

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА

Н. А. ОГАРКОВА

СВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В РОССИИ XIX ВЕКА

*Допущено Учебно-методическим объединением по направлению
«Педагогическое образование» Министерства образования и науки РФ
в качестве учебного пособия для высших учебных заведений, ведущих
подготовку по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование»*



2014

*Печатается по рекомендации кафедры музыкального воспитания
и образования Института музыки, театра и танца
РГПУ им. А. И. Герцена*

Рецензенты:

Р. Г. Шитикова, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Е. С. Ходорковская, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета

Огаркова Н. А.

О 36 Светская музыкальная культура в России XIX века: Учебно-методическое пособие. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2014. — 64 с.

ISBN 978-5-8114-1911-1 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-204-1 («Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данное издание предназначено студентам педагогических вузов в качестве информационной поддержки при самостоятельной работе в рамках курса «Научно-исследовательская деятельность в области искусства и музыкального образования» (магистратура). Предпринятый автором анализ светской музыкальной культуры в России XIX века дает возможность познакомиться с феноменом музыки в традиции салонной культуры и «викториальных» праздников, статусом музыканта-профессионала и музыканта-любителя, с социальной ролью двора и института меценатства в истории композиторского и исполнительского творчества.

ББК 85.31

Книга выходит в авторской редакции

© Огаркова Н. А., 2014

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014

ВВЕДЕНИЕ

Светская музыкальная культура в России XIX века как целостный феномен практически не изучена, несмотря на появившиеся в последнее время книги и статьи, где авторы в той или иной степени эту территорию осваивают. В настоящем труде представлена научно-методическая разработка ключевых тем, определяющих специфику светской музыкальной культуры указанного периода: музыка в традициях салонной культуры и «викториальных» праздников, статус музыканта-профессионала и музыканта-любителя, социальная роль двора и институт меценатства в истории композиторского и исполнительского творчества.

Салоны в первой половине XIX века — это центры музыкальной культуры, где развивалось «аматерство», практика музицирования, формировались музыкальные вкусы общества, складывался институт меценатства, развивалось профессиональное композиторское творчество. Салоны становятся законодателями музыкального вкуса, покровителями новых имен, инициаторами исполнения новой музыки. Музыка выполняла в них важную культурную миссию, наряду с другими практиками общения, приобретала мощный стимул для утверждения собственного «имени», для улавливания вкусовых пристрастий, а «аматер» и, тем более, профессиональный музыкант находили в салонах импульс для творчества и продвижения в обществе. Характеристика «очагов» салонной культуры дает возможность выявить особенности концертного репертуара, специфику «салонной музыки», таких музыкальных жанров как романс, песня, ария, попури, фантазия и др. Непременным атрибутом салонно-кружковой культуры стали нотные альбомы, в фокусе которых разными гранями высвечивается творчество как музыкантов-профессионалов и музыкантов-любителей.

Церемониальная жизнь двора в александровскую и николаевскую эпохи развивалась по традиции, сложившейся в истории культуры XVIII века. Кто и как занимался музыкальным оформлением церемониальных торжеств и празднеств? Какая музыка звучала на придворных балах? Какие музыкальные жанры

репрезентировали церемониальную жизнь, а какие — формы придворно-аристократического досуга? Эти и другие вопросы обсуждаются в данной работе на примере «викториальных» торжеств в честь окончания Отечественной войны 1812 года.

В России XIX века сформировались фундаментальные исполнительские школы в области арфового, гитарного, струнно-смычкового, фортепианного, вокального искусства на основе деятельности в Петербурге и в Москве как музыкантов из различных европейских стран, так и отечественных. Определить лидеров этих школ, акцентировав внимание на стилевых особенностях, манере их игры, трактовке инструмента, — необходимая исследовательская задача. Один из разделов работы посвящен рассмотрению статуса музыканта-исполнителя в придворно-аристократической среде, в рамках института меценатства. Уделено внимание характеристике типа универсального музыканта, сочетавшего в своей деятельности профессионализм исполнителя-виртуоза, композитора, педагога, критика, автора учебных пособий, методических школ. Как складывались контакты между европейскими и русскими музыкантами, как развивались отношения «учитель—ученик», где и по какой методе преподавали зарубежные и русские музыканты? На эти и другие вопросы попытаемся ответить в предлагаемом вниманию читателей тексте.

ЛЕКЦИЯ 1

МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ СВЕТСКОГО САЛОНА

Салонная культура в России как некий «социальный институт», где значительная роль отводилась музыке, окончательно сформировалась в первой трети XIX века. Исследовать данный феномен достаточно сложно. Сведения о жизни салонов рассредоточены в мемуарной, эпистолярной, альбомной литературе, нотных рукописях и изданиях — источниках, нуждающихся в поиске и проверке. В отечественном музыкознании еще не накоплен необходимый эмпирический материал, отсутствуют статистические данные для создания полноценного обобщающего труда. Специальных исследований, посвященных феномену музыки в культуре салона, практически нет. Вместе с тем, начиная с 1820-х годов и далее количество возникающих в Петербурге и в Москве салонов и кружков постоянно росло. Среди них, например, — литературные кружки М. М. Хераскова и Г. Р. Державина, салоны С. Д. Пономаревой, А. Н. Оленина, графини А. Г. Лаваль, Карамзиных, Виельгорских, музыкальные вечера А. С. Даргомыжского и др.

В рамках петербургской культуры «эпохи дилетантизма» шел активный процесс распространения многочисленных профессиональных и светских собраний. Так, кружки заметно отличались от салонов. Они являлись более замкнутыми и твердо фиксированными по составу посетителей сообществами. Кроме того, кружкам была свойственна некоторая интимность, «домашность», наличие родственно-дружеских связей, единство интересов, увлечений и литературно-музыкальных пристрастий. Кружки можно также отнести и к «литературным собраниям», группировавшимся вокруг известных писателей (Хераскова, Н. И. Новикова, Державина), поставивших перед собой задачу «испытать, может ли благородный человек один вечер в неделю не играть ни в вист, ни в ломбер, и сряду пять часов в словесных науках упражняться»¹. Необходимо подчеркнуть профессиональную ориентацию подобных кружков, из которых потом образовывались такие

¹ Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны / Ред., пред. Б. М. Эйхенбаума. Л.: Прибой, 1929. С. 43.

литературные корпорации как «Беседы любителей российского слова», возглавляемые Державиным. В интересы литературных кружков входила также и музыка. Приведу одно из характерных свидетельств, касающихся литературно-музыкальной жизни собраний Державина: «Обыкновенно общество Державина составляли: И. Ф. Богданович, А. Н. Оленин, Николай Александрович Львов, П. Л. Вельяминов и В. В. Капнист, когда приезжал из Малороссии... Все это небольшое дружеское общество Державина отличалось просвещением, талантами, вкусом, любовью к художествам, к музыке, и вообще к изящному»¹.

Светский салон в России сложился в 1820-е — начале 1830-х годов. Салоны, в отличие от кружков были открыты для более широкого круга гостей, выходя за пределы семьи, интимного дружеского сообщества, литературного собрания. В круг посетителей салонов входили люди разных возрастов, профессий, социальной среды. П. А. Вяземский, посещавший салон княгини З. А. Волконской, отмечал: «Тут соединялись представители большого света, сановники и красавцы, молодежь и возраст зрелый, люди умственного труда, профессора, писатели, журналисты, поэты, художники»². Вместе с тем, «домашность» и родственно-дружеские связи отчасти так и остались специфически российской чертой петербургских и московских салонов. Так, Волконская — живая, артистическая и разносторонняя натура, наделенная разнообразными творческими дарованиями, «умела принять, обласкать человека, поставить его в ту обстановку, — нравственную, физическую, общественную, — которая была нужна ему для его работы, для его вдохновения»³. С. С. Уваровым в связи с салоном А. Н. Оленина отмечалась «свобода в обхождении, непринужденная откровенность, добродушный прием хозяев», приносящие в атмосферу вечеров нечто «патриархальное» и «семейное»⁴. Хозяйка салона Е. А. Карамзина (вдова историографа Н. М. Карамзина), куда стекались за литературной известностью как знаменитые, так и начинающие поэты и писатели, «неизменно разливала чай за большим самоваром», создавая особую «атмосферу доброжелательства и гостеприимства»⁵.

Пространство салона — понятие растяжимое. «Салон, — как отмечала А. Мартен-Фюжье, — это человек, чаще всего, женщина,

¹ Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. С. 43.

² Пушкин А. С. Письма. В 3 томах. Т. 2: 1826–1830. М.; Л.: Госиздат, 1928. С. 328.

³ Там же. С. 329.

⁴ [Уваров С. С.]. А. В. Литературные воспоминания // Современник. 1851. Т. 27. № 6. Отд. II. С. 40.

⁵ Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. С. 178.

и адрес. Масштаб салона меняется в зависимости от дня недели и времени дня. Женщина, которая сразу после полудня не впустит в свой дом никого кроме ближайших друзей, с четырех до шести принимает светских знакомых десятками, а вечером, возможно, устроит танцы для сотен гостей»¹. Например, в салоне Карамзиной гости собирались каждый вечер: в обычные дни — от восьми до пятнадцати человек, а в воскресные — до шестидесяти. Подавалось каждый раз одно и то же угощение: крепкий чай, «с очень густыми сливками», и хлеб «с очень свежим маслом», из которого делались «необычайно тонкие тартинки»². В салоне А. П. Елагиной прием с разговорами начинался вечером и заканчивался ночью (в три-четыре часа), а иногда и ранним утром (в пять-шесть часов).

Светские салоны обладали собственным *«стилем жизни»*, определявшим особую поэтику светского поведения, свободного от придворного церемониального этикета. «Стиль жизни» салона сочетал в себе как «высокое» (литература, искусство), так и «развлекательное» начало. Во многом «салонный стиль» определялся личностью хозяек салонов — образованных женщин, ощутивших свою самодостаточность как личности. Веселость и непринужденность поведения, хороший вкус, яркое воображение, остроумная речь, развитость и обаяние «изящного ума» хозяек салонов задавали нужный «тон» и определяли атмосферу салона. Многие из них, как организаторы своих вечеров, обладали превосходным режиссерским талантом, рассаживая в нужном порядке (по принципу близости интересов) гостей, вступая в нужный момент в разговор и др. Прекрасным «режиссером» своих вечеров была, например, С. Н. Карамзина (дочь Карамзина от первого брака). Посетительница салона А. Ф. Тютчева дала весьма красноречивое описание образа Карамзиной-хозяйки. «Перед началом вечера Софи, как опытный генерал на поле сражения и как ученый стратег, располагала большие кресла, а между ними легкие соломенные стулья, создавая уютные группы для собеседников; она умела устроить так, что каждый из гостей совершенно естественно и как бы случайно оказывался в той или иной группе или рядом с тем соседом или соседкой, которые лучше всего к ним подходили. У ней в этом отношении был совершенно организаторский гений. Я, как сейчас вижу, как она, подобно усердной пчелке, порхает от одной группы гостей к другой, соединяя одних, разъединяя других, подхватывая остроумное слово,

¹ Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь или Как возник «весь Париж». 1815–1848 / Пер. с франц. В. А. Мильчиной и О. Э. Гринберг; вступ. ст. В. А. Мильчиной. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 96.

² Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. С. 179.

анекдот, отмечая хорошенкий туалет, организуя партию в карты для стариков, jeux d'esprit для молодежи, вступая в разговор с какой-нибудь одинокой мамашей, поощряя застенчивую и скромную дебютантку, одним словом, доводя умение обходиться в обществе до степени искусства и почти добродетели»¹.

Светские дамы, — учредительницы салонов, также выступали в роли носительниц и покровительниц изящных искусств. Подобные признаки салона отметил еще Вяземский, высказываясь относительно своих посещений дома Волконской. «Все в этом доме носило отпечаток служения искусству и мысли. Бывали в нем чтения, концерты, дилетантами и любительницами представления Итальянских опер, посреди артистов и во главе их стояла сама хозяйка дома...»².

Волконская — красавица и светская дама, — яркий пример незаурядной и наделенной талантами хозяйки салона. Она отличалась разнообразными дарованиями в сфере литературы, театра, музыки. Так, в 1815 году в Париже, она, устроив труппу из поклонников Дж. Россини, исполняла на сцене одного частного театра оперу великого итальянца «Итальянка в Алжире», спев, партию Эльвиры³. Поселившись в Риме, в 1821 году она организовала в своем доме музыкальные вечера, постепенно превратившиеся, по свидетельству посещавшего их скульптора С. И. Гальберга, в оперы. В этом же году Волконская составила и издала в Риме либретто на текст Ф. Шиллера для оперы своей оперы «Жанна д'Арк»⁴. В письме к Пушкину от 29 октября 1826 года она писала: «Иоанна» была написана для моего театра. Я исполняла эту роль и хотела переделать ее в оперу; пришлось кончить на половине Шиллеровой пьесы. Вы получите литографию с моего (головного) портрета, в виде Джиованны d'Арко, писанного Бруни»⁵. «Вкус» к итальянскому искусству и музыке был одним из пристрастий княгини, что являлось и данью моде, и проявлением общей тенденции. Необыкновенным контральто Волконской восхищались многие. Ей гордился Ф.-А. Буальдье, у которого она брала уроки музыки. Для нее создавали свои романсы Н. А. Мельгунов, И. Геништа. Вероятно, ее имел в виду А. А. Алябьев, посвящая à l'aimable contralto (любезному контральто) свои романсы «Если жизнь тебя обманет» и «Нарушение». Об исполнении Волконской партии Танкреда в опере

¹ Цит. по: Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. С. 178–179.

² Пушкин А. С. Письма. С. 328.

³ Белозерская Н. А. Княгиня Зинаида Александровна Волконская: 1792–1862 // Исторический вестник. 1897. Т. 67. № 3. С. 945.

⁴ Там же. С. 957.

⁵ Там же.

Россини «Танкред» с восторгом отзывался Вяземский: «Слышавшим ее нельзя было забыть впечатления, которое производила она своим полным и звучным контральто и одушевленную игрою в роли Танкреда в опере Россини»¹. Не менее восторженно отзывался о «Танкреде» Волконской А. Н. Муравьев: «Страстная любительница музыки, она устраивала у себя не только концерты, но и итальянскую оперу, и являлась сама на сцене в роли Танкреда, поражая всех ловкою игрою и чудным голосом; трудно было найти равный ей контральто»².

«Язык светского салона» при всей свободе и непринужденности поведения в определенном смысле регламентировался и определялся «ролевым» поведением участников собрания. «Ролевое» поведение, легко переходившее из светского салона в литературу, а из литературы в светский салон, нередко было связано с той или иной конкретной ситуацией. Музыка в культуре салона, выполняя коммуникативную роль, становилась одной из практик общения, «языком иносказания». Сложившаяся практика этикетного «поведения влюбленного» диктовала способы выражения чувства на «светском наречии», которым музыка и являлась. Например, для выражения чувства любви могли использоваться готовые речевые, поэтические, музыкальные формы и жанры, например, исполнявшиеся в салоне романс, инструментальная пьеса, арии из опер «на любительском спектакле», нотная запись в альбом. Так, граф П. А. Зубов пытался безуспешно объясниться в любви супруге Александра Первого, императрице Елизавете Алексеевне с помощью французского романса О. А. Козловского, альбомными записями романсов весьма успешно выражал свои чувства будущей жене отец Даргомыжского, С. Н. Даргомыжский. Одаренная певица-любительница Е. С. Долгорукова, (супруга И. М. Долгорукова) пыталась привлечь внимание своего мужа, увлеченного в какой-то период их супружеской жизни некоей особой, исполнением чувствительной арии Нины из оперы Далеярака «Нина, сумасшедшая от любви». Показателен сюжет, связанный с романсом Геништы «Погасло дневное светило» на стихи Пушкина. Осенью 1826 года Пушкин впервые попал в салон Волконской, для которого она спела романс И. И. Геништы. «Помнится и слышится еще, — писал Вяземский, — как она в присутствии Пушкина и в первый день знакомства с ним пропела его элегию, положенную на музыку композитором Геништой: «Погасло дневное светило, На море синее

¹ Литературные кружки и салоны первой половины XIX века // Ред., вступ. ст., прим. Н. Л. Бродского. М.: Л.: Academia, 1930. С. 173.

² Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев: тип. И. и А. Давиденко, 1871. С. 11.

вечерний пал туман...»¹. Выбор этого романса был сделан княгиней не случайно. На этом вечере он предназначался Пушкину, став обольщением тонкого и художественного кокетства. Примечательно то, что знакомство и, более того, тесное общение с известными исполнителями и композиторами для представителей светского общества первой половины века стало престижным, музыканты и представители искусства входили в высшее общество как «знаменитые личности».

Нередко салоны и их хозяева «провоцировали» на создание музыкальных шедевров, в их атмосфере апробировались новаторские идеи. Не случайно репетиция первого акта «Ивана Сусанина» М. И. Глинки состоялась в доме графа Мих. Ю. Виельгорского в марте 1836 года, где, по словам Глинки, граф «сделал мне два дельных замечания»; по его же совету была «приделана» кода к Интродукции². «Дельные замечания» по поводу этой оперы Глинке сделал и князь В. Ф. Одоевский, в салоне которого он постоянно бывал³.

«Развлекательный» стиль салона проявлялся в разнообразных театрализованных формах празднеств, «триумфов», «живых картин», любительских спектаклей. В атмосфере игры и игрового поведения реализовались творческие возможности их участников. Например, поэтические и музыкальные экспромты писались к различным случаям (дням рождений, именин и др.), отражая импровизационность поведения всех участников салонных собраний.

Установка на игровое поведение, характерная для культуры салона, влияла на развитие практики салонного музицирования. И в этом главная роль принадлежала не только, и, может быть, не столько музыкантам-профессионалам, сколько любителям. Музыка и театр для дилетанта являлись мощным средством для самовыражения, проявления творческих дарований. Яркие актерские дарования демонстрировал И. М. Долгоруков, исполнитель партий в операх Д. С. Бортнянского и Н.-М. Далеярака. Великолепно играли на скрипке и виолончели графы Виельгорские. «Любительство» для многих посетителей салонов являлось способом реализации творческих сил, музыкальной одаренности, и, вместе с тем, приятным времяпрепровождением, занимательным развлечением, формой досуга. Кроме того, для светского человека умение музицировать являлось,

¹ Цит. по: Гаррис М. А. Зинаида Волконская и ее время. М.: К. Ф. Некрасов, 1916. С. 24–25.

² [Глинка М. И.]. Записки М.И. Глинки. М.: Гарева, 2004 (Текст печатается по изданию: Записки М.И. Глинки /Ред., вступ. ст., прим. А. Н. Римского-Корсакова. Л.: Academia, 1930. С. 114.

³ Там же.

чуть ли не обязательным навыком, особым «языком салона», который нужно было выучить, «языком», необходимым и для выражения чувств, и для демонстрации собственного артистизма. Деятельность любителей-аристократов — их инициатива, дарования, притягивала к ним внимание общества, и к тем музыкальным феноменам, которые попадали в сферу их интересов. «Дилетанты как бы становились пропагандистами творчества своих современников... Их высокий общественный статус заметно влиял на направленность репертуарных ориентаций музыкальных обществ»¹. Они поддерживали и рекламировали как музыку выдающихся композиторов, так и музыку развлекательного толка (нередко произведения Л. Бетховена «смешивались» на салонных концертах с танцевальными жанрами и др.).

Традиции салонного музицирования стимулировали появление и развитие музыкальных жанров. Композиторы создавали свои произведения, *салонную музыку*, ориентируясь на вполне определенную, хорошо известную им аудиторию знатоков и ценителей искусств, нередко предназначая свои произведения музыкантам-любителям. Глинка многие свои романсы писал и исполнял в салонах, на музыкальных вечерах в кругу тех, кто высоко ценил его творчество, писал их в расчете на певиц-любительниц, обладавших прекрасными голосами, или для своих друзей — профессионалов или любителей. Его романсы в своем артистическом салоне пела Зыбина, ранние вокальные квартеты на итальянские тексты были рассчитаны на ансамблевое музицирование в домах Д. П. Демидова и Львовых.

К жанрам салонной музыки, безусловно, относятся различного рода вариации, парафразы, попури на темы из популярных опер или инструментальной музыки, нередко создававшиеся как свободные импровизации. В дальнейшем они выходили за рамки салона и становились частью репертуара знаменитых исполнителей-виртуозов. А в культуре салона эти жанры вполне отвечали, культивировавшемуся в нем «стилю» импровизационности и артистизма. Так, Глинка, находясь в Милане, осваивая жанр «салонной музыки», написал ряд произведений для музицирующих миланских аристократов. «Серенада для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса на темы из “Сомнамбулы” Беллини» была посвящена молодой девушке, ученице Ф. Поллини, которая превосходно ее исполнила в июле того же 1832 года в сопровождении лучших миланских артистов. Адресатом «Блестящего рондо для фортепиано на тему

¹ Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. М.: ГИИ, 1999. С. 215.

Беллини» стала дочь маркизы Висконти Д' Арагона. Для дочерей миланского адвоката Бранка была написана Серенада на темы из оперы «Анна Болейн» Г. Доницетти¹.

Культура салона и музыка — востребованная сегодня тема, требующая дальнейшего исследования. Обращаясь к изучению прошлого, мы имеем дело не с самим прошлым, а со свидетельствами о нем, которые сохранило для нас время. Источники не полны, но что более важно, всегда «зашифрованы», поскольку на них лежит отпечаток, свойственного прошлым эпохам, видения мира. Адекватно понять дошедшие до нас исторические памятники можно тогда, когда становится очевидным своеобразие и дух эпохи, когда учитывается значение бытовавших в тот или иной период понятий, ритуалов, специфики композиторской и исполнительской практики. На этом пути, отмеченном кропотливой интерпретаторской работой, исследователя, безусловно, еще ждут новые открытия.

ЛИТЕРАТУРА

Основная:

1. Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны / Ред., пред. Б. М. Эйхенбаума. Л.: Прибой, 1929.
2. Вацуро В.Э. Литературные альбомы в собрании пушкинского дома: 1750–1840-е годы // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год / Ред. К.Д. Муратова. Л.: Наука, 1979. С. 3–56.
3. Литературные кружки и салоны первой половины XIX века / Ред., вступ. ст., прим. Н.Л. Бродского. М.; Л.: Academia, 1930.
4. Огаркова Н.А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII — начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.

Дополнительная:

1. [Глинка М.И.]. Записки М. И. Глинки. М.: Гарева, 2004 (Текст печатается по изданию.: Записки М. И. Глинки / Ред., вступ. ст., прим. А. Н. Римского-Корсакова. Л.: Academia, 1930).
2. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь или Как возник «весь Париж». 1815–1848 / Пер. с фр. В.А. Мильчиной и О. Э. Гринберг; вступ. ст. В. А. Мильчиной. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Салонная культура в России и ее отличительные особенности.
2. Музыка в культуре салона и ее функции.
3. Салонная музыка и ее жанровые разновидности.

¹ Об этом см.: Петрушанская Е. М. Михаил Глинка и Италия: Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009.

ЛЕКЦИЯ 2

НОТНЫЙ АЛЬБОМ КАК ФЕНОМЕН САЛОННОЙ КУЛЬТУРЫ

В 1833 году В. Г. Белинский напечатал в «Молве» переведенную им с французского статью А. Монье под названием «Страсть к альбомам». В этой статье автор, любовно описывая историю альбома, зародившегося в Германии, называет его «книгой сердца», заключавшей в себе «... воспоминания о всех драгоценнейших склонностях и связях наших», «памятной книжкой» для путешественников¹. Страсть заводить домашние альбомы с записями советов дражайшей матушки, сестры или любимой женщины, с доверительными признаниями поклонников и друзей, близкими сердцу стихами и романсами родилась из сентименталистского понимания любви и дружбы.

Нотный альбом в конце XVIII — первой половине XIX века — это тоже «книга сердца», популярнейший предмет культурного светского обихода и домашнего музицирования. В альбомных записях, то разбросанных, как будто бы в беспорядке, то каллиграфически выполненных, отражена жизнь маленького кружка друзей с музыкой «для души» и мода светского салона, запечатлены музыкальные опыты юной романтически настроенной особы и блистательные экспромты прославленных музыкантов. Одни альбомы составлялись «для себя» и хранились дома, другие предлагались для записей друзьям, третьи — с автографами знаменитостей с гордостью выставлялись напоказ. Альбомы были разными. Но чаще всего эти «памятные книжки» заводили в виде нотных сборников, собраний литературно-музыкальных текстов или коллекций автографов.

Альбом-собрание нотных текстов возник в русле традиции «рукописного сборника», уходящей в XVIII век. В такие альбомы переписывались с печатных или рукописных источников популярные произведения, предназначенные для домашнего музицирования. Особенно усердно над созданием нотных сборников трудились музыкантши-

¹ [Белинский В. Г.]. Страсть к альбомам (Генриха Монье) / Пер. с фр. // *Белинский В. Г. Полное собр. соч.* В 12 т. / Ред. и прим. С. А. Венгерова. СПб., 1900. Т. 1. С. 191.

любительницы: записанное игралось и пелось на радость близким друзьям, гостям и ради собственного удовольствия. Так, явно «для себя» был собран альбом графини Е. П. Риччи — одаренной певицы, устраивавшей музыкальные вечера в своем доме, известной в качестве примадонны в салоне З. А. Волконской¹. Риччи, по отзыву графа М. Д. Бутурлина, встречавшего ее на приемах Волконской, «...славилась когда-то певицею первого из аматерок разряда»².

Что же примечательного в альбоме некогда прославленной певицы-любительницы? Скромный, небольшого формата нотный сборник в красном сафьяновой переплете составлен самой графиней. Ее рукой в альбом вписаны вокальные пьесы музыкантов-профессионалов и дилетантов конца XVIII — первой половины XIX века. В основном это то, что Риччи любила петь, а ее поклонники слушать. Так, в круг любимых мелодий вошли французские романсы Э. Мегюля, П. Гара, А.-М. Бертона, Н.-М. Далеирака, Ф. Паэра, Ф. Антолини, песни в русском духе наших «аматеров» и, скорее всего, посетителей музыкальных вечеров Риччи — княгини Н. И. Куракиной, князя С. С. Голицына, графа А. И. Рибопьера, Н. А. Титова.

С 1820-х годов устанавливается мода на роскошно оформленные светские нотные альбомы с каллиграфическими писарскими копиями популярных или чем-то памятных владельцам музыкальных произведений. «Парадный» альбом использовался и по назначению — как атрибут музыкального досуга, и как красивая «вещь», способная оживить интерьер. Такой подарочный альбом *in folio* в сафьяновом переплете был изготовлен для императрицы Елизаветы Алексеевны, супруги императора Александра Первого³. На верхней крышке роскошного переплета в рамке зеленого цвета золотом вытеснена надпись: «Recueil de morceaux choisis pour la voix et le fortépiano» («Собрание избранных отрывков для голоса и фортепиано»). Каждая страница альбома украшена фигурной рамкой, названия произведений выполнены с росчерками. В альбоме представлены арии из популярных в конце XVIII века опер Дж. Сартти, Р. Крейцера и др.

К «парадным» альбомам-сборникам относится и нотный альбом графини А. Ржевусской⁴. Альбом сделан со вкусом и нет сомнений

¹ Альбом хранится: ОР ИРЛИ. Р. 1. Оп. 42. № 66. Источники ОР ИРЛИ и их описания введены в научный оборот: Вацуро В. Э. Литературные альбомы в собрании пушкинского дома: 1750–1840-е годы // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год / Ред. К. Д. Муратова. Л.: Наука, 1979. С. 3–56.

² [Бутурлин М. Д.]. Записки графа М. Д. Бутурлина // Русский архив. 1897. № 6. 178–179.

³ Альбом хранится: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 139.

⁴ Альбом хранится: ОР РНБ. Ф. 550. Франц. Q. XII. 127.

в том, что он украшал музыкальную гостиную его хозяйки. Альбом оформлен в кожаный переплет, в центральную часть верхней обложки вставлена металлическая рамка с гравировкой названия «Album». Кроме того, он закрывается металлической застежкой, что придает этой изящной вещице некоторую интимность и таинственность. На титульном листе, обрамленном изображениями музыкальных инструментов, амуров, играющих на флейтах и бьющих в барабаны и литавры, сделана надпись «Recueil de pieces favorites» («Собрание избранных пьес»). Нотный стан линован от руки, рамки и виньетки выполнены акварелью, тексты произведений разных авторов для фортепиано, скрипки и фортепиано, голоса и фортепиано написаны каллиграфическим почерком. Также парадный вид альбому придают извлеченные из разных изданий и наклеенные на отдельные страницы портреты композиторов И. С. Баха, А. Корелли и др.

Полное имя владелицы этого альбома удалось установить на основании некоторых косвенных свидетельств. Так, на одной из его страниц нарисована акварелью музыкальная шарада — одно из любимых развлечений светского общества первой половины XIX века¹. Она представляет собой разбросанные в кажущемся беспорядке нотные листы, на которых просматриваются неполные титулы и фрагменты нотного текста разных музыкальных произведений. Среди них: отрывок французского романа Ф. Риса, безымянная страничка немецкой песни в клавирном изложении с подписанным текстом «Ob ich dich liebe weiss ich nich» («Люблю ли я тебя — не знаю»). Здесь же мы видим нотные строчки фортепианного «Скерцо», посвященного Ржевусской, (имя автора не просматривается), ноктюрн Дж. Фильда с посвящением М. Шимановской, переплетенную и украшенную двумя розовыми бантиками нотную рукопись с загадочной надписью, где фигурирует имя Моцарта (?!). Встречающееся на титульных листах музыкальной шарადы имя Ржевусской, а также записанные в альбом и посвященные ей музыкальные произведения, дают возможность предположить, что она то и являлась владелицей альбома.

Закодированные в альбомной шараде и вписанные в альбом сочинения Л. Б. Продре, И. П. Э. Мартини-Шварцендорфа, Л. Шпора, Б. Ромберга, Дж. Фильда, А. Корелли, И. С. Баха, открывают для нас мир музыкальных пристрастий хозяйки альбома и ее среды. Судя по записям, на концертах в доме Ржевусской исполнялась французская

¹ Рисунки-символы, отражавшие разнообразные литературные сюжеты, загадки, шарады в виде картинок, стихотворных логогрифов были весьма популярны в альбомах того времени.

и немецкая вокальная лирика, фортепианная салонная музыка (ноктюрны, менуэты, полонезы, рондо и анданте), звучали струнные квартеты. Альбом Ржевусской отражает дух времени. «Альбомная» музыка, входившая в программы концертов в дамских салонах, являлась необходимым атрибутом культурного досуга аристократического общества конца XVIII — первой половины XIX века.

Литературный альбом, процесс формирования которого начался в конце XVIII века, а расцвет пришелся на пушкинскую эпоху, — это собрание литературных текстов, дополненных изобразительными, а во многих случаях и нотными материалами. Основная часть «альбомных» литературных текстов, — мадригальные, романсно-элегические и анакреонтические стихи, всевозможные изречения и прозаические выписки, нередко приспособленные к событиям собственной жизни. Подобными фактами «личной жизни» богат, например, альбом Е. Е. Керн с записями как его владелицы, так и других лиц¹. В альбоме встречаются стихотворения Пушкина, Лермонтова, В. Г. Бенедиктова, рисунки и нотные тексты. На один из листков альбома Керн переписала стихотворение А. В. Кольцова «Расчет с жизнью», начинающееся фразой: «Жизнь! Зачем ты собой обольщаешь меня?» (л. 20). В нижней части листа проставлена дата — 15 декабря 1848 года. И здесь же приписка, сделанная Керн уже через год: «и теперь бы написала б тоже. 22 декабря 1849 года». По-видимому, она, перелистав альбом спустя год и натолкнувшись на памятные строчки, с грустью сказала самой себе — «и теперь бы написала б тоже». Спустя год, в ее представлениях о жизни ничего не изменилось, и мотивы разочарования, утраченной любви, прошедшей молодости (Керн в то время было тридцать лет!) по-прежнему оказались ей близки.

Не только стихи, помещавшиеся в альбом, вплетались их владельцами в собственную жизнь. Любимые мелодии, романсы или инструментальные пьесы служили им наилучшим способом выражения личных переживаний, представлений, воспоминаний, особым, интимным способом общения с близкими людьми.

На страницах маленького альбома Сергея Николаевича Даргомыжского, (отца известного композитора), озаглавленного «Всячина», встречаются выписки из русских и французских авторов (Н. М. Карамзина, Ф. Ларошфуко, С.-Ж. Буффлера, Ж.-Б. Руссо, Вольтера), рисунки, нотные записи, тексты французских *chanson* и «российских песен»². Особый интерес представляет музыкально-

¹ Альбом хранится: ОР ИРЛИ. Ф. 296. № 4408. 1835–1849 гг.

² Альбом хранится: ОР ИРЛИ. Ф. 119. Оп. 7. № 41.

поэтическая переписка Даргомыжского и его будущей жены княжны М. Б. Козловской. В ней отразился их роман, закончившийся свадьбой в 1810 году. Вот Даргомыжский в шуточных «стишках» признается своей невесте в любви (наверное, не в первый раз!):

Маша в карты мне гадала,
Буду ль щастлив я любя,
Маша! Разве ты не знала,
Что люблю одну тебя.
Ну, к чему за карты браться
Если знаешь и без них...
Полно, Маша, притворяться,
Прочитай в глазах моих:
Я твой пленник без измены
Мне в свободе нужды нет;
Веселы темницы стены,
Кто с любовью живет.
Маша! Объяви решение,
Тут не нужно ворожить;
Прочь жестокое сомнение,
Умереть мне, или жить?
Ноябрь 1809 (л. 61).

Стихотворение сопровождается обращенной к Козловской просьбой: «Ответь на стишки, помещенные в сей книжке. стр. 40». Козловская, изучив страницу сорок, отвечает на признание своими «стишками»:

В карты я когда гадала
Все что может быть с тобой,
То, божусь, не ожидала,
Что, мой ангел, пленник мой.
За гаданье также браться
Не просила б я тебя
Как могла бы догадаться
Что уж всех щастливей я.
Но мой милый друг, признайся,
Что в глазах твоих читать
Как кто хочет, добивайся
Мудрено право понять.
А когда уж я узнала,
Милый ангел мой, тебя
Как я щастлива, сказала,
Вижу любит Бог меня! (л. 61).

Как объяснение в любви Козловской воспринимается и, записанная Даргомыжским в «памятную книжку», нотная строчка

романса для голоса и гитары «Мне хижина убогая, с тобою будет храм» (л. 69). Козловская, прочитав или пропев этот романс, тут же откликается на послание любимого песенкой «на разлуку», начинающуюся словами «Скоро должно нам расстаться, милый друг души моей!» (л. 23–24). По-видимому, сюжет связан с отъездом кого-то одного из этой пары влюбленных.

Чтение литературного альбома — «воспоминательное» чтение. П. Л. Яковлев в статье «О альбомах» рассматривал альбом как сумму собственноручных записей-воспоминаний: «И как драгоценна становится со временем эта книжка! Перебирая листки ее, мы переносимся в прошедшее — вспоминаем о людях, которые тут писали...»¹. Так, упоминавшийся комментарий Керн к стихотворению Кольцова говорит нам о том, что альбом перечитывался его владелицей, оставившей на альбомных страницах «воспоминательные» знаки.

Как напоминание о себе или прежних, дорогих сердцу отношениях писавшего к хозяйке альбома могут быть восприняты и нотные записи-автографы. Такой подтекст, на наш взгляд, сопровождает автограф романса Глинки «Где наша роза?» в альбоме Керн, роман с которой начался у композитора летом 1839 года.

История отношений Глинки с Керн известна лишь в самых общих чертах. О первой встрече с героиней своего романа Глинка вспоминал в «Записках»: «Там (у сестры Глинки Стунеевой. — Н. О.) увидел я в первый раз Е. К. Она была нехороша, даже нечто страдальческое выражалось на ее бледном лице; ее ясные, выразительные глаза, необыкновенно стройный стан и особенного рода прелесть и достоинство, разлитые во всей ее особе, все более и более меня привлекали»². Увлеченный Керн, Глинка (по некоторым сведениям) собирался жениться на ней, но брак так и не состоялся. Причины разрыва, возможно, кроются в «характере любви» Глинки, о которой сообщает его наблюдательный друг П. А. Степанов: «... я всегда был убежден, что эта привязанность исходила не от глубокого чувства, а зародилась и воспитывалась воображением. Семейное свое несчастье он [Глинка. — Н. О.] искал заглушить какою-нибудь привязанностью, и я подозреваю, что сочувствие к бледной, интересной девушке, вместе с данью уважения к ее уму и образованности — он принял за любовь»³. Воз-

¹ Алексеев М. П. Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков из ленинградских рукописных собраний / Ред. М. П. Алексеев. М.; Л.: Издательство академии наук СССР, 1960. С. 12.

² Глинка М. И. Записки / Публ. А. С. Розанова. М.: Музыка, 1988. С. 88.

³ Степанов П. А. Воспоминания о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / Ред. А. А. Орлова. М.: Госмузиздат, 1955. С. 58.

можно, Глинка «принял за любовь» свои чувства к Керн, но все же — это были сильные, волнующие чувства. И романс «Где наша роза» появился в альбоме не случайно. Глинка не датировал свою запись. А установить, когда она была сделана — достаточно трудно. Ведь альбомные записи не располагались в хронологическом порядке. Иногда желавший выразить свое отношение к хозяйке дома брал в руки почти «чистый», незаполненный альбом и «прятал» свой автограф на его последних страницах. И это вполне соответствовало духу альбомной традиции. Тайное признание с замиранием сердца владелице альбома нужно было поискать!

Автографу Глинки в альбоме Керн предшествовала запись 1836 года, а завершала — акварель из анютиных глазок, датированная 27 декабря 1839 года. В это время отношения с Керн были самыми нежными. Возможно, Глинка записал романс в 1839 году, выразив таким образом свое отношение к любимой им девушке. Но он мог появиться в альбоме и после окончания романа в качестве некоего «зашифрованного» письма, напоминающего о прошлом.

К «зашифрованным» текстам можно отнести и некоторые нотные записи танцевальной музыки. В тот же альбом Керн некая «Natalie» записала вальс (автор не указан, возможно, это сама Натали) и не забыла поставить подпись и дату — 11 и 12 мая 1836 года (л. 7–8). Вальс, подпись и дата напоминали владелице альбома не только об авторе музыкального послания, но и о каком-то памятном вечере, бале, ярком событии.

«Зашифрованные» послания, которыми так богаты литературные альбомы, — музыкальные «письма», выполненные акварелью или карандашом рисунки, засушенные и наклеенные цветы, шарady, акrostихи, «цыфирное письмо»¹ о многом могли рассказать заинтересованному лицу. Язык иносказания, хорошо понимаемый узким кругом посвященных, выражал особые движения души, которые в прямой словесной форме выглядели бы слишком прямолинейно, без должного изящества. Поэтому не случайно в литературные альбомы попадали музыкальные «письма», способные более тонко передать чуткому уху и сердцу обертоны переживаемого чувства.

К жанру литературных альбомов близки некоторые нотные альбомы, где встречаются записи не только их владельцев, но и известных композиторов, музыкантов-любителей. Это некая «смесь» разных нотных текстов, каждый из которых выполнял свою, предназначенную

¹ «Цыфирное письмо» предполагает замену букв в слове цифрами, обозначающими порядковый номер буквы в алфавите.

лишь ему роль в жизни хозяина альбома. Отчасти такой альбом напоминает потные альбомы-сборники «для себя». Здесь также произведения записывались полностью, нередко с указаниями имен композиторов и поэтов. Но наличие автографных записей близких людей — записей «на память» сообщают таким альбомам черты «памятной книжки». К подобным «памятным книжкам» принадлежат альбомы ученицы Глинки, камер-фрейлины императрицы Александры Федоровны, Прасковьи Арсеньевны Бартеневой.

Бартенева была известной фигурой при дворе. Как талантливая певица-любительница она нередко выступала в салонах и на придворных концертах. Друзья называли ее «московским соловьем» (А. Я. Булгаков), «победительницей соловья» (В. А. Жуковский). К ней, как к обладательнице «восхитительного сопрано», были обращены, записанные в ее литературный альбом, стихотворения Н. Ф. Павлова («Не правда, ты не соловей»), И. И. Козлова («Когда ты нежностью своей»), Е. П. Ростопчиной («Два голоса пленительно сливаясь»), А. А. Башилова («Когда она при мне пела Напевы русской старины»), В. П. Горчакова («Ваш голос — голос примиренья»), И. П. Мятлева («Ах, Бартеньева Мамзель, Ты не дудка, не свирель»), В. А. Соллогуба («Regina»)¹. По-видимому, чудесным голосом Бартеневой объясняется характер выбранной Пушкиным для ее альбома известной цитаты из «Каменного гостя»: «Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает, / Но и любовь Гармония»².

Глинка познакомился с Бартеневой в 1834 году в Москве в доме своего приятеля Н. А. Мельгунова. Описывая проходившие там музыкальные вечера, он в «Записках» отмечает: «Тогда же познакомился с известной певицей-любительницей Прасковьей Арсентьевной (sic!) Бартеневой, и она со мной проходила мои романсы»³. При содействии Бартеневой уже в Петербурге 1 февраля 1836 года в доме князя Б. Н. Юсупова состоялась репетиция первого акта оперы «Иван Сусанин», где, как указывает Глинка, «кое-где пел я, Бартенева и Волков...»⁴. На концерте любителей в пользу частных школ Женского патриотического общества, состоявшегося 23 марта 1838 года, Бартенева исполняла виртуознейшую каватину Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой» из «Руслана». Певицу и композитора

¹ Об альбоме см.: Лозинский Г. Романтический альбом П. А. Бартеневой // Временник общества друзей русской книги. Ч. 3. Париж, 1932. С. 101–102.

² 1 марта 1828 года эта же фраза с последней строкой «Но и любовь мелодия» была вписана Пушкиным в альбом М. Шимановской.

³ Глинка М. И. Записки. С. 62.

⁴ Там же. С. 67.

связывали любовь к музыке и дружеские отношения, в знак которых камер-фрейлина, используя свои связи при дворе, оказывала известному маэстро разного рода услуги. Так, Бартенева содействовала решению вопроса о посвящении романса «Финский залив» императрице, чего Глинка очень желал. К последнему году жизни композитора в Петербурге относятся ее хлопоты по поводу посвящения Полонеза A-dur Александру II в связи с его коронацией. (Для посвящения по традиции требовалось принципиальное согласие и разрешение императора). Бартенева участвовала в музыкальных вечерах Глинки; они музицировали и в доме ее зятя Д. И. Нарышкина.

В нотный альбом Бартеневой¹ записаны (как ее рукой, так и другими лицами) сочинения композиторов-профессионалов и музыкантов-любителей как для исполнения, так и «на память». Среди них — французские романсы, фортепианные вальсы (в том числе Вебера), романсы И. И. Геништы («Не одна во поле дороженька», автограф), Глинки («Испанский романс», копия; «Где наша роза», автограф), Голицына («Влюблен я дева красота»). Так, романс «Где наша роза» Глинка подарил не только «на память» в знак дружеских отношений (автограф, л. 40 об.—41). Бартенева, безусловно, пела его на музыкальных вечерах. Такое же впечатление создается и в случае с «Дороженькой» Геништы, о которой напоминал певце А. И. Тургенев: «“Дороженька” снова отзовется для меня и на сыпучих песках Бранденбургских и на скалах Пиренейских, и в глуши лесов Богемских, и на девственных снегах Швейцарии, и в гроте Фингаловой, и над развалинами вечернего Рима, где может быть другой соловей огласит мое русское сердце родными звуками»². Записанная в альбом И. Геништой виртуознейшая обработка «Дороженьки», — яркое свидетельство высочайших технических возможностей певицы.

Особая роль в истории альбомов принадлежит альбому-коллекциям автографов, всеобщее увлечение которыми началось в 1820–1830-е годы. Альбом-коллекция — это, как правило, светский альбом, отражающий главным образом круг внешних культурных связей его владельца. Примечательно то, что знакомство и, более того, тесное общение с известными литераторами, художниками, композиторами и музыкантами для представителей светского общества первой половины XIX века было престижно. Но не только. Со временем среди собирателей автографов выделилась также и группа коллекционеров, замечательных архивистов. «Показать гостям на

¹ Альбом хранится: ОР РНБ. Ф. 48. Архив П. А. Бартеневой. № 1.

² Лозинский Г. Романтический альбом П.А. Бартеневой С. 101–102.

столе своей гостиной «образцы рукописаний» современников, с вписанными или вклеенными туда автографами знаменитых деятелей на разных поприщах, — значило, прежде всего, публично засвидетельствовать свои умственные интересы, обширность своих житейских связей или примечательных знакомств. <...> Так сафьяновый альбом из книги памятных домашних записей, в конце концов, превращался в настоящую автографическую коллекцию, вырастал иногда и в целый драгоценный архив»¹.

Для того, чтобы представить себе характер эволюционных процессов, происходивших в русле альбомной традиции, достаточно сравнить, например, упоминавшийся альбом С. Н. Даргомыжского «Всячина» — бесспорный памятник «нежной дружбы и любви» с альбомом его сына А. С. Даргомыжского, где собраны автографы знаменитостей литературно-музыкального мира².

Яркий «образец рукописаний» — альбом Н. А. Бартеневой, (сестры певицы), камер-фрейлины императрицы Александры Федоровны, где собраны автографы знаменитых композиторов и музыкантов Глинки, М. Ю. Виельгорского, П. Виардо, Дж. Гризи, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурины, Дж. Марио, Э. Тамберлика и др.³. Этот альбом для его хозяйки являлся и делом престижа, и уникальной «автографической коллекцией». Нотные автографы в альбоме-коллекции представлены в виде фрагментарных записей (отдельных коротких строчек с текстом или без текста), фиксировавших нежно-восторженные движения души писавшего. Как мадригальное послание, воспевавшее достоинства хозяйки альбома, выглядит автограф Глинки — начальная нотная строка романса «Как сладко с тобою мне быть», записанная без текста (л. 7). Очевидно то, что стихи П. Рындина и романс Глинки были хорошо знакомы Бартеневой, и тем, кто брал в руки этот альбом. Так что, строчка Глинки (своего рода тайнопись) отсылала к известному читателям альбома тексту:

Как сладко с тобою мне быть
И молча душой погружаться
В лазурные очи твои.
Всю пылкость, все страсти души
Так сильно они выражают,
Как слово не выразит их.
И сердце трепещет невольно
При виде тебя!

¹ Алексеев М. П. Из истории русских рукописных собраний. С. 9.

² Альбом хранится: ОР ИРЛИ. Отд. поступлений. № 1046. 1841—1858.

³ Альбом хранится: ОР РНБ. Ф. 48. Архив П. А. Бартеневой. № 4.

Альбомным записям, как правило, свойственна спонтанность, сиюминутность. Этой чертой отмечены не только широко распространенные и культивируемые экспромты, но и разнообразные стихи и нотные записи «на случай», «по поводу», в день именин, на отъезд и тому подобные альбомные сочинения, связанные с конкретными, сейчас происходящими событиями. Так, многие записи в альбоме талантливой певицы-любительницы, сочинительницы романсов, ученицы Глинки С. А. Зыбиной, (урожденной Алединской) обращены к его владелице и касаются ее исполнительского дарования¹. В альбоме, кроме небольшого числа литературных текстов (например, копий пушкинских стихотворений «Романс», «Слез», «Зимний вечер»), рисунков, многочисленных шаржей на Глинку, есть и нотные автографы.

Так, Глинка в день исполнения Зыбиной (5 июня 1842 года) партии Вани в сцене из «Жизни за царя» записал в альбом певицы романс «Pour un moment» («Один лишь миг») на стихи С. С. Голицына. Запись, как следует из помещенной в альбом записки Зыбиной, комментировавшей это событие, была сделана композитором сразу же после концерта. «Автограф незабвенного Глинки, — уточняет Зыбина в записке. — Романс, написанный мне для моего альбома, по исполнению мною молитвы из «Жизни за царя» с оркестром под управлением самого нашего великого Глинки»². Глинка вписал романс «на память» певице в знак признательности, и, конечно же, в особо комплиментарной форме выразил к ней свое отношение. Вот последняя строфа текста романса, напрямую обращенная к Зыбиной:

Один лишь миг мне подари, драгая,
Отдам остаток дней моих не унывая,
За этот миг, за этот миг!

Этот романс, написанный ранее и издававшийся в русском переводе под названием «Один лишь миг» (1828), на взгляд Глинки, наиболее подходил для конкретной ситуации.

Альбомы всех типов представляют собой некую «смесь» текстов (профессиональных и дилетантских), языков, жанров, искусств. «Представьте себе Французские, Немецкие, Русские, даже Китайские буквы, рисунки, стихи, ноты, проза — самая Алгебра,

¹ Альбом хранится: ОР ИРЛИ. Р.1. Оп. 42. №10.

² Там же. Л. 117. Романс «Pour un moment» написан Глинкой в 1828 году.

перемешанные без всякого порядка, собранные как попало в книге Сибиллы, хотя она вовсе не походит на оракула. — Смешение языков при столпотворении не было так странно, как сия смесь. Тогда-то увидел я, как можно изложить одни и те же мысли (которые дамы и прежде знали) тысячами различными образами. Художник своим карандашом, Поэт рифмами, Прозаик строками, Виртуоз нотами выражали там свои чувства столь же страстными, как и скромными, которые Математик излил весьма нежно биквадратными уравнениями»¹. В литературно-музыкальную «смесь» попадают как Пушкин и Лермонтов, так и какой-то «конногвардейский прапорщик», романсы Глинки и А. И. Пашкова. Имена профессионалов и дилетантов соседствуют на равных и соединяются самым причудливым образом, поскольку и те, и другие владельцу альбома одинаково дороги. Это часть его мира, памятные страницы жизни.

Рассматривая подобную альбомную «смесь» нельзя не заметить, с каким пристрастием светское общество относилось к любительскому творчеству. Особенно ценились экспромты, сочинительство комплиментарных стихов и романсов, певческие таланты и способности к музицированию. Альбом, имевшийся чуть ли не у каждой хозяйки кружка или салона, провоцировал гостей на демонстрацию разнообразных творческих умений. От авторов экспромтов не требовали особого профессионализма. Главное — вписаться в игровую ситуацию вечера и ее всячески поддерживать. «Альбом был развернут и от каждого требовали добровольного остроумия, — вспоминал Яковлев, — никто не имел грубости отказать в нем. Наконец дошла очередь и до меня, мог ли я, милостивые государи, отказать? Я, который столько учился и учил, который прочел вдоль и поперек все Философии, я, который так часто обедал с умными людьми! Вполовину вымышленными, вполовину похищенными рифмами скропал я в полчаса экспромт. Слава моя оттого умножилась, но покой потерпел убыток»².

Без «похищенных рифм» труд дилетанта — невозможен. Он учится на образцах «высокого» искусства, им подражая и у них заимствуя. В 1809 году журнал «Вестник Европы» в помощь любителям предлагал серию маленьких стихотворных экспромтов, пригодных для записи в дружеские альбомы по всяким поводам и на разные вкусы. Вот некоторые забавные примеры:

¹ [Яковлев П. Л.]. Виршеевский Н. О альбомах // Благонамеренный. 1820. № 7. С. 25.

² Там же. 27.

Ликас твердит, что сон
И щастье, и успехи,
И радости, и смежи!
Забыл примолвить:
(Чтоб мысль свою дополнить)
С тобою кто живет,
Тот щастие себе и наяву найдет¹.

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

Наряду с литературными рецептами для «кропая» стихов, публиковались и рекомендации для сочинителей музыки. Например, издатели «Карманной книжки на 1796 год» предлагали им «Музыкальную игру косточками или показание к сочинению произвольного числа штук без знания музыки и правил сочинения». К описанию игры прилагались музыкальные таблицы в виде определенного количества тактов. Суть игры сводилась к тому, что игравший выбрасывал косточки с точками, соответствовавшими цифровому обозначению тактов в музыкальной таблице, затем находил в ней нужный такт и выписывал его на бумагу. Затем снова бросались косточки, и по выпавшей цифре находился и выписывался следующий такт. И так — до восьми тактов. Далее «...отделив знаком повторения, подобно первому колену приделывается второе, и продолжается сочинение до бесконечности»². Таким образом, музыкальная таблица представляла собой набор характерных для того или иного жанра формул экспозиционной, разработочной и репризной части композиции. Приступая к подобной игре, каждый мог быть уверен в том, что по ее завершении будет написан какой-нибудь менуэт. А, освоив хорошенько все составляющие таблицы, можно было и без ее помощи самостоятельно написать какой-нибудь «opus». Подобное «сочинение до бесконечности» являлось одним из замечательных салонно-кружковых развлечений. Им увлекались, например, в салоне, Зинаиды Волконской. Сохранились сведения о подобных литературных забавах «в виде сочинения повестей и сказок без

¹ Стихи для альбомов // Вестник Европы. 1809. Ч. 34. № 6. С. 90–91.

² Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год / С дозволения управы благочиния. В Санкт-Петербурге, изданием книгопродавца И. Д. Герстенберга с товар. Печатано в типографии И. К. Шнора. СПб., 1796. С. 52.

определенного плана. Каждый писал положенное число страниц: один начинал рассказ, другие продолжали, *не стесняясь написанным*» (курсив мой. — Н. О.)¹.

На листках альбомов рядом с засушенными и наклеенными незабудками, с надписями «всегда помнить» встречаются типовые тексты и ритмоинтонационные клише французских любовно-пасторальных романсов, а с вариантами нарисованных роз и масонской символикой — привычные «темы» русского городского романса.

Так, в альбомных романсах бесконечно тиражировались одни и те же интонации восходящей малой сексты и септимы, всевозможные виды опеваний и задержаний, окончания фраз на слабой доле, движение по звукам трезвучия, типовые каденции, гитарная и аккордовая фактура. Стандартизация в любительской романсовой продукции преобладала над индивидуальным, «цитирование», утратившее авторскую принадлежность, над оригинальным сочинением.

«Опусы» дилетантов не отличаются тщательностью отделки, на каждом шагу встречаются описки, ошибки и разного рода погрешности. Например, в романсе А. И. Рибопьера «Я покрою лиру томну» из альбома графини Риччи явно заметны «неточности» в виде неровной, корявой линии баса, несколько «странной» гармонической последовательности в первом предложении, непродуманного перехода из d-moll в As-dur и т. д.

Переписывая в свой альбом что-то понравившееся, но сложное для исполнения, любитель-певец непременно приспособливал его «под себя», делал попроще. Например, примитивным для профессионала, но абсолютно нормальным для любителя выглядит в альбоме Е. Пашковой упоминавшаяся «Не одна во поле дороженька» Геништы. Авторская запись этой песни в альбоме П. А. Бартеневой существенно отличается от записи «Дороженьки» у Пашковой. Виртуозную пьесу Геништы, с пассажами, охватывающими обширный диапазон, длительными распевами слогов, вокализмами, Пашкова намного упростила, а наиболее сложные его фрагменты просто опустила. И в результате — из блестящего концертного номера получилась скромная миниатюра для домашнего музицирования, наверное, исполнявшаяся «с душой» и вызывавшая отклик в сердцах слушателей.

Но, подражая профессионалу в изготовлении собственного произведения или в исполнении чужого, дилетант и не стремится постичь

¹ В царстве муз: Московский литературный салон З. Волконской: 1824–1829 / Сост., вступ. ст., прим. В. Б. Муравьева. М.: Московский рабочий, 1987. С. 16.

все тонкости мастерства. Он хочет создать нечто похожее на профессиональное искусство, особо не заботясь об отточенности, правильности, изобретательности своего творения. И трудится, конечно же, не ради заработка и не всегда ради успеха, а скорее для «забавы», для удовольствия, для пробы, для себя, друзей, детей, подарка. А может быть для того, чтобы потешить свое самолюбие. Он и сам пытается иногда понять, что является причиной охватившей его творческой «заразы»? Для чего он берется за перо или садится к инструменту? Вот что пишет по этому поводу неизвестный нам любитель литературного труда. «Открывается поле для меня и моих товарищей, зараженных болячкою бумагу мараить пером, обмокнутым в чернила. От сердца я тому рад. Уверяю, что хотя ни единого языка я правильно не знаю, грамматике и никакой науке не учился, но не пропущу сего удобного случая издать «Были и небылицы»; хочу иметь удовольствие видеть их напечатанными»¹. Далее автор пытается найти причину, по которой он стремится писать и быть напечатанным. «Засим следовали вопросные пункты... Первый был: для чего ты так трудишься? Тут ответ на начальные слова опоздал, а ответ на последние слова послал прежде. Я молвил сквозь зубы, с малым наклоном головы: труда нет. А как дошло до для чего, тогда во мне разные чувства стали тесниться, как будто у ворот; ни одно из них не упреждало другое (построились фрунтом и некоторые из них, как молния проскакали мимо всех, дабы рядовые не выпучились, и волнение нигде не приметно было). Между тем остался вопрос: для чего? — без ответа; авось — либо объясниться лучше впредь, и для того поступил я собою второго ответа, спрося не строго: чего ты ожидаешь от того, свет мой? По совести, сказать, барышня я не ожидаю и за барышном не гонюсь»². Екатерина II, как известно, серьезно занимавшаяся литературным творчеством, в одном из своих писем к иностранному корреспонденту писала: «Что касается до моих сочинений, то я смотрю на них, как на безделки. <...> Я никаких ни требований, ни желаний не имею; пишу для собственной своей забавы»³.

Тексты профессионалов в пестрой альбомной «смеси» поражают многокрасочностью выражения и богатством фантазии. Достаточно

¹ Собеседник любителей русского слова, содержащий разные сочинения в стихах и в прозе некоторых русских писателей. СПб.: Императорская академия наук, 1783. С. IV–VIII.

² Там же.

³ Цит. по: Грив Т., Тронин В., Никитин В. Словесность и коммерция: Книжная лавка Смирдина / ред. В. Б. Шкловский, Б. Ш. Эйхенбаум. М.: Федерация, 1929. С. 92.

сравнить, например, альбомные записи Глинки — бесспорные шедевры, где во множестве деталей проявляется изобретательность композитора. Значительны, например, расхождения в автографах Глинки романса «Где наша роза» в альбомах Керн и Бартеневой. Метроритмические и фактурные «несоответствия» обнаруживаются и при сравнении автографов романса «Pour un moment» из альбома Зыбиной и из архива М. И. Глинки¹. Для первого варианта характерно частое паузирование, более «разговорное» в сравнении со вторым автографом произнесение текста, вторжение элементов «устности», «фольклорной» фразировки, значительная ритмическая свобода.

Свойственные Глинке несовпадения альбомных записей обусловлены «сиюминутной» исполнительской трактовкой романсов автором в «условиях музицирования импровизационного типа»². Как известно, Глинка на музыкальных вечерах пел свои романсы без нот, «по памяти», и мог сразу же зафиксировать в альбоме хозяйки дома только что отзвучавший романс с новой фразировкой. Необыкновенный артистизм и импровизационность исполнения Глинкой собственных романсов отмечали все те, кому приходилось его слышать. Тонкие наблюдения такого рода оставил А. Н. Серов: «В искусстве перемежать фразы пения маленькими паузами, в искусстве постепенно усиливать звуки в течение целого периода музыкального и в искусстве делать кое-где чуть заметные “ritardando”, необыкновенно важные для цельности эффекта, — в этих иногда микроскопических “тонкостях” исполнения, Глинка едва ли имел себе равного между певцами романсов»³. Именно эти «тонкости» каждый раз маркировали в произведении появление новых смысловых нюансов.

Так что, альбом, как ни какой другой источник, достаточно ярко демонстрирует тип художника-дилетанта, не столько создателя собственного языка, сколько распространителя общего духа искусства, культурно-эстетических новшеств, умонастроений эпохи. Для профессионала альбомная запись с ее сиюминутной направленностью на конкретную персону, отражением определенной игровой ситуации — это акт творчества, яркая возможность создания нового.

¹ Ср. указанный романс в альбоме Зыбиной и автограф в архиве Глинки: ОР НРБ. Ф. 58. «За миг один» — «Pour un moment».

² Об этом наблюдении см.: Климовицкий А. И. О романсе Глинки «Люблю тебя, милая роза» (К проблеме специфики слуха композитора) // Эволюционные процессы музыкального мышления / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 75.

³ Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / Ред. А. А. Орлова. М.: Госмузиздат, 1955. С. 75.

На страницах альбомов запечатлена жизнь литературных салонов, музыкальных кружков, обществ, широко распространившихся в России в начале XIX века. Альбом С. Н. Даргомыжского «Всячина» представляет нам петербургский семейный круг, очень тесно связанный с литературным кружком А. Е. Измайлова — баснописца, издателя журнала «Благонамеренный». Альбом графини Риччи воссоздает музыкальные вкусы ее окружения, а также салона Волконской, в котором она не раз пела. Альбом А. С. Даргомыжского, где собраны автографы Крылова, Жуковского, Кукольника, Вяземского, Глинки, Листа, Мейербера, Берлиоза, Доницетти, Алябьева указывает на вполне определенную профессиональную литературно-музыкальную среду.

Альбомы варьируют в сентименталистско-романтической окраске любимые временем темы жизни и смерти, любви, дружбы, одиночества, добра и зла. Например, весьма популярная тема сельского уединения встречается как в стихотворных текстах, многочисленных изобразительных материалах (вклеенных и раскрашенных гравюрах, изображавших пасторальные сценки и полуразрушенные замки), так и в нотных текстах — французских романсах-пасторалях в альбомах С. Н. Даргомыжского, Керн, Д. К. Благово и др.

Альбомы говорят нам об одной из любимых форм досуга светского общества — пении. Пением наслаждались, оно доставляло удовольствие. А. Я. Булгаков в письме к брату из Москвы от 7 декабря 1820 года с восторгом пишет о концерте супружеской пары Риччи: «Я провел прекрасный вечер вчера у Лунина. Ну, брат, как Риччи поет, заслушаться надобно¹. Nous étions en petit comité (Мы были в узком кругу. — Н. О.), и он, видя все страстных охотников, не жалел ни своего, ни жениного голоса, пел раз 8; давно я так не ликовал в музыке; уж меня так тешило, что после ужина даже дали трубку, и я, покуривая, слушал славную музыку»².

Выдающимся певцам двери блистательных салонов были всегда открыты. Уже в конце XVIII века общество (особенно дамское) с особым пристрастием относилось к известным музыкантам, заманивая их в свои дома в качестве дорогого «блюда», преподносимого гостям. В начале XIX века приглашать знаменитостей и коллекционировать

¹ Речь идет о супруге графини Риччи Миньято Риччи, обладавшем превосходным тенором.

² Цит. по: Неизданные письма Пушкина / Материалы и пред. П. В. Щеголева; доп. коммент. и вводные заметки Ю. Оксмана // Литературное наследство. 16–18. М.: Журнально-газетное объединение, 1934 / Репринтное изд. М.: ИМЛИ — «Наследие», 1999. С. 562.

их автографы стало особенно престижно. Фрейлина императрицы Александры Федоровны Н. А. Бартенева, без сомнения, гордилась оставленными в альбоме и посвященными ее персоне автографами прославленных певиц и певцов. Возрастает в салонах и статус творца — поэта и композитора. Хозяйки салонов стремятся всеми способами привлечь внимание в свой дом того, кто заслужил внимание общества как гениальный художник. И в аристократических салонах творчество гениальных художников всегда находило подлинных ценителей и знатоков.

ЛИТЕРАТУРА

Основная:

1. Алексеев М. П. Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков из ленинградских рукописных собраний / Ред. М. П. Алексеев. М.; Л.: Издательство академии наук СССР, 1960. С. 7–122.

2. Вацуро В. Э. Литературные альбомы в собрании пушкинского дома: 1750–1840-е годы // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год / Ред. К. Д. Муратова. Л.: Наука, 1979. С. 3–56.

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

Дополнительная:

1. Климовицкий А. И. О романсе Глинки «Люблю тебя, милая роза» (К проблеме специфики слуха композитора) // Эволюционные процессы музыкального мышления / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. Л.: ЛПИТМиК, 1986. С. 69–82.

2. Глинка М. И. Записки / Публ. А. С. Розанова. М.: Музыка, 1988.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. О роли нотных альбомов в культуре светского салона.
2. Типология альбомов и их текстологический анализ.
3. Альбом как источник композиторского творчества.
4. Критерии музыкального профессионализма и дилетантизма на примере рукописей альбомов.

ЛЕКЦИЯ 3

МУЗЫКА В СЦЕНАРИИ «ВИКТОРИАЛЬНЫХ» ПРАЗДНИКОВ

«Викториальные» праздники в честь военных побед как символ государственности, могущества и процветания российской империи отмечались в соответствии с установившимся уже в петровскую эпоху строгим церемониалом. Церемониал включал несколько основных «действий», каждое из которых в свою очередь являлось подробно разработанной программой: шествие в кафедральный собор, церковный обряд, военный парад, парадный обед во дворце, приношение поздравлений монарху подданными, церемониальный бал, иллюминация и фейерверк. Далее в серию празднеств входили: театр как эмблема официального панегирического искусства (трагедия, драма, «серьезная» опера, сценическая кантата, аллегорический балет) и развлечения — балы, маскарады, театрализованные представления (интермедия, комедия, комическая опера, балет), концерты, праздники на пленэре.

Музыкальное оформление церемоний императорского двора зависело от политики, личных вкусов и пристрастий, воли и нрава российских государей и государынь. В исторической перспективе XVIII–XIX веков оно представляло собой достаточно красочное, разнообразное звуковое полотно. Колокольный звон и пушечные залпы, литургические песнопения и панегирические канты, итальянская кантата и опера, оратория и балет, патриотические песни и хоровые полонезы в качестве самостоятельных «голосов» вписывались в полифоническую партитуру торжеств. Эта партитура в петровскую эпоху выглядела достаточно скромно, а к концу века и началу следующего становилась все более насыщенной и многослойной. В русле складывавшейся традиции панегирической музыки оттачивались формы официального искусства, отражались вкусы двора — основного потребителя этого искусства.

Особое место в церемониальной жизни двора занимали «викториальные» праздники в честь победы над Наполеоном в Отечественной войне 1812 года, устраивавшиеся императрицей Марией

Федоровной в Павловске. Эти праздники, режиссируемые императрицей, при сохранении основных параметров сложившегося ранее сценария «викториальных» торжеств, лишены были строгой церемониальности. Сюжеты и музыка для них отбирались в соответствии со значимостью грандиозного события в истории России. Тема «славления» царя-победителя и отечества доминировала в различных фрагментах сценария. Но императрица стремилась придать празднику «семейный» характер, лишенный официоза.

На разнообразных сценических площадках павловского парка театр был везде — в его уголках разыгрывались «песны», оперы, интермедии, балетные спектакли. Праздник-зрелище распадался на «действия», «картины», «сцены», имел вступление и заключение. Одни фрагменты праздника (шествие, бал, иллюминация, фейерверк) по традиции присутствовали в них всегда, другие — свободно варьировались в соответствии с темой и желанием императрицы создать легкую, импровизационно-игровую, развлекательную атмосферу.

17 июня 1814 года Мария Федоровна устроила грандиозный «спектакль» по случаю прибытия в Россию цесаревича Константина Павловича с известием о заключении мира.

Праздник начался с шествия к театру, где у входа актеры русской придворной труппы разыграли шутовскую интермедию. Ее герои — Режиссер и Машинист в веселом диалоге-перебранке дали понять зрителям, что праздник еще не готов. Затем появился Меркурий и, успокоив спорщиков, уверил собравшихся гостей в том, «что им не нужен театр для увеселения; но он везде сопутствовать им будет, куда токмо они обратят стопы свои»¹.

Затем в «воздушном» театре зрителей развлекала опера-водевиль А. А. Шаховского и К. А. Кавоса² «Казак-стихотворец»³. Она появилась на сцене еще в 1812 году до начала Отечественной войны, но сюжет оперы вполне соответствовал дню празднования победы, и потому был включен в качестве одного из «актов» в яркое праздничное зрелище.

¹ Мирные торжества // Исторический, статистический и географический журнал, или современная история света на 1814 год. 1814. Ч. 12. Кн. 3. Июнь. С. 233.

² Кавос (Cavos) Катарино Камилло (Катерино Альбертович (30 октября 1775, Венеция — 28 апреля (10 мая) 1840, Петербург), итальянский капельмейстер, композитор, органист и вокальный педагог. Служил в Петербурге при русском дворе.

³ См.: Камер-фурьерский церемониальный журнал Императрицы Марии Федоровны 1814 года. Январь-июнь. ПГ., 1913. С. 389–391.

Главный герой оперы — украинский народный поэт Семен Климовский, автор популярных в народе песен. Он не только композитор и певец, но и отважный воин, участник Полтавской битвы. Возвращаясь после своих военных подвигов в село, где все считали его погибшим, он узнает, что руки его любимой девушки Маруси добивается тысяцкий Прудюс. Маруся вынужденно соглашается выйти замуж за нелюбимого, но богатого, в угоду бедной матери, не имеющей средств к существованию. В деревне появляется переодетый в солдатский мундир Князь, капитан гвардии, интересующийся судьбой присланных от имени царя Петра I денег для поддержания разоренной войной деревни. Выясняется, что деньги присвоены Прудюсом. В результате вороватый Прудюс кается перед селянами и вымаливает у них прощение. Маруся готовится к свадьбе с Климовским. Князь сообщает о том, что сам царь хочет видеть казака-стихотворца, «котораго простые песни, наполненные силой и чувства, ему очень нравятся»¹.

Государь, незримо присутствующий в спектакле, главный герой — мужественный воин и незаурядная творческая личность, вышедшая из народа, благородный князь — защитник обиженных и поборник справедливости, народ, славящий царя и победу — это те символические персонажи, в разных вариантах вписывавшиеся в многочисленные музыкально-театральные представления того времени. «Чувствительные» лирические песни Маруси и Климовского, торжествующая добродетель в финале приносили в спектакль Шаховского-Кавоса задушевно-проникновенную ноту. А легкий водевильный жанр сообщал всему происходившему на сцене развлекательную окраску.

Музыка к сюжету в основном подбиралась Кавосом из украинских народных мелодий, частью заимствованных из второго дополненного издания «Собрания народных русских песен» Н. А. Львова — И. Прача 1806 года². Из популярных напевов звучали: «Іхав козак за Дунай», «На бережку у ставка», солдатская «Знают турки нас и шведы» на «голос» Преображенского марша и др. Опера

¹ [Шаховской А. А.]. Козак-стихотворец: Анекдотическая опера-водевиль в одном действии. Сочинение князя А. А. Шаховского. СПб.: Тип. Императорского театра, 1815. С. 4.

² Клавир оперы-водевиля опубликован в Петербурге в 1814 году под названием: «Козак Стихотворец. Опера, составленная из Российских песен, устроенная для форте-Пиано Господином Кавосом» (Экземпляр хранится в ОНИиЗ РНБ; партитура в ЦМБ).

заканчивалась ансамблем «С честью и славой бились мы в поле», воспевающим царя и народ — защитников отечества.

Спектакль, сопровождавшийся «национальными русскими и козацкими плясками», разыгрывался «в саду на открытом месте», где «театр представлял внутренность Малороссийского большого селения»¹.

По выходе из театра «на большом, открытом и возвышенном месте среди рощи» перед зрителями разворачивался, (как удалось установить), балетный дивертисмент на тему победы «Праздник в стане союзных армий при Монмартре. Торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных держав»². Первую постановку осуществили в 1813 году балетмейстеры И. И. Вальберх³ и О. Пуаро⁴ на музыку Кавоса с очень известной тогда вставной арией Д. Н. Кашина⁵ на стихи П. А. Корсакова «Защитникам Петрова града».

«Праздник в стане союзных армий при Монмартре», разворачивавшийся на фоне декораций Гонзага, начался с показа лагеря в Париже в окрестностях Монмартра. «Вдали гора с телеграфом и рассеянными вокруг него ветряными мельницами; повсюду видны приготовления к празднованию торжественного дня; мирные поселяне обоего пола и различного возраста, окружая воинов, изъявляют невинными ласками приветствия и радость»⁶. Затем появлялись главные герои спектакля: Русский ямщик, привлечший внимание местных поселян и воинов своей русской пляской, Генерал — храбрый военачальник, выпивающий бокал вина «за здравие Всеавгустейшаго Монарха» и с благодарностью потчующий

¹ [Шаховской А. А.]. Козак-стихотворец. С. 3.

² А. Г. Вилламов указывал на то, что после оперы князя Шаховского разыгрывалось «другое представление» — «Взятие Монмартра (близ Парижа), вид которого изображен был декорацией, написанной декоратором Гонзага, с доставленного ему, снятого с натуры, рисунка» (Вилламов А. Г. Воспоминания о жизни Императрицы Марии Федоровны // Вестник благотворительности: Журнал гигиенических и филантропических сведений. 1870. № 2. С. 11). Скорее всего, подразумевался указанный нами балетный дивертисмент. Кроме того, косвенным свидетельством в пользу данного спектакля можно отнести имена создателей — Вальберха, Пуаро и Кавоса, постоянно работавших на павловских зрелищах в это время.

³ Вальберх Иван Иванович (1766–1819), танцовщик и балетмейстер.

⁴ Пуаро (Poireau) Огюст (Август Леонтьевич) (около 1780–1832, Петербург или 1844), французский танцовщик и балетмейстер; работал в Петербурге с 1798 года.

⁵ Кашин Данила Никитич (1769 (?) — 22 декабря 1841), композитор, педагог.

⁶ Праздник в стане союзных армий при Монмартре. Торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных держав. СПб., 1814. С. 3

ямщика. К кульминационным сценам дивертисмента относятся: победная «ария» Генерала (песня Кашина), начинающаяся словами «Герой! Грозны чада славы» и финальные «танцы союзных наций».

Сюжет балета перекликался с множеством ему подобных, созданных в период войны 1812 года. Среди них: «Русские в Германии, или Следствие любви к отечеству» («большой пантомимно-анекдотический балет в 3-х действиях», музыка Г. А. Пари, постановка тех же балетмейстеров), «Торжество России, или Русские в Париже» («аллегорико-исторический балет в 3-х действиях», музыка Кавоса, постановка тех же балетмейстеров) и др.¹ Музыка «Праздника в стане союзных армий» включает различные пляски, марши, куплеты, используется русский фольклор (например, в пляске Русского ямщика)².

Вслед за балетом начался бал, открывшийся по традиции парадно-репрезентативным полонезом в Розовом павильоне³, несколько раз прерывавшийся разного рода зрелищами. Сначала внимание гостей, покинувших бал, привлек балетный дивертисмент «Из Амуров и Зефиров» в постановке Пуаро (что это за спектакль установить не удалось). Затем в павильоне Мира состоялся ужин, по окончании которого здесь же на лугу перед павильоном зрители насладились еще одним представлением под названием «Пиррические игры, сражение древних греческих героев». Это — аллегорический балетный дивертисмент, в котором еще раз прозвучала патриотическая тема. «По сторонам около сего места видны были трофеи, а позади в середине открылся блистающий в разноцветных огнях транспарант с надписью м и р. К подножию онаго сражающиеся положи-

¹ Помимо музыкально-театральных произведений, события Отечественной войны 1812 года стимулировали появление немалого числа программной вокально-инструментальной музыки. Например, популярные марши: «На вшествие российской гвардии в Вильну 1812 года 5 декабря (музыка П. И. Долгорукова), «на смерть генерал-майора Кульнева» (его же), «на погребение его светлости генерал-фельдмаршала князя Михайло Ларионовича Голенищева-Кутузова (музыка С. Н. Аксенова), «на бегство неприятеля из Москвы» (музыка М. Т. Высоцкого) и др.

² Рукопись балета (19 оркестровых голосов) с датой «1813» хранится: ЦМБ. I. 4 А. О. Празд.

³ Полонез, начинавшийся стихами Нелединского-Мелецкого «От победы лавр призывый / Вождь крылатых брани туч», опубликован под названием «Польский для праздника, данного В. К. Константинову Павловичу в Павловске, на случай приезда Его с известием о мире. 1814 г.» ([Нелединский-Мелецкий Ю. А.]. Сочинения Нелединского-Мелецкого. СПб.: Издание А. Смирдина; тип. А. Дмитриева, 1850. С. 94).

ли оружие в знак того, что война уже кончена, и вождеденный мир заступил ее место»¹.

По окончании дивертисмента гости вернулись на бал, сопровождавшийся в течение всего вечера иллюминацией и фейерверком.

Для празднования грандиозной для России даты — возвращения Александра I с войсками из-за границы после заключения Парижского мира — 27 июля 1814 года в Павловске Марией Федоровной было устроено торжество, которому предшествовали некоторые события.

Императору по возвращении из Парижа готовилась триумфальная встреча. Предполагалось встречать его не только столицей, но и всей Россией. В Петербург съезжались приглашенные «из всех губерний и областей великую российскую империю составляющих». По «Проекту обряда торжественной встречи его императорскому величеству при возвращении в Санкт-Петербург после взятия Парижа в 1814 году» должны были возводиться триумфальные ворота и особые галереи для почетных гостей, «амфитеатры для оркестра (симфонического, духового, рогового), солистов и хора; писались тексты поздравлений «от всего государства», сочинялись канты «в честь благополучного Его Императорского величества прибытия», разрабатывался сценарий, и шла подготовка шествия к Казанскому собору на богослужение, а затем далее — к Зимнему дворцу, заготавливались «серебряные жетоны» для народа. Должны были палить пушки «из крепости и с судов, стоящих на Неве», состояться иллюминация и фейерверки, спектакль, балет, бал и др.² Но ничего этого не было. Александр уже с дороги запретил какие бы то ни было приемы и встречи. Он приехал 12 июля к своей матери в Павловск. «Принимая с наслаждением овации парижан, он не захотел приветствий и рукоплесканий своего собственного народа»³.

¹ Мирные торжества // Исторический, статистический и географический журнал, или современная история света на 1814 год. 1814. Ч. 12. Кн. 3. Июнь. С. 235.

Возможно, изображалось в «Пиррических играх» что-то похожее на танец под названием «Пиррик» («Pirrique»): «Танец воинский, изобретенный Пирром, который танцевали с оружием, ударяя шпагою померно в щите, дабы чрез то изобразить действие сражения. Он был в употреблении» (Компан III. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с практическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам / Пер. с франц. М.: Университетская тип., 1790. С. 357).

² РГИА. Ф. 473. Оп. 3. Д. 50. Дело о проекте торжественной встречи Александра I при возвращении в столицу после взятия Парижа.

³ Ульянов Н. И. Александр I — император, автор, человек / Публ. В. Кошелева, А. Чернова // Родина. 1992. № 6–7. С. 142.

Но «рукоплескания своего собственного народа» сопровождали Александра в более интимной, семейной обстановке в Павловске. Лейтмотив «славления» отечества и обожаемого монарха-отца «изливающим восторг» народом звучал, начиная с открывающего праздник шествия императора, и кончая традиционным балом, ужином, иллюминацией и фейерверком. Сопровождавшая эти сцены гимническая хоровая музыка и российский фольклор (или музыка, написанная в жанре русской народной песни), ставший по традиции национальной эмблемой подобных спектаклей, усиливали и без того экзальтированный характер проявления чувств любви и бесконечной преданности народа к государю. Отношение народа к царю ярко иллюстрирует несколько театральная сцена встречи Александра-победителя с Марией Федоровной, обнявшей его на крыльце павловского дворца в день приезда 12 июля 1814 года. «В эту торжественную минуту мгновенно смолкли не только восторженные клики народа, собравшегося около дворца, но даже всякий говор между присутствующими при этой трогательной сцене: все в благоговейном молчании устремили на нее свои взоры, и глубокая тишина царствовала на площадке все время, пока продолжалось излияние первых чувств радости Царственной семьи при этом свидании. Но когда император, взяв под руку августейшую Родительницу и приветливо кланяясь теснившемуся со всех сторон народу, вошел во дворец, воздух огласился долго не умолкавшими восторженными криками урал!»¹.

Образы царя-героя и певшего ему «Славу» народа предстали в театрализованном прологе к празднику 27 июля. Он начался с ритуального шествия Александра Павловича и Марии Федоровны через триумфальные арки к Розовому павильону². У первых триумфальных ворот, украшенных двустежьем А. П. Буниной «Тебя, грядущего к нам с бою / Врата победы не вместят!», хор придворных певчих в русских национальных костюмах воспел царю гимн Бортнянского на стихи Нелединского-Мелецкого «Гряди, гряди благословенный! / Оливой венчанный герой! / Победой, славой утруженный, / Вкуси приятный здесь покой»³. У вторых ворот шествие приветствовал перефразированным четверостишием П. А. Вяземского с музыкой Бортнянского еще один хор. Его авторы усиленно над ним труди-

¹ Вилламов А. Г. Воспоминания о жизни Императрицы Марии Федоровны. С. 8.

² Розовый павильон в Павловске (архитектор А. Воронихин) создан в 1807–1812 годах (см. Павловск: Дворец и парк / Сост. А. М. Кучумов, М. А. Величко. Л.: Аврора, 1976. С. 294).

³ [Нелединский-Мелецкий Ю. А.]. Сочинения Нелединского-Мелецкого. С. 96–97.

лись, стараясь выделить центральную для всего праздника панегирическую идею. Четверостишие Вяземского называлось «Надпись под бюстом Императора Александра I».

Муж твердый в бедствиях и скромный победитель
Какой венец ему, какой ему олтарь?
Вселенная! Пади пред ним. Он твой спаситель:
Россия! Им гордись — он сын твой. Он твой царь!¹.

Переделкой стихов занялся Ю. А. Нелединский-Мелецкий, поскольку ему было поручено создание сценария всего праздника. Первые два стиха и отдельные слова текста Вяземского показались ему недостаточно славильными. «Вы пишете мне, — обращается он к Вяземскому, — что мы здесь не любим напоминать о “бедствиях”, и когда стихи до нас дошли, то при свидании нашем с Ив. Ив. Дмитриевым, мы вместо “бедствий”, читали: “Муж твердый в опытах...”»². В результате сделанной им правки первые два стиха стали выглядеть так: «О, твердый в бранях муж и кроткий победитель! / Какой венец Тебе! Какой Тебе олтарь!». Слова «в бедствиях» и «скромный» он заменил на — «в бранях» и «кроткий».

Над теми же стихами потрудился и Бортнянский. Приступив к работе, он их видоизменил, как того требовала музыка («для музыки нужна эсclamация»³): «О твердый муж во бранях, / И кроткий победитель! / Какой тебе венец! / Какой Тебе олтарь!». Этот вариант очень понравился сценаристу. «Слово “кроткий”, — пишет Нелединский-Мелецкий, — выражено прекрасно! “Россия, Им гордись!”. Слово “гордись” сопровождается трубным звуком весьма выразительным»⁴. А главное — творением Бортнянского осталась весьма довольна, всем руководившая, Мария Федоровна. Она даже запретила его афишировать до начала праздника, дабы сделать сюрприз Александру⁵.

По твердому убеждению устроителей торжества, хорошо знавших императора, ничто не должно было омрачить его триумф. Малейшее напоминание о трудностях войны, способное хоть на

¹ [Вяземский П. А.]. Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского. В 12 томах. Т. 3. 1808–1827. СПб.: Издание С.Д. Шереметева, 1880. С. 45.

² Цит. по: [Семевский М. И.]. Павловск. Очерк истории и описание: 1777–1877. СПб., 1878. С. 171.

³ Эсclamация (в источниках XVIII — начала XIX века писалось «эсclamация») — риторическое восклицание, прием передачи кульминации чувств, различных эмоций автора (удивление, восторг, огорчение, радость и т.д.).

⁴ [Семевский М. И.]. Павловск. С. 171.

⁵ Там же. 170.

мгновение вызвать его неудовольствие, тут же устранялось. А Александр не любил говорить и вспоминать о тяготах войны. И потому главная задача сценариста, выразившего желание императрицы, заключалась в создании сюжетов, превозносивших существующие и несуществующие добродетели государя.

В Розовом павильоне, куда прошествовала процессия во главе с императором, императрицами, придворными и многочисленными гостями, была представлена «пиеса» из «четырех возрастов». «Представление сельской драмы» из «четырех возрастов» стало центральным фрагментом грандиозного патриотического «шоу», режиссером которого по-прежнему оставалась Мария Федоровна. Сюжет не отличался особой новизной, а был заимствован, как это нередко случалось, из предыдущих постановок.

Об одной из них можно судить только лишь по текстам хоров и куплетов, написанных Нелединским-Мелецким и опубликованным позже под названием «Слова, петье на празднике, бывшем в Павловске в 1797 году, по возвращении Государя Павла Петровича из первого вояжа. Музыка Бортнянского»¹. Действительно, тогда Павел, выехав из Москвы после коронационных торжеств, объехал «литовские губернии» и кружным путем вернувшись в Петербург, лето провел в Павловске. Мария Федоровна, отправившаяся из Москвы сразу же в Петербург, готовила ему торжественную встречу, и сценарий которой и включила сюжет из «четырех возрастов»².

Марши (с таким подзаголовком изданы стихи Нелединского-Мелецкого) начинались с хора «отроков», где воспевалось их трудолюбие и «страсть» к знаниям, уверенность и сила, превосходящие «наших предков». Далее выступали «готовей всех служить» «юноши», а затем — «воины» «к брани Павлом ополченны», и, наконец, в «счастливой старости», глядя на процветающий век и мудрого монарха, появлялись «старики». Основной смысл «Слов» заключался

¹ [Нелединский-Мелецкий Ю. А.]. Сочинения Нелединского-Мелецкого. С. 85.

² Тема «четырех возрастов», воскрешавшая имена «дивной Спарты», с успехом использовалась в музыкально-театральном быту столицы. Например, судя по более поздним описаниям очевидцев, она включалась в маскарадные кадрили. «Тут являлись и тщательно подготовленные кадрили (не нынешние, конечно, *contredanses françaises*) в 4 или 8 пар, или в аллегорических эмблемах (например, *четыре возраста* [курсив мой. — Н. О.], четыре времени года, изящные искусства и т. д.), или в национальных одеждах (русские бояре, швейцарцы, неаполитанцы, шотландцы, английские матросы, дикие американцы и т. д.), или в исторических костюмах (древнего рыцарства à la Henri IV, à la Louis XIV и т. д.). Смотри по характеру костюмов, были также особенно придуманы не только музыка, но и туры, и па» (Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб.: М. О. Вольф, 1912. С. 17).

в том, что от имени отроков, юношей, воинов и стариков возвеличивались достоинства монарха: «суд им праведный хранится» (старика), «сырый в нем защиту зрит» (отроки), «слабый сильным не теснится» (юноши), «Павлов взор на всех открыт» (воины). В заключение спектакля голоса «четырех возрастов» сливались в едином хоре:

Россы! Изъявим согласно,
Общий наш Монарху жар!
Все воскликнем велегласно:
Он небес нам щедрый дар¹.

«Четыре возраста» в честь Александра разворачивались по тому же сценарию. По поводу «сельской драмы» Нелединский-Мелецкий писал дочери из Павловска: «Потом войдут в Розовый павильон, по четырем сторонам которого будут четыре возраста, показывающиеся один за другим. Тут исполнены будут сцены, состоящие из пения и танцев. Музыка Кавоса и Антонолини², декорации Гонзага, костюмы Руско. Проза и стихи этих сцен сочинены К. Н. Батюшковым, который, к счастью для меня, прибыл сюда нарочно по этому случаю»³. Нелединский-Мелецкий, не взявшийся за усовершенствование своих прежних стихотворений, обратился к Батюшкову, вернувшемуся в Петербург из-за границы незадолго до праздника, с просьбой о написании текстов. Об этом эпизоде Батюшков, получивший за эту работу от императора бриллиантовый перстень, сообщал в письме к сестре А. Н. Батюшковой в августе 1814 года. «По приезде моем сюда меня больного навещил Ю. А. Нелединский и уговорил меня написать по данной им программе маленькую драму для праздника в Павловске. Трудно было отговориться, старик так был ласков и убедителен. Я намарал, как умел, пиесу играли, описание оной найдешь ты в Северной Пчеле и в Инвалиде, которых издатели выхваляли меня до небес, полагая, что пиесу сочинил, по крайней мере, какой-нибудь сенатор. К несчастью, я спешил: то убавлял, то прибавлял, по словам капельмейстера [Кавоса. — Н. О.]

¹ [Нелединский-Мелецкий Ю. А.]. Сочинения Нелединского-Мелецкого. С. 87.

² Антонолини (Antonolini) Фердинандо (2 половина XVIII века, Венеция — 1824, Петербург), итальянский капельмейстер, композитор, вокальный педагог. С 1796 и до конца жизни жил и работал в Петербурге в должности придворного капельмейстера (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 26 «О службе и увольнении канпельмейстера Антонолини»). Автор опер, балетов, вокальных сочинений.

³ [Семевский М. И.]. Павловск. С. 169.

и, вопреки моему усердию, кажется, написал не очень удачно, но актеры ее удачно играли»¹.

Полный текст «песны» Батюшкова мною не обнаружен. Но основное содержание спектакля, частично восстановленное по «Словам» Нелединского-Мелецкого на возвращение Павла I, может быть дополнено с помощью имеющихся разных описаний «александровского» праздника².

Основная идея спектакля сжато изложена А. Г. Вилламовым, в руках которого находилась рукопись этих сцен. «Началось возрастом детства. Сцена представляла приятное местоположение пред деревнею, прекрасные дети веселились, прыгали, предавались невинным играм, как вдруг радостное известие остановило их забавы. Тут набрали они цветов в корзины, воздвигнули из оных алтарь, и одно чувство наполнило сердца их, чувство благодарности к Провидению, возвратившему Отца Отечества. За сим другая сцена привлекла внимание зрителя на другую сторону павильона; там видны были юноши и девицы, которых многоразличные занятия изъявляли частию любовь Русских к своему Государю, частию желание быть некогда полезными членами общества. — И здесь восхитительное известие прервало сии занятия и всеобщая радость заступила место оных. Третье явление представляло мужеский возраст в разных отношениях домашней и сельской жизни. Особенное внимание зрителей привлекло выражение беспокойства и томного ожидания, изъявленное на лицах нежных супругов. Здесь-то и особенности излился всеобщий восторг в горячайших благодарениях к Небу, трогательнейших песнях, в живейших изъявлениях радости! — Но четвертая сцена наиболее всего действовала на сердце тронутого зрителя: там видны были поседелые отцы и почтенные матери сельских семейств, которые в искренних разго-

¹ [Батюшков К. Н.]. Сочинения К. Н. Батюшкова. В 3 томах / Вступ. ст. Л. И. Майкова. Т. 3. [Письма]. СПб.: Издание П. Н. Батюшкова, 1886. С. 289.

² Из переписки Марии Федоровны с Нелединским-Мелецким известно, что еще один текст «песны», сочиненный Петром Александровичем Корсаковым (1790–1844), был прислан императрице. Она советовала «сценаристу» Нелединскому-Мелецкому вставить несколько «корсаковских» куплетов в «акт» с участием детей (см.: Павловск: Дворец и парк С. 172–173).

² См.: Вилламов А. Г. Воспоминания о жизни Императрицы Марии Федоровны. С. 1–15; Камер-фурьерский церемониальный журнал Императрицы Марии Федоровны. 1814 года. Январь–июнь. Пг., 1913; Описание праздника в Павловске 27 июля 1814 года // Русский инвалид. 1814. № 63. 8 августа. С. 441–443; [Семевский М. И.]. Павловск; [Хомутова А. Г.]. Из записок А. Г. Хомутовой // Русский архив. 1867. № 5. С. 1054–1065.

ворах изъявляли беспокойство свое о детях, врученных ими Царю и Отечеству»¹.

Рассматриваемый сюжет о «возрастах» имеет первоисточник, хорошо знакомый петербургскому образованному читателю конца XVIII века, — это тексты Плутарха. На них указывает С. Н. Глинка, вспоминая годы учения в Сухопутном шляхетном корпусе. «По приказанию гр. Ангальта [Федора Федоровича — директора корпуса. — Н. О.] иногда по вечерам устраивали скамейки амфитеатром или уступами в три яруса, сообразно хорам спартанским. На первом ярусе садились отроки, на втором юноши, на третьем старики, разумеется, мнимые. Хоры возглашали мы по-французски, переведенные из Плутарха Амиотом [Amiot J. M. — Амио Йозеф-Мари. — Н. О.]»². Далее Глинка приводит французский текст хоров с последующим собственным переводом:

Хор стариков:
Nous avons été jadis
Jeuns, vaillants et hardis.

Хор юношей:
Nous le sommes main tenant
A l'épreuve de tout-venant.

Отроки:
Et nous un jour le serons
Qui tous vous sur passeront!

Старики:
Юность, храбрость, пылкость лет
Нам казали к славе след.

Юноши:
В бой готовы сей же час;
Поднимись лишь кто на нас!

Отроки:
След ко славе мы найдем
И всех вас мы превзойдем³.

¹ Описание праздника в Павловске 27 июля 1814 года. С. 441.

² [Глинка С. Н.]. Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895. С. 69.

³ Там же. Любопытно было бы сопоставить этот текст с текстом Плутарха, известным по современному изданию. «Было три хора: каждый во время праздника представлял определенный возраст. Хор старцев, начиная, пел: Когда-то были мы сильны и молоды! Его сменял хор мужей в расцвете лет: А мы сильны и ныне. — Хочешь, так попробуй сам. Третий хор мальчиков подхватывал: А мы проявим доблесть даже большую» (Плутарх. Древние обычаи спартанцев // Плутарх. Застольные беседы / Публ. Я. М. Боровского и др. Л.: Наука, 1990. С. 332.

Хоры «четырех возрастов», декламируемые воспитанниками по рекомендации Ангальта, призваны были воспитывать любовь к славе, доблесть, уважение к старшим.

Представление «четырех возрастов» на александровском празднике также имело дидактический смысл. Его завершающей кульминационной «драматической сценой» являлась последняя. Она-то и вызывала в зрителях дух патриотизма, ощущение причастности к знаменательным событиям всей страны. «Возвращение войск из-за границы представлено было небольшим отрядом действительно прибывших тогда полков, проходившим с песнями и музыкою чрез изображенное декорацией село, и кантата Державина “Ты возвратился, благодатный!”¹, пропетая актером Самойловым¹, возбудили в зрителях такой восторг, какого никакое перо не в силах описать; троекратное ура!, которым оканчивается каждая строфа кантаты, повторялось десятками тысяч голосов и не умолкало по окончании спектакля до самого начала бала в павильоне»².

«Кантата» Державина³, по смыслу несколько перекликавшаяся с заключительным хором из спектакля в честь Павла Петровича, начиналась словами:

Ты возвратился, благодатный,
Наш кроткий ангел, луч сердец!
Твой возсиял нам зрак прекрасный,
Монарх, Отечества Отец!
Внемли ж усердья клики звучны:
О, сколько мы благополучны,
Отца в Монархе зря!
— Ура! Ура! Ура!

Яркая, выразительная мелодия гимна, принадлежавшего перу Антонолини и ставшего впоследствии коронным номером чуть ли не каждого концерта⁴, воодушевляла смешавшихся с актерами и войском гостей Павловска.

¹ Самойлов Василий Михайлович (17 апреля 1782, Москва — 23 июля 1839, Петербург (похоронен на Тихвинском кладбище), актер и певец русской труппы (лирико-драматический тенор).

² Вишневский А. Г. Воспоминания о жизни Императрицы Марии Федоровны. С. 10.

³ В рукописи стихотворение «На возвращение императора Александра I» («Ты возвратился, благодатный») названо поэтом «кантатой». Там же зафиксирована дата его написания — 28 апреля 1814 года (см. [Державин Г. Р.]. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. В 9 томах. Т. 3. СПб., 1866. С. 214).

⁴ В Петербурге его исполняла по-русски знаменитая итальянская певица Анджелина Каталани во время своих гастролей 26 и 31 мая 1820 года.

В жанровом отношении представленная «пиеса» из «четырех возрастов» — это балетный дивертисмент с вставными ариями¹ и хорами, автором музыки которых был Кавос². В его исполнении принимали участие «звезды» российской придворной труппы. Среди них — знаменитые певцы В. М. Самойлов, П. В. Злов³, Н. С. Семенова-младшая⁴, Е. С. Сандунова⁵, хор придворных певчих, оркестры, воспитанники Театрального училища. Балетные фрагменты шли в постановке и при участии талантливых балетмейстеров Пуаро и Вальберха. Что же касается музыки Кавоса, то отдельные номера балета сохранились в виде оркестровых партий⁶. Текстологический анализ безымянной рукописи под названием «Возраст» дает возможность предположить, что все-таки это черновой автограф Кавоса. На то, что это — сюжет «четырех возрастов» указывают ремарки к отдельным фрагментам дивертисмента. Первые восемь номеров объединены ремаркой «первый возраст», есть номера «второго» и «четвертого возрастов». В музыке балета нет никаких следов обращения к русскому фольклорному материалу. Это типичная дивертисментная музыка европейского толка начала XIX века.

Сцены из «четырех возрастов» разыгрывались на лужайках вокруг Розового павильона, «на которых служили кулисами искусно расположенные кусты зелени и цветов, а против заднего фасада на широкой поляне поставлена декорация, изображавшая в натуральную величину усадьбу с господским домом в глубине и крестьянскими избами по сторонам»⁷. Декорация, с невероятным искусством на-

¹ Одной из вставных арий являлся гимн Антисолини «Ты возвратился, благодатный».

² По-видимому, дивертисмент «четыре возраста» аналогичен первому патристическому дивертисменту Кавоса «Ополчение, или Любовь к отечеству», поставленному 30 августа 1812 года, с вставными ариями (одна из них — «Милый мой, сердечный друг» стала потом весьма популярной), хорами и разговорными сценами.

³ Злов Петр Васильевич (1774 — 24 июня 1823, Петербург; погребен на Волковом кладбище), актер и певец русской труппы (бас).

⁴ Семенова (по сцене Семёнова-младшая; в замужестве Лестрелен) Нимфодора Семёновна (1788, в некоторых источниках 1787 — 28 марта 1876, Петербург), оперная певица (сопрано) и драматическая актриса. В составе русской труппы служила с 11 августа 1809 года по 7 октября 1829-го.

⁵ Сандунова (урожд. Яковлева, по некоторым источникам Федорова, по сцене до 1794 — Уранова) Елизавета Семёновна (30 августа 1772 или 1777, Петербург — 21 или 22 ноября 1826, Москва), оперная и камерная певица (лирико-драматическое сопрано и меццо-сопрано), драматическая актриса. В составе русской труппы служила с 1791 года.

⁶ ЦМБ. I 4 А. О. Воз.

⁷ Вилламов А. Г. Воспоминания о жизни Императрицы Марии Федоровны. С. 8–9.

писанная П. Гонзага, создавала впечатление натуральной «живой» постройки «в сельском вкусе».

Торжественно-панегирической теме праздника вполне соответствовал написанный Нелединским-Мелецким текст «польского» — парадного хорового полонеза, открывавшего в Розовом павильоне бал:

Твердь небесну потрясайте
Клики радостных сердец!
Долы, горы повторяйте:
С нами, с нами наш Отец,
Наш Монарх Благословенный,
Наш бессмертный Александр!¹

Лейтмотив «славления» в фольклорном варианте прозвучал во время ужина в павильоне Мира. Царь в сопровождении Марии Федоровны и членов своей семьи вышел в сад к поставленной большой палатке с огненной надписью — «Победитель». В ней накрыли ужин для генералов и офицеров гвардии. Император обошел столы и «пил за здоровье ратных товарищей, отвечавших на его тост громогласным ура»². Здесь же хором придворных певчих исполнялась песня на стихи М. Лобанова «Ездил Русский Белой царь. / Православный государь, / Из своей земли далеко / Злобу поражать»³.

«Славильные» фрагменты павловских празднеств в честь особ императорского дома дополнялись подходящей «к случаю» традиционной символикой в виде «составленного из гирлянд имени Государя Цесаревича», «составленного из щитов, увенчанного лаврами слова Слава», «блистающего в разноцветных огнях транспаранта с надписью Мир», изображения «под блестящей радугой вензельового имени Государя Цесаревича», или «вензеля императора Александра, горевшего в золотом храме»⁴.

¹ [Нелединский-Мелецкий Ю. А.]. Сочинения Нелединского-Мелецкого. С. 94.

² [Семевский М. И.]. Павловск. С. 181.

³ Стихи Лобанова были опубликованы: Сын отечества. 1814. Ч. 15. №31. С. 21.

⁴ На иллюминации и фейерверки отводились немалые деньги. В документе, означенном как «Ведомость: какие именно употреблены для бывшего июля 27 числа празднества на устроенье иллюминации и фейерверка материалы, на какую сумму и сколько заплачено рабочим», приводится общая сумма расходов — 10 672 рубля. Из этой суммы вычитались деньги: «для фигур иллюминационных», «для иллюминации», «для триумфальных ворот», «для фейерверка», «для декорации», «сверх того по особенным декоратора Гонзага щитам» (РГИА. Ф. 408. Оп. 1. Д. 749. Л. 38).

Мария Федоровна, создавая праздники для своих сыновей и акцентируя темы «царь и народ», «император-победитель», старалась избегать пафоса официальных торжеств и привнести в сценарии ноту задушевности и «семейности». Вот что она пишет Нелединскому-Мелецкому по поводу забракованного ею «корсаковского» варианта «песны» из «четырех возрастов». «Можно продолжать акт, в котором участвуют дети, вставив куплеты Корсакова, которые кажутся мне хорошенькими; но прочие акты гораздо более относятся лично к Императору, и вместо иллюзии, что он присутствует на *празднике* [курсив мой. — Н. О.], они нагонят на него сущую тоску. И потому не могу допустить их»¹. Разнообразное использование природного ландшафта, открытых пространств павловского парка должно было по замыслу императрицы придать праздникам некий оттенок естественности и легкости. «Крестьянские избы» и «малороссийские селения» в национальном вкусе, «сельский» колорит спектаклей на фоне живой природы создавали иллюзию семейной идиллии, где царь — это «отец», а «народ» — семья.

ЛИТЕРАТУРА

Основная:

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

2. Рыжкова Н. А. Батальная музыка в России // Старинная музыка. 2002. № 2. С. 8.

Дополнительная:

1. Михайлов А. А. Инвалидные концерты в Петербурге: Рецензии и отзывы // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 13: XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и составитель Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ, Союз композиторов Санкт-Петербурга, Издательство «Композитор • Санкт-Петербург», 2014 С. 199–221.

2. Глинка М. И. Записки / Публ. А. С. Розанова. М.: Музыка, 1988.

3. Столянский П. Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1925; 2-е изд. Л., 1989.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. О специфике и структуре «викториальных» праздников.
2. Роль и функции музыки в «викториальных» торжествах.
3. Жанровые разновидности «викториальной музыки».

¹ [Семевский М. И.]. Павловск. С. 173.

ЛЕКЦИЯ 4

МУЗЫКАНТ-ИСПОЛНИТЕЛЬ: ПРОФЕССИЯ, СТАТУС, ТВОРЧЕСТВО

Изучение феномена «музыкант-исполнитель» в истории русской музыки первой половины XIX века связано с решением ряда сложных проблем. В каждую эпоху происходит некий пересмотр традиций прошлого, появляются новые оценки тех или иных фигур, расставленных на поле исторического знания. Произошедшая в XX веке смертная перестановка акцентов с должности «капельмейстера» на «композитора», или «придворного солиста» на «скрипача» и «пианиста» заслоняет подлинную профессиональную судьбу музыканта и приводит к неверной оценке его творчества в целом.

Как складывалась ситуация со статусом «музыканта-исполнителя» в России XIX века? Существовала ли такая профессия? Вошли ли в обиход понятия «гений», «талант», «вдохновение»? Попытаться ответить на эти вопросы и создать некую панораму деятельности музыканта-исполнителя — интересная задача для исследователя.

На страницах критических статей и документов XIX века, в переписке музыкантов и лиц, причастных к искусствам, встречаются разнообразные «имена», присваивавшиеся современниками музыкантам-исполнителям. Среди них: «концертисты», «камер-музыканты», просто «музыканты», «виртуозы», «солисты Высочайшего двора», «артисты». Их же, как причастных к композиторскому труду, называли «сочинителями на инструменте», «сочинителями скрипачами», «сочинителями виолончелистами», «сочинителями фортепьянистами». Не ставя перед собой задачи рассмотреть многочисленные названия и специфику профессий, должностей, званий, фигурировавших в послужных документах, в критических статьях, в исполнительском обиходе, остановлюсь лишь на некоторых.

Достаточно часто персоны самых разных рангов и профессий именовались словом «артист». Но нередко один и тот же музыкант мог фигурировать в различных источниках как «артист», как «капельмейстер» или «композитор», как «виртуоз» или «солист». Подобное разнообразие «имен» музыкантов закономерно для рассматриваемой эпохи и этому есть объяснение.

Слово «артист», действительно, относилось к достаточно широкому кругу лиц, служивших при Дирекции императорских театров и занимавших конкретные должности. Согласно первому параграфу высочайше утвержденного «Положения об артистах императорских Театров» от 15 января 1839 года артистами назывались: «актеры, управляющие труппами, режиссеры, капельмейстеры, балетмейстеры, дирижеры оркестров, танцовщики, музыканты¹, декораторы, машинисты, живописцы, главный костюмер, суфлеры, гардеробмейстеры², фехтмейстеры³, театрмейстеры⁴, скульпторы⁵, надзиратель нотной канторы, фигуранты⁶, нотные писцы, певчие и парикмахеры»⁷. Слово «артист», как гласит документ, не указывало ни на профессию, ни на должность, а относилось к категории «звания»⁸. Во втором параграфе того же документа значится, что все артисты «считаются в службе, и по их талантам и занимаемым амплуа и должностям, разделяются на три разряда»⁹. К первому разряду наряду с управляющими трупп, режиссерами, капельмейстерами, балетмейстерами, главными костюмерами, дирижерами оркестров, декораторами, машинистами относились *музыканты-солисты* и *танцовщики-солисты*¹⁰.

Кроме «артистов» по званию, приобретавшемуся при вступлении в должность, «артистами» именовались те музыканты, кто заслужил признание современников своим талантом и мастерством. Признанный в высочайших кругах «талант» в результате мог получить престижную должность «*солиста императорского двора*». Она же фигурировала в документах с названиями — «*солист Их Императорских Величеств*», «*первый скрипач Его императорского Величества*» или «*пианист Высочайшего двора*». Должности «*первых скрипачей Их*

¹ Имеются в виду, принятые на службу музыканты-инструменталисты оркестров императорских театров.

² Гардеробмейстер — смотритель театрального гардероба.

³ Фейхтмейстер — учитель фехтования.

⁴ Театрмейстер — наблюдатель за освещением сцены во время спектакля, за организацией и подготовкой спектакля.

⁵ Скульптор, художник-скульптор — театральный художник, создающий по эскизам художника-постановщика элементы объемно-пластического оформления спектакля. Художник-скульптор непосредственно исполнял детали оформления спектакля, готовил формы для отливки, маширования, чеканки и прочих способов изготовления деталей оформления спектакля другими исполнителями.

⁶ Фигуранты — амплуа танцовщиков, участвовавших в групповых, а не в сольных выступлениях, драматические актеры (статисты), исполнявшие роли без слов.

⁷ Полное собрание законов. Собрание (1825–1881): Том 14 (1839): Часть 1. № 11934. С. 62.

⁸ На «звание» артиста указывают и дальнейшие страницы этого документа («прослужат в звании артиста» — Там же. С. 63).

⁹ Там же. С. 62.

¹⁰ Там же.

императорских величеств» занимали, например, с 1804 по 1808 годы французский скрипач Пьер Род¹, а также Анри Вьетан² и Апполинарий Контский³. 1 октября 1852 года на должность «пианиста Высочайшего двора» был назначен А. Г. Рубинштейн. В документах есть запись о том, что он «вполне заслуживает вышеупомянутое назначение», и участь его «этим навсегда будет прочно устроена»⁴. Рубинштейну положили самое высокое для всех служащих того времени жалованье — 1143 руб. серебром в год⁵, что равнялось 4000 тысячам рублей. До получения этого назначения Рубинштейн, играя при дворе, получал за каждый концерт «довольно значительные подарки»⁶. Но, безусловно, предложенная вакансия значительно повышала его статус и стабилизировала финансовое положение. В документах о назначении Рубинштейна на должность «пианиста Высочайшего двора» он фигурирует как «отличный музыкальный талант», «замечательный артист». Тогдашний директор Дирекции императорских театров Александр Михайлович Геденов, ссылаясь на общественное мнение и награждая Рубинштейна подобными титулами, давал оценку, прежде всего, его дарованию и профессионализму⁷.

Должность солиста императорского двора предполагала участие исполнителя-виртуоза на музыкальных вечерах императорской семьи, в придворных концертах. Например, Рубинштейна нанимали на службу в первую очередь «для аккомпанирования приглашенных артистов и артисток» в придворных концертах, но он выступал и как солист, исполняя произведения разных композиторов. Кроме того, солисты активно участвовали в концертной практике столицы, гастролировали в Москве, в других городах страны, за рубежом.

Необходимым атрибутом концертирующих музыкантов-исполнителей являлся композиторский труд, что, как известно, соот-

¹ Род (Роде; Rode) Жан Пьер Жозеф (1774–1830), ученик Джованни Баттиста Виотти; автор 13-ти концертов для скрипки с оркестром, струнных квартетов и др. См.: Schwarz, Boris. Rode // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Ausg. Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., 1989. Sachteil: Bd 11. S. 594–596.

² Вьетан (Vieuxtemps) Анри (1820–1881), бельгийский скрипач, композитор, педагог. Работал в Петербурге в 1838–1840 (?), 1845–1852, 1860-ом; с 1845 по 1852 годы — концертмейстер оркестра Дирекции императорских театров.

³ Контский (Kątski, Kontski) Аполлинарий (2 июля 1826, Познань — 22/29 июня 1879, Варшава), польский скрипач, композитор, дирижер. Гастролировал и работал в Петербурге.

⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 4. По предмету определения Г. Рубинштейна солистом императорского двора. Л. 3.

⁵ Там же. Л. 5.

⁶ Там же.

⁷ Там же. Л. 1–2.

носились с давно сложившейся традицией универсализма деятельности музыканта. Указания на статус «композитора» в связи с солистами-виртуозами, служившими при русском дворе, уже к середине XIX века встречаются в различных источниках достаточно часто. Например, Рубинштейн в упоминавшихся документах фигурирует не только как придворный пианист, но и как «известный композитор»¹.

Инструменталисты, а нередко и певцы, создавали произведения «для себя», активно внедряя собственные опусы в виде сонат, концертов, арий и романсов в повседневную концертную практику. А рукописи сочинений в качестве подносных экземпляров дарили членам императорской фамилии. Так, Род, автор немалого количества скрипичных сочинений, подарил Александру Первому рукопись партитуры своего Концерта для скрипки с оркестром (E-dur)². Подобные «подарки» повышали статус музыканта в обществе, могли стать поводом для увеличения жалованья или продвижения по службе, а также стимулом для творчества.

Но, несмотря на разного рода привилегии, получаемые музыкантами от особ императорского дома, подлинное признание их таланта во многом зависело от вкусов, музыкальных пристрастий, культурной политики императоров и императриц. Например, супруга императора Александра I, императрица Елизавета Алексеевна, обладавшая природной музыкальностью, яркими вокальными данными, слушая игру придворных музыкантов, отмечала, а в дальнейшем поощряла исключительно по степени их «талантов». Музыка для Елизаветы являлась существенной частью жизни, о чем свидетельствуют ее оценки творчества музыкантов. Приведу лишь один пример. В письме к матери в Карлсруэ от 23 января 1804 года она поделилась следующими

¹ См. например: РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 78. О пожаловании композитору Антону Рубинштейну звания артиста первого разряда И. Театров со всеми сопряженными с сим званием правами и преимуществами. 5 июля 1857 года — 6 ноября 1858 года. Л. 1, 8.

² Подносной экземпляр от «первого скрипача Его Императорского Величества» оформлен в темно-синий кожаный переплет с бронзовыми застёжками, с надписью на титульном листе: «Concerto de violon Dédicé À Sa Majesté Imperiale Alexandre I-er Empereur de toutes les Russies par son très humble très obeissant et très soumis serviteur Pierre Rode. Premier Violon de Sa Majesté. 1806» («Концерт для скрипки, посвященный Его Императорскому Величеству Александру I Императору Всея Руси его нижайшим и покорнейшим слугой Пьером Роде. Первая Скрипка Его Величества. 1806»; ОР РНБ. Ф. 550. Франц. F.XII.60. 76 л.). Концерт, по-видимому, был написан в Петербурге. Об этом свидетельствует посвящение императору, дата «1806» — год службы Рода при русском дворе. Не случайно появление темы «Во поле береза стояла» в третьей части концерта «Allegretto à la Russe» (e-moll-E-dur).

впечатлениями от концерта Рода: «Je ne sais si je vous ai dit, ma bonne Maman, que j'ai déjà entendée deux fois Rodés, et que j'en suis enchantée. Il a joué en premier lieu à l'avant-dernier Hermitage, et pour la seconde fois mercrede, au concert de L'Imperatrice. Il a véritablement un talent unique, et je n'ai jamais entendu un violon qui m'ait ce plaisir. Eck¹ n'ose pas se comparer à lui; Froenzel² selon moi, n'a pas cet agrément; quoiqu'il joue bien. Rodés touche, charme, et les autres ne font pas cet effet. On a dansé, le concert et le souper finis, jusqu'à une heure»³.

Императрица Александра Федоровна, также как и многие ее предшественницы, считала своим долгом в целях престижа содержать при дворе выдающихся музыкантов для участия в концертах. Рубинштейн, благодаря стараниям великой княгини Елены Павловны и по ее ходатайству, в поощрение таланта получал из кабинета ее императорского величества ежегодное пособие в тысячу рублей серебром и столько же от супруги императора Александра II, императрицы Марии Александровны⁴. Но его дар музыканта на придворных вечерах использовался по-разному. Например, 11 октября 1857 года состоялся концерт с участием Рубинштейна, сопровождавшийся игрой в горелки молодежи в другом конце зала. Фрейлина императрицы Марии Александровны Анна Федоровна Тютчева с сожалением вспоминала об этом вечере: «Я краснела, глядя на лицо Рубинштейна; он совершенно не старался скрывать впечатления, которое производил на него это шум. В настоящее время это первый пианист в Европе, всюду его слушают с восторгом и благоговением, а здесь он принужден играть перед двумя русскими императрицами под крики и шум веселящейся молодежи»⁵. А 14 октября 1857 года на вечере у импера-

¹ Эк (Еск) Франц (1774–1809 или 1810, по др. данным — 1804), немецкий скрипач. Прибыл в Петербург 22 декабря 1802 года.

² Френцль (Fränzl, Fränzel) Фердинанд (1770–1833), немецкий скрипач и композитор. В 1803 году посетил Россию. Френцль считался «наилучшим из скрипачей, бывших тогда в Петербурге».

³ [Романов]. Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елизавета Алексеевна, супруга Императора Александра I. В 3 томах. Т. 2. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1908. С. 120. Перевод: «Не знаю, говорила ли я Вам мамочка, что я уже дважды слышала Рода, и я совершенно очарована. Он позавчера играл в Эрмитаже, и второй раз в среду на концерте у Императрицы. У него действительно уникальный талант, и я никогда не слышала такой скрипки, которая доставила бы мне столько удовольствия. Экк не решается сравниться с ним; Френцль, по моему мнению, не имеет такой улады, хотя он играет хорошо. Род трогает, очаровывает, а у других этого нет».

⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 78. Л. 12–13.

⁵ Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров: Воспоминания — Дневник / Пер. Е. В. Герье; вступ. и прим. С. В. Бахрушина / ред. С. В. Бахрушина и М. А. Цевловского. М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1928–1929. С. 166.

трицы, где были представлены шарады и пародии на сцены из опер, Рубинштейн в заключение одной из шарад в качестве иллюстрации играл фугу И. С. Баха. Та же участница вечера Тютчева констатировала: «Ему [Рубинштейну. — Н. О.] положительно не везет при дворе, где никак не могут отнестись к нему серьезно. Первый попавшийся тапер был бы все, что нужно, за исключением фуги Баха, которую он сыграл в заключении мирбаховской шарады»¹. В сфере придворной музыкальной жизни самым непосредственным образом уживались не только развлекательная музыка в качестве необходимого и приятного фона, но и высокое искусство, подававшееся все-таки в качестве особого «блюда» для гурманов. Так, на концерте 28 февраля 1858 года исполнялась «только классическая музыка» (септет Бетховена и трио Вебера), на который Александра Федоровна пригласила «лиц, относительно которых она была уверена, что они не будут скучать»². Количество избранных оказалось невелико и состояло из старой гвардии любителей музыки и профессионалов: графа Матвея Виельгорского, князей А. Ф. Львова, В. Ф. Одоевского и др.

Статус придворного солиста-виртуоза в России середины XIX века с точки зрения звания, занимаемой должности, доходов был достаточно высоким. Но личность *музыканта-творца*, талант которого в обществе не вызывал сомнений, подлинной оценки в придворной среде, чаще всего, не удостоивалась. Поэтому во время концертов у императрицы Александры Федоровны исполнявшаяся музыка выполняла функцию не более чем фона к разного рода развлечениям. Артисты ранга Рубинштейна, осознававшие собственную принадлежность к миру высокого искусства и понимавшие, чего они на самом деле стоят, тем не менее, по вполне понятным причинам стремились получить должности и звания при дворе. Но вряд ли могли оставаться довольными ролью аккомпаниаторов к придворным развлечениям. Чуткая к нарушениям кодекса о достоинстве личности и знавшая толк в музыке Тютчева переживала чувство стыда в немыслимой для нее ситуации совмещения игры Рубинштейна и игры в горелки императорских детей. «Я не могла не подойти к Рубинштейну и не принести ему смиренно самых формальных извинений. Мы вместе ужинали. Это очень умный человек, простой и естественный, и не слишком надменный для артиста. Он умеет вести беседу обо всем и обладает хорошим тоном человека вполне культурного,

¹ Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. С. 169. Автором импровизированной шарады был генерал-лейтенант Э. М. фон Мирбах.

² Там же. С. 144.

который так редко встречается в нашем петербургском свете»¹. Начиная с 1820-х годов с развитием в России светской жизни салоны, а не двор становятся законодателями музыкального вкуса, покровителями новых имен, инициаторами исполнений новой музыки, стараясь наперебой заполучить талантливых музыкантов. Если при дворе музыкант по-прежнему оставался в ранге «служителей», то в рамках культуры салона артист, невзирая на звания и должности, получал истинное и должное признание по достоинству таланта и мастерства. Кроме того, немаловажную роль в судьбе исполнителя-музыканта мог сыграть институт меценатства, развивавшийся на протяжении XIX века. Рассмотрим характер взаимоотношений музыканта-исполнителя и мецената на примере характера контактов выдающегося скрипача франко-бельгийской школы Шарля Беррио² и представителя древнейшего княжеского рода, мецената, коллекционера Николая Борисовича Юсупова младшего³.

Их судьбы объединяло многое: служба, дружба, материальная выгода, творчество. Остановлюсь лишь на некоторых страницах «общей» биографии героев. Как известно, Юсупов младший был скрипачом-любителем, композитором, писал труды о музыке, состоял почетным членом Римской музыкальной академии и Парижской консерватории. Среди его учителей — не менее выдающийся, чем Беррио, скрипач Анри Вьетан, неоднократно выступавший в Петербурге во дворце Юсупова. Внук Юсупова Феликс Феликсович Юсупов (1887—1967) писал о своем деде как о человеке «замечательном и удивительном»⁴. Благотворительность была одной из «знаковых» сторон жизни Юсупова младшего. В 1854 году во время Крымской войны он вооружил на собственные средства два батальона пехоты, за что получил орден св. Владимира IV степени и звание камер-юнкера. Юсупов являлся попечителем Александро-Мариинского училища глухонемых, членом Санкт-Петербургского Совета заведений общественного призрения и почетным членом Демидовского

¹ Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. С. 166–167

² Беррио (Bériot) Шарль-Огюст (1802–1870), бельгийский скрипач, композитор, педагог. Основатель бельгийской скрипичной школы. С 1843 по 1852 годы — профессор Брюссельской консерватории. Оставил преподавание в связи с болезнью глаз (в 1858 году ослеп). Автор знаменитой работы «Méthode de violon» («Скрипичная школа», 1858).

³ Юсупов младший, Николай Борисович (1827 или 1831 — 1891), князь, внук знаменитого вельможи четырех царствований Николая Борисовича Юсупова старшего (1751–1831).

⁴ [Юсупов Ф. Ф.]. Князь Феликс Юсупов: Мемуары. В 2 книгах. Кн. 2. В изгнании. М.: Захаров и Вагриус, 1998. С. 26.

дома призрения¹. На собственные средства он учредил стипендии ученикам открытой в Петербурге в 1861 году Франциском Гарсиа бесплатной Школы пения, оказывал дружескую и материальную помощь известным музыкантам.

Но, по словам внука, «был он человек крайностей». К «крайностям» относились своеобразно проявлявшаяся в характере князя как щедрость, так и скупость. Он «щедро давал деньги другим и ничего не тратил на себя», останавливался в самых дешевых гостиницах и скрывался от гостиничных лакеев, экономя на чаевых, закатывал «неслыханной роскоши» пиры, но запрещал «жечь свет в части комнат» своего дворца, отчего в «освещенных гостиных [народу] было битком набито»².

Мнения о личности Юсупова, безусловно, разноречивы. Внук вспоминал о нем как о человеке «угрюмом и несдержанном», который «отпугивал от себя всех». Но он общался с дедом только в детстве и в ту пору, когда князь был уже в преклонном возрасте и серьезно болен³. Возможно, Феликс Юсупов добавил в свои воспоминания о деде какие-то семейные предания. Во всяком случае, его впечатления не согласуются с суждениями тех, кто общался с князем более тесно. Приведу в подтверждение фрагмент письма Вьетана из Брюсселя от 15 декабря 1871 года, где перед нами предстает образ человека с «сердцем и чувствительной душой»: «Я только что получил Ваше письмо; благодарю Вас за сердечный порыв и спешу сказать Вам, какую радость оно мне доставило. Я очень часто думаю о Вас, дорогой князь, о Вашей дорогой супруге, о счастливых минутах, проведенных в Вашем обществе или у Вас на очаровательных берегах Мойки или в Париже, Остенде или Вене. Это было прекрасное время, я был молод, и, хоть это и не было началом моего жизненного пути, во всяком случае, это был расцвет моей жизни, пора самого полного ее цветения. Словом, я был счастлив, и память о Вас неизменно будет связана у меня с этими счастливыми моментами»⁴.

О способности Юсупова к «сердечным порывам» и «счастливым моментам», проведенных в его обществе, Вьетан писал и в других письмах.

¹ Юсупов // Русский биографический словарь. Т. 9. Щапов—Юшневский. СПб., 1912. С. 354.

² [Юсупов Ф. Ф.]. Князь Феликс Юсупов. С. 27.

³ Там же. С. 28.

⁴ Письма зарубежных музыкантов: Из русских архивов / Сост. Л. М. Кутеладзе. Л.: Музыка, 1967. С. 119.

Юсупов младший слыл истовым коллекционером и «до страсти любил искусство». Картины и скрипки выдающихся итальянских мастеров, «табакерки, хрустальные кубки полные самоцветов и прочие дорогие безделушки» каким-то образом уживались в его коллекциях и свидетельствовали о присущем князю даре «собирательства»¹.

Берио состоял на службе у князя в должности главного руководителя капеллы с октября 1859-го по май 1860 года². Но их творческие контакты завязались гораздо раньше, красноречивым свидетельством которых являются нотные рукописи скрипичных опусов Берио, отправлявшиеся с посвящениями князю в качестве неких подарков. Один из примеров подобного подарка, — предназначенная для Юсупова рукопись *Анданте для скрипки и фортепиано*, на титульном листе которой сделана следующая надпись с посвящением: «*Andante-Caprice pour le Violon avec accompagnement de piano composé pour SON ALTESSE Le Prince NICOLAS YOUSOUPOW par C. de Bériot*»³. Аналогичных подарков в нотной коллекции Юсупова хранится немало: скрипичные концерты, пьесы для скрипки и фортепиано, фантазии на русские темы, этюды. Подарочные копии Берио из этой коллекции, как правило, большого формата, выполнены каллиграфическим почерком, не содержат каких-либо помарок или помет, оформлены в красные коленкоревые переплеты с золотым тиснением, на верхних крышках многих переплетов вытеснена золотом княжеская корона, имеются надписи типа «*A Son Altesse le Prince N. Youssoupow*», или инициалы имени и фамилии «*N. Y*». В таком виде, например, фигурируют в юсуповской коллекции рукописи упоминавшегося *Анданте* или *Девятого скрипичного концерта (a-moll)*⁴.

Берио отправлял Юсупову рукописи своих сочинений, буквально сразу же после их создания. Например, в письме к Юсупову из Парижа от 9 октября 1855 года он сообщает о завершении Восьмого скрипичного концерта (*D-dur*). Как следует из письма, Юсупов «посвящение» концерта собственной персоне уже «соблаговолил принять» от автора

¹ [Юсупов Ф. Ф.]. Князь Феликс Юсупов. С. 27–28.

² Письма зарубежных музыкантов. С. 103–104.

³ Перевод: «Анданте-каприс для скрипки и фортепиано, написанное для Его Высочества князя Николая Юсупова III. де Берио». Рукопись не датирована и относится ко 2-ой половине XIX века (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 61; 11 л.).

⁴ Копия концерта в красном коленкоревом переплете, на его верхней крышке в фигурной рамке вытеснена золотом корона и надпись «*S. A. Le Prince N. Youssouppoff. 9-e concerto par C. de de Bériot*» («Его Высочество князь Н. Юсупов. 9-й концерт III. де Берио»); на титульном листе — «*9-ème Concerto pour le Violon par C. de Bériot*» («9-й концерт для скрипки III. де Берио»); рукопись не датирована, относится ко 2-ой половине XIX века (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 64. 19 л.).

ранее. Также Берио пишет о том, что хотел бы вручить князю «беловую копию» рукописи в Гейдельберге при личной встрече, и выражает надежду на его «благосклонное отношение» к этому сочинению¹.

Копии подарочных рукописей Берио заказывал переписчикам. На некоторых из них зафиксировано имя копииста «Emile Desgranges». Кроме того, о копиистах говорится и в письме Юсупову из Гейдельберга от 22 октября 1855 года: «Наконец-то я получил от переписчика Концерт с аккомпанементом [речь идет о том же Восьмом концерте — Н. О.]; занятия в театре занимали у него большую часть дня, и мне пришлось заставить его провести у меня целую ночь, чтобы закончить переписку»². Так что, в подарок Юсупову Берио отправлял великолепно выполненные копии, а дорогие переплеты для них изготавливались уже в Петербурге.

Какова же цель рукописей-подарков, с такой тщательностью изготавливавшихся и с невероятной спешкой отправлявавшихся знаменитым скрипачом Юсупову? Берио был далеко не единственным, кто посвящал и дарил рукописи своих сочинений привилегированным особам. Подобная практика установилась очень давно. Как правило, посвящая свои произведения именитым персонам и изготавливая свои подарки, музыканты выражали таким образом идею верности, преданности, служения своему покровителю, удостоверяя, тем самым, его величие и хороший вкус. Они узаконивали его власть и богатство, а нередко и принадлежность к кругу избранных знатоков музыкального искусства. Взамен же могли получить вознаграждение, но если его и не получали, то благодаря разрешению высокопоставленного лица на посвящение ему произведения, приобретали публичное признание своего таланта, славу, повышали в обществе свой социальный статус, приобретали в ответ от именитой особы какой-либо знак благосклонности и расположения, влиявший в дальнейшем на их карьеру, получение нового заказа и др.

Собственно, предложение Юсупова к почти слепому Берио занять место руководителя его капеллы в 1859 году можно расценивать как прямую материальную (и, конечно, дружескую) помощь. В 1867 году

¹ Письма зарубежных музыкантов. С. 99. В юсуповской коллекции рукопись концерта представлена в красном коленкоревом переплете, на его верхней крышке в фигурной рамке вытеснена золотом надпись «8-me concerto de C. de de Bériot», на титульном листе — «8-ème Concerto pour le Violon, dédié A Son Altesse Le Prince N. Youssouppoff par C. de Bériot» («8-ой концерт для скрипки, посвященный Его Высочеству князю Н. Юсупову III. де Берио»). Копия выполнена каллиграфическим почерком, помет нет, не датирована, но, судя по тексту письма, относится к 1855 году (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 63; 21 л.).

² Там же. С. 100.

Юсупов приглашал Берио приехать погостить к нему уже в Женеву, обещая обеспечить его двумя тысячами франков на проезд, оплатить жилище с пансионом и дать провожатого к полуслепому музыканту¹.

Рукописи скрипичных сочинений дарились князю не только «на память», но и предназначались для исполнения. В связи с этим Берио переключал свои скрипичные концерты для скрипки и фортепиано, справедливо предполагая, что новые сочинения будут князем проиграны в домашней обстановке. В том же письме от 22 октября 1855 года по поводу копии Восьмого концерта он пишет: «Надеюсь, князь, что Концерт окажется без ошибок; я несколько раз сверял его и выправлял и, во всяком случае, Ваш прекрасный аккомпаниатор легко исправит ошибки, если они все-таки окажутся в некоторых деталях партии фортепиано»². Очевидно то, что «ошибки» предполагалось исправлять в связи с исполнением концерта. Опять-таки для исполнения Берио отправил князю и рукопись Этюдов для скрипки соло. Это подарочная копия большого формата с посвящением; на титульном листе, рисованном красками от руки, надпись: «12 études caractéristiques pour le violon par C. de Bériot»³.

Некоторые подарки музыкантов Юсупов приспособлял для собственного исполнения сам. Так, полученную от бельгийского виолончелиста Адриена-Франсуа Серве⁴ в качестве «сувенира» Фантазию на две русские темы для виолончели с оркестром, он переложил для скрипки и фортепиано⁵.

¹ В связи с болезнью Берио отказался от этого предложения.

² Письма зарубежных музыкантов. С. 100.

³ Перевод: «12 характерных этюдов для скрипки Ш. де Берио». Экземпляр также оформлен в красный коленкорный переплет с золотым тиснением, на верхней крышке которого имеется надпись «A Son Altesse le Prince N. Youssourow» («Его высочество князь Н. Юсупов»); рукопись не датирована, относится ко 2-ой половине XIX века (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 67. 25 л.).

⁴ Серве (Servais) Адриен Франсуа (1807–1866), виолончелист и композитор, профессор Брюссельской консерватории. Жил и концертировал в Петербурге в 1839–1840, приезжал в 1841, 1844, 1857, последний раз с сыном в 1866 году.

⁵ Оригинал сочинения Серве мне не известен. На автографе переложения Юсуповым сделана следующая надпись: «Fantasie sur deux Airs Russes, composé par F. Servais. Transcrité pour le violon chez accomp. de Piano par Le Prince N. Youssouff. Op. 35» («Фантазия на две русские темы, написанная Ф. Серве. Аранжированная для скрипки и фортепиано князем Н. Юсуповым. Op. 35»); e-moll — E-dur. По-видимому, рукопись является черновым автографом: имеются зачеркивания, пометы красными чернилами; не датирована, относится к 2-ой половине XIX века (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 243. 8 л.). Есть еще одна наборная рукопись этого же переложения с типографскими пометами, помарками карандашом (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 242. 20 л.). В качестве «русских тем» в сочинении Серве фигурируют «Соловей» Александра Александровича Алябьева и «Красный сарафан» Александра Егоровича Варламова.

Берио и князя связывали разного рода творческие контакты. Например, в письме из Гейдельберга от 22 декабря 1855 года Берио благодарил Юсупова за «прекрасную идею», «название и план» создания «Фантазии-балета». Имеется в виду одно из популярнейших в свое время произведений Берио — «*Fantasia, on Scène de Ballet pour Violon avec accompagnement de Piano ou d'orchestre par C. de Bériot*» (ор. 100)¹, которая, как пишет автор, «сделалась боевым “коньком” большинства солистов в Париже»². В 1860 году Юсупов предложил ему же проект создания некоего руководства для композиторов, пишущих сочинения для скрипки, некоего «скрипичного словаря» (так называл свой труд Берио). В основу этой «энциклопедии скрипичных трудностей», (к работе композитор приступил в 1863 году), были положены различные варианты штрихов, представленные в разных тональностях, размерах и типологизированные в одном сборнике. По указанию автора, «каждый пример в несколько тактов, — может либо быть использован сам по себе, либо будить воображение музыканта»³.

Берио, безусловно, нуждался в меценатских субсидиях князя. Именно с этой целью он предлагал Юсупову профинансировать свой «скрипичный словарь», купив на него права собственности за 5000 франков, и обещал никогда не предавать огласке «истинное положение вещей». Но князь от этого предложения отказался. По-видимому, покупка чужой «тетради эскизов» для собственного композиторского вдохновения как способ «вознаграждения» музыканта представлялся ему неприемлемым. Он посоветовал Берио опубликовать свой труд, предназначив его для «малосведущих любителей». Мне неизвестно, был ли завершен этот грандиозный замысел, который Берио, в отличие от Юсупова, не считал пригодным «для широкой публики». Закончив эту работу, музыкант намеревался сохранить весь материал в своем личном альбоме «для собственного удовлетворения». Но в библиотеке Юсупова есть две рукописи, которые по моим предположениям являются, (возможно, неполным), «скрипичным словарем», все-таки присланным композитором своему покровителю⁴. Копии оформлены в те же красные коленкоревые переплеты с золотым тиснением. На титульном листе первой из них

¹ Перевод: «Фантазия, или Сцена балета для скрипки и фортепиано или оркестра Ш. де Берио».

² Письма зарубежных музыкантов. С. 104.

³ Там же.

⁴ ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 59 (60 л.); № 60 (54 л.). На каких условиях эти рукописи попали к Юсупову мне неизвестно.

надпись — «Album l'Esquisses pour le Violon avec accompagnement de piano par C. de Beriot»¹, на корешке переплета золотом вытеснено «violon». «Альбом эскизов» — авторизованная копия, так как имеется подпись Берлио, и проставленная им дата «30 décembre 1867» (л. 55). В рукописи представлено 150 нотных образцов, демонстрирующих различные скрипичные штрихи в мажорных и минорных тональностях в порядке кварто-квинтового круга. Берлио снабдил «словарь» методическими указаниями («Conseils généraux sur la manière de travailler», л. 2), пояснительным оглавлением («Table explication de l'exécution et des transpositions praticables», л. 58), в его заключительном разделе записаны финальные формулы («Formules Finales», л. 56). Все означенные указания явно адресованы исполнителю-практику. На корешке переплета второй рукописи золотом вытеснено «piano». Открыв ее, мы видим то же количество музыкальных «формул» (150), но уже для фортепиано. Их цель, по словам Берлио, «показать гармонию и иногда мелодию в аккомпанементе». Этот уникальный труд музыкант создавал не как «сборник образцов, удобный для плагиата». Он предназначался для «людей, способных вдохновиться всеми этими образцами подобно живописцу, вдохновляющемуся тетрадкой эскизов, или писателю, пусть самому великому, не пренебрегающему заглянуть в словарь»².

Берлио дарил и предлагал рукописи князю Юсупову не только в знак уважения к покровителю или ради поддержания деловых контактов, материальных выгод, но и для исполнения, оценки понимающего толк в скрипичном искусстве музыканта и мецената. Хотя, по свидетельству Э. Ф. Направника, Юсупов «был не без таланта, но техника была любительская», он «сочинял для скрипки, но также полюбительски»³. О любительстве Юсупова, но уже в области истории музыки, не раз говорили его современники. В 1856 году князь издал собственный труд о мастерах смычковых инструментов под названием «Lutomonographie historique et raisonnée. Essai sur l'histoire du violon et sur les ouvrages des anciens luthiers du temps de la Renaissance, par un amateur»⁴. С суровой критикой этой книги, содержащей много фактических ошибок, выступили известные скрипачи, музыканты

¹ Перевод: «Альбом эскизов для скрипки и фортепиано Ш. де Берлио».

² Письма зарубежных музыкантов. С. 106.

³ [Направник Э.Ф.]. Воспоминания Э. Ф. Направника // Э. Ф. Направник: Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. / Сост., вступ. ст., примеч. Л. М. Кутеладзе. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 38.

⁴ Перевод: «Систематизированная историческая авторская монография: эссе об истории скрипки и о произведениях старинных лютнистов Возрождения, написанное любителем».

и ученые. Например, Ф. Фетис на просьбу Юсупова высказаться по поводу данного труда, ответил ему в письме из Брюсселя от 31 марта 1856 года достаточно резко: «Вы любитель и не можете ни судить серьезно, как настоящий артист или ученый, о вещах, которыми занялись, ни основательно изучать и делать глубокие исследования. Как продукт фантазии, Ваша брошюра может послужить приятным чтением для любителей, которые пожелают получить общие сведения о скрипке, но если ее рассматривать с критической точки зрения, то от нее мало что останется»¹. И действительно, из дальнейшего текста письма становится понятно, что от труда Юсупова Фетис практически ничего не оставил. Берио, связанный с Юсуповым длительными отношениями, отозвался о «Лютомонографии» более мягко. В письме из Парижа от 15 апреля 1856 года он пишет о том, что впервые из этой книги узнал «точную генеалогию великих скрипичных мастеров Италии, которым мы обязаны столь прекрасными и совершенными инструментами». Музыкант убеждает князя в том, что и те, кто «пользуется» скрипкой, «обязательно прочтут этот труд с живейшим интересом, особенно в той части, где речь идет об итальянской школе»². Но и Берио не удержался от критических замечаний в адрес начертанной своим покровителем истории французских скрипичных мастеров. С некоторым нажимом, защищая французские традиции, он указал автору на парижских мастеров, все-таки унаследовавших «прекрасную школу Страдивариуса и Гварнери», на современные французские скрипки, которые совсем не так уж плохи, и «еще будут усовершенствованы временем» нужным для создания хорошего инструмента. И, в конце концов, подчеркнул, что на его взгляд, все итальянские скрипки прошли через руки *французских мастеров* [курсив мой. — Н. О.] и подверглись некоторым изменениям, которые лишь «усилили мощностъ их звука»³.

Несмотря на любительство Юсупова младшего в игре на скрипке, в сочинении музыки или в создании книги о любимом инструменте, важно то, что он посвящал много времени служению искусству, и патронировать таким выдающимся представителям музыкального мира как Берио, Вьетан или Серве было для него лестно. Юсупов как настоящий меценат помогал талантливым музыкантам по велению души и сердца, поскольку и для него в этих отношениях на первом месте стояло искусство.

¹ Письма зарубежных музыкантов. С. 92.

² Там же. С. 101.

³ Там же. С. 101–102.

ЛИТЕРАТУРА

Основная:

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

2. *Сапонов М. А.* Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвига Шпора, Роберта Шумана. М.: Издательство Дека-ВС, 2004.

Дополнительная:

1. *Огаркова Н. А.* Нотные рукописи как «реликвии» императорского дома // Рукописные памятники. Вып. 10: Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки / Сост. и научн. ред. Н. В. Рамазанова. СПб.: Российская национальная библиотека, 2006. С. 87–107.

2. *Тютчева А. Ф.* При дворе двух императоров: Воспоминания–Дневник / Пер. Е. В. Герье; вступ. и прим. С. В. Бахрушина / ред. С. В. Бахрушина и М. А. Цевловского. М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1928–1929.

3. [Направник Э. Ф.]. Воспоминания Э. Ф. Направника // Э. Ф. Направник: Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. / Сост., вступ. ст., примеч. Л. М. Кутеладзе. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. О понятии «артист» в истории исполнительской культуры России первой половины XIX века.
2. Специфика профессии «солиста императорских театров».
3. Характеристика исполнителя-виртуоза-композитора.
4. Музыкант-исполнитель и императорский двор: формы контактов.
5. Музыкант-исполнитель и меценат: формы контактов.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. Салонная музыка в России XIX века: композиторы, жанр, стиль.
2. Нотный альбом: к проблеме текстологического анализа.
3. Нотный альбом как памятник светской культуры в России XIX века.
4. Музыка в структуре ритуала «викториального праздника».
5. Профессия музыканта-исполнителя и ее специфика в истории музыкальной культуры XIX века.
6. Музыкант-исполнитель на службе русского двора: виртуоз и композитор.

СИГЛЫ БИБЛИОТЕК И АРХИВОВ

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

ОР ИРЛИ — Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский дом) (Санкт-Петербург)

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)

РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

ЦМБ — Центральная музыкальная библиотека Мариинского театра (Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
<i>Лекция 1</i>	
МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ СВЕТСКОГО САЛОНА	5
Литература.....	12
Контрольные вопросы для самостоятельной работы	12
<i>Лекция 2</i>	
НОТНЫЙ АЛЬБОМ КАК ФЕНОМЕН САЛОННОЙ КУЛЬТУРЫ	13
Литература.....	30
Контрольные вопросы для самостоятельной работы	30
<i>Лекция 3</i>	
МУЗЫКА В СЦЕНАРИИ «ВИКТОРИАЛЬНЫХ» ПРАЗДНИКОВ	31
Литература.....	46
Контрольные вопросы для самостоятельной работы	46
<i>Лекция 4</i>	
МУЗЫКАНТ-ИСПОЛНИТЕЛЬ: ПРОФЕССИЯ, СТАТУС, ТВОРЧЕСТВО	47
Литература.....	61
Контрольные вопросы для самостоятельной работы	61
ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ.....	62

Наталья Алексеевна ОГАРКОВА
**СВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В РОССИИ XIX ВЕКА**
Учебно-методическое пособие

Зав. балетной редакцией *Н. А. Александрова*
Верстка *Д. А. Петров*

Книга выходит в авторской редакции

ЛР №065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007215.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499) 178-65-85
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 15.12.14.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 60×90 1/16.
Печать офсетная. Усл. п. л. 4,00. Тираж 100 экз.

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ООО «Санкт-Петербургская объединенная типография».
198097, г. Санкт-Петербург, ул. Трефолева, д. 2, литер Б.