГИА, ф. 468, оп. 1, ч. 2, д. 392, л. 647 — 48; ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 788, л. 8; д. 805, л. 2.

*Лит.*: Сб. материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств. СПб., 1864. Т. 1. С. 220; АДИТ 3, 42.

*И. Ф. Петровская*

**СУХОПУТНОГО ШЛЯХЕТНОГО  
КАДЕТСКОГО КОРПУСА ТЕАТР**

возник в 1740-х, когда там стали устраиваться любительские спектакли кадет и молодых офицеров. Сведений о первоначальном устройстве театра не обнаружено. 30 окт. 1769 начата постройка особого *театрального здания* на среднем дворе корпуса (ансамбль дворца А. Д. Меншикова), законченная в начале 1770. В зрительном зале были 2 яруса лож, покатый партер (амфитеатр) с отделенным паркетом. В конце века, по-видимому при начальствовании в корпусе М.И. Кутузова, театр был переделан в "поперечный покой на среднем дворе".

Одноврем. с постройкой театра по заказу корпуса были изготовлены декорации, на значительные суммы приобретены костюмы и парики. Ученические спектакли — оперы, балеты, фр. комедии — посещали родственники кадет, Императрица с придворными и др. желающие, сколько хватало мест.

В 1776 представлены кадетами 23 янв. опера "*Le Roi et le fermier*" ("Король и фермер") П.-А. Монсильи и балет "Дезертир", "нарочно для них сочиненный", в котором с танцами были соединены "самые мужественные полевые экзерциции... со свойственною к тому музыкаю" (СПб. вед., 1776, 26 янв.), 31 янв. — опера "*Les Deux chasseurs*" ("Два охотника") Э. Р. Дуни и балет "Садовник", по-видимому, из оперы "*Le Jardinier supposé*" ("Мнимый садовник") Ф. А. Филлидора. В известных письмах Пикара упоминается об исполнении кадетами в нояб. 1781 итал. комической оперы с Д. П. Бутурлиным в гл. роли. Пикар сообщает, что это была роль из репертуара Б. Маркетти, игравшего в 1781 Уберто в опере Дж. Паузелло "*La Serva padrona*" ("Служанка-госпожа").

Осенью 1778 в театре обосновалась *Труппа* итал. комической оперы М. Мат-

*теи* и А. Оречи. Цены местам: в ложи 1-го ранга — 10 р., 2-го — 6 р., в паркет — 1 р., в амфитеатр — 50 к. (СПб. вед., 1778, Прибавл. 13 нояб.; 1779, Прибавл. 29 марта). Осенью 1781 она перешла в управление актера той же труппы Л. Паньянелли. Кроме того, в 1781, во время перестройки *Театра на Царицыном лугу*, здесь выступала *Труппа* К. Кшиппера.

*Лит.*: КФЖ. 1770. 11 февр.; Собр. новостей. 1775. Окт.; СПб. вед. 1775. 15 дек.; 1778. Прибавл. 13 нояб.; 1779. Прибавл. 29 марта; 1781. 2 апр., 17 сент.; <П и к а р>. С.-Петербург в 1781 — 1782 гг. Письма Пикара к князю А. Б. Куракину // РС. 1870. Т. 1. 2-е изд. С. 143; Столянский П. Н. Из прошлого рыцарской академии // Педагогический сб. 1916. № 11. С. 426 — 36.

*И. Ф. Петровская*

**СУХОПУТНОГО ШЛЯХЕТНОГО  
КАДЕТСКОГО КОРПУСА ТИПОГРА-  
ФИЯ**

учреждена указом Сената от 11 апр. 1757 (ПСЗ, т. 14, № 10718) по предложению Б. Г. Юсупова, главнокомандующего корпусом, с целью издавать труды его преподавателей, нужные для обучения воспитанников. В описании столицы 1794 сообщалось, что там есть 5 печ. станов и один фигурный, "печатают не только для корпуса, но и для публики". Уже с 1758 в ней стали печататься *либретто* вок.-инстр. произв. — опер из репертуара театра Дж. Б. Локателли, опер и кантат, исполнившихся при дворе в. кн. Петра Федоровича в Ораниенбауме, и др. Публиковались и такие труды, как пособие танцмейстера корпуса Ив. Кускова "Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства..." с гравированными рисунками и нотной строкой (1794). В составленном по док-там списке продукции за первые 10 лет (см.: Шамай) значится "Музыка на итальянском

языке" для малого двора в Ораниенбауме (1761), вероятно, это гравированные ноты.

*Лит.:* Георги, 431; Шамрай Д.Д. Цензурный надзор за типографией Сухопутного шляхетного кадетского корпуса // XVIII век. М.; Л., 1940. Сб. 2. С. 293 — 94, 311, 313, 314; СКРК; СККИЯ.

*И.Ф. Петровская*

**СУХОПУТНЫЙ ШЛЯХЕТНЫЙ КАДЕТСКИЙ КОРПУС** — учебное заведение для подготовки дворян (шляхетства) к гос. службе. Образован по указу *Анны Иоанновны* от 29 июля 1731 (ПСЗ, т. 8, № 5811). Открыт 17 февр. 1732. Помещался на Вас. о-ве в б. дворце *А.Д. Меншикова* и прилегающих зданиях. Первоначально назывался **К о р п у с к а д е т и К а д е т с к и й к о р п у с**. После образования в 1752 *Морского шляхетного кадетского корпуса* стал именоваться Сухопутным, к концу века — чаще без слова "шляхетный". 10 марта 1800 переименован в **П е р в ы й к а д е т с к и й к о р п у с**. Инициатор создания — кабинет-министр *П.И. Ягужинский*, проект представлен президентом Военной коллегии *Б.-К. Минихом*. При *Анне Иоанновне* и *Елизавете Петровне* был центром просвещения в столице, назывался еще **Р ы ц а р с к о й а к а д е м и е й**. За 18 в. выпущено 3300 воспитанников (*Л а л а е в*, 65).

В указе об учреждении **С. ш. к. к.** на первом месте военные науки, но, "поскольку в Государстве не меньше нужно политическое и гражданское обучение", предлагалось иметь "учителей чужезанных языков, истории, географии, юриспруденции, танцевания, музыки и прочих полезных наук, дабы видя природную склонность к тому б и к учению определять". 18 нояб. 1731 утвержден первый устав корпуса (ПСЗ, т. 8, № 5881), рассчитанного тогда на 200 чел. 13 — 18

лет, уже обученных грамоте, непременно дворянского происх. В штате (ПСЗ, т. 43, ч. 1, к № 5881) было 2 муз-та для обучения "игранию по нотам на разных инструментах" и танцмейстер. 12 мая 1732 утвержден новый штат (ПСЗ, т. 43, ч. 1, к № 6050), муз-тов стало 3 (1 капельмейстер), танцмейстеров, вместе с унтер-танцмейстерами, — 3. Указом Кабинета ЕИВ 6 сент. 1737 предписывалось не обременять воспитанников излишними военными упражнениями: "Кадетов воинской экзерциции обучать в каждую неделю по одному дню, дабы оным от того во обучение других наук препятствий не было" (ПСЗ, т. 10, № 7363). Кол-во кадет по штату 1732 — 360, в 1760 увеличено до 490, по уставам 1762 и 1766 — до 600. Принимались и сверх-комплектные.

ВУ 7 марта 1765 корпус поручен ведению *И.И. Бецкого* (во главе совета корпуса он оставался до 1787, когда совет был ликвидирован). 11 сент. 1766 утвержден составленный им новый устав (ПСЗ, т. 17, № 12741). Теперь принимались дети с 5-6 лет на 15 лет обучения. Контингент делился на 5 возрастов: с 5-6 до 9 лет, 9 — 12, 12 — 15, 15 — 18, 18 — 21. В первых трех учились "по склонности и понятию наукам как до воинского так и до гражданского звания принадлежащим", два старших возраста делились на военное и гражданское отделения. Танцы преподавались с 1-го возраста, др. "художества", в числе к-рых была музыка, — с 3-го. Предписывалось "отвращать кадет от праздности", занятия музыкой поощрялись.

Учились кадеты игре на разных инструментах, по желанию. В 1750 из 123 чел. выбрали скрипку 88, флейту — 18, клавикорды — 3, "бандору" (бандуру) — 3. Многие осваивали одноврем. клавишные и духовые, клавишные и смычковые,

смычковые и шипковые инструменты. Лишь в очень редких случаях кадеты обращались к гобоям, валторнам — инструментам военных *оркестров*. (Подробнее об инструментах см.: Л и с о в а, 260 — 74.) В связи с приобретением инструментов в сохранившейся документации корпуса упоминаются кадеты, "играющие сонаты и симфонии".

Учителя музыки в самые первые годы — иностранцы Яган (Иоганн) Христофор Ахтель (в основном духовые инструменты), Иоганн Нитш (в основном струнные), Иоганн Паулинос (смычковые; вероятно, это итал. скрипач Дж. Паулини, служивший при дворе с 1731); с 1734 муз. руководитель — Томас Роде (Roode), до того бывший капельмейстером Ладожского пехотного полка; в конце 1740-х — начале 50-х — А. Браббе (Л и с о в а, 267, 271), в 1750-х — начале 60-х — флейтраверсист Браве (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 7; позднее служил в *Первом придворном оркестре*). В 1750 корпус приглашал на службу муз-тов через "СПб. вед." (1750, 4 дек., с. 775). Но он готовил учителей и сам — из "гобоистских учеников" и воспитанников "ремесленных классов" (см. о них дальше). В 1751 играть на скрипке учили 4 "гобоиста", позже, в конце 1760-х, обучал игре на бандуре Иван Холодович (Л и с о в а, 277).

Пение не значится в уставах и штатах как особый предмет, но оно практиковалось — церковное и светское. С. Н. Глинка рассказал о пении в церкви, вызывавшем у него восторг и слезы ("Кадеты двух высших возрастов обыкновенно пели на клиросах с большим искусством и чрезвычайным выражением"), о пении торжеств. хоров в честь *Екатерины II*. Он же вспоминал воспитанника из мещан Петрова: "...часто я с восхищением слушал русские песни, оживляемые смычком его и глубоким чувством".

Объявленный исключительно дворянским (шляхетным), корпус был учебным заведением и для простолюдинов. Уже 1-й штат корпуса (ПСЗ, т. 8, № 5881) предусматривал не только наличие в нем военного оркестра, к-рому надлежало играть "во время собрания кадетов" — на строевых и конных учениях, но и обучение этих "гобоистов", наряду с кадетами, "игранию по нотам на разных инструментах". С 1733 стали зачисляться "солдатские дети" в "гобоистские ученики": 1-й прием выпущен в 1740, принятые в 1742 оставлены на 10 лет. Их учили играть на неск. инструментах последовательно, сначала на духовых, потом на струнных; напр.: гобой, альт, виолончель, скрипка; в каждой трети года успехи проверялись и ученики аттестовались (Л и с о в а, 268 — 70). Наряду с музыкой они получали и общее образование, в частности обучались иностранным яз. в целях широкого ознакомления со специальной литературой. Из них готовили исполнителей-оркестрантов, капельмейстеров для полковых оркестров (после дополнительного обучения), педагогов для самого корпуса и др. учреждений. Бывшие "гобоистские ученики" А. *Бабошин* и А. *Балахин* в 1760 — 70-х гг. служили преподавателями музыки в *Академии художеств*.

В 1730-х гг. "солдатские дети", проявившие соответствующие способности, получали "наставление в театральном танцевании", их готовили в профессиональные танцовщики при дворе. В 1750-х гг. для обучения танцам присылались учащиеся гарнизонной школы, нек-рые из них становились помощниками танцмейстера в корпусе (Л и с о в а, 278; Всеволодский-Гернгросс, 216 — 17).

В 1752 — 56 корпус, дополнительно к своим основным функциям, стал общеобразовательным и специальным учеб-

ным заведением для членов будущей труппы *Русского для представления трагедий и комедий театра*. Это Ф. Г. Волков, И. А. Дмитриевский и нек-рые др. члены б. ярославской труппы, а также "спавшие с голоса певчие" *Придворного певческого хора*, помещенные в С. ш. к. к. в 1752, а с 1753 обучавшиеся сценическим иск-вам. В числе др. наук всем им преподавалась "инструментальная и вокальная музыка".

Указом Сената 27 марта 1761 при корпусе учреждены ремесленные классы на 150 чел. из учеников гарнизонной школы 14-15 лет, детей служивших в корпусе солдат и унтер-офицеров и солдатских детей л.-гв. полков. Из них 20 чел. — "музыкальные ученики" для подготовки из них полковых капельмейстеров. После 12 лет службы воспитанники классов могли записываться в ремесленные цехи, становиться "свободными художниками" (ПСЗ, т. 15, № 11224).

При Бецком принималось небольшое кол-во мещанских детей, соотв. его целям подготовки образованного "среднего класса". В отличие от кадет они назывались гимназистами. 27 окт. 1772 утвержден доклад Бецкого о подготовке из сыновей мещан воспитателей и учителей для корпуса (ПСЗ, т. 19, № 13895). Через каждые 3 года принимались 14 — 16 мальчиков, к-рые обучались совместно с кадетами по тем же программам. Как вспоминал Глинка, "кто более успевал в нравственности и науках, тот и получал пальмы наград. Сын мещанина шел наряду с графами и князьями и по достоинству нередко был впереди их". После 3-го возраста надлежало обмениваться с АХ — туда переводить наиб. способных к иск-вам, в корпус — к наукам.

В музицировании участвовали соединенно кадеты и др. воспитанники.

В 1750 — 60-х гг. подвинутые "гобоистские ученики" 3 раза в неделю играли совместно с кадетами-дворянами по 2 ч., а в субботу по 4 ч.; предписывалось "во отвращение худой компании" раз в неделю давать *бал и концерт*, оркестр при этом составлялся из штатных муз-тов, "гобоистских учеников" и любителей-кадет (Л и с о в а, 270, 276, 278). В штатных расписаниях С. ш. к. к. предусматривались средства не только на книги и инструменты, но и "на балы, комедии и прочие кадетам увеселения" (ПСЗ, т. 43, ч. 1, № 12821, 20 янв. 1767).

Признавались полезными именно публичные, при посторонних, выступления. Принимались меры для привлечения слушателей и зрителей. В 1771 опубл. сообщение, что в саду корпуса "бывают по воскресным и праздничным дням в продолжение хорошей погоды гуляние, концерты, танцование и военная музыка" (СПб. вед., 1771, 29 апр.). В февр. 1790 в "СПб. вед." объявлялось, что корпус "просит всех родственников, свойственников и гг. кадет присутствовать, если им угодно, по понедельникам и средам от 11 до 12 ч., исключая праздничных дней, в рекреационном зале военных возрастов упражнению гг. кадет в фехтовании, танцовании, вольтижировании, музыке <...> по субботам с 4 до 6 ч. по полудни упражнению их в музыке в том же рекреационном зале. <...> В прочем же остается все на основании прежнего объявления, как то: в саду оною корпуса бывают по воскресным и праздничным дням, в продолжение хорошей погоды гуляния, концерты и военная музыка" (СПб. вед., 1790, 22 февр.).

При Екатерине II муз-ты-кадеты играли также на спектаклях и репетициях в *Смольном институте* (см.: Б о б р и н с к и й). С театром корпус связан и др. сторонами своей деятельности.

Почти с самого начала на уроках "танцевания" кадеты обучались не только бальным танцам, но и "театральным" — балетным. Учившиеся у Ж.Б.Ланде с 1735 танцевали в *балетах* на придв. сцене, в частности в опере Ф.Арайи "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти", 1736). Выступали кадеты в балетах и позже, при Екатерине (В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, 240). Кроме того, они участвовали в массовых сценах в итал. операх: напр., в опере Арайи "*Alessandro nelle Indie*" ("Александр в Индии") в 1755 играли роли македонских и индийских воинов (*либретто*; СПб. ТБ, I. 38. 7. 5).

С 1740-х гг. стали устраиваться кадетские спектакли в самом корпусе с участием служивших в нем молодых офицеров — драматические (фр. трагедии, затем трагедии и комедии А.П.Сумарокова), но, как это было принято в тогдашнем театре, в сопр. музыки, исполнявшейся собственными муз-тами. В 1750 — начале 1752 спектакли эти под рук. Сумарокова показывались в Зимнем дворце и *Оперном доме у Летнего сада*. В сущности, они были началом национального рус. театра европейского типа в СПб.

Позднейшие кадетские спектакли уже не имели такого значения, но оставались дополнительным способом воспитания и образования, в т. ч. музыкального. Напр., грандиозным был театрализованный праздник 20 июля 1775 в честь годовщины престижного для России Кючук-Кайнарджийского мира, на открытом воздухе, при участии 400 чел. Специально устроенный амфитеатр поворачивался на своей оси, и при каждом из четырех поворотов представало новое зрелище, в их числе героико-пасторальная опера и балет-пантомима "Триумф

Благоденствия" (Собр. новостей, 1775, окт., с. 34 — 44).

Реформа нар. образования 1780-х гг. почти не коснулась С. ш. к. к., но некие изменения все же происходили. По сведениям 1794, церковный хор православ. церкви составлялся из его штатных певчих, а не из кадет, публичные собрания сопровождалась только танцами, без концертов (Г е о р г и). А с сент. 1794 генерал-директором корпуса стал М.И.Кутузов, восстановивший его войсковую организацию.

*Лит.:* СПб. вед. 1771. 29 апр.; 1790. 22 февр.; Собр. новостей. 1775. Окт.; Г е о р г и, 375 — 76; Висковатов А.В. Краткая история Первого кадетского корпуса. СПб., 1832. С. 102 — 107; Б о б р и н с к и й А.А. Дневник // РА. 1877. № 10. С. 117, 121, 126 и др.; Л а л а е в М.С. Исторический очерк военно-учебных заведений. СПб., 1880. Ч. I. С. 24 — 34, 47 — 65; Г л и н к а С.Н. Записки. СПб., 1895. С. 31, 35, 42, 62, 63; Всеволодский-Гернгросс, 201 — 41; Р о з е н б е р г А. К истории обучения игре на духовых... // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. М., 1976. Вып. 24. С. 277 — 81; Л и с о в а Н.А. Сухопутный шляхетный кадетский корпус — питомник отечественных музыкально-инструментальных кадров // ПКНО. 1983. Л., 1985. С. 263 — 78.

*И.Ф. Петровская*

**СУШКОВА** (рожд. Храповицкая) Мария Васильевна (2 марта 1752, ? — 23 дек. 1803, Москва), сестра А.В.Храповицкого, литератор, переводчица. Перевела *либретто* опер "*Земира и Азор*" Ж.Ф.Мармонтеля, музыка А.-Э.-М.Гретри, и "Роза и Кола" М.-Ж.Седена, музыка П.-А. Монсиеньи. Первая шла в исполнении *Русской придворной труппы* в 1789 — 97, вторая на фр. яз. ставилась театральным кружком при дворе в. кн.

*Павла Петровича*, на рус. — в Москве. Также перевела драму Л.-С. Мерсье "Le Déserteur" ("Беглец").

*Лит.*: Голицын Н.Н. Библиографический словарь русских писательниц. СПб., 1889. С. 241 — 42; Мордовцев Д.Л. Русские женщины... второй половины XVIII в. М., 1874. С. 167 — 70; РБС: Суворова — Ткачев; Московский некрополь. Т. 3; ИРМ 3. 392.

*И.Ф. Петровская*

**СЫРОМЯТНИКОВ** Аверкий Максимович (1745, ? — 30 авг. 1806, СПб), рус. скрипач, один из основоположников отечественной скр. исполнительской школы, дирижер. Происх. неизвестно. По предположению И.М. Ямпольского, принадлежал к артистическому семейству Сыромятниковых, из к-рых выдвинулось неск. артистов *балета*, работавших на придв. сцене со 2-й пол. 18 в.

25 мая 1757, вероятно в качестве ученика, С. был принят на придв. службу (АДИТ 3, 126). Вначале он играл во *Втором придворном оркестре* "бальной музыки" с окладом 400 р. в год (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24, 1776). В 1782 С. — камер-муз-т *Первого при-*

*дворного оркестра*, и его жалованье при казенной квартире с 12 саженьями дров составляло 700 р. (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144 и след.). Очевидно, при дворе С. считали после И.Е. Хандошкина вторым по одаренности и исполнительскому мастерству рус. скрипачом. 2 апр. 1785 С. после увольнения Хандошкина был назначен на его место 1-го скрипача. При этом его оклад вырос до 1200, а затем до 1400 р. в год. С начала 80-х гг. С. работал дирижером балетов, а в 1799 он возглавил в звании "режиссера" *походную музыку* высочайшего двора, состоявшую из лучших придв. муз-тов.

В марте 1803 на одной из балетных репетиций в *Эрмитажном театре* С. разбил паралич.

*Арх.*: ГЦТМ, ОР, № 1698. Отношение главного директора театров А.Л. Нарышкина к Д.П. Трошинскому от 18 и 28 марта 1803: Выписка из метрической книги Смоленского кладбища в СПб //ИРЛИ РАН, картотека Б.Л. Модзалевского; РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144 и след.; РГИА, ф.468, оп. 36, д. 39, л. 13—24, 1776.

*Лит.*: АДТИТ 2, 3; Финдейзен 2; МА; Ямпольский; ИРМ 3.

*Л.Н. Березовчук*





**ТАБЛИЦЫ МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ЦИФИРНЫЕ** — осн. разделы популярных в 18 в. игр в сочинение музыки при помощи игральных костей. 2 такие игры — "Музыкальная игра костями, или Способ сочинять менуэты и трио для клавикордов посредством двух косточек" и "Музыкальная игра косточками, или Показание к сочинению произвольного числа штук без знания музыки и правил сочинения" — были опубл. изд. И. Д. Герстенбергом в "*Карманных книгах для любителей музыки*" на 1795 и 1796 "для приятной в длинные зимние вечера забавы". По-видимому, обе игры перепечатаны с западных изданий.

Обе муз. игры построены по одному и тому же принципу. Разница только в том, что вторая "состоит не в менуэтах, но в немецкой пляске, называемой вальцер, которую можно почесть и казачком".

Т. м. и ц. представляли собой заготовки или фрагменты будущей муз. пьесы и состояли из отдельных пронумерованных нотных тактов, не связанных между собой, наподобие карточек лото. Однако все они были в одной тональности, од-

ном размере и были близки по фактуре, отличаясь друг от друга гармонией, мелодическим и ритмическим рисунком. Из этих заготовок-тактов и составлялись *менуэты*, трио, вальсы и прочие "музыкальные штуки". Выбор того или иного фрагмента осуществлялся с помощью игральные костей и "цифровой" таблицы.

В "цифровой" таблице было 8 столбцов (по числу тактов "сочиняемой" пьесы), обозначенных лат. буквами от А до Н, и 11 строк (по числу возможных вариантов каждого такта). Цифры, проставленные в столбцах, показывали номера фрагментов муз. таблицы. Выбор той или иной строки в каждом столбце (такте) определялся случайно, по выпавшим очкам на косточках. А т. к. их было две, то возможных вариантов очков и, следовательно, вариантов каждого такта было 11 — от 2 до 12 (число 1 выпадать на двух костях не может). Цифры, стоящие в скобках, соответствовали очкам, выпавшим при бросании косточек. Для каждого такта кости кидались заново.

Процесс "сочинения" или, точнее, со- ставления пьесы сводился к следующему.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ДЛЯ ИГРЫ КОСЯМИ

"Карманная книжка для любителей музыки". 1796

IV.

I

Музыкальная Таблица

для

Игры Косями.

First system of musical notation, measures 1-4. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/8 time. Measure 1 has a finger number '1' below the first note. Measure 2 has a finger number '2' below the second note. Measure 3 has a finger number '3' below the third note. Measure 4 has a trill 'tr' above the fourth note and a finger number '4' below the fourth note.

Second system of musical notation, measures 5-8. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/8 time. Measure 5 has a finger number '5' below the first note. Measure 6 has a finger number '6' below the second note. Measure 7 has a finger number '7' below the third note. Measure 8 has a finger number '8' below the fourth note. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 5 and 6.

Third system of musical notation, measures 9-12. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/8 time. Measure 9 has a finger number '9' below the first note. Measure 10 has a finger number '10' below the second note. Measure 11 has a finger number '11' below the third note. Measure 12 has a finger number '12' below the fourth note.

# ЦЫФРНЫЕ ТАБЛИЦЫ ДЛЯ МЕНУЭТА И ТРИО

"Карманная книга для любителей музыки". 1795

## ЦЫФРНЫЯ

таблицы для менуэта.

первое колѣно

( )	A	B	C	D	E	F	G	H
(2)	96	22	141	41	105	122	11	30
(3)	32	6	128	63	146	46	134	81
(4)	69	95	158	13	153	55	110	24
(5)	40	17	113	85	161	2	159	100
(6)	148	74	163	45	80	97	36	107
(7)	104	157	27	167	154	68	118	91
(8)	152	60	171	53	99	133	21	127
(9)	119	84	114	50	140	86	169	94
(10)	98	142	42	156	75	129	62	123
(11)	3	87	165	61	135	47	147	33
(12)	54	130	10	103	28	37	106	5

второе колѣно

( )	A	B	C	D	E	F	G	H
(2)	70	121	26	9	112	49	109	14
(3)	117	39	126	56	174	18	116	83
(4)	66	139	15	132	73	58	145	79
(5)	90	176	7	34	67	160	52	170
(6)	25	143	64	125	79	136	1	93
(7)	138	71	150	29	101	162	23	151
(8)	16	155	57	157	43	168	8	172
(9)	120	88	48	166	51	115	7	111
(10)	65	77	19	82	137	38	14	8
(11)	102	4	31	164	144	59	17	78
(12)	35	20	108	92	12	124	4	131

## ЦЫФРНЫЯ

таблицы для трио.

первое колѣно

( )	A	B	C	D	E	F	G	H
(1)	72	6	59	25	81	41	89	13
(2)	56	82	42	74	14	7	26	71
(3)	75	39	54	1	65	43	15	80
(4)	40	73	16	68	29	55	2	61
(5)	83	3	28	53	37	17	44	70
(6)	18	45	62	38	4	27	52	94

второе колѣно

( )	A	B	C	D	E	F	G	H
(1)	36	5	46	79	30	95	19	66
(2)	76	20	64	84	8	35	47	88
(3)	9	34	93	48	69	58	90	21
(4)	22	67	49	77	57	87	33	10
(5)	63	85	32	96	12	23	50	91
(6)	11	92	24	86	51	60	78	31

Напр., для 1-го такта на костях выпадало 7 очков. В 1-м столбце "цифрной" таблицы этой цифре соответствовало число 104. В муз. таблице отыскивался нотный фрагмент, обозначенный этим номером, и выписывался. Затем этим кидали для 2-го такта и все происходило аналогично. 8 бросков давали 8 тактов 1-й части (колена), а затем таким же образом составлялась музыка 2-й части и трио.

Кол-во всех "сочиненных" т. обр. пьес огромно, оно определяется числом всех возможных комбинаций 11 фрагментов-заготовок в каждом из 8 тактов. Это число  $11^8 = 214\ 358\ 881$ . Столько пьес может "сочинить" играющий, если в них переменится хотя бы один только такт. Правда, все "сочиненные" т. обр. произв. будут похожи друг на друга почти как близнецы. Их не слишком высокое качество, видимо, не смущало игроков. Удовольствие заключалось в др. — в простоте и доступности создания музыки, в возможности почувствовать себя композитором, наконец, просто в приятном времяпрепровождении, соединяющем в себе незамысловатое развлечение и "полезный" результат.

Секрет этой игры довольно прост. Т. м. и ц. были только необходимым внешним атрибутом игры. Их назначение — показывать номера тактов муз. таблиц, к-рые нужно выписывать при очередном бросании костей, и ничего более. Никаких внутренних связей между цифрами не существовало, да и не должно было существовать. Однако сочетание тактов было не произвольным. Главный секрет был чисто муз., точнее, гармоническим. В основе всех менуэтов и "вальцеров", к-рые можно было составлять в любом кол-ве, лежала одна и та же гармоническая схема. Каждый такт "сочиняемой" пьесы имел определенную гармоническую

функцию, и все возможные 11 его вариантов были гармонически идентичны. В столбце под буквой А находились 11 вариантов 1-го такта, основанных на одной и той же гармонии; соотв., в столбцах В, С и т. д. — по 11 гармонически идентичных вариантов 2-го, 3-го и всех последующих тактов. Т. обр., все "сочиненные" или, вернее, сконструированные в игре пьесы основывались на одной и той же гармонической последовательности.

Вот как выглядит эта схема для вальса из "Музыкальной игры косточками" (две части)

T T D T — S D T D T  
D T S — T D T S  $\mu_6$  D $\mu_7$  T

Именно наличием заранее заданной гармонической схемы и объясняется "правильность" и "грамотность" сконструированных в процессе игры пьес. Выбор из 11 вариантов каждого такта давал огромные возможности комбинирования и делал процесс создания новых пьес практически бесконечным, хотя все они и были скроены по одному гармоническому шаблону. Совершенно очевидно, что изобрести такую игру на основе одной гармонической "выкройки" мог только муз-т. Это была игра в сочинение музыки, или, говоря совр. языком, своеобразный муз. конструктор.

В начале 19 в. в России появились др. варианты муз. игр с косточками: "Калейдоакустикон, музыкальное упражнение для составления 214 миллионов вальсов и более". СПб., 1824; "Опыт музыкального искусства костями, или Легчайший способ сочинять пьесы без познания нот и музыки для пиано-форте, изданный любителем и артистом музыки Д. Кушеновым-Дмитревским". СПб., 1822; "Дамский музыкальный кабинет, содержащий в себе искусство сочинять по изложенным таблицам разного рода пьесы для пианофорте, как-то: арии, романсы и

русские песни, изданный Д.[Кушеновым]-Дмитревским". СПб.. 1828.

Муз. игры с косточками имели бурную, но краткую историю. Их пик развития пришелся на рубеж 18 — 19 вв. и обусловлен, с одной стороны, тенденцией к рационализму "рассудочного" 18 в., а с др. — широчайшим распространением бытового музицирования и потребностями в постоянно обновляющемся репертуаре. Они исчезли во 2-й четв. 19 в., когда наступила новая историческая эпоха с новыми муз. вкусами и потребностями.

*Н.А. Рыжкова*

## ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

в СПб началось с обучения салонным, бальным танцам в придв. кругу при *Петре I*. Царь сам подавал пример как танцор. Г.-Ф. Бассевич писал: "В молодые свои годы он любил танцы. Русские вообще имеют большое расположение к этому упражнению и исполняют его с грацией". Танцы считались одним из важнейших культурных навыков. Танцмейстеры были у детей А. Д. *Меншикова* и в др. знатных домах. Биограф Е. И. Голловкиной, урожд. княжны Ромодановской, сообщает: "Княжна как и все, или почти все, тогдашние аристократы училась и говорила по немецки, училась, понимала и может быть говорила по французски; играла на лютне и клавесине, танцевала менуэты, англезы, польские, церемониальные и прощальные танцы, цепной танец".

С 1730-х гг., со времени утверждения при имп. дворе театра западно-европейского типа, началась подготовка для него профессиональных танцовщиков. Первый учитель балетных танцев — Ж. Б. *Ланде*, с 1734 — танцмейстер *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*. Там он учил не только дворян-кадет как

любителей, но и солдатских детей и др. простолюдинов как возможных артистов *балета*. В начале 1738 по представлению Ланде была учреждена при дворе Танцевальная школа, балетмейстер оставался ее педагогом до своей смерти (подробнее см. *Ланде*). Принимали в школу преим. детей дворцовых служителей, достаточно хорошо сложенных. После Ланде школой руководил второй придв. балетмейстер — А. *Ринальди* (Фузано), уехавший из России в 1750. За это время из школы вышло неск. десятков танцовщиков и танцовщиц, среди них немало выдающихся артистов балетной труппы. Потом до 1760 преподавал танцы "французской нации танцмейстер" Жосет. За 2 след. десятилетия не сохранилось достоверных известий о преподавателях и положении школы в целом. Состояла она непосредственно при балетной труппе, след., с учениками занимались если не сам балетмейстер, то назначенные им танцовщики. В 1766, как указано в "Стате всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям", при труппе было 8 учеников и учениц. С начала 1780-х гг. все театральное образование, в т. ч. и танцевальное, сосредоточилось в императорской *Театральной школе*.

Т. о. не для сцены, а для бытового общения со 2-й четв. 18 в. заняло видное место в общей системе просвещения, соотв. тому значению, к-рое придавалось танцам в дворянской среде, а вслед за ней в верхах разночинной. При этом всегда имелись в виду западно-европейские танцы.

Уроки бальных танцев были одно-врем. уроками благовоспитанности (обучали движениям и жестам, принятым в благородном обществе). В 1748 академик И.-Э. Фишер писал по поводу приостановки обучения танцам в академической гимназии: "Ежели и впредь то

---

## УЧИТЕЛЬ ТАНЦЕВ

*Художник П. Лонги. Венеция, Академия*



---

**УЧИТЕЛЬ ТАНЦЕВ**

*Гравюра Ф. Кано по картине Ж.-Ф. Ле Ба*



будет, то наконец гимназические ученики от кадетов и других доброго воспитания детей ничем другим, как невежеством и угрюмостью отличатся будут". "Учреждение о университете и гимназии" 1750, подписанное президентом *Академии Наук* К.Г. *Разумовским*, предусматривало преподавание танцев. "понеже обществу в похвалу служит, чтоб старание прилагать о большем совершенстве не токмо души, но и тела подданных". Бол-во глав книжки учителя танцев Сухопутного кадетского корпуса Ив. Кускова "Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоего пола..." посвящено манерам светского человека вообще: "Каким образом ставить тело и производить разные положения ногами", "Способ хорошо ступить или ходить", "О разных поклонах", "Каким образом должно складывать и надевать шляпу", "Каким образом подавать руку", "Что касается до осанки женского пола и как ступить и кланяться", "Каким образом входить в зал".

Уменьше танцевать тем более требовалось, что танцы были распространеннейшей формой развлечения. Танцевали на *балах* и *балах-маскарадах* при дворе, куда приглашались тысячи участников, и на столь же многолюдных "общественных", к-рые устраивались частными предпринимателями (с входной платой), танцевали в сословных клубах, специальных *танцевальных клубах*, увеселительных садах, в частных домах (в богатейших устраивались балы с мн. сотнями гостей). В бол-ве случаев танцевали под *оркестр*, и танцевальные собрания являлись одноврем. музыкальными.

"Танцевание" вошло в программы гос. учебных заведений.

В 1727 танцмейстер включен в штат преподавателей *гимназии Академии Наук*.

По расписанию 1748 занятия шли 2 раза в неделю по 3 ч. В 1732 открыт Сухопутный шляхетный кадетский корпус для подготовки дворян к высшим должностям военной и гражданской службы. В этой дворянской академии танцам уделялось особенное внимание. Ланде по контракту 1734 обзавывался "шляхетных юношей Рыцарской академии фундаментально, чисто и ковалермерно обучать". По расписанию 1737 танцам учили 2 танцмейстера и "подмастерье" 4 дня в неделю, в общем — 48 часов. Главным, обязательным танцем был *менуэт* (ему посвящен и учебник Кускова), в 30-е гг. еще танцевали "ла бретань". Уроки происходили в специальном помещении — "на танцбодене". Балеты танцевать кадеты учились и после Ланде. Известны их балетные спектакли 70-х гг., по-видимому, были и др.

Танцмейстеры этих двух заведений имели частных учеников. Были они у Ланде. А. А. *Нестеров*, 1-й рус. танцмейстер, учил в 50-х гг. "академических и вольных учеников". В 1741 учитель танцев академической гимназии Филипп Безанкур приглашал в ученики "российского шляхетства и других знатных детей" (СПб. вед., 1741, 3 марта).

Обучение танцам велось и в др., позже созданных дворянских кадетских корпусах: *Морском* (1752) и *Артиллерийском и инженерном* (1762). Танцмейстеры в их штатах назывались с самого начала. В 1764 в штаты Морского корпуса включен 2-й танцмейстер вместо фехтмейстера "для того, что онаяз эзерциция нужнее, нежели фехтовальная". Разумеется, учили танцевать и в *Пажеском корпусе*.

Танцы преподавались во всех учебно-воспитательных заведениях, созданных в соответствии с "Генеральным учреждением о воспитании обоего пола юношества", составленным И. И. *Бецким* при одобре-



нии и участии *Екатерины II* (утверждено 12 марта 1764). В их числе: *Воспитательное общество благородных девиц* (Смольный ин-т), Воспитательное уч-ще при *Академии художеств*, мещанские отделения Смольного ин-та и Сухопутного кадетского корпуса, Петерб. *Воспитательный дом*. В Смольном ин-те и АХ занятия были столь успешны, что в их ученических театрах ставились балеты. В Мещанском уч-ще при Смольном ин-те и в Воспитательном доме танцы исключены из программ в 1798, когда их начальницей стала Императрица *Мария Федоровна*, утверждавшая, что предмет этот, необходимый дворянам, "губителен" для мещанского сословия.

Кроме гос. учебных заведений учили танцам в *частных школах и пансионах*. В богатых домах и в конце века продолжали приглашать танцмейстеров для индивидуальных занятий.

При *Елизавете Петровне*, чрезвычайно любившей танцы, и при *Екатерине II* в верхах дворянского об-ва было модно учиться танцевать не только балльные танцы, но и балеты. Балетным танцам училась сама Елизавета до воцарения и ее тогдашний малый двор, учитель — Ринальди (Фузано). В 60-е гг. при *Екатерине* придв. дамы и кавалеры и юный *Павел Петрович*, обученные балетмейстерами *Ф. А. Гильфердингом* и *П. Гранже*, исполняли балеты на дворцовой сцене.

Национальные танцы, как всякий фольклор, распространялись вне школьного обучения. В спб. дворянском об-ве они были вытеснены западными, хотя и не отвергались полностью (при дворе *Анны Иоанновны* рус. нар. танцами отмечалась масленая неделя, позже их нередко исполняли в маскарадах, они включались в *русские комические оперы*, иногда в балеты). И. Г. Георги замечал в начале 90-х гг.: "Плясание и танцевание вообще

есть здесь употребительное увеселение у людей всякого звания, кроме духовенства. Однако же российские народные пляски заменены в столицах в обществах лучшего состояния людей английскими, польскими, французскими и другими танцами, и редко токмо видны: российские люди среднего состояния удовольствуются по большей части, а простой народ единственно, народными плясками и пляшет здесь при многих случаях по всякому инструменту, такожде наиболее же молодые женщины между собою, по пению, состоящему в кратких, приятных песенках".

*Лит.:* Георги. 653; Кусков Ив. Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоего пола... СПб., 1794; Бассевич Г.-Ф. Записки о России. М., 1866. С. 106; Хмыров М. Д. Графиня Е.И. Головкина и ее время (1701 — 1791). СПб., 1867. С. 66 — 67, 94; Материалы для истории имп. Академии наук. Т. 9. СПб., 1897. С. 171; Т. 10. СПб., 1900. С. 521 — 23; Всеволодский-Гернгросс: Штелин; Борисоглебский.

*И.Ф. Петровская*

**ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ КЛУБЫ** создавались для регулярного устройства танцевальных собраний. Первый известный Т. к. учрежден в 1785 на Мещанской (Гражданской) ул. Составили его чиновники и мещане (домовладельцы, ремесленники, торговцы), вступительный взнос 25 р., потом ежегодно члены платили по 17 р. Избирался "настоятель", заботившийся о найме муз-тов и разучивании новых танцев. Устраивались танцы каждую субботу и воскресенье вечером до 24 ч.; кроме того, неск. раз в году был большой *бал* на всю ночь. Каждый член мог приводить одну даму и еще неск. гостей. В янв. 1790 открылся новый Т. к. недалеко от первого, на др.

берегу Екатерининского канала. В него входили мещане (до 150 чел.), вступительный взнос 10 р., потом 15. Действовал он так же, как первый. В те же годы каждую зиму составлялись купеческие нем. (принимались не только немцы) и англ. об-ва для устройства балов. В 1790/91 в нем. об-ве было 70 членов, в англ. — 20, каждый мог прийти с двумя дамами. Устраивалось по 5 балов в год, залы, как и муз-ты, нанимались каждый раз заново. Зимой 1792/93 образовалось совм. англ. и нем. об-во для балов из 120 чел., с участием чинов дипломатического корпуса. Членский взнос — 50 р., член об-ва мог привести двух дам. И здесь устраивалось 5 балов в год, на к-рые приглашались еще "здешние знатные особы с семействами". Организовывались такие об-ва и позже.

Танцы, балы практиковались и в словных клубах. О дворянском клубе, учрежденном в 1790, И. Г. Георги писал: "Танцевание есть преимущественное упражнение, играют также в карты, но немного, ибо даже и старшие члены принимают участие в танцевании. Ежедневно бывает один бал". 3 раза в год давал балы Мещанский клуб.

*Лит.:* Георги, 635 — 38.

*И. Ф. Петровская*

**ТАТИЩЕВ** Василий Никитич (1686, Москва 1750, Болдино Московской губ.), российский гос. деятель, сподвижник *Петра I*, автор "Истории Российской". В СПб бывал регулярно до 1741. Был членом кружка *Ф. Прокоповича*. Написанный в царствование *Ашты Иоанновны* и обращенный к сыну "Разговор о пользе наук и училищ" (начат в 1733) отразил эстетические и педагогические воззрения Т. Подразделяя науки на "нужные, полезные, щегольския или увеселя-

ющие, любопытныя или тщетныя, вредительныя", Т. относит "музыку, русски скоморошество" к "щегольским" наукам, наряду с поэзией, танцами, верховой ездой и рисованием ("знаменованием"). Подобное ограничение роли светской музыки сферой куртуазного быта довольно характерно для взглядов петровского и отчасти послепетровского времени.

*Соч.:* Разговор о пользе наук и училищ // ЧОИДР. М., 1887. Кн. 1.

*Лит.:* Оссовский А. В. Музыкально-эстетические воззрения, наука о музыке и музыкальная критика в России в XVIII столетии // Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования. Л., 1968. С. 31.

*В. Г. Карцовник*

**ТАУЛАТО** (Taolato), То л а т о, Та о л а т о Альвиз или Луиз, Леонтий (? — ?), итал. танцовщик и балетмейстер. Выступал в театрах Венеции и Вены. Приехал в СПб в 1758 как полухарактерный танцовщик с Труппой Дж. Б. *Локателли*. Исполнил роль Арлекина в пантомиме "Отец — солюбовник сыну своему, или Завороженная табакерка" (1758). Участвовал в балетах Д. Сакко и К. Белюцци. В 1760 был принят на придв. службу. В ВП от 24 июня сказано: "Находящемуся в компании комической оперы у содержатели Локателлия танцовалщику Таулато по ево желанию быть в службе при дворе Ея Императорского Величества при италианской компании танцовалщиком же з жалованьем по тысяче рублей в год" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 268). В 1776 жалованье Т. достигло 1050 р. А в июле 1760 Императрица *Елизавета Петровна* разрешила Т. жениться на русской танцовщице. В ВП от 17 июля написано: "...италианцу танцовалщику Леонтью Толато, который находится в католицком законе, с русскою танцо-

валщицей девицею Авдотьею Тимофеевой, которая от него очреватела, в чем он сам добровольно извинение принес и желает ее взять за себя в замужество, от чего она не отрекается, то его вину ему отпустить. <...> По тому их общему желанию сочетаться им законным браком и для того их обвенчать в российской церкви" (Там же, л. 271). Однако танцовщику было поставлено условие: "Толато обязать подпискою, что[бы] он, женись на оной Тимофеевой, остался в России безвыездно, разве особенное высочайшее наше соизволение когда последовать может, а дети, рождаемые от них непременно как мужеска, так и женска полу имеют быть вечно Российскими подданными" (Там же).

Т. исполнял полухарактерные и гротесковые партии: Плутон в "Возвращении Весны, или Победе Флоры над Бореем" (1760), сельский дворянин в "Осмеянном, в деревне живущем дворянине" ("Le Campagnard berne"), сельский пастух в "Отмщевающем боге любви" ("L'Amour venge"), изображал Африку с *Д. Мекюр* в "Аллегорическом балете" ("Ballet allegorique"), 3 последних — при опере *В. Манфредини* "L'Olimpiade" ("Олимпиада", 1762), Момус в "Возвращении Аполлона на Парнас" ("Le Retour d'Apollon au Parnasse", 1763), хореография всех пяти *Ф. Гильфердинга*, музыка всех пяти *Й. Штарцера*; участвовал в балетах *Ф. Кальцеваро*, представлявшихся в Ораниенбаумском театре. Выступал в балетах при опере *Б. Галуппи* "Ifigenia in Tauride" ("Ифигения в Тавриде", 1768), в танце рыбаков (2 пары) с г-жой Бурнонвиль при опере "L'Olimpiade" ("Олимпиада", 1769), в балетах при опере "Antigono" ("Антигон", 1770), хореография всех трех *Г. Анджелини*, при опере "Lucio Vero" ("Луций Вер", 1774), хореография *П. Гранже*, музыка трех послед-

них *Т. Траэнтты*. Занимался балетмейстерской деятельностью. *С. А. Порошин* перечислил 3 постановки, указав авторство Таулато: "Балет с субботами" (26 сент. 1764), "Балет с мельницей" (26 авг. 1765), "Балет с куклой" (13 окт. 1765). 1 и 11 окт. 1764 "ввечеру изволил ходить Его Высочество [в. кн. *Павел Петрович*] на комедию... и балет Толатов с деревянными башмаками" (П о р о ш и н, 26).

В 1777 директор театров *И. П. Елагин* в своем докладе Императрице писал: Т. "в службе повредил ногу и, как сам, так и жена его, по летам их, должности исправлять уже не в состоянии, а достойны в рассуждении их долговременной службы, многова числа детей и его несчастного, в неисцеленном повреждении ноги приключения, Всемилостивейшего об них Материнского Вашего Величества призрения... дерзаю всеподданнейше просить им из всей ныне получаемой суммы для воспитания детей половины по смерти их в пенсион из театральной суммы..." (РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 78, л. 27 — 28). Пенсион 700 р. в год Т. с женой получали еще в 1791.

Таулато - Тимофеева Авдотья Тимофеевна (?) (ок. 1733, ? — ?), рус. танцовщица. Ок. 1745 поступила в Танцевальную школу, 11 окт. 1748 была принята на придв. службу. Ученица *Ж. Б. Ланде*, совершенствовалась у *А. Ришальди-Константини*. Жалованье 260 р. в год (1757), затем 350 р. (1776). Участвовала в балетах *А. Ришальди*, *Д. Сакко*, *К. Белюцци*, *Ф. Кальцеваро* на сцене Ораниенбаумского театра, в постановках *Ф. Гильфердинга* и *Г. Анджелини*. Есть основания полагать, что под именем Евдоксии она исполнила гл. роль в балете Кальцеваро "Прометей и Пандора" ("Prometée et Pandore", 1761). Упомянута *Я. Штелином* в числе лучших танцовщиц

своего времени. В 1760 вышла замуж за итал. танцовщика А. Таулато. Известно, что супруги имели мн. детей. С 1777 Т.-Т. на пенсии, сумма к-рой совм. с пенсией мужа составляла 700 р. в год. Числилась в пенсионных списках еще в 1791.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 268, 271 и об.; ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 60; ф. 497, оп. 17, д. 78, л. 27 — 28.

Лит.: Штелин, 168; Он же. Краткое известие, 247, 250, 252, 254; Порошин; АДИТ 2, 102, 323, 396; МА 1, 268, 274, 292.

Г.Н. Добровольская

**ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНЫЙ.** История муз. театра в СПб 18 в., насчитывающая без малого 70 лет, — это история постепенного возникновения разл. институциональных типов муз.-театральной жизни (театр придворный, учебный, частный, любительский, публичный, крепостной), усвоения и ассимиляции популярных европейских жанров (итал. *интермедия*, *опера-серия* и *опера-буффа*, *французская комическая опера*, нем. *зингшпиль*), воспитания отечественных профессионалов театрального дела (драматургов, переводчиков, композиторов, певцов, инструменталистов, декораторов), формирования разнообразной по своему соц. составу театральной аудитории.

Ведущую роль в СПб играл *придворный театр*, учрежденный в правление *Анны Иоанновны*. И Императрица, и ее преемники считали содержание придв. оперы делом гос. престижа. Подобное отношение обуславливало неизменно высокий уровень финансовых ассигнований на эту статью расходов двора; как показывает пример *Екатерины II*, отличавшейся, по ее собственному признанию, полным равнодушием к музыке, личные вкусы монарха не играли в этом вопросе определяющей роли.

Вплоть до 1790-х гг. безусловной фавориткой двора была итал. опера. Первым муз.-театральным жанром, с к-рым познакомились петербуржцы, был жанр итал. интермеццо. Еще в 1731 в Москву, где в это время находилась Императрица, прибыла труппа Томмазо Ристори, отправленная в Россию по ее просьбе королем польским и курфюрстом саксонским Фридрихом-Августом I. В компанию входило 9 певцов и инструменталистов, возглавлявшихся сыном Томмазо композитором Джованни Альберто Ристори. 7 интермеццо (в их числе популярная "*La Preziosa ridicola*" — "Смешная жеманница" Дж. Орландини) и пастораль Ристори "*Calandro*" были первыми образчиками итал. муз. театра, увиденными в России. Этот опыт был подкреплен с появлением в 1733 в СПб (куда в дек. 1732 переехал двор) второй итал. труппы, ангажированной в Италии И.П. *Хюбнером*. Помимо комедий дель арте (по предположению Л.М. Стариковой, Арлекином в них был Дж. А. *Сакко*, будущий любимец К. Гольдони и К. Гоцци), итальянцы представили в 1733 — 35 8 интермедий (соч. И. А. *Хассе*, Дж. Орландини, Ф. *Контти*), включая интермедию "*L'Impresario delle Canarie*" ("Импресарио с Канарских островов"), пародирующую еще неизвестный здесь жанр оперы-серия. Восприятие этого экзотического для аудитории материала было отчасти облегчено публикацией в *типографии Академии Наук* итал. текстов интермедий с параллельным рус. переводом (прекращение после 1735 подобной практики не позволяет восстановить последующий интермедийный репертуар итал. придв. труппы, привязанность к к-рому российский двор сохранял до конца 1760-х гг.; печатание *либретто* приурочивалось только к премьерам опер-серия и, позднее, буффа). К выступавшим в интер-

медиях басу-буффо П. *Пертичи* и его партнерше А. *Сакко* весной 1735 присо-единилась знаменитая буффонная пара — Р. *Рувинетти* и Д. *Крикки*. Поэтому можно считать, что образчики жанра были представлены петербуржцам силами пер-воклассных исполнителей.

В 1735 в СПб прибыла новая итал. оперная компания под началом Ф. *Арайи*, служившего капельмейстером при российскийском дворе до 1759. 29 янв. 1736 по случаю дня рождения Анны Иоанновны в театре Зимнего дворца была представ-лена его "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти") — первая опера-серия на сцене российского придв. театра. Этот спектакль положил начало традиции приурочивания постановок опер-серии к одному из так наз. "высоко-торжественных дней" — рождения, тезо-именитства, годовщины коронации и восшествия на престол царствующего мо-нарха. Обычная для европейского придв. театра практика постановок опер-серии в связи с тем или иным торжеств. поводом получила в России специфическое пре-ломление: вплоть до начала 1770-х гг. жанр серьезной оперы воспринимался при российском дворе в качестве своего рода имп. инсигнии, символа монаршей власти. Особое великолепие и помпез-ность редкие оперные спектакли приоб-рели в правление *Елизаветы Петровны* благодаря декорационному оформлению Дж. *Валериани*, участию хора придв. пев-чих и балета, возглавлявшегося А. *Ри-нальди* и Ф. *Гильфердингом*. Славившаяся любовью к театральным и муз. развлечениям, Елизавета не скупилась на ассигно-вания для строительства придв. театров. В СПб за время ее правления были вы-строены 3 театра: *Оперный дом у Невской першпективы* (1742), у *Летнего сада* (1750) и в *большом Зимнем дворце* (1757). Помимо опер-серии, на этих сценах, а

летом в театрах *загородных резиденций* еженед. ставились интермедии. При всей своей театромании Императрица, од-нако, довольствовалась итал. труппой весьма среднего уровня. Монополистом оперного репертуара был неизвестный в Европе Арайя (за годы службы он поста-вил в России 11 опер-серии), а из про-славленных на Западе певцов только Дж. *Карестини* в 1754, на излете своей карьеры, решился принять приглашение российского двора. Лишь в конце цар-ствования Елизаветы разнообразие в привычный ход придв. муз.-театральной жизни внесли гастролы в 1757 — 61 ком-пании Дж.Б. *Локателли*. Благодаря обще-доступным, а также еженед. придв. спек-таклям город и двор познакомились с операми-буффа Б. *Галуппи*, Д. *Фискьетти*, В.Л. *Чампи*, Дж. *Сколари* и др., а также с "*Le Cinesi*" ("Китайянки") К.В. *Глюка*, за единственным исключением ("*Orfeo ed Euridice*", 1782) ни до, ни после не ставив-шегося на придв. сцене.

При Екатерине II придв. итал. опера достигла подлинного блеска. С Б. Галуп-пи, сменившего на посту капельмейсте-ров Г.Ф. *Раупаха* и В. *Манфредини*, начи-нается череда знаменитых итал. маэстро (Т. *Траэтта*, 1768 — 75; Дж. *Пауциелло*, 1776 — 83; Дж. *Сарти*, 1784 — 86, 1793 — 1802; Д. *Чимароза*, 1787 — 91), создавших итал. придв. оперному театру СПб репу-тацию одного из лучших театров Евро-пы. В эти годы на его подмостках пели такие звезды, как К. *Габриелли* (1772 — 1775), Л. Р. *Тоди* (1784 — 87), Л. *Марке-зи* (1786 — 87). Кроме хорошо укомплек-тованного оркестра и прекрасной балет-ной труппы, российский двор располагал первоклассным хором придв. певчих, к-рый с 1742 привлекался для исполнения хор. номеров в операх-серии. В расчете на возможности этого коллектива Галуп-

пи написал *"Ifigenia in Tauride"* (1768). Благодаря созданным для имп. сцены операм Траэтты (*"Antigone"*, 1772, *"Amore e Psiche"*, 1773, обе на либр. служившего при российском дворе в 1772 — 77 М. Кольтедзини, и *"Lucio Vero"*, 1774, на либр. А. Дзено) СПб оказался в числе немногих европейских оперных центров, отмеченных последовательным стремлением к реформе оперного жанра.

С деятельностью Паизиелло на посту капельмейстера были связаны существенные изменения в муз.-театральных предпочтениях российского двора, с конца 1770-х гг. увлекшегося оперой-буффа. В 1777 Императрица распорядилась дополнить итал. труппу певцами и певицами, специализирующимися в буффонном жанре. В расчете на них Паизиелло в 1778 — 83 написал 7 комических опер, включая такие популярные, как *"La Serva padrona"* ("Служанка-госпожа", 1781) и *"Il Barbiere di Siviglia"* ("Севильский цирюльник", 1782).

Увлечение буффа, однако, не оказалось настолько всепоглощающим, чтобы окончательно вытеснить из придв. театрального обихода жанр сериа, не утративший в глазах консервативно настроенных придворных своего престижа. В 1786 Сарти к открытию нового придв. Эрмитажного театра создал сериа *"Armida e Rinaldo"*. Обязанности капельмейстера потребовали от Чимарозы сочинения двух опер-сериа, в то время как его европейски признанный талант в сфере буффонного жанра остался неостребованным. Чрезвычайно низкая творческая продуктивность композитора за годы его рус. службы была связана с утратой Императрицей интереса к итал. опере, что привело в 1790 к решению о ликвидации *Итальянской придворной оперной труппы*.

В посл. десятилетие века деятельность итал. оперного театра столицы обеспечивали частные оперные антрепризы, работавшие по контрактам с *Дирекцией императорских театров*. Наряду с платными общедоступными спектаклями эти контракты предусматривали и придв. представления. И хотя в числе шедших в эти годы на придв. сцене опер были ранее неизвестные в России буффа и сериа Паизиелло, Чимарозы, П. А. Гульельми, Ф. Г. Химмеля, Сарти и др., исполнявшиеся с 1795 силами первойклассной *Труппы Ж. Астаритты*, итал. опера при дворе *Павла I* уже не смогла вернуть утраченный приоритет.

В царствование Екатерины II на придв. сцену получила доступ фр. орéга comique. Указ о приглашении фр. оперной труппы от 9 сент. 1762 был одним из первых распоряжений Императрицы после вступления на престол. В 1764 — 67 при дворе выступала компания, возглавлявшаяся дирижером и композитором Ж. П. Рено. Комические оперы Э. Р. Дуни, Ф. А. Филидора, А. Б. Блеза, П.-А. Монсильи, П. С. Жибера вызвали огромный энтузиазм у франкофильски настроенной придв. аудитории, не разделявшийся лишь немногими, в числе к-рых была и государыня. Тем не менее в 1773 она приказала заключить контракт с новой фр. оперной труппой. Ее гастроли начались 31 янв. 1774 оперой А.-Э.-М. Гретри *"Zémire et Azor"*, приобретшей огромную популярность в России. И хотя с этого момента во *Французской придворной оперной труппе* никогда не было недостатка в артистическом персонале для комической оперы, антипатия Императрицы к жанру, усилившаяся к началу 1780-х гг., предопределила его скромное положение в системе придв. муз.-теат-

ральных развлечений. До 1796 фр. комические оперы не слишком часто появлялись на придв. сцене, составлявшей в этом отношении разительный контраст любительским, крепостным, учебным и коммерческим театрам. Дуни, Монсиньи ("*Le Déserteur*" , был впервые исполнен 23 окт. 1778), Гретри преобладали в репертуаре в 1770-е и 1780-е гг. На рубеже 1790-х в моду вошел Н. М. Дале́йрак, с оперы к-рого "*Camille, ou Le Souterrain*" ("Камилла, или Подземелье", 1794) началось знакомство придв. публики с "оперой спасения" (петерб. премьера "*Richard Cœur de Lion*" — "Ричарда Львиное Сердце" Гретри состоялась годом позже). Лишь с восшествием на престол Павла I, предпочитавшего в пику вкусам матери фр. оперу итальянской, фр. труппа заняла в системе имп. театров привилегированное положение. Приглашенная в 1797 по распоряжению Павла I директором им. театров Н. Б. Юсуповым компания, ранее игравшая в Гамбурге, была сильной по составу и располагала обширным репертуаром, в к-ром наряду с любимцами публики Гретри (8 премьер) и Дале́йраком (7 премьер) были представлены А. Н. Дезед и Монсиньи, однако примечательным образом отсутствовал Л. Керубини: рус. двор сохранял подчеркнuto консервативную приверженность муз. вкусам "старого режима". В 1799 труппу возглавил дирижер и композитор Г. А. Пари, к-рый в 1802 стал первым дирижером основанного в СПб Филармонического общества.

История рус. оперы на сцене придв. театра восходит к 1755, когда основоположник рус. классицистской драматургии А. П. Сумароков написал первое рус. оперное либр., положенное на музыку Арайей. За оперой "Цефал и Прокрис", впервые исполненной 27 февр. 1755 сила-

ми воспитанников *Придворной певческой капеллы*, последовала "Альцеста" Сумарокова с музыкой Раупаха (премьера 28 июня 1758). Эти не слишком значительные в художественном, но примечательные в историко-культурном отношении опыты по созданию оперы на нац. языке возобновились в начале 1770-х гг., но на сей раз они ориентировались на др. жанровую модель. 26 авг. 1772 в Царском Селе придв. певчими была сыграна "Анюта" — первая *русская комическая опера* (текст М. И. Попова, автор музыки неизвестен, музыка не сохранилась). Тогда же либр. Попова было опублик. за счет Кабинета ЕИВ. Финансовая поддержка со стороны Императрицы не являлась случайным жестом. Протекционизм по отношению к рус. опере был частью ее идеологической программы, предусматривавшей как поощрение успехов рус. просвещения, так и пропаганду официального патриотизма, для к-рого новый жанр мог предоставить широкие возможности. Актеры *Вольного русского театра* с момента его открытия в столице в 1779 постоянно исполняли рус. оперы на придв. сцене (первым спектаклем, состоявшимся 7 нояб. 1779, была премьера "*Несчастия от кареты*" В. А. Пашкевича). В 1786 — 90 Екатериной были написаны 5 оперных либр.: "*Февей*" (музыка Пашкевича, премьера 19 апр. 1786), "*Новгородской богатырь Боеславичь*" (музыка Е. И. Фомина, премьера 27 нояб. 1786), "*Храброй и смелой витязь Ахридеичь*" (музыка Э. Ванжуря, премьера 23 сент. 1787), "*Горобогатырь Косометович*" (музыка В. Мартин-и-Солера, премьера 29 янв. 1789), "*Федул с детьми*" (музыка Мартин-и-Солера и Пашкевича, премьера 16 янв. 1791). Используя мотивы рус. сказок и текстов рус. песен, Императрица намеренно культивировала простонародный стиль, подавая драма-

тургам пример патриотизма. До 1797 рус. опера преобладала в репертуаре придв. Эрмитажного театра, однако с воцарением Павла I была из него полностью изгнана.

Попытки организации публичного театра, предпринятые спустя более чем 50 лет после недолгой истории учрежденного *Петром I* общедоступного театра на Красной площади в Москве (1702 — 1705), возобновились во 2-й пол. 1750-х гг. Как и в первом случае, они были обязаны правительственной инициативе. В 1756 Императрица Елизавета Петровна издала указ об учреждении в СПб рус. общедоступного драм. театра под началом А. П. Сумарокова (в 1759 рус. труппа перешла в придв. ведомство). В 1757 с приездом в столицу компании Дж. Б. Локателли в России начал действовать первый публичный оперный театр, открытие к-рого было обеспечено беспрецедентной финансовой правительственной поддержкой, предусмотренной условиями контракта: при ежегод. субсидии в 7000 р. антрепренер давал обязательство играть еженед. спектакль для двора и имел право на 2 еженед. платных публичных представления, в его распоряжение был предоставлен Оперный дом у Летнего сада, реквизит и 20 придв. оркестрантов. Благодаря компании Локателли россияне впервые познакомились с жанром оперы-буффа, представленным операми Галуппи, Фискьетти, Чампи, Сколари и др. Тем не менее, невзирая на значительные субсидии, антреприза Локателли потерпела крах как в Москве, так и в СПб (1761). Скоропреходящий интерес сопутствовал и др. иностранным оперным антрепризам, изредка появлявшимся в столице с конца 1760-х гг. Отсутствие достаточно обширного круга театральной публики не могло гарантировать успех подобным предприятиям, к тому же не

располагавшим репертуаром, способным привлечь более широкую аудиторию. Лишь с его возникновением в сер. 1770-х гг., совпавшим с формированием местных исполнительских сил, были созданы предпосылки для появления в Москве и СПб постоянных общедоступных театров. В различии их институциональных форм сказался, однако, с полной определенностью контраст в принципах организации культурной жизни старой и новой столиц. В 1776 в Москве антрепренеры П. В. Урусов и М. Г. Меддокс получили разрешение на открытие театра, оказавшегося первым и вплоть до конца века единственным рентабельным коммерческим предприятием после малоудачных опытов устройства театров при Моск. ун-те и *Воспитательном доме*. Из питомцев этого посл. учреждения (основано в 1764) была составлена труппа. Успех Меддокса, ставшего в 1779 единоличным владельцем антрепризы, в значительной мере обеспечивался оперной частью репертуара, состоявшей из переводов и переделок итал. и фр. комических опер (ок. 45 премьер за 1776 — 1800) и из рус. комических опер (ок. 23 премьер за этот же период). СПб обзавелся публичным театром в один год с Москвой. В 1776 здесь открылся Немецкий публичный театр петербургского антрепренера Карла *Книппера*, познакомившего столичную публику в числе прочего с зингшпилями И. А. *Хиллера*, Э. В. *Вольфа*, А. Швейцера, Й. *Бенды* и др. В 1779 Книппер расширил свое предприятие за счет сформированной из числа питомцев Моск. Воспитательного дома рус. труппы, руководство к-рой было поручено знаменитому актеру И. А. *Дмитревскому* и композитору В. А. Пашкевичу. В последующие 4 года на сцене книпперовского театра, именовавшегося отныне Вольным российским театром, состоялся ряд этап-



ных для рус. театральной и муз. культуры премьер, в т. ч. трех соч. Пашкевича ("Скупой" — ок. 1780, "Тунисский паши" — точная дата премьеры неизвестна, "Как поживешь, так и прослывешь" — 1782) и одного из "хитов" рус. комической оперы — "Добрых солдат" Раупаха (1780). Однако существование в СПб столь мощной институции, как придв. театр, притягивавший к себе лучшие художественные силы, ставило коммерческие предприятия в заведомо невыгодное положение. В 1782 рус. антреприза Книппера была выкуплена Дмитриевским, в 1783 бо́льшая часть персонала рус. и нем. трупп была принята на придв. службу. В том же году Екатерина II издала указ, в соответствии с к-рым Дирекция придв. театров получила в свое распоряжение оба столичных *театральных здания* — новооткрытый *Большой (Камешный)* и построенный Книппером в 1781 *Малый (Деревянный) театры* — для устройства в них платных публичных спектаклей силами придв. компаний. Формально запрещавший Дирекции монополизировать театральное дело, этот указ фактически сделал конкуренцию частных антреприз с гос. театральной системой заведомо бесперспективной. Получив возможность наслаждаться высоким профессиональным уровнем придв. артистов, СПб заплатил за это ценой перехода театральной политики под полный контроль гос-ва, сохранявшийся на протяжении целого столетия (с организацией в 1805 Моск. конторы имп. театров контроль этот распространился и на старую столицу).

Одновременно с этим театромания, охватившая в посл. треть века широкие слои российского столичного, а затем и провинциального дворянства, привела к появлению, наряду с имп. и коммерческими, театров др. типов — учебных, лю-

бительских, крепостных. Среди спектаклей закрытых учебных заведений особой известностью пользовались оперные постановки учащихся основанного в 1764 в столице привилегированного *Воспитательного общества благородных девиц* (Смольного института); с 1773 по 1782 здесь было поставлено ок. 20 комических опер Филидора, Дуни, Гретри, Монсиньи и др. Фр. оперный репертуар предпочитали и участники любительских спектаклей, ставших популярными при дворе и в кругах столичной аристократии с начала 1780-х гг. Не случайно именно в жанре *opéra comique* были написаны 3 оперы Д.С. *Бортнянского* для любительского театра в. кн. Павла Петровича: "*La Fête du seigneur*" ("Празднество сеньора", 1786); "*Le Faucon*" ("Сокол", 1786); "*Le Fils rival, ou La Moderne Stratonice*" ("Сын-соперник, или Новая Стратоника", 1787). Особо сложилась в СПб и судьба крепостного театра. Мода на него зародилась на рубеже 1770 — 80-х гг. в Москве (до конца столетия здесь в разные годы действовало около 25 крепостных театров) и распространилась впоследствии по всей России, примечательным образом не затронув столицу, не соблазнявшуюся непрофессиональным иск-вом.

Т. обр., СПб, чьи первые муз.-театральные впечатления относятся к началу 1730-х гг., в конце столетия числится в ряду ведущих европейских оперно-балетных центров. Этими результатами российская столица была обязана в первую очередь культурной политике имп. двора — политике, фактически приведшей к монополии государства в сфере театральной сцены, что предопределило как сильные, так и слабые стороны петерб. муз.-театральной жизни.

Арх.: АВПР, ф. 6/2, оп. 1; ГЦТМ, ф. афиш № 2788; РГИА, ф. 466, 468, 497.

*Лит.:* Шаховской А.А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 11; Арапов; АДТИ 1 — 3; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Анне; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете; Штелин; МА 1, 2; Ливанова 1, 2; Гозенпуд; Бёрни 1770, 1772; ИРМ 2, 3; Бронфин Е.Ф. Французская опера в России XVIII века. Л., 1984; Мордисон Г.З. История театрального дела в России. СПб., 1994; Петровская Я.

*Е.С. Ходорковская*

**ТЕАТР НА КАМЕННОМ ОСТРОВЕ** — см. *Каменный остров.*

**ТЕАТР НА ЦАРИЦЫНОМ ЛУГУ** (Марсово поле), у Мойки, близ Конюшенного двора, действовал под разными назв. с зимы 1770/71 до нояб. 1796.

10 дек. 1770 объявлено было повеление *Екатерины II* приехавшим "аглинским комедиантам" отдать "манеж деревянную, стоящую против сада на лугу... дабы они могли свой театр иметь" [РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 116, л. 360]. В перестроенном из манежа театре в 1771 — 72 действовала англ. *Труппа* под дирекцией *Фишера*, и он именовался Аглинским (Английским). В 1775 — 76 его занимал под *маскарады* и *концерты* Бертолотти, и помещение называлось по его имени (иногда — "известный маскарадный зал").

В дек. 1775 здесь обосновалась приезжая нем. труппа, театр стал называться *Немецким*. В 1779 содержатель нем. труппы "петербургский немецкой нации купец и заводчик" К.П. *Книппер* по контракту с опекуном советом *Воспитательного дома* образовал *Вольный российский театр*, в 1783 перешедший к И.А. *Дмитревскому*. Здание стали называть Российским театром, но сохранялось и прежнее название — *Немецкий*.

К 1781 здание уже опасно обветшало, после Великого поста 1781 спектакли в нем не возобновлялись. На средства Воспитательного дома Канцелярией от строений домов и садов на том же месте построен новый театр. Он был по-прежнему деревянным, на каменном фундаменте и с железной крышей. По внутреннему же устройству отличался от предшествовавших театральных сооружений в столице. Француз *Пикар* сообщал: "Сцена очень высока и обширна, а зала, предназначенная для зрителей, образует три четверти круга... сделаны три яруса балкона, возвышающихся один над другим и окружающих залу без всяких промежутков. Живопись очень красива, и вид весьма хорош, когда, при входе, видишь зрителей, сидящих, как в древности, амфитеатрально" <Пикар>, 300 — 301). Вновь открыт театр 10 окт. 1781. Нек-рое время назывался *Новым* и *Новопостроенным*. Одноврем. бытовали назв.: *Театр* вблизи *Летнего дворца* (имелся в виду дворец *Елизаветы Петровны* на месте Инженерного замка) и *Театр* у *Летнего сада* (не путать с *Оперным домом* у *Летнего сада*).

При учреждении 12 июля 1783 *Комитета для управления зрелищами и музыкой* театр, выкупленный у Воспитательного дома, назначен быть одним из городских (не придв.) казенных театров. В дальнейшем существовал под именем *Малого* и *Деревянного*, в отличие от *Большого* (*Каменного*).

В 1779 — 83 этой сценой пользовался не только Вольный российский театр. В договоре Воспитательного дома с Книппером сказано: "...дозволять [спектакли] итальянским, французским и немецким актерам, а между тем допускать концерты, маскарады и прочее". К Великому посту 1782 был сделан для кон-

церов пол над партером и паркетом "в параллель с театром", т. е. на уровне сцены (РГИА, ф. 758, оп. 20, д. 176, л. 62).

Об операх и балетах здесь в 1779 — 1783 см. *Вольный российский театр*. Концерты петерб. и приезжих муз-тов давались в Великий пост, иногда и в осенне-зимние сезоны. Они бывали и в один вечер с оперными и драм. спектаклями — в антрактах или в заключение. По "СПб. вед." известны след. концерты: 1775, 16 апр. — певцы Дж. Андреоли и девица Кнари, скрипач Цейгер; 1776, 30 янв. и 1 марта — скрипач А. Лолли; 1778, 20, 21 и 23 окт. — певец А. Б. Сартори; 1779, 10 окт. — приехавшие в СПб итал. певица и скрипач; 1780, 8 марта — И. Е. Хандошкин с участием певицы М. Гонзалес и певца А. Б. Сартори, 12 и 22 марта — Хандошкин ("соло на расстроенной скрипке"), 26 нояб. — фоготист и композитор А. Буллант; 1781, 21 февр. — Буллант, 3 марта — мандолинист и композитор Занебони; 1782, 19 февр. — скрипач и композитор А. Ф. Тиц и К. Цирлейн, игравший "на пианино с флейтами", 12 марта — Сартори, 1 июня — скрипач Д. А. Фишер, контрабасист Й. Кемпфер, 27 окт. — скрипач Х. Гензель и Буллант, 10 дек. — скрипач Лолли; 1783, янв. — Буллант, 12, 22 и 29 марта — кантата А. Прати "Giuseppe riconosciuto" ("Иосиф узнанный"), 26 марта — виолончелист Д. Г. Бахман, 17 апр. — виолончелист Гринвих, 27 мая — Лолли.

Арх.: РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 116, л. 360; ф. 758, оп. 20, д. 176, л. 62.

Лит.: СПб. вед. Прибавл. 1775, 17 апр.; 1776, 29 янв., 1 марта; 1778, 28 сент., 12, 19 и 23 окт.; 1779, 8 окт.; 1780, 6, 10, 13 и 20 марта, 3 апр., 13 нояб.; 1781, 16 и 26 февр.; 1782, 18 февр., 8 марта, 27 мая, 25 окт., 2 и 30 дек.; СПб. вед. Объявл. 1783, 7, 14, 21, 24 марта, 14 апр., 19 мая; <П и к а р>. Письма Пика-

ра кн. А. Б. Куракину // РС. 1870. Т. 1. 2-е изд. С. 300 — 301; Столпянский, 19 — 20; ИРМ 3, 403 — 405; Петровская, 65 — 70.

И. Ф. Петровская

**ТЕАТР У ЛЕТНЕГО САДА** — см. *Театр на Царицыном лугу*.

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ДИРЕКЦИЯ** — см. *Управление театром и музыкой*.

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА** императорская (с 1829 Театральное училище) готовила балетных танцовщиков, драм. актеров, оперных певцов, муз-тов-инструменталистов и декораторов. Сформировалась как универсальное учебное заведение в начале 1780-х гг. Ранее существовало раздельное обучение.

Сначала в 1738 по инициативе балетмейстера Ж. Б. Ланде была образована Танцевальная школа. После его смерти (1747) обучал будущих балетных танцовщиков А. Ринальди, затем др. привв. балетмейстеры. Выпускали из школы не по прошествии определенных лет, а эпизодически, индивидуально каждого танцовщика и танцовщицу по "удостоверению" балетмейстера, с выдачей аттестата. Потом по указу Анны Иоанновны 10 янв. 1740 учреждена муз. школа при концертмейстере И. Гибнере (*Хюбиере*). По штату 1766 (см. *Управление театром и музыкой*) полагалось иметь при балетной труппе 4 ученика и 4 ученицы, при камер-музыке — не более 8, на собственном содержании, с доплатой муз-там за их обучение, при рус. труппе — "обучать ребят обоего пола", без указания кол-ва (АДИТ 2, 87 — 88).

В начале 1780-х гг. при директоре В. И. Бибикове существовала уже единая школа. В отчетных док-тах 1782 указано: "Школа заведена, без которой не могло

быть ни истинной экономии, ни талантов из русских людей" (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 332, л. 152). В ведомости расходов за 1782 значится: на содержание Театральной школы (на платье, обувь, стол и учителей) — 7402 р. (Там же, ф. 1239, оп. 3, д. 53599, л. 5); в соседствующей ведомости за 1781 такой статьи нет.

Законодательно наличие особой Т. ш. закреплено указом *Екатерины II* 12 июля 1783 о *Комитете для управления зрелищами и музыкой*: "Под ведением Комитета и Директора иметь школу, в которой Российские, обоюбого пола, должны учиться и приуготовляемы быть к театру российскому, к музыке, танцованию и к разным мастерствам при театрах... дабы со временем достигнуть во всех мастерствах по театрам нужных замены иностранцев своими природными" (АДИТ 2, 114). Вместе с тем предполагалось и пополнение персонала певчими *Придворного певческого хора*: "...нужно, чтобы те из певчих, кои отменную способность, охоту и прилежание окажут к музыке, так оной обучаемы были, чтоб, в случае надобности, можно было их употребить в операх" (Там же, 116). 29 окт. 1783 Комитет утвердил штат школы и расписание занятий (не сохранилось), "смотрение" за ней было поручено П.А. *Соймонову* (Там же, 145).

3 июля 1789 Екатерина II повелевала директорам театров А.В. *Хратовицкому* и П.А. *Соймонову*: "...имея попечение о хорошем устройстве школы, готовить воспитанников и воспитанниц с таким намерением, чтобы могли употреблены быть с пользою для российского и итальянского феатра, балетов и музыки" (Щукинский сб.). В докладе директоров 29 нояб. 1790 говорится, что окончившие школу "с удовольствием публики играют в операх и танцуют в балетах, других же должно поместить к наполнению оркест-

ра", а на место выпущенных набрать новых, "чтоб сие заведение навсегда служило подкреплением российскому феатру, танцевальной труппе и музыке" (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 212 и об.). Мальчики учились балетным танцам, пению, музыке, живописи, девочки — танцам и пению. В 1780-х гг. преподавались фр. и итал. яз., и нек-рые выпускники пели в спектаклях фр. и итал. трупп; в 1790-х гг. из иностранных — только фр. яз. Для проверки результатов обучения и способностей и для практики устраивались *концерты*, балетные и драм. представления. Разрешалось отпускать учеников-муз-тов "в клобы или партикулярные, но не низкие балы", а заработанные деньги "разделять на трудящихся учеников или покупать им нужные вещи" (АДИТ 2, 432).

Ведомость 1782 называла 8 учеников камер-музыки, 6 живописцев (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 145, 150), ведомость за 1786 — 38 мальчиков, из к-рых 15 учились танцам, 6 — пению, 11 — музыке, 2 — "петь и танцовать", 4 — живописи, и 20 девочек — 14 танцовщиц и 6 певиц; в 1792—94 было 14 воспитанниц и 27 воспитанников, из к-рых 20 муз-тов, 7 танцовщиков; в 1799 всех вообще воспитанников имелось не более 30 (АДИТ 2, 409 — 11, 430, 611). По определению Комитета 28 дек. 1783 10 учеников было "роздано" муз-там для домашних с ними занятий, но в апр. 1784 это отменено: "...как ныне усмотрено, что из того великие неудобства происходят, то для отвращения оных, более же для соблюдения хозяйства в денежной сумме", тех учеников присоединить к воспитывающимся в школе (Там же, 151, 156). В 1789 опять нек-рые воспитанники отдавались в обучение муз-там (АДИТ 1, 58). Но новый директор театров и зрелищ Н.Б. *Юсупов* тенденцию к разделению школы вновь по профессиям пресек.

Расписание 1792 предусматривало занятия танцами, музыкой, рус. и фр. яз. в определенные дни и часы в помещении школы (АДИТ 2, 411 — 12). 1 сент. 1794 Юсупов определил соединить 20 учеников, находившихся у камер-муз-та А. Горна, с 7 "танцовальными учениками". Др. пункты этого определения требовали: "2) Все сии ученики содержаны быть должны одинаковым образом. <...> Смотри по способностям, к чему какой ученик склонен, они должны всегдашнее упражнение иметь: иные в музыке, другие в танцовании. все вообще в российском языке, чтобы умели читать и писать; также для усовершенствования своего в российском штиле и для препровождения времени обязаны они заниматься представлением комедий и балетов. 3) Кроме службы, когда ученики потребуются в театры, или в придворные балы, или пробы", они все время должны быть заняты уроками по расписанию. "17) Лучших музыкантских, танцовальных и актерских учеников определять тотчас на порожние места... но они могут оставаться еще в Школе, платя свое содержание и продолжая свое искусство..." (Там же, 430 — 33). Позже (между 16 сент. 1797 и 30 апр. 1798) Юсупов подписал "Положение годовому содержанию обоего пола воспитанников...", не вошедшее в АДИТ. Предписывалось обучать: "1. Читать, писать по русски и по французски. 2. Началам арифметики. 3. Танцевать. 4. Петь, а девушек сверх того в свободные от учения часы обучать делать цветы и гирлянды". Особое внимание уделялось танцам: "Одному из фигурантов по выбору Валберха ездить 4 раза в неделю для обучения воспитанников, а Валберху по субботам и воскресеньям, когда же нет проб и спектаклей, то и чаще" (РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 366, л. 15 — 18).

Сохранилось донесение губернатора Г. Клишкина от 26 марта 1799 Н.П. *Шереметеву* в недолгую бытность его директором имп. театров "о происходивших в Театральной школе науках" с 20 по 26 марта. Воспитанники учились танцевать, петь, играть на скрипке и клавикордах, "акции" (актерскому иск-ву), фр. и рус. яз., девочки дополнительно — шитью и вязанью. Занятия делились на предполуденные и послеполуденные, танцы в течение 4 дней, пение — 3 дня, "музыка на скрипке" — 2 дня, но в среду — утром и вечером, "акция" — 2 дня, фр. яз. — 2 дня (Там же, д. 382, л. 1 — 2). Распоряжением А.Л. *Нарышкина* от 13 мая 1800 круг предметов расширен: введены еще закон Божий, география, история и мифология, декламация; воспитанников он предложил иметь всегда 50 (АДИТ 2, 611, 616).

Учителя музыки в Т. ш. — муз-ты *Первого и Второго придворных оркестров*: Г.М. *Поморский* [с конца 1770-х (?) гг., уволен 5 янв. 1787], Т.Порто (до 1783 обучил 6 скрипачей, в т. ч. И.Е. *Хандошкина*), И. *Прач* (с 1 апр. 1787), Ф. Турек (с 1780-х гг., уволен в 1800), Л.П. *Ершов* (с 1 окт. 1794), С.И. *Давыдов* (с 1 мая 1800). Для обучения одного-двух учеников на дух. инструментах привлекались валторнисты Игнац и Йозеф Гаммеры (1783 — 1784), трубачи М. Радивановский (с 1 февр. 1787) и И. Радивановский (с 1 янв. 1796), на ударных — литаврщик И.Б. Рель (с 1 февр. 1787) и др.

Пению учили нек-рые из преподавателей музыки и специально приглашенные учителя, в т. ч. клавесинист и певец Минарелли (23 июля 1785 — 1 июля 1786), композиторы: А. *Сатиенца* (1 июля 1783 — 16 июля 1785 и вновь с 1795), В. *Мартини-и-Солер* (1 окт. 1790 — 1 окт. 1794 и вновь с 1800), Ж. *Астаритта* (1796), Е.И. *Фоллин* (с 16 сент. 1797),

С. И. Давыдов. Нек-рое время муз. частью ведал Дж. *Сирти* (З о т о в).

Танцы преподавали Дж. *Кациани* (1 нояб. 1784 — 1 окт. 1792), И. И. Вальберх (с 1 окт. 1794), А. *Гульельми* (1799).

Находилась Т. ш. сначала в так наз. лейб-кампанском (или театральном) корпусе возле Зимнего дворца, в 1784 для нее нанят дом А. Зейдлера близ Пантелеймоновской ул.: недолго она была в доме Казе, в 1793 — 95 — в здании Большого театра, в конце 1790-х гг. — в Новом корпусе (дом Бороздиной), на углу Невского пр. и Садовой ул. (АДИТ 3, 375, 381, 383 — 85, 388 — 89).

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 145, 150 — 52, 212, 236; ф. 1239, оп. 3, д. 53599, л. 5; РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 366, л. 15 — 18 об.; д. 382, л. 1 — 2.

Лит.: Зотов Р. М. Биография Сандуновой // Репертуар и Пантеон. 1842. № 12. С. 3; АДИТ 2, 87 — 88, 103, 114 — 17, 145, 167, 170, 200 — 201, 322 — 23, 395, 409 — 12, 430 — 34, 462, 515, 611; 3, 78, 81 — 82, 95 — 133, 145 — 49, 375, 380 — 85, 388 — 89; Шукшинский сб. М., 1904. Вып. 3. С. 364 — 65; Всеволодский-Гернгросс, 391 — 461; Борисоглебский, 31 — 46.

И. Ф. Петровская

**ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ** — см. *Театральная школа.*

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗДАНИЯ** в СПб появились, как и сами театральные представления, в 1-й четв. 18 в.

Первый театр — царевны *Натальи Алексеевны* на тогдашней Московской стороне, у пересечения нынешних Сергиевской ул. и Воскресенского пр., действовал и после ее смерти. По указу *Петра I* от 22 апр. 1723 построен на гос. средства Комедиантский дом на р. Мойке у Невского пр. (между р. Мойкой и Большой

Конюшенной ул.). По повелению *Анны Иоанновны* от 12 февр. 1733 здание было сломано "за ветхостью". Известно о выступлениях в нем нем. и фр. трупп — драматических, но тогда в представлениях обязательно участвовали муз-ты, наличествовали вок. номера.

С 1730-х до 1780-х гг., с приезда в СПб *Анны Иоанновны* и утверждения профессионального *придворного театра* при имп. дворе, шло строительство множества театров для придв. трупп (спектакли бесплатные, для ограниченного контингента зрителей). Первые такие театральные помещения появились в Летнем саду. В 1732 построен для *Анны Иоанновны* новый Летний дворец в саду вдоль Невы. В его плане театр не показан, но док-ты упоминают находившуюся в нем "комедию". Балетмейстер Ж. Б. *Ланде* писал в челобитной 1737, что его ученики танцевали в императрицыном "Летнем доме", в "Летнем ея имп. величества доме на театре" выступали в нояб. 1738 голл. комедианты. Кроме того, в "комедиантскую залу" был перестроен деревянный зал, сооруженный в 1725. К 1736 создан *Зимний большой театр* (Комедия и опера, Театр в Зимнем доме) в новом, 3-м Зимнем дворце. Как и все след. театры до 1763, он строился по проекту и под наблюдением Б. Ф. *Растрелли*. В 1742 этот театр по велению *Елизаветы Петровны* переделан в парадные залы. В нояб. 1749 — янв. 1750 вновь устроен театр в Зимнем дворце. Когда появился новый большой театр (*Оперный дом у Летнего сада*), театр в Зимнем стал называться Малым. Театральное помещение нек-рое время имелось еще во дворе дома П. И. *Ягужинского*, к-рый входил в комплекс дворцовых зданий на набережной, возможно, это был перестроенный для театра манеж Э. И. *Бирона* (к 1749 уже не существовал).

При Елизавете Петровне построено неск. отдельно стоящих зданий для придв. театра (новинка в Европе). Они назывались оперными домами, но предназначались для всех видов театральных представлений (при строительстве сцены и зрительного зала учитывались условия, необходимые для больших опер и *балетов*: глубокая и широкая сцена, технические приспособления для театральных эффектов, наилучшая акустика). Все они были деревянными — не только ради скорости возведения, но и потому, что дерево лучше резонирует.

Первый внедворцовый придв. *Оперный дом у Невской перспективы* открыт в 1745, сгорел в окт. 1749. 17 февр. 1750 Елизавета повелела построить Оперный дом у Летнего сада, близ Невы. Открыт 3 мая 1750, посл. представления — в 1763, уничтожен в 1773. Иногда он действовал и как городской (платными были спектакли *Русского для представления трагедий и комедий театра* до преобразования его в 1759 в *Русскую придворную труппу*; Труппа итал. комической оперы Дж.Б. *Локателли* часть спектаклей давала для двора, часть для широкой публики, за деньги). В 1755 срочно возведен деревянный Зимний дворец между р. Мойкой и Малой Морской ул., у Невского пр. К янв. 1756 в одной из зал дворца поставлена сцена (Малый театр), а в 1757 построен рядом *Оперный дом при деревянном Зимнем дворце*. Открыт он 27 дек. 1757, функционировал до Великого поста 1767. В отличие от действовавшего параллельно Оперного дома у Летнего сада назывался еще Новым оперным домом, Малым оперным домом, а в 1762, когда здесь играла только рус. труппа, и Российским театром.

Дольше предшествовавших придв. оперных домов — 20 лет действовал *Оперный дом* внутри 5-го большого Зимне-

*го дворца* (сохранившегося). Он также задуман Елизаветой. 1-й известный спектакль в нем — 14 дек. 1763, ликвидирован в 1783; назывался еще Новый оперный дом, Большой театр. Спектакли для интимного круга приближенных Императрицы, профессиональные и любительские, шли иногда в залах Эрмитажа. В 1783 — 85 построен существующий *Эрмитажный театр* (архитектор Дж. Кваренги), открытый в нояб. 1785. В конце 1770-х гг. устроен театр во дворце в. кн. *Павла Петровича* на *Каменном острове*. Была редко использовавшаяся сцена в Таврическом дворце.

Существовали театры в *загородных резиденциях* двора — в переделанных для того дворцовых залах и в специальных зданиях: в Царском Селе и Ораниенбауме (с 1750), в Петергофе, Гатчине и Павловске. Выступали там придв. труппы и великосветские любители.

В 1752 был оборудован публичный казенный театр в конфискованном дворце М.Г. *Головкина* на углу 3-й линии Вас. о-ва и наб. Невы. В 1764 при перестройке этого головкинского дома, купленного *Академией художеств*, театр был разобран.

Из частных театральных зданий за служили наибольшую известность Немецкая комедия на Большой Морской ул., справа, за пересечением ее со Средней перспективой (Гороховой ул.), и *Театр на Царицыном лугу* у Летнего дворца Елизаветы Петровны, стоявшего на месте Инженерного замка. Первый существовал в 1740-х — начале 1760-х гг., там играли драм. нем. труппы, выступала и ярославская труппа Ф.Г. *Волкова*. Второй был переделан в 1770 — 71 из манежа, отданного приехавшим "аглинским" комедиантам, назывался сначала Аглинским, а после того как в нем обосновалась нем. *Труппа К.П. Книппера*, — Немецким.

В 1779 здесь открылся *Вольный российский театр* Книппера и И. А. *Дмитревского*, для к-рого на средства *Воспитательного дома* было воздвигнуто на том же месте новое, тоже деревянное, здание.

В 1783 этот театр перешел в придв. ведомство, получив имя *Малого (Деревянного) театра*. Одновременно, в 1783 открыт новый *Большой (Каменный) театр* (архитектор А. Ринальди). Оба они стали городскими, не придв. В них играли придв. (имп.) труппы, но за деньги, для всех желающих.

Театры были устроены в АХ, *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе, Воспитательном обществе благородных девиц* (Смольном институте). Сценами первых двух пользовались и профессиональные труппы.

В 1766 — 82 разные частные антрепризы занимали иногда театр в *доме С.П. Ягужинского* на Новоисаакиевской ул. Как театральные и концертные залы функционировали помещения и внутри нек-рых др. частных особняков (играли приезжие труппы и великосветские любители).

*Лит.*: Внутренний быт, 14 — 15; В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с В. Н. Театральные здания в Петербурге в XVIII ст. // Старые годы. 1910. № 2 — 3; Т а р а н о в с к а я М. З. Архитектура театров Ленинграда. Л., 1988; П е т р о в с к а я.

*И. Ф. Петровская*

**ТЕВЕС** (Tewes) Отто Эрнст (1759, ? — дек. 1800, СПб), скрипач и композитор чеш. или нем. происх. 1 янв. 1775 поступил камер-муз-том в *Первый придворный оркестр* (оклад в 1788 — 500 р., в 1800 — 1600 р.). Помимо работы в оркестре, вместе с А. Ф. *Тицем* и др. участвовал в эрмитажных *концертах*, где, в частности, Т. был 2-й скрипкой в квартете, руково-

димом *Тицем*, а также в концертах для широкой публики. Т. известен не только как скрипач, но и как исполнитель на стеклянной гармонике, инструменте, к-рый был усовершенствован около 1785 и пользовался в России значительной популярностью (известны по меньшей мере 2 сольных концерта на гармонике, данных Т., — 25 марта 1791 в *Каменном театре* в СПб и 27 февр. 1792 в Москве). Среди соч. Т. — комическая опера на *либретто* И. А. *Крылова* "Бешеная семья". По одним сведениям, она была поставлена в 1786, но без большого успеха, по др. — вообще на ставилась; партитура "Бешеной семьи" сохранилась в двух экз. [в Театральной б-ке (1-й акт) и РНБ (ф. 550 — 2-й и 3-й акты) в СПб и в б-ке Останкинского дворца-музея в Москве]. Известны также его пьесы (переложение?) для *рогового оркестра*, одна из к-рых, *Larghetto*, приведена И. Х. *Гинрихсом* в кн. "Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки" (СПб., 1796).

А н н а Т. (? — ?) — жена Отто Т., фигурантка в придв. балетной труппе.

Г е н р и х Т. (? — ?) — скрипач *Придворного оркестра*, был ли родственником Отто Т., установить не удалось.

*Лит.*: Финзейзен; Ливанова; МА 2; Г о р д и н М. А. Жизнь Ивана Крылова. М., 1985.

*Л. М. Бутир*

**ТЕЙБЕР** (Teyber) Элизабет (1747, Вена — ?), австр. певица, сопрано. Родилась в семье муз-тов. Брала уроки вокала у Виттории Тези-Траментини, пользовалась советами И. А. *Хассе*. Дебютировала в опере Хассе "Siroe" (1763, Дрезден). В 1767 в Вене пела на премьере его оперы "Partenore". В письме к своему другу Дж. М. Оресту композитор с похвалой отзывался о ее голосе и общей музыкаль-



ности. К концу 1760-х гг. Т. уже пользовалась общеевропейской известностью, в 1768 — 70 выступала в Венеции, Болонье, Неаполе. По-видимому, весной 1770 она прибыла в СПб, сменив в качестве примадонны *Итальянской придворной оперной труппы Т. Колонну*. За время своего недолгого пребывания в столице Т. выступила в двух операх *Т. Траэтты*, исполнив партии Аристеи в опере "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада") и Береники в "*Antigono*" ("Антигон"). Весной 1772 певица вынуждена была покинуть Россию, так и не сумев приспособиться к северному климату, нанесшему непоправимый вред ее здоровью и роковым образом сказавшемуся на ее последующей карьере: чередой блестящих, но кратких возвращений на сцену прерывалась длительными периодами лечения.

Лит.: МА 2: Б ё р н и 1772.

*Е. С. Ходорковская*

**ТЕПЛОВ** Григорий Николаевич (20 дек. 1711, по др. сведениям — 1717, Псков — 30 марта 1779, СПб), российский политический и гос. деятель, тайный советник, сенатор, член *Академии Наук*, поч. чл. *Академии художеств*, писатель, композитор-любитель, скрипач, клавесинист, автор первого опубл. сб. светских песен "Между делом безделье".

Т. — сын истопницы Псковского архиерейского дома и (по нек-рым сведениям) новгородского архиепископа, известного сподвижника *Петра I* Феофана *Прокоповича* (<Л о н г и н о в>, 2039 — 2041, 2047). Первоначальное образование, в т. ч. и муз., он получил в школе *Прокоповича* при *Александро-Невском монастыре*, в программу к-рой входило обучение грамматике, пиитике, риторике, живописи, вок. и INSTR. музыке. В 1730 Т. фигурирует в списках учеников

школы, посланных *Прокоповичем* для дальнейшего обучения в *гимназию при Академии Наук*. Далее он продолжает свое образование за границей, совершенствуя знание лат., фр. и нем. яз. По возвращении его зачисляют сначала в студенты ун-та при АН, а затем по резолюции кабинета министров от 3 окт. 1740 туда же "...в переводчики ж, с определением жалованья по 180 рублей в год, для переводу книг из латинского на российский язык" (Б а р с у к о в, 171). В период переводческой деятельности. "питая вкус к ботанике и беря уроки у знаменитого профессора Аммана" (S p a d a, 544), Т. занимается составлением "Каталога кабинета естественной истории", проявляет себя как живописец. Напр., 30 нояб. 1740 контора интендантских дел требует прислать его как рисовальщика "в Новый Зимний дом для убирания нескольких покоев", в к-рых было "живописной работы довольное число" (АРАН, ф. 3, оп. 1, кн. 62, л. 481).

В 1741 Т. был назначен адъюнктом АН по отд. ботаники, а в 1743 отправлен за границу в качестве воспитателя *К. Г. Разумовского*, а также и "для дальнейшего и совершенного обучения и усмотрения в чужестранных академиях установленных наилучших порядков и учреждений" "в виртенбергское княжество город Тубинг, а оттуда в Париж, и для того определить ему жалованье по 600 руб. на год" (Б а р с у к о в, 171; АРАН, ф. 3, оп. 1, кн. 75, л. 42 — 52). Путешествие началось с приезда в Кенигсберг, где Т. и *Разумовский* задержались на год для изучения языков, "чтобы на рубеже Европы подготовиться к дальнейшему путешествию" (В а с и л ь ч и к о в, 28). Через год путешественники отправились в Берлин к знаменитому профессору *Леонарду Эйлеру*, о чем в письме к *И. Д. Шумахеру* Т. писал: "Г. Эйлер, вполне заслу-

живший приобретенную им известность, делает наше пребывание в Берлине чрезвычайно приятным и полезным. К несчастью, мы принуждены покинуть его, потому что у него дом и летом, и зимою слишком тесен для нас; притом же очень отдален от отеля его сиятельства графа Бестужева. Мы, однако, не пропускаем продолжать пользоваться уроками г. Эйлера" (Васильчиков I, 55). О дальнейшем пребывании Т. с его воспитанником за границей известно лишь то, что после Берлина они отбыли в Геттинген, а затем "объехали Францию и Италию" (Васильчиков I, 57). Пропутешествовав всего два года, весной 1745 Т. и Разумовский вернулись в СПб (АРАН, ф. 3, оп. 1, кн. 101, л. 242 — 44).

Разумовский 21 мая 1746 был назначен президентом АН, а Т. — 24 июля 1746 "пожалован" в ассесоры канцелярии данного научного учреждения (АРАН, ф. 3, оп. 1, кн. 103, л. 288 — 91). С этого времени началась активная деятельность Т. в АН, продолжавшаяся до конца 50-х гг. Приступив к работе со словами: "L'academie sans academieiens, la chancellerie sans membres, l'universiti sans étudiants, les regles sans autorité, et au reste une contusion jusque a present sans remède" ("Академия без академиком, канцелярия без членом, университет без студентов, правила без авторитета, и вообще беспорядок, которому до сих пор нет средств пособить" — из письма профессору Т. Б. Штрубу; <Ломоносов>, 1, 702), Т. занялся составлением "Регламента императорской Академии наук и художеств", подписанного Императрицей 24 июля 1747 (Пекарский 2, XXVII). В уставе, представленном Т., АН была разделена на академию и ун-т, узаконены приглашения иностранных ученых, оговорены функции академической канцелярии как адм. центра и пр. Заслуга Т.

состояла в том, что он стал составителем первого устава ученого об-ва, содержащего очень важные положения и пункты, следование к-рым должно было бы упорядочить и усовершенствовать систему управления наукой. Одну из сторон деятельности Т. в канцелярии и характерную для того времени ситуацию в научном мире раскрывает док-т от 16 мая 1748, где говорится "о присутствии всегда в историческом собрании г-ну ассесору Теплову для наблюдения за скорейшим приведением к концу всех дел и для доношения в канцелярию обо всех возникающих между профессорами несогласиях и ссорах, для того чтобы своевременно могли быть приняты меры по их пресечению" (АРАН, ф. 3, оп. 1, кн. 117, л. 214 — 18).

1 марта 1751 Т., получив по именному указу чин коллежского советника, назначен "в службу" к гетману Малороссии К. Г. Разумовскому "для правления домашних его гетманских дел" (Барсков, 172; АРАН, ф. 3, оп. 1, кн. 149, л. 430 — 31). Проявив серьезный интерес и внимание к Малороссии, он становится одним из первых знатоков этого края в екатерининскую эпоху.

В 1758 Т. получил чин статского советника, а уже при *Петре III*. 28 марта 1762, действительного статского советника, находясь при этом в отставке (РГИА, ф. 1343, д. 851). Сыграв заметную роль в перевороте 1762, он был приближен ко двору, писал манифест о вступлении на престол *Екатерины II* и акт отречения от престола Петра III. Это привело впоследствии к щедрым высочайшим милостям: денежной награде в 20 000 р. и назначению на должность статс-секр. Императрицы в апреле 1763 "для отправления собственных ея величества дел и к принятию челобитен, подаваемых ея величеству в собственные

руки" (РБС, 15). Напр., 27 марта 1764 ему было поручено "смотрение" за печатанием в *типографии Академии Наук* продолжения "издаваемой каждые полгода книжки, содержащей в себе ее величества именные в народ указы" (АРАН, ф. 3, оп. 1, № 2240, л. 20).

В разные годы он был избран поч. чл. АХ (1765), получил звание сенатора (1768), награжден орденами Св. Анны (1765) и Александра Невского (1775). 22 сент. 1767 Т. был пожалован чин тайного советника (РГИА, ф. 1343, оп. 30, ч. 1, д. 851).

Помимо блестящей карьеры общественного и политического деятеля, Т. оставил заметный след в отечественной науке, опубликовав 9 работ на самые разнообразные темы (СКРК, 4). Кроме того, ему принадлежит ряд интересных журнальных ст. ("Знания вообще до философии касающиеся" — 1751, "Рассуждение о врачебной науке, которые называют докторством" — 1774 и др.). Т. считался одним из крупнейших латинистов своего времени: среди его *переводов* на латынь "Сатиры" А. Д. Кантемира. С фр. яз. Т. перевел "Les Aventures de Telemaque" ("Похождения Телемака" Ф. Фенелона; см. дело о напечатании в академической типографии по желанию ее величества перевода этой книги от 8 октября 1747 г. — АРАН, ф. 3, оп. 1, кн. 110, л. 348 — 63).

Будучи близок в 50-е гг. к кружку А. П. Сумарокова, Т. принимал активное участие в лит. полемике, касающейся проблем поэтических жанров. Его ст. "Рассуждение о качествах стихотворца" ("Ежемесячные сочинения", 1755, май; см.: Штамбок, 169 — 81), "Рассуждение о начале стихотворства" (Там же, 1755, июнь) — ярчайшие док-ты эстетической мысли, свидетельства профессиональных суждений автора о музыке. Во

второй ст. Т. делает попытку теоретически обосновать широко распространенный к тому времени жанр лирической песни, считая любовную песню одним из ранних видов поэтического творчества, к-рый послужил в дальнейшем источником возникновения всех остальных форм "ученой" поэзии. Аргументируя это положение, он пишет: "Почитать следует страсть любовную больше вкорененну в род человеческий, нежели многие другие страсти... Она родила любовные речи, которые, когда соединялись с голосным пением, произвели падение слов, и для лучшей приметы кончащегося разума, или паче музыкального тону, рифмы... Сие мнится быть происхождение от начала стихотворства в натуре своей, которая после обратилась в великую важность между учеными людьми" (ИРМ 2, 68).

Высказывания современников о Т., бесспорно очень одаренном человеке, весьма красноречиво свидетельствуют о таких чертах его личности, как властность, надменность, коварство, безцеремонность в обращении. Подобный образ высвечивается в одном из эпизодов, описанных В. К. Тредиаковским: "Ложное подозрение на меня о сочиненной невеждою критике на сочинения г. советника Теплова так уже дорого стало, что едва я себя с отчаяния добровольно не предал смерти. Г. Теплов, призванного меня в дом его графского сиятельства, не обличив, и не доказав ничем, да и ничем пустым, ругал как хотел матерно и грозил шпагою заколоть... На другой день... один из лакеев, увидев меня в прихожей, сказал мне, что меня пускать в камеры не велено" (Римский - Корсаков, 50). Очевидно, что общественные интересы и стремление сделать собственную карьеру сказались на стратегии жизненного поведения Т. Уже в начале своей научной и адм. деятельности он приобрел в лице

---

**Г. Н. ТЕПЛОВ**

*Художник Д. Г. Левицкий*



К. Г. Разумовского влиятельного патрона, что во многом определило его дальнейшую судьбу. Мощнейшим фундаментом карьеры Т. стала АН, обеспечившая ему определенный соц. статус. В екатерининскую эпоху, находясь в ранге придворного, он оказывает заметное влияние на внутреннюю политику страны.

Не исключено, что свои муз. дарования и выучку, близкую к профессиональной, Т. использовал для завоевания соц. успеха и соц. продвижения. Престиж муз. и театрального любительства в петерб. придв. об-ве 2-й пол. 18 в. был достаточно высок. Мастерство актерской игры и способность к музицированию в среде аристократии привлекали внимание двора. Среди петерб. аматёров екатерининской эпохи Т. был весьма крупной фигурой. Он получил хорошее муз. образование и обладал разносторонними муз. способностями. По свидетельству *Я. Штелина*, "этот искусный дилетант, которого заслуги и счастье возвысили постепенно до звания тайного советника и сенатора Российского государства, воспитывался в изящных искусствах и науках в семинарии новгородского епископа Феофана и не только сам пел с хорошей итальянской манерой, но и играл очень хорошо на скрипке" (*Штелин, 128*). О муз. дарованиях Т. и его детей сообщает в "Записках" *С. А. Порошин*, воспитатель в. кн. *Павла Петровича* (Т. в 60-е гг. преподавал наследнику политические науки): "Часу в пятом пришел Г. Н. Теплов, Великий князь изволил при нем играть на клавикордах. Теплов послал в театр за дочерьми своими... Играли при нем Теплова дочери концерт на клавикордах очень хорошо. Г. Н. и сам хорошо играет. Я заметил, что иногда целая фамилия к чему-либо особливую склонность и способность имеет" (*249*).

Известно, что благодаря руководству Т. в начале 50-х гг. в резиденции гетмана Разумовского в Глухове была создана прекрасная "домашняя капелла", насчитывавшая 40 муз-тов. "Когда этот хор в 1753 г. в Москве, в доме гетмана впервые исполнял свои концерты при большом собрании придворных и других знатных персон, он имел у всех слушателей заслуженный успех" (*Штелин, 128*).

В 60-е гг. Т. нередко демонстрировал при дворе в присутствии особ имп. дома как собственные муз. дарования, так и таланты своих детей. Он являлся неизменным участником придв. спектаклей и *концертов*, хорошо знал итал. оперу, по-видимому, был знаком с придв. композиторами своего времени, напр. с *В. Манфредини*. (По предположению Р. А. Моозера, дочь Т. Елизавета являлась ученицей Манфредини, к-рой прославленный композитор посвятил концерт для клавесина и струн. оркестра: *ИРМ 2, 80*.)

Как "большой знаток и любитель музыки" (*Штелин*), Т. в 1766 принимал участие в спектакле, дававшемся у гр. П. Б. *Шереметева*, вместе с др. высокопоставленными аматёрами (*Н. В. Репниным, Л. А. Нарышкиным, А. В. Олсуфьевым, С. П. Ягужинским* и др.) играя в *оркестре*, сопровождавшем исполнение комедии "Контрант, или Препятствия" (*Моск. вед., 1766, № 23*). Т. также участвовал в великосветских спектаклях, разыгранных на придв. театре 25 нояб. 1768 по случаю выздоровления Императрицы и великого князя после привития оспы. Еще летом в доме гр. А. С. *Строганова* начались репетиции фр. комедии "La Philosophe marie honteux de l'etre" ("Женатый философ") и *французской комической оперы "Annette et Lubin"* ("Аннетта и Любен") *А. Б. Блеза*. В роли

Аннетты выступила кн. М. В. Барятинская (урожд. Хованская), Любена — гр. П. А. Бутурлин, а "общее, по свидетельству Штелина, распоряжение и забота о всем необходимом для комедии поручены были полковнику кн. А. Н. Щербатову, управление же оркестром как в комедии, так и в комической опере — тайному советнику и сенатору Теплову. Оркестр составил из приблизительно из 30 человек скрипачей, флейтистов и виолончелистов, сплошь любителей из придворных кавалеров и русского дворянства. Самыми видными среди них были: принцесса Курляндская, по мужу Черкасова, игравшая на клавишине, два брата Нарышкиных, гр. Строганов, тайные советники Олсуфьев и Теплов; сенатор кн. П. Н. Трубецкой, камергер Ягужинский и многие офицеры императорской гвардии. Все эти высоко благородные музыканты исполняли оркестровые партии с такой точностью, выражением и тонким соблюдением оттенков, что большинство слушателей было уверено, будто перед ними играет обычный придворный оркестр из итальянцев, немцев и русских" (Р и м с к и й - К о р с а к о в, 55). На этом спектакле, как свидетельствует запись в КФЖ от 25 нояб. 1768, присутствовала Императрица.

Имя Т. связано с платными концертами итал. музыки, организованными в 1769 в великопостную неделю композитором Манфредини в доме кн. Ф. С. Барятинского, где наряду с профессиональными муз-тами, исполнявшими лучшие образцы вок. и инстр. музыки, "подвизались светские любители, вызывая общее удивление присутствующих" (Там же, 56). Штелин перечисляет муз-тов-любителей, участвующих в этих концертах. Среди них дочери Т. (пение и клавишн), его сын — ученик Л. Скьятти (скрипка), обершенк и сенатор А. А. Нарышкин и

его брат шталмейстер Л. А. Нарышкин, опять Олсуфьев. "За вход на эти открытые концерты брали по два рубли с персоны, и каждый раз, когда устраивался такой концерт, то весь зал и 4 прилежащие комнаты были наполнены слушателями, как из придворных дам и кавалеров, так и из дворян и городского купечества. При этом разносили закуски, а тот, кто хотел сыграть партию в вист, в ломбер, — тоже находил себе компанию" (Штелин, 161). Подобные концерты свидетельствуют о широком распространении аристократического музицирования в России. Очевидно, что уровень исполнения любителей был достаточно высок, поскольку "подготовленный" слушатель не чувствовал разницы между дилетантами и профессионалами. Как следует из приведенной выше цитаты, за выступления в публичных концертах дилетанты денег не получали и творили вовсе не ради денег, а ради иск-ва как такового. Общество ценило "искусных дилетантов", что, безусловно, являлось стимулом для личного самоутверждения и повышения соц. статуса каждого, кто отваживался и решался на участие в публичных концертах и спектаклях. Также престижно было заниматься сочинительством музыки.

Т. — создатель первого рус. вок. сб. "Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса", напечатанного почти анонимно с инициалами "Г. Т." в типографии АН. Авторство Т., скрывшего свое имя под этими инициалами, было впервые установлено С. К. Буличем и документально подтверждено А. Н. Римским-Корсаковым. Этот первый печ. авторский сб. издавался дважды — в 1759 и 1776 (Р и м с к и й - К о р с а к о в, 34 — 35). Версия о существовании более раннего издания (конца 40-х — начала 50-х гг.), предло-

женная Римским-Корсаковым и подвеченная др. исследователями, документального подтверждения пока не получила. В 1759 сб. был издан в кол-ве 100 экз. Римский-Корсаков цитирует постановление комиссии в составе академиков М. В. *Ломоносова*, И. И. Тауберга и Штелина "о напечатании для некоторой персоны внесенными от нее медными досками, на которых вырезаны ноты, ста экземпляров на академической Российской александрийской бумаге... приказали оными досками сто экземпляров на означенной бумаге, взяв из магазейна, напечатать в фигурной палате, а по напечатании отдать в книжную лавку..." (Римский-Корсаков, 35). В 1776 было опублик. 45 экз. (АРАН, ф. 3, оп. 1, № 547, л. 136 — 37). В авг. 1759 изд. песен рекламировалось в "СПб. вед." (№ 68, 69); сообщалось, что оно продавалось в книжной лавке при АН и в Моск. книжной лавке по цене 3 р. Три сохранившихся экз. этого сб., годы и место изд. к-рых не установлены, хранятся в ОН РНБ, БАН и фонограммархиве ИРЛИ. На обложке экз. ИРЛИ имеется владельческая запись: "Сія книга Катерины Лабзиной".

Об исключительной популярности сб., сохранившейся почти до конца 18 в., свидетельствуют его многочисленные переиздания в журналах и песенниках. Помимо двух указ. изд., подтверждающих четвертьвековую жизнь сб. "Между делом безделье", 3 песни без фамилий авторов были опублик. в журнале Х. В. Вевера "Музыкальные увеселения..." (СПб., 1774 — 95), 2 песни в облегченном изложении вошли в альманах "Магазин музыкальных увеселений..." (М., 1795, типография С. Селивановского). Все песни сб. были полностью перепечатаны в "Новом российском песеннике" Т. Полежаева (М., 1792). О том, что песни имелись в продаже у книготорговцев не только в 1776,

когда сб. был повторно отпечатан автором, но и позже, гласит объявл., помещенное во 2-м вып. лит. журнала "От всего помаленьку" (СПб., 1782). Ю. М. Келдыш указывает также на полное воспроизведение всех песен в одном рукоп. сб. (РГБ, ф. 178, № 1845; ИРМ 2, 169).

Текстовый материал всех вок. миниатюр Т. можно найти почти во всех песенниках 18 в., начиная от полной перепечатки текстов в знаменитом "Собрании разных песен" М. Чулкова (СПб., 1770 — 73, ч. 1 — 3), в сб-ках "Российская Эрата" (изд. М. *Попова*; СПб., 1792, ч. 1 — 3) и "Новое и полное собрание российских песен" (изд. Н. И. Новикова; М., 1780, ч. 1 — 4) и кончая частичным их воспроизведением в песенниках В. Глазунова (№ 1, 8, 9), И. К. *Шнора* (№ 1, 2, 4, 5, 6, 10, 11, 13, 14, 15), С. Селивановского (№ 1) (см.: *Л е в а ш е в а*, 358 — 61).

Собрание Т. включает 17 песен. В качестве поэтического первоисточника автором были избраны 6 стихотворений А. П. Сумарокова (№ 10, 12, 13, 15, 16, 17). Принадлежность остальных песен конкретным авторам не установлена, но среди них — известный лит. и театральный деятель И. П. *Елагин* (на к-рого указывает Штелин, с. 128), друживший с Т. в 50-е гг. Н. А. *Бекетов* и "другие лучшие поэты" (Берков, 107 — 109). Все указ. стихотворения Сумарокова, появившиеся в печати лишь в конце 1759 ("Трудолюбивая пчела", нояб.), были, по-видимому, положены на музыку до их публ. Можно считать доказанным, что Т. воспользовался этими текстами без разрешения автора, ибо в печ. предисловии к своим песням Сумароков разразился по этому поводу гневной тирадой: "Следующие песни нашел я между протчими, напечатанными песнями с приложенными нотами, под чудным Титлом, которые отчасти были испорчены; чего ради я их

должен поправить как они от меня сочинены, выдати в сих изданиях, чтоб чужие погрешности не были сочтены моими, и притом желая, чтоб сия дерзость издавати чужие сочинения без воли Автора не умножилася, а еще меньше то портити, что другие тщательно сочиняли и меньше еще полагаги чужим трудам непристойные Титла, чево нигде не водится, и что нигде не позволяется" (678). Причина столь резкого высказывания, по предположению исследователей, кроется в самовольном изд. Т. стихов Сумарокова. Содержание данного предисловия скорее подтверждает, чем опровергает версию о первоначальной публ. сб. в 1759.

Жанр любовной песни стал входить в муз. быт уже при дворе *Анны Иоанновны*, а в царствование *Елизаветы Петровны* приобрел широкую популярность. В дворянской среде установилась мода на сочинение песен. "Стихотворствование" на любовную тему и распевание песенок являлось неременным условием поведения светского человека. Самой Елизавете Петровне приписывается сочинение песен, среди к-рых написанная в нар. духе "Во селе, селе Покровском". Уже со времен Третьяковского песня начинает выполнять особую роль в российском культурном быту как эталонная форма разл. переживаний любовного чувства (Б е р к о в, 104). Песни сочинялись Елагиным, Бекетовым, П.С. Свистуновым и др. О Бекетове, фаворите Елизаветы, известно, что он "в молодых своих летах много писал стихов, а более всего песен" (СРП). Существуют сведения, что он перелагал на музыку свои песни (по-видимому, сочинял "на *голос*"), к-рые пели придв. певчие (В а с и л ь ч и к о в, 136).

Создание Т. сб. вписывалось в модную тенденцию песенного любительского сочинительства. Популярность Т. как "композитора" повышала его престиж в

об-ве, тем более что он превзошел своих "соперников", создав вполне добротное в муз. отношении произв., использовав поэтические тексты известных поэтов-современников. Кроме того, он не только создал некое муз. "произведение" из 17 песен, но и издал его, что вообще явилось первым прецедентом в данной области. (До 1794, как указывает Вольман, не было ни одного изданного произв., принадлежавшего любителю музыки.)

Обратим внимание на то, что Т. опубликовал "Между делом безделье" под своими инициалами, к-рые, естественно, аристократическим об-вом легко угадывались. Угодив вкусам тогдашней придв.-аристократической среды, Т., бесспорно, привлек внимание к своей персоне. Приведем замечание Штелина: "В это же самое время появилось в печати собрание избраннейших русских арий и нежных песен в новом и чистом стихотворном вкусе Сумарокова, Елагина и др. лучших русских поэтов. Тогдашний коллежский советник Григ. Ник. Теплов положил их на музыку в лучшем итальянском вкусе и дал очень мило награвировать при Академии наук в Петербурге" (128). Нет сомнения, что первая партия сб. (100 экз.) разошлась очень быстро.

Т. назвал свой сб. "Между делом безделье", что вполне соответствовало существующей сочинительской практике 18 в. Вот аналогичные назв. лит. опусов: "Дело от безделья", "Что-нибудь от безделья на досуге", "Праздное время в пользу употребленное", "Мое праздное время" и т. д. "Безделки", предназначенные сфере досуга и противопоставленные "делу", — понятие, по мнению А. В. Михайлова, несущее в себе важный смысл. Оно "являлось риторическим топосом, обозначавшим творчество как сферу непринужденной свободы, как нечто необязательное, не вызванное дело-



вой необходимостью" (К и р и л л и н а, 154). Приведем фрагмент из письма Теплова от 15 сент. 1765 к президенту АХ по поводу избрания его поч. чл., где он кратко оценивает собственное отношение к занятиям живописью: "Я никогда живописцем не бывал, да и не тщился быть оным, но обучался живописству для одной моей забавы и почтения к сему художеству" (Д я г и л е в, 58). "Забавы" были связаны с досугом, по структуре существенно отличавшимся от таких форм придв. быта, как жестко регламентированные церемонии и праздники. Последние являлись службой и предполагали "всеобщность" участия, коллективные формы времяпрепровождения. Т.-аматёр рассматривал свои песни как "безделки", предназначеная их для досуга музицирующей аристократии.

Вместе с тем "Между делом безделье", "музыка досуга", демонстрирует прекрасную профессиональную выучку и хороший вкус ее автора. "Было обнаружено, по словам Михайлова, что «топос ничегонеделания может вести к тому же результату, что топос труда» — к тексту или к произведению искусства" (К и р и л л и н а, 154). Нотный текст сб. изложен в виде 3-голосной партитуры: два верхних голоса движутся параллельно, нижний предназначался для INSTR. сопр. и в исполнительской практике 18 в. рассматривался как цифрованный бас. Исключение составляет лишь одна песня, данная в 2-голосном изложении, — "В какой мне вредный день меня ты в том уверил" (№ 12). Подобный тип изложения материала свидетельствует о связи со светской песней "кантовой" традиции.

Жанровый и стилиевой облик песен Т. указывает на западно-европейские образцы: нем. и фр. собрания начала и сер. 18 в., типа песенной серии Сперонтеса или многочисленных сб-ков, выпускае-

мых фр. изд. Х. Балларом ("Recueil d'airs sérieux et à boire" — с 1701; "Brunettes ou petits airs tendres" — с 1703). Еще одним существенным источником песенного стиля Т. является совр. ему итал. оперное иск-во. Штелин, сообщая об изд. сб., подчеркивает, что Т. положил стихи на музыку "в лучшем итальянском вкусе" (128). Признаки итал. оперной культуры неаполитанского типа обнаруживаются в использовании характерных жанров (сицилианы — № 2, 11, 15, арии), развернутых, масштабных оперных форм. Вообще относительно особенностей стилистики "песенника" Т. в отечественной литературе нет единодушия. А. Н. Римский-Корсаков ведет родословную сб. от нем. бытовой музыки начала 18 в., отмечая также влияния фр. бержеретт и итал. опер. Приметы сходства с нем. традицией сводятся к отдельным наблюдениям над "ритмическими формулами", "орнаментальными фигурами", "модуляционными схемами". Келдыш стилистической моделью предлагает считать "air de cour". О. Е. Левашева находит в песнях и "французское", и "немецкое", акцентируя внимание на влиянии итал. оперного стиля.

Как и в бол-ве европейских песенных сб-ков того времени, предназначенных для домашнего музицирования в светских аристократических кругах, у Т. преобладает тип танцевальной песни. Ее жанровые прообразы — принятые в светском обиходе танцы: *менуэт*, гавот, куранта. В тексте в нек-рых случаях даны прямые указания автора на жанр танца: "menuet alternativo", "menuet moderato", "menuet". Но танцевальность является основной и в остальных песнях.

Все песни собрания принадлежат к области любовной лирики, по-русски озвученной — в соответствии с сумарковскими поэтическими формулами типа "сердце ожесточенно", "токи слезны".

Вок. миниатюры окрашены в чувствительно-меланхолические тона. От западно-европейских песенных сб-ков "Между делом безделье" отличается удивительным однообразием фактуры (принцип кантового 3-голосия выдержан в 16 песнях из 17) и жанров (менуэты и в двух случаях сицилианы), преобладанием медленных темпов, "растягивающих" инстр. формулы, и минорных тональностей.

Т. весьма бережно отнесся к сумароковскому стиху, сохранив структуру строф, строк, не сделав никаких произвольных перестановок, дополнений, повторений отдельных слов. Отмечаемое исследователями как несовершенное взаимодействие танцевального напева и любовного текста в данном сб. являлось данью определенной традиции 18 в. (светской "кантовой" песни в рус. культуре, "пародийной песни" — в западно-европейской) — подбора мелодии к уже готовому тексту или "подтекстовки". Смысловые, метроритмические "переченья" текста и музыки в муз.-поэтических жанрах являлись определенной композиционной нормой.

Сб. Т. "Между делом безделье" как первое печ. авторское собрание светских песен лирического характера стал важнейшим источником для дальнейшего развития жанра сольной лирической песни с сопр.

Арх.: АРАН, ф. 3, оп. 1, кн. 62, 75, 101, 117, 149; ф. 3, оп. 1, № 547, 2240; РГИА, ф. 1343, оп. 30, ч. 1, д. 851; РГБ, ф. 178, № 1845.

Лит.: Ежемесячные сочинения. 1755. Май, июнь; Трудолюбивая пчела. 1759. Ноябрь.; СПб. вед. 1759. № 68, 69; Моск. вед. 1766. № 23; Бантыш-Каменский; S r a d a. *Ephémérides russes*. Spb., 1846. I, 544; <Ломоносов М.В.> Соч. Ломоносова. СПб.: изд. Смирдина. 1867. Т. 1; Чистович И. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1867; Пекарский 1, 2; <Лонгинов М.Н.>

Сатирический каталог при дворе Екатерины II // РА. 1871. № 8; Порошин; Васильчиков А. Семейство Разумовских. СПб., 1886. Т. 1; Барсуков А. К биографии Г.Н. Теплова // Киевская старина. 1887. № 1; Дягилев С. Русская живопись в XVIII веке. Д.Г. Левицкий. 1735 — 1822. СПб., 1902; РБС: Булич С.К. Прадедушка русского романа // Музыкальный современник. 1916. Сент.; Финдейзен 2; Римский-Корсаков А.Н. Г.Н. Теплов и его музыкальный сборник "Между делом безделье" // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Л., 1927. Т. 1; Штелин; Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. Л., 1936; Ливанова 1; Вольман; Штабок А. Об авторе рассуждения "О качествах стихотворца" (к вопросу о двух направлениях в русской эстетике классицизма) // Русская литература. 1961. № 1; Келдыш; СКРК 4; ПРМИ 1; МЭ; ИРМ 2; СРП; Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. М., 1996.

Н.А. Огаркова

ТЕСТОРЕ (Testore), Тестори Анжело Мария Вилла (ок. 1772, Милан — ?), итал. певец, кастрат (сопрано). С 1784 пел в хоре "Ла Скала". В 1789 — 90 в качестве 2-го кастрата (*secondo uomo*) выступал в Милане, Мантуе и Павии. Прекрасный голос и отличные сценические данные обеспечили Т. общеевропейский успех. В начале 1790-х гг. он исполнял гл. сопрановые партии в театрах Милана, Бергамо, Модены, Мантуи, Венеции, в 1791 был приглашен в Вену, где пел на премьере "*Il Matrimonio segreto*" ("Тайный брак") Д. Чимарозы. В 1796 Т. приехал в Россию. После недолгого пребывания в Москве он обосновался в СПб., где 8 сент. 1796 был принят на придв. службу на роли 1-го сопраниста (оклад 3000 р., 300 р. "квартирных" и ежегод. бенефис). В составе *Труппы Ж. Астартты* Т. пел на сценах старой и

новой столиц: в 1797 — в Москве во время коронационных торжеств по случаю восшествия на престол Павла I, с 1798 по 1802 — в придв. и городских театрах СПб. Последний из плеяды итал. кастратов, подвизавшихся в 18 в. при российском дворе, Т. занимался также торговлей муз. инструментами, предлагая петерб. меломанам скрипки работы Страдивари, Амати, Штейнера и др. знаменитых мастеров (объявл. в "СПб. вед." от 2 янв. 1797, 2 мая 1802). В конце 1802 Т. покинул Россию. Выступал в Милане, Падуе, Турине, завершив свою блестящую карьеру на миланской оперной сцене.

*Поли:* Меркурий — "*Il Genio della Russia*" ("Гений России"), 1797; Персей — "*Andromeda*" ("Андромеда"), 1798, обе Дж. Сартти; Идрео — "*Alessandro*" ("Александр") Ф.Г. Химмеля, 1799; принимал участие в исполнении опер и кантат: "*Didone*" ("Дидона"), 1796; "*Andromaca*" ("Андромаха"), 1798; обе Дж. Паузелло; "*Enea nel Lazio*" ("Еней в Лациуме") и "*Epitalamio*" ("Эпиталама"), обе Сартти, 1799.

*Лит.:* АДИТ 3; МА 2; ИРМ 3.

*Е.С. Ходорковская*

**ТИЦ** (Tietz, Titz), Диц (Ditz, Dietsch?) Антон (Август) Фердинанд (1742, Нюрнберг — 25 дек. 1810, СПб), выдающийся нем. скрипач, исполнитель на виоль д'амур и композитор. Т. рано осиротел и воспитывался в семье дяди-художника, у к-рого, возможно, обучался живописи. О его муз. занятиях в детстве мало что известно. С 1759 играл в *оркестре* церкви Св. Зebальда в Нюрнберге, ок. 1762 перешел в Вену, где благодаря рекомендации К.В. Глюка стал концертмейстером оркестра придв. оперы. Слышавший Т. в Вене директор Имп. театров П.А. Соймонов в 1771 пригласил его на службу в

СПб в качестве скрипача *Первого придворного оркестра* и камер-муз-та (оклад 700 р.). В историю рус. муз. культуры Т. вошел прежде всего как великолепный ансамблист, пропагандист совр. ему камерно-инстр. музыки (в особенности венских композиторов) и как родоначальник рус. квартета. На протяжении мн. лет он участвовал в камерных *концертах* при дворе (Эрмитаж, Царское Село), играя на скрипке и виоль д'амур в разного рода ансамблях (струн. трио, квартет, скр. дуэт, смешанный и струн. квартеты и т.д.) вместе с профессиональными камермуз-тами (И.М. Яриновичем, Й. Бером, Ж.-Б. Кардоном, А. Дельфино, Ф. Михелем, О. Тевесом и др.), а также великосветскими любителями (П.А. Зубовым, в кн. *Александром Павловичем* и др.). Кроме того, Т. выступал и как солист, преподавал игру на скрипке в *Театральной школе*. *Екатерина II* относилась к Т. весьма благосклонно, поручила ему обучать игре на скрипке в кн. Александра; в 1794 он получил наивысший для муз-тов I-го оркестра оклад 2500 р. С юности подверженный приступам меланхолии, Т. с 1797 страдал психическим расстройством и потерял дар речи, однако профессиональной деятельностью не оставил. Он дважды выезжал из России в Зап. Европу: в начале 80-х гг. выступал в Вене, где также впервые издал свои соч. — 3 скр. дуэта и 6 квартетов, посвященных Й. Гайдну (у к-рого, как предполагают, Т. учился в молодости композиции); в конце 90-х гг. он работал в придв. капелле в Дрездене и концерттировал в разл. городах Германии и Чехии.

Игра Т. на скрипке не отличалась бравурной виртуозностью и большим звуком, однако ей были присущи задушевность и камерность, отвечавшие идеалам культуры эпохи сентиментализма. О Т.-скрипаче восхищенно отзывались

выдающиеся муз-ты его времени (напр., Л. Шпор), а также многочисл. рус. любители музыки. Среди посв. ему стихотворений наиб. известен "Экспромт" И. И. Дмитриева: "...смычок, тобой одушевленный. / Поет, и говорит, и движет всех сердца! / О сын Гармонии, достоин ты венца. / И можешь презирать язык обыкновенный!" Как композитор Т. известен своими камерными соч., прежде всего квартетами (3 посвящены А. Г. Теплому и изданы в начале 19 в. в СПб Ф. А. Дитмаром, 3 — *Александру I* и изданы в Лейпциге в 1803, в виде партий имеются в РГБ); в этих произв., стоящих у истока квартетного жанра в рус. музыке, Т. сочетал венскую классическую манеру ансамблевого письма и композиционного построения с тематизмом, основывающимся на цитатном или обобщенном использовании рус. песен. Значителен также вклад Т. в развитие "российской песни" (ему, в частности, принадлежит одна из двух версий песни "Стонет сизый голубочек" на стихи Дмитриева). Из произв. Т., написанных в России, известны также сонаты: *Sonate pour le fortepiano avec un violon en f-mineur*, op. 1; *Sonate pour le clavecin et violon oblige.* op. 2 (обе изданы И. Д. Герстенбергом в 1795 и 1798) и Соната для скрипки с басом (издана Б. Т. Брейткопфом в Лейпциге). Ф. Ж. Фетис и Р. Эйтнер называют помимо перечисленных выше еще неск. соч. Т., в частности оставшиеся в рукописи скр. концерты (Берлин, Staatsbibl.), 4 струн. квинтета с двумя альтами, 2 сонаты для скрипки (Вена, Musikvereinsbibl.) и нек-рые др.

Лит.: АД ИТ 2; Е и т н е г; Ф и н д е й з е н 2; Я м п о л ь с к и й; М А 2; Л и в а н о в а; В о л ь м а н; М G G; И Р М 3.

Л. М. Бутир

**ТОДИ** (Todi), урожд. д'Агьяр (d'Aguiar, de Aguilar), Луиза Роза (9 янв. 1753, Сетубал — 1 окт. 1833, Лисабон), порт. певица (сопрано). Уроженка Португалии, Т., будучи одной из наиб. выдающихся певиц 2-й пол. 18 в., принадлежит истории итал. оперной сцены. Свою артистическую деятельность она начала в 1768 как драм. актриса. В 1777 с сенсационным успехом выступила в Мадриде в опере "*L'Olimpiade*" Дж. Паузелло. В след. году с триумфом гастролировала в Париже, в 1781 — 82 пела в Берлине и предприняла конц. турне по городам южной Германии. Ее возвращение на парижскую оперную сцену в 1783 ознаменовалось вошедшим в историю соперничеством с гастролировавшей в это же время во фр. столице нем. певицей Елизаветой Мара — соперничеством, разделившим парижских меломанов на два лагеря — "тодистов" и "маранистов".

Вероятно, обещанный высокий гонорар побудил Т., находившуюся на вершине славы, предпринять вояж в Россию. Певица прибыла в СПб 27 мая 1784. Условия ее контракта неизвестны, но не приходится сомневаться, что они были очень выгодны. КФЖ, письма *Екатерины II* и воспоминания современников полны свидетельств энтузиазма, сопровождавшего выступление примадонны, блиставшей вместе с Л. Маркези среди артистов *Итальянской придворной оперной труппы* в соч. Дж. Сартти, а также с не меньшим успехом выступавшей в придв. и публичных *концертах* обеих столиц. В 1784 Т. напечатала в СПб свое *либретто* театрального праздника "Pollinia" ("Полинья"), посвященного Императрице. Исполнялось ли ее творение в столице и с чьей музыкой — неизвестно. В Москве эта "маленькая опера" прозвучала 23 апр. 1787. "Моск. ведомости" приписали музыку А. М. Г. Саккини,

однако его авторство маловероятно. Р.-А. Моозер предполагает, что роль композитора мог сыграть муж певицы — Ф.К.Тоди. Моск. спектакль был поставлен со всевозможной пышностью: с хором, балетом, декорациями Ф.Градици. Этим спектаклем Т. распрощалась с имп. сценой, в том же месяце она покинула Россию. Впоследствии Т. пела на мн. европейских сценах, в посл. раз — в неаполитанском театре "Сан Карло" в 1799.

*Рол:* Идалида — "*Idalida*", 1785; Армида — "*Armida e Rinaldo*" ("Армида и Ринальдо") и Телер — "*Castor e Polluce*" ("Кастор и Поллукс"), 1786, все Сарти.

*Лит.:* Записки Энгельгардта // Русский вестник. 1859. Т. 19; АДИТ; Финдейзен 2; МА 2; Ливанова; МЭ; ИРМ 2; Ггове.

*Е.С. Ходорковская*

**ТОПОРКОВ** Афанасий (ок. 1726, ? — ?), рус. танцовщик. Ученик Ж.Б.Ланде первого набора. В 1738 поступил в Танцевальную школу и уже через год начал выступать на сцене. Числился в придв. балетной труппе с 1741. В 1742 участвовал в коронационных спектаклях в Москве — в балетах Ланде "Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и возвращении золотого времени" и "Золотое яблоко на пире богов, или Суд Париса". Упомянут Я.Штелином в числе лучших рус. танцовщиков своего времени. Исполнил партию Аполлона в балете А.Ринальди "Брак Купидона и Псиши" ("*Le Nozze di Psiche e di Cupido*") при опере Ф.Арайи "*Scipione*" ("Сципион", 1745). Участвовал во мн. др. балетах Ринальди. Жалованье 350 р. в год. В 1761 еще был танцовщиком придв. труппы. А в 1762 "СПб. вед." (от 5 янв.) писали о сдаче внаем дома "бывшего придворного танцмейстера Афанасия

Топоркова в Малой Морской, что от Синего моста на левой руке".

*Арх.:* РГАДА. ф. 17, д. 322, л. 35 об.

*Лит.:* СПб. вед. 1761. 1 мая; 1762. 5 янв., 20 янв.; Штелин. 152; Он же. Краткое известие. 247; Арапов. 63; Плещеев. 38; Светлов. 128; Борисоглебский 1. 16, 28.

*Г.Н. Добровольская*

**ТОРГОВЛЯ НОТАМИ.** Начало Т. н. связано с деятельностью Академической книжной лавки. Однако спрос на ноты не был велик, в газетах изредка встречались объявл. о продаже муз. сочинений. Специальных муз. магазинов тогда еще не существовало, и книготорговцы не уделяли должного внимания нотной продукции. Любители музыки приобретали ноты во время заграничных поездок либо заказывали их в известных европейских фирмах. Для исполнения пользовались обычно услугами переписчиков.

Становление и развитие Т. н. связано с деятельностью частных книго- и нототорговцев, большую часть к-рых составляли иностранцы, получавшие имп. привилегии на открытие типографий и почетные звания поставщиков двора. Первые объявл. о продаже у них нотных изд. появились в конце 1760-х гг.

Во 2-й пол. 18 в. Т. н. регулярно занимались И.Я.Вейтбрехт, И.Д.Герстенберг и Ф.А.Дитмар, И.Г.Клостерман, К.Лиснер, И.З.Логан, Ф.А.Мейер, К.В.Миллер, И.К.Шнор, фирма "Братья Шпревиц и К<sup>о</sup>", С.В.Эверс; периодически — Алиси, Ф.Афтамонов, И.Вогак, И.П.Глазунов, С.Глазунов, Г.Зотов, Ф.Лейхте, Т.Полежаев, А.Роспини, Ф.Свешников, П.Ступин, Х.Торно, Х.К.Шейбнер, а иногда — сами авторы муз. произведений или муз.-ты, привозившие из-за границы нотные изд. По-

скольку нототорговцы, как и др. иностранцы, обладали большими привилегиями и стремились привлечь к себе просвещенную аристократическую публику, их магазины находились в центре СПб.

Приведем адреса осн. мест продажи нот в СПб. Магазин Вейтбрехта — у Синего моста (1768 — 78), на Невском пр., напротив церкви Казанской Божьей матери (1779 — 84), на Мойке, в доме № 347 (1785 — 1803); магазин Герстенберга и Дитмара — на Вознесенском пр., напротив Исаакиевской церкви, в доме Родионова под № 106 (1792 — 94), на Большой Морской ул., в домах купца Шарова под № 122 (1794 — 99) и № 117 (1798 — 1810); магазин Клостермана — напротив Адмиралтейства, в доме Мешанского клуба под № 106 (1783 — 85), на Невском пр., в доме № 69, напротив Ново-Исаакиевской ул. (1785 — 95), на Ново-Исаакиевской ул., в доме № 96 (1795 — 98), там же — в доме № 91 (1798 — 1811); магазин Лиснера — у Синего моста, в доме под № 156 (1794 — 1803), на Исаакиевской ул., в Поггенполевым доме (1799); магазин Логана (премника и владельца книжной лавки берлинского книготорговца ИПаули) — на Ново-Исаакиевской ул., в доме барона фон Аша (1779), на Большой Морской ул., в доме под № 133 (1780 — 84), у Красного моста, ок. Английского клуба, в доме Кусовникова под № 47 (1785 — 1786), у Красного моста, в доме Хайдемана у переплетчика Торно (1786 — 91?), на Ново-Исаакиевской ул., в доме барона фон Аша под № 114 (1792 — 1800), там же — в доме № 109 (1800 — 1802); мастерская Мейера — на Малой Миллионной ул. (1774 — 75), на Большой Морской ул., в доме Шмидта (1777 — 78), на Большой Морской ул., в доме Императорского кабинета № 141, между Крас-

ным и Синим мостами (1779 — 90); магазин Миллера — на Луговой Миллионной ул., в доме под № 77 (1771 — 97?); типография Шнора — на Невском пр., недалеко от Адмиралтейства, в доме Елачича (1771 — 72), в Инженерном кадетском корпусе (1773 — 75), на Большой Морской ул., в доме Обухова (1776 — 78), в доме лютеранской церкви Св. Петра (1780 — 91), на Большом пр. Вас. о-ва, между 3-й и 4-й линиями (1792 — 1812); фирма "Братья Шпревиц и К°" — на Вас. о-ве, на наб. Невы между 7-й и 8-й линиями, в доме № 46 (1796), на Исаакиевской пл., в доме титулярного советника И.Е. Шишмарева под № 107 (1797 — 99), напротив Адмиралтейства, в доме трактира "Лондон" под № 88 (1799); магазин Эверса (1775 — 80 — совместно с Шейбнером) — у Синего моста, в Шелевом доме под № 156 или 158 (1775 — 94).

Нотный магазин создавался первоначально как книжный и часто назывался "книжная и музыкальная лавка". Помимо книг и нот там продавались гравюры, топографические и военные карты, муз. инструменты, струны для скрипок и арф, писчая и нотная бумага, бароскопы, гуммиластик и т. п. Магазин постепенно становился культурным центром города, где иногда имелись билеты на предстоящие *концерты*. Он "был местом встречи образованного мира" (I s c h r e y t).

При книжных и муз. магазинах СПб в конце 18 в. организуются так наз. "заемные библиотеки" (Leihbibliothek). Первую муз. б-ку в СПб, где можно было за определенную плату получить имеющиеся в наличии ноты во временное пользование, создали владельцы фирмы "Братья Шпревиц и К°" ("СПб. вед.", № 88, 2 нояб. 1798). "Заемные библиотеки" расширяли круг потребителей нотной продукции, способствовали муз. просвещению разл. слоев населения города.

Для привлечения покупателей использовались разнообразные средства рекламы: объявл. в газетах, так наз. прикнижные росписи и печ. каталоги.

Объявл. печатались на разных яз.: в "СПб. вед." — на рус. и фр., в "SPZ" — на нем. и фр. Размеры объявл. иногда были весьма внушительными из-за подробно перечисляемых названий нот, в них встречались краткие комментарии к новым произв. и применялись сокращения (имена композиторов, назв. инструментов, муз. жанров и т. п.).

В нотах (реже, чем в книгах) использовались росписи. Они располагались на посл. странице муз. соч. или в прилож. к периодическим изд. Наиб. известны росписи Герстенберга: бесплатные ежемес. "Повестки" к *"Магазину для распространения общепользных знаний и изобретений"* (1795), "Роспись музыкальным книгам, гравированным и напечатанным у Герстенберга и Дитмара" в прилож. к 1-й ч. *Герстенберга И.Д. и Дитмара Ф.А. Сборника* (1797 — 98).

Одной из новых и наиб. распространенных форм рекламы был каталог, отражавший особенности торговой и издательской политики каждого из владельцев магазина, а также вкусы спб. публики конца 18 в. Каталоги печатались регулярно на фр. (назв. указывались реже на итал., нем. и рус. ) яз. и раздавались бесплатно. Они имелись в магазинах Вейтбрехта, Герстенберга, Клостермана, Логана, "Братьев Шпревиц и К<sup>о</sup>" и Эверса. Издатели предлагали покупателям ноты из Германии, Голландии, Франции (реже из Австрии, Англии, Дании), отечественные (петерб. и рижские) новинки. Фамилии изд. не указывались. Иностранные изд. выписывались и доставлялись морским путем, что было гораздо дешевле.

Весь нотный ассортимент располагался в каталогах либо в алфавитном порядке авторов и наименований сб-ков, либо по исполнительским составам. Произв. предназначались для клавесина, сольных струнных или духовых инструментов, разл. инстр. ансамблей (струнных, духовых, смешанных, в т. ч. с участием фп.), органа, гитары, арфы, голоса с клавесином (иногда прибавлялись отдельные струнные), а также для *оркестра*. В каталогах встречались нотные журналы, книги и учебники по музыке (пособия для обучения игре на каком-н. муз. инструменте, по контрапункту и генерал-басу).

В каталогах (и в иных средствах рекламы) представлен широкий круг композиторов. В них перечислены соч. И.Г.Альбрехтсбергера, К.Ф.Э. и И.К.Бахов, Й.Бенды, Л.Боккерини, Ф.А.Буальдьё, Г.К.Вагензейля, Я.Ванхала, Й.Вейгля, Дж.Б.Виотти, П.Враницкого, Й.Гайдна, Б.Галуппи, Г.Ф.Генделя, И.В.Гесслера, К.В.Глюка, К.Г.Грауна, А.-Э.-М.Гретри, Н.М.Далейрака, Ч.Дибдина, Э.Р.Дуни, Н.Йоммелли, К.Каннабиха, М.Клементи, Л.Кожелуха, О.А.Козловского, А.Корелли, В.Мартини-и-Солера, Э.Н.Мегюля, П.-А.Монсиньи, В.А.Моцарта, Й.Мысливечка, Дж.Паизиелло, Н.Пиччинни, И.Плейеля, И.Прача, Г.Ф.Раунаха, Ж.-Ж.Руссо, А.Саккини, А.Сальери, Дж.Сарти, Д.Скарлатти, А., К. и И.Стамицев, Дж.Тартини, Н.М.Филидора, И.К.Фогеля, Й.А.Фодора, И.Е.Хандошкина, Ф.А.Хофмейстера, Д.Чимарозы, Д.Штейбельта и мн. др. В ряде случаев имена композиторов не напечатаны (чаще всего при назв. опер): подразумевалось, что они широко известны публике.

Представленные в каталогах жанровые разновидности создают впечатление, что в России интенсивно постигали все существовавшие к тому времени в Евро-

пе типы муз. композиций. Не случайно значительную часть продукции составляли классические жанры — сонаты, симфонии и квартеты. Кроме того, там указаны многочисл. вариации, концерты, сольные INSTR. пьесы, танцевальные жанры, нар. песни, *романсы*, оперы и кантаты, сб-ки духовных песнопений. Имелись как оригинальные композиции (в т. ч. партитуры и орк. партии симфоний, опер), так и переложения крупных соч. или фрагментов из них.

Цена изд. обычно зависела от качества бумаги (отечественная или голландская), наличия переплета (кожаный, бумажный) или его отсутствия, печати с медных или свинцовых гравировальных досок, толщины сб. и от исполнительского состава сочинения (партитуры, особенно оперные и балетные, стоили дороже). Иностранное изд. были примерно в 1,5 — 2 раза дороже, что определялось дороговизной их транспортировки из-за рубежа.

Для того чтобы противостоять неблагоприятным факторам (в т. ч. "сезонности" в получении новых нот, доставлявшихся морским путем), нототорговцы объединялись в компании, расширяли связи с отечественными и зарубежными партнерами, изыскивали новые пути для сбыта своей продукции. Так, у Герстенберга в разное время комиссионерами были известный рижский книго- и нотоиздатель И. Ф. Гарткнох; Х. Ф. Гене, Х. Ридигер, И. С. Кестнер, Х. А. Клаудий и К. Ленгольд в Москве; Динес в Ревеле. Имена некоторых из них по традиции печатались на титульном листе вслед за именем изд.

В целом в деятельности спб. нототорговцев конца 18 в. заметна тенденция к охвату разл. слоев рус. общества — от профессионалов до начинающих любителей.

*Нотные каталоги:* Catalogue de Musique qui se vend chez J.J. Weitbrecht. Libraire de l'Academie Imperiale des Sciences. St. Petersburg, 1778; Supplement au Catalogue de Musique qui se vend chez J.J. Weitbrecht. Libraire de l'Academie Imperiale des Sciences. St. Petersburg, 1778; Catalogue de differents Livres François, et de Musique, qui se vendent chez le Sieur Klostermann, vis à vis L'Amirauté, dans la maison du Cloub bourgeois, № 106. St. Petersburg, 1783; Catalogue de Musique qui se vend chez Germain Klostermann, Rue Perspective de Nevski vis-à-vis la nouvelle rue Isaac maison ce-devant de Lanskoj № 69. St. Petersburg, 1791; Catalogue de Livres de Musique gravés et imprimés chez I. D. Gerstenberg et Comp. au Magazin de Musique, Rue de la grande Morscaia maison de Charove Nro.122 à St. Petersburg 1795 // *Карманная книга для любителей музыки на 1795 год.* СПб.: иждивением книгопродавца И. Д. Герстенберга и тов., [1795]; Catalogue de musique qui se vend chez J.D. Gerstenberg et Comp. Rue de la grande Morscaia maison de Charove No.122. St. Petersburg, 1795; Повестка к Магазину для распространения общепользных знаний и изобретений. 1795. № 6. Июнь; Second Supplement du Catalogue de Livres de Musique qui se vendent chez J.D. Gerstenberg et Comp. au Magazin de Musique, Rue de la grande Morscaia, maison de Charove № 122 à St. Petersburg 1796 // Повестка к Магазину для распространения общепользных знаний и изобретений. 1795. № 11. Ноябрь.; Роспись Музыкальным книгам гравированным и напечатанным у И. Д. Герстенберга, продающимся в С. Петербурге в музыкальном Магазине, что в большой Морской в доме Шарова под № 122, а в Москве в музыкальном Магазине Г. Гене и Рейндорфа. 1796 // *Карманная книжка для лю-*



бителей музыки на 1796 год. СПб.: инжинением книгопродавца И. Д. Герстенберга с тов. [1796]; Dans la Librairie de Charles Lissner, au pont bleu, on trouve les pieces de musique suivantes, tout recemment arrivées, savoir // *Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo*. [1796]. № 6 и 17.

Лит.: СПб. вед. 1768 — 1800; SPZ. 1768 — 1800; Столпянский И.; СКРК: Зайцева А.А. Иностранцы книгопродавцы в С.-Петербурге в конце XVIII — начале XIX в. // Книготорговое и библиотечное дело в России в XVII — первой половине XIX в.: Сб. научных трудов / Отв. ред. С. П. Луппов, Н. Б. Парамонова. Л., 1981. С. 29 — 51; Ischgrut Н. Buchhandel und Buchhändler im nordosteuropäischen Kommunikationssystem (1762 — 1797) // Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert. Fünftes Wolfenbütteler Symposium von 1. bis 3. November 1977. Vorträge hrsg. von G. Barber und V. Fabian. Hamburg, 1981. S. 249 — 69 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens. Bd 4); Осипов В. О. Русская книготорговая библиография до начала XX века. М., 1983; СККИЯ: Зайцева А.А., Фундаминский М. И. Книгопродавцы Миллера и начало частной книжной торговли в С.-Петербурге // Книга в России XVI — середины XIX в. Материалы и исследования: Сб. научных трудов / Отв. ред. А. А. Зайцева. Л., 1990. С. 139 — 53.

Ф. Э. Пуртов

**ТОРЕЛЛИ** (Torelli) Фредерико (у Stieger'a — Луиджи) [?. Болонья — после 1791, там же (?), итал. композитор и капельмейстер, приехал в СПб в 1780 и тогда же принял участие в сочинении музыки к "театральному зрелищу" "*Le Temple de l'allégresse universelle*" ("Храм общей радости"), представленному 24 нояб. 1780 "на случай торжественного дня тезоименитства ЕИВ Екатерины II". Т. принадлежали вступительная сим-

фония, одна ария, хоры и речитативы. Музыка *балетов* написал К. Каноббио, прочую — К. Арнабольди и В. А. Папкевич. В спектакле помимо основных аллегорических персонажей (артисты *Итальянской придворной оперной труппы* Б. Бативелли, Дж. Ристорини, К. Арнабольди) участвовали французы, англичане, германцы и россияне, от к-рых пелись куплеты (Ведев, В. М. Черников, А. Б. Сартори, И. П. Петров).

В 1781 Т. написал хоры к мелодраме Я. Б. Княжнина "*Орфей*", исполнявшейся в *Эрмитажном театре* (партии в ЦМБ). Музыка Т. не имела успеха. В 1792 Е. И. Фомин "талантом своим помрачил прежнюю музыку совершенно" и в "*Орфее*" "оставил незабвенную по себе память" (Княжнин; цит. по: ИРМ 3, 89).

Р.-А. Моозер полагает, что Т. служил в СПб придв. капельмейстером (вероятно, 2-м, т. к. 1-м в это время был Дж. Паузелло): так он именовал себя в объявл. об отъезде с женой и тремя детьми, напечатанном в "СПб. вед." 25 июля 1783. Поселившись в Болонье (возможно, он был сыном или родственником известного болонского композитора Джузеппе Т.), Т. создал немало музыки, в т. ч. "*La Passione di Gesù Christo*" (1786) и любопытное театральное действо "*La Presa di Okzakov fatta dalle invitte armi di S.M. Caterina II, imperatrice di tutte le Russie*" ("Взятие Очакова армией Ея Величества Екатерины II, императрицы всея Руси", 23 апр. н. ст. 1791, Болонья; *либретто* в РНБ). Это соч. Т. свидетельствует о том, что он не забыл Россию и с интересом следил за ходом русско-турецкой войны.

Ф. Stieger упоминает еще муз. академию Т., дававшуюся в Вене в 1793 (Леопольдсшtedтертеатр), однако неясно, какой Т. имеется в виду и что это — концерт или драм. произв. с таким назв.

*Лит.* MR; MA 2, 409 — 10; Stieger F. Opernlexikon. Tutzing, 1978. Bd 3. Teil 2. S. 1108; ИРМ 3.

*А.Л. Порфирьева*

**ТОРНАУ** (? — ?), инстр. мастер (деревянные духовые инструменты). Работал в СПб в 1792. Занимался также продажей деревянных духовых инструментов. Инструменты работы Т. неизвестны.

Упоминается в "СПб. вед." (напр., 27 авг. 1792): "В б. (большой. — В.К.) Морской в доме Е. Прев-ва г. Зубова у инструментального мастера Торнау имеются для продажи разные духовые инструменты как то: фаготы, кларнеты, гобой и флейтраверсы".

*Лит.*: СПб. вед. 1792. 27 и 31 авг., 3 сент., 15 и 22 окт., 14, 17 и 21 дек.

*В. В. Кошелев*

**ТРАЭТТА** (Traetta) Томмазо Микеле Франческо Саверино (30 марта 1727, Битонто — 6 апр. 1779, Венеция), итал. композитор неаполитанской школы, учился в консерваториях "Деи повери ди Джезу Кристо", "Лорето", "Сант-Онофрио" у Н. Порпоры, Л. Лео и Ф. Дуранте. Успех первой оперы Т. "Фарначе", поставленной в Неаполе в 1751, решил его дальнейшую судьбу. В 1758 — 65 Т. служил придв. капельмейстером в Парме. Здесь, по словам Г. Кречмара, он "прошел чрезвычайно основательно школу Рамо", руководя постановками его опер. В результате Т. попытался объединить традиционную оперу-серия с фр. лирической трагедией. Он широко использовал хор, существенно пополнил неаполитанский арсенал драм. эффектов, ввел в действие балеты, мелодрамы, расширил, следуя примеру Н. Йомелли, красочно-изобразительную палитру оркестра. Неск. опер Т. пармского периода написа-

ны на итал. переводы либретто лирических трагедий Ж.Ф. Рамо: "Ипполит и Арсия", "Гиндарили" (по "Кастору и Поллуксу"). В премьерном спектакле "Ипполита и Арсии" (1759) пела К. Габриелли, впоследствии приглашенная (вероятно, по настоянию маэстро) в петерб. Итальянскую придворную оперную труппу. Очевидно, усвоение фр. представлений о муз. драме оказало значительное влияние на оперный идеал Т. Все писавшие о композиторе единодушно называют его предшественником К. В. Глюка в области реформы оперы. Однако именно "предшественником" пармского маэстро считать весьма трудно; его первые оперы, обнаруживающие классицистские тенденции (единство действия, членение не по номерам, а по сценам, объединенным тональными и интонационными арками, участие в действии хора и балета, наконец, энергия и простота в выражении переживаний), написаны одновременно с глюковским "Орфеем": "Софонисба" в 1762, а "Ифигения в Тавриде", собств. и создавшая Т. репутацию реформатора, в 1763 (поставлена в Венском придв. театре; либр. М. Кольтеллини, разделявшего идеи Глюка и Р. Кальцабиджи, было 5 лет спустя использовано Б. Галуппи для его петерб. оперы).

Успех опер Т., несомненно, определялся обновлением представлений о "музыкальной правде", нек-рой усталостью от длительное время господствовавших условностей барочной оперы-серия. Драм. естественность и выразительность, попытки преодолеть дискретность номерной композиции и дать, т. обр., простор непосредственному течению действия сочетаются у Т. с замечательным мелодическим даром, иск-вом нюансировки в муз. изображении положений и характеров, с разнообразием и живописностью орк. письма. Основной "специальностью"

Т. считается сериал, смыкающаяся с лирической трагедией. Однако и в жанре *оперы-буффа* Т. многого достиг благодаря своему сильному и самобытному таланту. Г. Аберт говорит, что "главным преимуществом его буффонного искусства, как и трагического, является столь же многообразное, сколь и теплое, благородное мелодическое изображение" (А б е р т I, 1, 429).

О пребывании Т. в СПБ на должности придв. капельмейстера не сохранилось почти никаких документов. Его персона не упоминается в мемуарах, из его произв., исполнявшихся в СПБ, уцелели только оперы (не все), сведения о кантатах, к-рые он, как и др. капельмейстеры, должен был сочинять для торжеств. дней, о его церковной музыке, наконец, о концертной деятельности композитора полностью отсутствуют. Поэтому весьма значительная часть его недолгой жизни, проведенная в СПБ, является почти полной лакуной для его биографов.

По предположениям Р.-А. Моозера, Т. прибыл в северную столицу в начале сент. 1768. Он, т. обр., мог поспеть с сочинением кантаты к высочайшему тезоименитству, однако первое его деяние, оставившее след в истории, — постановка в карнавал 1769 комической оперы "*L'Isola disabitata*" ("Необитаемый остров", 1768, Болонья, партитура в ЦМБ, уникаму). Я. Штелин сообщает, что оперу исполняли Т. Колонна, Д. Луизи, А. Прати и балерина Дж. Мекур, "очень приятная в качестве итальянской певицы. ...Музыкальная композиция оказалась живой, простой для восприятия и сильной; большую часть арий приветствовали аплодисментами, но особенно — заключительный квартет" (S t ä h l i n 2, 138).

Ко дню 40-летия *Екатерины II* Т. приготавливал новую постановку своей весьма давно написанной оперы "*L'Olimpiade*"

("Олимпиада", 1758, Верона; 21 апр. 1769, СПБ; либр. в БРАН, партитура в ЦМБ). Ю. В. Келдыш полагает, что композитор сделал новую ред. оперы, добавив массовые хор. сцены. Поскольку участие хора предопределено либр. П. Метастазии, не совсем ясно, какие изменения имеются в виду. Для того чтобы выявить особенности спб. ред., необходимо было бы сравнить ее с др. партитурами этой оперы, хранящимися в б-ках Брюссельской и Парижской консерваторий. Моозер, в свою очередь, предполагал, что Т. внес изменения в сольные номера, внимание исследователя привлекли арии с обязательным сопр. фагота и особенно кларнета, к-рые, как можно думать, были написаны специально для виртуозов *Придворного оркестра* Г.Ф.Цана и Ф.Ладунки. (Впрочем, кандидатура Ладунки на титул "придворного виртуоза" сомнительна: в 1782, мн. времени спустя, Ладунка все еще служил 4-м кларнетистом с мизерным окладом.) В России это первый случай употребления кларнета в оперной партитуре, впоследствии Т. более широко применял этот инструмент в "Антиго-не" и "Луции Вере".

К моменту премьеры след. оперы неаполитанского маэстро — "*Antigono*" ("Антигон", 1764, Падуя; 22 сент. 1770, СПБ; либр. в РНБ, партитура в ЦМБ), состоявшейся лишь через полтора года, состав итал. труппы успел сильно измениться. Место уехавшей Колонны заняла Э. Тейбер, появились новые кастраты А. Монани и Дж. Тоски. Для этих солистов композитор сделал 2-актную ред. оперы. Балет к ней написал Г.Ф.Раупах, занявший после отставки В. Манфредини место 2-го капельмейстера; ему принадлежат почти все балеты, шедшие с операми Т.

Никем из биографов Т. не отмечена такая любопытная сторона его спб. дея-

---

**Т. ТРАЭТТА**

*Портрет неизв. художника*



тельности, как должность капельмейстера при *Смольном институте*. Как Трагетти он фигурирует в списке педагогов Смольного, составленном Н. П. Черепным по оригинальным документам (Черепнин 3, 451). В 1770 Т. руководил музыкальной частью праздника, устроенного в *Воспитательном обществе* в честь Генриха Прусского. В письме Вольтеру от 2 дек. 1770 Екатерина рассказала, что воспитанницы исполняли балет, в котором фигурировали 4 времени года, Аполлон и Диана с нимфами, а после него звучала "музыка, сочиненная Траэтто для этого праздника" (СИРИО 13, 49) Неизвестно, принимал ли Т. участие в постановках многочисл. фр. опер, исполнявшихся смолянками в эти годы, однако фр. версия "*Служанки-госпожи*" Дж. Б. Перголези была разучена явно по его инициативе. Спектакль, представленный публике в нояб. 1773 с Е. И. Нелидовой и Н. С. Барщовой в ролях Зербины и Пандольфа, снискал самый шумный успех и был увековечен в стихах "Как ты, Нелидова, Зербину представляла..." (СПб. вед., 1773, 2 нояб.) и в портретах художника Д. Г. Левицкого. Благодаря Т. спб. публика впервые познакомилась с музыкой Перголези, к-рый продолжал оставаться ее любимцем до конца 18 в. "*Служанка-госпожа*" ставилась множество раз и любителями и профессионалами. Исполненная годом позже во время великопостных концертов (и, вероятно, вновь по инициативе Т.) прославленная "*Stabat Mater*" также часто повторялась впоследствии.

Между представлением оперы "Антигон" и появлением на сцене первой оперы Т., написанной в СПб, лагуна в 2 года. Чем объясняется отсутствие каких бы то ни было сведений об этом периоде его жизни — неясно. Моозер предполагает, что чума, распространявшаяся с юга и дошедшая в 1771 до Москвы, застави-

ла отказаться от многолюдных придворных увеселений. Какое-то время, разумеется, ушло на обсуждение плана новой оперы с либреттистом Кольтеллини, к-рый прибыл из Вены на службу при российском дворе, а также на сочинение музыки. Как бы то ни было, "*Antigona*" ("Антигона", либр. в БРАН, партитура в ЦМБ), впервые представленная 11 нояб. 1772, считается лучшим творением Т., соединившим новые драм. принципы с естественностью излияния счастливого муз. дара. В "Антигоне" на спб. сцене дебютировала одна из замечательнейших примадонн 18 в., высоко почитавшаяся композитором К. Габриелли. Для нее Т. написал арию с речитативом аккомпаниато "*Ombra saza amogosa*", ставшую своего рода "шлягером" оперной музыки 18 в. "Антигона" подробно разобрана Келдышем в ИРМ 2. По характеру драматургических находок, по композиционным идеям эта опера действительно является новым словом классицистского Просвещения. Живая прелесть музыки, ощущение внутренней свободы напоминают о В. А. Моцарте на мн. страницах этой партитуры.

За 2 посл. года пребывания в СПб Т. поставил еще 2 крупных соч.: пастораль "*Amore et Psiche*" ("Амур и Психея", либр. в РНБ), написанную к бракосочетанию Павла Петровича и Натальи Алексеевны и исполнявшуюся впервые 29 или 30 сент. 1773, и сериа "*Lucio Vero*" ("Луций Вер", либр. в РНБ, партитура в ЦМБ), для к-рой композитор выбрал либр. уже почти забытого А. Дзено, написанное в начале 18 в. Партитура "Амура и Психеи" не сохранилась, известно только, что опера повторялась неск. раз, однако впечатления современников о ней и о "Луции Вере" до нас не дошли. Партитура "Луция Вера" — едва ли не самое смелое, изобретательное и разнообразное в плане оркестровки соч., исполнявшееся

в СПб во 2-й пол. 18 в., но мелодическая теплота и естественность, свойственные Т., уступают здесь место классицистской декламации.

После повторения "Антигоны" 27 авг. 1774 и премьеры "Луция Вера" 28 нояб. того же года сведения о деятельности Т. полностью прекращаются. 30 июня 1775 "Моск. вед." сообщали о его отъезде из России. В начале этого года он вместе со всем двором, очевидно, переехал в старую столицу.

О том, насколько благосклонно относилась спб. публика к имени Т. после его отъезда, можно, гл. обр., гадать. Правда, он не был сразу же забыт и вытеснен из репертуара. Известна постановка его оперы-буффа "*Il Cavaliere errante*" ("Безумный кавалер" или "Странствующий рыцарь", 1778, Венеция, партитура в ЦМБ) Итал. придв. оперной труппой в сент. 1781. Возможно, Дж. Паузелло, служивший тогда капельмейстером, отдал т. обр. дань памяти своему даровитому предшественнику. Опера пользовалась огромным успехом в Венеции; Аберт считал ее новым словом в жанре буффа и говорил, что ее финалы "принадлежат к числу наиболее прогрессивных творений своего времени" (А б е р т I, 1, 431).

Лит.: СПб. вед. 1773. 2 нояб.; S t ä h l i n 2, 138; СИРИО 13, 49; Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 2. Folge. Jahrg. 14. Bd 1; Jahrg. 17. Bd 2; Ч е р е п н и н Н.П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. 1764 — 1914. Пг., 1915. Т. 3; К р е ч м а р Г. История оперы. Л., 1925; Ф и н д е й з е н 2; Ш т е л и н; МА 2; MR; В л о с х Н. Traetta's Contribution to the Reform of Italian Opera // Collectanea historiae musicae. V. 3. Firenze, 1963; С у р М. Rameau e Traetta // Nuova rivista musicale italiana. 1978. № 2; А б е р т I, 1; G r o v e; ИРМ 2.

А.Л. Порфирьева

**ТРЕДИАКОВСКИЙ** Василий Кириллович (22 февр. 1703, Астрахань — 6 авг. 1768, СПб), писатель, поэт, переводчик. Один из зачинателей новой рус. литературы. Чл. *Академии Наук*. Род. в семье священника. В 1730 приехал в СПб, где в основном затем и жил (столице предшествовали 4 года, проведенных за границей: Голландия, Париж, Гамбург). "Сей муж был великого разума, многого учения, обширного знания и безпримерного трудолюбия... полезными своими трудами приобрел себе бессмертную славу", — писал о нем Н.И.Новиков (Н о в и к о в, 218).

Т. имел разносторонние связи с музыкой. Знал нотную грамоту. В молодости был певчим. В дальнейшем при случае исполнял бытовую вок. музыку, с удовольствием слушал ее. Сохранился рассказ о том, как "в монастырской слободе невскаго монастыря у священника Василья" Т. "пел сочинения своего псалмы" (см.: П е к а р с к и й 2, 36 — 38). Слуховые впечатления разного рода играли для него важную роль. "...Язык словенской ныне жесток моим ушам слышится", — писал Т. в 1730-х гг. и отмечал, что у людей "нежность слуха весьма различна" (цит. по: Л и в а н о в а 1, 49 и 55). Обладал (как видно из его стихов) хорошим чувством ритма. Сознал тесную связь поэзии и музыки с момента их возникновения; для него в легендарном прошлом объединялся в одном лице "первый пиит и первый музыкант" (см. "Мнение о начале поэзии и стихов вообще", цит. по: Л и в а н о в а 1, 53). Был склонен даже считать муз. иск-во стимулом для зарождения поэзии ("...сладость, какова могла быть вначале мусикии, могла подать мысль после о сладости речи..." — Там же). Придавал большое значение звучанию стихов. Видел в рус-

ской народной песни один из важных истоков поэтического иск-ва. Стремился "ввести народную песнь в общий процесс развития русской поэзии в качестве первого ее периода". Высказывания Т. о нар. поэзии "образуют в развитии русского фольклора особую, закономерную стадию, переходную от старого латино-шклярского пренебрежения — к фольклорному подъему 1770-х годов, который у Тредиаковского уже предчувствуется" (XVIII век, сб. 5, 250). Разрабатывавшаяся им реформа стиха опиралась на рус. песенный фольклор и в свою очередь имела огромное влияние на развитие светской вок. лирики.

Т. хорошо ориентировался в муз. культуре — как рус., так и западно-европейской, о чем свидетельствуют некоторые замечания, сравнения, примеры (случается, даже с использованием нотной записи). Он имел ясное представление о столповом и демественном пении, противопоставлял его партесному хоровому пению, знал о столкновении взглядов приверженцев итал. и фр. оперной культуры: "Так называемое демественное пение раскольникам, а столповое некоторым старикам нашим толь приятно, что не могут навеселиться слыша оное; но от партесного уши затыкают. Француз над италианскою музыкаю хохочет; а италианец французскую презирает" (Л и в а н о в а 1, 55). Ему была знакома музыка фр. и нем. быта (на популярные фр. и нем. мелодии Т. писал стихи). В стихотворениях Т. названы имена фр. скрипачей, описано большое впечатление, полученное от иск-ва некоего муз-та ("Когда он пел и играл, музыка молчала, / Но только в удивлении се своем внимала" — Т р е д и а к о в с к и й, 62), упомянут автор, "слаткой для музыки", пишущий "славны оперы" (Там же, 392). О способности Т. тонко чувствовать музыку сви-

детельствуют строки одного из его писем (СПБ, июнь 1733): "...послышался голос, очень тихий и прелестный, совершенно растрогавший мое сердце, и звуки гармонической лиры, на которой играли с изумительною грациею. <...> ...Я испытывал невообразимую негу и ни с чем не сравнимое удовольствие. Чем более пели и играли, тем сильнее мои чувства предавались восторгу. <...> Потеряв способность чувствовать все прелести мира, я только был чутким и привязанным к этим тихим звукам" (цит. по: Пекарский 2, 40 — 41).

Т. внес важный вклад в развитие муз. быта столицы, в распространение западно-европейских форм музицирования, муз.-поэтических жанров (см. *Вокальная камерная музыка*). Едва обосновавшись в СПб, напечатал "Песнь... к торжественному празднованию коронации Ея Величества Государыни Императрицы Анны Иоанновны, Самодержицы Всероссийския". Опубл. "через студента Василья Тредиаковского" в виде листовки, эта "Песнь" имела не только стихотворный текст, но и ноты (либо сочиненные, либо подобранные самим автором) и явилась первым в России изд. муз. произв. Тогда же (СПБ., 1730) Т. перевел и напечатал роман П. Таллемана "Езда на остров любви", к-рый содержал неск. десятков стихотворных фрагментов, а после романа поместил группу любовных стихов собственного сочинения на рус. и фр. яз. (О значении *перевода*, в частности его поэтических страниц, для рус. общества см.: Л о т м а н.) Это была первая в России публикация подборки стихов, посвященной любовной теме. Поэтизация этой темы не могла остаться в стороне от музыки. Стихи стали петь: в виде вок. произв. они широко распространились в быту. В скором времени Т. стал одним из самых популярных авторов в рукоп. сб-ках песен и *кантов* [в БАН и РНБ известно

---

**В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ**

*Портрет из кн. "Галерея русских писателей"*



*Василий Тредиаковский*



порядка 20 таких сб-ков; разделение на песни (или песенки) и канты как произв. торжеств. характера принято в наши дни авторитетными учеными по примеру Т.: см. ИРМ 2, 154]. Имели хождение более 30 его текстов. Преобладали любовные стихи ("...материя песней часто, и почти всегда, есть любовь, либо иное что подобное, и легкомысленное, и только что сердце человеческое улещивающее", — писал Т.; цит. по: Успенский, 141); показательно, что архимандрит Платон Малиновский, раскритиковав *псалму* Т., сказал однажды, что его дело — "сочинять девичьи песни" (Пекарский 2, 37). Наряду с ними были также духовные, панегирические, шуточные. Наиб. часто встречаются: "Начну на флейте стихи печальные", "Крепкий, чудный, бесконечный", "Ах, невозможно сердцу пребыть без печали", "Весна катит, зиму валит" и др. Нек-рые напечатаны в сб-ках (напр., "Крепкий, чудный..." вошел в нотный сб. "Невинное упражнение" — СПб., 1780). Т. случалось писать "на *голос*" (на мелодию) привлечших его песен. Музыка сохраняла его стихи и после того, как в чисто поэтическом виде они уже не вызывали интереса. Высказывается мнение о том, что в ряде кантов и др. вок. произв. Т. принадлежит не только текст, но и музыка (см.: Сохраненков а). Делая стихотворные переложения Псалтири, Т. предполагал "положить каждый псалом на распев" (см.: Там же).

Вступая в АН., Т. взял обязательство переводить на рус. яз. "все, что ему дается" (Пекарский 2, 43). Он получал мн. заданий в этой области. Кроме того, Т. стал "первым русским теоретиком перевода, изложившим систематически свои взгляды в трактатах-предисловиях к своим основным переводческим трудам" (Русские писатели о переводе, 34). Понимая сложность и ответственность задач,

встающих перед переводчиком, Т. подчеркивал, что человек этой профессии "от творца только что именем рознится. Еще донесу вам больше: ежели творец замысловат, то переводчику замысловатее надлежит быть..." (Там же, 36). Среди десятков выполненных Т. разнообразных пер. (от од и описаний фейерверков до солидных историч. трудов, переведенных с итал., нем., фр. и лат. яз.) большая часть была связана со сценой, с театром. Первые *интермедии*, первые оперные спектакли, к-рые увидел придв. СПб, исполняли итал. артисты, однако для удобства зрителей пер. этих произв. издавался в виде *либретто*. Т. оказался осн. (и, безусловно, лучшим) переводчиком текстов придв. постановок в период между сер. 30-х и концом 40-х гг. Это "интермедии на музыку" "Подрядчик оперы в острова Канарийские", "Игрок в карты", "Старик скупой". "Влюбившийся в себя самого, или Нарцисс", "Притворная немка", "Посадской дворянин", "Муж ревнивой", "Больным быть думающий", это опера Ф. Арайи "Сила любви и ненависти" — первая опера, представленная в России (тексты всех этих произв. были тогда же опубл. в СПб в виде либр.). Возможно, Т. принадлежит также пер. оперы Арайи "Митридат" и нек-рых др. произв.

Создавая стихи "на голос", делая стихотворные пер. поющих иностр. стихов, Т. осознал нек-рые особенности соотношения музыки и текста. Он писал, что нужно подчинять стих мелодии ("по тону употреблять сочетание стихов"), и допускал в таких случаях отклонение от правил стихосложения. Однако в стихах, "которые для чтения токмо предлагаются", нарушать правила "не надлежит" (Тредиаковский, 384 — 385). Используя нек-рые новые для России муз. термины (концерт, инструмент,

музыка), Т. укреплял их положение в нашем яз.

В настоящее время Т. открыт как композитор духовной музыки. В ГИМ хранится его рукопись семи 12-гол. партесных концертов (см.: Сохраненкова).

Т. жил в разных местах на Вас. о-ве.

*Лит.:* Новиков; Пекарский 2; Перетц; Ливанова 1; Вольман; Русские писатели о переводе: XVIII — XX вв. Л., 1960; Бомштейн Г.И. Третьяков-ский-филолог и фольклор // XVIII век. М.; Л., 1962. Сб. 5; Третьяковский В.К. Избранные произведения. М.; Л., 1963 (Б-ка поэта); Позднеев А.В. Произведения В. Третьяковского в рукописных песенниках // Проблемы истории литературы. М., 1964; СКРК 3; Избранные русские канти XVIII века. Л., 1983; Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1985; Лотман Ю.М. "Езда в остров любви" Третьяковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985; Сохраненкова М.М. В.К. Третьяковский как композитор // ПКНО. 1986. Л., 1987; Она же. Партесные концерты В.К. Третьяковского // Музыкальная культура Средневековья. М., 1992. Вып. 2.

*А. Н. Крюков*

**ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА ПУСТЫНЬ** — красивейший монастырь на Петергофской дороге, вблизи СПб, на взморье. На его месте первоначально находилась приморская дача царевны Екатерины Иоанновны. В 1732 Императрица *Анна Иоанновна* подарила ее своему духовнику архимандриту Троице-Сергиевой лавры Варлааму. С этого времени в храме пустыни (освящен во имя св. Сергия Радонежского в 1735) стали петь клирошане, прибывавшие на служение из Троице-Сергиевой лавры. В 1737 пустынь была приписана к лавре. Братии в ней в это время — 13 чел.

В 1761 архимандритом Троице-Сергиевой лавры назначается Л. *Хоцятовский*, уставщик *Придворного певческого хора*. Его петерб. резиденция находилась в Т.-С. п. Хоцятовский вызывал сюда из Малороссии клирошан, для того чтобы организовать певческий хор, как в *Александров-Невском монастыре* и при дворе, для "приращения большей славы сей знатнейшей лавре" (ЦГИА Украины, ф. 990, оп. 1, д. 338, л. 2; РГИА, ф. 796, оп. 47, д. 268, 1766).

В 1763 в пустыни освящается еще одна церковь — собор Святой Троицы. При нем — колоколя, на к-рую поместили 7 больших и малых колоколов (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 5659, л. 10).

В 1764 пустынь перешла в епархиальное петерб. ведомство, ей определен собственный штат (2-го класса) и управление собственным архимандритом. Им был назначен Варлаам Синьковский. В Т.-С. п. осталось служить 7 монашествующих: 2 малороссиян (иеромонах Варсонофий, иеродиакон Николай Тятсин) и 5 из Троице-Сергиевой лавры (священник Андрей Никитин, диакон Андрей Романов, псаломщики Василий Емельянов и Афанасий Григорьев, тризник Михайло Корнилов; РГАДА, ф. 1204, оп. 1, д. 48, л. 34). Из др. монастырей определились еще 3 монаха. В последующие годы в монастыре было: в 1769 — 11 монашествующих, в 1774 — 16, в 1793 — 17, в 1795 — 17 (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 5740, 7323, 16097, 16752). След. настоятелями Т.-С. п. были Вениамин Румовский (с 1774), Анастасий Братановский (1795 — 96) и Феофилакт Русанов.

*Арх.:* РГАДА, ф. 1204, оп. 1, д. 48, л. 34; РГИА, ф. 796, оп. 47, д. 268; ф. 834, оп. 4, д. 810 — 12 (Материалы по истории Троице-Сергиевой пустыни); д. 815 (Исторический очерк Троице-Сергиевой пустыни с указаниями источника); д. 816 (Яковлев П.П.

Исторический очерк первоклассной Троице-Сергиевой пустыни Петербургской епархии); д. 821 (Сведения к историко-статистическому описанию Сергиевой пустыни); ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 5659, 5740, 7323, 16097, 16752; ЦГИА Украины, ф. 990, оп. 1, д. 338, л. 2.

*Лит.:* Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1884. Т. 9; Исторический очерк первоклассной Троице-Сергиевой пустыни. СПб., 1904. Изд. 2-е.

*И.А. Чудинова*

**ТРОИЦКИЙ СОБОР** заложен на Петербургском о-ве недалеко от Петропавловской крепости в 1703, освящен в 1710 (1711). Собор построен в качестве гл. городского храма, сюда были доставлены *колокольные звоны*, первоначально самые мощные в СПб.

Т. с. пользовался особым вниманием *Петра I* и до освящения в 1733 *Петропавловского собора* был наиб. значительным придв. храмом. 16 окт. 1717 в нем состоялась торжеств. встреча Петра, возвратившегося из второго заграничного путешествия. Здесь же 22 окт. 1721 совершена была торжеств. церемония "преподнесения" Петру титула Императора. В том же году в этой церкви произошло открытие Синода и первое его заседание. В соборной церкви Живоначальной Троицы венчали придворных, отпевали царевича Алексея Петровича.

Пели в Т. с. синодальные певчие. В праздники и воскресные дни сюда обычно прибывал Император с придв. певчими для участия в службе. "И занимаясь сы пением своею особою, стоя на крылосе с протчими певчими, продолжал всенощные бдения часов по 5-ти и по 6-ти... а на день Сампсония Странноприимца за благодарственную победу под Полтавою и до 7 часов всенощную службу продолжал" (Б о г д а н о в, 293).

На большой Троицкой пл., где располагался собор, отмечались важнейшие

городские события. В дни празднования "викторий" перед Т. с. собирались горожане, выстраивались петерб. полки и служили молебен, отсюда же отправлялись процессии на Неву для водосвятия.

В 1750 Т. с. сгорел. С 1752 началось его восстановление, и 1 июня 1756 собор был вновь освящен.

*Лит.:* Б о г д а н о в А.И. Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга от начала заведения его, с 1703 по 1751 год. СПб., 1779; Исторические известия о всех соборных, монастырских, окружных, приходских и домовых церквях, находящихся в столичных городах Москве и Санкт-Петербурге. М., 1848; Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1869. Т. 1; Н е м и р о в Г.А. Троицкий собор, что на Петербургской стороне, в 1703 — 1903 годах. СПб., 1905; О зачатии и здании царствующего града Санктпетербурга в лето от первого дни Адама 7211 по рождестве Иисуси Христове 1703 // Б е с п я т ы х Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л., 1991.

*И.А. Чудинова*

**ТРУТОВСКИЙ** Василий Федорович (? — ?), придв. муз-т-гуслист, деятельность к-рого относится к периоду царствования *Екатерины II*. Ему принадлежит неск. опубл. муз. произв. Но в истории рус. культуры его имя связано прежде всего с подготовленным им первым отечественным печ. сб. нар. песен, рус. и укр. (см. *Трутовского В.Ф. сборник*).

Даты жизни Т. не установлены. Считается, что он род. в 1740-е, а ум. в 1810-е гг., но не позднее 1816, к-рым датированы док-ты по его наследству. Т. происходил из польск. шляхетского рода по фамилии Третиус, известного, согласно опубл. поколенной росписи, с 16 в. Его прапрадед выехал на Слободскую

Украину под рус. подданство и стал писать свою фамилию на рус. лад — Трутовский. В след. поколениях предки Т. по прямой линии были правосл. священниками в Белгородской епархии. Т. род. в слободе Ивановской Белгородской губ., где стоял Харьковский полк.

Об обучении Т. музыке свидетельств не сохранилось. Предполагается, что он учился в Глуховской певческой школе, готовившей певчих для *Придворного певческого хора*. Обучали в этой школе и игре по нотам, в т. ч. и на *гусях*. Однако 10 янв. 1761, еще в царствование *Елизаветы Петровны*, Т. был определен в царский дворец лакеем, а вовсе не певчим в хор.

Указ *Петра III*, вскоре вступившего на престол, повелевал Т. продолжать службу при комнате ЕИВ, а "команде до него дела не иметь". Из этого возникла догадка об использовании Т. при дворе Петра III не в качестве лакея, а как муз-та. Но прямых указаний на то в документах не найдено. Напротив, известно, что в числе др. лакеев, никак не выделяясь в списке, Т. участвовал в шествии при коронации Екатерины II (1762).

Сведения об игре на гусях во время пребывания Екатерины II в Царском Селе впервые появились в КФЖ в 1764, далее — почти 2-годовалый перерыв такого рода сообщений. И только в нояб. 1766 гусли вновь отмечаются камер-фурьером: теперь их можно было слышать почти ежедневно в янтарной или картинной комнатах Екатерининского дворца во время игры Императрицы и придворных в карты.

По возвращении в СПб Екатерина II приказывает Придв. конторе повысить Т. в чине. Отсюда, без сомнения, следует, что игрок на гусях, не поименованный в журнале, и был Т. — по крайней мере в 1766. В резолюции начальника Придв.

конторы гр. К.Е. Сиверса, изданной месяц спустя, отмечалось, что Т. "употребляется во внутренних покоях Ее имп. величества для игры на гусях", но как давно — не указывалось. Поэтому невозможно установить, выполнял ли Т. музыкантскую службу при Екатерине до успешных своих выступлений в нояб. 1766 или же был приглашен в ее внутренние покои в результате этого.

Императрица предполагала произвести гуслиста в камер-муз-ты, но Т. с его утраченным шляхетством не пожелал переходить в музыкантское сословие и по собственной просьбе был произведен в квартирмейстеры (по рангу данный чин соответствовал армейскому прапорщику), что давало ему в дальнейшем возможность продолжать хлопоты о возвращении дворянства.

Возвышение Т. совпало по времени с переводом придв. муз-тов в ведомство вновь учрежденной *Театральной дирекции*. Гуслист в приказном порядке был переведен туда же сверх штатного расписания, что вызвало недовольство главы Дирекции И.П. *Елагина* (сохранился его рапорт об отказе платить Т. жалованье из своего фонда: РГИА, ф. 468, оп. 1, д. 3880, л. 109 об.). Через 6 месяцев Т. по указу Императрицы вернули в подчинение Придв. конторы с условием исполнения им прежней, т. е. музыкантской, должности (июль 1767).

КФЖ и далее сообщает о гусельной музыке при дворе. Со 2-й пол. 70-х гг. упоминания о ней встречаются все реже, а к концу 10-летия вообще исчезают. В качестве вечерних развлечений двора установилась более организованная форма выступлений артистов — *концерты*, к-рыми ведала Театральная дирекция, видимо продолжавшая противодействовать Т. Продолжал ли он играть во внутренних апартаментах Екатерины II, неиз-

вестно. Но если игра его была любима ею, то непонятно, почему же гусли перестали звучать в парадных дворцовых комнатах.

В 1776 появилась 1-я часть "Собрания русских простых песен с нотами", подготовленная Т. С ее выходом гуслист переживает, по-видимому, свой посл. артистический успех при дворе. В нояб. этого же года, после долгого перерыва, гусли опять зазвучали в Царском Селе во время пребывания там Екатерины, а накануне дня ее тезоименитства малолетние придв. певчие пели "разные русские песни" в сопр. скрипок. Под аккомпанемент могли петься только песни из собрания Т., др. рус. песен в подобной аранжировке в ту пору еще не существовало. Эти выступления, также анонимные в КФЖ, наверняка были подготовлены Т.: тогда же он обратился к Императрице с челобитной о возвращении ему дворянства (просьба его рассматривалась в янв. 1777, но не была удовлетворена).

В конце 70-х гг. Т. переживал творческий подъем. Одна за др. издаются 2-я и 3-я ч. его песенного собрания, а вскоре — "Вариации на русские песни для клавицимбала или фортепиано" (1780). В эту тетр. включены 2 вариационных цикла на темы песен из его сб. В 18 в. вариации, любимый жанр домашнего музицирования, писались на темы, получившие известность, и еще больше расширяли популярность соч., откуда эти темы заимствовались.

Г.Р. *Державин* указывал, что Т. написал песню "Кружка" на его стихотворение. Оно было сочинено в 1777 и опублик. в 1780. Вероятнее всего, песня Т. тоже возникла в этот период, самый плодотворный для него. Об успехе Т. свидетельствует и срочное переизд. 1-й ч. его собрания песен уже в 1782.

В 1783 Т., оставаясь муз-том-гуслистом по должности, числился при каком-то из имп. театров, что явствует из опублик. распоряжения Театральной дирекции о проверке его доходов. Далее жизнь и деятельность его не прослеживаются до 1791. Тогда в доме кн. Г.А. *Потемкина* на чрезвычайно пышных торжествах по случаю взятия Измаила исполнялась песня-сценка "На бережке у ставка", к к-рой Т. имел авторское отношение (вок. партия и орк. голоса изданы в 1794 без указания автора, а переложение для голоса с клавирным аккомпанементом — годом позднее, в 1795, в составе 4-й ч. "Собрания русских простых песен...").

Вскоре после потемкинского праздника Т. направляет какое-то прошение на высочайшее имя. Судя по сохранившимся запросам доп. док-тов Канцелярией у принятия прошений (РГИА, ф. 469, оп. 4, д. 1940, л. 1, 6, 1792), дело опять шло о возвращении дворянства. Как не раз уже бывало, такие обращения Т. следовали сразу же после его успехов, что и позволяет связать с его именем ближайший по времени упоминания о некоем придв. муз-те-гуслисте.

Высказывалось мнение, будто Т. покровительствовал "украинофил" кн. Потемкин, но свидетельств тому не сохранилось. Малороссийские песни, число к-рых резко возросло в 4-й ч. песенного собрания Т. (1795), вышедшей неск. лет спустя после смерти князя (1791), могли иметь первопричиной интерес самого гуслиста к напевам родных мест, а не вкусы его предполагаемого патрона.

Последняя ч. собрания Т. вышла в свет после *Львова Н.А. и Прача И. сборника* с его более развитым фп. аккомпанементом. Т., стремясь идти в этом же русле, неск. обогатил INSTR. сопр. песен в 4-й ч. и в 1796 переиздал в новой ред.

В. Ф. ТРУТОВСКИЙ. "СОБРАНИЕ РУССКИХ ПРОСТЫХ ПЕСЕН  
С НОТАМИ"

*Часть I. Титульный лист*

СОБРАНИЕ  
РУССКИХЪ  
ПРОСТЫХЪ ПѢСЕНЪ  
СЪ НОТАМИ

---

*Часть первая.*



---

*Печатано третьимъ тиснениемъ*  
ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ 1796 года.

1-ю ч. своего собрания. В рекламном объявл. (сохранился черновик), где сообщается о готовящемся изд. 4-й ч., Т. называет себя "придворным квартирмейстером". След., в 1795 он все еще состоял при дворе в том же самом чине, без повышений. Почему-то, будучи по службе так близок к Императрице, играя в ее покоях, он никак не продвинулся в своей карьере. Между тем в посл. годы жизни Т. лит. сотрудники Екатерины II, сочиня оперные *либретто*, пользовались и его сб. Видимо, как муз-т-исполнитель он был уже давно забыт, но, дослуживая, продолжал числиться при дворе (характерно, что в упом. объявл. он не называет себя гуслистом, а только квартирмейстером). Сб. же его, напротив, продолжал вызывать интерес, но это было помимо личного участия самого муз-та. После 1796 имя его пропадает в источниках. В списке служителей Придв. конторы он не значится уже в том же 1796. И только в дворцовых док-тах за 1802 проходит его ходатайство о каком-то денежном пособии.

По данным КФЖ устанавливается, что игра на гусях при развлечениях двора практиковалась в основном в Царском Селе, где, видимо, и служил Т. Попытки ввести этот инструмент в церемониал Зимнего дворца успеха не имели. Лишь в особых случаях, как, напр., пышный прием принца Генриха Прусского (1770 — 71), в честь к-рого давались живые картины рус. нац. жизни, гуслиста приглашали и в зимнюю царскую резиденцию.

Муз-т-гуслист, согласно тем же источникам, никогда не пел под собственный аккомпанемент. Нередко камер-фурьеры сообщали о том, что было "играно на гусях и скрипичах с пением певчих" (10 мая 1769), "на гусях, на флейте и на скрипке" (1774) и т. п. На основе таких

сведений невозможно установить, музицировали ли эти исполнители в ансамбле или выступали порознь в одной программе. Но если прямых указаний на совм. музицирование с гусями в журналах не встретилось, то описания вроде того, что "прежде играно на гусях, а потом придворными музыкантами на скрипичах, с припеванием малолетними певчими" (6 сент. 1769), там имеются. Скорее всего, ансамблевая игра с участием гуслей во дворце не практиковалась; Т. выступал в парадных комнатах как солист, открывая программу, если она была смешанной. Играл он на столовых гусях.

В своих соч. Т. неоднороден. Если в его обработках нар. напевов и в клавирных вариациях фактура ограничивается двумя линиями, а заполнение средних голосов минимально и даже иногда выглядит неумелым, то песня "Кружка" и вок.-орк. пьеса "На бережке у ставка" написаны рукой изрядного мастера.

*Лит.:* С и м о н и П.К. Камер-гуслист В.Ф. Трутовский и изданный им первый русский нотный песенник "Собрание русских простых песен с нотами. Ч.1 — 4. СПб., 1776 — 1795" // Труды XII Археологического съезда. М., 1905. Т. 2. С. 461 — 507; Ф и н д е й з е н 2, 309 — 21; Л о б а н о в М.А. Карьера Трутовского // Живая старина. 1999. № 4.

М.А. Лобанов

**ТРУТОВСКОГО В.Ф. СБОРНИК:** "Собрание русских простых песен с нотами" (В 4 ч. СПб., 1776 — 95) — первый в России печ. нотный сб. песен, певшихся в нар. среде, и первый из известных рус. сб-ков, печ. или рукоп., где песни такого рода даны в клавирном изложении ("с нотами для гуслей, фортепиано и других инструментов", как рекламировалось это изд. по выходе в свет). Поначалу "Собрание" публиковалось анонимно, и лишь в

4-й ч. подготовивший его муз-т раскрыл свое имя: В.Ф. Трутовский.

График выхода  
прижизненных изданий Т. с.

Части	1-е изд.	2-е изд.	3-е изд.
1-я ч.	СПб., 1776	СПб., 1782	СПб., 1796 (с испр.)
2-я ч.	СПб., 1778		
3-я ч.	СПб., 1779		
4-я ч.	СПб., 1795		

В каждой из частей Т. с. опубликовано по 20 песен. Наряду с рус. Трутовский включил в свой сб. и малороссийские песни: 3 в 3-ю ч. и 10 в 4-ю ч. В "Предупреждении" Трутовский предлагал любителям петь песни из этого сб. "в один голос, как они обыкновенно поются; но кто ж захочет петь или играть на инструментах, не откидывая бас, то составлено будет согласие" — иными словами, созвучие, гармония.

Трутовский нашел новое определение материала: "простые песни". Название "разные песни", данное М. Д. Чулковым своему, первому в России печ. собранию песенных текстов (1770 — 73), не удовлетворяло Трутовского, хотя чулковское изд. служило моделью, по к-рой Трутовский компоновал свой труд. Так же как собрание Чулкова, Т. с. состоит из 4-х ч.; в каждую часть Чулков включал по 200 песен, Трутовский — по 20, как бы воспроизводя уменьшенные пропорции популярной книги. В 1-й ч. Т. с. 15 из 20 песен были те же, что и в собрании Чулкова. Создавалось впечатление, что поначалу Т. с. задумывался для того, чтобы дать напевы к песням из собрания Чулкова.

Т. с. был высоко ценим ведущими рус. муз-тами конца 18 в. Мелодии из него

мн. раз использовались композиторами той поры в произв., написанных до 1790, когда вышел ставший более авторитетным Львова Н. А. и Прача И. сборник. 40 песен из 80, составлявших корпус Т. с., вошли в "Собрание" Львова — Прача и через это изд. продолжили свою жизнь в рус. культуре 19 в.

С Т. с. принято начинать историю рус. муз. фольклористики, хотя тогда эта наука, разделяющая подлинно нар. и лит. (авторскую) песню, еще не была известна. Сам Трутовский, называя публикуемые им песни "простыми", ясно определил свой материал, к-рый хоть частично и совпадал с тем, что позднее стали именовать "народной песней", но отнюдь не во всем.

Не считая неск. *пасторалей* и *романсов*, вся осн. часть песен в Т. с. (75 номеров из 80) стилистически ориентирована на традицию, связанную в представлениях последующего века с фольклором — рус., укр. Ее признаки: поэтические размеры так наз. нар. стиха, песенная строфика с повторами стихов и припевными словами вроде "ой, люли" (но не "А утки-то кра, кра, кра", как в пасторали на текст И. Ф. Богдановича "У речки птичье стадо" — Т. с. 3, № 48), определенный лексический строй, типовые образы песенных героев ("девица", "вдовушка", "Параня", "Маланья", "Ванюша", "батьюшка", "казак" и т. п.). Проблема же происх. песни, столь важная для будущей фольклористики, Трутовского, по-видимому, не занимала. Среди песен с перечисленными признаками в его сб. есть и неизвестно как и кем созданные, и предположительно авторские.

Однако "простые песни" в Т. с. не так уж однородны. Одни из них не противостоят привычному фольклорно-этнографическому материалу, в др. ощущается



искусственность, привкус индивидуального творчества, идущего из образованных слоев об-ва.

Целый ряд песен, опубл. в Т. с., сохранились в деревенском устном репертуаре до наст. времени: "Ах по морю" (№ 19), "Из-под камышка" (№ 20), "Ходила младешенька по борочку" (№ 22), "Вниз по матушке по Волге" (№ 25), "Ивушка" (№ 27), "Не спала я целу ноченьку млада" (№ 50), "Вдовушка по сечкам похаживала" (№ 60), но 2 посл. из них поются сейчас с др. зачинами — "Комарочки" и "Сидела Катюша". Нек-рые из этих песен встречаются и в рукоп. сб-ках 18 в., что подтверждает их распространность в ту пору.

Вряд ли возникнут сомнения в том, что примерно так, как опубл. в Т. с., были распеты в нар. среде и тексты песен "Я по светлице хожу, млада хожу", "Белолица, круглолица", "Недоросток" (№ 28, 33, 40). В их словах имеются прямые указания на применение: в посиделочных играх с поцелуями, память о к-рых сохранилась теперь лишь в деревне. Все эти песни вошли во 2-ю ч. Т. с., но не встречаются в остальных его частях. Нет сомнений и в этнографической подлинности редчайшей в анналах 18 в. обрядовой песни "Пойду ль я" (№ 44), приуроченной к гаданиям на Семик. Столь же достоверна и песня "Я жила-была у матушки драчёное дитя" (№ 58), время создания к-рой легко высчитать по упоминаниям петерб. мест: "Поцелуй-кабак", "Фантаночка-река", где (а не у р. Мойки) находился этот кабак. Еще 2-3 песни из Т. с., комментировавшиеся в др. песенниках 18 в. как "недавние", "новейшие" (в Т. с. они представлены отдельными ключевыми строками: "Хожу я по улице, да не нахожусь...", "Чернобровой, черноглазой..."), были в русле традиционной песенной поэзии и вскоре орга-

нично фольклоризировались, дожив в устном репертуаре до наст. времени. Т. обр., немало "простых песен" Трутовского действительно входило в нар. традицию.

К авторским подражаниям нар. песне в Т. с. относятся "По горам", приписываемая М. Л. *Нарькишиной*, и "Во селе, селе Покровском", сочиненная, по предположениям, *Елизаветой Петровной* (№ 14, 15). Первая из них впервые опубл., причем с мелодией, именно Трутовским. В песенниках 18 в. такие подражания печатались анонимно, потому что в то время не принято было публиковать песни с именем автора. И воспринимались такие песни наравне с традиционной нар. лирикой.

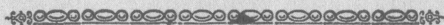
Неосомненно, к лит. традиции принадлежат и песни 18 в. "на *голос*", независимо от того, установлен или нет автор переделки. Такие песни в Т. с. можно узнать по общеизвестным зачинам, после к-рых следуют новые продолжения. Так, искусственность песни "Дарагая ты моя матушка" (№ 21) хорошо заметна на фоне той же песни, но в ее традиционном варианте, бытующем до сих пор, — "Ах ты Дунюшка" (№ 24). Песня "Что во светлой было светлице" (№ 37) открывается зачином известной свадебной, после чего идет нечто неясное по жанру, надуманное (в сб. Львова — Прача дан как бы для восстановления истины полный традиционный текст этой песни — см. № 112). "Говорил-та мне сердечной друг" (№ 61) — по сути дела, ответ на ранее опубл. в сб. Львова — Прача песню с похожим началом (№ 14).

Влияние письменного творчества иной традиции — рукописной, с принятой в ней осознанно личностной, но безымянной формой творческого участия в произв. в виде исправления текстов, прояснения темных мест, — также ощу-

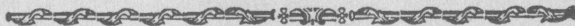
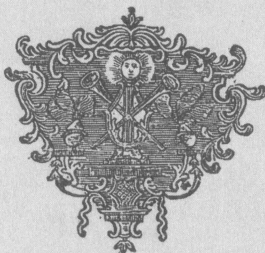
В. Ф. ТРУТОВСКИЙ. "СОБРАНИЕ РУССКИХ ПРОСТЫХ ПЕСЕН  
С НОТАМИ"

*Часть IV. Титульный лист*

СОБРАНИЕ  
РУССКИХЪ  
ПРОСТЫХЪ ПѢСЕНЪ  
СЪ НОТАМИ



*Часть четвертая.*



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ 1795 года.

# ПЕСНЯ "КАК НА ДУБЧИКЕ ДВА ГОЛУБЧИКА"

Из "Собрания русских простых песен с нотами" В. Ф. Трутовского

14 *Andante*

Какъ на ду - бчи хъ два го лу - бчи ка щъ ло ва - ли

сх ми - ло ва ли ся

Цѣловались, миловались,  
Сизыми крыльями обнимались, 2  
Ошколь ни взялся младъ ясенъ соколъ; 2  
Онъ ушибъ, убилъ сизова голубя, 2  
Сизова голубя мохноногова. 2  
Онъ и кровь пустилъ по сыру дубу, 2  
Онъ кидалъ перья по чисту полю; 2  
Онъ и пухъ пустилъ по поднебесью. 2  
Какъ расшужипся, разворкуется, 2  
Сиза голубушка по голубчикъ, 2  
По голубчикъ мохноногинькомъ, 2  
Какъ возговоришь младъ ясенъ соколъ, 2  
Ты не плачь, не плачь сиза голубушка, 2  
Сиза голубушка по своемъ голубъ, 2  
Полечу ли я на сине море, 2  
Пригоню шебъ голубей стадо, 2  
Выбирай себъ сизова голубя, 2  
Сизова голубя мохноногова. 2  
Какъ возговоришь сиза голубушка: 2  
Не леши соколъ на сине море, 2  
Не гони ко мнѣ голубей стадо, 2  
Въшь то мнѣ будеть ужъ другой вѣнецъ, 2  
Малымъ голубчикамъ не родной ошецъ.

тимо в Т. с. В довольно большом кол-ве песен, известных по будущим фольклорно-этнографическим публ., появляется не свойственная нар. лирике логическая мотивировка для сцепления отдельных мест, обычно связывающихся между собой ассоциативно. Сомнительна в Т. с. и фольклорная достоверность нек-рых ист. песен, особенно песни о русско-турецких войнах, к-рые вела *Екатерина II* ("Не буйте вы, ветры буйные", № 31, с официозной трактовкой политических событий). Правда, песня эта была известна и до Т. с.: ее опубли. М. Д. Чулков. Таков в Т. с. круг стилизованного материала, если иметь в виду только песенную поэзию.

Та же текстологическая проблема достоверности сохраняется и в муз. плане. Довольно большая группа напевов из Т. с. дошла до нашего времени в живом бытовании, и притом примерно в том виде, что и у Трутовского. Среди прочего — и такая сложная мелодия, как "Вниз по матушке по Волге" (№ 25), что говорит о большой точности муз. нотации в 18 в. Ряд мелодий этой группы сочетается теперь с иными словами: "Как на дубчике" (№ 10) сегодня устойчиво связана с песней "Все люди живут"; № 54, данный у Трутовского с укр. песней "Ой кряче, кряче", популярен сейчас как рус. песня с текстом "Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке"; плясовой напев № 58 ("Я жила-была у матушки драчѐное дитя") очень распространен и поныне именно в прилегающих к СПб губерниях, но только теперь он поется со словами песни "Уродилася Дуняша"; а напев песни № 38 ("Ах по мосту, мосту") оказался ныне при игровой песне "В хороводе были мы". Очень типичны для деревенской песенности близкие друг другу напевы № 20 ("Из-под камышка") и № 24 ("Ах ты Дуношка") с их 3-тактовыми

муз. фразами, "бескадансовостью". Но все-таки мелодий, чью народность можно доказать путем сравнения с совр. записями, в Т. с. меньше, чем текстов. Они имеют б. ч. четкое пофразовое членение и относятся к плясовым или хороводным песням.

Напевы протяжных песен в Т. с. передают, как можно предположить, лишь общие особенности жанра: широкие распевы, несимметричность, причем последнее, как заметил В. М. Беляев, не подтверждается фонографическими совр. материалами, где протяжная песня обнаруживает свой принцип симметрии. При этом напевы в натуральных ладах — мажоре (№ 51, "Что пониже было города Саратова"), миксолидийском (№ 49, "Что да на матушке на Волге") — тяготеют к эпическим сюжетам, а мелодии в гармоническом миноре — к интимной лирике (№ 7, "Ах ты душечка красна девица; № 21, "Дарагая ты моя матушка"). Впрочем, личные чувства воспеваются и в мажорных мелодиях (№ 1, "У дороднова добра молодца"; № 3, "Не пой, не пой, мой младенькой соловейко").

Вводный тон гармонического минора еще сохраняет у Трутовского знаковую остроту. Он трактуется как чувствительная интонация, придающая четкой плясовой мелодии элегическую окраску. Таким путем рождается городская лирическая песня. По Т. с. видно, что путь этот идет от малороссийских песен и кантовой традиции (ср. укр. и рус. песни в коломыечном размере — № 51, 52 и № 33, 45, 46 — и элегию "Помнишь ли меня, мой свет", № 23). В сб., однако, есть и образцы с более сложным тонально-ладовым развитием: "Ивушка" (№ 27) и особенно "Взойду я на гору" (№ 79), где ля минор очень смело сменяется ре мажором. Подобные смены Т. Н. Ливанова связывает с близостью Т. с. рукоп. традиции.

Все песни, за единственным исключением, изложены в Т. с. на двух нотных строчках. На верхней дана мелодия песни в инстр. группировке ритмических длительностей и с подтекстовкой 1-й строфы. На нижней выписан бас, причем в бол-ве песен он развит, мелодизирован, а нередко и красиво сочетается с верхним голосом в противодвижении. В меньшей части песен сопр. представляет собой органнй пункт на тоническом звуке (№ 42, "Белая, румяная моя") либо включает в себя педаль на квинтовом тоне (№ 44, "Пойду ль я"; № 60, "Вдовушка по сенечкам похаживала"). Напевы этой группы песен наиб. "фольклорны".

Исключение же составляет посл. песня в Т. с. — "На бережку у ставка", изложенная не на двух, а на трех нотных станах, причем мелодия с подписанным текстом расположена здесь на средней строке, а на крайних — непохожий на сопр. остальных мелодий сб. виртуозный клавирный аккомпанемент. Такое расположение напоминает сокр. партитуру. Сходство усиливает более распространенное в партитурах сокр. обозначение повторяющихся фигураций с помощью косых линий --- аббревиатур. Эта песня, как и предыдущая, представляет собой развернутую, сложную композицию — совершенно очевидное произв. личного муз. творчества.

Нек-рые песни у Трутовского снабжены исполнительскими указаниями, к-рые позволяют предположить, что Трутовский отразил, как пелись эти песни в обычной обстановке либо разыгрывались на театре. Не исключено, что данные песни могут быть отрывками из несохранившейся музыки к рус. комедиям, ставившимся во времена составителя при дворе. Из исполнительских помет Беляев, обративший на эту сторону внимание, перечислил смену темпа в № 15 ("Во

селе, селе Покровском") и контраст сольного и хор. звучания. Но Трутовский также обозначал и места резких динамических контрастов или нарастания звучности (№ 42, где отмечено гиканье; № 50, где смена звучности явно создает игристый тон). В др. рус. муз. сб-ках 18 в. этому внимания не уделялось.

По выходе сб. Львова — Прача стала заметна скудость аккомпанемента у Трутовского. Правда, недостаток полнозвучия последний пытался преодолеть за-долго до публ. труда Прача, дав в трех песнях из 3-й ч. "Собрания" еще один, средний голос (№ 44, 48, 60). В 4-й ч. своего сб., вышедшей после сб. Львова — Прача, Трутовский находит др. решение. Он подписывает петитом под мелодией требующие аккордовые тоны: такие же "маленькие ноты" внесены им и в 3-е изд. 1-й ч., опубл. год спустя. Образовавшаяся фактура б. ч. напоминает терцовое ленточное многоголосие *каитов* и в сравнении с аккомпанементами Прача свидетельствует лишь о том, что Трутовский плохо владел письмом для фп. Это невыгодное сравнение заставило в будущем историков музыки не обращать внимания на сильную сторону муз. обработки Трутовского — его мелодизированный бас, более напевный и выразительный, чем довольно плоский бас Прача.

Несмотря на то что выходящие части Т. с. "публикою благоприятно были приняты" (из газетного анонса), он в 19 в. не переиздавался, не был известен композиторам, к-рые, обращаясь за песенным материалом к сб. Львова — Прача, многократно использовали в своей музыке и напевы из Т. с. — те, что переиздал Прач. Т. с. стал раритетом. Его экземпляры, согласно сведениям П. Симони по моск. б-кам, есть в ГИМ и в РГБ. В СПб, в б-ке РИИИ, имеется неплохо сохранившийся экз. 1-й, 2-й и 4-й ч. сб.;

в БРАН — только I-я. По свидетельству Ю. Арбатского, экз. I-й ч. (изд. 1782) находился во время Второй мировой войны в Праге, в составе секретного архива муз. первоисточников СССР под шифром СА № 838-33 (А р б а т с к и й). Но полного комплекта из всех четырех ч., кажется, нет ни в одном из хранилищ. В 1953 Т. с. был переиздан под ред. В. М. Беляева. Изд. это, содержащее ценные доп. материалы (напр., все мелодии Т. с. в ред. Прача и основательное вступит. исследование), преследовало учебно-педагогические цели, из-за чего 4 рискованные по содержанию песни не были там напечатаны. Кроме того, отсутствовал раздел комментариев.

*Лит.:* С и м о н и П. Камер-гуслист Трутовский и изданный им первый русский нотный песенник "Собрание русских простых песен с нотами". Ч. 1 — 4. СПб. 1776 — 1795" // Труды XII Археологического съезда. М., 1905: Финдейзен 2, 309 — 21; Л и в а н о в а 2, 60 — 71; А р б а т с к и й Ю. Этюды по истории русской музыки. N.Y., 1956.

*М.А. Лобанов*

**ТУКМАНОВА** Арина (Ирина) Ивановна (1778, ? — 1804, ?), рус. танцовщица. Будучи ученицей, исполнила роль Зефира в "Амуре и Психее" ("Amour et Psyche", 1793) Ш. Ле Пика, музыка В. Мартин-и-Солера. Окончила спб. *Тетральную школу* в 1797. В 1806 попала в список учеников, за 5-летнее обучение к-рых Ле Пик просил заплатить ему вознаграждение. Была принята в придв. балетную труппу танцовщицей с жалованием 700 р. в год, 300 р. "квартирных" и "дровяных". С 1 янв. 1799 получала 900 р. в год при тех же остальных условиях.

Репертуар Т. отличался обилием танцевальных партий граций, вакханок,

садовниц и т. п. *Осн. роли:* 1797 — одна из принцесс крови в "Аделии де Понтье" ("Adele de Ponthieu"), музыка Л. А. Лебрена; Лусинда в "Оракуле" ("Oracolo"), музыка Мартин-и-Солера; 1799 — одна из сицилийских танцовщиц в "Танкреде", хореография всех трех Ле Пика; Беренис в "Возвращении Полиорцета" ("Le Retour de Poliorcete"), хореография П. Шевалье, музыка обоих балетов Мартин-и-Солера; одна из граций в "Браке Фетиды и Пелея" ("Les Noces de Thétis"), музыка Г. А. Пари, хореография Шевалье; 1800 — вакханка в "Арианне, покинутой Тезеем на острове Наксос" ("Ariane abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos"), музыка Мартин-и-Солера; одна из граций в "Любовной страсти Флоры и Зефира" ("Les Amours de Flore et Zephire"), музыка Дж. Сарти; одна из садовниц и маркитанток в "Деревенской героине" ("L'Heroinе villageoise"), музыка Дюкенуа; одна из китаянок в *балетах* при опере А.-Э.-М. Гретри "Panurge dans l'isle des lanternes" ("Панург на острове фонарей"), хореография всех четырех Шевалье; 1801 — одна из граций в "Увенчанной благодати", музыка С. И. Давыдова, хореография И. И. Вальберха. В 1804 выступила как певица в опере "Два Антона, или Имя делу не помеха" (музыка Б. Шака, вольный перевод с нем. Е. Лифанова), однако дебют был признан неудачным. В той же рецензии отмечено, что Т. "была очень порядочной танцовщицей" (Российский спектакль // Северный вестник, 1804, № 10, 102). Уволена в 1803 по болезни, ум. от чахотки.

*Арх.:* РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 55089, л. 1; д. 56441, л. 1; РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 54, л. 8 об.

*Лит.:* АДИТ 2, 526, 3, 92 — 93; Б о р и с о г л е б с к и й 1, 51.

*Г.Н. Добровольская*



**УПРАВЛЕНИЕ ТЕАТРОМ И МУЗЫКОЙ** в СПб — это, прежде всего, соответствующая деятельность придв. ведомства. Ему подчинялись театральные труппы, *оркестры*, хор, солисты, соержавшиеся на гос. средства (придв., они же имп., казенные), занимавшие первое место в театральной и муз. жизни столицы.

Гл. учреждением ведомства была Придв. контора, к-рая исполняла устные имп. повеления, передаваемые через обер-гофмаршала (президента конторы) и гофмаршала (вице-президента). В ее ведении и находились труппы, муз-ты и певчие, организация их выступлений. Должность обер-гофмаршала занимали: Р. Г. *Лёвенвольде* (с 1730), И. Э. (он же С. Х.) Миних (с 9 нояб. 1740), М. П. Бестужев-Рюмин (с 30 сент. 1742), Д. А. Шепелев (с 15 июля 1744); при последнем театром и музыкой ведал также гофмаршал С. К. *Нарышкин*, затем они перешли в управление К. Е. Сиверса (с 21 сент. 1757 — гофмаршал, с 22 сент. 1762 — обер-гофмаршал) и гофмаршала Н. М. Голицына. Ближайший надзор и распоряжения по хозяйственным делам находились в веде-

нии поручика, потом капитана и полковника С. С. Рамбура (он же Рамбурх) — с 1736 до 1765 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 4; д. 106, л. 85). Непосредственное управление иностранными оперными труппами, принятыми ко двору, принадлежало придв. капельмейстерам. *Русская придворная труппа* сначала была под дирекцией А. П. *Сумарокова*, в 1765 директором российского театра назначен В. И. *Бибиков*, оба подчинялись Придв. конторе, т. е. Сиверсу.

Строительством и содержанием театральных и конц. помещений при дворе ведали Канцелярия (с 1769 — Контора) отстроенный домов и садов и Гофинтендантская контора, с 1746 ей подчиненная, а сначала самостоятельная (в 1797 Гофинтендантской наименована Контора отстроенный). Хозяйственная часть трупп и оркестров (изготовление костюмов и декораций, выдача жалованья муз-там и т. п.) до 1760-х гг. принадлежала Камерцалмейстерской конторе. Нек-рые вопросы решались в Кабинете ЕИВ.

13 окт. 1766 *Екатерина II* утвердила составленное И. П. *Елагиным* положение

(штат), приведшее в систему организацию этой области придв. жизни, определившее количественный и должностной состав трупп, оркестров, администрации, обслуживающего персонала и бюджет: "Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям, та-кож и сколько в год, и на что именно для спектаклей полагаются суммы". Указом 20 дек. 1766 Елагин назначен самостоятельным директором над театрами и музыкой, Придв. конторе повелевалось "все принадлежащее к тому — ему, Елагину, препоручить". С 21 мая 1779 эту должность занимал В. И. Бибиков. В 1783 Екатерина сочла коллегиальность более целесообразной для лучшего, в финансовом отношении, управления; был создан *Комитет для управления зрелищами и музыкой* под председательством А. В. Олсуфьева. В 1786 Комитет ликвидирован, директорами затем были: С. Ф. Стрелков (1786 — 89), А. В. Храповицкий и П. А. Соймонов совместно (1789 — 91), Н. Б. Юсупов (1791 — 99), Н. П. Шереметев (1799), А. Л. Нарышкин (с 1799). Бытовало назв. *Театральная дирекция*, но в ее ведении был и личный состав придв. оркестров, и устройство *концертов*, и обеспечение "инструментальной и вокальной музыкой" *балов*, приемов и т. д.

До 1783 театры придв. ведомства, как внутриворцовые, так и особо построенные оперные дома, предназначались для лиц, определяемых особыми ВП, с бесплатным входом (см. *Придворный театр*). Были лишь немногие исключения из этого правила. Указ 12 июля 1783 положил начало новой эпохе: два крупнейших театра — *Большой (Камешный)* и *Малый (Деревянный)* — стали городскими, с входом за деньги. Придв. оставались внутриворцовые театры, обособленные от Театральной дирекции, хотя

выступали в них, как правило, те же исполнители (см. *Эрмитажный театр*).

Велика личная роль царствовавших лиц в управлении театром и музыкой при дворе. Особенно много повелений, касающихся театральных помещений, представлений, их исполнителей и их зрителей, отдавала *Елизавета Петровна*. Она входила и в детали быта актеров и муз-тов. Так, в 1758, узнав, что муз-ты для назначенного им "играния музыки" ходят пешком со своими инструментами, повелела всегда подавать экипажи для доставления их к месту и обратно. Екатерина II, и сама писавшая для театра, также лично интересовалась жалованьем, бенефисами, даже туалетами актрис. Роспуск *Итальянской придворной оперной труппы* в 1789 — 90, по-видимому, вызван не только потребностью в экономии гос. средств, но и интимными обстоятельствами Императрицы: весной 1786 произошел ее разрыв с Г. А. Потемкиным, страсть к-рого к музыке, пению она до того старалась удовлетворять. Впрочем, после 1783 личная роль монархов в этих делах уменьшилась. В вопросе о репертуаре Дирекция должна была руководствоваться вкусами не только государей, но и постоянной публики театров — заботиться о сборах. Указ 1783 признавал решающее значение общественного мнения в оценке художественных произв.: предписывалось устраивать бенефисы в пользу тех драматургов (в т. ч. авторов оперных *либретто*), композиторов, капельмейстеров, актеров, "коих труды приобрели в публике хвалу и удовольствие" (п. 33).

Оркестры, хоры, театры, созданные др. ведомствами (не придв.) и отдельными учреждениями, находились в полном их распоряжении. Имело особенности управление певческими хорами правосл.



церквей. Все они подчинялись общим церковным установлениям, но нек-рые из них состояли при гос. (гражданских и военных) учреждениях, к-рые и регулировали их комплектование и деятельность (*Придворный певческий хор*, хоры воинских частей, учебных заведений и др.).

Для частных публичных театралных и муз. "забав" требовалось разрешение городской полиции. Иностранные частные антрепризы разрешались Сенатом.

Указом 21 дек. 1750, по докладу генерал-полицмейстера, "по прошениям здешних граждан", разрешено "для увеселения честных компании" устраивать "вечеринки с пристойною музыкаю" и "русские комедии" — "без шума и драки" (ПСЗ, т. 13, № 9824). Устав благочиния, или полицейский, 1782 (ПСЗ, т. 21, № 15379) требовал наказывать за устройство "общенародных игр или забав, или театралных представлений" без предварительного дозволения полиции, а при просьбах — разрешать, если не обнаружится "общего или частного вреда" (§ 69, 261). Указом 12 июля 1783 устанавливалось: "Запрещается Комитету или Дирекции театралной присвоить себе исключительное право на зрелище и позволяется всякому заводить благопристойные для публики забавы", в соответствии с Уставом благочиния.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 106, л. 85; д. 110, л. 4.

Лит.: АДИТ 2 (по хронологии): Волков Н.Е. Двор русских императоров. СПб., 1900. Ч. 4; Чернов А.В. Государственные учреждения России в XVIII в. М., 1960; Мордисон Г.З. История театралного дела в СССР. Государственный театр XVIII в. Л., 1987.

*И.Ф. Петровская*

**УТГОФ** (? — ?), инстр. мастер (фп.). Работал в СПб в 1792. Занимался торговлей муз. инструментами. Инструменты работы У. неизвестны.

Упоминается в "СПб. вед." (напр., 13 июля 1792): "Во 2 Мещанской в доме Секретаря Ниберха под № 414 у инструментнаго мастера Утгофа продаются в новейшем вкусе зделанные фортопианы с крешендою и без крешендо".

П. Н. Столпянский необоснованно указывает на более длительный период деятельности У. в СПб: 1780 — 99. Н. Ф. Финдейзен приводит противоречивые и тоже необоснованные данные об И. Б. Утгофе, к-рый в 1783 — 86 занимался торговлей книгами, нотами, муз. инструментами в Москве, а в 1793 в СПб — изготовлением муз. инструментов, затем торговлей нотами и муз. инструментами. Считать У. и И. Б. Утгофа одним и тем же лицом нет достаточных оснований.

Лит.: СПб. вед. 1792. 13, 16 и 27 июля; Столпянский, 167; Финдейзен 2, 367, 369.

*В.В. Кошелев*



**ФАБИАНИ** (Fabiani) Джузеппе или Иосиф, Йозеф (? — ?), флорентинец, и М а в р а Ф., жена его, родом из Болоньи, — итал. танцовщики. Приехали в СПб по рекомендации А. Ринальди летом 1750. Были приняты в придв. балетную труппу с жалованьем по 1000 р. каждому, с казенной квартирой. Считались исполнителями для "серiousных" балетов. Дебютировали в балетах Ринальди при опере Ф. Арайи "*Bellerofonte*" ("Беллерофонт", 1750). Выступали во мн. постановках этого балетмейстера. По приезде в СПб Ф. Гильфердинга участвовали в его балетах, в частности в "веселом тройном па" при опере В. Манфредини "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада", 1762), в к-ром Джузеппе танцевал "с женой и сыном", и в "Возвращении Аполлона на Парнас" ("*Le Retour d'Apollon au Parnasse*", 1763) при опере Манфредини "*Carlo Magno*" ("Карл Великий", 1763), где Джузеппе исполнил роль Пиндара, а Мавра — музы Эрато.

Судя по ВП от 30 апр. 1757, чета Ф. уезжала в Милан "за слабостью оной жены ево здоровья" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 26). Тогда же был сделан

полный расчет с ними с июля 1750 по 1 июня 1757. Были выплачены деньги за расходы на проезд в Россию и в Италию (450 р.), за наем квартиры (940 р.), к-рую им приходилось снимать "за неимением в казенном Мусина и Пушкина доме праздных покоев" (Там же, л. 27), за поездку в 1754 в Москву 18 р. 40 к. и жалованье за часть 1757. Всего Ф. получили более 3000 р.

Танцовщики вернулись в СПб через год, а в 1764 зашла речь об отставке. Сохранилась челобитная Джузеппе Ф., написанная в апр. Там сказано, что после 13-летней службы танцовщику было объявлено, что "с приходящего месяца мая с первого числа" он с женою уволен. Ф. писал о том, что в янв. в результате пожара дома на Миллионной ул., где они жили, "большая часть иждивения моего сгорела, и я от того пришел в крайний недостаток и почти неоплатные долги. То в рассуждение сего нашего несчастья и ради долговременной при дворе Ея Императорского Величества службы, при которой мы с женою и молодости, и силы лишились, из единого

милосердия и Монаршего человеколюбия" Ф. просил "наградить его годовым жалованьем или чем Ея Императорское Величество по природной ко всем бедным жалости заблагорассудит, дабы мы с малолетними детьми нашими до отечества своего беспечно достигнуть могли" (РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 53458, л. 15). В 1765 чета Ф. была уже в Венеции, где они именовали себя прима-балериной и первым танцовщиком Ея Императорского Величества Императрицы России.

**Микелле** (Камилло) Ф. (? — ?), итал. танцовщик, сын (?) четы Фабиани. Приехал в Россию в 1750. В 1762 вместе с родителями участвовал в "веселом тройном па" Гильфердинга при опере Манфредина "Олимпиада". Уехал в 1765 и в том же году в театре "Сан-Касьяно" (Венеция) поставил "Любовные проделки Зефира" и "Волшебную гирлянду". Приехал в СПб ок. 1770 и был принят в придв. балетную труппу танцовщиком с жалованьем 1000 р. в год. Основные партии: Оскар в "Семире", хореография и музыка Г. Анджолини; Финей в "Андромеде" (оба в 1772), хореография П. Гранже; Акаф в "Енее и Лавинии" (1773), хореография А. Питро, музыка обоих балетов Г. Ф. Раупаха; исполнял "серьезные танцы" в "Новых аргонавтах", музыка Д. Шпрингера (1770); участвовал в балете "Прибежище Купидона" ("L'Asilo d'Amore"), музыка Раупаха, при опере "Antigono" ("Антигон", 1770), хореография обоих балетов Анджолини; в балетах Питро при опере "Antigona" ("Антигона", 1772), в "Amore e Psiche" ("Амур и Психея", 1773) Анджолини, музыка всех трех опер Т. Траэтты. Ф. приписывается балет (или сценарий) "Хитрая печечница" или "Чепечница (хитрая)", 1794.

Арх.: РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 25 об.; ф. 1239, оп. 3, д. 53458, л. 15; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 26.

Лит.: Штелин, 154; Он же. Краткое известие, 250; Плещеев, 38; Всеволодский-Гернгросс. Театр при Елизавете, 17; МА 1, 229, 243; Красовская; Эпоха Новерра, 29.

Г.Н. Добровольская

**ФАБИО Франциск Като** (? — ?), итал. происхождения мастер по изготовлению струн для смычковых и щипковых инструментов. Работал в СПб в 1785. Занимался также ремонтом муз. инструментов и торговлей струнами. Упомянут в "СПб. вед." (напр., 10 окт. 1785): "Приехавший сюда недавно Итальянец Франциск Като Фабио, живущий в доме Шелепова близ Аничковского мосту... делает и продает струны для скрипок, баса и арфы, и что все те, кои желают... могут получать таковыя струны от него самые лучшие сорта за умеренную цену. Равно предлагает он свои услуги по починке и поправке инструментов".

Лит.: СПб. вед. 1785. 10, 14, 21 и 28 окт.

В.В. Кошелев

**ФАШ** (Fasch) Иоганн Фридрих (15 апр. 1688, Буттельштедт — 1757 или 1758, Цербст), нем. органист и композитор, конкурировал с И.С.Бахом на должность кантора Томанершуле. Музыка Ф. была известна в СПб, его концерт исполнил камер-муз-т фаготист Г.Ф.Цан, в 1794 И.Д.Герстенберг перепечатал его Андантино с вариациями, впервые появившееся в "Rellschtab's Klavier-Magasin" № 2 в начале 40-х гг.

Лит.: Eitner; МА 2, 610.

А.Л. Порфирьева

**ФЁРСТЕР** (Förster), Ф е р ш т е р Иоганн Кристофор (ок. 1690, Силезия — 27 марта 1743, Москва), "колокольной игровой музыки обер-мастер", был вы-

писан в 1710 из Силезии и до 1720 служил в лейб-гвардии *Семеновском полку* (Stählin 2, 77; РГИА, ф. 468, оп. 43, д. 6, л. 33 об.) "гобоистом", к-рого приглашенный из Риги в СПб в авг. 1719 "колокольный игратель иноземец" Фридрих Рейхенбах по договору за сто рублей "играть на курантейных часах обучал... и ноту ему указывал" (РГАДА, ф. 9, отд. 2, д. 45, л. 80 и об.) В марте 1720 Ф. подписался, что он уже "на оных часах играть может и кроме ево Рейхенбаха и ноту на круг положить всякую как круг обходитца в час и полчаса и в четверть часа знает" (Там же), после чего в апр. 1720 Рейхенбах был отпущен обратно в Ригу. В мае *Петр I* указал "принять на службу свою музыканта Ферштера для играния на колокола на часах что на шпиге Петропавловском в городе... обер игрецом" (РГИА, ф. 467, оп. 1, д. 10, ч. 4, л. 761, 764). Ф. должен был "ежедневно, с 11 часов до полудня, играть на колоколах для всего города... Но то, что на них исполнялось, состояло только то из короткой, то из длинной прелюдии и из мелодий обычных лютеранских псалмов из хоральной или нотной книги, которую обычно можно встретить на пульте органов во всех церквах" (Stählin 2, 78). В авг. 1721 игру Ф. наблюдал камерюнкер Ф.В.Бергхольц, поднявшийся с группой придворных на колокольную *Петропавловского собора*: "Было истинным удовольствием наблюдать за игрой исполнителя на курантах, особенно для тех, кто еще не видел ничего подобного. Между тем это ремесло было бы одним из последних, которому я хотел бы выучиться, потому что это работа, при которой человек должен очень сильно двигаться. Едва закончив играть одну вещь, он потеет столь сильно, что у него пот градом катится с лица" (<В е р г h o l z > 1, 105). В 1724, продолжая испол-

нять прежнюю должность, Ф. "в Питергофе оставил хрустальной клокшпиль же для действия водою, и сделал в Питергофе ж фантан Фаваритку с утками да на Исакиевской колоколне поставил вновь клокшпиль для такова ж на колоколах особливим манером играния, на которых он в указных часах, а имянно на Петропавловском двенадцатой час. на Исакиевском первой час пополудни играл... сделал для высокотожественных дней как в Москве, так и в Санктпитебурхе малые клокшпили и обучил в Санктпитебурхе двенадцать почтолионов играть на рожках" (РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 259, л. 259). По сообщению Я. *Штелина*, установленные Ф. куранты на колокольне Исакиевской церкви "не только самостоятельно играли мелодию каждый час, но были снабжены также клавиатурой и педалью, поэтому на них можно было играть все, что исполняют на органе" (Stählin 2, 78). Помимо этого, Ф. обязался "обучать колокольному игранию и ноте" (РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 259, л. 259 об.) 6 чел. В 1724 ему были даны из Канцелярии от строений Данила Неелов, Михаил Мурашев, Матвей Чекулаев, Федор Богданов, Григорий Калашников, Дмитрий Казанцов. Ф. обучал их нотной грамоте, игре на скрипке, гобое и колоколах. В 1731 архитекторы Д.Трезини и М.Г.Земцов рапортовали в Канцелярию от строений, что ученики Ф. "в присутствии академии наук персон по нотам концерты заданные им избранно отправили и того ради оные ученики в службе Е.И.В. военную музыку исправить могут, как надлежит, сверх того из концертов по жаланию нешто знают" (РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 106, л. 71 об.), а секретарь *Академии Наук* И.Д. Шумахер "письменно показал, что господин проректор Фишер обученных от Ферстера учеников Михаила Мурашева, Федора

Богданова, Григорья Калашникова, Дмитрея Казанцова освидетельствовал, что они, особливо же Михайла Мурашев как в колоколном игрании, так и в инструментальной науке изрядно обучился" (Там же, л. 71 об. — 72). В приложенной к рапорту Трезини и Земцова копии с письма проректора Академического университета Фишера сообщалось, что освидетельствовал он еще одного в колокольной игре, а именно Матвея Чекулаева, к-рый "в начинателных мнителнических и галантерических игралных штуках еже и в псалмах или божественных пениях против оного Михаила Петрова в совершенстве и чуть не лутче играет, а против других троих гораздо в игрании происходит" (Там же, л. 72). В том же году лучший ученик Ф. — солдат петерб. гарнизонного полка Данила Неелов был отправлен в Москву "для игrania руками курантов" (Там же, л. 72). В мае 1732 Мурашев с товарищами объявил, что "они обучились играть на Петропавловском клокшпиле и на других инструментах, как на скрипках, так и на гобоях и валторнах по ноте в сущую твердость, також могут ежели в Питергофе хрустальной клокшпиле попортитца, починить и вновь сделать против оного мастера, токмо от оного мастера не показана им колокольной композиции, а по немецки называется генерал бас" (Там же, д. 107, л. 105 об.). В результате Неелов, Мурашев, Чекулаев и Калашников были произведены в подмастерья. После этого в 1733 Ф. были даны для обучения Петр и Федор Зыбины и Григорий Баженов, а в 1739 присланы из АН еще 3 ученика: Иван Михайлов, Яков Яковлев и Иван Полянский, к-рые к 1744 были "подлинно и совершенно обучены". О широте обучения свидетельствует перечень имевшихся в 1740 у Ф. неисправных муз. инструментов, согласно к-рому у него были: "четы-

ре гобои, два баса, одна пара валторн, две старых колоколных малых игр, у каждой по тридцати по три медных плит, которые были в прибытие Ея Императорскаго Величества в Санкт питер бурх на триумфальных Аничковских и Троицких воротах" (Там же, д. 183, л. 251). Поэтому он требовал "для обучения имеющих при нем учеников музыкальных инструментов четырех скрипиц, троих клавикортов, одной пары валторн, осми гобоев, одного баса болшаго скрипичнаго" (Там же, д. 198, л. 163). К 1745 Неелов, Мурашев и Чекулаев уже умерли, Калашников, Казанцов и Баженов находились в Москве "у клокшпилей", а в СПб оставались только Богданов и Зыбин. В 1739 Ф. установил "клокшпиль" на колокольне церкви Симеона и Анны.

В янв. 1742 Ф. был послан в Москву "для прибрания на Троицкой башне после случившагося пожара в согласие в прибавок колоколов" (Там же, д. 259, л. 261). Перед отъездом он доложил, что в его отсутствие "как игранием на колоколах, так и починкою инструментов могут исправлять имеющиеся при нем ученики, токмо оные колоколов подголосы подобрать и музыку установить собою не умеют, и для того оставляет он, Ферстер, вместо себя... сына своего родного Яган Яков Ферстера, которой... все может исправлять без всякой остановки" (Там же).

В окт. 1744 ученики Федор Богданов, Иван Полянский, Яков Яковлев, Петр и Федор Зыбины сообщили, что они "означенным мастером Ферстером обучены игранию на колоколах и на прочих инструментах и починкою касающихся к тому инструментов, что они исправлять собою могут и исправляют, а колоколов подголосы подобрать и в валу нот и музыку устанавливать и клокшпилей починивать и вновь делать собою еще не умеют, понеже им оного от показанного

мастера Ферстера еще не показано, да из них Федор Зыбин означенного художества за непонятием ничего не умеет" (Там же, л. 261 об. — 62).

В мае 1745 на место покойного Ф. был принят его сын Иоганн Якоб Ф. (? — ?). Он был не менее искусным мастером, чем его отец, "потому что не только в совершенстве играет на гlockenшпиле, но одновременно является искусным органным мастером и в качестве императорского придворного камер-музыканта изрядным скрипачом и клавесинистом" (St ä h l i n 2, 79). В 1762 году он установил орган в кирхе при крепости Петерштадт в Ораниенбауме и еще в 1766 продолжал служить в Канцелярии от строний "колокольной игральной музыки мастером".

Кроме того, с 1760 Иоганн Якоб Ф. состоял на службе в "Италийской кампании" 2-м "клавицимбалистом". 7 янв. 1762 вместе с капельмейстером Г.Ф. Раунахом был уволен (АДИТ 2, 61), но позднее вновь принят в *Первый придворный оркестр* скрипачом. В 1766 — 82 он получал 800 р. в год. В дек. 1783 "за неспособность и слепотой" (АДИТ 3, 129) был уволен на пенсию, выплачивавшуюся еще в 1786. Дальнейших упоминаний о нем не обнаружено. Р.-А. Моозер предполагал, что Иоганн Якоб Ф. напечатал в Вене неск. своих соч. для клавесина (1784).

Арх.: РГАДА, ф. 9, отд. 2, д. 45, л. 80 — 81 об.; РГИА, ф. 467, оп. 1, д. 10, ч. 4, л. 761 — 764; оп. 2, д. 72, л. 64, 590; д. 112, ч. 1, л. 59а и об.; ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24; оп. 43, д. 6, л. 33 об.; ф. 470, оп. 5, д. 106, л. 71 — 72; д. 107, л. 105 об.; д. 183, л. 251; д. 198, л. 163; д. 238, л. 247 об.; д. 243, л. 32; д. 259, л. 259 — 264 об.; ф. 479, оп. 17, д. 79, л. 39 — 41; ф. 796, оп. 19, д. 26, л. 2 — 5.

Лит.: <B e r g h o l z F.W.>. Tagebuch, welches der grossfürstliche Oberkammerherr Friedrich Wilhelm Bergholz, als holsteinischer

Kammerjunker, von 1721 bis 1724 in Russland geführt hat. Erster Theil // Magazin für die neue Historie und Geographie Neunzehnter Theil. Halle, 1785. S. 105: S t ä h l i n 2, 77 — 79; G e r b e r: АДИТ 2, 3; МА 1, 232.

К.В. Машинский

**ФИЛИДОР ДАНИКАН** (Danican Philidor) Франсуа-Андре (кр. 7 сент. 1726, Дрё — 31 авг. 1795, Лондон), фр. композитор и шахматист, сын Андре Даникана Ф.-старшего (1647 — 1730), муз-та chambre du roi (гобой, крумхорн, бассон), любимца короля, композитора, копииста и королевского муз. библиотекаря, собравшего в Версале огромную коллекцию нот, частично сохранившуюся до наших дней. Из его 16 детей Франсуа-Андре был самым младшим. Он учился в Версале у А. Кампра, с 1740 начал самостоятельную жизнь в Париже, зарабатывая копированием нот и преподаванием. В 1743 в Духовных концертах исполнялись его мотеты, а в 1745 при дворе — "Lauda Jerusalem". Тогда же Ф. увлекся шахматами и стал регулярно играть в Café de la Regence.

С 1745 начинаются путешествия Ф., в результате к-рых он попал в Лондон, впоследствии ставший его второй родиной. В это время он стяжал славу лучшего шахматиста Европы и в 1749 опубликовал книгу "Analyse de jeu des échecs", перенздававшуюся на разных яз. до начала 20 в.

Путешествуя по Европе, Ф. продолжал заниматься музыкой. В конце 1750-х гг. он вернулся в Париж в надежде получить должность придв. композитора. С 1759 началась прославившая его имя карьера автора музыки к многочисл. opéra comique. В этом году был поставлен "Blaise le savetier" ("Блез-башмачник"), имевший огромный успех и прошедший ок. 70 раз подряд. За ним последовали

еще 10 комических опер, в т. ч. "*Le Quiproquo, ou Le Volage fixé*" ("Недоразумение, или Непостоянное постоянство", 1760), "*Le Maréchal ferrant*" ("Кузнец", 22 авг. 1761), "*Sancho Pança dans son isle*" (или "*Don Quickotte et Sancho Pança*", 1762), "*Le Sorcier*" ("Колдун", 2 янв. 1764), "*Tom Jones*" (1765), "*Le Jardinier supposé, ou L'Amant deguise*" ("Мнимый садовник, или Любовник в маске", 2 сент. 1769). Все эти оперы в разное время ставились в СПб.

Первым при дворе был показан "*Le Maréchal ferrant*", его представляла фр. труппа Ж.-П. Рено 26 сент., 8 нояб. и 6 дек. 1764. О посл. спектакле С. А. Порошин записал: "Смотрителей было ужасное множество. Его Высочество [Павел Петрович] очень много аплодировать изволило, комедианты весьма тем ободрены были и чрезвычайно хорошо играли" (Порошин, 163). В нояб. того же года великому князю по его просьбе были куплены комедии и комические оперы, исполнявшиеся придв. фр. труппой. Они очень нравились цесаревичу, и он часто напевал ариетты фр. композиторов, в т. ч. и номера из "*Le Maréchal ferrant*". В 1783 эта опера была переведена на рус. яз. З. А. Крыжановским, но *Русская придворная труппа* ее, по-видимому, не ставила.

В 1775 — 80 оперы Ф. исполнялись воспитанниками *Смольного института*. 5 февр. 1775 и 2 янв. 1776 они показывали "*Le Sorcier*", а 24 нояб. и 30 дек. 1775 — "*Le Jardinier supposé*". В июне 1780 эту оперу вновь поставили в честь посещения ин-та австр. Императором Иосифом II, а 9 дек. того же года пьеса шла в виде *балета*, вероятно, с музыкой Ф. Как балет ее исполняли и питомцы *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*.

В 1779 — 81 во время гастролей в СПб детской фр. *Труппы А. Поше* "*Les Petits comédiens du Bois de Boulogne*" были показаны 3 комические оперы Ф. (к-рый, кстати сказать, сочинил специально для маленьких актеров "*Le Puits d'amour*" — "Источник любви", 1779): "*Le Maréchal ferrant*", "*Diable à quatre ou La Double métamorphose*" ("Неразбериха, или Двойное превращение", переработанная М. Ж. Седеном англ. комедия) и "*Don Quickotte et Sancho Pança*".

Летом 1780 *Екатерина II* изложила Ф. М. Гримму план празднования 20-летия своего царствования, включавший художественные "приношения" от главных европейских наций. Гримм предложил включить в него исполнение нового хор. произв. Ф. "*Carmen saeculare*" по оде Горация. Это соч. с успехом исполнялось в 1779 в Лондоне и в янв. — марте 1780 трижды в Париже. Энтузиазм Гримма заставил Императрицу просить прислать ей партитуру Ф. Однако впоследствии план праздника изменился, и "*Carmen saeculare*" так и не прозвучала в России. Позднее, в 1788, Ф. напечатал это произв. в Париже с портретами Екатерины II и Горация, а в списке подписчиков отметил, что рус. Императрица заказала 50 экз. (sic!) для себя лично (МА 2, 289 — 90).

В дальнейшем в российской столице намечается перерыв увлечения фр. театром и *французской комической оперой*, вновь возрождающегося во время царствования *Павла I*. 29 июня 1797, во время празднования тезоименитства Императора, в Павловске с большой пышностью была поставлена опера Ф. "*Le Quiproquo, ou Le Volage fixé*". В ней принимали участие мадам *Монготье* и Стефано *Мандини*, спектакль заканчивался каруселью (т. е. конным *маскарадом*). 9 июля 1800 в *Каменном театре*

Ф.-А. ФИЛИДОР

Гравюра А. де Сент-Обена по рис. Ш.Н. Кошина-сына





был показан "Tom Jones". Впервые эта опера Ф. прозвучала по-русски в моск. театре П.М. Волконского в 1786.

Комические оперы Ф. в 1760-х гг. пользовались успехом в Париже, а в 1770-х и в конце века — в СПб. Необычное для оперы сценическое изображение ремесленников, солдат и др. не аристократических и не пасторальных персонажей, наделенных соответствующими интонациями и характерами, колоритная, подчас звукоизобразительная оркестровка, выразительная гармония и смелые модуляции, обилие ансамблей, в т. ч. полифонических, — все это делает комические оперы Ф. наиб. ярким муз.-театральным явлением своего времени. Хотя Ф. был лишен магии мелодического дара, к-рой обладали П.-А. Монсильи и А.-Э.-М. Гретри, его произв. долго оставались образцом для подражания.

В сер. 1770-х гг. парижский успех Ф. пошел на убыль, и композитор вновь обращается к шахматам. В 1775 — 92 с февр. по июнь он живет в Лондоне, играя и читая лекции в Сент-Джеймском шахматном клубе. Среди его друзей и партнеров — Ч. Бёрни, С. Джонсон, в Париже — Д. Дидро. Он также продолжал давать уроки композиции, сочинять духовную музыку ("Te Deum", 1786) и героические оперы для Королевской академии музыки. Ф. восстановил оперу-балет М.-А. Шарпантье "Le Retour de printemps" ("Возвращение весны") и написал лирические трагедии "Persée" (1780) и "Themistocle" (1785). Успех произв. этого жанра К. В. Глюка и Н. Пиччинни, пришедший как раз на 1775 — 85, обусловил стилистику "серьезных" опер Ф., немало позаимствовавшего у прославленных мастеров. В России лирические трагедии Ф. не привлекли ничьего внимания.

Лит.: М о о с е т Р.-А. L'opéra-comique française en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Couches-

Genève, 1932; MR; MA 2; Г о в е: МЭ; ИРМ 2; Б р я н ц е в а В.Н. Французская комическая опера XVIII в. М., 1985.

А.Л. Порфирьева

**ФИСКЬЕТТИ** (Fischietti) Доменико (1725 ?, Неаполь — после 1810, Зальцбург), итал. композитор. Родился в семье композитора и органиста, учился в неаполитанской консерватории "Сант-Онофριο" у Ф. Дуранте. С конца 40-х гг. начал ставить свои оперы. Поселившись в Венеции, подружился с К. Гольдони. В результате этого содружества на свет появились "*Lo Speciale*" ("Аптекарь", 1755, Венеция, музыка 1-го акта В. Паллавичини) и "*La Ritornata di Londra*" ("Возвращение из Лондона", 1757, Венеция), очень популярные в Италии на протяжении 60-х гг. Именно эти оперы показала петербуржцам Труппа Дж.Б. Локателли в первый сезон. "Аптекарь" с двумя балетами на музыку К. Белюцци ("Похищение Прозерпины" и "Английский балет"), по видимому, шел 21 янв. и 4 февр. 1758, гл. роли исполняли М. Камати и Джованна Локателли. "Возвращение из Лондона" было представлено 14 февр., а затем, возможно, повторялось в мае (КФЖ, ЖДГА). В печ. *либретто* оперы называны исполнители ведущих партий: Камати, И. Дол, Р. Коста. Эта опера так же, как и "Аптекарь", шла с двумя балетами.

Как композитор Ф. придерживался традиции комического стиля, сложившегося в эпоху Барокко. С появлением Б. Галуппи и особенно Дж. Паузиелло его музыка стала восприниматься как старомодная и быстро утратила былую популярность.

Лит.: La Ritornata di Londra. SPb., 1758; Lo Speciale. SPb., 1758; MA 1; MR; Г о в е: ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**ФИШЕР** (Fisher) Джон Абрахам (1744, ? — 1806, Лондон), англ. скрипач и композитор, с 1763 работал в оркестре театра "Ковент-Гарден", в 1769 — 78 был концертмейстером и одним из совладельцев театра. Поставил на его сцене ряд спектаклей со своей музыкой. В 1777 ему присвоена степень доктора музыки Оксфордского у-та. Ок. 1780 оставил театр и отправился в длительное путешествие по Европе, совмещенное с конц. турне. Зиму 1781/ 82 он провел в СПб. Сохранились сведения о его публичных *концертах*, дававшихся 21 и 28 окт. 1781 в доме Щербачева (СПб. вед., 1781, 8, 19, 26 окт.). Еще один концерт Ф. дал 1 июня 1782 совместно с Й. Кемпфером, придв. камер-муз-том, контрабасистом-виртуозом. Объявл. о его отъезде напечатано в "СПб. вед." 25 мая 1782. В том же году Ф. напечатал в Берлине 3 концерта для скрипки, ор. 1; вполне вероятно, что они были созданы в СПб и звучали здесь в его концертах. Как и пр. заезжие виртуозы, Ф. наверняка выступал не только в городских концертах, но и при дворе. Как скрипач он пользовался в Европе определенным успехом, хотя нек-рые находили его манеру чересчур слащавой.

*Лит.*: S a i n s b u r y J. (ed.) A Dictionary of Musicians. L., 1825 (repr. 1966); МА 2; G r o v e; ИРМ 3.

*А.Л. Порфирьева*

**ФИШЕР** (Fischer) Фердинанд (? — ?), придв. муз-т в Брунsvике, опубл. значительное число инстр. произв. В 1800 получил богатый подарок от *Павла I* за "военную кантату", сочиненную по случаю дня рождения Императора.

*Лит.*: S a i n s b u r y J. (ed.) A Dictionary of Musicians. L., 1825.

*А.Л. Порфирьева*

**ФИШЕРА ТРУППА** — англ. труппа со смешанным репертуаром, в к-ром были представлены и драм. жанры, и *английская комическая опера*. Эта антреприза могла появиться в СПб по следам др. англ. театра, в 1767 дававшего представления в галерном дворе, в доме купца Рея (А р а п о в). Наезды англ. актеров в СПб объясняются широкими связями спб. англ. колонии и ее значительной численностью. Однако, если гастроли первого театра не оставили следов в прессе и общей муз. хронике СПб, то Ф. т., игравшая в *Театре на Царицыном лугу*, сделалась столь широко известной, что само здание после ее отъезда продолжали нек-рое время называть "Аглинским театром".

Неизвестно в точности, когда эта театральная компания приехала в СПб. Наиб. раннее объявл. о муз. спектакле относится к 10 нояб. 1771 (СПб. вед., 8 нояб.). Р.-А. Моозер нерешительно сообщает, что Ф. т. появилась в СПб в конце 1771 "или уже в конце 1770 г." (МА 2, 118). У А. А. Гозенпуда приведена фантастическая, противоречащая всем пр. источникам датировка спектаклей, отмеченных к зиме-весне 1770 — 71, однако полное совпадение последовательности назв. по месяцам с версией Н. Ф. Финдейзена, основанной на газетных объявл., позволяет думать, что он ошибся сезоном. Данные П. Арапова также почерпнуты в "СПб. вед." (1771, № 97 — 100, 104; 1772, № 4, 12, 33, 36). В посл. объявл. 25 мая 1772 сообщается об отъезде Ф. т. из СПб.

Помимо этих объявл. мы не располагаем никакой реальной информацией о составе и репертуаре Ф. т. Состав антрепризы не поддается обычным методам реконструкции, поскольку в анонсах на

рус. яз. англ. фамилии могли сильно искажаться. Так, основная поющая пара, представленная в "СПб. вед." как г-н и г-жа Гоппель и транслитерированная Мозером как Норрел, объявлялась в "SPZ" в третьем написании: Coppel. Все 3 варианта этой фамилии отсутствуют в справочнике "London Stage. 1660 — 1800", т. е. приходится предположить, что эти актеры выступали на провинциальной англ. сцене. Немногим лучше обстоят дела с м-м Джейн Берри (Berri — SPZ). Какая-то пара с этой фамилией в 1769 — 71 выступала в "Друри Лейн", затем эти актеры появились на сцене "Ковент-Гардена" в 1775. В промежутке они или она вполне могли попытать счастья в России. Третья ведущая исполнительница опер, м-ль Маргарет Эндрюс (Andrews --- SPZ), в анналах лондонского театра также не значится. Все названные дамы в СПб имели бенефисы, Берри и Эндрюс в "*Love in a Village*" ("Любовь в деревне"), м-м Коппель в "*The Maid of the Mill*" ("Мельничиха"). Остальные актеры, по-видимому, тоже принимали участие в операх, в к-рых мн. ролей с ариями и имеются финальные ансамбли. Их имена в рус. транскрипции: Арабелла Бови, Александр Бэнквер, Генри Годер, Томас Джонсон.

Оперный репертуар Ф. т. состоял из трех комедий И. Бикерстаффа, покоривших Лондон в 60-е гг. Это "Любовь в деревне" с музыкой Т. Арна (28 апр. 1772), "Мельничиха" (или "Девка с мельницы") С. Арнольда (5 мая) и "*The Padloc*" ("Висячий замок") с музыкой Ч. Дибдина. По свидетельству англ. исследователей, появление этих комедий на сцене менее чем за 10 лет перевернуло жанровую пропорцию представлений: трагедия, прочно занимавшая в Лондоне главенствующую позицию, отступила на предпоследнее место, вытесненная необычайно пришед-

шимся по вкусу публике новым типом англ. комической оперы. Ф. т. представляла в СПб наиб. популярные пьесы, шедшие одно время, на неск. лондонских сценах десятки раз в сезон, ставившиеся еще в сер. 19 в. Помимо названного труппа показала также сатирическую пародию К. О'Хара "*Midas*", снабженную музыкой популярных, гл. обр. итал., арий, не названную в анонсе комедию с балетом (8 дек. 1771) и оперу неуставленного композитора "*The Inconstant, or The Cony to Win*" ("Непостоянный, или Кролик"; СПб. вестник, 1771, № 97).

Таинств. антрепренер Фишер, личность к-рого также пока не удалось установить, после отъезда своих артистов еще нек-рое время оставался в СПб в качестве учителя англ. яз. Артисты, по-видимому, жили в Галерной гавани (в районе совр. Английской наб.), довольно компактном поселении англичан в СПб: м-ль Эндрюс — в доме советника Боттома (SPZ, 1772, 28 апр.), другие скорее всего там же или поблизости.

Лит.: СПб. вед. 1771, 10 нояб. и 8 дек.; 1772, 27 апр., 4 и 25 мая; СПб. вестник, 1771, № 97; SPZ, 1772, 28 апр.; The British Theater, L., 1808; S a i n s b u r g J. (ed.) A Dictionary of Musicians. L., 1825; Арапов; Финдейзен; MR; МА 2; Гозенпуд; The London Stage. 1660 — 1800. L., 1965 — 1972; T a s c h P.A. The Dramatic Cobber: the Life & Works of Isaak Bickerstaff. Lewisburg, 1971; G r o v e: ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**ФЛЕРИ** (Flerÿ, Fleuri) Анри (? — ?), фр. актер и певец. Вместе со своей женой в 1775 играл во фр. театре в Амстердаме. Их приезд в Россию был связан с возникшим у *Екатерины II* в 1776 намерением обновить состав *Французской придворной оперной труппы*. Очевидно, в этом же году чета Ф. прибыла в российскую сто-

лицу. Не сохранилось сведений об оперных партиях, спетых Ф. во время его петерб. службы, хотя регулярное участие певца в придв. *концертах* заставляет предположить, что он был на хорошем счету. В 1780 по истечении 3-летнего контракта супруги покинули Россию.

Арх.: РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24.  
Лит.: МА 2.

*Е. С. Ходорковская*

**ФОГЛЕР** (Vogler) (аббат Фоглер) Георг Йозеф (15 июня 1749, Плейбах, близ Вюрцбурга — 6 мая 1814, Дармштадт), нем. композитор, органист, органичный мастер, теоретик музыки и педагог. Муз. образование получил в Болонье у падре Дж. Б. Мартини и в Падуе у Ф. А. Валлотти, с 1775 жил в Мангейме, где основал Высшую муз. школу, в к-рой учились композиторы-мангеймцы. Занимал должности 1-го капельмейстера в Мюнхене (с 1784) и Стокгольме (1786 — 1805).

Ф. прибыл в Россию в 1788 и дал в СПб два сольных *концерта*. Характерной чертой исполнительской манеры Ф. было подчеркивание концертно-виртуозных и красочных возможностей *органа*. Ф. отошел от барочной трактовки этого инструмента. В наивной и не всегда отвечающей хорошему вкусу манере (как считали его современники, придерживавшиеся традиционных представлений о звучании органа в храме) Ф. пытался имитировать сугубо орк. звучности и создавать поражающие слух звуковые сочетания и краски. Он возил с собой орган собственной конструкции, к-рый назвал оркестрионом. Это был комплексный клавишный инструмент, сочетавший фп. и органный механизмы. В соответствии со стилем эпохи органостроители мн. стран проводили эксперименты в этом направлении, в т. ч. и в СПб (см. *Орга-*

*ны*). Они стремились добиться более камерного и гибкого звучания этого инструмента, необходимого для исполнения светской камерной музыки. С одной стороны, возможности оркестриона, с его певучим, красочным звучанием, тонко разработанной динамикой, с другой — ярко выраженное оркестральное композиторское письмо и исполнительская манера самого Ф. предвосхищали собою романтический тип музицирования на органе, к-рый обретет повсеместное распространение лишь во 2-й пол. 19 в.

Ф. боролся против баховской школы органного исполнительства, занимался "улучшением" хоральных прелюдий И. С. Баха, позволял себе едкие замечания по поводу контрапунктического иск-ва великого композитора. Как органист-исполнитель он производил большое впечатление на малоискушенных слушателей своими импровизациями, жанровыми и батальными муз. сценами, в к-рых подражал грому, шуму вод, грохоту орудий и т. п.

Концерты Ф. в СПб состоялись в *зале Лиона* 3, 6 апр. и 16 мая. Они были анонсированы как "инструментальные концерты в изображениях". Программная увертюра оперы "Любовь к отечеству" представляла "увеселения сельской жизни, нарушения оных военными опустошениями, поход верных крестьян отечества, сражение и побег неприятелей, победу и общую радость" (СПб. вед., 1788, 31 марта). Ф. также исполнял концерты своего сочинения и вариации на темы *русских народных песен*. Включая в программы концертов — наряду с фантазиями на библейские сюжеты — вариации на темы рус. песен, Ф. шел навстречу вкусам спб. слушателей, к-рые с энтузиазмом принимали довольно поверхностную музыку в эффектном исполнении гастролирующего органиста.

Во время пребывания в СПб Ф. посетил мн. органичных мастеров, был восхищен высоким уровнем органостроения. Большое впечатление на него произвело посещение мастерской Ф. *Киршника*.

*Лит.:* СПб. вед. 1788, Известия к № 26, 31 марта, и к № 35, 2 мая; Vogler G.J. Abt. System für den Fugenbau. Offenbach am Main. 1811: Schathäute K.E. Abt. Georg Joseph Vogler. Augsburg. 1888; Griepenkerl F.K. Vorrede zum IV Band der Orgelwerke J.S. Bachs. Leipzig. 1959. S. 132 — 60; Mozart A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesammelt und erläutert von W.A. Bauer und O.E. Deutsch. Bd 2. 1777 — 1779. Bärenreiter Verlag. 1962; К е л д ы ш; Я г о л и м Б. Библиотека Одоевского // СМ. 1969. № 6; М А 2; Р о й з м а н; МЭ; ИРМ 3.

*Л.Н. Березовчук*

**ФОМИН** Евстигней Ипатович (5 мая 1761, СПб — конец апр. 1800, там же), рус. композитор, сын канонира Тобольского пехотного полка. Шести лет был зачислен в воспитательные классы при *Академии художеств*. В 1776 — 77 жил на пансионе у М. Буши при *Смольном институте*, занимаясь с ним пением, игрой на клавикордах и начатками теории (?). По возвращении в АХ учился у Г.Ф. Раупаха и А.Б. Сартори. Осенью 1782 Ф. окончил АХ; совет, отметивший его "редкие таланты" и "перед многими отличное превосходство", постановил "выдать ему, другим не в образец, вместо золотой медали пятьдесят рублей" и отправил его доучиваться в Болонью. В конце того же года Ф., побывав в Вене, достиг цели своего путешествия и представился падре Дж. Б. Мартини, к-рый порекомендовал юноше в качестве педагога своего ученика С. Маттеи. С ним Ф. и занимался все 3 года пребывания в Болонье. 29 нояб. 1785 он держал испытание и получил звание "иностранного маэстро композитора". 5-голосный мотет строгого стиля

и 5-голосная fuga instr. типа со стретной кодой, написанные Ф. в качестве экзаменационного соч., сохранились в архиве Болонской филармонич. академии, они демонстрируют высокую технику полифонического письма, подлинно итал. пластичность голосоведения, отличавшие его оперные партитуры, созданные в России. За время пребывания в Болонье Ф. сочинил и отослал в СПб в качестве "отчета" ораторию "Жертвоприношение Авраамова", о ней сообщено в письме композитора от 21 авг. 1784, однако партитура, по-видимому, не сохранилась.

Ф. вернулся в СПб осенью 1786; возможно, в промежутке между экзаменом и отъездом из Италии он, как Д.С. Бортнянский и М.С. Березовский, успел написать и поставить итал. оперу, однако сведений об этом нет. В СПб он сразу получил почетный заказ на музыку к либретто *Екатерины II "Новгородской богатырь Боеславичь"*. В ЦМБ хранятся 19 орк. партий этой оперы, однако степень участия Ф. в ее сочинении по этим партиям понять трудно. Громоздкая 5-актная "российская серия" привычно приписывается ему целиком, однако в АДИТ она фигурирует с весьма двусмысленным подзаголовком: "Опера... с дивертисментами Фомина". Именно эти дивертисменты исследователи творчества Ф. обычно выделяют в качестве образцовых страниц его симф. письма. Опера прошла один раз 27 нояб. 1786 в *Эрмитажном театре*, успеха она, по-видимому, не имела. Позднее В. Чешихин сообщал, что "Императрица не весьма доверяла дарованию Фомина и давала его партитуры на просмотр Мартини [Мартини-и-Солеру] и Ванжуре" (Ч е ш и х и н, 45). Последний в 1786 — 87 уже работал в *Театральной дирекции* и пользовался высочайшей благосклонностью. В 1787 он представил

---

**Е. И. ФОМИН**  
*Неизв. художник*



свою оперу на новое либр. Екатерины "*Храброй и смелой витязь Ахридеичь*". Нет ли оснований думать, что и "Боеславичь", по крайней мере, испытал его вмешательство? Что же касается "просмотра Мартини", то, м. б., в этом обстоятельстве кроется секрет обаятельного и естественного использования последним российских мелодий в его собств. операх.

В 1787 (дата сомнительна) была написана наиб. известная из полностью сохранившихся опер Ф. "*Ямщики на подставе*". Сочинение музыки на текст "народной комедии" Н.А. Львова свидетельствует о том, что композитор был близок просветительским идеям, имевшим хождение в салоне князя. Утверждение прав российской самобытности, бережно-любовное отношение к нар. иск-ву, особенно к нар. песне, очевидно, не оставили Ф. равнодушным. Уже в дивертисментах "Боеславича" композитор явил прекрасное сочетание прозрачной, ясной, безукоризненной по голосоведению орк. фактуры и чудесной российской напевности, мелодийности, в к-рой постоянно возникают угадываемые фрагменты, обороты, варианты бытовавших в ту пору песен, известных по *сборникам В.Ф. Трутковского и Н.А. Львова — И. Прача*. Относительно последнего Ю.В. Келдыш утверждает, что факт участия Ф. в составлении "Собрания народных русских песен с их голосами" можно считать несомненным (ИРМ 3, 88). В такой ситуации сочинение по существу "фольклорной" оперы было весьма естественным шагом. Как и все ранние формы муз. комедии (за исключением итальянской), российская опера восходит к комедии с песнями "на *голос*"; эта практика существовала и во времена Ф., так что само по себе его обращение к "простонародному" песенному материалу не является чем-то из ряда вон выходящим. Прелесть оперы Ф. состоит в кор-

ректном равновесии чистоты европейского классицистского письма и глубоко "вслушанной" российской манеры мелингования. Разнообразие "армонических перемен", свободное дыхание, естественность вок. голосоведения, сочетающего подголосочность с контрапунктическими приемами, — словом, все в целом и каждая частность этой маленькой партитуры до сих пор притягивают к себе необыкновенной непосредственной талантливостью. Мн. историки рус. музыки согласились бы с оценкой Р.-А. Моозера, назвавшего Ф. "наиболее замечательным из русских композиторов XVIII столетия" (МА 2, 374).

Между тем муз. наследию Ф. катастрофически не повезло. Из примерно десятка приписываемых ему произв. полностью сохранились лишь 4: упомянутые "*Ямщики на подставе*", дата и место 1-го исполнения к-рых достоверно неизвестны; "*Американцы*" на либр. И.А. Крылова, написанные в 1788, а пост. лишь 8 февр. 1800, незадолго до смерти композитора; музыка к мелодраме Я.Б. Княжнина "*Орфей*", написанная в 1792 и не сходящая со сцены на протяжении двух десятилетий, а также хоры к трагедии В. Озерова "*Ярополк и Олег*" (1798). Как и "Новгородской богатырь Боеславичь", сохранилась только в виде орк. партий и небольшого отрывка партитуры опера "Золотое яблоко" (ок. 1800, поставлена 16 апр. 1803). Известно о представлении др. "большой" оперы Ф. — "*Клоринда и Милон*" — в *Камешном театре* 6 нояб. 1800, но ее партитура не найдена. С большей или меньшей степенью гипотетичности Ф. называют автором музыки к комедиям "Вечеринка, или Гадай, гадай, девица, гадай, гадай, красная" (1788, СПб), "Колдун, ворожея и сваха" (СПб. вед., 1789, 23 марта), "Невеста под фатой, или Мещанская свадьба" (1789 или 1790),

"Парисов суд" (м.б., идентичный "Золотому яблоку". 1796), однако музыка не сохранилась, и никаких документальных подтверждений авторства Ф. не найдено.

16 сент. 1797 Ф. был принят в штат Театральной дирекции на должность "репетитора партий и композитора"; работавший ранее капельмейстером рус. оперы В. *Мартин-и-Солер* к этому времени изменил род деятельности, он сочинял балеты и оперы для фр. и итал. придв. трупп: В.А. *Пашкевич*, бывший фактически придв. рус. композитором до кончины Екатерины II, в 1797 был уволен. Ф. наконец получил доступ к придв. театру, хотя его обязанности были нелегкими и не слишком почетными: "...чтоб выучивать ему актеров и актрис из новых опер партии и проходить старые; також что потребно будет переменять в музыке; сверх сего должен он учить пению учеников и учениц в школах и ходить на дом к оперистам кто имеет клавикорты, а которые не имеют оных, то для тех быть в пробном зале в назначенные к тому дни от режиссера и на всех пробах оперных; також в случае надобности аккомпанировать в оркестре французские и итальянские оперы..." (цит. по: ИРМ 3, 92). За это композитору полагался оклад 600 р. и 120 р. "квартирных". С обязательством Ф. "что потребно будет переменять в музыке" связано многолет. заблуждение историков, приписавших композитору оперу *"Мельник — колдун, обманщик и сват"*, к-рую Ф. вместе с Э. *Ванжурой* редактировал для постановки актерами *Русской придворной труппы*. Опера А.О. *Аблесимова* — М.М. *Соколовского*, любимейшее произв. рус. сцены, множество раз игралась придв. труппой в этом подновленном виде, с добавлением неск. вок. номеров и увертюры. Вероятно, за период службы Ф. это была не единств. опера, к к-рой ему пришлось приложить

руку. Но, конечно, гл. событием в жизни композитора было то, что он наконец получил возможность ставить в числе др. свои собств. оперы. Правда, он успел услышать только "Американцев": "Клоринда и Милон" и "Золотое яблоко" увидели сцену уже после его кончины.

"Американцы" не прижились надолго на спб. театре. Сюжет, повторяющий набор клише "комедий о дикарях", и музыка, стилистически смыкающаяся с итал. классицизмом эпохи Дж. *Паизиелло*, не могли удовлетворить аудиторию, уже приобщившуюся красот "Дон-Жуана" и *"Волшебной флейты"* В.А. *Моцарта*. Но это не значит, что "Американцы" — музыка менее изящная, изобретательная, талантливая, чем др. партитуры Ф. Меткие мелодич. характеристики, удачная расстановка драматургических акцентов, простота и благородная грация в излиянии чувств — все эти качества могли бы способствовать успеху оперы, появившись она на сцене в те годы, когда была написана. Публика начала 19 в., увы, была не способна к "историческому" восприятию музыки. Вкусившим драматизма более яркого, контрастов более напряженных и жизненных очередная комедия о галантных индейцах должна была показаться старомодно-пресноватой.

Зато мелодрама "Орфей", написанная через 4 года после "Американцев", но увидевшая сцену сразу же, произвела огромное впечатление именно своим ярким и напряженным драматизмом. Мощные контрасты, необычные модуляции, вплоть до энгармонических, яркий орк. колорит, подкрепленный в *tutti* *роговой музыкой*, наконец, счастливая идея объединения эпизодов хор. вставками, интерпретированными как глас царства тьмы, — все это и сегодня производит очень сильное впечатление. Келдыш относит "Орфея" к "самым выдающимся



достижениям русской художественной культуры 18 в." (ИРМ 3, 109).

*Лит.:* Чешихин В. История русской оперы. М., 1905; Финагин А.В. Евстигней Фомин. Жизнь и творчество // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927; МР; МА 2; Фесечко Г.Ф. Новые материалы о композиторах П.А.Скокове и Е.И.Фомине // МН II. 1; Доброхотов Б. Евстигней Фомин. М., 1968; Келдыш; ПРМИ 6; Grove; ИРМ 3.

*А.Л. Порфирьева*

**ФРАКМАН** (? — ?), скрипач, композитор. О нем известно только то, что в окт. 1801 он принимал участие в неск. концертах по случаю коронации Императора Александра I. В 1795 И.Д.Герштейберг опубли. целую коллекцию его соч. В "Магазине общепользных знаний и изобретений" напечатаны: песня "Как не знал тебя дорогая" — 1795, июль (БРАН); "Песня, сопровождаемая пианофорте или арфою соч. г. Фракманом" ("Приятна, весела, разумна и мила", соч. г. С.Каргопольского) — 1795 (РНБ). Кроме того, отдельным изд. вышла Sonate a quatre mains — 1795 (переложение ми-минорного квартета И. Плейеля; СПб. вед., 1795, 29 мая и 31 июля).

Незамысловатый, но вполне профессиональный стиль музыки Ф. характерен для "чувствительной" моды конца века.

*Лит.:* Божемянов И.Н., Карпов Н.Н. Иллюстрированная история русского театра XIX в. СПб., 1903 — 1905. Т. I. С. 13; МА 2, 655; Вольман; СКРК.

*А.Л. Порфирьева*

**ФРАНЦИСКОНИ** (Francisconi) Джованни (? — ?), в док-тах Жуанни Францисconi и, по данным словаря Choron — Fayolle, родом из Неаполя. Итал. клавирист-виртуоз, учитель пения и композитор. Служил придв. муз-том у

гр. Хессенштайна, в 1770 напечатал в Амстердаме 6 квартетов для струнных. В 1772 жил в СПб, служил в домашней капелле Л. А. Нарышкина. Для праздника, установленного последним в честь визита Екатерины II, Ф. сочинил маленькую оперу "L'Homage sincère" ("Чистосердечное почтение", либретто в РНБ). В письме Н.И.Панину Императрица отозвалась о ней весьма благосклонно. В 1778 — 80 Ф. преподавал в Воспитательном обществе благородных девиц пение и сочинение музыки. Р.-А. Моозер полагает, что в 1782 — 84 он еще находился в СПб, поскольку именно в эти годы была сделана серия силуэтов Ф.Г.Сидо, среди к-рых есть изображение Ф.

*Лит.:* Choron — Fayolle; СИРИО. Вып. 92. С. 372; Всеволодский-Гернгросс; МА 2, 151 — 52.

*А.Л. Порфирьева*

**ФРАНЦУЗСКАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА** ("опера-комик", фр. opéra comique) — жанр фр. муз. театра. Зародившись в конце 17 в. на подмостках парижских ярмарочных театров "Сен-Лоран" и "Сен-Жермен" в качестве альтернативы привилегированным сценам — Королевской академии музыки, "Комеди франсез" и "Комеди итальянн", Ф. к. о. уже к 1715 обрела не только жанровое имя (opéra comique) и соответствующую ему устойчивую жанровую семантику (пародирование сюжетов и патетического стиля придв. Tragédie en musique), но и структурно-семантические признаки: чередование разговорных диалогов (рифмованных или прозаических) с вок. номерами и — не всегда, но часто — финальным дивертисментом. Муз. облик жанра в это время определяли водевили — популярные песни ("старые водевили") — либо песенные мелодии с новыми поэтическими текстами ("новые водеви-

# КАТАЛОГ ОПЕР А.-Э.-М. ГРЕТРИ

В партитуре оперы "Великопелный"

## CATALOGUE De la Musique de M. GRETRY

### OPERA

<i>Le Huron</i> .....	18."	<i>Partis séparés de Zémire et Azor</i> .....	12."
<i>Lucille</i> .....	15."	<i>Idem de l'Ami de la Maison</i> .....	12.
<i>Le Tableau parlant</i> .....	15."	<i>Idem de la Rosière</i> .....	12.
<i>Silvain</i> .....	16."	<i>Idem de la Fausse magie</i> .....	12
<i>L'Amitié à l'Épreuve</i> .....	15."	<i>Pamurge G<sup>e</sup> Opera</i> .....	24
<i>Les deux Avarés</i> .....	18"	<i>Richard</i> .....	24
<i>Zémire et Azor</i> .....	24"	<i>Partis séparés</i> .....	9
<i>L'Ami de la maison</i> .....	18."	<i>Le Mariage d'Antonio</i> .....	12.
<i>{ Le Magnifique</i> .....	18."	<i>Partis séparés</i> .....	6.
<i>{ parties séparées Idem</i> .....	9"		
<i>La Rosière</i> .....	18."		
<i>La Fausse magie</i> .....	18."		
<i>Céphale et Procris, g<sup>e</sup> Opéra</i> .....	24"		
<i>{ Les Mariages Samnites</i> .....	18."		
<i>{ parties séparées</i> .....	12"		
<i>Le Jugement de Midas</i> .....	18."		
<i>{ parties séparées</i> .....	12"		
<i>L'Amant jaloux</i> .....	18"		
<i>{ parties séparées</i> .....	12"		
<i>Les Evénemens Imprévus</i> .....	18"		
<i>{ parties séparées</i> .....	12"		
<i>Andromaque g<sup>e</sup> Opéra</i> .....	24"		
<i>Colinette à la Cour ou la Double Épreuve</i> .....	24"		
<i>Aucassin et Nicolette</i> .....	18"		
<i>{ parties séparées</i> .....	9"		
<i>L'Émirar des Richesnes</i> .....	24"		
<i>la Caravane du Caire</i> .....	24"		
<i>{ Épreuve Villageoise</i> .....	18"		
<i>{ parties séparées</i> .....	9"		

A PARIS.

Aux Adresses ordinaires de Musique.)

En Province.

Chés tous les M<sup>rs</sup> de Musique.)

А.-Э.-М. ГРЕТРИ. АРИЯ "DES CHOIX QUE L'AMOUR"

Из оперы "Папург на острове фонарей".

Рукопись из б-ки Елизаветы Алексеевны

Музыкальная библиотека  
Елизаветы Алексеевны  
Соборная площадь  
Санкт-Петербург

Aria  
Dans l'Opera Papurge

Composée  
par M. Gretry

Des choix que l'amour

Заметки

ли"), своим злободневным содержанием придававшие Ф. к. о. остро актуальное звучание. И хотя этот материал обычно дополнялся специально сочиненными новыми ариеттами, *opéra comique* вплоть до 1760-х гг. была обязана своим успехом более драматургам, чем композиторам. Так, в 1740-е гг. эволюция Ф. к. о. была связана в первую очередь с творчеством либреттиста Ш. С. Фавара, существенно расширившего состав жанровых тем. Однако уже в конце 1750-х характер Ф. к. о. значительно модифицируется под влиянием муз. стилистики итал. *иттермедий*. В "комедиях с ариеттами" Э.Р. Души, Ф.А. Филidora, П.-А. Монсиньи италианизированные арии и ансамбли совершенно вытесняют старую водевильную традицию. В *либретто* М.Ж. Седена и Ж.Ф. Мармонтеля окончательно кристаллизуются основные типы сюжетов: восходящая к Ж.-Ж. Руссо деревенская идиллия, бытовая комедия и сказка, нередко инкрустированная модными ориентальными мотивами. Сентиментально-патетические интонации, окрашивающие соч. А.-Э.-М. Гретри и Н. Далейрака, фаворитов 1770 — 90-х гг., придают жанру более серьезный тон, к-рый закрепляется в складывающейся к концу столетия "опере спасения".

СПБ познакомился с Ф. к. о. в 1764, когда по распоряжению Екатерины II ко двору была выписана компания Ж.-П. Рено. Прохладное отношение Императрицы к новинкам парижской муз. сцены предопределило откровенное пренебрежение к жанру в привдв. кругах, сохранявшееся во весь период екатерининского царствования (см. *Французская придворная оперная труппа*). В то же время во 2-й пол. 1770-х гг. постановки Ф. к. о. осуществлялись силами воспитанников привилегированных учебных заведений — *Смольного института* и

*Сухопутного шляхетного кадетского корпуса*, в ряде случаев опережавших в репертуарном отношении имп. театр. С сер. 1780-х гг. Ф. к. о. начинают увлекаться аристократы-аматёры — А.С. Строганов, Е.И. Нелидова, Е.С. Долгорукая и др., по-видимому подхватывающие инициативу любительского театра малого двора Павла Петровича, культивировавшего *opéra comique* в пику вкусам матери. Событием светской жизни СПБ становится соперничество Нелидовой и Долгорукой, исполнивших в 1790-е гг. на любительских сценах партию Нины в прославленной "*Nina, ou La Folle par amour*" ("Нина, или Безумная от любви") Далейрака. С сер. 1790-х арии и ансамбли из Ф. к. о. начинают публиковаться в спб. *потных журналах* Ж.Б. Генглеза и Ж.-Б. Кардона. С вступлением на престол Павла I фр. опера становится предметом особого монаршего попечительства. На изменившуюся конъюнктуру моментально реагируют нотоиздатели выпуском "*Recueil d'airs et duos des opéras français donnés au théâtre de St.-Petersbourg*" ("Собрание арий и дуэтов из французских опер, представленных в театре Санкт-Петербурга").

Судьба Ф. к. о. в СПБ, осложненная отношением Екатерины II, сказалась и на истории бытования русскоязычной версии жанра. Хотя *opéra comique* сыграла решающую роль в формировании структурно-семантических канонов *русской комической оперы*, однако рус. переводы и переделки фр. оригиналов составляли лишь небольшую часть репертуара столичной рус. труппы, в этом отношении являвшей значительный и неслучайный контраст труппе моск. театра М. Меддокса.

Лит.: АДИТ 3; Долгоруков; МА 1, 2; Ливанова 1, 2; Mooser R.-A. L'opéra-comique française en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Genève, 1954; ИРМ 2; Grove.

Е.С. Ходорковская

**ФРАНЦУЗСКАЯ ПРИДВОРНАЯ ОПЕРНАЯ ТРУППА.** Первые достоверные сведения об исполнении *французской комической оперы* на подмостках имп. театра относятся к 1764, когда в СПб прибывает специализирующаяся в этой области труппа под упр. Ж.-П. Рено. Предположение о том, что какие-л. жанровые разновидности "comédie en musique" входили в репертуар ее предшественницы — компании фр. комедиантов Ж. Сериньи (Scigrny), подвизавшейся на придв. сцене с марта 1743 по янв. 1762, в силу отсутствия фактов подобного рода остается недоказуемым, хотя ряд косвенных данных делает эту гипотезу более чем вероятной. В ее пользу свидетельствуют: а) требование *Елизаветы Петровны* к муз-там *Придворного оркестра* являться в Оперный дом для исполнения не только итал. опер и *интермедий*, но и фр. комедий (РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 6, л. 142); б) прибытие ко двору двух актеров-певцов — Ланжа (Lange, L'Ange) и Сенепара (Senepart) — не в 1764 в составе труппы Рено, как вслед за *Я. Штелином* утверждали все историографы, а в сент. 1759 (Там же, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 209 и об.); в) выплата 2 июня 1760 актрисе Дюшомон (Duchautmont) при увольнении 500 р. наградных "за ея службу и особливо за употребление ея во французской интермедии" (Там же, л. 263); не исключено, что в посл. случае речь идет о том типе фр. *intermède*, к-рый вошел в моду в начале 50-х гг. в Париже после гастролей труппы Э. Бамбини и обусловил сенсационную популярность "Деревенского колдуна" Ж.-Ж. Руссо.

Новый этап в истории Ф. п. о. т. начинается с восшествия на престол *Екатерины II*. В окт. 1762 Императрица повелела "будущей весной выписать ко двору компанию достойных французских комедиантов, как оные прежде, прошлого

1743 года с марта месяца по нынешний 1762 год, находились и на той же сумме, какой они прежде содержаны были, 15000 р. в год" (АДИТ 2, 63). Тем самым Екатерина дезавуировала распоряжение *Петра III*, успевшего за недолгие месяцы правления основательно перекроить штат придв. актеров и муз-тов, уволив в числе прочих и Труппу Сериньи, долгие годы покровительствуемую Елизаветой Петровной.

Миссия по ангажированию была возложена на Н. Клерваль (Clairval, Clerval), служившего в компании Сериньи с сент. 1759. Он был "из Санкт-Петербурга в разные места отправлен для приискания ко двору актеров и актрис" (АВГП, ф. 2, оп. 2/6, д. 3638, л. 4). Очевидно, исполняя поручение, Клерваль посетил многие европейские столицы, т. к. 10 июня 1763 в Вене ему был выдан паспорт для проезда в Мюнхен (к этому моменту им уже были заключены контракты с тремя комедиантами — Дельпи, Обери и Сенвалем), а его присутствие в окт. в Париже засвидетельствовал в своем дневнике Ж. С. Фавар.

В составе труппы, прибывшей в СПб осенью 1763, находились как драм. актеры, так и актеры-певцы, частью, как выясняется, уже знакомые петерб. публике. Руководство комической оперой осуществлял композитор и капельмейстер Ж.-П. Рено (Renaud), под началом к-рого выступали (здесь и далее в скобках после фамилии указываются даты пребывания в столице): Гуаье (Goyer, 1764 — 68), певец, тенор; Сенепар (Senepart, 1759[?] — 1769), певец, тенор; Ланж (Lange, L'Ange, 1759[?] — 69), певец, тенор; Ланлад (Langlade, 1764 — ум. 1765, СПб), певица, сопрано; Планшено (Plancheneau, 1764 — 78[?]), певица, сопрано; Вальвиль (Valville, 1764 — 66), певица, сопрано; Венсан (Vincent, 1764 — 68), певица, со-

прано; Гойе (Gauthier) Мари-Анна, по сцене — Вильмон (Villemont, 1764 — ?), певица, сопрано.

По сообщению Штелина (Известия, 130), спектакли труппы Рено давались еженедельно, чередуясь с рус. и фр. комедиями. Из этого же источника явствует, что уровень новоприбывшей компании не оставлял желать лучшего: "исполнение было столь же хорошо, как в самом Париже" (Там же). И фактическая, и оценочная сторона свидетельств историографа нуждается в коррективах. Так, согласно С.А. Порошину, программа каждого представления включала одну многоактную драму или комедию, балет и "малую пьесу" — короткий фарс либо комическую оперу (П о р о ш и н, 12). Через год Императрица распорядилась отменить балеты из-за слишком большой продолжительности спектаклей. Что касается артистического состава труппы, то он был довольно пестрым: наряду с "бойкой" Вильмон и "искусной" Венсан (Ш т е л и н), принесшими с собой живое дыхание парижской театральной традиции (на Сен-Жерменской ярмарке 1759 они участвовали в премьере "Блеза-сапожника" Ф.А. Филидора в "Опера-комик"), Ланлад и Вальвиль, как о том поведал в своих "Мемуарах" Дж. Казанова, едва ли вообще имели отношение к профессиональной актерской корпорации.

26 сент. 1764 состоялся дебют компании на придв. сцене. Вызванный французами энтузиазм был огромен: в КФЖ за 1763 — 64 фр. спектакли фиксируются 44 раза. Вместе с тем эти записи не содержат никакой информации не только о назв. исполнявшихся произв., но и об их жанровой принадлежности: как и в елизаветинскую эпоху, весь спектр жанровых разновидностей фигурирует в КФЖ и ЖДГА под общим именем "французская комедия". С этим обстоятельством

связана неизбежная неполнота репертуарной картины, основным источником к-рой являются "Записки" Порошина, состоявшего до начала 1766 воспитателем при 12-летнем Павле Петровиче и имевшего доступ в придворный театр, где были показаны: "Le Maréchal-ferrant" ("Кузнец") Филидора — 6 сент., повтор 8 нояб. и 6 дек.; "La Fête d'amour, ou Lucas et Colinette" ("Праздник любви, или Лука и Колинетта"), либретто супругов Фавар и П. Шевалье, музыка неизв. автора — 7 окт.; "Les Deux chasseurs et la laitière" ("Два охотника и молочница") Э.Р. Дуни — 1, 11 и 14 нояб., 2 дек. 1764, 24 апр. и 1 июля 1765; "On ne s'avise jamais de tout" ("Всего не предусмотрись") П.-А. Монсиньи — 28 нояб., 3 дек. 1764, 11 февр. и 3 июня 1765; "Annette et Lubin" ("Аннетта и Любен") А.Б. Блеза — 3 янв., 30 мая, 19 авг. 1765; "Soliman le second, ou Les Trois sultanes" ("Солиман второй, или Три султанши") П.С. Жибера — 25 нояб. 1765; "Le Caprice amoureux, ou Ninette à la cour" ("Любовный каприз, или Нинетта при дворе") Дуни — 15 дек. 1765; "La Soirée des boulevards" ("Вечер на бульварах"), либр. Ш.С. Фавара, музыка неизв. автора — 2 янв. 1766; а также "Le Cuvier" ("Лохань") Рено на текст атташе фр. посольства Дезодре, сыгранная во фр. миссии.

Как явствует из этого списка, Труппа Рено познакомила рус. двор с новейшим репертуаром парижской комической оперы ("Всего не предусмотрись" Монсиньи и "Кузнец" Филидора — 1761, "Два охотника" Дуни — 1763), т. е. с теми соч., с к-рыми в истории жанра была связана глубокая стилевая метаморфоза предшествующего десятилетия, совершившаяся под знаком итало-фр. синтеза. Любопытно, что именно данным обстоятельством Штелин объяснял отношение публики к фр. спектаклям: оперы "имели тем

большой успех, что... были сочинены более в итальянском, чем французском вкусе" (130). Кроме того, для билингвистической рус.-фр. среды петерб. аристократии звучание с подмостков муз. сцены "родного" фр. яз. вместо "чужого" итал. обладало особой привлекательностью. Живые и легкие мелодии фр. ариетт, исполнительски не требовавшие, в отличие от итал. арий, ни особой вок. подготовки, ни осанки профессионального виртуоза, очень быстро перекочевывали из театра в обиход: их можно было непринужденно "попевать", по удачному выражению Порошина, чем увлекались и он сам, и его воспитанник. Однако именно такое "обмирщение" соц.-этической функции муз. театра, подрывающее самые основы восприятия оперы как "зрелища огромного и великолепного", по определению Н. И. Панина (П о р о ш и н, 12), вызывало неудовольствие части публики. Восторги Порошина и юного Павла и скептицизм близкого к Екатерине Панина выявили два типа отношения к жанру фр. комической оперы, сказавшиеся на последующей судьбе придв. труппы самым решительным образом.

По истечении 3-летнего контракта компания Рено была отпущена от двора и получила разрешение на публичные спектакли для города. В течение 1768 — 69 антрепренер и бол-во артистов покинули столицу (СПб. вед., 1768, 18, 22 апр.; 1769, 28 апр., 5 мая). Новая труппа, предусмотренная составленным в 1766 И.П. *Елагиным* "Статом всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям..." (АДИТ 2, 88), была набрана И.А. *Дмитревским* в Париже в 1767 — 1768 и не включала актеров-певцов.

Это обстоятельство побудило Екатерину в 1773 распорядиться о заключении контракта со след. антрепризой комической оперы, на содержание к-рой в допол-

нение к 138 400 р., выделенным в 1766 для фр. театра, ассигновалось еще 22 400 р. (Указ от 8 янв. 1774 — РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 305); из этой суммы в соответствии с подтвержденным штатом должны были выплачиваться оклады 5 певцам и 4 певицам (АДИТ 2, 98). Т. обр., в 1773 в рамках штатного расписания по театральному ведомству "опера-комик" была институционализирована в качестве самостоятельного структурного подразделения. Показательно, что в это же время словосочетание "опера-комик" как жанровая дефиниция начинает регулярно появляться на страницах КФЖ (впервые — в 1770, трижды — в 1773, сплошным потоком — в 1774). Осознание комической оперы как муз.-драм. жанра, отличного от речевой комедии, закрепляется на уровне языка делопроизводства.

Состав компании, прибывшей в столицу в 1773, был впервые реконструирован Р.-А. Моозером на основе косвенных данных, извлеченных из иностранной периодики, объявлений в "СПб. вед." и мемуарной литературы (МА 2). И Моозеру, и др. исследователям, занимавшимся этим позднее, остались неизвестны более надежные архивные источники. Выплатные ведомости *Театральной дирекции* за 1776 и 1777 позволяют прояснить этот избыточный неточностями и гипотетическими умозаключениями вопрос.

По спискам за сентябрьскую треть 1766 и январскую треть 1777 (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 289 об.: д. 39, л. 264 об.) в штате "оперы-комик" в это время состояли: певцы Н. де *Латраверс* (La Traverse), 1773 — 97 (?), оклад 800 р.; Понлавиль (Pontlaville), 1773 — 81, оклад 1800 р.; Н.-Г. *Дюге* (Dugué), 1773 — 81, оклад 2000 р.; Марше (Marché), 1776 — 1777, оклад 500 р.; певицы *С. Дефуа*

(De Foye, Defoix). 1775 — 81, оклад 2000 р.; Доберкур (Daubercourt), 1775 — 1786, оклад 1500 р.; Пенсемай (Pincemaille), 1773 — 76, оклад 1000 р.; Понлавиль (Pontlaville), 1773 — 81, оклад 1000 р. Возможно, в 1774 в труппу также входили певец Квентье (Quentien) и певица Дорсевиль (Dorseville; см.: M o o s e r R.-A. *L'opéra-comique française...*, 76, 80, со ссылкой на *Indice de spettacoli 1774/75*, хотя данные миланского ежегодника в принципе требуют к себе осторожного отношения). Известны факты участия ряда драм. актеров в муз. спектаклях: П. Ламери (Lamery) — в мелодраме *"Pygmalion"* ("Пигмалион") Руссо — О. Куанье в 1777 во фр. посольстве; С. Грондеман и П. Бурде (Grondeman, Bourdais) — в опере *"Azémia, ou Les Sauvages"* ("Аземия, или Дикари") Н.-М. Далеярака в 1797. Вероятно, подобного рода случаи не являлись исключением: жанры фр. речевой комедии традиционно требовали от артистов хорошего владения вокалом, каким, напр., отличался Ф. Брошар (Brochard, 1770 — после 1796).

Елагин в своем докладе Екатерине II от 27 февр. 1773 сообщал по поводу ожидаемого приезда певцов: "Люди все уже приисканы и с ними договоры заключены, так что они после Пасхи все сюда отправятся" (АДИТ 2, 97). Скорее всего, отмеченные в КФЖ августовские спектакли (23 и 27 числа) игрались новоприбывшей антрепризой. Однако прошло почти полгода, прежде чем камер-фурьер впервые зафиксировал назв. спектакля: 31 янв. 1774 на придв. сцене была показана опера А.-Э.-М. Гретри *"Zémire et Azor"* ("Земира и Азор", под титулом "Красавица и чудовище"). За нею последовали: "Земира и Азор" — 5 июня (в Москве, где в течение 1775 находился двор по случаю празднования годовщи-

ны Кючук-Кайнарджийского мира), *"Julie"* ("Юлия") А.Н. Дездеда — 21 авг., *"Annette et Lubin"* ("Аннетта и Любен") Блеза — 27 авг., *"L'Isle des fous"* ("Остров дураков") и "Два охотника и молочница" Дуни — 2 сент., "Земира и Азор" — 10 окт., *"Le Tableau parlant"* ("Говорящая картина") Гретри — 23 окт., *"L'Erreur d'un moment, ou La Suite de Julie"* ("Минутное заблуждение, или Продолжение Юлии") Дездеда и "Любовный каприз, или Нинетта при дворе" Дуни — 6 дек.; в 1776: "Земира и Азор" — 18 окт.; в 1777: "Земира и Азор" — 11, 24, 30 июня, 20 сент., "Пигмалион" Руссо с музыкой О. Куанье — 2 июля, *"Le Maître en droit"* ("Учитель правоведения") Монсиньи и "Говорящая картина" Гретри — 28 июля.

Комментируя репертуарный хронограф этого времени и последующих лет, исследователи склонны объяснять его скудость нелюбовью Екатерины к фр. комической опере, находившейся по этой причине якобы в небрежении у рус. двора. Действительно, устойчиво негативное отношение Императрицы к фр. муз. комедии было многократно засвидетельствовано и ею самой, и ее современниками. Под живым впечатлением от спектаклей французов, особенно частых, судя по КФЖ, в 1-й пол. 1774, она писала Ф. М. Гримму: "Вы человек развития, развейте-ка мне следующий вопрос: отчего музыка этого буффона [Паизиелло] смешит меня, тогда как музыка французских комических опер внушает мне негодование и презрение, мне, которая не любит и вовсе не знает музыки" (письмо от 24 авг. 1774 — Г р о т, 52). Рассматривая муз. театр либо как средство политической пропаганды (отсюда — патронаж итал. оперы-серии, позднее — нац. оперы), либо как повод для удовольствия, Екатерина менее всего могла сочувствовать той сме-



си из рокайльной эротики, сентиментальности и сведенной к опереточному сюжету идеи "естественного права", к-рая прокламировалась с фр. муз. сцены. С др. стороны, позиция Императрицы в отношении фр. муз. театра роковым образом оказалась прежде всего не столько на самой деятельности Ф. п. о. т., сколько на ее фиксации. КФЖ — подневная хроника августейшей фамилии — отмечал спектакли придв. компании лишь в том случае, если в театре присутствовала Императрица или члены имп. семьи. В свете этого обычно не учитываемого обстоятельства сравнение КФЖ с др. источниками очень показательно. Так, напр., шевалье де Корберон с авг. 1775 по конец года занес в свой дневник сведения о семи представлениях фр. оперы при шести наименованиях и одном повторе (<C o r b e r o n > 2, 35, 71, 101, 104 и др.), а КФЖ за соответствующий период лишь два раза глухо упомянул об "опере-комик", то ли рус., то ли фр. Кроме того, на фоне 31 спектакля комической оперы, отмеченного камер-фурьеами с 1774 по 1783. лишь 6 даны под конкретными назв. Т. обр., за скромным списком известных постановок зияют огромные фактологические лакуны, заставляющие остерегаться поспешных выводов о реальном режиме работы Ф. п. о. т.

Между тем состав последней продолжал регулярно обновляться. В 1776 Театральная дирекция наняла для "оперы-комик" баритона П. Флери (Fleury), оклад 2000 р. (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 9 — 10), и его жену (служили до 1780). В 1781 уехали Дюге, Дефуа и Понлавиль (СПб. вед., 7 мая, 30 июня). Возможно, около этого времени компания комической оперы формально слилась с драм. частью труппы: в опубл. в АДИТ театральные штатах за 1786 французы даны общим списком (15 актеров и 8 актрис: АДИТ 2,

313). Среди оперных певцов, ангажированных на различные сроки до середины 90-х гг., известны: певец Жюльен (Julien, 1785 — ум. в СПб 16 дек. 1789, получал сперва 1800 р., а в 1788 — 3000 р.); Персеваль Генриетта (Perceval, 1785 — 98, оклад 1500 р., в 1789 — 2000 р.); мадам Сен-Фаль (Saint-Fal, 1785 — 93, оклад 1500 р., в 1789 — 1200 р.); мадам Монготье (Montgautier, 1787 — 1811); Монготье Луи (1792 — после 1806); Офрен Жульена (Aufresne, 1 мая 1787 — 91, оклад 1000 р.); Юс Софи (Hus, 1789 — 92, оклад 4200 р.); Гальяр Пьер (Gaillard, 1793 — после 1805, оклад в 1799 — 2000 р.); Сен-Вер (Saint-Vair, 1795 — 1801, оклад 2700 р.); мадам Сен-Вер (1795 — 1799, оклад 1200 р.).

Этими силами до 1797 на сцене придв., а с 1783 и городских театров были сыграны:

1778 — "*Le Déserteur*" ("Дезертир") Монсиньи, 7 авг., 23 окт., 16 нояб.;

1779 — "Любовный каприз, или Нинетта при дворе", 17 дек.; "Кузнец" Филидора; "*Le Tonnelier*" ("Бочар") Ф. Ж. Госсека, 20 дек.;

1780 — "Дезертир" Монсиньи, 17 дек.;

1782 — "*La Servante maîtresse*" ("Служанка-госпожа") Дж. Паузелло, фр. *перевод*, 27 окт.;

1784 — "*Henry IV, ou La Bataille d'Ivry*" ("Генрих IV, или Сражение при Иври") И.П.Э. Мартини-Шварцендорфа, 28 нояб.;

1785 — "Дезертир" Монсиньи;

1787 — "*Les Mariages samnites*" ("Самнитские браки") Гретри, 30 июня, 24 авг.;

1790 — "*La Fête d'amour, ou Lucas et Colinette*" ("Праздник любви, или Лука и Колинетта"), либр. Фавар, музыка неизв. автора, 15 окт.; "*L'Elève de l'amour*" ("Ученик любви") Далеярака, 17 нояб.;

1791 — "*Soliman le second, ou Les Trois sultanes*" ("Солиман второй, или

Три султанши") Жибера, 30 апр., 5, 12, 22 мая; "Праздник любви, или Лука и Колинетта", 26 мая;

1792 — "*Blaise et Babet, ou La Suite les Trois fermiers*" ("Блез и Бабетта, или Продолжение Трех фермеров") Дездема, 11 янв.;

1794 — "*Camille, ou Le Souterrain*" ("Камилла, или Подземелье") Далеярака, 20 авг.;

1795 — "*Les Deux petits Savoyards*" ("Два маленьких савояра") Далеярака, 24 янв., 4 апр.; "Солиман второй, или Три султанши" Жибера, 7 февр.; "*La Fausse magie*" ("Ложная магия") Гретри, 7 мая; "Генрих IV, или Сражение при Иври" Мартини-Шварцендорфа, 5 июля; "*L'Amant statue*" ("Влюбленная статуя") Далеярака, 7 июня; "*Renaud d'Ast*" ("Рено д'Аст") Далеярака, 11 июня; "*Richard Cœur de Lion*" ("Ричард Львиное Сердце") Гретри, 21 июня; "*La Dot*" ("Приданое") Далеярака, 27 июня; "*La Mélomanie*" ("Меломания") С. Шампейна, 20 авг.; "*L'Amant jaloux*" ("Ревнивый любовник") Гретри, 17 сент.;

1796 — "*Les Amours de Bayard, ou Le Chevalier sans peur et sans reproche*" ("Любовные похождения Баярда, или Рыцарь без страха и упрека") Шампейна, 8, 19 февр., 11, 13 мая, 27 авг.; "Солиман второй, или Три султанши" Жибера, 24 авг.; "*Rosa et Colas*" ("Роза и Кола") Монсиньи, 26 окт.

При всей незначительности сохранившегося объема сведений, репертуарные приоритеты все же здесь вполне определены: господствуют кумиры 70 — 90-х гг. — Гретри, Монсиньи и Далеярак, чьими "слезными" комедиями, пополненными старыми "волшебными" и новыми "готическими" мотивами, увлекается в это время вся Европа. Такая система предпочтений абсолютно соответствует картине вкусовых пристрастий, вырисовывающейся на основе количе-

ственно много более репрезентативного репертуара театра Н.П. Шереметева (см.: Л и в а н о в а 2, 272 — 73). В этом смысле сведения о репертуаре придв. труппы оказываются вполне надежным источником.

Со смертью Екатерины II начался новый, на сей раз подлинно блистательный этап деятельности фр. придв. муз. театра. Любовь Павла к фр. опере, возникшая у него еще в юности и культивировавшаяся в пику вкусам матери на протяжении мн. лет, вылилась в ряд шагов по реорганизации фр. труппы. 22 дек. 1796 последовало распоряжение об увольнении прежнего состава "по старости и неспособности большей части актеров" (АДИТ 2, 466), а 12 авг. 1797 Н. Б. Юсупов получил указание набрать новую антрепризу, "стараясь выписать из чужих краев актеров с лучшими талантами" (Там же, 480 — 81). Еще до прибытия новой компании оставшиеся на службе артисты возобновили выступления в апр. в придв., а в сент. в городских театрах, после официального окончания траура. В конце 1797 — начале 1798 прибыла ангажированная в Гамбурге труппа, в т. ч. певцы: Буржуа (Bourgeois, 1-й тенор, "для больших и комических опер", контракт с 4 окт. 1798, оклад 3000 р., в след. году — 4500 р.); Шатофор (Chateaufort, 1-й бас, "для больших и комических опер", контракт с 25 февр. 1798, оклад 2500 р., в след. году — 3500 р.); Моран Н. (Moran, 1-й тенор, контракт с 1 июля 1797, оклад 2000 р., затем 2500 р.); Шовне Андре (Chauvenet, служил с 1 янв. 1798 без контракта, "для серьезных и комических опер", оклад 700 р., в след. году — 1200 р.); Дюкруази (Ducroisy, контракт с 20 апр. 1798, пел в комических операх, оклад 3500 р., затем 4500 р.); певицы: Ле Руа (Le Roy, контракт с 1 апр. 1798, оклад

2500 р.); Сен-Клер (Saint-Clair, контракт с 26 июля 1798, оклад 2500 р.); Сен-Вер (Saint-Vair, новый контракт с 1 мая 1798, оклад 1200 р.); Фрожер (Frogère, контракт с 26 июня 1798, оклад 2000 р.); мадам *Шевалье* (Chevalier, контракт с 1 апр. 1798, оклад 7000 р., затем 8200 р.). Из старого состава в труппу перешли также супруги Монготье и певец Гальяр. В качестве руководителя *оркестра* был приглашен Г.А. *Пари*.

Сильный ансамбль исполнителей и превосходное оформление спектаклей превратили фр. постановки в любимое развлечение петерб. публики. Оперы шли на сценах всех театров — и придв. (Эрмитаж, Павловск, Гатчина), и городского *Каменного*. Чрезвычайно показательны в этом смысле данные о поспектакльных сборах, с предельной наглядностью свидетельствующие, что с популярностью фр. оперы не мог в это время соперничать ни один жанр, за исключением балета (см.: АДИТ 3, 232 — 82). Разнообразный репертуар, включавший и такие издавна любимые соч., как неустаревающая сказка "Земира и Азор", и модные сенсационные новинки: "*Nina, ou La Folle par amour*" ("Нина, или Безумная от любви") Далеярака, "*Raoul Barbe-Bleu*" ("Рауль Синяя Борода") Гретри, — обеспечивал постоянный зрительский интерес. Так, на фоне превентивных правительственных мер против импорта фр. идей и имп. указа о запрете ввозить в Россию фр. книги и ноты, фр. опера праздновала в столице свою блистательную и неопровержимую победу.

*Репертуар:*

1797 — "Два маленьких савояра", 10 апр., 8 и 31 окт.; "*Le Quiproquo, ou Le Volage fixé*" ("Недоразумение, или Непостоянное постоянство") Филидора, 29 июня; "Аземия, или Дикари" Далеярака, 9, 27 сент.; "Блез и Бабетта" Дездеа,

22 сент., 6 окт.; "Земира и Азор" Гретри, 30 сент.; "Рено д'Аст" Далеярака, 10 окт.; "Роза и Кола" Монсиньи, 26 окт.; "Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность" Паизиелло во фр. пер. Н.Э. Фрамери; "Ричард Львиное Сердце" Гретри и, возможно, "*Stratonice*" ("Стратоника") Э.Н. Мегюля;

1798 — "Аземия, или Дикари" Далеярака, 27 янв., 6 февр., 7, 21 апр., 13 июня; "Вечер на бульварах", либр. Фавара, музыка неизв. автора, 5 февр.; "Два маленьких савояра" Далеярака, 9 апр.; "Ричард Львиное Сердце" Гретри, 15 апр., 8, 10 сент.; "Рено д'Аст" Далеярака, 17 июня; "*Alexis et Justine*" ("Алексис и Жюстина") Дездеа, 25, 29 июня; "Ложная магия" Гретри, 24 авг.; "Блез и Бабетта, или Продолжение Трех фермеров" Дездеа, 28 авг., 18 окт., 2 нояб., 18 дек.; "*Les Trois fermiers*" ("Три фермера") Дездеа, 2 сент., 14 окт.; "*Ariane dans l'isle Naxos*" ("Ариадна на Наксосе") Ж.Ф. Эдельмана, 6 сент.; "*L'Épreuve villageoise*" ("Сельское испытание") Гретри, 9 сент., 11 окт.; "Приданое" Далеярака, 24, 27 сент.; "*Ambroise, ou Voilà ma journée*" ("Амбруаз, или Вот мой день") Далеярака, 15, 18 окт., 6 дек.; "Рауль Синяя Борода" Гретри, 11 окт.; "*La Soirée orangeuse*" ("Беспокойный вечер") Далеярака, 22, 23, 26 сент., 20, 26 окт.; "Нина, или От любви сумасшедшая" Далеярака, 25, 27 окт., 15 нояб.; "*Le Petit matelot, ou Le Mariage impromptu*" ("Маленький матрос, или Неожиданная женитьба") П. Гаво, 19, 24 нояб., 2 дек.; "Любовные похождения Баярда, или Рыцарь без страха и упрека" Шампейна, 2, 9, 10, 28 дек.;

1799 — "Три фермера" Дездеа, 23 янв., 26 окт.; "*Le Prisonnier, ou La Ressemblance*" ("Узник, или Сходство") П.А.Д. Делла Мариа, 18 и 22 окт., 15 нояб.; "*Cédipe à Colone*" ("Эдип в Колоне") А.М.Г. Саккиси, 25 апр.; "Камилла,

или Подземелье" Далеярака, 30 апр., 7 мая; "Два маленьких савояра" Далеярака, 10 мая; "Беспокойный вечер" Далеярака, 12 мая; "Приданое" Далеярака, 14 июля, 26 авг., 17 сент., 8 окт.; "*Les Fiancés*" ("Женихи") Ж.Б.Лемуана, 18 июля, 15, 16 сент., 6, 13 окт., 14 нояб.; "Роза и Кола" Монсиньи, 25 июля, 15 авг., 30 сент.; "Сельское испытание" Гретри, 17 авг., 4, 27 сент., 4 окт., 27 нояб.; "Генрих IV, или Сражение при Иври" Мартини-Шварцендорфа, 23 авг.; "Анетта и Любен" Блеза, 27 авг.; "Блез и Бабетта, или Продолжение Трех фермеров" Дезеда, 3 сент.; "*Le Magnifique*" ("Великолепный") Гретри, 28, 29 авг., 25, 26 сент., 20 окт.; "Алексис и Жюстина" Дезеда, 12 сент., 12 нояб.; "*La Rosière de Salency*" ("Избранница из Саланси") Гретри, 14 сент.; "*Paul et Virginie*" ("Поль и Виргиния") Р. Крейцера, 18, 19 сент.; "Амбруаз, или Вот мой день" Далеярака, 29 сент., 21 окт., 24 нояб.; "*Silvain*" ("Сильвен") Гретри, 5 окт.; "*Les Deux avarés*" ("Двое скупых") Гретри, 27 окт., 24 нояб.; "*Panurge dans l'isle des lanternes*" ("Панург на острове фонарей") Гретри, 27, 30 окт., 27 нояб.; "*Le Pommier et le moulin*" ("Яблоня и мельница") Лемуана, 2 дек.; "*La Famille indienne en Angleterre*" ("Индийская семья в Англии") Дж. Сартти; 1800 — "Женихи" Лемуана, 4, 27 янв., 11 сент.; "Беспокойный вечер" Далеярака, 10 янв.; "Великолепный" Гретри, 12 янв.; "Дезертир" Монсиньи, 20 янв.; "Сильвен" Гретри, 24 янв., 15 мая, 9 нояб.; "*La Belle Arsène*" ("Прекрасная Арсена") Монсиньи, 3 февр., 21 июня, 9 дек.; "Панург на острове фонарей" Гретри, 6 февр.; "*Le Comte d'Albert*" ("Граф Альбер") Гретри, 25 февр., 16 апр., 23 авг.; "*Philippe et Georgette*" (" Филипп и Жоржетта") Далеярака, 19 апр., 8, 10 сент.; "Роза и Кола" Монсиньи, 10 мая; "Эдип в Колонае" Саккини, 31 мая, 26 июля, 21 сент.,

30 нояб.; "Поль и Виргиния" Крейцера, 7 июня; "*Adele et Dorsan*" ("Адель и Дорсан") Далеярака, 5 июля, 17 авг., 4 окт.; "Камилла, или Подземелье" Далеярака, 14 июля; "Анетта и Любен" Блеза, 18 июля; "Беспокойный вечер", либр. Фавара, музыка Далеярака, 28 авг.; "Амбруаз, или Вот мой день" Далеярака, 19 июля; "Рено д'Аст" Далеярака, 16 авг.; "Индийская семья в Англии" Сартти, 11 окт., 6 дек.; "Двое скупых" Гретри, 13 окт., 7 нояб.; "Алексис и Жюстина" Дезеда, 7 нояб., 11 дек.; "*La Fée Urgèle, ou Se qui plait aux dames*" ("Фея Юржелъ, или Вот что нравится дамам") Дуни, 8 нояб.; "Меломания" Шампейна, 16 нояб.; "*Euphrosine et Coradin*" ("Ефрозина и Корадин") Мегюля, 2, 13 дек.;

1801 — "*Raoul Sir de Crequi*" ("Рауль Сир де Креки") Далеярака, 10 янв.

Деятельность Ф. п. о. т. сыграла важную роль в жизни СПб. Компания регулярно знакомила столичную публику с новинками фр. муз. театра — операми Дуни и Филидора в 60-е, Гретри и Дезеда в 70 — 80-е, Далеярака в 90-е гг. В петерб. учебных заведениях — Академии художеств, Сухопушном шляхетном кадетском корпусе, Воспитательном обществе благородных девиц при Смольном монастыре — по мн. лет преподавали фр. актеры. Хорошо известна роль орёга сопике в качестве наиб. близкого образца русской комической оперы. Ряд деятелей фр. сцены навсегда связали свою жизнь с Россией, внося свою лепту в формирование рус. театрально-муз. культуры.

Арх.: АВПР, ф. 2. оп. 2/6. д. 3638. л. 4; РГИА. ф. 439. оп. 1, д. 6, л. 142; ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 204 и об.; ф. 468, оп. 36, д. 37, л. 9 — 10, 289 об., 305; д. 39, л. 264 об.

Лит.: СПб. вед. 1768. 18 марта, 22 апр.; 1769. 28 апр., 15 мая; 1781. 7 мая, 30 июня; Грот Я.К. Екатерина II в переписке с Гриммом. СПб., 1789; Порошин; АДИТ 2, 63,

88, 98, 466; 3, 232 — 82; <Corberon> Un diplomate français à la cour de Catherine II. Journal intime du chevalier de Corberon. P. 1901; Штелин; МА 2; Ливанова 2; Гозенпуд; Моосег R.-A. L'opéra-comique français en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Genève, 1954; Бронфин Е.Ф. Французская опера в России XVIII в. Л., 1978; ИРМ 2.

Е.С. Ходорковская

**ФУЗИ** (Fusi) Джазеффа (Джозеффа, Иозефа, Гиазеппа), в замужестве Бернардина (? — ?), итал. полухарактерная танцовщица. В 1763 и во время карнавала 1764 выступала в Венеции. Была приглашена в СПб во время кратковременного отъезда С. Обри на жалованье 1750 р. в год, включая дрова. Поскольку по штату 1766 жалованье полухарактерной танцовщицы было определено в 1500 р., Фузи доплачивали по 250 р. в год. Дебютировала 24 окт. 1764 в балете "Аполлон и Дафна" П. Гранже на музыку Й. Штарцера при опере В. Маифредини "Carlo Magno" ("Карл Великий").

Исполнила роли царицы в "Андромеде" Гранже (1772), царицы в "Енее и Лавинии" (1773) А. Питро, музыка обоих балетов Г.Ф. Раупаха, "серьезные танцы" в "Новых аргонавтах" (1770) Г. Анджелини, музыка Д. Шпрингера, участвовала в балетах "Кораблекрушение, или Избавление от эфиопской неволи" Гранже или Л. Парадиза (сер. 1760-х), "Прибежище Купидона" ("L'Asilo d'Amore") Анджелини, музыка Раупаха, при опере "Antigono" ("Антигон", 1770), в балетах Питро при опере "Antigona" ("Антигона", 1772), Гранже при опере "Amore e Psiche" ("Амур и Психея", 1773), музыка всех трех опер Т. Траэтты; Анджелини при опере "Armida" ("Армида", 1774), музыка А. Сальери. В России вышла замуж за ювелира (?) Бернарди, после чего потеряла благосклонность Екатерины II.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. \*17, д. 78, л. 5.

Лит.: АДИТ 3, 93; Плещеев, 49; МА 1, 204; 2, 52.

Г.Н. Добровольская



# Х

**ХАНДОШКИН** (Хантошкин, Гандошкин, Гондошкин) Иван Евстафьевич [1747, СПб (?) — 18 марта 1804, СПб], основоположник рус. скр. исполнительской школы, композитор. концертирующий скрипач-виртуоз, педагог, собиратель нар. мелодий.

Отец, Евстафий (Остап) Лукьянович Х., — выходец из Полтавской губ., из бывших крепостных, валторнист, в 40-е гг. служил у кн. П. Б. *Шереметева*, сначала певчим, затем учителем игры на валторне. По иным данным, играл в оркестре на валторне при дворе *Петра III*, там же служил литавщиком.

Х. воспитывался при оркестре, куда "попал по принуждению" (ИРЛИ, арх. Одоевского) как скр. ученик. Его педагогом был Тито Порто — скрипач "*Италийской кампании*". По не подтвержденным пока данным, Х. начал учиться музыке уже в 8 лет. Музыкантским учеником в 1760 был зачислен в оркестр будущего Императора Петра III. Порто в конце своей придв. службы оркестрантом испытывал чувство гордости за своего талантливого ученика, сделавшего к

тому времени успешную карьеру: "...имел оказать по возможности усердие обучить певца, двух певиц, також для оркестра шестерых скрипачей, из коих ныне один и капельмейстер — Хандошкин" (1784, прошение Порто *Театральной дирекции* об оплате ему педагогической работы; АДИТ 2, 166).

После смерти Петра III указом *Екатерины II* от 8 авг. 1762 Х., единственный из скрипачей-учеников, был зачислен в *Придворный оркестр*. Его успехи в игре на скрипке уже в молодые годы привлекли всеобщее внимание, и с 1764 он был приглашен преподавателем игры на скрипке в инстр. класс при *Академии художеств*. У Х. было 12 учеников ("Дело о заплате придворному музыканту Ивану Хандошкину за обучение академических учеников на скрипке 1765 года марта месяца". — ЦГИА СПб., ф. 789, оп. 1, д. 48, л. 1). По невыясненным причинам Х. проработал в АХ лишь год. Продолжая службу в Придв. оркестре, он и там имел учеников, среди которых был впоследствии известный скрипач и композитор И. Ф. *Яблочкин*. О регулярной

работе педагога при оркестре свидетельствует прошение некоего Петра Кузнецова о прослушивании его сына для зачисления в музыкантскую должность учеником. На что Х. дает заключение: "Оной ученик по нужде может и теперь вступить в бальную должность" (во *Второй придворный оркестр*. — Л.Б.). За усердную работу в 1777 Х. было прибавлено к жалованью 100 р. (РГИА, ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 9, 21 янв.).

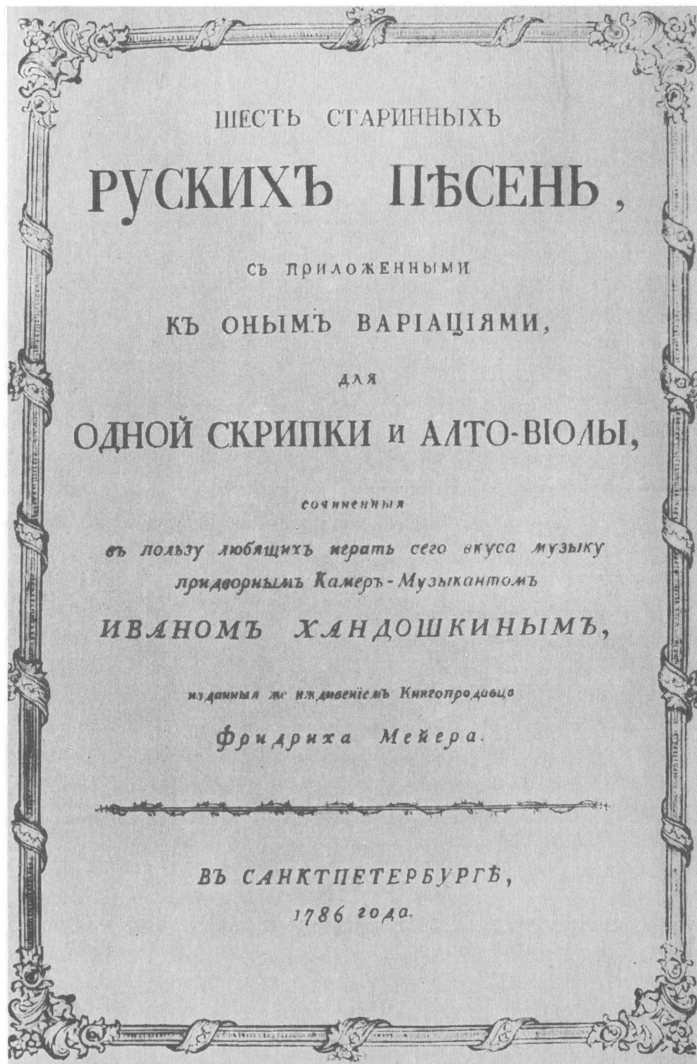
В начале 80-х гг. Х. находился в придв. службе в качестве камер-муз-та и капельмейстера бальной музыки. К этому же времени относятся первые сведения о конц. деятельности его в Немецком театре (СПб. вед., 1780, № 19, 20, 23). В 1782 Х. вместе с "первым придворным актером" И.А. *Дмитревским* принимал в казну *Вольный российский театр* К. Книппера (ЦГИА СПб., ф. 758, оп. 20, д. 211, 1779. Реестр актерам, актрисам, танцовщикам, танцовщицам и музыкантам, 1783). Все это свидетельствует о признании Х. крупным муз-том. Об этом говорит и жалованье, получаемое им: 1100 р., кроме квартиры и дров, — оклад значительный по тому времени, особенно для рус. муз-та (АДИТ 3, 130).

Об артистической известности Х. в эти годы свидетельствует избрание его поч. чл. спб. *Музыкального клуба*, игравшего значительную роль в муз. жизни столицы. В 1784 Х. вместе с балетмейстером Г. *Анджолитти* и композитором балетной музыки К. *Каюббико* принимал участие в работе с придв. балетной труппой как скрипач обоих придв. оркестров и занимал должность ее репетитора, будучи дирижером балетных спектаклей. В записях В.Ф. Одоевского высказывается предположение о том, что Х. являлся сочинителем музыки для постановок придв. балета. Пока это документально не подтвердилось.

В течение 70-х и до сер. 80-х гг. Х., игравший видную роль в придв. муз. жизни и в спб. художественных кругах, приобрел как могущественных покровителей в лице кн. Г.А. *Потемкина* и С.К. *Нарышкина*, так и столь же влиятельных недоброжелателей — придв. композитора Дж. *Сарти* и гр. П.А. *Зубова*, недруга "светлейшего князя". С 1785 жизнь Х. резко изменилась. Его имя упоминается вместе с именем могущественного фаворита ЕИВ в связи с проектом организации муз. академии в Екатеринославе. Потемкин привлек Х. в качестве "начальника университета" в будущей ее штат. В 1785 Потемкин ходатайствует об увольнении Х. с придв. службы "с пожалованием за долговременную его службу пенсией и награждением чином мундшенка придворного" (РГАДА, разр. XVI, оп. 1, д. 739, л. 1). Добившись от Императрицы увольнения Х., Потемкин 20 февр. 1785 писал генерал-прокурору А.А. *Вяземскому*: "ЕИВ соизволила двора ея ИВ камер-музыканта Ивана Хандошкина уволить к определению в Екатеринославский университет с награждением в чине придворного мундшенка о чем и дано от меня знать учрежденному над зрелищами и музыкой комитету, а ваше сиятельство покорно прошу о доставлении ему на пожалованный чин патент" (Там же, д. 799, л. 159). В тот же день *Комитет по управлению зрелищами и музыкой* выполнил пожелание Потемкина: 23 февр. последовало ВП об отправлении Х. на пенсию "в размере половинного жалованья против того, что он получал до ныне" (ЦГИА СПб., ф. 468, оп. 1343, д. 3900, л. 71, 1785). И уже 30 апр. на заседании Комитета рассматривалась просьба "Екатеринославского университета начальника Ивана Хандошкина", просившего о выдаче ему "заслуженного им в бытность при сей дирекции жалованья"

И. Е. ХАНДОШКИН. ШЕСТЬ СТАРИННЫХ РУССКИХ ПЕСЕН  
С ПРИЛОЖЕННЫМИ К ОНЫМ ВАРИАЦИЯМИ

*Титульный лист петербургского издания Ф. Мейера. 1786*





И. Е. ХАНДОШКИН. ШЕСТЬ РУССКИХ ПЕСЕН ДЛЯ СКРИПКИ  
С ВАРИАЦИЯМИ

Титульный лист петербургского издания И. Д. Герстенберга и компании. 1794



(АДИТ 2, 246), в то время как на его место 2 апр. 1785 — не без протекции Сарти — был уже назначен скрипач А. М. Сыромятников. Проект Потемкина остался нереализованным, а Х., лишившись должности и престижной работы, с 1785 по 1787 прозябал в Москве, в Екатеринослав не выезжал и к делам муз. академии никакого отношения не имел. Сарти же, как показали последующие события, сумел, вероятно, оттеснить Х. с занимаемой им мифической должности и был официально назначен директором академии.

Х. возвратился в СПб в 1788. Известно, что в 1790 он жил "в третьей части екатерининского канала в угольном деревянном доме полковника г. Андреевского" (СПб. вед., 1790, № 71, с. 1158). Живя на пенсию, Х. принимал участие в муз.-культурной жизни столицы. Его талант высоко ценили современники; поэт Д. И. Хвостов называл прославленного скрипача "наш Орфей":

Прохожий! Здесь лежит Хантошкин  
наш Орфей:  
Дивиться нечему — у смерти нет  
ушей.

(Шуточная эпитафия  
"Музыканту Хантошкину". 1792)

Х. выступал в качестве исполнителя-солиста при малом дворе Павла Петровича, принимал участие в муз. вечерах Сергея Яковлева — сына известного богача и промышленника Саввы Яковлева: он давал концерты в театральных залах того времени, в учебных заведениях. С. Н. Глинка, описывая годы учения в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе, упоминает Х. в числе "тогдашних виртуозов", приглашавшихся "для увеселения нас концертами" (Г л и н к а, 117).

Умер Х. внезапно, от паралича сердца ("Придворный отставной мундшенек

Иван Евстафьевич Хандошкин. 57. Паралич. Отпевал Федор протоиерей Казанского собора 19 марта 1804 года". Выписка из метрической книги погребений Волкова кладбища в СПб. ГИАЛО, ф. 879, д. 46, св. 13, л. 80). Вдове его, "Елизавете Хандошкиной оставшейся с сыном в бедности", было повелено "производить по смерть половину того пенсионона, который получал умерший муж ея" (ЦГИА СПб., ф. 468, оп. 1343, д. 3921, л. 285, 1804).

Скрипач-виртуоз Х. поражал современников и иностранцев своей игрой. Блеском техники он вполне был сопоставим с такими европейскими знаменитостями, как Дж. Б. Виотти, А. Лолли, И. М. Яринович и др. Его мастерство по прошествии времени породило легенды: "Говорят, что он играл во многом Паганиниевским образом сходственно, играл на одной струне, а также на расстрой для удобнейшего произведения эффектов" (Черлицкий, 42). Под термином "расстрой" или "расстроенная скрипка" в России 18 в. понимали скордатуру — произвольное изменение квинтового строя. "В четверток 12 числа сего месяца на здешнем немецком театре дан будет музыкальный концерт, в котором г. Хандошкин играть будет на расстроенной скрипке" (СПб. вед., 1780, № 20, с. 246). Этот прием игры был настолько, видимо, присущ Х., что после его смерти, характеризуя политическое состояние европейских дел, писали: "...вся Европа, как Хантошкина скрипка на разладе" (Письмо гр. Ф. Растопчина к кн. П. Цицианову // Деятельность 18 в. 2, 108). О величайшем мастерстве, с каким Х. владел приемом скордатуры, свидетельствует случай, когда он на вечеру у С. Яковлева импровизировал 16 вариаций с труднейшей настройкой скрипки: g, h, d, g. Широкое использование Х. приема скорда-

туры. очевидно, возникло в связи с рас пространенностью его в нар. скр. исполнительстве. Скордатура привычна для нар. скрипача, постоянно изменяющего строй скрипки в соответствии с тональностью исполняемой песни. Благодаря этому он получает возможность, не выходя за пределы первой позиции, извлекать из своего инструмента сочетания звуков, взять к-рые при нормальном строе невозможно. Сильнейшее впечатление, производимое на современников скордатурой в игре Х., во мн. обусловлено и контрастом его исполнительской манеры со стилем камерного исполнителя ведущих иностранных муз-тов-скрипачей.

Исполнение Х. отличалось особой задумчивостью, лиризмом и одновременно блеском и виртуозностью. "Слушая Адажио Хандошкина, никто не в силах был удержаться от слез". Его ритмическая сила была такова, что при "неописуемо смелых скачках и пассажах, какие он исполнял с истинно русской удачью на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольно подпрыгивать" (А р н о л ь д, 150). Х. обладал замечательным даром импровизации. Он импровизировал целые сонаты и выходил победителем из труднейших состязаний с иностранными виртуозами, играя с ними импровизации перед Потемкиным. Виртуозность техники Х. сохранял до посл. лет жизни "и на сем возрасте играл арпеджии коротеньким Тартиниевым смычком" (ИРЛИ, арх. В. Одоевского). Очевидно, Х. применял смычок конструкции Дж.Тартини — короче современного, с прямой тростью и каннелировкой (продольными вырезами в месте держания смычка для большего удобства играющего).

Исполнительская деятельность Х. связана не только с его придв. служебными

обязанностями в 1-м и 2-м придв. оркестрах. Он был также в числе участников домашних любительских спектаклей, к-рые разыгрывали представители спб. знати. Так, кн. И. М. Долгоруков, игравший в одном из таких спектаклей роль Альмавивы в опере "Севильский цирюльник" ("Il Barbiere di Siviglia") Дж. Паузелло (1785, Царское Село, дом генеральши Бороздиной), рассказывал, что "спел довольно исправно свою арию, которую вторил мне на скрипке известной Хандошкин" (Д о л г о р у к о в, 69).

Кроме исполнительства на скрипке, Х. славился игрой на балалайке и считался первым виртуозом на этом инструменте. Современники рассказывали, что Х., любимец Потемкина и Нарышкина, приводил их "в музыкальный раж своей балалайкой. Последняя была у него сделана из горлянки тыквы, внутренность которой была проклеена порошком битого хрустала, звук от этого был самый чистый, серебряный" (П ы л я е в, 357 — 358). Существует мнение, пока документально не подтвержденное, что Х. увлекался игрой на семиструнной гитаре, для к-рой написал ряд пьес. Он был известен и как дирижер: оркестр, игравший в СПб под его упр., пользовался громадным успехом.

Х. — единственный из рус. композиторов 18 в., посвятивший свое творчество камерным жанрам для скрипки. Подавляющее бол-во его произв. — вариации на темы *русских народных песен* для двух скрипок, скрипки и альты или скрипки с басом. Всего им написано более 50 циклов вариаций. Мн. мелодии, к-рые служили Х. темами, отсутствуют в печ. песенных *сборниках* того времени (В. Ф. Трутовского, Н. А. Львова — И. Праща, И. Д. Герстенберга — Ф. А. Дитмара и др.), что дает основание исследователям

предполагать фольклористическую деятельность композитора. Изменения, вносимые Х. в тематизм известных рус. песен, свидетельствуют о понимании природы этого мелоса, о способности органического развития подобного тематизма.

В вариационных циклах преобладает фигурационное развитие — это орнаментальный тип вариаций, в к-рых композиция оказывается тесно связанной с нар.-песенной куплетностью. Богатство орнаментики в скр. вариациях неотделимо от импровизационной манеры игры Х. В отличие от INSTR. СОЧ. Д. С. БОРТНЯНСКОГО, тяготевших к камерности, скр. произв. Х. ориентированы на концертный стиль изложения. Богатство технических приемов игры на скрипке, создающее яркие колористические эффекты, умение посредством ритмической фактуры динамизировать вариационную форму, способность органично сочетать кантиленность, присущую тематизму рус. протяжных песен, с виртуозными орнаментальными приемами развития, свободное применение контрастов внутри цикла, введение каденций, неканонически расширяющих вариационный период, — все это придает скр. вариациям Х. на темы рус. народных песен самобытность и оригинальность. В своих вариациях он проявил большую смелость и независимость от канонов жанра, обретшего неповторимые черты в контексте сформировавшихся традиций российской музыки.

Второй жанр, к-рый привлекал Х., — это скр. сонаты. В. Ф. Одоевский упоминает 12 сонат. Сейчас же известны лишь 10: 9 сонат для скрипки соло (в т. ч. g-moll, Es-dur, D-dur) и Соната для скрипки с басом.

В сонатах для скрипки соло (оп. 3) подчеркнуты выразительные и технические возможности инструмента, не опирающегося на сопр. В фактуре это проявля-

ется в преобладании аккордов и двойных нот. Эта музыка, в отличие, напр., от баховских сонат и партит, принципиально гомофонна: аккордовый склад компенсирует отсутствующие басовые аккомпанирующие голоса. По этой причине сонаты Х. создают исполнителям серьезные технические проблемы. Жанр сонаты потребовал от Х. усвоения нормативов, существовавших в совр. ему традиции, — формы и круга муз. образов, типичных для каждой части. Сонаты для скрипки соло Х. 3-частны: медленная 1-я ч., затем сонатное allegro или менуэт и быстрый финал танцевального характера, иногда в виде темы с вариациями.

Соната для скрипки с басом (единственная, сохранившаяся в виде чистой рукописи) 2-частна, и только 1-я ч. сопровождается нижним голосом, изложенным как basso continuo. 2-я же ч. — это, скорее, развитая виртуозная каденция для скрипки соло к 1-й ч., нежели самостоятельное построение. Изобилующее хроматизмами *Capriccio*, как назвал его сам Х., манерой изложения и кругом образов еще раз указывает на концертность — индивидуальное свойство INSTR. мысления композитора.

В жанре сонаты соло, барочном по своему генезису, у Х. проявляются черты предклассицистского стиля.

В посл. годы жизни Х. были созданы Чувствительная ария для скрипки соло и Концерт для альты со стр. оркестром. Известно, что из рус. современников Х. концерты для солирующего инструмента с оркестром писали лишь Д. С. Бортнянский и Д. Н. Кашин. Но их произв. утеряны, и поэтому Концерт Х. служит важной вехой в истории этого жанра в отечественной музыке. Концерт для альты, так же как и Чувствительная ария, является предметом дискуссии, ибо до сих пор авторство Х. окончательно не

установлено, а сама музыка, несмотря на приметы инстр. стиля 18 в., в деталях отличается от индивидуальной манеры композитора.

Сочинения Х. со всей очевидностью показывают, сколь непростым было для отечественной комп. школы усвоение традиций западно-европейского инструментализма и сколь своеобразными были результаты этого процесса. Х., в отличие от нек-рых современников, не имел возможности получить образование за границей. Все его художественные идеи возникли внутри российского, в частности спб., муз.-художественного контекста; они тесно связаны с бытом, приватной и творческой жизнью самого композитора. В его скр. музыке, как в зеркале, отразился процесс усвоения западно-европейских традиций в условиях этнически чуждого, иного в своих глубинах муз. мышления.

*Соч.:* для скрипки (соло) — Русские песни с вариациями (1781), Новые вариации на русские песни (1785), Шесть сонат (1789), Три сонаты (изд. между 1800 и 1808); для двух скрипок — Шесть старинных русских песен с вариациями (1785), Шесть старинных песен с приложенными к оным вариациями для скрипки и алто-виолы (1786); для скрипки и баса — Русские песни с вариациями на скрипку и бас (1785), Соната (изд. в ред. В. Я. Шебалина, 1952); для фп. — Вариации на русскую песню "Выйду ль я на реченьку" (1795) и др.

*Арх.:* ГИАЛО, ф. 879, д. 46, св. 13, л. 80; РГАДА, разр. XVI, оп. 1, д. 739, л. 1; д. 799, л. 159; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 35 — 36; ф. 468, оп. 36, д. 38, л. 9; ф. 789, оп. 1, д. 210; ЦГИА СПб., ф. 468, оп. 1343, д. 3900, л. 71; д. 3921, л. 285; ф. 758, оп. 20, д. 211; ф. 789, оп. 1, д. 48, л. 1.

*Лит.:* СПб. вед. 1780. № 19, 20, 23; 1790. № 71. С. 1158; Черлицкий И. Музыкаль-

ное руководство для артистов и любителей музыки. СПб., 1852; Деятнадцатый век: Исторический сб., издаваемый П. Бартевым. 1872. Кн. 2. С. 108; Арнольд Ю. Возможно ли в музыкальном искусстве... // Баян. 1888. № 17. С. 150; АДИТ 2, 3; Глинка С. Н. Записки. СПб., 1895; Пыляев М. Замечательные чудачки и оригиналы. СПб., 1898. С. 357 — 58; РБС: Фабер — Цявловский; Брокгауз — Ефрон; Долгоруков; МА; Ямпольский; Вольман Б. И. Хандошкин и русская песня // СМ. 1954. № 3; Цуккерман В. "Камаринская" Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957; Келдыш; Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. М.; Л., 1967; Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин. Л., 1972; МЭ; ИРМ 3.

*Л. Н. Березовчук*

**ХАССЕ** (Hasse) Иоганн Адольф (кр. 25 марта 1699, Бергхоф, близ Гамбурга — 16 дек. 1783, Венеция), нем. певец и композитор неаполитанской школы, ученик Н. Порпоры и А. Скарлатти, служил капельмейстером венецианской консерватории "Инкурабили", в 1731 был приглашен ко двору короля польского и курфюрста саксонского Фридриха-Августа. Условия контракта Х. позволяли ему мн. путешествовать, поэтому значительное число его опер увидело сцену в разных городах Европы. С 1764 композитор жил в Вене, с 1773 — в Венеции. Х. был одним из самых, если не самым прославленным при жизни оперным композитором сер. 18 в. Его перу принадлежат 56 опер-серии, 13 интермедий, огромное число духовных соч., кантат, концертов, сонат и др. инстр. музыки.

В СПб знакомство с этим композитором, вероятно, началось в 1734, когда труппа, руководимая Дж. Аволлио, показала нек-рые из его интермедий: "L'Artigiano gentiluomo" ("Ремесленник-дворянин", 1726, Неаполь), "Don Tabarrano

---

**И. А. ХАСЦЕ**

*Гравюра Ф. Каукса по портрету С. Ротари*



*e Scintilla, ovvero La Contadina*" ("Дон Табаррано и Шинтилла, или Крестьянка", 1728, Неаполь). *"Il Capitano Galoppo"* ("Капитан Галоппо", 1729, Неаполь). Х. приписываются и др. интермедии, сыгранные этой труппой: *"Porsuagnacco e Grilletta"* ("Пурсоньяк и Грилетта"), *"La Finta tedesca"* ("Притворная немка"), *"La Serva scaltra, ovvero La Moglia a forza"* ("Хитрая служанка, или Жена поневоле"), однако в наиб. полном и составленном на основе новейших исследований списке соч. Х. в Grove эти интермедии отсутствуют. Еще одна муз. комедия, *"Le Fils ivrogne"* ("Сын-пьяница"), к-рая исполнялась при дворе 9 февр. 1746 (КФЖ) и к-рую Р.-А. Моозер предположительно отождествил с интермедией Х. *"Il Bevitore"*, по-видимому, не имеет к ней отношения, т. к. премьера последней состоялась в Дрездене лишь в янв. 1747. Возможно, придв. капелла исполняла и др. музыку Х.: кантаты, увертюры или арии из его опер, но конкретными свидетельствами этого мы не располагаем. Единств. опера-серия Х., прозвучавшая в России, — это *"La Clemenza di Tito"* ("Милосердие Тита", 1735, Пезаро; 1738, Дрезден), пост. во время празднования коронации *Елизаветы Петровны* в Москве и повторенная годом позже в СПб. Сочинение коронационной оперы входило в обязанности придв. капельмейстера, но, поскольку весной 1742 Императрица отослала Ф. Арайю в Италию для набора артистов в *"Италийскую кампанию"*, пришлось срочно искать готовое произв. "Милосердие Тита" в 18 в. традиционно считалось оперой, наиб. подходящей к коронационным торжествам, поскольку драм. поэма П. Метастазιο воспринималась как своего рода нравственный урок, напутствие новому государю. Почему выбор пал на оперу Х. и откуда взялась партитура, неизвестно. Можно предполо-

жить, что традиция муз. сношений с дрезденским двором, установившаяся еще во времена *Анны Иоанновны*, сыграла здесь определенную роль. Д. Далольо и Л. Мадонис написали к представлению оперы аллегорический пролог *"Россия по печали паки обрадованная"* и 2 балета: "Золотое яблоко на пире богов, или Суд Париса", "Радость народов о явлении Астреи на российском горизонте и о возвращении золотого времени", а также неск. вставных номеров. Текст пролога и либретто балетов написал Я. Штелин, к-рый также сообщает, что "перевел" 2 арии Х. в 4-голосную (?) хор. партитуру, чтобы они были исполнены певчими *Придворной капеллы*. Возможно, что при повторении оперы в СПб под рук. Арайи в партитуру были внесены и какие-то др. изменения; переделка опер для каждого нового спектакля была в 18 в. скорее правилом, чем исключением.

Вплоть до конца 18 в. оперы-серия к августейшим имп. празднествам неукоснительно сочинялись находившимися на службе придв. капельмейстерами, поэтому "чужим" композиторам на сцене места не было. Мода на старинные интермедии отошла в прошлое уже в конце елизаветинской эпохи. Так и случилось, что сценические произв. Х. после 1746, скорее всего, в СПб не звучали. О том, что здесь исполнялись его соч. др. жанров, достоверных сведений нет.

Х. был любим композитором Метастазιο. Бёрни полагал, что Х. "наиболее естественный, элегантный и рассудительный композитор вокальной музыки, а также самый плодовитый из ныне живущих; будучи в равной мере другом стихов и голоса, он обнаруживает столько же вкуса, сколько и гения как в выражении слов, так и в аккомпанировании тех сладостных и нежных мелодий, которые он дает певцу".

Лит.: Eitner; Финдейзен; Штелин; MGG; MR; MA I; Бёрни; Grove; ИРМ 2. 3.

*А.Л. Порфирьева*

**ХВОСТОВ** Дмитрий Иванович (19 июля 1757, СПб — 22 окт. 1835, там же), граф, писатель, поэт. Чл. Российской академии. Жил гл. обр. в СПб. Входил в кружок Н. А. Львова. Автор комической оперы ("иносказательное зрелище") "Хлор-царевич, или Роза без шипов, которая не колется", предусматривающей участие солистов, хора, *балета*. Текст опубл. в "Российском театре", ч. 24 (СПб., 1788). На слова Х. написан "Гимн спасителю" Д. С. Бортнянского (исполнялся в собраниях спб. масонов, издан). Был опубл. также (СПб., 1796) "Хор для польского на случай присутствия ея имп. величества... в доме его высокопревосходительства Льва Александровича Нарышкина, что на Мойке. 1796 года августа 23 дня" (в конце текста указано: "Д. Хвостов. Музыка О. Козловского").

Лит.: СКРК 3; Поэты 1790 — 1810-х годов. Л., 1971 (Б-ка поэта); ИРМ 3.

*А.Н. Крюков*

**ХЕРАСКОВ** Михаил Матвеевич (25 окт. 1733, Переяслав, на Полтавщине — 27 сент. 1807, Москва), писатель, поэт, драматург. Чл. Российской академии с ее основания (1783). Из знатной семьи валашских бояр. С детских лет до сер. 50-х гг. жил в СПб, в остальные годы поддерживал с ним постоянную связь. В петерб. доме Х. собирались литераторы, к-рых отличал творческий интерес к муз.-театральному жанрам (И. Ф. Богданович, В. И. Майков, А. В. Храповицкий, М. В. Храповицкая-Сушкова и др.).

Большой интерес к театру и музыке проявлял и сам Х. Он отмечал, что "язык

российский удобен... для оперы трагической и комической" (цит. по: Л и в а н о в а 1, 95). Среди значительного числа его театральный пьес — комическая опера (сентиментального характера) "Добрые солдаты" (издана в СПб в 1779, поставлена тогда же в Москве, а год спустя — в СПб; музыка Г.Ф. Раупаха), "драмма с песнями" "Милана"; драма "Извинительная ревность" завершалась куплетами с участием хора; пролог "Счастливая Россия" включал *балеты* и хоры (музыка пролога А. Буллапта; в СПб указ. произв. не исполнялось). В письмах Х. (XVIII век, 206 — 207) содержатся просьбы "выискать новую оперу господина Сумарокова, которая недавно в Петербурге представлена" (имеется в виду "Альцеста", музыка Раупаха. — А.К.), купить "новую книгу Дело между бездельем" (т. е. сб. "Между делом безделье, или Собрание разных песен..." Г. Н. Теплова).

"Добрые солдаты" — одна из первых русских комических опер. Держалась в репертуаре столицы неск. лет. Имела отклики в печати: "СПб. вестник" (1779, март) известил о публ. текста, кратко изложил содержание и привел фрагменты арии и дуэта; "Драматической словарь" также упомянул ее в одобрительных тонах. Оперой, по существу, является и "Милана" — столь велико в ней место, занимаемое муз. номерами (сольными, ансамблевыми, хоровыми).

"Философическая" поэзия Х. оказалась в поле зрения композиторов: одно из лучших стихотворений Х. "Коль славен наш Господь в Сионе" легло в основу хор. гимна Д.С. Бортнянского, исполнившегося в масонских ложах (Х. был видным деятелем рус. масонства). Х. высоко ценил талант Бортнянского ("Миляе нам хвала / Бартнянского музыки..." — писал он; см. Л и в а н о в а 2, 333).



Лит.: Драматической словарь; Л и в а н о в а 1 и 2; XVIII век, сб. 11. Л., 1976; ИРМ 3.

А.Н. Крюков

**ХИЛЛЕР** (Hiller) Иоганн Адам (25 дек. 1728, Вендих-Осиг, близ Гёглицта — 16 июня 1804, Лейпциг), нем. композитор, певец, учитель пения, муз. писатель и лексикограф, издатель муз. журнала, организатор концертных об-в, с 1789 кантор Томаскирхе в Лейпциге. Х. учился в КройцшULE в Дрездене у Г.А.Хомилиуса, осн. часть жизни прожил в Лейпциге, где прославился как композитор и муз. педагог. Многочисл. вок. школы Х. были хорошо известны в Германии, их слава достигла и России: в "Кратком понятии о всех науках для употребления юношеству" (М., 1774) его "Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange" рекомендован в качестве "наилучшего наставления в пении" (Л и в а н о в а 2, 320 — 21). Можно предположить, что и в СПб обучавшиеся пению по-немецки пользовались пособиями и методикой Х.

Х. — один из создателей северонем. зингшпиля и один из наиб. любимых в Германии композиторов в этом жанре. Сотрудничая с труппой Х.Г.Коха, длительное время игравшей в Лейпциге, Х. написал музыку к большому числу комедий К.Ф. Вайссе (Weisse, 1726 — 1804), в основном представлявших собой нем. пародии пользовавшихся успехом фр. комедий М.-Ж.Седена, Л. Ансома и др. Не менее восьми из них были показаны Труппой К. Квиннера в 1778 — 79 в СПб. Это "Der Teufel ist los, oder Die Verwandelten Weiben" ("Черт на свободе, или Заколдованные женщины"), музыка совм. с И. Штаудфуссом, 1766), "Die Muse" ("Муза" 1767), "Lottchen am Hofe" ("Лотхен при дворе", 1767), "Die Liebe auf

dem Lande" ("Деревенская любовь", 1768), "Die Jagd" ("Охота", 1770), "Der Dorfscharbier" ("Деревенский цирюльник", 1771), "Der Krieg" ("Война", 1773), "Die Jubelhochzeit" ("Веселая свадьба", 1773, Лейпциг), "Lisuar und Dariolette" ("Лизуар и Дариолетта", ?). Кроме того, Х. обычно приписывают исполнявшийся труппой зингшпиль "Das Grab der Mufti oder Die zwei Geizigen" ("Могила муфтия, или Двое скупых"), однако объявл. о спектакле дано на 5 июля 1778 в "СПб. вед.", тогда как в биографиях Х. премьера этого зингшпиля датирована 17 янв. 1779. Т. обр., приходится предположить, что в СПб эту комедию исполнили с музыкой др. автора. "St. Petersburgische Journal" называет автором спб. версии Г. Баумгартена.

Муз. стиль Х. отличался стремлением соединить итал. кантиленность с неск. тяжеловесным типом "галантной" северонем. Lied. Любимым композитором Х. был И. А. Хассе, это обстоятельство в определенной мере обусловило противостояние зингшпилей Х. южной ветви жанра, развивавшегося в Вене К.В.Глюком и В.А.Моцартом. В сравнении с последними драм. музыка Х. кажется принадлежащей более ранней эпохе.

Х. был также одним из самых плодотворных и популярных песенных композиторов Германии, его песенные сб-ки на стихи К.Ф. Геллерта, весьма чтимого и даже переводившегося на рус. яз. духовного поэта, вполне могли быть известны в СПб.

Лит.: Reichard J.F. Über die deutsche comische Oper. Hamburg, 1774; СПб. вед. 1778. 12 янв., 2 февр., 18 мая, 27 июня, 23 окт.; 1779. 25 янв., 29 марта; Calmus G. Die ersten deutschen Singspiels von Standfuss u. Hiller. Lpz., 1908; МА 2; Л и в а н о в а; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

---

**М. М. ХЕРАСКОВ**

*Неизв. художник. Портретная галерея г. Мюнстера*



---

**И. А. ХИЛЛЕР**

*Гравюра К. Г. Гейзера по портрету Х. В. Фугера*



**ХИММЕЛЬ** (Himmel) Фридрих Генрих (20 нояб. 1765, Трёйербритцен — 8 июня 1814, Берлин), нем. пианист и композитор, учился в Дрездене и в Италии. автор значительного числа *зингшпилей* и *опер-серии* в традициях неаполитанской школы. Х. прибыл в СПб в качестве капельмейстера прусского двора в 1798, его игра на фп. понравилась Императору, и Х. получил заказ на оперу. В апр. 1799 эта опера-серия "*Alessandro*" ("Александр", *либретто* Ф. Моретти) была показана в *Эрмитажном театре*, а затем на протяжении года шла в *Каменном театре* в исполнении *Труппы Ж. Астаритты*. "СПб. вед." сообщили об отъезде Х. из столицы 3 мая 1799, возможно, однако, что к тому времени он успел побывать в Москве, где 1 апр. исполнялся его "Te Deum" и отрывки из новой оперы. Первая в СПб публ. музыки Х. (ставшей весьма популярной в начале 19 в.) появилась в журн. Ж.Б. Генглеза "*Journal d'airs italiens, français et russes*", 1796 — 97 (РНБ).

Как и нек-рые др. "немецко-итальянские" композиторы его эпохи, Х. удачно сочетал берлинские представления о драм. выразительности с неаполитанской кантиленностью, в его музыке началась кристаллизация романтических идиом, по-своему развитых К. М. Вебером и Ф. Шубертом.

*Лит.*: АДИТ 3, 213; Всеволодский-Гернгросс; МА 2, 708, 718; MR; MGG; Grove; ИРМ 3; Кат. ГПБ.

*А.Л. Порфирьева*

**ХОЛЛИ** (Holy, Holli) Ондрей Франтишек или Андреас Франц (1747, ? — 4 мая 1783, Бреслау), чеш. композитор и капельмейстер, с 1769 служил в выступавшей в Праге нем. труппе И.И. Бруниана. Написал неск. *зингшпилей* на тексты актера этой труппы К.Ф. Хениша (Henisch,

1745 — 1776). Позднее работал в Берлине и Бреслау. 16 февр. 1778 *Труппа К. Кюннера* показала в СПб его муз. комедию "*Der Bassa von Tunis*" ("Тунисский паша", 1768, Прага). Возможно, что музыка к игравшемуся 9 февр. того же года зингшпилю "*Der Kaufman von Smirna*" ("Купец из Смирны") также принадлежала Х., а не К.Д. *Штегману*, их зингшпили по комедии К.Ф. Швана увидели сцену в одном и том же 1773.

*Лит.*: Eitner; МА 2; MR; Grove; ИРМ 3.

*А.Л. Порфирьева*

**ХОМАНН** (Hohmann) Иоганн Маттеус (? — ?), инстр. мастер, токарь (деревянные духовые инструменты). Работал в СПб, по крайней мере, в 1760, 1767, 1777. *Сухопутный шляхетный кадетский корпус* заключил с Х. договор на изготовление партии инструментов. Инструменты работы Х. неизвестны.

Упоминается в "СПб. вед.", напр.: "Портного дела мастер Иоахим Поль; живет в большой Морской в Чиркиновом доме у токаря Гомана".

*Арх.*: РГВИА, ф. 314, оп. 1, т. 1, д. 2642, л. 3, 10, 11, 28.

*Лит.*: СПб. вед. 1760. 13 янв.; 1767. 20 марта; 1777. Прибавл. 13 июня.

*В.В. Кошелев*

**ХОХБРУККЕР** (Hochbrücker), Г о х б р ю к к е р, Г о х б р и к е р Иоганн Христиан (1670, Аугсбург — 1763, Париж), нем. инстр. мастер (лютни, виолы, арфы), изобретатель педальной арфы (1710 или 1720), озвучивавшей до 13 тональностей в диапазоне 6,5 октав. Изобретение Х. стимулировало быстрое развитие арфового иск-ва — появление исполнителей-виртуозов и выдающихся композиторов. Только парижская школа

2-й пол. 18 в. дала неск. семей знаменитых арфистов: Хохбрукеров, Кардонов, Кузино, Надерманов и др.

Вероятно, именно Иоганн Христиан Х.-старший посетил СПб в 1745. 1 нояб. "СПб. вед." напечатали объявл. "прибывшего сюда Ягана-Христова Гохбрикера", к-рый "весьма искусно на арфе играет" и "представляет свои услуги охотникам, желающим музыки его слушать или на оном инструменте учиться. Он живет на Васильевском острове в доме господ баронов Строгановых".

Неизвестно, появились ли у Х. ученики и получил ли какое-л. распространение в СПб его инструмент. Педальная арфа приобрела популярность в российской столице после 1775, когда игру на ней начали регулярно преподавать в *Смольном институте*. Однако приезжие виртуозы на этом инструменте выступали в СПб и после Х. Так, в сент. 1762 сюда прибыл Х р и с т и а н Х.-м л а д ш и й (кр. 17 мая 1733, Тагмерсхайм — ок. 1800, ?), внучатый племянник изобретателя педальной арфы, нем. арфист и композитор, наиб. прославленный член семьи. До 1760 он служил в Страсбурге, в придв. капелле Л. де Рогана, затем переехал в Париж, где в начале 1760-х гг. выступал со своими соч. в Духовных концертах. 10 сент. 1762 Х. объявил в "СПб. вед." о том, что по воскресеньям и понедельникам будет после полудня "играть на Гарфе особого рода" в трактире Гейса (Heiss) на Малой Морской у Адмиралтейства.

До Я.К.Крупхольца Х. считался лучшим арфистом своего времени. Лондонские газеты после его выступления на сцене Королевского театра 23 февр. 1779 называли Х. "гением инструментальной музыки". Незадолго до революции Х. стал придв. муз-том Марии-Антуанетты.

Среди его парижских учеников — блистательный виртуоз виконт де Марэн.

После 1792 Х. эмигрировал в Англию, дальнейшие сведения о нем противоречивы. Из его соч. известны изданные в Париже неск. тетр. арфовых сонат, 3 дуэта и сб. избранных ариетт.

Н.Ф. Финдейзен ошибочно объединил в одно лицо обоих нем. арфистов (Ф и н д е й з е н 2, 149).

*Лит.:* СПб. вед. 1745. 1 нояб.; 1762. 10 сент.; Gerber; Финдейзен 2; МА 2; Grove; ИРМ 3; Покровская Н.Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск, 1994.

*А.Л. Порфирьева*

**ХОЦЯТОВСКИЙ** Лаврентий (1720, ? — 1766, ?), певчий "басист", уставщик *Придворного певческого хора* в 40-е гг. С 1761 назначен архимандритом Троице-Сергиевой лавры. Его резиденция находилась в *Троице-Сергиевой пустыни* возле СПб. Здесь в этом же году Х. освящает собор Св. Троицы, в 1763 — еще один придел в нем (РГИА, ф. 834, оп. 4, д. 815 — 16; ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 5659).

Х., став архимандритом, одну из гл. своих задач видел в создании певческого хора. Следуя традициям Придв. хора, он обращается с посланием к преосвященному Арсению, митрополиту Киевскому и Галицкому, в к-ром просит прислать в СПб певчих-малороссов: "...я всевышнего промыслом и высочайшим всемилостивой нашей государыни благоволением удостоин быть архимандритом великия Свято Троицкия Сергиевой Лавры. И так Вашему преосвященству прошу приказать выбрать для Лавры хороших певчих басов, теноров, алтов и дышкантов до шести человек, а буди возможно и более и в непродолжительном времени прислать ко мне в Санкт-Питербург на щет

Лаврского кошта" (12 окт. 1761; ЦГИА Украины, ф. 990, оп. 1, д. 338; там же — о присылке певчих).

Арх.: РГИА, ф. 834, оп. 4, д. 815 — 16 и 821, л. 26 об., 29; ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 5659; ЦГИА Украины, ф. 990, оп. 1, д. 338.

Лит.: Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1878. Т. 6. С. 49 — 50; "Странник". СПб., 1875. Т. 1. С. 100.

И. А. Чудинова

**ХРАПОВИЦКИЙ** Александр Васильевич (7 марта 1749, ? — 29 дек. 1801, ?), статс-секретарь *Екатерины II* (с 1 янв. 1783), поэт, директор имп. театров. Назначен управлять придв. театрами и музыкой совместно с П. А. *Соймоновым* по собственному предложению. ВУ подписан 3 марта 1789 (Щукинский сб., 3, с. 364 — 65). Оба получили отставку 12 февр. 1791 (директором назначен Н. Б. *Юсупов*), вследствие жалобы (накануне) любимицы Императрицы певицы Е. С. *Урановой (Сандуновой)* на препятствия, чинимые ими ее браку с С. Н. *Сандуновым*. Гл. внимание директора уделяли опере и оркестрам. В докладной записке 29 нояб. 1790, ссылаясь на мнение, что "для великолепия двора" нужно иметь серьезную итал. оперу, достойных певцов и муз-тов для "конcertов и столовой музыки", предлагали пополнить ранее сокращенную итал. труппу и оркестр (РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 207 — 208).

Х. — автор текста комической оперы "*Песнолюбие*" (СПб., 1790), в излюбленном *Екатериной* "улыбательном" духе. Высмеивала помещиков-меломанов, завидивших в ущерб хозяйству хоры и оркестры (музыка В. *Мартини-и-Солера*, премьера 5 янв. 1790; см. также *Шампейн С.*). Х. — соавтор пьес *Екатерины II*, сочинял куплеты и хоры для ее комических опер. Оставил дневник — хронику

жизни и деятельности Императрицы, в том числе действий, связанных с муз. театром.

Арх.: РГАДА, ф. 17, д. 322, л. 207 — 208.

Лит.: Сушков Н. В. А. В. Храповицкий // Раут. Исторический и литературный сб. М., 1854. С. 125 — 40; Храповицкий А. В. Дневник с 18 янв. 1782 по 17 сент. 1791 г. М., 1901.

И. Ф. Петровская

**ХУМПЕНХУБЕР** (Humpenhuber) Иоганн Батист, в рус. док-тах Г у м п е н г у б е р (? — ?), нем. педагог, композитор, исполнитель на панталоне (усовершенствованные цимбалы, прототип молоточкового фп.). Нек-рое время жил в Дрездене, где преподавал игру на своем инструменте. Х. прибыл в СПб из Вены 20 марта 1752 и дал при дворе неск. концертов, после чего был принят в "*Италийскую кампанию*" с окладом 1200 р. в год (ВП от 17 нояб. 1752; РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 495 об.). Он должен был принимать участие в придв. концертах, ему также предписывалось играть в оркестре во время представления опер и итал. *интермедий* (см.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 11), несмотря на то что инструмент Х., в силу своей громоздкости, был весьма неудобен для "доставления" на придв. увеселения. В док-тах, касающихся Х., имеется распоряжение о найме для него квартиры около дворца, поскольку его панталон "по великости онго носить непосильно", "чтоб оная квартира была просторна, дабы онай Гумпен Губер с ево инструментом без утеснения поместиться мог" (Там же, л. 50). Х. был уволен от двора 22 сент. 1755 (РГИА, ф. 461, оп. 1, д. 90, л. 85) и в дек. уехал из СПб в Вену. Однако в 1757 мы снова находим его в штате "*Италийской кампании*". По-видимому, в этот приезд Х. заинтересовал-

---

**А. В. ХРАПОВИЦКИЙ**

*Неизв. художник*



ся изобретенной И.А. *Маршем роговой музыкой*, полагают даже, что, не оставя придв. службы, он нек-рое время работал в капелле С.К. *Нарышкина*. По свидетельству И.Х. *Гинрихса*, Х. делал аранжировки для *роговых оркестров* и сам сочинил неск. пьес, став первым в России композитором, писавшим музыку для этого состава.

*Арх.*: РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 495 об.; РГИА, ф. 461, оп. 1, д. 90, л. 85; ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 11, 50.

*Лит.*: Гинрихс И.Х. Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки. СПб., 1796; Записка о жалованье служителям итальянской кампании. Реестр. Приложение к реестру 1757 г. // ЧОИДР. 1860. № 3. С. 52 — 53; Финдейзен 2. 45, 83; Штелин, 114.

*А.Л. Порфирьева*

**ХЮБНЕР** (Hübner). Гибнер, Гюбнер — фамилия неск. муз-тов, работавших в СПб на протяжении 18 в.

Андреас Х. (? — 14 дек. 1760, СПб), скрипач, брат Иоганна Пауля Х., вместе с к-рым служил в капеллах гр. Ф. Кински и герц. К.Ф. *Голштейн-Готторпского*, а с авг. 1727 поступил в *Придворный оркестр* в звании "камор музыканта и кампозитера" с окладом 450 р. Сведений о муз. соч. Х. не найдено, какие обязанности скрывались за титулом "кампозитер" — неясно, композиторами обычно в ту пору называли стихотворцев — сочинителей текстов для поздравительных кантат, опер и т. п. В должности композитора, напр., числился придв. поэт Дж. *Бонекки*. Вместе с тем косвенные данные говорят все-таки о том, что А. Х. занимался сочинением музыки. В 1755 он обучал "музыкантской науке" 5 учеников: Николая Сечкарева, Ивана Толстого, Григория Закленского, Данилу Косенкова и Степана Делебовского. По-видимому, это те самые малые

певчие, к-рые учились у Иоганна Х. "игре на скрипичах". Под "музыкантской наукой", вероятно, подразумевается теоретич. комплекс, куда могла входить и композиция. За обучение будущих оркестрантов А. Х. получал 350 р. сверх оклада.

Иоганн Пауль Х. или Яган Гибнер (март 1696, Варшава — 27 февр. 1759, СПб), скрипач, педагог, по рус. док-там — "польской нации", учился у И.Г. Вальтера и И.О. Розеттера, муз-та венской придв. капеллы. Приехал в СПб в сент. 1721 в составе капеллы гр. Кински, в июле след. года Кински покинул столицу, и И. Х. перешел на службу к герц. Голштинскому, чей *оркестр* принимал участие во мн. придв. торжествах и увеселениях. По свидетельству Ф. В. Берггольца, И. Х. выполнял обязанности капельмейстера. Известно, что во время празднования коронации Екатерины I он руководил большим (сводным?) оркестром. В авг. 1727 И. Х. стал придв. муз-том, в указе 20 дек. 1727 повелено "обретающимся при дворе ЕИВ служителям, которые на сей «727» год со определения своего жалованья не получили... канцертмейстеру Ягану и камор музыканту Андреясу Гюбнере августа с «1» числа генваря по «1» число «728» года каждому по «187» рублей" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 6, л. 72). Тогда же с И. Х. и его братом А. Х. был заключен контракт на 2 года. С этого времени мы находим "канцерт мейстера Гибнера" во всех именных выплатных ведомостях с 1728 по 1739 (см. *Придворный оркестр*). Так, 27 дек. 1728 ему было повелено выплатить 50 р. за "композицию нот на музыке" (Петкарский 1, 212). Из этого следует, что "канцерт мейстер" И. Х. в то время был едва ли не основным придв. композитором. В отличие от др. муз-тов Петра II И. Х. не был уволен в период



междущарствия в 1740, его имени нет в указе *Елизаветы* от 14 дек. 1741, к-рым "музыканты иноземцы старые" были восстановлены на службе. Далее он снова появляется в реестрах 1744, 1747, 1755, везде фигурируя с неизменным окладом 450 р.

В сент. 1730 И. Х. был послан в Германию нанять исполнителей для камерной (*Musique de cabinet*) и театральной музыки. В письме от 28 авг. н. ст. 1731 барон И. Лефорт сообщал: "Сюда (в Москву. — *А.П.*) прибыл называемый Хюбнер, посланный за музыкантами; среди тех, кого он ангажировал, певец, называемый Трейер, и его брат гобоист, Даволио, его жена, прихватившая свою сестру, Кайзер из Гамбурга и его дочь, всего четыре голоса и девять инструментов" (МА I, 377). В след. письме Лефорта от 10 сент. н. ст. имеется полный список муз-тов, привезенных И. Х.: певцы Дж. Дрейер, мадам К. М. Аволио, ее сестра Кроуман, младшая Кайзер, клавирист Дж. А. Гуэрра и Фишер; инструменталисты Д. Дрейер (гобой и композитор), К. Ф. Дёберт (гобой), Эйзельт, Плеш и Фридрих (фаготы), Альтенбург и Паулино (скрипки), Графт (нотный копиист), И. Кайзер и его сын (скрипки), Дж. Аволио (поэт и театральный директор; см.: МА I, 377). Большая часть названных муз-тов надолго осела в СПб в составе "*Итальянской кампании*", основателем к-рой фактически стал И. Х. Созданный им постоянный ансамбль виртуозов выступал на придв. банкетах, *концертах* и куртагах. В янв. 1732 муз-ты вместе с двором прибыли в СПб. КФЖ и "СПб. вед.", описывая летние празднества в дни Св. Петра и Павла, Андрея Первозванного, Александра Невского, упоминали о "преизрядных концертах" вок. и инстр. музыки, сочиненных специально на случай и исполнявшихся придв. итал. капел-

лой. Композиторами могли быть Дж. *Верокаи*, Дрейеры и Хюбнеры.

9 сент. 1732 был дан указ о выдаче 5000 р. "на отправление из Италии компании италианских комедиантов" (РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 192, л. 40). Р-А Моозер уверенно сообщает, что за ними был послан И. Х. (МА I, 99), однако в док-тах его имени найти не удалось. Комиссия нанять новую итал. труппу была поручена Иоганну Кайзеру, отбывшему из России в конце 1731. В сент. 1732 он сообщил, что нужных людей "в службу обязал", и паспорта "для привозу ко двору ЕИВ италианских комедиантов" были выданы Доменико Дрееру и Кашперу Кугерту.

В апр. 1733 вновь нанятые артисты прибыли в СПб. Из муз-тов Я. *Штели* отмечает Л. и А. *Мадонисов* и П. *Мира* (последний, однако, был принят на службу еще в окт. 1731; см. *Мира*).

В 1731 — 35 произошло разделение функций "Итальянской кампании" и гоф-музыки (см. *Придворный оркестр*), в результате И. Х., очевидно, стал руководителем группы "музыкантов иноземцев старых", со временем превратившейся в *оркестр бальной музыки*. В елизаветинскую эпоху капельмейстером этой группы сделался ок. 1743 Г. А. (Юрья) *Штраус*; к тому времени осн. деятельность И. Х., по-видимому, переместилась в сферу педагогики. Эта деятельность имела большое влияние на развитие спб. инстр. школы.

Первый ученик И. Х. появился в списках придв. муз-тов в 1731. Это некто Михаэль Кейс, так и не ставший оркестрантом осн. состава. Возможно, он не был единственным человеком, обучавшимся у И. Х. Известный указ *Анны Иоановны* от 10 янв. 1740, скорее всего, имел основанием сложившуюся практику или, по крайней мере, пожелания самого

"канцерт мейстера". В этом указе предписывалось 12 "малороссийского народа людей" из спавших с голоса малых певчих "во удовольствие придворной капеллии на разных приличных той капеллии инструментах обучать канцерт мейстеру Ягану Гибнеру... и в том обучении вышеписанных учеников иметь ему Гибнеру тщательное и прилежное старание, дабы каждой в той науке к действительному и фундаментальному познанию возмог прийти в непродолжительном времени..." (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 44, л. 7; опубли.: Всеволодский-Гернгросс, 83 — 84). В приведенном Всеволодским-Гернгроссом списке учеников И. Х. от 17 окт. 1740 числятся Иван Хоржевский, Иван Новицкий, Иван Шпунтовский, Иван Мошейский, Василий Люстрицкий, Александр, Петр и Тобиас Венкстерны, Григорий *Поморский*, Бенъямин Винтер. Из них Венкстерны, Винтер и Поморский были детьми придв. муз-тов-немцев, В. Люстрицкий был прислан ко двору из школы *Ф. Прокоповича*, остальные, по-видимому, были действительно набраны из укр. певчих.

В 1744 в списке музыкантских учеников И. Х. помимо названных появляются Григорий Михайлов (вероятнее всего, Г. М. Поморский), Иван Иванов, Алексей Зорин, Христофор Венкстерн (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 65, л. 104; д. 76, л. 27). В указе 21 окт. 1742 повелено прибавить жалованья ученикам при концертмейстере И. Х. Марку Федорову и Демьяну Захарьеву до 150 р. и "написать их в придворный штат музыкантами" (Там же, д. 58, л. 170 а). В 1753 по записке М. Ф. *Полторацкого* еще 2 малых певчих: Данила Косенков и Степан Делебовский — были присланы "игре на скрипичах обучать их канцерт мейстеру Ягану Гибнеру обще... с прежними певчими же тремя учениками", чтобы со временем их

можно было использовать в бальной музыке (Там же, д. 88, л. 96). Прежние 3 ученика — это, по-видимому, Николай Сечкарев[ский], Иван Толстой и Григорий Закленский (см. *Andreас Х.*).

В реестре гофмузыки за 1755 из учеников И. Х. числятся А. Зорин, Т. и Х. Венкстерны, И. Хоржевский, И. Шпунтовский, И. Иванов, В. Люстрицкий, Г. Поморский, Б. Винтер (Там же, д. 89). Впоследствии Г. Поморский, В. Люстрицкий, Б. Винтер, Н. Сечкарев, А. Зорин служили скрипачами бальной музыки, С. Делебовский играл там же на контрабасе, И. Хоржевский стал камер-муз-том и считался отличным виолончелистом; мн. из учеников И. Х. проработали в придв. оркестрах вплоть до начала 19 в. Как видно из списка специальностей, И. Х. обучал игре на всех инструментах скр. семейства, они могли образовывать небольшой самостоятельный оркестр. В 1749 Елизавета повелела И. Х. выступать со своей молодежной капеллой при дворе каждый понедельник после обеда (Там же, д. 81, л. 50), эти концерты стимулировали прилежание и успехи, способствовали быстрой профессионализации воспитанников И. Х.

Более чем 30-летняя служба И. Х. в Придв. оркестре завершилась в февр. 1759. В указе, отметившем это событие, говорится: "...из имеющейся... оставшей от жалованья французских комедиантов суммы выдать бывшего при дворе Нашем канцертмейстера Ягана Гибнера, который сверх своей должности обучил из Российского народа музыкантами исправными двенадцать человек и во обучении оных прилагал довольный труд через что казне Нашей ж которой бы надлежало на большом жалованье содержать иностранных людей учинил прибыль, а награждения никакого за то не получил вместо того жене ево вдове Ели-

забете Гибнерше на оплату долгов и на ее з детьми содержание три тысячи рублев" (18 февр. 1762; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 10 а).

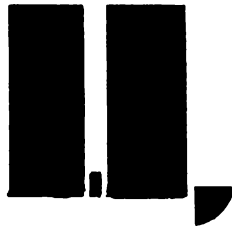
И о с и ф Х. [? — 19 мая 1800, СПб (?)], камер-муз-т, контрабасист 1-го Придв. оркестра, работал с 1 июля 1786 с окладом 500 р. Предположение Н. Ф. Финдейзена о его родстве с Иоганном Х. документально не подтверждено.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 6, л. 72; д. 44, л. 7; д. 58, л. 170а; д. 65, л. 104; д. 76, л. 27; д. 81, л. 50; д. 103, л. 10а; а также штаты при-

дворнослужителей в д. 11, 21, 28, 33, 42, 48, 50, 63, 76, 89, 114.

Лит.: Пекарский 1; АДИТ 3; Берхгольц; Всеволодский-Гернгросс; Финдейзен; Штелин; Ямпольский; МА 1; ИРМ 2, 3; Старикова Л. М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII в. и русском любительском театре этого времени // ПКНО. 1988. М., 1989; Самсонова Т. П. Становление музыкального образования в светских учебных заведениях Петербурга: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990.

*А.Л. Порфирьева*



**ЦАН** (Zahn) Георг Филипп (1723, Ротенбург --- 3 дек. 1784, там же; дата смерти у Э.Л. Гербера и Р.-А. Моозера указана неверно), нем. фаготист-виртуоз, происходил из семьи муз-тов. Его отец Георг Кристоф Ц. имел в Ротенбурге мн. учеников. Братья Ц. Иоганн Георг (24 февр. 1725 --- 1 нояб. 1794) и Георг Хайнрих (13 мая 1735 --- 12 апр. 1793) работали муз-тами в придв. *оркестрах*, первый --- гобоистом в Копенгагене, второй --- флейтистом в Будапеште. До приезда в Россию Георг Филипп Ц. нек-рое время служил в г. Цербсте; придв. композитор князей Анхальт-Цербстских И.Ф. *Фаш* (служил в 1722 --- 58) написал для него концерт, вероятно исполнявшийся и в СПб.

23 мая 1762 *Петр III* повелел выпisać франконского фаготиста ко двору из Риги, где тот, по-видимому, служил. Ц. весьма быстро прибыл в СПб, но 21 июня 1762 последовал указ "фаготиста Цана, как требовал жалованья немалой суммы, отпустить обратно в Ригу", выдав деньги на дорожный проезд (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 102, 119).

Переворот, совершенный *Екатериной II*, очень поспособствовал придв. карьере Ц.: 27 авг. 1762 он был зачислен в оркестр "*Итальянской кампании*" с неммыслимым для духовика окладом 1200 р. (Позднее, в 1777, Ц. получал 1400 р., тогда как знаменитому фр. гобоисту К.Б. Ланкаммеру платили всего 600 р. (см.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 104, л. 60; ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 --- 24.)

Я. *Штели* сообщает, что Ц. играл "на фаготе, этом обычно грубом и неприятном инструменте, с особенной прелестью, поражая в медленных вещах необыкновенно поющим густым звуком, а в быстрых с отчетливостью и двойным языком" (124). Т. *Траэтта* написал для него облигатные партии в опере "*Olimpiade*" ("Олимпиада"); соло в ригурнелях, пассажи и каденции Ц. исполнял "таким мягким звуком, как будто все это звучало на флейте" (Там же, 140). В эпитафии Ц. написано, что его инструментом были фаготы ("die Fagotter"); поскольку в 18 в. еще были употребительны разновидности фагота --- в семейство входили инструменты 5 строев, от баса до сопрано. ---

можно представить, что Ц. извлекал звуки, подобные флейте, на фаготе tenorino, звучащем квинтой выше осн. строя. В эпитафии же подчеркнута, что Ц. "не только достигал никогда не слыханной высоты [звучания], но и трогал впечатлительные сердца, вызывая слезы и радость" (R i e d e l b a u s h, 125).

При российском дворе Ц. был "концертёром", этим объясняется отчасти его высокий оклад. Входя в постоянный ансамбль солистов, Ц., очевидно, часто выступал на интимных муз. вечерах Императрицы. Молва сохранила анекдоты об особом благоволении самодержицы к придв. фаготисту, однако достоверно известно лишь то, что при прощании он был удостоен чести поцеловать руку Екатерины.

Весьма вероятно, что Ц., как и др. виртуозы, давал в СПб публичные *концерты*, но сведений о них не сохранилось.

В 1780 Ц. покинул СПб, посл. годы он провел вместе с братьями в местечке Хобах, похоронен в Ротенбурге, в церкви Петра и Павла.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 102, 119; д. 104, л. 60; ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24.

Лит.: Г е г б е г; Ш т е л и н; МА 2; R i e d e l b a u s h Н. Das Epitaph zu Detwand // Tibia. 1985. № 1. S. 252 — 57.

А.Л. Порфирьева

**ЦАНИНИ** (Zanini), З а н и н и Луиджи (? — ?), итал. муз-т, скрипач *Первого придворного оркестра* и придв. нотный копиист, поступил на службу в 1781 с окладом 300 р. в год; за исполнение копий, по-видимому, получал отдельное вознаграждение. Уволен 5 февр. 1802. О талантах Ц.-скрипача ничего не известно, зато в РНБ сохранились ще-

гольские образцы его нотной каллиграфии: партитура оперы Д. Чимарозы "*Cleopatra*" ("Клеопатра", 1788, СПб; ф. 891, оп. 1, д. 85), партитура оперы Дж. Сартти "*Idalide*" ("Идалида", 1783, Милан; там же, д. 239 — 240) и сб. фп. пьес Дж. Паузиелло под назв. "Raccolta di Varij Rondeaux, Capricci e Sinfonie per il Fortepiano / Composte Espressamento per S.A.I. La Gran Duchessa Di Tutte le Russia / Dal Sig<sup>or</sup> Giovanni Paisiello / Maestro di Capella all Attual Servizio / Di S.M.I. Catterina II Imperatrice di Tutte le Russie" (Там же, д. 187). Во 2-й пол. 90-х гг. в "СПб. вед." нередко появлялись объявления Ц. о продаже рукоп. нот, напр.: "Если кто желает иметь музыку из италианских опер, которые ныне на придворных театрах играютя, тот да благоволит адресоваться к г. Занини, жительствующему в большой Миллионной в доме купца Таирова под № 42".

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144 и след.; ф. 1239, оп. 3, ч. 111, д. 56415, л. 1 — 6.

Лит.: СПб. вед. 1796. 24, 28 и 31 окт.

А.Л. Порфирьева

**ЦЕЛБЕЛЬ** (Zellbell) Фердинанд, младший (кр. 3 сент. 1719, Стокгольм — 21 апр. 1780, там же), швед. композитор, органист, придв. капельмейстер. Сын Фердинанда Ц.-старшего (1715 — 1751), композитора и органиста, муз-та королевской капеллы. Семья Ц. переселилась в Швецию из Люнебурга в сер. 16 в.

Ц.-младший учился у отца и у Ю. Х. Румана (в 1729 — 37), основоположника светской профессиональной музыки в Швеции. В 1741 — 42 он совершил путешествие в Германию, брал уроки у Г. Ф. Телемана. По возвращении в Стокгольм в 1743 — 53 служил помощником органиста (своего отца) в церкви Св. Николая. 18 июня 1750 Ц. был назначен на

должность придв. капельмейстера, однако положенный ему оклад стали выплачивать лишь с 1762.

В 1758 Ц. решил попытать счастья в России, имевшей в Швеции репутацию страны, где процветает музыка и где собрались лучшие музы-ты Европы. Он приехал в СПб и предложил свои услуги Дж.Б. Локателли. 17 дек. 1758 компания Локателли показала "dramma per musica" Ц. "*Il Giudizio d'Aminta*" ("Суд Аминты", партитура в б-ке Королевской академии музыки, Стокгольм) по *либретто* придв. поэта Л. Ладзарони. Действие этой 2-актной оперы происходит "в лесу вблизи Санкт-Петербурга", а затем в "Храме Славы". Юнона, Диана, Меркурий и Время олицетворяют персону Императрицы, ее достославное правление и добродетели.

Опера Ц. исполнялась по крайней мере дважды: в день рождения *Елизаветы Петровны* и в годовщину ее коронации, 25 апр. 1759. По сообщению швед. газеты, на представлении присутствовали Императрица, в. кн. *Петр Федорович* и в. кн. *Екатерина Алексеевна*. Спектакль оба раза играли в *Театре у Летнего сада*.

Помимо оперы, очевидно получившей высочайшую апробацию, Ц. написал в СПб кантату "Auf, Zion, auf", исполнявшуюся 8 нояб. 1758 в нем. или швед. лютеранской церкви.

Извещение об отъезде стокгольмского придв. капельмейстера из российской столицы опублик. в "СПб. вед." 8 июня 1759.

По возвращении на родину Ц. играл весьма видную роль в муз. жизни Стокгольма. Он был директором Кавалерских концертов, участвовал в организации Королевской академии музыки и в 1772 — 1774 руководил муз. школой при ней. В 1774 была поставлена его опера на

швед. яз. "Sveas högtig, eller Fria konsternas vördnadssoffer åt Dygderna" ("Шведский фестиваль, или Приношение свободных искусств Добродетели"; утрачена). Кроме того, Ц. является автором 6 симфоний, инстр. концертов, сонаты для клавесина.

*Лит.:* Sundsröm E. F. Zellbell den yngre och hans opera "Il Giudizio d'Aminta" // Svensk tidskrift för musikforskning. 1919. № 11: МА 1, 299 — 300; Grove: МЭ (Шведская музыка): ИРМ 3.

*А.Л. Порфирьева*

**ЦЕНзуРА НОТная.** Гражданская Ц. (на рус. и иностранные книги, ноты и театральные постановки) впервые появилась в России во 2-й пол. 18 в., духовная существовала еще до *Петра I*.

Для Ц. того времени характерно отсутствие установившихся правил отбора печ. продукции, не организована еще предупредительная Ц., карательная действовала лишь по случайным поводам. Собств. Ц. находилась в руках монархов, Синода, Сената, *Академии Наук* (затем — губернаторов, полиции, так наз. "училищной комиссии", кураторов Моск. ун-та и т. д.). Все издаваемые указы исходили из того, что "цензура в стране сама должна быть центром просвещения и цензор — просвещенным во всех отношениях" (*Энгельгардт, 323*).

Печатание книг и нот в типографиях, существовавших в 1-й пол. 18 в., происходило достаточно медленно и обходилось весьма недешево. Государство постепенно осознало всю прибыльность частного предпринимательства и своими указами поначалу всемерно поддерживало это начинание.

Согласно указу Сената от 1 марта 1771 в СПб открылась первая частная типография уроженца Майнца Иоганна Михаэля Гартунга (*Johann Michael*

Hartung). Сенат полагал "заведение здесь вольной типографии и словолитного художества делом нужным и для общества полезным". Гартунг получил право выпускать книги только на иностранных яз., "кои непредосудительны ни Христианским законом, ни Правительству, ниже добронравию", и разл. объявл. под наблюдением АН и полиции. Печатать на рус. яз. ему запрещалось, чтобы не подрывать деятельность гос. типографий. В словолитной при типографии Гартунга также разрешалось изготавливать рус. и иностранные литеры, но продавать их только в казенные типографии.

След. важным и дальновидным стал указ о "вольных" типографиях, к-рый способствовал активному развитию книго- и нотоиздательского дела в стране и привлечению в отрасль новых людей, в т. ч. иностранцев. 15 янв. 1783 был обнародован именной, данный Сенату, указ № 15634 "О позволении во всех городах и столицах заводить Типографии и печатать книги на Российском и Иностранных языках, с освидетельствованием оных от Управы Благочиния". Его единственное условие было таковым, "чтобы ничего в них (в типографиях. — Ф.П.) противного закона Божиим и гражданским, или же к явным соблазнам клонящегося издаваемо не было...". Указ действовал 13 лет до его запрета.

16 сент. 1796 вышел данный Сенату именной указ № 17508 "Об ограничении свободы книгопечатания и ввоза иностранных книг; об учреждении на сей конец Цензуры в городах: Санктпетербурге, Москве, Риге, Одессе, при Радзивиловской таможене, и об упразднении частных типографий". Ц. осуществляли теперь одно духовное и два светских (гражданское и ученое) лица. "Частными людьми заведенные типографии, в разсуждении злоупотреблений, от того про-

исходящих, исключая те только, кои по особому дозволению Нашему, вследствие учиненных с главнейшими в Государстве Нашем местами соглашений или договоров устроены, упразднить, тем более, что для печатания полезных и нужных книг имеется достаточное количество таковых типографий, при разных училищах устроенных" гласил док-т.

Указ был направлен на усиление роли гос. типографий, к-рые во 2-й пол. 1790-х гг. постепенно стали терять свое влияние и не выдерживали конкуренции с частными предприятиями. С этого момента возросло значение арендованных частными лицами казенных типографий, где практиковался выпуск книг на средства "издателя" — автора, переводчика, мецената, купца, желавшего заработать, и др. лиц, не имевших собственной полиграфической базы.

После указа число "вольных" типографий в СПб сократилось до шести. Остались действующими предприятия Б.Т. *Брейтконфа*, И.Ф. Брункова, И.Я. *Вейтбрехта*, Е.К. Вильковского, П.А. *Плавильщикова* и И.К. *Шнора*, поскольку указ не касался типографий, открытых "по особому дозволению" и пользовавшихся специальными имп. привилегиями.

И.Д. *Герстенберг*, наблюдавший за происходившими событиями из-за границы, писал 21 авг. 1797 по поводу высочайшего распоряжения в циркулярном письме своему клиенту: "...сам цензурный план, уже в августе прошлого года спроектированный Екатериной II, имел тотчас печальное влияние на наши предприятия тем, что вскоре целая партия нашего товара для Michaelis-Messe, зависящего от этого, не могла быть поставлена до полного учреждения цензуры... Наконец, вышеупомянутая партия товара была нами же поставлена в С. Петербург,

однако только после более чем девяти месяцев потери времени... без дальнейших осложнений; но радость была непродолжительной, так как 11/22 февраля император Павел I издал достаточно известный цензурный указ, по которому все не разрешенные цензурой книги должны были быть сожжены. В соответствии с этим указом даже днем, 12/23 февраля, за четыре недели до того с трудом сданные книги потребовались еще раз для цензуры, и четыре месяца спустя, 6/17 недавно прошедшего июня, они лежали все еще нецензурированными и даже еще нетронутыми в цензурной комиссии" (G r i m p e, 110).

Павловская эпоха принесла с собой новые цензурные затруднения, не замедлившие сказаться на изд. и торговле муз. произв. Ужесточение законодательства вызвано было стремлением оградить рус. общество от "зловредных" идей фр. революции.

Именной указ № 18524 от 17 мая 1798 "О устроении Цензуры при всех портах: о непропуске без позволения оной привозимых книг и о наказании за непредставление Цензорам получаемых газет, или иных периодических сочинений и за пропуск вредных книг" предусматривал судебное разбирательство с теми, кто по получении печ. издания из-за рубежа не представил его предварительно до чтения в Ц. Аналогичное наказание ожидало также начальников почтамтов и портовых цензоров, пропустивших недозволенную литературу.

Эти жесткие меры затронули некоторых нотоиздателей и нототорговцев. Так, в 1799 у Лиснера и Дитмара были изъяты запрещенные книги, выписанные из Германии. По этому поводу в канцелярии генерал-прокурора Сената было назначено разбирательство, в ходе которого выяснились источники поступления литерату-

ры: Лиснер получал ее от Грета из Лейпцига и Емигна из Берлина, а Дитмар — от Герстенберга из Хильдесхайма. Сочинения изъяли, а торговцам было сделано предупреждение.

16 апр. 1799 Сенат выпустил очередное распоряжение № 18939 "Об учреждении Цензур при Кронштадтском, Ревельском, Выборгском, Фридрихсгамском и Архангельском портах; о не ввозе в другие порты книг, газет и всякого рода сочинений и о предоставлении власти начальникам губерний определять цензоров". Далее процесс развития цензурного законодательства стал весьма стремительным. Не успел войти в действие указ Павла I № 19386 от 17 апр. 1800 "О подтверждении всем Цензурам, чтобы они без одобрения С.-Петербургской Цензуры не дозволяли печатать книг", как появился новый именной имп. указ № 19387, данный Сенату, от 18 апр. 1800 "О запрещении вывозить из-за границы, впредь до указа, всякого рода книги и музыкальные ноты". В нем говорилось, что тем самым "наносится разврат веры, гражданского закона и благонравия". Это ощутимо сказалось на нототорговле, поскольку в России широко применялась практика ввоза из Европы новых изд., к-рые выписывались по каталогам в существовавших тогда книжных и муз. магазинах. Затем по именному повелению Павла I от 5 июня того же года были запечатаны мн. частные типографии, в т. ч. и типография Брейткопфа.

Гос. переворот 11 марта 1801 ослабил давление российской Ц. Александр I 31 марта 1801 подписал именной указ № 19807, данный Сенату, "Об отмене запрещения ввозить из-за границы книги и музыкальные ноты и о дозволении Типографиям печатания книг". Теперь за основу стали братья правила из указа от 16 сент. 1796.



Т. обр., годы оживления, подъема в книго- и нототорговле сменялись периодами гонений, запретов, различных репрессий, определявшихся правительственными указами и цензурными ограничениями. По мнению Энгельгардта (170), "...степень цензурных стеснений и запрещений является мерилom с одной стороны слабости печати, а с другой стороны ничтожности потребности общества в печатном слове".

*Арх.:* РГИА, ф. 134, оп. 3, д. 1900; ф. 1374, оп. 7, д. 307.

*Лит.:* ПСЗ 21, 26; Сб. постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб., 1862; Э н г е л ь г а р д т Н. Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703 — 1903). СПб., 1904; З а й ц е в а А.А. Книгопечатание в России на рубеже XVIII и XIX вв. // Книга в России до середины XIX века / Под ред. А.А. Сидорова и С.П. Луппова. Л., 1978. С. 183 — 94; Г р и м е W. Tradition und Innovation: Die Gerstenbergische Buchhandlung // Von St. Petersburg nach Hildesheim. Festschrift zum 200 jährigen Jubiläum des Hauses Gerstenberg 1792 — 1992. Hsg. von P. Raabe. Hildesheim, 1992. S. 105 — 28.

*Ф.Э. Пуртов*

**ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ.** Правосл. церк.-певч. культура — это культура интонируемого слова. Специфика правосл. богослужения — его изначальная певч. основа. Муз. элемент постоянно присутствует в богослужении, где чтение, псалмодия, возгласения, пение образуют единое интонационное целое.

Все степени церк. служения, соучастия в богослужебном действии связаны между собою в интонационно-певч. общении во время богослужения. Священнические, диаконские и причетнические должности отличаются степенью посвященности, что проявляется в различии их функций

при совершении церк. таинств. Однако они объединены соучастием в интонировании богослужебного текста, в осуществлении словесно-интонационного единства службы.

Священник не только возглашает, читает молитвословия и Евангелие (в ответствующей экфонетической традиции), но и участвует в совм. пении (напр., величаний). Диаконская и причетническая должности еще в большей мере несут на себе нагрузку муз. преподнесения слова слушателям.

Особенностью правосл. церк. традиции является участие прихожан в церк. пении. Это не только клиросное пение, но и совм. пение осн. моментов службы (в литургии, напр., это Отче наш и Символ веры).

В связи с этим певч. образование в правосл. культуре было традиционно связано с воцерковлением, с церк. образованием, как профессиональным (в семинариях, архиерейских школах), так и всеобщим (в приходских училищах, полковых школах). Чтение и пение, неразрывно между собой связанные, — основа этой образованности, ее исходная точка.

Такое понимание начал образованности не утрачено было в осн. чертах и в начале 18 в. при организации в СПб первых семинарий и училищ. Петерб. архиереи от Феофана *Прокоповича* до Гавриила Петрова с особой тщательностью заботились об обучении не только будущих церковнослужителей, но и всего народа церк. пению. Связано это было не с их "художественными" интересами, а с заботой о сохранении правосл. культуры в среде петерб. жителей и о профессионализме священно- и церковнослужителей, немислимом без певч. мастерства. Церк. иерархия в качестве исходного и наиб. многочисл. компонента включает в себя причетников, церковнослужителей —

иподиаконов, чтецов, певцов. Они получают специальное поставление, а в службе выполняют функцию в основном интонационно-певческую, т. к. правила приписывают им "не прикасаться к сосудам священным и в трапезе ничего не подносить, даже не имея места в диаконнике или ризничей комнате" (правила Лаодикийского собора; цит. по: Б о л х о в и т и н о в, 129).

След. ступень церк. поставления — диакон. Должность диакона — помогать епископу и пресвитеру в совершении Евхаристии, подавать ее присутствующему народу и относить к отсутствующим. Вторая функция диакона — "побуждать народ к молитве и возглашениями возбуждать внимание и показывать, когда какая часть Божественного служения начинается... В некоторых случаях диаконы сами даже пред оглашенными читали молитвы, дабы научить их, как должно молиться. Все сии диаконские возглашения по причине соединенного с ними внимания и напряжения названы ектеньями, то есть напряжениями. Сами же диаконы провозвестниками или кликунами по подобию известных в древности кликунов или герольдов, употребившихся в собраниях" (Б о л х о в и т и н о в, 115).

Для должного исполнения диаконских функций владение певч. навыками необходимо. Для службы Пасхи в 1756 в петергофской придв. церкви Петра и Павла специально отыскиваются 3 моск. диакона и отправляются в СПб. Выбраны те диаконы, к-рые имели самые громкие и чистые голоса (РГАДА, ф. 18, оп. 1, д. 144, л. 15).

Др. важная диаконская функция — учительская. Именно петерб. дьячки и диаконы были в городских школах учителями начал знаний — чтения и пения.

В архивах сохранилось достаточно свидетельств того, что дьячки и диаконы

в СПб часто поставлялись из певчих. Диакон Семенов в 1718 взят из Москвы из синодальных иподиаконов в придв. певчие в СПб, а в 1720 посвящен в диаконы Исаакиевского собора (РГИА, ф. 796, оп. 3, д. 900). Певчий домовой церкви царицы Прасковьи Федоровны Филипп Константинов в 1721 определен диаконом (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 95). Певчий синодального дома Михаил Леонтьев, басист, в 1727 отправлен из Москвы в СПб, где становится придв. диаконом (РГИА, ф. 796, оп. 8, д. 267; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 129 об. — 30). В 1741 определен диаконом в церковь Симеона и Анны поддьяк *Троице-Сергиевой пустыни* Иван Андреев (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 2140). Певчий домовой церкви гр. А. П. Бестужева-Рюмина определен в 1749 дьячком *Петропавловского собора* (Там же, д. 3353). В 1765 певчий консистории произведен в диаконы церкви Симеона и Анны (Там же, д. 6221). Определен диаконом в 1770 Максим Яновский, певчий дома гр. А. Г. *Разумовского* (Там же, д. 8161). В церковь *Сухопутного шляхетного кадетского корпуса* определен в 1786 дьячком Ефим Ильин, певчий Новгородского архиерейского дома (Там же, д. 13142). В 1792 и 1794 посвящены в стихарь певчие Петропавловского собора Иван Кемский, Петр Михайловский, Михаил Афанасьев и Аверкий Егоров (Там же, д. 15287, 16203).

След. ступенью церк. иерархии является чин иерея, священника. Важнейшая его функция — совершение таинства Евхаристии. Но для действия священника в церк. службе также важны и певч. его умения: священнические возглашения, особым образом читаемое Евангелие, участие в пении — все это входит в интонационное единство литургии.

Петерб. священники поставлялись как из диаконов, так и из певчих. Певчий кн. А. Д. *Мещикова* в 1718 назначается священником ораниенбаумской Троицкой церкви (РГИА, ф. 796, оп. 16, д. 284). Дмитрий Герасимов, синодальный певчий с 1738, определен в 1749 иподиаконом, а затем в 1752 священником церкви Николая Чудотворца (РГИА, ф. 834, оп. 4, д. 752; ф. 796, оп. 30, д. 228; оп. 33, д. 101). Певчий домовый Благовещенской церкви кн. Д. М. Голицына произведен в 1763 в священники (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 5493). Михаил Арсеньев, певчий домовый церкви кн. М. Л. Воронцова, определен в 1767 в священники (Там же, д. 6649). Священник собора Св. кн. Владимира Николай Макаров был поставлен из певчих Казанского собора, где научился читать и петь по нотам (ЦГИА СПб., ф. 1007, оп. 1, д. 40). Поводом для исключения из духовного сословия могло служить "косноязычие и отсутствие голоса". Такая участь постигла Ефима Матвеева, дьячка Исаакиевского собора в 1771 (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 7873).

Итак, церк.-певч. среда СПб 18 в. не была замкнутой "артистической" средой, но естественно входила в целое церк. иерархической организации. Певч. умения и навыки являлись важным компонентом профессионализма церк. деятелей. Именно поэтому в семинариях и архиерейских школах пение было одним из осн. предметов. Все ученики семинарии, готовясь к священнослужению, проходили этап певч. деятельности.

Обучение церк. пению было в 18 в. также основой всеобщего образования в приходских уч-щах, к-рые с 20-х гг. стали появляться при спб. соборах. Постигаемая певч. азы с помощью учителей-дьячков и диаконов, ученики приобщались к церк. культуре.

Однако в рамках певч. культуры 18 в. зарождается и усиливается др. тенденция, связанная с силой притяжения культуры светского вок. и INSTR. музицирования. Наиб. сильный импульс она получает при царском дворе в среде *Придворного певческого хора*. Здесь происходит активное перерождение певч. иск-ва в "вокальную музыку", что, конечно, меняет ориентиры в построении системы обучения.

Перерастание Ц.-п. о. в специальное вок.-instr. в СПб происходило прежде всего в придв. школе. Постепенно нек-рые его черты проявились и в постановке образования в духовных уч-щих СПб. Низшей ступенью их были духовные семинарии. В 1714 и 1716 *Петр I* издал указы, повелевающие при архиерейских домах и монастырях для образования священнослужительских детей и приготовления их к духовному званию заводить цифирные школы. Духовный регламент, вышедший в 1721, указывает "всякому епископу иметь в доме или при доме своем школу для детей священнослужительских и протчих в надежде священства определенных, соединить с ними цифирные школы где они были открыты" (Ч и с т о в и ч, 4; П С З; указ Сената 17 окт. 1723). Учение и содержание учеников должны были сообразовываться с предписаниями Духовного регламента.

Феофан Прокопович, исходя из этих начинаний, в 1721 в своем доме на Карповке завел школу. Здесь было собрано 20 чел. "бедных сирот, также и солдатских детей" (Б о г д а н о в, Р у б а н, 20). Прокопович желал призвать сюда "из академий иноземных" учителей "изрядных и свидетельствованных", а "прозвать дом сей сад Петров" (РГАДА, ф. 18, оп. 1, д. 44, л. 1 — 2). В 1728 в Карпов-

ской семинарии уже училось 46 чел. "книжных ради учений", пению, рисованию и игре на инструментах. Кроме того, как сказано в отчетах Синоду, ученики Карповской семинарии "и клыросную в церкви, в воскресные и праздничные дни и в служении архиерейской службе отправляют" (Историко-статистические сведения 1, 125).

Руководил пением учеников Карповской семинарии иподиакон Иродион Тихонов (родом из Новгорода Великого) и певчий Тимофей Корнильев. Иродиону Тихонову поручено было помимо певч. учительства в семинарии следить за тем, как ставится певч. дело в приходских петерб. уч-щах (РГИА, ф. 796, оп. 3, д. 926; оп. 15, л. 44. л. 8; ф. 815, оп. 4, д. 5).

На церемонии освящения церкви Симеона и Анны в 1734 на литургии пели 19 учеников школы Феофана Прокоповича. В 1736 на его погребении препровождали его тело из Карповского дома к отпеванию в Невском монастыре 34 ученика среди прочих певчих (Там же, ф. 796, оп. 17, д. 318).

По смерти Феофана школа поступает в ведение Кабинета ЕИВ в качестве спб. архиерейской семинарии. По именному указу 22 марта 1736 воспитанники семинарии (21 чел.) помещаются в Невскую семинарию. Среди прочих сюда были определены Г.Н. *Теплов* и Иван Иванов, ставшие впоследствии муз-тами (РГАДА, ф. 18, оп. 1, д. 83). Имевшиеся в Карповском доме книги также были переданы в *Александро-Невский монастырь* с указанием "содержать в особых палатах не смешивать с другими" (Там же, л. 71).

В Карповской семинарии помимо "нотного пения" ученики занимались и инстр. музицированием, что вызывало нападки недоброжелателей. На одну из них Феофан отвечает: "...что же надлежит до детей моих учащихя: учатся они

и книжных разных учений, а при тех и рисовать и музыке голосной и, некий, музыке инструментальной, и хотел бы я, дабы они и всякие протчия искусства и мастерства получили для частного их впредь воспитания" (Ч и с т о в и ч. Ф. Прокопович и его время, 216).

Привнесение инстр. начала в систему певч. воспитания оказало большое влияние на его будущее развитие. В том же 1721 в СПб открылась еще одна духовная школа-семинария при Александро-Невском монастыре. Начало Невской семинарии было положено указом от 11 июля 1721 архиепископа Новгородского Феодосия Яновского. С 1721 по 1725 она существовала как славяно-русская школа для обучения церковнослужительских детей и сирот. В 1725 школа переименована в славяно-греко-латинскую семинарию, в 1788 — в гл. семинарию, а в 1791 — в академию. В 1721 в школе — 25 чел., в 1724 — 54 чел. Среди учителей — Иродион Тихонов, Иван Соснин, Афанасий Сяда. В 1732 происходит смена учителей. Адам Селлий берет на себя управление и преподавание латыни. Старшие воспитанники учат младших пению, арифметике, рус. яз. и письму. Эта практика учительства старших учеников остается в семинарии и позже.

В 1736 из Москвы для преподавания вызваны Андрей Зертис-Каменский, Григорий Кременецкий. Учителями семинарии в 40 — 50-е гг. были Федор Шелковников, Никодим Печенков, Порфирий Поморский, Сильвестр Страгородский. Все они иеромонахи и иеродиаконья Александро-Невского монастыря (РГИА, ф. 815, оп. 5, д. 147, 1751). В 1744 архимандрит Новгородский Амвросий свое прошение о передаче книг покойного Феофана Прокоповича Александро-Невскому монастырю аргументирует тем,

что "в семинарии уже больше двухсот человек содержится", а "по обширности епархии" их число нужно довести до пятисот (РГАДА, ф. 18, оп. 1, д. 83, л. 71). Совр. источники (Чистович, Знаменский) приводят число учеников семинарии в 40 — 60-х гг. от 70 до 80 чел.

В школе Феодосия Яновского для приема и выпуска не определялось сроков. Отцов обязывали не брать детей до их совершенного обучения. За "глупость и леность" школьников из семинарии исключали и возвращали в родительские дома (РГИА, ф. 815, оп. 4, д. 95, л. 1 — 5, 1730). Венец учения — определение диаконами и священниками. Учили помимо пения поэтике, синтаксике, грамматике, аналогии, латыни (РГАДА, ф. 18, оп. 1, д. 83, 44). Постепенно складывается система учебных классов с определенным курсом наук. В академии конца века — 7 классов.

Нотное пение изучается в 1-м и 2-м классах. Затем на протяжении всего времени обучения семинаристы исправляют клиросную должность в церкви. Они дополняют собой хоры архиепископа петерб. и архимандрита Александро-Невского монастыря. А.И. Богданов пишет: "...всех школ, т. е. классов ученики во вторник, четверг и субботу ходят к литургии, а с 2, 3, 4 часов пополудни обучаются нотному пению" (Б о г д а н о в, Р у б а н, 363).

В 1748 на запрос учеников для пения в церквях *Академии художеств* и университета из семинарии Александро-Невская канцелярия отвечает, что выделить их никак не возможно, т. к. "в архиерейском служении как соборном в высокочтожественные и другие дни крайняя будет остановка, ибо из тех же школ семинаристы и певческую и подьяческую должность исправляют, а других у Преосвя-

щенного певчих и подьяков нет" (РГИА, ф. 796, оп. 29, д. 36).

Традиционно для семинаристов было совмещение певч. должности, должности регента и певч. учителя. Эта традиция была заимствована из Киево-Могилянской академии, как и мн. другое в постановке обучения в Александро-Невской семинарии (РГИА, ф. 711, оп. 3, д. 4829).

Один из невских семинаристов описывает свои труды и быт, полный невзгод, в прошении, поданном архимандриту Александро-Невского монастыря в 1747: "По слышании Вашего Преосвященства Александро Невской семинарии студенты, которые несколько времени при священнослужении Вашего Высочества потрудились, одни по вашей архипастырской милости во священники, иные во диаконы произведены, иные впредь тем обнадежены. 2) А я, нижайший, двенадцатый год обретаюся при Александро Невской семинарии, в которой кроме школьного учения певческую должность со всякою охотою средь все вышепоказанные лета при Вашем Преосвященстве и при антицессорах Ваших справлял непрерывно: да еще и протчих средь прошедшие два года обучал неленостно.

3) И за оные труды кроме мундира, пищи не получал лишнего награждения, так как и протчие сверстники мои которые в том же звании находятся.

4) Из чего ныне в великой скудости находясь так что не токмо излишне к священнослужению Вашего Преосвященства одевать себя не мог, но и в келии моей с нуждою пребываю.

5) Но понеже инаго прибежища себе не имею откуда бы могли крайние мои нужды исправить, да и брать там где не позволяется не надлежит.

6) Того ради к стопам Милостивейшего моего Архипастыря припадая слезно

прошу, да соблаговолит Ваше Преосвященство за бывшии мои недостойные труды пожаловать по своему благоусмотрению и о том милостивейшее учинить решение" (РГИА, ф. 815, оп. 5, д. 223). На "слезном" этом прошении резолюция: "Выдать десять рублей". Вскоре семинарист Евфимий Ильяшев принимает постриг с именем Епифаний и становится уставником монастыря (Там же, д. 147, 1751).

Этот замечательный док-т дает нам представление об облике, занятиях и типичной судьбе семинариста. Как из него следует, 12-летнее учение, певч. и учительская деятельность семинариста заканчивается не в связи с окончанием курса, но милостивым вниманием архимандрита и определением в монастырскую должность.

Невские семинаристы обязаны были принимать участие в городских празднествах. Так, из диспозиции торжеств. процессии по Невскому пр. при встрече Императрицы *Елизаветы* после коронации следует, что семинаристам полагалось стоять у церкви Богородицы Казанской "все в белом одеянии имея на голове белые венки и лавровые венцы, а в руках ветви" и петь ей похвальную песнь (Там же, д. 282, 1742). Как и в семинарии Прокоповича, в Невской "также по силе Духовного Регламента, ко увеселению учащих обучаются некоторые из семинаристов наемным мастером на мусикийских инструментах" (РГИА, ф. 796, оп. 8, д. 223, 1727)

В Александро-Невской академии в 90-х гг. помимо инстр. игры студенты уже занимаются и "италианской нотой", учатся итал. пению. Такая широта в сфере церк. образования, безусловно, способствовала обмирщению церк.-певч. иск-ва, троникновению в него тенденций "артистических", к-рые митрополит Евге-

ний Болховитинов определяет как "злоупотребления в церкви": "шумный и соблазнительный вопль поющих, театральныя выражения голоса, истребление благоговения и страха Божия, обращение всего пения в одну забаву" (Б о л х о в и т и н о в, 7).

Церк. пению учились не только в семинариях, но и в петерб. церквах. Указ консистории требует, чтобы "священнослужители церковники искусные в пении сообщаяся и руководствуясь изданными для того нотными книгами научали не ведающих онго равно церковного устава, особливо своих сопричетников".

К началу 19 в. "в Санкт-Петербургской епархии учреждены, ежели не в каждом благочинии, то в каждом уезде, учителя для обучения нотному пению, в чем довольно уже приметно и успеху, ибо из молодых являются с просьбами для производства или обученные, или обучающиеся, без чего и не производятся" (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 6, д. 208).

Умение петь по нотам — обязательное условие произведения в духовные звания в начале 19 в. в СПб. Из ведомости "О церковниках отменную способность к пению по ноте и наслышкою или одною наслышкою умеющих" 1804 следует, что бол-во из них "поет по ноте". Такой уровень певч. грамотности церковнослужителей СПб складывался на протяжении всего 18 в. В деле певч. образования церковнослужителей и мирян велика заслуга митрополита Гавриила Петрова. Его трудами печатались певч. книги, нужные для учения, он издал неск. указов о необходимости обучения нотному пению в семинариях и рус. школах.

В приходских уч-щах также были неразрывно между собой связаны чтение и пение. Одно из первых приходских уч-щ было открыто в Сампсониевском приходе. Его учителю, "безместному бывшему

архиерейскому певчему" Афанасию Кириллову, дано в 1722 разрешение на учение детей чтению и пению. Синод берет под свой надзор качество учения детей в приходах. Инспектором всех петерб. учителей назначается иеродиакон Иродион Тихонов (РГИА, ф. 796, оп. 3, л. 926).

С 70-х гг. при Исаакиевской и Казанской церквах содержатся хоры малых певчих. Здесь изучают рус. грамоту, простую и партесную ноту, готовят учеников к дальнейшей деятельности в церкви (ми. петерб. диаконы и священники получили первоначальное образование в этих хорах).

В 1781 указом от 16 февр. содержание Исаакиевского уч-ща определяется за счет Кабинета *Екатерины II* (ЦГИА СПб., ф. 792, оп. 1, л. 3145, л. 1 — 2).

Содержание хора малолетних певчих при Петропавловском соборе организуется "от неполного комплекта священнослужителей". Вместо положенных в 1750 по штату 5 дьячков и 5 пономарей определяются в штат 3 дьячка и 3 пономаря "со способностями к хору". Высвободившееся жалованье идет на содержание и обучение малых певчих. Один старший дьячок Петропавловского собора выполняет учительскую должность, 2 других обязываются помогать первому. Ключарь наблюдает за обучением певчих. Малые певчие — это сироты священно- и церковнослужителей. Живут они вместе с певч. учителем в специально купленном церк. доме (РГИА, ф. 816, оп. 1, л. 9).

В конце века в Петропавловском соборе "дьячки все по ноте обучены и поют исправно, а малолетние певчие обучаются с довольным успехом по прилежности и особливому рачению учителя" (ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 6, л. 208).

В 1789 приходских уч-щ в СПб было много: "при церкви Казанской, Ямской,

Владимирской при дворцовых слободах, церкви Вознесения, Симеоновской церкви, церкви на Сенной, ц. при Богодельнях при Смольном монастыре, при Андреевской церкви на Васильевском острове, при ц. Благовещения, церкви Введения на Петербургской стороне, церкви Самсона на Выборгской стороне, при Исаакиевской церкви, при церкви Морской" (Там же, оп. 1, л. 14288). Обучением детей пению здесь также занимаются дьячки и дьяконы.

В церкви Благовещения на Вас. о-ве учат "как церковному пению так и партесу, и нынче уже в церкви поют концерты, к сему обучению избран из дьячков знающий партесу Григорий Сергеев" (Там же, л. 14288, л. 15). В церковь Воскресенского Новодевичьего монастыря ученики приходят в назначенное время, "чтобы они к пению простому привыкали под присмотром и руководством дьячка Романа Алексеева". В церкви Великоученика Пантелеймона монах дьячок Никифор Артемьев обучает нотному Октоиху. В церкви Симеона Странноприимца дьячки Иван Николаев и Василий Матвеев обучают детей приходского уч-ща пению на литургии. Дьячок Василий Третьяковский обучает церк. пению в Андреевской церкви. В церкви Успения Пресвятой Богородицы на Сенной для обучения в нар. школе мальчиков нотному пению определены 2 дьячка — Иван Ерофеев и Алексей Кузмин. В церкви Введения Богородицы диакон Пафнутий Антонов и дьячок Стефан Фелоров обучают нотному пению, "исправляя оную должность с усердием"; ими составлен "приличный священнослужению хор" (Там же, л. 9, 10, 11, 14, 16, 17).

Хоры приходских уч-щ участвовали в богослужениях в своих церквах. Певч. обучение здесь, как и в семинариях, было

направлено на богослужебную практику, было связано с религиозным просвещением.

Обучение малолетних певчих в Придв. певч. хоре имело свои особенности. Певчие привозились в СПб из Малороссии, где готовились в специальных школах. Инстр. воспитание с самого начала занимало в них важное место.

Указом Иностранной коллегии от 24 авг. 1730 в Глухове была открыта школа, в к-рой готовились певчие для придв. хора и муз-ты. На содержание учеников и одежду назначалось 200 р., а в 1736 из канцелярии министерства было ассигновано еще 50 р., в 1737 — 100 р. в марте и 250 р. в нояб. На день певчим выдавалось на пропитание и одежду 3 к. (ЦГИА Украины, ф. 51, оп. 3, д. 6718, л. 80). В авг. 1738 из Глухова отправились в СПб с "реентом" Федором Яворовским 11 "лучших голосов" этой школы.

14 сент. 1738 вышел ВУ, в к-ром учреждалась глуховская школа и определялись ее цели и обязательства. Указывалось: "...учредить небольшую школу, в которую набирать со всей малороссии из церковнических також из казачьих и мещанских детей и из простых и содержать всегда в той школе до двадцати человек и выбирать чтоб самые лучшие голоса были которых оному реенту обучать киевского також и партесного пения а притом сыскать искусных мастеров из иностранных и малороссийских учеников обучать и струнной музыке на скрипце, на гусях и на бандуре дабы могли на оных инструментах с ноты играть..." (Там же, л. 13 — 13 об.). Обучением занимался регент, к-рый "в пении четырехгласном и партесном был совершенно искусен", — Федор Яворовский. В школу отбирались со всей Малороссии "хлоп-

цы", "к пению в голосах исправные" (Там же, л. 61).

По указу те из них, "которые пению також и на струнной музыке обучены будут... лучших посылать ко двору человек по десяти, а на те места паки вновь набирать" (ПСЗ 10, № 7656, 613 — 14).

Равноправие певч. и инстр. направления в обучении — важная особенность этой школы.

"Хлопцы" набирались в глуховскую школу из всех сословий: из священно- и церковнослужительских детей, из мещан, казаков и дворян. Певч. и инстр. занятия, а не школьные науки представляли здесь абсолютную ценность, т. к. "лучший голос" и инстр. мастерство открывали ученикам путь ко двору. Самоценность муз. занятий в глуховской школе придает ей вполне светский характер. Подготовка и регулярная отправка малых певчих ко двору продолжалась и в 60-е гг.

С начала 70-х гг. центром подготовки придв. певчих в Малороссии становится Харьковское уч-ще. Здесь организуются специальные вок. классы, и в 1774 к ним определяется "учитель вокальной и инструментальной музыки, придворный Ея Величества музыкант с чином придворного уставщика" Максим Канцевич, "с тем чтобы он будучи здесь всегда [мог послать] певчих двенадцать человек так выученных дабы всякий ученик мог способным быть при Высочайшем Ея Величества дворе когда потребность в них" (ЦГИА Украины, ф. 1710, оп. 2, д. 1232, л. 29). Схема регулярных "поставок" малолетних ко двору здесь использовалась старая, сложившаяся в глуховской школе. "Вокального класса учитель" Максим Канцевич отыскивал "как в Харьковском так и в состоящих в Малой России славянолатинских училищах тоже и по уездам священнических и простых церковников



детей нижнего звания", привозил в Харьков, где детей помещали в Воспитательный дом и учили в уч-ще пению и игре на инструментах. Регулярно лучших учеников отправляли ко двору, а вместо них набирали новых. Кол-во учеников вок. классов было около 20 чел. (Там же, л. 30, 45, 46 об., 56). Максим Канцевич занимался подготовкой певчих в харьковских вок. классах до начала 90-х гг. (Там же, ф. 1709, оп. 2, д. 1746; ф. 1709, оп. 1, д. 1661). С конца 1795 должность начальника Харьковского уч-ща занимает Артемий Ведель.

Капитан капельмейстер Ведель вместе со зрителем вок. классов капитаном Кириллом Захаровым подбирают (1707 — 1738) способных детей и обучают их с целью "укомплектования певческого хора". Сохраняется прежнее число учеников, для того чтобы "можно иметь навсегда в готовности для доставления Его Величества двору требуемого числа певчих" (ЦГИА Украины, ф. 1958, оп. 1, д. 80, л. 3, 6, 13, 16, 17; д. 1064).

Т. обр., бесперебойно на протяжении почти всего 18 в. (от 30-х гг. до его конца) работала система учебных классов в Малороссии по подготовке певчих ко двору. Осн. черты ее: целенаправленный характер обучения, взаимосвязанность певч. (в конце века "вокального") и инстр. направлений образования. Максим Канцевич уже объединяет функции учителя вок. и инстр. музыки, в отличие от традиционной в церк.-певч. образовании фигуры певч. учителя.

При петерб. дворе в 1740 указом *Анны Иоанновны* была открыта школа для подготовки муз-тов (Х а р л а м п о в и ч, 193 — 95). Здесь обучают нотному пению и игре на инструментах. Музыкантскими учениками становятся мн. певчие.

В певч. хоре малых певчих обучали и воспитывали специально назначаемые

большие певчие. В инструкции 1749 их обязанности определяются так: "Сим большим имеющим в своем смотреии малых певчих також и притом что исполнить надлежит ниже сего следует

1) Смотреть накрепчайше дабы тихо и смирно жили ни каких шалостей не делали. Без ведения и позволения своих командиров отнюдь никуда не шатались. Ежели куда отпускать надлежит то время на часах определять, а когда оне назначенное время упустят наказывать при всех ребятах дабы и протчие страх имели.

2) В часы пристойные с радением партесному пению определенные для обучения (а именно Трофим Игнатъев, Михайло Акимов, Матвей Афанасьев да Трофим Стефанов) обучали, а притом всех тех и манерно петь обучать надлежит, а кто... леностно обучаться будет тем же определением наказывать розгою и зато большим не спорить.

3) Что надлежит до покупки деньги выдавать с рассмотрением и что именно здержит записывать верно, самого ребенка для покупки не отпускать, но или самому большому поехать или слугу накрепко приказать что то верно исполнить.

4) Чистоту на мыв також смотреть надлежит чтоб во дворец в платье чистом ходили и головы чесаны были...

5) Во дворец всегда ходить всем как большим так и малым совокупно заблаговременно, а порознь как во дворец так и обратно робят отнюдь не допускать, дабы какова причина испоследовала, ибо ежели что делается, в том больший за неприсмотр штрафован будет" (РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 71).

О том, как проходило учение, в инструкции говорится:

"10) Из ребят, кто партесное пение совершенно имеют, тех обучать чтению

или кто чему способен будет... Учение иметь партесное большим с прилежанием, а наипаче новых обучать басов басам, теноров тенорам... Всем обще большим разделить на несколько хоров басам, тенорам, дискантам и альтам равномерно и по перемене голосов иметь коригацию в разных комнатах, в партесном пении в неделю всенепременно всякая по три часа, а за охоту и больше позволяется".

В 50-х гг. известны учителя придв. певчих Андрей Барановский, псаломщик Алексей Петров (Х а р л а м п о в и ч, 825; РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 130 об. — 131). В 90-х гг. среди учителей пения — Григорий Захаров (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 197, л. 3) и Ф.Ф.Макаров (РГИА, ф. 469, оп. 14, д. 24, л. 60 об. — 61). Учителями пения были также певчий Я.А.Тимченко и композитор В.А. Паулевич (Р а з у м о в с к и й, 227).

В записках А. Шлецера 1764 отмечается, что при дворе помимо хора, состоящего из 50 певчих, "столько же юных воспитанников и подрастающих учеников беспрестанно упражняются под руководством и надзором Директора и инспектора, бывших некогда придворными певчими..." (Г о з е н п у д, 63 — 64). В "высокие праздники" сочинения Б. Галуппи и украинцев поются полным хором всех певчих.

Обучение "манерно петь", т. е. итал. пение, необходимое для участия в операх, — существенное направление придв. певч. воспитания. Постановщик оперы И.А.Хасце "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита", 1742) Я.Штелини считает, что певчие, участвовавшие в постановке, "настолько овладели изящным вкусом к итальянской музыке, что в исполнении арий мало чем уступали лучшим итальянским певцам" (Г о з е н п у д, 409, 411).

Из трех направлений в певч. образовании 18 в. — обучение "простой", "партесной" и "италианской" ноте — при дворе акцент все больше ставится на последнем.

Певч. иск-во при дворе к концу века становится "вокальной музыкой". Меняется и направленность обучения.

Поскольку певчих и хористов для опер в 80-х гг. заимствовали из "придворной церковной музыки", Екатерина II указывает: "Как при церковной придворной музыке ныне состоит, да и впредь потребен искусный капельмейстер, то и нужно, чтобы те из певчих, кои отменную способность, охоту и прилежание окажут к музыке, так оной обучаемы были, чтоб в случае надобности можно было их употреблять в операх" (АДИТ 2, 114).

Поскольку деятельность придв. хора на протяжении 18 в. все больше расширяется и выходит за рамки церк.-певч. культуры, то и формы обучения здесь складываются особые — тесно связанные с инструментализмом и с итал. вок. музыкой. Именно здесь, при дворе, образуется особая "артистическая" певч. среда, не связанная с церк. иерархической структурой, а ориентированная на светские формы музицирования — оперу и концерт.

Арх.: ЦГИА СПб., ф. 19, оп. 1, д. 95, 2140, 3353, 5493, 6221, 6649, 7873, 8161, 13142, 14288, 15287, 16203; РГАДА, ф. 14, оп. 1, д. 96, л. 71; ф. 18, оп. 1, д. 44, л. 1 — 2; д. 83, л. 44, 71; д. 144, л. 15; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 197, л. 3; ф. 469, оп. 14, д. 2, л. 24, 129 об. — 31; ф. 711, оп. 3, д. 4829; ф. 792, оп. 1, д. 3145, л. 1 — 2; ф. 796, оп. 3, д. 900, 926; оп. 8, д. 223, 267; оп. 15, д. 8, 44; оп. 16, д. 284; оп. 17, д. 318; оп. 29, д. 36; оп. 30, д. 228; оп. 33, д. 101; ф. 815, оп. 4, д. 5, 95, л. 1 — 5; оп. 5, д. 147, 223, 282; ф. 816, оп. 1, д. 9; ф. 834, оп. 4, д. 752; ЦГИА Украины, ф. 51, оп. 3, д. 6718;

ф. 1007, оп. 1, д. 40; ф. 1709, оп. 1, д. 1661; оп. 2, д. 1746; ф. 1710, оп. 2, д. 1232; ф. 1958, оп. 1, д. 80, л. 3, 6, 13, 16, 17; д. 1064.

*Лит.:* <Богданов А., Рубан В.> Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга... с 1703 по 1751 год... СПб., 1779; Болховитинов Е. Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбном пении и особенно о пении в российской церкви. СПб., 1805; Чистович И. История Санкт-Петербургской духовной академии. СПб., 1857; Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867; Чистович И. Ф. Прокопович и его время. СПб., 1868; Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1869. Т. 1; АДИТ 2; Харлампович К.В. Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь. Казань. 1914; Гозенпуд: Кук В. Нові документальні дані про життя А.Л.Веделя (Ведельского) у Харківі // Українське музикознавство. Київ, 1971. Вып. 6; Чудинова А.

*И.А. Чудинова*

**ЦОППИС** (Zorripis) Франческо [кр. в 1715. Венеция — после (?) 1781, там же], итал. композитор и капельмейстер. В 1739 — 45 работал в труппе Пьетро Минготти, поставившей в Граце его оперу "Lucio Papirio dittatore". В 1745 — 1752 служил придв. капельмейстером у архиепископа кельнского Клеменса Августа в Бонне. В 1753 мы находим его в Праге, где Труппа Дж.Б.Локателли представляла его оперу "Il Vologeso". Вместе с этой компанией Ц. прибыл в российскую столицу в 1757. По-видимому, он был основным или первым капельмейстером Труппы Локателли. Еще в Берлине Ц. познакомился с певицами Джованной Ла Стелла, будущей женой Локателли, и Р. Костой. Обе они также присоединились к компании Локателли и

пели ведущие партии в петерб. постановках опер Ц.

Первая из них, пастораль "*Il Retiro degli dei*" ("Убежище богов") на текст Дж.Б. Локателли, была представлена 3 и 8 дек. 1757 во время празднования годовщины восшествия Императрицы Елизаветы на престол. Действие оперы происходило "при брегах морских близ царствующего Санкт-Петербурга". В ней участвовали Астрей (М. Камати), Минерва (Р. Коста), Аполлон (Джованна Локателли), Нева, пастушка Эврилла, пастухи, морские боги (2 балета). Аллегории восхваляли мир и мудрость царствования Елизаветы, ее покровительство иск-вам.

След. сценическое произв. Ц. — оперу "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона") Труппа Локателли показывала 25 или 26 нояб. и 11 дек. 1758. Состав исполнителей посл. спектакля зафиксирован в *либретто*: это М. Камати, А. Масси, М. Буши, И. Дол и др.

Посл. опера Ц. "La Galatea" ("Галатей") увидела петерб. сцену 5 мая 1760 в исполнении Л.Бурджони, А.Масси, Г.Мессьери.

Считается, что Ц. делил должность капельмейстера Труппы Локателли с Дж.М.П. Рутини, однако о том, как распределялись их обязанности, ничего не известно. Р.-А. Моозер предположительно называет Рутини автором музыки к пасторали "Убежище богов", но либр. определенно указывает на Ц. Ф. Штигер сообщает об исполнении оратории Ц. "Il Sacrificio d'Abraamo" или "Isacco" ("Жертвоприношение Авраама" или "Исаак", 1754, Гамбург) в 1756 в СПб, но никакие источники этого не подтверждают, да и контракт на выступления в российской столице был подписан Локателли в мае 1757 в Вене.

Ц. покинул СПб в 1781. Объявл. о его отъезде опубл. в "СПб. вед." 21 мая. Что он делал после разорения Локателли и роспуска его труппы — неизвестно. Н.Ф. Финдейзен пустил в оборот легенду о том, что между 1762 и 1781 Ц. служил в *Придворном певческом хоре*, вслед за Б. *Галуппи* сочинял рус. хор. концерты, учил М.С. *Березовского* (Ф и н д е й з е н 2, 125). Все эти сведения не под-

тверждаются никакими доступными сегодня документами: ВП., фондами Кабинета, Придворной конторы, Певческой капеллы. Музыка Ц. не сохранилась в ЦМБ и др. нотных собраниях СПб.

*Лит.:* Финдейзен 2; Штелин; MR: MA 1, 2; Stieger F. Opernlexikon. Tutzing, 1978. Bd 2. Teil 3; Grove; ИРМ 3.

*А.Л. Порфирьева*



**ЧАМПИ** (Ciampi) Винченцо Легренцио (по Ф.Ж. Фетису, ок. 1719, близ Пьяченцы — уточн. дата смерти в Г г о в е: 30 марта 1762, Венеция), итал. композитор неаполитанской школы, ученик Л. Лео и Ф. Дуранте. В конце 40-х гг. с большим успехом выступал в Лондоне со своей труппой, неск. позже стяжал славу в Париже оперой "*Bertoldo in corte*" ("Бертольдо при дворе", 1753), к-рую Труппа Дж.Б. Локателли показывала в СПб в 1761. Эта опера стала необычайно популярной благодаря пародии Ш.С. Фавара "*Le Caprice amoureux, ou Ninette à la cour*" ("Причуды любви, или Нинетта при дворе", 1755) с музыкой Ч., приспособленной Э.Р. Души к новому тексту. Эта пародия неоднократно появлялась на спб. сцене: в 1765 ее показывала *Французская придворная оперная труппа*, в начале 1776 пьесу исполняли смолянки; неизв. фр. труппа, давшая в дек. 1779 неск. спектаклей в театре при *доме С.П. Ягужинского*, также включила ее в свой репертуар. РГБ располагает первым парижским изд. этой пародии, датированным 1755. Др. опера Ч. — "*La Favola dei tre gobbi*" ("Сказка о

трех горбунах", 1749, Венеция) — тоже исполнялась в СПб Труппой Локателли в 1759. Стиль Ч. переходный, сочетающий элементы барокко и галантную лексику. Он писал *оперы-серии* и оратории, но Ч. Бёрни считал их заурядными, утверждая, что его талант по-настоящему проявлялся лишь в *опере-буффа*.

*Лит.:* СПб. вед. 1759. 5 июля; 1761. 23 апр.; 1776. 15 янв.; 1779. 17 дек.; П о р о ш и н, 550; МА 2; MR; EdS; Г г о в е; ИРМ 3; P a r s o n s.

А.Л. Порфирьева

**ЧАСТНЫЕ ШКОЛЫ И ПАНСИОНЫ** СПб в бол-ве своем, если говорить о более или менее крупных, включали в программы обучения танцы и музыку как обязательные или дополнительные (за особую плату) предметы. Это общеобразовательные заведения с обучением неск. яз., началам математики, истории, географии. Содержали их, гл. обр., немцы и французы, находились они в разных концах города. О них сообщают объявл. в "СПб. вед." с сер. века, не дающие, впрочем, полной картины (не все обра-

шались к печ. платной рекламе, тем более ежегодно).

В 1753 "некая фамилия шляхетного роду" "в новой улице к Литейному двору" объявляла об открытии школы с обучением девочек, кроме др. предметов, "танцованию" (СПб. вед., 1753, 29 июня). В пансионе Шарля Мове, одном из преуспевающих (в 1764 — недалеко от Казанского собора), детей обоего пола учили и "на клавире играть" (СПб. вед., 1764, 9 марта). В 1775 Мове открыл еще школу в Ораниенбауме, где обучали, по желанию, и "купеческому бухгалтерству" и танцам (СПб. вед., 1775, 4 авг. Прибавл.). Танцы и музыка преподавались в пансионе (со школой для приходящих при нем) на Невском пр. против нынешнего Гостиного двора, платить за них следовало "особливо" (СПб. вед., 1770, 21 дек. Прибавл; пансион существовал и ранее). На таких же условиях — с особой платой — учили музыке и танцам детей обоего пола в пансионе, к-рый содержал Де Шалль на Невском пр. за Аничковым мостом, а после его смерти — его вдова (СПб. вед., 1774, 24 и 31 янв.). Музыка объявлялась в программе уч-ща для девочек на Малой Морской (СПб. вед., 1774, 18 марта). Музыка и танцы были в числе основных предметов в школе с "аглинским порядком для молодых девиц" Данса и его жены на 7-й линии Вас. о-ва (СПб. вед., 1774, 8 июля. Прибавл.) и в пансионе Иосифа Жоли "для юношества обоего пола", одном из лучших в то время. Жоли учредил пансион в марте 1776 на углу Итальянской и Караванной, потом переехал на Фонтанку близ Летнего сада (СПб. вед., 1777, 17 янв. Прибавл.; 1778, 25 мая. Прибавл.). В 1778 он организовал еще школу для приходящих с той же программой (СПб. вед., 1778, 24 авг.). В 1776 г-жа Жирард (Жирар), по-видимому

жена танцмейстера и балетмейстера, служившего в *Труппе К. Книптера*, в *Академии художеств* и *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе*, сообщала о создании при ее пансионе на углу Большого пр. и 8-й линии танцкласса (уроки 2 раза в неделю по 2 ч.), куда принимались и приходящие — "женского пола, без разбора лет, мужеска же не свыше 13 лет" (СПб. вед., 1776, 26 июля). Содержатель уч-ща широкого профиля пастор Оренове объявлял: "Посвящающим себя купечеству даваемые будут наставления и в бухгалтерстве и корреспонденции, а для желающих учиться танцованию то ж удовольствие сделано будет" (СПб. вед., 1777, 21 июля. Прибавл.). Сверх др. предметов "воинским наукам" и танцам обучали в пансионе учителя греч. гимназии (*Корпус чужестранных иноверцев*) фон Дервизе (фон дер Визе) на Большом пр. Петерб. стороны (СПб. вед., 1779, 5 февр. Прибавл.).

В Ч. ш. и п. музыка и танцы преподавались и в 1780 — 90-е гг., после введения Устава о нар. уч-щах, эти предметы в программу не включавшего. По сведениям И.Г. Георги, всего в них учились в 1788 — 578 мальчиков, 215 девочек, в 1792 — 391 мальчик, 374 девочки. Визмалось за содержание в пансионе в 1770-х гг. 90 — 300 р., в 1790-х — от 200 до 500 р. след., поступали туда дети состоятельных родителей. В конце века существовал пансион для высшей знати, учрежденный аббатом Никодем, эмигрировавшим из революционной Франции; там содержание стоило 2000 р., танцам и музыке учились за особую плату.

Обучали этим предметам еще в двух не гос. школах — при церквях неправосл. исповеданий. В уч-ще св. Петра на Невском пр., открытом в 1762, дети обоего пола, "всякого звания и племени", могли получать "приватные наставления

в греческом, еврейском, аглинском и итальянском языках, в рисовании, танцевании и на клавикордах". В Екатерининском уч-ще на Вас. о-ве танцы и музыка входили в программу наряду с др. предметами, в числе к-рых 5 яз. (СПб. вед., 1774, 4 февр., 18 нояб. Прибавл.).

Кроме общеобразовательных, с 1-й пол. века существовали частные танцевальные школы, к-рые содержали танцмейстеры гос. учебных заведений; вместе с казенными воспитанниками они учили и "вольных учеников" (см. *Танцевальное образование*).

*Лит.:* СПб. вед. 1753. 29 июня; 1770. 21 дек.; 1774. 24 и 31 янв., 4 февр., 18 марта, 8 июля и 18 нояб. Прибавл.; 1775. 4 авг. Прибавл.; 1776. 26 июля; 1777. 17 янв. и 21 июля. Прибавл.; 1778. 25 мая. Прибавл.; 1779. 5 февр. Прибавл.; Краткое известие о распоряжениях, установленных в училище св. Петра. СПб., 1777 (прилож. к СПб. вед., 1777, 29 авг., № 69); Г е о р г и, 399 — 400, 405 — 406; С т о л п я н с к и й П.Н. Частные школы и пансионы Петербурга во второй половине XVIII в. // Журнал Министерства народного просвещения. 1912. № 3. Отд. 3. С. 1 — 23; Ж о р ж е л ь, аббат. Путешествие в Петербург в царствование имп. Павла I. М., 1913. С. 204 — 205.

*И.Ф. Петровская*

**ЧЕКАЛЕВСКИЙ** Петр Петрович (16 янв. 1751, СПб — 7 мая 1817, там же), российский дипломат, ученый, с 1785 конференц-секретарь *Академии художеств*, с 1799 ее вице-президент. Автор кн. "Разсуждение о свободных художествах" (1792), посв. изобразительному иск-ву и общезстетическим вопросам. Для взглядов Ч. характерен историзирующий подход. Он отмечал, что "музыка, плясание, красноречие и самое стихотворство... были при рождении своем у Египтян и у древних Греков в таком же точно состоянии, в каком ныне находят-

ся у диких Американских народов" (14). В связи с историей материальной культуры упоминал муз. инструменты: "Лиры древних были сделаны из кости, равно как и разные домашние утвари" (65). Трактат Ч. характерен как памятник эстетической мысли рус. классицизма.

*Соч.:* Разсуждение о свободных художествах с описанием произведений Российских художников. СПб., 1792.

*Лит.:* РБС: Чаадаев — Швитков; 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 // Оссовский А.В. Воспоминания. Исследования. Л., 1968. С. 169 — 70.

*В. Г. Карцовник*

**ЧЕРКАССКАЯ** Мария Юрьевна, урожд. Трубецкая (27 марта 1696, ? — 16 авг. 1747, СПб), княгиня, музыкантша-любительница. Жена видного деятеля петровской эпохи кн. А.М.Черкасского — вельможи европейского типа, о к-ром современники отзывались как об "отличном музыканте". В быту этой семьи формировались новые для России 18 в. традиции камерного музицирования. Ч. держала "свой довольно хороший оркестр, который, если она дома, всегда играет у нее во время стола" (Б е р х г о л ь ц I, 81). Оркестр из 10 чел. составляли нем. и швед. муз-ты, что позволяет предположить наличие струн. инструментов и, соотв., возможность исполнять европейский конц. репертуар. В ее доме также играли и пели укр. бандуристы. Сама кн. Ч. играла на клавесине и пела. Ее имя зашифровано акростихом в тексте песни "Какая скорбь меня ныне снедает" (наиб. ранний список песни относится к 1724), входившей в рукоп. сб-ки 30 — 40-х гг. Исследователи считают, что текст песни был сочинен по заказу княгини. Дом Черкасских иногда не

вполне обоснованно называют салоном: данных, свидетельствующих о проведении в нем специальных лит.-муз. собраний аристократии СПб., не обнаружено.

*Лит.:* Берхгольц 2, 71; Позднеев А. Рукописные сборники XVII — XVIII веков // Ученые записки Московского государственного заочного педагогического института. М., 1958. Т. 1: Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960; Келдыш: Позднеев А. Неизвестная поэтика Петровского времени // Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII века). М., 1971; ИРМ 2, 45, 48 — 49.

*Л.Н. Березовчук*

### ЧЕРНИКОВЫ.

**Василий Михайлович** [? — 4(15) окт. 1790, Париж], актер *Русской придворной труппы*. Служил с 1 мая 1771 до смерти, оклад в 1783 — 500 р., в 1789 — 1300 р. Исполнял первые роли слуг в комедиях и комических операх. С 1789 — инспектор рус. оперы, режиссер оперных спектаклей. 26 марта 1790 уволен в отпуск, уехал в Париж. "Одаренный от природы приятным голосом и еще приятнейшею наружностью и непринужденностью в движениях", играл в комедиях и операх "с одинаковым успехом, соединяя в игре своей, так сказать, искусство славящихся тогда на французском театре Дельпи и Фастье" (Сумароков). Был постоянным партнером Е.С. Сандуновой. Отлично исполнил роль Фигаро в "Севильском цирюльнике" ("Il Barbiere di Siviglia") Дж. Паузелло. По сообщению "Драмматического словаря" (1787), в заглавной роли оперы А. Булланта "Сбитеньщик" "отменно талант свой изъявил к забаве зрителей". Перевел с итал. яз. либретто оперы Д. Чимарозы "Два барона" ("I Due baroni di Rocca Azzura", 1789).

**Прасковья Петровна Ч.** (ум. в 1833), жена В.М. Актриса той же труппы с 1 мая 1777, оклад в 1783 — 300 р., в 1788 — 550 р., в 1800 — 750 р. Уволена от службы в 1826 (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 6498). В драм. спектаклях и комических операх исполняла роли наперниц и комических старух.

*Арх.:* РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 6498.

*Лит.:* Сумароков П.И. О Российском театре от начала оного... // Отеч. записки. 1823. Ч. 13. № 35. С. 389 — 91; Греч Н.И. Исторический взгляд на русский театр... // Русская Талия. СПб., 1825. С. 31 — 32; Он же. Собр. соч. СПб., 1855. Т. 3. С. 23; Он же. Обзорение царствования Екатерины II. СПб., 1852. Ч. 2. С. 76; Рапов. 105; АДИТ 1, 59; 2, 136, 149; 3, 42 — 43; Светлов С.Ф. Русская опера в XVIII ст. // ЕИТ. 1897/98. Прилож. Кн. 3. С. 52, 55; ИРМ 3, 285; РБС: Чаадаев — Швитков (с ложными сведениями, взятыми из "Хроники" Ив. Носова).

*И.Ф. Петровская*

**ЧИАНФАНЕЛЛИ** (Cianfanelli), **Жиафанелли**, **Чиомфанелли** **Антонио** (? — ?) и его жена **Катерина**, урожд. **Коппини** (Coppini, Копилия), итал. танцовщики, балетмейстеры, педагоги. Антонио танцевал в Венеции в 1779 — 85, а после еще сезон и во Флоренции, где выступала также и Катерина. Решение об их ангажементе как танцовщиков "меццо характера" было принято в СПб в авг. 1783. Контракт заключен 1 апр. 1785 сроком на 3 года, с жалованьем по 2000 р. в год каждому, 400 р. "проездных", при казенной квартире с 25 саженьми дров каждому. Решено было считать их "в службе при сей дирекции со дня приезда в нутрь Российских границ, а имянно... июня с первого... и жалованье с онаго термина производить" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1,



л. 211 об.). В СПб они приехали в сент., и в журн. распоряжений 17 — 24 сент. было записано: "...в рассуждении зимнего времени надлежит производить дрова натурою... Чиомфанелли с мадам Капильею по двадцать ж по пяти... сажен на год".

Антонио и Катерина наряду с партиями полухарактерными должны были исполнять и "серьезные", как первые танцовщики. Однако в случае участия в одном спектакле с Ш. *Ле Пиком* и Г. *Ле Пик-Росси* Ч. следовало "исправлять должность в ролях вторых, о чем при отсылке помянутых контрактов им объявить" (Там же, л. 158). Репертуар четы Ч. не сохранился. Известно лишь, что Антонио выступал в *балетах* при опере Дж. *Сарти "Castore e Polluce"* ("Кастор и Поллукс", 1786), а Катерина — в балетах при опере Д. *Чимарозы "Vergine del sole"* ("Дева солнца", 1789), танцы в обеих операх — Дж. *Канциани*. В СПб Антонио и Катерина поженились. При перезаключении контракта через 3 года Антонио было предложено 300 р. в год с 30 саженями дров при тех же прочих условиях, а Катерине — 1000 р. Был заключен контракт на след. 3 года, однако 18 февр. 1792 супруги прервали его. В журн. распоряжений записано: "Служащих по контрактам танцора Чианфанелли и жену его танцовщицу Катерину Копилию по желаниям их и по слабости здоровья прежде срочного времени от службы по 16-е число сего месяца удалить, а заслуженное жалованье, что причитается, так же и по контрактам проездных им выдать: при которой выдаче взять от них контракты, равномерно и подписку в том, что они во всем удовольствие получили и требованияев более на дирекцию не имеют" (Там же, д. 3, л. 8). Ч. приняли предложение гр. Н.П. *Шереметева*. Неск. лет они

работали в его театре в Москве, где выступали, сочиняли новые балеты и преподавали. Известно, что в 1798 Антонио вернулся в Рим.

*Арх.:* РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 9, 20 — 21, 158, 203 об. — 204, 211 об.; д. 3, л. 8; оп. 17, д. 53, л. 6 об. — 7, 20, 21.

*Лит.:* АДИТ 1, 83; 2, 126, 291, 311, 383, 400; 3, 93; МА 2, 487 — 88.

Г.Н. Добровольская

**ЧИМАРОЗА** (Cimarosa) Доменико (17 дек. 1749, Аверса, близ Неаполя — 11 янв. 1801, Венеция), итал. композитор, сын каменщика; рано осиротел и был отдан в монастырскую школу, 12-ти лет поступил в консерваторию "Лорето", учился пению, игре на скрипке и клавири, позднее брал уроки композиции у Н. *Пиччинни*. В 1772 Ч. поставил свою первую оперу, а в начале 80-х гг., когда Пиччинни работал в Париже, а Дж. *Паузелло* в СПб, приобрел в Италии репутацию первого оперного композитора. В этот период Ч. служил в венецианской консерватории "Оспедалетто", на лучших итал. сценах шли его оперы "*L'Italiana in Londra*" ("Итальянка в Лондоне", 1778, Рим), "*Giannina e Bernardone*" ("Джаннина и Бернардоне", 1781, Венеция) и др. Слава его быстро росла. Весьма красноречиво свидетельствует о ней тот факт, что за время работы у П. Эстергази Й. *Гайди* поставил не менее 12 опер Ч.

Когда Дж. *Сарти* из-за придв. интриг вынужден был перейти на службу к Г.А. *Потемкину*, полномочный министр Неаполитанского королевства в СПб герц. Серра-Каприола посоветовал *Екатерине II* пригласить Ч. на должность придв. капельмейстера. Согласно итал. источникам, Ч. прибыл в СПб 2 дек. (н. ст.?) 1787. По дороге он заехал в Вену, где был тепло принят Иоси-

фом II. По приезде в СПб композитор был представлен ко двору и, как полагалось, прошел апробацию, т. е. дал небольшой импровизированный концерт, вызвавший живой энтузиазм. Императрица поручила маэстро помимо его осн. обязанностей обучать музыке юных в. кн. Александра и Константина.

Р.-А. Моозер заметил и подчеркнул странное обстоятельство, связанное со службой Ч. в СПб. Если о Б. Галуппи, Паизиелло, Сартти сохранилось множество док-тов и свидетельств в мемуарах и переписке, то о пребывании Ч. в России известно гл. обр. по косвенным источникам. Возможно, он не имел счастья понравиться Императрице и, как всякий, попавший в подобное положение, был окружен "зоной молчания". Мы не знаем, какое впечатление произвели спб. премьеры новых опер Ч., но знаем, что по поводу заказанного ему хора к *"Начальному управлению Олега"* Екатерина сказала: *"Cela ne peut alle"* — и распорядилась послать свое творение Потемкину, чтобы Сартти написал соответствующую музыку (Х р а п о в и ц к и й, 205).

Др. причина удивительно несправедливого с совр. т. зр. отношения к Ч. во время его спб. службы, по-видимому, крылась в том, что Императрица по каким-то причинам решила свести на нет деятельность *Придворной итальянской оперной труппы*. С уходом Сартти ее перестали пополнять певцами, те, кто служил, "дорабатывали" свои контрактные сроки, к 1792 в штате *"Итальянской кампани"* оставался один Г. Жермоли. В 1790 — 91 сборы за платные городские спектакли итал. оперы в АДТИ не зафиксированы, возможно, их и не было. В такой ситуации положение придв. итал. капельмейстера становилось совершенно ложным, он превращался в ничемную фигуру и мог оправдать свою

должность разве что уроками музыки в семье Павла Петровича (детей к-рого, однако, обучали и В. Мартин-и-Солер, и Сартти, и др. придв. муз-ты, а функции капельмейстера малого двора исполнял в это время Д.С. Бортиянский) да придв. концертами. О последних, хотя они, разумеется, были, не сохранилось никаких свидетельств. Ч., к-рый своим пением приводил в восторг пол-Европы, замечательный клавесинист, сочинявший прелестные сонаты и камерную музыку, не оставил по себе воспоминаний в России. Если спб. муз. вечера Паизиелло увековечены в объемистой пачке дивертисментов, сонат, клавирных пьес и т. д., то эпоха Ч. не сохранила и этого. А между тем он не был negliжирован. Павел Петрович был крестным отцом его сына Паоло и лично участвовал в церемонии, происходившей в церкви Св. Екатерины в присутствии двора и дипломатического корпуса. Первые оп., созданные Ч. в СПб, — *"Missa pro defunctis"* (для заупокойной службы по герцогине Сера-Каприола, скончавшейся через неск. дней после его приезда) и пастораль *"La Felicita inaspettata"* ("Неожиданное счастье", 24 февр. 1788) — Императрица даже велела скопировать для отсылки Ф.М. Гримму, не упуская случая прихватить своим новым муз. приобретением.

Первую оперу Ч. *"L'Amor costante"* ("Постоянная любовь", 1782, Рим) придв. итал. труппа показала еще до его приглашения в столицу, в 1786. В качестве придв. капельмейстера Ч. написал 2 оперы-серии: *"La Vergine del Sole"* ("Дева солнца", 22 сент. 1788) и *"Cleopatra"* ("Клеопатра", 27 сент. 1789); в окт. — нояб. 1789 обе они по неск. раз были показаны в *Каменном театре* для городской публики. "Дева солнца" написана на либретто Ф. Моретти, к-рым ранее воспользовался Сартти для оперы *"Idalide"*

("Идалида", 1785. СПб). Неизвестно, как было воспринято творение неаполитанского маэстро в сравнении с соч. его предшественника, но можно предположить, что нежная и темпераментная манера Ч. не имела такого успеха, как энергический пафос Сарти, к-рый, как известно, оказался очень и очень по вкусу публике российской столицы. В рус. серия Ч. не осталось ничего от барочных традиций жанра. Это компактные, лаконичные, весьма простые в развитии действия драмы. В "Клеопатре" всего 4 персонажа: 2 героя и 2 наперсника. Хор. сцены чередуются с ариями, играющими роль трио в сложной 3-частной форме. Стройные классицистские симметрии, прелестно воздушная орк. фактура, живое гармоническое движение, виртуозная и в то же время драматургически яркая трактовка сольных партий — все говорит о том, что композитор употребил массу изобретательной фантазии, чтобы уйти от устаревших форм и жанровых штампов и приспособить парадную оперу ко вкусам эпохи классицизма.

Рус. труппа тем временем подготовила спектакли по операм Ч. "*Le Donne rivali*" (1780, Рим), в переводе называвшейся "Две невесты", и "*I Due baroni di Rocca Azzura*" (1783, Рим), в пер. "Два барона". Их играли в 1789 и 1790. Кроме названных опер Ч. написал для двора драм. кантату "Atene edificata" ("Возведение Афин", либр. Моретти), к-рая исполнялась 6 и 29 июня 1788 певцами придв. труппы К. Поцци, Д. Бруни, Г. Жермоли и Дж. Ристорини, а также 2 кантаты по заказу Г.А. Потемкина и А.А. Безбородко. Полагают, что первая, "La Serenata non preveduta" ("Непредвиденная серенада", либр. Моретти?), могла прозвучать на знаменитом празднике в Таврическом дворце 28 апр. 1791. Вторая, "La Sorpresa. Cantata pastorale a

cinque voci con cori e balli. Composita espressamente per S. E. Sig. Conte Bazbarotek da Domenico Cimarosa" ("Сюрприз", пасторальная кантата для пяти голосов с хорами и балетом), могла исполняться в СПб в 1790 или 1791.

Объявл. об отъезде Ч. с женой, двумя детьми и служанкой было напечатано в "СПб. вед." 3 июня 1791. Он отправился в Вену, где ему сразу повезло несравненно больше, чем в СПб. Леопольд II заказал Ч. оперу для придв. театра. Это был "Тайный брак" ("*Il Matrimonio segreto*"), 7 февр. н. ст. 1792 показанный в венском Бургтеатре и поставивший имя Ч. в ряд величайших творцов оперы. Можно подумать, что за время спб. службы Ч. истосковался по жанру буффа, столько вкуса, фантазии, юмора и блистательного мастерства он вложил в эту партитуру. Нанять композитора с выдающимся буффонным даром и 4 года выдерживать его на сериях и пасторалях — это была затея вполне в российском духе.

Между тем, хотя личная карьера Ч. сложилась в СПб весьма несчастливо, дальнейшая история отношения спб. меломанов к его творчеству приобрела характер настоящего романа. С 1794, когда в СПб появилась частная итал. труппа, она включила в репертуар 2 оперы Ч.: "*Il Credulo*" ("Легковверный", 1784, Неаполь) и "*Giannina e Bernardone*". Продолжая регулярные спектакли до конца авг. след. года, та же труппа мн. раз представляла "*Il Credulo*", "*L'Impressario in angustie*" ("Импресарио в нужде", 1786, Неаполь) и пользовавшуюся, по-видимому, особым успехом оперу "*L'Amor rende sagace*" ("Любовь дает благоразумие", 1793, Вена). Эта новинка с 10 апр. до конца июня прошла 11 раз. Тогда же на спб. сцене прозвучали впервые мелодии из "Тайного брака" (показывали только 1-й акт оперы). В сент. 1795 на сцену

---

**Д. ЧИМАРОЗА**

*Гравюра по портрету Брамати*



вышла Труппа Ж. Астаритты, исполнявшая наряду с операми Паизиелло, П.А. Гульельми и Ф. Бьянки любимую всей Европой "Итальянку в Лондоне". Позднее та же труппа показывала оперы Ч. "*La Ballerina amante*" ("Влюбленная балерина", 1782, Неаполь), "*I Due supposti conti, ossia Lo Sposo senza moglie*" ("Два мнимых графа, или Муж без жены", 1784, Милан), "*I Nemici generosi*" ("Великодушные неприятели", 1796, Рим), "*Chi d'altrui si veste presto si spoglia*" ("Чужим добром не разживешься", 1783, Неаполь). Если полагать, как это принято, что репертуар, а также степень популярности опер того или иного композитора находили отражение в "*Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo...*", то он свидетельствует, что на протяжении 1795 предпочтение отдавалось "Итальянке в Лондоне" (4 отрывка) и "Влюбленной балерине" (увертюра и ария); в 1796 г-жа Т. Сапорити и С. Мандини имели успех в "Импресарио в нужде"; в 1797 шли "Любопытный", "Тайный брак" и "Итальянка в Лондоне". Последняя держалась в репертуаре и в 1798. Нетрудно предположить, что, поскольку состав труппы долгое время оставался постоянным, репертуар постепенно расширялся, а спектакли, имевшие успех, шли годами, так что к концу века не менее 6 опер Ч. регулярно звучали в СПб. В этот период всеобщее увлечение музыкой Ч. достигло того накала, к-рый можно сравнить лишь с позднейшим восторженным отно-

шением к Дж. Россини. Стендаль говорил, что стиль Ч. "блещет живым комизмом, страстью, силой и веселостью", а его мелодии — "из лучших, что могут зародиться в человеческой душе".

В нотных собр. СПб хранятся 24 полных партитуры опер Ч. в старинных рукоп. копиях. В РНБ — "Artaserse" и "Cleopatra" ( ф. 891, оп. 1, д. 84 и 85). Кроме того, отрывки из опер Ч. есть в сб-ках того же фонда (д. 2, 4, 5, 11, 25, 28, 30), а в сб. (д. 27) имеется хор. симфония Ч. "Du vicenza". В ЦМБ хранятся "L'Amor costante", "L'Amor rende sagace", "L'Apprensivo ragirrato", "La Ballerina amante", "Cajo Mario", "Chi dell'altrui si veste presto si spoglia", "Cleopatra", "Il Credulo", "Le Donne rivali", "L'Impresario in angustie", "I Due baroni di Rocca Azzura", "I Due supposti conti", "Giannina e Bernardone", "L'Italiana in Londra", "Il Matrimonio segreto", "I Nemici generosi", "Gli Orazzi e Curazzi", "Il Pittor parigino", "Il Ritorno di Don Calandrino", "Le Stravaganze d'amore", "I Tre amanti", "La Vergine del Sole". Кроме того, в ЦМБ есть партитура рус. оперы Ч. "Две невесты". Р.-А. Моозер сообщил, что в неаполитанской консерватории "Сан Пьетро" хранится англ. фп., к-рым Ч. пользовался в СПб, с маркой "Adam Beyer Londini fecit 1780".

Арх.: ГЦТМ, фонд афиш и программ, д. 2788.

Лит.: АДИТ; MR; MA 2; Grove; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева



**ШАМПЕЙН** (Champain) Станислас (19 нояб. 1753, Марсель — 19 сент. 1830, Париж), фр. композитор, с момента своего дебюта в Париже в 1779 прославленный как один из виднейших деятелей фр. муз. театра. Во 2-й пол. 90-х гг. на спб. сценах шли 2 его соч.: "героическая комедия с балетами" *"Les Amours de Bayard, ou Le Chevalier sans peur et sans reproche"* ("Любовные приключения Баярда, или Рыцарь без страха и упрека", 1786, Париж) и опера *"La Mélomanie"* ("Меломания", 1781, Версаль), к-рая принесла Ш. европейский успех и славу, а в России удостоилась стать предметом пародии, превратившись в *"Песнолюбие"* В. Мартини-и-Солера (1790, автограф в ЦМБ), написанное на перелицованное А. В. Храповицким либретто Гренье (Grenier). Оригинал Ш. был представлен в СПб Французской придворной оперной труппой лишь в 1795; нет сведений о том, удержался ли он в репертуаре этой труппы, однако известно, что опера шла по-французски и в 1800 (печ. партитура в ЦМБ). "Героическая комедия" Ж. М. Монвеля с музыкой Ш., по-видимому, тоже испол-

нялась на спб. сценах в разл. редакциях. В февр. 1796 она была с большой пышностью представлена в *Эрмитажном театре* по случаю бракосочетания в. кн. Константина Павловича, а затем продержалась в репертуаре придв. фр. труппы до 1798, исполнялась с балетами И. Вальберха; известно, однако, что в 1798 6 раз прошел балет Ш. *Ле Пика* с тем же назв. (рукоп. орк. партии в ЦМБ).

Лит.: АДИТ 3, 193, 194, 226; МА 2, 594, 634; EdS; Г р о в е; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**ШАНГ** (? — ?), инстр. мастер (клавинорган). Работал в СПб в 1795. Занимался торговлей муз. инструментами. Инструменты работы Ш. неизвестны. Упоминается в "СПб. вед." (напр., 20 нояб. 1795): "У инструментного мастера Шанга, живущаго в Новоисакиевской улице в доме Барона Аша, имеются новыя фортепианы с флейтами и кресчендо".

Лит.: СПб. вед. 1795. 20, 23 и 27 нояб.

В.В. Кошелев

**ШАТОФОР** (Chateaufort) (? — 15 янв. 1811, СПб), фр. актер и певец (бас). В 1791 Ш. входил в труппу театра Монсеньора в Париже. Вынужденный, как и мн. его соотечественники, покинуть охваченную революционным пожаром Францию, он с конца 1790-х гг. обосновался в России, связав с ней свою дальнейшую творческую и жизненную судьбу. 25 февр. 1798 Ш. был принят во *Французскую придворную оперную труппу*. Его оклад, поначалу составлявший 2500 р., уже в след. году был увеличен до 3500 р. Столь солидное жалованье соответствовало положению этого, по-видимому, действительно замечательного певца, обязанного по контракту исполнять ведущие басовые партии в операх разл. жанров, входивших в репертуар компании. В 1799 Ш. пел гл. партию в "*Edipe à Colone*" ("Эдип в Колоне") А.М.Г. *Саккини*. Активно проявил себя Ш. и с началом деятельности петерб. Филармонического общества. В 1805 и 1806 он участвовал в двух важнейших столичных премьерах — "Те Deum" Ф.Г. *Химмеля* и "Сотворении мира" Й. *Гайдна*.

Лит.: МА 2.

Е.С. *Ходорковская*

**ШВАБ** (Schwab) Иоганн, Жан (? — ?) и его жена Т е р е з а (Швабия), нем. танцовщики. Прибыли в СПб (из Москвы?) по собственной инициативе и просили "о принятии их к Театральной Дирекции в службу балетной труппы в танцоры, с жалованьем, какому, по экзамену балетмейстера Анджелиния, будут удостоены" (РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 200). Были приняты в балетную труппу с 1 янв. 1785 (по др. сведениям — с 1 сент.). Работали по 3-годичному контракту, их жалованье составляло по 1000 р. в год каждому, при казенной квартире с дровами. Позже квартира

оплачивалась 100 р. в год. Известно, что Иоганн Ш. участвовал в *балетах* при опере Дж. *Сарти* "*Castore e Polluce*" ("Кастор и Поллукс", 1786), хореография Дж. *Канциани*. Супруги оставили службу с 1 июля 1789.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1, л. 200; оп. 17, д. 53, л. 20 об. — 21.

Лит.: АДИТ 2, 293 — 94, 310, 311; 3, 94; МА 2, 426, 507.

Г. Н. *Добровольская*

**ШЕВАЛЬЕ** (Chevalier) Пьер, наст. имя и фамилия П е к е н Б р и с с о л ь (? — ?), фр. танцовщик, балетмейстер, сценарист. В начале 70-х гг. работал в Лионе, затем выступал в Королевской академии музыки в Париже, в театре Бордо, в 1795 поставил неск. *балетов* в Гамбурге, где содержал игорный дом. Был женат на известной певице, к к-рой был неравнодушен гр. И.П. Кутайсов. *Мадам Шевалье* была ангажирована в СПб с жалованьем 7300 р. в год, она-то и настояла на приглашении мужа в Россию. Контракт был заключен 1 апр. 1798 сроком на 3 года, с жалованьем 3000 р. в год и 300 р. "проездных", однако 1 сент. перезаклучен на тот же срок, с жалованьем 4000 р. в год. 9 нояб. 1799 Ш. назначен "отныне и впредь навсегда быть сочинителем балетов" (АДИТ 3, 94). Получил чин коллежского асессора.

Ш. был заносчив, самоуверен и лжив. Он рассказывал небылицы о своих артистических успехах, в то время как И.И. Вальберх писал, что он "танцует почти без рук, вертится как сумасшедший и даже по временам язык высовывает" (В а л ь б е р х, 56). Обобщенную характеристику Ш.-балетмейстеру дал С. Н. Худсков: "Это был хвастун, лишенный вкуса и таланта. Все его балеты хотя и отличались роскошью обстановки, на которую денег не жалели, но внутренне-

го содержания они не несли. То же можно сказать и про танцы, которые были совершенно бесцветны" (Худеков, 15). За 2,5 года пребывания в СПб Ш. поставил мн. балетов, в т. ч. "Жертвоприношение Амуру" ("L'Offrande de l'Amour", 20 янв. 1798) на музыку разных авторов, "Похищение" ("L'Enlevement", 4 янв.) на музыку разных авторов, "Нимфы и охотник" (7 июня), "Приезд Фетиды и Пелея в Фессалию" ("L'Arrivée de Thétis et de Pelée en Thessalie") Дж. Сарти с фрагментами музыки Фонбрюна, "Брак Фетиды и Пелея" ("Les Noces de Thétis et Pelée") Г. А. Пари, "Возвращение Полиорцета" ("Le Retour de Poliorcete") В. Мартин-и-Солера (все 5 — 1799), "Врач сумасшедших" (20 янв.), "Деревенская героиня" ("L'Heroine villageoise" по Добервалю) Дюкенау, "Любовная страсть Флоры и Зефира" ("Les Amours de Flore et Zephire") Сарти (пост. в Гатчине), "Арианна, покинутая Тезеем на острове Наксос" ("Arianne abandonnée de Thésée dans l'isle de Naxos") Мартин-и-Солера (все 4 — 1800); балеты в операх "*Edipe à Colone*" ("Эдип в Колоне", 1799) А. Саккуни, "*Panurge dans l'isle des lanternes*" ("Панург на острове фонарей", 1800) А.-Э.-М. Гретри, "Гастон де Фoa" (1801). Ш. — автор сценариев "Разбойники" (в 1798 доведен до монтировки, но. был ли исполнен, неизв.), "Агатокл" (в 1800 было уплачено за напечатание программ).

Отсутствие серьезного содержания в балетах Ш. восполнялось роскошью оформления. Танцы были невыразительны, их музыкальность резко снизилась. Ш. чаще предшественников применял в балетах музыку разных авторов. Программы его спектаклей отмечены небрежением к исполнителям, к-рых называли то по фамилиям, то по именам, то по прозвищам. Обстановка в театре стала тягостной: там господствовало влияние

жены Ш., "продажное ее покровительство, раздача мест за деньги" (Плещеев, 53) и т. п. 7 марта 1801 Ш. получил 2000 р., чтобы ангажировать новых артистов в Париже. Там, однако, он узнал о трагической смерти Императора и предпочел в Россию не возвращаться.

Арх.: РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 54, л. 8 об.

Лит.: Плещеев, 53; АДИТ 2, 535; 3, 94; Худеков С. История танцев. Пг., 1917. Т. 4. С. 15; Вальберх И.И. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. М.:Л., 1948. С. 27, 56; МА 2, 716 — 17, 722, 736, 738, 755, 758 — 59.

Г.Н. Добровольская

**ШЕВАЛЬЕ** (Chevalier), урожденная Пуаро (Poïrot) (ок. 1770, Лион — ?), фр. певица (сопрано). Сестра танцовщика Огюста Пуаро, вместе с ней приехавшего в Россию, жена балетмейстера и танцовщика Пьера Ш. Впервые имя Ш. упоминается в театральной хронике за 1788: в это время она входила в состав труппы Итальянского театра в Париже. В 1791 — 1792 она играла в парижских театрах де Лувуа и Фейдо, заслужив хвалебные отзывы прессы, с 1795 являлась солисткой фр. театра в Гамбурге. Несмотря на шумный успех, сопровождавший ее выступления на гамбургской сцене, в марте 1798 Ш. приняла предложение Н. Б. Юсупова, по распоряжению Павла I подыскивавшего актеров для *Французской придворной оперной труппы*. По контракту, заключенному с певицей 1 апр., ей надлежало исполнять все роли во фр. операх. Ее дебют, состоявшийся 25 июня в Павловске в опере Н. Дезеда "*Alexis et Justine*" ("Алексис и Жюстина"), прошел, по-видимому, очень удачно, т. к. уже 29 июня "СПб. вед." сообщили о напечатании трех исполненных ею арий. Обладавшая хорошими артистическими данными и



привлекательной внешностью, Ш. сделала при рус. дворе карьеру, беспрецедентную даже для фаворитки. Высокое покровительство — сперва гр. И. П. Кутайсова, а затем и самого Императора — обеспечило ей не только выгоднейшие контрактные условия (оклад 7000 р. и 3 ежегодных бенефиса), но и значительное влияние на театральную и придв. жизнь. Для своего мужа, посредственного танцовщика, Ш. добилась должности гл. балетмейстера. По воспоминаниям современников, ее покровительства искали самые влиятельные царедворцы. Несомненно, именно это обстоятельство предрешило судьбу супругов — сразу же после событий 1 марта 1801 они были высланы из страны.

Лит.: АДИТ 2, 3; МА 2; ИРМ 2.

*Е. С. Ходорковская*

### ШЕРЕМЕТЕВЫ, графы.

Петр Борисович Ш. (25 февр. 1713, ? — 30 нояб. 1788, Москва), сын сподвижника *Петра I* генерал-фельдмаршала Б. П. Шереметева, ставшего героем нар. песни "Взговорил царев большой боярин". Обер-камергер, генерал-адъютант, сенатор. Друг А. Г. и К. Г. *Разумовских*, разделявший их любовь к музыке и празднествам. После женитьбы на дочери А. М. и М. Ю. *Черкасских* — самый богатый помещик России. К 1750 был построен его Фонтанный дом (Фонтанка, 34; архитекторы Г. Д. Дмитриев и С. И. Чевачинский), отделка к-рого продолжалась и позже (крепостной архитектор Ф. С. Аргунов).

В Фонтанном доме устраивались балы, *маскарады*, спектакли. Так, 26 февр. 1755 был маскарад для двора и др. знатных особ, а через два дня — публичный, "на котором находились более тысячи персон в масках" (СПб. вед., 1755,

10 марта). Великосветские любители разыгрывали спектакли на специально устраиваемой сцене ("нарочно сделанном театре") в сопровождении любительского же *оркестра*. По подробным описаниям в "СПб. вед." и "Моск. вед." известны представления 1 и 5 февр. 1765, 21 и 25 февр. 1766 в присутствии Императрицы: 100 — 150 чел. "дам и кавалеров первых классов" и иностранных дипломатов, впускавшихся по пригласительным билетам. Директор оркестра — кн. П. Н. Трубецкой, капельмейстер — баронесса Е. И. Черкасова, участники: кн. П. И. Репнин, Л. А. *Нарышкин*, А. В. *Олсуфьев*, Г. Н. *Теплов*, С. П. *Ягужинский*. После смерти жены (1767) и дочери (1768) П. Б. 29 июня 1768 уволился от всех должностей, а через полтора года переехал в подмосковное Кусково, где учредил свой знаменитый театр, чему, как вспоминал сын, "способствовала уже довольно заведенная прежде музыкальная капель" (Отголоски XVIII в., вып. 4).

Около 1760 у П. Б. служил пианист и композитор Дж. *Рутини* (Ф и н д е й з е н). Славилась струнно-духовой оркестр и хор Ш. Оркестр пользовался особой заботой владельца. 15 дек. 1750 П. Б. сообщил из Москвы петерб. управителю об отправке к нему обоим с вещами и музыкантами: "...людям для жилища отвести покои, валторнисту Астапу Лукьянову тот же покой, где он прежде жил, а ученикам его скрипачам другую подле его же, певчим тот же покой, где они прежде жили" (РГИА, ф. 1088, оп. 12, д. 11, л. 3).

Певчие отбирались из крепостных в южных имениях, называвшихся украинскими: в Борисовке Грайворонского у. и Михайловке Дмитровского у., Курской губ., а также в Алексеевке Бирюченского у., Воронежской губ., принадлежавшей ранее Черкасским. Достоинства хора

---

**ГРАФ Н. П. ШЕРЕМЕТЕВ**

*Художник А. Рослен. 1773*



обеспечивались высокими требованиями уже при наборе. Так, 10 авг. 1769 велено было в этих слободах выбрать для отправки в СПб "одного басиста, которой бы мог петь второго и третьего баса и имел бы голос как в высоких, так и в низких нотах свободной, одного тенора первого, чтоб голос был чист и трелист, одного дишканта первого натурального голосом и не такого, который бы пел фистулою и чтоб был светлой, проворной и высокой голос, одного альты первого, светлого и проворного голосом, оные ребята чтоб были от 6 до 9 лет" (РГИА, ф. 1088, оп. 6, д. 1001, л. 3). Посланы в столицу "черкасы слободы Борисовки": бас Григорий Янпольской 20 лет, тенор Степан Игнатенков 19 лет, альты Ефим Прошаченков 7 лет, Николай Тесленков 11 лет, в дисканты Иван Скоринин 6 лет. Из них Янпольской и Игнатенков, сообщалось в сопроводительном рапорте, "ноте обучены и голоса и ныне имеют хорошие", маленькие Прошаченков и Скоринин "необучены, но по апробации голоса хорошие могут иметь", Тесленков "голос имеет чрезвычайно хорош, какого из альтов редко может быть и притом ныне еще поет очень легко, и уповательно, что еще не скоро с голоса спадет" (Там же). Набранные дети и юноши были направлены в СПб 22 окт. 1769 и 21 янв. 1770 (РГИА, ф. 1088, оп. 6, д. 983, л. 4; д. 1001, л. 5).

Своих муз-тов и актеров П.Б. отдавал в обучение в СПб и тогда, когда жил в Москве. В 1786 он послал тенора "из Украины", чтобы обучать его "певческой музыке для театру" и жить в Фонтанном доме под присмотром управителя (РА, 1911, № 5).

Николай Петрович Ш. (28 июня 1751, ? — 2 янв. 1809, Москва), сын П.Б., камергер (с 1775), любитель и знаток музыки и театра. Играл на виолончели,

иногда дирижировал своим оркестром. Принадлежал к числу наиб. образованных членов светского общества. В юные годы — товарищ будущего Императора Павла I, участвовал в придв. любительских спектаклях. Так, 6 февр. 1765 исполнял роль Гименея в *балете* "Адис и Галатея". В 1768 — 73 путешествовал за границей. Около 1791 сблизился с композитором Дж. Сартти, к-рый, как считается, для его хора и оркестра написал кантату "Будь здрав, будь здрав, любезный граф". С 1770-х гг. по 1795 жил преим. в Москве, в 1790-х гг. построил дворец-театр в Останкине. Фонтанный дом сдавался в аренду разным лицам (РГИА, ф. 1088, оп. 12, д. 75). Но в СПб обучались нек-рые из его крепостных актеров. В авг. 1792 Н.П. посылал крепостного Василия Жукова к И.А. *Дмитревскому* для обучения "акции и пению" и игре на клавире, "дабы мог себе немного и самое нужное аккомпанировать" (РА, 1896, № 6). После кончины отца Н.П. часто бывал в СПб, иногда подолгу (напр., зимой и весной 1792/93). 21 марта 1796 он был переведен на службу из моск. конторы Сената в СПб. В день смерти *Екатерины II*, 6 нояб. 1796, Павел I назначил Н.П. гофмаршалом, т. е. главой всего придв. ведомства. 14 февр. 1799 ему поручена еще должность гл. директора над придв. зрелищами и музыкой, но он занимал ее только до 28 марта 1799. В 1800 Н.П. вышел в отставку (РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 51, 68).

В СПб Н.П. переехал вместе с лучшей певицей и актрисой своего театра Прасковьей Ивановной Ковалевой-Жемчуговой (30 июня 1768 — 23 февр. 1803). 15 дек. 1798 он дал ей вольную, и 6 нояб. 1801 с ней тайно обвенчался. В своем узком кругу Н.П. и П.И. утешались и развлекались гл. обр. музыкой: звучали пение, арфа, на к-рой играла П.И., вио-

лончель, фп. Публично П.И. в СПб не выступала. По семейным преданиям, пела перед посещавшим Фонтанный дом Павлом I, восхищавшимся ее голосом (Отголоски XVIII в., вып. 11).

Сюда был переведен и оркестр Н.П., состоявший из 35 — 40 крепостных и 2-3 наемных солистов-виртуозов. 3 апр. 1796 вызваны из Москвы в СПб валторнисты Павел Манбетов и Василий Зайцев, кларнетист Осип Долгоногов, 6 авг. 1796 приказано привезти из Останкина ноты (Там же). 14 июля 1799 граф указывал управителю: "Музыканты, певчие и прочие чтоб продолжали свои учения и тебе б рапортовали" (ЦГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 602). Капельмейстером и хормейстером был С. А. Дегтярев, др. капельмейстер — Петр Калмыков, 2-я скрипка — Иван Владимиров (он же дирижер на репетициях). Сохранился список муз-тов 1802 (Столетние отголоски), надо полагать, что если не все, то подавляющее бол-во их входило в оркестр и в 1796 — 1800. Денежный оклад Дегтярева, подтвержденный 7 апр. 1800, — 60 р., больший, чем у архитекторов, художников и др. крепостных высшей квалификации. Но при этом первые крепостные муз-ты получали в 15 — 20 раз меньше наемных иностранных. 25 лет (1780 — 1805) служил у Н.П. виолончелист, дирижер, композитор И. Г. Фациус, с 1799 — Мейер (он же Майер). 27 нояб. 1799 Н.П. указывал: "Принятому мною приехавшему из Берлина музыканту Майеру за учение моих учеников на кларнете, формирование духовой моей музыки и за игранье на том инструменте в оркестрах моих производить жалованье по 1000 р. за год" (Е л и з а р о в а).

Муз-ты играли на балах, банкетах, маскарадах, к-рые устраивал Н.П. (был бал, напр., в дек. 1800). Выступали на стороне, в т. ч. в *концертах*. 22 нояб.

1799 Н.П. позволил Мейеру давать собственные концерты по субботам и брать для этого 8 его крепостных оркестрантов (Отголоски XVIII в., вып. 11). 18 окт. 1800 к Н.П. обратился антрепренер нем. *Труппы Й. Мире*: "Не найди здесь для вписанной из Германии немецкой оперы ни одной хорошей капеллы, кроме его сиятельства, пригодной для хорошей антрепризы, которой я уже любовался в Москве и дирижеры которой пользуются большой славой, прошу великодушно разрешения ангажировать капеллу на четыре спектакля в неделю, с предоставлением музыкантам самых выгодных условий" (Е л и з а р о в а). В 1802, поручая всех муз-тов ведению П. Калмыкова, Н.П. упоминал отпуск их "в постороннее место играть" как обычный, а не вновь учреждаемый распорядок (Столетние отголоски, 42).

Репертуар оркестра отчасти устанавливается по рапортам управителей о том, что именно муз-ты разучивали: скрипичные симфонии Й. *Гайдна*, сонаты И. С. Баха, А. Корелли, трио и квартеты В. *Мартини-и-Солера*, сонаты И. В. *Гесслера*, В. *Манфредини*, Ф. *Раунаха*, квартеты Дж. *Паузелло*, Т. *Трастты*, кантаты Дж. Сарти, увертюры А.-Э.-М. *Гретри*, произведения В. А. *Моцарта*, Дж. Б. *Перголези* и др. (Е л и з а р о в а, 351). Часть нотной б-ки Ш. хранится в РИИИ СПб (ф. 2).

Кроме струнно-духового оркестра у Н.П. был и *роговой*, к концу века тоже переведенный в СПб. 3 февр. 1794 граф приказывал привезти из Москвы муз-тов "с их инструментами и с роговою музыкою", забрав "рога новые и старые" (Отголоски XVIII в., вып. 11). 15 марта 1800 заключено условие с капельмейстером *роговой музыки* С. Д. *Карелиным*, к-рый обязался: "...как у его сиятельства имеется роговая музыка, то находящихся

при оной людсей мне, Карелину, учить, и для оногo учения ходить мне в дом е. с. в неделю 3 раза, и если будут гости, и е. с. изволит приказать при столе иметь роговую музыку, то мне, Карелину, быть при том же" (Е л и з а р о в а).

Арх.: РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 51, 68, 74, 97; оп. 3, д. 602; оп. 6, д. 983, л. 4; д. 1001, л. 3, 5; оп. 12, д. 11, л. 3; д. 75.

Лит.: Из бумаг и переписки графа Н. П. Шереметева // РА. 1896. № 6. С. 202; Отголоски XVIII века. СПб., 1897. Вып. 4. С. 87; М., 1905. Вып. 11. С. 17, 40 — 41, 228 — 29, 276, 289 — 90; АД И Т 3, 20; Столетние отголоски. 1802. М., 1902. С. 42; Б а р с у к о в А. П. Родословие Шереметевых. СПб., 1904; К истории шереметевских певчих // РА. 1911, № 5. С. 112; РБС: Шебанов — Шютт; Ф и н д е й з е н 2, 55, 139; Е л и з а р о в а Н. А. Театры Шереметевых. М., 1944; ИРМ 3. 289.

*И. Ф. Петровская*

**ШЕРЕМЕТЕВЫХ НОТНОЕ СОБРАНИЕ** в КИ РИИИ представляет собой богатейшую источниковедческую базу для изучения постановочной практики крепостного муз. театра Шереметевых и, в более широком контексте, для истории отечественного оперного театра конца 18 в. В РИИИ хранится та часть нотной б-ки Шереметевых, к-рая была перевезена из Москвы в СПб. Ноты доставлялись в Фонтанный дом по приказу гр. Николая Петровича в неск. приемов. Один из таких приказов относится к 6 авг. 1796 (Отголоски XVIII в., 40 — 41). Тогда в СПб были перевезены партитуры, орк. и вок. партии опер, к-рые в предыдущие годы шли в шереметевском театре в переделке на рус. яз.: "Роза и Кола" П.-А. Монсильи, "Трубочист-князь и князь-трубочист" М. А. Портогалло, "Инфанта Заморы" Дж. Паузелло, "Три откупщика" А. Н. Дездема и пр. О др. приказе свидетельствует рапорт моск. служи-

телей А. Агапова, И. Аргунова, М. Смирнова и Г. Зубкова, датированный 23 дек. 1800. По заведенному в шереметевской домово́й канцелярии правилу рапорт начинается дословным цитированием повеления графа: "При сем отправил я (из СПб. — Г. К.) нарочно музыканта Петра Калмыкова для обыскания в московской и останкинской библиотеках разных нот, которого по приезде с данными ключами допустить и сколько сим отобрано будет каких сочинений сделать реестр и по исполнению оногo отправить его с оными нотами обратно в домашней кибитке на почтовых, дав ему человека" (РГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 1915). Отобранные Калмыковым ноты были внесены в 2 реестра ("регистра"), приложенные к рапорту. Ноты из 1-го реестра "положены в ящик и обшиты циновкою и отправлены сего числа с ним, Калмыковым... а по другому регистру отобранные ноты отправлены будут через наемных извозчиков" (Там же).

После смерти гр. Николая Петровича ноты на протяжении мн. десятилетий хранились в Фонтанном доме, в неотапливаемом садовом гроте, затем были перемещены в б-ку гр. Сергея Дмитриевича (Каталог б-ки гр. С. Д. Шереметева, 257). В сент. 1930 нотное собрание было передано в Муз.-ист. музей Ленинградской филармонии, в сент. 1940 поступило на хранение в КИ РИИИ (в те годы — Историографический кабинет НИИ театра и музыки). В Ш. н. с. входят печ. изд. оперных партитур итал. и фр. композиторов, полученные гр. Николаем Петровичем из Парижа, и разнообразные рукоп. нотные материалы. Мн. рукописи сохранились не в полном объеме, без обложек и титульных листов, с нарушенной брошюровкой и следами давнишнего отсыревания.

Одну из ценнейших частей собрания составляют автографические рукописи и редкие списки оперных партитур композиторов итал. школы (без следов постановочной работы в шереметевском театре). Здесь хранится автограф партитуры оперы Й. Мысливечка "Nitteti" (1770; № 752 — 53; в наличии 1-й и 2-й акты). Большую ценность представляет единственный сохранившийся до наших дней экз. рукоп. партитуры оперы П. А. Скокова "Rinaldo" ("Ринальдо", 1788. № 734 — 35).

В Ш. н. с. входят 2 автографические рукописи Дж. Сарти: партитура 5-актной оперы "Castor et Pollux" (№ 754 — 756, 758. отсутствует 3-й акт) и партитура одноактной оперы "Il Trionfo d'Atalanta" ("Триумф Аталанты"; № 740). На титульном листе последней — посвящение: "Il Trionfo / d'Atalanta / Opera in Musica / Composta e Dedicata a Sua Eccellenza / Il Sig: Conte di Scheremetoff / Ciambellano di Sua Maesta Imperiale / Senatore e Cavaliere dell'Aquila bianca e di / San Stanislao etc. Da Giuseppe Sarti" ("Триумф Аталанты. Опера на музыку, сочиненную и посвященную его сиятельству синьору графу Шереметеву, камергеру, сенатору и кавалеру орденов Белого Орла, св. Станислава и т. д. Джузеппе Сарти"). Партитура "Триумфа Аталанты" примечательна наличием двух лит. вставок, написанных рукой композитора по-французски и адресованных вниманию графа (одна из вставок посвящена вопросам драматургии, др. — проблемам постановочного характера). В собрании имеются также списки партитур след. опер Сарти: "Gli Amanti consolati" ("Утешенные любовники") с посвящением *Екатерине II* (№ 749, 1-й акт), "Idalide" (№ 748 — 49, 1-й и 3-й акты), "Armida e Rinaldo" (№ 733, 1-й акт), "Adriano in Siria" ("Адриан в Сирии"; № 736, 737),

"La Famille indienne en Angleterre" ("Индийская семья в Англии"; № 732), "Enea nell Lazio" ("Эней в Лацио"; № 784). Посл. опера, как гласит титул, была представлена в 1799 в Гатчине по случаю бракосочетания в. княжны Елены Павловны с принцем Федерико-Луиджи Мекленбург-Шверинским (торжественность момента подчеркивал большой балетный дивертисмент, включенный между 1-м и 2-м актами оперы). Для конц. исполнения предназначались рукописи ансамблей и хоров из опер Сарти (№ 1266, 1267), 2 хора с итал. текстом, с пометой "От Сартия получены" (№ 1264), а также кантата Сарти "Хор на выздоровление графа-государя" с рус. текстом ("Будь здрав, будь здрав, любезный граф..."; № 1265).

Пятью рукоп. партитурами представлено в Ш. н. с. оперное творчество Паизиелло: опера-серуа "Alcide al Bivio" ("Алкид на распутье", 1780) с посвящением Екатерине II (№ 744), драма с музыкой "I Giochi d'Agrigento" ("Агригентские игры"), поставленная, как гласит титул, в 1792 в Венеции (№ 780 — 81), оперы-буффа "Il Mondo della luna" ("Лунный мир"; № 759, сохранился 3-й акт) и "La Pazzo per Amore" ("Безумная от любви"; № 785, с пометой "в Петербурге 1793"). Пятая рукоп. партитура, связанная с именем Паизиелло, — опера-буффа "Инфанта Заморы" ("L'Infante de Zamora"), она представляет особый интерес, т. к. является собой муз. материал одной из самых ярких и зрелищных постановок шереметевского театра, осуществленных при графе Петре Борисовиче (1784). В собрании имеется рабочая партитура (репетитор) 1-го акта (№ 794) и фрагменты 3-го акта (№ 1284, 1293).

Творчество Д. Чимарозы в собрании представлено немалым конц. репертуаром на итал. яз.: дуэт для двух сопрано

из оперы "Егое Сinese" ("Китайский герой": № 1269), ария из кантаты "*La Felicita inaspettata*" ("Нежданное счастье"; № 1273) с пометой "Получены от Бруни" (имеется в виду сопранист Доменико Бруни, один из лучших исполнителей произв. Чимарозы, в 1787 — 90 служивший в СПб в *Итальянской придворной оперной труппе*). Среди разрозненных нотных материалов собрания имеется большой фрагмент орк. партитуры оперы Чимарозы, к-рую можно атрибутировать как "Две невесты" ("*Le Donne rivali*"; № 1268, 1292, 1295).

В рукоп. итал. часть Ш. н. с. входят также фрагменты лирической трагедии А.М.Г. Саккити "*Repaud*", шедшей в Кускове в 1788 — 92 в рус. переводе под назв. "Рено и Армида" (2-й и 3-й акты, № 757, 830), 1-й акт "Роланда" Н. Пиччинни (№ 1289), партия Чернака из оперы-буффа Портогалло "Князь-трубочист" (№ 1274), партитуры опер П.А. Гульельми. Дж. Тритто и др.

*Французская комическая опера*, преобладавшая в репертуаре шереметевского театра, в нотном собрании представлена весьма неполно. Отсутствуют произв. А.-Э.-М. Гретри и Э.Р. Души, составлявшие основу репертуара крепостного театра, но сохранившиеся рукописи весьма ценны, т. к. являются рабочими материалами, непосредственно связанными с постановочной практикой театра Шереметевых. Мн. из сохранившихся в собрании произв. входили в репертуар П.И. Жемчуговой.

Хронологически самым ранним материалом по фр. опере является рабочая партитура одноактной комической оперы-интермедии Ж.-Ж. Руссо "Деревенский колдун" ("*Le Devin du village*"; № 1286). Нотный материал дает представление о переделках, к-рым была подвергнута опера при постановке ее на ше-

реметевской сцене в 1778 — 79. Имеется нотный материал к комической опере Дезеда "*Les Trois fermiers*" ("Три фермера"), поставленной в шереметевском театре в 1784 в русифицированной дуделке под назв. "Три откупщика": дует Боби (Танюши) и Луизы (Аннушки): "Что такое в брак вступать?.." (№ 1290), INSTR. партни к опере (№ 1290, 1291), партия Матвея с пометой "басисту Григорью Емполь[скому]" (№ 1292). Богатый материал имеется к постановкам комических опер Монсиньи. Из 3-актной "Алины, королевы Голкондской" ("*Aline, la reine de Golconde*"), поставленной в Кускове в 1786, сохранились 2 акта рабочего репетитора, испещренного пометами, вклейками, именами исполнителей (№ 795, 791). В репетиторе комической оперы Монсиньи "Роза и Кола" (1786) имеются тональные варианты арии Розы для П.И. Жемчуговой с пометой "Параша", есть пометы, адресованные др. ведущим певцам шереметевской труппы — Андрею Новикову, Григорию Кохановскому, Арине Яхонтовой (№ 832). Среди отдельных листов выявлено неск. INSTR. партий "Розы и Кола" (№ 1295, л. 1 — 15) и фрагмент арии Розы "Мой батюшка замучит нас" (№ 1295, л. 155).

В папках с разрозненными материалами находится немало ценнейших, пока еще не атрибутированных фрагментов опер, шедших на сцене шереметевского театра. В качестве примера укажем на отрывки из оперы О.А. Козловского "Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила", к-рая была поставлена в Останкине в 1795 и музыка к-рой считается утраченной (№ 1295, л. 120, 175 — 76).

Особый интерес представляет рукоп. партитура "Stabat Mater" Дж. Б. Перголези (№ 831). Написанное в оригинале для двух женских голосов с хором и струн. оркестром, произв. это исполнялось у

А.-Э.-М. ГРЕТРИ. "ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ"

Титульный лист партитуры из собрания Шереметевых

ŒUVRE IX.

LE  
MAGNIFIQUE

COMEDIE EN TROIS ACTES

Mêlée d'Ariettes

*Représentée à Versailles devant sa Majesté le 26. mars 1773.  
et sur le Théâtre de la Comédie Italienne le 4. mars 1773.*

DÉDIÉE

A SON EXCELLENCE MONSEIGNEUR

LE DUC D'ALBE

PAR

M. GRETRY

*De l'Académie des Philharmoniques de Boulogne.*

*Gravée par J. Dezauche.*

Prix 18<sup>fr</sup>

*Les Parties séparées se vendent séparément 9<sup>fr</sup>*

A PARIS { *Chés Houbaut rue Mauconseil près la Comédie.  
Et aux Adresses ordinaires.*

A Lion. *Chés Castaud vis à vis la Comédie*

*Imprimée par Basset.*



А.-Э.-М. ГРЕТРИ. "СИЛЬВЕН"

Титульный лист партитуры из собрания Шереметевых

ŒUVRE IV.<sup>e</sup>

SILVAIN

COMÉDIE EN UN ACTE

ET EN VERS

DÉDIÉ

A son Altesse Royale Monseigneur

LE PRINCE CHARLES DE POLOGNE

*Duc de Saxe de Courlande et de Semigalle*

Mis en Musique

PAR

M. GRETRY

*De l'Académie de Boulogne.*

*Gravé par le s.<sup>r</sup> Dezauche*

Prix 16.<sup>7</sup>/<sub>8</sub>

A PARIS aux Adresses ordinaires.

A Lion { *M. Castaud vis à vis la Comédie.*  
*M. Serrures rue Sercine.*

*Les parties séparées paraîtront le 20 Avril et se vendront chez M. Solvet m<sup>e</sup> dominique  
rue Francoise a côté de la Comédie Italienne.*

*A. P. D. R. Imprimé par Douvres*

Шереметева на рус. языке в специфической аранжировке для квартета солистов, хора и оркестра. В партитуре имеются пометы, адресованные солистам: Прасковье Жемчуговой, Анне Буяновой, Андрею Новикову, Григорию Кохановскому.

Ш. н. с. КИ РИИИ представляет собой реальное подтверждение богатства и жанрового многообразия музыки, звучавшей в театре Шереметевых, одном из значительнейших явлений отечественной муз. культуры посл. трети 18 в.

Арх.: РГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 1915; КИ РИИИ, ф. 2, оп. 1, № 729 — 834, 1263 — 1298.

Лит.: Каталог библиотеки графа С. Д. Шереметева. СПб., 1892. Т. 1, 2; Отголоски XVIII века. Вып. 11. Время императора Павла I. 1796 — 1800. М., 1905; Путеводитель по Кабинету рукописей Российского института истории искусств. СПб., 1996; К о п ы т о в а Г. В. Шереметевское собрание // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. Публикации и обзоры. СПб., 1998. С. 203 — 30.

Г. В. Копытова

**ШЕФЕР** Эрнст Ионатан (? — ?), INSTR. мастер (клавиорган). Работал в СПб в 1791. С 6 — 13 июня 1791 в "СПб. вед." значился в списках отъезжающих за границу. Занимался торговлей муз. инструментами. Инструменты работы Ш. неизвестны. Упоминается в "СПб. вед." (напр., 6 июня 1791): "В 3 линии под № 207 (место жительства Ш. — В. К.) продаются: Аглинского мастерства *Clavicin goyal* с 6 переменами, 2 флейты, 2 кларнета, для разных инструментов ноты и самая лучшая Римския струны".

Лит.: СПб. вед. 1791. 6, 10, 13 июня.

В. В. Кошелев

**ШЛАКОВСКАЯ** Шарлотта (? — ?), рус. певица (сопрано). Дочь Б. Шлаков-

ского (см. *Придворный оркестр: музыканты*), была первой отечественной певицей, снискавшей устойчивый и продолжительный успех на придв. оперной сцене. Ученица Ф. Джорджи, 7 апр. 1756 Ш. была принята в *Итальянскую придворную оперную труппу* (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 120). На протяжении 20 лет Ш. выступала в составе этой компании, исполняя партии *seconda donna* в операх В. Манфредини, Б. Галуппи и Т. Траэтты. Участие в придв. *концертах*, как и достаточно большое жалованье этой певицы (600 р. в 1757, 1000 р. в 1776), свидетельствуют о ее высокой репутации. В 1777 она завершила свою артистическую карьеру, получив при этом пенсию в 600 р.

Рол.: Аргена — "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада") Манфредини, 1762; Тамириса — "*Il Re pastore*" ("Король-пастух") Галуппи, 1766; Селена — "*Didone abbandonata*" ("Покинутая Дидона") Галуппи, 1766; Дориса — "*Ifigenia in Tauride*" ("Ифигения в Тавриде") Галуппи, 1768; Аргена — "*L'Olimpiade*" ("Олимпиада") Траэтты, 1769; Луцилла — "*Lucio Vero*" ("Луций Вер") Траэтты, 1774.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 90.

Лит.: Ш т е л и н; МА 1.

Е. С. Ходорковская

**ШНОР** (Schnoor) Иоган Карл (1738, ? — 1812, ?), типограф и книгоиздатель, предположительно уроженец Голштинии. К профессиональной деятельности как типограф приступил в Ревеле в начале 1770-х гг. В 1773 — 76 арендовал типографию *Артиллерийского и инженерного шляхетного кадетского корпуса* (ныне — Университетская наб., д. 11 — 13). В 1776 — 81 работал совм. с И. Я. Вейтбрехтом. В 1779 получил имп. привилегию для открытия "вольной типографии" в Твери. С 1781 до начала

марта 1782 издавал совм. с Б. Т. *Брейтконфолм*, затем — самостоятельно. Местонахождение типографии Ш. установлено по "СПб. вед." и "SPZ" соотв. годов. Она располагалась в доме лютеранской церкви Св. Петра на Большой Конюшенной ул. (1776 — 86), на Мойке около Демуртова трактира, дом реформатской церкви № 283 (1787 — 92), и на Большом пр. Вас. о-ва между 3-й и 4-й линиями, дом № 257 (1792 — 1812).

В типографии имелось 4 прессы и хорошие литеры гражданского шрифта, к-рые Ш. отливал самостоятельно и торговал ими (так, в 1790 их приобретает *Синодальная типография*). С 1781 по 1800 Ш. напечатал своим "иждивением" и по заказам частных лиц и гос. учреждений 232 назв. книг и журналов, в т.ч. соч. Н. И. Новикова, Д. И. Фонвизина, Гомера, Т. Мора, Г. Р. *Державина*, Ф. В. Каржавина, Блаженного Августина, а также многотомные изд. по истории, географии, медицине, ботанике и лит. журналы (в т. ч. "Лекарство от скуки и забот", 1786—87; "Российский магазин. Et fumus Patriae dulcis. И дым отечественный сладок", 1792—94). Располагая арабским шрифтом, напечатал 3 изд. Корана (по 1200 экз.) и др. литературу для российских татар. У Ш. А. Н. Радищев приобрел печ. стан и шрифты для изд. "Путешествия из Петербурга в Москву". В 1788 был опубл. каталог изданной Ш. литературы, в 1790-х гг. выходили его росписи. Периодически печатал муз. произв. по заказам И. Д. *Герстенберга* ("Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки" И. Х. *Гиприкса*, 1796, 2 изд. на рус. и нем. яз.; также см. *Журналы нотные*) и иногда самостоятельно ("Вариации на русские песни для клавицимбала или фортепиано. Соч. В. Трутовского. Variations sur le chanson russes pour le clavecin ou fortépiano par V. Trutowsky", 1780).

В типографии Ш. в разное время был опубл. ряд изд., связанных с музыкой. Это *либретто* опер и кантат А. *Булланта* ("Сбитеньщик", 1790), И. В. *Гесслера* ("Фелица, мать народов", 1793), А.-Э.-М. *Гретри* ("Двое скупых" — на нем. яз., 1776), Дж. *Паузелло* ("Димитрий" — на рус., итал. и фр. яз., 1779; "Страсти Иисуса Христа" — на итал. и рус. яз., 1782), Г. Ф. *Раупаха* ("Добрые солдаты", 1779) и др.: сб-ки текстов духовных песнопений для евангелической общины СПб и масонов, а также популярный в конце 18 в. "Новый российский песенник, или Собрание любовных, хороводных, пастушьих, плясовых, театральных, цыганских, малороссийских, козацких, святочных, простонародных, и в настоящую войну на поражение неприятелей и на разные другие случаи сочиненных 145 песен. Иждивением И. К. Ш[нора] и Т. П[олежаева]. Ч. 1 — 3" (1790 — 1791). Типография Ш. существовала до 1821, затем вошла в состав Сенатской типографии.

*Лит.*: СПб. вед. 1776 — 1800; SPZ. 1776 — 1800; G e o r g i Joh. Gott. Versuch einer Beschreibung der Russisch Kayserlichen Residenzstadt St. Petersburg und der Merkwürdigkeiten der Gegend. Mit einem Plan und einer Karte. Spb., 1790; ПСЗ. Т. 20; Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб., 1862; Н е у с т р о е в А. Н. Историческое разыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703 — 1802 гг. СПб., 1875; Г. С. Печатное дело в Петербурге в 1802 — 1811 гг. // РС. 1884. Февр. С. 458 — 59; Б о ж е р я н о в И. Н. Исторический очерк русскаго книгопечатнаго дела. СПб., 1895; Г а в р и л о в А. В. Очерк истории С. Петербургской Синодальной типографии. Вып. 1: 1711 — 1839. СПб., 1911; В о л ь м а н; СКРК; Н а с е О. V. Breitkopf & Hartel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. Bd 1. Wiesbaden, 1968; A m b u r g e r E. Buchdruck, Buchhandel und

Verlage in St. Petersburg im 18. Jahrhundert // Buch- und Verlagswesen im 18. und 19. Jahrhundert/ Beiträge zur Geschichte der Kommunikation in Mittel- und Osteuropa. Herausgegeben von H.G. Göpfert, G. Koziłek und R. Wittmann. Berlin, 1977, S. 201 — 16; СККИЯ; Баренбаум И.Е., Костылева Н.А. Книжный Петербург — Ленинград. Л., 1986. С. 71 — 75; Сводный каталог российских нотных изданий. Т. I: XVIII век. СПб., 1996.

Ф.Э. Пуртов

**ШПРЕВИЦ, "БРАТЬЯ ШПРЕВИЦ И К"** (Gebrüder Sprewitz & Co) — издательская фирма и муз. магазин с 1796 по 1799, при к-рых в нояб. 1798 была организована 1-я заемная нотная б-ка в СПб, где можно было за определенную плату получить имеющиеся в наличии ноты во временное пользование. Адреса изд-ва и магазина ustanovleny по "СПб. вед." и "SPZ" соответствующих годов. Они находились на Вас. о-ве — на наб. Невы между 7-й и 8-й линиями в доме № 46 (1796), на Исаакиевской площади в доме титулярного советника И.Е. Шишмарева под № 107 (1797 — 99) и против Адмиралтейства в доме трактира "Лондон" под № 88 (1799). В магазине помимо нот продавались муз. инструменты, картины, книги, журналы, гравюры и т. п. Регулярно издавались каталоги, к-рые раздавались бесплатно.

Владельцы изд-ва, братья Д а н и е л ь Ф р и д р и х Г е н р и х (6 сент. 1773, Росток — ?) и В и л ь г е л ь м Л ю д в и г Г е н р и х (?), Росток — ?) Ш., происходили из известной семьи в Мекленбурге. Их отец, Иоган Кристоф Ш., — прокурор при герцогской судебной канцелярии в Росток. Один из братьев, Д.Ф.Г., титулярный советник (1819), кавалер ордена Св. Анны 3-й степени (1828), вначале обучался языкам и наукам в Росток, в 1795 окончил Эрфуртский ун-т со степенью кандидата. Он сочинил ряд муз. про-

изв., к-рые были им опубл.: *Andante avec VIII Variations pour le clavecin ou piano-forte œuvre 1-er* (1796), *2 Quintettes pour piano-forte, 2 violini, 2 alto et violoncello* (1797; по мнению Р. Эйтнера, являются переложением фрагментов из симфоний *Гайдна*), *Sonate [D] pour le clavecin ou piano forte <...>. œuvre II-de*. После закрытия изд-ва в 1799 Д. Ш. переехал в Москву и служил с 25 февр. 1809 учителем музыки в *Воспитательном доме* — в "экспедиции о воспитанниках обоего пола", с 1 авг. 1804 по 27 окт. 1828 (с двумя небольшими перерывами) — учителем музыки в университетском *Благородном пансионе*. Приобрел известность как один из лучших педагогов фп. в Москве того времени. Он был муз. редактором 2-го изд. сб. "Древние российские стихотворения" Кириши Данилова (М., 1818).

В изд-ве "Братья Шпервиц и К°" были опубл. след. соч.: *H a y d n F.J. Zwo der beliebtesten Simphonies à grand Orchestre arrangiert fürs Clavier mit Begleitung 2-er Violinen, Alt und Basse*; *H a y d n F.J. VI Variations faciles et agréables pour le clavecin ou piano forte* [Ноб. XVII:5]; *K i t t e l J.Ch. VI Veränderungen, über Das Teutsche Geistliche Volkslied, Nicht so traurich, nicht so sehr, etc., für das Clavier*; *K o ž e l u c h L. Wachtel Menuet [pour le piano forte]*; *K r o h n C.D. Sonate pour le clavecin ou piano forte*; *K ü s t e r C. 4 Polonoises fürs Clavier mit Begleitung einer Violine*; *M a r t i n i Fr. Ariette "Mon cœur est fidele" par Paesiello variirt für das Clavier*; *M a r t i n i Fr. 6 Contredances [pour le pianoforte]*; *M a r t i n i Fr. Allegretto con 5 Variazioni [pour le pianoforte]*; *M a r t i n i Fr. Lied aus Herders "Zerstreuten Blaettern" [für das Klavier mit dem Text]*: № 1. Die Raup und der Schnettering, № 2. Das Saitenspiel, № 3. Ermunterung im Leiden; *M e l l e r*

12 Variations pour le pianoforte; Меллер. 12 вариаций для клавира; Palschau W. Air varié à quatre mains pour le clavecin ou piano-forte, op. 1; Ринк С.Н. Air russe avec six variations pour le clavecin; Ринк С.Н. III Sonates [C, D, F] très faciles pour le Clavecin ou Pianoforte avec un violon oblige; Ринк С.Н. 6 leichte und sehr angenehme Contratänze [für das Clavier]; Wanczura E. Trois sinfonies nationales [C, Es, B] à grand orchestre arrangées de plusieurs chansons russes, ukrainiennes et polonoises ... œuv. I [Parties].

Арх.: РГИА, ф. 1343, оп. 33, 1840 — 1843, л. 2504.

Лит.: СПб. вед. 1796 — 99; SPZ. 1796 — 1799; Древняя Российская стихотворения, собранные Киршею Даниловым и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева. М., 1818; Ейтнер, 9; МА 2; Müller M. Mecklenburger in Osteuropa. Ein Beitrag zu ihrer Auswanderung im 16. bis 19. Jahrhundert. Marburg (Lahn), 1972; Амбургер Е. Buchdruck, Buchhandel und Verlage in St. Petersburg im 18. Jahrhundert // Buch- und Verlagwesen im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte der Kommunikation in Mittel- und Osteuropa. Herausgegeben von H.G. Göpfert, G. Kozielek und R. Wittmann. Berlin, 1977, S. 201 — 216; RISM, 4 — 6, 8 — 9; Сводный каталог российских нотных изданий. Т. 1: XVIII век. СПб., 1996.

Ф.Э. Пуртов

**ШПРИНГЕР** (Springer) Доминик (1-я пол. 18 в., ? — после 1796, Прага), скрипач и композитор чеш. происх. Точная дата его приезда в Россию не установлена, однако известно, что в 1760 он исполнял обязанности капельмейстера *Первого придворного оркестра*. Как скрипач Ш. высоко ценился современниками, к-рые ставили его в один ряд с Г. Пизенделем. Из написанных в России соч. Ш. известны 2 балета: "Le Combat de

l'amour et de la raison" ("Битва Любви и Рассудка"; либретто Ф. Гильфердинга; исполнялся высокими особами в Москве во время коронационных торжеств в 1763) и "Les Noveaux Argonautes" ("Новые аргонавты"; либр. Г. Анджелини; поставлен в *придворном театре* в 1770).

Кроме этого, Ш. оставил свой след и в *концертной жизни СПб.* В 1770 по примеру В. Маифредиси он организовал серию великопостных *концертов*. Возможно, выступал и в качестве солиста.

В апреле 1772 Ш. одноврем. с хореографом Анджелини покинул Россию, поселившись в Праге, где впоследствии выполнял поручения *Дирекции императорских театров* по найму актеров.

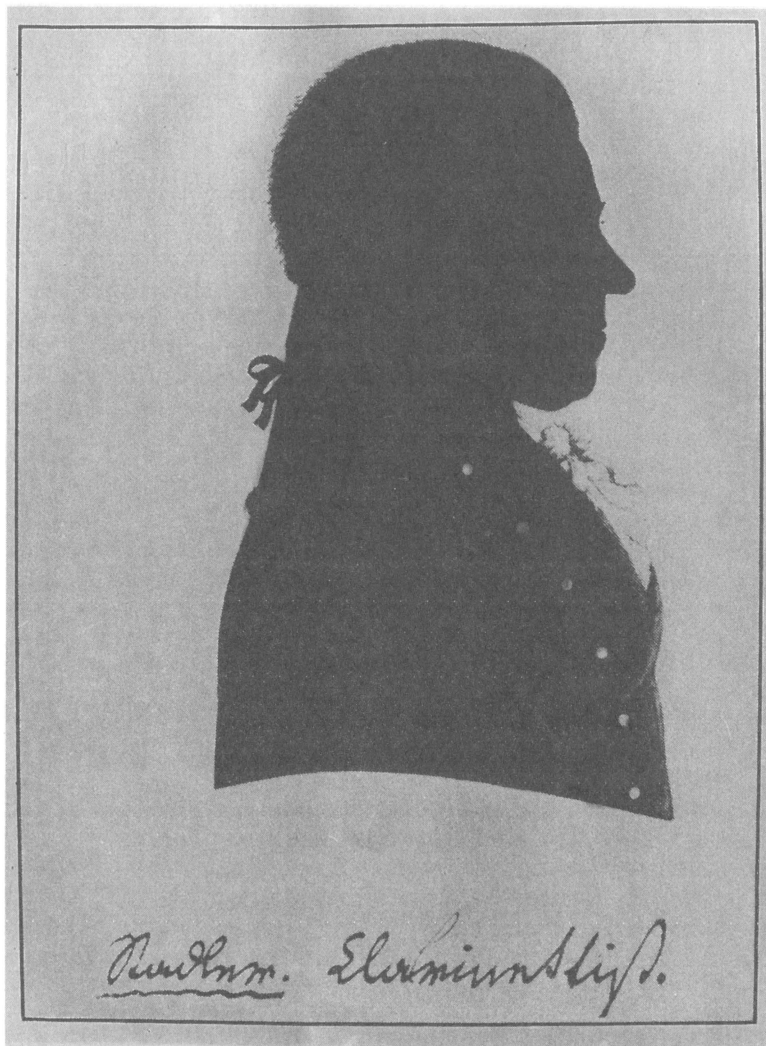
Лит.: АДИТ 3; МА 1.

Л. М. Бутыр

**ШТАДЛЕР** (Stadler) Антон Пауль, Штадлер-старший (1753, ? — 1812, ?), венский кларнетист-виртуоз, INSTR. мастер, изобретатель кларнета с расширенным до *a* большой октавы нижним регистром. Ш. служил в *Придворной капелле*, а также у Д.М. Голицына, рус. полномочного министра при австр. дворе. Считают, что именно здесь он познакомился с В.А. Моцартом, с к-рым в скором времени близко сошелся. Моцарт написал для него Штадлер-квintет A-dur для кларнета и струнных (K 581), а за два месяца до смерти Концерт для кларнета A-dur (K 622). Последний, как теперь стало известно, был сочинен специально для инструмента, изобретенного Ш. Все эти обстоятельства существенно украшают сухое сообщение о *концертах* Ш. в СПб, состоявшихся 9 и 13 мая 1794 в *Каменном театре*. Быть может, там прозвучал и моцартовский Концерт... Биографы Моцарта недолго любили Ш. за беспутство и беззастенчивое вымо-

---

**А. ШТАДЛЕР**  
*Неизв. мастер*



---

**Й. ШТАРЦЕР**

*Гравюра Пюца*



гание денег у композитора (см., напр.: А б е р т II, 2. 523), однако, судя по музыке, написанной для него Моцартом, он был действительно великим муз-том, обладателем чарующего звука, блистательной техники, сочетавшим элегантную грацию с вдохновенной мощью.

*Лит.*: Столпянский: А б е р т II, 1. 440; 2. 489 -- 90, 523.

*А.Л. Порфирьева*

**ШТАНДФУСС** (Standfuß) Иоганн [Георг или С. (*лат.*)] [?] — 1756, Гамбург (G e r b e r) или после 1759 (G r o v e), нем. скрипач и композитор, ок. 1750 работал репетитором в труппе Х.Г. Коха. Автор первого нем. *зингшпиля* "*Der Teufel ist los, oder Die Verwandelten Weiben*" ("Черт на свободе, или Заколдованные женщины"). Пьеса представляет собой вольный нем. *перевод* К.Ф. Вайссе англ. балладной оперы по пьесе Ч. Коффи "*The Devil to Pay, or the Wifes Metamorfos'd*" (1731). Эта пьеса была впервые переведена на нем. яз. прусским посланником К.В. фон Борком и давалась в Берлине в 1740. По-видимому, успех комедии и поднятая ею волна памфлетных баталий повлияли на выбор Коха, попросившего Вайссе сделать ее обработку для муз. постановки.

Зингшпиль Ш. был впервые показан в Гамбурге 29 июня 1747 и пользовался успехом. Впоследствии было написано его "продолжение" — "*Die Lustige Schuster, oder Der Zweite Theil vom Der Teufel ist los*" ("Веселый сапожник, или Вторая часть Черта на свободе", 18 янв. 1759, Любек), также являющееся переделкой пьесы Коффи "*The Merry Cobber*" (1735).

После кончины Ш. обе части были отредактированы Вайссе и И.А. Хиллером и изданы в Лейпциге в 1771 — 72. Хиллер сохранил бол-во муз. номеров Ш. и

с уважением написал о нем в предисловии к изд., благодаря к-рому музыка Ш. и сохранилась. Третий зингшпиль Ш. — "*Der Stolze Bauer Jochem Tröbs*" ("Спесивый мужик Йохем Трёбс", 17 сент. 1759, Гамбург) — утрачен.

В СПб *Труппа К. Книппера* показывала первый зингшпиль Ш. "*Der Teufel ist los*" в ред. Хиллера; он шел 31 янв., 1 и 6 февр., 10 апр. 1779.

*Лит.*: СПб. вед. 1779. 25 янв.; G e r b e r; MA 2; S t i e g e r F. Opernlexikon. Tutzing, 1978. Bd 3. Teil 2; G r o v e.

*А.Л. Порфирьева*

**ШТАРЦЕР** (Starzer) Йозеф (Франц?) [1726 или 1727, Вена (?) — 22 апр. 1787, там же], австр. скрипач и композитор, с конца 50-х гг. работал в *оркестре* венского Бургтеатра и сочинял музыку для ставившихся там *балетов*. Когда спб. труппа лишилась служившего еще со времен *Анны Иоанновны* балетмейстера А. *Ринальди*, в июле 1758 отпущенного "во отечество" "за старостью и повреждением здоровья", *Елизавета Петровна* повелела выписать из Вены балетмейстера Ф. *Гильфердинга*, а также танцовщиков, машиниста и "музыканта для балета" (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 116). До этого момента специальной должности балетного композитора при "*Италийской кампании*" не было. Ш. к тому времени приобрел в Вене авторитет в качестве инструменталиста и сочинителя музыки к балетам; вероятно, Гильфердинг и порекомендовал пригласить этого муз-та, с к-рым впоследствии охотно работали Ж.Ж. Новерр и Г. *Анджолитти*. По общей версии разл. исследователей, Ш. прибыл в СПб ок. 1760 вместе с Гильфердингом. На самом деле последний был принят на службу в янв. 1759 (Там же, л. 162а), а Ш. приехал только



летом и был зачислен в "Италианскую кампанию" вместе с танцовщиком Л. *Парадизом* 10 июня 1759. Из позднейших док-тов следует, что он тогда числился "балетной и театральной музыки композитором" с окладом 1700 р. в год (Там же, л. 198).

Ш. попал к спб. двору в переходное для итал. труппы время: Ф. *Арайя* уже подал в отставку, место 1-го капельмейстера в сент. 1759 занял Г. Ф. *Раупах*, поставивший за время своей недолгой службы лишь одну "большую" итал. оперу "*Siroe*" ("Кир", 1760). Двор был так увлечен буффонами Труппы Дж. Б. *Локателли*, что даже к годовщине коронации, вопреки обычаю, во дворце представляли комические оперы. А т. к. у Локателли была своя балетная труппа, Ш. приходилось сочинять для придв. балета лишь отдельные номера, входившие в "аллегорические представления", ежегодно устраивавшиеся А. П. *Сумароковым* и Раупахом к тезоименитству Императрицы. Первым такого рода спектаклем для Ш. было "*Приблещище Добродетели*" (5 сент. 1759, ставилось и в 1764), комически несуразное действо, живописующее скитания отринутой во всех странах Добродетели, к-рую наконец с ликованием принимает в объятия счастливая Россия. Описание этого спектакля представляет картину барочного великолепия, напоминающего огненные "живые картины" театра иллюминаций. Зрелище предварялось аллегорическим прологом "*Новые лавры*" (1759, *либретто* в БРАН), соединившим праздник царицыных именин с прославлением победы при Франкфуртена-Майне (в ИРМ 3 этот пролог ошибочно датирован 1760). Ш. принадлежала музыка балетных номеров и заключит. хора.

Затем последовали балеты к опере "*Siroe*" Раупаха: "*La Victoire Flore sur*

*Borée*" ("Победа Флоры над Бореем", Гильфердинг, 28 или 29 апр. 1760), "*Le Jugement de Pâris*" ("Суд Парисов", героич. балет Ф. *Кальцеваро*, карнавал 1761), "*Prométhée et Pandore*" ("Прометей и Пандора" Кальцеваро, пост., скорее всего, в честь тезоименитства *Петра Федоровича* в авг. 1761, Ораниенбаум). Этим балетом завершается первый, елизаветинский период работы Ш. в СПб. 31 янв. 1762 он был отпущен "во отечество ево в Италию" (sic!) на полгода (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 43). Вместе с ним в Вену отправился ученик Н. Г. *Поморский*, с к-рым Ш. начал заниматься почти сразу же по приезде, обучая его игре на скрипке. Не вполне понятно, работал ли Ш. в оркестре в первую половину своей спб. службы. Есть косвенные свидетельства того, что уже тогда он имел отношение к придв. *концертам*, упоминают его выступление с флейтистом Н. Ле Клерком в 1760 (G r o v e).

Вернувшись из отпуска, Ш. попал прямо к перевороту и тут же получил заказ на балеты к коронационной опере, порученной новому капельмейстеру В. *Манфредини*. В окт. 1762 в Москве состоялось торжеств. представление "*Olimpiade*" ("Олимпиада") с двумя балетами Ш. — "*Le Seigneur de village moqué*" ("Осмеянный деревенский сеньор") и "*La Vengeance du dieu de l'amour*" ("Месть бога любви", оба поставлены Гильфердингом). В карнавал 1765 опера вместе с балетами (?) была повторена в СПб. Кроме того, во время пребывания двора в Москве там был показан еще один балет с музыкой Ш. — "*Le Pouvege Yougka*" ("Бедный Юрка", балетмейстер Чезаре). В 1763 Ш., возможно, снова побывал в Вене, там был поставлен "Артаксеркс" А. Скарлатти с двумя балетами Анджолини на его музыку. Между тем оживление придв. муз. жизни в первые

годы правления *Екатерины Великой* имело влияние и на спб. карьеру Ш.: в 1763 он уже был "капель и концертмейстером", а также отвечал за организацию придв. концертов, к-рые в эту пору устраивались не только во время парадных банкетов и куртагов, но и в обычные дни, по вечерам, когда гости Императрицы занимались игрой в карты. Считается, что именно Ш. познакомил СПб с музыкой раннего венского классицизма: с Г. М. Монном, Г. К. Вагензейлем, со своими собственными орк. произв. Он мог также исполнять соч. берлинской и мангеймской школы. Эти предположения достаточно обоснованы, поскольку позднее, с 1771, Ш. выступил как один из основателей и постоянных капельмейстеров Венского филармонического об-ва, дававшего благотворительные концерты в пользу музыкантских вдов и сирот. Это была крупная, постоянно действовавшая концертная организация; естественно думать, что Ш. уже обладал к тому времени каким-то опытом в этой сфере деятельности и опыт этот мог быть приобретен в СПб. Однако никаких конкретных данных о здешних придв. концертах Ш. пока не найдено.

В 1763 в СПб были показаны 2 балета на музыку Ш.: "Pigmalion, ou La Statue animée" ("Пигмаллон, или Ожившая статуя", Гильфердинг, 26 сент.) и "Apollon et Daphne, ou Le Retour d'Apollone au Parnasse" ("Аполлон и Дафна, или Возвращение Аполлона на Парнас", П. Гранже); последний шел с оперой Манфредини "*Carlo Magno*" ("Карл Великий"). Помимо того, в Москве в самом начале года давался балет Гильфердинга "Le Retour de la déesse du printemps en Arcadie" ("Возвращение богини весны в Аркадию"), музыка к-рого тоже, как полагают, принадлежала Ш. Последнее крупное соч. Ш., увидевшее спб. сце-

ну, — балет "Acis et Galatée" ("Апис и Галатее", Гильфердинг). он был поставлен в карнавал 1764. Еще неск. балетов приписывают Ш. с разной степенью достоверности. Это "Amor medico" ("Амур-лекарь", балетмейстер неизвестен), "Le Triomphe du printemps" ("Триумф весны", Гильфердинг, 1766), "Le Chevalier boiteux" ("Хромой рыцарь", Гильфердинг, 1766). Даты постановки двух последних, однако, заставляют усомниться в авторстве Ш. или думать, что Гильфердинг сам мог подобрать музыку к этим спектаклям из балетов Ш., ставившихся ранее, т. к. 1 мая 1765 композитор был уволен от двора (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 112, л. 24). Непонятно, почему считается, что Ш. вернулся в Вену только в 1768. Он уехал из СПб тотчас после окончания службы снова вместе с Н.Г. Поморским, отправленным с маэстро для завершения обучения (Там же). В 1765 Ш. заключил контракт с венским Кернтнертортеатром. В СПб в нем перестали нуждаться после приезда Б. Галунни, поскольку новый придв. капельмейстер, подписывая договор, обязался сочинять музыку и к балетам (АДИТ 3, 100).

Ш. весьма высоко котировался в Вене как балетный и INSTR. композитор. По суждению Ч. Бёрни, он стоял выше всех совр. ему сочинителей музыки для балетов. Умение удачно приспособить свои муз. идеи к фигурам танца и драм. действию создало ему высокую репутацию у наиб. видных реформаторов балета классицистской эпохи: Новерра, Гильфердинга, Анджолини. Ш. использовал множество нар. и просто популярных тем, komponуя свои балетные сюиты из новых и уже звучавших номеров, музыки своей и чужой, как это было принято в его время. Стилистически это изящная, прозрачная, очень венская танцевальная

музыка. не чуждая картинности, применения "экзотических" видов инструментов, усиливающих драм. красочность действия. Влияние Ш. на аристократические спб. вкусы, возможно, подготовило почву для восприятия В. А. Моцарта и Й. Гайдна. Роль Ш. в судьбе Н. Г. Поморского, талантливого спб. муз-та, также заслуживает доброй памяти. Занятия их продолжались ок. 8 лет и с самого начала были столь удачны, что после первого возвращения из Вены в 1763 16-летний Поморский был сразу же зачислен в группу 1-х скрипок, а его мэтру было выплачено 2000 р. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 99). Своей известностью у современников в качестве композитора он, по-видимому, тоже обязан Ш.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 116, 162а, 198; д. 97, л. 43; д. 110, л. 99; д. 112, л. 24.

Лит.: АДИТ 2: Riedel K. Josef Starzer. Weiner Instrumentalmusik vor und um 1750 // Denkmäher der Tonkunst in Österreich. XXXI. 1908: MR; МА 2: А б е р т I. 2; СККИЯ: ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**ШТЕГМАН** (Stegmann) Карл Давид (1751, Штауха, близ Майсена — 27 мая 1826, Бонн), нем. тенор, клавирист, капельмейстер и композитор; учился в Дрездене у И.Ф. Циллиха, затем у Гомилиуса и скрипача Х.Ф. Вайссе. Муз. карьера Ш. началась, когда ему было ок. 20 лет, и была чрезвычайно насыщенной и плодотворной. Он пел и управлял *оркестром* в театрах Бреслау, Кёнигсберга, Гамбурга, Майнца, Бонна, написал множество *зингшпителей* и опер, театральной и инстр. музыки. В молодые годы Ш. увлекся только начавшим завоевывать нем. сцену жанром зингшпиля и стяжал серьезный успех. Его нем. оперы, пост. в театрах

Данцига и Кёнигсберга, в конце 70-х гг. шли по всей сев. Германии. Именно эти произв. были представлены спб. публике артистами нем. *Труппы К. Книппера*. Ее капельмейстер Н. Мюле познакомился со Ш. в 1776 в Кёнигсберге, где они оба выступали в составе труппы Шуха (Schuch). Очевидно, зингшпили Ш. показались ему весьма привлекательными. В течение одного карнавала 1778 прозвучали сразу 3 из них, наиб. популярные: 23 янв. "*Der Deserteur*" ("Дезертир", по нем. версии известной комедии Ж. М. Седена, 1775, Данциг); 1 февр. "*Das Redende Gemälde*" ("Говорящая картина", по нем. версии *либретто* Ансома, 1775, Кёнигсберг); 9 февр. "*Der Kaufmann von Smirna*" ("Купец из Смирны", либр. К. Ф. Швана, 1773, Кёнигсберг). Известно, что "Дезертир" шел у Книппера и позднее, в сент. 1778: в гл. партии этой оперы дебютировал А.Б. *Сартори*, в 1781 ее же исполнял К.Д. Аккерман. Хотя в рус. исследованиях дело обычно представляется так, что нем. Труппа Книппера выступала гл. обр. для нем. аудитории СПб. состоявшейся из купцов и ремесленников, однако из "Писем о России" И.Х.К. Мейера следует, что именно в конце 70-х гг. нем. театр был модным светским развлечением, ибо он "очень хорош, и некоторые артисты прекрасно поют. Он всегда полон, и Императрица часто посещает его" (345). Т. обр., зингшпили Ш. и др. композиторов, популярных на нем. театре того времени, вошли в общий слуховой фонд спб. любителей оперы.

Лит.: Meyer J.H.C. Briefe über Rußland. Göttingen, 1778 — 79. Bd 1: СПб. вед. 1778. 12 и 30 янв., 2 февр., сент.; 1781. 19 янв.; Eitner; Г о з е н п у д; MR; МА 2, 199, 210, 216, 273, 282; MGG; Г о в е; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**ШТЕЛИН** (Stählin) Якоб (Jacob) (29 апр. 1709, Мемминген — 25 июня 1785, СПб), деятель рус. культуры нем. происх., историк иск-ва, литератор, муз-т-любитель. Род. в семье чиновника городского магистрата в Меммингене. В 1732 — 1735 учился в Лейпцигском ун-те, в этот период был близко знаком в семье композитора И. С. Баха и дружил с его сыновьями, играл на флейте в *оркестре* "Коллегиум музикум" под упр. И. С. Баха. В 1735 был выписан по контракту в спб. *Академию Наук* "адъюнктом немецкого штиля, красноречия и стихотворства, также для изобретения иллюминаций, фейерверков и прочего и для дальнейшего упражнения в науках и художествах" (АРАН, ф. 3, оп. 1, д. 2332, л. 15), в 1737 назначен ординарным профессором элоквенции и членом АН. Круг обязанностей и занятий Ш. в СПб был очень обширным. Он читал студентам АН лекции по истории литературы, риторике, критике, стилистике нем. яз., естественному праву и этике, в течение 15 лет был составителем и ред. газ. "*Санктпетербургские ведомости*", вел иностранную корреспонденцию АН, с 1736 в течение 10 лет был фактически придв. поэтом *Анны Иоановны* и *Елизаветы Петровны* и сочинял на нем. яз. оды ко всем придв. торжествам (дню рождения Императрицы, дню коронации и т. п.), переводил с итал. на нем. яз. *либретто* опер, комедии и интермеццо для придв. театра. С 1742 по 1745 был воспитателем в. кн. *Петра Федоровича*, затем его библиотекарем, с 1737 по 1778 делал по заказам двора и знатных частных лиц проекты фейерверков и иллюминаций по случаю торжеств, событий придв. и гос. жизни и составлял их описание. С 1748 он возглавлял собрание *Академии художеств* при АН, с 1757 по 1768 был "директором всех художеств" при АН. Ш. выполнил множество разл.

художественных проектов декоративного оформления построек, триумфальных арок, интерьеров, катафалков *Анны Иоановны* и *Елизаветы Петровны*, надгробного памятника *М. В. Ломоносова*, более 400 проектов для памятных медалей, посв. важнейшим событиям царствования российских монархов 18 в., и т. д.

Муз. деятельность Ш. в России началась в 1742 в Москве, где проходили торжества по случаю коронации *Елизаветы Петровны*. К опере *И. А. Хаче* на либр. *П. А. Метастазия* "*La Clemenza di Tito*" ("Милосердие Тита") Ш. сочинил либр. пролога "*La Russia afflitta e riconsolata*" ("Россия по печали паки обрадованная"), музыку к к-рому написал *Дж. Далотто*, руководил репетициями оркестра, сочинил и нарисовал костюмы для артистов. В этом спектакле, как и неоднократно позднее, он исполнял в оркестре партию флейты.

Музыка неизменно составляла важную часть его жизни. В марте 1763 он упоминал в письме к *Г. Н. Теплову*: "Сегодня вечером... у меня состоится итальянский концерт, как было до сих пор почти каждую неделю" (ОР РНБ, ф. 871, д. 291, л. 23 об.). Ш. был одним из сопредседателей спб. *Музыкального клуба*, основанного в 1772. В 1776 фр. посланник в СПб *Корберон* отметил в своем дневнике, что в доме Ш. на Большой Морской ул. репетировали "*Stabat Mater*" *Дж. Б. Перголези* перед исполнением в Муз. клубе.

За исключением неск. поездок в Москву и одной на Украину вместе с имп. двором, Ш. почти полвека прожил в СПб. После женитьбы с 1744 он снимал квартиру на Большой Немецкой ул. вблизи Зимней канавки, с 1752 — дом *кн. А. В. Хованского* на наб. Большой Невы (теперь наб. Красного Флота, д. 40), а с сер. 60-х гг. жил в собственном доме на Большой Морской ул. (ныне д. 49).

Ш. была написана первая в России статья. посв. муз. театру. Она публ. в "Примечаниях на ведомости" с 27 февр. по 19 июня (ч. 17 — 21, 33 — 34, 39 — 49) 1738 и называлась "Историческое описание онаго театрального действия, которое называется опера". Поводом для ее написания послужил первый оперный спектакль, представленный в СПб 29 янв. 1736, — опера Ф. Арайи "*La Forza dell'amore e dell'odio*" ("Сила любви и ненависти"). Во вступительном р. Ш. критикует авторов, собиравших об опере "весьма несправедливые известия" из случайных источников и предлагавших их читателям "за самую истину", а также показывает их некомпетентность в вопросах оперы. Сведения об опере, изложенные в статье, он собрал "по большей части из разных писателей, а иныя получил собственным искусством, и от словесного объявления разных особ" (67). Далее он объясняет, что такое опера, рассказывает о ее происхождении в Италии и ее развитии в Италии, Франции, Германии, об оперных композиторах, сюжетах опер и оперных спектаклях в Англии, Голландии, Австрийских Нидерландах, Испании, Португалии. Завершается это обширное исследование подробным описанием представленной на сцене театра Зимнего дворца оперы, рассказом о ее сюжете, персонажах и их исполнителях, солистах оркестра и декорациях, написанных итал. живописцами Дж. Бонам и Дж. Тарсиа.

Как показало время, важнейшей стороной деятельности Ш. была историография рус. иск-ва. Он оставил после себя зап. о живописи, скульптуре, архитектуре, гравюре, шпалерах, фейерверках и иллюминациях, медальерном иск-ве, мозаике, театре, музыке, балете и танцевальном иск-ве, о рус. писателях, истории коллекционирования картин в России, а также сделал описания всех значитель-

ных царских и частных художественных коллекций. Все известия об иск-вах в России, в т. ч. и о музыке, Ш. писал по одному плану. Сначала он давал понятие о традициях данного вида иск-ва, затем показывал его развитие и расцвет вплоть до посл. (по отношению ко времени написания заметок) десятилетия: "В нынешних Известиях о музыке в России я сначала даю краткое понятие о древней, дошедшей до нас церковной и простой сельской музыке. Затем я указываю, как с ростом великолепия российского императорского Двора становилась великолепнее и церковная, или духовная, музыка и как появилась при Дворе светская музыка на немецкий и итальянский манер; как она в результате правления Петра Великого и его престолонаследницы Екатерины I еще более возвышалась и, наконец, в последние 20 лет достигла очень высокой степени совершенства. Далее, как распространился в России тонкий вкус к музыке и сделался обычным среди благовоспитанных людей. В заключительной части я несколько раз рассказываю о различных музыкальных достопамятностях и новых изобретениях, которые, по моим сведениям, еще мало или совсем неизвестны за пределами России" (St ählin 2, 42 — 43. Перевод мой. — К.М.)

Штелинские "Известия о музыке в России" — это единств. свидетельство современника об увиденном и услышанном с 1736 по 1784, т. е. почти за 50 лет (частично опубл. материалы по 1768). В них рассказывается об оперных спектаклях, концертах, Придворной певческой капелле, о рус. нар. и роговой музыке, о взаимосвязи рус. и укр. нар. музыки с итал., о военных муз-тах и великосветских муз-тах-любителях, о спб. Муз. клубе, даются характеристики вокалистам и инструменталистам. Сведения о муз. театре и нек-рых исполнителях содержатся

---

**Я. ШТЕЛИН**

*Гравюра И. Штенглица*



в его зап. "К истории театра в России". Придв. балету и нар. танцам посвящены его "Известия о танцевальном искусстве и балетах в России". Сведения об итал. театральных живописцах и декораторах Дж. Боне, Дж. Валериани, А. Дж. Перизиноти, Ф. Градицци, А. Карбони, а также об их рус. помощниках содержатся в зап. Ш. о живописи в России. В подавляющем бол-ве сообщаемые сведения достоверны и выдерживают проверку архивными док-тами. Неточности встречаются в датах и сообщениях, относящихся гл. обр. ко времени до приезда Ш. в Россию, и в сведениях, полученных устным путем от др. лиц.

Оценивая зап. Ш. о музыке в России, его современник историк А. Л. Шлецер писал, что "только раз в столетие случается, что знание музыки и авторские способности сочетаются в одном лице, и поэтому подобные сообщения — в высшей степени редкие явления для всего ученого мира" (цит. по: St ä h l i n K. Aus den Papieren Jacob von Stählins. Königsberg u. Berlin, 1926. S. 320). Глубокое понимание значения зап. Ш. показывает их оценка Б. В. Асафьевым: "Описания эти ценны не анекдотической стороной своей, но тем, что за множеством разнородных сведений позволяющих угадать происходившие в художественной области преобразовательные процессы, процессы усвоения нового и переработки традиций" (Ш т е л и н, 8). Б. И. Загурский в ст. "Музыкальная культура в России XVIII века", предварявшей публ. зап. Ш. о музыке и балетах в России, справедливо подчеркивал, что "работы Штелина являются основным материалом по искусству XVIII века в России, представляющим к тому же большую ценность и по достоверности изложения ряда фактов. Штелин был

исследователем многих областей культуры, а в русской музыке он по праву может считаться первым исследователем. <...> Его рукописи раскрывают шаг за шагом развитие искусств в России, и к чести Штелина надо сказать, что он сумел дать необычайно яркое освещение целой эпохи" (Там же, 37, 41).

*Опубликованные соч. Штелина:* St ä h l i n J. Zur Geschichte des Theaters in Rußland // M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neueränderten Rußland. 1. Theil. Riga u. Mietau, 1769. S. 397 — 432; St ä h l i n J. Nachrichten von der Tanzkunst und Baletten in Rußland // M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neueränderten Rußland. 2. Theil. Riga u. Leipzig, 1770. S. 3 — 36; St ä h l i n J. Nachrichten von der Musik in Rußland // M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neueränderten Rußland. 2. Theil. Riga u. Leipzig, 1770. S. 39 — 192; Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года, сочиненное на немецком языке его превосходительством действительным статским советником Я. Я. Стелином // Санктпетербургский вестник. 1779. С. 83 — 95; Сокращенные известия о русских танцах и театральных в России балетах, сочинение его превосходительства Я. Я. Стелина // Санктпетербургский вестник. 1779. С. 243 — 258; Ш т е л и н Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. Пер. Б. И. Загурского; Известия о музыке в России // Музыкальное наследство. М., 1935. Вып. 1. С. 94 — 198. Пер. М. Штерн (оба пер. очень неточны); Ш т е л и н Я. Записки о живописи и живописцах в России // Русское искусство барокко. М., 1977. С. 180 — 211.

Арх.: АРАН, ф. 3, оп. 1, д. 2332, л. 15; ОР РНБ, ф. 871, д. 291, л. 23 об.

**ШТРАУС** (Straus), Ш т р о у с. Ст р а у с Георг Анreas, Юрья (? — 13 февр. 1758, СПб), нем. придв. муз-т, с 14 апр. 1743 — капельмейстер гофмузыки (см. "*Музыканты иноземцы старые*"), поступил на придв. службу 25 февр. 1724 по прошению: "Всепресветлейшая государыня Императрица Екатерина Алексевна:

Уведомился я нижайший что при дворе вашего величества требуется на место умершего музыканта вулфа [Ф. Вольф] музыкант же: а я нижайший на всех инструментах играю как и протчие и желаю вашему величеству служить музыкантом:

Всенижайше вашего величества всемиловитвейшей государыни императрицы прошу меня нижайшего милостиво указать принять и определить в службу вашего величества музыкантом против протчих:

Вашего величества нижайший раб музыкант андреяс георгий штроус февраля [...] дня 1724 Году

G.A. Straus

Что вышеписанной музыкант андреяс Георгий Штраус с нами в музыкантах быть достоин и на всех инструментах играет засвидетельствуем

Johann Andreas Klieber  
George E. Körner  
George Friedrich Pomorskj  
Frantz Ernst Rumps  
Erich Adam Müüs  
Johann Peter Düben  
Johann Pomorskj  
Tobias Michelaus"

(РГАДА, ф. 9, отд. 2, оп. 4, д. 69, л. 112; подписи собственноручные; см. также *Придворный оркестр: музыканты*). Где Ш. служил до того, как его взяли ко двору, неизвестно. В 1724 — 26 в *При-*

*дворный оркестр* было принято неск. муз-тов "от адмирала" (Ф. М. Апраксина ?), А. Д. Мещикова и из *Преображенского л.-гв. полка*. Ш. среди них не упоминается. В списке Придв. оркестра 1728 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 114, л. 16 об. — 17 об.) фамилия Ш. отсутствует. По-видимому, после кончины *Петра I* он перешел на службу к *Елизавете Петровне*, в собственной капелле к-рой он числился еще в 1740 (Внутренний быт 2, 203; см. также в Вотчинных книгах Сарского села: напр., РГИА, ф. 487, оп. 1, д. 434. 1737).

После воцарения Елизаветы и возвращения на придв. службу "муз-тов иноземцев старых" Ш. вместе с др., игравшими в домашней капелле цесаревны, был зачислен в имп. штат (список придв. муз-тов 14 февр. 1742: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 59, л. 4 об. — 5) с окладом 200 р. в год. На след. год в ВУ о жалованье придв. муз-там и певчим (Там же, д. 62, л. 1 — 2; 14 апр. 1743) ему назначено уже 400 р. и "порции почему он прежде при дворе нашем получал по исчислению его" на 140 р. 75 к. Т. обр., содержание Ш. в сумме превышало даже оклад бывшего капельмейстера *Аины Иоанновны И. П. Хюбнера* (450 р.). А т. к. последний с 1740 гл. обр. обучал молодежь и руководил ученическим *оркестром*, можно думать, что в царствование Елизаветы Петровны Ш. был ведущим муз-том и капельмейстером бальной музыки, играл со своим оркестром на *балах* и *маскарадах*, принимал участие в исполнении *балетов* и *опер-сериа*.

Арх.: РГАДА, ф. 19, отд. 2, оп. 4, д. 69, л. 112; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 59, л. 4 об. — 5; д. 62, л. 1 — 2; д. 114, л. 16 об. — 17 об.; ф. 469, оп. 14, д. 1, 2, 5; ф. 487, оп. 1, д. 434.

Лит.: Внутренний быт 2, 203.

А.Л. Порфирьева



**ШУВАЛОВ** Иван Иванович (1 нояб. 1727, Москва — 14 нояб. 1797, СПб), гос. деятель, фаворит *Елизаветы Петровны*, меценат. При Елизавете в его доме (Невский пр., 54 — Итальянская ул., 25, перестроен) устраивались роскошные *маскарады*, на к-рые собиралось до 600 чел., показывались редкости. Великим постом 1755 "СПб. вед." объявляли, что "в зале его превосходительства господина действительного камергера и кавалера И. И. Шувалова... приехавший сюда из Парижа Франс будет показывать по понеделньникам, вторникам, четверткам и воскресеньям с полудни с 4 часа до вечера свою художественную машину, которая представляет в натуральную величину пастуха и пастушиху, которые играют тринадцать арий на флейтоверсе. Пастух при этом ударяет такту и сии обе фигуры стоят под сению дуба, на котором движутся разного рода птицы и голоса свои с тоном флейт соединяют" (СПб. вед., 1755, 21 марта). Вход стоил 1 р.

После воцарения *Екатерины II* Ш. жил за границей (1763 — 77). Во время его отсутствия дом (зал) снимали для *концертов* разные муз.-ты. 25 февр. и 17 апр. 1769 В. *Мацфредини* устраивал здесь камерные концерты для избранного круга любителей (по *Я. Штелину* — в доме Ш.; адрес в "СПб. вед.": дом кн. Барятинского); участвовали лучшие инструменталисты и вокалисты СПб, а также знатные дилетанты (см.: *Тонкова*).

*Лит.*: СПб. вед. 1755. 21 марта; 1769. 10 марта, 28 апр.; *Петров* в П.Н. История С. Петербурга с основания города. СПб.,

1885. С. 554, 558; *Штелин*, 138 — 39; *Столпянский*, 168; МА 2: *Тонкова* Р.М. К истории петербургских театров. Печатание "цеттелей" (афиш) в типографии Академии наук // XVIII век. Сб. 4. С. 391 — 392; ИРМ 3, 250.

*И.Ф. Петровская*

**ШУЛЬЦ** (? — ?), INSTR. мастер (клавишные инструменты). Работал в СПб в 1795. Занимался торговлей муз. инструментами. Инструменты работы Ш. неизвестны. Упомянут в "СПб. вед." (напр., 19 окт. 1795): "По Вознесенской перспективе в доме Якоби под № 430 продаются хорошей работы фортепианы. Да и близ Владимирской церкви в доме пекаря Лембке у инструментного мастера Шульца есть продажное, на Аглинский манер деланное фортепиано".

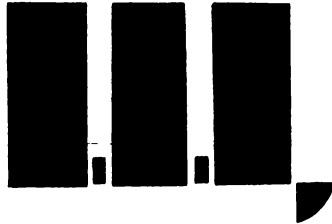
*Лит.*: СПб. вед. 1795. 19 и 26 окт.

*В. В. Кошелев*

**ШУШЕРИН** Емельян (? — ?), певчий, композитор. В 1722 Ш., певчий синодального дома, поступил на придв. службу. Вместе с др. певчими *Придворного певческого хора* сопровождал *Петра I* в его военных походах. В 1726 Ш. получал кормовых 36 р. 50 к. в год (РГАДА, ф. 9, оп. 4, д. 82, л. 468. 1726). 20 апр. 1749 Ш. был дан оклад уставщика (РГИА, ф. 796, оп. 6, д. 351. 1726; ф. 1109, оп. 1, д. 59, л. 157; РГАДА ф. 248, оп. 58, кн. 2489, л. 150 — 51).

В собр. рукописей Оружейной палаты РГАДА хранятся партесные рукописи, написанные Ш. (д. 3741 и 3742).

*И.А. Чудинова*



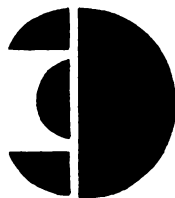
**ЩЕРБАЦКИЙ** Тимофей, Щ е р б а к Т и х о н (1698, Триполье на Днепре — ?), певчий, игумен, митрополит. В отрочестве был отдан в Киевскую духовную академию. В 1706 во время посещения *Петром I* Киева обратил на себя внимание царя отличными певческими способностями и был взят в СПб в *Придворный певческий хор*. По спадении с голоса Щ. возвращается в Киев и продолжает обучение в академии. После пострижения становится нотарием Софийского собора, затем игуменом Лубенецко-Мгарского, Выдубецкого, Киевско-Михайловского монастырей, архимандритом Киево-Печерской лавры и, наконец, митрополитом Киевским (1747 — 57). С 1757 — Могилевский митрополит.

Имя Щ. встречается в певческих рукописях: надпись на внутренней стороне

переплета одного из погослосников сб. партесных концертов (собр. ЦНБ Украины, № 118, д. 4); в нотном ирмологе, переданном по его благословию в дар церкви Петра и Павла села Борщаговка Петропавловская в 1755 (ЦНБ Украины, ф. Лебедева 87, л. 53).

*Лит.:* А с к о ч е н с к и й В. Киев с его духовным училищем Академией. Киев, 1856; Г р а е в с к и й И. Киевский митрополит Тимофей Щербацкий // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1910. Т. 1. С. 98; Х а р л а м п о в и ч К. Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. С. 821; Г е р а с и м о в а - П е р с и д с к а я Н.А. Записки на певческих рукописях XVII — XVIII вв. // ПКНО. 1976. М., 1977

*И.А. Чудинова*



**ЭБЕРЛЬ** (Eberl) Антон (13 июня 1765, Вена — 11 марта 1807, там же), австр. пианист и композитор, представлялся как ученик В. А. Моцарта, в 1795 — 96 концерттировал в Германии с Констанцией Моцарт и Алоизией Ланге. Вошел в историю благодаря тому, что неск. его соч. были опубл. под именем Моцарта: Вариации на тему Игнаца Умлауфа "Zu Steffen sprach in Traume" и Соната с-moll. Во время пребывания в СПб Э. пролил свет на авторство последней в объявл. о подписке на свое трио (Моск. вед., 1798, № 7): "Сочинитель ласкается через сие сочинение приобрести то же самое одобрение, которого он удостоен за сочинение «Соната в с-mineur», известного здесь под именем сочинения Моцарта в 3-х разных изданиях, а именно: 1) «Соч. 31 Моцарта», изданное в Вене; 2) «Соч. 47 Моцарта», изданное в Оффенбахе; 3) «Сочинение, оставшееся по смерти г. Моцарта», издания Санктпетербургского. Г-н Эберл имеет честь объявить через сие почтенной публике, что он настоящий сочинитель сего соната, напечатанного по смерти Моцарта под

тремя разными названиями, означенными выше. В доказательство сей справедливости он ссылается не только на оригинальные и гравированные экземпляры на его имя в Вене, но и на издателей г. Артория и Компани, которые, совершенно будучи уверены в сем, принуждены были на место Моцарта означить имя настоящего автора". Спб. изд., на к-рое указывает Э. в своем объявл., — это изд. И. Д. Герстенберга 1795.

Ранние успехи Э. в Вене, где с 1784 он давал публичные *концерты*, привлекли к нему внимание спб. просвещенных любителей и двора. С 1796 по 1801 он служил пианистом и преподавателем фп. у царской семьи и даже удостоился титула "капельмейстер". Вероятно, он играл видную роль в муз. жизни СПб в качестве учителя музыки, исполнителя и организатора концертов. В архиве Н. П. Шереметева сохранился рукоп. набросок программы концерта Э., по-видимому состоявшегося в 1798 или 1799. В концерте исполнялись: Симфония: дуэт и терцет с хором из оперы Моцарта "Милосердие Тита"; Симфония из орато-

---

**А. ЭБЕРЛЬ**

*Гравюра К. Х. Раля по портрету Ф. Ягеманна*



рии Й. Гайдна "Сотворение мира"; 2 концерта, один для пианофорте, соч. г-на Эберля, другой — двойной, для гобоя и виолончели, соч. г-на Фациуса, исполнители В. Червенка и А. Дельфино; фантазии на пианофорте в исполнении г-на Эберля (РГИА, ф. 1080, оп. 1, д. 383, л. 5). В этом же док-те Э. назван "капельмейстером гр. Гурьева", скорее всего — Д. А. Гурьева, впоследствии министра финансов (1751 — 1825).

До 1799 Э. жил в доме Протасова, а затем у кн. Н. И. Куракиной, на чей романс он написал вариации (1797, Лейпциг). Суммируя разл. сведения о том, что было им написано или издано в России, можно реконструировать след. (неполный) список:

1. Две сонаты для фп. в 4 руки. Op. 4. СПб., Герстенберг (E i t n e r);

2. Вариации на романс Н. Куракиной. Op. 6. Лейпциг, 1797 (МА 2, 653);

3. Две сонаты для фп. дуэта. Op. 7. СПб. (G r o v e);

4. Две сонаты для фп. в 4 руки. Op. 8. Лейпциг, 1798 (МА 2, 653);

5. Trois trios pour le piano, violon et violoncelle. Op. 8 Dediée a S.M. Gr. Duc Aleksandr Pavlovitsh. Vienne, 1798 (F e t i s);

6. Deux grandes sonates pour le clavecin ou forte-piano, la première avec accomp. d'un violon obligé et d'un basse ad libitum, composées et dédiées à... le comte François de Dietrichstein-Praskau. Œuv. 10. Gerstenberg (В о л ь м а н);

7. Variations sur l'air "Ascouta, Jeanette" chanté dans l'opera "Les Deux petits savoiards" par M<sup>me</sup> Chevalier, composée et dédiées a son élève M<sup>lle</sup> Hélène de Gourieff (СПб. вед., 1799, 10 марта);

8. "La Gloria d'Imeneo" ("Слава Гименею", 19 окт., Гатчина. Кантата в честь бракосочетания в. кн. Александры Павловны. Приписывается также Дж. Сарти; МА 2, 654; С г о v e);

9. "Der Tempel der Unsterblichkeit" ("Храм Бессмертия", аллегорич. пролог. Нем. Й. Муре труппа, 7 нояб. 1799, СПб);

10. Кроме того, возможно, что в СПб был сочинен Концерт для фп. C-dur, с успехом исполненный Э. на публичном концерте в начале 1798.

Как видно из приведенного перечня, репутация Э.-композитора упрочилась именно в спб. период его деятельности. В дек. 1801 Э. дирижировал четырьмя концертами в зале Лиона, на к-рых исполнялась оратория Гайдна "Сотворение мира".

По возвращении в Вену Э. писал оперы и симфонии, одна из посл. — Es-dur — исполнялась в концерте, в к-ром впервые прозвучала "Эроика" Бетховена, и была признана критиками "лучшей из двух". Среди подписчиков на 3 трио, op. 8 (231 чел.), имена известных спб. аматёров, а рядом с ними А. Сальери и И. В. Гёте.

Прозрачный, чистый, в меру "брио" стиль Э. стоял в восприятии его современников наряду с лучшими образцами венского классицизма.

Арх.: РГИА, ф. 1080, оп. 1, д. 383, л. 5.

Лит.: G e r b e r; F e t i s; Journal für Theater, Bd 3, 1800; E i t n e r; MR; МА 2; В о л ь м а н; G r o v e; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

ЭДЕЛЬМАН (Edelmann) Иоганн Фридрих или Жан Фредерик (6 мая 1749, Страсбург — 17 июля 1794, там же), фр. композитор, клавирист и педагог, юрист по образованию. В 1774 Э. переехал в Париж, где быстро прославился как даровитый и разносторонний муз-т. Среди его учеников был Э. Н. Мегюль. Э. поставил ряд муз. сценич. произв., mn. печатался. В РНБ и РГБ сохранилось

немало сонат, симфоний и концертов Э., опублик. в 70 — 80-е гг.:

Sinfonia per il cembalo obligato con due violini, due corni e basso ad lib. Opera 1. Offenbach (1774);

Tre sonate per il cembalo obligato con violino ad lib. Opera 2. Offenbach (1774);

Trois sonates pour le clavecin avec acc. d'un violon ad lib. Opus 6. Mannheim;

Deux sonates pour le clavecin avec acc. d'un violon ad lib. Opus 7. Mannheim (1780 — 83);

Trois sonates pour le clavecin avec acc. d'un violon ad lib. Opus 8. Mannheim;

Quatre quators pour le clavecin avec de deux violons et alto. Œuvre 9. Paris (1781 — 92);

Divertissement pour le clavecin avec acc. de deux violons et d'un alto. Œuvre 11. Offenbach, 1784;

Concerto pour le clavecin avec acc. de deux violons, deux hautbois, deux cors et d'un contrebasse ad lib. Œuvre 12. Mannheim (1784);

Chansonne de l'union de l'amour et des artes: Arrangées pour le clavecin, forte piano ou harpe et un violon ad lib. Mannheim (1773).

Все эти произв. могли звучать в спб. салонах в 80 — 90-е гг. Из драм. соч. Э. в СПб ставилась "лирическая драма" *"Ariane dans l'isle de Naxos"* ("Ариадна на острове Наксос", 1782, Париж) на либретто П.Ж. Молине, 6 сент. 1798 ее представляла в Гатчине *Французская придворная оперная труппа* с участием *Придворной певческой капеллы* (партитура в ЦМБ).

Как и мн. его современники, Э. стремился к соединению достоинств итал. стиля с гармоническим языком фр. школы. В конце 18 в. его имя привлекало особое внимание, поскольку композитор пал жертвой революции: он был гильотинирован.

Лит.: Е i t n e r; MR; МА 2; Кат. РГБ, иностр.; G r o v e; ИРМ 3.

А.Л. Порфирьева

**ЭЙЛЕР** Леонард (15 апр. 1707, Базель — 7 сент. 1783, СПб), величайший математик и механик, активно работавший также в области астрономии, физики, географии и теории музыки. Его деятельность на протяжении 30 с лишним лет неразрывно связана с спб. *Академией Наук*. Получив образование на ф-те свободных иск-в Базельского ун-та (1720 — 1723), Э. затем поступает на богословский ф-т того же ун-та, но вскоре оставляет его и всецело посвящает себя научной работе. Он сразу же начинает публиковать мн. исследований по математике, получающих блестящие отзывы в научном мире. Однако долгое время ему не удается найти постоянную и достойную его службу. Наконец, в 1726, благодаря рекомендациям акад. спб. АН Николая второго Бернулли (1695 — 1726) и Даниила Бернулли (1700 — 1782), Э. получает приглашение на вакансию адъюнкта физиологии. 24 мая 1727 он прибыл в СПб и приступил к работе в АН. Благоприятные условия позволили Э. за 14 лет пребывания в СПб опублик. объемную серию исследований по разл. областям знаний. Однако после смерти Императрицы *Анны Иоанновны* в СПб сложилась неустойчивая политическая ситуация, связанная с борьбой за власть разл. дворцовых группировок. Она отрицательно сказалась на деятельности АН. Летом 1740 Э. получил предложение Фридриха Великого переехать в Берлин для работы в организующейся прусской академии наук. Зимой 1741 это предложение было повторено, и 19 июня того же года Э. выехал из России. Покидая ее, он сохранил прочные связи с спб. АН и продолжал оставаться

ее иностранным членом. Причем эта связь была не формальной, а проявлялась в самых разнообразных научных и личных контактах, начиная от завершения нек-рых исследований, осуществленных по плану АН, и кончая составлением отзывать о работах, выполненных рус. академическими студентами и адъюнктами. Активно продолжалась переписка Э. с спб. АН. Известно около 800 писем, отправленных с обеих сторон за 25 лет, в течение к-рых Э. отсутствовал в СПб.

Эти годы Э. провел в Берлине. В 1766 в результате разногласий с Фридрихом он потребовал отставки и, воспользовавшись частыми приглашениями из России, вместе с семьей вновь переехал в СПб, где опять активно включился в работу АН. За 17 лет своего второго пребывания в России Э. создал мн. выдающихся произв., вошедших в золотой фонд мирового научного знания.

В рамках огромного научного наследия Э. муз.-теоретические работы занимают довольно скромное место. К ним нужно отнести фундаментальный трактат "Опыт новой музыки, ясно изложенной на надежнейших принципах гармонии" (1739), 3 сравнительно небольшие статьи: "Предположение о причинах некоторых диссонансов..." (1764), "О подлинном характере современной музыки" (1764), "Об истинных принципах гармонии..." (1773), — а также нек-рые письма из знаменитых "Писем к немецкой принцессе" (1768 — 74; письма 2 — 8 излагают учение о звуках и аккордах). Даты публ. этих соч. показывают, что бол-во из них написано в СПб.

Среди наиб. плодотворных муз.-теоретических идей Э. нужно отметить следующие.

Он предложил оригинальный способ математического определения "степени приятности" (*gradus suavitatis*) интерва-

лов и созвучий. По его словам, "мы воспринимаем взаимосвязь двух предлагаемых звуков, если понимаем их отношения как числа, содержащие [их] вибрации в единицу времени" (*si intelligamus rationem, quam pulsus eodem tempore editorum numeri inter se habent: "Опыт..."*, 34). После этого совершенно естественно следует далеко идущий вывод: "Всякое удовольствие в музыке возникает от постижения отношений, которыми связываются между собой числа". В этом вопросе Э. был прямым последователем Г.В. Лейбница, к-рый считал, что музыка — это "скрытое упражнение в арифметике не умеющей считать души" (*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*). Такая т. зр. была распространена в среде ученых. И Э. был убежден, что с увеличением разницы вибрационных движений звуков, составляющих любое созвучие, его консонантность уменьшается. Поэтому простейшим и наиконсонантнейшим созвучием является унисон, т. к. оба его звука имеют одинаковое число колебаний (1:1). Схематически Э. представлял унисон двумя рядами точек, расположенных друг против друга:

:        :        :        :        :        :

Отсюда он заключил, что унисон — "первая и простейшая для нас степень порядка" (*primum et simplicissimum nobis gradum ordinis*), а следовательно, он имеет и 1-ю "степень приятности". На том же основании октава (1:2) имеет 2-ю степень:

:    •        :    •        :    •        :

Затем следовала дуодецима (1:3) и двойная октава (1:4), к-рым придавалась одна общая 3-я "степень приятности":

:    •    •        :    •    •        :    •    •        :

• • • • •  
• • • • •

Свою позицию в этом вопросе Э. аргументирует след. образом. Отношение 1:3 очень простое, т. к. "выражено меньшими числами". Отношение же 1:4 "воспринимается легче, так как состоит из удвоенного отношения и поэтому узнается не намного труднее, чем двойное" (*ideo facilius percipi videtur, quod sit rationis duplae hincque non multo difficiliter discernatur quam duppa ipsa; "Опыт..."*, 37). Судя по фразе Э. "*in utramque partem potest disputari*" ("можно говорить за и против"), он понимал спорность своего аргумента, однако не отказался от него. Вслед за дуодецимой и двойной октавой коэффициенты "степени приятности" получают квинта (2:3), кварта (3:4), терция (4:5) и т. д. Далее рассуждения Э. шли по такому пути.

Степень консонантности интервалов увеличивается с увеличением знаменателя интервальной дроби: 1/2, 1/4, 1/8, 1/16 и т. д., что может быть выражено как 1:2, где степень консонантности +1 (во всех случаях Э. имел в виду только целые числа, ибо в противном случае получаются иррациональные отношения, к-рые, по его мнению, недоступны для слухового восприятия). Т. к. 1:1 дает 1-ю "степень приятности", 1:2 — 2-ю, 1:3 — 3-ю, 1:4 — 4-ю и т. д., то, след., отношение 1:p дает степень p. Значит, 1:2p имеет степень m+1, а 1:2<sup>n</sup>p — степень m+n. Но 1:2p в два раза труднее для восприятия, чем 1:p, и увеличивается только на единицу по сравнению с числом, выражающим степень консонантности посл. отношения. Т. обр., степень консонантности 1:pq представляется как p+q-1. Отсюда понятно, что степень консонантности сложного созвучия является суммой аналогичных степеней составляющих его интервалов. Напр., степень консо-

нантности отношения 1:pqr, состоящего из 1:pq и 1:r, индивидуальные степени к-рых p+q-1 и r, будет p+q+r-1, и т. д.

Для практических операций с выведенными формулами Э. рассматривал все числа как состоящие из более простых. Всякое натуральное число состоит из простых  $p_1 p_2 p_3 \dots p_m$

$$\text{и } n = p_1^{\alpha_1} p_2^{\alpha_2} p_3^{\alpha_3} \dots p_m^{\alpha_m}.$$

Напр.,  $72 = 2^3 \cdot 3^2 \cdot 1$ , где  $p_1 = 2$ ,  $p_2 = 3$ ,  $p_3 = 1$ ,  $\alpha_1 = 3$ ,  $\alpha_2 = 2$ ,  $\alpha_3 = 1$ .

Э. определяет степень консонантности C(n) числа n как

$$\alpha_1 p_1 + \alpha_2 p_2 + \dots + \alpha_m p_m - (\alpha_1 + \alpha_2 + \dots + \alpha_m - 1)$$

В нашем примере ( $n = 72$ )

$C(72) = 3 \cdot 2 + 2 \cdot 3 + 1 \cdot 1 - (3 + 2 + 1 - 1) = 6 + 6 + 1 - 5 = 8$ . Если известная степень (C) консонантности m и n, то  $C(mn) = C(m) + C(n) - 1$ . Напр., степень консонантности мажорного трезвучия 4:5:6 (4:5 — большая терция, 5:6 — малая терция) он определяет след. образом:  $2^2 \cdot 3^1 \cdot 5^1 = 60$ , откуда  $C(60) = 2 \cdot 2 + 1 \cdot 3 + 1 \cdot 5 - (2 + 1 + 1 - 1) = 9$ .

Идею о показателе (exponens) "степени приятности" Э. распространяет на разл. смысловые уровни звучания и на все муз. структуры произв.: "Чтобы музыкальное произведение нравилось, требуется, во-первых, чтобы были известны показатели отдельных созвучий [singularum consonantiarum], во-вторых, — показатели аккордовых последовательностей [consonantiarum successionum], в-третьих, — показатели отдельных периодов [singularum periodorum], в-четвертых, — показатели двух последовательных периодов, или изменений ладов [modorum mutationes], в-пятых, — показатель всех периодов, т. е. всего музыкального произведения" ("Опыт...", 94). Т. обр., для Э. всякое муз. произв. после соответствующего анализа



превращалось в систему коэффициентов, выражающих "степень приятности" муз. материала. Интересно, что даже лад (modus) для него представлялся "не чем иным, как показателем серии аккордов" (nie aliud sit nisi exponens seriei consonantiarum; "Опыт..." 173).

К многообещающим идеям Э. следует отнести и ту, к-рую условно можно было бы назвать "теорией замены". Он считал, что "необходимо различать отношения, которые в данный момент замечает наш слух, от тех отношений, которые заключаются в звуках, выражаемых числами" ("Предположение о причинах некоторых диссонансов...", 511). Э. писал, что при равномерной темперации, допустим, квинта может выражаться разл. иррациональными пропорциями (даже  $\sqrt[3]{2}$ ), незначительно отличающимися от простейшей квинтовой пропорции 3 : 2. И хотя инструмент настроен по равномерной темперации, слух все равно воспринимает этот интервал как 3 : 2. Э. был убежден, что "воспринимаемая пропорция проще, чем действительная, так как их разница настолько мала, что не воспринимается. Орган слуха привык принимать за простую пропорцию все пропорции, имеющие незначительные различия" (Там же, 512). Хотя такая т. зр. серьезно дискредитировала мнение, что "музыка — это скрытое упражнение в арифметике" (ведь согласно "теории замены", одно математическое выражение звучащего интервала слух "самовольно" заменял другим), она давала возможность объяснить восприятие постоянно обновляющейся интервалики.

Э. был в первом ряду тех немногих теоретиков, к-рые признавали необходимость внедрения в муз. науку интервалов, выражаемых числом 7. Как известно, впервые в их пользу высказался М. Мерсенн. Затем эта мысль прозвучала

у Р. Декарта и Лейбница. Христиан Гюйгенс разработал 31-звуковую темперацию, содержащую такие интервалы. Это были ученые, предвидевшие расширение средств муз. выразительности и способствовавшие активизации теории в их изучении. В 18 в. первым к ним присоединился Э., писавший: "До сегодняшнего дня в музыке не применялись другие созвучия, кроме тех, показатели которых состоят только из простых чисел 2, 3 и 5... мы же попытаемся ввести также [интервалы, в показатели которых входит] 7" ("Опыт...", 118). Позднее примеру Э. последовали Дж. Тартини, Ж. Серр, Ж.-Ж. Руссо и др. Т. обр., среди ученых 18 в. Э. был пионером в этом вопросе и вывел много ладовых звукорядов с такими интервалами. Все эти стороны его исследований не могли не заинтересовать современников. В Италии его идеями интересовались падре Дж.Б. Мартини и известный теоретик Франческо Валлотти. В Германии его ярким приверженцем был такой знаменитый композитор и теоретик, как И. Кирнбергер. Впоследствии, уже в 19 в., Ф. Фетис высоко оценил теоретические изыскания Э.

Сейчас, на пороге 21 в., когда уже стал очевиден весь вред внедрения равномерной темперации в муз.-теоретическую науку, нельзя не упомянуть, что Э. был одним из тех немногих теоретиков, к-рые противились ее распространению в музыкознании. Он хорошо понимал, что благодаря равенству всех полутонов при равномерной темперации "легко (non incommodo) можно спеть всякую мелодию выше или ниже на полутон, тон или любой [другой] интервал" ("Опыт...", 150). Но он считал, что такая темперация неприемлема "из-за отсутствия разумного отношения (rationem rationalem) между звуками, исключая октаву" (Там же, 149). Судя по воззрениям Э., он не мог согла-

---

**Л. ЭЙЛЕР**  
*Неизв. художник*



ситься с температурой в практике иск-ва, т. к. она унифицировала интервальные величины и одновременно обедняла интонационное разнообразие музицирования. Введенная же в теорию музыки, она полностью нарушала соответствие между научно абстрагированными муз.-теоретическими категориями и явлениями художественной практики. Поэтому он строил свою систему, не учитывая равномерную температуру.

Не следует думать, что он был неким "сухим" теоретиком-математиком, наивно оторванным от муз. практики. Нек-рые фрагменты его "Опыта..." показывают, что Э. всегда принимал во внимание специфику живого музицирования. Так, напр., он отмечал, что унисон струн и духовых интонационно "чрезвычайно непостоянен" (*perquam mutabilia esse*) и должен систематически "подправляться" (*intendi*; "Опыт...", 22). Историкам муз. педагогики еще предстоит по достоинству оценить практические рекомендации Э. по сольфеджированию нетемперированного звукоряда, подробно изложенные в ст. "О подлинном характере современной музыки". Н. Фусс, ассистент Э. с 1773, пишет в "Хвалебной речи о господине Эйлере", что "часы своего досуга он посвящал искусству звуков", хотя и "принесил к клавиру свой геометрический ум". Свою теоретическую концепцию Э. всегда просцировал на муз. практику и результаты своих исследований рассматривал только в связи с ней: "Все эти основные принципы, на которых выстроена [наша] полная теория музыки, [получат] дальнейшее развитие, и мы предоставляем ее применение в практике компетентным музыкантам, нисколько не сомневаясь, что с помощью этих принципов как теоретическая, так и практическая музыка в конце концов могли бы быть доведены до совершенства" ("Опыт...", 20 — 21). Обнаруженная недав-

но нотная рукопись, написанная рукой Э., показывает, что это были не только теоретические установки, но и основа для непосредственных занятий музыкой.

*Соч. по теории музыки*: Tentamen novae theoriae musicae ex sertissimis harmoniae principiis dilucide expositae. Petropoli, 1739; Coniecture sur la raison de quelques dissonances généralement recues dans la musique // Memoires de l'Académie des sciences de Berlin, 20 (1764), 1766. P. 165 — 73; Du véritable caractère de la musique moderne // Ibid. P. 174 — 79; De harmoniae veris principiis per speculum musicum repraesentatis // Novi commentarii Academiae Scientiarum Petropolitanae, 18 (1773), 1774. P. 330 — 53.

Новые изд. этих работ: E u l e r i L. Opera omnia. Leipzig, 1926. Vol. I. Ser. III; Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie. SPb., 1768 — 1772. Т. 1 — 3. Посл. изд.: E u l e r i L. Opera omnia. Zürich, 1960. Vol. 11. Ser. III.

*Лит.*: V o g e l M. Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie. Bonn, 1954; MGG; V o g e l M. Die Musikschriften Leonhard Eulers // E u l e r i L. Opera omnia. Zürich, 1960. Vol. 11 — 12. Ser. III. S. XLIV — LX; Ц е р л ю к - А с к а д с к а я С.С. Музыкально-теоретические рукописи Леонарда Эйлера и становление его концепции теории музыки // Развитие идей Леонарда Эйлера и современная наука. М., 1988. С. 333 — 44; Г е р ц м а н Е.В. Леонард Эйлер и история одной музыкально-математической идеи // Там же. С. 321 — 32; О н ж е. Неизвестная нотная рукопись Леонарда Эйлера // ПКНО. 1988. М., 1989. С. 155 — 59; О н ж е. Леонард Эйлер и европейское музыкознание XVIII века // Германия. Россия. Украина. Музыкальные связи: история и современность. СПб., 1996. С. 69 — 76.

*Е.В. Герцман*

**ЭКГОЛЬМ**, Екгольм, Екголм, Екхолм, Экгол Лоренц (? —

не позднее 7 мая 1780, СПб). instr. мастер (струн., клавишные инструменты). Работал в СПб в 1749 — 80, с 1777 — при придворном театре. По-видимому, имел мастерскую и в Москве. Занимался торговлей разл. инструментами, а также галантерей собственного изготовления. Инструменты работы Э. неизвестны. Упоминается в "СПб. вед.": "В большой Морской в доме Мастера Апелгринна у инструментального мастера Лоренца Эггола продаются музыкальные инструменты. контрабас чрезвычайной величины и громкости, лютня, пандура, скрипки, гусли, гарфы, шпинеты и другие инструменты. о чем через сие объявляется"; "7 дня (7 мая 1780. — В.К.)... продаваться будет в бывшем лейб-кампанском корпусе а ныне называемом музыкальном после умершего музыкального дела мастера Лоренца. как то скрипки, басы, контрабасы, арфы и разныя другия готовые и недоделанныя. платье..."

П.Н.Столянский ошибочно сообщает, что Э. работал в СПб с 1740.

Лит.: СПб. вед. 1749. 7, 25 и 28 апр.; 1750. 9, 19 и 26 янв.; 1752. 23 окт., 17 и 20 нояб.; 1759. 19 янв.; 1777. 24, 27 и 31 янв.; Прибавл. 1780. 1, 5, 12, 15 и 19 мая; Столянский, 129; Финдейзен 2, 368.

В.В. Кошелев

**ЭМИН** Федор Александрович, наст. имя Магомет-Али Эмин (1735, Константинополь — 18 апр. 1770, СПб), рус. писатель, переводчик, журналист. Родился в обеспеченной семье. До приезда в СПб жил в Турции, Италии, Англии. В СПб — с мая 1761. В огромном лит. наследии Эмина (за короткий срок создал 19 томов соч. и переводов) есть комедии. В одной из них ("Ученая шайка") высмеивается поэт — сочинитель песен, претендующий на авторство всех лучших произв. этого рода. 26 февр. 1796

в спб. *Деревянном театре* была показана его "комедия с хорами и балетом" "Смешное с полезным, или День рождения стихотворца".

Лит.: КЛЭ: XVIII век. Л., 1976. Вып. 11.

А.Н. Крюков

**ЭРМИТАЖ** — разновидность придв. собраний в эпоху *Екатерины II*, одна из исторических форм *придворного музыкального быта*. По первоначальному замыслу Императрица, нуждаясь в отдыхе от гос. дел, задумала устроить для себя уютный уголок, в к-ром могла бы проводить часы досуга в тесном кругу умных, талантливых людей. Здесь должна была быть б-ка, состоящая из самых любимых государыней соч. писателей, поэтов и философов, а украшением покоев для уединения (*фр.* ermitage — уединенное место, одинокий дом) служили бы лучшие произв. художников, скульпторов, гобеленщиков, мастеров фарфоровых и стекольных дел. Общество приближенных к Екатерине II лиц по особым приглашениям собиралось сперва в залах Зимнего дворца, но потом — после 1765 — для подобных собраний возле дворца было построено специальное здание *фр.* архитектором Ж. Б. М. Валлен-Деламотом. Оно выходило фасадом на Неву и получило назв. "Э." (Эрмитажный павильон).

Являясь сюда, Императрица становилась не более как радушною хозяйкою, обходительной женщиной, очаровывавшей приглашенных на се вечера не высотой сана, а личными качествами. Здесь, смягчая требования придв. этикета, беседовала она с Ф.М.Гриммом, Г.Г.Орловым, Д.Дидро, Г.А.Потемкиным, Д.Г.Гаррисом, П.В.Завадовским, Л.Ф.де Сегюром, Л.Кобенцлем и др. Здесь слушала она комедии Д.И.Фонвизина и

стихотворения Г. Р. *Державина*, развлекалась игрою в карты, костюмированными ужинами, смотрела театральные, в т. ч. и муз.-театральные, представления, разыгрываемые любителями, слушала музыку и устраивала танцы.

Э. — достаточно закрытая форма придв. быта, в к-ром музыка была одним из важнейших элементов, выполняя преим. роль фона для общения, сопровождения. Лишь изредка она выходила на первый план, т. е. ЕИВ с кругом близких лиц собирались специально послушать музыку. В таких случаях Э. обретали вид придв. *концерта*.

Идея Екатерины о создании в дворцовом комплексе места для уединения, где она могла бы выступать как частное лицо, в конечном итоге осталась невыполнимой. Этикетность, к-рая подчиняла системе строгих правил жизнь августейшей персоны, распространилась и на Э., что нашло отражение в регламенте, составленном самой Императрицей.

На собраниях в Э. русские обязаны были разговаривать только на родном яз.; при входе ЕИВ или при ее обращении к кому-л. из гостей запрещалось вставать; относительно того, как надлежало вести себя, были установлены правила, несоблюдение к-рых влекло за собою штраф. Регламент был вывешен при входе в Э.: "1) оставить все чины вне дверей, равномерно и шляпы, и наипаче шпаги; 2) местничество и спесь или тому что-либо подобное, когда бы то ни случилось, оставить у дверей; 3) быть веселым, однакож ничего не портить, не ломать и ничего не грызть; 4) садиться, стоять, ходить, как заблагорассудится, несмотря ни на кого; 5) говорить умеренно и негромко, дабы у прочих там находящихся уши и головы не заболели; 6) спорить без сердца и без горячности; 7) не вздыхать и не зевать и никому ску-

ку или тягости не наносить; 8) кушать сладко и вкусно, а пить с умеренностью, дабы всякий всегда мог найти свои ноги для выхода у дверей; 9) сору из избы не выносить, а что войдет в одно ухо, то бы вышло в другое, прежде, нежели выступить из дверей". За этими пунктами следовали предостережения: "Если кто противу вышеписанного проступится, то по доказательству двух свидетелей, за всякое предступление должен выпить стакан холодной воды, не исключая того и дам, и прочесть страницу Тилемахиды Тредиаковского. А кто противу трех статей в один вечер проступится, того повинен выучить шесть строк Тилемахиды наизусть. А если кто против девятой статьи проступится, того более не впускать". При входе в залу собраний висело др. наставление, составленное самой Императрицей: "Извольте сесть, где хотите, не ожидая повторенья: церемоний здешняя хозяйка ненавидит и в досаду принимает, а всякий в своем доме волен" (Брокгауз — Ефрон. СПб., 1904. Т. 81. С. 36).

Регламент Екатерины II, составленный для проведения Э., дает представление о том, как могло вести себя самое близкое окружение Императрицы. В игровой форме Э., помимо приватных и этикетных задач, должны были по возможности сплотить вокруг государыни группу сановных лиц и известных деятелей культуры на основе аристократического "демократизма" и непринужденной манеры общения, принятой в парижских салонах. Эта скрытая воспитательно-просветительская функция Э. в дальнейшем привела к разделению их на большие и малые. На большой Э. имели доступ дипломатический корпус и особы первых двух классов; на малый — только приближенные. Состав увеселений в этих собраниях был также различный. В конце 70-х гг. в большой Э. (по воскресеньям)

включались салонные беседы и театральные представления. В малый Э. (по четвергам) — бал, спектакль и ужин. Малые Э. могли ограничиваться очень узким кругом приглашенных — до 12 чел. "Программа" эрмитажных собраний могла изменяться, хотя дни недели — четверг и воскресенье, — предназначенные для Э., сохранялись и в 80-е гг. Э. 90-х гг. могли включать в себя бал или *маскарад*, а иногда бал и маскарад в пределах одного вечера.

Когда же в 1785 был выстроен *Эрмитажный театр*, в нем стали регулярно давать спектакли придв. труппы.

В воспоминаниях современников далеко не всегда разграничиваются формы придв. быта, в т. ч. связанные с музыкой. В КФЖ по-прежнему встречается назв. "куртаг" — придв. собрание, хотя П. Сумароков, характеризуя екатерининский придв. быт, понятие "куртаг" не употребляет. Расписание придв. мероприятий было таким:

понедельник — балы у цесаревича в городе,  
вторник — спектакли в *придворном театре*,  
среда — концерты (могли проходить там же),  
четверг — Э.,  
пятница — спектакли в придв. театре,  
суббота — бал на *Камешном о-ве*,  
воскресенье — бал в Белой галерее (РГИА, ф. 469, оп. 2, д. 11, л. 20; Сумароков, 57).

По воскресеньям Э. реально были масштабными танцевальными увеселениями. На них играл *Второй придворный оркестр*, помещение ярко освещалось, приглашалось до 200 чел.

Малые Э., по четвергам, "походили скорее на репетиции, на простые домашние занятия. В комнатах, по коим проходить надлежало, горело по одной или по

две свечи, в оркестре сидели три или четыре музыканта: Диц со скрипкою, Дельфини с виолончелем, Кардон с арфою, Ванжура за клавирами" (Сумароков, 58). Из этого следует, что малые Э. сопровождалась камерной музыкой, к-рая в КФЖ называлась "комнатная малая музыка". Репертуар, исполняемый придв. муз-тами, певцами и певчими *Придворного певческого хора*, чаще всего не указывался и обозначался как "обыкновенная Итальянская музыка". Изредка Императрица удостаивала своим вниманием известнейших композиторов: "В продолжении ЕИВ присутствия играла Итальянская инструментальная и вокальная музыка, при чем сюда... музыки сочинитель Галуппи достоин был ЕИВ Высочайшей апробации, который в музыке играл на клавесине" (КФЖ, 1765, 27 сент.). На малых Э. часто играли в карты и музыка служила фоном. При этом "в янтарной комнате во время карт для пробы придворными певчими пет был концерт, сочиненный музыкантом Березовским" (КФЖ, 1766, 22 авг.). Под звучание камерной музыки устраивались в интимном кругу танцы: "...господа дамы фрейлины и господа кавалеры танцевали менуэты и контрдансы" (КФЖ, 1769, 17 мая). По записям КФЖ можно судить, что увеселения типа малых Э. проводились и при переезде двора на летний сезон в *загородные резиденции*. На малых Э. ЕИВ и круг близких к ней лиц могли развлекаться, слушая не только музыку европейского стиля, но и фольклорную, воспринимавшуюся как экзотическая диковина: "А. М. Голицыным взяты в полон двое турок и турчанка да две татарки, кои все малолетние и одеты по их обыкновению, и те две татарки по своему обыкновению несколько для увеселения плясали с припеванием своих песен" (КФЖ, 1769, 19 нояб.). Ма-

лые Э. включали в себя ужин, во время которого звучала *столовая музыка*. Веселящиеся придворные во время застольных возлияний могли устроить импровизированный концерт в "народном духе": "Господа кавалеры в картинной комнате между употреблением разных вин пели сами песни; потом придворные певчие и лакеи, а в других комнатах по приказанию Его Сиятельства графа Г. Орлова пели увеселительные песни" (КФЖ, 1768, 21 апр.). Во время подобных развлечений придворные могли плясать и рус. нар. танцы.

По образцу Э. проходили увеселения малого двора, где близкие к особе в. кн. *Павла Петровича* отличались подлинной страстью к любительскому инстр. и вок. музицированию.

Арх.: РГИА, ф. 469, д. 11, 12, 15 и др.

Лит.: КФЖ; Георги: Родословная Головиных, владельцев села Новоспасского. М., 1847; Сумароков в П.И. Обзорение царствования и свойств Екатерины Великой. СПб., 1852: <П и к а р>. С.-Петербург в 1781 — 1782 гг. Письма Пикара к кн. А.Б. Куракину // РС. 1870. № 1 — 6; <Х р а п о в и ц к и й А.В.> Дневник А.В. Храповицкого. 1782 — 1793. СПб., 1874; Столпянский; Финдейзен; Штелин; МА 2; Келдыш; ИРМ 3.

Л.Н. Березовчук

**ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР** построен по указу *Екатерины II* 1783, строительство закончено к осени 1785 (архитектор Дж. Кваренги). Предназначался "для частного домашнего обихода" Императрицы и ее ближайшего окружения. В полукруглом зале (диаметр 19 м) места для зрителей расположены амфитеатром, в небольшом партере расставлялись стулья для членов царской семьи. Сцена, по сравнению с залом, была весьма велика и оборудована первоклассной машинерией,

позволявшей создавать разнообразные и роскошные сценические эффекты. Помещение неск. раз перестраивалось.

В системе казенных театров Э. т. находился на особом положении. В указе Екатерины II 12 июля 1783 говорилось: "Вход в Придворный театр зависит от распоряжения, по воле нашей, обер-гофмаршала и гофмаршала, а ни Комитет, ни дирекция в то не вступаются". Назначением зрелищ также распоряжалась Императрица, а при отсутствии особых повелений директору надлежало стараться "наблюдать в том очередь, дабы одним родом зрелищ вместо забавы не наскучить".

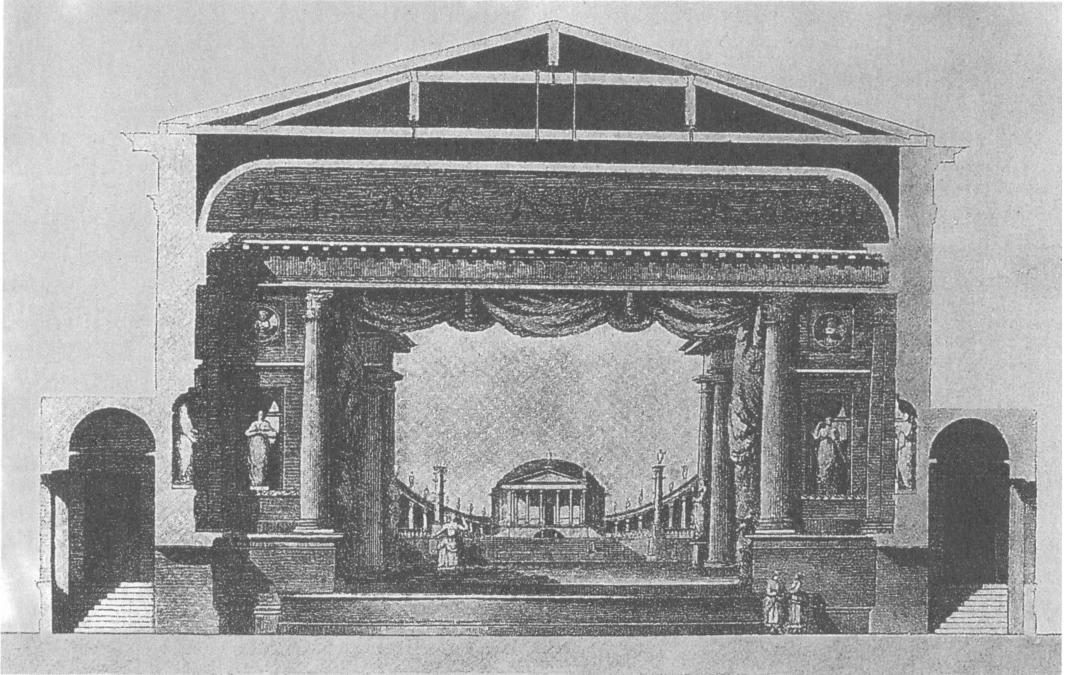
При Екатерине сюда приглашалось обычно не более 100 зрителей, иногда бывало менее 20, спектакли особенно часты в 1780-е гг. *Павел I* 12 нояб. 1797, после траура, повелел открыть представления в Э. т. "в каждой неделе по вторникам и пятницам" (КФЖ), на практике это расписание нарушалось; зрителей при нем бывало до 400 чел. (КФЖ). Театр не действовал в весенне-летние сезоны, к-рые двор проводил в загородных дворцах. Павел задерживался там до конца сент. (1798), до дек. (1799), до нояб. (1800).

Играли в Э. т. все казенные труппы, иногда и любители — из придв. чинов, членов царской семьи и близких к ним лиц, включая иностранных дипломатов. Для особенной пышности больших муз. представлений к участию в них приглашались певчие придв. и др. хоров, муз-ты гвардейских полков. Особенно изобретательно обставлялись рус. оперы на *либретто* Екатерины (соавтором их был А.В. Храповицкий). При Павле *Русская придворная труппа* здесь не выступала.

16 нояб. 1785 в Э. т. для немногих показана "проба" комической оперы

---

**ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР**  
*Разрез. Чертеж Дж. Кваренги*





ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР ЕКАТЕРИНЫ II,  
ИМПЕРАТРИЦЫ РОССИЙСКОЙ

*Собрание французских пьес, представленных в собственном театре Императрицы,  
называемом Эрмитажем... в конце 1787 и зимой 1788. Том I*

THÉÂTRE  
DE L'HERMITAGE  
DE  
CATHERINE II,  
IMPÉRATRICE DE RUSSIE;

COMPOSÉ PAR CETTE PRINCESSE, PAR  
PLUSIEURS PERSONNES DE SA SOCIÉTÉ  
INTIME, ET PAR QUELQUES MINISTRES  
ETRANGERS.

Ces Pièces ont été composées en Langue Française, et représentées  
par des Acteurs Français sur le Théâtre particulier de l'Impératrice,  
appelé l'HERMITAGE, devant cette Princesse et sa Société intime,  
à la fin de 1787 et dans l'hiver de 1788.

TOME PREMIER



A PARIS, chez GIDE, Libraire, place Sulpice.

М. М. Соколовского "Мельник — колдун, обманщик и сват", 22 нояб. 1785 этой же оперой театр открыт официально (КФЖ). Полный перечень репертуара Э. т. не восстановим, в дневниках придв. жизни — КФЖ и ЖДГА — указывается тип представления (не всегда верно), но далеко не всегда произв. называется. Вместе с тем в литературе отнесены к Э. т. спектакли, к-рые эти дневники не упоминают.

В КФЖ за 1786 — 1800 зафиксированы след. оперы и др. муз. представления в Э. т. (нек-рые назв. раскрыты по др. источникам):

1786. "*Armida e Rinaldo*" ("Армида и Ринальдо") Дж. Сартти (15 янв. — ИРМ, 29 янв.); "*Несчастье от кареты*" В. А. Пашкевича (17 февр.); "*Февей*" Пашкевича, текст Екатерины (22 апр., 10 сент.); "*Castore e Polluce*" ("Кастор и Поллукс") Сартти (23 сент.); "*Сбитеньщик*" А. Булланта (12 окт.); "*Новгородской богатырь Боеславичь*" Е. И. Фомина, текст Екатерины (27 нояб.); итал. опера (12 нояб., 3 дек.).

1787. "*Февей*" (21, 24, 26 авг.); "Мельник..." (16 сент.); "*Храброй и смелой витязь Ахридеичь*" Э. Ванжур, текст Екатерины (18 сент. проба; 19, 21, 23 сент., 8 и 9 дек.); "*La Serva padrona*" ("Служанка-госпожа") Дж. Паузиелло (20 окт. — ИРДТ, 27 окт.); "Сбитеньщик" Булланта (3 нояб.).

1788. "*La Finta amante*" ("Притворная любовница") Паузиелло (26 янв., 11 окт.); "*La Felicita inaspettata*" ("Нечаянная радость") Д. Чимарозы (24 февр.); "Мельник..." (24 апр., 5 окт., 27 нояб.); итал. опера (28 сент.) — м. б., "*La Vergine del Sole*" ("Дева солнца") Чимарозы (ИРМ); "Храброй и смелой витязь Ахридеичь" (2 нояб.); *русская комическая опера* "Знаатоки" (13 нояб.) — по-видимому, комедия Н. Ф. Эмина.

1789. "*Горобогатырь Косометович*" В. Мартин-и-Солера, текст Екатерины (24 янв. проба; 29 и 31 янв., 5 февр., 17 апр., 12 сент.); "Храброй и смелой витязь Ахридеичь" (15 февр.); "Мельник..." (17 февр.); "*Cleopatre*" ("Клеопатра") Чимарозы (27 сент.).

1790. "*Диянино древо*" ("L'Arbore de Diana") Мартин-и-Солера (29 янв., 11 апр.); рус. комическая опера (16 сент.); "*Начальное управление Олега*" К. Капоббио, Пашкевича и Сартти, текст Екатерины (10 окт. проба; 15, 22, 27 окт.); "Февей" (17 нояб.).

1791. "*Федул с детьми*" Мартин-и-Солера, текст Екатерины (10 янв. проба; 16, 21 янв., 11, 20 февр., 8 сент.); "Диянино древо" (29 янв.); "Февей" (29 сент., 1, 8 окт.); "Начальное управление Олега" (10 окт.).

1792. "Февей" (19 янв.); "Федул с детьми" (5 февр., 22 апр.); "Мельник..." (22 апр.); малая итал. опера Сартти в исполнении малолетних придв. певчих (2 окт.).

1793. Итал. опера и балет "Счастливое кораблекрушение" (3 марта); итал. опера "*L'Isola disabitata*" ("Необитаемый остров") Т. Траэтты в исполнении придв. певчих и балет (6 марта).

1794. "Мнимые философы" ("*Gli Filosofi immaginari*") Паузиелло (6 окт.); итал. комическая опера (9 окт.) — м. б., "*Il Credulo*" ("Легковерный") Чимарозы или "*La Modista raggiratrice*" ("Модистка-обманщица") Паузиелло (ок. 1794 — ИРМ); "Диянино древо" (16 окт.); "Федул с детьми" (10 нояб.).

1795. Комическая опера (27 сент.); "*La Pastorella nobile*" ("Благородная пастушка") П. А. Гульельми (9 окт.); "Февей" (22 окт.); итал. опера (6 февр., 2 окт., 9 нояб., 2, 9, 16 дек.) — м. б., "*La Molinara*" ("Мельничиха") Паузиелло; "*La Balerina amante*" ("Влюбленная

балерина") и *"La Villanella rapita"* ("Похищенная крестьянка") Ф. Бьянки (ок. 1795 — ИРМ).

1796. Итал. опера (5 февр., 2 марта, 9 сент.) — наверное, *"Gli Zingari in fiera"* ("Цыгане на ярмарке") Паизиелло (АДИТ); итал. опера (19 окт.) — наверное *"Didone"* ("Дидона") Паизиелло (АДИТ); "Сбитеньщик" (1 нояб.).

1797. *"Zenobia in Palmira"* ("Зенобия в Пальмире") П. Анфосси (13 нояб. — АДИТ, 4 дек.); итал. опера (17 нояб.); балет "Адель де Понтъе" Л. А. Лебрюна (27 нояб., 1 дек.); *"Les Amours de Bayard"* ("Любовь Баярда") С. Шампейна (4 дек.); *"La Belle Arsène"* ("Прекрасная Арсена") П.-А. Монсиньи (8 дек.).

1798. *"La Festa del villaggio"* ("Деревенский праздник") Мартин-и-Солера (19 янв. — АДИТ, 22 янв., 7 февр.); балеты "Амур и Психея" Мартин-и-Солера (26 янв.), "Адель де Понтъе" Лебрюна (29 янв., 17, 19 нояб.); *"Les Amours de Bayard"* Шампейна (5, 7 февр., 13 апр., 12 нояб., 28 дек.); *"Azémia"* ("Аземия") Н. М. Далеярака (7 апр.); *"Les Deux petits savoyards"* ("Два маленьких савояра") Далеярака (9 апр.); *"Il Moro"* ("Мавр") Ф. Антонолини (?) (18, 19 сент.); итал. опера (30 сент.) — м. б., "Зенобия в Пальмире" (АДИТ); фр. опера (1 окт.) — м. б., *"L'Épreuve villadois"* ("Деревенский праздник") А.-Э.-М. Гретри (АДИТ); *"Les Trois fermiers"* ("Три фермера") А. Н. Дездеда (14 окт.); фр. опера (15 окт.) — м. б., *"Ambroise"* ("Амбруаз") Далеярака (АДИТ); *"Blaise et Babet"* ("Блез и Бабе") Дездеда (18 окт.); *"La Soirée orageuse"* ("Беспокойный вечер") Далеярака (20 окт.); *"Nina, ou la Folle par amour"* ("Нина, или Безумная от любви") Далеярака (25 окт., 15 нояб.); *"Didone"* ("Дидона") Паизиелло (28 окт.); балет "Амур и Психея" (29 окт.); *"I Nemici generosi"* ("Великодушные соперники") Чимарозы (3 нояб.); *"Andromede"* ("Андромеда")

Сарти (10 нояб.); *"Le Petit matelot"* ("Маленький матрос") П. Гаво (19 нояб.).

1799. Балет "Нечаянный случай" (8 янв.); итал. опера (11 февр.) — по-видимому, *"La Forza delle donne"* ("Власть женщин") Анфосси (АДИТ); *"Alessandro"* ("Александр") Ф. Г. Химмеля (15 февр.); *"Le Prisonier"* ("Пленник") П. А. Д. Делла Мариа (18 февр.); балет "Танкред" Мартин-и-Солера.

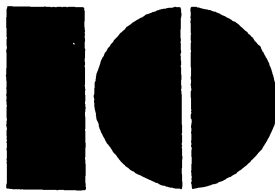
1800. *"Les Pretendues"* ("Женихи") Ж.-Б. Лемуана (4, 27 янв.); *"Enea nel Latio"* ("Эней в Лацио") Сарти (13 янв.); *"La Soirée orageuse"* ("Беспокойный вечер") Далеярака (19 янв.); *"Le Déserteur"* ("Дезертир") Монсиньи (20 янв.); *"La Belle Arsène"* ("Прекрасная Арсена") Монсиньи (3 февр., 9 дек.); *"Le Comte d'Albert"* ("Граф Альбер") Гретри (25 февр.); *"La Fée Urgèle"* ("Фея Юржель") Э. Р. Дюпи (8 нояб.); *"Ædip à Colone"* ("Эдип в Колоне") А. М. Г. Саккини (30 нояб.); *"Euphrosine et Coradin"* ("Эфрозина и Кораден") Е. Межюля (2, 13 дек.); балет "Тетис" ("Брак Фетиды и Пелея" или "Прибытие Фетиды и Пелея в Фессалию"; 4 дек.); *"La Famille indienne en Angleterre"* ("Индийская семья в Англии") Сарти (6 дек.); балеты "Адель де Понтъе" (8 дек.) и "Любовь по случаю" (10 дек.); *"Alexis et Justin"* ("Алексис и Жюстин") Дездеда (11 дек.), балет "Любовь Баярда" (12, 17 дек.).

Неизвестные балеты, исполнявшиеся после драм. спектаклей и опер, упоминаются более 50 раз.

Ряд произв. появился в Э. т. впервые в СПб, нек-рые были показаны только здесь ("Горобогатырь Косометович").

Лит.: КФЖ, 1785 — 1800; С у м а р о к о в П. И. Обзорение царствования и свойств Екатерины II. СПб., 1852. С. 57 — 59; АДИТ 1, 59; 2, 115; 3, 150 — 231; Л и в а н о в а 2, 418 — 37; ИРМ 3, 283, 389 — 98; ИРДТ 1, 444 — 71; Т а р а н о в с к а я М. З. Архитектура театров Ленинграда. Л., 1988. С. 35 — 45.

И. Ф. Петровская



**ЮСУПОВ** Николай Борисович (15 окт. 1751, ? --- 15 июня 1831, Москва), князь, собиратель картин и др. художественных ценностей, дипломат (в 1783 — 89 рус. посол в Сардинии). Его десятилетнему (1772 --- 82) путешествию по Европе, общению с прославленными деятелями (Вольтер, Дидро, Бомарше и др.) посвятил А.С. Пушкин стихотворение "К вельможе". С 12 февр. 1791 до 4 февр. 1799 --- гл. директор театров и музыки при дворе, после увольнения П.А. *Соймонова* и А.В. *Храповицкого*. Одноврем. --- управляющий имп. стекольным и фарфоровым заводами, шпалерной фабрикой (с 1792), президент Мануфактур-коллегии (с 1796), ведал Эрмитажем (с 1797).

Он произвел ряд перемен и усовершенствований в управлении имп. театрами и в *Театральной школе*; в 1791 учредил должность главного режиссера всех рус. спектаклей, в т. ч. оперных, для самого образованного и опытного актера И.А. *Дмитревского*, в 1797 --- должность репетитора оперных партий в рус. труппе, приняв на нее Е.И. *Фомина*. "При нем русская сцена пришла в совершенное оживление" (А р а п о в). Но более всего

Ю. любил итал. оперу, а также *балет* и фр. театр и ими преимущественно занимался. *Итальянская придворная оперная труппа* к концу 1790 была распущена. Ю. составил новую труппу *оперы-буфф* в 1793 (Г е о р г и; см. *Итальянская компания оперы-буффа* и *Астритты Ж. труппа*). В 1792 он пригласил декоратором имп. театров П. *Гонзаго*, развившего и прославившего декорационное иск-во в России. Ю. значительно увеличил оклады танцовщикам и балетмейстеру. В балетах при нем участвовали в немалом кол-ве всадники на лошадях, что нравилось, напр., *Павлу I* и вызывало насмешки др. современников (см.: Бантыш-Каменский, 1847, ч. 2, с. 477; Раут. М., 1854, с. 147).

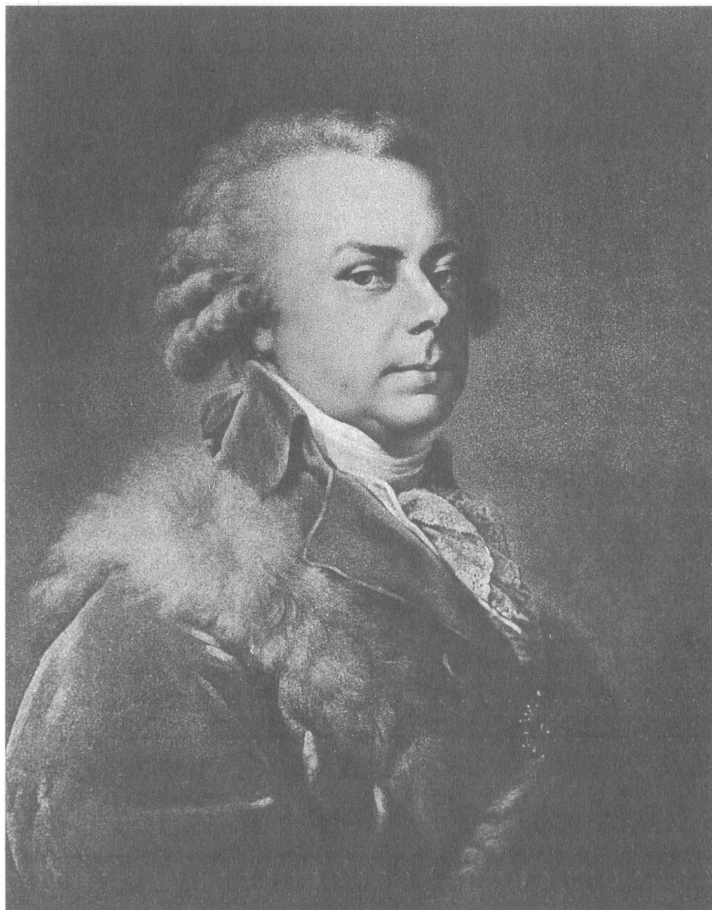
*Лит.*: Г е о р г и, 642; Бантыш-Каменский Д.Н. Словарь достопамятных людей. М., 1836. Т. 5. С. 371 --- 73; А р а п о в, 100 --- 101; Провинциальный некрополь. Т. 1; Пыляев М.И. Старый Петербург. СПб., 1889. С. 412; Юсупов Н.Б. О роде Юсуповых. СПб., 1897. С. 250, 274 и след.; АДИТ 2, 474 --- 87; 3, 21 --- 23; РБС: Щапов --- Юшневский.

*И. Ф. Петровская*

---

**КНЯЗЬ Н. Б. ЮСУПОВ**

*Художник И. Б. Лампи*





**ЯБЛОЧКИН** Иван Федорович [1762, СПб (?) — 7 февр. 1848, СПб], скрипач, дирижер, композитор, один из основоположников рус. скр. школы. Сын Федора Ивановича Я. — старшего камер-муз-та лейб-кампании при дворе *Елизаветы Петровны*. Игре на скрипке обучался у И. Е. *Хандошкина*. 16 марта 1780 поступил учеником на придв. службу; оклад Я. в этой должности был 60 р. в год (РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144 и след., 1782). С 1786 принят скрипачом во *Второй придворный оркестр* бальной музыки с окладом от 120 р. в год до 450 р. в 1800. В 90-х гг. Я. стал 2-й скрипкой *оркестра* и дирижером бальной музыки при дворе *Екатерины II*. С этой осн. должностью мог совмещать участие в муз. мероприятиях, проводившихся при малом дворе *Павла Петровича*. Так, с 16 апр. по 1 окт. 1798 Я. был "в командировке в г. Павловске и получал сверх жалованья на столовое содержание 39 р. 16 1/2 коп. в месяц" (АДИТ 3, 132 — 33). Я. преподавал игру на скрипке в *Театральной школе*. В 1810 вышел в отставку.

Я. сочинял полонезы, экосезы, мазурки и др. танцевальную музыку для бального оркестра. Был известен в СПб как выдающийся скрипач, к-рого сравнивали с *Хандошкиным* по выразительности исполнения на скрипке "*российских песен*". От своего учителя он также унаследовал виртуозное иск-во игры на балалайке.

Арх.: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 144 и след.; РГИА, ф. 497, оп. 2121, д. 11697 (О службе состоявшего при спб. театр: умершего камер-музыканта и дирижера балов Ивана Яблочкина, 1848).

Лит.: АДИТ 3; Всеволодский-Гернгросс; Финдейзен 2; Ямпольский; Келдыш; МЭ; ИРМ 3.

*Л.Н. Березовчук*

**ЯВОРСКАЯ** (в замужестве Сенковская, Синковская) Агафья Петровна (? — ?), рус. певица (сопрано). Я. принадлежала ко второму поколению отечественных исполнителей, настолько преуспевших в освоении итал. вок. манеры, чтобы петь в итал. операх вместе с итал. певцами. Возможно, ее учителем был А. *Амати*, на

эту роль также претендовал А. Вакари (см. *Придворный оркестр: музыканты*). В 1773 Я. была принята в *Итальянскую придворную оперную труппу*, в составе к-рой дебютировала в партии Зефира в *"Amore e Psiche"* ("Амур и Психея") Т. Трагты. Подробности ее дальнейшей карьеры неизвестны. В нояб. 1783 она оставила сцену, получив при этом пенсию в размере 200 р., составлявших половину ее должностного оклада.

Арх.: РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 110, л. 27; ф. 468, оп. 36, д. 39, л. 13 — 24.

Лит.: АДИТ 3; МА 2.

Е. С. Ходорковская

**ЯГУЖИНСКИЕ.** Ягушинские, графы.

Павел Иванович Я. (1683, ? — 6 апр. 1736, СПб), дипломат, генерал-прокурор Сената, генерал-аншеф, с 1731 граф, сын органиста из Литвы. Муз. образование получил в семье, играл на клавесине, участвовал в домашних *концертах* в аристократических домах. Организатор всякого рода муз. развлечений в столице, в частности, по желанию *Петра I* заведовал *ассамблеями* и их муз. частью. В 1722 Я. продал свою нотную б-ку герц. К.Ф. *Голштейн-Готторпско-му.* По инициативе Я. *оркестр* герцога в течение сезона 1722/23 давал еженед. концерты в доме голштинского посла Г.Ф. Бассевича. На них собирався небольшой круг любителей музыки: М.Г. *Головкин*, А.И. Остерман, Строганов... Сам Я. иногда играл на клавесине.

Я. принимал участие в муз. забавах *Петра I*. Так, в шутовском оркестре на свадьбе Никиты Зотова ему предписывалось быть одетым в "рудокопное платье" и "играть на цитре, либо на скрипиче". Я. принадлежат наиб. полные, записанные с его слов и опубл. Я. *Штелином* воспоминания о муз. вкусах *Петра I*.

Со 2-й четверти 18 в. Я. содержал собственную духовую капеллу ("валторнистов"), он сам обучал своих крепостных музыке. Я. пользовался репутацией тонкого ценителя муз. иск-ва. По прибытии ко двору первой группы итал. певцов И. Лефорт поспешил пригласить Я. к себе, чтобы продемонстрировать ему голоса Людовики и четы М. и К. Эрмини (письмо от 19 февр. 1731; МА 1, 360).

Сергей Павлович Я. (14 апр. 1731, ? — 10 февр. 1806, ?), сын П.И. Скрипач-любитель, в частности, играл в оркестре на театральном вечере у П.Б. *Шереметева* в 1766 (СПб. вед., 1766, 10 марта, № 20). Владелец оркестра. Его крепостной скрипач Иван Ширяев, отпущенный на волю, был принят в *Придворный оркестр* (АДИТ 3, 132), из его же крепостных — драматург и композитор М.А. *Матинский*. В доме С.П. был устроен театр (см. *Ягужинского С.П. дом*).

Лит.: Штелин Я. Любопытные и достопамятные сказания об императоре Петре Великом... СПб., 1787; Случайные люди в России // РА. 1865. 2-е изд. С. 383 — 85; <Бергольц Ф.В.> Дневник камерюнкера Ф.-В. Бергольца. Изд. 3-е. М., 1902 — 1903. Ч. 1 — 4; РБС: Яблоновский — Фомин; Финдейзен; Ливанова; Ямпольский, 386; МА 1, 360; Ройман; ИРМ 1.

И.Ф. Петровская

**ЯГУЖИНСКОГО С. П. ДОМ**, один из самых больших в СПб того времени, имел встроенный обширный театр, к-рый обычно назывался "Театр в графском Ягужинском доме" или "Театр на Новоисаакиевской улице". Находился дом против нынешнего Главпочтамта. Улица эта сначала считалась продолжением Малой Морской и носила то же назв., а после постройки второго Исаакиевского собора стала называться Новоисаакиевской, реже — Новой Исаакиевской.

Дом построен в 1755, в 1766 владелец объявлен несостоятельным, и дом перешел городскому магистрату, а в 1782 куплен почтовым ведомством и перестроен. В театре имелись партер, ложи среднего яруса и "верхние места".

Здесь устраивались *маскарады*, давались представления иностранных цирковых трупп, вок. и INSTR. концерты. Известны концертные выступления 1777: 21 марта — итал. певец Дж. *Сандали* с участием инструменталистов, 4 апр. — скрипач Ф. *Сартори* с участием др. виртуозов и девицы Агафии Петровны [*Яворской ?*], 24 апр. — он же, 18 сент. — фаготист Э. Пулло, клавесинист И. В. Ф. *Пальшау*, певец Ф. *Порри*, 2 окт. — посл. концерт Сартори с участием Пулло и "прочих известных виртуозов". Цены билетов на разные концерты различны: от 1 р. до 1 р. 50 к. в партер и галерею, от 1 р. 50 к. до 2 р. — в ложи. В окт. — дек. 1777 в театре выступало "английское общество" (в газетных объявл. ошибочно указано: Большая Морская). Наряду с цирковыми номерами, пантомимами, в нояб. была представлена "новая комическая опера". Концерты были в нояб. 1779, в частности Л. А. *Пезибля* (СПб. вед. Прибавл. 1779, 19 и 26 нояб.). В сезон 1779/80 театр занимала фр. детская труппа антрепренера А. *Поше*, в репертуаре — комедии и комические оперы. Цена местам в это время: партер — 50 к., ложи среднего яруса 1 р., верхние места — 50 к. 17 нояб. 1781 давали вок.-инстр. концерт приезжие португал. певцы (СПб. вед. Прибавл. 1781, 16 нояб.).

*Лит.*: СПб. вед. 1777. Прибавл. 31 марта, 21 апр., 15 и 29 сент., 3 и 7 нояб., 15 дек.; 1779. Прибавл. 19 и 26 нояб.; 1780. Прибавл. 21 янв.; 1781. Прибавл. 16 нояб.; SPZ. 1780. März. S. 207 — 208; Столпянский П. Н.

Старый Петербург. Дворец труда. Пг., 1923. С. 53 — 57; ИРМ 3. 402 — 403.

*И. Ф. Петровская*

**ЯНЕСКИ** (Janeschi, Janeski, Yonesko, Taneski, Gasparo, Vaspari, в рус. док-тах Гаспари, Васпарий, Тонески, Пенейкий) Гаспаро [конец 17 в., Дрезден (?) — извещение о смерти 28 авг. 1758 в СПб. вед., СПб]. Я. *Штелиш* сообщил, что Я. родом из Венеции; по Р.-А. Моозеру, он происходил из венецианской артистической семьи, чье присутствие в Дрездене фиксируется со 2-й пол. 17 в. Я. прибыл в Россию вместе с труппой Т. Ристори и Musique de cabinet; согласно гипотезе Моозера, Я. присоединился к ним в Варшаве по собственной инициативе. И. Лефорт в письме от 17 дек. н. ст. 1731 сообщает: "Прибыли скрипка Верокаи и виолончель Янески, которых не посылали Ваше Величество, но которые намереваются служить здесь" (МА 1, 360). Это донесение косвенно подтверждается письмом полномочного министра в Варшаве Вайсбаха (см.: ПКНО. 1988, 76 — 77). В дек. 1731 Я. был внесен в реестр муз-тов, состоявших в придв. службе, с очень высоким для инструменталиста окладом — 1000 р. (ср. Дж. *Верокаи*). В янв. 1732 он прибыл в СПб. Его имя встречается в списках придв. штата за 1732 — 35 (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11, 21, 23, 28), а затем исчезает. В 1735 были изданы 2 указа об отпуске Я. "в отечество": 11 янв. и 11 дек. (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 16, л. 69 об.; д. 26, л. 124). После второго указа Я., по-видимому, отбыл за границу и воротился спустя 8 лет; в выплатах 1744 значится: "Виолончелисту Гаспарию Пенейкий принят с прошлого «743» года девять сот рублей" (РГАДА, ф. 19, д. 182, ч. 2, л. 116).

Я. вместе с Д. *Далольо*, очевидно, участвовал во всех многочисл. придв.



*концертах*, скрывающихся за формулой "италианская музыка вокальная и инструментальная", выступал с прославленными певцами и "виртуозами-иностранцами". Из ВП 18 янв. 1753 узнаем, что "оба виолончелисты Дологлио и Гаспари" обязаны были играть "неотменно" в операх, *интермедиях* и фр. комедиях, сопровождавшихся *балетами* (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 88, л. 11). Иск-во Я. ценили, в течение мн. лет ему удавалось сохранить свое высокое положение при дворе. Помимо виолончели он, возможно, играл на виоле да гамба; в док-тах АДИТ его нередко именуют "виольгамбистом".

Арх.: РГАДА, ф. 19, д. 182, ч. 2, л. 116; РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 11; д. 16, л. 69 об.; д. 21, 23; д. 26, л. 124; д. 28, 88, л. 11.

Лит.: АДИТ 2; Ямпольский; МА 1.

*А.Л. Порфирьева, Л.М. Бутир*

**ЯНЫЧАРСКАЯ МУЗЫКА** — синоним понятия "турецкая музыка", к-рым в России 18 в. обозначались ориенталистские тенденции в муз. практике. При дворе Императрицы *Анны Иоанновны* в 1739 по случаю заключения мира с Турцией придв. оркестр "*музыкантов иноземцев старых*", в осн. состоявший из инструменталистов нем. происх., под упр. И. *Хюбнера* старался подражать турецкой музыке. Какие конкретно исполнялись произв. — неизвестно, но, когда Я. м. звучала во время банкетов, выступая в функции *столовой музыки*, Я. *Штелин* отмечал ее европейский характер.

В эпоху Императрицы *Елизаветы Петровны* ее придв. камер-муз-т скрипач Захарияс Шнурпфель был включен в состав имп. посольства в Порту. Он привез из Константинополя полный состав турецкого оркестра — 12 — 15 обученных муз-тов. Шнурпфель пытался сделать

нотную запись Я. м. При дворе Елизаветы Петровны турецкие исполнители нек-рое время содержались для забавы. Затем муз-ты вошли в "хор гобоистов" имп. гвардии, и Я. м. служила развлечением для офицеров.

Лит.: Штелин, 121 — 22.

*Л.Н. Березовчук*

**ЯРНОВИЧ** (Jarnovič), Я р н о в и к (Jarnovik), Джорновики (Jiornovichi), а также Жерновик, Джорнович, Джарновикки, Я р н о в и ц к и и т. д. Иван (Джованни) Мане (между 1735 и 1745, посл. дата предпочтительнее, Палермо или Рагуза, на Сицилии 23 нояб. 1804, СПб), выдающийся итал. скрипач и композитор, по происх. хорват. О детстве и юности Я. известно немного, его отца Р.-А. Моозер называет странствующим устройтелем карнавалов. Считается, что учителем Я. был А. *Лолли* в период работы последнего в Штутгарте. В 1770 — 79 Я. жил в Париже, где успешно выступал в Духовных концертах, а с 1777 возглавил капеллу кн. Рогана-Женме. В 1779 Я. переезжает в Берлин и становится концертмейстером оркестра кронпринца Фридриха-Вильгельма, здесь же он вступил в мasonicкую ложу. В 1782 Я. концертировал в Варшаве, а 10 мая 1783 выступил в СПб, после чего получил приглашение на придв. службу. Он стал камер-муз-том с окладом 3000 р., сменив в этой должности своего учителя Лолли. В СПб Я. не только участвовал в придв. *концертах*, он стал членом *Музыкального клуба*, выступал с публичными концертами в обеих столицах. В начале 1786 Я. отправился на гастроли в Вену, затем играл в разл. городах Европы, в 1789 снова в СПб, в 1791 — 94 жил в Лондоне, где участвовал в концертах антрепризы И. П. Сало-

---

**И. М. ЯРЛОВИЧ**

*Фрагмент гравюры А. Феди "Парнас"*



мона под упр. Й. Гайдна и в Профессиональных концертах. Объездив Британские о-ва, Я. поселился в Гамбурге и играл во мн. городах северной Германии. Он возвратился в СПб лишь в 1802 и служил в *Первом придворном оркестре*, но в эти посл. годы почти не выступал, зарабатывая на жизнь игрой на бильярде. На заупокойной службе по Я. в соборе Св. Екатерины исполнялся певцами *Итальянской придворной оперной труппы* реквием О. А. Козловского.

Я. был женат на фр. актрисе, вместе с к-рой он приехал в СПб в 1783, впоследствии она выступала на первых ролях во фр. придв. труппе (оклад 2000 р.), ум. в СПб во время пребывания Я. в Гамбурге.

Скр. иск-во Я. чрезвычайно высоко ценилось современниками, на протяжении трех десятилетий он считался одним из первых виртуозов в Европе. По словам К. Диттерсдорфа, слышавшего Я. в 1786, он "извлекает прекрасный звук из своего инструмента, и у него чистая интонация. Он точно исполняет Allegro и чудесно поет в Adagio. Но, что самое замечательное, он играет легко, без аффектации. Одним словом, он играет для искусства и для сердца" (МА 2, 380). Я. принято считать представителем фр. скр. школы.

Я. писал, гл. обр., для своего инструмента. Наиб. значительные его произв. — скр. концерты (20, из них 16 опублик.), издававшиеся при жизни автора до шести раз и известные также в переложениях для др. инструментов (частью сделанных самим Я.). Кроме того, ему принадлежат 7 симфоний, 3 концертных квартета, 6 дуэтов для двух скрипок, 6 концертных дуэтов для двух скрипок с басом, 6 сонат для двух скрипок и ряд др. ансамблевых и сольных пьес для скрипки и клавира. Музыка Я. представ-

ляет посл. этап в развитии раннеклассического стиля. В своих соч. он использовал нар. мелодии, в т. ч. русские (финал Концерта № 7 написан в виде вариаций на тему "Камаринской"), он был одним из первых западно-европейских композиторов, обратившихся к славянскому фольклору, и его музыка в немалой степени способствовала распространению интереса к славянским мелодиям среди австро-нем. композиторов конца 18 — начала 19 в. (прежде всего Й. Гайдна и Л. Бетховена). В СПб Я. написал, по видимому, 7-й и нек-рые последующие скр. концерты.

Эксцентричное поведение Я., шумные скандалы, нередко заставлявшие его преезжать из одной страны в др., и, конечно же, феноменальное исполнительское мастерство послужили основой для создания образа муз-та в неск. произв. романтической литературы, из них наиб. известна поэма Э.Т.А. Гофмана "Ученик Тартини" (1819).

*Лит.:* Финдейзен: Mooser R.-A. Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle // RMI. 1950: MA 2: N u n a m a k e r N. The Virtuoso Violin Concerto before Paganini. Indiana univ. press. 1968: A б е р т 2: W h e i t e C. The Violin Concertos of Giornovich // MQ. 1972: Ш т е й н п р е с с Б. К творческой истории "Камаринской" // Очерки и этюды. М., 1980: ИРМ 3.

Л.М. Бутир

**ЯХОНТОВ** Николай Петрович (15 янв. 1764, Псков — 4 июня 1840, с. Туховик Выбутской вол., Псковской губ.), композитор. Род. в семье отставного премьер-майора, муз-та-любителя, к-рый, скорее всего, обучил сына игре на фп. В СПб Я. с 1779. Служил в гвардии — в *Преображенском*, затем в *Измайловском полках*, потом на гражданской службе. Неск. лет

работал в рус. посольствах в Стокгольме и Париже. С 1793 служил в Пскове (сохраняя контакты со столицей).

Муз. жизнь СПб и Европы способствовала развитию таланта Я. Как муз-т (пианист и композитор) он получил известность в кругах петерб. лит. и художественной интеллигенции. Имел родственные и тесные дружеские связи с Г.Р.Державиным, В.В.Капнистом, Н.А.Львовым. Эстетические взгляды последнего особенно сильно повлияли на формирование творческого облика молодого человека.

В отд. рукоп. и редких книг Псковского объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника хранятся автографы двух опер Я. (в виде клавиров) — "Le Roi et le patre" ("Король и пастух", *либретто* на фр. яз.) и "Сильф, или Мечта молодой женщины" (текст Н.А.Львова — переделка нравоучительной сказки Ж.Ф.Мармонтеля). Рукописи относятся к 1820-м гг., однако сочинены оперы, скорее всего, в начале 1790-х (время достаточной творческой зрелости Я., период тесных контактов композитора со Львовым и его кружком; к тому же музыка опер целиком принадлежит 18 в.). Оба произв. — характерные образцы комической оперы с разговорными диалогами, с сольными муз. номерами типа ариетты, песенки или *романса*, с вок. ансамблями.

Одноактная опера "Король и пастух" ("comédie mêlée d'ariettes" — "комедия с песнями") во мн. находится в русле

традиций фр. театра (А.-Э.-М.Гретри, Н.Далейрак). Музыка Я. легкая, мелодичная, исполнена изящества и вкуса. Двухактная опера "Сильф" ("комедия с песнями") — наиб. значительное произв. Я. Гл. свойства музыки — выразительность и искренность, теплая лирика и тонкий юмор. Мелодика эмоциональна, интонационно разнообразна и свежа, ритмически изобретательна. Современник отмечал, что опера "исполнена красот национальных" (см. МН I, 16). Характеризуя персонажи из народа, Я. умело использует элементы *русских народных песен*. Есть основания полагать, что обе оперы исполнялись силами любителей.

Уже в псковский период жизни Я. по просьбе Львова работал над музыкой комической оперы-пасторали "Милет и Милета" (сохранился лишь текст Львова и его пожелания о характере муз. номеров — см. МН I, 17).

Известно, что, будучи длительное время директором Псковского казенного уч-ща, Я. особое внимание обращал на развитие у учащихся любви к хор. иск-ву, поощрял занятия в классе пения, снабжал учащихся нотными пособиями.

*Лит.:* Розанов А.С. Композитор Николай Петрович Яхонтов // МН I; МЭ; Лаппо - Данилевский К.Ю. Комическая опера Н.А. Львова "Сильф, или Мечта молодой женщины" и традиции русской любительской сцены // XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20.

*А.С. Розанов, А.Н. Крюков*



## АВТОРЫ СТАТЕЙ



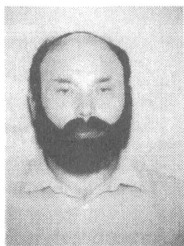
### БЕРЕЗОВЧУК

Лариса Николаевна в 1973 г. окончила историко-теоретический факультет Киевской консерватории в классах Н. А. Герасимовой-Персидской и И. А. Котляревского. Специализация — музыковед-теоретик.

Училась в аспирантуре Российского института истории искусств под руководством доктора искусствоведения Г. А. Орлова и профессора А. И. Климовицкого. В 1979 г. защитила кандидатскую диссертацию, посвященную теоретическим проблемам музыки XX столетия. Работала в Киевском театральном институте им. Карпенко-Карого; с 1985 г. — доцент. Возвратилась в Петербург в 1986 г. Старший научный сотрудник сектора музыки РИИИ. В связи с переходом на научно-исследовательскую работу изменила проблемное поле своих научных интересов: в центре внимания — психология музыкальной коммуникации, изучаемой с позиций когнитивного подхода. Результа-

том исследований рубежа 80 — 90-х гг. стала подготовка коллективного труда "Музыкальная коммуникация" (СПб., 1997). Проблема коммуникации по сей день остается основной темой, но сейчас на первый план выдвинулся междисциплинарный анализ более широкого круга феноменов: словесности (научной и художественной) и технических визуальных видов искусств (кино, телевидение, видео), циркулирующих в культурно-коммуникативном пространстве, а также их деструктивных форм.

Помимо участия в научных трудах РИИИ, подготовленных секторами музыки, киноискусства, теории художественной культуры, регулярно публикуется в "Киноведческих записках", "Новом литературном обозрении" и др. изданиях Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Новосибирска, Екатеринбурга, Ростова-на-Дону; автор книг, учебных авторских программ и методических пособий для учителей средней школы по музыкальным дисциплинам и мировой художественной культуре. Общий объем публикаций свыше 115 авторских листов.



**БУТИР** Леонид Мионович родился 31 декабря 1947 г. в г. Сталино (ныне Донецк, Украина). Начальное музыкальное образование получил в детской музыкальной школе им.

М.Ф.Гнесина в г.Ростове-на-Дону. Там же в 1965 г. закончил Училище искусств по классам скрипки и теории музыки. В 1965 — 1969 гг. учился на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории (дипломная работа — "Бранденбургские концерты И.С.Баха", руководитель — профессор В.В.Протопопов). После службы в Советской Армии работал лектором в Ярославской областной филармонии (1970 — 1971). В 1972 — 1975 гг. учился в заочной аспирантуре при Российском институте истории искусств; в 1978-м получил степень кандидата искусствоведения (диссертация — "Инструментальный концерт в творчестве И. С. Баха", руководители — доктор искусствоведения Г. А. Орлов и профессор Л. Н. Раабен). С 1972 по 1991 г. преподавал различные теоретические дисциплины в Петрозаводском филиале Петербургской консерватории (с 1990 г. — профессор кафедры теории). С 1991 г. проживает в Израиле, где занимается исследовательской и педагогической деятельностью в Хайфском (1994 — 1995) и Бар-Иланском (с 1992 г.) университетах.

Автор свыше 50 научных трудов, посвященных творчеству И.С. Баха, истории и источниковедению русской музыки XVII — XIX вв., теории и истории оркестровки и т. д. В их числе: *О роли концертов в творческом наследии И. С. Баха* ("Вопросы теории и эстетики музыки". Л., 1974. Вып. 13.); *Заметки о модуляции в инструментальных сочинениях И. С. Баха* ("Теория, история и психология музыки". Петрозаводск, 1990); *Сборник кантов*

*А. Израилева* ("Исследования памятников письменной культуры". Л., 1986); *Рукописный сборник инструментальной музыки из коллекции А. Титова* ("Памятники культуры. Новые открытия". 1982. М., 1984); *Камерная музыка* ("История русской музыки" в 10 тт. М., 1986. Т. 4); *Эволюция медных инструментов в XIX в.* ("Из истории инструментальной музыкальной культуры". Л., 1984); *Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90 гг.)* ("Оркестровые стили в русской музыке". Л., 1986); *Н. Римский-Корсаков: неосуществленный замысел "Руководства к оркестровке"* ("Памятники культуры. Новые открытия". 1990. М., 1994); *Симфоническая музыка Карелии* ("Профессиональная музыка Карелии. Очерки". Петрозаводск, 1995) и т. д.

Среди работ Л. Бутира — завершение и оркестровка Симфонии ми мажор Ф. Шуберта (D.729. 1971, 1994). Кроме того, он активно сотрудничал в целом ряде энциклопедических изданий (Музыкальная энциклопедия, The New Grove Dictionary of Music and Musicians и т. д.), был составителем и редактором сборников песен и хоровой музыки.



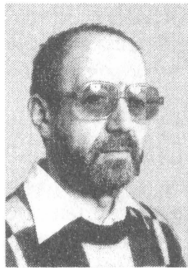
**ВАСИЛЬЕВА** Елена Евгеньевна — этномузыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского народно-песенного искусства Санкт-Петербургской академии культуры. Закончила Петербургскую консерваторию по классу профессора П. А. Вульфуса (кафедра истории музыки) и аспирантуру в секторе фольклора Российского института истории искусств под руководством профессора И. И. Земцовского. Сферы научных интересов: севернорусские былины и ду-

ховные стихи, русский музыкальный фольклор в его историческом движении; проблема этнической идентификации музыкальных фольклорных форм; проблема взаимодействия устного и письменного в русской музыкальной культуре XVII—XVIII вв.; "русское барокко" — музыка русских псалмов второй половины XVII в. и ее современное исполнительское прочтение.



**ГАРДЗОНИО** (Garzonio) Стефано, профессор русской литературы Пизанского университета (Италия). Автор книг и статей по русскому стиху, русской литературе XVIII в., русско-итальянским

культурным связям (в том числе: *La poesia italiana in Russia negli anni 1732 — 1843. Il teatro italiano in Russia negli 1733 — 1812: Materiali bibliogr.* Firenze, 1984)



**ГЕРЦМАН** Евгений Владимирович (род. в 1937) — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, доктор искусствоведения. В 1962 г. окончил фортепианный факультет

Одесской консерватории им. А. В. Неждановой (класс профессора Л. Н. Гинзбург), в 1970 г. — музыковедческое отделение Дальневосточного института искусств (г. Владивосток), в 1971-м — аспирантуру историко-теоретико-композиторского отделения Института им. Гнесиных (г. Москва) по теории музыки (научный руководитель — доктор искусствоведения профессор Ю. Н. Тюлин). Основная сфера

научных интересов — история и теория античной и средневековой музыки. Среди его книг: *Античное музыкальное мышление* (Л.: Музыка, 1986). *Византийское музыкознание* (Л.: Музыка, 1988), *Петербургский теоретикон* (Одесса: Вариант, 1994), *Музыкальная босциана* (СПб.: Глагол, 1995), *Музыка Древней Греции и Рима* (СПб.: Алетейа, 1995), *Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Т. 1: Российская национальная библиотека* (СПб.: Глагол, 1996), *В поисках песнопений Греческой Церкви. Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей* (СПб.: Алетейа, 1997), *Гимн у истоков Нового Завета. Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин* (М.: Музыка, 1997) и др.



### ДОБРОВОЛЬСКАЯ

Галина Николаевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, специалист в области истории и теории балета. Автор книг *Балетмейстер Леонид*

*Якобсон* (1968); *Танец. Пантомима. Балет* (1975); *Федор Лопухов* (1976); *"Шелкунчик"* (1996), а также большого количества статей по вопросам хореографического театра, в том числе: *М. Фокин и его "Умирающий лебедь"*; *Балет "Сольвейг"*; *Сценическая судьба ранних балетов С. С. Прокофьева: "Шопениана" М. Фокина и пути зарубежного балета*; *С. П. Дягилев и эволюция балетного театра*; *О хореографическом тематизме: "Половецкие пляски" М. Фокина в контексте оперы Бородина*; *Программа музыки и сюжет балета ("Шехеразада" М. Фокина)* и др. Редактор и составитель литературного наследия крупнейших балетмейстеров

XX в. — М. М. Фокина ("Против течения", 2-е изд., 1981, вступительная статья *Золотое звено преемственности*) и Ф. В. Лопухова ("Хореографические откровённости", 1972, вступительная статья *Ф. В. Лопухов и теория балета*). Автор множества статей в энциклопедиях "Балет" и "Русский балет", статей *Г. С. Улапова в дневниках балетомана (1930 — 1940-е годы)* (Из фондов кабинета рукописей Российского института истории искусств. СПб., 1998); *Il pullone* (Polifonia. Da Malevic a Tat'jana Bruni. 1910 — 1930. Bozzetti teatrali dell'avanguardia russa. Electa, 1998).



### **ЗОЛОТНИЦКАЯ**

Любовь Михайловна родилась 21 октября 1956 г. в Ленинграде. В 1978 г. закончила Музыкальное училище им. М. П. Мусоргского, в 1983-м — теоретико-композиторский факультет Петербургской консерватории. В 1984 — 1986 гг. была соискателем на кафедре истории зарубежной музыки той же консерватории. Защитила диссертацию на тему "Итальянский оперный театр в России в XVIII — XX вв." (научный руководитель — А. К. Кенигсберг). На сегодняшний день опубликовала более 20 работ. Преподаватель истории музыки в музыкально-педагогическом колледже № 3 Петербурга.



### **КАРЦОВНИК**

Вячеслав Григорьевич. В 1980 г. окончил Петербургскую консерваторию, ученик профессора Т. С. Бершадской. Защитил дипломную работу по истории инструментальной музыки

позднего Средневековья. В 1980 — 1983 гг. — аспирант, с 1983-го — научный сотрудник Российского института истории искусств. В 1985 г. защитил диссертацию о жанрах средневековой латинской гимнографии. Автор около 30 работ по истории музыкальной культуры Средних веков, по латинской певческой палеографии, по истории музыки в России. Почетный член Общества хорала и средневековой музыки (Plainsong & Mediaeval Music Society), член ряда других международных научных обществ. Гумбольдтовский стипендиат 1994 г. в университете Эрланген-Нюрнберг (повторное присуждение Гумбольдтовской стипендии 1996 г.). Работал как приглашенный исследователь в университетах и научных центрах Швеции и Германии.



### **КЛИМОВИЦКИЙ**

Аркадий Иосифович (род. 7 сентября 1937 г., Ленинград). Окончил Петербургскую консерваторию и там же аспирантуру по классу теории музыки у профессора Ю. Н. Тюлина. Постоянно сочетает педагогическую и научно-исследовательскую работу. С 1962 г. преподает в Петербургской консерватории, ведет курсы гармонии, анализа музыкальных произведений, руководит дипломными и диссертационными работами, с 1985 г. — профессор; в течение многих лет читает курс "Мировая художественная культура" в Петербургском университете педагогического мастерства и в Академии театрального искусства, с 1988-го — курс "Психология творчества" в Петербургской академии кино и телевидения. С 1971 г. работает в Российском институте истории искусств, с 1995-го — главный научный сотрудник. В 1972 г. — кандидат, в 1982-м — доктор



искусствоведения, участник международных симпозиумов (Германия, Италия, Грузия и др.). С 1979 г. член Союза композиторов России, с 1984-го член *Gesellschaft für Musikforschung* (Kassel), с 1997-го член русско-немецкого Общества Чайковского (Москва — Тюбинген).

Круг интересов Климовицкого простирается от музыкальной текстологии до истории и теории европейской культуры в целом. Центральные проблемы его работ: 1) творческий процесс композитора в единстве его психофизиологического, индивидуально-биографического и социально-культурного контекстов; 2) взаимодействие русской и западно-европейской музыкальной культуры; 3) механизмы, определяющие логику развития истории музыки как ингредиента европейской культуры; 4) музыкальная поэтика; 5) творчество современных русских композиторов.

В своих работах тяготеет к интертекстуальному и междисциплинарному подходам (вовлечение в музыковедческий анализ новейших данных психологии, лингвистики, литературоведения, семиотики культуры), использует элементы структурализма (в варианте, предложенном литературоведами и лингвистами московско-тартуской школы), традиционной немецкой герменевтики.

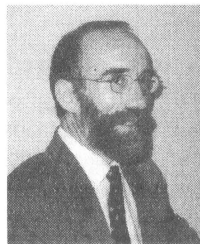
От изучения становления сонатной формы (*Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Доменико Скарлатти* — "Вопросы музыкальной формы". М., 1967) в 1969 — 70-х гг. перешел к многоаспектному исследованию творчества и личности Бетховена. В монографии *О творческом процессе Бетховена* (Л., 1976) и в ряде других работ освещена логика стилистических скачков в музыкальной традиции немецкоязычной

культуры. В 80 — 90-х гг. он обращается к сравнительному изучению русской и немецкой культур, особо сосредоточиваясь на творчестве Чайковского. Работы о вагнерианстве и моцартианстве Чайковского (*Das Wagnerbild Tschaikowskys — "Staatsoper Unter den Linden Berlin: Festtage 1996"*. Berlin, 1996; *"Вагнерианство" позднего Чайковского: культурно-психологические аспекты* — "Германия — Россия — Украина. Музыкальные связи: история и современность". СПб., 1996; *Моцарт Чайковского: фрагменты сюжета* — "Музыкальное приношение": Сб. статей к 75-летию Е. А. Ручьевской". — СПб., 1998), о восприятии Чайковским русской литературной культуры XVIII в. и о восприятии музыки Чайковского слушателями русского "серебряного века" (*"Пиковая дама" Чайковского: культурная память и культурные предчувствия* — "Россия — Европа. Контакты музыкальных культур". СПб., 1994; *Čajkovskij und das russische "Silberne Zeitalter"* — "Čajkovskij-Studien". Band 1. Mainz, 1995; *Русский Григ: от Чайковского к "серебряному веку"* — "О музыке композиторов Финляндии и Скандинавских стран". Петрозаводск; СПб., 1998) вскрывают не исследованные еще механизмы как взаимодействия разнонациональных культур внутри целостной европейской традиции, так и переключек разных эпох внутри одной национальной культуры. Пребывание А. Шёнберга в Петербурге, оставившее богатую и ранее неизвестную переписку с петербургскими музыкантами, место этого события в жизни композитора, его значение и культурные последствия для петербургской музыкальной жизни — одна из тем сегодняшних интересов Климовицкого.



**КОПЫТОВА** Галина Викторовна в 1973 г. окончила театроведческий факультет Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. С 1974 г. по настоящее время работает в

секторе источниковедения Российского института истории искусств, с 1988 г. заведует Кабинетом рукописей РИИИ. Автор более тридцати публикаций на основе материалов, хранящихся в Кабинете рукописей (автографы Дж. Россини, П. И. Чайковского, письма С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского), а также книг и статей по истории отечественной музыкальной культуры, среди них: сборник документов *В. Э. Мейерхольд. "Пиковая дама". Замысел, воплощение, судьба* (СПб., 1994); исторический очерк *Общество еврейской народной музыки в Петербурге — Петрограде* (СПб., 1997); обзор *Шереметевское собрание ("Из фондов Кабинета рукописей"*. СПб., 1998).



**КОШЕЛЕВ** Владимир Васильевич (род. в 1950) — с 1986 г. ведущий научный сотрудник, хранитель коллекции музыкальных инструментов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (бывшего Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов). Научно-практическая деятельность связана с музыкальными инструментами.

Начиная с 1985 г. опубликовал ряд работ по музыковедению, инструменто-

ведению, а также статьи о русских скоморохах на английском, французском и немецком языках. Автор и соавтор многочисленных (временных и постоянных) отечественных и зарубежных выставок музыкальных инструментов.

Инициатор первой в истории отечественной и зарубежной науки международной научной конференции "Скоморохи. Проблемы и перспективы изучения" (1994). И другой: "Из истории коллекционирования музыкальных инструментов" (1998).

Реставратор и копиист музыкальных инструментов. Музицирует на исторических музыкальных инструментах, является инициатором и участником исполнения роговой музыки (1988/89), а также организатором первой профессиональной в истории Петербургского музея музыкальных инструментов аудиозаписи подлинников музея (проект продолжается).

Член международного общества "Galpin Society" (инструментоведение), а также Международного комитета музеев музыкальных инструментов и коллекций, Международного общества мастеров-исследователей музыкальных инструментов, действительный член Ассоциации колокольного искусства России.



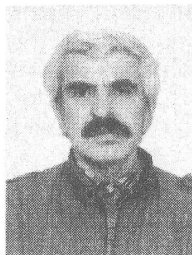
**КРЮКОВ** Андрей Николаевич в 1955 г. окончил теоретико-композиторский факультет Петербургской консерватории. В 1962 — 1974 гг. старший редактор издательства "Музгиз", с 1974-го работает в секторе музыки Российского института истории искусств, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Основные научные интересы связаны

с музыковедением, историей искусства, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Основные научные интересы связаны

с изучением жизни и деятельности Б.В.Асафьева, с историей русской музыки XIX в., с музыкальной жизнью блокадного Ленинграда. В числе публикаций: "Воспоминания о Б. В. Асафьеве" (составитель: Л., 1974); *Александр Константинович Глазунов* (М., 1982, 1984; Berlin, 1988); "Материалы к биографии Б. В. Асафьева" (М., 1981); "Музыка продолжала звучать" (редактор; Л., 1969); *Музыка в кольце блокады* (М., 1973); *Музыка в городе-фронте* (Л., 1975); *Музыкальная жизнь сражающегося Ленинграда* (Л., 1985); *Разряд истории музыки Российского института истории искусств* (в сб. "Из прошлого советской музыкальной культуры". М., 1982. Вып. 3); *Литература и музыка (по страницам петербургских журналов XVIII в.)* (сб. "Россия — Европа. Контакты музыкальных культур". СПб., 1994).



**ЛАПИН Виктор Аркадьевич** — этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств. Закончил Петербургскую консерваторию у П. А. Вульфюса (кафедра истории музыки). Сферы научных интересов: музыкально-этнографическая проблематика локальных традиций северно-русской свадьбы; история русского музыкального фольклора; "слободской фольклор" — субкультура, возникшая на пересечении русской крестьянской и городской музыкальных традиций; фольклорное "двуязычие" — проблемы культурного межэтнического взаимодействия в регионах Русского Севера и Северо-Запада.



**ЛОБАНОВ Михаил Александрович** родился в 1943 г., окончил Петербургскую консерваторию и аспирантуру по музыковедческой специальности. Кандидат искусствоведения. Состоял сотрудником сектора фольклора Института русской литературы (Пушкинский дом), с 1990 г. — сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств. Автор работ по этномузыковедению, фольклористике и истории музыки, в том числе книг *Посиделки в Новгородской области* (Новгород, 1988), *Гуго Вольф* (Л., 1989), *Лесные кличи. Культура вокальных мелодий-сигналов на Северо-Западе России* (СПб., 1997) и др. Участник академических изданий "Традиционный фольклор Новгородской области" (Л., 1979), "Песни и сказки пушкинских мест. Фольклор Горьковской области" (Л., 1979), "Песни, собранные П. В. Киреевским. Записи П. И. Якушкина" (Л., 1986), "Нижегородская свадьба" (СПб., 1998).



**МАЛИНОВСКИЙ Константин Владимирович** родился 26 ноября 1937 г. в Ленинграде. В 1960 г. окончил факультет иностранных языков Ленинградского университета, в 1977 г. — факультет теории и истории искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. В 1981 г. защитил диссертацию *Якоб Штелли и его материалы по истории русского искусства XVIII века*. Автор более 40 научных публикаций в России, Италии, Швейца-

рии, Франции, Испании, Германии, Швеции и Польше по вопросам русского искусства и культуры, а также художественных связей Западной Европы и России в XVIII в., переводчик и редактор двухтомника *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России* (М., 1990).



#### **ОГАРКОВА** Наталья

Алексеевна — старший научный сотрудник сектора музыки Российской государственного института истории искусств, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образова-

ния Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. Основная сфера научных интересов — история музыкальной культуры и быта Петербурга XVIII — первой половины XIX в.; проблемы социального функционирования музыкального искусства; массовая музыкальная культура и художественное сознание советской эпохи.

Публикации: *Французский роман в России XVIII века* ("Россия Европа. Контакты музыкальных культур". СПб., 1994); *К проблеме феномена устности в городской бытовой музыкальной культуре* ("Методологические проблемы современного искусствознания". Вып. 6: "Актуальные проблемы художественного восприятия". СПб., 1995); *Опера и салон в Петербурге XVIII — начала XIX века* ("Музыкальная Академия". 1995, № 3); *Нотный альбом в России конца XVIII — начала XIX века как историко-культурный документ (по материалам рукописных фондов ИРЛИ, РНБ, РИИИ)* ("Петербургский музыкальный архив". СПб., 1977. Вып. 1); *Праздники в Павловске при дворе императрицы Марии Павловны* ("Europe Orientalis". XVI. Roma,

1997); *Missa Pro Defunctis O. A. Козловского: история, ритуал, традиция* ("Петербургский музыкальный архив". СПб., 1998. Вып. 2); *Эпизод из музыкальной жизни Санкт-Петербурга XVIII века: Опера Н.-М. Далейрака "Нина, или Судящаяся от любви"* ("Europe Orientalis". XVII. Roma, 1998).



#### **ПАНФИЛОВА**

Майя Константиновна родилась 30 апреля 1933 г. в г. Пушкине в семье служащих. В 1960 г. закончила Институт живописи, скульптуры и архитек-

туры им. И.Е.Репина по специальности "теория и история искусств". Аспирантуру оканчивала в Институте истории искусств им. М.Т.Рыльского АН УССР. В 1969 г. защитила диссертацию. Преподавала этику и эстетику в Государственном университете им. Т.Г.Шевченко, затем в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии. С 1990 по 1998 г. работала в Российском институте истории искусств ученым секретарем, затем старшим научным сотрудником сектора музыки.

Опубликовала монографию *Федор Нирод* и более двадцати статей в периодической печати по проблемам театрального искусства.



#### **ПЕТРОВСКАЯ**

Ира Федоровна — историк-архивист, театровед, исследователь музыкальной жизни России. Начала работать в Государственном архиве (ныне РГИА) архивно-техническим со-

трудником, затем там же — старшим на-

учным сотрудником и заведующей отделом. Ее наставник по источниковедению и библиографии — историк, библиограф, археолог А. А. Шилов. В 1945 — 1946 гг. экстерном окончила Московский историко-архивный институт. В 1956-м там же защитила кандидатскую диссертацию "Поместно-вотчинные архивные фонды". С 1958 г. — заведующая кабинетом источниковедения и библиографии Российского института истории искусств, с 1962-го — старший научный сотрудник. В 1977 г. защитила докторскую диссертацию "Театр, критика, зритель провинциальной России 2-й половины XIX в.". Ведущий научный сотрудник РИИИ. Основатель общего источниковедения истории русского театра и российской музыки до 1917 г.

Основные труды: *Источниковедение истории русского драматического дореволюционного театра* (Л., 1971); *Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX в.* (М., 1983; 2-е, доп. изд. — М., 1989); *Театр и зритель российских столиц: 1895 — 1917* (М., 1990); *Театральный Петербург. XVIII — начало XX в.* (СПб., 1994); *Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801 — 1917: Энциклопедия* (СПб., 1999).



### ПОРФИРЬЕВА

Анна Леонидовна в 1972 г. окончила Петербургскую консерваторию у С. М. Слонимского с дипломом, посвященным камерной вокальной музыке Антона Веберна. До начала 1980-х гг. писала в основном о

проблемах связи слова и музыки в структурно-семантическом аспекте, затем магистральной темой становится творче-

ство Вагнера и его влияние на русскую культуру "серебряного века". Работает в Российском институте истории искусств, опубликовала около 30 статей. Редактор 10 книг, в их числе: "Музыкальная классика и современность" (Л., 1983); "О современной советской опере" (Л., 1985); "Эволюционные процессы музыкального мышления" (Л., 1986); "Проблемы музыкального романтизма" (Л., 1987); "Музыкальный театр" (Л., 1991); Раабен Л. Н. "О духовном ренессансе в русской музыке 1960 — 80-х годов" (СПб., 1998).



### ПУРТОВ Феликс

Эрнестович. В 1989 г. закончил теоретико-композиторский факультет Петербургской консерватории и защитил диплом на тему "Kammermusik Пауля Хиндемита как этап становления индивидуального

стиля" (научный руководитель — профессор Л. Г. Ковнацкая). В 1988 — 1997 гг. работал в Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. С ноября 1997-го — заведующий отделом нотной литературы научной музыкальной библиотеки Петербургской консерватории. Создатель ряда зарубежных и городских выставок по истории музыкальной культуры: "Шостакович в Петрограде — Ленинграде" (Гавр, 1989), "Чайковский в Санкт-Петербурге" (Ленинград; Нарва, Эстония, 1990), "Вагнер в Санкт-Петербурге" (Байройтский фестиваль, 1993), "Шереметевы и музыкальная культура Санкт-Петербурга" (Петербург, 1994) и др. Принимал участие в подготовке и проведении ряда международных музыкальных фестивалей и конференций в Петербурге: "Рихард Вагнер и XX век" (1993), "Композиторские

музеи сегодня" (1994, 1996), "Шостакович в изменяющемся мире" (1994). С 1995 г. — соискатель Российского института истории искусств с диссертацией по теме "Немецкие нотоиздатели в Санкт-Петербурге в XVIII — первой половине XIX века: К вопросу о немецко-русских музыкальных связях" (научный руководитель — кандидат искусствоведения Н. А. Огаркова).

Основные публикации: *Wagner in St. Petersburg. Ausstellungskatalog. München, 1993*; *А. К. Глазунов в зеркале писем к Ю. Д. Гезе (по материалам рукописного отдела Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства)* ("Петербургский музыкальный архив". СПб., 1997. Вып. 1.); *Материалы к истории петербургского музыкального журнала "La Harpe du Nord"* ("Петербургский музыкальный архив". СПб., 1998. Вып. 2).



**РЫЖКОВА** Наталья Александровна родилась в 1952 г., окончила историко-теоретический факультет Ташкентской консерватории и аспирантуру Российского института истории искусств. В 1982 г. защитила кандидатскую диссертацию по проблемам тематизма и формы в современной русской музыке (научный руководитель — М. Г. Арановский). Автор ряда статей по вопросам формообразования в современной музыке, а также по методике преподавания теоретических дисциплин.

Работала преподавателем специальной музыкальной школы при Ташкентской консерватории, затем старшим научным сотрудником Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. С 1994 г. старший научный сотрудник отдела нот Российской наци-

ональной библиотеки, работает над созданием сводного каталога российских нотных изданий первой половины XIX в.



**РЫЦАРЕВА** Марина Григорьевна родилась в 1946 г. в Петербурге, окончила Петербургскую консерваторию. После переезда в Москву работала в Российской государственной библиотеке, в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, в Центре музыкальной информации Союза композиторов, преподавала в Институте им. Гнесиных. С 1990 г. живет в Израиле, работает в университетах Тель-Авива и Бар-Илана. Основные научные интересы — история русской музыки XVIII в., музыка и музыкальная жизнь России 1960 — 80-х гг. Автор книг: *Композитор Д. Бортнянский* (Л., 1979); *Композитор М. С. Березовский* (Л., 1983); *Русская музыка XVIII века* (М., 1987); *Композитор Сергей Слонимский* (Л., 1991); *Музыка и я: Популярная энциклопедия для юношества* (М., 1994; 1998); *Русский хоровой концерт XVIII века: Проблема стилевой эволюции* (М., в печати). Из 36 опубликованных статей немало число посвящено творчеству современных российских композиторов: Б. Арапова, Е. Ларионовой, А. Чайковского, Н. Сидельникова, Н. Каретникова и др.



**СЕМЕНОВ** Юрий Николаевич — концертирующий органист. Окончил Петербургскую консерваторию у профессора Н. Оксентяна, затем стажировался в Москве у Л. Ройзмана. В настоящее время преподает орган в Музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова.

Впервые исполнил в Петербурге органные сочинения А. Шёнберга, Я. Ксе-накиса, Д. Лигети, А. Пярта, С. Губайдулиной, А. Шнитке, А. Вустина, Д. Смирнова и других виднейших композиторов XX в. Способствовал интересу слушателей к отечественной органной музыке (А. Ф. Львов, В. Ф. Одоевский, А. К. Глазунов), к сочинениям советских композиторов 1920 — 30-х гг. Автор ряда статей по таким малоизученным периодам в истории российской органной культуры, как первая половина XVIII в. и 1920 — 30-е гг.

Участвовал в реставрации органов в Петербурге и его пригородах, привлекался в качестве эксперта при реставрации некоторых органов в Прибалтике.



#### ХОДОРКОВСКАЯ

Елена Семеновна — музыковед, кандидат искусствоведения. В 1976 г. окончила Одесскую государственную консерваторию им. А. В. Неждановой, а в 1983-м — аспирантуру научно-ис-

следовательского отдела Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. С 1986 г. является старшим научным сотрудником сектора музыки Российского института истории искусств. Автор работ по вопросам музыкальной теории западно-европейского Ренессанса, музыкальной эстетики, истории оперного театра Петербурга, статей для энциклопедии "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", ответственный редактор сборника "Россия — Европа. Контакты музыкальных культур" (СПб., 1994).



#### ЧУДИНОВА Ирина

Анатольевна — композитор, музыковед, кандидат искусствоведения. Окончила Музыкальное училище им. Мусоргского (1973, фортепиано) и Петербургскую консерваторию (1980, теоре-

тико-композиторский факультет: композиция; 1982, ассистентура-стажировка: композиция). С 1982 г. занимается изучением истории и теории русской церковно-музыкальной культуры. Автор монографии *Пение, звон, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга* (СПб., 1994). Среди других научных публикаций: *The Audio-Spatial Aspect of St. Petersburg in the Eighteenth Century* ("Culturologia: The Petersburg Journal of Cultural Studies". Vol. II. № 1. St. Petersburg; Petrozavodsk, 1994); *Смех, веселье, шабаш: Традиции скоморошества в период Петровских реформ* ("Скоморохи. Проблемы и перспективы изучения". СПб., 1994); *"Горе вам, бедные воспевали...": Синоподальные и архиерейские певчие в Петербурге 18 века* ("Невский архив". М.: СПб., 1995); *"Болящий дух врачует песнопенье..." (Троице-Сергиева приморская пустынь в истории русской музыкальной культуры)* ("Наследие монастырской культуры: Ремесло, искусства, искусство". СПб., 1997. Вып. 1); *День соловецкого клирошанина ("клиросское житие" и "житие монашеское" по архивным документам и рукописям Соловецкого монастыря 17 — 18 вв.)* (Там же. СПб., 1998. Вып. 3). С 1992 г. работает научным сотрудником Российского института истории искусств, с 1996-го читает специальный курс в Петербургской консерватории.

Авторские обязанности были распределены следующим образом:

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

Балет — доктор искусствоведения Г.Н. Добровольская.

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

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

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

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

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

Камерная вокальная музыка — кандидат искусствоведения Н.А. Огаркова.

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

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

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

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

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

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

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

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



**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ**  
**Энциклопедический словарь**

**Том I—XVIII век**

*Книга 3*

Редактор *И. М. Плестакова*

Технический редактор *Т. И. Куй*

Компьютерная верстка — *Т. Ю. Фадеева*

ЛР № 030560 от 29.06.98. Подписано к печати 28.06.99. Формат 70x90/16. Бум. офс. Гарн. Таймс.  
Печ. л. 20,5. Уч.-изд. л. 25,3. Тираж 1000 экз. Заказ № 5282. 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.

