

Комитет по культуре правительства Санкт-Петербурга

Государственный историко-художественный
дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина»

**«Музыка все время процветала...»
Музыкальная жизнь императорских дворцов**

Материалы научно-практической конференции
Гатчина
22–23 октября 2015

ББК 85.3л6

Оргкомитет конференции:

В.Ю. Панкратов

Е.В. Минкина

С.А. Астаховская

Координация и общая подготовка издания:

С.А. Астаховская

Е.В. Минкина

«Музыка все время процветала...» Музыкальная жизнь императорских дворцов.
Материалы научно-практической конференции. – Санкт-Петербург: Свое издательство,
2015. – 324 с., ил.

ISBN 978-5-4386-0903-2

В императорских и великокняжеских дворцах и парках всегда звучала музыка: концерты, оперы, домашние спектакли... Профессиональные артисты и августейшие особы, мировые знаменитости и любители музицировать – все находили своих преданных и внимательных слушателей. Членам императорской семьи и их резиденциям посвящались музыкальные пьесы и романсы. Авторы статей знакомят читателя с яркой и разнообразной музыкальной жизнью Петербурга и его пригородов в XVIII – начале XX века.

На обложке: Спектакль в Большом Московском театре 30 августа 1856 года.

М. Зичи, хромофотография. [1859–1861]. ГМЗ «Гатчина»

ISBN 978-5-4386-0903-2

© ГМЗ «Гатчина», 2015

«Орфей» в Михайловском дворце

Михайловский дворец, благодаря музыкальным вечерам, проходившим в салоне великой княгини Елены Павловны, к середине XIX века стал центром музыкальной жизни Санкт-Петербурга. Эти вечера, по меткому выражению А.Ф. Кони: «...были блестящим средоточием серьезных занятий искусством, не как средством развлечения, но как предметом вдумчивой оценки и изучения»¹. Э.Ф. Направник также отмечал, что увлечение великой княгини «искусством и музыкою, происходило в стенах Михайловского дворца, в котором часто устраивались собрания талантливейших представителей искусств, как русских, так и приезжих иностранных. Все прекрасное, классическое ли, или современное она любила, и всем интересовалась»².

Музыкальные вечера во дворце³ проводились с конца 1830-х годов, их постоянными участниками были музыканты-любители: братья Виельгорские, А.Ф. Львов, князь В.Ф. Одоевский, граф В.А. Соллогуб, П.А. Вяземский; а также профессиональные артисты: А. Вьётан, А. Серве, Л. Лаблаш, Д. Арто, Дж. Гризи, Г. Зонтаг. В разное время концертами этих вечеров руководили неординарные личности: с конца 1830-х до начала 1840-х – А.С. Даргомьжский; на протяжении почти десятилетия – Ш. Леви или графы Виельгорские и граф Соллогуб; в 1851 году эту обязанность, по протекции графа Матвея Виельгорского, стал исполнять молодой пианист-виртуоз А.Г. Рубинштейн.

Как известно, плодом музыкальных собраний Михайловского дворца (благодаря энтузиазму Рубинштейна и при щедрой финансовой поддержке великой княгини) явилось основание Русского музыкального общества (1859), а затем и первой в России консерватории (1862).

¹ Кони А.Ф. Очерки и воспоминания. Великая Княгиня Елена Павловна. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1906. С. 460.

² КР РИИИ. Ф. 21. Э.Ф. Направник. Оп. 1. Ед. хр. 221. Л. 5.

³ Подробнее см.: Алексеев-Борецкий А.А. Музыкальный салон при дворе Великой княгини Елены Павловны // 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 2011. СПб.: Европейский Дом, 2012. С. 157–171. (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век. II).

Помимо Антона Рубинштейна, особым расположением великой княгини Елены Павловны пользовалась популярнейшая в те годы певица и педагог Полина Виардо-Гарсиа – достаточно упомянуть, что во время гастролей в Санкт-Петербурге она проживала в отдельных апартаментах Михайловского дворца⁴.

Многие ученицы знаменитой артистки стали камерными певицами у великой княгини. Об особом уважении Елены Павловны к таланту Виардо свидетельствует также и тот факт, что вокальная школа Гарсиа стала основной педагогической методой у профессоров-вокалистов Петербургской консерватории: Генриетта Ниссен-Саломан, Камилл-Франсуа Эверарди были учениками Мануэля Гарсиа-сына, брата Полины Виардо; также в консерватории некоторое время преподавала дочь Полины – Луиза Эрит-Виардо. К этому нужно добавить и то, что лучшие выпускницы вокального отдела музыкального института, например, Е.А. Лавровская, ставшая впоследствии профессором Московской консерватории, или Н.А. Ирецкая, продолжившая традиции вокальной школы Ниссен-Саломан в Петербургской консерватории, ездили на последующее обучение именно к Полине Виардо.

Консерваторские выпускные экзамены, благодаря покровительству великой княгини Елены Павловны, проводились в театре Михайловского дворца⁵. Так, например, в торжественной обстановке дворцового интерьера была исполнена выпускная кантата П.И. Чайковского на стихи Шиллера «Ода к радости» в декабре 1865 года.

К сожалению, результат второго выпускного экзамена привел к крупному конфликту между директором консерватории А.Г. Рубинштейном и советом профессоров, вследствие чего Рубинштейн был вынужден подать в отставку.

⁴ «Кроме того при выписке из-за границы некоторых артистов для участия в симфонических концертах [Русского] музыкального Общества, как напр.: Берлиоза, Иоахима, Гиллера и др. Великая княгиня не только принимала на себя все издержки их путешествия и плату за участие в концертах, но и отводила им помещение в здании Михайловского дворца, где они пользовались полным содержанием на счет Великой княгини». Цит. по: Оболенский Д.А., кн. Мои воспоминания о Великой княгине Елене Павловне. СПб.: типогр. «Надежда», 1909. С. 69.

⁵ По воспоминаниям Луизы Эрит-Виардо, театр располагался в «большой приемной, где была возведена закрытая с трех сторон тяжелыми плюшевыми шторами, сцена» (Heritte-Viardot Louise. Une Famille de Grands musiciens. Paris, 1923. P. 180. / Пер. с франц. – Шорохова К.).

Много сил и влияния приложила Елена Павловна для того, чтобы оставить Антона Григорьевича в стенах музыкального института, и, как на то время казалось, он согласился продолжить руководство.

В знак признательности за попечительство и постоянную заботу о молодом музыкальном учреждении Антон Рубинштейн решил *«преподнести сюрприз E[e] И[мператорскому] B[ысочеству], а именно, представить оперу Глюка «Орфей» (в костюмах и с действием) в исполнении воспитанников Консерватории (соло, хор и оркестр) в театре Михайловского дворца»*⁶.

«Орфей» Глюка был написан в 1762 году и имел две авторские редакции: первая, на итальянском языке для кастрата в главной партии и вторая, для тенора на французском языке, с добавлением балетных сцен. Много позже, в 1859 году, Гектор Берлиоз осуществил третью редакцию, совместив итальянскую и французскую Глюка – для меццо-сопрано, специально для Полины Виардо. Именно в этой редакции и была поставлена опера силами студентов Консерватории.

Сегодня кажется символичным выбор именно этой оперы – она явилась первым этапом в осуществленной Глюком оперной реформе в Европе, так же, как и основание Петербургской консерватории Рубинштейном стало началом реформы музыкального образования России.

Для осуществления задуманной постановки Антон Рубинштейн привлек лучшие силы артистического и сценического мира столицы: режиссер – именитый актер и певец Василий Самойлов; балетмейстер – преподаватель балета Александр Чистяков; декоратор – художник мастерских Императорских театров Матвей Шишков⁷. Солисты, хоры и оркестр, как сказано выше, были воспитанниками Петербургской консерватории.

Сохранились очень интересные и весьма подробные воспоминания одного из участников исполнения оперы «Орфей», а именно Александра Ивановича Рубца. Так, в своих мемуарах он отмечал, что директор Рубинштейн захотел *«устроить для Великой княгини первый пробный оперный спектакль в виде сюрприза в Михайловском дворце. [Им] была выбрана для этого опера Глюка «Орфей», и сейчас же либретто этой оперы начали переводить на*

⁶ Моисеев Г.А. Неизданные письма А.Г. Рубинштейна к баронессе Э.Ф. Раден // Музыкальная академия. 2014. 3. С. 53.

⁷ ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 94. Л. 3.

русский язык»⁸. Переводчиком либретто был уже маститый в этом жанре Петр Иванович Калашников (знаменитый перевод арии Герцога из «Риголетто» Верди принадлежит именно его перу). К тому же Калашников был известен и как либреттист: «Нижегородцы» Э.Ф. Направника, «Домик в Коломне» Н.Ф. Соловьева, новый текст к «Аскольдовой могиле» А.Н. Верстовского – его литературные детища.

Живописец Матвей Андреевич Шишков приступил к созданию четырех декораций. Как известно, он исходил из авторских примечаний к действиям или сценам оперы.

На первом заседании по поводу постановки оперы решался вопрос и о солистах: «Установили, кто будет петь Амура – мадмуазель [Аделаида] Клемм, для Эвридики была выбрана Наталья Ирецкая, а Орфея исполняла [Елизавета] Лавровская. Все были воодушевлены и радовались, что могут исполнить желание Рубинштейна»⁹. Сольные партии были отданы ученицам Генриетты Ниссен-Саломан, особенно из них выделялась Е.А. Лавровская, обладавшая удивительным по тембру голосом с большим диапазоном.

Оркестр состоял не только из студентов консерватории, но и из ее выпускников¹⁰, например, первый пульт первых скрипок: Пушилов и Панов (ученики Генриха Венявского); или контрабасист Макаров (ученик Ферреро); или арфист Помазанский (ученик Цабеля) – все окончили консерваторию в 1865, 1866 годах. Единственной девушкой в оркестре была г-жа Баркан (также ученица Венявского), она сидела за первым пультом вторых скрипок, а партию ударных инструментов исполнял студент отдела теории и композиции К. Зике¹¹. Судя по всему, хористы и хористки были из числа учащих фортепианного и, частично, вокального отделов.

В апреле 1867 года Рубинштейн обращался к баронессе Э.Ф. фон Раден, фрейлине великой княгини Елены Павловны: «...для репетиций и постановки [оперы] следовало бы, чтобы театр был предоставлен в мое распоряжение, начиная со следующей недели и, главное, чтобы E[e] И[мператорское] B[ысо-

⁸ ВМОМК. Ф. 143. А.И. Рубец. Ед. хр. 14. Лл. 7–7 об.

⁹ Там же. Л. 7 об.

¹⁰ НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 7274. Лл. 57–57 об. («Список оркестра участвующих в исполнении оперы «Орфей») [Благодарю за предоставление ценной информации зав. отделом Тамару Закировну Сквирскую].

¹¹ Список исполнителей оперы см. в прил.

чество] ничего об этом не знала. Не могли бы Вы помочь мне в случае необходимости изобрести предлог, чтобы иметь разрешение использовать театр в те дни и часы, которые мне потребуются»¹².

Первая общая репетиция в театре Михайловского дворца была назначена на 3 (15) мая. Однако сюрприза в прямом смысле не получилось, т.к. уже за неделю до премьеры появилась заметка об организуемом празднике: «В среду, 3 мая, в театре Ее Императорского Высочества, Государыни Великой княгини Елены Павловны, шла первая репетиция оперы «Орфей» – Глюка. Весь участвующий в этой опере персонал (солисты и хоры) состоит исключительно из воспитанников здешней консерватории, которая, как говорят, намерена, на этот раз, положительным образом, обойтись своими силами, а не прибегать к сторонней помощи. <...> Кстати, мы слышали, что роль Орфея будет исполнена г-жею Лавровскою, которая уже из концертов русского музыкального общества, знакома нашей публике, как своей замечательной экспрессией, так и не менее замечательным тембром голоса. <...> Г-жа Клемм [Амур], в особенности г-жа Ирецкая (Эвридика), насколько мы их слышали тоже на своих местах; но, к сожалению, по словам очевидцев, как в игре, так и экспрессии, далеко уступают г-же Лавровской; особенно же г-жа Ирецкая, в игре которой пока чрезвычайно мало жизни, словом – настолько же, насколько и в игре целого хора, чем пренебрегать, тем более в виду не большого числа репетиций, никак не следует»¹³.

Вот как описывает одну из репетиций А.И. Рубец: «Самойлов очень наглядно показывал все движения руками, передавал [также] интонации голоса, когда нужно было показать [его] силу и [ли] слабость, и [ли] когда голосом надо было выразить свое отчаяние. [О последнем] он говорил всегда так: «Вспомните, с какой горечью и досадою Вы обращаетесь к своей горничной и ожесточенно кричите ей: – Так нельзя, так невозможно, уйди от меня; – [так вот], когда Орфей обращается к Ирецкой, он должен нежно и мягко сказать: – О, прости меня, о, исполни мою просьбу», – и все это сопровождалось его ужимками к тем, которые пели [хоровые] партии в Орфее. Он требовал, чтобы хористы были в отдалении от солистов, и чтобы между всеми лицами, участвовавшими в сцене, были небольшие промежутки, говоря так: «Надо,

¹² Моисеев Г.А. Указ. соч. С. 53.

¹³ Музыкальная хроника // Народный голос. 1867. 10 мая. № 96. С. 385–386.

чтобы было картинно и чтобы была видна разновидность участвующих». В танцах он повторял, что надо участвовать группами и чтобы каждая группа отличалась картинностью: «Следите за картиною, не становитесь слишком толпой и не махайте грубо руками, а стройно покажите свою прелесть в движениях». Во втором действии, в сцене Орфея с фуриями и демонами, он убеждал Орфея петь жалобно и слезно, чтобы демоны пропустили его из ада, чтобы они сжалились над ним несчастным. Когда Орфей пел об этом, то фурии и демоны в один голос должны были кричать ему ожесточенно: «Нет! Нет! Нет! Нет!», а так как он пел нежно, сострадательно, то они, наконец, <...> пропустили его через ад в чистилище».

Каждая репетиция длилась довольно долго, но в целом процесс шел стремительно. Душевное равновесие у исполнителей от требований дирижера, режиссера, балетмейстера, педагогов подходило к пределу. Для того чтобы хоть как-то сбавить напряжение большинства участников, известный в консерватории весельчак и выдумщик библиотекарь М.Д. Прокопович-Антонский взялся потешить серьезно настроенных руководителей постановки: «Выбрав из хористок все то, что было только нелепее и смешнее, он составил хор в «Чистилище» из девиц хромых, коротконогих, уродливых и некрасивых, говоря всем этим участвующим, что они должны быть очень нежны [и благообразны]. Волосы у [одних] женщин были причесаны вверх торчавшими, [а у других – заплетены в мелкие косички]. Так как у него было много знакомых костюмеров в балете и в опере, то ему была дана возможность сделать костюмы самые лучшие и разнообразно комичные. Состав мужчин в чистилище был подобран из состоящих же выбранных им учениц – полных и крупных, и лица их должны были быть красными. Костюмы их <...> не особенно были разнообразны, они состояли из простыни с головы до ног, благодаря чему хорошо выделялся красный цвет их рож. Особенно комично выглядела Змигродская – хроменькая, искривленная, голова ее вся была покрыта коротенькими косичками, а движение рук и склад физиономии были блаженные и восторженные. В первую же репетицию в костюмах Прокопович-Антонский пустил в ход свой [остроумный] замысел. Когда поднялась занавесь, то Рубинштейн, пораженный ужаснейшею картиною «Чистилища», воскликнул: «Что это за ерунда?! Люди, возвращающиеся из бани? Эти хромые и кривые девицы показывают картину не [глупости или] радости, а ожесточения и страха за свою судьбу в будущем... – Вон!.. Прочь со сцены!»

Но к этому случившемуся факту подошел Самойлов, сказав: «Ведь это первая репетиция и очень остроумно составленная», тогда Рубинштейн расхохотался, и ученики, участвовавшие в хоре, зааплодировали, вызывая Антонского. Тот вышел на сцену и начал важно раскланиваться. Тогда Рубинштейн обратился к Антонскому, что его остроумие, если бы жив был Глюк, страшно оскорбило бы его, а он, Антонский, был бы осрамлен на всю Европу. Проккопович-Антонский сделал такую жалкую, комичную рожу, вынув [при этом] из кармана свой платок, начал вытирать глаза, как будто бы из них текли слезы»¹⁴, что еще больше развеселило окружающих и разрядило обстановку.

По свидетельству же Рубца, именно эта комичная сцена дала режиссеру подсказку в постановке «Чистилища»: «Это послужило Самойлову поводом устроить группы молоденьких девиц брюнеток и блондинок с полными руками, [которые должны были] с нежностью и грацией ходить под руку по сцене, вознося свои томные глаза к небу»¹⁵.

После очередной репетиции Рубинштейн узнал, что Елена Павловна собирается в скором времени уехать из Петербурга. Желая точно об этом осведомиться, он пишет к Раден: «Говорят, что Е[е] И[мператорское] В[ысочество] скоро покинет город, поэтому наш сюрприз, по всей видимости, провалится. Было бы очень жаль. Думаю, что представление могло бы состояться 15. Есть ли надежда, что Е[е] И[мператорское] В[ысочество] останется до этого дня? Соболаговолите сказать мне это наверняка. Или, в противном случае, было бы лучше ничего с этим не делать»¹⁶. Здесь же собственноручно великая княгиня записала: «Я даже не думаю о загороде, дело состоится 20 числа»¹⁷. Вслед за получением ответа, Рубинштейн, возглавив депутацию от профессоров и учеников консерватории, явился к покровительнице РМО и консерваторий с прошением: «Осчастливить своим посещением оперу «Орфей» Глюка»¹⁸, вручив при этом специальную программку, изготовленную на атласной бумаге в типографии Голика-отца, где говорилось, что «в 8 часов вечера, [в четверг], [Мая 18] дня, состоится первый оперный спектакль учеников и учениц Кон-

¹⁴ ВМОМК. Ф. 143. А.И. Рубец. Ед. хр. № 16. Лл. 7–8 об.

¹⁵ ВМОМК. Ф. 143. А.И. Рубец. Ед. хр. № 14. Л. 12 об.

¹⁶ Моисеев Г.А. Указ. соч. С. 53.

¹⁷ Там же.

¹⁸ ВМОМК. Ф. 143. А.И. Рубец. Ед. хр. № 14. Л. 13 об.

*серватории, в честь Великой княгини Елены Павловны»*¹⁹. Антон Рубинштейн также высказал пожелание, чтобы августейший президент пригласила на это мероприятие и других высочайших особ.

В назначенный день премьеры вся театральная зала была украшена гирляндами зелени и освещена разноцветными лампами, ложа Ее Высочества утонула в роскошных цветах.

*«Мы», – вспоминал Рубец – «уже к 6-ти часам вечера были одеты и ждали с нетерпением начала <...>, но, по обычаю петербургскому, даже к Великой княгине Елене Павловне, приглашенные лица приехали не особенно верно точно. Великая княгиня предполагала, что все приедут аккуратно, [например] Великий князь Константин Николаевич запоздал на ½ назначенного времени и только в 9 часов спектакль начался»*²⁰.

Когда, после увертюры, занавес поднялся, перед зрителями предстала *«красивая, уединенная роща из лавров и кипарисов. На небольшой площадке, окруженной деревьями – гробница Эвридики. Орфей, убитый горем, полуживит подле гробницы. Спутники его Пастухи и Пастушки, с венками из мирт и цветов в руках, окружают памятник»*²¹.

Рубец вспоминал: *«Первое действие оперы [открылось] хором молодых красивых голосов: «О, если в роще сей унылой, Эвридика, призрак милый, можешь ты услышать нас?». [Этот эпизод] прошел стройно с разнообразными оттенками и с грустью. <...> Орфей, в задрапированном костюме греческого полубога с древним греческим музыкальным инструментом в руках был великолепен, выдаваясь [от остальных участвующих в сцене отдельной] фигурой вперед на авансцену.*

Вся сцена Орфея и хора так ясно, отчетливо [исполнялась] перед зрителями, а, в особенности, чудеснейший голос Лавровской звучал густым низким, прекрасным по тембру и по постановке, альтом, сочетаясь с рельефной мимикой [и] с твердыми, но грациозными движениями.

Опера шла прогрессивно, все больше возбуждая и захватывая интерес публики и Великих особ. В особенности поразила и привела в восторг сцена

¹⁹ ВМОМК. Ф. 143. А.И. Рубец. Ед. хр. № 14. Л. 14.

²⁰ Там же. Л. 14–14 об.

²¹ Gluck Chr. Orphée. Opéra en 3 actes. Moscou: P. Jurgenson, [1894]. (в переводе Калашникова). С. 7.

*Орфея в аду*²². Декорации второго действия выглядели следующим образом: «Дикая, мрачная местность за пределами реки Стикса. Вдали поднимается густой, темный дым, в котором, по временам, сверкает пламя»²³. Огонь изображался при помощи зеленых и красных бенгальских свечей²⁴.

По словам Рубца: «Умоляющий голос Орфея, просящий пропустить его в Чистилище, был прекрасно и увлекательно им проведен, тогда как ему [в противовес] с бушующими, грубыми, резкими криками и воплями пел хор фурий, духов и теней: «Кто, здесь блуждающий, страха незнающий, бездны ужасные, грани опасные смело преступит? Ужас вселяющий, грозный, рыкающий Цербера дикий рев, смелую должен кровь оледенить!»

Орфей: «О, троньтесь моею слезою, фурии...»

Духи: «Нет!»

Орфей: «Тени...»

Духи: «Нет!»

Орфей: «Духи...»

Духи: «Нет!»

Орфей: «Сердца свои смягчите. Вас молю, молю с тоской...»

Духи: «Нет! Нет! Нет!»

Этот эпизод возбудил восторг Великой княгини Елены Павловны и Великого князя Константина Николаевича, поддержанный восторженными же восклицаниями всего театра. Вызванная Лавровской овация, [взорвала] в нас учащихся бурные аплодисменты, к тому же мы восторгались и Антоном Рубинштейном, усиленно вызывая его. Как нам было не удивляться, эта опера была поставлена прекрасно в самый короткий срок. Восторженно и [надменно] себя держала мадам Ниссен-Саломан. Наконец, когда вызвали мадам Ниссен, она немедленно и гордо сделала низкий книксен Высочайшим особам»²⁵. В продолжение оперы Лавровская своим мастерством не раз еще заставляла зал бурно реагировать. По окончании представления группа студентов, возглавляемая А.И. Рубцом, поднесла Елизавете Андреевне памятный подарок: два клавира опер Глинки, в роскошных переплетах, изданные Стелловским.

²² ВМОМК. Ф. 143. А.И. Рубец. Ед. хр. 14. Л. 14 об.–15.

²³ Gluck Chr. Orphée... С. 9.

²⁴ ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 94. Л. 3 об.

²⁵ ВМОМК. Ф. 143. А. И. Рубец. Ед. хр. 14. Лл. 15–16.

Спектакль настолько понравился августейшей покровительнице, что решено было его повторить в субботу 20 мая, с приглашением прессы.

На следующий день после второго представления в журнале «Сын Отечества» была опубликована небольшая заметка неизвестного автора: *«Недавно ученики и ученицы здешней консерватории удостоились участвовать в музыкальном празднестве у Августейшей покровительницы этого учреждения, Великой Княгини Елены Павловны. Мы считаем за особенное удовольствие, что поставлены в возможность сообщить краткое сведение о спектакле, данном в Михайловском дворце. Исполнена была опера Глюка «Орфей». Ученицы и ученики консерватории составляли почти всю труппу. Дирижировал г. Рубинштейн. Из певиц особое внимание обратила на себя г-жа Лавровская, окончившая курс консерватории. Г-жа Лавровская – настоящая артистка; она обладает обширным и прекрасным голосом. Мы слышали, что она намеревается поступить в состав здешней русской оперы»*²⁶. И действительно, с Е.А. Лавровской в скором времени был заключен контракт, и в январе 1868 года она дебютировала на сцене Мариинского театра в роли Вани из оперы Глинки «Жизнь за Царя».

27 мая в газете «Голос» Ф.И. Толстой, подписывавший свои критические статьи псевдонимом «Ростислав», также отмечал: *«Задуманное г. Рубинштейном, заслуживает полного сочувствия и одобрения; но осуществлением этого предприятия в такой полной и блистательной обстановке, мы обязаны содействием августейшей покровительницы русского музыкального общества, ее императорскому высочеству великой княгине Елене Павловне»*²⁷ – и это правда. Елена Павловна, зная о недостаточности денежных средств консерватории, взяла на себя половину расходов по постановке оперы, в частности: за сооружение сцены, за материалы для написания декораций, а также за работу художника²⁸.

Представление оперы «Орфей» в Михайловском театре есть доказательство эффективности, с которой проводилось обучение в первой русской консерватории даже на начальном этапе ее существования. К тому же выбранное Рубинштейном произведение в исполнении студентов консерватории настоль-

²⁶ Листок // Сын Отечества. 1867. 21 мая, № 20. С. 270.

²⁷ Ростислав [Толстой Ф.И.] Музыкальные беседы // Голос. 1867. 27 мая (8 июня), № 145. С. 1.

²⁸ См. прил. № 2.

ко понравилось новому директору Императорских театров С.А. Геденову, что эта опера, с неперменным участием Лавровской, была включена в репертуар русской оперной труппы в сезон 1867/1868 года. Как говорилось в прессе, постановка русской труппой оперы Глюка «Орфей» на сцене Большого каменного театра явилась незабываемой премьерой²⁹.

Приложение № 1³⁰

Список оркестра участвующих в исполнении оперы «Орфей»

Violino 1 ^{mo}	Viola	Clarinetto
1. Пушилов	1. Егоров	1. Квасников
2. Панов	2. Никол[аев]ский	2. Ливандовский
3. Краснокутский	3. Маренич	Fagotto
4. Зун	Cello	1. Барышев
5. Людомирченко	1. Воробьев	2. Ластовский
6. Тарновский	2. Гомилиус	Corno
7. Чупрына	3. Егоров	1. Гернер
8. Снетков	4. Морозов	2. Эшенбах
Violino 2 ^{do}	Basso	Tromba
1. Каминский	1. Макаров	1. Соловьев
2. Баркан	2. Пашорин	2. Иогансон
3. Поплавский	Flauto	3. Дроздов
4. Ярморкин	1. Пуни	Agra
5. Лустеман	2. Бабин	1. Помазанский
6. Малкин	Oboe	Timpani
7. Васильчиков	1. Парошин	1. Зике
8. Фриц[це]	2. Линдберг	

²⁹ Фаминцын А.С. «Орфей» Глюка на русской сцене // Голос. 1868. 20 апреля. № 109. С. 1–2.

³⁰ НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 7274. Лл. 57–57 об.

Приложение № 2³¹

Ведомость о расходах, произведенных по случаю постановки оперы «Орфей» на Театре Михайловского дворца.

Машинисту [нрзб.] за работы по переделке сцены – 95 руб.

Ему же за холст, лес и разные материалы для изготовления 4-х декораций – 125 руб.

Живописцу Шишкову за изготовление декораций – 180 руб.

г. Калашникову за перевод либретто оперы «Орфей» – 150 руб.

г. Краевскому за прописку хоровых партий – 64 руб.

г. [нрзб.] за прописку ролей Орфея, Евридики и Амура – 6 руб.

Ему же за прописку нот на папки оркестру – 85 руб. 20 коп.

[нрзб.] мастеров портных для одевания артистов – 83 руб. 10 коп.

Парикмахеру Тафф за материал для причесывания женского персонала – 25 руб.

Парикмахеру Ма[нрзб.]ву тоже для мужского персонала – 35 руб.

г. Волкову за зеленый и красный бенгальский огонь, за освещение зала – 46 руб. 80 коп.

Бутафору Эйглингу за разные расходы по бутафорской части – 10 руб.

За типографию Голику-отцу: программки и за афиши – 10 руб.

³¹ ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 94. Лл. 3–3 об.

**«Здесь велика охота до спектаклей,
одни репетиции и показы...»**

Так писал из Гатчины в сентябре 1786 года Алексей Куракин своему брату Александру¹. И, действительно, театральные представления были одним из излюбленных развлечений Павла Петровича и его приближенных, как в великокняжеский период, так и во время его царствования. Воспоминания современников и непосредственных участников театральных постановок в Гатчинском дворце, официальные документы той поры, а также работы ученых-исследователей павловской эпохи и театральной жизни России XVIII века дают тому яркое подтверждение. Князь И.М. Долгоруков – страстный театрал, актер-любитель, певец и поэт – отмечал, например, в своих мемуарах: «Будучи великим князем, он [Павел] жил довольно скучно в своих загородных дворцах, разумеется, летом; осень преимущественно проводил в Гатчине. Любезен, умен, насмешлив, он не чуждался общества, охотник был до театра и всякой забавы»².

В 1785 году в Гатчинском дворце, который за два года до этого перешел во владение цесаревича, на месте оранжереи орловского времени было устроено театральное помещение. Оно расположилось на первом этаже западной части Арсенального каре. По роду своей службы в создании театра, видимо, принимал участие тогдашний архитектор «малого» двора А.-Ф. Виолье, однако слова «поручил построить театр в оранжерее» в поданной им на высочайшее имя записке не раскрывают нам степень этого участия³. Об интерьере дворцового театра тех лет также известно мало. По словам И.М. Долгорукова, это был «небольшой, но очень хороший театр, хотя сцена была не глубокая, и первый ряд кресел подходил почти к самой рампе»⁴.

¹ Письма Алексея Куракина его брату Александру // Восемнадцатый век. Т. 1. М., 1904. С. 88. Автор благодарит А.Н. Спащанского за этот предоставленный в 2005 году исторический материал, ставший началом исследования данной темы.

² Долгоруков И.М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М.: Наука, 1997. С. 56.

³ Заметка, касающаяся Мсье Виолье // Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XVIII век. СПб.: Издательство Сергея Ходова, 2006. С. 122.

⁴ Цит. по: Казнаков С.Н. Павловская Гатчина // Лансерс Н., Вейнер П. и др. Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре. СПб.: Лига, 1995. С. 214.

К великокняжескому двору была приписана немецкая труппа, представления которой считались скучными. Что-либо еще о них пока невозможно сказать. Но интересно отметить, что с момента восшествия на престол Павла I немецкая труппа никогда не выступала в Гатчинском дворце.

Значительно больший отклик у гатчинского придворного общества находили любительские спектакли, ставшие в то время модной забавой во многих знатных частных домах. Среди сановников обнаружилось много талантов, с успехом игравших на сцене. На домашних театрах ставили собственными силами по преимуществу французские и итальянские оперы и пьесы.

Любительские постановки сделались любимым развлечением и в Гатчине. Исполнителями ролей в «благородных» спектаклях были прежние смолянки – фрейлины Е.И. Нелидова, В.Н. Аксакова, Е.С. Смирная, Н.С. Борщова, одна из первых русских арфисток Г.И. Алымова. При этом особенно отличалась Нелидова, которая прекрасно пела и танцевала. Мужские роли игрались придворными: А.А. Мусиным-Пушкиным, П.М. Волконским, Н.А. Голицыным, Ф.Ф. Вадковским и другими. Лучшим оперным премьером стал князь И.М. Долгорукий, впоследствии подробно и красочно описавший придворные театральные-музыкальные забавы тех лет. Деятельное участие в устройстве этих любительских спектаклей принимала великая княгиня Мария Федоровна, она сама заведовала всеми подробностями декоративной и бутафорской части. В особенно торжественных случаях, когда спектакль сопровождался иллюминацией сада и фейерверком, например, в день рождения Павла Петровича, она собственноручно составляла подробные инструкции и программы предполагаемого празднества. Репетиции или, как говорили тогда, «пробы» этих представлений вносили много оживления в гатчинскую жизнь. На спектакли съезжалось обыкновенно много приглашенных.

Главным распорядителем домашних спектаклей был граф Г.И. Чернышев, сын вице-президента Адмиралтейств-коллегии графа И.Г. Чернышева. Молодой граф Григорий очень увлекался театром, был актером-любителем, а также сочинял легкие пьесы и либретто в стихах⁵. В соавторстве с другими членами гатчинского придворного общества он написал небольшую пьесу «Празднество сеньора». Она является одним из первых известных нам пред-

⁵ В 1821 году Чернышев издал несколько своих пьес, написанных им на французском языке для гатчинского театра. Ставились они, видимо, уже в XIX веке. В ГМЗ «Гатчина» хранится один из экземпляров этого издания «Theatre de l'arsenal de Gatchina».

ставлений, данных на гатчинской сцене. Об этом упоминает 15 сентября 1786 года в своем письме брату из Гатчины Алексей Куракин: «Пьеса, которую м-м Великая Княгиня повелела показать в день праздника, устроенного ею своему супругу, была сочинением из разных куплетов, написанных Чернышевым, Пушкиным и Виолье. Сюжетом был деревенский праздник, данный местным вельможей. Актерами были Николай Голицын, представлявший инвалида и исполнявший роль (Григория Ивановича), если вы помните некоего рабочего в саду Павловского. Другими были Вадковский, Волконский, камер-юнкер Пушкин Аполлос, Плещеев, Чернышев, князя Михаила Долгорукова сын, морской офицер Кушелев и Виолье. Дамы: м-ль Нелидова, Смирнова и м-м Говен. Эту пьесу ставили несколько раз»⁶.

Одним из авторов «куплетов» в письме указывается А.-Ф. Виолье, который позднее в своей записке на имя императора Александра I подтвердит свое участие: «Ему был поручен распорядок всех праздников, данных в Гатчине и Павловске, сочинил большинство куплетов, которые пелись там <...>, он сделал Деревенский праздник <...>»⁷. Интересующий нас спектакль Виолье обозначает как «Деревенский праздник». Сюжет его прост. Счастливые селяне ожидают приезда своего господина, развлекаются и резвятся. Повод для веселья – свадьба двух влюбленных пар. Господин еще не приехал, но уже рекой льется вино, звучат песни. Неуклюжий приказчик пытается расстроить свадьбу, однако его затея не удастся. Наконец появляется сеньор, и все поют ему хвалебный хор.

«Празднество сеньора» – комедия, в которой разговорные сцены чередуются с небольшими и несложными для исполнения вокальными номерами и балетными сценами, – не имело бы, по мнению музыковедов, ни малейшей ценности, если бы не музыка композитора Д.С. Бортнянского. Она отличалась благородством мелодий, изящной инструментовкой и некоторой условностью – трудно быть глубоким, работая над таким текстом⁸.

С Д.С. Бортнянским были связаны, наверное, самые счастливые годы молодости Павла. В 1783 году получил отпуск придворный капельмейстер,

⁶ Письма Алексея Куракина... С. 88.

⁷ Заметка, касающаяся Мсье Виолье ... С. 123. В документе Виолье говорит о себе в третьем лице.

⁸ Рапацкая Л.А. Русское искусство XVIII века: «Рассвет на Неве». М.: Просвещение, 1995. С. 178.

известнейший итальянский «сочинитель опер» Дж. Паизиелло. Он уехал в Италию, и его обязанности были распределены между другими музыкантами. Обслуживать «малый» двор выпало Бортнянскому. Прошел год, маэстро Паизиелло так и не вернулся в холодную Россию. Бортнянский оказался надолго связанным со службой в Павловске и Гатчине. Именно вокруг композитора сформировался кружок любителей домашних спектаклей, куда входила молодежь ближайшего окружения великокняжеской четы.

Чтобы воссоздать примерную хронологию дальнейших любительских постановок в Гатчине, вновь обратимся к письму А.Б. Куракина: «Затем отыграли «Честного преступника», «Опекунов», «Роз и Коля». <...> Вскоре будут играть пьесу, сочиненную Лафермьером; я не знаю ни названия, ни сюжета <...>. Опера «Дезертир» готовится <...>»⁹.

Пьеса «Честный преступник, или Детская к родителям любовь» Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера, поставленная актерами-любителями на Гатчинской сцене во время пребывания великокняжеского двора в Гатчине, отличается запутанной фабулой и соревнованием добродетелей. Главный ее герой, сын протестантского пастора Андрей, пошел на галеры вместо осужденного за веру отца. К графу, начальнику галер, приезжает любимая Амалия с подругой, но дядя графа не разрешает ему жениться на «безродной», грозя лишить наследства. Прибывает некий Ольбан, тоже жертва несправедливости, спасение для него – женитьба на любимой и богатой Сесилии, подруге Амалии. Сесилия с детства любит Андрея, брак с которым запретила мать. В каторжнике она узнает возлюбленного, но Андрей не может открыть ей тайну, боясь погубить отца. Наконец, является отец Андрея, чтобы сменить сына на галерах, однако сын не отказывается от своего понимания сыновнего долга. Граф, начальник галер, добывает помилование, а Ольбан, возвращая Сесилии согласие на брак с ним, соединяет ее с Андреем.

Подробные воспоминания о репетициях и премьере этой пьесы на гатчинской сцене оставил И.М. Долгоруков. «Государыня, – пишет он, – готовила сюрпризу своему супругу ко дню рождения: она состояла в театральном зрелище. Придворные господа хотели сыграть французскую пьесу. Выбор пал на драму «Честный преступник». Тут есть роль престарелого отца: никому из франтов она не нравилась. В городе уже твердили тогда о моей способности

⁹ Письма Алексея Куракина... С. 88.

представлять такие роли. Государыня благоволила приказать сделать мне предложение <...>. Я собрался и отправился, но <...> дабы великий князь прежде времени не сведал о затеянном зрелище, хотя, конечно, он об нем уже знал и только для того притаился, чтоб не расстроить удовольствия внезапности, приготовляемой ему его супругой, велено мне было не показываться нигде и никому, кроме репетиции, которые делались после ужина, когда все расходились будто бы спать, и жить мне назначено в покоях у <...> Ермолая Бенкендорфа»¹⁰.

Неделю Долгоруков жил тайно у управляющего Гатчинским дворцом и его супруги, питаясь «картофелем с маслом» и встречаясь с придворными господами только ночью на репетициях. Время это показалось ему «чистилищем», из которого он «выскочил прямо в волшебный рай».

Избавлением была долгожданная премьера «Честного преступника». По словам Долгорукова, из Петербурга в Гатчину прибыло много гостей, включая иностранных послов. Спектакль прошел очень удачно, молодому князю в образе 80-летнего старика рукоплескали. Особо Долгоруков отметил реакцию посла Франции графа де Сегюра д'Агессо: «Между растроганными мог я заметить и француза г. d'Aguessau, которого похвала мне лестнее казалась многих моих соотечественников. Он нагляделся своих домашних театров в Париже, и мне трудно было тронуть зрителя, уже давно избалованного в этом вкусе»¹¹.

Долгоруков упоминает также, что «при драме «Честного преступника» готовили оперу небольшую с ариями и куплетами <...>. Опера кончалась балетом. Все это сочинял граф Чернышев <...>. Сверх роли в драме мне дали и в опере, и в балете работу <...>. В опере я играл потешного приказчика, а в балете буффу»¹². Очевидно, что имеется в виду «Празднество сеньора», а приведенные выше строки письма А.Б. Куракина подтверждают участие князя в этой постановке.

Несмотря на очевидный успех всего представления, после его окончания Долгорукова ждало большое, но кратковременное огорчение. Дело в том, что великокняжеская чета приготовила ему часы в подарок, которые должны были ему вот-вот принести. Долгоруков, однако, посчитал это оскорблением,

¹⁰ Долгоруков И.М. Капище... С. 24.

¹¹ Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. СПб.: Наука, 2004. Т. 1. С. 118.

¹² Там же. С. 117.

поскольку он не относился к профессиональным наемным артистам, которых такое внимание знатных особ, несомненно, обрадовало бы. В то время различие между профессиональными актерами и знатными любителями строго соблюдалась, и дистанция между ними сохранялась тщательно и неукоснительно. От своего участия в гатчинском представлении князь ожидал другого: быть представленным и допущенным в общество их высочеств. Распорядитель театральных зрелищ Г.И. Чернышев вошел в положение и чувства Долгорукова, и ситуация была исправлена: подарок задержан, а сам князь через короткое время представлен великокняжеской чете. Пьеса «Честный преступник» по желанию Павла Петровича была сыграна еще раз. С этого времени князь Долгоруков сделался участником гатчинских домашних спектаклей.

Играл Долгоруков и в любительской постановке комической оперы «Роза и Кола» (музыка П.-А. Монсиньи, либретто М.-Ж. Седена). В ней рассказывается о любви молодых Розы и Кола. Отцы их, хотя и знают о любви своих детей и ничего не имеют против, не спешат их объединить узами брака. Влюбленные еще молоды – пусть проверят свои чувства. Любовь, разумеется, торжествует!

Музыкально освоить свою партию в этом произведении Долгорукому помогали композитор и педагог И.Е. Хандошкин и итальянский певец Макарелли. Партнершей князя в этой опере была Е.И. Нелидова.

На этот раз репетиции проходили открыто, и Павел Петрович внимательно следил за ними, что было подмечено Долгоруковым. Однажды, как он вспоминает, произошел следующий случай, показывающий отношение цесаревича к дававшимся у него дома любительским спектаклям и их участникам: «Довелось мне играть роль любовника ее [Нелидовой] в опере французской «Rose et Colas». Тут есть ария всем известная: «C'est ici que Rose respire»¹³. Я ее певал изрядно. В одном куплете, когда Кола в восторге целует веретено и прясло своей возлюбленной, есть восклицание следующее: «Que je la baise (т.е. quenouille) et cette chaise, ici tout est, tout est charmant»¹⁴. Государь Павел хаживал на наши пробы и ими наполнял скучные свои вечера в богатых дворцовых замках. В один вечер, после пробы, всходит он на сцену, встречает меня и говорит: «Мне кажется, ты в одном куплете не так слова произносишь». – «Со-

¹³ Здесь благоухает Роза (*фр.*).

¹⁴ Хочу поцеловать ее (прялку) и это кресло, здесь все исполнено очарования (*фр.*).

вершенно так, Государь, я всю арию знаю от слова до слова». – «Прочти мне ее, я припомню и укажу тебе, в чем ты ошибаешься». Тотчас я сказал говорком всю арию и он, остановив меня на вышеприведенных восклицаниях: «Вот где ошибка, ce n'est pas comme cela qu'il faut chanter; il faut dire: «que je la baise sur cette chaise»¹⁵, относя слова, принадлежащие веретену, самой той, которая садится за оное, из чего выходил обиняк очень забавный. Павел, сказавши, расхохотался, я также, и мы пошутили над Нелидовой <...>¹⁶.

Впоследствии опера «Роза и Кола» неоднократно игралась на гатчинской сцене французской придворной труппой.

В гатчинский сезон 1786 года, помимо комедии «Празднество сеньора», на музыку Д.С. Бортнянского было поставлено еще одно произведение, которое А.Б. Куракин в своем письме брату отмечает как «пьесу, сочиненную Лафермьером». Речь идет об игранной благородными любителями опере Бортнянского «Сокол» на либретто Ф.-Г. Лаферьера.

Ф.-Г. Лаферьер, француз по крови, швейцарец по происхождению, служил при великокняжеском дворе сначала учителем, затем чтецом и библиотекарем. Лаферьер страстно любил литературу и театр, пробовал свои силы и в поэзии. Его либретто стали тем благодатным материалом, на основе которого написал Бортнянский две из трех своих «французских» опер. Почему оперы называются французскими? Л.А. Рапацкая придерживается мнения, что, во-первых, либретто Лаферьер написал на французском языке. Во-вторых, избранный Бортнянским жанр опер был действительно французским. Дело в том, что комическая опера, расцветшая в то время во Франции, несколько отличалась от итальянской оперы-буффа. Ее главное отличие – разговорные диалоги вместо речитативов. Во французских операх герои обменивались репликами на самые разные, порой злободневные темы, и это придавало спектаклю живой, истинно галльский характер. По перечисленным признакам оперы Бортнянского могут считаться «французскими»¹⁷.

Итак, спустя короткое время после «Празднества сеньора», первой «французской» оперы Бортнянского, состоялась премьера следующей оперы композитора. «Сокол» была оперой в полном смысле этого слова. Лаферьер

¹⁵ Надо петь не так, нужно – хочу поцеловать ее в кресле (*фр.*).

¹⁶ Долгоруков И.М. Капище... С. 144.

¹⁷ Рапацкая Л.А. Указ. соч. С. 177.

написал либретто по мотивам 9 новеллы 5 дня «Декамерона» Дж. Боккаччо. Ее суть в следующем. Молодой дворянин Федерико влюблен в красивую вдову Эльвиру, которая не приемлет второго замужества, решив посвятить свою жизнь воспитанию сына. Истратив на свою возлюбленную все деньги, Федерико скрывается в деревне, где кормится с помощью своего необыкновенного сокола. Но Эльвира все же посещает Федерико, ей нужна его помощь. На беду в этот день у кавалера дом пуст и нечем накормить нежданную гостью. И тогда он, не раздумывая, приказывает изготовить из сокола жаркое. Покоренная его преданностью, красавица отдает ему руку и сердце.

Кроме главных героев в исполнении Е.С. Смирной и Ф.Ф. Вадковского, в опере есть роль невежественного доктора, его партию исполнял князь Долгоруков, от которой он сначала хотел отказаться по причине свадьбы своей сестры в Москве. Но уговорам великой княгини Марии Федоровны он, разумеется, не мог противиться и в итоге участвовал в представлении «Сокола». По словам князя, оно «удалось и несколько раз было повторено с большим удовольствием», и причина этого удовольствия, видимо, крылась не только в самом зрелище, но и в том, что Долгоруков «так сильно влюбился в Смирную, что уже после комедии не имел сил от нее удалиться»¹⁸ и через несколько месяцев женился на ней.

Через год на театральной сцене Гатчинского дворца состоялась новая премьера оперы на музыку Д.С. Бортнянского «Сын-соперник, или Новая Стратоника». Это произведение считается лучшим «французским» творением композитора. Текст оперы вновь принадлежит Лафермьеру. В нем либреттист опирался на два источника. Первый – история любви Дона Карлоса, вдохновившая в те же годы Ф. Шиллера на создание одноименной трагедии. Второй – легенда о любви сына сирийского царя Антиоха к его мачехе Стратонике, описанная в историографических работах Плутарха. Объединив эти два сюжета, Лафермьер перенес действие в романтическую Италию, в дворянский замок. Основное содержание оперы сводится к следующему. Готовится свадьба пожилого Дона Педро с красавицей Элеонорой. Праздник омрачен душевным состоянием сына жениха, молодого Дона Карлоса, влюбленного в Элеонору. Далее действие разворачивается на фоне всевозможных неурядиц и путаниц. Герои постоянно ошибаются, принимают одних персонажей за других. На фоне этой суеты лишь Дон Карлос остается мрачным и несчастным. Но благодаря усилиям Доктора,

¹⁸ Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем... С. 128.

раскрывшего его тайну, история заканчивается ко всеобщему удовольствию. Дон Педро, узнав о страсти сына, благословляет его брак с Элеонорой, отказавшись от собственного счастья.

«Сын-соперник» не уступает «Соколу» по красоте мелодий и отточенности форм, но зато намного превосходит по сложности развития драматургии и глубине музыкальных характеристик персонажей. В музыке оперы много разнохарактерных выразительных арий», – так комментирует творение Бортнянского Рапацкая¹⁹.

Князь Долгоруков, который именуется в своих мемуарах эту оперу «Дон Карлос», также отметил, что музыка к опере Бортнянского «еще трогательнее и лучше нежели для прежней». Подготовка оперы проходила с большим великолепием и затратами: за счет двора всем актерам пошили испанские костюмы, написаны были новые декорации. Премьера состоялась незадолго до празднования дня рождения Павла Петровича и «произвела на театре особенное действие», как пишет И.М. Долгоруков. Костюмы актеров украшали собственные драгоценности цесаревича и его супруги. Долгоруков играл пожилого Дона Педро, на нем «все нашиты были великого князя бриллианты, коими убирается его торжественный золотой кафтан в знаменитые придворные выходы» и весь его «оклад можно было ценить тысяч в триста». Этот факт использования в спектакле отнюдь не бутафорских украшений, очевидно, вызывал тревогу их хозяев, что было подмечено Долгоруковым и занесено им позднее в мемуары. Приведем здесь один из этих случаев: «В самое жаркое время моей игры, когда я один на сцене пел очень чувствительную арию, нечаянно порвалась нитка в погоне на плече, и посыпались с меня крупные жемчуги как град. Я весь был в роли и конечно бы этого не заметил, но великая княгиня, не снимавшая глаз с своих вещей, тотчас увидела урон их и не могла воздержаться, чтоб не вскрикнуть: «Ах!» – привставши с своего места. Это меня привело в смущение, и я с трудом мог опять войти в свой театральный характер. Слава Богу, однако, ничего не пропало. После спектакля велено было подмести театр со всякой осторожностью, и на завтра великая княгиня изволила сама рассказать, с удовольствием, изображающимся в каждой черте ее лица, что в пыли найдено всяких вещиц ценою на четыре тысячи»²⁰.

¹⁹ Рапацкая Л.А. Указ. соч. С. 179.

²⁰ Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем... С. 172.

Опера «Сын-соперник» стала последней оперой Д.С. Бортнянского и последним играным в Гатчинском дворце спектаклем, в котором принимал участие И.М. Долгоруков. В конце 1780-х годов обстановка в семье Павла осложнилась, исчезла непосредственность отношений, а с ними прошло и увлечение веселым домашним театром. Другой причиной было краткое участие великого князя в русско-шведской войне 1788–1790 годов, и осенью 1788-го Павла Петровича не было в Гатчине. После этого любительские придворные спектакли в Гатчинском дворце, видимо, временно прекратились, во всяком случае, как отмечалось выше, Долгоруков в них больше не участвовал. Как считает историк С.Н. Казнаков, князь, «как записной любитель и театрал, несомненно, знал бы о них, даже если обстоятельства не позволяли ему принять в них участие»²¹.

И спектакли, очевидно, все же возобновились. Нельзя, однако, определенно сказать, в какой мере они были любительскими, и кто из придворных играл в них. До Долгорукова доходили только слухи о гатчинской театральной жизни. В своих записях за 1789 год он упоминает только Е.И. Нелидову: «Почти в одно и то же время, играли еще две благородные особы: княгиня Долгорукова <...> и в Гатчине г-жа Нелидова. <...> Я ни той ни другой в игре не видал, но слышал от знатоков и охотников, что ни одна из них не могла равняться с моею женою. Я этому верю. Те обе ошиблись в плане своей игры. Княгиня Долгорукова старалась выказать свои прелести и, соображая с ними каждый шаг, была не Нина безумная, а красавица придворная на театре. Нелидова рассудила представить безумную в бешенстве. Ее надобно было держать, останавливать, и она похожа была на сумасбродную, запертую в номере»²².

«Нина безумная», которую представляли упомянутые выше Е.Ф. Долгорукова и Е.И. Нелидова, является героиней оперы «Нина, или Безумная от любви» на музыку Н. Далеирака и либретто Б.-Ж. Марсолье. Краткий сюжет этого произведения таков. Дочь князя Нина, с детства знавшая и любившая Жермейля, сходит с ума, когда отец вопреки договору о свадьбе решает отдать ее за более богатого претендента. Согласно жанру отец в конце раскаивается и соединяет влюбленных. А любовь излечивает Нину.

²¹ Казнаков С.Н. Указ. соч. С. 222.

²² Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем... С. 210.

В императорский период эта опера будет играна на гатчинской дворцовой сцене профессиональной российской труппой.

Представления немецкой труппы или, быть может, игранные благородными любителями, продолжались, очевидно, и позднее. Об этом свидетельствует письмо Е.И. Нелидовой князю А.Б. Куракину: «В Гатчине, 12 ноября 1794 года. <...> Из письма вы узнаете подробности о наших гатчинских удовольствиях: еще этим вечером мы собираемся на комедию, завтра концерт, а послезавтра костюмированный бал. Великий князь говорит, что это карнавал в праздник Святого Михаила, и я вас уверяю, что дни употребляются с пользой, чему свидетельство – сегодня, когда мы возвращаемся с охоты, чтобы пойти на спектакль <...>»²³.

Пройдет два года, и театр Гатчинского дворца, который с самого своего начала был свидетелем забав благородных актеров-любителей, будет перестроен²⁴. С восшествием Павла I на престол любительские постановки в Гатчине будут забыты окончательно, а на дворцовой сцене будут играть представления профессиональных актеров итальянской, французской и русской труппы, более подобающие статусу императорской резиденции.

²³ Письма Е.И. Нелидовой князю А.Б. Куракину. 1792–1794 годы // Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XVIII век... С. 144.

²⁴ Подробнее см.: Петрова О.В. Архитектурная графика XVIII века из собрания Гатчинского дворца: Научный каталог. СПб.: Издательство Сергея Ходова, 2006. С. 7, 38–40.

Представления в Гатчинском дворцовом театре в царствование императора Павла I

Театральные зрелища с юных лет были любимы императором Павлом I. Судя по воспоминаниям С.А. Порошина, воспитателя 10-летнего наследника, театр имел на него большое эмоциональное воздействие. Это касалось как драматического действия, так и музыкальных спектаклей. В «Записках» С.А. Порошина фиксируется частое посещение придворного театра его воспитанником, обмен впечатлениями от увиденного и услышанного, весьма серьезные высказывания совсем юного великого князя о театре и его лучшем устройстве, хотя бывали у него иногда и весьма резкие, неодобрительные мысли¹. В любом случае, однако, ощущается неравнодушное отношение цесаревича к театру. Пристрастие к нему Павел Петрович сохранит на всю жизнь.

В Гатчине, ставшей в 1783 году загородной великокняжеской резиденцией, различного рода представления давались на сцене дворцового театра. Он был устроен на первом этаже западной части Конюшенного каре, ставшего вскоре Арсенальным, на месте оранжереи времен первого хозяина Гатчинского дворца в 1785 году. Десять лет все представления, как любительские домашние, так и спектакли профессиональных театральных трупп, в частности, приписанной к великокняжескому двору немецкой труппы, проходили на этой сцене. В 1795–1796 годах театр был перестроен. В работе принимал участие архитектор В. Бренна. Кроме нескольких рядов партера в зале имелся большой полукруглый балкон на колоннах и четыре боковых ложи. При входе в театральный зал находился буфет. В помещении можно было попасть из внутреннего коридора каре или со двора².

В дни представлений их императорские величества и высочества с придворным обществом шествовали в театр обычно или «через коридор среднего

¹ Порошин С.А. Записки, служащие к истории Его Императорского Высочества благоверного Государя Цесаревича и Великого Князя Павла Петровича наследника престолу российского. СПб., 1844. См., например, с. 36, 229, 232, 249, 383–384, 410, 479.

² Подробнее см.: Петрова О.В. Архитектурная графика XVIII века из собрания Гатчинского дворца: Научный каталог. СПб.: Издательство Сергея Ходова, 2006. С. 7, 38–40.

этажа», т.е. Греческую галерею, и далее «по малой лестнице», или «нижними этажами через внутренние комнаты и коридоры»³.

Помимо свиты, придворных и приглашенных гостей, в театр часто также допускались по бесплатно выдаваемым билетам офицеры гатчинского гарнизона с семьями, проживающие в городе обыватели, например, именитые купцы и другие имевшие какое-либо отношение ко двору лица. Так что число зрителей в отдельные дни достигало почти 500 человек⁴. По окончании спектакля высочайшее шествие «тем же трактом» направлялось обычно в нынешний Белый зал и далее в Мраморную столовую или Чесменскую галерею к «вечернему столу».

Театральные представления начинались, как правило, около семи часов вечера и продолжались недолго, обычно не более двух часов. Некоторые из них повторялись на следующий день и неоднократно игрались в последующие годы. Часто театральное действо завершалось балетом.

Камер-фурьерские церемониальные журналы павловского царствования позволяют составить довольно полную картину представлений, данных на гатчинской дворцовой сцене. Благодаря им документально известно, когда, какими труппами и какие представления ставились в Гатчине, кроме того, кто, помимо Павла с приближенными, на них присутствовал, и какие инциденты случались порой во время театральных зрелищ.

На дворцовой сцене весь императорский период свои представления давали итальянская, французская и русская труппы. Определенную трудность вызвала расшифровка названий представлений, данных французской придворной труппой. Камер-фурьеры редко записывали их в журнал на языке оригинала, а если это и происходило, то, как правило, с ошибками, искаженно и не полно, например, «Le ligater» вместо «Le légataire universel» или «Ledesami» вместо «Le deux amis, ou le négociant de Lyon». Чаше французское слово фиксировалось русскими буквами, что существенно меняло его звучание и затрудняло раскрытие его значения. Например, под словами «Ларозиер Десаланси» скрывается «La rosière de Salency», а «Лавиогль Клер Воян» – это «L' Aveugle Clairvoyant». В итоге подобная практика камер-фурьеров не позволила нам расшифровать некоторое количество названий («Ламан Буре», «Лафуж Манже»,

³ Камер-фурьерский церемониальный журнал (далее – КФЖ). Июль-сентябрь 1797 года. СПб., 1897. С. 768, 774–775.

⁴ См., например: КФЖ. Июль-декабрь 1800 года. СПб., 1900. С. 258.

«Призептуя» и др). Перевод с французского на русский язык также, очевидно, являлся в журналах не точным, поэтому ряд переведенных названий в настоящее время не удалось идентифицировать («Интрига чрез письмо», «Грозный вечер», «Счастливый волокита» и др.). Встречаются в источнике и курьезные обозначения представлений: «Благородные поступки» вместо «Благородная пастушка», «Анюта любви» вместо «Анетта и Любен», «Поль Вержиний» вместо «Поль и Виржини».

Относительно небольшое количество представлений в КФЖ дано либо вообще без названия («играна итальянскими актерами опера»), либо на месте названия имеется пробел. Благодаря другим источниками некоторые из них все же удалось определить и, кроме того, получить подробности, касающиеся того или иного представления.

Поскольку данная работа не ставит своей целью упоминание и описание всех представлений указанного периода – для этого служит составленный нами «Репертуар Гатчинского дворцового театра. 1786–1800 годы» – здесь мы остановимся только на некоторых постановках и событиях, им сопутствующим. Причем сразу оговоримся, что балетные представления здесь не будут рассматриваться.

Итак, с 1 ноября 1796 года камер-фурьерский церемониальный журнал начинает фиксировать события, происходящие в Гатчине, где великокняжеский двор находился с сентября. Записи журнала о первых днях ноября позволяют нам предположить, что в «доимператорский» период в Гатчинском дворце, помимо приписанной к «малому» двору немецкой труппы, играли и другие. Во всяком случае, два спектакля и комедия 1 и 2 ноября обозначены в КФЖ как «русские», т.е. игрались они актерами российской труппы⁵. В первый день ноября было дано два представления: комедия «Ревнивый» и комическая опера «Сбитенщик». «Ревнивый» – комедия французского писателя Ж.-Г. Кампистрона. Перевод или, как это называлось тогда, «переложение на русские нравы» сделал известный писатель и государственный деятель В.И. Лукин, а на петербургских театрах того времени в этой пьесе выступал прославленный актер И.А. Дмитриевский. «Сбитенщик» – комическая опера А. Булланда по комедии и на либретто Я.Б. Княжнина, одного из крупнейших представителей

⁵ Хотя с меньшей долей вероятности, за неимением других данных, можно предположить, что это были любительские постановки.

русского просветительского классицизма XVIII века. Главным действующим лицом оперы является умный, энергичный человек из народа, продавец сбитня Степан. И хотя он напоминает Фигаро, в опере много примет русского быта.

На следующий вечер во дворце снова играли «русскую комедию» «Истинный друг» К. Гольдони в переложении драматурга и переводчика П.Н. Титова.

Вообще за все время пребывания императорского двора в Гатчине в 1796–1800 годы русская труппа дала на сцене дворцового театра всего 13 представлений: три в 1796 и десять в 1797 году.

Из представлений, игранных в 1797 году, одно занесено в журнал без названия, комедию «Честное слово» нам не удалось идентифицировать. Только одна постановка действительно русская, это оригинальная комическая опера М.М. Соколовского «Мельник-колдун, обманщик и сват», написанная по пьесе и на либретто А.О. Аблесимова, премьера ее состоялась еще в 1779 году в Москве. Музыка оперы была составлена Соколовским из русских песен по указанию Аблесимова⁶. Народная песня впервые сделалась основой музыкально-драматического действия, и на театральную сцену вышли простые люди. Эта опера из крестьянского быта отличалась живостью диалога, близкого к разговорному языку, имела большой успех и долго сохранялась в репертуаре театров.

Остальные семь «русских» постановок являются переводными произведениями, причем три из них принадлежат перу А. фон Коцебу. Приехав в 1781 году в Россию, этот немецкий юрист стал государственным чиновником, получил дворянство. Коцебу писал романы, стихи, исторические сочинения, но известность получил как драматург. В своих сентиментальных, но занимательных пьесах Коцебу утверждал, как принято было говорить в советское время, реакционную идеологию, проповедовал мещанскую мораль, но изобилие мелодраматических эффектов, динамика действия, живость диалога обеспечили успех драматургии Коцебу. Его пьесы широко ставились в России до 80-х годов XIX века, среди них «Ненависть к людям и раскаяние», «Индейцы в Англии», «Сын любви», которые игрались в сентябре и октябре 1797 года и на гатчинской сцене.

⁶ Предполагается, что с 1792 года опера исполнялась с музыкой Е.И. Фомина. (Театральная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1964. Т. 3. С. 254).

Пьеса А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» в переводе главного переводчика Коллегии иностранных дел А.Ф. Малиновского⁷ на русской сцене впервые была поставлена в Гатчине 8 сентября 1797 года и удерживалась в репертуаре российского театра почти 60 лет. Запись об этом представлении имеется в журнале польского короля С.-А. Понятовского: «Дали на русском языке немецкую пьесу, автор которой некий Монсеньор Коцебу, состоящий на гражданской службе в Эстонии. Эта пьеса, подлинное название которой «Ненависть к людям и раскаяние», имела большой успех на немецких сценах. По тому, как Их Императорские Величества казались тронутыми этим переводом, надо думать, что он сделан хорошо»⁸.

С.-А. Понятовский приехал в Гатчину с небольшой свитой в конце августа 1797 года. Он жил общей жизнью с царской семьей, принимая участие в общих прогулках и выездах на маневры и на пикники, в праздновании тезоименитств и дней рождений. Почти каждый вечер проводился в театре. Все впечатления своего пребывания в гостях у русского императора заносились в его дневник. Журнал этот чуть ли не единственный документ, как отмечает С.Н. Кознаков, дающий со слов беспристрастного, хотя и осторожного, свидетеля некоторые подробности о жизни в Гатчине императорского двора⁹. Благодаря дневнику польского короля можно частично восполнить сведения КФЖ, в котором, как упоминалось выше, иногда только записано, что «была представлена итальянская опера».

Понятовский присутствовал при представлении еще одной пьесы Коцебу, которую в своем журнале он записал как «Индейцы в Лондоне». Точное ее название «Индейцы в Англии». Эта комедия открыла для российской публики глазами эмигрантов-индусов (не индейцев!) жизнь современной Британии. Через два года Дж. Сарти, придворный капельмейстер и «сочинитель музыки», написал оперу на эту пьесу Коцебу. Либретто предложил сам автор, написано оно, очевидно, было на французском языке, поскольку в октябре 1800 года Павел I с приближенными смотрел ее на сцене дворцового театра в исполнении французской труппы.

⁷ Он же переложил на русские нравы и «Сына любви».

⁸ Дневник С.-А. Понятовского // Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XVIII век. СПб.: Издательство Сергей Ходова, 2006. С. 201.

⁹ Кознаков С.Н. Павловская Гатчина // Лансере Н., Вейнер П. и др. Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре. СПб.: Лига, 1995. С. 262.

Но, как правило, оперные произведения итальянских композиторов давались итальянской оперной труппой, всего 35 раз, и большая их часть в 1797 и 1798 годах. Сложно, однако, согласиться с графиней В.Н. Головиной, которая, вспоминая 1797 год, пишет следующее: «В конце сезона, по вечерам, давались спектакли. Большею частью это была итальянская опера, не потому, что государь не любил французской комедии, но во время траура по императрице, подходившего к концу, труппа была распушена, и состав ее еще не был возобновлен»¹⁰. В тот гатчинский сезон французская труппа дала на несколько представлений больше.

Итальянские актеры представляли как оперы-буффа, так и оперы-серия, т.е. легкие, комические и серьезные на исторические или мифологические сюжеты.

15 октября 1799 года, например, в дворцовом театре состоялась премьера оперы Дж. Сарти «Эней в Лации», повествующая о приключениях древнегреческого героя. На представлении, помимо обычных придворных и свитских, было много высоких гостей: чужестранные послы и министры, члены Св. Синода. Это были дни свадебных торжеств дочери Павла I Елены Павловны и празднования дня рождения императрицы.

Дж. Паизиелло, которого Дж. Сарти в 1784 году сменил в должности придворного капельмейстера Екатерины II, также внес значительный вклад в историю русской музыкальной культуры: оперы, созданные им, игрались и на гатчинской сцене. Его комическая опера «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» по одноименной комедии П. Бомарше открыла театральный сезон 1798 года в Гатчине. А первое представление этой оперы состоялось еще в 1782 году в Петербурге в Эрмитажном театре. Версия Паизиелло держалась на оперной сцене до появления знаменитой оперы Россини в 1816 году, которая затмила свою предшественницу. Также на музыку Паизиелло в гатчинском дворцовом театре давали в разные годы такие оперы, как «Мельничиха» и «Невольники любви».

Оперы П. Гульельми и Д. Чимарозы составляют значительную часть итальянских представлений, игранных в Гатчине. Оперы «Благородная пастушка» и «Фонарь Диогена» Гульельми удалось определить благодаря жур-

¹⁰ Русские дневники, письма, воспоминания: Мемуары графини Головиной. Записки князя Голицына. М.: Три века истории, 2000. С. 173.

налу С.-А. Понятовского, камер-фурьеры зафиксировали их как «Благородные поступки» и «Фонарь Діоже» соответственно.

Польский король оставил довольно подробное описание представления итальянской оперы П. Анфосси «Зенобия Пальмирская». Она была играна 15 октября 1797 года, в празднование дня рождения императрицы Марии Федоровны. Понятовский отметил, что «артисты прекрасно пели, костюмы – самые великолепные; декоратор Гонзага превзошел самого себя; в маленьком театре с небольшой сценой были показаны волшебные эффекты <...>. Гонзага – действительно художник в своем роде; он достигал волшебных эффектов на сцене этого театра. Даже на занавеси, падавшей на сцену, он сумел нарисовать храм, сократив перспективу для зрителей, сидевших на расстоянии шести шагов. В сцене, представлявшей лес, колорит и световые оттенки напоминали картину Брейгеля. В другой сцене, изображавшей темницу, он устроил с удивительным совершенством солнечное освещение в окне. Этим художником нарисованы наружные стены под фрески, в которых зрители обманывались, несмотря на предупреждения. Говорят, что во всей Италии не было декоратора ему равного»¹¹.

П. Гонзага – один из самых крупных и самобытных мастеров театрально-декорационного искусства того времени, который начал работать в России с 1792 года. Он старался в своих декорациях передать реальную архитектуру с достоверностью видового пейзажа и наполнить сценическое пространство романтическим настроением¹², свидетелем чего и стал Понятовский. Декорации Гонзаго имели огромный успех в Петербурге и, как можно видеть, в Гатчине. Именно здесь, а также в Павловске, Гонзаго написал большинство своих декораций.

Предметом оперы Анфосси был известный, особенно в предыдущее царствование Екатерины II, сюжет из древнеримской истории о выдающейся женщине-правительнице Пальмирского царства. В этой истории прослеживаются некоторые параллели с екатерининской эпохой: придворные льстецы называли императрицу Зенобией Северной Пальмиры, а композиторы с успехом использовали этот античный сюжет.

Опера «Зенобия Пальмирская» была повторена на следующий день уже в отсутствие польского короля, который покинул Гатчину, и давалась на гатчинской сцене и в следующем 1798 году.

¹¹ Дневник С.-А. Понятовского... С. 206.

¹² Етоева И.Г. «Ермитажный театр Великия Екатерины» // Варыгин Д. В. Эрмитажный театр. СПб.: Славия, 2005. С. 75.

В самом начале своего пребывания в Гатчине, 31 августа 1797 года, С.-А. Понятовский присутствовал в дворцовом театре на представлении господина Пинетти, известнейшего итальянского фокусника, «профессора естественной магии»¹³. Дж. Пинетти известен как реформатор в этой сфере. В XVIII веке он разработал основные принципы магического имиджа: необычную одежду, эксцентричность и таинственность, легкий кураж. Его представления были настоящими шоу со сложной системой механизмов и зеркал, участием десятков ассистентов и использованием экзотических животных.

Павел I благоволил артисту, Пинетти заработал в России состояние, здесь же затем разорился и умер¹⁴.

Представление Пинетти было единичным не драматическим и не музыкальным выступлением на гатчинской сцене в царствование Павла I.

Кроме упомянутых выше произведений итальянских композиторов, в Гатчинском дворце звучали «итальянская» опера «Деревенский праздник» испанского композитора В. Мартин-и-Солера, жившего и работавшего с 1788 года в России, «итальянская» опера «Трубочист-князь и князь-трубочист» португальского классика М.А. Португала (Портогалло), опера «Похищенная крестьянка» Ф. Бьянки. Интересно отметить, что в 1785 году в Вене его опера была поставлена с музыкальными дополнениями В. Моцарта¹⁵. Вопрос, слышала ли гатчинская публика эти дополнения, остается открытым.

подавляющее большинство постановок рассматриваемого периода принадлежит французской придворной труппе: 146 из 195. Самыми исполняемыми были произведения – в основном это комические оперы – Н. Далеярака и А. Гретри.

Н. Далеярак являлся ярким и продуктивным представителем комического оперного жанра. Его произведения были популярны и востребованы. В Гатчине придворное общество и во многих случаях приглашенные в разные годы могли увидеть такие оперы, как «Нина, или Безумная от любви», «Рено д'Аст», «Аземия, или Дикари», «Адель и Дорсан», «Филипп и Жоржетта», «Два маленьких савояра», «Приданое» и др.

Оперу «Нина, или Безумная от любви» ставили в дворцовом театре еще в 1789 году придворные и благородные актеры-любители. Главную роль тогда

¹³ Дневник С.-А. Понятовского... С. 198.

¹⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Pinetti Дата обращения: 18.07.15.

¹⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/La_villanella_rapita Дата обращения: 18.07.15.

исполняла Е.И. Нелидова¹⁶. Играла опера была, разумеется, на родном для знати французском языке. В сентябре 1797 года ее давала русская труппа. Автор перевода в настоящее время нам неизвестен. Имеются также сомнения, на чью музыку игралась опера в императорский период: в 1789 году по французской опере Н. Далеярака поставил итальянскую версию Дж. Паизиелло. Публичный показ ее состоялся через год.

Вызывает вопросы опера «Рено д'Аст»: 2 сентября 1797 года она фигурирует в КФЖ как «французской спектакль», а в журнале Понятовского как «французская пьеса под названием «Рено Дасти» [Renaud d'Astie)]; через неделю – в КФЖ как «русская опера «Реналд», а в журнале Понятовского как «комическая опера <...> «Рено Дасти», переведенная и исполненная на русском языке». Возможно, речь идет о разных произведениях: комической опере «Рено д'Аст» (Renaud d'Ast) Н. Далеярака и опере-буффа «Ринальдо д'Асти» (Rinaldo d'Asti) Дж. Астариты. Последняя известна в переводе на русский язык И.Ф. Дмитриевского и В.М. Черникова.

Журнал польского короля дает комментарий к обоим виденным им произведениям: «Вечер этого дня был закончен представлением французской пьесы под названием «Рено Дасти» [Renaud d'Astie]. Он сплошь состоит из пения. Актриса Монгантье блистала в ней своим талантом. Гайяр, который так удачно играл в Варшаве в маленькой опере des Chapeurs, несмотря на свои лета выступает здесь в ожидании прибытия нескольких знаменитых артистов, которых теперь вызывают из-за границы, а именно из Гамбурга, французская труппа которого славится»¹⁷. О русской постановке комической оперы «Рено Дасти» Понятовский отмечает, что она «заслужила одобрение Их Императорских Величеств»¹⁸.

Несколько раз на гатчинской сцене демонстрировалась опера Далеярака «Приданое». Во время ее представления 26 августа 1799 года произошел инцидент, зафиксированный КФЖ. Согласно ему, император со свитой изволил «выход иметь в театр и присутствовать при продолжении начавшейся в 7 часов того вечера французскими актерами оперы, называемой «Приданое», между каковым <...> Его Императорское Величество, известясь, что по несчастному

¹⁶ Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. СПб.: Наука, 2004. Т. 1. С. 209–210.

¹⁷ Дневник С.-А. Понятовского... С. 199.

¹⁸ Там же. С. 202.

случаю продолжается за скотным двором в имеющейся там риге пожар, изволил в тоже время выдти из театра и обще с Государем Цесаревичем к любопытству онаго следовать верхами и присутствовать на пожаре до 9 часов вечера, а Ее Императорское Величество и Их Императорские Высочества пребывали после того в театре до последнего игранный оперы действия»¹⁹. Эту комическую оперу, которую, между прочим, играли в Гатчине и в прошлом году, император имел возможность прослушать до конца через несколько недель.

Находили, видимо, одобрение императора Павла I и произведения А. Гретри, классика французской комической оперы, Франция почитает его мэтром в этом любимом XVIII веке жанре.

Одно из знаменитейших творений Гретри – комическую оперу-балет «Земира и Азор» – удалось определить благодаря журналу С.-А. Понятовского. КФЖ фиксирует 1 сентября 1797 года только «французской спектакль», Понятовский же пишет о «французской опере «Земира и Азор» и отмечает, что «роль Земиры была исполнена Мадам Монгантье, актрисой и певицей высшего достоинства»²⁰. Данная комическая опера была любима при дворе еще Екатерины II, причем настолько, что свою любимую собаку-левретку императрица назвала в честь главной героини.

Играли на гатчинской сцене и общепризнанный шедевр Гретри и одну из лучших французских комических опер «Ричард Львиное Сердце». Ария «Ô Richard, ô mon roi!» из оперы стала роялистским гимном во время Французской революции. Это произведение оказало влияние на творчество других композиторов. Например, ария Лоретты «Je crains de lui parler la nuit» была использована П.И. Чайковским в опере «Пиковая дама». Старая графиня поет начало этой арии, вспоминая свое пребывание во Франции в молодости²¹.

Кроме того, в разные годы павловского царствования в Гатчине давали такие оперы А. Гретри, как «Андромаха», «Великолепный», «Деревенское испытание», «Сильван» и др.

Неоднократно гатчинская публика могла слушать комическую оперу «Роза и Кола» П.-А. Монсиньи, одного из основоположников этого жанра. В великокняжеский период это произведение ставили на дворцовой сцене

¹⁹ КФЖ. Июль-декабрь 1799 года. СПб., 1898. С. 1259–1260.

²⁰ Дневник С.-А. Понятовского... С. 199.

²¹ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_C%C5%93ur-de-Lion_\(op%C3%A9ra-comique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_C%C5%93ur-de-Lion_(op%C3%A9ra-comique))
Дата обращения: 18.07.15.

актеры-любители, среди которых был князь И.М. Долгоруков, оставивший интересные воспоминания о театральных забавах «малого» двора цесаревича. Тогда же, в 1786 году, упоминается еще одна опера Монсиньи «Дезертир»²². Ее считают величайшим музыкальным успехом Монсиньи, одной из ключевых французских комических опер конца XVIII века. В парижской «Опера-Комик» ее ставили до 1911 года²³.

Видела дворцовая сцена и три оперы Н.-А. Дездеа: «Три фермера», «Блез и Бабетта» и «Алексис и Жюстина». Две последние ставились неоднократно. В Петербурге опера «Алексис и Жюстина» собрала рекордный по тому времени сбор – 1287 рублей 25 копеек²⁴. В опере пела примадонна французской труппы мадам Шевалье, супруга балетмейстера этой же труппы П.-Б. Шевалье. Обладавшая прекрасным голосом, она была приметной фигурой петербургской жизни. Фаворитка И.П. Кутайсова, она пользовалась покровительством императора, не пропускавшего ни одного спектакля с ее участием. Проявлением личных симпатий Павла к Шевалье была просьба императора к А. Коцебу написать оперу с балетом специально для нее и ее супруга. Итогом стали упоминавшиеся выше «Индейцы в Англии».

24 сентября 1800 года оперу «Алексис и Жюстина» в третий раз играли в Гатчине, на следующий день после представления появилось следующее императорское «Распоряжение относительно театральной дисциплины 1800 года»: «Его Императорское Величество с крайним негодованием усмотреть изволил во время последнего в Гатчине бывшего театрального представления, что некоторые из бывших зрителей, вопреки прежде уже отданных приказаний по сему предмету, принимали вольность плескать руками, когда Его Величеству одобрения своего изъявлять было не угодно, и напротив того воздерживались от плескания, когда Его Величество своим примером показывал желание одобрить игру актеров. Равно и то, что при самом дворе Его Величества женский пол не соблюдает в одежде того вида скромности и благопристойности, приличного их званию и состоянию, относит все такие упущения против пред-

²² Письма Алексея Куракина его брату Александру // Восемнадцатый век. М., 1904. Т. 1. С. 88.

²³ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9serteur_\(op%C3%A9ra\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9serteur_(op%C3%A9ra)) Дата обращения: 18.07.15.

²⁴ Петровская И.Ф., Сомина В.В. и др. Театральный Петербург: начало XVIII века – октябрь 1917 года. Обзорение-путеводитель. СПб.: РИИИ, 1994. С. 77.

почтения и нравственности, духу своевольному и неблаговоспитанию, почему принужденным нашелся всему двору своему и гарнизону города Гатчины отказать вход в театр и церковь, кроме малого числа имеющих вход на вечерние собрания и, наказав удалением от своего присутствия в собраниях, в знак справедливого своего негодования, приказать соизволил сделать приглашения всему городу, для предосторожности жителей столицы. А дабы в следствие сего извещения здешняя публика во время представлений театральных воздерживалась от всяких неблагопристойностей, как то стучать тростями, топтать ногами, шикать и аплодировать во время пения и действия и тем отнимать удовольствие у публики безвременным шумом, а потому его высокопревосходительство предложил здесь в Гатчине живущим объявить, что если и за каким предлогом кто-либо осмелится вопреки вышеписанному учинить, тот предан будет яко ослушник суду. К подлежащему сему исполнению обвещением одного сего числа и впредь наблюдению сим предписываю. Сентябрь 25, 1800 года»²⁵.

В настоящее время нам не вполне ясна причина «негодования» императора. Если под «последним в Гатчине бывшим театральным представлением» имеется в виду упомянутая опера Дездема, то согласно КФЖ в театре присутствовало как раз самое малое число зрителей из числа свитских и придворных особ и приглашенные калмыцкие депутаты, пребывающие в те дни в Гатчине.

Здесь будет уместно вспомнить мнение 10-летнего великого князя Павла Петровича о «театральной дисциплине». С.А. Порошин зафиксировал в своих записках, как после одного представления цесаревич был весьма недоволен тем, что «два раза партер без него захлопал», и как Павел после этого хотел выпросить у государыни, чтобы «тех можно было выслать вон, которые начнут при нем хлопать, когда он не хлопает». Наследник считал, что это «против благопристойности», и, как можно, видеть, с годами он не изменил своего мнения²⁶.

Помимо музыкально-драматических представлений на гатчинской сцене устраивались и литературно-драматические действия. Назовем только некоторых авторов, чьи имена хорошо известны в настоящее время.

23 октября 1797 года русская труппа представляла трагедию Ф.-М. Вольтера «Альзира», 15 октября 1800 французскими актерами была играна его трагедия «Фанатизм, или Пророк Магомет».

²⁵ Цит. по: Русский архив. СПб., 1873. Кн. 2, т. 2. С. 2298–2299.

²⁶ Порошин С.А. Указ. соч. С. 46.

В разные годы игрались комедии Ж.-Б. Мольера («Скупой, или Школа лжи», «Любовная досада», «Лекарь поневоле»), Ж. Расина («Сутяги») и Д. Дидро («Отец семейства»), драма «Два друга, или Лионский купец» П. Бомарше.

Менее известны театральной публике в настоящее время произведения П. Мариво, на гатчинской сцене, между тем, играли пять его комедий: «Мать-наперсница», «Испытание», «Сюрприз любви», «Игра любви и случая» и «Ложные признания».

Неоднократно французская труппа представляла комедию «Адвокат Патлен», написанную Д.-О. Брюэсом совместно с Ж. Палапра на основе французского фарса XV века. Фарс, один из видов легкой комедии, особенно процветал в средневековой французской словесности, по преимуществу устной. Содержание фарса было бесконечно разнообразно: осмеивались крестьяне, кюре, ближайшее начальство, шарлатаны-знахари, монахи, солдаты. Часто обыгрывались мотивы семейных неурядиц. Самым выдающимся фарсом является как раз «Адвокат Патлен».

Таков краткий и далеко не полный обзор представлений, имевших место на театральной сцене Гатчинского дворца в царствование императора Павла I. В основном, как можно видеть, это музыкально-драматические произведения: итальянские «серьезные» оперы, оперы-буффа, французские комические оперы. Современному театралу-любителю, конечно, известны произведения Мольера, Расина или Гольдони, но о многих ли оперных произведениях XVIII века он слышал в настоящее время? В чем причина того, что в современном оперном репертуаре редко встречаются произведения, написанные до XIX века? Единственный из оперных композиторов XVIII века, удерживающихся до сих пор, это Моцарт. В этом отношении судьба музыкально-драматических произведений резко отличается от судьбы литературно-драматических. Драматические театры по настоящее время с успехом ставят не только драмы и комедии Шекспира, Мольера, Гольдони, Расина, Лопе де Вега и других авторов XVI–XVIII веков, но и произведения великих классиков античности. Чем объяснить гораздо более быстрое устаревание оперного репертуара по сравнению с репертуаром драматических театров? Ответ на этот вопрос надо искать, как считает музыковед, исследователь оперного театра В.Э. Ферман, не только в музыке опер, но и в либретто. В опере сочетаются музыка и слово, и проблема этого сочетания до сих пор остается основной и трудной проблемой оперно-театральной формы. Вся история оперы проходит под знаком борьбы за подчи-

нение музыки слову или слова музыке. Тем не менее всякий оперный композитор на практике всегда ставит музыку в опере во главу угла, так как он мыслит музыкальными образами, выражает свои мысли и чувства музыкальным языком. Как раз те композиторы, которые исходили в своих оперно-драматических концепциях из музыки, создавали произведения наиболее удачные. Такие примеры мы видим в творчестве Моцарта («Свадьба Фигаро»), Россини («Севильский цирюльник») и др. Но опера – прежде всего театр, однако театр своеобразный, построенный на развитии музыкально-сценических образов, включающих в себя слово-жест. Поэтому жизненность оперного спектакля зависит не только от качества самой музыки, но и от яркости и выпуклости драматических образов, от правдивости сценических положений, от литературно-драматических качеств либретто. То есть выживают в оперном репертуаре и могут жить сравнительно долго те оперы, драматургические основы которых опираются на принципы художественного реализма. Таковы условия, по мнению Фермана, долговечности того или иного музыкально-драматического произведения²⁷. Большинство комических опер эпохи сентиментализма не соответствуют этим условиям, но они есть дух той эпохи, ярко ее отражающих. Их изучение, несомненно, дополнит наши представления о жизни императорской резиденции, а возобновление той или иной постановки на сцене возрождаемого дворцового театра, пусть уже совсем не павловского, может значительно повысить туристическую и культурную привлекательность Гатчинского дворца-музея²⁸.

²⁷ Ферман В.Э. Вступительная статья и примечания // Опера XVII–XVIII веков. Сборник либретто. М.; Л.: Музгиз, 1939. С. 5–6.

²⁸ Театр эпохи Павла I исчезнет в середине XIX века при перестройке архитектором Р.И. Кузьминым Арсенального каре. В военные и послевоенные годы императорский дворцовый театр будет утрачен. В настоящее время на его месте имеется современное сценическое пространство. 8 мая 2012 года там состоялось представление оперы А. Гретри «Ричард Львиное сердце» в постановке Государственного филармонического учреждения «Петербург-Концерт».

**Музыка в Мраморном дворце
(штрихи к портретам великих князей
Константина Николаевича и Константина Константиновича)**

*Игры упоительной звуки текли.
Мы в нежном восторге внимали.
Все радости неба, все горе земли
Те звуки в себе отражали...*

К.Р. «А.Г. Рубинштейну на пятидесятилетие
его музыкальной деятельности»

Отечественная культура конца XIX – начала XX века – период, вызывающий особый интерес у исследователей в наши дни. Однако такая проблема, как влияние императорской фамилии на развитие культурных процессов в России данного периода, в частности, музыки, не нашла еще достаточного отражения. К середине XIX века в Дворце Романовых сформировалось несколько великокняжеских линий. У императора Николая I родились четверо сыновей – Александр (будущий император Александр II), Константин, Николай и Михаил. Каждый из них был женат и имел потомство. Таким образом, появились ветви: Александровичей, Константиновичей, Николаевичей и Михайловичей. 6 марта 1832 года был обнародован указ императора Николая I о передаче Мраморного дворца его сыну, великому князю Константину Николаевичу. Дворец стал зимней великокняжеской резиденцией рода Константиновичей.

Данная статья не претендует на подробное освещение роли музыки в жизни Константиновской ветви Дома Романовых. Ввиду ограниченного объема мы попробуем набросать лишь *несколько штрихов* к творческим портретам старших представителей великокняжеской семьи.

Владелец Мраморного дворца великий князь Константин Николаевич был видным государственным деятелем эпохи императора Александра II: в течение почти тридцати лет он руководил Морским ведомством на правах министра, принимал активное участие в реформах, проводимых на флоте, являлся председателем Главного комитета по крестьянскому делу, с 1865 года занимал пост председателя Государственного совета. От природы этот человек обла-

дал сложным, взрывным характером. Неслучайно близкие люди называли его «паровиком». Константин Николаевич обладал колоссальной работоспособностью, и когда ему требовалось время для восстановления сил, он обращался к музыке. Его сестра великая княжна Ольга Николаевна вспоминала: «Только музыка была способна снова восстановить равновесие его души... он бывал так захвачен музыкой, что никто и ничего для него больше не существовало»¹.

Великий князь обладал прекрасными музыкальными способностями. Причем серьезно заниматься игрой на виолончели он начал достаточно поздно. Для этих занятий был приглашен профессор Санкт-Петербургской консерватории И.И. Зейферт, который вспоминал, что на его вопрос о том, желает ли Его Высочество играть только для своего удовольствия или намерен серьезно работать, великий князь ответил: «Я желаю, чтобы Вы смотрели на меня, как на своего ученика»... Охота и любовь к делу... настойчивость великого князя в занятиях и на уроках, были достойны удивления... Часто он повторял отдельные фразы или такты по несколько раз, пока исполнение их не удовлетворяло его»².

Однажды великий князь решил приготовить сюрприз своей супруге великой княгине Александре Иосифовне, разучив совместно с И.И. Зейфертом ноктюрн К. Шуберта для двух виолончелей. Это небольшое представление очень понравилось жене. Осчастливленный ее похвалой, Константин Николаевич в знак признательности подарил учителю свой портрет, где он снят сидящим с виолончелью.

О том, что занятие музыкой для великого князя Константина Николаевича было не просто развлечением, а насущной потребностью, свидетельствуют своеобразные музыкальные *matinée*³, которые проходили в Мраморном дворце по пятницам или субботам. И.И. Зейферт отмечал, что на них приглашались не только русские музыканты, но и иностранцы, гастролировавшие в Петербурге. Помимо этого великий князь Константин Николаевич любил собирать в Мраморном дворце оркестровый и хоровой классы Петербургской консерватории. Чаще всего эти занятия проходили в Белом (Готическом) зале под руководством композитора Э.Ф. Направника. Скрипачка А.В. Унковская, в ту

¹ Сон юности. Воспоминания Великой княжны Ольги Николаевны. 1825–1846 // Николай I. Муж. Отец. Император / Сост. Н.И. Азарова. М.: СЛОВО, 2000. С. 234.

² Воспоминания профессора Петроградской Консерватории И.И. Зейферта. Петроград, 1914. С. 44–46.

³ *Matinée* (фр.) – утренний прием.

пору ученица консерватории, вспоминала: «Великий князь ... сидел со своей виолончелью вместе с нами и с увлечением разыгрывал с листа симфонии и оратории»⁴. Музыка в Мраморном дворце звучала не только утром, но и вечером. Об одном из таких вечеров великий князь Константин Николаевич сделал в дневнике следующую запись (19 апреля 1862 года): «Вечером у меня в кабинете для жинки – Шуберт, Венявский и Кюндингер играли два трио Бетховена, и весь вечерок очень хорошо удался»⁵.

Помимо виолончели великий князь играл на фортепиано и органе. В 1857 году в Белом (Готическом) зале Мраморного дворца был установлен орган, на котором Константин Николаевич исполнял произведения И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, В.-А. Моцарта. И все же главным музыкальным инструментом для него была виолончель. Он неоднократно принимал участие в концертах в Мраморном дворце именно в качестве виолончелиста. Помимо своих резиденций – Мраморного, Павловского и Стрельнинского дворцов – великий князь музицировал на вечерах в Зимнем дворце и в доме у герцогов Лейхтенбергских.

Любовь к музыке унаследовал от отца и великий князь Константин Константинович. Но, к огорчению родителя, виолончель не стала для сына главным музыкальным инструментом – на фортепиано ему нравилось играть больше. Это было далеко не первое расхождение в их вкусах. Вспомним, какой конфликт у сына произошел с отцом несколько ранее. Когда великий князь Константин Николаевич узнал, что сын профессионально начал писать стихи, то открыто заявил начинающему поэту, что ему стыдно за него, пояснив, что его поприще – морская служба и занятия поэзией члена императорской фамилии он не может одобрить. Впрочем, впоследствии Константин Николаевич, как мы помним, изменил свое мнение, хотя и потребовал от сына, чтобы тот скрывал свое имя под псевдонимом.

С 1860 года занятия по фортепиано членам императорского дома вел Р.В. Кюндингер, под руководством которого юный князь Константин Константинович достиг первых серьезных успехов в музыке, о чем свидетельствует, например, такая запись из дневника его отца: «28 окт. 1872. До 5 музыка. Претруднейший квартет Мендельсона, квинтет Моцарта ре-мажор, и затем фор-

⁴ Унковская А.В. Воспоминания. Калуга: Фридригельм, 2006. С. 141.

⁵ Цит. по: Гришин Д.Б. Великий князь Константин. Пред вечной красотой. М.: Вече, 2008. С. 63–64.

тепиано почти весь первый акт «Дон-Жуана», сперва, с Кюндингером играл Сережа Лихтенбергский, а потом Костя, который меня совершенно удивил легкостью, с которой он играл увертюру»⁶. А ведь удивить великого князя Константина Николаевича чем-либо было очень трудно. Константин Николаевич свободно читал партитуру. В его домашней библиотеке была собрана богатая коллекция нот, включавшая в себя сочинения И.-С.Баха, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова и многих других известных композиторов. А сыну не просто удалось удивить отца, а потрясти его своей техникой и умением легко разбираться в партитуре. Великий князь Константин Николаевич мог быть достаточно резким человеком и даже диктатором, когда видел, что окружающие противятся его желаниям, но здесь вынужден был признать, что сын оказался прав, когда предпочел фортепиано виолончели.

Большинство исследователей биографии великого князя Константина Константиновича на первое место в его жизни ставят поэзию. В историю русской словесности он вошел как поэт К.Р. Но даже несмотря на собственные занятия стихосложением, сам великий князь ставил музыку как искусство выше поэзии: «Мне почему-то кажется, что самое возвышенное искусство – музыка, как самое отвлеченное и менее других поддающееся разбору и законам, по которым прекрасное отличается от дурного. Рубинштейн соглашался с моим мнением, а я высказывал его с убеждением, хотя мне и обидно за любимую словесность»⁷.

Особую роль в творческом становлении великого князя как поэта сыграл П.И. Чайковский. По его словам, стихи великого князя наполнены теплым и искренним чувством и просятся, чтобы их переложили на музыку. Обратим внимание, что для композитора рифма отходила на второй план, куда важнее для него было, слышит ли он музыку при прочтении стихов или нет. Именно музыка являлась главным критерием. С Чайковским Константин Константинович познакомился в марте 1880 года, и вскоре композитор был приглашен в Мраморный дворец. Сразу после ухода композитора великий князь записал в дневнике: «Пишу поздно ночью, под впечатлением прелестно проведенно-

⁶ Цит. по: Великий Князь Константин Николаевич Романов. Эксклюзивный памятный фотоальбом / Сост. В. Моцардо. Самара: Издательский дом «Агни», 2004. С. 285.

⁷ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 1–64. Дневник в.к. Константина Константиновича. (далее: Дневник в.к. Константина Константиновича...) Запись 1 мая 1887 г.

го вечера; у меня был П.И. Чайковский, Щербатов и Нилов; разговор, главным образом шел о музыке, об опере... я простился с Чайковским с видным обоюдным радушием, как будто мы давно знакомы и даже дружны»⁸. Визит в Мраморный дворец произвел благоприятное впечатление и на Петра Ильича. Вспоминая вечер, проведенный в гостях у великого князя Константина Константиновича, в письме к Н.Ф. фон Мекк композитор отмечал: «Этот молодой человек двадцати двух лет, страстно любящий музыку и очень расположенный к моей. Он желал со мной познакомиться. Впрочем, юноша оказался очень симпатичным и очень хорошо одаренным к музыке»⁹.

Знакомство великого князя с композитором положило начало их переписке. Основной темой писем являлась, безусловно, музыка. Великий князь Константин Константинович писал, что его крайне интересует вопрос соотношения музыки и поэзии, общность и различие этих творческих миров: «Весьма трудно, хотя и желательно сравнивать между собою различные условия и особенности разных искусств. Напр<имер>, с чем сравнить лад (Tonart)¹⁰ в области поэзии? С размером? Или рифму? Я убежден, что для всех искусств существуют неведомые нам, тайные, но более или менее общие законы, как верно, что между красками и звуками есть какая-то связь»¹¹.

В этом письме к композитору Константин Константинович вполне профессионально, с точки зрения теории музыки, и вместе с тем деликатно разбирает 4-ю симфонию своего знаменитого адресата, подчеркивая, что внимательнейшим образом прослушал ее два раза в Павловском вокзале: «Разве *Andante in modo di canzona*¹² не есть образец краткого и ясного сочинения без всяких излишков? В нем, мне кажется, две темы, поочередно сменяющих одна другую. Сперва скрипки, потом фагот и, наконец, виолончель, а в промежутках вступает весь оркестр... В 1-ой части на меня сильно подействовали начальные, роковые трубные звуки, так удачно повторяющиеся в финале, как неизгладимое воспоминание давно минувшего. Тревожная тема мне тоже очень

⁸ Дневник в.к. Константина Константиновича... Запись 30 марта 1880 г.

⁹ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. М., 1965. Т. 9. С. 89. (письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 30 марта 1880 г.)

¹⁰ Звук нужной высоты, строй, тональность (нем.)

¹¹ К.Р. Избранная переписка. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 60. (письмо К.Р. – П.И. Чайковскому от 30 сентября 1888 г.)

¹² Умеренно медленная часть симфонии.

понравилась; тут столько волнения, борьбы и отчаяния. Менее удачно звучали гобой и флейта»¹³.

Далее, делаясь своими музыкальными планами с П.И. Чайковским, великий князь сообщает, что разучивает d-moll-ный концерт Моцарта и собирается сыграть его наизусть с оркестром в феврале следующего года. А по примеру прошлой весны устроить при участии принцессы Елены Георгиевны Мекленбургской второй концерт и поставить «Реквием» Моцарта.

В ответном письме П.И. Чайковский благодарит великого князя за лестный отзыв о своей 4-й симфонии: «Ибо это одно из любимейших детищ моих, одно из тех, которые от начала и до конца написаны под наитием настоящего вдохновения, с любовью и истинным увлечением»¹⁴. Замысел великого князя исполнить «Реквием» Моцарта в Мраморном дворце заинтересовал композитора, и он выразил надежду посетить этот концерт. Предвидя возможные трудности при исполнении данного произведения, П.И. Чайковский рекомендует обратить внимание на другое «капитальнейшее» произведение, а именно ораторию Шумана «Рай и Пери»¹⁵.

С какими трудностями, о которых предупреждает Чайковский, предстояло столкнуться Константину Константиновичу? Вряд ли речь идет только о технике исполнителя. Вспомним, сколько времени в детстве великий князь посвящал урокам музыки. Ежедневно с 9 до 10 часов утра под руководством Р.В. Кюндингера в течение многих лет Константин Константинович упражнялся в игре на фортепиано. Впоследствии его сын, князь императорской крови Гавриил Константинович, вспоминал: «Он отлично играл и был прекрасно музыкально образован... У отца было дивное туше... и я очень любил его слушать и смотреть на красивые пальцы, бегавшие по клавишам»¹⁶. Возможно, еще одна трудность заключалась в том, что произведение нужно было играть по памяти, без партитуры. Однако здесь следует отметить, что великий князь унаследовал от родителей прекрасную музыкальную память: «Все мы – Папá, Мамá, Митя и я – хвастались музыкальной памятью: кто-нибудь напевал на-

¹³ К.Р. Указ. соч. С. 61. (письмо К.Р. – П.И. Чайковскому от 30 сентября 1888 г.)

¹⁴ Там же. С. 62. (письмо П.И. Чайковского – К.Р. от 2 октября 1888 г.)

¹⁵ Оратория немецкого композитора Роберта Шумана «Рай и Пери» была создана в 1843 году на сюжет «восточного романа» Т. Мура «Лалла Рук».

¹⁶ Великий князь Гавриил Константинович. В Мраморном дворце. М.: Захаров, 2001. С. 9.

чало мотива, остальные отгадывали»¹⁷, – вспоминает Константин Константинович в своем дневнике. Поэтому основательная подготовка к концерту, которая длилась полгода, объяснялась, скорее всего, тем, что исполнителю куда важнее было «подтянуть» себя не только и не столько в плане техники, сколько психологически. Это видно и по записям, сделанным им осенью 1888 года: «Очень усердно упражнялся на фортепиано. Почти всю первую часть Д-мольного концерта Моцарта и каденцу Рейнеке знаю наизусть и с замиранием сердца вижу себя в большой зале перед множеством гостей и слышу оркестр; вот приходит мое время вступать, оркестр умолкает, и я начинаю. Ух, как страшно!... Снова играл на фортепиано. Музыка Моцарта легко запоминается наизусть; каденцу Рейнеке, как произведение новейшее, заучивать труднее»¹⁸.

Напомним, великому князю предстояло выступать не в камерной обстановке своей Музыкальной гостиной, а в большом зале, перед достаточным скоплением публики. Теперь все должно было быть по-другому – к нему предъявлялись требования как к профессиональному музыканту.

К сожалению, ни в одном источнике нет точных сведений, в каком из залов Мраморного дворца состоялся этот концерт. Скорее всего, это был Белый (Готический) зал, где когда-то проходили те самые музыкальные матпее у великого князя Константина Николаевича. Разместить огромное количество слушателей, гостей (около 200 человек), оркестр и два хора можно было именно здесь. Площадь зала составляет около 360 м².

Добавим, что значительное количество времени занимала служба в Измайловском полку, поэтому на ежедневную подготовку к концерту оставалось не так много времени.

Необходимо было решить и организационный вопрос, связанный с составом исполнителей. Среди солисток концерта была и его устроительница – принцесса Елена Мекленбургская, а в качестве сопровождения были приглашены два любительских хора и Петербургский оперный оркестр. Готовясь к этому выступлению, великий князь Константин Константинович пригласил дирижировать «Реквием» молодого профессора Московской консерватории А.И. Зилотти. Но ввиду того, что это произведение исполнялось петербургским

¹⁷ Дневник в.к. Константина Константиновича... Запись 5 января 1885 г.

¹⁸ Там же. Записи 19 и 20 сентября 1888 г.

оперным оркестром, было некорректно отказываться от услуг дирижера оркестра Э.Ф. Направника.

И вот долгожданный торжественный день настал. Первую его часть перед концертом великий князь Константин Константинович посвятил игре на фортепиано. Еще раз отрепетировал свое выступление и, волнуясь, стал ждать приближения назначенного часа: «Я болезненно волновался с утра. Усиленно упражнялся на фортепиано... Но вот приехала Государыня с Ники. Все разместились. Я уже сижу на своем возвышении за роялью, уже оркестр играет, и я терпеливо жду своей очереди. Но вот он замолк, и я беру первые ноты, невольно робея, когда среди мертвой тишины раздаются звуки моего инструмента. Страх еще не проходит, в глазах темно, одну терцию левой руки я уже взял неверно, но чем дальше, тем становится менее страшно, является даже увлечение»¹⁹.

Поскольку обстоятельства не позволили П.И. Чайковскому, который так хотел наблюдать за игрой августейшего музыканта, присутствовать на этом концерте в Мраморном дворце, великий князь в письме к нему сообщает некоторые подробности этого выступления: «У нас было всего две репетиции, из которых одна генеральная и с многочисленную публикой. «Реквием» шел весьма гладко. Мне было так приятно, что удалось выполнить столь трудную задачу»²⁰.

Великий князь признается композитору в своем волнении: «Я в первый раз играл наизусть с целым оркестром... Не могу выразить, до чего я волновался. Вся трудность заключалась, собственно в игре на память, в отсутствии пюпитра с нотами, в присутствии огромного общества и боязни погрешить против Моцарта и искусства вообще»²¹. Однако переживания великого князя оказались напрасными. Все закончилось хорошо. «Но вот все кончено, и раздаются похвалы на все лады... Рубинштейн говорил, что великие князья могут сделаться артистами, а последним никогда не попасть в великие князья. Самое приятное мнение о моей игре было, что я играл, благоговей перед Моцартом»²².

Подобные концерты были традиционными для Дома Романовых. Как справедливо замечает Е.В. Конюхова: «Концерты при большом (Император-

¹⁹ Дневник в.к. Константина Константиновича... Запись 5 марта 1889 г.

²⁰ К.Р. Указ. соч. С. 66. (письмо К.Р. – П.И. Чайковскому от 4 апреля 1889 г.)

²¹ Там же.

²² Дневник в.к. Константина Константиновича... Запись 5 марта 1889 г.

ском) и малых (великокняжеских) дворах в России являлись важной составляющей музыкальной жизни XIX века, которая при дворах одних членов императорской семьи была более интенсивной, при других – практически отсутствовала. Это зависело... от образованности, музыкальных вкусов суверена... Для музыканта участие в подобных концертах, мнение августейшего лица о мастерстве исполнителя было не просто почетным, оно зачастую оказывалось определяющим в его карьере»²³. Это утверждение подтверждается, в частности, и П.И. Чайковским. В 1891 году в письме к великому князю Константину Константиновичу он отмечает: «Было время, когда меня знать не хотели, и если бы не покровительство Великого Князя, отца Вашего, – ни одной моей оперы не приняли бы на сцену»²⁴. Приведенная цитата письма маэстро относится к уже более позднему времени.

Концерт, прошедший 5 марта 1889 года, стал вершиной музыкальной техники великого князя, «пиком» его музыкальной карьеры.

И все же своим современникам Константин Константинович был лучше известен как поэт. Его переписка с П.И. Чайковским касалась не только музыки, но и ее синтеза с поэзией. Получив в 1886 году в подарок от К.Р. сборник стихов, маэстро написал шесть романсов «на тексты симпатичного и полного поэтического чувства поэта К.Р.». Сейчас в мемориальных покоях великого князя Константина Константиновича в Музыкальной гостиной на рояле разложены ноты тех самых романсов: «Я сначала тебя не любила...», «Растворил я окно...», «Я вам не нравлюсь...», «Первое свидание», «Уж гасли в комнате огни», «Серенада». Они были изданы в 1887 году и очень быстро благодаря имени Чайковского стали знаменитыми. Можно с уверенностью сказать: слава великого композитора, всемерно почитавшегося в СССР, спасла поэта К.Р. от полного забвения. Вот только многие исполнители романсов на стихи К.Р. полагали, что эти строки принадлежат перу неизвестного поэта²⁵. Тем не менее романсы жили. Ныне справедливость восторжествовала: при исполнении этих

²³ Конохова Е. «Жизнь, полвека посвященная добру...» (приношение Великой княгине Елене Павловне) // «Musicus». Вестник Санкт-Петербургской Государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. № 5 (18), сентябрь-октябрь 2009. С. 11.

²⁴ К.Р. Указ. соч. С. 81. (письмо П.И. Чайковского – К.Р. от 31 октября 1891 г.)

²⁵ Знаменитый советский оперный певец С.Я. Лемешев, часто исполнявший романс П.И. Чайковского «Растворил я окно» в 1950-е годы, даже не подозревал, что проникновенные слова романса были написаны великим князем Константином Романовым.

произведений не только указывается автор слов – К.Р., но и расшифровывается его подлинное имя – великий князь Константин Константинович Романов. Интересна в этом отношении запись в книге отзывов мемориального музея К.Р. в Мраморном дворце, сделанная летом 1998 года народной артисткой СССР Еленой Образцовой: «Сегодня у меня большое счастье – я посетила эти маленькие комнатки К.Р. Для меня большая радость, т.к. сколько романсов П.И. Чайковского я спела на стихи К.Р.! Сколько трепета и волнения пережила здесь, узнав, что здесь ступали ноги великих людей. Спасибо работникам музея, которые столько любви, души вложили в устройство этих апартаментов. Спасибо, низкий поклон за счастье и любовь. Елена Образцова».

Нельзя упустить из виду и то обстоятельство, что великий князь Константин Константинович и сам занимался музыкальным сочинительством. Им, в частности, были написаны романсы для голоса с фортепиано: «О, та charmante» (слова В. Гюго), три романса на стихи А.К. Толстого – «Не верь мне друг», «О, не пытайся», «Горними тихо», и два романса на стихи А.Н. Майкова – «Он уж снился мне» и «Далеко на самом море». Романсы, написанные августейшим автором, были напечатаны анонимно в виде сборника, изданного в 1880 году в Гамбурге издательством Д.Ф. Ратера.

Несмотря на всю любовь к музыке, великий князь всегда подходил к своему занятию этим предметом с большой долей самокритики. В письме к Чайковскому от 2 ноября 1880 года он пишет: «К счастью нашей музыки, но к моему великому сожалению, я не имею ни времени, ни случая посвятить себя настоящему изучению музыкальных законов. Мне бы хотелось писать – но на мою беду – «коротки руки»²⁶. Тем не менее он осмелился преподнести композитору сборник своих романсов с дарственной надписью в память об их знакомстве. В свою очередь маэстро отмечал музыкальность и способность великого князя к музыкальному сочинительству: «Он очень мило сочиняет, но, к сожалению, не имеет времени заниматься усидчиво»²⁷.

Их переписка, продолжавшаяся порядка тринадцати лет (1880–1893), оборвалась со смертью композитора. Великий князь рассматривал П.И. Чайковского как своего наставника, с которым можно поделиться творческими планами, попросить совета, учителя, к которому можно обратиться за крити-

²⁶ К.Р. Указ. соч. С. 33. (письмо К.Р. – П.И. Чайковскому от 2 ноября 1880 г.)

²⁷ Чайковский П.И. Указ. соч. С. 89. (письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 30 марта 1880 г.)

ческим отзывом на свои стихи. В письмах к К.Р. Петр Ильич делится впечатлениями о постановке своих опер, гастроях, приоткрывает завесу своей творческой мастерской. Письма этих двух творческих личностей, без сомнения, еще послужат бесценным материалом для будущих исследователей нашей отечественной культуры конца XIX века.

В заключение отметим, что вторая половина XIX и начало XX века являются важным периодом в развитии отечественной музыкальной культуры. Музыкальные *matinée* в Мраморном дворце в 1860-е годы были своеобразной репетиционной площадкой для многих известных музыкантов: А.Г. Рубинштейна, Н.Г. Рубинштейна, Р.В. Кюндингера, Э.Ф. Направника. Лирические стихотворения поэта К.Р. привлекли к себе внимание композиторов. Более 70 его стихов были переложены на музыку композиторами А.Т. Гречаниновым, Р.М. Глиэром, С.В. Рахманиновым, П.И. Чайковским и другими. Все это напрямую связано с именами великих князей Константина Николаевича и Константина Константиновича.

Данью памяти великого князя Константина Константиновича стал концерт, посвященный 145-летию со дня его рождения, прошедший 19 мая 2003 года в концертном зале имени А.К. Глазунова Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. В программе были исполнены не только стихотворения К.Р., но и романсы, написанные великим князем. Звучали так же романсы П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова на стихи К.Р. Во втором отделении пубlike был представлен тот самый Концерт № 20 для фортепиано с оркестром ре минор Моцарта, который исполнял великий князь в далеком 1889 году в Мраморном дворце.

Оркестры гвардейских полков при императорском и великокняжеских дворах во второй трети XIX века

Представляя себе военный оркестр, мы видим его впереди марширующего полка, иногда, впрочем, в саду, исполняющим танцевальную музыку для гуляющей публики. В XIX веке роль оркестров петербургских гвардейских полков не сводилась к строевым маршам. Полковые оркестры в праздничные дни вызвали во дворцы для сопровождения многолюдных церемоний, дипломатических приемов, балов, обедов и гуляний. Музыку для танцев на балах в Зимнем, Аничковом и великокняжеских дворцах, а также в пригородных резиденциях зачастую исполняли оркестры гвардейских полков. Если рассмотреть записи камер-фурьерских журналов, то станет ясно, что ко двору вызывали, фактически, оркестры всех гвардейских полков, а в Зимний дворец по несколько оркестров одновременно. При этом «хор музыки» Кавалергардского полка обычно сопровождал праздники на Елагином острове, где находилась летняя резиденция императриц, бывших шефами этого полка, а во дворцах великих князей также играли оркестры тех военных соединений, шефами которых они состояли.

Камер-фурьерский журнал¹ описывал многолюдный «Публичный для дворянства и купечества маскарад» 1 января 1834 года, когда был организован приезд посетителей «на четыре подъезда». Общее собрание публики было назначено в Георгиевском зале, где их приветствовал «театральный оркестр». Хотя «первая маска, Санктпетербургский купец Шпеллер с двумя дамами вошла в 50 минут 6-го часа», музыка началась в половине девятого. На хорах в Круглом зале расположился оркестр Финляндского полка, в Концертном зале – лейб-гвардии Преображенского, в Фельдмаршальском – Конногвардейского полка, «на половине Императрицы Марии Федоровны» – Семеновского. В Мраморном и Белом залах также начали играть полковые оркестры. Выход императорской фамилии с принцами Оранским и Виртембергским начался в 9 часов из Золотой гостиной. Всего на бал «взошло масок 23 685». Трудная задача му-

¹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120\2322). Д. 91. Камер-фурьерский журнал за январь 1834. Лл. 5–10.

зыкантив состояла в том, что звучание полонеза, в котором шла императорская фамилия, двор, дипломатический корпус и почетные гости, а затем и звуки последующих танцев, должны были «переливаться» из зала в зал одной мелодией.

Ежегодно на многотысячные новогодние балы², когда танцы продолжались в целой анфиладе зал, вызывали по пять-семь полковых оркестров. За несколько недель до назначенного бала капельмейстеры получали ноты по программе танцевальной музыки. Программа танцев на официальных балах на протяжении XIX века была постоянна: полонез, в котором участвовали только императорская фамилия, дипломатический корпус и высокие придворные чины; вальс – в форме на два такта; мазурка и французская кадрили – котильон. Главной задачей всех оркестрантов было – сыграть абсолютно синхронно с другими оркестрами в соседних залах. Следили за этим полковые капельмейстеры и их руководитель – инспектор гвардейских полковых оркестров, позже называвшийся главным капельмейстером войск гвардии. Эта должность была введена с 1816 года, и первым ее занял кларнетист Антон Дерфельдт. Часто А.А. Дерфельдт сам писал танцевальную музыку (известны его полонезы, кадрили, экосезы, рондо и другие танцевальные пьесы) или обрабатывал специально для своих оркестров популярные мелодии и арии из модных опер. Сменил Дерфельдта на посту главного капельмейстера оркестров войск гвардии А. Чапиевский. В 1840-х годах место капельмейстера гвардейского и гренадерского корпусов занял очень популярный в свое время Ф.Б. Гаазе. Он руководил обучением музыкантов гвардейских войск, в течение многих лет дирижировал, и был лично знаком с императором Николаем I. Помощник Гаазе, А.А. Дерфельдт-сын, занявший с 1850 года его должность, был автором почти ста романсов, переложил для военного духового оркестра пьесы, которые исполняются и поныне. Он подготовил первых военно-оркестровых солистов. Капельмейстеры военных оркестров были вольнонаемными музыкантами, воинских званий не имели³, и в первой половине XIX века многие из них были

² Новогодние балы при дворе не давали в случае военных действий: отменили в 1831 г., когда полки гвардии уходили из столицы в поход в начале января; кроме того, в то время императрица Александра Федоровна и великая княгиня Елена Павловна были на последних неделях беременности и плохо себя чувствовали. Не было бала в 1838 г., после пожара Зимнего дворца. Не устраивали балы в случае отсутствия императорской семьи в Петербурге, придворного траура и проч.

³ Тутунов В.И. Военные оркестры в XIX – начале XX века. Глава II // Военная музыка в Санкт-Петербурге. 1703–2003. СПб.: Арт Деко, 2004. С. 52, 64, 67, 96.

иностранцами, например, А.А. Дерфельдт – уроженцем Богемии, но подданным России. Они носили офицерскую форму, но без знаков отличия. Именно этим капельмейстерам мы обязаны формированием значительного корпуса военных музыкантов всех военных частей Санкт-Петербурга.

Публичный «Маскерад для дворянства и купечества российского и иностранного» устроили и 1 января 1836 года⁴. Особы приезжали в «маскарадных платьях без масок» на Салтыковский, Комендантский и на Эрмитажный подъезды. Первым в маскарад вошла маска, медико-хирургической академии студент 12 класса Филлипович в 6 часов пополудни... Роздали билетов дворянских – 23000, купеческих – 12000, «вступили в маскарад 26090 особы». «По собрании довольного количества публики ... приказано музыке играть в 40 минут 9 часа».

Кроме «театральной музыки», игравшей на хорах в Белом, Большом мраморном и в Георгиевском залах, музыканты полков лейб-гвардии находились на хорах тех же залов, как и в 1834 году: Преображенского – в Концертном зале, Конного – в Фельдмаршальском зале. Музыканты Семеновского полка так же играли в Кавалерской комнате «на половине покойной императрицы Марии Федоровны». Музыканты Финляндского полка стояли на хорах Ротонды. Оркестр Московского полка находился «в передней пред Темным коридором», Кавалергардского полка – «у своего пикета в Кавалергардской», Павловского – «в Старой галерее в Эрмитаже». Ужин на 584 кувертов накрыли в Эрмитажном театре, при этом большинство приглашенных сидели в зале «на арке перед театром», а императрица с наследником, великой княжной Марией Николаевной, с послами австрийским, Фикельмоном, французским, де Барантом, и со своими статс-дамами ужинала «на сцене под китайскою палаткою, сделанной вновь из разноцветного хрусталя». «Во время стола играла за палаткою на сцене музыка лейб-гвардии полков Измайловского и Егерского»⁵. После ужина танцы продолжились. «Музыка в маскараде закончилась» в 2 часа 35 минут.

После пожара Зимнего дворца в январе 1838 года больших зимних балов при дворе, переехавшем в Аничков дворец, не устраивали. Но императорская семья с ближайшим кругом придворных выезжала на прогулки⁶.

⁴ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120\2322). Д. 113. Камер-фурьерский журнал за январь 1836. Лл. 6–10.

⁵ Там же. Лл. 8–9.

⁶ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120\2322). Д. 139. Камер-фурьерский журнал за январь 1838. Лл. 27–28.

28 февраля, после воскресной литургии в Собственном (Аничковом) дворце, в половине второго «съехались в Елагиноостровский дворец и собрались в круглом зале обоего пола особы, обер-офицеры гвардейских полков, по списку ее величества. Дамы – в шубах, военные в сюртуках и фуражках, статские – в мундирных фраках...». Также прибыли принц Ольденбургский с супругой. Выехали прогуливаться в карусельных и других санках по Каменному и Елагину островам, и собрались на лугу у Елагина дворца, где «катались по горам в дилижансах и маленьких санях». Здесь гостей угощали горячим шоколадом и фрыштыком под музыку лейб-гвардии Кавалергардского полка. Затем гости переоделись: дамы «в круглые платья», а кавалеры – в мундиры, и опять собрались в круглом зале. После обеда продолжалась музыка оркестра Кавалергардского полка, а затем гости «в круглой зале препроводили время веревочкою и другими разными играми...».

При парадном въезде в Санкт-Петербург невесты цесаревича Александра Николаевича, принцессы Марии Гессен-Дармштатской, в воскресенье 8 сентября 1840 года войска были расставлены по Миллионной, Невскому, Литейному, Загородному, Обуховскому проспектам до Московской заставы, и по Московскому шоссе до военной богадельни. Когда прибыли в Зимний дворец, «от роты дворцовых гренадер отдаваема была воинская честь с барабанным боем и восклицанием при том – Ура!» После исполнения церемониала, вечером вся императорская семья в экипажах прогуливалась по городу, любуясь иллюминацией, при которой «в разных местах играла полковая музыка»⁷.

Вечером в воскресенье 15 сентября⁸ семейство императора давало в Александровском Царскосельском дворце обед на 123 персоны, в сопровождении «музыки Гусарского полка и учебного саперного баталиона». Позже в Концертном зале французская труппа сыграла спектакль, на который съехались из Петербурга дамы «в круглых платьях» и еще 30 офицеров лейб-гвардии полков. После спектакля младшие сыновья и великий князь Александр Николаевич ушли к себе, а остальные 130 персон ужинали в Овальной зале.

⁷ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (52\2047). Д. 17. О миропомазании ее высочества Принцессы Марии Гессен-Дармштатской, о обручении и бракосочетании его Императорского высочества государя наследника цесаревича с ее Высочеством великой княжною Марией Александровной. Лл. 23–24; Ф. 516. Оп. 1 (120\2322). Д. 173. Камер-фурьерский журнал за сентябрь 1840. Лл. 17–19.

⁸ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120\2322). Д. 173. Камер-фурьерский журнал за сентябрь 1840. Л. 34.

В день бракосочетания цесаревича, 16 апреля 1841 года в большом аванзале Зимнего дворца был дан «обеденный стол для обоего пола особ 1–3 классов. Во время стола (*исполнялась*) вокальная и инструментальная музыка с хором придворных певчих... При питии за Высокое здравие играли на трубах и литаврах лейб-гвардии Кавалергардского полка трубачи...»⁹. Праздники по поводу бракосочетания цесаревича продолжались более двух недель. Вечером 23 апреля в Зимнем дворце давали большой бал, где «играла музыка бальная лейб-гвардии Преображенского и Егерского полков»¹⁰. Бал начали польским, и шли через Арапскую, Помпейскую, Фельдмаршальскую, Петровскую залы, в Белый зал. Ужин дали в Большом и Малом мраморных залах, в Концертном и в Помпейской столовой, где накрыли на 1234 персоны (присутствовали 1157 гостей).

На церемонии бракосочетаний других сыновей императора также приглашали военных музыкантов: на свадьбе великого князя Николая Николаевича¹¹ во время парадного «вечернего стола для особ 1–3 классов» 25 января 1856 года, накрытого в Николаевском зале, военный оркестр «при питии во здравие играет на трубах и литаврах», и производится с Санкт-Петербургской крепости пушечная пальба. На свадьбу великого князя Михаила Николаевича¹², состоявшуюся в Петергофе 16 августа 1857 года, были вызваны во внутренний караул от лейб-гвардии Конно-артиллерийского полка, шефом которого состоял великий князь, наряду с обер-офицером, 3 унтер-офицерами и 27 рядовыми, фейерверкеры и музыкант. От Конно-гренадерского полка вызвали 18 музыкантов и трубача. После праздника¹³ им в награду выдали 18 августа «на руки

⁹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (52\2047). Д. 17. О миропомазании ее высочества Принцессы Марии Гессен-Дармштадтской, о обручении и бракосочетании его Императорского высочества государя наследника цесаревича с ее Высочеством великой княжною Марией Александровной. Лл. 20, 37–40.

¹⁰ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120\2322). Д. 180. Камер-фурьерский журнал за апрель 1841. Л. 32.

¹¹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (52\2047). Д. 45. О миропомазании принцессы Александры Ольденбургской и бракосочетании вел. князя Николая Николаевича. 1855–1856. Лл. 100–102 Церемониал бракосочетания.

¹² РГИА. Ф. 547. Оп. 4. Д. 7. О награждении разных лиц подарками и выдачами по случаю бракосочетания... вел. князя Михаила Николаевича и Ольги Федоровны за август 1857–1858. Л. 71.

¹³ Там же. Л. 78.

суммы» – 48 рублей солдатам и музыканту Конной артиллерии и 110 рублей 50 копеек конно-гренадерам.

При освящении в декабре 1861 года дворцов, выстроенных А.И. Штакеншнейдером для младших сыновей императора Николая I, хозяева приглашали в качестве музыкального сопровождения оркестрантов полков, шефами которых они были. Для своего новоселья великий князь Николай Николаевич вызвал «два хора военной музыки по 8 человек». 1 декабря, при освящении Николаевского дворца, «по окроплении всех зал и комнат, Высочайшие особы изволили несколько времени внутренние Их Высочеств апартаменты, и потом в сих комнатах в кабинете изволил фрыштыкать, к которому были приглашены г. министр императорского двора, обер-гофмаршал, духовник Бажанов. Все прочие обоего пола особы, духовенство и разные чиновники двора Его Высочества и некоторые ближайšie особы свиты, угощены завтраком *в роде обеда* в Танцевальном зале, причем играл хор военной музыки...»¹⁴. В данном случае не отмечено, оркестр какого полка сопровождал праздник, но известно, что хозяин, великий князь Николай Николаевич был с юности записан в лейб-гвардии Конный и Уланский полки. Дворец его был выстроен буквально напротив Конногвардейских казарм, он почитал полк родным, и естественно предположить, что прежде всего хор Конной гвардии вызывали на новоселье.

Через неделю, когда освящался дворец великого князя Михаила Николаевича, командиру батареи, шефом которой был великий князь, от его имени было приказано «Хору музыкантов лейб-гвардии Конной артиллерии явиться в Новый дворец в субботу 9 декабря к 12 часам для игры во время завтрака в Высочайшем присутствии»¹⁵. В день освящения 9 декабря сначала приехал во дворец великий князь Константин Николаевич с супругой. «В час Их Величества имели выезд во вновь отстроенный дворец ... к освящению оногo... дамы в высоких платьях и шляпах, кавалеры в обыкновенной военной форме, статские особы в праздничной форме без лент, гофмейстер двора Его Величества был в ленте и собирались прямо в церковь...»¹⁶. Высокие гости, родственники

¹⁴ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125\2382). Д. 87. Камер-фурьерский журнал за декабрь 1861. Лл. 1–5. Освящение вновь выстроенного дворца вел. кн. Николая Николаевича.

¹⁵ РГИА. Ф. 547. Оп. 1. Д. 506. Дело об освящении дворца великого князя Михаила Николаевича. 1861. Л. 13.

¹⁶ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125\2382). Д. 87. Камер-фурьерский журнал за декабрь 1861. Л. 9. Освящение вновь выстроенного дворца вел. кн. Михаила Николаевича.

хозяев, сначала прошли в комнаты, приготовленные для великого князя Михаила Николаевича. После приезда государя с супругой и вслед за ними великого князя Михаила Николаевича с супругой присутствовали на молебне, совершенном духовником Бажановым тройным собором, и после того протодиаконом возглашено многолетие всему императорскому дому. После окропления залов был накрыт завтрак для императорской фамилии и некоторых «ближайших особ» в парадной столовой. Чины двора и прочие особы, духовенство и чиновники, строители «угощались в Концертном зале, на хорах играла военная музыка...»¹⁷.

В этих дворцах музыка военных оркестров, конечно, продолжала звучать и позже. Уже в конце столетия, на празднование полувекового служения в офицерских чинах великого князя Михаила Николаевича 8 ноября 1898 года, были вызваны музыканты той же лейб-гвардии Конно-артиллерийской бригады, куда великий князь был записан при рождении. Заблаговременно «управление гвардии Конно-артиллерийской бригады препровождает (в Придворную контору вел. кн. Михаила Николаевича) программу хора трубачей лейб-гвардии конной артиллерийской бригады пьесам, назначенным на 8 сего ноября...»¹⁸.

В Николаевском дворце 20 апреля 1885 года состоялся большой концерт в честь великих князей Николая Николаевича (младшего) и его брата Петра Николаевича в исполнении музыкантов «их полков». В «Программе музыки»¹⁹ указано, что музыканты лейб-гвардии Конного полка исполняли номера попеременно с оркестром лейб-гвардии Финляндского полка. Конногвардейцы начали, и исполняли следующие произведения: «На родине» Шуберта, романс «Желание» Баха, романс «Красивой» Вальдтефля, дивертисмент «Джиоконда» из оперы Понкиелли, «Антракт на русские мотивы» Кламрота, а также – попури из оперы Бизе «Кармен». «Финляндцы», чьи номера были четными, исполнили: вальс «Моя царица» Коте, увертюру «Поэт и крестьянин» Суппе, «Романс, сочинение Графа Шереметева», попури из оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки, затем – «Гавот» Цибульки. Они закончили концерт «Румынским маршем» И.П. Оглоблина, в то время – главного капельмейстера войск гвардии.

¹⁷ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125\2382). Д. 87. Камер-фурьерский журнал за декабрь 1861. Л. 10.

¹⁸ РГИА. Ф. 547. Оп. 4. Д. 45. Придворная контора вел. кн. Михаила Николаевича. О праздновании пятидесятилетнего служения великого князя... Л. 64.

¹⁹ РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Д. 57. Программы музыки, концертов и спектаклей. Л. 16.

Понятно, что военные музыканты играли не только в этих дворцах: в числе «Программ музыки, концертов и спектаклей», хранившихся в архиве великого князя Николая Николаевича-старшего есть три экземпляра программы «Музыки 19 августа 1874 года»²⁰. Программы «нарисовал профессор А. Шарлемань». Концерт давался в честь бракосочетания великого князя Владимира Александровича с великой княгиней Марией Павловной, состоявшегося тремя днями ранее. Попеременно играли хоры Преображенского и Кавалергардского полков. Музыканты Преображенского полка, которым уже почти 10 лет командовал великий князь, начали концерт хором из оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера, затем сыграли фантазию из «Тангейзера», увертюру из оперы «Страделла» фон Флотова, Триумфальный марш Н. Гаде и полонез Франка. Кавалергарды исполнили увертюру Вьера, трио из оперы «Жизнь за царя» М. Глинки, вальс «На волнах любви» И. Штрауса, марш Мендельсона и марш Вюдеке.

В заключение отметим, что балльный репертуар военных оркестров во второй половине XIX века в основном состоял из переложений модных мелодий, в то время как концертный уже включал разнообразные по форме сложные произведения.

²⁰ РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Д. 57. Программы музыки, концертов и спектаклей. Лл. 4–6.

Музыка в Зимнем дворце

Музыка в исполнении как профессиональных музыкантов, так и любителей, среди которых были первые лица империи, звучала в Зимнем дворце всегда. Так, первый хозяин дворца – Петр III Федорович – прекрасно играл на скрипке. Или, по крайней мере, любил играть, поскольку, видимо, совершенно не случайно в горячие дни переворота 1762 года просил свою супругу – императрицу Екатерину Алексеевну оставить ему «Лизку¹, трубку и скрипку». Впрочем, в разных источниках перечень иногда меняется, но скрипка присутствовала всегда. Этот взбалмошный внук Петра I, который очень недолго прожил в Зимнем дворце, так и остался в памяти его потомков нелепым мужчиной со скрипкой в руках:

А пока – одинокий и хлипкий, –
Завершая свой жизненный круг,
Император играет на скрипке, –
Государство уходит из рук.

А. Гордницкий. Петр III. 1987

В отличие от своего мужа Екатерина II не любила лично музицировать, хотя, как всякая аристократка, могла наиграть пару мелодий на клавикордах. Императрице была ближе роль музыкального продюсера.

Тем не менее при воспитании внуков Александра и Константина их музыкальному образованию Екатерина II уделила должное внимание. В результате Александр I научился играть на скрипке и кларнете. Он столь любил домашнее музицирование, что императрица Мария Федоровна даже упрекала его за это пристрастие, на что император резонно возражал, указывая, что он не любит карточную игру. Его супруга – императрица Елизавета Алексеевна часто играла в своем угловом кабинете Зимнего дворца на арфе, гитаре и фортепиано.

¹ Графиня Елизавета Романовна Воронцова (1739–1792) – официальная фаворитка Петра III, фрейлина, дочь генерал-аншефа графа Р.И. Воронцова, сестра княгини Е.Р. Дашковой, канцлера А.Р. Воронцова и дипломата С.Р. Воронцова.

Отметим, что домашнее музицирование во второй половине XVIII века становится одним из стандартов дворянского быта. Поэтому в дворянских семьях девочкам в обязательном порядке давалось музыкальное образование. Со временем эти девочки становились центрами музыкальных салонов, способствуя развитию русской музыкальной культуры.

В силу традиций и положения гостиные российских императриц становились музыкальными салонами, в которых играли как заезжие, так и отечественные исполнители и композиторы. Один из таких музыкальных салонов в первой четверти XIX века располагался на втором этаже северо-западного ризалита, в покоях императрицы Елизаветы Алексеевны.

Елизавета Алексеевна получила прекрасное музыкальное образование в детские и юношеские годы и, приехав в Россию, продолжала совершенствоваться. Она брала уроки у Дж. Сартти², обучавшего музыке дочерей Павла I. О занятиях со своим учителем в стенах Зимнего дворца императрица постоянно упоминает в письмах к своей матери: «Наконец, 3 раза в неделю по понедельникам, средам и пятницам, является Сартти, учитель музыки»³.

Кроме этого, Елизавета Алексеевна постоянно выступала в качестве певицы на любительских концертах в малом Эрмитаже. Так, в одном из писем к матери (31 марта 1794 года) она пишет: «Третьего дня состоялся очень милый концерт любителей в Эрмитаже. Участвовали только трое настоящих музыкантов, кроме моего учителя, который являлся капельмейстером; весь оркестр состоял из любителей. Я много пела, сначала трио с мадемуазель Шуваловой и графом Кобенцелем⁴ – венским посланником. Затем, после большого перерыва, я спела сольную арию, и еще дуэт с графиней Головиной»⁵.

В свою очередь графиня В.Н. Головина неоднократно упоминает в мемуарах о совместном музицировании с императрицей Елизаветой Алексеевной: «Великая княгиня и я, мы были первыми певицами. У нее был нежный красивый голос, и ее слушали с восторгом. Мы пели с ней вместе дуэты, так как в наших голосах было много схожего. ... На следующий день Великая кня-

² Джузеппе Сартти (1729–1802) – итальянский композитор. С 1784 г. работал в должности капельмейстера при дворе Екатерины II.

³ Цит. по: Огаркова Н.А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 217.

⁴ Людвиг фон Кобенцль (1753–1809) – граф, австрийский дипломат и государственный деятель. В 1779–1784 гг. посланник, а в 1784–1797 и 1798–1800 гг. посол в России.

⁵ Цит. по: Огаркова Н.А. Указ. соч. С. 217.

гиня написала мне, чтобы я пришла к ней к одиннадцати часам, желая прорепетировать дуэт, который мы должны были спеть на следующем концерте»⁶. Высоко ценила вокальный талант юной Елизаветы Алексеевны и императрица Екатерина II: «Это настоящая Сирена, великая княгиня Елизавета, ея голос идет прямо к сердцу, и мое сердце она совсем пленила»⁷.

Одним из любимых инструментов Елизаветы Алексеевны была арфа. На известной картине Ж. Кюгельхельна она изображена в центре семьи Павла I, играющей на арфе. Обучал великую княгиню игре на арфе состоявший при дворе Екатерины II известный французский музыкант Ж.Б. Кардон. Возможно, Елизавета Алексеевна играла и на шестиструнной гитаре. Совершенно неслучайно, что в зале № 185 Государственного Эрмитажа, бывшей Диванной Елизаветы Алексеевны сегодня находятся музыкальные инструменты, включая арфу.

При Николае I музыкальное образование становится обязательным для всех императорских детей. Они присутствовали на концертах выдающихся исполнителей, дававшихся в гостиных Зимнего дворца. Поэтому музыкальные инструменты, выставленные сегодня в некоторых залах Зимнего дворца, имеют свою историю.

Музыка являлась одним из важнейших «каналов», по которым шло знакомство «узников Зимнего дворца» с русской национальной культурой. Николай I активно использовал этот «канал» для того, чтобы привить своим детям любовь к русской музыке. Например, в 1832 году для старшей дочери императора – 13-летней великой княжны Марии Николаевны «на счет Комнатной суммы куплено собрание нот г. Бартнянского у вдовы его за 378 руб.»⁸.

Знакомство с творческим наследием одного из основателей классической русской музыкальной традиции не прошло даром. Великая княгиня Ольга Николаевна упоминает, как во время продолжительного переезда в декабре 1837 года из Москвы в Петербург, они, закутанные в шубы, в валенках, «засунутые» в меховые мешки, «весь день напролет, пели каноны и русские песни»⁹.

⁶ Цит. по: Огаркова Н.А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 217.

⁷ Огаркова Н.А. Указ. соч. С. 217.

⁸ РГИА. Ф. 472. Оп. 2. Д. 309. О доставлении Ея Императорскому Высочеству великой княгини Марии Павловне духовных сочинений Бартнянского. 1832.

⁹ Воспоминания великой княжны Ольги Николаевны 1825–1846. Сон юности. Электронная версия. http://dugward.ru/library/olga_nick.html Дата обращения 16.07.15.

Великая княгиня Ольга Николаевна, вспоминая свои детские годы, пишет, что зимой 1837 года «...у нас в Петербурге был брат Мама, дядя Карл. Он научил меня и Мэри играть на рояле вальсы Лайнера и Штрауса в венском темпе, он же пригласил, по желанию Мама, оркестр гвардейской кавалерии, чтобы научить их тому же. <...> Однажды он пригласил офицеров и трубачей одного полка к себе в Зимний дворец без разрешения командира или одного из старших офицеров, и выбрал как раз шесть лучших танцоров, которых можно было встретить во всех гостиных. Конечно, это были только молодые люди из лучших семей, и в Берлине никогда никому и в голову бы не пришло возмутиться из-за этого. Но в глазах дяди Михаила это было преступлением. Дядя Карл пригласил и Мама, которая появилась у него, чтобы также протанцевать несколько туров. Как только она появилась, трубачи заиграли вальс, дядя пригласил Мама, Мэри и молодые фрейлины с офицерами также закружились, все были в самом веселом настроении, как вдруг открылась дверь и появился Папа, за ним – дядя Михаил. Все кончилось очень печально, и этого конца не могли отворотить даже обычные шутки дяди Карла»¹⁰. Кстати, среди этих танцоров, вальсировавших в Зимнем дворце, был и кавалергард Жорж Шарль Дантес.

Главными площадками для камерных музыкальных вечеров на личных половинах императорской семьи служили парадные гостиные императриц, в которых собиралась избранная публика. Как правило, в качестве гонорара музыкантам дарили бриллиантовые перстни из ювелирных запасов Кабинета Е.И.В. Например, в 1854 году такой перстень подарили «артисту Рубинштейну за игру на фортепиано» на вечере у императрицы Александры Федоровны 28 марта¹¹. А в 1860 году бриллиантовый перстень получил «капельмейстер Штраус за игру во время танцевального вечера»¹². Впрочем, в качестве наградных композиторам иногда назначались и именные выплаты. Например, в декабре 1858 г. великая княгиня Мария Николаевна распорядилась «во внимание к отличному искусству композитора и пианиста Рубинштейна производить ему

¹⁰ Воспоминания великой княжны Ольги Николаевны...

¹¹ РГИА. Ф. 469. Оп. 6. Д. 1086. 1854. Л. 2. О пожаловании артисту Рубинштейну за игру на фортепиано бриллиантового перстня.

¹² РГИА. Ф. 469. Оп. 10. Ч. 4. Д. О пожаловании бриллиантового перстня капельмейстеру Штраусу за игру во время танцевального вечера 19 июня 1860 г. и выдачу оркестру 200 руб. сер.

из Собственных Моих Сумм, впредь до особого Повеления, по тысяче рублей серебром в год, считая с 1 сентября сего года»¹³.

Сам император Николай I играл на духовых инструментах, за которыми следили его «арсенальные» унтер-офицеры, регулярно получая за чистку труб императора наградные деньги. Одна из современниц упоминает, что накануне домашних концертных вечеров в Зимнем дворце император просил А.Ф. Львова «всегда за несколько минут пред концертным вечером приходиться к нему в кабинет, чтобы проиграть с ним его партию»¹⁴.

Бывало и так, что на домашних музыкальных вечерах происходили «недоразумения». Так, для Ф. Листа въезд в Россию был закрыт после такого «недоразумения». Вот как описывает этот эпизод музыкант: «во время моей игры государь подозвал своего адъютанта и стал о чем-то с ним разговаривать. Я перестал играть; наступила тишина. Император подошел ко мне и спросил отчего я бросил играть. Я ответил: «Когда ваше величество разговаривает, все должны молчать». Николай I с минуту на меня с недоумением посмотрел; потом вдруг нахмурил брови и сказал: «Господин Лист, экипаж вас ждет». Я молча поклонился и вышел. Через полчаса в гостиницу ко мне явился полицмейстер и сказал, что через шесть часов я должен покинуть Петербург»¹⁵.

Учителя музыки малолетних великих княжон и князей, годами работавшие в Зимнем дворце, тщательно подбирались. Например, с 1860 по 1868 годы учительницей музыки младших детей Александра II работала М.С. Сабинина.

Марфа Степановна Сабинина родилась в Копенгагене 30 мая 1831 года в семье протоиерея русского посольства С.К. Сабинина. Всего в семье росло 12 детей, и Марфа была пятым ребенком¹⁶. Талант к музыке у девочки прорезался очень рано. В 4 года она по часу в день играла гаммы, а в 9 лет – аранжировки Листа. В 1837 году С.К. Сабинина перевели в Веймар духовником великой княгини Марии Павловны. Там Марфа брала уроки музыки у

¹³ РГИА. Ф. 540. Оп. 1. Д. 147. Л. 1. Ордер о производстве композитору Рубинштейну по 1.000 руб. в год впредь до повеления. 1858.

¹⁴ Из записок Елисаветы Николаевны Львовой // Николай Первый и его время. М., 2000. Т. 2. С. 317.

¹⁵ Верне О. При дворе Николая I. Письма из Петербурга. 1842–1843. М.: РОССПЭН, 2008. С. 141.

¹⁶ ОР РНБ. Ф. 432 (Лесман). Д. 16. Ч. 3. С. 15. Фредерикс, баронесса М.П. «Воспоминания старушки».

различных профессоров. К этому времени у нее обозначился хороший голос. В 12 лет юная музыкантша становится членом музыкального кружка, основанного великой княгиней Марией Павловной.

Прекрасный голос обеспечил Сабининой место в благотворительных хорах, управляемых Ф. Листом и Г. Берлиозом. С семнадцатилетнего возраста на протяжении десятилетия она совершенствовала фортепианную технику под руководством Ф. Листа, проживавшего в то время в Веймаре.

Приворная карьера М.С. Сабининой началась при Веймарском дворе, куда ее пригласили в качестве учительницы музыки к двум дочерям великого герцога Веймарского. Более того, великая княгиня Мария Павловна обратилась к юной музыкантше с просьбой править ее музыкальные экзерсисы.

В 1857 году М. Сабинина впервые поехала в Россию как профессиональная гастролирующая пианистка. В Москве она с аншлагом давала концерты в зале Дворянского собрания. Публика валила валом, желая послушать непревзойденную русскую пианистку, ученицу знаменитого Листа. В Петербурге она тоже с огромным успехом дала три концерта.

В марте 1857 году М. Сабинину пригласили в Зимний дворец на половину императрицы Марии Александровны. Инициатором этого приглашения стала воспитательница великой княжны Марии Александровны А.Ф. Тютчева¹⁷. Встреча произошла в Золотой гостиной, где стоял открытый рояль фирмы Лихтенталь¹⁸. Как вспоминала М.С. Сабинина, разговор шел на немецком языке. Собеседницы проговорили около часа «о всем возможном... позже мне стало ясно: это был своего рода экзамен, сделанный мне Ее Величеством в виду будущего призвания моего на службу к великой княгине Марии Александровне»¹⁹. Затем императрица Мария Александровна попросила сыграть Мендельсона и Шопена: «Во время игры вошел Император в полной парадной форме. Я встала

¹⁷ А.Ф. Тютчева сначала планировала пригласить в Зимний дворец в качестве учительницы музыки француженку, однако та по семейным обстоятельствам отказалась.

¹⁸ Гейнрих Герман Лихтенталь – бельгийский фортепианный мастер. Фортепианная фабрика в Петербурге с 1840 г. по 1854 г. Об инструментах Лихтенталья заговорили уже в середине 1840-х гг.: «Знаменитый Лист первый указал здешней публике на достоинство фортепяна Лихтенталья. Не только в С.-Петербурге Лист не хотел играть на других инструментах, кроме Лихтенталевых, но даже возил их с собой из Парижа в Мадрид, не надеясь найти там фортепяна Лихтенталья, которые находятся во всех столицах Европы».

¹⁹ Записки М.С. Сабининой // Русский архив. 1901. № 5. С. 438.

от рояля, но Его Величество просил меня продолжать и сел возле Императрицы. Еще просили сыграть мотивы из опер Моцарта, Вебера и Вагнера»²⁰.

Смотрины оказались удачными, и в 1860 году М.С. Сабинуину пригласили в Зимний дворец в качестве учительницы музыки 7-летней великой княжны Марии Александровны. Одновременно М. Сабинина учила фортепианной игре малолетнего великого князя Сергея Александровича и пению – юного великого князя Алексея Александровича²¹. Попутно отметим и то, что дядей М.С. Сабининой был протоиерей И.В. Рождественский, духовник детей Александра II.

Условия контракта с М.С. Сабининой были следующие: жалованье 1000 руб. в год., деньги выплачивались в конце каждого месяца. Учительнице музыки предоставлялась квартира во Фрейлинском коридоре Зимнего дворца с прислугой. В качестве оплаты питания М.С. Сабининой отпускалось летом 3 руб. 50 коп., зимой 2 руб. 50 коп. серебром. Через 8 лет службы учительнице должна была быть назначена пенсия в 500 руб. в год. При этом начальная «педагогическая нагрузка» учительницы составляла всего 1 урок в день. Впоследствии, по мере взросления великой княжны нагрузку предполагалось увеличить до двух уроков в день «и сверх этого наблюдать и за поведением Ее Высочества»²². Условия контракта были утверждены императрицей Марией Александровной 22 октября 1860 года.

Марфа Сабинина «пришлась ко двору», о чем свидетельствует то, что уже 31 октября 1860 года императрица стала выплачивать пианистке по 500 руб. «добавочных» из своих средств. Поладила М.С. Сабинина и с А.Ф. Тютчевой, которая сделала ее с весны 1862 года своей помощницей: «Ваше Императорское Величество изволили согласиться на предложение мое, дабы девица Сабинина, кроме уроков музыки с Великой Княжной находилась еще ежедневно при Ея Величестве некоторое время по моему назначению»²³.

²⁰ Записки М.С. Сабининой... С. 438.

²¹ ОР РНБ. Ф. 432 (Лесман). Д. 16. Ч. 3. С. 23 Фредерикс, баронесса М.П. «Воспоминания старушки».

²² РГИА. Ф. 540. Оп. 1 (17\1369). Д. 87. Л. 7. О вызове из Веймара девицы Марфы Сабининой, принявшей на себя звание учительницы музыки великой княжне Марии Александровны и о французской подданной г-же Гюз, приглашение которой для этих занятий не состоялось. 1860–68.

²³ Там же. Л. 20.

За расширение «зоны обслуживания» Сабинину уравнили «в отпусках стола» с камер-фрау Е. Тизенгаузен (до 900 руб. в год), предоставив ей еще и придворный экипаж с парой лошадей. С начала 1862 года М.С. Сабинина начала преподавать игру на фортепиано великому князю Алексею Александровичу (3 руб. сер из «собственной суммы» великого князя за получасовой урок «без права на пенсию по окончании занятий»). В результате к началу 1864 года жалованье учительницы музыки составило 3474 руб. в год, с казенной квартирой во Фрейлинском коридоре Зимнего дворца. Последним учеником М.С. Сабининой в стенах Зимнего дворца с сентября 1866 года стал великий князь Сергей Александрович. В мае 1868 года М.С. Сабинина вместе со своей подругой фрейлиной М.П. Фредерикс покинула Зимний дворец.

Если обратиться к «музыкальной повседневности» в Зимнем дворце, необходимо заглянуть в камер-фурьерские журналы, в которых подробнейшим образом фиксировалась официальная жизнь императорской семьи. Итак, откроем камер-фурьерский журнал за март–апрель 1879 года: 11 марта состоялся концерт в Корабельной комнате; 22 марта – концерт в Белом зале испанских виртуозов «на мандолинах»; 2 марта в Белом зале состоялся концерт «из особ любителей, в котором участвовал и Государь Наследник. Во время концерта Их Величества кушали чай с гостями в Золотой гостиной. Для особ играющих, чай в Белом зале на 4 круглых столах и подчивали с рук. Для них же приготовлен ужин на 10 персон. От входа с пикетов в Белом зале постилался большой ковер, на котором ставились 70 попитров»²⁴.

Это был один из концертов «Общества любителей духовой музыки», основанного цесаревичем в 1872 году²⁵. Впрочем, как видно из приведенной ниже программы концерта, репертуар «Общества» был очень широк. Так, в программе первого отделения значились: Преображенский марш; Увертюра из оперы «Итальянка в Алжире» Дж. Россини; «Taufereien» Шумана; Романс и кортеж из оперы «Гугеноты» Дж. Мейербера; «Дагмар-полька» Лумби.

Во втором отделении в Белом зале Зимнего дворца звучали: «Рушук» (марш Оршевского); Попурри из оперы «Аида» Дж. Верди; религиозная музыка Перголези («Largo religioso») и Хертеля (Johann Wilhelm Hertel «Serenade»); вальс Штрауса «Kunstler Leben».

²⁴ РГИА. Ф. 516. Оп. 1. Д. 270. Камер-фурьерский журнал. Март–апрель 1879.

²⁵ См. подробнее: Зимин И.В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2011.

В третьем отделении прозвучали: Мелодия из оперы «Лоэнгрин» Вагнера; «Херувимская» Д.С. Бортиянского; Каватина из оперы «Оберон» Вебера; «Suomis-Song» композитора Rassius и «Ваза-марш» Гюбнера²⁶.

Когда Александр III стал императором, то и у его детей появились свои учителя музыки. Так, до 1902 года великого князя Михаила Александровича обучали игре на скрипке, флейте (скрипач Курнакович и флейтист Семенов, оба музыканта служили в Придворном оркестре) и рояле (проф. консерватории титулярный советник Ляпунов²⁷). Особо отметим, что у императрицы Марии Федоровны учителей музыки в России не было, поскольку ее «датская подготовка» позволяла свободно музицировать.

Супруга Николая II прекрасно играла на рояле, но тем не менее считала необходимым некоторое время брать уроки у профессора консерватории по классу фортепиано Р.В. Кюндингера²⁸. Отметим также, что когда молодая семья начала обставлять свою квартиру в Зимнем дворце, то из комнат Николая II в Аничковом дворце в Зимний дворец забрали пианино фабрики Беккера (распоряжение о доставке 13 марта 1896 года). После того, как летом 1896 года Николай II с супругой посетили XVI Всероссийскую промышленно-художественную выставку в Нижнем Новгороде, в Зимний дворец доставили черное пианино «художественной работы» в стиле Людовика XVI фирмы Эберга и рояль фирмы «Беккер». Кроме этого, в 1898 году Николай II подарил супруге большой рояль фирмы «Шредер», украшенный 100 фигурами с изображением сцен из мифа об Орфее, выполненных художником Э.К. Липгартом, который несколько лет исполнял обязанности главного хранителя картинной галереи Эрмитажа²⁹. Именно этот рояль занял почетное место в Серебряной гостиной (№ 186 Государственного Эрмитажа) на половине императрицы Александры Федоровны.

²⁶ РГИА. Ф. 516. Оп. 1. Д. 270. Камер-фурьерский журнал. Март–апрель 1879.

²⁷ Ляпунов Сергей Михайлович (1859–1924) – русский композитор и пианист.

²⁸ Кюндингер (Kundinger) Рудольф Васильевич (1832–1913) – пианист, композитор и педагог. В 1855 г. у него начал обучаться П.И. Чайковский, с 1860 г. состоял учителем музыки при императорском дворе. В 1879–1880 гг. был профессором Петербургской консерватории. В 1890 г. входил в состав жюри первого Рубинштейновского конкурса. В 1896 г. Р.В. Кюндингеру выплатили из собственных сумм императрицы 164 руб. См.: РГИА. Ф. 525. Оп. 3. Д. 84. Л. 12 Денежные документы по расходу и приходу Собственной суммы Ея императорского величества за 1896 г.

²⁹ Трошина Л., Трубкина Е. Эрмитаж. Жилые покои императорской резиденции. СПб.: Альфа-Колор, 2009. С. 11.

Александра Федоровна не только хорошо играла на фортепиано, но и владела, по свидетельству А.А. Вырубовой, «чудесным контральто». Периодически супруги музицировали, играя в четыре руки на рояле (запись в дневнике от 19 марта 1896 года).

Тем не менее в конце 1902 года императрица Александра Федоровна сочла необходимым обратиться к начальнику Придворного оркестра генерал-майору барону К.К. Штакельбергу³⁰ с просьбой подыскать ей учителя пения. Судя по всему, императрице предложили несколько кандидатур и, как писал барон, «Выбор Ея Величества остановился на профессоре Санкт-Петербургской Консерватории Наталии Александровне Ирецкой³¹. Государыня Императрица предположила брать уроки ежедневно от 10 до 11, каковые уже начались 9 сего января»³².

Естественно, встал вопрос об оплате уроков в Зимнем дворце. При ее определении придворные службы опирались на имеющиеся прецеденты. В результате собранных справок выяснилось, что профессорам консерватории платили по 10 руб. за урок, поэтому в резолюции значилось: «Ирецкой платить как профессору». Однако уважаемый профессор с такой «копеечной» оплатой не согласилась³³. Поскольку такое случалось редко, мы позволим себе остановиться на этих «торгах в Зимнем дворце» поподробнее.

Профессор Н.А. Ирецкая сообщила чиновникам, что уже давно берет с «частных лиц за уроки пения у себя на дому по 15 руб. за урок». При этом Ирецкой надо было давать уроки не у себя дома, а в Зимнем дворце. И хотя ранее «Государыня Императрица повелеть соизволила за время уроков в Санкт-Петербурге уплатить, как назначено по 10 руб. за час»³⁴, она поменяла свое реше-

³⁰ Барон Константин Карлович Штакельберг (1848–1925) – русский генерал, начальник Придворного оркестра, композитор.

³¹ Ирецкая Наталия Александровна (1845–1922) – российская певица (сопрано) и музыкальный педагог. Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (1868), ученица Генриетты Ниссен-Саломан, затем совершенствовалась в Париже под руководством Полины Виардо, выступала во Франции и Германии. В 1874 г. вернулась в Россию и наряду с концертной деятельностью сразу начала преподавательскую. С 1881 г. – профессор Петербургской консерватории.

³² РГИА. Ф. 525. Оп. 1 (204\2692). Д.23. Л. 2. Ирецкая Н.А. профессор Санкт-Петербургской Консерватории. 1903.

³³ Лейб-медикам за вызов в Зимний дворец платили по 25 руб.

³⁴ РГИА. Ф. 525. Оп. 1 (204\2692). Д. 23. Л. 6. Ирецкая Н.А. профессор Санкт-Петербургской Консерватории. 1903.

ние. Поэтому на записке Н.А. Ирецкой, в которой она писала, что «с 9 января по 8 марта я имела честь преподавать Ея Величеству в городе сорок один (41) урок. Профессор Санкт-Петербургской Консерватории Н. Ирецкая. 15 марта 1903 г.», появилась резолюция «начертанная собственноручно» – «выдать 615 руб.», т.е. по 15 руб. за урок, как и просила профессор. Единственная уступка Ирецкой – это согласие получать по 15 руб. за урок и вне Санкт-Петербурга.

Расписки профессора Н.А. Ирецкой детально отражают картину интенсивности музыкальных занятий императрицы Александры Федоровны и ее близких:

9 января – 8 марта 1903 г.	Зимний дворец	41 урок	615 руб. по 15 руб.	Александра Федоровна
14 марта по 30 мая 1903 г. 30 мая по 6 июня 1903 г.	Царское Село Петергоф	5 уроков 3 урока	231 руб. по 29 руб.	Александра Федоровна
25 февраля по 24 апреля 1906 г.	Царское Село	15 уроков	405 руб. по 27 руб.	Александра Федоровна
1 мая по 7 июня 1906 г.	Петергоф	12 уроков	384 руб. по 32 руб.	Александра Федоровна
21 октября по 21 февраля 1907 г.	Петергоф Царское Село	4 урока 16 уроков	560 руб. по 28 руб.	Александра Федоровна
30 октября, 2 и 6 ноября 1908 г.	Царское Село	3 урока	81 руб. по 27 руб.	Александра Федоровна
31 января по 24 марта 1914 г.	Царское Село	15 уроков	405 руб. по 27 руб.	Великие княжны Ольга и Татьяна
июнь 1914 г.	Петергоф	4 урока	128 руб. по 32 руб.	Великие княжны Ольга и Татьяна
22 января по 3 мая 1916 г.	Царское Село	18 уроков	486 руб. по 26 руб.	Великой княжне Ольге
20, 24 мая, 1, 4, 8 ноября 1916 г.	Царское Село	5 уроков	145 руб.	Великой княжне Ольге

Последнее уведомление об оплате профессор Н.А. Ирецкая получила за два месяца до падения самодержавия – 3 января 1917 года.

Еще одним штрихом в жизни Зимнего дворца начала XX века стали музыкальные вечера в Белом зале резиденции. Судя по всему, эти музыкальные вечера, проведенные в 1911 году гофмейстриною Е.А. Нарышкиной, должны были хоть как-то заменить прерванную вековую традицию больших зимних балов. Первый такой вечер состоялся 19 января 1911 года. В приглашении значилось: «Гофмейстрина Высочайшего Двора Статс-дама Елизавета Алексеевна Нарышкина просит ... пожаловать в Среду, 19 сего Января, на Музыкальный вечер, имеющий быть в Белом зале Зимнего дворца в 10 часов».

Судя по списку разосланных приглашений, на вечере был весь петербургский бомонд – 338 человек³⁵, включая членов дипломатического корпуса (41 человек). Судя по программе, это был обычный сборный концерт дворцового формата: «Пианино Mr. Bianchi Rosa; Романсы Mr. Battistini и madame Lina Cavalieri; Ария из «Тоски» – mr. Pntucci».

Второй музыкальный вечер состоялся 9 февраля 1911 года. На этот вечер пригласили 288 человека, в том числе 17 офицеров лейб-гвардии Кавалергардского полка, включая корнетов. Присутствовало на музыкальном вечере 230 человек. Судя по всему, затея замены больших зимних балов музыкальными вечерами не удалась, поскольку на них не было главного – членов императорской фамилии. Тем не менее отметим, что программа второго вечера включала русские романсы, которые исполнили Александр Михайлович Давыдов и Медея Ивановна Фигнер. Кроме этого «русский квартет» исполнил «Вниз по матушке по Волге» и серенаду «Четырех кавалеров из музыкальной драмы Бородина». Также в программке значатся выступление Антонио Амики и мадам Феарт.

Таким образом, на протяжении более 150 лет музыкальная жизнь, шедшая в Зимнем дворце, являлась важной частью музыкальной жизни императорской России.

³⁵ В числе приглашенных были: министр императорского двора Ф.Б. Фредерикс с супругою и дочерью; обер-гофмаршал А.С. Долгорукий с супругою (ур. гр. Шуваловою); гофмаршал граф П.К. Бенкендорф с супругою (ур. кн. Долгорукою); министр финансов В.Н. Коковцев с супругою; С.С. Трепова (супруга Д.Ф. Трепова) с дочерью; главноуправляющий собственной Е.И.В. Канцелярией А.С. Танеев с супругою; бар. С.К. Буксгевден; премьер-министр П.А. Столыпин с супругою и дочерью; министр иностранных дел С.Д. Сазонов с супругою; флаг-капитан К.Д. Нилов с супругою и др. См.: РГИА. Ф. 476. Оп. 1.Д. 1715. Л. 1. О вечерних музыкальных вечерах в Белом зале Зимнего дворца, устраиваемых Гофмейстриною Е.А. Нарышкиною. 1911.

Русская балалайка в семье Николая II

Императорский двор, задававший уровень аристократических бытовых стандартов, определял их и для членов императорской фамилии. Согласно им музыкальное образование носило обязательный характер. В результате многолетних музыкальных экзерсисов почти все Романовы владели музыкальными инструментами и могли квалифицированно судить об игре профессионалов. Поэтому в императорских резиденциях были востребованы скрипка, арфа, виолончель, фортепиано, духовые инструменты, но простонародных балалаек среди них не было вплоть до царствования Николая II.

Заметим, что сам Николай II до женитьбы играл на фортепиано и к балалайке никакого интереса не проявлял. Судя по всему, этот интерес появился у императора только после свадьбы. Как это ни удивительно, но немецкая принцесса Аликс Гессенская, получившая классическое викторианское воспитание, игравшая на фортепиано, любившая Вагнера, раз услышав русскую балалайку, полюбила ее всем сердцем, и в дальнейшем любовь императрицы к русской балалайке реализовывалась в двух плоскостях. Во-первых, в императорские резиденции начали приглашать профессиональный оркестр народных инструментов под управлением В.В. Андреева. Во-вторых, в подразделениях государственной охраны (Сводный полк, Собственный конвой, Гвардейский экипаж и пр.) были созданы оркестры народных инструментов. В-третьих, игре на балалайке начали обучать наследника Алексея Николаевича.

Когда и где императрица Александра Федоровна могла познакомиться с русской балалайкой? Отчасти на этот вопрос позволяют ответить дневники Николая II. В день своего рождения – 6 мая 1897 года Николай II записал в дневнике: «Слушали хор Андреева из 20 балалаечников. Замечательно сыгрались»¹.

Подчеркнем, что балалаечники оркестра В.В. Андреева², выступавшие в Александровском дворце Царского Села, совсем не походили на пьяненьких

¹ Дневники императора Николая II (1894–1918). 1894–1904. М.: РОССПЭН, 2011. Т. 1. С. 340.

² Первое публичное выступление «Кружка любителей игры на балалайке» состоялось 20 марта 1888 г. К 1897 г. в состав оркестра В.В. Андреева вошли домбра и гусли.

мужичков, тренькающих на балалайке. Напротив, это были весьма представительные господа во фраках, которые упорно боролись за признание народной балалайки полноценным музыкальным инструментом. Судя по приведенной дневниковой записи, императорская чета к маю 1897 года уже была знакома с игрой оркестра Андреева, и супруги могли уже оценивать их игру в сравнении («замечательно сыгрались»).

В последующие годы оркестр Андреева два-три раза в год выступал в Александровском дворце. Как правило, это происходило накануне и день рождения Николая II. 5 мая 1899 года в Александровском дворце, вечером император с ближайшим окружением «слушали с наслаждением хор балалаечников Андреева, кот. играл идеально»³. 4 мая 1903 года после обеда в Александровском дворце «играл струнный оркестр», а на следующий день, 5 мая 1903 года, прямо во время обеда, «Андреев со своим оркестром услаждал наш слух чудною игрою»⁴. 5 мая 1907 года: «К обеду приехала мама с другими. Вечером Андреев со своим хором балалаечников услаждал наш слух дивною игрою»⁵. 5 мая 1909 года: «Перед 8 ч. получил подарки от Аликс и детей. Обедали: Миша, Ольга, Дмитрий и Петя. Вечером с великим наслаждением слушали дивный оркестр Андреева до 11 1\2 час.»⁶. 6 мая 1911 года: «Мне минуло 43 года! ... Потом слушали дивную игру балалаечников Андреева до 11 1\2. Здоровый день»⁷. Последний раз коллектив В.В. Андреева играл в Александровском дворце перед днем рождения императора 5 мая 1913 года: «Слушали дивный хор балалаечников Андреева до 11 час.»⁸.

Отметим, что, как правило, в своих дневниковых записях император был подчеркнуто сдержан. Но когда он писал об игре оркестра В.В. Андреева, интонации звучали самые позитивные. 20 ноября 1897 года в Александровском дворце «обедали семейно в библиотеке и слушали игру хора Андреева, который играл удивительно хорошо; их теперь 21 человек»⁹. 12 марта 1901 года в

³ Дневники императора Николая II (1894–1918). Т. 1... С. 470.

⁴ Там же. С. 727.

⁵ Дневники императора Николая II (1894–1918). М.: РОССПЭН, 2013. Т. 2. 1905–1918. Ч. 1. 1905–1913. С. 204.

⁶ Там же. С. 199.

⁷ Там же. С. 561.

⁸ Там же. С. 754.

⁹ Дневники императора Николая II (1894–1918). Т. 1... С. 376.

Александровском дворце «вечером наслаждались игрою нашего оркестра»¹⁰; 13 марта 1901 года в Александровском дворце «после обеда с удовольствием слушали чудную игру хора балалаечников Андреева»¹¹.

Отметим для себя это эмоциональное – «нашего оркестра». Судя по всему, регулярные приглашения оркестра В.В. Андреева в Александровский дворец, личное и неформальное покровительство со стороны императорской четы сильно облегчали решение различных проблем, неизбежно возникавших в работе любого творческого коллектива. Например, «наш» оркестр В.В. Андреева включался в культурную программу во время значительных дипломатических встреч. Так, во время визита в Россию французского президента Ф. Форэ 13 августа 1897 года хор В.В. Андреева играл в Большом Петергофском дворце: «В 8 ч. поехали во Дворец на большой обед с французскими моряками. Вечером в виде приятного развлечения слушали знакомый чудный хор балалаечников Андреева. Расстались с Фором в 12 час.»¹²

Зная о музыкальных симпатиях императорской четы, оркестр В.В. Андреева стали приглашать даже на дипломатические балы. 29 января 1898 года Николай II и Александра Федоровна отправились на бал в английское посольство, где «Слушали хор Андреева. В это время съезжалась вторая серия приглашенных на бал... В общем вечер, проведенный под английскую кровлю, можно считать удачным»¹³; 4 февраля 1898 года: «В 8 часов поехали к графу и графине Шереметевым к обеду. Пел хор Александра Шереметева под управлением Архангельского; затем слушали хор Андреева»¹⁴.

Ежегодно в апреле в одном из императорских театров проходил так называемый благотворительный «Инвалидный концерт», на котором обязательно присутствовал император. В дневнике Николая II записи о посещении этого концерта также необычайно эмоциональны – 20 апреля 1899 года: «В 9 ч. поехал на концерт инвалидов. Аликс осталась дома. 300 балалаечников от гвардейских частей тоже играли несколько вещей – отлично, под управлением самого Андреева»¹⁵. Упоминание об огромном оркестре балалаечников от гвар-

¹⁰ Дневники императора Николая II (1894–1918). Т. 1... С. 586.

¹¹ Там же. С. 586.

¹² Там же. С. 357.

¹³ Там же. С. 391.

¹⁴ Там же. С. 392.

¹⁵ Там же. С. 468.

дейских частей, очень важно. Возможно, приобщение Александры Федоровны к русской балалайке произошло в одном из офицерских собраний (Уланского Ея Императорского Величества или Собственного конвоя), в которых по традиции играли на народных инструментах. 19 марта 1901 года на Инвалидном концерте «Восторг произвели балалаечники, обученные Андреевым, со всех гвардейских полков. Вернулись в 12 час.»¹⁶ 19 марта 1904 года: «... поехали на Инвалидный концерт. Лучшей частью его было отделение балалаек под управлением Андреева»¹⁷. 25 марта 1913 года: «Концерт инвалидов. Он прошел хорошо, особенно отделение балалаечников»¹⁸.

Периодически Николай II отдыхал душой в офицерских собраниях гвардейских полков, куда наряду с полковой самодеятельностью стали приглашать и любимый императором оркестр народных инструментов В.В. Андреева. 19 апреля 1906 года: «В 7 час. поехал с Дмитрием во 2-й стр. батальон на обед. Слушали великолепную игру хора Андреева на балалайках. Вернулись домой к 12 часам. Долго еще занимался»¹⁹. 8 апреля 1907 года: «В 7 1/2 обедали во дворце с гвардейским начальством. Слушали великолепную игру 234 балалаечников гвардии под управлением их учителя Андреева. Остались в восторге от исполнения»²⁰. 22 мая 1911 года: «Почитал Аликс вслух, переоделся и в 11 час. поехал в новое собрание Конвоя на ужин. Мне оно понравилось очень; все здание и внутри до мелочей, в русском духе. Помещения много, но все выглядит уютно. За ужином пели казаки. Потом в большой зале играл хор Андреева и пела Плевницкая. Затем опять песенники и пляски. Сидели еще в гостиной, слушая ее»²¹.

Следует упомянуть и о том, что на императорской яхте «Штандарт» семью императора сопровождал балалаечный оркестр, составленный из матросов Гвардейского экипажа. Фрейлина императрицы баронесса С.К. Буксгевден упоминала, что в Ливадии «после обеда иногда слушали игру балалаечного оркестра яхты или пение казаков эскорта»²².

¹⁶ Дневники императора Николая II (1894–1918). Т. 1... С. 587.

¹⁷ Там же. С. 795.

¹⁸ Дневники императора Николая II (1894–1918). Т. 2... С. 745.

¹⁹ Там же. С. 125.

²⁰ Там же. С. 199.

²¹ Там же. С. 565.

²² Буксгевден С.К. Венценосная мученица. Жизнь и трагедия Александры Федоровны, Императрицы Всероссийской. М.: Русский Хронограф, 2006. С. 245.

В 1913 году Великорусский оркестр В.В. Андреева отметил 25-летие своей творческой деятельности. К этому времени в его составе работали 30 музыкантов. Николай II счел необходимым посетить юбилей любимого оркестра: «В 8 час. поехал с Ольгой и Мари в город в Мариинский театр. В.В. Андреев дал замечательный концерт со своим оркестром, после чего было его чествование по случаю 25-летия его музыкальной деятельности. Вернулись поздно, т.к. чтение адресов сильно затянулось»²³.

Собственно присутствие Николая II на юбилее оркестра В.В. Андреева побудило его обратиться с прошением о материальной поддержке коллектива. В документах указывается, что В.В. Андреев «в воздаяние заслуг его на поприще усовершенствования и развития народной музыки» будет получать «вспомоществование, из сумм Министерства Императорского Двора, в размере 25000 руб., на содержание Великорусского оркестра»²⁴. Деньги В.В. Андрееву предполагалось выдавать «в течение 4-х лет, начиная с текущего года, с отпуском пополюгодно вперед». 23 марта 1914 года Николай II подписал прошение Андреева и с этого времени его коллектив стал именоваться «Императорским Великорусским оркестром».

Уже 27 марта 1914 года В.В. Андреев расписался в документах за первый транш (12500 руб.), 10 июня – за второй (12500 руб.). Регулярные выплаты продолжались до февраля 1917 года. Однако буквально сразу же после Февральской революции Временное правительство в пылу борьбы с наследием «проклятого самодержавия» прекратило все выплаты оркестру В.В. Андреева.

Это вынудило В.В. Андреева 13 апреля 1917 года обратиться к Ф.А. Головину, комиссару Временного правительства над бывшим Министерством императорского двора. В докладной записке В.В. Андреев писал, что он обращается к министру «во имя справедливости», поскольку «прекращение выдачи кредитов... в корне разрушает единственное национально самобытно-русское глубоко-народное искусство и произносит ему смертный приговор» и «почти 50 человек будут наказаны голодом, так как сразу будут лишены средств к существованию». Андреев подчеркивал, что главная цель его коллектива это «непосредственное служение народным массам для пополнения досуга широким распространением коллективного занятия музыкой, ставшей

²³ Дневники императора Николая II (1894–1918). Т. 2... С. 747.

²⁴ РГИА. Ф. 468. Оп. 17. Д. 2309. Л. 1. О производстве пособия В.В. Андрееву на содержание Великорусского оркестра. 1914–17.

доступной трудящимся классам населения... Ужели теперь, в светлые дни народной свободы, правды и справедливости, людям идейно и неукоснительно 28 лет служившим исключительно на пользу своему народу и процветанию его музыкального творчества, не будет оказана хотя бы только справедливость. Если же смертный приговор – так за что. Если только за то, что эти кредиты отпускались по распоряжению б. царя, из собственной канцелярии и из б. министерства двора, то не будет ли это слишком жестоким решением». В заключение В.В. Андреев просил «Временное правительство о пересмотре нашего дела»²⁵. Надо сказать, что Ф.А. Головин решил финансовый вопрос положительно, и 23 июня 1917 года В.В. Андреев получил из кассы очередные 12500 руб.²⁶

Другая ипостась бытования балалаек в императорских резиденциях связана непосредственно с семьей Николая II. Сначала это были две игрушечные балалайки, которые по распоряжению Александры Федоровны купили в 1896 году в магазине Т.И. Дойникова на Казанской улице. В декабре 1896 года для годовалой великой княжны Ольги Николаевны, в Швейцарском магазине (Б. Конюшенная, 25), наряду с заводной куклой (14 руб. 70 коп.), приобрели игрушечную балалайку за 5 руб.²⁷ В конце 1897 года в магазине Т.И. Дойникова купили еще две игрушечные балалайки. Такое увлечение балалайкой со стороны императрицы просто удивительно, вряд ли оно вызывало понимание со стороны петербургского бомонда.

Настоящая балалайка появилась на императорской половине, видимо, в июле 1902 года, когда по приказу императрицы в магазине Циммермана купили инструмент «в подарок»²⁸. Для кого ее покупали, можно только предполагать.

Зазвучала балалайка в семье Николая II только в 1907 году, когда цесаревичу Алексею пошел третий год. На одной из семейных фотографий маленький цесаревич сидит на палубе «Штандарта» с маленькой домброй в руках, а позади него – четыре юнги-балалаечника.

Судя по всему, в профессиональной среде хорошо знали о симпатиях императрицы к народному инструменту, свидетельством чему является бала-

²⁵ РГИА. Ф. 468. Оп. 17. Д. 2309. Л. 8.

²⁶ Там же. Л. 17.

²⁷ РГИА. Ф. 525. Оп. 3. Д. 84. Л. 616. Денежные документы по расходу и приходу Собственной суммы Ея Императорского величества за 1896 г.

²⁸ РГИА. Ф. 525. Оп. 1. Д. 7. Л. 72 О разных расходах по суммам Ея Императорского Величества. 1902 г.

лайка, подаренная наследнику в 1909 году мастером П. Оглоблиным²⁹. В апреле 1909 года «музыкальный мастер-поставщик собственного Е.И.В. Сводного пехотного полка, полков Императорской гвардии и яхты Штандарт» обратился в Канцелярию императрицы с прошением «осчастливить меня труженика своим вниманием» и принять в подарок русский «национальный инструмент для обожаемого Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича Алексея Николаевича»³⁰. Подарок приняли, а мастера наградили часами с золотым гербом.

Несомненно, такой нетипичный для императорских резиденций струнный инструмент мог оказаться в руках цесаревича только по желанию Александры Федоровны.

Видимо в выборе музыкального инструмента для цесаревича сошлось несколько причин. Это было и стремление «сделать» из цесаревича истинно русского монарха, и интерес императрицы к этому истинно русскому народному инструменту. Судя по воспоминаниям, «Алексей обладал превосходным музыкальным слухом и великолепно играл на балалайке».

Конечно, у цесаревича были учителя. Среди них называют генерал-майора Свиты Его Величества А.А. Ресина. Именно для этих уроков в апреле 1916 года, на «собственные средства» цесаревича в музыкальном магазине Лемберга была куплена «профессиональная» балалайка за 25 руб. Видимо, мальчик был так увлечен игрой на этом инструменте, что хотел разделить это увлечение со своими друзьями, кадетами Агаевым и Макаровым, которым он на свои средства в августе 1916 года купил две балалайки в футлярах, потратив на это 76 руб. Когда цесаревич переехал в Ставку к отцу в г. Могилев, то с собой он взял и балалайку.

Однако у генерала было не так много времени, поскольку он командовал Сводным полком, который охранял императорскую резиденцию в Царском Селе. Поэтому Ресин рекомендовал императрице в качестве учителя игры на балалайке для цесаревича надворного советника Александра Николаевича Зарубина. Сын генерал-лейтенанта, выпускник императорского лицея, причисленный к 1 Департаменту Сената, он как любитель играл в оркестре В.В. Андреева. С 15 марта по 4 мая 1916 года он дал цесаревичу 12 уроков

²⁹ Магазин и мастерская П. Оглоблина находились на Загородном пр., д. 25.

³⁰ РГИА. Ф. 525. Оп. 2. Д. 83. Л. 2. Оглоблин Петр, крестьянин, владелец музыкального магазина в С.-Петербурге – о поднесении Наследнику Цесаревичу балалайки в футляре, собственной работы и самоучителя. 1909.

игры на балалайке³¹. В послужной список А.Н. Зарубина внесли запись о том, что он является «преподавателем игры на балалайке Его Высочества». Зарубину предлагали оплатить данные уроки (10 руб. за урок), однако он отказался. 9 февраля 1917 года по распоряжению императрицы Зарубину выдали скромный подарок стоимостью в 120 руб.

Императрица Александра Федоровна не только всячески поощряла музыкальное увлечение сына, но и включила в январе 1917 года уроки игры на балалайке, два часа в неделю, в расписание занятий цесаревича. Но эти занятия так и не состоялись, поскольку в конце февраля 1917 г. в Петрограде начались волнения, закончившиеся отречением Николая II. С этого времени Его Императорское Высочество наследник-цесаревич превратился просто в Алексея Николаевича Романова. Несмотря на все эти драматические события Алексей не оставил увлечения балалайкой, и в списке вещей, взятых в августе 1917 г. царской семьей в Тобольск, значились и две балалайки.

³¹ РГИА.Ф.525.Оп.3.Д.603.Л.4 О преподавателе игры на балалайке надворном советнике Александре Николаевиче Зарубине.1917.

**Граф Сергей Платонович Зубов (1881–1964) –
великосветский поэт, композитор,
драматург, актер-любитель**

Граф Сергей Платонович Зубов (1881–1964) невольно оказался в тени своего более известного младшего брата – создателя и директора первого в России Института истории искусств – Валентина. Даже сотрудник этого института в 1968 году приписал директору лавры драматурга, объявив именно его автором пьесы, шедшей на сцене Александринского театра, а на самом деле принадлежавшей перу его брата Сергея¹. Так же поступили и сорок лет спустя квалифицированные издатели дневников директора Императорских театров В.А. Теляковского: комментируя репетиции благотворительного балета 1904 года, когда в числе других «студент граф Зубов» обращался с просьбой «унять бесцеремонные и бестактные выходки Кшесинского относительно дамы»², они не колеблясь назвали его «графом Валентином Платоновичем Зубовым (1884–1969)», хотя младший в семье Валя в этот год еще не закончил гимназии. К следующему тому дневников, где Сергей Платонович упоминался на 18-ти страницах, комментарий был предельно лаконичным: «Зубов С.П., граф»³. К сожалению, до сих пор об этом выдающемся человеке не было практически ни одной публикации, хотя его стихи появлялись на страницах столичных журналов и в виде книг (в 1910 и 1911 годах), были изданы несколько сборников

¹ Эта значимая ошибка появилась в известной монографии Анатолия Яковлевича Альтшуллера, посвященной Александринскому театру (Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968), где автором пьесы «Тихая пристань» был назван граф Валентин Платонович Зубов. А.Я. Альтшуллер долгое время возглавлял сектор источниковедения Российского института истории искусств (Зубовского) и занимался его историей.

² Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1903–1906 / Под общ. ред. М.Г. Светаевой. Подготовка текста М.А. Малкиной и М.В. Хализевой. Комментарии М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализевой. М.: АРТ, 2006. С. 184.

³ См.: Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1906–1909 / Под общ. ред. М.Г. Светаевой. Подготовка текста М.В. Львовой и М.В. Хализевой. Комментарии М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализевой. М.: АРТ, 2011. С. 859.

его романсов, для которых он сочинил и слова, и музыку. Две его пьесы шли на подмостках Малого (Суворинского) театра, а третья, «Тихая пристань», даже на Императорской сцене. Сейчас его замечательной коллекцией русского искусства⁴ гордятся два музея в Швейцарии и Аргентине, а его собрание миниатюр на кости признано вторым по значимости в мире.

Граф Сергей Платонович Зубов родился 29 июля 1881 года в Москве⁵. Имя третьему ребенку и второму сыну дали в честь крестного – деда с материнской стороны Сергея Федоровича Плаутина – и это, возможно, сказалось на дальнейшей судьбе малыша. Матушка, графиня Вера Сергеевна Зубова, рожденная Плаутина, была племянницей поэта Николая Огарева, знаменитого друга Александра Герцена, и литературные наклонности ребенка проявились очень рано – даже детские письма Сережи к матери отличались от посланий его братьев красочными эмоциональными описаниями: «Грязь, мерзость, уныние, одиночество... царствуют у нас в Петербурге... Ладожский лед принес с собой ветер... Единственная надежда – твое возвращение». Рано он превратился и в заядлого театрал: «Я сосчитал, что во всю зиму был 18 раз в театре». (Письма 1894 года, автору 13 лет)⁶.

Два младших брата, Сергей и Валентин, учились во Второй классической Санкт-Петербургской гимназии на Казанской улице. После окончания Сергей поступил на юридический факультет Санкт-Петербургского университета, который в результате не окончил⁷, окончательно увлекшись изящной

⁴ В статье Виктора Леонидова «Русское искусство, обретающееся за границей», опубликованной в специальном выпуске «Независимой газеты» («НГ-кулиса», 1999, 11 декабря) коллекция графов Зубовых названа первой как самой значимой, за ней упоминались собрания театрального художника Александра Васильева и Рене Герра. Кстати, в статье приводились слова Сергея Дягилева, считавшего великолепную шпалеру зубовской коллекции, с изображением императрицы Екатерины II, работой не Рокотова, а И.-Б. Лампи-старшего.

⁵ «Выписка из метрической книги... села Покровского Московского уезда... записан под № 14... родился 29 июля 1881 года... 16 августа крещен... Восприемники: отставной полковник Сергей Федорович Плаутин [дед новорожденного – Т.И.], статский советник Федор Сергеевич Плаутин [дядя по матери – Т.И.] и дочь полковника Варвара Сергеевна Плаутина [тетя по матери – Т.И.]» (РГИА. Ф. 942. Оп. 1. Д. 22. Л. 2.)

⁶ Переписка малолетних братьев, графов Зубовых – Александра, Сергея и Валентина с матерью хранится в РГИА (Ф. 942. Оп. 1. Д. 572). Цитированные фрагменты – лл. 36 и 34 об.

⁷ Дело студента юридического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета графа Сергея Платоновича Зубова находится в ЦГИА СПб (Ф. 14. Оп. 3. Д. 38365).

словесностью и театром. Он писал и публиковал стихи и пьесы, был принят в столичных литературных салонах, стал близок к кружку великого князя Константина Константиновича (поэта К.Р.)⁸.

В этот же время он вместе со своим приятелем, князем Николаем Феликсовичем Юсуповым (Сумароковым-Эльстон) добивались возможности служить в Дирекции Императорских театров. В.А. Теляковский с досадой записывал в своем дневнике, что граф Гейден «просил о принятии на службу в Дирекцию графа Зубова»⁹, а «барон и баронесса» Фредерикс «взять на службу чиновниками особых поручений графа Зубова и князя Юсупова»¹⁰. Директор отказывал, считая их «опасными для театрального мира», на этом решении сказывалась светская репутация братьев Юсуповых.

Странно, но комментаторами дневников остались незамеченными запечатленные Теляковским события, сыгравшие роковую роль в жизни старшего князя Юсупова.

19 января директор с раздражением сообщил, что ему настойчиво «телефонировала» графиня Гейден, которая непременно желала попасть с дочерью на «Бориса Годунова» – благотворительный спектакль в Михайловском театре. 20 января графиня снова звонила, и вызвала уже обличительный монолог автора: «Удивительно, до какой назойливости и бесцеремонности могут доходить светские люди... Все это происходит из-за мании к театральному делу молодого князя Юсупова, богатого жениха, за которым бегают все барышни. В понедельник вся эта компания скучающей молодежи во главе с князем Юсуповым, графом Зубовым и [нрзб.] играют платный благотворительный спектакль, и, конечно, всем этим господам желательно на нем быть»¹¹.

Комментаторы посчитали это малозначимой историей, не достойной внимания читателей, в сносках графиня Гейден осталась неопознанной, име-

⁸ Рукописи (машинописи) стихов графа Сергея Платоновича Зубова сейчас хранятся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинском Доме), Ф. 137 (К.Р., К. Романова). Д. 150 (Из стихотворений 1900–1903) 40 лл., а также Ф. РІІІ. Оп. 1. Д. 1135, (Сборник стихотворений, 1907), 44 лл. В описании автор ошибочно назван Сергеем Петровичем.

⁹ Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1906–1909... С. 108.

¹⁰ Там же. С. 129, 336.

¹¹ Там же. С. 362, 363.

ющей только титул и фамилию. А ведь это была Александра Владимировна Гейден, урожденная Мусина-Пушкина, мать трех прелестных дочерей, о которых с восторгом писал князь Оболенский¹². Через два месяца ее дочь, Марина, графиня Марина Александровна Гейден, познакомилась с князем Юсуповым и стала причиной его смертельной дуэли, подтвердившей семейное проклятие княжеского рода.

Но интересен также и спектакль «Борис Годунов», состоявшийся на сцене Михайловского театра 21 января 1908 года. Ставил его знаменитый актер (и режиссер) Юрий Михайлович Юрьев. «С нашим Юрьевым», заметил Теляковский, «дружны» и «князь Юсупов, и граф Зубов». Хотя автором спектакля значился Пушкин, в представление были включены музыкальные сцены, скорее всего, на музыку Мусоргского, поскольку в этой «роскошной», по выражению журналиста, постановке в сцене на балу приняли участие prima-балерины императорской сцены М.Ф. Кшесинская, О.Н. Преображенская, А.П. Павлова. Главные роли играли известные Петербургу любители «князь Голицын... фон Баумгартен, Зарубин, граф Зубов»¹³.

Титулованные артисты избегали назвать свои настоящие имена, поэтому в программе спектакля исполнители, в основном, обозначены звездочками. Из-за этого неясно, какую именно роль в пушкинской драме исполнял граф Зубов, а вот главную, вторую после Годунова, Григория Отрепьева, играл господин «Роков»¹⁴, то есть Сумароков-Эльстон, другими словами, князь Николай Феликсович Юсупов. Как сказал один из исследователей, в его биографии много «рока», и здесь в этом спектакле он нагадал себе «роковую» любовь к Марине (не Мнишек, а Гейден)¹⁵, закончившейся его гибелью.

¹² «В то время в Санкт-Петербурге было три сестры, пользовавшиеся успехом в обществе; одна из них, графиня Марина Гейден <...> более выделялась своей красотой. Она была соблазнительна, очень популярна и большая кокетка» (Князь Сергей Оболенский) // Цит. по: V_MURZA_Роковая Марина. История одной дуэли // <http://v-murza.livejournal.com/122165.html> Дата обращения: Август 2015.

¹³ Обозрение театров. 1908. № 299. 6 января. С. 19.

¹⁴ Князь Николай Феликсович Юсупов сочинял прозу и печатался под псевдонимом «Роков». (См.: Обозрение театров. 1908. № 314. 21 января. С. 5). Сам Ю.М. Юрьев исполнил в спектакле две эпизодические роли.

¹⁵ За несколько часов до дуэли Николай, обычно холодный и сдержанный, написал: «Дорогая моя Марина! [...] Мне страшно тяжело, что я не увижу тебя перед смертью, не могу проститься с тобой и сказать тебе, как сильно я люблю тебя...» // http://www.yusupov.org/nikolay_feliksovich.html Дата обращения: Август 2015

Нужно сказать, что эта трагическая история расколола свет. Непонятно, почему семейство Юсуповых так воспротивилось браку старшего сына с графиней Гейден, отец которой был «начальником главной квартиры Императорского дворца», с титулом и состоянием, их брак не был бы мезальянсом. Возможно, присутствовал мотив какой-то вражды, и «Монтекки»-Юсуповы оказались косвенными виновниками смерти их наследника.

Что же касается графа Сергея Платоновича, то он тоже бы оказался в роли «богатого жениха, за которым бегают все барышни», если бы не женился незадолго до этого, породнившись с «Капулетти». В это время Сергей вошел в круг семейства графа Александра Дмитриевича Шереметева. Впрочем, они были родственниками – супруга Александра Дмитриевича, графиня Мария Федоровна Гейден, по матери, Елизавете Николаевне, графиня Зубова. Но, по словам Льва Толстого, «двоюродное родство – опасное соседство», и с их дочерью, «кузиной» – юной графиней Елизаветой Александровной Шереметевой – начался роман.

В декабре 1903 года они оба приняли участие в знаменитом костюмированном балу петербургской придворной элиты в Зимнем дворце, надев русские костюмы XVII века¹⁶. Графиня Елизавета Александровна была в группе молодых фрейлин, танцевавших «русскую»¹⁷. «Маскарадная» фотография графа Сергея Платоновича с его автографом была обнаружена автором в одном из московских архивов, в фонде герцогов Мекленбург-Стрелицких¹⁸.

Через три года они обвенчались, а через 10 месяцев после свадьбы 29 ноября 1906 года родилась их дочь Мария. В это время Сергей переехал во

¹⁶ Еще одна причина появления молодых людей на этом балу – служебная. Оба они числились в Императорском женском патриотическом обществе, главой которого тогда была царствующая императрица Александра Федоровна. По ее инициативе было принято решение сделать фотографии участников «исторического» бала в костюмах, издать альбомы, а средства, вырученные от их продажи, отдать в пользу общества. Об этом подробнее см.: Исмагулова Т.Д. Благотворительная деятельность герцогов Мекленбург-Стрелицких и графов Зубовых в Императорском женском патриотическом обществе // Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого дома. Сборник трудов международной научной конференции 16–18 октября 2001 года. СПб., 2005. С. 173–182.

¹⁷ На общей фотографии графиня Елизавета Александровна Шереметева стоит во втором ряду третья справа. Пятая справа «боярышняя» – знаменитая фрейлина Анна Александровна Танеева, в замужестве Вырубова.

¹⁸ ГАРФ. Фонд герцогов Мекленбург-Стрелицких. В описи фотография значилась как «фото Зубова», первую букву автографа, – «С.» – архивистам, вероятно, прочитать не удалось.

дворец графов Шереметевых, в письмах середины 1900-х годов он обозначал свой новый адрес – Шпалерная, 18 (или Французская набережная, 6).

Семейная жизнь молодых супругов протекала, вероятно, отнюдь не безоблачно, но это время оказалось для начинающего автора весьма плодотворным в творческом отношении.

В 1908 году состоялась премьера трехактной пьесы графа С.П. Зубова «Третий звонок» в Малом Петербургском (Суворинском, другое название – Театр литературно-художественного общества) театре на Фонтанке. Рецензенты отметили у автора драмы «грамотность» в отношении формы, но иронизировали над его увлечением «нищезанскими» идеями¹⁹. Действие пьесы разворачивалось в высшем столичном свете, ее герои – граф Чарский, княгиня Елена Андреевна и «гениальный пианист» Андик, роль которого исполнил известный артист В.А. Блюменталь-Тамарин (близкий друг князя Николая Юсупова).

Вторую пьесу графа «Сад за стеной» режиссер Малого театра Г.В. Гловацкий выбрал для своего бенефиса, который состоялся 13 марта 1909 года. На этот раз отзывы критики были более благосклонными. Было отмечено, что 27-летний автор хорошо «владеет сценическим языком, знает театральные приемы и технику», хотя «весь еще в будущем». После нескольких лет работы он, вероятно, сумеет «выступить с интересной зрелой вещью». Драма получила название по индийской легенде, которую приводил ее герой, князь Баратынцев (роль эту «в весьма верном тоне» исполнял премьер театра Б.С. Глаголин), в оправдание своей философии. «Человечество плетется по пыльной, каменистой дороге, скованное законами, долгом, привычками и предрассудками – и высокая стена отделяет его от сада наслаждений, где все дозволено, где нет запретам желаниям и порывам самого крайнего свойства. Когда-то боги наложили оковы на людей, но теперь боги умерли, а люди этого не замечают и продолжают покорно нести рабские цепи». Сам герой, князь Баратынцев, как ядовито заметил рецензент, «уже перешагнул через стену и разгуливает по саду»²⁰.

Третья пьеса молодого автора была поставлена уже на главной драматической сцене столицы. 3 (16) октября 1909 года на сцене Александринского театра прошла премьера «Тихой пристани» графа С.П. Зубова. Роль главной героини, «феноменальной певицы» и весьма экстравагантной особы сыграла

¹⁹ Вейконе М. Малый театр // Театр и искусство. 1908. № 48. С. 843.

²⁰ См.: Хроника // Театр и искусство. 1909. № 12. С. 216–217.

молодая, но уже очень популярная актриса Мария Андреевна Ведринская²¹, «грациозная и разнообразная»²². Имя персонажа – Лика (вариант – Елена) перекликалось с именем жены драматурга – Елизавета, а напряженность семейных отношений невольно сказывалась в сценических коллизиях²³. Героиня, «смело пренебрегая условностями, шла к намеченной цели», чтобы обрести «творческую свободу», жить «полноценной духовной жизнью». Ее борьба заканчивалась трагически – она погибала от руки героя. Несколько надуманный и мелодраматичный финал стал мишенью для рецензентов. Известный критик Юрий Беляев сообщал: «Талантливый художник Парчихин задушил свободную художницу Лиду за то, что та от 8 часов вечера и до полуночи цитировала ему «из графа Зубова...»²⁴.

Но, как иногда случается с поэтами, сценические события предсказали реальные. В пьесе героиня говорила, что «прижила от кого-то даже ребенка» и, что этот ребенок есть «залог ее мести». Так и произошло.

9 января 1909 года у четы графов Зубовых во дворце на Шпалерной родился второй ребенок, на этот раз сын – Александр. Его крестными были бабушка, Мария Федоровна, и давший имя мальчику старший брат Сергея – граф Александр Платонович Зубов, давно друживший с Александром Дмитриевичем Шереметевым, дедом новорожденного, и даже входивший в его знаменитую пожарную дружину.

²¹ Фотографию Марии Андреевны Ведринской в этой роли Лики известный театральный художник и коллекционер Александр Васильев поместил на обложку своей второй книги «Русская мода» (М., 2004) без обозначения пьесы и ее автора. Биографию актрисы см.: Исмагулова Т.Д. «Символ гонимой русской судьбы...»: Актриса Мария Ведринская // Берега. 2003. Вып. 2. С. 13–18.

²² Вас-ий Л. «Тихая пристань» гр. С. Зубова [Вырезка из неизвестной газеты] // РГАЛИ. Ф. 837 (Н.А. Попов). Оп. 2. Д. 891. Л. 153.

²³ Управляющий именными графов Зубовых, Иван Гаврилович Кухнов, оставил доказательство этому в письме старшему брату автора, графу Александру Платоновичу Зубову. 4 октября 1909 он писал: «20 октября я видел «Тихую пристань» графа Сергея Платоновича. Понравилось мне только первое действие, а остальное все лишнее. Убийство же в последнем акте невозможно. Глубоко потрясает зрителя и возбуждает негодование к герою... Хороша была только Ведринская» (РГИА. Ф. 942. Оп. 1. Д. 538. Лл. 32, 32 об.) Управляющий догадывался об автобиографичности пьесы, поэтому его огорчило «негодование к герою». Правильно он отметил и актеров – автор хотел, чтобы главную роль играл Ходотов, а не Аполлонский.

²⁴ Беляев Ю. «Тихая пристань» // Новое время. 1909. 4 (17) апреля.

Можно представить себе ужас обеих родовитых семей, когда молодая мать неожиданно объявила, что хочет развестись с мужем и что отцом ее сына является другой – поручик лейб-гвардии конного полка Владимир Иванович Дерфельден.

Последовало разбирательство²⁵, кончившееся вмешательством самого императора Николая II, который скрепил соглашение графов Зубовых «о переузаконении ребенка».

В этой непростой ситуации Сергей Платонович вел себя весьма достойно, выговорив себе право воспитывать дочь Марию в своем доме, «под моим руководством и на мои средства». Взамен он оставлял сына «на исключительном попечении его матери, без всякого моего вмешательства в его жизнь и воспитание»²⁶. Далее он писал: «Никаких имущественных расчетов между нами супругами нет и быть не может, все же ценные фамильные вещи рода графов Зубовых и мои подарки жене передаются нами в собственность нашей дочери [...] обзаваясь не посвящать дочь нашу в причины нашего разлада, и поддерживать в ней чувство любви и уважения одинаковое к обоим родителям»²⁷.

24 февраля 1910 года протоиерей церкви при доме графа Александра Дмитриевича Шереметева Александр Боротинский совершил таинство брака между «разведенной от первого брака» графиней Елизаветой Александровной Зубовой, рожденной графиней Шереметевой, и «Лейб-гвардии конного полка поручиком Владимиром Ивановичем фон Дерфельден», причем «поручителем при женихе» был великий князь Иоанн (Константинович?).

В следующем 1911-м году граф Сергей Зубов выпустил первый сборник своих стихов, второй вышел год спустя. Приблизительно в это же время появились издания его романсов²⁸, к которым он сам написал и слова, и музыку.

²⁵ В Российском государственном историческом архиве хранилось дело, не внесенное в алфавитный каталог, «Дело канцелярии Его Императорского Величества по принятию прошений. 1-е отделение. 1-й стол. Графа Сергея Платоновича Зубова и жены его графини Елизаветы Александровны Зубовой об утверждении соглашения и переузаконении ребенка». Ф. 1412. Оп. 8. Д. 443. (26 лл.). За помощь при поисках этих материалов приношу благодарность бывшему сотруднику РГИА С.В. Казаковой.

²⁶ РГИА. Ф. 1412. Оп. 8. Д. 443. Л. 1 об. Прощение на Высочайшее имя графа Сергея Платоновича Зубова от 18 декабря 1909 года.

²⁷ Там же. Л. 2.

²⁸ Два сборника под названием «Три ромansa» (1-й: Часы болезненных познаний, Как лжет весна, Морозным вечером; 2-й: И все, и ничего, Пусть небо серое, Прощальный ди-

Граф продолжал выступать в любительских великосветских спектаклях, в том числе музыкальных. В 1911 году журнал «Обозрение театров» опубликовал фотографию: «В.М. Рыдзевская и гр. С.П. Зубов в оперетте «M-lle [Мадемуазель] Нитуш»²⁹. В 1976 году по этому самому популярному музыкальному произведению Ф. Эрве был снят телевизионный фильм «Небесные ласточки», с А. Мироновым, А. Ширвиндтом и Л. Гурченко в главных ролях.

Тогда же он помогал младшему брату Валентину устроить поездку в Германию для продолжения изучения истории искусства³⁰, а после его возвращения открыть в их родовом особняке под именем «библиотеки» первый в России Институт истории искусств.

Во время октябрьского переворота 1917 года вместе с семьей (матерью и старшим братом) граф волею случая оказался за границей. Ему не пришлось пережить ужасы бегства из России, жертвой которых стал его соперник. Варвара Урусова вспоминала, как «кирасир Ее Величества убил ротмистра конного гвардейского полка Дерфельдена. Подобные сведения счетов между военными, придерживающимися разных взглядов, производили удручающее впечатление. Гражданская война достигла и наших рядов»³¹. Третьим мужем овдовевшей Елизаветы Александровны впоследствии стал князь Андроников. Судьба мальчика с пушкинским именем, когда-то крещенного как граф Александр Сергеевич Зубов, неизвестна.

Во время пребывания во Франции 17 (30) января 1921 года граф Сергей Платонович Зубов был шафером на свадьбе известной балерины Мариинского театра Матильды Феликсовны Кшесинской и великого князя Андрея Владимировича. А на следующий год состоялась уже его свадьба – 19 января 1922 года русский аристократ граф Сергей Платонович Зубов обвенчался с дочерью

кий пир) и третий под названием «Завтра». «Слова и музыка» романсов – «графа С.П. Зубова». Издатель сборников – Нотная торговля и издательство т-ва А. Иогансена (Невский пр. 68). Кроме того, музыку на стихи С.П. Зубова писали и другие, в частности композитор Алексей Скрьдлов (внебрачный сын великого князя Алексея Александровича) положил на музыку стихотворение «Три мелодекламации». Романсы эти также были изданы в Санкт-Петербурге в 1914 году. См.: Лица. М.; СПб., 1992. Вып. 1. С. 288.

²⁹ См.: Обозрение театров. 1911. № 1361. С. 11.

³⁰ В студенческом деле графа В.П. Зубова (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 42701) есть документы, написанные рукой С.П. Зубова вместо путешествующего за границей брата.

³¹ Урусова В. Мои воспоминания о войне Великой и войне гражданской // Наше наследие. 1996. № 38. С. 60.

знатной испанки и аргентинского помещика и сахарозаводчика Росарио Шиффнер де Ларечча, вдовой итальянского дипломата.

Этот союз, как оказалось, имел большое значение для русской культуры. Молодая аргентинка увлеклась духовным наследием родины ее супруга и с увлечением стала помогать мужу создать новую «Зубовскую» коллекцию русского искусства, взамен оставшейся в советской России³² и для них потерянной.

Первым экспонатом собрания стал портрет самой Росарио, выполненный замечательной художницей Зинаидой Серебряковой в середине 1920-х годов. Позднее она же написала пастельное изображение дочери Росарио и Сергея – Татьяны, родившейся 4 августа 1924 года, и второй портрет ее матери, 1939-го года, «в меховой шапочке». Значительно позже художница создала и портрет «графа Зубова», но по непонятной причине он репродуцируется сейчас как «портрет графа Платона Сергеевича Зубова» (вероятно, из-за абберрации памяти художницы имя и отчество модели поменялись местами). Его истории и необходимости переатрибуции художественного полотна Серебряковой был посвящен доклад автора на научной конференции в прошлом году³³.

В 1928 году умер отец Росарио, оставив дочерям большое состояние. К этому времени в «Зубовской» коллекции появились в числе других раритетов: золотая табакерка³⁴, изготовленная известным ювелиром Жаном-Пьером Адо-

³² В фамильном особняке графов Зубовых на Исаакиевской площади находились разные коллекции. В первую очередь собрание фамильных портретов, многие из которых были исполнены известными художниками, в том числе О. Кипренским, И.Б. Лампи-старшим, К.Е. Маковским. Н.Н. Врангель, включивший некоторые из этих живописных работ в экспонаты своей «Выставки исторических портретов», назвал ее «коллекцией графа А.П. Зубова» (то есть по имени старшего брата Александра Платоновича). Кроме нее, отцом братьев, графом Платоном Александровичем Зубовым, было собрано немало старинного оружия (оно было размещено в специально отделанном для этой цели Рыцарском зале дворца). Это собрание (вместе с дворцом на Исаакиевской) пытался приобрести в личную собственность великий князь Георгий Михайлович, сам известный нумизмат и коллекционер. На Исаакиевской, 5 также находились коллекция фарфора (упоминания о ней есть в книге барона Н.Б. Вольфа «Императорский фарфоровый завод», СПб., 1906) и подвал изысканных старинных вин, уничтоженный в революционные годы.

³³ 15 ноября 2014 года автор выступила на научной конференции «Художественный мир России и семья Бенуа» (13–15 ноября 2014, Дом архитектора, Музей-квартира Бенуа) с докладом «Граф Сергей Платонович Зубов, знаменитый коллекционер русского искусства за рубежом, и семейство Бенуа-Серебряковых».

³⁴ В описании этого драгоценного экспоната коллекции графов Зубовых допускались ошибки. Ср.: «Образцом высокого ювелирного искусства служит золотая шкатулка швейцарского мастера Ж. Адора, изготовленная в Санкт-Петербурге в 1781 году. На

ром (1724, Швейцария – 1784, Санкт-Петербург) в 1781 году для графов Орловых, украшенная шестью миниатюрными эмалевыми портретами пяти братьев – Ивана, Григория, Алексея, Владимира и Федора и единственным женским на крышке – жены Григория – Екатерины Орловой-Зиновьевой; шкатулка Марии-Антуанетты, усеянная бриллиантами и изумрудами, парадный портрет императора Павла работы Щукина.

крышке – портрет княгини Екатерины Орловой, внутри – пять миниатюр: Григорий Орлов и четверо его детей (? – Т.И.)» (Бурляй Ян. Влюбленная в Россию // Наше наследие. 1998. № 45. С. 112). Иная версия приводится на сайте «Интерпритация (Так в тексте –Т.И.) артефакта табакерка» См.: «Золотая «Орловская табакерка» с пятью миниатюрными эмалевыми портретами была с XVIII века семейной реликвией знаменитых вельмож екатерининского времени графов Орловых. В период гражданской войны она вместе с другими ценностями была вывезена из России Орловыми-Давыдовыми – наследниками «екатерининских орлов». В настоящее время табакерка является достоянием Аргентины: в составе большой коллекции русского искусства XVIII века ее передала в Национальный музей декоративных искусств в Буэнос-Айресе аргентинка Розарио Зубова, жена графа С.П. Зубова (1881–1968). ... Идея заказать дорогую табакерку, скорее всего, принадлежала Владимиру Григорьевичу Орлову. Естественно, этому должно было предшествовать особое событие, каким, несомненно, стала его женитьба в 1768 году на Елизавете Ивановне Штакельберг. [...] В ее борта вмонтированы четыре эмалевых портрета братьев Орловых: Ивана, Григория, Алексея и Владимира; в дно – портрет пятого брата Федора, а в крышку табакерки – единственный женский портрет. Таким образом, табакерка является как бы представлением семьи Орловых, но самым значимым на ней является портрет молодой фрейлины на крышке. Когда табакерка вкладывалась в золотую коробочку, портреты братьев Орловых скрывались, и на виду оставалось только изображение молодой фрейлины. Не вызывает сомнений, что это миниатюрный портрет Елизаветы Ивановны Штакельберг (Орловой) был помещен на крышке табакерки. Она изображена с фрейлинским шифром на голубом банте, приколотом на обшитую мехом «душегрею». На ней богата жемчужная парюра, сетка на пудренных волосах, большие жемчужные серьги и крупные бусы. Когда табакерка вкладывалась в круглую золотую коробочку, скрывавшую портреты братьев Орловых, на виду всегда было только изображение Елизаветы Ивановны. Миниатюра сделана с неизвестного оригинала. Следует отметить, что портретов молодой Елизаветы Штакельберг практически нет, отсюда и сложность в иконографическом исследовании портрета с табакерки» // <http://astreya04.narod.ru.lindex.html>. Дата обращения: Апрель 2012. В обоих текстах ошибки. На самом деле точные изображения на табакерке известны очень давно. Граф Владимир Орлов-Давыдов писал о ней в биографическом очерке графа В.Г. Орлова: «На другой золотой табакерке находятся миниатюры пяти братьев, спрятанные под навинченной наружной золотой покрывкой, и на крышке ее видна миниатюра одной княгини Орловой, жены князя Григорья Григорьевича, которому эта табакерка вероятно принадлежала. Так на этой табакерке была всегда в виду одна жена, а братья – только когда о них вспоминалось» // Русский архив. 1908. Кн. 3, вып. 9. С. 74. То есть на табакерке, заказанной для графа Г.Г. Орлова, изображение его жены, его самого и четырех его братьев (детей от брака Г.Г. Орлова не было).

В годы второй мировой войны Аргентина сохраняла нейтральный статус, и, пользуясь ее гражданством, графам Зубовым удалось значительно обогатить свое собрание. Там уже числились петербургские пейзажи Б. Патерсона, портреты В.Л. Боровиковского и О.С. Кипренского, Дж. Доу, А. Рослина и Э.-Л. Виже-Лебрен. Особо собирались картины, имеющие отношение к семейству графов Зубовых – портреты Екатерины II работы Д.Г. Левицкого, Ф. Рокотова и И.Б. Лампи-старшего, «с распластавшимся у ног Сатурном»; графа Александра Николаевича Зубова кисти неизвестного художника, несколько изображений фаворита императрицы, светлейшего князя Платона Александровича, в том числе акварель на слоновой кости С.П. Хотяникова (с известного портрета И.-Б. Лампи-старшего) и многие другие.

В 1957 году семью графов Зубовых постигло несчастье – в автомобильной катастрофе погибла единственная дочь супругов – Татьяна. Тогда и пришлось решение подарить впоследствии собранную коллекцию государственным музеям. Спустя 7 лет умер граф Сергей Платонович Зубов. Оставшись одна, Росарио по мере сил продолжала их общее дело. В середине 1960-х годов у нее завязалась переписка с тогдашним директором Русского музея Василием Пушкаревым³⁵, который сумел собрать (по ее просьбе) в Ленинграде и Москве фотографии покойного мужа. В благодарность «влюбленная в Россию» графиня подарила музею под его управлением картину К.А. Сомова «Обнаженный юноша», написанную в 1937 художником для Зубовых в Париже. (Ж-8544. «Поступила в 1969 г. от Р. Зубовой»)³⁶. Возникла идея еще одного обмена. Росарио очень хотелось получить из СССР «большой портрет», в рост, молодого графа Сергея работы итальянского художника Больдини. Она была уверена, что он находился во дворце графов Зубовых на Исаакиевской площади, но портрет давно был передан в Эрмитаж. В ответ она была готова купить для советских собраний любую другую картину. К сожалению, дальнейшие переговоры роковым образом осложнили действия советских чиновников – для удешевления пересылки с картины Сомова сняли раму, специально купленную для нее автором, и следы ее отыскать не удалось. Оправдаться перед владелицей тоже.

После смерти Росарио на 93-м году жизни огромная коллекция, собранная графами Зубовыми, была передана двум государственным музеям – Швей-

³⁵ См.: Пушкарев В. Мои командировки в Париж // Наше наследие. 1999. № 48.

³⁶ Государственный Русский музей. Живопись XVIII – начала XX века. Каталог. Л., 1980. С. 309. № 5552.

царии и Аргентины. Недавно был издан каталог «Colección Zubov (Зубовской коллекции)». Но что случилось с «большим портретом» графа Сергея Платоновича Зубова, великосветского поэта, драматурга, композитора, актера и коллекционера, до последнего времени оставалось невыясненным.

Несколько лет назад на передвижной выставке в Рязани «Герои своего времени» был продемонстрирован уникальный экспонат «знаменитого итальянского мастера Джованни Больдини – портрет графа Зубова, коллекционера и поэта». О том, кто именно написал этот портрет, сотрудникам музея стало известно только «после реставрации и атрибуции»³⁷.

Новообретенный портрет – единственное в России произведение художника, которого называли «итальянским импрессионистом», и хотя до недавнего времени считалось, что ни одного произведения мастера в России не существует, в 2002 году издательство «Белый город» в серии «Мастера живописи» выпустило посвященную ему монографию Елены Федотовой.

Джованни Больдини (Boldini, Giovanni) (1842, Феррара – 1931, Париж), итальянский живописец и рисовальщик, один из крупных мастеров искусства Италии второй половины XIX – первой трети XX веков, снискавший признание во Франции, где он провел значительный период своей жизни (1873–1931). Любопытно, что он автор двух известных портретов великого композитора Джузеппе Верди.

Истории создания «большого» портрета графа Сергея Платоновича Зубова известным итальянским мастером, прояснению его судьбы, в частности, «путешествию» из Петербурга в Москву, наверное, должен быть посвящен отдельный доклад. Пока что удалось обнаружить единственное его упоминание в документах Российского института истории искусств, где он значился личной собственностью первого директора Института графа Валентина Платоновича Зубова, тень которого так долго закрывала его старшего брата³⁸.

³⁷ Соловьева В., Бакланов И. Выставка уникальных картин открылась в Рязанском художественном музее // <http://ryazan.rfn.ru/mnews.html?id=11801> Дата обращения: Март 2014.

³⁸ «Принять Российскому институту истории искусств на хранение от председателя Института Валентина Платоновича Зубова нижеследующие лично ему принадлежащие вещи: орган механический ореховый (в [зале] библиографической картотеки); стол письменный ореховый (в фототеке); Константин Егорович Маковский. Портрет [графини] Веры Сергеевны Зубовой (в 1-м Выставочном зале); Иван Петрович Келер-Вилианди. Портрет [графа] Платона Александровича Зубова (в 1-м Выставочном зале); Больдини. Портрет [графа] С.П. Зубова (в книгохранилище). 21/VI. 1924 г. Заведующий хозяйством /Подпись/» // ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 141. Л. 8.

Иван Иванович Зейферт – учитель музыки великих князей

Российская империя в XVIII–XIX веках стала второй родиной для многих деятелей культуры – выходцев из западноевропейских стран. Некоторые имена сегодня оказались незаслуженно забытыми, в их числе и профессор Петербургской консерватории Иван Иванович Зейферт. А ведь этот человек более 50 лет преподавал в консерватории, стоял у истоков Русского музыкального общества, более 35 лет был артистом-виолончелистом Императорских театров и, наконец, обучал игре на виолончели пятерых великих князей. В изданиях по истории консерватории советского периода его имя в лучшем случае только упоминается¹, чуть больше информации можно почерпнуть в «Истории виолончельного искусства» Л. Гинзбурга².

Справедливости ради надо отметить, что и в дореволюционных изданиях имя Ивана Ивановича упоминается не часто, в основном в связи с юбилейными датами: 50-летием со дня открытия консерватории, а также 50-летним и 60-летним юбилеями творческой и преподавательской деятельности артиста.

К счастью, среди документов Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга в фонде Петроградского императора Николая I сиротского института и Российского государственного исторического архива в фонде Дирекции императорских театров сохранились два достаточно объемных личных дела И.И. Зейферта, а в 1914 году в Петербурге были опубликованы его воспоминания. Именно эти материалы и легли в основу настоящего исследования.

Родился Иоганн Зейферт 20 мая 1833 года в Праге, в семье регента пражского собора св. Петра и Павла на Вышеграде. Первоначальное музыкальное образование он получил дома: отец обучил хоровому пению, а затем игре на фортепиано и на скрипке. Впоследствии сам музыкант вспоминал: «У меня

¹ 100 лет Ленинградской консерватории. Исторический очерк. Л., 1962.

² Гинзбург Л. История виолончельного искусства. М., 1965. Кн. 3: Русская классическая виолончельная школа (1860–1917).

было довольно красивое сопрано, и до 16 лет я пел в церковном хоре, пользуясь всеобщей любовью»³. В 1846 году Иоганн Зейферт поступил в Пражскую консерваторию в класс виолончели профессора А. Трега⁴. Уже в годы учебы были оценены и признаны его профессиональные качества: «В 1851 г., когда профессор Трег по семейным обстоятельствам уехал на продолжительное время в Вену, я замещал его с разрешения Музыкального Комитета не только в театре и в соборе, но даже в низших классах консерватории, т.к. в Праге в те времена было мало виолончелистов»⁵. Окончил консерваторию И.И. Зейферт в 1852 году уже учеником Ю. Гольтермана. Сразу после завершения образования он совершил турне по городам Чехии и Словакии, дал ряд концертов в Вене, где удостоился чести играть для австрийского императора Фердинанда I. Результатом этих гастролей стало приглашение на службу в Брюссельскую консерваторию. Однако сам музыкант видел свою судьбу иначе: «В это время я уже находился в Петербурге, куда я давно стремился, питая с детства к России сильное влечение. Там в Москве уже несколько лет жил мой двоюродный брат»⁶.

Зимой 1852 года Иван Иванович прибыл в Петербург. Еще во время концертного турне по Богемии, в Теплице он был представлен князю Орлову, который снабдил его рекомендательным письмом к графу М.Ю. Виельгорскому⁷. Так же один из первых его визитов в Петербурге был нанесен К.Б. Шуберту⁸, и с этого момента «я уже не расставался с этим любезным человеком, который полюбил меня и заботился обо мне как родной отец»⁹. Уже в апреле 1853 года

³ Воспоминания профессора Петроградской консерватории И.И. Зейферта. Пг., 1914. С. 1.

⁴ Антон Трег (1819–1860) – австрийский виолончелист. В 1845–1852 гг. – профессор Пражской консерватории. В последние годы жизни работал в оркестре Венской придворной оперы. Автор концертино для виолончели с оркестром и камерных сочинений для своего инструмента.

⁵ Воспоминания профессора Петроградской консерватории... С. 2.

⁶ Там же.

⁷ Виельгорский Матвей Юрьевич (1794–1866) – камергер русского императорского двора, искусный виолончелист, ученик Бернгарда Ромберга, знаток музыки.

⁸ Шуберт Карл Богданович (1811–1863) – известный виолончелист и композитор. В Петербурге с 1836 г. Управлял студенческим оркестром при Университете, был директором Филармонического общества, инспектором музыки при Императорских театрах, с 1862 г. – профессор Петербургской консерватории по классу виолончели.

⁹ Воспоминания профессора Петроградской консерватории... С. 19.

состоялся первый концерт И.И. Зейферта в Петербурге в доме А.Ф. Львова¹⁰. На нем присутствовали А.Г. Рубинштейн и скрипач Ю. Леонар¹¹. В это же время И.И. Зейферт познакомился с М.И. Глинкой. Судя по письмам М.И. Глинки своей сестре Л.И. Шестаковой, знакомство это быстро переросло в тесную дружбу¹².

Однако сразу получить место штатного артиста Императорских театров И.И. Зейферту не удалось. При поддержке директора Императорских театров А.М. Гедеонова его приняли сверх штата и, как вспоминал сам Иван Иванович, «мне очень часто приходилось замещать моих сотоварищей по оркестру». Только после выхода на пенсию и отставки А. Мейнгардта¹³ он был зачислен в ведомство Театральной дирекции артистом-виолончелистом 2-го разряда с обязанностью играть в оркестрах, «где от дирекции приказано будет». Это произошло 1 мая 1855 года¹⁴. А с октября 1856 года Зейферт стал первой виолончелью оркестра¹⁵.

Успех пришел почти сразу, вскоре он получил звание солиста¹⁶. Сам артист так вспоминал об этом времени: «Я уже был зачислен солистом в балетный оркестр, но с обязательством по-прежнему играть и в опере. Вслед за нашим возвращением [с коронационных торжеств Александра II] начался музыкальный сезон, и меня окончательно назначили солистом балетного оркестра. С тех пор я уже совершенно не касался оперы; лишь в исключительных случаях – при заболевании первого виолончелиста оперы, меня просили замещать его»¹⁷. Более того, в 1850–1870-х годах целый ряд виолончельных

¹⁰ Львов Алексей Федорович (1798–1870) – русский скрипач-виртуоз, композитор, дирижер, музыкальный писатель и общественный деятель. В 1837–1861 гг. – руководитель Придворной певческой капеллы.

¹¹ Семенов Н. Современные музыкальные деятели и артисты. И.И. Зейферт // Сцена и музыка. 1903. 28 апреля. № 15. С. 2.

¹² Глинка М.И. Литературное наследие. Т. II: Письма и документы. Л.: Музгиз, 1953. С. 527.

¹³ Мейнгардт Адольф-Густав (1785–1875) – прусский подданный, артист-виолончелист Императорских театров.

¹⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1163. Л. 1.

¹⁵ Там же. Л. 4.

¹⁶ И.И. Зейферт // Нива. 1903. № 16. С. 314.

¹⁷ Воспоминания профессора Петроградской консерватории... С. 33–34.

соло в балетах Пуни и Минкуса¹⁸ был написан специально для И.И. Зейферта¹⁹. Слышавшие в те годы его игру впоследствии вспоминали: «В блистательную эпоху процветания балета, когда в оркестре в качестве солистов участвовали Венявский, Чиарди, Вурм и Цабель²⁰, Зейферт был первым виолончелистом и его порой очаровательные solos и чудный тон невольно приковывали внимание слушателя»²¹. За службу в Императорских театрах он получил орден св. Станислава 3 ст. и золотую медаль для ношения на Станиславской ленте²². Уволен он был из Дирекции императорских театров в 1887 году в связи с упразднением Итальянской оперы²³.

Помимо достаточно напряженной деятельности в качестве артиста-виолончелиста Итальянской оперы, И.И. Зейферт активно концертировал, в основном в Петербурге, но иногда и в других городах империи – Вильно, Харькове, Одессе. В те годы концерты разрешалось давать только во время Великого поста, когда прекращались оперные и балетные спектакли, и это давало возможность артистам оркестра уезжать на гастроли в другие города.

В 1855 году именно Иван Иванович Зейферт явился одним из инициаторов создания петербургского квартета, в который вошли И.Х. Пиккель,

¹⁸ Пуни Цезарь (1802–1870) – итальянский композитор, работавший в Милане, Париже, Лондоне и Петербурге. Автор 312 балетов, 10 опер, 40 месс, а также симфоний, кантат и других сочинений. С 1851 г. – композитор балетной музыки при Петербургских императорских театрах.

Минкус Людвиг (1826–1917) – австрийский композитор, скрипач, дирижер. Как балетный композитор дебютировал в Петербурге в 1857 г.

¹⁹ Гинзбург Л.С. Указ. соч. С. 248.

²⁰ Венявский Генрих Иосифович (1835–1880) – знаменитый скрипач и композитор.

Чиарди Цезарь (1818–1877) – итальянский флейтист-виртуоз, композитор. Считается одним из основоположников профессионального обучения игре на флейте в России.

Вурм Вильгельм (1826–1904) – немецкий музыкант, исполнитель на корнет-а-пистоне, композитор, педагог. С 1847 г. – солист оркестров Императорских театров, с 1869 г. – главный капельмейстер гвардейских оркестров русской армии. В 1875–1885 гг. управлял любительским оркестром Александра III.

Цабель Альберт Генрихович (1834–1910) – арфист, композитор и музыкальный педагог. С 1855 г. – солист Императорской итальянской оперы в Петербурге. С 1862 г. – профессор по классу арфы в Петербургской консерватории.

²¹ Забытый юбиляр // Русская музыкальная газета. 1897. Октябрь (№10). Ст. 1395–1396.

²² ЦГИА СПб. Ф. 10. Оп. 1. Д. 4066. Л. 10 об. – 11.

²³ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1163. Л. 71.

Е.К. Альбрехт, И.А. Вейкман²⁴ и он сам. Кроме того, в это же время он возглавил группу виолончелистов в знаменитых университетских концертах, а затем (с начала 1860-х годов) в симфонических собраниях Русского музыкального общества. И.И. Зейферт так вспоминал об этой поре своей жизни: «Мы играли еженедельно у знакомых, у инспектора Университета Фицтума, у директора Ларинской гимназии Фишера и, наконец, у доктора Театрального училища фон Берса. Мы хорошо сыгрались и с зимы следующего 1856 г. начали выступать уже публично, сначала в зале Мятлевой около Исаакиевского собора, в следующем году в зале Бенардаки²⁵ и, наконец, в зале придворной певческой капеллы. В таком состоянии оставался наш квартет до основания Консерватории, при которой образовался особый квартет в другом составе: примариусом стал Венявский, Пиккель играл вторую скрипку, Вейкман альт, а виолончелистом был Шуберт. При исполнении квинтетов на второй виолончели играл я. Наш квартет продолжал существовать независимо. И, между прочим, выступал при открытии Русского музыкального общества и в утренних воскресных концертах в зале Петропавловского училища. Очень часто мне приходилось замещать в квартете при Консерватории дорогого друга К.Б. Шуберта, так как он стал прихварывать. После того, как он переселился за границу, я вступил постоянным участником в квартет Венявского»²⁶.

Концерты квартета И.И. Зейферта высоко оценивал и Э.Ф. Направник²⁷: «В сезоне 1861–62 г. я познакомился с членами превосходного квартета. Это были: Иван Пиккель – первая скрипка, Роберт Альбрехт – вторая скрип-

²⁴ Пиккель Иван Христианович (1829–1902) – российский скрипач немецкого происхождения. Окончил Лейпцигскую консерваторию. С 1847 г. играл в оркестре Итальянской оперы, с 1855 г. – концертмейстер Мариинского театра.

Альбрехт Евгений Карлович (1844–1894) – скрипач, музыкальный педагог. С 1860 г. – скрипач в оркестре Русской оперы. Учредитель Петербургского общества камерной музыки. В 1872–1880 гг. преподавал игру на скрипке вел. кн. Павлу Александровичу и Дмитрию Константиновичу. С 1877 г. – инспектор музыки Императорских театров.

Вейкман Иероним Андреевич (1825–1895) – российский альтист немецкого происхождения. В 1855–1890 гг. играл в оркестре Мариинского театра. С 1863 г. преподавал в Петербургской консерватории.

²⁵ Имеется в виду концертный зал в доме Д.Е. Бенардаки на Невском пр., д. 86.

²⁶ Воспоминания профессора Петроградской консерватории. С. 34–35.

²⁷ Направник Эдуард Францевич (1839–1916) – чешский и российский композитор, дирижер. В 1863 г. приглашен в Мариинский театр. В 1869–1881 гг. дирижировал симфоническими собраниями Русского музыкального общества.

ка, Иероним Вейкман – альт и Иван Зейферт – виолончель. С ними как пианист я стал участвовать на музыкальных вечерах у меценатов того времени – П.К. Альбрехта, кн. Д. Имеретинского, Б.И. Асташева, А.А. Сапожникова и Лопухина. На эти замечательные вечера по субботам собиралось до ста человек артистов и любителей. Тут бывал полный состав оркестра, все выдающиеся певцы и инструменталисты Петербурга и приезжие солисты. Исполнялись сочинения камерные и сольные при участии лучших солистов. Для окончания вечера оркестр исполнял на память различные увертюры и балетные номера и играл комические импровизации. Таких вечеров, столь серьезных, интересных и вместе с тем веселых, ни до ни после Петербург не знал»²⁸.

Выступал И.И. Зейферт также в концертах Общества камерной музыки, квартетных вечерах с Л. Ауэром²⁹, в трио с А. Рубинштейном и Ю. Леоном³⁰, а также вместе с М. Балакиревым, Е. Альбрехтом, А. Контским и Ф. Лаубом³¹. Концерты И.И. Зейферта привлекали внимание публики тем, что он не только исполнял стандартный репертуар того времени, но также включал в свои программы сонаты Корелли, Бетховена, Мендельсона, Рубинштейна или собственные фантазии на мотивы чешских народных песен³². Современники отмечали, что «смычек И.И. Зейферта, как первого виолончелиста не имел соперников и задушевное пение его инструмента осталось в памяти многих»³³ или «смычек Зейферта всегда обращал на себя внимание красотой тона и певучестью»³⁴. Сам И.И. Зейферт, вспоминая об университетских концертах, писал: «я сыграл однажды целиком 6-й концерт Ромберга, что никто до меня и при мне не предпринимал, и едва ли выполнит когда-либо»³⁵.

²⁸ Направник В.Э. Эдуард Францович Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991. С. 35.

²⁹ Ауэр Леопольд Семенович (1845–1930) – российский скрипач венгерского происхождения, педагог, дирижер и композитор.

³⁰ Леонар Юбер (1819–1890) – бельгийский скрипач и педагог.

³¹ Балакирев Милий Алексеевич (1837–1910) – русский композитор, пианист, дирижер, глава «Могучей кучки».

Контский Антон (1817–1889) – польский пианист, педагог и композитор.

Лауб Фердинанд (1832–1875) – чешский скрипач, композитор и педагог.

³² Гинзбург Л.С. Указ. соч. С. 248, 249.

³³ Соколов Д. Отрывки из воспоминаний // Нувеллист. 1902. № 1. С. 8.

³⁴ Юбилары консерватории // Всемирная иллюстрация. 1897. № 1496. С. 324.

³⁵ Воспоминания профессора Петербургской консерватории... С. 22.

С 1857 года началась и преподавательская деятельность Ивана Ивановича Зейферта – он стал обучать игре на виолончели воспитанников Театрального училища. При этом до февраля 1861 года не получал жалованья за эту работу. В Театральном училище музыкант преподавал до 1865 года³⁶.

Будучи в достаточно близких отношениях с А.Г. Рубинштейном, И.И. Зейферт стоял у истоков Русского музыкального общества и Петербургской консерватории. С 1 сентября 1862 года он стал помощником К.Б. Шуберта в Петербургской консерватории по классу виолончели. Карл Шуберт преподавал недолго: он скончался в первый же год существования консерватории. Официально его преемником стал К.Ю. Давыдов³⁷. Но параллельно его классам и у И.И. Зейферта открылись классы высшего курса, так что ученики К. Шуберта, за исключением Альбрехта, остались у профессора Зейферта³⁸. С 1890 года был возведен в звание сверхштатного профессора 2-й степени. За свою деятельность в качестве преподавателя консерватории он был награжден орденами св. Станислава 2 ст., св. Анны 2 ст. и св. Владимира 4 ст.³⁹

С января 1891 года И.И. Зейферт начинает преподавать игру на виолончели и в Николаевском сиротском институте⁴⁰. В 1896 году за «отличное усердие и особые труды» приватному учителю музыки был пожалован орден св. Анны 3 ст.⁴¹ В сиротском институте он прослужил до сентября 1905 года.

К сожалению, нам очень мало известно о преподавательской деятельности И.И. Зейферта, за исключением сухих строк формулярных списков и очень скурых воспоминаний одного из его учеников: «Припоминая мое учение у И.И. Зейферта, я думаю, что если при моих способностях удалось добраться до концерта, то этим я обязан действительно, только ему – его удивительному терпению, его такту, и, наконец, самому его методу преподавания. При этом позволю себе еще добавить, что И.И. Зейферт, входя в нужды учеников, имел так много бесплатных, что если бы причитавшиеся с них взносы обратились

³⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1163. Л. 15, 25, 52 об.

³⁷ Давыдов Карл Юльевич (1838–1889) – русский виолончелист, композитор и музыкальный деятель. В 1862–1882 гг. – солист Итальянской оперы в Петербурге. В 1876–1887 гг. – директор Петербургской консерватории.

³⁸ Забытый юбиляр... Ст. 1395–1396.

³⁹ ЦГИА СПб. Ф. 10. Оп. 1. Д. 4066. Л. 14, 30, 41.

⁴⁰ Там же. Л. 1–2.

⁴¹ Там же. Л. 5, 9–9 об.

в наличные деньги, то они составили бы приличный капитал»⁴². Этой оценке вторит и журналист Н. Семенов в своей статье, приуроченной к празднованию 50-летия творческой деятельности музыканта в России: «В Консерватории с основания ее и до сего времени почтенный юбиляр считается одним из выдающихся и деятельных профессоров. Из числа учеников Зейферта многие достигли большой известности. Но и как человек, почтенный и уважаемый всеми, профессор приобрел всеобщую любовь своей известностью и добрым сердцем, всегда готовым помочь бедному таланту»⁴³. Действительно, по классу И.И. Зейферта окончили Консерваторию такие выдающиеся виолончелисты, как С.М. Козолупов и В.В. Кириленко⁴⁴, у него занимались Э.Я. Берзинский и Г.А. Яцентковский⁴⁵, в числе частных учеников был С.П. Боткин⁴⁶. К слову сказать, сам Иван Иванович в своих воспоминаниях почти ничего не пишет о своей деятельности в качестве преподавателя игры на виолончели ни в Консерватории, ни в других учебных заведениях. Его внимание сосредоточено по большей части на концертной деятельности и занятиях музыкой с членами императорской семьи.

В жизни императорской семьи музыка играла весьма важную роль. По инициативе Александра III некоторые члены семьи даже объединились в камерный ансамбль и давали в Михайловском дворце концерты, при этом одна неделя отводилась для струнной музыки, другая – для духовой⁴⁷. С начала 1860-х годов И.И. Зейферт становится преподавателем музыки в нескольких

⁴² Соколов Д. Отрывки из воспоминаний... С. 8.

⁴³ Семенов Н. Современные музыкальные деятели и артисты... С. 2.

⁴⁴ Козолупов Семен Матвеевич (1884–1961) – советский виолончелист и педагог. В 1911 г. выиграл конкурс виолончелистов в Москве. Преподавал в Саратовской, Киевской и Московской консерваториях. Народный артист РСФСР.

⁴⁵ Берзинский Эвальд Янович (1891–1968) – виолончелист и педагог. Основатель виолончельной школы Латвии. Народный артист Латвийской ССР.

Яцентковский Георгий Антонович – виолончелист, композитор, дирижер. Преподавал в Кишиневской консерватории.

Кириленко В.В. – заслуженный артист РСФСР. До 1919 г. – солист балетного оркестра Мариинского театра, с 1919 г. – концертмейстер Екатеринбургского театра им. А.В. Луначарского.

⁴⁶ Боткин Сергей Петрович (1832–1889) – русский врач-терапевт и общественный деятель.

⁴⁷ Гришин Д.Б. Великий князь Константин. Перед вечной красотой. М.: Вече, 2008. С. 184.

великокняжеских семействах, при этом все его ученики были уже взрослыми, сложившимися людьми. В 1860 году его пригласил давать уроки великий князь Константин Николаевич: «На мой вопрос, желает ли его высочество играть только для удовольствия, или он намерен серьезно работать, он сказал: «Я желаю, чтобы Вы смотрели на меня как на своего ученика». После такого категоричного ответа, я посоветовал заняться гаммами и этюдами, что и было одобрено великим князем. Между его нотами оказалось не мало этюдов, поэтому во время первого урока мы занялись ими и потом проиграли несколько небольших салонных пьес. Великий князь пожелал иметь по 3 урока в неделю, и следующий урок состоялся через день. Охота и любовь к делу, а равно как и настойчивость великого князя в занятиях и на уроках были достойны удивления», – вспоминал И.И. Зейферт⁴⁸. В скором времени учитель и ученик начали играть дуэты для двух виолончелей, а затем перешли к исполнению струнных трио, пригласив для игры скрипичной партии Альбрехта, и, наконец, к исполнению различных аранжированных пьес для рояля в четыре руки со скрипкой и виолончелью. Однажды они подготовили ноктюрн Ф. Шуберта для двух виолончелей в качестве сюрприза для великой княгини Александры Иосифовны. Сюрприз пришелся по душе великой княгине. Константин Николаевич преподнес в подарок И.И. Зейферту сотню редких сигар и красивый мундштук из пенки, а на Пасху – свой фотографический портрет с виолончелью⁴⁹.

Кроме того, великий князь начал устраивать у себя по пятницам музыкальные утра, на которые приглашались все приезжавшие в Петербург известные иностранные артисты, и часто исполнялись достаточно крупные произведения с участием органа, в которых принимал участие Э.Ф. Направник. Эти камерные собрания в Мраморном дворце носили весьма непринужденный характер: «Любезное обращение с нами делало эти посещения интересными и симпатичными. Много и оживленно беседовали в течение дня и за столом. Сам великий князь часто делился с нами своими воспоминаниями из музыкальной жизни Петербурга и о прекрасном времени процветания Итальянской оперы»⁵⁰. К сожалению, Иван Иванович в своих воспоминаниях не упоминает

⁴⁸ Воспоминания профессора Петроградской консерватории... С. 45.

⁴⁹ Завьялова Л.В., Орлов К.В. Великий князь Константин Николаевич и великие князья Константиновичи: История семьи. СПб.: Вита Нова, 2009. С. 231.

⁵⁰ Воспоминания профессора Петроградской консерватории... С. 49.

о том, как долго продолжались его занятия с вел. кн. Константином Николаевичем и когда закончились пятничные матинэ⁵¹ в Мраморном дворце.

Зимой 1866 года великая княгиня Мария Николаевна пригласила И.И. Зейферта давать уроки ее сыну герцогу Евгению Максимилиановичу Лейхтенбергскому. Год спустя в число учеников виолончелиста вошли великий князь Константин Константинович и принц Георгий Петрович Ольденбургский, а в 1869 году – герцог Сергей Максимилианович Лейхтенбергский. Иван Иванович Зейферт очень тепло относился ко всем своим августейшим ученикам, сильно сожалел о ранней смерти принца Георгия Петровича, с остальными поддерживал отношения на протяжении всей жизни. Сам он отмечал: «Струнные инструменты требуют от учеников особенно большого терпения и настойчивости, преимущественно для виолончели. Надо сказать, что все мои августейшие ученики отличались прямо удивительным прилежанием и любовью к делу»⁵².

С конца 1860-х годов музыкальные вечера без слушателей с исполнением композиций для рояля в четыре руки, скрипки и виолончели стали устраивать и по инициативе герцога Евгения Максимилиановича. На этих вечерах на рояле играл герцог Сергей Максимилианович или Черни, на скрипке Альбрехт или полковник лейб-гвардии Уланского полка Пилсудский, на виолончели великий князь Константин Николаевич или И.И. Зейферт. Несколько позже по инициативе герцога Сергея Максимилиановича в Мариинском дворце один или два раза в неделю стали устраивать квартетные вечера: «Таким образом мы стали играть еженедельно. Играли квартеты, квинтеты и струнные октеты – одним словом все, что существовало интересного и подходящего для таких ансамблей. Однажды была исполнена музыкальная шутка Моцарта в костюмах. Присутствующих на этих вечерах гостей было немного, но слушали очень внимательно»⁵³. Продолжались эти собрания почти 10 лет до самой гибели герцога Сергея Максимилиановича на Русско-турецкой войне. Вообще, судя по воспоминаниям И.И. Зейферта, самые близкие отношения у него сложились именно с этим августейшим учеником: «Можно сказать даже, что я был его любимцем; если он не виделся со мной 2–3 дня, он посылал за мной, и,

⁵¹ Матине – утренний прием гостей либо утренний спектакль, концерт.

⁵² Воспоминания профессора Петроградской консерватории... С. 54.

⁵³ Там же. С. 50.

если меня не заставляли дома, приказывал лакею с каретой разыскивать меня. Я оставлял всегда дома адреса лиц, где предполагал быть в известное время дня, для того, чтобы меня могли найти, если мой августейший ученик придет за мной. В Дирекции театров был отдан приказ всегда освобождать меня от службы, если меня требуют к его высочеству»⁵⁴. Именно для своих августейших учеников Иван Иванович написал квартет для четырех виолончелей.

Современникам И.И. Зейферт был известен и как композитор. Ему принадлежит ряд виолончельных пьес, в том числе, «Am Strande von Terijoki», пользовались популярностью сюиты (Reminiscence) на мотивы «Фауста» Гуно, кроме того, в Петербурге им были изданы в 1880-х годах «Диатонические гаммы для виолончели с обозначением пальцев и примечаниями». Современники достаточно высоко оценивали уровень этих сочинений: «его действительно прелестные вещи несомненно скоро сделаются неизбежной принадлежностью всякого порядочного виолончелиста»⁵⁵.

Иван Иванович Зейферт, прожив в России более 60 лет, практически ежегодно посещал родину, и в 1914 году он, как обычно, отправился в Теплиц. Там с ним встречался один из его учеников – Э.Я. Берзинский. К сожалению, дальнейшая судьба артиста и музыкального педагога нам неизвестна, но из-за начавшейся Первой мировой войны он уже не мог вернуться в Россию⁵⁶.

Такой восстанавливается биография Ивана Ивановича Зейферта по материалам двух петербургских архивов и его воспоминаний. В заключение же следует отметить, что в Москве в Российском государственном архиве литературы и искусства хранится личный фонд музыканта, который составляют письма к И.И. Зейферту различных адресатов, программы концертов с его участием, адреса и поздравительные телеграммы в связи с юбилеями артиста. Однако эти документы нами не использовались.

⁵⁴ Воспоминания профессора Петроградской консерватории... С. 51–52.

⁵⁵ Забытый юбиляр...

⁵⁶ Гинзбург Л.С. Указ. соч. С. 250.

Музыка во Владимирском дворце

Дворец для третьего сына Александра II, великого князя Владимира Александровича (1847–1909), был построен в Петербурге на Дворцовой набережной в 1867–1872 годах¹.

В императорской, как и в каждой аристократической семье той эпохи, музыка была непременным элементом воспитания. С 1857 года Владимир вместе со старшим братом Александром учился играть на фортепьяно под руководством М.А. Половцева², дважды в неделю посещал танцевальные уроки, в течение многих лет проходившие под аккомпанемент музыканта императорских театров Ефима Мурашкина. Юношей Владимир много внимания уделял своему художественному образованию, коллекционировал предметы искусства. Он был впечатлительным и чутко реагировал на прекрасное. Граф Б.А. Перовский, сопровождавший Владимира в поездке по Италии, отмечал, что великий князь с удовольствием проводил часы в музеях: «Артистическая сторона его души восторгалась, найдя себе пищу, и я искренне радовался, видя, как он наслаждается, забывая об усталости»³.

Посетив Англию в 1871 году, Владимир был поражен практицизмом жителей Лондона, абсолютно равнодушных, по его мнению, к музыке. Он написал матери: «Англичане удивительные люди: нет, я думаю, народа, который бы меньше смыслил в музыке, чем они»⁴.

В 1874 году, когда мекленбургская принцесса Мария⁵ (1854–1920) приехала в Петербург, чтобы выйти замуж за великого князя Владимира Алексан-

¹ Корнева Г.Н., Чебоксарова Т.Н. Санкт-Петербургский дворец Великого князя Владимира Александровича – Дом ученых РАН. СПб.: Лики России, 2015. 2-е изд.

² Татищев С.С. Детство и юность Вел. кн. Александра Александровича // Великий князь Александр Александрович. Сборник документов. М.: Рос. фонд культуры; Студия «ТРИТЭ»; Рос. Архив; Рос. гос. ист. архив, 2002. С. 163.

³ ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 1003. Л. 254 об.

⁴ ГАРФ. Ф. 641. Оп. 1. Д. 36. Л. 163.

⁵ Корнева Г.Н., Чебоксарова Т.Н. Великая княгиня Мария Павловна. СПб.: Лики России, 2014.

дровича, ей было 20 лет, и она была вполне сложившимся человеком, пережившим немало горестных событий: смерть матери, двух младших братьев и мачехи, расторжение помолвки с принцем Георгом Шварцбург-Рудольштадтским. Принцесса Мария познакомилась с Владимиром в августе 1872 года в Берлине и сразу произвела на него хорошее впечатление. После помолвки Владимир написал матери: «Я счастлив, и счастлив настолько, насколько человеку дано быть счастливым... в моей невесте, я глубоко убежден, что найду хорошую жену в полном смысле этого слова... У нее – богатая натура, которая может широко развиться». И совместная жизнь показала, что Владимир и Мария хорошо подходили друг другу.

В дни торжеств по поводу их бракосочетания в Петербурге состоялся бал в Зимнем дворце, в императорском театре был дан спектакль. 19 августа 1874 года на концерте в честь новобрачных поочередно играли музыканты лейб-гвардейских Преображенского и Кавалергардского полков. В «программе музыки, нарисованной профессором А. Шарлеманем»⁶, наряду с классическими произведениями Р. Вагнера, И. Штрауса, М. Глинки перечислены и те, что были написаны специально к этому дню: «Триумфальный марш» Н. Гаде, сочинения М. Франка, Г. Михельсона и марш Вюдеке. Владимир благосклонно принял «Полонез» капельмейстера «хора музыкантов лейб-гвардии Преображенского полка Мартина Франка» и пожаловал ему перстень с рубином и бриллиантом⁷. За марш, сочиненный Германом Михельсоном, великий князь подарил автору перстень с гранатом и бриллиантами, а капельмейстеру Бильзе за музыкальное сочинение – перстень с аметистом и бриллиантами⁸. Музыканты лейб-гвардии Преображенского, Семеновского, Кирасирского Его Величества, Уланского Ея Величества, Кавалергардского, Гусарского Его Величества и других элитных полков, 1-го Стрелкового Его Императорского Величества батальона и Придворного оркестра позже часто выступали на праздниках во дворцах великокняжеской четы и посвящали Владимиру и Марии свои произведения. В течение всей жизни великий князь собирал программы концертов, вечеров и спектаклей, на которых ему довелось присутствовать. Его богатей-

⁶ РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Д. 57. Л. 4. Сообщено Е. Жерихиной.

⁷ РГИА. Ф. 500. Оп. 1. Д. 116. Л. 11.

⁸ РГИА. Ф. 528. Конторы Двора Вел. кн. Владимира Александровича и Вел. княгини Марии Павловны. Оп. 1. Д. 5. Лл. 114, 149, 159.

шая коллекция, содержащая 5445 программ и меню⁹, хранится в настоящее время в ГАРФе.

В 1890-х годах капельмейстер «хора музыкантов Везенбергского пожарного общества Ф. Бергман» сочинил марш, который стали называть «Владимирским». Его часто исполняли в честь августейшего покровителя Императорского Русского пожарного общества¹⁰.

Великой княгине Марии Павловне были посвящены романс «Ноктюрн» с аккомпанементом на виолончели или скрипке, сочиненный капельмейстером 137 пехотного полка Эвальдом Гохом, музыкальная фантазия Фрица Крейгольца на посещение ею водопада Кренгольм, романс госпожи Данауровой *Je voudrais etre l'etoile*, романс Александра Дмитриевича Нарышкина¹¹ и множество других музыкальных «подношений».

Жену главнокомандующего войск гвардии и Санкт-Петербургского военного округа хорошо знали не только в высшем свете столицы, но и в русской армии. В день рождения первенца великокняжеской четы, названного в честь деда Александром, мальчик был записан шефом 137-го Нежинского пехотного полка. Когда Александр неожиданно скончался, не дожив и до двух лет, император Александр II назначил шефом полка юную Марию. С тех пор это воинское подразделение стало именоваться Нежинским Ея Императорского Высочества Великой княгини Марии Павловны полком. Через пять дней после кончины Владимира Александровича, 9 февраля 1909 года, его вдова была назначена шефом лейб-драгунов¹². Владимир и Мария ежегодно в течение 25-летнего периода службы Владимира на посту главнокомандующего вместе выезжали на время летних сборов в Красное Село. Великий князь Кирилл писал: «Маму очень любили в войсках, и всякий раз, когда кавалерийский полк проходил мимо ее окон, оркестр играл ее любимые вальсы»¹³.

Музыка звучала во дворцах великокняжеской четы ежедневно. По случаю христианских праздников, дней рождений, тезоименитств членов семьи

⁹ Крылов-Толстикевич А., Барковец О. Великий князь Владимир Александрович: страницы биографии. СПб.: Абрис, 2010. С. 201.

¹⁰ 10-летие ИРПО. 1893–1903. Исторический очерк. СПб., 1903. С. 34, 50.

¹¹ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 421. Лл. 157, 169, 172, 197, 229.

¹² Корнева Г.Н., Чебоксарова Т.Н. Великая княгиня Мария Павловна... С. 137–141.

¹³ Кирилл Владимирович, вел. кн. Моя жизнь на службе России. СПб.: Лики России, 1996. С. 41.

и в воскресные дни в домово́й церкви их петербургского дворца служили молебны. В них принимали участие духовники членов великокняжеской семьи Василий Бажанов и Александр Дернов, священники и дьяконы, служившие в церквях Зимнего дворца и в Исаакиевском соборе, певчие Придворной капеллы. Им не только платили деньги за проведение служб, но и дарили богатые подарки. Духовник Владимира протопресвитер Василий Бажанов в дни свадьбы великого князя получил наперсный крест с бриллиантами и сапфирами стоимостью 3300 руб. Высоко оценив труды Александра Дернова, великая княгиня впоследствии подарила ему наперсный крест с аметистами, изумрудом и бриллиантами, а дети великокняжеской четы в 1899 году сложились на подарок своему законоучителю – наперсный крест за 500 руб., заказав его знаменитому ювелиру Карлу Фаберже¹⁴. Ежегодно получали награды и трое малолетних мальчиков-певчих, которых приглашали во дворец в дни Великого поста для исполнения «триольного пения»¹⁵.

Великий князь хорошо знал церковную музыку и в некоторых случаях выражал свое желание по поводу выбора тех или иных произведений, исполняемых в ходе службы. Об этом свидетельствует, например, письмо от управляющего придворной капеллой, полученное Канторой двора Владимира Александровича 12 августа 1899 года, накануне празднования серебряной свадьбы Владимира и Марии. В нем Антон Аренский спрашивал, «не благоугодно ли будет Его Высочеству назначить, какую херувимскую и причастный стих надлежит исполнить хору на этой службе»¹⁶.

Владимиру и его супруге, кроме дворца в Петербурге, принадлежал и бывший Запасный дворец в Царском Селе (Садовая ул., 22, ныне Дворец бракосочетания), который после смерти великого князя стал официально называться Владимирским. В великокняжеских резиденциях родились четыре сына и дочь Владимира и Марии. Воспитывая Кирилла, Бориса, Андрея и Елену, родители обучали их музыке, танцам, рисованию и другим предметам. Прежде всего были приобретены первоклассные музыкальные инструменты. Так, еще до освящения дворца, в 1874 году Владимир купил в Берлине концертный рояль фабрики К. Бехштейна за 1117 руб.¹⁷, а у поставщика высочайшего двора

¹⁴ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 1237. Л. 41.

¹⁵ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 258. Лл. 5, 6.

¹⁶ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 6. Л. 16.

¹⁷ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 1041. Л. 28; Д. 870. Л. 129

фирмы «Я. Беккер»¹⁸ – рояль «в стиле Людовика XVI» стоимостью 1400 руб.¹⁹ Для *Голубой гостиной* в петербургском дворце на «половине Ея Высочества» заказали у фирмы Беккер рояль в необычном оформлении – «белого цвета с голубой росписью»²⁰. Супруги приобрели также рояль фирмы *Diederichs Freres*, пианино от поставщика высочайшего двора Н. Штанге²¹, пианино у Германа и Грогмана за 750 руб.²², кларнет для Кирилла, корнет-а-пистон²³ и скрипку в подарок Борису и другие инструменты. В настоящее время в Доме ученых, который открылся в январе 1920 года в бывшем дворце Владимира Александровича, находятся фортепьяно иностранных фирм: два рояля *Bluetner*, по одному *August Fuerster* и *Diederichs Freres*, пианино. С большой долей уверенности можно предположить, что они стояли во дворце и раньше, до Октябрьского переворота, однако подтвердить это документами вряд ли удастся. Известно, что инвентарные описи Дома ученых были переданы в архив Академии наук, где их через некоторое время уничтожили²⁴.

Ежегодно 12 января, в день рождения Елены, во дворце великого князя давался так называемый детский бал. В 1890-х годах на таких балах играл «лучший в Петербурге бальный пианист Альквист»²⁵. И позднее, когда дети выросли, традиция отмечать день рождения Елены роскошным балом в петербургском дворце сохранялась. В 1899 году А.И. Альквист играл «у Их Императорских Высочеств 11 и 25 января и 1 и 8 февраля» и получил от Владимира и Марии золотые часы с золотой цепочкой²⁶.

У супружеской четы и их детей была обширная, регулярно пополнявшаяся коллекция нот, купленных в разных странах Европы. Кирилл вспоминал: «С детских лет я очень люблю музыку и помню, что однажды на Рождество я по-

¹⁸ Ипполитова Г.А. Владельцы фортепианной фабрики «Я. Беккер». (1841–1917) // Немцы Санкт-Петербурга: наука, культура, образование. СПб.: Росток, 2005. С. 339–354.

¹⁹ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 781. Л. 211.

²⁰ Величенко М.Н., Миролобова Г.А. Дворец Великого князя Владимира Александровича. СПб., 1997. С. 49.

²¹ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 801. Л. 2.

²² РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 1059. Л. 65.

²³ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 1189. Л. 14.

²⁴ Сообщено М.Н. Величенко.

²⁵ Васильчиков И.С. «То, что мне вспомнилось...» М.: ОЛМА-Пресс, 2002. С. 51.

²⁶ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 263. Л. 7.

просил подарить мне пьесы Шопена и Чайковского»²⁷. Ноты хранятся и в наши дни среди 2200 томов из библиотеки Владимира Александровича, приобретенных в 1930-х годах Нью-Йоркской Публичной библиотекой. Перечислим лишь те музыкальные произведения, которые посвящены великому князю. Это марш «Владимир», сочиненный капельмейстером 90 пехотного Онежского полка Б.А. Фриском, марш «Владимир Александрович» Людвиг Гёде с дарственной надписью автора, марш капельмейстера 96 пехотного Омского полка А.А. Зильберга. На одной из пьес, «Юбилейном марше», дарственная надпись: «По случаю 75-летия полка всеподданнейше посвящает Его Императорскому Высочеству Великому князю Владимиру Александровичу, Августейшему шефу лейб-гвардии Драгунского полка капельмейстер Алоизий Гауптман. 1889»²⁸.

Владимир и Мария дарили ноты своим детям, другим родственникам и друзьям. Прима-балерина императорских театров Матильда Кшесинская писала: «Великий князь любил присылать мне какую-нибудь новую музыку для танцев и раз прислал «ла-шакон», которая по его желанию была поставлена на сцене, а потом, в упрощенном виде, стала модным танцем... Последней музыкой, которую он мне прислал [незадолго до кончины – *Авт.*], как будто предчувствуя что-то грустное, был «*Valse triste*» Сибелиуса, который я так и не успела поставить для танца»²⁹.

Обучением детей Владимира и Марии занимались лучшие педагоги столицы. Кирилл Владимирович вспоминал: «Я всегда живо интересовался музыкой, чем весьма обязан господину Кюндингеру... [он – *Авт.*] был превосходным музыкантом, и благодаря ему я полюбил фортепьяно, на котором играю всю жизнь». Надо заметить, что Рудольф Кюндингер учил молодого П. Чайковского, великого князя Константина Константиновича, с 1860 года он преподавал в течение тридцати лет музыку детям императорской семьи, а в 1905 году каждую неделю приходил к императрице Александре Федоровне, чтобы играть с ней в 4 руки³⁰. С членами семьи Владимира Александровича

²⁷ Кирилл Владимирович. Указ. соч. С. 39.

²⁸ A Dark Mirror / Romanov and Imperial Palace Library Materials in the Holdings of The New-York Public Library. NYPL, 1999. С. 118, 172.

²⁹ Кшесинская М. Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 96, 112.

³⁰ Зимин И.В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. Повседневная жизнь Российского императорского двора. М.: Центрполиграф, 2011. С. 163.

занимались также пианисты Бодэ и Гросман, а Мария Павловна брала уроки пения у Лешетицкой-Фридебург и Репетта³¹.

Сын великокняжеской четы Кирилл участвовал в концертах любительского оркестра, основанного его дядей, императором Александром III. Он вспоминал: «Дядя Сергей играл на флейте, а я на кларнете. Руководитель, господин Флиге, дирижировал любительскими концертами два раза в неделю во дворце Вел. кн. Михаила. Один вечер исполняли музыку для струнных, а другой – для духовых»³².

«Владимировичи» часто посещали спектакли, причем в императорских театрах имели ложи не только члены семьи, но и служители «малого двора», а на премьеры, как правило, заказывались билеты дополнительно. Так, например, в 1879 году, в течение лишь одного месяца, Владимир буквально через день участвовал в музыкальной жизни столицы: 6, 10, 14, 20 и 22-го января он был в театрах, 1 и 19-го – на концертах в Зимнем дворце, 8-го слушал музыку у великой княгини Екатерины Михайловны, 2, 12, 21 и 25-го был на балах, 5 января во Владимирском дворце хозяева устраивали концерт, а 18-го давали бал³³. Когда в начале XX века появилась возможность слушать прямую трансляцию музыкальных спектаклей дома, Владимир и Мария установили «оперный телефон» и платили за него немалые деньги³⁴.

Великий князь Владимир Александрович был одним из видных государственных деятелей, особенно авторитетным в годы правления своего старшего брата. С первых дней воцарения Александра III Владимир стал его ближайшим помощником, советчиком, всегда говорившим ему правду. Годы правления императора Александра III ознаменовали подъем русского искусства, и во дворце Владимира в то время часто исполнялись произведения русских композиторов. Неоднократно выступали оркестр балалаечников под управлением Василия Андреева, корифеи русской императорской сцены. В 1911 году за участие в музыкальных вечерах певица Надежда Плевицкая, тенор Рудольф Крижановский, пианист Рудольф Мервольф и 44 музыканта оркестра В. Андреева получили драгоценные подарки от великой княгини Марии Павловны³⁵.

³¹ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 1057. Л. 49; Д. 1149. Л. 4 об.; Д. 1171. Лл. 111, 172.

³² Кирилл Владимирович. Указ. соч. С. 45.

³³ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 24. Лл. 111 об. - 118.

³⁴ ГАРФ. Ф. 655. Д. 968. Л. 2.

³⁵ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 964. Лл. 42, 44, 46, 49.

Необычный случай описан в воспоминаниях современников о вечере во Владимирском дворце с участием Федора Шаляпина:

«После одного из концертов (коих во дворце было немало) хозяева вместе с именитыми гостями перешли в личные покои, а остальные гости остались в гостиных. К Шаляпину подошел лакей и подал ему на подносе бокал с шампанским от имени Великой княгини Марии Павловны – с предложением выпить за ее здоровье. Артист выпил и сказал лакею, что бокал берет себе на память о высочайшей милости.

Спустя несколько дней Федор Иванович пел в Мариинском театре. После представления его пригласили в ложу к Марии Павловне. «Вы разорительный человек, Шаляпин, – сказала ему великая княгиня, – Аплодируя вам, я порвала свои новые перчатки. А в прошлый раз вы разрознили мой набор из 12 венецианских бокалов!». На что певец, вежливо склонив голову, ответил: «Ваше Императорское Высочество, эту беду легко исправить, если вы присоедините 11 оставшихся к пропавшему...». Оценила ли великая княгиня юмор Шаляпина, осталось неизвестным»³⁶.

Лучшие музыканты и певцы разных стран считали за честь выступать во дворцах, принадлежавших великокняжеской чете. Журналист, описавший программу дневного раута у великой княгини Марии Павловны, состоявшегося в январе 1911 года, отмечал, что в концерте, на который было приглашено около 80 человек, приняли участие «артисты итальянской оперы Баттистини, госпожа Феар, артистка *Grand Opera* в Париже, только что приехавший для концертов из Берлина знаменитый Игнат Фридман, игравший полонез Шопена, певец [Иван – *Авт.*] Алчевский»³⁷.

По словам генерала Александра Мосолова, Владимир Александрович был «просвещенным покровителем всех отраслей искусства»³⁸, включая живопись и музыку. В частности, с 1886 года он был патроном «русского общественного собрания, именуемого *Гусли*»³⁹ в Ревеле (соврем. Таллине), и с 1887 года – Нарвского музыкального общества, которое носило имя великого

³⁶ Цит. по: Величенко М.Н. Где пил шампанское Шаляпин // Санкт-Петербургские ведомости. 1999. 28 августа.

³⁷ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 468. Л. 5.

³⁸ Мосолов А.А. При Дворе последнего императора. СПб.: Наука; Литературно-издательское агентство «Мета», 1992. С. 125.

³⁹ ГАРФ. Ф. 652. Оп. 1. Д. 16.

князя. На одной стороне знака этого общества было помещено «вензельное изображение» имени августейшего покровителя, а на другой – герб города Нарвы⁴⁰. Просуществовав 23 года при содействии Владимира Александровича, после смерти великого князя Нарвское музыкальное общество получило от его вдовы согласие продолжить дело мужа. Мария Павловна долгие годы, так же, как и Владимир Александрович, покровительствовала развитию разнообразных учреждений, в том числе литературно-музыкального общества «Лад»⁴¹ в Риге.

Владимир Александрович уделял большое внимание пропаганде русского искусства за пределами России. Современник Владимира князь Сергей Щербатов писал: «Красавец собой, с античным профилем, он был глубоко культурным и подлинным знатоком и ценителем искусства... большим театралом и покровительствовал всем новым талантливым начинаниям»⁴². Ему вторил великий князь Александр Михайлович: «Владимир Александрович обладал несомненным художественным талантом, он рисовал, интересовался балетом, и первый финансировал заграничные балетные турне С. Дягилева»⁴³. Сергей Павлович поначалу не нашел поддержки своим идеям об организации «Парижских сезонов» у императорской четы, зато, по свидетельству Александра Бенуа, «весьма благосклонно и сочувственно относился к Сереже «Малый двор», иначе говоря Вел. кн. Владимира Александровича и Вел. княгини Марии Павловны. Через них главным образом Дягилев и добивался многого из того, что ему было нужно или желательно»⁴⁴.

31 июля 1907 года великий князь обратился «к Министру финансов об отпуске из казны 25 тыс. руб. на расходы по организации постановки русскими художниками выдающихся русских опер на сцене Парижского правительственного Театра *Grand Opera* в течение зимы текущего года». После высочайшего соизволения эта сумма была отпущена. При этом министр императорского двора барон В. Фредерикс, содействуя организации постановки русских опер на парижской сцене, собрал необходимые сведения по этому вопросу в Дирек-

⁴⁰ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 70. Лл. 104, 112, 113, 154.

⁴¹ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 516. Л. 9.

⁴² Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. М.: Согласие, 2000. С. 174.

⁴³ Вел. кн. Александр Михайлович. Воспоминания. М.: «Захаров», 2014. С. 132.

⁴⁴ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 2. С. 452.

ции императорских театров и 31 августа уведомил великого князя Владимира Александровича, в чем может выразиться помощь⁴⁵ труппе Дягилева.

После смерти Владимира Александровича, в ответ на просьбу Сергея Павловича, великая княгиня сначала согласилась взять под почетное покровительство «Русские сезоны», но осталась недовольна его действиями и вскоре отказалась от патронажа, о чем свидетельствует письмо Дягилеву от 15 января 1910 года, написанное заведующим двором великой княгини Марии Павловны князем Михаилом Голицыным⁴⁶.

При этом интерес к «Русским сезонам» и поддержку их участникам оказывали не только Владимир и Мария, но и их дети. В эмиграции великая княгиня Елена Владимировна жила в Оuchy. Игорь Стравинский обратился к ней за помощью накануне премьеры «Истории солдата». Он напомнил, что князь Владимир первым поддержал Дягилева, и Елена заказала на этот спектакль несколько лож⁴⁷.

Высокий авторитет великой княгини Марии Павловны в российском и европейском высшем обществе помогал ей получать огромные суммы на благотворительных вечерах, на которых часто звучала музыка. Пианисту Альквисту за игру на базарах в 1893, 1894, 1896 и 1897 годах было пожаловано по 250 руб.⁴⁸

Талант организатора и умение найти поддержку своим начинаниям в самых разных кругах столичного общества особенно ярко проявились у Марии Павловны в годы Первой мировой войны⁴⁹. Одним из способов привлечения средств на нужды фронта стала организация частных концертов⁵⁰. 11 сентября 1914 года хорошо знакомая великой княгине певица Мария Ивановна Горленко-Долина (1867–1919) устроила грандиозный патриотический

⁴⁵ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 664. Лл. 24, 26.

⁴⁶ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 671. Л. 11.

⁴⁷ Сообщено Е. В. Конюховой.

⁴⁸ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 1455. Собственные суммы ВКВА 1897 г. Л. 18 об.

⁴⁹ Корнева Г.Н., Чебоксарова Т.Н. Деятельность великой княгини Марии Павловны и ее детей в годы Первой мировой войны // Дворцы и война. Сб. статей по материалам научно-практической конференции. ГМЗ «Петергоф», 2014. СПб., 2015. С. 49–58.

⁵⁰ Корнева Г.Н., Чебоксарова Т.Н. Великая княгиня Мария Павловна и ее Двор в годы Первой мировой войны // Великая война. Последние годы империи. Сб. научных статей XX Царскосельской научной конференции. СПб., 2014. С. 257–268.

вечер в зрительном зале Цирка Чинизелли, весь сбор с которого поступил в пользу санитарных организаций великой княгини Марии Павловны. Солистка Императорских театров, Долина не раз пела на вечерах во дворце Марии Павловны, и августейшая хозяйка посылала ей подарки не только в благодарность за выступления, но и в связи с радостными событиями. Так, 19 сентября 1895 года великая княгиня пожаловала Марии Ивановне подарок на крестины ее дочери⁵¹.

Традиция проведения музыкальных вечеров во Владимирском дворце существует и сегодня. В Доме ученых регулярно устраиваются балы, концерты и вечера, в которых принимают участие и молодые, начинающие свой путь, и опытные талантливые артисты.

⁵¹ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 193. Л. 85, 96, 155, 102

Особенности музыкального репертуара при дворе эпохи Екатерины Великой и Павла I

Эпоха Просвещения в истории российского государства один из важных этапов развития, в том числе и контексте обогащения музыкальной культуры посредством не только соприкосновения, но усвоения музыкально-культурного опыта и образования западноевропейских стран. Б.В. Асафьев в одной из своих работ отмечает, что: «Русский музыкальный XVIII век был процессом исторически закономерного освоения западноевропейской культуры, вокальной и инструментальной»¹. При этом одна из центральных идей эпохи Просвещения – воспитание нравственного человека, совершенного духом и телом, – нашла свой горячий отклик в российском обществе XVIII века в приобщении к искусству музыки в самых высоких социальных слоях.

Исторические данные свидетельствуют, что начиная с Петра Великого в Россию активно привлекались зарубежные исполнители, композиторы, но прежде всего *для увеселения*, и немного для *просвещения*. Исторические данные свидетельствуют, что уже к 1714 году в Петербурге работало около 15 оркестров. Музыка сопровождала маскарады, «царевы потехи», звучала на пленэре. В период правления Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны в Петербурге появляется итальянская оперная группа, приглашаются для работы известные в Европе композиторы: Арайя, Траэртта, Галуппи, Чимароза и другие. Стимулом для приезда в Россию в XVIII веке для иностранных исполнителей была хорошая оплата их труда.

Поистине важным шагом к именно музыкальному просвещению становится время царствования Екатерины Великой и ее сына – Павла I, именно в этот период начинают закладываться основы российского просвещения. Т.М. Казовская в своей работе «Просветительная деятельность в России», исследуя деятельность видных русских философов, писателей, общественных деятелей, меценатов, отмечает такие важные традиции российского воспита-

¹ Асафьев Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского / Асафьев Б.В. Избранные труды: В 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 4. С. 61.

ния и просвещения, как: идея всестороннего развития личности, важное значение нравственного воспитания, гуманизма, патриотизма, трудолюбия, ответственной гражданской позиции, понимание того, что необходимо не только образование, но и воспитание. И в этом плане особую роль играло искусство, «призванное своими специфическими средствами влиять на нравственный облик человека»². Именно в эту эпоху начинает складываться в России традиция государственной и негосударственной поддержки представителей искусства, непосредственного участия царствующей династии в развитии музыкальной культуры. Важно отметить, что сама Екатерина Великая, как властительница, задавала тон на нравственно-музыкальное направление в развитии жанров эпохи, поскольку музыка стала рассматриваться не только как способ развлечения, украшения досуга, но и как способ просвещения, а также как важный элемент социальной и политической интеграции.

Правители эпохи Просвещения считали необходимым не только слушать музыку, но и хорошо ее исполнять. Так, например, при образовании Павла Петровича обязательным было изучение музыки и обучение искусству игры на музыкальных инструментах. Одним из первых педагогов Павла Петровича стал известный в то время итальянский композитор Винченцо Манфредини. Воспитатель цесаревича С. Порошин так писал в своем дневнике: «на клавикордах учит ныне его капельмейстер Манфредини» (запись от 5 августа 1765 года)³. Именно он написал для своего ученика, будущего императора русского Павла Петровича учебное пособие «Правила гармонические и мелодические», которые преподнес ему в 1797 году. Благоприятное влияние и учение композитора было впоследствии высоко оценено Павлом I: дорогие подарки, назначение пенсии вдове.

Интересно, что умение играть на музыкальных инструментах в то время становилось и частью культурно-политического взаимодействия правящих элит. Знаменитое путешествие графов Северных (наследника российского престола Павла Петровича и его супруги Марии Федоровны) в 1781–1782 годах обязательно включало музыкальные представления разного типа: пение хором с любителями музыки и императором Иосифом II, слушание опер «Альцеста», «Ифигения в Тавриде» К.В. Глюка, или, например, концертных выступлений.

² Казовская Т.М. Просветительная деятельность в России. СПб.: СПбГУКИ, 1999. С. 15.

³ Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор-СПб., 2000. Т. 2, кн. 2. С. 169.

Следствием этого культурно-политического визита в страны Европы стало создание знаменитых «русских квартетов» Й. Гайдна, посвященных Павлу Петровичу, и, несомненно, влияние, оказанное французской королевой Марией-Антуанеттой, которая славилась игрой на арфе, на увлечение искусством игры на этом инструменте Марии Федоровны и ее дочерей.

Путешествие имело огромный резонанс. Известно, что даже В.А. Моцарт был вдохновлен идеей написать быстрее оперу «Похищение из Сералея», поскольку была надежда исполнить ее во время торжеств по случаю прибытия Павла Петровича с супругой осенью 1781 года. Это нашло свое отображение в его письмах: «Обстоятельства... столь воодушевляют меня, что я с величайшим нетерпением тороплюсь к письменному столу и с величайшей радостью остаюсь сидеть за ним»⁴. Он был представлен гостям из Петербурга, и более того, они стали свидетелями его состязания с Клементи, а затем услышали вариации и импровизацию на сонату Паизиелло. Несомненно, некоторые произведения Моцарта были в репертуаре царственных особ дома Романовых, тем более что этому способствовала и активная издательская деятельность. Так, например, в 1796 году в издательстве Герстенберга и Дитмара вышел один из квартетов композитора, а затем через газетные объявления публика беспрестанно узнавала об издании всевозможных переложений его произведений: сонат, вариаций, симфоний, увертюр к операм «Милосердие Тита», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта» и др.⁵ Произведения Моцарта пользовались в конце XVIII века чрезвычайной популярностью у российской аудитории и у представителей царской династии. Например, 14 апреля 1794 года великая княгиня Елизавета Алексеевна писала своей матери: «Говорят, что музыка «Волшебной флейты» очень хороша... Оперу часто дают на русском языке»⁶. Кроме того, известно, что многие русские композиторы той эпохи изучали и даже подражали Моцарту, к числу них относятся и Козловский, и Бортнянский.

При Екатерине Великой репертуар музыкальных представлений обогащается за счет привлечения не только итальянской, но французской, австрийской музыки, а также актуализируется привлечение в том числе к музыкальному образованию наследников императорской фамилии представителей рус-

⁴ Цит. по: Аберг Г. В.А. Моцарт. М.: Музыка, 1990. Кн. 1, ч. 2. С. 383–384.

⁵ Ливанова Т.Н. Моцарт и русская музыкальная культура. М.: Музгиз, 1956. С. 344.

⁶ Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елизавета Алексеевна. СПб., 1908. С. 148.

ской культуры. Известно, что придворным композитором и клавесинистом при семье Павла Петровича и Марии Федоровны был назначен Д.С. Бортнянский, который после отъезда Д. Паизиелло, служившего при русском дворе порядка 10 лет, стал одним из ведущих придворных композиторов этого времени. Репертуар, используемый для обучения, включал клавирные сонаты и пьесы, скрипичные дуэты, произведения для арфы и флейты.

Исторические данные свидетельствуют о нескольких музыкальных формах, существовавших при дворе: домашние занятия с иностранными и русскими преподавателями, домашние концерты с участием членов императорской фамилии и придворных, праздничные концерты и музыкальные спектакли.

Домашние занятия с иностранными и русскими композиторами включали в себя изучение не только техники игры на музыкальном инструменте соло, например, фортепиано, клавикорте («клавикорды («с органами»), изготовленные в Петербурге в 1783 году мастером Габраном, поступили в Павловск из Гатчины»⁷), но и арфе. Также в программу обучения входило освоение ансамблевого исполнительства, аккомпанемента, о чем свидетельствуют специально сочиненные для венценосных учеников произведения. Известно, что для Марии Федоровны, жены будущего императора Павла I, Бортнянский сочинил целый альбом пьес, среди которых произведения для фортепиано, клавикорта, клавесина, а также квинтет до мажор. Чертой того времени было, что большинство нот писалось от руки, так произошло и с сочинениями Бортнянского, их он сопровождал посвящением великой княгине. Такие же обстоятельства – создание специальных сочинений для царственных учеников – были и у других композиторов-исполнителей, работавших при дворе. Известно, что в 1794 году учителем Марии Федоровны и ее дочерей был французский арфист Жан-Батист Кардон. При Екатерине Великой чрезвычайно возросла популярность французской музыки, связана эта активизация была с культурно-политическими аспектами взаимоотношений Франции и России, а также возросшим значением этих стран в конце XVIII века на мировой арене. Так в Павловске и Гатчине ставились французские комические оперы: «Дезертир», «Роза и Кола» Монсиньи, «Избранница из Саланси», «Ричард Львиное Сердце» Гретри, «Нина» Далеирака.

Возросло и количество французских исполнителей в музыкально-культурной жизни Петербурга конца XVIII – начале XIX веков. Ж.Б. Кардон перво-

⁷ Розанов А.С. Музыкальный Павловск. СПб., 2007. С. 5.

начально прибыл в Петербург в 1789 году по приглашению графа Шереметева для работы в оркестре шереметевского театра и преподавания искусства игры на арфе П.И. Ковалевой-Жемчуговой. В 1790-е годы он преподавал искусство игры на арфе великим княгиням Елизавете Алексеевне и Елене Павловне. Многие из произведений по традиции того времени были посвящены ученицам царской фамилии. Среди наиболее распространенных жанров – сонаты, и как показывает анализ данных произведений, в основном трехчастной формы. При этом первые части в них отличаются достаточно сложной фактурой, требующей от учениц мастерства. В сонатах часто используется прием октавного проведения в правой руке темы, к числу популярных, судя по оставшемуся музыкальному наследию Ж.Б. Кардона этого периода, относятся также произведения в жанре вариаций, аккомпанирующие партии голосу, скрипке, флейте. Однако можно отметить, что сонаты, посвященные Марии Федоровне, отличаются более облегченной по технике исполнения фактурой.

Таким образом, анализ музыкального материала, входившего в практику обучения представителей царственной фамилии, позволяет сделать вывод о том, что наряду с уже известными пьесами других композиторов приглашенные учителя сочиняли специальные произведения, исходя из технических возможностей исполнения своих необычных подопечных.

Одним из любимых музыкальных развлечений были домашние концерты и спектакли, в которых принимали участие как дети Павла Петровича, так и сама Мария Федоровна. Так, например, известно, что в июне 1798 года Мария Федоровна приветствовала супруга песней французского композитора Гретри «Где лучше нам, чем в кругу своей семьи?», ей аккомпанировали Александр Павловича на скрипке, Елена Павловна на арфе. Как свидетельствуют источники, в основном на домашних любительских спектаклях были представлены комические оперы, как правило, французских композиторов Монсиньи, Далеярака на французском языке, а также особый успех имели оперы придворного композитора Боргнянского. Деятельность композиторов включала в себя и аспекты организации празднеств: сочинение специальной музыки для «стола», для представлений, для концертов. Так, например, Осип Козловский принимал участие в организации празднеств в Гатчине в 1799, *фактически был их администратором*, о чем свидетельствуют его письма, где содержатся заметки о заботах и обязанностях придворного композитора: организация и отбор музыкантов для представлений, подготовка программы концертов, написание музы-

ки⁸, «устройство новогодних концертов во дворце, приглашение музыкантов со стороны и расчет с ними»⁹. Жанровая палитра композитора была чрезвычайно многообразна. Именно в эпоху правления Екатерины Великой и Павла Петровича, а затем его детей начинают закладываться основы для возникновения знаменитого русского романса XIX века. Среди распространенных вокальных миниатюр того времени были: французский романс, жанр, пришедший в Россию именно в XVIII веке, исполнявшийся на французском языке, в отличие от российской песни, канта, написанных, к примеру, на стихи Г.Р. Державина, Ю.А. Нелединского-Мелецкого; популярны также были жанры итальянской канцоны, арии. Все это многообразие в немалой степени способствовало развитию музыкального, художественного вкуса не только представителей царствующей династии, но и придворных, а через них все более широких слоев населения. Закладывались основы музыкального просвещения в России, принявшие значительный масштаб в культуре XIX века.

В репертуаре придворных музыкальных действий были как оперы, так и балеты. Важным, по нашему мнению, фактором развития музыкального театра как явления культуры Просвещения стало активное непосредственное участие Екатерины Второй в создании целого ряда опер. Авторство либретто не разглашалось, но, понятно, что такие факты утаить невозможно, либретто опер Екатерины печатались вместе с политическими циркулярами, указами и т.п. Наибольшую известность приобрели: «Февей» (1786), «Начальное управление Олега» (1790) (композиторы – Карло Каноббио и Джузеппе Сартти, В. Пашкевич), «Федул с детьми» (1791) – композиторы В. Пашкевич, В. Мартин-и-Солер, «Горе-богатырь Косометович» (1788) – композитор В. Мартин-и-Солер. Либретто опер отличалось акцентом на нравственные ценности, добродетели, которые особо ценились в эпоху Просвещения – послушание родителям, верность супругов. Тем более что они становились своеобразным посланием и наставлением для будущего императора российского Павла Петровича и для многих молодых вельмож. Несмотря на то, что Екатерина Великая в своем литературном творчестве отдавала предпочтение комическим сюжетам, тем не менее российская оперная сцена, благодаря усилиям прежде всего итальянской оперной труппы, была освещена и серьезной оперой. Французская лирическая

⁸ Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств, 2000. Т. 2. XVIII век. Кн. 2. С. 68.

⁹ Там же. С. 69.

трагедия, равно как и австрийские реформаторские оперы Глюка не пользовались успехом в конце XVIII века. В этот период на русской оперной сцене прозвучало не более 50 серьезных опер композиторов Арайя, Траэртта, Галуппи, Манфредини, Сарти и др.

Сюжетная основа балетов, представленных при дворе, была в большинстве основана на античных мифах и драмах: «Покинутая Дидона» (1792), «Оракул» (1793), этот балет шел в Гатчине и Павловске в 1797–1798 годах, «Амур и Психея» (1793) – композитор В. Мартин-и-Солер, и др. В некоторых спектаклях принимали участие и представители царственной фамилии, например, в 1764 году балет «Ацис и Галатеея» прошел при участии юного Павла Петровича, его балетмейстером был П. Гранже, впоследствии это начинание было продолжено юными представителями царствующей фамилии.

На протяжении всего XIX века в Павловске, Гатчине сохранялись сложившиеся музыкальные традиции домашних и публичных концертов, музыкальных спектаклей, кроме того, они были обогащены знаменитыми Павловскими музыкальными сезонами. На протяжении всего столетия для выступлений и работы приглашались, и это стало традицией, лучшие иностранные исполнители, композиторы, дирижеры: Ф. Лист, Р. Шуман, К. Дебюсси, К. Шуман и многие другие. Изучались и звучали произведения русских композиторов: М. Глинки, П. Чайковского, М. Мусоргского, А. Алябьева, А. Варламова и других, а в XX веке, несмотря на все трудности эпохи, лихолетий и войн, музыкальные традиции сохранились и сейчас продолжают в концертах Гатчины, Павловска и иных царских резиденций.

Важной задачей современности становится сохранение и продолжение лучших традиций отечественной культуры, среди которых – концерты и музыкальные спектакли в дворцовых интерьерах для широких кругов слушателей. Надо отметить, что без поддержки руководства города, государственных музеев такого плана, концертных организаций Петербурга, например, ГБУК «Петербург-концерт», эти музыкальные мероприятия были бы невозможны. *Любое хорошее дело нуждается в постоянной, системной, профессиональной поддержке.* Все вышесказанное в данной работе это подтверждает, поскольку если бы не было со стороны Екатерины Великой, Павла I, их потомков и приближенных деятельного участия в развитии музыкально-театральной культуры России, то ныне облик уникальной отечественной художественной культуры был бы совсем иной.

Музыкальные концерты и спектакли в дворцовых интерьерах ГМЗ Павловска и Гатчины, проводимые, например, при участии солистов ГБУК «Петербург-концерт» уже в начале XXI столетия включают в себя музыкальные произведения, звучавшие при хозяевах дворцовых комплексов, но также и произведения современных молодых композиторов, как это было принято еще с самого зарождения этих традиций. Достаточно вспомнить, что, например, в Павловских летних концертах *впервые* прозвучали: «Характеристические танцы» П.И. Чайковского (1865), тогда еще начинающего композитора, оркестровое исполнение «Вальса-фантазии» М. Глинки (1839), и многие другие¹⁰. Эти произведения радуют слушателей в исполнении уже современных музыкантов. Программы включают в себя по традиции как серьезную, так и легкую музыку, например:

Программа «Музыкальные инструменты семьи Павла Петровича»

Глюк К.В. Мелодия из оперы «Орфей и Эвридика»

Моцарт В.А. «Турецкий марш»

Гайдн Й. Квартет Es-Dur соч. 33 («русский»)

Моцарт В.А. Маленькая ночная серенада

Моцарт В.А. Анданте in C для флейты и фортепьяно

Вивальди А. 1 часть из концерта для флейты и клавира «Щегол»

Вивальди А. «Зима» 1 часть, из цикла «Времена года»

Хачатурян А. «Вальс» из к/ф «Маскарад»

Монти В. Чардаш

(Исполнители: солисты «Петербург-концерта» – лауреаты международных конкурсов Н. Капустина (флейта), Д. Барбашин (фортепиано), струнный квартет им. Н.А. Римского-Корсакова, Е. Костюк (лектор), администратор – П. Брыков, 18 ноября 2012 г., Концертный зал, ГМЗ «Павловск»)

Программа «Шедевры музыки XIX–XX вв.»

Глинка М. Ноктюрн Разлука

Свиридов Г. Метель (весь цикл)

Чайковский П.И. «Октябрь» из цикла «Времена года»

Петров А. Вальс из к/ф. «Берегись автомобиля»

Дога Е. Вальс из к/ф. «Мой ласковый и нежный зверь»

¹⁰ См. об этом подробнее: Розанов А.С. Указ. соч.

Пьяццола А. Обливион

Бизе Ж. Цыганская песня из оперы «Кармен»

Бизе Ж. «Болеро» из оперы «Кармен»

Бизе Ж. Куплеты Эскамильо из оперы «Кармен»

(Исполнители: солисты «Петербург-концерта» – ансамбль «МаГрИгАл» под руководством Игоря Пономаренко, Е. Костюк (лектор), администратор – П. Брыков, 5 июля 2015 г., Круглый павильон, ГМЗ «Павловск»)

Хорошей традицией проведения концертов в дворцовых покоях Гатчины и Павловска становится и проведение концертов с рассказом для детей, например:

Программа «Сказка Нового года»

Шуман Р. «Дед Мороз»

Чайковский П.И. «Тройка» из цикла «Времена года»

Григ Э. «В пещере горного короля» из сюиты «Пер Гюнт»

Чайковский П.И. «Неаполитанская песенка» из цикла «Детский альбом»

Чайковский П.И. «Танец Феи Драже» из балета «Щелкунчик»

Чайковский П.И. Па-де-де из балета «Щелкунчик»

(Исполнители: солисты «Петербург-концерта» – заслуженный артист РФ С. Форостяный (фортепиано), Е. Костюк (лектор), администратор – П. Брыков, 2 и 3 января 2013 г., дворцовые покои, ГМЗ «Гатчина»)

Данные примеры лишь очень небольшая часть концертных программ, включающих в себя и звучание симфонических и струнных оркестров, и солистов опер и оперетт, представляемых во дворцах Гатчины, Павловска и Петергофа, продолжающие лучшие музыкальные отечественные традиции, которые начали складываться в эпоху Екатерины Великой и Павла Петровича.

К истории традиций музицирования в жизни Государей российских (XVI–XX вв.)

Литература (равно как и любая официальная информация) о том или ином российском государе складывалась всегда непросто. Труд историографов «высочайше» планировался, а по готовности – жестко редактировался. Так что из печати выходили тома хотя и увесистые, но весьма претенциозно подававшие облик своих героев. Разобраться в такой литературе сложно. Но увидеть в ней **государя-человека**, созданного по тому же самому «образу и подобию божию», что и каждый из нас, еще сложнее. В результате о существовании простой человеческой составляющей государя зачастую можно лишь догадываться, вопрошая: «Да был ли этот человек ребенком и имел ли он детство? Как формировался его характер? Любил ли он, и любили ли его? Чем он увлекался в жизни? Как складывалась его человеческая судьба?»

К настоящему моменту ситуация изменилась. Появился целый ряд публикаций, стали известны дневниковые записи членов императорской фамилии, прошло немало выставок, экспонатуру которых представляла богатая россыпь личных императорских вещей. Все это в большей или меньшей мере приоткрывает завесу тайн над частью заданных выше вопросов.

Непосредственно же заявленной теме в новейшее время была посвящена выставка «Император музицирующий», каталог которой вышел в 2006 году, и статья «Играли с Минни на корнете и фортепианах, а Королева работала ...», опубликованная в 2008 году¹. Сюжеты, развернутые в этих публикациях, здесь будут детализированы.

Оговорюсь, что воспринимаю государя не как личность **«музицировавшую»**, а как **«музицирующую»**. Употребление последнего слова в настоящем времени еще раз напоминает нам о том, что в иерархии духовных ценностей

¹ Кошелев В.В. Император музицирующий // Каталог выставки «Император музицирующий» (СПб., 15 июня – 25 августа 2006 г.). СПб., 2006. С. 4–81; Кошелев В.В. «... играли с Минни на корнете и фортепианах, а Королева работала ...» // Немцы в Санкт-Петербурге: Сборник статей / Отв. ред. Т.А. Шрадер. СПб., 2008. Вып. 4. С. 148–174. В этих работах приведена подробная библиография по проблеме.

человека лишь только «любви музыка уступает». По отношению к государю, память о деяниях которого в принципе должна храниться Россией вечно, это означает, что и память о нем как о человеке тоже останется вечной, благодаря и его привязанности к музыке. Ведь музыке предавалось, с одной стороны, первое лицо государства, наделенное безграничной властью, с другой – ей предавался самый одинокий, подневольный, самый не предоставленный самому себе человек. Однажды узнав о музыкальных привязанностях государя, мы сможем воспринимать по-другому даже его изображения: государев портрет станет для нас живым. На нем мы увидим не «особу», а слушающего, улыбающегося, грустящего, сочувствующего, мечтающего, любящего человека! Он близок нам благодаря этим черточкам, надежно замаскированным в лабиринтах условностей того же портретного жанра; он наш современник, поэтому он – «музицирующий».

В этой связи следует сказать несколько слов о самом определении «музицирующий».

Начиная с Петра Великого Россия окончательно встала на путь адаптации европейских музыкальных традиций. На нем ей оказали неоценимую помощь немцы – вначале как эмигранты, затем – как «русские немцы». Они и ввели в наш обиход глагол **«musizieren»**, легко прижившийся в русском языке. Он означает «заниматься музыкой», то есть не только сочинять и исполнять музыку, но регулярно слушать ее, оценивать и разнообразно культивировать. В пределах данного смыслового поля глагола мы и коснемся личности государя.

Благодаря этому, казалось бы, ограничению тема неожиданно размыкается и дает нам возможность отличить **«государя музицирующего»** от **«государя играющего»** – отличить немецкое **«musizieren»** с упомянутым значением от древнерусского **«играть»**, вмещавшего (и вмещающего) в себя неизмеримо больший круг смыслов и нюансов. И мы еще раз обращаем внимание на те коренные перемены, которые произошли в музыкальной культуре Древней Руси вследствие петровских реформ. Мы вспоминаем, как на Руси играли на гусях, дудках да гудках – играли, в основном, скоморохи.

Мы можем вспомнить также, как и на чем «играл» сам Иван Грозный – знаток скоморошества и изощренный «игроч». Однажды он продемонстрировал это документально, послав в 1577 году грамоту князю А.И. Полубенскому следующего содержания: «Мы, Иван Васильевич всея Руси [далее приводится полный титул – В.К.] оповещаем думного дворянина княжества Литовского, кн. Александра Ивановича Полубенского, **дудку, пищалку, самару, разладу,**

нефиря (все это дудкино племя!) о нашем царском повелении [и затем князю делается «разнос». – В.К.] ...»².

Оказывается, Грозный выругал Полубенского музыкальными инструментами! Посредством такой свехоригинальной брани князь был превращен царем в «дудку», человека «дудкина племени» – скомороха. Его достоинство было уничтожено. И этот государев взгляд на музыку древнерусское общество на официальном уровне разделяло вполне адекватно.

Социальный статус музыкальной культуры при первых представителях династии Романовых практически был прежним, хотя ее содержание все более и более обогащалось новыми элементами. Потешная палата – традиционно древнерусское заведение, существовавшее уже в XVI веке, при **Михаиле Федоровиче** полна «цимбальников», «скрыпотчиков», «органщиков», «трубников»³. На своей свадьбе в Грановитой палате (1626) он слушал, как сказали бы столетие спустя, типичную «дворцовую музыку» европейского толка – для него играли на органе, сурнах, трубах и били по накрам⁴.

Что же касалось приобщения к музыке своих детей, то государь пытался познакомить их не только с европейскими, но и с русскими народными инструментами, которые достаточно регулярно приобретались в Домерном ряду: в 1634 году для Ирины Михайловны были куплены «шесть домер потешных», для Алексея Михайловича – «две домры да рыле [лира колесная – В.К.]»; затем, для него же, в 1642 году в Лапотном ряду – «гудок [струнный смычковый инструмент. – В.К.]»⁵.

Однако в период царствования **Алексея Михайловича** развитие дворцовой инструментальной музыки претерпевало трудности. Недаром Григорий Котошихин, написавший в 1666–1667 годах книгу «О России в царствование Алексея Михайловича», замечает, что «трубников, и литаврщиков, и суренщиков, в царском дому всех человек со 100... а прямых истинных добрых трубачев выберется в царском дому человек с шесть, или мало болши»⁶. Развивая свое наблюдение, Котошихин пишет о царских свадьбах, во время которых

² Послания Ивана Грозного / Подгот. текста Д.С. Лихачева и Я. С. Лурье. Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1951. С. 379.

³ Забелин И.Е. Домашний быт русских царич в XVI и XVII ст. М., 1869. С. 433 и след.

⁴ Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 1862. С. 176.

⁵ Там же. С. 89, 100, 108, 127.

⁶ Котошихин Г.К. О России в царствование Алексея Михайловича. СПб., 1840. С. 70.

«на царском дворе и по сеним, играют в трубки и в суренки и бьют в литавры... а иных игр, и музик, и танцов на царском веселии не бывает никогда»⁷. Существует также распространенное мнение о том, что якобы «Тишайший» запретил скоморохов и в подтверждение этого даже приказал однажды сжечь несколько возов их инструментов.

Как бы то ни было, отказавшись от ранних музыкальных пристрастий, мало отличавшихся от отцовских, в дальнейшем Алексей Михайлович отдал предпочтение вокальной музыке. Уже на своей «государевой радости накром и трубам быти государь не изволил; а велел... государь вместо труб и органов и всяких свадебных потех, пети певчим дьякам... строчные и демественные большие стихи из праздников...»⁸.

И вот уже тогда, вместе со временами Алексея Михайловича ушел в прошлое **«государь играющий»**. Древнерусские музыкальные традиции стали активно сдавать свои позиции в пользу европейских: вместо понятия **«играть»** все более укоренялось **«музицировать»**.

Конечно, здесь не было места процессу скоротечному, тем более – процессу прямой замены одних традиций на другие. Наоборот, этот процесс был продолжительным. Он позволял музыкальным традициям взаимопроникать друг в друга, и тем самым обогащаться до тех пор, пока не стало возможным говорить о полном усвоении Россией этого **«musizieren»** вначале в рамках царского (с 1721 года – императорского) двора, а затем и в пределах всей русской культуры⁹.

Инициатором названных преобразований (в самом прямом и широком смысле слова!) был **Петр Великий** – первый российский император, ставший первым именно музицирующим персонажем среди государей российских.

Петр I с двухлетнего возраста был окружен различными клавишными инструментами, изготавливавшимися для него специально. Сохранились колоритные свидетельства о том, как Петр «играл» и на чем. В феврале 1674 года сверх-юному «музыканту» «органист Симон Гутовский сделал клевикорды – струны медные... починивал цынбалы немецкого дела... В августе 28 он делал

⁷ Котошихин Г.К. Указ. соч. С. 11.

⁸ Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц... С. 442.

⁹ Подробнее об этом см.: Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984.

еще двои цынбалы и страменцы. В декабре к празднику Рождества царевичу были подарены цынбальца книжкою в сафьянном алом переплете с золотым наводом, с застежками из серебряного с шелками галуна». А далее в источнике следует ремарка: «В течение этого и следующего года цынбальца и страменцы часто починивались».

Да, «туше» двухлетнего Петра по отношению к клавишным оказалось весьма суровым, соответствовавшим сути его музыкальных способностей, уже тогда диктовавших тягу к мужским инструментам. Так, в августе 1674-го же года ему было «... сделано 6 барабанцов. В декабре изготовляли царевичу в поднос к Рождеству два набата (бубны), на которые куплено: кожа, струны, медные кольца и колокольца. Один из этих набатов... живописец Иван Салтанов писал золотом и красками. Тогда же к этому набату куплена тесьма (пояс) ... иконописец Федор Нянин писал золотом и красками барабанец»¹⁰.

По-видимому, именно на этих «барабанцах» и «набатах» Петр «с упоением» начал готовиться к первому чину своей, если можно так выразиться, карьеры – к чину барабанщика в потешных войсках. Со временем он стал виртуозом с железными нервами. Мало того, что на драгунском барабане он мог давать сигналы, что само по себе не просто, но он не однажды выигрывал состязания как у «благородных барабанщиков» (например, у графа Книпгаусона), так и у профессиональных музыкантов (например, в Дрездене). Любопытно, что вплоть до начала XX века в среде генералитета было чуть ли не делом чести уметь бить дробь на малом барабане (однажды это блестяще демонстрировал принц П.Г. Ольденбургский).

Петр I был наделен и голосом, которым неплохо владел. Современники нередко слышали его тенор, когда по праздникам и воскресеньям он принимал участие в церковных службах в качестве простого певчего. Существует рукопись Ирмосов с драгоценной пометой: «Сии ирмосы Его Величество Государь Император Петр Великий в день тезоименитства своего на всенощном пении сам изволил на клиросе с певчими петь»¹¹. «Певал» он и народные песни и, как гласит легенда, однажды даже сочинил на свои слова песню «Как на матушке на Неве-реке молодой матрос корабли снастил»¹².

¹⁰ Забелин И.Е. Опыты изучения русских древностей и истории. М., 1872. Ч. 1. С. 12, 15.

¹¹ ГИМ: 76014 Син. Певч. № 923-4/.

¹² Издана в Лейпциге Ф. Мендельсоном. РНБ. М 158.102.

Музицируя исключительно по-европейски, все же до конца жизни Государь поддерживал и национальную музыку. Свидетельством этому служат многочисленные записи в приходно-расходных книгах о даче жалования народным музыкантам. В них, например, неоднократно упоминаются гудочники Настасья, Яков, Алексей, а также другие музыканты. Так, 8 января 1723 года в книгах отмечалось: «В Преображенском дано гудошнице Настасье 5 рублей, которая отпущена на время в дом свой»; 6 марта 1724 года «дано Шуйского погосту крестьянину Ульяну Иванову, которой был взят для игранья на гудке денег рубль»¹³.

Екатерина I за время своего краткого правления в музицировании не оставила запомнившегося следа. Тем не менее она приумножила число немецких музыкантов в России. Эти музыканты «перешли» затем к **Петру II**, бравшему у одного из них уроки игры на виолончели.

Во время правления **Анны Иоанновны** – племянницы Петра I – музыка при дворе не затихала. Императрица регулярно посылала в Европу гонцов за итальянскими музыкантами, модными у западноевропейских монархов, и затем слушала их игру. Анна Иоанновна по-своему пыталась сделать свой двор блестящим, окружая себя бесчисленными шутами и соответствующими музыкальными утехами, подобными тем, что устраивались на знаменитой свадьбе в Ледяном доме...¹⁴ В 1738 году государыня подписала указ об открытии в городе Глухове Черниговской губернии школы, где 20 отобранных мальчиков обучались пению и игре на инструментах (из Глухова в Санкт-Петербург были доставлены два украинских «соловухи» – М. Березовский и Д. Бортнянский)¹⁵. При Анне Иоанновне придворная Капелла стала главным музыкальным учреждением России, появился балет, ставились оперы и зал Малого придворного театра посещали тысячи зрителей...¹⁶

¹³ Есипов Г.В. Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. М., 1872. Т. 2. С. 148, 166.

¹⁴ Подробнее о Екатерине I, Петре II и Анне Иоанновне см.: Яков фон-Штелин. Известия о музыке в России / Пер. с нем М. Штерн; под ред., с предисловием и примечаниями Т. Ливановой // Музыкальное наследство. Сб. материалов по истории музыкальной культуры в России. М., 1935. Вып. 1. С. 120 и след.; Порфирьева А.Л. Анна Иоанновна // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. СПб.: Композитор, Кн. 1. 1996. С. 44–47.

¹⁵ Певческая Капелла Санкт-Петербурга. СПб., 1998. С. 6.

¹⁶ Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия в 3 т. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2001. Т. 1: Осьмнадцатое столетие. Кн. 1. С. 62.

При дочери Петра I – императрице **Елизавете Петровне** – не только дворцовая, но и вообще российская музыкальная жизнь испытали явный подъем. «Она искренне любила музыку» – так говорили о ней ее современники. Добавим, что Елизавета Петровна обладала еще и незаурядной музыкальностью, проявившейся непосредственно в занятиях музыкой, в частности, с К.И. Шварцем. Этим занятиям отводилась важная роль в общем образовании Елизаветы: ведь отец прочил ее замуж за Людовика XV.

Равно как и Петр I, она пела, и ей же, как в свое время Петру I, молва приписала сочинение двух песен – «Во селе, селе Покровском» и «Чистый источник! Всех цветов красивой». В дальнейшем судьба песен сложилась счастливо – после публикации в 1770 году они постепенно превратились в народные. Елизавета Петровна музицировала масштабно. Равняясь на французов, она превратила русский двор в один из самых блистательных в Европе. При ее дворе существовал оркестр; она радела об опере: в 1755 году появилась «Цефал и Прокрис» – первая опера на русском языке (сл. А. Сумарокова, муз. Ф. Арайи); Россия обогатилась национальным видом музицирования – роговым оркестром (1752) и такой экзотической музыкой, как «турецкая»; тогда можно было посетить платный концерт клавесиниста, и в то же время познакомиться с музыкой и инструментами национальных меньшинств, например, камчадалов; послушать механический орган и певчих птиц (в 1746 году государыня выписывала из Голландии «канареек, которые по музыке минуеты поют»¹⁷; человеку можно было, наконец, жить трудом, например, бандуриста, поскольку социальное положение музыкантов уже защищалось императорскими указами...¹⁸

В 1761 году государем стал **Петр III** – внук Петра Великого. И правь он не всего лишь полгода, а дольше, обогатилась бы российская музыкальная культура еще более...

Любовь к музыке, а особенно к скрипке, была сильнейшей страстью Петра III с юных лет. Благодаря этому он внес новую черту в облик «государя музицирующего», впервые сделав его коллекционером музыкальных инструментов. Петр III собрал по тем временам уникальную и достаточно полную коллекцию скрипок работы выдающихся мастеров (Штайнера, Амати, Страдивари и т.п.), которая к 1751 году насчитывала свыше 60 инструментов. Петр

¹⁷ Петровская И.Ф. Елизавета Петровна // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 1... С. 338.

¹⁸ Там же. С. 334–342.

Федорович и сам владел скрипкой настолько, что часто садился в оркестр и играл партию того или иного произведения. Но своей истинной гордостью он считал «Оперный дом с большой сценой», построенный в 1759 году архитектором Ринальди в Ораниенбауме. В нем ставились оперные спектакли силами его собственной труппы¹⁹.

В том, что Петр III состоялся как человек музыкально образованный, решающую роль сыграл его наставник – Якоб фон Штелин, написавший первую историю музыки в России (1770). Им же был сформулирован справедливый вывод о том, что «между покровителями музыки, которые способствовали успехам ее в России, занимал весьма важное место великий князь Петр Федорович»²⁰.

Музичирование, составлявшее важную часть жизни Петра Федоровича, продолжалось до последних его дней: даже будучи арестованным в 1762 году, он потребовал для себя среди немногих необходимых вещей скрипку. После смерти государя все связанное с его памятью было предано забвению, судьба коллекции музыкальных инструментов неизвестна. Но можно предположить, что на инструментах своего деда играл впоследствии государь Александр I, также владевший скрипками Амати и Страдивари.

Полной противоположностью Петру III была его супруга Екатерина Алексеевна, будущая императрица **Екатерина II**. Обладая ограниченным музыкальным слухом, она больше занималась философией и историей, чем музыкой. Однако в молодости ей тоже приходилось музичировать, когда ее учили играть, петь и танцевать. Успехов в этом она не сделала и впоследствии заключила: «Музыка в конце концов для моих ушей редко что-нибудь другое, чем простой шум»²¹. Тем не менее в поддержку образа просвещенной правительницы Екатерина II много способствовала развитию традиций отечественного музичирования. Под ее покровительством первоклассные иностранные и русские музыканты сменяли один другого: Д. Сарти, Б. Галуппи, Д. Паизиелло, К. Каноббио, Д. Чимароза, В. Мартин-и-Солер, В. Пашкевич. Процветал му-

¹⁹ Подробнее об этом см.: Денисова Е.Г., Цаповецкая И.И. Забытый император // Забытый император. Каталог выставки 23 июля – 23 октября 2002 г. Ораниенбаум, 2002. С. 4, 6; Кочерова Е. И. Ораниенбаумские коллекции Петра Федоровича // Забытый император... С. 13.

²⁰ Денисова Е.Г., Цаповецкая И.И. Указ. соч. С. 5.

²¹ Подробнее об этом см.: Крюков А.Н. Екатерина II // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 1... С. 322–327.

зыкальный театр. Она сама сочиняла оперные либретто. С ней связана история создания «фортепиано с флейтами» (гибрид органа и фортепиано), сохранившегося в России в единственном экземпляре (экспонируется ныне в бильярдной комнате Павловского дворца). Этот великолепный инструмент был изготовлен в 1783 году петербургским мастером Габраном по заказу Екатерины для князя Потемкина²².

Важную часть досуга **Павла I** еще в детские годы составляла музыка. Он играл на клавишных инструментах, пел французские песни, впоследствии приобретал ноты и либретто французских опер для своей библиотеки, регулярно посещал придворные спектакли и концерты – музыка постоянно звучала при «малом дворе». В 1786–1787 годах в Гатчине, Павловске и театре Каменноостровского дворца демонстрировались оперы Д. Бортнянского и других композиторов. В целом время правления Павла I отмечено полным обновлением

²² Подробнее об инструменте и мастере см.: Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л., 1929. Т. 2. Вып. 6. С. 268–273, прим. XLI; Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России... М.; Л., 1929. Вып. 7. С. 368–373, нотн. прим. № 79, 96–98; Музалевский В.И. Русская фортепианная музыка. Очерки и материалы по истории фортепианной культуры (XVIII – первой половины XIX ст.) Л.; М., 1949. С. 24–25, 106–109; Гинзбург С.Л. История русской музыки в нотных образцах. Т. 3. М.; Л., 1952; Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII в. М.: МузГИЗ, 1953. Т. 2. Приложение; Белавская К.П. Некоторые данные о музыкальных инструментах в русских дворцах конца XVIII – XIX вв. // НВК ГМЗ «Павловск». № 6516. Бюл. 3. 1962. С. 17–28 (рукопись); Кучумов А.М. Павловск. Дворец и Парк. Л.: Лениздат, 1976. С. 198; Рышарева М.Г. Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество. Л.: Музыка, 1979. С. 165, 169, 173, 175–179; Ройзман Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. С. 133–137; Столпянский П.Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л.: Музыка, 1989. 2-е изд. С. 148 и след.; Беланина В.А. Павловск. Дворцово-парковый ансамбль. Л.: Лениздат, 1989; Семенов Ю.Н. Габран // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 1... С. 210–213. Результаты изучения подытожены в работах: Кошелев В.В. Габран и фортепиано с флейтами его работы (материалы к истории музыкального инструментостроения в Санкт-Петербурге XVIII в.) // IV Международный фестиваль старинной музыки в Санкт-Петербурге (27 сентября – 19 октября 2001 г., Санкт-Петербург). Альманах. СПб., 2001. С. 64–69, 120–131; Кошелев В.В. Безмолвное фортепиано // Art & Times. № 3. Июль-август, 2002. С. 24–25; Кошелев В.В. The Silent Piano // Art & Times. № 3. July-August, 2002. P. 24–25; Кошелев В.В. Музыкальное инструментостроение в Санкт-Петербурге XVIII в.: Иоганн Готтлиб Габран (материалы к биографии) // Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века): Биографический аспект. СПб., 2002. С. 72–84; Fredriksson N. Free Reeds in Organochordia towards the end of the 18th century. Part 2 // International Society of Organbuilders. № 15. November. 2002. P. 22–23, 37–40.

состава придворной французской труппы – его любимого театра. Тогда же на спектакли Эрмитажного театра стали допускать более широкий круг зрителей.

Мария Федоровна была хорошей пианисткой. Для нее сочиняли и ей посвящали свои пьесы Д. Паизиелло и Д. Бортнянский. Последний написал несколько произведений специально для упоминавшегося «фортепиано с флейтами» работы Габрана – любимого инструмента Марии Федоровны, на котором она музицировала в Павловске. В начале 1780-х годов во время визита в Вену для Павла Петровича и Марии Федоровны давали оперу В.А. Моцарта, причем сам автор сидел за клавесином и управлял спектаклем. В 1794 году будущая государыня брала уроки игры на арфе у знаменитого французского арфиста Ж.-Б. Кардона. Музыкальные увлечения Марии Федоровны, безусловно, повлияли на ее детей, достигших значительных успехов в музицировании: Александр – на скрипке, Александра и Елена – в пении, на клавишных инструментах и гитаре, Николай – в игре на флейте. Дворец, наполненный различными музыкальными инструментами, позволял императорской чете и их детям регулярно принимать самое разнообразное участие в любительских дворцовых концертах²³.

Весьма неординарно выглядит музицирующий **Александр I**, способностям которого суждено было развиваться в противоречивых условиях, созданных его бабушкой и матерью. Так, Екатерина II, составляя программу воспитания своих внуков и внучек, музыку отдала последним. «Господа Александр и Константин», писала она, – «не будут учиться музыке; они будут скрипеть или играть, если захотят, самоучкой».²⁴ Надо заметить, что впоследствии Екатерина все же отступилась от сказанного, назначив внуку скрипичного учителя в лице выдающегося немецкого скрипача и композитора А.Ф. Тица (впоследствии он посвятил своему венценосному ученику три струнных квартета). В результате великий князь, а затем государь оказался способным играть в ансамбле и в оркестре, составленном из лучших придворных музыкантов, исполнял дуэты со своим гофмейстером Н. Головиным. Отношение Марии Федоровны к музыкальному воспитанию сына просматривается в письме от 1793 года. Александр Павлович, по-видимому, отвечая на высказанные опасения матери, писал ей,

²³ Подробнее об этом см.: Белавская К.П. Музыкальные инструменты в петербургских дворцах XVIII–XIX вв. по собранию ГМЗ «Павловск» // Музыка Кунсткамеры (к 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов). Материалы первой инструментоведческой научно-практической конференции (26–27 июня 2002 г., Санкт-Петербург). СПб., 2002. С. 216–223.

²⁴ Крюков А.Н. Указ. соч. С. 322.

что не собирается «превращать музыку в основное свое занятие...». Не исключено, что это письмо появилось после того, как Мария Федоровна 16 июня 1792 года в Царском Селе слушала концерт, в котором «играли на скрипках Его императорское Высочество... Александр Павлович, его учитель [А.Ф. Тиц – В.К.] и Платон Александрович Зубов»²⁵.

В 1802 году Александр I учредил общество «Касса музыкантских вдов», получившее в 1805 году название Филармонического общества. Его целью было посредством проведения благотворительных концертов составить капитал, из процентов которого выплачивались пенсии вдовам и сиротам покойных членов общества – оркестрантов Дирекции императорских театров.

Что касается супруги Александра I – **Елизаветы Алексеевны**, то она была замечательной певицей, владела игрой на клавесине, арфе и гитаре. Ею была собрана ценнейшая нотная рукописная библиотека (в настоящее время хранится в Российском институте истории искусств)²⁶.

Николай I, как и Петр Великий, предпочитал музыкальные инструменты военного оркестра. Он играл на барабанах, флейте и трубе. По утрам имел обыкновение играть военную зорю на корнет-а-пистоне, любил сочинять военные марши. Его увлечение поощряла императрица Александра Федоровна, в разное время даря супругу слоновьи – сигнальные инструменты, вырезанные из слоновьих бивней²⁷. Кроме того, Николай I пел народные песни и очень любил церковную музыку. Вместе со своими детьми он разучивал церковные песнопения, сам руководил домашним хором, который исполнял обедни и другие службы в дворцовой Петергофской церкви и Аничковом дворце. Однажды государь попросил А.Ф. Львова составить небольшой оркестр из его домашних. Композитор написал марш для четырех инструментов, и на концерте в Гатчине в 1842 году партию трубы исполнил сам государь.

²⁵ Огаркова Н.А. Антон Фердинанд Тиц и петербургская культура // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. СПб.: Композитор, 2002. С. 260. Об Александре I музицирующем см.: Вознесенский М.В. Александр Павлович // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 1... Кн. 6. С. 23.

²⁶ Подробнее см.: Огаркова Н.А. Елизавета Алексеевна // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 1... С. 328–334.

²⁷ Подробнее см.: Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 6 р. № 6. Gille F. Catalogue raisonné & systématique de L' Arsenal de Tsarskoe Selo. Tome IV. Texte explicatif par F. Gille. Armes Europeennes. Du 15 au 16 siècle. 1842–1849. 1861. Л. 355 и след.; Кошелев В.В. Император музицирующий... С. 50–51.

В целом же для музицирующего Николая I характерен гражданский пафос, свидетельствующий о подъеме отечественной музыкальной культуры в то время. Без труда вспоминаются такие музыкальные события, как следующие две премьеры: одна – российского государственного гимна «Боже, царя храни» (1833), сочиненного А.Ф. Львовым на слова В.А. Жуковского, вторая – оперы русского музыкального гения М.И. Глинки «Жизнь за царя» (1836; посещая репетиции этой оперы, Николай I справлялся у композитора, доволен ли тот певцами). В 1841 году под патронатом государя – меломана и балетомана – была создана Императорская итальянская труппа, которая выступала в Петербургском Большом театре. Там пели А. Тамбурины, П. Виардо, А. Каталани и другие мировые знаменитости.

В период царствования **Александра II** и **Марии Александровны** русская музыка поднялась на новый уровень. Было создано Русское музыкальное общество (РМО, 1859), открылись Мариинский театр (1860), Петербургская и Московская консерватории (1862, 1866). Также в 1860-е годы при Морском музее в Санкт-Петербурге был организован хор медных духовых инструментов (впоследствии – Общество духовой музыки), активным членом которого был наследник престола Александр Александрович²⁸.

Фигура **Александра III** – самая яркая, гармоничная, последовательная и результативная во всей рассматриваемой панораме «Государя музицирующего». Она аккумулировала в себе все лучшее из фамильного музыкального генофонда.

Обладая богатырским телосложением и достаточно крутым характером, государь не позволял себе впасть в «монарший гнев». Он был честным и открытым человеком, которому были чужды тяга к роскоши и всему показному. Наоборот, в силу склада ума, набожности, воспитания, образования и чувства прекрасного он стремился к несуетности, тихому интеллектуальному труду. Этот настоящий мужчина и добрый семьянин со дня женитьбы оставался верным своей Минни. Александр III не затевал ни больших, ни малых войн – был

²⁸ Часть нижеприводимых общих сведений об Александре Александровиче почерпнута мною из следующих источников: Колокольцов К.В. Хор любителей духовой музыки, состоящий под Августейшим Государя Императора покровительством. Очерк 1858–1897. СПб., 1897. С. IX, X и след.; Берс А.А. Воспоминания об императоре Александре III. СПб., 1900. С. 1, 2, 4, 5 и след.; Боханов А.Н. Император Александр III. М.: Русское слово, 1998. С. 21, 23, 36, 64, 85 и след.; ГАРФ. Ф. 677. Оп. 1. Дневники великого князя Александра Александровича. 1861–1881 гг. и др.

настоящим «царем-миротворцем». Таков в самых основных чертах истинный облик 17-го – предпоследнего – русского государя династии Романовых, правивших Россией 304 года.

С 8 до 20 лет будущий государь еженедельно посещал уроки музыки. Здесь мы имеем дело с тем случаем, когда уроки привили ученику любовь к музыке, а не наоборот. Именно в «детской музыкальной школе», если можно так выразиться, Александр Александрович научился слушать музыку, а также петь, играть на фортепиано, сигнальном рожке, трубе, тромбоне, корнете, и по ее окончании навсегда стал человеком музыкальным. Поэтому его интенсивное музицирование выглядит естественным. Так, в конце 1860-х годов он создает октет, в котором исполняет партию первого корнета. Исчерпав возможности этого коллектива, в 1872 году цесаревич учреждает хор (оркестр) медных духовых инструментов. На этот раз он избирает для себя самые неблагоприятные, но вместе с тем необходимые для оркестра инструменты – тубу и геликон. Музицирование в хоре не сводилось только к исполнению своих партий – Александр Александрович всячески участвовал в развитии коллектива. Последняя оркестровая репетиция с его участием состоялась 12 февраля 1881 года – незадолго до гибели отца.

Казалось бы, что из того, что государь, будучи наследником престола, играл в оркестре? Неужели это имело серьезные последствия? Да, имело.

Уже коронация Александра III, состоявшаяся в 1883 году, связана с важным событием в музыкальной жизни России. Во время коронационных торжеств звучала роговая музыка, возрожденная после полувекового забвения. Инициаторы возрождения – принц А.П. Ольденбургский и барон К.К. Штакельберг – преподнесли государю свою идею в качестве осознанного акта исполнения на коронации именно старинной русской музыки. Мощное органоподобное звучание оркестра во время коронационных торжеств вызвало всеобщий восторг²⁹.

Уже 16 июля 1882 года император утвердил положение о «Придворном музыкантском хоре» и его штат. 21 июля начальник хора, полковник барон К.К. Штакельберг имел аудиенцию у государя, во время которой тот высказал ему свои пожелания относительно организации коллектива, в частности:

²⁹ Подробнее см.: Кошелев В.В. Старинная музыка в Санкт-Петербургском музее музыкальных инструментов // Музыкант в культуре: концепции и деятельность. Сб. ст. СПб., 2005. С. 70–86.

«Я желаю, чтобы хор состоял исключительно из русских подданных... Мне будет гораздо приятнее, если Вы мне составите такой хор, даже ежели на его формирование потребуется продолжительное время»³⁰. Высочайшие пожелания, разумеется, были выполнены Штакельбергом. 30 августа хор был укомплектован военными музыкантами, большая часть которых владела струнным и духовым инструментом, а 31-го – играл первый концерт перед Александром III!

С этим хором – истинным украшением поначалу лишь жизни двора – были связаны практически все музыкальные впечатления императора. Он всегда с большим вниманием слушал исполнявшуюся музыку, компетентно высказывая замечания, в том числе и по формированию репертуара; будучи скупым на комплименты, все же высказывал их, когда хор заслуживал того, принародно пожимая руку Штакельбергу; по-отечески заботился о музыкантах. Музыканты обеспечивались квартирами, жалованьем, пенсиями.

Инициатива Александра III по учреждению «Придворного музыкантского хора» была новаторской, поскольку оркестр имел статус государственного. И все же многим эта инициатива не нравилась. Рядовая публика называла хор «красной музыкой», имея в виду цвет формы и обслуживание только потребностей двора. Для знати данный способ музицирования тоже был непривычным, и ее представители позволяли себе иронизировать: «Теперь придворная музыка в красных мундирах, трещат духовые инструменты, отличается Флиге [дирижер – В.К.] и торчит нахальная фигура Штакельберга»³¹.

³⁰ Воспоминания барона Константина фон Штакельберга. Ревель, 1921. С. 23 (машинопись, архив автора).

³¹ Мемуары графа С.Д. Шереметева / Сост., подгот. текста и примеч. Л. И. Шохина. М.: Индрик, 2001. С. 506. С.Д. Шереметев оставил воспоминания об Александре III, слушающем музыку: *«Он был большой поклонник Чайковского. Хор играл в этот день [как раз в тот самый день 1893 года умирал Чайковский. – В.К.] особенно хорошо, и впечатление было сильное. Государь пожелал повторения и слушал с видимым наслаждением, ... как-то особенно задумчиво и грустно, дивная гармония была ему доступна ... и ясно было, как сильно в нем самом сказалось художественное чутье. Вообще, он очень любил музыку, но без всяких предвзятых, партийных мыслей ... он восторгался Глинкой и знал многие его романсы ... Рубинштейна он не переваривал как человека, его коробило его самомнение, самодовольство и самоуверенность ... К Балакиреву относился сочувственно и снисходительно ... Римского-Корсакова ценил не столько как композитора, а как знатока оркестровой части. Он многому восхищался у Вагнера ... но не терпел музыкальных завываний его поклонников ... Церковную*

Но подобные высказывания лишены справедливости. Право, не мог же государь всерьез заниматься формой одежды музыкантов и тому подобными мелочами! Подлинный же потенциал царской инициативы проявлялся постепенно. В 1897 году «Придворный музыкантский хор» (от этого названия веяло армией XVIII века) преобразовался в «Придворный оркестр». «Красные мундиры» к 1910 году сменились на штатское платье. А компетенция оркестра к этому времени вышла за рамки названия «Придворный». К 1917 году оркестр насчитывал 137 музыкантов. За время его существования им было дано 1017 концертов, в которых прозвучали произведения 280 композиторов, как русских, так и зарубежных. После свержения самодержавия «бывший придворный» стал Государственным оркестром. Его расцвет относится к 3-й четверти XX века, когда у всего музыкального мира было на слуху название: «Заслуженный коллектив республики государственный академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии под управлением Е.А. Мравинского». В 2015 году наш старейший оркестр – наша национальная гордость – отметит свое 133-летие³².

Но если имя Александра III в связи с созданным им оркестром почти не упоминается (по крайней мере, с должным пиететом), то память об этом и о музыкальных наклонностях государя хранится в другом заведении, рождению которого он тоже содействовал – в Санкт-Петербургском музее музыкальных инструментов, поначалу носившим имя Александра III³³.

музыку очень любил, ценил Бортнянского, но предпочитал Львова за его задушевность ... Легкая музыка ему также нравилась, вальсы Страуса, и вообще интересовался новинками, всегда знакомился со всеми новыми произведениями, и отзывы его были осторожны, никогда не судил он по первому впечатлению. Вижу его на репетиции «Пиковой дамы» перед первым ее представлением. Опера эта ему нравилась ... Он не прочь был послушать и цыган, когда они были хороши ...» (Мемуары графа С.Д. Шереметева... С. 494, 495).

³² Об истории оркестра подробнее см.: Фомин В.С. Старейший русский симфонический оркестр. Л., 1982. С. 147, 149 и след.; Кошелев В.В. Принц и музыка // Art & Times. 3. Июль-август, 2002. С. 26–27; Кошелев В.В. The Prince and the Music // Art & Times. № 3. July-August, 2002. P. 26–27; Кошелев В.В. Император Александр III музицирует // Art & Times. № 4. Сентябрь-октябрь, 2002. С. 24–25; Кошелев В.В. Emperor Alexander III engages in music // Art & Times. № 4. September-October, 2002. P. 24–25; Кошелев В.В. 120-летию старейшего симфонического оркестра России посвящается // Art & Times. № 4. Сентябрь-октябрь, 2002. С. 26–27; Кошелев В.В. In honour of the 120-year anniversary of the oldest orchestra in Russia // Art & Times. № 4. September-October, 2002. P. 26–27.

³³ Подробнее см.: Кошелев В.В. Коллекция музыкальных инструментов Александра III: история бытования // Музей: новейшая история. Материалы научно-практической

В 1883 – начале 1884 года по высочайшим повелениям из Эрмитажа в «Придворно-музыкантский хор» были переданы две скрипки и коллекция флейт, принадлежавшие Александру I³⁴. Это был первый шаг к созданию первого в России музея музыкальных инструментов, существовавшего поначалу при Придворном хоре. То был воистину царский – императора Александра III – почин!³⁵

В развитие музея музыкальных инструментов внесла свою лепту и императрица **Мария Федоровна**, передав ему в дар уникальную коллекцию иранских инструментов, которая с 1907 года экспонируется в музее в специально изготовленной для нее витрине.

Николай II и **Александра Федоровна** завершают галерею музицирующих государей. Разумеется, они также имели музыкальное образование, также давали его своим детям. Николай II любил музицировать на фортепиано, особенно в четыре руки – с Александрой Федоровной. На это увлечение повлияли детские впечатления – те «фортепианные концерты», которые исполнялись в Аничковом дворце при участии матери. Своеобразным символом любви императорской четы к игре на фортепиано стал роскошно декорированный концертный рояль Шредера, подаренный Николаем II Александре

конференции. 24–25 ноября 2005 г. Сб. ст. СПб., 2005. С. 55–78. Этому вопросу мне пришлось уделять специальное внимание в докладе «Император Александр III музицирует», прочитанном дважды (на англ. яз. 2 ноября 2001 г. на Международной конференции европейского отделения Международной гильдии трубачей. Бад-Сакинген, Германия; 23 ноября 2001 г. – в Санкт-Петербурге, на заседании Общества друзей Дома принцев Ольденбургских).

³⁴ Подробнее см.: Кошелев В.В. Скрипки Александра I: история бытования // Судьбы музейных коллекций. Материалы VII Царскосельской научной конференции. СПб., 2001. С. 83–91.

³⁵ Подробнее см.: Кошелев В.В. К.К. Штакельберг – выдающийся коллекционер, основатель музея музыкальных инструментов в Санкт-Петербурге // Из истории коллекционирования музыкальных инструментов. (К 150-летию со дня рождения барона К.К. Штакельберга). Сб. статей и рефератов Международной инструментоведческой конференции (13–15 июня 1998 г., Санкт-Петербург). СПб., 1998. С. 14 и след.; Кошелев В.В. Das St. Petersburger Musikinstrumenten-Museum, s. 28 und folgende; Кошелев В.В. Санкт-Петербургский музей музыкальных инструментов: ранняя история // Музыка Кунсткамеры (к 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов). Материалы первой инструментоведческой научно-практической конференции (26–27 июня 2002 г., Санкт-Петербург). СПб., 2002. С. 20 и след.

Федоровне к одному из дней ее рождения³⁶. Но более всего государь ценил музыкальный театр. Он был современником Ф. Шаляпина, Л. Собинова, И. Ершова, Н. Фигнера, был знаком практически со всем существовавшим на тот момент оперным и балетным репертуаром, особенно тяготел к творениям П.И. Чайковского. Императорская чета продолжила заботы как о любимых детищах Александра III – о «Медном хоре» («Обществе любителей духовой музыки»), придворном оркестре и музее музыкальных инструментов, так и о многом другом, связанном с музыкальной жизнью в России. Это подтверждается многочисленными и широкоизвестными фактами расцвета отечественной музыкальной культуры того времени, фактами ее мировой славы.

Итак, данное рассмотрение феномена «государь музицирующий» открывает перед нами мало исследованный аспект изучения отечественной музыкальной культуры. Суть его состоит в том, что, музицируя, первое лицо государства не могло не оказывать влияния на формирование общественного мнения по отношению к музыке. Более того, порою нормы такого музицирования **провозглашались** общегосударственными нормами. Так было во времена Петра I. Но истории известны также случаи, когда эти нормы естественным образом **становились** таковыми. Так было при Александре III: «... всюду начали играть и петь – в корпусах, в гимназиях, на заводах и проч., везде завелись собственные оркестры», – вспоминали современники государя³⁷. И если изучение упомянутого феномена не продолжить, то придется довольствоваться неполнотой общей картины отечественных традиций музицирования.

³⁶ Кошелев В.В. Император музицирующий... С. 79.

³⁷ Берс А.А. Указ. соч. С. 24.

Театр в императорской резиденции: драматические постановки Петергофского театра времени Николая I

Проезжая по главной магистрали Нового Петергофа – Санкт-Петербургскому проспекту – некоторые путешественники отмечают, что сквер у памятника Жертв Революции выглядит опустевшим, словно для этого места предназначалась иная судьба.

До 1910 года в общем ряду зданий, выходящих фасадом на Санкт-Петербургский проспект, на этом месте стоял четырехэтажный деревянный театр на 600 мест, построенный еще при Николае I. Больше известны не первые, а последние десятилетия его существования: парадные спектакли рубежа XIX – начала XX века. Балетные и оперные постановки служили венцом праздничных торжеств по случаю дипломатических визитов глав государств и свадебных церемоний. Сохранились изображения самого театра, эскизы костюмов и красочные программы спектаклей, порой специально поставленных к праздничному событию (их еще называли «датными», приуроченными к конкретной дате), но чаще заимствованных из сезонного репертуара Мариинского театра. Известно, что по высочайшему повелению здесь устраивали благотворительные и так называемые «безденежные спектакли», на которые приглашали по специально розданным билетам.

Петергофский театр¹ просуществовал чуть более 70 лет. О начальном этапе этого служения, театральной жизни в петергофской резиденции времени Николая I, драматических постановках на подмостках деревянного театра и выступавших здесь известных актеров и пойдет речь в статье.

После того как «по совершенной ветхости» в Петергофе разобрали построенный при Елизавете Петровне Оперный дом в Верхнем саду (впрочем, он

¹ «Императорским» театр станут именовать позднее (когда, еще точно не установлено). Известно, что для николаевского времени (по сохранившимся архивным документам, воспоминаниям и путеводителям) вернее называть его Петергофским и, в редких случаях, городовым театром.

уже не соответствовал запросам публики) резиденция на несколько лет осталась без театрального здания. В это время, на рубеже 20–30-х годов XIX века, в столице идет активное строительство: один за другим появляются драматические театры². Вслед за ними в 1837 году в Петергофе архитектор И. Шарлемань возводит свое единственное театральное здание. Строительство началось в июне 1836 года и должно было завершиться к лету следующего года, когда императорская семья и двор переедет в Петергоф. С этого момента начинается новый виток театральной жизни петергофской резиденции.

Открытие театра было намечено на 24 июня 1837 года, за день до дня рождения императора, и могло послужить своеобразным «подарком» Николаю Павловичу, безусловно, неравнодушному к сценическому искусству. «Здесь очень много нового. Церковь очень продвинулась, театр почти готов»³ – писал император 1 июня по приезду в Петергоф сыну, находящемуся в путешествии по России.

В это же время шла активная подготовка к первому представлению со стороны Дирекции императорских театров. Но с датой открытия театра в Петергофе произошла некоторая неразбериха.

22 июня директор императорских театров тайный советник Александр Михайлович Геденов уведомляет Петергофское дворцовое правление о прибытии актеров, просит распорядиться о приготовлении для них помещений и столового содержания. Документ начинается со слов «По случаю назначения 25-го июня в Петергофе спектакля...»⁴. 23-го июня поступает еще одно распоряжение относительно освещения в театре и предоставления реквизита. Следом, в тот же день, А.Д. Киреев, бывший в должности управляющего конторой (императорских театров), дрожащей рукой пишет новое письмо в Петергофское дворцовое правление: «Контора императорских Санкт-Петербургских театров по случаю назначения в Петергофе спектакля, не в 25-е число, но **завтра** 24 июня покорнейше просит»⁵. До спектакля оставались ровно сутки...

² Каменноостровский (1827), Александринский (1832), Михайловский (1833).

³ Из писем Николая I Александру II. Царское село 1837 // Николай I: Pro et contra. Антология. СПб.: НОКО, 2011. С. 82.

⁴ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 969. О назначении помещений для особ в Петергофских дворцах Кавалерских домах и других зданиях в Петергофе, равно и для актеров. Л. 18.

⁵ Там же. Л. 22.

В день первого представления Николай Павлович пишет наследнику письмо, в конце которого коротко отмечает: «Сегодня открывается <театр>, ход завтрашнего дня предположительный, обычный»⁶. На фоне ежегодных и строго церемониальных торжеств открытие театра явно становилось особенным праздничным событием для государя.

Несмотря на «датную» неразбериху, открытие театра состоялось. Четко выполняя свои обязанности, камер-фурьер занесет в свой ежедневный журнал от 24 июня емкую формулировку: «В 7 часов полудня по приглашению от Его Величества Государя Императора в Петергофский театр съезжались знатные особы обоюбого пола, а так же Гвардии полков Г. г. Штаб и обер офицеры, кои проходили подданными для занятию по порядку мест по приложенному при сем расписанию Его Светлости Министра Двора»⁷. После спектакля в Большом дворце был дан ужин и начинались поздравления по случаю дня рождения императора.

Представляется, что изменение даты возникло по вине кого-то из служащих, нежели в результате резкого изменения в дате по воле самого Николая I. Была ли возникшая путаница виной А.М. Гедеонова, несколько раз подписавшего документы с ложной датой, или кого-то другого, доподлинно не известно. Как правило, механизм взаимодействия министра императорского двора, дирекции императорских театров и Петергофского дворцового правления отлажено работал при последующих представлениях: император сам отдавал распоряжение министру императорского двора князю Н.В. Волконскому, какой спектакль необходимо назначить, тот обращался в контору императорских театров к А.М. Гедеонову, который, в свою очередь, связывался с Петергофским дворцовым правлением.

Сезонное и эпизодическое оживление театральной жизни (за весь летний сезон давали менее 10 спектаклей) не давало повода к обустройству ее внутренней, хозяйственной стороны. За день-два до начала представления контора императорских театров систематично запрашивала в Петергофское дворцовое ведомство «об отпуске некоторых вещей, потребных для назначенного <...> в Петергофе театре французском спектакле»⁸. Среди них была мебель, посуда и даже съестные припасы, например: «четыре котлетки с горохом, две бутылки

⁶ Из писем Николая I Александру II... С. 88. 24.06.1837

⁷ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (28/1618). Д. 146. Журнал по камер-фурьерской части. 24.06.1837. Л. 73–73 об.

⁸ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 1041. О назначении спектаклей на петергофском театре. Л. 8.

вина»⁹, порой даже с уточнением: «Мадеры и Медоку»¹⁰. Регулярные запросы подобного рода служили тому, что между ведомствами возникали спорные ситуации, которые, впрочем, благополучно разрешались.

Устраивали спектакли, как правило, в воскресные летние дни, чаще всего в июне-июле. Деревянный театр не отапливался, отчего постановки в прохладное время года были практически невозможны. Давали представления только «по особым Высочайшим повелениям».

В дни, когда спектакли не сопровождали особенные события в жизни императорской семьи, вечером, около 8-ми часов, они собирались в ложе смотреть представление пьес французской, русской и даже немецкой труппы. Собственной труппы при театре не было, и дирекция императорских театров направляла в Петергофский театр актеров из Санкт-Петербурга. До появления железнодорожного сообщения театральные труппы приезжали из столицы на пароходе¹¹ «одним днем» в сопровождении директора конторы А.М. Гедеонова. Есть сведения, что для вызванных в Петергоф актеров и актрис [а также, вероятно, и всей труппы – *прим. М.К.*] выделяли помещения в Монплезире¹², Английском дворце¹³, однако неминуемо случались и казусы: «однажды <...>

⁹ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 1041. Л. 8.

¹⁰ Там же. Л. 9. Если мадера – это красное вино, произведенное по особой технологии, то медок (от фр. *médoc*) – винодельческий апеласьон (регион) в Бордо/Франция, в котором производят исключительно красные сухие вина высокого качества.

¹¹ См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 9541. О времени отправления пароходов в Петергоф и времени возвращения в С.-Петербург. Лл. 1–2. Труппа перемещалась на придворных пароходах постоянного сообщения, а расписание устанавливали в Министерстве Императорского Двора.

¹² «... Монплезир; это большой павильон с террасой, выходящей на море и с большими деревьями. Когда актеров и актрис вызывают в Петергоф, их помещают там» – Блумфильд Г. Из воспоминаний леди Блумфильд // Русский архив. 1899. Кн. 2, № 6. С. 241. Вспоминая о своем приезде в Петергоф с мужем 12 июня 1846 г., леди Блумфильд не называет того, от кого, вероятно, почерпнула эту информацию. Можно предположить, что при прогулке по Нижнему парку сопровождающий чету Блумфильд, описав Монплезир, услышал закономерный вопрос: «Что сейчас находится в Монплезире?», на что дал соответствующий ответ.

¹³ А.П. Натарова вспоминала, как в 1851 г. перед спектаклем «Наяда и рыбак» в день рождения императрицы Александры Федоровны «за шесть дней до спектакля балет и воспитанниц повезли в Петергоф, и всех поместили в Английском дворце». (Натарова А.П. Из воспоминаний артистки А.П. Натаровой // Исторический вестник. 1903. Т. 94. № 11–12. С. 438).

за неимением места, приехавшие для спектакля артисты были помещены там, где моют белье»¹⁴.

Причина, по которой история Петергофского театра в николаевское время до сих пор оставалась в тени исследовательского интереса, кажется, очевидна: в это время театр не участвует в масштабных торжествах и остается в стороне от парадной жизни резиденции. В то же время есть события театральной жизни этого периода, о которых стоит рассказать подробнее.

Посещением театра заканчивались торжества «по случаю выставки в Санкт-Петербурге в доме принадлежащем биржи». Организация промышленных выставок в Российской империи следовала общеевропейской тенденции к экспонированию промышленных и технических достижений государства. Так, в XIX веке в стране устроили 16 подобных выставок: в Санкт-Петербурге, Москве и Варшаве. Петербургская выставка в июне 1839 года стала знаменательным событием в промышленной истории государства и самой крупной по числу представленных экспонатов (1019)¹⁵. Выставка способствовала сближению промышленного сословия и «усилению духа творчества и взаимного вспоможения»¹⁶. Такие выставки не проводились в Петербурге с 1833 года, отчего эта была воспринята с особым энтузиазмом: «После посещения выставки Государю Императору благоугодно было явить фабрикантам и всему купечеству особенную милость» – напишет в письме один из участников выставки, московский фабрикант П. Веретенников¹⁷. По высочайшему повелению их пригласили в загородный Петергофский дворец. После торжественного обеда и прогулки в экипажах по Нижнему парку приглашенной публике был представлен спектакль в Петергофском театре. Получив билеты от Дирекции императорских театров, по спискам на спектакль собиралось купечество: члены мануфактур и коммерческих советов, начальники заведений, купцы 1 и 2 гильдии и др.¹⁸, всего порядка 500 человек были приглашены в резиденцию и на

¹⁴ Бурдин Ф.А. Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // Николай I: Pro et contra... С. 612.

¹⁵ Михайловская А.И. Из истории промышленных выставок в России первой половины XIX века (первые всероссийские промышленные выставки) // Очерки истории музейного дела в России. М.: Сов. Россия, 1961. Вып. 3. С. 149.

¹⁶ Отечественные записки. 1839. С. 35.

¹⁷ Северная Пчела. 1839. 16 июня. М. 529.

¹⁸ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (28/1618). Д. 148. Журнал по камер-фурьерской части. 11.06.1839. Л. 29 об.–30.

спектакль в «Придворном театре». Основная и официальная часть выставки заканчивалась «культурной программой» для ее участников, подчеркивая особый статус резиденции, который Петергоф поддерживает и сегодня.

В том же 1839 году, незадолго до бракосочетания, театр посещали великая княжна Мария Николаевна и герцог Максимилиан Лейхтенбергский. На спектаклях присутствовала семья императора, частыми гостями нового театра были великий князь Михаил Павлович и великая княгиня Елена Павловна, приезжавшие из соседнего Ораниенбаума.

Бывало, что и особенный день штурма Большого каскада воспитанника школы гвардейских подпрапарщиков и кавалерийских юнкеров также оканчивался спектаклем¹⁹. Не исключено, что в эти дни они тоже приглашались на вечернее представление. Известно, что в июне 1850 года и июле 1853 года кадеты военно-учебных лагерей были приглашены на спектакль вместе с генералами, штаб- и обер-офицерами, занимая во время представления последний, третий ярус.

Назначение спектаклей полностью зависело от воли императора и того, что происходило в его жизни. Лето 1844 года было омрачено тяжелой болезнью и смертью Адини²⁰ – спектакли не назначались. 1847 год стал наиболее обогащенным театральными событиями: их давали и на тезоименитство Марии Николаевны (22 июля), и в годовщину коронации императора (22 августа).

Кратко упоминая о Петергофском театре, краевед В.А. Гушин пишет: «событием для Петергофа стало открытие летнего императорского театра, на сцене которого выступали многие видные артисты»²¹. И эта общая фраза относится не только к хорошо известному периоду последних десятилетий существования театра, но и к началу его «императорской службы». Ведущие актеры королевских театров Парижа, Берлина и Петербурга играли на этой сцене. Летом 1847 года в Петербурге гостил давний знакомый императора, Луи Шнейдер. Немецкий актер, писатель и автор журнала «Друг солдата», столь любимый российским монархом, с 1830-х годов был приглашен в труппу королевского немецкого театра в Берлине, играл в ведущих комических

¹⁹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (28/1618). Д. 146. Журнал по камер-фурьерской части. 09.07.1837 Л. 347–348 об.; РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120/2322). Д. 157. Журнал по камер-фурьерской должности. 16.07.1839. Л. 67 об.–72.

²⁰ Александра Николаевна, младшая дочь Николая I (12.06.1825–29.07.1844).

²¹ Гушин В.А. Император Николай I в Петергофе. Петергоф, 1999. С. 16.

и характерных ролях, удававшихся ему больше других. Государь император «любил веселые пьесы и потому во дворце игрались преимущественно небольшие комедии и водевили»²², и именно это влияло на выбор пьес, сыгранных в Высочайшем присутствии. В одном из диалогов он признавался Шнейдеру: «Мне бы хотелось снова посмеяться, потому что это так редко мне приходится»²³.

Помимо видной актерской деятельности немец сам сочинял повести, сцены, драмы и пр. После продолжительных уговоров (Шнейдер прибыл в Петербург как турист и с целью собрать сведения для «Друга солдата», а не по актерской части), именитый актер согласился сыграть на сцене Петергофского театра. Несмотря на плохое самочувствие Александры Федоровны, из уважения к именитому артисту, императорская чета присутствовала на представлении обоих одноактных водевилей самого Шнейдера с его участием: «Странствующий студент» и «Der Kurmärker und die Pikarde»²⁴.

В официальных бумагах редко встречается информация о театральных труппах, более полная, чем лаконичное указание «французская, немецкая, русская труппа». Архивные документы довольно полно иллюстрируют ситуацию списками актеров именно французской труппы Михайловского театра, о русских и немецких спектаклях в Петергофе николаевского времени данные весьма обрывочны. В июне 1838 года русская труппа играла водевиль одного из своих актеров, известного драматурга П.А. Каратыгина – «Ложка 1-го яруса», которая, со слов самого автора, «так понравилась Государю, что он ее видел более десяти раз»²⁵. Этому же автору принадлежит одна из многочисленных зарисовок взаимодействия Николая I с актерами, к которым, судя по всему, он относился с не меньшим трепетом и вниманием, чем к кадетам школы гвардейских подпрапорщиков и юнкеров: в Монплеzure актерам был накрыт обед, но внезапное посещение государя значительно изменило общий настрой. После его отъезда испросили шампанского «и с дружными криками «ура» выпили за его царское здоровье»²⁶.

²² Самойлов В.В. Воспоминания В.В. Самойлова. Первые годы артистической деятельности // Русская старина. 1875. Т. 12. № 1. С. 215.

²³ Татищев С.С. Император Николай I и иностранные дворы. СПб., 1889. С. 313.

²⁴ Там же. С. 317.

²⁵ Каратыгин П.А. Записки. СПб., 1880. С. 262.

²⁶ Там же.

Конец царствования императора Николая I, время, когда вот-вот разразится Крымская война, отмечен современником и театроведом XIX века А.И. Вольфом как начало «золотого века французского драматической труппы» в Михайловском театре. Это изменение он связывал с прибытием в 1850 году в Россию Луи Лемениля, самого драгоценного приобретения труппы – ангажированного актера театра Королевского дворца в Париже (Palais-Royal)²⁷. 5 Мая 1850 года он прибывает в Кронштадт вместе со своей супругой, актрисой Луизой Лемениль. Чуть позже, в июне, состоится их дебют в присутствии их величеств в Петергофе. «Государю императору угодно», – напишет в контору императорских театров князь Волконский, – «что бы 25 ч. сего июня дан был, в Петергофе безденежно французский спектакль с представлением пьес: *Les envies de Mme Godard*²⁸ и другой такой же актером Лемениль, веселой, под названием *Mon ami Pierot*²⁹». Снова, в день рождения императора, состоится представление, за которое актерам Лемениль будут «всемиловивейше пожалованы бриллиантовые перстень и брошь»³⁰. По словам Вольфа, мадам Лемениль была «не дурная актриса», она играла на премьере «Мадам Годар» в Palais-Royal 24 октября 1848 года. Вместе с именитыми французами освежился и репертуар Французского театра: этот спектакль стал популярен в театральном сезоне 1850–1851 года, его давали на сцене Михайловского театра 8 раз. В июле супруги Лемениль снова выступили в Петергофском театре. На этот раз в день рождения императрицы 1 июля играли мелодраму барона Мелвиля «*La croix d'or*»³¹ и одноактный водевиль «*La dot d'Auvergne*» на музыку французского композитора Луизы Пюже, в которой месье Лемениль сыграл главную роль Пьера, как и на премьере в Palais-Royal 21 августа 1842 года. Заядлый театрал, Вольф высоко оценивал способности французского актера: «ни одна из <...> ролей не была похожа на другую. При самой тонкой наблюдательности он обладал еще и поразительной веселостью»³².

²⁷ Вольф А.И. Хроника Петербургских императорских театров. СПб., 1877. Ч. 1. С. 149.

²⁸ «Завистники Мадам Годар» (*фр.*).

²⁹ «Мой друг Пьеро» (*фр.*).

³⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 1264. Л. 22.

³¹ В оригинале название пьесы «*Katherine, ou La Croix d'or*» («Катарина, или Золотой крест» – *пер. М.К.*)

³² Вольф А.И. Указ. соч. С. 150.

Вероятно, не только актерские таланты Лемения привлекали императора в этих водевилях. В фондах ГМЗ «Петергоф» хранится альбом Луизы Пюже (*Album de Melle L. Puget*) с нотами к ее романсам. Это издание значится в самых ранних описях домашней библиотеки императрицы Александры Федоровны в Коттедже, которой пользовалась семья императора и ее окружение³³. Вполне вероятно, что эти романсы могли слушать в исполнении владелицы альбома, хранящегося сейчас в фондах музея-заповедника, русской салонной певицы и фрейлины императрицы Александры Федоровны Полины Бартеневой.

При реконструкции театрального прошлого петергофской резиденции николаевского времени укрепляется представление о регулярности театральной жизни на подмостках императорских театров в Петергофе. Традиция давать спектакли: устраивать их по особым случаям или в качестве обыденной организации досуга, приглашать известных зарубежных и российских артистов – все это непрерываемая нить истории резиденции как при Николае I, так и на протяжении всего периода существования театров в ведомстве Петергофского дворцового правления.

³³ Трубановская М.В. Книга Полины Бартеневой // Художественный вестник. 2009. № 1. С. 45.

Августейшие композиторы

О Романовых как о меценатах и об их значении в истории русской музыки сказано и написано достаточно. Переоценить роль великой княгини Елены Павловны и других членов императорской семьи в становлении музыкального образования и популяризации музыкальной культуры в России вряд ли возможно. Поводом для данного сообщения послужило совместное издание Публичной и Президентской библиотеками сборника раритетных нотных изданий, посвященных императорской семье, в том числе произведений, написанных членами августейшей фамилии (илл. 1)¹.

Общеизвестно, что многие из Романовых были профессионально музыкально образованы, учителями их были лучшие музыканты-педагоги того времени, они свободно владели музыкальными инструментами, прежде всего фортепиано. Но если домашнее музицирование было обычным времяпрепровождением для аристократии, то у Романовых, особенно в семье «константиновичей», музыка была одной из самых важных сторон не только личной, но и общественной жизни.

Великий князь Константин Николаевич встал во главе Императорского Русского музыкального общества в 1873 году. Звание председателя Общества великий князь принял, по его собственным словам, «с любовью и готовностью»². Именно он стал продолжателем лучших традиций, заложенных при Елене Павловне, и поднял авторитет и влияние Музыкального общества в России. Будучи сам прекрасным виолончелистом (илл. 2), Константин Николаевич вникал не только в организационные вопросы, но и весьма профессионально проявлял себя как тонкий музыкальный критик³.

К участию в руководстве разрастающейся и приобретающей всероссийский характер музыкальной организации подключалось все большее число

¹ Дом Романовых. 400 лет. Альбом-каталог: В 2 т. / РНБ, Президентская библиотека; авт. и куратор проекта: Безуглова И. Ф., сост.: Муzychук Т. Ф. СПб., 2013.

² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 104. Л. 3.

³ См.: Моисеев Г. А. Великий князь Константин Николаевич и русские музыканты // Муzyковедение. 2009. № 4. С. 18–24.

лиц царской фамилии и прежде всего супруга Константина Николаевича, великая княгиня Александра Иосифовна. Она была неплохой пианисткой (илл. 3) и сама сочиняла во многих музыкальных жанрах⁴.

В письмах великого князя Константина Николаевича часто упоминается о совместном музицировании с молодой женой.

При Александре Иосифовне музыкальная жизнь столицы приобрела блестящий расцвет, а Иоганн Штраус даже посвятил ей вальс «Александра» и кадрили «Терраса Стрельны». В конце 1880-х годов А. Рубинштейн обращался с докладными записками к великой княгине и к императору Александру III с предложениями расширить число общедоступных концертов, более активно поддерживать отечественных композиторов, открыть новые консерватории и ввести всеобщее детское музыкальное образование. Большинство из этих грандиозных планов было осуществлено: открылось множество отделений ИРМО в Российской империи, были созданы общедоступные концерты.

Деятельность членов императорской фамилии в ИРМО протекала в тесном сотрудничестве с выдающимися русскими и иностранными музыкантами. Отношения между музыкантами и попечителями общества не всегда были гладкими, однако в целом это не мешало расширению и совершенствованию деятельности ИРМО. Именно в последней четверти XIX века на отечественных сценах выступали крупнейшие артисты – А.Г. и Н.Г. Рубинштейны, Й. Иоахим, Л.С. Ауэр, К.Ю. Давыдов, Г. Венявский, Г. фон Бюлов, Л. Брассен, П. Сарасате, С. Менгер, Д. Поппер, А. Патти и многие другие.

При великой княгине Александре Иосифовне долгие годы функции вице-председателя ИРМО исполнял ее сын – великий князь Константин Константинович (илл. 4), вклад которого в историю русской культуры огромен.

Он прежде всего известен как поэт, подписывавший свои стихи инициалами «К.Р.», а между тем им сочинены романсы на стихи поэтов-современников: А.Н. Майкова, А.К. Толстого и других⁵. Примечательно, что он не стал обращаться к собственным текстам, в то время как на его стихи П.И. Чайков-

⁴ Великая княгиня Александра Иосифовна была автором многих музыкальных произведений, в т.ч. «Титан» для большого оркестра, «Псалм» для хора и солистов, «Гимн» на смерть цесаревича Николая Александровича в Ницце, ряда вокальных и фортепианных миниатюр и др.

⁵ К.Р. Шесть романсов. М., 1899.

ским созданы шедевры «Растворил я окно»⁶, «Серенада» («О, дитя») и много других.

Судить о Константине Константиновиче как пианисте можно по «рекомендации» П.И. Чайковского в письме к Н.Ф. фон Мекк: «Евгений Онегин будет исполняться... у М-м Абаза. Распределение ролей следующее: Татьяна – Панаева, Ольга – Покровская, Онегин – Прянишников (артист Мариинского театра), Ленский – Лодий (тоже из Маринки). Аккомпанировать будет Великий князь Константин Константинович»⁷. Клавир оперы это не только объем, но и технически сложное произведение для фортепиано (преьера «Евгения Онегина» состоялась в исполнении Н. Рубинштейна).

Выросший в семье, где музыка была одним из главных занятий и увлечений, К.Р. привил любовь к ней и своим детям. Так в «Воспоминаниях» Гавриила Константиновича есть характерный эпизод: «15 апреля 1909 года исполнилось двадцать пять лет свадьбы моих родителей... Во время обеда играли прекрасные балалаечники Измайловского полка. После обеда Татиана, братья и я устроили собственный концерт в картинной галерее: мы дули в чайники, наполненные водой и таким образом очень прилично сыграли несколько вещей...»⁸. Следует отметить, что для того, чтобы «дуть в чайники», необходим очень тонкий слух и развитое чувство ритма.

Как уже отмечалось, Александра Иосифовна и другие члены семьи Романовых не случайно сочиняли ансамбли для фортепиано. В семейном кругу этот жанр был востребован, популярно было совместное исполнительство. В мемуарной литературе часто можно встретить описание домашних спектаклей, музыкально-поэтических концертов⁹. Именно камерный дуэт, будь то виолончель и фортепиано, либо фортепианный ансамбль, создавали теплую дружескую атмосферу семейных праздников и вечеров (илл. 5).

Еще из воспоминаний князя Гавриила Константиновича: «На следующий день утром, в самый день серебряной свадьбы, когда родители вошли в

⁶ На эти же слова написаны романсы Г. Злобиным, П. Колоколовым, Ю. Марковичем, М. Офросимовым: См.: Дом Романовых. 400 лет. Т. 1. С. 234.

⁷ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М., 1965. Т. 9. С. 57.

⁸ Великий князь Гавриил Константинович. В Мраморном дворце: Из хроники нашей семьи. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. С. 71.

⁹ Там же. С. 72, 89.

кабинет, мы с Татианой сыграли им в четыре руки свадебный марш из «Люэна-рина», после чего мы все вместе пошли пить кофе в столовую...»¹⁰.

Профессиональное музыкальное образование и воспитании хорошего вкуса были не только частным делом семьи Романовых, но и оказывали самое непосредственное влияние на популяризацию музыкальной культуры и расширению ее влияния среди просвещенного русского общества. Из того же источника – воспоминаний Гавриила Константиновича: «В ноябре 1910 года у нас в Павловске начались так называемые «субботники», то есть литературно-музыкальные вечера, происходившие на квартире Н.Н. Ермолинского, по субботам. Целью «субботников» было с одной стороны ознакомление с произведениями наших писателей XIX века в художественном чтении, с другой с произведениями иностранных композиторов. Всех участников приглашено было до сорока, при чем было установлено, что никто из них не может быть только слушателем или, как говорили мои братья, «трутнем», все присутствующие на вечерах должны были выступать в качестве исполнителей: декламаторов, пианистов или певцов, по желанию. Братья следили строго, чтобы это требование выполнялось участниками, и ему, действительно, подчинялись все. Из всех нас только один Олег выступал и как чтец, и как пианист, и как мелодекламатор»¹¹ (илл. 6).

Велик вклад членов императорской семьи и в формирование музыкальных библиотек. Ноты часто становились желанным подарком и официальным подношением для царского двора. В отечественных и зарубежных книжных собраниях сохранилось немало подносных экземпляров – это роскошно оформленные издания русских и зарубежных композиторов¹².

Ярким свидетельством и доказательством художественных талантов членов императорской семьи являются их собственные произведения. Ценность опубликованных нот именно в возможности живого воспроизведения этих сочинений, при котором слушатель может оценить как уровень одаренности, так и музыкальный вкус авторов. Первой музыкальной иллюстрацией служит марш, сочиненный Александрой Иосифовной, посвященный 16 Глуховскому полку, шефом которого она являлась.

¹⁰ Великий князь Гавриил Константинович. Указ. соч. С. 71.

¹¹ Там же. С. 88.

¹² См.: Дом Романовых. 400 лет. Т. 1... С. 388–498; также: Кудрявцева О.В. Императорские книжные коллекции в библиотеках и собраниях США // Император Александр III и императрица Александра Федоровна. Каталог выставки. СПб., 2006. С. 52.

Контрастом к маршу является романс для фортепиано «Стрельна». Здесь великая княгиня предстает как мелодист и тонкий лирик. Следует отметить, что миниатюра написана в классической трехчастной форме с соблюдением всех правил этого музыкального жанра.

Изысканной музыкальной иллюстрацией к биографии К.Р. как композитора является романс на стихи А.Н. Майкова «Далеко, на самом море...». Несомненно, профессиональный уровень К.Р. очень высок, он легко модулирует из тональности в тональность, использует выразительные средства голоса и фортепиано, не боится контрастных переходов и сопоставлений. Подкреплением сказанному может служить выдержка из дневника Константина Константиновича: «Пишу поздно ночью под впечатлением прекрасно проведенного вечера; у меня был П.И. Чайковский, Щербатов и Нилов... Товарищи нашли у меня на фортепьяно когда-то написанный мной романс на слова А.К. Толстого: «Когда кругом безмолвен лес дремучий»; заставили меня играть его; он написан начерно, без слов, я еле-еле разбирал его. А Петр Ильич и подавно. Последняя высокая фраза «и хочется сжать твою родную руку» с которой я носился, как с писаной торбой, им понравилась, и они долго еще ее напевали»¹³.

Наверняка Константином Константиновичем было написано гораздо большее количество произведений, но будучи максимально требовательным к себе, как к творцу, он отдал в печать лишь то, в чем был уверен. Но и этих опубликованных музыкальных миниатюр достаточно, чтобы судить о его уровне как композитора. А вот как отзывался Петр Ильич о К.Р.: «Он очень мило сочиняет, но, к сожалению, не имеет времени заниматься усидчиво»¹⁴.

В заключение мне бы хотелось привести цитату из письма Модеста Петровича Чайковского к великому князю Константину Константиновичу: «Написать симфонию, сюиту, квартет – труд не меньший, чем создать роман или драму, а между тем, в лучшем случае, в самом выдающемся положении единственной наградой является их «даровое» исполнение в 2–3 концертах и в очень редком – «даровое» печатание партитуры...»¹⁵.

В полной мере сказанные слова можно отнести и к личности самого великого князя. Если поэтические сборники К.Р. можно было встретить и в со-

¹³ Цит. по: Матонина Э.Е., Говорушко Э.Л. К.Р. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 49.

¹⁴ Чайковский П. И. Указ. соч. С. 89.

¹⁵ Цит. по: Матонина Э.Е., Говорушко Э.Л. Указ. соч. С. 342.

ветское время, а романсы Чайковского на его стихи звучали повсеместно, то о музыкальных сочинениях К.Р. было известно лишь хранителям музыкального фонда¹⁶.

Понадобилось не одно десятилетие, чтобы увидели свет нотные листки августейшей фамилии, которые мы попытались сделать музыкальным подношением их светлой памяти.

¹⁶ Музыкальные сочинения Александры Иосифовны, К.Р. и других членов семьи Романовых впервые после 1917 года прозвучали на концерте в Большом зале Московской консерватории, посвященном 145-летию ИРМО в 2004 году, а также в Президентской библиотеке в Санкт-Петербурге на презентации каталога в 2013 году.

Репертуар мелодий гатчинского механического органа как характеристика музыкальных предпочтений эпохи Александра II

В XIX столетии в резиденциях русских царей появилось несколько уникальных музыкальных инструментов, способных воспроизводить музыку механическим путем. Так, в Арсенальном зале Гатчинского дворца во второй половине XIX века находился механический орган (подобные инструменты назывались также «механический оркестр» или «оркестрион»), исполнявший мелодии, записанные на специальные сменяемые валики, своего рода «музыкальный автомат» XIX века. Инструмент включали по случаю высочайшего присутствия. Сменные валики к нему мастера изготавливали на заказ, репертуар специально оговаривался.

В 1846 году механический орган был доставлен в Гатчину. В письме, поступившем осенью того же года из Придворной канторы в Гатчинское дворцовое правление, содержится указание выяснить, удастся ли поместить в Арсенальную комнату дворца «орган красного дерева о 14 валиках от покойного Обер-камергера Тагищева»¹. В ответном письме из Гатчины гофмаршалу двора графу Андрею Петровичу Шувалову сообщалось, что высота Арсенальной комнаты 7 аршин вполне позволяет установить туда орган. Сделать это поручают часовому мастеру Фоме Ивановичу Штрассеру, сыну Иоганна Штрассера². Мастер выполняет порученную ему работу, но уже через месяц его вызывают вновь для того, чтобы он перенес орган в боль-

¹ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 72 (1846–1849). О доставлении графу Шувалову сведения, какой вышины в Гатчинском Дворце Арсенальная комната в которой по Высочайшему Повелению должен быть помещен Орган красного дерева о 14 валиках. Л. 1.

² Там же. Л. 4–6. Петербургский механик и часовых дел мастер австриец Иоганн Георг Штрассер, отец знаменитых «штрассеровых часов» (1801), находящихся в Эрмитаже, оставил самый заметный след в деле конструирования музыкальных машин. См.: Сычев И.О. Мастера «Механической музыки» в России конца XVIII – XIX вв. // Труды Государственного Эрмитажа. СПб., 2008. 40: Культура и искусство России. С. 30, 31.

шой флигель Главного корпуса, т.к. Арсенальное каре решено перестроить³. Штрассер разбирает, переносит и монтирует орган на новом месте в декабре 1846 года⁴. В феврале 1847 для его исправления Штрассеру «отпускают» машину с флейтами, а также ящик с валиками «под росписку»⁵. 10 мая 1849 года граф Шувалов распоряжается поместить орган в Старый Эрмитаж вплоть до «окончательного устройства гатчинского дворца», и в июне 1849 он был перевезен в Петербург⁶. Наконец в октябре 1851 года император Николай I вновь распоряжается поставить орган в Арсенальное каре, но из-за неоконченной перестройки Арсенального каре музыкальная «премьера» инструмента была отложена до 1852 года⁷.

В последние годы царствования Николая I Крымская война не позволила начаться той полной развлечений, музыкальных дивертисментов жизни, для которой был приобретен орган. С началом царствования Александра II возобновились визиты царской семьи в Гатчину для веселого времяпрепровождения. Во время этих кратковременных наездов для гостей обычно устраивался завтрак в Арсенальном зале Арсенального каре дворца; после дневных прогулок на свежем воздухе день продолжался в приятном многочасовом общении в том же зале, который был оснащен всем, что могло развлечь взыскательную публику второй половины XIX века⁸. В большом помещении площадью около 600 м² стояли бильярд, детская горка и качели, столики для игр, располагались уголки для уединенной беседы. Здесь хранились охотничьи трофеи (чучела медведей, олени рога) и различные любопытные предметы старины. В помещении были устроены небольшие театральные подмостки, стояли музыкальные инструменты. Все в нем было обставлено так, чтобы сделать пребывание

³ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469 (1858–1871). Об исправлении музыкальной машины в гатчинском дворце. Л. 9.

⁴ Там же. Л. 14. В дальнейшие годы к отлаживанию гатчинского органа привлекался также Александр Штрассер, внук Иоганна. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 396 (1856). О выдаче Придворному Механику Штрассеру денег за исправление органа в Арсенальном зале Гатчинского дворца. Л. 1–4.

⁵ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469. Л. 16–18.

⁶ Там же. Л. 21–27.

⁷ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 211 (1851). Об отложении отделки комнат в Арсенальном каре и о поставке в Арсенальное зало органа. Л. 4–5.

⁸ См.: Рождественский С. Столетие города Гатчины: 1796–1896. Гатчина: Изд. Гатчинского Дворцового Правления, 1896. Т. 1. С. 192–198.

царской семьи и двора милым и затейливым. Этой же цели служил и наш механический орган.

Нельзя сказать, что сам Александр II был глубоко увлечен музыкой. Истинный военачальник и государь, он вынужден был завершать начавшуюся в предыдущее царствование кровопролитную и крайне неудачно складывавшуюся для России Крымскую войну. Его занимало расширение Российской империи на Кавказе и присоединение Средней Азии. На его правление выпало подавление польского восстания 1863–1864 годов и Русско-турецкая война 1877–1878 годов. Поэтому неудивительно, что военные марши, в том числе полковые, составляют одну из главных групп произведений гатчинского «органа».

Архивные материалы показывают, что император Александр II постоянно заказывал для органа новые валы с музыкой. В 1858 году Александр распоряжается заказать несколько цилиндров новой музыки к «венской» музыкальной машине преуспевающим московским органным мастерам Егору Бруггеру и Егору Фуртвенглеру⁹. Однако московские мастера в гатчинский дворец так и не явились¹⁰. В 1863 году по распоряжению императора часовому и органному мастеру Александру Винтергальтеру было заказано десять различных маршей (Полковой марш лейб-гвардии Преображенского полка, лейб-гвардии Московского полка, марш из оперы «Пророк» и оперы «Эмма Ресбургская» Дж. Мейербера, марш «Кавказский», «Александр-марш» А. Леонгардта¹¹, марш «Общий Австрийский», «Янычарский» марш Л. ван Бетховена, марш из оперы Р. Вагнера «Тангейзер»). Марши реестра, как мы видим, составляют весьма многочисленную «семью». Здесь есть полковые марши (позднее был заказан еще марш лейб-гвардии Кирасирского Ея Величества полка), «этнографические», популярные марши из опер композиторов Мейербера и Вагнера. Надо отметить, что в XIX веке на русской сцене оперы Рихарда Вагнера (1813–1883) ставились лишь дважды, и оба раза в годы правления Александра II: это «Лоэнгрин» (1868, Мариинский театр) и «Тангейзер» (1874, там же). Ранее императрицей Александрой Федоровной был заказан «Ломбардский марш» Дж. Верди.

⁹ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469. Л. 1.

¹⁰ Там же. Л. 4.

¹¹ Написан в честь визита в Берлин в 1852 г. великого князя Александра Николаевича, будущего императора Александра II.

Запись от 11 ноября 1764 года говорит о том, что новые валы с «назначенными пьесами» все еще не изготовлены¹². 14 октября 1865 года Винтергальтер доставляет во дворец 12 заказанных валов, по 60 руб. за каждый, и добавляет к ним еще один, тринадцатый, с Персидским маршем Иоганна Штрауса-младшего, безвозмездно. Из произведений другого характера в этом списке лишь вальс из оперы Шарля Гуно «Фауст» и кадрили из балета «Теолинда»¹³. Для оглавления пьес, играемых органом, переплетчик Вейдле изготавливает две книжечки, за что получает 6 руб.¹⁴

25 января 1867 года государь прибывает в Гатчину и дает распоряжение заказать новые валы с пьесами¹⁵. Расписка А. Винтергальтера от 1 июля 1867 года предоставляет нам счастливую возможность узнать, какая музыка записывалась на валах по просьбе императора. Содержание пяти новых валов было следующим:

1. Попурри из оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена».
2. Музыка Гунгля (Hungrl).
3. Четвертое действие из «Африканки» Мейербера.
4. Попурри из «Сомнамбулы» Беллини.
5. Полковой марш лейб-гвардии Кирасирского Ея Величества полка.

Не менее показательно содержание шести старых, «починенных» валов:

1. Квintет из оперы «Зельмира» Россини.
2. Квintет из оперы «Турок в Италии» Россини.
3. Интродукция к опере «Норма» Беллини.
4. Ария из оперы «Отелло» Россини.
5. Ария и хор из оперы «Семирамида» Россини.

¹² РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469. Л. 61–62.

¹³ Там же. Л. 39. При Николае I в 1846, 1848 и 1852 гг. были сделаны новые валики. Согласно вкусам императрицы Александры Федоровны, матери будущего императора Александра II, на них были записаны русские песни, «Голубая мазурка», две пьесы из оперы «Гугеноты» Дж. Мейербера, «Ломбардский марш» Дж. Верди. См.: Сычев И. Указ. соч. С. 34.

¹⁴ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469. Л. 77, 79–82.

¹⁵ При этом государь отвергает запись датского национального гимна, с «интродукциями и вариациями к нему сочинения Вика». Государь велит сделать так, чтобы играл один лишь только гимн, без интродукций и вариаций. РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469. Л. 99. В конце концов вал с датским гимном по ненадобности возвращен обратно Винтергальтеру Ангеловым 26 апреля 1871 г.

6. Дуэт из той же оперы¹⁶.

В апреле 1868 года Винтергальтер предоставляет в Министерство двора счет за 6 новых и 7 старых отремонтированных валов. Ему выплачивают вознаграждение в размере 925 руб.¹⁷ 1 ноября 1869 года государь вновь заметил неисправные валы и велел их заменить. 14 ноября следует новый заказ Винтергальтеру на изготовление 11-ти валов¹⁸.

Многочисленные свидетельства об исправлениях инструмента и заказах на изготовление новых пьес говорят нам о том, что гатчинский механический орган постоянно находился в фокусе внимания дворцового правления, а это значит, что он постоянно звучал. Можно считать большой удачей, что архивные документы донесли до нас не только обстоятельства установки и технического обслуживания этого уникального инструмента, но и реестр пьес из сорока произведений, записанных на валики. Кроме указанных выше одиннадцати валиков, восьми перечисленных маршей и пьес, заказанных еще при Николае I, в нем значатся:

1. Вальс Ланнера.
2. Полька соч. Валлерштейна.
3. Кадриль «Эльдорадо» Штрауса.
4. Марш и сентиментальная мазурка Кожинского.
5. Симфония Бетховена (из документа неясно, какая именно).
6. Марш из балета Пуни «Катерина».
7. Русские песни «Не белы снеги» и «Не одна во поле дороженька».
8. Русские песни «Лучина-лучинушка» и «Вдоль по улице метелица метет»¹⁹.
9. Марш на вступление в Париж в 1814 г.²⁰

Из «лопнувших», непригодных для игры валиков в списке каватина из оперы Г. Доницетти «Анна Болейн».

Рядом с именами всемирно признанных гениев находим малоизвестные фамилии. В жанровом же отношении пьесы реестра легко распределяются по

¹⁶ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469. Л. 100.

¹⁷ Там же. Л. 120, 123.

¹⁸ Там же. Л. 145, 155.

¹⁹ Возможно, что именно эти четыре русские песни были выбраны для записи императрицей Александрой Федоровной.

²⁰ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469. Л. 107–108.

группам: марши (см. выше), танцы, оперные фрагменты и русские песни. Танцевальных пьес в реестре девять. Это три мазурки, два вальса, две кадрили и три польки. В числе авторов музыки – Йозеф Ланнер, Иоганн Штраус, Шарль Гуно и менее известные фамилии – Валлерштайн (Wallerstein), Кажинский, Гунгль, Парновский. В реестре два вальса – вальс Йозефа Ланнера (1801–1843) и вальс из оперы Ш. Гуно «Фауст», петербургская премьера которой состоялась в 1864 году. Следовательно, валик для Гатчины был заказан вскоре после премьеры. Венцы любили вальсы Й. Ланнера, разрабатывавшего этот жанр наряду со своим современником Иоганном Штраусом-старшим (1804–1849). Сравнивая вальсы Ланнера и Штрауса, поклонники называли Штрауса королем вальса, а Ланнера – Моцартом танцевальной музыки.

Мазурка была одним из самых любимых бальных танцев XIX века. Одна из мазурок, обозначенных в реестре, принадлежит перу великой княгини Александры Иосифовны²¹. Авторы двух других мазурок – Гунгль и Парновский, а также Кажинский – малоизвестны. Пианист Виктор Матвеевич Кажинский (1830–1867) прибыл в Петербург из Польши и стал заметной фигурой в театрально-музыкальных кругах города в 1840–1860-е годы. Более двадцати лет Кажинский служил капельмейстером Александринского театра, и именно в эти годы многие посещали театр ради его антрактов. С приходом Кажинского в оркестре, предназначенном для игры водевильной музыки, зазвучали увертюры и симфонии В.-А. Моцарта, Л. Ван Бетховена, сочинения М.И. Глинки и самого В.М. Кажинского²².

Танцевать кадрили в Петербурге стало модным в 1825 году одновременно с другим новейшим танцем того времени – галопом. К концу царствования Александра I кадрили и галоп вытеснили более старые этикетные танцы. С помощью кадрили петербургская публика знакомилась с мотивами тех опер, которые были запрещены к постановке на императорской сцене или же еще не были поставлены. Так, в 1836 году в музыкальный магазин Рихтера поступила в продажу французская кадрили из оперы «Гугеноты» Джакомо Мейербера (1791–1864), с которой публика еще не была знакома. Одна из кадрили гатчинского реестра, «Теолинда», вероятно, принадлежит его перу, т.к. он был

²¹ Полька и мазурка, сочиненные ею, были записаны на один валик и числятся под одним номером.

²² Петрова Г.В. В. Кажинский и М. Глинка: к изучению феномена Артиста. <http://www.nasledie-smolensk.ru> Дата обращения: 26.07.15.

автором драматической кантаты «Любовь Теолинды» (1816, Верона). Автор другой кадрили – Иоганн Штраус-сын (1825–1899), который, как известно, с 1856 года постоянно дирижировал летним оркестром Павловского вокзала. На протяжении своей жизни Штраус сочинил семьдесят три кадрили, и одна из них была записана на валике органа Гатчинского дворца.

В середине 40-х годов XIX века в Петербурге дебатировался вопрос, будут ли танцевать польку. Газета «Северная пчела» в 1844 году писала о том, что русские туристы, возвращаясь домой из Европы, не могут наговориться о польке. На семейных танцевальных вечерах и в небольших собраниях польку танцевали, но на великосветских балах это считалось неприличным. Дело в том, что полька воспринималась как «подстрочный перевод любви». Первая фигура, называвшаяся прогулкой или променадом, требовала неперменного кокетства, грации и скромности, словно это было первое свидание двух любовников, внезапно встретившихся под аллеями парка²³. Впрочем, вскоре петербургские композиторы взялись за «изготовление» полек. Для польки появился даже специальный композитор – вышеупомянутый капельмейстер Александринского театра В.М. Кажинский. Автор другой польки – скрипач и композитор из Германии Антон Валлерштайн (1813–1892). Помимо сборников танцев, он писал песни, вариации для скрипки и другое.

Самую многочисленную группу пьес в репертуаре гатчинского механического органа, безусловно, занимают оперные фрагменты, и это неудивительно, ведь опера – один из ведущих музыкальных жанров XIX столетия. Состав оперной группы свидетельствует о художественных предпочтениях заказчиков в большей степени, чем марши и танцы, поскольку последние считаются все-таки «прикладной» музыкой. Опера, напротив, – область музыки, в которой выбор того или иного произведения зависит преимущественно от художественных наклонностей и вкуса. Так становится очевидным, что в семье Александра II любимой была опера итальянская и французская. Итальянская опера представлена именами Джоакино Россини (1792–1868), Винченцо Беллини (1801–1835), Гаэтано Доницетти (1797–1848) и Джузеппе Верди (1813–1901).

²³ Танцы в Старом Петербурге. По материалам статьи из журнала «Столица и усадьба» за 1915 г.

l.ucoz.ru/publ/istorija_sobytija_i_ljudi/istorija_iskusstva/tancy_v_starom_peterburge_chast_3_40_e_gody_xix Дата обращения: 26.07.15.

Четыре музыкальных фрагмента на валиках принадлежат перу Дж. Россини. Это квинтет из оперы-буфф «Турок в Италии» (1814), написанной как своеобразный антипод к его же знаменитой «Итальянке в Алжире» (1813). На премьере в Милане «Турок в Италии» успеха не имел, автора упрекали в «перепеве» своего же собственного произведения, но на русской сцене опера шла, впервые появившись в 1823 году. Ария из оперы-seria «Отелло» (1816, Неаполь), квинтет из оперы-seria «Зельмира» (1822, Неаполь), и, наконец, ария и хор из оперы-seria «Семирамида» о легендарной правительнице Вавилона Семирамиде (1822, Неаполь) продолжают перечень. К слову сказать, в России «Семирамида» тоже шла на оперной сцене, ее русская премьера состоялась в 1836 году. При том, что в наши дни Россини известен в первую очередь как гениальный создатель «Севильского цирюльника» (1815, Рим) – оперы, появление которой ознаменовало высшую точку в развитии «opera buffa», из четырех гатчинских музыкальных фрагментов Россини три принадлежат к жанру «seria», то есть большой, серьезной итальянской опере с персонажами из античных времен и возвышенным, героико-трагическим сюжетом.

Музыку Россини в нашей стране вообще очень любили. Историк музыки М. Додолев пересказывает эпизод, когда в 1823 году император Александр I поручил графу Эммануилу Бржостовскому начать переговоры со знаменитым итальянским импресарио Доменико Барбайей, другом Россини, об организации гастролей итальянской оперы в России. Не исключался приезд и самого Россини, с которым император Александр познакомился в Вероне. Император составил подробные инструкции, где подчеркивалось, что даже на малые роли должны приниматься только талантливые актеры. Основой репертуара должны были стать оперы Россини, пользовавшиеся огромным успехом в Петербурге, Москве, Одессе и некоторых других городах Российской империи. Предполагалось представить четыре «серьезные» оперы-seria («Семирамида», «Отелло», «Елизавета», «Дева озера»), шесть «полусерьезных» опер («se-miseria») и оперы-буфф («Севильский цирюльник», «Золушка», «Итальянка в Алжире», «Турок в Италии», «Коррадино», «Сорока-воровка»), а также фарс «Счастливый обман». О приезде итальянской труппы в Петербург многие мечтали, итальянских артистов называли «представителями рая небесного». Однако планам императора не суждено было осуществиться. 28 декабря 1824 года Александр прислал в Италию срочную депешу, в которой говорилось о «несчастных обстоятельствах», – последствиях наводнения 7-го ноября, –

из-за которых он предлагает отказаться от контракта и прервать все дальнейшие переговоры²⁴. Итальянский театр в Петербурге открыли лишь в 1828 году, и то ненадолго. На постоянное пребывание итальянская труппа была приглашена в Петербург несколько позже – в 1843. Она выступала в Большом театре вместе с петербургским балетом. Некоторые сведения о придворной жизни при Александре II заставляют нас, однако, считать, что любовь к итальянской опере была особенностью предшествующих царствований. Александра II больше забавляли постановки французской труппы, о чем могут свидетельствовать довольно частые представления французских пьес в Гатчинском дворце в дни визитов туда императора²⁵.

Также в гатчинском реестре рядом с Россини мы находим имена его младших соотечественников. Попурри из «Сомнамбулы» (1831) и интродукция из «Нормы» (1831) представляют творчество В. Беллини, выдающегося мастера *belcanto*, которому судьба отвела для сочинения музыки всего лишь десять лет, и чей голос зазвучал в полную силу, когда Италию покинул Дж. Россини. Беллини не обладал ни разносторонностью, ни масштабностью своего старшего современника, но только он мог написать столь пленительные элегические мелодии, идущие «от сердца к сердцу». Среди испорченных валиков находился также фрагмент из оперы «Анна Болейн» (1830) Г. Доницетти, автора более семидесяти опер, начавшего свой творческий путь тогда, когда замолчал Россини и ушел из жизни Беллини²⁶.

Опера «Ломбардцы» (1843) Дж. Верди, отдельные фрагменты которой выбрала для гатчинского органа императрица Александра Федоровна, – образец его раннего творчества и, очевидно, не самый крупный из шедевров этого итальянского гения, хотя на родине Верди эта опера была весьма популярна. Интересно другое: в 50-е годы XIX века Верди уже создал свои зрелые музыкальные драмы – «Риголетто» (1851), «Травиату» (1853), «Трубадура» (1853). Их триумфальный успех в Европе способствовал тому, что композитор получил заказы на сочинения опер от театров Парижа («Сицилийская вечеря», 1855, «Дон Карлос», 1867), Петербурга («Сила судьбы», 1862, Маринский театр),

²⁴ Додилев М.А. Итальянская опера в России // Музыкальная правда. 30 июня 1997 г. № 23. <http://www.newlookmedia.ru/?p=4404> Дата обращения: 12.07.15.

²⁵ Рождественский С. Указ. соч. С. 195, 198, 201 и др.

²⁶ Хохловкина А.А. Западноевропейская опера: конец XVIII – первая половина XIX в. Очерки. М.: Музгиз, 1962. С. 275.

Каира («Аида», 1871). Премьера «Аиды», приуроченная к открытию Суэцкого канала, состоялась в Каире. Однако ни один фрагмент из этих шедевров не был записан на валиках гагчинского органа. Видимо, в кругу Александра II предпочитали оперу первой половины столетия. К тому же, начиная с середины 1860-х годов над царской семьей нависли грозные тучи, что отвлекло двор от жадного поглощения музыкальных новинок: неудачно складывался ход задуманной Александром крестьянской реформы, в 1866 году был начат смертельный отсчет покушений на его жизнь, огромным личным горем стала смерть наследника престола, обожаемого сына Николая Александровича, повлекшая за собой семейный разлад.

Творчество Дж. Мейербера, создателя жанра большой французской оперы, в реестре представлено четырьмя музыкальными номерами. Это вышеупомянутый марш из ранней оперы «Эмма Ресбургская» (1819), сцена клятвы из оперы «Гугеноты» (1836), шедшей на русской сцене под названием «Гибеллины и Гвельфы»; марш из оперы «Пророк» (1849, на русской сцене «Осада Гента»), фрагмент четвертого действия из «Африканки» (1864), последней оперы Мейербера. Опера «Гугеноты» сделала Мейербера одним из королей оперного жанра, принесла ему большую популярность. В свое время влияние Мейербера испытали на себе Доницетти, и Верди, и даже Вагнер, сегодня же музыкальные эффекты этой оперы во многом утратили силу воздействия.

Попурри на темы из оперы-буфф Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864), называемой в наши дни опереттой, вносит интересный штрих в серьезный в целом список. Большой спектакль, сюжет которого взят из «Илиады» Гомера, остроумно пародировал приемы серьезной оперы, а содержание его, завуалированное древнегреческой фабулой, являлось острой сатирой на современность. Неслучайно в одной из первых постановок в Вене, при молчаливом одобрении композитора, Менелай носил усы и эспаньолку Наполеона III.

Последняя жанровая группа реестра – обработки традиционных старинных русских песен. Это рекрутская «Не белы снеги», лирические «Лучина» и «Вдоль по улице метелица метет», а также протяжная «Не одна во поле дороженька». Заметим, что обработки русских песен пользовались популярностью при императорском дворе еще в XVIII веке. К примеру, скрипач-виртуоз Иван Хандошкин блестяще исполнял и сочинял подобные обработки, приводившие в восторг высшее общество времен Екатерины II. Остается только гадать, с какими трудностями столкнулся изготовитель валиков в процессе передачи

чрезвычайно свободной по ритму, вариантно меняющейся мелодики протяжной песни.

Только одна пьеса в реестре, симфония Бетховена, принадлежит к жанру «высшей» инструментальной музыки, к которой традиционно относят симфонии, сонаты, концерты и квартеты. К сожалению, нам неизвестно, какая именно это была симфония. Можно предположить, что это была не целая симфония, а только ее отдельная часть, так как полный симфонический цикл потребовал бы очень много места, а на одном валике, судя по реестру, помещалось самое большее пара пьес.

Размышляя над реестром гатчинского механического органа, можно сделать ряд выводов. Император Александр II любил полковые марши, как и все, что являлось атрибутом военного дела; ему также нравилась маршевая музыка в целом – оперные и специально сочиненные марши. В выборе танцев, судя по всему, император исходил не из индивидуальных художественных достоинств каждой пьесы, а из устоявшейся бальной традиции: он заказывал для записи те танцы, которые в XIX веке были популярны как жанр. В этом, видимо, кроется объяснение того, что некоторые из них являются выдержками из малоизвестных в наши дни опер или написаны композиторами «второго» ряда.

В области оперы императора привлекали произведения, прочно утвердившиеся в репертуаре театров, причем итальянского и французского: Россини, Беллини, Доницетти, Мейербера. При этом новинки оперной сцены – зрелое творчество Верди с его острыми психологическими коллизиями и накалом страстей, сложные оперные проекты Вагнера – императора Александра, похоже, не привлекали. В реестре отсутствуют фрагменты из опер В.-А. Моцарта, хорошо знакомые театралу-петербуржцу уже в пушкинскую эпоху. Не привлекала его и новая русская опера, что неудивительно, поскольку итальянская оперная труппа, основанная в Петербурге в 1843 году, с ее первоклассными солистами и репертуаром, буквально вытеснила русскую труппу из Большого театра, став невольной виновницей ее бедствий²⁷.

²⁷ В 1846 году русская оперная труппа была вынуждена покинуть и Большой театр, и Петербург и переехать в Москву. Цесаревичу Александру в это время было двадцать восемь лет, и он, конечно, как и другие представители царственной фамилии, в театре бывал. В 1854 году, за год до вступления Александра на престол, русская труппа наконец возобновила выступления в Театре-цирке Петербурга. Но уже в 1859 году Театр-цирк сгорел. На месте сгоревшего был возведен новый театр, специально предназначенный для русских опер. 14 сентября 1859 года театр стал именоваться Мариинским в честь

После смерти Александра II в Гатчинском дворце продолжал звучать специально приобретенный для новых хозяев Гатчины, семьи Александра III, механический орган, о чем свидетельствуют камер-фурьерские журналы этого времени. На довоенных снимках 1938–1940 годов, сделанных фотографом М.А. Величко, мы видим в Арсенальном зале два механических органа, имеющих вид высоких шкафов²⁸. Фасады одного из них оформлены в неоготическом стиле, другой скорее напоминает мебель немецкого бидермайера или «русско-го жакоба», или даже его имитацию второй половины XIX века. Архивные описи также сообщают, что перед Великой Отечественной войной в Арсенальном зале Гатчинского замка находилось два механических органа. Один имел корпус в «ложноготическом» стиле, клеймо мастера из Вены («Thomas Höfsin, Wien») и точно такие же размеры с погрешностью в 1–2 см, которые указаны в переписке между Гатчинским дворцовым правлением и Придворной конторой осенью 1846 года: 4 аршина 10 вершков вышины, 1 аршин 7 вершков глубины и 3 аршина ширины (что соответствует 3 м 29 см, 1 м 2 см и 2 м 13 см)²⁹. Судя по описанию валов в данной описи, мы также имеем дело с тем самым органом, для которого написала мазурку великая княгиня Александра Иосифовна. Эту же музыкальную машину с неоготическим фасадом запечатлел в 1876 году автор знаменитых акварелей Эдуард Гау, когда изобразил интерьер с той точки, откуда хорошо виден «механический оркестр».

И.О. Сычев полагает, и основывается в этом на архивные документы³⁰, что в Гатчину в 1846 году был доставлен «шерцингеровский» орган, «музыкальный исполин», созданный в 1807–1815 годах механиками братьями Ан-

супруги Александра II Марии Александровны. См.: Белякаева-Казанская Л.В. Силуэты музыкального Петербурга. СПб.: Композитор, 2011. С. 182.

²⁸ Опул.: Гатчинский дворец. Страницы истории музея. Фотоальбом / Сост. С.А. Миронова, А.Э. Шукурова. СПб.: Фортэкс групп, 2003. С. 55–56.

²⁹ Орган заводной. Австрия. Вена. Пер. пол. XIX в. Инв. № г-21438, г-5447. Валы для органа Инв. № г-21439, г-5451, 5468, 5452, 5447 (сочинения западноевропейских композиторов, народные песни, марши, в том числе сочинение великой княгини Александры Иосифовны «Полька-мазурка»). Орган заводной. Германия. Втор. пол. XIX в. Инв. № г-21437, г-5488. Валы для органа Инв. № г-21440, г-5450, 5449, 5488 (сочинения немецких композиторов). См.: Опись Генеральной инвентаризации Гатчинского дворца-музея. Кн. 18. 1938–1940 гг. Научный архив ГМЗ «Гатчина». Д. 1825. Благодарю за предоставленные сведения сотрудника ГМЗ «Гатчина» А.Э. Шукурову.

³⁰ РГИА Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 220. Л. 2; Ф. 472. Оп. 17 (6/938). Д. 20. Л. 11, 14 об.; Ф. 472. Оп. 17 (6/938). Д. 20. Л. 54, 119 об.

дреасом, Иоганном, Лукасом и Мартином Шерцингер, приехавшими в Петербург из австрийского Бадена (также как и И.-Г. Штрассер). На валах этого органа была записана музыка Гайдна, Моцарта, Керубини, Фоглера, Мегюля, Козловского и Винтера³¹. В 1819 году «шерцингеров» орган был разыгран в лотерею, благодаря которой оказался в Риге. По свидетельствам, тщательно собранным И.О. Сычевым, спустя некоторое время после лотереи оркестр был куплен обер-егермейстером императорского двора Д.Л. Нарышкиным за 40000 рублей. В 1841 году его вдова Мария Антоновна пыталась продать оркестр Николаю I всего за 10.000 рублей, но получила отказ и выставила инструмент на аукционный торг. Тогда же он был приобретен Д.П. Татищевым, который вскоре умер, завещав все свое имущество, в том числе и орган, русскому императору. Вот тогда-то «шерцингеров оркестр» якобы был сначала установлен в Зимнем дворце, а затем перевезен в Гатчинский дворец³².

Здесь возникает ряд противоречий, которые вынуждают нас не только дополнить рассказ И.О. Сычева, но и предложить немного другой вариант истории с гатчинским органом. Во-первых, список пьес, найденных специалистом из Эрмитажа, пока не нашел совпадений с тем, который мы столь подробно проанализировали. Во-вторых, сам же Сычев сообщает, что в конце XIX века «на месте татищевского органа значится Венская музыкальная машина»³³; и в обнаруженных нами делах РГИА, касающихся перемещения и исправления гатчинского органа, дважды в 1858 и 1860 годах сказано, что этот инструмент «венский»³⁴, а не сделан в Санкт-Петербурге. Можно было бы предположить, что делопроизводители подразумевали под этим понятием тип инструмента. Однако в предвоенных гатчинских инвентарях размеры одного из двух орга-

³¹ Здесь автор цитирует «Санкт-Петербургские ведомости», в которых указаны 10 валиков с пьесами: «1. Увертюра из балета Роланд; соч. Кавоса, с хором из Сотворения мира; соч. Гайдена; 2. Введение с хором из сотворения мира; 3. Увертюра из Фаниски; соч. Херубини; 4. Увертюра из Демофона с хорами; соч. Фогеля; 5. Увертюра из Водовоза; соч. Херубини; 6. Увертюра из Юности Гейнриха; соч. Мегюля; 7. Большая симфония Моцарта; 8. Польской из Увертюра Весталки; соч. Козловского с Российской ариеною: Душа, душа моя; соч. Кавоса; 9. Увертюра Тимофея, или праздник Александра; соч. Петра Винтера; 10. Первый финал из водовоза; Херубини». Санкт-Петербургские ведомости. 1817. 5.01. № 2. С. 16. Цит. по: Сычев И.О. Указ. соч. С. 32.

³² Сычев И.О. Указ. соч. С. 32, 34.

³³ Там же. С. 44.

³⁴ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469. Л. 1, 4.

нов, остающихся в Арсенальном зале дворца, полностью совпадают с размерами поставленного здесь в 1846 году органа (указаны выше), который находился в Арсенале по крайней мере до 1876 года, когда его зафиксировал в своей работе Э. Гау. Размеры «Шерцингера», указанные в «Санкт-Петербургских ведомостях», другие (выс. 8 футов, то есть около 2,5 м)³⁵.

Последним аргументом в защиту нашей версии может служить тот факт, что с 1822 по 1841 год Дмитрий Павлович Татищев (1767–1845) являлся полномочным послом в Вене. Он принадлежал к типу просвещенных дипломатов-собирателей и, по описаниям современников, будучи на дипломатической службе, удивлял всех своим расточительством. Его коллекции живописи и различных старинных занимательных вещей были огромны, и, несмотря на потерю зрения, в конце жизни он позаботился о размещении их в двух собственных петербургских домах: на Фонтанке и на Караванной ул. (не сохранился)³⁶. Корпус органа в стиле «неоготика» скорее может быть отнесен нами к 20–30-м годам XIX века, когда в немецких и австрийских землях и возник этот первый из неостилей эпохи историзма³⁷. Все вышесказанное заставляет нас предположить, что у Татищева было два органа, и по ошибке гатчинский прошел в документах как «шерцингеров».

К великому сожалению, мы уже никогда не услышим, как играют гатчинские механические органы. Потрясения XX века не позволили музейным сотрудникам сохранить эти интереснейшие экспонаты. Вероятно, в годы Великой Отечественной войны уникальные творения мастеров механической музыки были утрачены; но если они были увезены немецко-фашистскими захватчиками в Германию, то есть еще надежда на обретение этих интересных памятников эпохи в частных коллекциях.

³⁵ Цит. по: Сычев И.О. Указ. соч. С. 32.

³⁶ См.: Неверов О.Я. Коллекция Д.П. Татищева // Наше наследие. № 66. 2003. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6606.php> Дата обращения: 06.08.15.

³⁷ См.: Ботт И.К. Неостили в русской мебели XIX в. Петербургские мебельные мастерские в эпоху историзма. Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. СПб., 2008. <http://www.dissercat.com/content/neostili-v-russkoi-mebeli-xix-veka-peterburgskie-mebelnye-masterskie-v-epokhu-istorizma#ixzz37HK2gBbC> Дата обращения: 06.08.15.

Изображения музыкальных инструментов на китайских лаковых ширмах XVII–XVIII веков

Музыка играла огромную роль в культуре китайской цивилизации. Она воспитывала людей и помогала в управлении государством, сопровождала различные праздники и ритуалы, сопутствовала достижению гармонии. В одном из главных конфуцианских канонов «Ли цзи» («Записки о благопристойности», V–I века до н.э.) написано: «Все музыкальные звуки рождаются в сердце человека. Чувства зарождаются внутри человека и воплощаются в виде звуков; когда же эти звуки приобретают законченность, их называют музыкальными тонами. Вот почему в хорошо управляемом обществе музыкальные звуки мирные и тем доставляют людям радость, а управление там гармонично; в неупорядоченном обществе музыкальные звуки злобны и тем вызывают гнев людей, а управление там извращенное; в гибнущем государстве музыкальные звуки печальны и тем вызывают тоску, а его народ в трудном положении. Пути развития музыки имеют много общего с управлением страной»¹. С древности музыка считалась одним из четырех основных видов искусств в Китае, наряду с поэзией, каллиграфией и настольной игрой *вэй-ци* (типа облавных шашек). Праздники и приемы в китайском доме сопровождалась музыкой, пением и танцами. Считалось, что музыка необходима и для сопровождения богатого человека в мир иной. Примером могут служить удивительные находки двух оркестров – из колоколов и ударных каменных подвесок – и других инструментов, обнаруженные в захоронении маркиза И, погребенного в 433 году до н.э. Музыкальные инструменты имели большое значение в жизни китайцев, они отличаются разнообразием и многовековой историей. Тонов в китайской музыке существует пять, инструментов одного тона с оттенками может быть двенадцать, таким образом оркестр может издавать шестьдесят разных оттенков звуков. Главное, чтобы они звучали в гармонии.

¹ Ли цзи. Записки о музыке. Гл. тридцать седьмая. / Пер. Б. Вяткина // Древнекитайская философия. Собрание текстов: в 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 116.

Существуют свитки с изображениями праздников, на которых можно видеть танцовщиц и сопровождающих танец музыкантов, которые играют на духовых и ударных инструментах. Сюжеты этих свитков и гравюр послужили образцами для создания декора на многих предметах, в том числе на лаковых ширмах.

Лаковое производство является одним из древнейших видов декоративно-прикладного искусства в Китае. Создание таких изделий – это сложный, долгий и кропотливый труд. Лак – вещество органического происхождения, получаемое из сока (урушиола) разновидности деревьев *Rhus vernicifera*, произрастающем на Дальнем Востоке, в субтропическом климате. Из-за особенностей материала – сок лакового дерева застывает пленкой, коагулируется под воздействием воздуха – урушиол можно использовать только там, где его добывают, и таким образом природный древесный лак применяют в защитных и декоративных целях только в Китае, Японии, Корее. Основой, на которую наносился лак, могло служить дерево, металл, бумага или ткань. Лак не только использовался для создания красивых и дорогих изделий, но имел и утилитарные функции – предметы становились прочными, долговечными, водонепроницаемыми, не подверженными порче, поэтому деревянную мебель покрывали декоративным и гладким лаком. Лак был одним из самых дорогих материалов в Китае. Яркую красочную блестящую мебель начинают вывозить в Европу Ост-индские компании в XVII веке. Существует несколько разновидностей техники создания лаковых изделий, одна из них в XVII веке в Европе получила название «коромандельский лак».

Возникла эта техника в эпоху династии Мин (1368–1644). Термин «коромандельский лак» восходит к названию побережья Индийского полуострова. Это понятие условное, оно появляется в Европе в связи с тем, что корабли Ост-Индских компаний везли в том числе лаковую мебель и ширмы, которые украшали интерьеры в Китае и стали очень популярны в Европе. Корабли, нагруженные товаром, по пути из Китая останавливались в порту на Коромандельском берегу Индии. Среди тех изделий, которые предназначались для внутреннего рынка, но оказались в Европе, следует выделить ширмы из черного или темно-коричневого лака² с резным и окрашенным цветным декором.

² Меньшикова М.Л. Китайские экспортные лаки // Китайское экспортное искусство. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2003. С. 151.

Лак в технике рельефной неглубокой резьбы с росписью цветными красками и золотом в основном изготавливали в провинции Фуцзянь на юге Китая, у побережья. Создавались они следующим образом. Большие плоские доски с обеих сторон покрывали особым белым грунтом. Его полировали и покрывали сверху несколькими слоями черного или коричневого лака, каждый слой высушивали и полировали. Затем наносили контуры рисунка, по ним лак прорезали до грунта. Изображение получалось углубленным, подобно технике резьбы инталии. Получившиеся контурные картины окрашивали разноцветными красками³. В такой технике создавали нарядные, темного цвета ширмы с ярким изображением пейзажей, фигурных сцен, цветов, птиц, мифических животных и других сложных композиций.

Эта разновидность лаковой техники применялась при изготовлении мебели, но в эпоху династии Цин (1644–1911) в основном создавали ширмы, которые использовали в богатых китайских домах. Такие ширмы иногда были больших размеров, створки декорировались с обеих сторон, а их количество могло варьироваться от 4 до 12. На рубеже XVII–XVIII веков ширмы стали привозить в Европу, украшали ими дворцовые интерьеры. Нередко, когда ширмы выходили из моды, в Европе их разбирали, створки распиливали вдоль доски, чтобы сохранить обе красочные стороны, и применяли в декоре мебели, облицовывали стены. Сюжетами для изображений на таких изделиях служили композиции в жанре «цветы и птицы», сцены из жизни богатых китайцев во дворцах и в садах.

В бытовой коллекции Гатчинского дворца-музея есть четыре створки ширмы коромандельского лака, две из них скреплены между собой. Они были созданы в Китае в конце XVII века. В Гатчинский дворец створки поступили в 1987 году из дворцов-музеев и парков г. Петродворца на основании приказа Главного управления культуры Исполкома Ленсовета № 274 от 11.11.1986 года⁴. На створках с двух сторон изображены фигурные сцены в пейзажах и интерьеры дворца. При сравнении фрагментов композиции на створках с сюжетом на других изделиях, например, на большой ширме коромандельского лака из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ЛН–127), можно предположить, что на несохранившейся ширме был изображен большой праздник и

³ Драконы. Великие и ужасные. СПб.: Арка, 2013. С. 27.

⁴ Сектор учета ГМЗ «Гатчина». Д. Р₂–649. Л. 91.

прием гостей во дворце, в том числе сцены танца и музыкальный оркестр. Но так как по сохранившимся фрагментам восстановить композицию полностью не удастся, мы можем реконструировать ее по аналогии с другими предметами, где есть такие изображения, и предположить, что такие сцены на ширме присутствовали. По сохранившимся в коллекции Государственного Эрмитажа изделиям коромандельского лака мы можем догадываться, как эти оркестры и музыкальные инструменты выглядели⁵.

Подробное и тщательное изображение можно видеть на еще одном экспонате. В Эрмитаже хранится шкафчик XVIII века французской работы⁶ с откидной доской-дверцей, составленной из пластин китайского коромандельского лака (илл. 1).

Дверца шкафчика сделана из продольного среза с четырех створок небольшой настольной китайской ширмы коромандельского лака XVII века. На створках изображена сцена приезда гостей на праздник во дворе. Мы можем увидеть гостей, подъезжающих к воротам усадьбы; по сторонам от ворот стоят две беседки, в них – играющие музыканты; внутри за воротами – терраса, на которой стоят два китайских чиновника, рядом находится беседка с женским оркестром.

На дверце мы видим три группы людей с музыкальными инструментами. Первая группа в беседке – это женский оркестр из шести человек. У каждой музыкантши свой инструмент (илл. 2).

Крайняя дама слева (1) держит в руках инструмент, который на данный момент сложно распознать – это своего рода набор бубенчиков. Впереди нее стоит девушка (2), играющая на *nune*, в древности известной как «*nuna* с изогнутой шейкой». *Puna* – это щипковый струнный инструмент, внешне напоминающий лютню. Название «*nuna*» имеет отношение к способу игры на

⁵ В Древнем Китае насчитывалось около тысячи музыкальных инструментов, все они являлись неотъемлемой частью китайской культуры. В зависимости от материала, из которого они изготавливались, их можно разделить на восемь категорий: камень, шелк, дерево, бамбук, кожа, металл, глина и высушенная тыква-горлянка. Инструменты различаются по типам, в зависимости от того, как извлекаются звуки: струнные, духовые, щипковые и ударные. Иногда из-за большого разнообразия и незначительного отличия в деталях бывает сложно определить точно, какой из них изображен.

⁶ Шкафчик с откидной доской. Наборное дерево, доска коромандельского лака. Китай, XVII век; Франция, начало XVIII века. Выс. 77,5; шир. 92 см. ГЭ, Инв. № ЛН-128. Поступление: 1926 г. из Музея училища барона Штиглица.

ней: движение пальцев вниз по струнам называется «*ни*», а обратное движение вверх – «*па*». Инструмент имеет грушеобразную форму, изготавливался из дерева. Нижняя часть деки была округлой, верхняя доска плоская без резонаторных отверстий, шелковые струны натягивались на настроечные колки. Проникла *nipa* в Китай в эпоху династии Хань (206 до н.э. – 220 н.э.), получила общее признание и стала самым известным и распространенным китайским музыкальным инструментом. Точное происхождение ее неизвестно. Современные исследователи полагают, что *nipa* имеет центрально-азиатское происхождение и попала в Китай через согдийское музыкальное искусство. В ранних текстах только говорится, что это – инструмент иноземцев, на котором играют, сидя на лошади. Там же рассказывается, что первая *nipa* и мастер игры на ней были привезены в Поднебесную некоей тюркской принцессой, присланной в императорский гарем. Первоначально, судя по дошедшим до нас изображениям, на *nipa* играли, держа ее почти горизонтально⁷. В дальнейшем положение сменилось на вертикальное, мы можем видеть такое положение инструмента на лаковой ширме. Звук извлекали при помощи плектра, а в древности при помощи ногтя определенной формы. Инструмент использовался как в сольном исполнении, так и прекрасно звучал в оркестре. Для него сочинялись произведения, посвященные самым известным сражениям. *Nipa* стала основным музыкальным инвентарем дворцовых праздничных приемов.

Третья девушка (3) держит в руках *кимвалы*, иначе говоря, *тарелки*. Инструмент относится к категории ударных. Он изготавливался из латуни и был нескольких разновидностей, в зависимости от величины.

Рядом стоит музыкантша (4) с инструментом *ди*. *Ди* – это наиболее распространенный в Китае духовой деревянный музыкальный инструмент, разновидность поперечной флейты. По преданию, *ди* была завезена из Центральной Азии, предположительно дипломатом и путешественником Чжан Цянем (ум. в 114 году до н. э.) в эпоху правления ханьского императора У-ди (141–87 гг. до н.э.). Флейта изготавливалась из бамбука, но также могла быть сделана из дерева или даже камня, чаще всего нефрита. С одной стороны у нее закрытый конец, рядом с ним находится отверстие для вдувания воздуха; далее – отверстие, прикрытое тончайшей тростниковой или камышовой пленкой, а около

⁷ Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. СПб.: Лань, Триада, 2004. С. 948–949.

открытого конца ствола четыре дополнительных отверстия, которые служат для подстройки. В придворных оркестрах использовалась разновидность, называемая «драконова флейта» (*лунди*), заканчивающаяся скульптурным изображением головы дракона⁸.

Пятая (5) – держит в руках инструмент, похожий на бубен. Здесь возможно три варианта: *дяньгу*, *шоугу* или *сяогу*. Почему это сложно определить? На изображении не видна вторая сторона. Все они являются важной частью оркестра. *Дяньгу* – это мембранный ударный инструмент, своего рода плоский двухсторонний барабан. Внешне он похож на бубен, играют на нем при помощи палочки-колотушки. *Шоугу* имеет деревянный корпус и с одной стороны обтянут овечьей шкурой, внутри к дереву прикрепляются металлические колечки. И последний вариант *сяогу* является разновидностью древних барабанов, сам инструмент небольших размеров, его также держали в одной руке, а звук извлекали при помощи ударов рукой или палочек.

Последняя музыкантша (6) в оркестре играет на *пайбань* (трещотки), который появился в Китае в период династий Суй (581–618) и Тан (618–907). Такой инструмент достаточно часто встречается на изображениях. В период династий Сун (960–1127) и Юань (1271–1368) он распространяется и применяется в придворной и народной музыке, также практически во всех типах оркестровой музыки, в том числе и оперной, где чаще используется для отстукивания долей такта. *Пайбань* – самозвучащий ударный инструмент, состоит из набора плоских трех, шести или девяти деревянных пластинок, в верхней части которых просверлено отверстие для соединения в связку при помощи веревки. На изображении *пайбань* состоит из четырех пластинок.

В расположенной по левой стороне от ворот беседке (илл. 3) – группа из пяти музыкантов. Часть их музыкальных инструментов такая же, как и у женского оркестра, – это поперечная флейта *ди* (1). У одного из музыкантов (3) тоже в руках предмет, похожий на бубен, который сложно точно определить (*шоугу*, *сяогу* или *дяньгу*), а у другого – набор бубенчиков (5).

Два отличных друг от друга инструмента – это *пайгу* (2) и *сона* (5). *Пайгу* (литавры) относится к ударным, состоит из 5–6 литавр разной величины и высоты звука, зафиксированных на особой железной подставке. С двух сторон извлекаются разные звуки, кроме того, на обеих сторонах литавр имеют-

⁸ Кравцова М.Е. Указ.соч. С. 946.

ся устройства для настройки. Диапазон может достигать четырех-пяти октав. Благодаря разной высоте звука, разнообразности тембра *пайгу* способен создавать яркие звуковые эффекты. *Пайгу* используется для ансамбля и входит в состав ударных оркестров⁹. *Сона* – китайский язычковый инструмент, ставший популярным в период династий Западная Цзинь (265–316) и Восточная Цзинь (317–420). С давних пор он звучал на празднествах и в армии, имеет деревянный конусовидный корпус, спереди на нем семь игровых отверстий и одно сзади. Снизу на ствол прикреплялся широкий металлический раструб, а сверху устанавливалась латунная трубка. Звук извлекался при помощи двойной камышовой трости, на трубку закреплялся круглый костяной или медный диск, служивший опорой для губ исполнителя. *Сона* обладает очень громким и звонким звучанием, поэтому идеально подходит для торжественных мероприятий.

В правой стороне от ворот вторая беседка, и в ней тоже находятся пять музыкантов (илл. 4). Крайний слева (1) играет на инструменте, похожем на *шоугу*, *сяогу* или *дяньгу*. Поскольку инструмент свободно подвешен к крыше беседки, можно сделать предположение, что это *гонг*.

За музыкантом с *гонгом* стоит человек (2), играющий на *кимвалах*, только тарелки отличаются от тех, на которых играет девушка из женского оркестра, они меньше по размеру. По центру беседки расположен ударный инструмент (3), возможно, это *шугу*. Корпус *шугу* изготавливается из твердой породы дерева и с двух сторон покрывается коровьей кожей. Для него характерен плоский и низкий корпус, поэтому его устанавливают на подставку (треножник) и играют при помощи деревянных палочек. Рядом стоит человек (4), музицирующий на *соне*. И последний музыкант (5) играет на инструменте по типу *горна*: это «натуральная труба» без клапанов, издающая очень громкий звук.

Исследование сюжета на дверце шкафчика из фондов Государственного Эрмитажа показало, насколько разнообразны традиционные китайские музыкальные инструменты и как сложно определить, какой именно из них изображен, ведь различия порой минимальные.

Дворцовая музыка была связана со строгим придворным церемониалом и регламентом, где каждый инструмент находился на своем месте. «...Прежние [мудрые] ваны, вырабатывая правила поведения и нормы музыки, определили четкие рамки для поступков людей: траурные одежды полагалось

⁹ Китайский информационный Интернет-центр. China.org.cn

делать из пеньки, при оплакивании мертвых полагалось лить слезы – этим регулировались траурные церемонии; действиями колоколов и барабанов, щитов и боевых топоров [при песнях и танцах] приводили в гармонию радостные чувства людей и приносили им покой; устанавливали порядок женитьбы и замужества, обряда надевания шапки у мужчин и ношения шпильки у женщин при совершеннолетию, и этим устанавливали правила проведения стрельб из лука, сельских праздников и пиршеств и приема гостей, чтобы с помощью всего выправлять отношения людей.

Правилами поведения и обрядами вводили в твердые рамки чувства народа, нормами музыки устанавливали гармонию в песнях народа, управлением регулировали действия и поступки народа, наказаниями удерживали народ от нарушений. Когда правила поведения, нормы музыки, наказания и управление – эти четыре устоя – достигают своей цели и не нарушаются, тогда путь древних правителей осуществляется полностью»¹⁰.

¹⁰ Ли цзи. Указ. соч. С. 118–119.

**«Опять отличился наш Мраморный...»
Великопостные концерты 1888–1889 годов
в панораме августейшего музицирования**

Августейшее музицирование – особый пласт музыкальной культуры, включавший в себя исполнительскую, композиторскую и слушательскую составляющие. В известной степени оно было частью придворного музыкального быта: «Музыки было много. Она звучала при праздновании «царских дней» – годовщин начала царствования (восшествия на престол), коронации, дней рождения и именин <...> членов царской семьи, сопровождала их свадьбы и погребения, приемы при дворе представителей других держав, парадные обеды и ужины <...>. Помимо того, были концерты и музыкальные представления в Эрмитажном театре, а также музыкальные вечера более интимного характера у членов императорской фамилии. Кроме «большого двора» – императорского – музыка присутствовала при «малом дворе» – у наследной четы и в великокняжеских дворцах»¹.

Материалы, положенные в основу предлагаемой статьи, позволили составить сравнительную характеристику музыкальной жизни в столичных резиденциях августейших покровителей Русского музыкального общества (РМО): великой княгини Елены Павловны (Михайловский дворец), великого князя Константина Николаевича (Мраморный дворец) и их потомков – принцессы Елены Георгиевны и великого князя Константина Константиновича.

Великая княгиня Елена Павловна вошла в историю как меценат, просветитель, вдохновительница «великих реформ», первая покровительница РМО. Современники с восторгом вспоминали о ее пристрастии к серьезной музыке и блестящем музыкальном салоне. Однако, несмотря на его неоднократные упоминания, в литературе о Елене Павловне нам не встретилось целостной характеристики этого музыкального центра. Восполним данную лакуну, опираясь на

¹ Петровская И.Ф. Придворный музыкальный быт // Петровская И.Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование. СПб., 2010. Кн. 2. С. 238–242.

обнаруженные нами документы, относящиеся к первой половине 1860-х годов, когда концертмейстером Михайловского дворца был выдающийся русский пианист и композитор А.Г. Рубинштейн². Его письма к баронессе Э.Ф. фон Раден (фрейлине великой княгини) помогают получить представление о репертуарной направленности великокняжеского салона, составе артистов-участников, особенностях организации вечеров (согласовании и утверждении программ, репетициях, регламенте проведения, временной продолжительности), их эмоциональной атмосфере. Рассмотрим это на примере двух программ:

I. 1) Две пьесы для скрипки и фортепиано: *А. Вьетан*. «Мечты»; *А. Баццини*. «Рондо эльфов» (исполнители: Ж. Беккер, А. Рубинштейн); 2) Вокальный номер (А. Лешетицкая); 3) *А.Ф. Серве*. Фантазия на мотивы «Вальса томления» Ф. Шуберта для виолончели и фортепиано (К. Давыдов, А. Рубинштейн); 4) Вокальный номер (А. Лешетицкая); 5) *Ф. Мендельсон*. Анданте, скерцо и финал из Фортепианного трио (А. Рубинштейн, Ж. Беккер, К. Давыдов).

II. 1) *Л. ван Бетховен*. Одна часть из «Крейцеровой сонаты» для скрипки и фортепиано (Ж. Беккер или Г. Венявский, А. Рубинштейн); 2) Вокальный номер (Э. Лагруа); 3) *Л. ван Бетховен*. Одна часть из Сонаты для виолончели и фортепиано (К. Давыдов или К. Шуберт, А. Рубинштейн); 4) Вокальный номер (Э. Лагруа); 5) *Ф. Мендельсон*. Струнный октет (участвуют все исполнители на струнных).

Из приведенных программ видно, что в 1860-е годы обычное суаре включало не более пяти музыкальных номеров и продолжалось около полутора часов. Вокальные номера чередовались с инструментальными пьесами – «серьезными» (скрипичные или виолончельные сонаты Бетховена) и салонно-виртуозными (миниатюры Баццини, Серве). Причем доля «классики» дозировалась: из многочастного бетховенского сонатного цикла выбирали только одну часть. «Обязательным блюдом» вечера был какой-либо камерный ансамбль Мендельсона (фортепианное трио, струнный октет и т.п.).

Первоклассные виртуозы-инструменталисты и вокалисты с европейской репутацией (Антон Рубинштейн, Александр Дрейшок, Жан Беккер, Карл Давыдов, Карл Шуберт, Генрик Венявский, Фердинанд Лауб, Юлиус Штокхаузен и другие) выступали в качестве солистов. Отличительный признак сало-

² См.: Моисеев Г.А. Неизданные письма А.Г. Рубинштейна к баронессе Э.Ф. фон Раден: Русское музыкальное общество, консерватория и музыка при дворе // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 44–54.

на великой княгини Елены Павловны – наличие штата придворных камерных певиц (в основном зарубежных, преимущественно учениц Полины Виардо). Среди них: Анна Лешетицкая (урожд. Фридебург), Эмма Лагруа, Юлия Абаз (урожд. Штуббе), Мария Ниман-Зеебах, Анна Реган, Луиза Виардо-Герит, Эмма Зеехофер, Ксения Прохорова-Маурелли и другие. Музыканты работали по контракту. Как правило, музыкальные собрания устраивались по четвергам (бывали, впрочем, и другие дни).

Программа могла содержать не только музыкальные, но и театраль-но-сценические произведения. Об этом мы узнаем из дневников великого князя Константина Николаевича, весьма взыскательного слушателя: «Вечером собрание у Елены Павловны. <...> Музыка была довольно плохая. Хорошо было только Крейцеровская соната Бетговена, которую прелестно играли Рубинштейн и Венявский» (2 марта 1861 года); «Вечером были у Елены Пав[ловны]. Венявский с Рубинштейном играли две прелестные сонаты Бетговена. Молодежь играла детскую симфонию Гайдена, и кроме того, M[on]s[ieur] и M[a]d[ame] Lagrange читали премиленькую французскую пьесу «Chien et chat» [«Собака и кошка»]» (23 марта 1861 года)³; «В 10 ч. обыкновенный четверговый вечер у Елены П[авловны]. Чтение на сцене премиленькой французской пьесы, музыка, чудный трио Бетговена с великолепным *adagio*, и ужин» (25 марта 1865 года); «Вечером у Елены П[авловны]. Пел Stockhausen, Рубинштейн и Венявский играли сонаты Бетговена. Кончилось маленьким ужином» (21 февраля 1866 года)⁴.

Таким образом, в рассматриваемый период салон великой княгини соединял в себе как музыкальную, так и литературно-драматическую составляющие, привлекая гостей своей разносторонностью, непринужденной и даже развлекательной атмосферой. Последнее обстоятельство периодически вызывало протесты А. Рубинштейна – служителя «высокого искусства». В одном из писем к Э.Ф. фон Раден он заявлял: «Я уже говорил, Вам, меценаты, – покровительство обязывает. <...> В качестве «концертмейстера» у нее [Елены Павловны] я отвечаю за положение, занимаемое там музыкой, отвечаю за музыку, которую там исполняют; отвечаю за то, как там обращаются с артистами, – от-

³ Цит. по: Переписка Императора Александра II с Великим Князем Константином Николаевичем, 1857–1861. Дневник Великого Князя Константина Николаевича / Сост. и коммент. Л.Г. Захаровой, Л.И. Тютюнник. М.: Терра, 1994. С. 309, 312.

⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 26 об.; Там же. Д. 1157. Л. 13.

вечаю не перед ней, но перед самим собой, перед артистическим миром. <...> Я никогда не буду презренным артистом, который позволит дурно обращаться со своим искусством под предлогом, что покровитель имеет право требовать от него все. <...> Вот раз и навсегда моя точка зрения. Воздайте искусству то, что положено искусству»⁵.

В конце 1860-х годов с приглашением таких музыкантов, как Э. Направник и И. Промбергер, в музыкальном репертуаре Михайловского дворца проявились академизированные тенденции (например, в цикле «Исторические концерты» здесь исполнялась хоровая музыка а cappella эпохи Возрождения, в частности, сочинения Палестрины).

Мраморный дворец жил не менее интенсивной музыкальной жизнью, чем Михайловский. Они взаимодействовали друг с другом, но нередко и конкурировали. В 1862 году А.Г. Рубинштейн делился с баронессой Э.Ф. фон Раден своими соображениями: «Мне прекрасно известно, что все благое, что совершается в области музыки, косвенно исходит от моей великой княгини [Елены Павловны]... Вероятно, Вы понимаете, почему я сообщаю вам с такой поспешностью о тех делах, которые, по моему разумению, должны были бы исходить только от моей великой княгини, и которые я обречен все время видеть исходящими от великого князя [Константина Николаевича], моего врага»⁶.

Десять лет спустя (в январе 1872) другой выдающийся музыкант, венгерский скрипач Йозеф Иоахим, гастролировавший в Петербурге, оставил в своих письмах следующий отзыв: «Императорские высочества здесь очень любезны. <...> У нас (в Германии. – Г.М.) такой предупредительности и вежливости не встретишь»⁷. Хотя Иоахим получил приглашение в Петербург от имени великой княгини Елены Павловны, все его private выступления проходили во дворце великого князя Константина Николаевича (с его личным участием – в качестве виолончелиста).

⁵ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие: В 3 т. / Сост., текстол. подгот. и вступ. ст. Л. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. Т. 2. С. 119.

⁶ Цит. по: Моисеев Г.А. Неизданные письма А.Г. Рубинштейна к баронессе Э.Ф. фон Раден... С. 50.

⁷ Цит. по: Моисеев Г.А. Русские письма Йозефа Иоахима о музыкальной жизни великокняжеского двора (1860–1870-е годы) // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. / Ред.-сост. И.В. Брежнева, Г.М. Малинина. М., 2015. Вып. 7. С. 299.

Михайловский и Мраморный дворцы репрезентировали разные грани придворной музыкальной культуры: первый имел вокальную, второй – инструментальную ориентацию (основой репертуара были камерно-инструментальные ансамбли и переложения симфонических опусов). Но одно не исключало другого. Так, осенью 1877 года Константин Николаевич ввел в программу своих еженедельных матине «одну обновку очень хорошую и интересную <...>. Две пятницы сряду играли «Stabat Mater» Перголезе⁸ с пением. Мне показалось, что должно быть чрезвычайно полезно для учениц консерватории заставить их петь хорошую и серьезную музыку en petit comité⁹. Это им хорошее упражнение и знакомит их с хорошими классическими сочинениями. «Stabat Mater» Перголезе написан на два голоса (сопрано и альт) и включает в себе 13 номеров в том числе две фуги. Давидов создал эти 13 номеров для изучения в три класса. Таким образом у нас пели три парочки по одной из каждого класса. Между ними было несколько прелестных голосов, но прелестнее всех это некая Славина. Девушки, разумеется, сперва ужасно боялись, но потом скоро привыкли. Когда они увидели, как я им говорю, что мы не людоеды и не кусаемся. Разумеется, что это пение происходит при нашей обыкновенной обстановке, то есть с органом, квартетом и фортепиано. <...> На следующий раз мы готовим «Stabat Mater» Россини уже с мужскими голосами, а потом возьмемся за «Schöpfung» и может быть даже за «Requiem»¹⁰. Для меня это несказанное удовольствие», – писал великий князь Константин Николаевич своему сыну великому князю Константину Константиновичу (К.Р.)¹¹.

Примечательно как обозначенные тенденции отразились на художественных ампулах самих августейших особ и их потомков. В окружении великой княгини Елены Павловны культивировалось поклонение певческому искусству – ее внучка, принцесса Елена Георгиевна Мекленбург-Стрелицкая стала разносторонней камерной певицей, пропагандировавшей в России творчество И.С. Баха. К.Р. – продолжатель семейных музыкальных традиций Константиновичей – был талантливым пианистом и композитором-любителем.

⁸ В написании имен собственных сохранена орфография оригинала. Современное нормативное написание данной фамилии – Перголези (*ит.*: Pergolesi).

⁹ В узком кругу (*фр.*).

¹⁰ Имеются в виду оратория «Сотворение мира» Й. Гайдна и «Реквием» В.А. Моцарта.

¹¹ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 2. Д. 114. Л. 27–28 об.

Символично, что в конце 1880-х годов объединенными усилиями Елены Георгиевны и Константина Константиновича эти ипостаси предстали в некоем синтезе в рамках двух концертов, где принцесса-певица и К.Р.-пианист выступили в качестве организаторов и солистов. Оба концерта состоялись в Мраморном дворце в обычное для таких мероприятий великопостное время – 30 апреля 1888 и 5 марта 1889 года. Наиболее полная картина их подготовки и результатов вырисовывается из неопубликованной переписки великого князя Константина Константиновича с отцом, великим князем Константином Николаевичем, а также из их дневниковых записей. Приведу избранные фрагменты из названных источников.

О концерте 30 апреля 1888 года (Мендельсон, Шуман)

Из дневников великого князя Константина Константиновича¹²

25 января 1888. «После кофе должен был ехать в Аничков, куда семья собиралась к обедне по случаю именин Ксении. <...> Я сидел подле Елены Мекленбургской. Мы думаем с нею исполнить Lobgesang Мендельсона или какой-то его гимн, который она отыскала. Она соберет хор, а в посту начнутся репетиции, у нас в Мраморном, с органом».

8 февраля 1888. «Кюндингер¹³ привел ко мне органиста Петропавловской церкви Гомилиуса; я пригласил его, чтобы предложить взять на себя управление концерта, который мы с Еленой думаем задать в Мраморном в апреле месяце. Она соберет женский хор, а Гомилиус мужской, скрипки, альты, виолончели, басы и органиста. Хотим исполнить Lobgesang Мендельсона. Так как в этом я не могу принять участия, то мне хотелось бы поставить еще и другое что-нибудь, в чем бы я мог играть. Кюндингер предложил квартет Шумана и обещался прислать ноты. Я получил их очень скоро и разобрал квартет».

16 марта 1888. «В среду с утра был в некотором волнении, ожидая вечера и квартета. Играл множество гамм и упражнений. Наконец пришел вечер, и у меня собралась музыканты: Альбрехт – скрипка, Гильдебрандт – альт и Вержбилович – виолончель. Пришли и Кюндингер с Ильей Александровичем. Мы расположились в моей новой музыкальной комнате, жена слушала из кабинета. Кюндингер стал подле меня, чтобы переворачивать страницы. Мы на-

¹² ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 34. Публикуется впервые.

¹³ Кюндингер Рудольф Васильевич (1832–1913) – известный петербургский фортепианный педагог, преподававший музыку в царской семье. В течение многих лет был наставником вел. кн. Константина Константиновича.

чали. У меня сердце замерло от страха; но это произведение Шумана (opus 47) так хорошо и увлекательно, что я скоро забыл страх и играл с воодушевлением. От природы у меня довольно музыкальных способностей, так что сбиться с такта, разойтись с другими инструментами или совершенно потеряться я не боюсь, и мы играли дружно и согласно. Финал на деле оказался легче, чем я думал; играя его один, я слишком торопился и все ускорял темп, а с другими голосами этого нельзя, так что и эта последняя часть прошла весьма удачно. Я слышал много похвал своей музыкальности, даже Кюндингер не ожидал такого успеха. Я наслаждался всей душой в этот вечер и очень хотел бы прилежнее взяться за камерную музыку».

25 апреля 1888. «Днем была у нас в белой зале репетиция будущего концерта. У нас пойдет Lobgesang Мендельсона, симфония-кантата op. 5, сочиненная к празднованию 400-летия книгопечатания и исполненная впервые в Лейпциге 25 июня 1840 г. Соло поют Елена Мекленбургская и Барцал (тенор). Женский хор состоит из барынь и барышень большого света, которых собирает и учит у себя Елена. Мужской хор, органиста и удвоенный квартет собрал Гомилиус, органист немецкой Петропавловской церкви, управляющий всем. Репетиция прошла гораздо лучше, нежели я ожидал, повторов было очень мало».

26 апреля 1888. «Дома шли хлопоты по предстоящему концерту и его генеральной репетиции. Вечером я играл квартет наверху в большой музыкальной зале опять с голосами. Альбрехт болен и скрипку играл Гильдебрандт, а альт Вейкман. Мама, графиня Annette, Палиголик, Настя и, разумеется, жена слушали. Шло совсем недурно. У меня зародилась мысль на будущий год играть D-мольный концерт Моцарта и упросить Елену разучить его Requiem. Я разохотился, играя в квартете, и подумываю о целом оркестре».

28 апреля 1888. «После завтрака я усердно подготавливался к репетиции (генеральной) сегодняшнего концерта, играя гаммы и упражнения. Сердце у меня билось. Мы назвали многих гостей, всех родственников участвующих и некоторых знакомых, не принадлежащих к большому свету. Жена и я принимали в самой концертной зале. Огромная с потемневшей от времени лепной работой на сводах и стенах со своим большим органом, она напоминает готический старинный храм. Мы так редко пользуемся нашими большими комнатами и весело становится, когда они наполняются гостями. Но вот все собрались, уселись и музыка началась. Органист Петропавловской немецкой церкви Гомилиус дирижировал, стоя перед высоким пюпитром на возвышении, обтянутом

зеленым сукном. Налево от него расположились сопраны с Еленой Мекленбургской во главе и тенор Барцал, выписанный из Москвы, а направо альты; за ними поместился мужской хор – тенора налево, басы направо. Их набрал Гомилиус из любителей. Между хором и возвышающимся позади его органом посадили удвоенный квартет. Орган заменял духовые инструменты. Lobgesang Мендельсона, симфония-кантата, сочиненная на слова из Св. Писания к празднованию 400-летнего юбилея изобретения книгопечатания, исполнялась впервые в Лейпциге 25 июня 1840. Я следил за исполнением то по нотам, то по программе, которую напечатали по моему указанию: я сам списал все слова и проставил исполняемую у нас музыку. Мама сидела вдали от слушающих в бильярдной у растворенных в залу дверей. Все шло благополучно; только в 7^м номере можно было опасаться, что голоса разойдутся, однако этого не случилось. После короткого перерыва настал и мой черед подвизаться. Никогда еще не случалось мне играть при таком значительном стечении гостей: их было человек 40–50. Я до того робел, что плохо видел ноты и часто сбивался, но этого никто не заметил, видели только, что я взволнован и квартет сошел благополучно. Кюндингер сидел подле меня и переворачивал мне страницы; он тревожился не менее меня, подсчитывал, подсказывал. Делал знаки скрипкам и волновался, так что после первой части я просил его сидеть смиренно, чтобы его волнение не возбуждало меня еще больше. Под конец я был уже спокойнее. Потом пела Елена, играл Вержбилович, и опять пела Елена. Тем эта репетиция, или первый концерт и кончился».

30 апреля 1888. «Это день памятный. Мне пришлось проявить перед многими людьми две лучшие стороны моей души: творчество и музыкальность. <...> Перед концертом усердно упражнял пальцы. Гости на этот раз было названо гораздо больше около 70–80 человек. Приехала даже Государыня с Цесаревичем из Гатчины, и это было совершенная неожиданная великая радость. <...> Lobgesang прошел лучше чем в четверг, мой квартет тоже; я не так боялся и более думал о том, *что* Шуман желал выразить своим сочинением, чем о многочисленной публике¹⁴. И успех был блестящий. Все остались довольны, мы с Еленой слышали похвалы без счета. Опять отличился наш Мраморный».

¹⁴ Помимо Второй симфонии Мендельсона и Фортепианного квартета Шумана были исполнены вокальные опусы А. Скарлатти и Сальватора Розы, романсы П.И. Чайковского и А.Г. Рубинштейна, а также пьесы для виолончели и фортепиано.

Вскоре после этого памятного концерта К.Р. с удовлетворением сообщал отцу (10 мая 1888 года): «Давно уже задумали мы с Еленой Мекленбургской попытать наши музыкальные силы на каком-нибудь крупном сочинении; она выбрала на свою долю «Lobgesang» Мендельсона, а я в свою очередь фортепианный квартет Шумана. У Елены составлен свой женский хор из барынь и девиц большого света, которыми она сама управляет. Остальные силы, т.е. мужской хор, органиста и удвоенный квартет предоставили мы собрать Гомилиусу (органисту Немецкой Петропавловской церкви), как управлявшему исполнением Lobgesang'a в прошлом году в одном духовном концерте. Кроме генеральной репетиции была у нас в твоей музыкальной зале всего одна общая спевка, показавшая, что все исполнители знают свое дело и приготовились к нему усердно. Со мною в квартете играли Гильдебранд, Вейкман и Вержбилович. Мне в первый раз случилось играть при многочисленном обществе гостей, и на генеральной репетиции у меня душа в пятки ушла от страха. Тем не менее квартет сошел совершенно удачно, а на самом концерте я уже почти не боялся и играл спокойно и уверенно. Не знаю, помнишь ли ты Lobgesang, симфонию-кантату, написанную на слова из св. Писания к празднованию 400-летнего юбилея изобретения книгопечатания и впервые исполненную в Лейпциге в 1840 г. Хоры шли у нас прекрасно, Барцал пел весьма приятно, а Елена отличилась на славу. Особенно сильное и глубокое впечатление произвела ария тенора с ее заключительными словами: «Hüter! Ist die Nacht bald hin?»¹⁵ и ответом на этот вопрос сопрано без аккомпанемента: «Die Nacht ist Vergangen!»¹⁶ Мендельсон удивительно задушевно сумел выразить и боязнь и сомнение, и упование своей музыкальной вопросительной фразой, а в ответе звучит столько ликования и торжества, что просто дух замирает. Наш концерт удался вполне, и гости разъехались совершенно довольные и кажется удивленные тем, что у нас взялись исполнить и исполнили такое крупное произведение при участии неспециалистов. Словом, Мраморный в грязь лицом не ударил»¹⁷.

Великий князь Константин Николаевич был рад возобновлению концертов в Белом (Готическом) зале, но в долгожданном ответном письме (от 16 июня 1888 года) позволил себе несколько критических замечаний от-

¹⁵ «Сторож! Сколько ночи?» (нем.). Книга пророка Исайи. Гл. 21, стих 11. Синодальный перевод.

¹⁶ «Ночь прошла» (нем.). Послание к Римлянам. Гл. 13, стих 12. Синодальный перевод.

¹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 780. Л. 105. Публикуется впервые.

носителем выбора солистов-инструменталистов: «Давно уже я все собираюсь ответить на Твое милое письмо, милый мой Костя <...>. Мне очень приятно было узнать, что моя зала в Мраморном после долгого времени снова оживилась звуками музыки и что мой орган заиграл. Очень рад, что Ты сам решил при этом выступить в шумановском квартете, но жалею, что сам не мог Тебя в нем слышать. Вполне понимаю, что в этом квартете на басы играл Вержбилович, на альте Вейкман, но никак не могу понять, почему для скрипки Ты не нашел никого получше и почище Гильдебранда, который никогда не считался выдающимся артистом. Я бы, разумеется, обратился для этого к Ауеру или Пиккелю, а если б что-нибудь им помешало, то к Альбрехту или Галкину, но уж ни в коем случае к Гильдебранду. Для органа лучше Гомилиуса действительно найти нельзя, и воображаю, как прелестно должен был звучать прелестный Lob Gesang. Ужасно сожалею, что не мог ничего этого слышать. Если в будущем феврале в 1889 я буду жив и здоров и снова по обыкновению удастся мне около месяца провести в Петербурге надо будет непременно это же для меня повторить или устроить что-нибудь подобное»¹⁸.

О концерте 5 марта 1889 года (Моцартовское утро)

Воодушевленный успехом своего первого публичного выступления, К.Р., не откладывая, приступил к подготовке следующего.

*Из дневников великого князя Константина Константиновича*¹⁹:

2 мая 1888. Вернувшись домой [из роты], играл концерт Моцарта d-moll, который мне бы хотелось играть с оркестром будущую зиму. Кюндингер прислал мне две каденции сочиненные к этому концерту: одну Рубинштейна, а другую Рейнеке; я выбрал последнюю.

18 августа 1888. Не успел играть вчера, а следовало бы этим заниматься ежедневно, так как в феврале или марте мы с Еленой предполагаем устроить новый концерт и исполнить Реквием Моцарта; а кроме того, я бы хотел играть с оркестром концерт d-moll Моцарта и играть наизусть. Для этого надо много поработать.

4 сентября 1888. Фортепианные упражнения и концерт Моцарта d-moll с каденцами Рейнеке стараюсь сделать ежедневным занятием.

¹⁸ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 2. Д. 114. Л. 64. Публикуется впервые.

¹⁹ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 34, 35. Публикуется впервые.

19 сентября 1888. Очень усердно упражнялся на фортепиано. Почти всю первую часть d-мольного концерта Моцарта и каденцу Рейнеке знаю наизусть и с замиранием сердца вижу себя в большой зале перед множеством гостей и слышу оркестр: вот приходит время вступать, оркестр умолкает, и я начинаю. Ух как страшно!

20 сентября 1888. Вчера очень много занимался упражнениями и игрой. Когда втянешься, то скучные упражнения даже получают некоторую прелесть. <...> Снова играл на фортепиано. Музыка Моцарта легко запоминается наизусть; каденца Рейнеке как произведение новейшее заучить труднее.

23 сентября 1888. Фортепиано меня опять просто притягивает к себе. Упражнения и Моцартовский концерт заняли часа два днем, да час вечером. Концерт я играл (т.е. 1^ю часть только) наизусть, вступая после оркестра, вместо которого насвистывал; считать тактов паузы не приходится, и так хорошо помнишь, до каких мест играет оркестр. Но я все еще ошибаюсь или сбиваюсь, или обрываюсь на трудных скорых пассажах.

1 октября 1888. Принялся учить на память и вторую [часть] – Romanze – и почти знаю ее. Хотелось бы к началу ноября играть весь концерт без нот; тогда приедет Кюндингер из Крыма и будет на пианино исполнять партию оркестра. Это будет потруднее, чем играть одному.

5 октября 1888. Первые две части концерта Моцарта играю на память. И тут не могу достичь совершенства. Вчера начал учить финал.

13 октября 1888. Долбил конец финала; но тут предстоит много работы. Все рондо вообще сбивчивы, а это кроме того местами трудно и технически.

19 октября 1888. Я кажется около месяца ни одного дня не пропускал играть музыкальных упражнений и Моцартова концерта. Что скажет Кюндингер про мое исполнение. Все с начала до конца играю наизусть.

20 октября 1888. Пользуясь свободными днями, я очень много времени уделяю музыке. В Рондо концерта Моцарта есть места не трудные технически, но до того сходные между собою, но не одинаковые и сбивчивые, что я до сих пор не уверен в них; стоит ошибиться в какой-нибудь одной восьмушке и все пропало. Но дней впереди много до концерта, так что я надеюсь к февралю месяцу знать все безошибочно.

3 ноября 1888. Наконец играл я концерт Моцарта с Кюндингером и не сбился. Он остался доволен.

18 декабря 1888. Днем к немалому своему удовольствию успел упражняться на фортепиано; когда это не удастся, у меня на душе беспокойно. <...>

Я сговаривался с Еленой насчет Реквиема Моцарта, который предполагается исполнить у нас в феврале или марте.

19 декабря 1888 года К.Р. оповестил об этом выборе отца: «Ты вероятно помнишь, милый Папа, что мы с Еленой задумали поставить или вернее сыграть в Мраморном D-мольный концерт Моцарта (для фортепиано – си-речь я грешный) и его Реквием. <...> Я переговорил с Еленой вчера и спешу сообщить тебе наши предположения. Я уже готов со своим концертом и мог бы играть его наизусть хоть завтра. Но с хором Елены хлопот будет больше. Нечего и говорить о постановке такого крупного произведения до поста: и хор и оркестр не нашли бы времени разучить свои партии. Итак мы думаем, что наш вечер или утро не может состояться ранее второго воскресенья поста. На первой неделе трудно рассчитывать на правильные репетиции и их следует устроить на второй. Поэтому нам было бы очень и очень желательно, чтобы ты распределил дни своего приезда, пребывания у нас и отъезда в Крым согласно с этим расчетом. Было бы весьма прискорбно, если бы наши предположения шли вразрез с твоими, и мы надеемся, что удастся тебя потешить»²⁰.

Ответ великого князя Константина Николаевича на сей раз не заставил себя долго ждать (30 декабря 1888 года): «С удовольствием вижу, что полковая служба однако не мешает твоим занятиям музыкою и поэзиею. Ваша затея устроить концерт в моей зале мне очень нравится и радуюсь вперед сам принять в этом участие. Коли помнишь, Моцартовский реквием уже раз у нас играли в полном составе в семидесятых годах под управлением Направника, да еще прежде этого в 1861 или 62^м году под управлением покойника Карла Шуберта. Оба раза и репетиции происходили тут же в моей зале и я постоянно сам играл в оркестре за виолончелью. Огромное мне будет удовольствие повторить то же самое в 1889 году. Надеюсь, что и теперь дирижировать будет Направник. D-мольного концерта я не знаю, но разумеется послушаю Тебя в нем с большим удовольствием. Если и при нем полагается оркестр, то и я в нем приму участие!»²¹

Между тем К.Р. в этот период проходил через известные любому музыканту-исполнителю неудобства, мучения, психологические колебания, связан-

²⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 780. Л. 110 об. Публикуется впервые.

²¹ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 2. Д. 114. Л. 66. Публикуется впервые.

ные с поиском технической легкости и идеального звучания. Правда, воспринимал он все это с повышенной чувствительностью.

Из дневника великого князя Константина Константиновича²²:

22 декабря 1888. «...Дома застал Кюндингера. Мы сели с ним играть концерт Моцарта на двух инструментах. Я так трусил, волновался и терялся, что даже самые легкие пассажи у меня не выходили, и я несколько раз сбился. Как меня злит это! Учишь, долбишь целыми месяцами – и все ни к чему».

28 декабря 1888. «На этот вечер он [Кюндингер] позвал Илью Александровича, Лисхен Роткирх и музыкантов Альбрехта, Гильдебрандта, Вейкмана, Гейне, Вержбиловича и своего брата. Сперва сыграли мы трио Вебера, которое я положительно разлюбил: овчинка не стоит выделки. Потом принялись за d-moll'ный концерт Моцарта. Я впервые играл наизусть с другими инструментами. Несколько раз врал, сбивался и даже путал – до того мне было страшно; с непривычки не хватало присутствия духа и одна мысль, что я играю на память наводила на меня страх и смущение. После веселого ужина меня попросили сыграть Квартет Шумана; я не трогал его с весны и все-таки сыграл очень храбро и бойко. Только в финале смазал несколько тактов».

В январском великокняжеском дневнике наступившего 1889 года упоминаний о моцартовском концерте не встречается, но нет сомнений, что молодой артист не оставлял своих напряженных занятий. Записи возобновляются с 12 февраля 1889 – отчетом о первой репетиции «Реквиема»:

«Днем в большой белой зале (где орган) у нас состоялась спевка между женским хором барынь и барышень большого света, набранных и обучаемых Еленой, мужским хором чиновников и учителей ... при Думе под управлением Бермана. Этот Мих[аил] Андр[еевич] Берман состоит по здешним городским училищам и по любви к искусству затеял хор, с которым поет только бесплатно. Я вот по совету Елены и пригласил его участвовать в исполнении Реквиема Моцарта. До сих пор каждый хор, и мужской, и женский разучивали сами по себе свои голоса, а вчера была первая общая спевка под фортепиано, причем Берман управлял. К немалому моему удивлению хоры шли прекрасно. Я так наслаждался, слушая эту дивную музыку. <...> Я был совершенно восхищен, слушая давно и хорошо знакомый мне Реквием. Берман часто останавливал

²² ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 34, 35. Публикуется впервые.

хоры, указывая на различные оттенки и замечая неправильности; он делал это со смыслом и очень музыкально»²³.

Летопись последующих трех недель вдвойне интересна благодаря тому, что одни и те же события отражаются в дневниках не только великого князя-сына, но и великого князя-отца, незадолго до того приехавшего в Петербург и участвующего в репетициях. Отец и сын дополняют друг друга, их оценки нередко расходятся.

15 февраля 1889. Первая репетиция в присутствии Э.Ф. Направника

Вел. кн. Константин Константинович: «Завтракали у нас Кюндингер и Направник. Последний будет у нас дирижировать оркестром, и я пригласил его, чтобы перед ним сыграть свой концерт. После завтрака пошли наверх в белую залу, куда уже был поставлен нанятый у Беккера концертный инструмент (№ 10001). Кюндингер играл партию оркестра на пианино. До тех пор, что мы сыгрывались у Кюндингера на квартире, я играл гораздо увереннее. Направник сделал несколько замечаний, но вообще похвалил».

Вел. кн. Константин Николаевич: «Костя поднялся в большую залу, чтоб проиграть Моцартовский концерт, который он будет у нас публично играть 5^{ого} Марта. Я его послушал и был просто поражен, что он играет как настоящий артист и пианист большой силы»²⁴.

26 февраля 1889. Первая репетиция с оркестром

Вел. кн. Константин Константинович: Сегодня предстоит мне в первый раз в жизни играть с полным оркестром. Что-то из этого выйдет? <...> Я играл упражнения, чтобы пальцы развязать себе к репетиции концерта. После завтрака, вернувшись домой, поспешил наверх в концертную залу. Там уже спевка началась под управлением Направника. Все просили нас с Еленой не дожидаться, чтобы не терять времени. Когда хоровые нумера прошли, приступили к квартету солистов. Сопрано пела Елена, альты – Лиза Новосильцева (урожд. Оболенская), тенора Угринович, а баса Фрей, оба из оперы. Когда они спелись, начали оркестровую репетицию и исполнили весь Реквием полным составом.

Приходило время и мне играть. Наконец, сел я на возвышение, на котором поставлена рояль без пюпитра и след[овательно] без нот и оркестр начал.

²³ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 35. Л. 231.

²⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 123. Л. 137. Публикуется впервые.

Мне долго приходится ждать и я представляю себя приговоренным к казни. Но вот и я вступил. Сердце билось у меня и стучало сильно, но я все же играл, часто обрываясь, но довольно твердо. Во 2^й части у меня уже явилась уверенность. Страшнее всего – каденцы. Но все обошлось, я доиграл благополучно до конца. Дело было сделано, мечта моя исполнилась, но какого это стоило волнения! Я чувствовал, как будто всего меня избили.

Вел. кн. Константин Николаевич: «...У нас началась репетиция Реквиема сперва всей певучей части с одними фортепианами. <...> В 3 ч. началась оркестровая полная репетиция с хорами, и я сам сидел в оркестре с виолончелью подле Фишера, а потом подле Вержбиловича. Прошло весьма порядочно и с небольшими только остановками. Потом Моцартовский концерт d-moll, который Костя сыграл превосходно, так что и оркестр ему аплодировал. Я два года инструмента не брал в руки и поэтому порядочно утомился, но удовольствие было сильнее усталости»²⁵.

2 марта 1889. Генеральная репетиция

Вел. кн. Константин Константинович: «Прошла и генеральная репетиция нашего музыкального утра. <...> Я успел целых два часа поиграть упражнения, так что руки мои хорошо согрелись и пальцы бегали вполне непринужденно. Наскоро позавтракав, я поспешил наверх. Гостей собралось множество, среди них было много вовсе нам незнакомых, потому что участвующие в хоре звали кого угодно. На этот раз я в иных местах даже вовсе не трудных обрывался и сейчас же продолжал, вспоминая, что следует дальше. Romanza и Rondo прошли лучше первой части. В общем все остались довольны. Но как было страшно! Это такое гадкое и мучительное чувство, что я думал с ужасом о необходимости пережить его еще раз в воскресенье. <...> После моего концерта слушать Реквием было гораздо спокойнее и легче».

Вел. кн. Константин Николаевич: «С 2 ч. до 4 ч. генеральная репетиция нашего концерта. Она меня вовсе не удовлетворила. И Костя ошибался и довольно спокойно играл, и в реквиеме хоры пели менее хорошо, а главное ужасно торопились так, что Направник не мог их удержать, и все было как бы смазано. Была слушающая публика»²⁶».

²⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 123. Л. 146. Публикуется впервые.

²⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 124. Л. 1 об. – 2. Публикуется впервые.

5 марта 1889. Моцартовское утро в Мраморном дворце

Вел. кн. Константин Константинович: «Я болезненно волновался с утра. Усиленно упражнялся на фортепиано. <...> От усердных упражнений руки у меня совсем согрелись и я был готов к концерту. Около 2^x часов пошел наверх встречать гостей; тут собралось более 200 человек, зала переполнилась. Я порхал от одних к другим и более знакомых просил посострадать мне. А внутренне приготовился я к своей игре, как к священному делу. Но вот приехала и Государыня с Ники. Все разместились. Уж я сижу на своем возвышении за роялью, уж оркестр играет и я терпеливо жду своей очереди. Но вот он замолк и я беру первые ноты, невольно робея, когда среди мертвой тишины раздаются звуки моего инструмента. Страх еще не проходит, в глазах темно, одну терцию левой руки я уж взял повторно – но чем дальше, тем становится менее страшно, является даже увлечение. По окончании первой части раздаются рукоплескания. Но они повторяются в гораздо сильнейшей степени после *Andante*, которое действительно удалось мне. *Rondo* тоже сошло благополучно: раза два только я брал неполные, нерешительные аккорды. Но вот все кончено и раздаются похвалы на все лады. Были в числе гостей люди действительно понимающие, от которых я удостоился услышать весьма лестные отзывы. Гензельт сказал мне: «*Aber sie spielen wie ein Künstler*»²⁷, а Рубинштейн говорил, что великие князья могут сделаться артистами, а последним никогда не попасть в великие князья. Самое приятное для меня мнение о моей игре было, что я играл, благоговей перед Моцартом, *mit Pietät*²⁸. Реквием сошел хорошо, но Елена пела не совсем чисто».

Вел. кн. Константин Николаевич: «К двум часам начала собираться многочисленная публика, званая к нам на концерт, в том числе Англичанин *le Mosier*, Француз *Laboulaye*, Прусак Швейниц, Австриец Волькенштейн, Италианец Марокетти и Турка (Шакир-Паша), одним словом все послы. Приехала и Минни и многие из семьи. Концерт начался с игры Кости, которая была лучше, чем когда-либо, действительно вполне артистическая, которая всех удивила и поразила. Следовал длиннейший антракт, посвященный разговорам с гостями. Потом пошел Реквием и прошел превосходно, без всякого сравнения лучше чем на репетициях, чего я никак не смел ожидать. Главное, что хоры

²⁷ Однако Вы играете как артист [= как профессиональный музыкант]. (*нем.*).

²⁸ С пиететом, с почтением (*нем.*).

были внимательны, не торопились и потому все фуги прошли ясно и отчетливо. Я все время играл в оркестре в расстегнутом виц-мундире и жуировал несказанно. Успех был полный. Кончилось ранее 5 ч., но потом еще долго продолжались разговоры с гостями...»²⁹

Известно, что К.Р. планировал сыграть Концерт d-moll в Германии для родственников своей жены, великой княгини Елизаветы Маврикиевны: «Может быть устроится в Альтенбурге музыка, и я снова сыграю с оркестром концерт Моцарта. Мне будет забавно сказать себе, что русский варвар исполнит то, чего и просвещенные немецкие принцы не делают»³⁰. Однако этот план не был осуществлен. Несомненно, концерты 1888 и 1889 года, в которых представители императорской фамилии выступили в качестве солистов, были исключительным явлением в истории русского и европейского августейшего музицирования конца XIX века, его кульминацией. Но одновременно этим была подведена и некая финальная черта, поскольку больше в Мраморном дворце мероприятия такого рода не проводились.

²⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 124. Л. 3 об. Публикуется впервые.

³⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 780. Л. 115. Из письма К.Р. отцу от 2 апреля 1889 года.

Музыкальная жизнь Мраморного дворца во второй половине XIX века

Во второй половине XIX века музыка была неотъемлемой частью жизни образованного человека. Она формировала его внутренний мир, воспитывала вкус.

Интересно обратить внимание на тот переворот, который совершался в музыке в 40–60 годы позапрошлого столетия: появились новые веянья, стремления, потребность в новых идеалах. Взгляды на музыкальное творчество стали весьма разнообразны. Одни отрицали то, что превозносили другие, даже существовавшие музыкальные формы находили стеснительными и отжившими. Во всем жаждали новизны. 27 ноября 1836 года в Петербурге произошло знаменательное событие – состоялось представление первой русской оперы «Жизнь за Царя» М.И. Глинки. Оно явилось началом развития русской музыкальной культуры. В 1860–1880 годы она становится одной из ведущих сфер, определяющих дальнейшее развитие всего европейского музыкального искусства, на фоне серьезных изменений, происходивших в ту пору во всех областях общественной жизни страны. Это было время необычайного роста самосознания, период высочайшего расцвета науки и культуры, обусловленный существенными сдвигами в социально-политической жизни государства.

В последние годы наблюдается рост интереса к праздничной жизни России. И, кроме того, в связи с появившейся в последние годы тенденцией к воссозданию концертной и бальной культуры в современном мире, тема настоящего исследования может представлять определенный интерес для организаторов подобных акций.

Результат исследования должен способствовать углублению представлений о месте концертов и балов не только в русской культуре, но и в просветительской деятельности владельцев Мраморного дворца.

Одним из главных источников по изучению жизни Мраморного дворца второй половины XIX века, дающим конкретные сведения об организации и устройстве концертов, торжеств, парадных обедов и балов, являются архивные материалы РГИА. Особенно важны документы канцелярии его Императорско-

го высочества великого князя Константина Николаевича (ф. 537), а также мемуарные и эпистолярные источники, представляющие богатейший фактологический материал. Благодаря им мы можем весьма подробно представить себе особую атмосферу праздничности, существовавшей во дворце.

Великий князь Константин Николаевич, ревностный поклонник классической музыки, сам игравший на нескольких музыкальных инструментах, с большим интересом и любовью относился к музыкальному искусству в России.

Часто в «малых» домашних концертах принимали участие виолончелист и композитор К.Б. Шуберт, немецкий пианист-виртуоз А. Дрейшок, польский скрипач Г. Венявский. В дневнике великого князя от 6 апреля 1860 есть запись: «Вечером у нас была музыка. Гостей было человек около 50. Дрейшок играл *duo* 2-й концерт Бетховена и *Konzert Stuck* Вебера, Венявский – концерт Мендельсона, а потом оба вместе *a-mольную* сонату Бетховена. Нет слов, чтобы описать какая эта была прелесть и как оно хорошо удалось»¹. Время от времени великий князь играл квартет с виолончелистами К.К. Альбрехтом, И.Х. Пиккелем и Г. Вейхманом². Во время домашних концертов в Большом зале Мраморного дворца князь В.Ф. Одоевский, нередко вместе с А.Г. Рубинштейном, исполнял на органе произведения И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, В.-А. Моцарта и Я.-Л.-Ф. Мендельсона. Иной раз под аккомпанемент А.Г. Рубинштейна играл Г. Венявский. Сохранились воспоминания барона Б.А. Фитингоф-Шеля: «А. Рубинштейн сыграл несколько пьес Шопена, Шумана и своих, и как сыграл! <...> В обществе ценителей музыки игра Рубинштейна была, если можно так выразиться, еще художественнее, отделка еще изящнее. Г. Венявский исполнил под аккомпанемент Рубинштейна свою прелестную глубоко поэтичную легенду. Мы были совершенно очарованы игрой этих двух неподражаемых артистов... Я знал многих первоклассных скрипачей <...> но ни один из них не производил на меня своего захватывающего общего совершенства, как Венявский, страстностью своей игры и полнотой звука, не говоря уже о безукоризненной технике»³.

¹ 1857–1861. Переписка императора Александра II с великим князем Константином Николаевичем. Дневник великого князя Константина Николаевича. М.: Терра, 1994. С. 240.

² Там же. С. 240, 300, 312.

³ Мировые знаменитости из воспоминаний барона Б.А. Фитингоф-Шеля (1848–1898). Из жизни более чем ста лиц. СПб.: типография Пайкина, 1899. С. 122–125.

А.Г. Рубинштейн иногда посещал дом великого князя не только как один из величайших пианистов мира, но и как многосторонний музыкальный и общественный деятель. По инициативе А.Г. Рубинштейна в Петербурге в 1859 году было создано Русское музыкальное общество, а в 1862 году открылась первая в России консерватория под покровительством великого князя Константина Николаевича⁴. Нередко А.Г. Рубинштейн вместе с супругой бывали на концертах в Мраморном дворце как гости. Один из таких концертов, включающих выступление принцессы Елены Георгиевны Мекленбург-Стрелицкой и великого князя Константина Константиновича, состоялся 28 апреля 1888 г., среди 200 приглашенных были английский и греческий послы.

В программе звучали фортепианный квартет Р. Шумана (op. 47), романсы Скарлатти, П. Чайковского, А. Рубинштейна и симфония-кантата на слова Священного Писания⁵.

Программу концерта отпечатали в типографии Э. Геппе при Императорских Санкт-Петербургских театрах.

Частота торжественных событий, происходивших во дворце, была очень велика.

К одной из таких праздничных дат можно отнести костюмированный бал, проходивший в Мраморном дворце 2 мая 1856 года, на котором состоялось первое выступление Иоганна Штрауса в Петербурге. На балу присутствовало 1000 человек⁶.

Нет необходимости перечислять все выступления, звучавшие в залах Мраморного дворца, поскольку концерты давались не только в торжественные дни.

Особого внимания заслуживают музыкальные вечера, имевшие место 15 января, 5 февраля и 5 марта 1870 года⁷. Они ярко показывают богатство и многообразие музыкальных пристрастий владельцев Мраморного дворца.

15 января в 12 3/4 часов дня в Белом зале Мраморного дворца выступал оркестр виолончелистов под управлением первого капельмейстера Императорских театров Э.Ф. Направника, при участии: И.И. Зейферта, солиста Мариинского театра до 1889, с учеником А.В. Кузнецовым, который был в дружеских

⁴ РГИА. Ф. 537. Оп. 1. Д. 95. С. С. 2–60; Д. 348. С. 2.

⁵ РГИА. Ф. 537. Оп. 1. Д. 1006. С. 31.

⁶ РГИА. Ф. 537. Оп. 1. Д. 1309. С. 132.

⁷ РГИА. Ф. 537. Оп. 1. Д. 1313. С. 2–41.

и творческих отношениях с П.И. Чайковским и М.А. Балакиревым; а также К.К. Альбрехта, одного из учредителей Петербургского общества квартетной музыки, и К.Ю. Давыдова – ученика Г. Шмита и Ф. Шуберта.

5 февраля в 1 час пополудни в присутствии их императорских величеств Александра Николаевича и Марии Александровны, государя цесаревича Александра Александровича и цесаревны Марии Федоровны, великих князей Николая Николаевича Старшего, Михаила Николаевича, великих княгинь Александры Петровны, Ольги Федоровны, Елены Павловны и Екатерины Михайловны состоялся концерт при участии хора русской оперы (32 чел.), оркестра (26 чел.).

Главные партии исполняли солисты Мариинского театра – Е.А. Лавровская (контральто), Ю.Ф. Платонова (сопрано), Ф.К. Никольский (тенор), И.А. Мельников (баритон).

В воспоминаниях А.Б. Гольденвейзера о Е.А. Лавровской есть такая запись «Это был один из самых замечательных голосов, какие мне приходилось слышать»⁸. П.И. Чайковский считал Е. Лавровскую одной из выдающихся представительниц русской вокальной школы, писал о ее «чудном, бархатном, сочном» голосе, посвятил ей 6 романсов и вокальный квартет «Ночь». Ее пение отличалось тонкой артистичной фразировкой, богатством оттенков. Е.А. Лавровская подала П.И. Чайковскому мысль написать оперу на сюжет «Евгения Онегина» А.С. Пушкина.

И.А. Мельников и Ф.К. Никольский прошли итальянскую вокальную школу у Э. Репетто. И. Мельников был первым исполнителем главных партий у П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского.

Руководил выступлением капельмейстер Императорских театров Э.Ф. Направник.

Концерт 5 марта, состоявшийся при высочайшем присутствии их величеств, имел большой успех. В первом и во втором отделении звучали Симфония № 3 (A-moll) Мендельсона и музыка к трагедии Расина «Гофолия», для соло, хора и оркестра сочинение Мендельсона-Бартольди. О подобном концерте великий князь Константин Николаевич писал «Превосходно <...> было восхитительно выше всякого описания и произвело на всех поразительное впечатление. Жалко, что кончилось»⁹.

⁸ Гольденвейзер А.Б. Воспоминания // Советская музыка. 1970. № 12. С. 148.

⁹ 1857–1861. Переписка императора Александра II с великим князем... С. 316

Традиционное проведение концертного сезона – март–апрель, время Великого поста. В эти месяцы закрывались театры, прекращали давать карнавалы и балы, город погружался в атмосферу строгих и возвышенных чувств. Лишь серьезное филармоническое искусство могло пробуждать надлежющий для этих дней душевный настрой.

В Мраморном дворце проводились светские музыкальные вечера, предназначенные не только для узкого круга гостей, но и для большого количества приглашенных.

Особого внимания заслуживает концерт 9 марта 1872 года, на котором «кроме приглашенных их Императорскими высочествами 120 особ»¹⁰, присутствовали со свитами Людвиг Вильгельм принц Баденский, король Виртенбергский Карл I Фридрих с супругой (урожденной великой княгиней Ольгой Николаевной).

В программе звучал ор. 45 или «Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса. Это первое крупное произведение И. Брамса, создававшееся более 10 лет. Премьера «Немецкого реквиема» растянулась на годы: 1 декабря 1856 года в Вене прозвучали первые три части, в окончательной редакции слушатели познакомились с ним в Лейпциге в 1869 году.

В своей новой, полной форме это музыкальное произведение триумфально совершало свое шествие: в 1871 году оно исполнялось в Лондоне, в 1875 году – в Париже.

Первое исполнение «Немецкого реквиема» И. Брамса в Санкт-Петербурге состоялось в 1872 году, возможно, что в Мраморном дворце.

Реквием – крупнейшая хоровая композиция для двух солистов, хора, оркестра и органа, состоящая из 7 частей. В целом сочинение в различных исполнениях длится от 65 до 80 минут. В концерте в Мраморном дворце участвовало 110 артистов (хористов и музыкантов). Партию соло исполняли госпожа Ю.Ф. Платонова (сопрано) и господин И.А. Мельников (баритон). Находившийся в Белом зале дворца орган был один из лучших инструментов в столице, он отличался разнообразием по подбору тембров и богатством звучания. Руководил хором и оркестром крупнейший мастер-дирижер Санкт-Петербурга Э.Ф. Направник.

Каждому концерту предшествовали репетиции, на которых присутствовали генерал-адъютант граф Ф.П. Литке, управляющий гофмейстерской

¹⁰ РГИА. Ф. 537. Оп. 1. Д. 1496. 1872 г. С. 59.

частью двора его императорского высочества принца П.Г. Ольденбургского гофмейстер граф Ф.М. Толстой, генерал-адъютант граф Сумароков, директор Императорских театров А.М. Геденов и композитор А.Н. Серов.

Музыкальные репетиции проводились во дворце и перед балами. Так, 2 февраля 1871 года в Мраморном дворце был дан костюмированный бал.

В жизни русского общества бал имел большое значение, так как позволял человеку проявить себя в своеобразных обстоятельствах. Являясь развлечением, но далеко не отдыхом, он требовал больших эмоциональных нагрузок, материальных и физических затрат. Бал рассматривался как общественное дело, как способ презентации культурных ценностей.

Бал открывался концертом, в программу которого входили: болеро, «Титан», увертюра из комической оперы «Виндзорские кумушки» О.-К.-Э. Николлаи, сочинения М.-Б. Мендельсона, а также вальс-фантазия (скерцо) М. Глинки и танцы из комической оперы Б. Сметаны «Проданная невеста». Выступал оркестр русской оперы под управлением Э.Ф. Направника. Партию на органе исполнял Ф.Ф. Черни. На репетиции, предшествующей концерту, присутствовал М.А. Балакирев. Танцевальную музыку исполнял собственный оркестр Бальной музыки балетного дирижера Императорских театров А.Н. Лядова.

Музыка любимых опер XIX века звучала не только на сцене. Часто она получала неожиданный резонанс и в бальных залах. Дело в том, что бальные танцы порой сочинялись на темы модных опер и балетов. Не успевала новинка прозвучать в театре, как на ближайшем балу появлялось ее отражение – танцы на ее темы.

Между жанрами «серьезной» и «легкой» музыки не было непроходимой границы, характерной для нашего времени. Другими словами, бальные танцы того времени, хотя и служили развлекательным целям, были «открыты» для музыки иных жанров. Шло время, менялись оперы, композиторы и, конечно, танцы. Торжественный и церемонный полонез сменили вальс, мазурка, гавот и французская кадрили. Большое количество кадрилей «на тему» сочинил или, точнее, аранжировал А.Н. Лядов, балетный дирижер и одновременно управляющий бального оркестра. Среди композиторов, чьи произведения входили в концертный и домашний репертуар, были М.И. Глинка и А.С. Даргомыжский. Кадрилю из опер М.И. Глинки «Жизнь за Царя», «Руслан и Людмила», А.С. Даргомыжского «Русалка», которые аранжировал К.Н. Лядов, имели большую популярность. М. Глинка, так же как и А. Даргомыжский, не про-

тестовали против таких переделок. Они и сами иногда составляли танцы из музыки своих опер. Такая традиция переделки оперной музыки в польки и кадрили просуществовала вплоть до конца XIX века¹¹.

Музыкальная жизнь нашего города XIX столетия – одна из интереснейших и ярких страниц истории России. Именно в это время достигли своей вершины ведущие музыкальные жанры – оперный, симфонический, фортепианный, романсный. Получил развитие в своей классической форме инструментальный концерт.

Проходившие в столице музыкальные вечера и балы могут многое нам поведать, и не только о жизни элиты, но и музыкальной среде, музыкальной моде, музыкальном вкусе, то есть о том, что составляло звуковой фон XIX века. Сохранившиеся программы концертов показывают, что наряду с классическими произведениями исполнялись и пользовались большой популярностью сочинения современников.

Великий князь Константин Николаевич, великая княгиня Александра Иосифовна способствовали развитию музыкальной культуры и распространению ее в более широких кругах общества. Они приглашали для участия в концертах ведущих иностранных композиторов и исполнителей. Для концертов, проходивших в залах Дворянского собрания, перевозился орган Мраморного дворца. Именно на нем впервые исполнялся «Te Deum» Г.-Ф. Генделя. Под покровительством великой княгини Александры Иосифовны строилось здание консерватории, выделялись деньги на содержание здания и ее учеников. Великий князь Константин Константинович, высоко ценивший творчество М.И. Глинки, содействовал постановке ему памятника. Исторические фотографии представляют его первоначальное местоположение и участников открытия монумента.

Такое богатство и многообразие музыкальной культуры Петербурга дополняет картину жизни позапрошлого века, позволяя многограннее представить духовное восприятие и эмоциональный мир общества.

¹¹ Рыжова Н.А. Оперная музыка в бальных залах во II пол. XIX вв. // Мариинский театр. 2002. № 3–4.

Йоганн Штраус в Петергофе

Сейчас, приходя в музеи, мы видим убранство дворцов, где жила императорская семья, любуемся на изящные изгибы мебели и тонкий рисунок обивки в личных покоях, наполненность сервировки в столовых и торжество позолоты в парадных залах. Заглядывая в зеркала танцевальных залов и воображая кружащиеся пары в костюмах другой исторической эпохи, следует постараться представить еще и то, что было неотъемлемой частью проводимых в них вечеров, – нежный аромат цветочных композиций и будоражащие звуки живой музыки.

Организация приемов и торжественных ужинов, а тем более балов, предполагала наличие оркестра. Как правило, за столом играли хоры военной музыки, а для танцевальных вечеров церемонимейстер государя или великих князей просил прислать музыкантов оркестра Дирекции императорских театров. Но бывали исключения – иногда приглашали стороннего дирижера с собственным оркестром. Так, несколько раз для игры в Петергофе на императорском балу был приглашен со своими музыкантами Йоганн Штраус (младший), что стало важным моментом в том числе в его личной биографии.

Штраус-младший дебютировал в качестве капельмейстера (оркестр под его управлением насчитывал 15 музыкантов) и композитора в казино в австрийском предместье Хитцинг 15 октября 1844 года¹. После шумной премьеры Штрауса-сына приглашали для выступлений, но не во дворцы, куда ему страстно хотелось попасть. Большого успеха он добился в концертных поездках по европейским городам – он выступал в Граце, венгерском Альтенбурге, Будапеште, Трансильвании, Валахии, Бухаресте – но в Вене так и не был признан.

Положение Штрауса-младшего изменилось в 1849 году после смерти отца, с которым они были в ссоре; после апологического обращения Штрауса в газетах к публике Вены, он с оговорками, но был принят как «сын своего отца». Знаменитый оркестр скончавшегося маэстро избрал Штрауса-сына своим дирижером, и почти все увеселительные заведения возобновили с ним кон-

¹ Майлер Ф. Йоганн Штраус. М.: Музыка, 1980. С. 17.

тракты. Однако хлопоты Штрауса о разрешении исполнять музыку при высочайшем дворе оказались тщетными: австрийская императорская чета остановила свой выбор на Филиппе Фарбахе², что, впрочем, не остановило Штрауса в его стремлении играть при коронованных особах.

Своих первых почитателей и друзей при дворе Иоганн Штраус приобрел выступлениями на аристократических балах и исполнением серенады в Максинге – загородной резиденции эрцгерцога Максимилиана³. После этого он решился на особенно дерзкий ход. Узнав о предстоящей встрече императоров Франца Иосифа и Николая I в Варшаве осенью 1850 года, Штраус добыл себе приглашение в столицу Польши и неожиданно предстал перед съехавшимися туда гостями. Таким образом Иоганн Штраус, все еще игнорируемый венским двором, впервые выступил перед своим императором.

«Это решило все. Уже на карнавале 1851 года эрцгерцог Франц Карл поручил Штраусу дирижировать на «балу слепых» в «Редутен-зале», который проводился под его покровительством, а в карнавальный сезон 1852 года Штраус-сын достиг и своей высшей цели: как некогда отец, он теперь играл – сначала попеременно с Фарбахом – при дворе»⁴.

Иоганн Штраус добился долгожданного признания – его приглашали на балы в императорский дворец и другие места: многие хотели видеть его у себя. Вскоре чрезмерные нагрузки дали о себе знать, и дирижер был вынужден уехать на лечение в Гаштайн⁵. Именно там летом 1854 года к нему как к дирижеру, уже заслужившему себе имя в Европе, обратились представители российской железнодорожной компании с предложением дирижировать в летний сезон на Павловском вокзале. Правление Царскосельской железной дороги, чтобы сделать линию до Павловска рентабельной, было заинтересовано в привлекательности этого направления для публики и было готово пригласить оркестр с хорошей оплатой.

² Филипп Фарбах старший (1815–1885) – популярный композитор танцев и дирижер в Вене.

³ Майлер Ф. Указ. соч. С. 24.

⁴ Там же.

⁵ В горах, окружающих долину Гаштайн в Австрии, находится неиссякаемый источник термальной воды; в XIX веке представители аристократии стремились сюда на лечение, благодаря чему курорт Бад Гаштайн стал одним из самых популярных и крупных в Европе.

Иоганн Штраус с удовольствием согласился и обрадовался, что «теперь он хотя бы каждое лето будет свободен от «жалкого, грошевого пиликанья вальсов в Вене», где даже за дирижирование на придворном балу в императорском дворце получал каких-то девять гульденов и где издатель Карл Хаслингер платил всего 150 гульденов за вальсовую партию, 90 гульденов за польку и 30 гульденов за марш, получая при этом сочинение в полную собственность»⁶. В Павловск первоначально Штрауса пригласили с платой за 22 тысячи рублей в год и обязали иметь оркестр вместо 30 музыкантов, как было прежде, в 42 артиста⁷. Из Вены вслед за Штраусом приехали только 12 солистов разных оркестровых групп; уже в Петербурге в течение нескольких дней он смог дополнить оркестр, что, однако, вызвало недовольство публики, желавшей слушать только «заграничный оркестр»⁸.

6 мая 1856 года Иоганн Штраус открыл свой первый музыкальный сезон под русским небом⁹. Но еще до появления Штрауса перед публикой в Павловске, 2 мая он выступил в аристократическом кругу на костюмированном балу великого князя Константина Николаевича в Мраморном дворце. За игру на вечере Штраусу был пожалован в подарок перстень с рубином и бриллиантами, а музыкантам – 150 рублей серебром¹⁰.

В дальнейшем Штраус неоднократно получал приглашения выступать в загородных великокняжеских имениях, но особо стоит отметить его выступления на балах, даваемых императором. Спустя два месяца после дебюта в Павловске, 27 июля 1856 года Иоганн Штраус со своим оркестром играл на балу в Большом Петергофском дворце, устроенном в честь дня рождения императрицы Марии Александровны, а также дня рождения и тезоименитства великого князя Николая Николаевича (старшего)¹¹. Во дворец прибыли дамы в богатых нарядных платьях, а кавалеры – в праздничной форме (всего 247

⁶ Майлер Ф. Указ. соч. С. 28.

⁷ Финдейзен Н.Ф. Павловский музыкальный вокзал. Исторический очерк (1838–1912). СПб.: Коло, 2005. С. 60.

⁸ Розанов А.С. Музыкальный Павловск. Л., 1978. С. 48.

⁹ Уварова Е.Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. С. 42.

¹⁰ Новикова О.В. Костюмированный бал 1856 года в Мраморном дворце // Страницы истории отечественного искусства XII–XX вв. СПб., 2004. С. 253.

¹¹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 24. Журнал по камер-фурьерской должности. 1856. Июль. Л. 49 об.

персон), и в девять вечера, пройдя в Столовый зал¹², их величества открыли бал «французским кадрилием»¹³. В продолжение вечера кадрили звучала еще не один раз, но первый был выбран, по всей видимости, именно французский, потому что на балу у императора присутствовал французский посол граф Морни¹⁴ со свитой. Эстрада для музыкантов в Столовом зале была устроена «в дверях комнаты перед буфетом»¹⁵¹⁶. Оркестр Штрауса играл только во время танцев, а за вечерним столом, то есть за ужином, эту обязанность выполнял хор военной музыки. После ужина возобновились танцы, завершившиеся лишь к двум часам ночи.

В камер-фурьерских журналах заметки об оркестрах и хорах, игравших при императорском дворе во время балов и ужинов, зачастую записаны на полях наравне с отметками о форме придворнослужителей, то есть в качестве дополнительной, фоновой информации о событии. Оценка услуги, оказанной музыкантами, выражалась в ее оплате: в благодарность «за музыкальную игру» во время бала император пожаловал артисту Штраусу «подарок из Кабинета Его Величества» – 50 рублей серебром¹⁷, что для сравнения равнялось месячному окладу капельмейстера домашнего оркестра князя Н.Б. Юсупова¹⁸.

Члены царской семьи относились к Иоганну Штраусу с вниманием: они бывали на концертах, даваемых им в Павловске, и, вероятно, Александр II даже пригласил его на предстоящие по случаю коронации торжества в Москву¹⁹. Как

¹² В источниках XIX века этот зал чаще всего именуется «Белым», в настоящее время за ним закрепилось название «Белая столовая».

¹³ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 24. Журнал по камер-фурьерской должности. 1856. Июль. Л. 48 об.–49.

¹⁴ Шарль Огюст Жозеф Луи де Морни (1811–1865), позднее герцог де Морни; единоутробный брат императора Франции Наполеона III. С мая 1856 года по август 1857 года состоял французским послом в Петербурге.

¹⁵ Имеется в виду помещение в Большом дворце.

¹⁶ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 24. Журнал по камер-фурьерской должности. 1856. Июль. Л. 49 об.

¹⁷ РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Д. 399. Предложения господина Министра Придворной конторы. 2-я часть. 1856. Л. 139. За информацию о существовании и месте хранения этого документа я благодарю исследователя Павла Котляра.

¹⁸ Зайцева Н.В. Непарадная жизнь Юсуповского дворца. СПб.: Юсуповский дворец, 2006. С. 46.

¹⁹ Майлер Ф. Указ. соч. С. 29. Документальное подтверждение этому факту я не встречала.

отмечает биограф композитора Ф. Майлер, Штраус охотно позволял публике и высокопоставленным особам баловать себя особенно потому, что отношение к нему царского двора разительно отличалось от отношения канцелярии обергофмейстера в Вене, которая в очередной раз отклоняла его прошение о пожаловании звания дирижера придворных балов²⁰. В окружении молодого императора Франца Иосифа ему вспоминали «Революционный марш» и вальсовую партию «Песни баррикад» (1848) и ставили в вину, что он был любимцем Академического легиона²¹. Не сильно Штраусу помог и сделанный чуть позже «реверанс в адрес императорского двора»: написание произведений, связанных с подавлением «бунтовщиков» в Венгрии, – «Николаевская кадрили» и «Оттингенский кавалерийский марш». В родной Австрии Штрауса полюбила публика, звали играть в различных обществах, но не на балах в императорских резиденциях. Желанное и долгожданное звание дирижера придворных балов (Hofball-Musik-Direktor), специально утвержденное для его отца, Йоганн Штраус получил только 25 февраля 1863 года после неоднократных прошений. И до этого момента дирижер зарабатывал себе репутацию, искал и был рад всякой возможности играть на балах, даваемых при императорском дворе.

Параллельно с выступлениями на музыкальных вечерах в Павловском вокзале, в июле 1858 года Йоганн Штраус трижды дирижировал в присутствии императора Александра II.

11 июля 1858 года за обеденным столом в парке Александрия, в Коттедже, у вдовствующей императрицы Александры Федоровны в высочайшем присутствии «играла музыка артиста Страуса, прибывшего по случаю бала»²². Формулировка записи в камер-фурьерском журнале позволяет утверждать, что сам Штраус играл во время этого обеда малым кругом императорской семьи (всего 9 персон). Оркестр, вероятно, располагался на террасе, примыкающей к столовой, или на улице возле нее²³. Таким образом, это редкий случай, когда

²⁰ Майлер Ф. Указ. соч. С. 28–29.

²¹ Студенческая организация, принимавшая участие в боевых действиях революционных событий 1848–1849 годов в Австрийской империи.

²² РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 45. Журнал по камер-фурьерской должности. 1858. Июль. Л. 29.

²³ Такая практика второй половины XIX века встречается даже в случаях с гораздо большими залами, чем помещения дворца «Коттедж»: так, например, во время высочайшего обеденного стола 13 июля 1875 года в Купеческом (Танцевальном) зале

маэстро со своим оркестром играл собственно во время трапезы: в Павловске он решительно отказывался исполнять музыку во время обеда, и такая обязанность целиком легла на военные оркестры²⁴; подобную практику мы видим и в описании парадных ужинов и высочайших обедов во дворцах. Это исключение, вероятно, можно объяснить тем, что императрица Александра Федоровна и их высочества предполагали, что покинут бал прежде его окончания²⁵ и хотели иметь возможность послушать известного дирижера в камерной обстановке.

Этим же вечером, в честь тезоименитства великой княгини Ольги Федоровны, Вюртембергской принцессы Ольги Николаевны и великой княжны Ольги Константиновны был устроен бал на Собственной даче их величеств близ Петергофа. К девяти часам вечера туда съехались по спискам и повесткам дамы в бальных платьях, кавалеры военные в воскресной лагерной форме и статские во фраках и Вюртембергских лентах, кто имел таковые²⁶.

С прибытием в десятом часу членов императорской фамилии в устроенной на мосту и украшенной растениями и гирляндами галерее у дворца начался бал, участие в котором приняло 198 человек. В устроенной недалеко палатке размещался оркестр Штрауса²⁷. Музыканты «короля вальсов» сопровождали только бальную часть вечера: во время ужина играла военная музыка, а после него гости снова вернулись к танцам, которые продолжались до половины второго ночи²⁸.

Спустя некоторое время, 22 июля 1858 года, Иоганна Штрауса вновь пригласили дирижировать на бал – в этот раз даваемый по случаю тезоименитства других представительниц августейшей фамилии – императрицы Марии Александровны, великой княжны Марии Александровны, великих княгинь Марии Павловны, Марии Николаевны и княжны Марии Максимилиановны.

играло два хора музыки, размещаемых в саду.

²⁴ Уварова Е.Д. Указ. соч. С. 42–43.

²⁵ «Императрица Матушка, великая княгиня Александра Иосифовна, великие князья Николай и Михаил Николаевичи с супругами до ужина отсутствовали с бала в места своих пребываний» (РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 45. Л. 30 об.).

²⁶ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 45. Журнал по камер-фурьерской должности. 1856. Июль. Л. 29 об.

²⁷ Там же. Л. 30.

²⁸ Там же. Л. 31.

К девяти часам вечера в Большой Петергофский дворец съезжались приглашенные лица. Все гости – 300 персон, среди которых были представители дипломатического корпуса, собрались «в большой зале, предназначенной для танцев»²⁹. Спустя сорок минут «члены императорской фамилии вышли в большую гостиную залу»³⁰, где проведя некоторое время с иностранными особами, следовали в большое залу³¹ на бал»³². Оркестр музыки под управлением «артиста Страуса» располагался на устроенной в конце зала у стены эстраде³³. К сожалению, источники не дают нам информации о музыкальной программе вечера; можно сказать только, что она была не очень продолжительной: в час ночи, сразу после ужина, их величества и их высочества откланялись и «отбыли в места своего пребывания», чем ознаменовалось завершение бала.

На протяжении 10 лет Йоганн Штраус был дирижером летних концертов в Павловском вокзале, что позволяло петербургской публике слушать оркестр под его управлением. В 1865 году он вернулся в Австрию, но не пропал из музыкальной жизни Петергофской резиденции: иллюстрированные музы-

²⁹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 45. Л. 55.

³⁰ Вероятнее всего, под этим названием значитсся Пикетный зал (аргументация – см. сноску 30); в настоящее время за ним закрепилось название «Чесменский» в честь сюжета живописных полотен, украшающих стены.

³¹ По всей видимости, здесь подразумевается Петровский (Тронный) зал. Если следовать описанию событий в камер-фурьерском журнале, то в Картинной (Портретном зале) и большой Столовой (Белой столовой), в Купеческом (Танцевальном) зале и «под Палаткой у Герба» (корпусе под Гербом) гости ужинали, во время чего играло 2 хора военной музыки – на балконе у Картинной залы и в саду у Купеческого зала. Таким образом, из парадных залов не задействованными под ужин остаются только Петровский и Чесменский залы; при этом во все перечисленные выше залы есть выход из буфетов, что давало возможность сервировать столы для ужина, не затрагивая танцевальную зону. В таком случае все гости могли беспрепятственно пройти из корпуса под Гербом по галерее через Переднюю залу в Пикетную, а оттуда – в Петровский зал. Эта логика подтверждается единственным планом Большого дворца, который мне удалось найти, с подписью «Большое зало» на месте Петровского зала (см.: Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП–70ар. План 2-го этажа Большого дворца. Втор. пол. XIX в.) Кроме того, и на проектах архитектора Э.Л. Гана 1889 года (архив ГМЗ «Петергоф») встречается близкая формулировка – «большая белая (Петровская) зала».

³² РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 45. Журнал по камер-фурьерской должности. 1856. Июль. Л. 55 об.

³³ Там же. Л. 56.

кальные программки, сохранившиеся в камер-фурьерских журналах³⁴, показывают, что его произведения и позже звучали здесь на торжественных обедах, вечерних приемах и балах.

Стоит заметить, что обычно музыкальная программа содержала около 10 произведений, максимум – 12, поэтому было редкостью исполнение оркестром более одного произведения каждого автора. Таким образом, судя по составу музыкальных программ, Штраус был особенно популярен в 1875–1876 годах.

<i>Когда и на каком мероприятии</i>	<i>Произведение Штрауса</i>
23 июля 1870 года ³⁵ Вечерний прием, приуроченный к тезоименитству императрицы Марии Александровны (22 июля)	Вальс «София» ³⁶
17 августа 1871 года ³⁷ Полковой праздник лейб-гвардии Гатчинского полка. Высочайший обеденный стол в Петровском зале Большого Петергофского дворца	Вальс Страуса (название не указано) В этот же вечер играли произведение брата Иоганна – Эдуарда Штрауса ³⁸ – вальс «Deutsche Herzen» ³⁹
13 июля 1875 года ⁴⁰ Высочайший обеденный стол в Купеческом (Танцевальном) зале Большого Петергофского дворца	Вальс «de régiment des Gardes à cheval» Вальс «Le sang Viennois» ⁴¹

³⁴ В этой статье использованы материалы камер-фурьерских журналов за время пребывания императорской семьи в Петергофской резиденции в летние месяцы 1855–1880 годов.

³⁵ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 183. Журнал по камер-фурьерской должности. 1870. Июль. Л. 34–38.

³⁶ Кадриль «София», ор. 75.

³⁷ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 195. Журнал по камер-фурьерской должности. 1871. Июль, август. Л. 60 об.–69 об.

³⁸ Вслед за Иоганном Штраусом в Россию приехали дирижировать его братья Эдуард и Йозеф. Так что встречая упоминание в документах фамилии Страус (именно так она пишется в большинстве источников), не стоит относить информацию сразу на счет Иоганна Штрауса. Стоит заметить, что кроме уже упоминавшихся дирижеров, в Петербурге был как минимум еще один музыкант с такой фамилией: с 1 октября 1857 года на службу в качестве скрипача оркестра Дирекции императорских театров был принят иностранец Карл Страус (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 15828. Именной список музыкантов. Л. 19 об.–20).

³⁹ Пер. с нем.: Немецкое сердце, ор. 65.

⁴⁰ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 231. Журнал по камер-фурьерской должности. 1875. Июль. Л. 28-33.

⁴¹ Пер. с фр.: Венская кровь (Wiener Blut, ор. 354, 1873).

<p>22 июля 1875 года⁴² Бал на террасе в Монплезире. Тезоименитство императрицы Марии Александровны, великой княжны Марии Александровны, великих княгинь Марии Павловны и Марии Николаевны, принцессы Марии Максимилиановны Баденской</p>	<p>Марш Страуса</p> <p>Вальс «Künstlerleben»⁴³</p>
<p>19 июля 1876 года⁴⁴ Высочайший обед в Большом Петергофском дворце (присутствуют король и королева Греции и Дании)</p>	<p>Вальс «Künstlerleben»</p> <p>Вальс «Сцены бала»⁴⁵</p>
<p>20 июля 1876 года⁴⁶ Обеденный стол в Красносельском дворце (присутствовали датский и греческий короли)</p>	<p>Вальс «Калиостро»⁴⁷</p> <p>Вальс «Neu Wien»⁴⁸</p>
<p>22 июля 1876 года⁴⁹ Министерский обед в Петровском зале Большого Петергофского дворца. Тезоименитство императрицы Марии Александровны, государыни цесаревны великой княгини Марии Павловны и великой княгини Марии Александровны (присутствуют греческий и датский посланники)</p>	<p>Вальс «Freut euch des Lebens»⁵⁰</p> <p>Вальс «Fesche Geister»⁵¹</p>
<p>24 июля 1876 года⁵² Обеденный стол в высочайшем присутствии в Красном селе</p>	<p>Вальс «Wiener Blut»</p>

⁴² РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 231. Журнал по камер-фурьерской должности. 1875. Июль. Л. 43 об.–48.

⁴³ Пер. с нем.: Жизнь артиста (Künstlerleben, op. 316, 1867).

⁴⁴ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 241. Журнал по камер-фурьерской должности. 1876. Июль. Л. 37 об.–44.

⁴⁵ Возможно, имеется в виду вальс «Танцы придворного бала» (op. 298, 1867).

⁴⁶ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 241. Л. 44–47 об.

⁴⁷ Калиостро-вальс, op. 370.

⁴⁸ Пер. с нем.: Новая Вена, op. 342, 1870.

⁴⁹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 241. Л. 49 об.–54.

⁵⁰ Пер. с нем.: Радуйтесь жизни!, op. 340

⁵¹ Пер. с нем.: Высший дух, op. 75.

⁵² РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (125/2382). Д. 241. Л. 55–58 об.

Во всех означенных случаях произведения Иоганна Штрауса исполняли военные хоры музыки: они были в репертуаре Кавалергардского, лейб-гвардии Конного, лейб-гвардии Преображенского, лейб-гвардии Финляндского полков и лейб-гвардии 4-го Стрелкового императорской фамилии батальона.

Штраус как композитор пользовался популярностью: в Петергофской резиденции его музыка звучала почти на каждом втором мероприятии: его вальсы – а это были в подавляющем большинстве именно они – были в музыкальной программе на 8 приемах из 17⁵³. Таким образом, Иоганн Штраус сам уже не выступал в Петергофе, а его музыка звучала в стенах дворца, где прежде он играл со своим оркестром.

Удивительно, но в черед событий придворной жизни присутствие оркестра Штрауса на балах не выделена особенно; складывается ощущение, что его имя – одно из многих в хронографе бытования Петергофской резиденции. В то же время для самого маэстро выступления здесь были частью создания репутации в высших кругах и, возможно, шагом к должности дирижера императорских балов, полученной позднее. Даже уступки в принципах, на которые Штраус шел (игра во время обеда), не были отмечены в описании событийной жизни резиденции. Возможно, все дело в источнике – камер-фурьерских журналах, – на основе которых пока складывается картина визитов Иоганна Штрауса в Петергоф; они также не позволяют составить представление о музыкальной программе танцевальных вечеров. Тем не менее даже эти краткие факты дают возможность расширить наши познания о географии выступлений Иоганна Штрауса в России и содержании праздничных событий Петергофа.

⁵³ Подсчеты произведены по информации о мероприятиях, музыкальные программы которых представлены в камер-фурьерских журналах за рассматриваемый период.

Граф Шпорк, барочная музыка и Гатчинский дворец

Имя графа Франтишека Антонина Шпорка¹ очень многое говорит всякому образованному жителю Чехии или любознательному туристу, который при посещении этой страны, не ограничил свои интересы местной кухней. Его считают самой яркой фигурой за всю эпоху чешского барокко, и для того есть веские причины – граф Шпорк был настолько разносторонней личностью, что даже беглое перечисление сфер его интересов и краткая характеристика следа, оставленного им в культуре Чехии, потребует определенного места.

Отец Франтишека Антонина, Иоганн (Ян) фон Шпорк (около 1600–1679), был обычным немецким крестьянином из города Дельбрюк в Вестфалии. Тридцатилетняя война (1618–1648) помогла ему необычайно высоко подняться по социальной лестнице – сражаясь на стороне Католической лиги под знаменами Тилли и Валленштейна в рядах баварской кавалерии, Иоганн дослужился до фельдмаршала-лейтенанта, а в 1647 году был удостоен баронского титула. В дальнейшем Иоганн фон Шпорк еще не раз хорошо показал себя в армии Раймонда Монтекукколи, получив в 1664 году титул имперского графа за решающую атаку турецкой армии в битве при Сенготтхарде. Провоевав большую часть жизни, он приобрел очень значительное состояние и обширные земельные владения в Богемии (это традиционное название Чехии мы будем употреблять далее).

Герой нашего сообщения, Франтишек Антонин, родился 9 марта 1662 года в городе Лысая-на-Лабее, был старшим из четырех сыновей Иоганна от его второй жены Марии Элеоноры², и, в отличие от отца, прославился исключительно мирными занятиями (если не считать судебных тяжб). Образование он получил под стать унаследованному титулу и богатствам³ – учился в иезу-

¹ В немецкой традиции называемый также Франц Антон фон Шпорк (Franz Anton von Sporck).

² Как и первая жена Иоганна фон Шпорка, она умерла, сопровождая мужа в очередном походе.

³ Отметим еще и государственные должности Франтишека Антонина Шпорка – кроме всего прочего он был камергером, тайным советником и входил в комитет имперских наместников Богемии.

итской латинской школе в Кутной Горе, а затем слушал лекции по философии и праву в иезуитском коллегиуме «Клементинум» в Праге. В 1680–1681 годах, в завершение своего обучения, Франтишек Антонин совершает традиционное «кавалерское» путешествие по Европе – посещает Италию, Испанию, Францию, Англию и Нидерланды. Больше всего его заинтересовала столица Франции, где он задержался особенно долго, а уже в 1682 году снова приехал в Париж.

Вернувшись в Богемию, Шпорк, как и многие другие аристократы того времени, под впечатлением от визита во Францию постарался устроить свой собственный «малый Версаль», благо финансовые возможности это позволяли, а поместья в Лысой-на-Лабе, Малешове, Коноедах и Хоустниково-Градиште давали простор для воплощения любых замыслов. Особое внимание уделялось владению Кукс в Хоустниково-Градиште, на берегу Эльбы (Лабы), где в 1694 году пражский врач И.Ф. Лове подтвердил целебные свойства местных источников. Здесь граф Шпорк основал курорт, дополнив его центром культуры и искусств (совместил Карловы Вары и Версаль). В Куксе на него трудились итальянский архитектор Джованни Батиста Аллипранди, резчик по камню Джованни Пьетро делла Торре, известнейший чешский скульптор Матиас Бернард Браун, чьи работы украшают Карлов Мост в Праге, художник Петер Иоганн Брандль. На левом берегу Эльбы были возведены замок и курортный дом, а на правом – церковь Святой Троицы и госпиталь для престарелых и ветеранов турецких войн.

Посетители владений графа могли видеть не только произведения искусства, но и театральные постановки – Шпорк располагал сразу тремя театрами – одним в Праге, куда пускали за деньги, другим в Куксе, бесплатным для гостей курорта, и третьим в Валкержице, куда местные крестьяне, наоборот, были обязаны приходить.

Модное развлечение – охота – тоже не оставляла хозяина Кукса равнодушным. При этом он стал пропагандистом и распространителем в Богемии т.н. парфорсной охоты (от фр. «par force» – через силу), с которой ознакомился во Франции. В ней ценился не столько результат, сколько сам процесс – зверя полагалось долго преследовать верхом с гончими собаками, и можно было добыть только после больших усилий, а то и не добыть вовсе. Это выгодно отличало парфорсную охоту от той, что часто практиковалась аристократией того времени, и была больше похожа на тир с живыми мишенями, когда животных

просто расстреливали в огороженном загоне. Именно Шпорк в 1695 году основал Орден Святого Губерта⁴ – существующую по сей день во многих странах организацию, поддерживающую охотничьи традиции и этику.

Еще одним увлечением были книги, притом Шпорк их не только коллекционировал, но и сам публиковал. В общей сложности с его участием было выпущено почти 150 книг, преимущественно на религиозно-философскую тематику, при этом дочери самого графа помогали ему, переводя с французского языка. Впоследствии это принесло немалые проблемы, поскольку в Богемии после Тридцатилетней войны всякая литература, особенно ввозная, должна была подвергаться цензуре, которой занимались исключительно влиятельные в то время иезуиты, строго следившие за соответствием содержания католическому канону. Но именно некаатолические авторы, особенно янсенистские⁵, интересовали Шпорка больше всего. Их он и издавал, как правило, за рубежом, а затем различными контрабандными путями приобретал для своей библиотеки, что само по себе должно было караться смертной казнью. Вечно так продолжаться не могло. 26 июля 1729 года Кукс был занят войсками, библиотека графа вывезена на 12 повозках и подвергнута проверке, а самому ему вскоре предъявлено обвинение в ереси и ее распространении. Начался длительный судебный процесс, в ходе которого графу грозила полная конфискация имущества, крупный штраф и пожизненное заключение. Худшего, впрочем, удалось избежать – обвинение было смягчено, и 13 марта 1733 года Шпорка приговорили лишь к выплате сравнительно небольшого штрафа и судебных издержек.

Не меньшее, чем литература, место в жизни графа Шпорка занимала музыка, интересы в которой у него также были разнообразны.

Охотничья страсть графа Шпорка повлекла за собой и его увлечение музыкой, напрямую происходящей от сигналов, подаваемых во время парфорсной охоты, и исполнявшейся на валторнах⁶. Ознакомиться с ней ему довелось во вре-

⁴ Не путать с орденами Святого Губерта в Баварии и Вюртемберге.

⁵ Янсенизм – католическое богословское учение, разработанное голландским епископом Корнелием Янсением (1585–1638). Подчеркивало испорченную природу человека вследствие первородного греха, а следственно – предопределение и абсолютную необходимость для спасения божественной благодати. В 1653 году янсенизм был осужден папой Иннокентием X.

⁶ До 1830-х годов валторна не имела вентиля и была натуральным инструментом с ограниченным звукорядом. В рассматриваемый период для этого инструмента также употреблялось название «парфорсный рог».

мя путешествия по Франции. Вернувшись в свои владения, Шпорк отправил в Версаль двух слуг, с которыми путешествовал по Европе, – Вацлава Свиду из Лысой-на-Лабе и Петра Роллига из Коноед, которые в течение двух лет обучались при дворе Людовика XIV игре на валторнах⁷. С того времени искусство игры на этих инструментах развилось в Богемии настолько, что уже в XVIII веке богемские валторнисты получили общеевропейскую известность, а мода на подобную музыку распространилась на соседние страны. Также Вацлав Свиди и Петр Роллиг привезли соответствующие мелодии (арии), из которых, по мнению чешского исследователя Петра Вацека, в настоящее время известны две – ария Святого Губерта и «Bon Repos» (фр. «приятный отдых»). Вероятно, ария Святого Губерта была обработана придворным капельмейстером графа Шпорка, Тобиасом Зеemanом, после чего стала гимном упоминавшегося ранее Ордена Святого Губерта, а ария «Bon Repos» исполнялась во время орденских торжеств⁸.

Также граф Шпорк является основателем первой постоянной оперы в Богемии – в 1724 году оперная труппа из Венеции под руководством импресарио Антонио Мария Перуцци, а затем тенора и либреттиста Антонио Денцио (1689 – после 1763) приезжает в Кукс и уже в августе начинает исполнять «Неистового Роланда» («Orlando Furioso») авторства А. Биони, с двумя комическими интермеццо. Видя успех у публики, еще одну бесплатную площадку для оперных постановок Шпорк предоставил в Праге. Репертуар, естественно, был итальянским, из прим особенно блистала Маргерита Гваланди, с которой, из-за ее скверного характера, отказались сотрудничать итальянские антрепренеры. Также, по признанию Денцио, певцов присылал ему из Венеции Антонио Вивальди, который в начале 1730-х годов даже приезжал в Прагу. Считается, что опера Вивальди «Агриппа» была сочинена им специально для пражской сцены. В 1730 году в пражском театре Шпорка впервые в XVIII веке состоялась премьера оперы основанной на сюжете о Доне Жуане – «Наказанный порок» («La pravità castigata»), большую часть музыки к которой написал Антонио Кальдара, а либретто Антонио Денцио. Всего же за 10 лет при Шпорке в Праге и Куксе было поставлено около 60 опер и 7 интермеццо⁹. Впрочем, постепен-

⁷ Letošniková L. Lovecké zbraně v Čechách. Praha, 1980. S. 114.

⁸ Vacek P. Czeska muzyka myśliwska w latach 1680–1936 // Europejskie tradycje łowieckie. Warszawa, 2013. S. 251–252.

⁹ Богадло С. Просвещенный меценат Франц Антон граф фон Шпорк // Добро пожаловать в Сердце Европы. 2009. № 4. С. 19.

но пражская публика теряла интерес к труппе, которая стала испытывать все большие финансовые трудности¹⁰, пока не обанкротилась и не была распущена в 1735 году, а самому Денцио пришлось посидеть в долговой тюрьме.

Не оставлял своим вниманием граф и немецкие музыкальные традиции, равно как и поэзию, что было совершенно естественно, так как этнически Шпорк был немцем. Известный саксонский поэт Пикандер¹¹ в своем первом сборнике стихов, выпущенном в 1725 году, поместил оду, посвященную графу Шпорку. По некоторым данным, именно Шпорк познакомил его с работавшим тогда же в Лейпциге Иоганном Себастьяном Бахом, для произведений которого Пикандер потом в течение долгого времени писал либретто. Хотя факт личных контактов великого немецкого композитора и богемского ценителя искусств не считается полностью доказанным, известно, что на автографе счета за часть «Sanctus» знаменитой Мессы си-минор Баха¹² есть пометка, сообщающая, что копия была отослана графу Шпорку. Впрочем, неизвестно, получал ли ее Шпорк и оплатил ли этот счет. Также есть предположение, что четыре коротких («лютеранских») мессы Баха¹³ предназначались им для Шпорка. Кроме того, в некоторых своих произведениях, как, например, первой светской Охотничьей кантате¹⁴, Бах использовал охотничьи рога (валторны), явно под влиянием набравших в Богемии и соседних областях Германии оркестров валторнистов, начало которым, как уже упоминалось, положил Шпорк.

Наконец, Шпорк располагал собственным домашним оркестром, состоявшим из слуг, игравших на валторне, лютне, скрипке, альте, арфе и виолончели¹⁵.

Скончался граф Шпорк 30 марта 1738 года в Лысой-на-Лабе, последние годы его жизни были омрачены результатами судебного преследования.

Какова же связь Франтишека Антонина Шпорка с Гатчинским дворцом? Увы, она довольно зыбкая и не связанная напрямую с музыкой. Конечно, сам Шпорк, равно как и Бах с Вивальди, никогда не бывал в Гатчине и наверняка

¹⁰ Покровительство Шпорка труппе Денцио ограничивалось лишь тем, что он не брал с нее денег за использование здания театра.

¹¹ Настоящее имя Кристиан Фридрих Хенрици, жил в 1700–1764 годах, преимущественно в Лейпциге.

¹² № BWV 232.

¹³ №№ BWV 233–236.

¹⁴ № BWV 208.

¹⁵ Богадло С. Указ. соч. С. 18.

не слышал о таком населенном пункте¹⁶. Зато в оружейной коллекции дворца хранятся три кремневых револьверных ружья, на замочных досках которых выгравирован герб графа Шпорка¹⁷. Они идентичны по конструкции, и имеют несущественные различия в размерах и отдельных деталях, то есть перед нами явно часть серии однотипного оружия (интересно отметить, что существует еще как минимум одно такое же револьверное ружье, также с гербом графа Шпорка¹⁸). Так как известно, что на Шпорка работало много оружейных мастеров, несомненно, эти ружья были изготовлены специально для него, и, возможно, в соответствии с особыми требованиями заказчика. О том, как они попали в Гатчинский дворец, сведений нет, можно только утверждать, что это произошло при жизни его первого хозяина, графа Григория Орлова, не позднее 1783 года, а до этого ружья сменили еще как минимум одного владельца¹⁹. Хотя сами они больше и не звучат (и, будем надеяться, никогда не зазвучат снова), эти ружья напоминают нам и о музыке, сопровождавшей охоту в Богемии в начале XVIII века, и об «Охотничьей кантате» Баха, и о прочих достижениях чешской и европейской культуры, обязанных своим появлением графу Франтишеку Антонину Шпорку.

¹⁶ Антонио Денцио теоретически мог слышать о Гатчине – последним из известных упоминаний о нем считается объявление в одной из московских газет за 1763 год.

¹⁷ Инв. №№ ГДМ-759-IX, ГДМ-589-IX, ГДМ-705-IX.

¹⁸ 61-й аукцион Hermann Historica München, лот № 51.

¹⁹ Это следует из наличия коллекционных номеров на спусковых скобах ружей, нанесенных еще до того, как они попали в гатчинский арсенал, при этом способы нанесения номеров различны (гравировка, штамповка), что указывает на принадлежность разным оружейным собраниям.

**Композитор Д.С. Бортнянский:
знаток живописи, коллекционер, художественный агент
императрицы Марии Федоровны**

Музыкальное наследие Д.С. Бортнянского (1751–1825) переживает в настоящее время период блестящего возрождения. Интенсивно изучаются, исполняются и записываются духовные и светские произведения композитора, возвращаются в музыкальный обиход утерянные партитуры, проясняются неизвестные прежде детали личной и творческой биографии музыканта.

Особый интерес представляют документальные свидетельства о многообразной деятельности Бортнянского в сфере изобразительного искусства, к которому он приобщился еще в юности¹. Годы, проведенные молодым музыкантом в Италии (1768–1779), преимущественно в Венеции, имели решающее значение не только для формирования его первоклассного композиторского мастерства, но и глубоких знаний в области живописи. Итальянский период жизни композитора известен нам сегодня лишь в самых общих чертах. Можно лишь предположить, что первыми – и, несомненно, самыми яркими – художественными впечатлениями для Бортнянского на итальянской земле явились произведения таких прославленных венецианских мастеров, как Дж.Б. Тьеполо, П. и А. Лонги, Дж.А. Канале, Б. Беллотто, Фр. Гварди. Постепенно расширялся круг интересовавших молодого музыканта художников, в него включались мастера различных эпох и творческих школ. Серьезное изучение истории и теории живописи, а также эстетики изобразительного искусства Бортнянский продолжит затем в России (свидетельством тому служит его имя в списке подписчиков на известную книгу А.М. Иванова «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев и Примечание к портретам», вышедшую в 1789 году). Со временем завязывались и личные

¹ Первое упоминание имени Бортнянского в связи с покупкой картин отмечено уже в 1769 г. в расходной книге графа А.Г. Орлова. См. подробнее: Ritzarev M. *Eighteenth-Century Russian Music*. Aldershot: Ashgate, 2006. P. 121–122.

отношения композитора с художниками, прежде всего – с русскими пенсионерами Императорской Академии художеств. Так, дружба Бортнянского с И.П. Мартосом, начало которой было положено в Риме, продолжалась на протяжении всей жизни композитора². По предположению В.Ф. Иванова, в художественные круги Италии 1780-х годов Бортнянского могла ввести графиня Е.В. Скавронская (1761–1829), долгое время жившая в Неаполе³.

Тогда же зарождается собирательская страсть Бортнянского, совершаются первые приобретения произведений искусства для собственной коллекции, дальнейшее пополнение которой происходило уже в России. Исключительно важным документом, проливающим некоторый свет на художественные впечатления юного музыканта в итальянские годы, является письмо графа А.А. Безбородко к Н.А. Львову (1798): «...Тициан, Святая Фамилия, которую принял было за Пальма Векио, но Бортнянский доказывает, что он в Венеции видел таких много оригиналов, когда по выходе Тициана из Жоржановой школы (то есть школы Джорджоне – А.С.), signori Arlequini Pantaleoni в запуски старались иметь Тицианов, наскоро и не так искусно написанных»⁴.

Цитируемое выше письмо замечательно еще и тем, что свидетельствует о личных контактах между Бортнянским и Безбородко, сблизившихся, несомненно, на почве общих собирательских интересов. Подобная же близость существовала между Бортнянским и бароном (позже – графом) А.С. Строгановым, крупнейшим коллекционером своего времени, которому композитор посвятил кантату «Любителю художеств» на слова Г.Р. Державина (написана по случаю восстановления петербургского дворца Строганова после пожара 1791 года; ныне утрачена). Можно с уверенностью сказать, что богатейшие частные собрания известнейших русских коллекционеров – А.С. Строганова и А.А. Безбородко – были изучены композитором со всей тщательностью⁵.

² Долгов Д.Д. С. Бортнянский: биографический очерк // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1857. Март. С. 18.

³ Иванов В.Ф. Дмитро Бортнянський. Київ, 1980. С. 45.

⁴ Малиновский К.В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. М.: Крига, 2012. С. 357.

⁵ Не исключено, что Бортнянский мог консультировать А.С. Строганова по поводу приобретения тех или иных картин и участвовать в составлении каталога его знаменитого собрания. См.: Рыцарева М.Г. Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2015. 2-е изд., перераб. и доп. С. 276.

В конце 1790-х годов, занимая влиятельный пост директора Придворной певческой капеллы, обладая заслуженной славой творца исключительных по своим музыкальным достоинствам сочинений, Бортнянский – «Орфей реки Невы» – был желанным гостем во дворце графа Строганова, в домах А.Н. Оленина, Г.Р. Державина и других деятелей искусства. В артистической среде Петербурга Бортнянский приобретает широкий круг знакомств с художниками (композитора портретируют М.И. Бельский (1788), О.А. Кипренский (1814), Г. Гиппиус (1822) и другие художники), скульпторами (И.П. Мартос), архитекторами (А.Д. Захаров, А.Н. Воронихин)⁶. Наконец, при посредстве того же А.С. Строганова, в 1804 году Бортнянского (вместе с А.Н. Олениным, П.Л. Вельяминовым и принцем Вильгельмом фон Вольцогеном) избирают почетным членом Императорской Академии художеств, причем без традиционного заявления с просьбой о принятии в число почетных членов⁷. Для Академии художеств Бортнянский написал впоследствии гимн «Озари святая радость» на слова А. Востокова (ныне утерян).

Глубокие познания Бортнянского в изобразительном искусстве обратили на себя внимание великой княгини Марии Федоровны еще в годы службы композитора при малом дворе в 1780–1790-е годы. В полную же меру деятельность Бортнянского в качестве неофициального знатока-консультанта, комиссионера и посредника между императрицей и художниками (а также реставраторами, антикварами) проявилась в первой четверти XIX века.

В 1808 году при посредничестве композитора Мария Федоровна купила за 4000 рублей ассигнациями картины «Снятие с креста» (приписывалось А. Турки; Феличе (Феличе Риццо) Брузазорчи ?), и «Св. Мария Магдалина» К. Дольчи (обе – в ГМЗ «Павловск», ЦХ-1907-III и ЦХ-1901-III)⁸. 1810 год ознаменовался еще двумя приобретениями. В письме Г.И. Вилламова к Бортнянскому от 28.05.1810 года идет речь о неизвестной картине, приобретенной Бортнянским для Марии Федоровны за 300 рублей: «По высочайше-

⁶ Постоянное общение с художниками, непосредственная близость Бортнянского к петербургской художественной среде сыграли большую роль в появлении его многочисленных прижизненных портретов. См. подробнее: Смирнов А.В. Д.С. Бортнянский в мировом изобразительном искусстве XVIII–XXI веков: альбом иконографических материалов. М.: Белый Город, 2014. С. 21–23.

⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. 1804. Д. 1777. Л. 13.

⁸ РГИА. Ф. 759. Оп. 1. 1794–1828. Д. 380. Л. 226.

му Ее Императорского Величества повелению имею честь препроводить при сем к Вашему превосходительству сто пятьдесят червонцев, то есть половину суммы, следуемую за купленную Вами для Государыни Императрицы картину, при доставлении которых денег Ее Величество повелеть соизволила повторить Вашему Превосходительству изволение особливого и чувствительного удовольствия, которое от получения сей картины сделали Ее Величество...»⁹. Тогда же Бортнянский приобрел за 300 голландских дукатов картину «Святое семейство» Франческо Альбани¹⁰.

Большой интерес представляет один из немногих сохранившихся документов, касающийся экспертной деятельности Бортнянского в области живописи. 14 мая 1809 года Г.И. Вилламов информирует композитора о повелении Марии Федоровны, согласно которому Бортнянский должен был оценить качество исполнения копии с картины «Святое семейство» (сейчас в ГМЗ «Гатчина», ГДМ-7-III)¹¹, написанной придворным живописцем малого двора И.Я. Меттенлейтером (1750–1825): «Живописец Меттенлейтер подал счет в шестьсот пятьдесят рублей за сделанную им копию с Менесовой Св. фамилии. Ее Императорское Величество Высочайше повелеть изволила просить Ваше превосходительство, чтобы посмотрели оную копию и сказали мнение»¹². «Мнение» Бортнянского (по сути, экспертное заключение) стоит того, чтобы привести его полностью:

«Во исполнение воли Ее Императорского Величества видел я копию с Менесовой Св. фамилии, писанную Меттенлейтером, но как не можно в точности делать сравнение, не имея пред глазами оригинала, который ныне в Павловске, то и суждение мое было бы неосновательно. Однако по первому взгляду во многих местах видно более собственной манеры Меттенлейтера, нежели подражания оригиналу. Касательно же до оценки, сие еще более затруднитель-

⁹ РГИА. Ф. 759. Оп. 6. 1810. Д. 731. Л. 2–6.

¹⁰ РГИА Ф. 759 Оп. 1. 1810. Д. 290. Л. 104. Документ обнаружен М.Г. Рыцаревой. Возможно, этой картиной является «Отдых Святого Семейства на пути в Египет» мастерской Фр. Альбани из собрания ГМЗ «Павловск» (ЦХ-1904-III).

¹¹ Оригиналом для этой картины послужило полотно ученика А.-Р. Менгса («Менеса») А. Марона «Святое семейство» (ГМЗ «Павловск»), который, в свою очередь, скопировал одноименную картину учителя. Иконография всех трех картин восходит к «Святому семейству со св. Елизаветой, младенцем Иоанном Крестителем и двумя ангелами» (Лувр. INV.604).

¹² Рыцарева М.Г. Указ. соч. С. 310.

но, понеже художник сам положил ей цену. И в его лета нелегко уверить его в том, что другой бы, может и с большим гораздо успехом, был бы доволен за труды свои и половинною ценою»¹³.

Известно, что Бортнянский много сотрудничал и с другими представителями семьи придворных художников Меттенлейтеров, в частности, с сыном И.Я. Меттенлейтера – Павлом (1792(93?)–1843), придворным живописцем, реставратором живописи и библиотекарем императрицы Марии Федоровны: «В 1820-х годах по рекомендации Д.С. Бортнянского живописец был приглашен для реставрации полотен, хранившихся в кладовых Мраморного дворца и предназначавшихся к отправке в Варшаву к великому князю Константину Павловичу»¹⁴.

Благодаря обнаруженным недавно биографом композитора М.Г. Рыцаревой новым архивным документам открывается еще одно, прежде неизвестное направление деятельности Бортнянского – знатока искусства: консультация двора по вопросам пополнения Эрмитажа новыми произведениями живописи, а также участие в организации реставрационных работ в Эрмитаже. Так, в 1817 году он лично (вместе с князем В. С. Трубецким) просматривал картины, преподнесенные Александру I генеральным консулом Португалии, изображающие «виды, кои велел он снять по бытности его в 1810 году в Рио-нейро в Бразилии, а также Реэстр коллекции картин, имеющих у него для продажи»¹⁵. В результате «закупочная комиссия» в лице Бортнянского и Трубецкого приобретение картин отклонила. Вскоре последовало высочайшее предписание: «...на покупку картин, продаваемых Португальским Генеральным Консулом Лопесом, не последовало Высочайшего соизволения. Что ж следует до подносимых им видов, снятых в Бразилии, то и оных Государь Император не желает принимать...»¹⁶.

В 1818 году в Эрмитаже проводился конкурс на замещение должности реставратора живописи между художниками В. Бриоски и Ф. Бенчини. В качестве признанного эксперта был привлечен и Бортнянский, который, оценивая

¹³ Рыцарева М.Г. Указ. соч. С. 310.

¹⁴ Бахарева Н.Ю. Семья придворных живописцев (Иоганн Якоб и Павел Меттенлейтеры) // Исторический журнал «Гатчина сквозь столетия». URL: <http://history-gatchina.ru/article/metenl.htm>. (Дата обращения: 15.07.2015).

¹⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817. Д. 100. Л. 205–206 об. Документ обнаружен М.Г. Рыцаревой.

¹⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817. Д. 101. Л. 244.

выполненные работы по реставрации двух картин старых мастеров, нашел, что оба художника достойны служить реставраторами¹⁷.

На протяжении ряда лет Бортнянский служил посредником между Марией Федоровной и эрмитажным живописцем Иваном Васильевичем Лучаниновым (17?–1824), создававшим для нее копии с полюбившихся картин. В одном из писем Бортнянского идет речь о картине Гвидо Рени, копию с которой выполнил для императрицы Лучанинов: «Препровожденные при почтеннейшем письме Вашем всемилостивейше пожалованные Ее Величеством живописцу Лучанинову за писанную картину Гвида Рени пятьсот рублей я получил и того же числа ему отдал, о чем и расписка его при сем прилагается. Оному же живописцу объявлено, дабы явился для выслушания новых препоручений»¹⁸.

Бортнянскому случалось выполнять и более мелкие поручения Марии Федоровны, касающиеся обрамления и развески картин в интерьерах Павловского и Гатчинских дворцов. В качестве примера приведем отрывок из письма Вилламова к Бортнянскому 20 мая 1809 года: «Милостивый Государь Дмитрий Степанович. Полагая, что Вашему превосходительству препоручено попечение о рамах, препровождаю при сем новую приобретенную картину Гвида, отданную мне в руки для сего, и прошу покорнейше заказать раму к оной»¹⁹.

К великому сожалению, полный перечень картин из собственной коллекции Бортнянского до сегодняшнего дня нам неизвестен. Единственная дошедшая характеристика этого собрания скупо сообщает: «...его галерея, хотя не весьма богата числом, но драгоценна работами известных мастеров»²⁰. Судьба живописного собрания Бортнянского после его смерти до конца не прояснена. В случае единовременной продажи такой ценной коллекции, логично было бы высказать предположение о существовании ее каталога или, по крайней мере, описи. Но ни один из подобных документов до сих пор не обнаружен. Поиск возможных объявлений о продаже имущества семьи Бортнянского

¹⁷ РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817. Д. 102. Л. 244; Д. 104, Л. 11 об.

¹⁸ Рыцарева М.Г. Указ. соч. С. 309–310.

¹⁹ РГИА. Ф. 759. Оп. 6. 1809. Д. 595. Л. 3. Имеется ввиду утраченная ныне картина – реплика произведения Гвидо Рени «Мучение Св. Аполлонии». См. подробнее: Стадничук Н.И. Павловск. Полный каталог коллекций. СПб.: Павловск, 2012. Т. 5. Вып. 2. Живопись итальянских и испанских мастеров XVI–XIX веков. С. 15.

²⁰ Булгарин Ф. Некрология: «Действительный статский советник Дмитрий Степанович Бортнянский» // Северная пчела. 1825. № 118.

с указанием конкретных произведений искусства в газете «Санкт-Петербургские ведомости» (1825–1830), предпринятый нами в 2014 году, положительных результатов не принес. Рискнем высказать следующее предположение. К моменту смерти Бортнянского коллекция его значительно сократилась, так как большинство картин еще при жизни были преподнесены им в дар различным лицам и учреждениям; в доме же композитора оставалось лишь небольшое количество наиболее ценных картин и, возможно, эстампов²¹. Таким образом, реконструируемый каталог собрания Бортнянского должен охватывать две (условные) группы полотен: «картины-дары» и картины, находившиеся некоторое время в собственности наследников композитора, а затем проданные.

В первую группу входят прежде всего две картины, находящиеся ныне в собрании научно-исследовательского музея Российской Академии художеств в Санкт-Петербурге. Это копии (работы неизвестных художников итальянской школы начала XVIII века) с античной фрески «Альдобрандинская свадьба», а также с оригинала Содомы (?) по рисунку Рафаэля «Брак Александра Македонского с Роксаной», преподнесенные композитором в дар Академии художеств в 1805 году²². Об одной из картин, подаренных Бортнянским императрице Марии Федоровне, мы уже упоминали выше. По-видимому, таким же образом были подарены ей позже еще две картины, до 1941 находившиеся в собрании живописи Гатчинского дворца-музея (в столовой Александра II). Речь идет о парных пейзажах работы Симона Дени (Simon-Joseph-Alexandre-Clement Denis, 1755–1813) «Сбор винограда в Италии» и «Пейзаж с водопадом», упоминание о которых находится в материалах переписки братьев А.Я. и К.Я. Булгаковых²³. Александр Яковлевич, состоявший в 1802–1807 годах секретарем при русской дипломатической миссии в Неаполе и Палермо и сам не чуждый изящных искусств, был знаком с графиней Е.В. Скавронской и, возможно, с самим Дени. Вспоминая совершенную много лет назад поездку к художнику, Булгаков пишет: «...один раз мы ездили с нею [Скавронской – А.С.] к славному живописцу Denis заказывать для Бортнянского два пейзажа, les vendanges». Приведем описание полотна «Сбор винограда в Италии», сохранившееся в архиве ГМЗ «Гатчина»: «Спра-

²¹ Яцевич А.Г. Пушкинский Петербург. СПб.: Петрополь, 1993. С. 398.

²² РГИА. Ф. 789. Оп. 19. 1805. Д. 1602. Л. 43 об. – 44.

²³ Письмо А. Я. Булгакова к брату К.Я. Булгакову от 05.10.1825 // Русский архив. 1901. Кн. 5. С. 216–217.

ва около дома женщина на лестнице, приставленной к виноградной лозе передает кисть винограда юноше и девушке стоящим внизу; на первом плане корова тащит траву из корзины; слева от нее ослик, две коровы, из которых одна лежит, другая стоит и лежащие козел и коза; слева вдали Неаполитанский залив с силуэтом Везувия...»²⁴.

Есть сведения о том, что Е.В. Скавронская в те же годы (между 1797 и 1799) заказала у С. Дени пейзаж под названием «Вид водопада в Терни» (не по просьбе ли Бортнянского?). Картина была исполнена Дени и оплачена графиней в 1799 году, о чем свидетельствует соответствующее письмо, находящееся в парижском фонде Custodia (Fondation Custodia, Paris. Inv. 2000-A.58)²⁵. Заманчиво было бы считать, что речь идет о картине из собрания живописи ГМЗ «Павловск» («Вид каскада в Терни», ЦХ-1813-III), которая принадлежит кисти того же автора и имеет аналогичный сюжет. Но эта гипотеза, конечно, требует дальнейших разысканий.

Обратимся теперь к картинам, которые после смерти Бортнянского находились в собственности его наследников. В конце 2014 года нам посчастливилось обнаружить редкий каталог аукциона, который проходил в 1861 г. в Лейпциге²⁶. На нем была представлена обширная коллекция картин (230) и эстампов (26), принадлежавших русскому генералу Шумлянскому. Среди прочего в каталоге значатся *четыре* картины из бывшей коллекции Бортнянского («aus der Sammlung des Hrn. Bortniansky»):

№ 39. Лейден, Артген ван. «Призвание Св. Антония» (ок. 1530). В настоящее время – в Рейксмузее в Амстердаме (SK-A-1691); по всей видимости, одна из «жемчужин» всего собрания.

№ 26 и № 27. Баудевейнс, Адриан Франс; Баут, Петер. Парные пейзажи с ярмарочными сценами и народным гулянием (современное местонахождение неизвестно).

²⁴ Научный архив ГМЗ «Гатчина». Опись Генеральной инвентаризации. Кн. 20. Д. 1827, г-23675.

²⁵ Информация предоставлена 10.07.2015 исследователем творчества С. Дени Валентиной Бранчини, которой я выражаю свою глубокую признательность. См. подробнее: Valentina Branchini. Simon Denis (1755–1813) in Italia: dipinti e disegni di paesaggio. Ph.D. diss., Università di Bologna, 2002–3.

²⁶ Verzeichniss der gewählten Gemalde-Sammlung des kais.-russ. Generals Schumlansky in St. Petersburg ... Freitag den 10. Mai 1861.

№ 50. Мастерская Сафтлевена. Голландский горный пейзаж (современное местонахождение неизвестно).

Приведенные выше новые сведения о коллекции живописи Бортнянского позволяют лишь в малой степени судить об этом – безусловно, одном из интереснейших и в то же время практически неизвестном – частном русском собрании XVIII века. Можно только надеяться, что новые находки позволят в будущем существенно расширить его состав, обогатив вместе с тем и наши знания о жизни композитора Д.С. Бортнянского – одного из выдающихся деятелей отечественной культуры.

Концерты А.В. Панаевой-Карцовой (по страницам личного архива певицы)

В 1962 году в фонды Государственного музея Великой Октябрьской социалистической революции (с 1991 года – Государственный музей политической истории России) поступил архив певицы А.В. Панаевой-Карцовой¹. Его передали родственники Н.Е. Буренина (1874–1962), участника революции 1905–1907 годов, музыканта и коллекционера нот, аккомпаниатора А.В. Панаевой-Карцовой на ее занятиях с учениками.

Архив певицы насчитывает 581 единицу хранения, сегодня готовится к изданию путеводитель по нему. В архиве хранятся: письма, воспоминания А.В. Панаевой-Карцовой; деловая переписка, личные документы Александры Валериановны и ее мужа Георгия Павловича Карцова², стихотворения и романсы, посвященные певице; письма к ней Н.Г. Рубинштейна, Ан.И. Чайковского, Э. Тамберлика³; дневники и воспоминания родных; переводы романов, рассказов, сделанные Александрой Валериановной и ее дочерью, рецензии на выступления.

А.В. Панаева-Карцова принадлежала к известному роду дворян Панаевых, выходцев из Новгородских земель, давших России общественных и государственных деятелей, инженеров, военных и литераторов.

¹ Панаева-Карцова Александра Валериановна (1853–1942) – певица и педагог. Училась у Н.А. Ирецкой, Г. Ниссен-Саломан, П. Виардо, Л. Джонсон-Мисевич. Ее имя связано с творчеством П.И. Чайковского, которому она приходилась родственницей по мужу. Композитор писал для нее романсы, она была первой исполнительницей партии Татьяны в концертном варианте оперы «Евгений Онегин», спетой в салоне Ю.Ф. Абаза в 1879 году. Гастролировала в Италии, Франции, Великобритании, принимала участие в спектаклях Московской частной оперы С. Мамонтова. В 1887 году дебютировала на сцене Мариинского театра. После 1917 года преподавала во 2-м Государственном техникуме имени М.П. Мусоргского.

² Карцов Георгий Павлович (1861–1931) – корнет кавалергардского полка, в дальнейшем – камергер, куратор псовой части царской охоты в Гатчине, участник общественного охотничьего движения, художник, литератор, кинолог. Двоюродный племянник П.И. Чайковского.

³ Тамберлик Энрико (1820–1889) – один из крупнейших итальянских певцов XIX столетия, тенор.

Отец Александры Валериановны, действительный статский советник, двоюродный брат писателя И.И. Панаева, инженер путей сообщения, строитель Николаевской железной дороги, Валериан Александрович Панаев (1824–1899) – автор ряда работ по вопросам экономического развития железнодорожного транспорта России. Будучи по политическим взглядам монархистом, тем не менее сотрудничал с некрасовским «Современником» и герценовским «Колоколом».

Мать – Софья Михайловна Панаева, урожденная Мельгунова (1830–1912) – внучка Суворовского генерала А.В. Квашнина-Самарина.

Впервые А.В. Панаеву публика услышала в 1877 году во время русско-турецкой войны, в благотворительном концерте в пользу Красного Креста. Александра только что вернулась из Парижа, где брала уроки у знаменитой Полины Виардо. Концерт проходил в «великолепном доме Белосельских у Аничкова моста». Вот как описывает ее выступление 17-летний С.М. Волконский⁴ в своих воспоминаниях: «Вышла на эстраду не женщина, вышло видение: высокая, стройная, с синими глазами, тонкая талия, восхитительный бюст. Она держалась прямо, уверенно, вся сосредоточенная на своем искусстве, смело смотрела в залу, но публика для нее не существовала <...>. В первой части она пела партию сопрано в «Stabat Mater» Россини, во второй – арию Миньоны Тома. Кроме безупречности технической стороны у нее было два качества, то единственное за что ее нельзя забыть: какая-то дымка, которою она окутывала свое *pianissimo*, и совершенно исключительный огонь <...>; можно сказать, она огнем палила, когда пела. И все, каждая нота, каждое слово, каждая произнесенная буква, каждая пауза и самый огонь подчинялись ее воле. Это было – в огне торжествующее сознание»⁵. Прошло 13 лет, и Александра Валерьяновна в 1890 году снова пела во дворце у Аничкова моста, но это уже был Сергиевский дворец, перестроенный для великого князя Сергея Александровича и его жены великой княгини Елизаветы Федоровны. Обратимся к воспоминаниям певицы: «Я была еще на сцене, когда в 1889 г. В[еликая] Кн[ягиня] пригласила меня заниматься с нею пением. Сначала я не соглашалась, боясь, что у меня не хватит времени, но по настоящему желанию В[еликой] Кн[ягини], выраженному мне через ее фрейли-

⁴ Волконский Сергей Михайлович (1860–1937) – князь, искусствовед и театральный деятель, русский писатель, внук декабриста С.Г. Волконского и М.Н. Волконской.

⁵ Волконский С. Мои воспоминания: В 2-х т. М.: Захаров, 2004. Т. 1. С. 121.

ну Козляинову, я взялась за дело и должна сказать, что боле добросовестной и старательной ученицы у меня не было»⁶.

27 февраля 1890 года отмечалось 45-летие императора Александра III. В этот день великая княгиня, изучавшая русский язык, решила в присутствии императора показать, насколько ею прочувствованы, приняты язык и культура страны, в которой ей предстояло жить. Для своего экзамена Елизавета Федоровна выбрала роль Татьяны в двух сценах из «Евгения Онегина». На одном из уроков она предупредила своего педагога по вокалу об этом и пригласила принять участие в программе спектакля. На нем должны были быть только члены императорской семьи и ближайшие родственники императора. Как следует из воспоминаний А.В. Панаевой-Карцовой, экзамен великая княгиня сдала блестяще. После «Евгения Онегина» был небольшой музыкальный концерт, где фрейлина Елизаветы Федоровны Е.Н. Козлянинова, З.Н. Юсупова, А.А. Стахович и граф Эльстон-Сумароков исполнили музыкальную пьесу на стихи В.А. Соллогуба «Серенада»; А.В. Панаева-Карцова и А.А. Стахович спели сцену из оперы Ж. Массне «Король Лахорский»⁷.

Александра Валериановна пела и для семьи императора Александра II. Об одном из таких выступлений певица вспоминает в письме сестре Елене⁸ в 1881 году, после убийства Александра II. Характеризуя свое состояние после известия о смерти императора, она пишет:

«Я не могу тебе сказать, что со мной было. Никогда еще не испытывала я такого тяжелого чувства <...>. Благодаря графу Адлербергу⁹ мы попали не в урочный час, а рано утром перед панихидой. Никого в церкви не было,

⁶ Фонды ГМПИР. Ф. II. № 18077/Ж-160. Сценическая деятельность А.В. Панаевой-Карцовой началась в 1886 году. Л. 1.

⁷ Там же. Л. 2.

Сумароков-Эльстон Феликс Феликсович (1856–1928) – граф, в 1886–1905 годах – адъютант великого князя Сергея Александровича; Юсупова Зинаида Николаевна (1861–1939) – княгиня, жена Ф.Ф. Сумарокова-Эльстона, князя Юсупова; Соллогуб Владимир Александрович (1813–1882) – граф, русский писатель; Стахович Алексей Александрович – ротмистр Кавалергардского полка, адъютант великого князя Сергея Александровича.

⁸ Елена Валериановна Панаева, в замужестве Дягилева (1852–1919) – мачеха С.П. Дягилева.

⁹ Адлерберг Александр Владимирович (1818–1888) – генерал от инфантерии, министр императорского двора и уделов, канцлер российских императорских и царских орденов.

так что было просторно, и я могла помолиться у гроба Государя. Я боялась взглянуть на него, но лицо его было покойное, только много меньше <...>. А ровно 2 недели до 1 марта я была на вечере у Государя и вынесла с этого вечера самые приятные впечатления. Пели итальянцы, а после чаю, когда они уехали, Государь попросил меня спеть что-нибудь. Графиня Адлерберг¹⁰ меня предупредила, что меня будут просить петь, так, что я взяла ноты. Но в самый этот день я захворала. Отказаться невозможно было, так что все-таки поехала, предупредив графиню, что я нездорова. Она, приехав, сказала государю, который на это сказал, чтобы я не пела, если мне больно. А так как великие княгини очень хотели, чтобы я пела, я и пела. И Государь был так мил, так внимателен, что тронул меня до слез. После каждой вещи, что я пела, он ко мне подходил поговорить и не давал мне петь две вещи сряду, чтобы я отдыхала. И после 3-х вещей сказал великим княгиням, чтобы меня больше не просили, потому что я нездорова. И все время вечера за ужином посылал спрашивать через Адлерберга, как я себя чувствую<...>¹¹.

Но не только во дворцах русских императоров и великих князей восхищались талантом А.В. Панаевой-Карцовой. Ее пение слушали и в королевских домах Европы. Об одном из таких выступлений рассказывает документ из архива певицы.

В 1887 году Великобритания праздновала 50-летие правления королевы Виктории. А.В. Панаева под сценическим псевдонимом «Сандра»¹² пела в лондонском королевском театре, участвовала в концертах, проходивших по случаю торжеств. Во время одного из выступлений в Марльборо-хаус получила благодарность принца и принцессы Уэльских, будущих короля Эдуарда VII и королевы Александры. Об этом свидетельствует записка, в которой Их королевские высочества принц и принцесса Уэльские в благодарность за полученное наслаждение просят принять подарок. Записка составлена генерал-лейтенантом сэром О. Диглтоном¹³.

Сегодня, кроме нашего музея, материалы о жизни и деятельности А.В. Панаевой-Карцовой находятся в рукописном отделе Института русской

¹⁰ Адлерберг Екатерина Николаевна, урожденная Полтавцева (1822–1910).

¹¹ РО ИРЛИ. Ф. 102. Д. 128. Л. 60–63.

¹² А.В. Панаева-Карцова была первой исполнительницей на русской сцене партии Сандры (опера Д. Пуччини «Виллисы»).

¹³ Фонды ГМПИАР. Ф. II. № 18077/К–180. Л. 1–2.

литературы (Пушкинский Дом) и Российской национальной библиотеки, РГАЛИ, Доме-музее П.И. Чайковского в Клину.

В аннотации к материалам певицы, хранящимся в РГАЛИ, указывается, что в годы блокады в Ленинграде полный архив Панаевой погиб. Видимо, часть его Николаю Евгеньевичу Буренину удалось спасти и до конца своей жизни хранить вместе с памятью о замечательной певице и очаровательной женщине Александре Валериановне Панаевой-Карцовой.

Музыка гатчинских вод

Мне светит Флоры взор: я буду петь сады!

Жак Делиль

Музыка была неотъемлемой частью жизни царственных владельцев гатчинской резиденции, звучит она и сегодня в музее, и не только во дворце, но и в парке. Например, в последние годы настоящим музыкальным праздником стала «Ночь музыки в Гатчине».

Но парк может быть не только сценой, театральными кулисами, он сам рождает музыку.

Многие считают, что садово-парковое искусство самое близкое человеку, а по словам Дмитрия Лихачева, оно «наиболее захватывающее и воздействующее на человека».

Действительно, в парках, рожденных талантом и трудом мастеров по законам гармонии, включаются все органы чувств. Это прежде всего зрение, когда за «каждым поворотом все новая картина». Поэтому неудивительно, что талантливый художник-декоратор и ландшафтный архитектор Пьетро Гонзаго назвал искусство садов и парков столь поэтично «Музыкой для глаз».

А живые картины парка озвучиваются пением птиц, жужжанием насекомых, шелестом листвы, плеском воды и шумом водопадов. Мы наслаждаемся запахами деревьев, трав, ароматами цветов, свежестью водяных струй. Наше осязание передает прикосновение теплых лучей солнца, дуновение ветра, дыхание прохладных аллей. И наше настроение, ощущение жизни незаметно меняется: красивый вид успокаивает или вызывает восторженные чувства, забавный – веселит, а мрачный нагоняет страх и уныние.

Действительно, чтобы создавать шедевры садово-паркового искусства нужно быть не только талантливым садовником, архитектором, но и художником, поэтом, музыкантом.

А музыка воды? Она – источник вдохновения для многих музыкантов и композиторов, их лучших произведений. И это музыка – такая разная, как «характер» воды. В парках она тоже разная. В регулярных парках вода может быть застывшей в зеркальной глади прудов, плавно текущей по каналам, бурно

ниспадающей в каскадах и рвущейся ввысь в фонтанах, в пейзажных она часть ландшафта. Ей часто отводится ведущая, определяющая роль в композиции. Главное место принадлежит озерам, рекам.

Гатчинский парк является одним из первых пейзажных парков России, и уже во времена Григория Орлова он формировался вокруг живописных озер. Влиятельный фаворит Екатерины II, представляя достоинства своей новой усадьбы в Гатчине, в письме французскому просветителю Жан-Жаку Руссо писал: «Мне вздумалось сказать вам, что в 60 верстах от Петербурга, т.е. в 19 немецких милях, у меня есть поместье, где воздух здоров, вода удивительна, пригорки, окружающие озера, образуют уголки приятные для прогулок и возбуждающие к мечтательности»¹.

В период павловской реконструкции первоначальная идея получила дальнейшее развитие, и центрами трех частей единого паркового ансамбля стали озера и реки: Серебряное и Белое озера – Дворцового парка, Черное и Филькино (или Глухое) озера – Приоратского парка, речки Гатчинка и Колпанка – парка «Зверинец».

Обширные водные поверхности занимают значительную часть территории в гатчинских парках. Из-за их обилия, например, Дворцовый парк можно назвать «водным парком» или «парком на воде». При общей площади Дворцового парка около 150 га его водная поверхность составляет более 38 га.

Сегодня, как и раньше, основным источником гатчинских водоемов служит вода из многочисленных, местами довольно мощных подземных ключей. Воды этих источников выходят на поверхность земли из огромного подземного резервуара, расположенного в трещинах и пустотах известняков в пределах Силурийского плато.

Озера – это «душа» гатчинских парков. Они являются важнейшими средствами в организации паркового пространства, создании его неповторимых по красоте водных пейзажей.

Через озера построены главные композиционные оси Дворцового парка. Например, одна из основных начинается от парадного входа в парк – Адмиралтейских ворот, затем проходит через всю акваторию Белого озера и заканчивается на противоположном берегу, где ее замыкает Большой каменный

¹ Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XVIII век. СПб.: Издательство Сергея Ходова, 2006. С. 22.

мост. От Адмиралтейских ворот открывается самый красивый вид на Белое озеро, самая эффектная и впечатляющая панорама. Она построена по принципу классического пейзажа, как например, на изображениях гатчинского парка на полотнах Семена Щедрина, которые украшают сегодня дворец. На первом плане главного вида на Белое озеро в виде кулис расположены Лебяжий и Вороний острова, на втором плане виднеется словно плывущий по водам павильон Венеры, а вдали, где небо сливается с водной гладью, растворяются в серо-голубой дымке очертания моста.

Можно бесконечно любоваться совершенством данного пейзажа, замечая, как он меняется в зависимости от времени суток и смены сезона. Его можно сравнить с **увертюрой**, предшествующей большому парковому спектаклю. Она создает определенный настрой, готовя посетителя к новым впечатлениям.

Не менее красочная панорама открывается и с моста на противоположном берегу. Это обратная перспектива на озеро и Адмиралтейские ворота.

Через Белое озеро были построены и поперечные видовые оси, например, с северо-восточного берега на центральную часть дворца. Ось проходит через Террасу-пристань на Длинном острове. Большая каменная пристань, построенная придворным архитектором Павла I Винченцо Бренна, является одним из лучших архитектурных сооружений Дворцового парка. И хотя ее и дворец разделяет часть озера, но благодаря точному расчету с противоположного берега озера они воспринимаются как единое архитектурное сооружение. И если «архитектура – это застывшая музыка», то несомненно, Ринальди и Бренна создали архитектурный гимн.

В царские времена площадка Террасы-пристани служила прекрасной театральной сценой. И закономерно, что в наше время родилась идея проведения музыкальных концертов перед пристанью на воде². Сцена устанавливается на понтонах, а зрители располагаются на противоположном берегу.

Впервые фестиваль «Ночь музыки» состоялся в начале июля 2010 года. Он был посвящен 170-летию Петра Ильича Чайковского. В программу гала-концерта были включены наиболее популярные произведения композитора в исполнении ведущих симфонических оркестров Санкт-Петербурга. И, конечно, во время исполнения музыкальных фрагментов из балета «Лебединое озеро» было нетрудно представить прекрасных белоснежных птиц,

² Инициатива принадлежала директору ГМЗ «Гатчина» В.Ю. Панкратову.

плывущих по темной глади озера в волшебную белую ночь. Кстати, в царские времена лебеди украшали гатчинские озера. Специально для них был отдан остров. Сегодня он по-прежнему называется Лебяжий.

«Классическая музыка очень органична Гатчинскому ансамблю. Думаю, что это событие имеет потенциал для того, чтобы стать брендом не только нашего музея-заповедника и города Гатчины, но и всего Санкт-Петербурга», – сказал, подводя итоги второго фестиваля, директор ГМЗ «Гатчина» Василий Панкратов³. А художественный руководитель и дирижер оркестра Петербургской филармонии им. Д.Д. Шостаковича Александр Дмитриев признался: «Музыка сливается с пейзажем, дает массу впечатлений, обогащает образное мышление»⁴.

Мероприятие стало ежегодной традицией и превратилось в один из самых ярких, необычных и запоминающихся концертов в России на открытом воздухе. С успехом прошли гала-концерты, посвященные 120-летию со дня рождения Сергея Прокофьева, Сергея Рахманинова. Программы прошедших 6 фестивалей были наполнены шедеврами мировой классики, а среди исполнителей были имена известных российских и зарубежных музыкантов. С 2013 года фестиваль стал международным. В 2015 году кроме симфонических оркестров в нем впервые принял участие концертный хор.

В Гатчинских парках главные сооружения – дворцы – тоже были возведены на берегах озер: Большой дворец по проекту А. Ринальди на высоком берегу Серебряного озера, Приоратский замок по проекту Н.А. Львова – на берегу Черного. Их фасады поразительно органично вписываются в ландшафт. Во время прогулок вокруг озер можно наблюдать, как они то появляются на фоне неяркого северного неба, то исчезают среди крон деревьев. В свою очередь водные пейзажи, проникая через окна в дворцовые залы, сливаются с музыкой, звучащей в них. Как писал первый нарком просвещения А.В. Луначарский в начале XX века: «Из окон Гатчинского дворца – время, когда был там, – открывается такой изумительный по строгости, по грустному величию, по сдержанной скорби пейзаж, какого я, насколько помню, не видал еще ни в природе, ни на картине»⁵.

³ Официальный сайт ГМЗ «Гатчина» gatchinapalace.ru, события, архив.

⁴ «Гатчинская правда», 14.07.2012.

⁵ Луначарский А.В. Почему мы охраняем дворцы Романовых // Луначарский А.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1982. Т. 2. С. 186.

А как загадочно отражаются силуэты дворцов в зеркальной глади озер на далеком расстоянии! Это отражение – какой-то другой мир и другая музыка.

Пейзажам гатчинских парков придают своеобразие протяженные береговые линии, которые дают возможность обозреть парк постепенно. Извилистые прогулочные дороги вдоль берегов то сближаются, то разбегаются, то приводят к воде, то уводят в глушь, и сменяющие друг друга пейзажи рождают все новые и новые мелодии: то торжественные, то тихие и печальные, то веселые и лукавые. Звучит гатчинская сюита, сочиненная природой и человеком.

Белое озеро в Дворцовом парке украшает множество островов, больших и малых. Одни острова подарены природой, другие – рукотворные, насыпные. Ученый и путешественник И.-Г. Георги в 90-х годах XVIII века составил такое описание парка: «Некоторые острова соединены мостами, из коих ни один с другим не сходствует, а к другим пристают с гондолами, плотами и прочим, коими пользуется двор для увеселительных прогулок по сим водам. Естественной красоте островов вспомошествовало также искусство, и тем приятности и перемене способствовало. На некоторых островах вырублен лес, так что высокие часто стоящие деревья окружают залу подобное место, покрытое частию наподобие свода купола отверстие. В таковых естественных залах бывает стол. На других островах сделаны прямые, извивающиеся или запутанные дорожки, беседки и т.п.»⁶

Один из островов называется Длинный. Он делит Белое озеро на две неравные части грядой полуостровов и островов. Планировка острова была намечена еще в орловский период, а завершена в павловский. По острову проложена живописная прогулочная дорога. Засаженные участки острова чередуются с видовыми «пространствами-окнами», позволяя любоваться видами озера и архитектурными сооружениями. Поэтому прогулки по Длинному острову – это целое путешествие в мир искусства садов и парков прошлых веков.

Среди украшений острова восхищает удивительным слиянием с окружающим ландшафтом Горбатый мостик. Своей изящной формой он напоминает

⁶ Георги И.Г. Описание российского императорского столичного города С.-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного // Дворец и парк Гатчины в документах... С. 131.

ет известные венецианские горбатые мостики. Думается, что Павел I, проплывая под его высоко поднятой аркой, вспоминал свое путешествие по Италии, прекрасную Царицу Адриатики и звуки баркаролы – «песню на воде» венецианских гондольеров.

С площадок Горбатого мостика виден Чесменский обелиск, возвышающийся на окончании полуострова и рельефно выделяющийся на фоне деревьев. Мраморный обелиск был установлен в память блестящей победы русского флота над турецким в Средиземном море в бухте Чесма в 1770 году. Именно в честь таких сражений звучал в прежние времена неофициальный русский гимн «Гром победы, раздавайся! Веселися, храбрый Росс!»⁷

В другой северо-восточной части парка находится «Остров блаженства» – остров Любви – один из искусственных островов, созданных в конце XVIII века. Треугольный в плане, он отделен от суши двумя прямыми каналами. Остров появился по желанию Павла Петровича и тоже напоминал владельцам Гатчины об их европейском путешествии и посещении замка принца Луи-Жозефа Конде в Шантийи⁸.

Остров с Храмом Любви посвящен Венере – прекрасной богине весны, садов, любовной страсти и обмана. Перед ее властью бессильны не только люди, но и боги.

Павильон Венеры построен на оконечности острова и окружен с трех сторон водой. Поэтому кажется, что он поднимается со дна озера, напоминая легенду о рождении вечно юной и прекрасной богини из пены морской. Из богато украшенного зала можно любоваться пейзажами Белого озера через большие окна-двери. Они дополняют красочное оформление парадного интерьера. В летний день блеск воды за окнами весело играет солнечными зайчиками на плафоне, стенах и паркете. Первоначально вода не только окружала здание, она присутствовала и в зале. Она струилась из мраморных чаш 4-х фонтанов. Также павильон служил пристанью для небольших судов и лодок.

Садик на острове был спланирован в регулярном стиле с сетью дорожек, и фигурных площадок, обсаженных стриженным кустарником, цветника-

⁷ Гимн создан в 1791 году Гавриилом Державиным (слова) и Осипом Козловским (музыка) на мотив полонеза.

⁸ Шантийи находится недалеко от Парижа. С XV века принадлежало роду Монморанси, а затем перешло принцам Конде. После смерти последнего принца Конде в 1830 году владельцем замка стал герцог Омальский, который завещал его Институту Франции.

ми и мраморной скульптурой. Он олицетворял собой союз природы, искусства, изысканных и утонченных чувств. Это было идеальное место для тайных свиданий и любовных признаний под музыку рококо таких композиторов, как Ф. Куперен и Ж.Ф. Рамо, Г.Ф. Телеман, Д. Скарлатти.

Для контраста остров, закрытый с берега от любопытных глаз зеленою деревьями, открыт в сторону озера. С небольших каменных балконов открываются широкие панорамы озера. Водные просторы кажутся созвучными симфоническим поэмам с их романтическими идеями.

Недалеко от острова Любви находится Березовый домик, который тоже был построен как знак любви, выражение нежных супружеских чувств. Домик-сюрприз скрыт массивным каменным порталом «Маска». В 1985 году во время проведения в Гатчинском районе первого пушкинского праздника на его площадке исполнялись фрагменты из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин».

Также в конце XVIII века рядом с островом Любви вдоль берега была создана целая цепочка островов – крошечных, похожих на плавающие рожицы, и более крупных с дорожками и площадками. Преобладание какой-либо одной породы деревьев определило название островов: Пихтовый, Березовый, Еловый, Сосновый и самый маленький с группой тоненьких березок – Плавучий. Все острова соединялись с берегом разнообразных форм деревянными мостиками, а между собой – паромными переправами с каменными пристанями. Это было увлекательное развлечение, где был и свой «седой паромщик», как поется в известной песне: «Разлук так много на земле и разных судеб / Надежду дарит на заре паромщик людям / То берег левый нужен им, то берег правый / Влюбленных много, он один – у переправы...»⁹

В 90-е годы XX века на Пихтовом острове состоялось представление оперы А.С. Даргомыжского «Русалка». Трагический сюжет разворачивался среди живых декораций, которыми служили изогнутые стволы старых деревьев, густые заросли кустарника и темная вода озера. Воздействие музыки усиливали налетающие порывы ветра и шум близкого водопада¹⁰. Не менее интересной водной затеей в Дворцовом парке является Водный лабиринт. Лабиринт – самый сложный, графически запутанный символический знак,

⁹ Автор музыки И. Николаев, слов – Н. Зиновьев, 1985.

¹⁰ Федорова В.В. Гатчинский парк. Страницы истории. СПб.: Агентство «РДК-Принт», 2005. С. 38.

в котором воплощена идея вечного движения: из бесконечности в точку и в обратном направлении¹¹.

Лабиринт как элемент садово-паркового искусства выполняет разные функции: способ организации пространства, украшение, прием психологического воздействия, элемент просвещения и аттракцион. В пейзажных парках периода романтизма лабиринт служил местом для меланхолических прогулок, самоутрубления, поиска смысла существования.

Гатчинский Водный лабиринт относится к редким образцам садового устройства. Во времена графа Г. Орлова на его месте было озеро и часть заболоченного берега: «...Там Вы найдете очаровательные острова там, где бы нашли только непроходимые болота...»¹² – писала в одном из писем фрейлина Екатерина Нелидова. Лабиринт был спланирован в 90-е годы XVIII века для водных прогулок на лодках. Дорожками в лабиринте служат извилистые каналы вокруг четырех небольших островков причудливой формы. Садоводы умело обыграли прием чередования полосок воды и суши. Осенней порой, если взглядеться в темную, застывшую поверхность каналов, то можно увидеть сказочный мир зазеркалья: небо, деревья, неясные очертания... И вспоминаются песни Клода Дебюсси из цикла «Отражения в воде».

В послевоенное и советское время на месте Зеленого лабиринта на суше, который был продолжением Водного, существовала Летняя эстрада, каких было много в парках культуры и отдыха. В праздники и выходные дни она служила площадкой для различных концертов, театральных представлений. На ней выступали как профессиональные коллективы, так и самодеятельность. Особенно яркими были мероприятия в день открытия летнего сезона в парке, посвященные Дням военно-морского флота, строителя, железнодорожника, т.е музыка в парке не стихала никогда.

Мероприятия проходили и в Летнем театре, бывшем павильоне Адмиралтейство или Голландия. Это сооружение было в павловские времена вер-

¹¹ Первые изображения лабиринта нашли на скалах бронзового века (2 тыс. до н.э.) Существовали ритуальные и магические лабиринты. В Древнем Египте был построен храм-лабиринт, пантеон всех богов. В античном мире «четыре лабиринта» – Фаюмский, Критский, Самосский и Этрусский – были знамениты так же, как Семь чудес света. Конечно, из них самый известный нам по мифам Древней Греции – это лабиринт, построенный Дедалом для царя Миноса на о. Крит.

¹² Письма Е.И. Нелидовой князю А.Б. Куракину. 1792–1794 год // Дворец и парк Гатчины в документах... С. 140.

фью и предназначался для сборки, оснастки, ремонта и хранения судов небольшой гатчинской флотилии. «Потешные» сражения разыгрывались на Белом озере со стрельбой из пушек, высадкой десанта. Эпизод такого сражения у острова Любви запечатлен на акварели Г. Сергеева из Кушелевского альбома¹³. До начала XX века на приколе у террасы-пристани сохранялись два парусника прежней флотилии. По утрам, когда над гатчинскими озерами поднимается туман, окутывающий парки волшебным покрывалом, кажется, что оживают страницы истории и звучит волшебная музыка.

Гатчинские парки в целом создавались как пейзажные, но в период павловской реконструкции в 90-е годы XVIII века часть территории у дворца была перепланирована в регулярном стиле, созвучном его строгой и торжественной архитектуре. Так на искусственно созданных террасах появился ансамбль Придворцовых садов: Собственный, Верхний и Нижний Голландские, Липовый, а внизу искусственный водоем – Карпин пруд.

Сады предназначались для парадной жизни резиденции Павла и были продолжением дворцовых залов.

Хотелось упомянуть о желании уже взошедшего на российский престол императора Павла I установить в Придворцовых садах фонтан. Для этого в 1797 году у Нюрнбергского магистрата был куплен фонтан Нептун. Части фонтана, сложенные в 19 ящиков, были водным путем доставлены в Петербург¹⁴. А 15 июля 1798 года по распоряжению надворного советника И.И. Старова солдаты Гренадерского полка их перевезли из Кухонного каре на поле перед дворцом¹⁵. Для установки фонтана был вызван фонтанный мастер из Нюрнберга. Но, как оказалось, он мог произвести только сборку фонтана. Вопрос же о снабжении фонтана водой оставался открытым. Решить эту задачу поручили В. Бренна. Однако архитектору фонтан не понравился. Он посчитал, что лучше для данного сада подошел бы выполненный не из бронзы, а из мрамора. Хотя, возможно, причины были и другие. В результате по распоряжению Павла I фонтан был отправлен в Петергоф¹⁶.

Собственный садик был спланирован под окнами личных комнат Павла. Центром его планировки является круглая площадка, от которой расходятся

¹³ ГДМ-9-ХІ.

¹⁴ РГИА. Ф. 491. Оп. 1. Д. 31. Л. 44.

¹⁵ РГИА. Ф. 491. Оп. 1. Д. 264. Л. 182.

¹⁶ В настоящее время находится в Верхнем саду Петергофа.

прямые дорожки, обсаженные низким стриженным кустарником. По периметру площадка украшена мраморной скульптурой. В ее центре на высоком постаменте возвышается изящная статуя Флоры¹⁷. Хороводом вокруг богини садов и весны расставлены гермы бога виноделия Вакха, его веселых спутников сатиров, вакханок, а также два бюста римских императоров. В пространство сада вписаны крытые зеленые галереи-берсо.

Садик был любимым местом отдыха всех царственных владельцев Гатчинского дворца. А в июне 1945 года он стал местом проведения праздника Победы «со следами на глазах», начала мирной жизни. Из дневника главного хранителя Серафимы Николаевны Балаевой: «Воскресенье. В Гатчине. Открытие Гатчинского парка. В парке с 11 ч. духовой оркестр – на площадке Собственного сада (где Гера). В 2 ½ ч. Концерт Ленгосэстрады – в Собственном саду. Эстрада – терраса Павла I. Лодочная станция – 5 лодок»¹⁸. И, наверное, гатчинцы старались забыть об ужасных годах оккупации и о празднике, который организовали немцы в парке, посвятив его 2-летней годовщине освобождения от советской власти¹⁹.

Сегодня с балкона восстановленного после разрушений войны Собственного садика можно любоваться чудесной панорамой на Белое озеро, Придворцовые сады и Карпин пруд.

Свое название Карпин пруд получил благодаря разведению в нем рыбы. Идея его создания и форма были заимствованы в замке Шантийи. Его прообразом стал знаменитый Гранд канал. Известно, что парк в Шантийи наряду с такими как в Во-ле-Виконт, Марли, Сен-Клу и Версале, создавал «королевский садовник и король садоводов» Андре Ленотр. Из всех элементов французского парка, разработанных великим ландшафтным архитектором, важнейшая роль принадлежала именно воде. И среди всевозможных «водных достопримечательностей» парка Шантийи главное место было отведено Гранд каналу. В результате создателям гатчинского парка удалось умело «вписать» часть французского образца в новый ландшафт, иные природные условия. Так что музыка французских вод до сих пор звучит в Гатчине.

¹⁷ Итальянский скульптор Фабио Медико, XVIII век.

¹⁸ Балаева С.Н. Записки хранителя Гатчинского дворца. 1924–1956. Дневники. Статьи. СПб.: Искусство России, 2005. С. 191.

¹⁹ У фашистов существовало объединение КДФ, которое проводило различные культурные мероприятия на оккупированных территориях. (Межмузейная выставка в Гатчинском дворце «По обе стороны окопов», апрель-сентябрь 2015).

Из пруда был устроен эффектный каскад, а над ним построен каменный одноарочный мост, который по своим очертаниям повторял грани пруда и башен гатчинского дворца. С площадки моста тоже открываются водные пейзажи – контрастные по эмоциональному воздействию. С одной стороны можно видеть спокойное водное зеркало пруда, с другой – бурлящий поток воды среди живописно разбросанных камней-валунов.

Павлу с его нервным характером, бурным темпераментом, вероятно, нравилась музыка падающей воды. И, побывав в парках Версаля и Шантийи, он в своей любимой резиденции планировал построить целую систему каскадов. Например, один – в районе Адмиралтейских ворот, другой – на месте позже построенного Приоратского дворца. На одной из картин Семена Щедрина, которая предназначалась для Михайловского замка, а затем поступила в Гатчинский дворец, изображены стекающие вниз воды каскада²⁰. Но, увы, Павлу не многие замыслы удалось осуществить, и не только в Гатчине.

Один из построенных каскадов находился на реке, которая протекает по границе Дворцового парка и парка Зверинец между зданиями Фермы и Птичника. Талантливый архитектор Николай Александрович Львов, нарушив тихое течение небольшой реки, перекрыл ее плотиной. Над созданным каскадом был перекинут пешеходный мостик, эффектно декорированный камнем-туфом. Будучи знатоком и большим поклонником искусства Древней Греции и Рима, архитектор вблизи моста украсил речку «античной» руиной «Наумахией»²¹, названной в память о театре для водных сражений в Сиракузах. Бьющий у берега сильный родник он заключил в гранитную раму бассейна с небольшой террасой и ступенями, ведущими к воде. Вокруг бассейна были красочно расставлены фрагменты мраморных колонн, напоминая разрушенный древний храм²².

Особенностью гатчинских вод является то, что на территории парка наблюдается выход на поверхность земли многочисленных родников, особенно по берегам озер и рек. Поэтому в XVIII веке помимо Наумахии еще два мощных родника были оформлены в виде колодцев для сбора питьевой воды – это Восьмигранный и Иорданский.

²⁰ С. Щедрин. Каскад в Гатчине. Кон. XVIII в. ГДМ-70-III.

²¹ Наумахия (Ναυμαχία) – морская битва (греч.).

²² В настоящее время мост, плотина и Наумахия находятся в руинированном состоянии.

Недалеко от дворца на берегу Серебряного озера лежит, погруженная в землю, большая гранитная чаша Восьмигранного колодца. Края чаши изогнуты, как лепестки сказочного каменного цветка. В прежние века чаша до самого верха наполнялась холодной ключевой водой²³.

Озеро, названное когда-то «серебряным» из-за хрустальной чистоты воды, прячется среди живописных холмов у подножия Гатчинского дворца. Это естественный водоем, который наполняется водой из множества ключей, бьющих со дна. Самой природой оно как будто предназначено для купания и беззаботных игр прекрасных нимф и наяд. По замыслу Антонио Ринальди на берег этого очаровательного озера выходит подземный тоннель из подвалов дворца – самый интригующий элемент гатчинской архитектуры.

Он проходит под лугом между дворцом и озером. В подземном ходе всегда сыро, холодно и жутко. На стенах тускло горят фонари, а дневной свет слабо пробивается через круглые окна-колодцы. Звуки шагов по каменным плитам гулко раздаются под его арочными сводами. Выход из мрачного тоннеля заканчивается экзотической пещерой «Эхо», украшенной глыбами туфа и металлической решеткой. В ней обыгран акустический эффект: громко произнесенные слова неожиданно повторяются в тоннеле, иллюстрируя древнегреческие мифы о несчастной лесной нимфе Эхо и ее самовлюбленном избраннике – красавце Нарциссе. В XVIII веке в пейзажных парках любили устраивать подобные пещеры, «где нам ответит эхо, где свежесть влажная, и тень, и тишина, за нею – синяя гладь озера видна»²⁴.

Время течет как вода, и часы на Сигнальной башне отсчитывают третий век старому гатчинскому парку. Их торжественный колокольный звон раздается над его озерами, каналами, прудами, сливаясь с музыкой воды. Она бесконечна, главное – ее услышать.

²³ К сожалению, сегодня в колодце нет воды из-за эксплуатации Серебряного озера городским водоканалом.

²⁴ Делиль Ж. Сады. М.: Наука, 1987. С. 73.

Музыкальная жизнь Гатчинского дворца при императоре Александре III

Величие искусства яснее всего проявляется в музыке

И.В. Гете

В последние годы в залах Гатчинского дворца часто звучит музыка. Это дань традиции императорской резиденции, где музыкальные концерты, оперы, балеты и балы были неотъемлемой частью жизни ее владельцев.

Гатчинский дворцовый театр появился при великом князе Павле Петровиче в 1785 году. Его устроили на Конюшенном дворе (ныне Арсенальное каре) на месте старых орловских оранжерей¹. Во время пребывания малого двора в Гатчине почти ежедневно бывали представления немецкой придворной труппы. Большой популярностью пользовались любительские спектакли, где актерами были придворные. Игались преимущественно легкие французские комедии с пением и балетом. Расцвет театральной жизни дворца в это время был связан с деятельностью композитора Д.С. Бортнянского, либреттиста Ф.Г. Лафермьера и архитектора Ф.Г. Виолье, который выполнял также роль художника-декоратора и постановщика. Позже, когда Павел Петрович стал императором, традиция проводить осенние вечера в театре Гатчинского дворца сохранялась. Представления давались русской, французской и итальянской труппами. Приезд тех или иных гостей часто способствовал оживлению и разнообразию дворцовых будней².

По воспоминаниям современников и согласно записям в камер-фурьерских журналах, часто проводились концерты, спектакли и балы как при вдовствующей императрице Марии Федоровне, так и при императоре Николае I. Например, 16 июля 1830 года во время обеда, который проходил в Золотой

¹ Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XVIII век. СПб.: Изд-во Сергея Ходова, 2006. С. 122.

² Подробнее об этом см.: Казнаков С. Павловская Гатчина // Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре. СПб.: Лига, 1995; Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. СПб.: Наука, 2004. Т. 1.

галерее³, на парадной лестнице играл оркестр лейб-гвардии Преображенского полка. Вечером гости были приглашены в театр, где смотрели французскую комедию «Отчаяние Жокриса». По окончании спектакля начался бал, длившийся до позднего вечера⁴. В это время к Гатчинскому кружку принадлежала одаренная и серьезно образованная в музыкальном отношении семья Виельгорских, постоянным гостем был композитор А.Ф. Львов, вошедший в фавор после сочиненного им национального гимна⁵. Часто собирались в Арсенальном зале⁶ на домашние спектакли, где актерами выступали придворные и члены императорской семьи и здесь же проводили вечера за музыкой. По распоряжению Николая I в Арсенальном зале в 1846 году появился механический орган красного дерева о 14 валиках⁷.

Визиты в Гатчинский дворец императора Александра II также сопровождались различными торжествами и увеселениями. В театре смотрели французские и русские пьесы, оперы и балеты, которые часто шли при участии лучших сил Императорских театров. Вечер, как правило, заканчивался балетом и ужином, во время которого играл военный оркестр⁸. В Арсенальном зале, как и прежде, устраивались домашние спектакли, и часто программа концертов была очень разнообразной. Вот так, например, выглядел вечер 31 октября 1859 года: «На смену спектаклям, поставлены были живые картины, в которых опять принимали участие великие князья, почти все фрейлины, генерал и флигель-адъютанты. Затем следовала итальянская опера, потом опять французский спектакль и балет, исполненные великими князьями, княгиня-

³ Так называлась Чесменская галерея.

⁴ Рождественский С. Столетие города Гатчины. 1796–1896. Гатчина, 1896. Т. 1. Исторические сведения. С. 123.

⁵ Балаева С.Н. Жизнь Гатчинского дворца времени Николая I в рассказах современников // Научный архив ГМЗ «Гатчина». Д. 698. Старая Гатчина. 1927. № 82. Л. 62 об.

⁶ Арсенал при Павле I, позже обращенный в зал для собраний. Фрейлина высочайшего двора М.П. Фредерик в мемуарах так описывала эту комнату: «...Большой зал, занимающий часть нижнего этажа замка, где помещалась небольшая сцена – поприще наших представлений, большой орган, разыгрывавший разные музыкальные пьесы, катальная гора, качели, бильярды и проч.; тут и завтракали, и обедали, и проводили весь день вместе...» (Из воспоминаний баронессы М. П. Фредерик // Тайны царского двора (из записок фрейлин). М.: Знание, 1997. С. 302).

⁷ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 72. Л. 1.

⁸ Рождественский С. Указ. соч. С. 193.

ми и наиболее приближенными лицами; после этого спектакля был большой бал...»⁹. Иногда в Арсенальном зале собирались, чтобы послушать музыку в профессиональном исполнении. По воспоминаниям фрейлины высочайшего двора А.Ф. Тютчевой, в один из дней «играл Рубинштейн, пела некая m-lle Штубе¹⁰, обладающая прекрасным голосом, которую великая княгиня Елена Павловна привезла из Германии»¹¹.

Музыкальные увлечения Александра III и Марии Федоровны

Подлинный расцвет музыкальной жизни Гатчинского дворца пришелся на период правления императора Александра III, когда дворец снова стал императорской резиденцией. Во-первых, это было связано с тем, что именно Гатчина была выбрана Государем для постоянного проживания. Он вместе с семьей проводил здесь большую часть времени: осень, часть зимы и весну. А во-вторых, Александр Александрович всегда проявлял большой интерес к музыке, был тонким ценителем и знатоком этого вида искусства. В юности он с большим удовольствием играл на корнет-а-пистоне (корнете с помповой механикой) и участвовал в квартетах, составляемых для него из артистов, на музыкальных собраниях. Помощник воспитателя Н.П. Литвинов отмечал, что музыка доставляет великому князю истинное наслаждение¹². Многократно повторяющиеся фразы о музыкальных занятиях в его памятных книжках и дневниках говорят об упорстве и серьезном подходе к делу. В конце 60-х годов по инициативе Александра Александровича был сформирован октет медных духовых, преобразованный в 1872 году в Хор наследника цесаревича¹³. Он сам лично участвовал в этом музыкальном кружке в течение девяти лет вплоть до

⁹ Рождественский С. Указ. соч. С. 199.

¹⁰ Юлия Федоровна Штуббе (Абаза) (1830–1915) – салонная певица (меццо-сопрано). Жена министра финансов А.А. Абазы. В 1859–1860 выступала в публичных концертах в Петербурге и Москве. В концертных программах – арии И.С. Баха, В.А. Моцарта, романсы Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольди.

¹¹ Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. М.: Захаров, 2000. С. 302.

¹² Из дневника Н.П. Литвинова. 1861–1862 // Великий князь Александр Александрович: Сб. документов. М.: Редакция альманаха «Российский архив», 2002. С. 523.

¹³ Колокольцов К.В. Хор любителей духовой музыки, состоящий под Августейшим Государя Императора покровительством. Очерк 1858–1897. СПб.: скоропеч. «Надежда», 1897. С. 14.

своего восшествия на престол: сначала исполнял партию баса на тубе, позже играл на геликоне. Репетиции проходили один или два раза в неделю в Адмиралтействе. Каждый месяц выступали в Аничковом дворце в присутствии членов царской фамилии и нередко их величества. Весной давали музыкальные концерты в Царском Селе или в Петергофе¹⁴. Цесаревна Мария Федоровна всегда с нетерпением ждала этих концертов. До образования Хора Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича она часто музицировала вместе с супругом: Александр Александрович играл на корнете, а она на фортепиано, иногда пела. Современники отмечали поразительную музыкальную память Марии Федоровны. Брат жены Л.Н. Толстого, офицер и музыкант А.А. Берс, участник хора, вспоминал, что на одном из вечеров в Аничковом дворце ей удалось заметить, что конец сыгранной музыкантами пьесы «Fruhling's Erwachen» («Весеннее пробуждение» (нем.)) Баха был передан не совсем верно. «И действительно, тот, кто аранжировал эту пьесу, не обратил должного внимания на характер конца; он вышел в нашем исполнении грубый, тяжелый, тогда как у Баха в оригинале он был мягкий, изящный. Во всяком случае, Ее Высочеством была замечена музыкальная тонкость, доступная далеко не всем»¹⁵.

Часто устраивались в Аничковом дворце любительские спектакли и живые картины, в которых играли члены императорской семьи и представители ближайшего к ним окружения. Ставились французские и русские пьесы – комедии-водевили и музыкальные буффонады. Ужины сопровождалась музыкой хоров тех или иных военных полков¹⁶.

Находясь в Петербурге, цесаревич и цесаревна регулярно посещали концерты, музыкальные вечера и театры – об этом свидетельствуют многочисленные записи в дневниках. Хорошо разбираясь в музыке, Александр Александрович всегда давал оценку услышанным им произведениям. «В Итальянской опере нынешний сезон поют Питти и Лука, последняя давно уже не была в Петербурге, но голос еще хорош. По субботам бываем по-прежнему во фран-

¹⁴ Подробнее об этом см.: Колокольцов К.В. Указ. соч.; Берс А.А. Воспоминания об Александре III // Александр Третий. Воспоминания. Дневники. Письма. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2001.

¹⁵ Берс А.А. Указ. соч. С. 90.

¹⁶ Локотникова И.Г. Любительский театр Наследника престола в Аничковом дворце // Император Александр III и императрица Мария Федоровна: Материалы научной конференции. СПб.: ООО «Профи-центр», 2006. С. 55–58.

пузском театре, но уже он гораздо слабее, чем был 5 лет назад. В русском театре дают новые и интересные пьесы. В Русской опере был только раз и давали новую оперу Чайковского «Вакула Кузнец», не дурна, а в оркестре есть прелестные места»¹⁷. «...А потом поехали в Русскую оперу. «Майская ночь» Римского-Корсакова мне не понравилась, мало мелодии и все речитатив...»¹⁸. «...Потом поехали в Русскую оперу, где давали «Купец Калашников», новая опера Рубинштейна... Музыка очень хороша и в особенности финал...»¹⁹. Став императором, Александр III, несмотря на огромную занятость и недостаток свободного времени, находил возможность также выбираться в театры. Он всячески поощрял и поддерживал развитие русской оперы, увеличив численность хора и оркестра и отменив монополию Императорских театров в столицах. Не оставлял он без внимания и выдающихся композиторов. В 1884 году он наградил П.И. Чайковского орденом св. Владимира 4-й степени, а в 1887 году назначил ему ежегодную пенсию в 3 тысячи рублей²⁰. Его оперы и балеты ставились со всей возможной пышностью и размахом в Императорских театрах, деньги на это отпускались из императорской казны. В одном из писем к фон Мекк Чайковский описывает представление «Евгения Онегина» в присутствии императорской семьи: «Государь пожелал меня видеть, пробеседовал со мной очень долго, был ко мне в высшей степени ласков и благосклонен, с величайшим сочувствием и во всех подробностях расспрашивал о моей жизни и о музыкальных делах моих, после чего повел меня к императрице, которая в свою очередь оказала мне очень трогательное внимание»²¹. Современники отмечали, что император «восторгался Глинкой и знал многие его романсы», «многому восхищался у Вагнера и любил, когда его исполняли», «был большой поклонник Чайковского»²². Сохранившиеся программки концертов свидетельствуют

¹⁷ Гафифуллин Р.Р. Император Александр III – коллекционер и покровитель русской науки и культуры // Император Александр III и императрица Мария Федоровна: Каталог выставки. СПб.: ООО «Типография «НП-Принт», 2006. С. 116.

¹⁸ Дневник Наследника Цесаревича великого князя Александра Александровича. 1880 // Российский архив. М.: Студия «ТРИТЭ», 1995. Т. 6. С. 348.

¹⁹ Дневник Наследника Цесаревича великого князя Александра Александровича... С. 354.

²⁰ Гафифуллин Р.Р. Указ. соч. С. 117.

²¹ Кудрина Ю.В. Под благодатным покровом. Музыка в Доме Романовых // Музыкальная жизнь. 2008. № 8. С. 39.

²² Шереметьев С.Д. Мемуары. М.: «Индрик», 2001. С. 494–495.

о том, что произведения именно этих композиторов чаще всего исполнялись в Гатчинском дворце, ведь нередко именно их императорские величества назначали пьесы для игры и подбирали репертуар²³.

Граф С.Д. Шереметьев вспоминал: «Однажды, после обеда, это было уже в 1893 году, он [император] был как-то особенно музыкально настроен и потребовал, чтобы сыграли одну из пьес Чайковского... Хор играл в этот день особенно хорошо, и впечатление было сильное. Государь пожелал повторения и слушал с видимым наслаждением, да и нельзя было иначе. Все разошлись несколько позднее обыкновенного и под чудным настроением, а на другой день узнали, что в то самое время, когда все это происходило в Гатчине, умирал Чайковский. Казалось, мы слышали его лебединую песню... В этот день Государь меня особенно поразил. Он слушал как-то особенно задумчиво и грустно, дивная гармония была ему доступна, и весь он был проникнут красотой этих звуков, весь отдался этому чувству и ясно было, как сильно в нем самом сказалось художественное чутье...»²⁴.

Основными музыкантами во дворце были – Хор трубачей лейб-гвардии Кирасирского Ея Величества полка и Придворный музыкантский хор.

Хор трубачей лейб-гвардии Кирасирского Ея Величества полка

Многие званые вечера и фамильные обеды в императорской семье проходили в сопровождении оркестра одного из гвардейских полков²⁵. Военная музыка при Александре III звучала в Аничковом, Зимнем, Петергофском дворцах и на императорской охоте. По воспоминаниям Н.А. Вельяминова, в Спале «Во время обеда играл на дворе, под открытым окном столовой, военный оркестр одного из полков, расположенных в окрестностях. Музыканты получали угощение от Двора, вероятно, и деньги. Уходя из столовой, Государь через окно всегда благодарил музыкантов. Когда военного оркестра не было, играл хор австрийских музыкантов, специально приглашенный для этой цели»²⁶.

²³ Об этом есть записи в мемуарах С.Д. Шереметьева, в воспоминаниях Н.А. Вельяминова и в камер-фурьерских журналах.

²⁴ Шереметьев С.Д. Указ. соч. С. 494.

²⁵ В российской армии еще со времен Петра I каждый гвардейский полк имел свой полковой оркестр.

²⁶ Воспоминания Н.А. Вельяминова об императоре Александре III // Российский архив. М.: Студия «ГРИТЭ», 1994. Т. 5. С. 271.

31 мая 1880 года, сразу же после смерти императрицы Марии Александровны, цесаревна Мария Федоровна была назначена шефом лейб-гвардии Кирасирского ея величества полка, расквартированного в Гатчине²⁷. Благодаря частому пребыванию здесь с марта 1881 года императорской семьи кирасирам ея величества не раз приходилось нести почетную придворную службу, а хору трубачей играть в высочайшем присутствии. А.А. Мордвинов вспоминал, что каждую субботу, вечером, перед зарей, весь хор трубачей полка выходил сначала на дворцовую площадку, а впоследствии выстраивался перед кавалерийской гауптвахтой и после повестки, данной в карауле, начинал играть особую зорю, исполнявшуюся еще во время турецкой войны в Руцукском отряде государя наследника цесаревича. Их величества, вместе с августейшими детьми всегда показывались у окон дворца и слушали эту недолгую, но традиционную полковую серенаду²⁸. Из-за длительного траура после смерти Александра II в 1881 году музыки во дворце не было, и по свидетельству современников, командир гатчинских «синих кирасир» Константин Устинович Арапов, зная, как царь любил духовой оркестр, устраивал концерты напротив дворца в казармах при открытых окнах²⁹.

Многолюдное собрание во дворце в первый год правления Александра III было 26 ноября в день Георгиевского праздника. Для игры во время парада от полка был назначен во дворец хор трубачей, в состав которого были поставлены и 9 трубачей из георгиевских кавалеров частей гвардейской конницы³⁰. Государь посетил Манеж полка, где при обеде для нижних чинов играл хор музыки³¹.

В 1882 году крещенский парад и освящение штандартов в высочайшем присутствии происходили в Гатчине, а не в Петербурге. В этой церемонии участвовали хор трубачей полка со штандартным взводом³². В мае 1883 года ниж-

²⁷ Полк ведет свою историю с драгунского полка, сформированного в Москве еще при Петре I. С 20-х годов XIX века он был расквартирован в Гатчине. Здесь кирасиры несли службу при особе своего шефа.

²⁸ Мордвинов А.А. История лейб-гвардии Кирасирского ея величества полка. СПб.: Государственная типография, 1884–1904. Т. 2. С. 46.

²⁹ Кривенко В.С. В Министерстве двора. Воспоминания. СПб.: Нестор-История, 2006. С. 205.

³⁰ Мордвинов А.А. Указ. соч. С. 44.

³¹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 11. Л. 45 об.

³² Мордвинов А.А. Указ. соч. С. 48.

ние чины с хором трубачей приняли участие в проходах их Величеств из Гатчины в Москву на коронацию. Накануне дня, назначенного для коронования, отслужена была в полковой церкви всенощная, а в самый день, 15 мая, после литургии, назначен был церковный парад в составе трех оставшихся эскадронов, при хоре трубачей³³.

Ежегодно 9 мая отмечался праздник лейб-гвардии Кирасирского Ея Величества полка. В этот день на площади перед дворцом проходил церковный парад, а позже в Арсенале был высочайший завтрак, во время которого играли трубачи. Из камер-фурьерских журналов известно, что завтраки с музыкой кирасиров в Арсенале также были устроены: 6 мая 1883 года³⁴, в день рождения наследника цесаревича великого князя Николая Александровича; 15 мая 1889 года³⁵, в день священного коронования их императорских величеств; 4 октября 1890 года³⁶, в день праздника в лейб-гвардии Казачьем его величества полку и собственном его величества конвое; 27 марта 1892 года³⁷, в день рождения короля датского Христиана IX, августейшего родителя государыни императрицы Марии Федоровны. Хор почти всегда приглашали играть 22 ноября, в день рождения великого князя Михаила Александровича. Не оставался полк без внимания и заботы августейшего шефа государыни императрицы. Желая отметить ревностное усердие кого-либо из нижних чинов, Мария Федоровна часто жаловала им те или иные подарки. Так, например, в 1885 году трубачу полка Ивану Адельгейму были подарены серебряный подстаканник и чайная ложка за сочиненный и посвященный имени ея величества марш «Русский воин»³⁸.

15 мая 1889 года в исполнении хора во дворце прозвучал марш «Парадный» К.И. Весели, капельмейстера полка, одного из первых учителей и организаторов струнного оркестра кирасиров, сформированного в октябре 1892 года. Императорская семья присутствовала на выступлении оркестра в полковом манеже на елке 26 декабря 1893 года и была очень довольна музыкантами. Летом следующего года оркестр выступил публично в Дворцовом и При-

³³ Мордвинов А.А. Указ. соч. С. 62. Многие офицеры полка присутствовали на коронации в Москве.

³⁴ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 29. Л. 13.

³⁵ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 102. Л. 76–77.

³⁶ РГИА. Ф. 516. Оп. 2. Д. 10. Л. 3–4.

³⁷ РГИА. Ф. 516. Оп. 2. Д. 29. Л. 46 об.

³⁸ Мордвинов А.А. Указ. соч. С. 91.

оратском парках и сразу же привлек внимание публики³⁹. При вдовствующей императрице Марии Федоровне он часто играл во дворце, во многих случаях заменяя собою придворный музыкантский хор.

Придворный музыкантский хор

С осени 1882 года почти каждый воскресный завтрак, как его называли, «фриштык», а еще и обед в Арсенале, за исключением траура, сопровождалась музыкой Придворного оркестра – струнного или духового.

30 августа 1882 года, в день тезоименитства Александра III, повелением его императорского величества в Санкт-Петербурге был образован оркестр: «Придворный музыкантский хор». Он был создан для обслуживания дворцовых церемоний и праздников и находился в ведении министерства двора. Его начальником стал воспитанник Пажеского корпуса, полковник, барон Константин Карлович Штакельберг⁴⁰. На следующий день, 31 августа, в Петергофе состоялся первый концерт Придворного духового оркестра. В сентябре был сформирован струнный оркестр во главе с капельмейстером Г.К. Флиге⁴¹, и первое его выступление произошло при обеде в Арсенальном зале Гатчинского дворца 25 декабря 1882 года. «Ввиду недавнего формирования этого оркестра и малой сыгранности его и сравнительно еще небольшого числа струнных инструментов, была исполнена программа легкого репертуара, во главе стояла увертюра к опере «Если бы я был королем» Адана»⁴². Музыкантам хора в память придворной роговой музыки XVIII века была установлена форма одежды: красного русского покроя мундиры (кафтаны), обшитые золотым галуном, шаровары бутылочного цвета и сапоги⁴³.

³⁹ Мордвинов А.А. Указ. соч. С.134.

⁴⁰ Он организовал также музей музыкальных инструментов и прекрасную нотную библиотеку.

⁴¹ В его ведении находился сначала струнный, а позже симфонический оркестр. Прослужил в Придворном оркестре 25 лет.

⁴² Гейнина О.А. Из истории придворного оркестра // Старейший русский симфонический оркестр / Сост. В.Фомин. Л.: Музыка, 1982. С. 129–130.

В камер-фурьерском журнале есть следующая запись: «25 декабря 1882 г. Во время фриштыка играл духовой хор придворных музыкантов, а во время обеда струнный оркестр и помещался в Арсенальном зале у камина, занимая пространство 2-х колонн. Дирижировал капельмейстер Флиге. (РГИА Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 24. Л. 40–40 об.)

⁴³ Гейнина О.А. Указ. соч. С. 126.

В воспоминаниях С.Д. Шереметьева есть такое описание: «Придворная музыка в красных мундирах, трещат духовые инструменты, отличается Флиге»⁴⁴. Концерты духового оркестра часто чередовались с концертами струнного, а в некоторые дни играли оба оркестра, как например, в воскресенье 7 мая 1889 года: «При завтраке играл духовой хор, а при обеде – струнный и духовой оркестры»⁴⁵.

Кроме того, придворных музыкантов можно было услышать и по определенным датам, которые отмечали во дворце: 10 марта, в день рождения германского императора короля прусского Вильгельма I⁴⁶, 27 апреля, в день рождения великого князя Георгия Александровича, 6 мая, в день рождения наследника цесаревича великого князя Николая Александровича⁴⁷. День рождения императрицы Марии Федоровны, 14 ноября, первые три года царствования праздновался в Гатчине. В 1882 году во время завтрака духовой оркестр придворных музыкантов в первый раз исполнил следующие произведения: Увертюра к опере «Калиостро» Адольфа Шарля Адана и Праздничный марш ко дню рождения Шиллера Джакомо Мейербера⁴⁸. На балу в Арсенальном зале играл оркестр Преображенского полка, а во время ужина трубачи Кирасирского Ея Величества полка⁴⁹. Последующие дни рождения проходили в Аничковом дворце, но иногда вечером в этот же день возвращались в Гатчину и здесь могли отобедать уже под музыку Кирасирского полка. Несколько лет в конце мая в Белом зале Гатчинского дворца проходила раздача наград выпускным воспитанницам институтов, гимназий и педагогических курсов, состоящих в ведомстве учреждений Императрицы Марии. После вручения шифров и меда-

⁴⁴ Шереметьев С.Д. Указ. соч. С. 506.

⁴⁵ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 102. Л. 18–18 об.

⁴⁶ Высочайший обед обычно проходил в Белом зале, во время которого играл струнный оркестр Придворных музыкантов.

⁴⁷ Так, например, свое 20-летие (в 1888) цесаревич отметил в Гатчине. При завтраке на 200 персон в Арсенальном зале играл духовой оркестр придворных музыкантов, исполнивший: «Арагонскую охоту» М.И. Глинки; Квнтет и хор хоретид из оперы «Мефистофель» А. Бойто; дивертисмент Вальс цветов Л. Делиба; Романс для медного хора А.Я. Витта и «Польский, посвященный Его Императорскому Высочеству Государю Наследнику» А.Е. Бармина. (РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 90. Л. 15).

⁴⁸ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 23. Л. 30.

⁴⁹ Там же. Л. 33 об.

лей был завтрак в Арсенальном зале, во время которого играли музыканты⁵⁰. В связи с приездом тех или иных почетных гостей в парадных залах дворца устраивали торжественные обеды или ужины под музыку придворного хора. Так, например, 11 октября 1883 года был устроен прощальный обед в Мраморной столовой для французского посла Жореса. В Белом зале играл духовой оркестр; программа концерта была следующей: французская увертюра А. Келер-Белы; дивертисмент «Вальс цветов» Л. Делиба; Фантазия из оперы «Джоконда» А. Понкиелли; Пляска женщин из оперы «Рогнеда» А.Н. Серова; Марш Х.К. Лумби⁵¹. Дивертисмент «Вальс цветов» Л. Делиба был самым популярным произведением у музыкантов духового оркестра в Гатчинском дворце. Часто здесь звучали также вальсы Эмиля Вальдтейфеля и Иоганна Штрауса (сына), марши К. Зонтага, Х.К. Лумби, И.Н. Краля, И. Шраммеля, Р. Эйленберга⁵². Но наряду с развлекательной и салонной музыкой оркестр играл и серьезные произведения русских композиторов: П.И. Чайковского, М.И. Глинки, А.Н. Серова, Э.Ф. Направника, А.Г. Рубинштейна. Из зарубежной классики исполнялись оркестровые пьесы В.А. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Мейербера, Ш.Ф. Гуно, Ж.Э. Массне, П. Масканьи, П. Лакомба, А. Дворжака, Ф. Листа. Несколько раз в программы концертов были включены произведения капельмейстеров оркестра: Г. Флиге и Г. Варлиха⁵³, сочиненные к определенным торжественным датам.

Концерты в дворцовом театре

Иногда в дворцовом театре случались совместные выступления струнного оркестра придворных музыкантов с хором придворных певчих. Так, в воскресенье 4 марта 1884 они исполнили следующие произведения: Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки; Хор жнецов из музыки к драме «Прометей» Ф. Листа; Два хора из оперы «Оберон» К.М. Вебера

⁵⁰ РГИА. Ф. 516. Оп. 2. Д. 5. Л. 70–73; РГИА. Ф. 516. Оп. 2. Д. 44. Л. 21–25.

⁵¹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 33. Л. 19.

⁵² Вальсы и марши этих композиторов часто играл также хор трубачей лейб-гвардии Кирасирского ея величества полка.

⁵³ В 1888 году был зачислен в Придворный музыкантский хор помощником капельмейстера, через 9 лет назначен капельмейстером и после смерти Флиге, с 1907 года, был утвержден в должности старшего капельмейстера. Прослужил в оркестре 30 лет.

(хор эльфов; хор царедворцев Калифа); Хор «Meditation» на прелюдии Баха Ш.Ф. Гуно⁵⁴. 3 апреля 1889 года, по воспоминаниям государственного секретаря А.А. Половцова, ими же были представлены четыре или пять пьес старинной итальянской музыки⁵⁵. Граф Шереметьев отмечал, что «хоровым пением всегда можно было порадовать Государя. Так несколько лет подряд приезжали в Петергоф к 22 июля финны студенты и пели вечером в Александрии. Однажды в Аничковом дворце пели шведы. В молодости он охотно слушал тирольцев, когда они были хороши»⁵⁶. 1 мая 1888 года в Гатчину был приглашен выступать один из лучших профессиональных концертных хоров России – хор А.А. Архангельского, в количестве 60-ти человек. Программа концерта состояла из 3-х отделений. В 1-м отделении прозвучала музыка композиторов староитальянской школы: Палестрины и Лотти. Во 2-м – музыка русских композиторов (Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи и А.Г. Рубинштейна) и славянские песни, переложенные руководителем и дирижером хора. В 3-м отделении – русские народные песни, также в обработке А.А. Архангельского⁵⁷. Артистам было отведено помещение в бельэтаже Кухонного каре; после выступления их угощали ужином⁵⁸.

10 декабря 1889 года в театре состоялся большой концерт с участием придворного оркестра и артистов русской и шведской трупп⁵⁹. Хор Императорской Санкт-Петербургской русской оперы под управлением Ф.Ф. Беккера исполнил четыре произведения Э.Ф. Направника, Г.А. Казаченко, П.И. Чайковского и Н.Ф. Соловьева «а капелла», а вместе с придворным струнным оркестром кантату, посвященную его императорскому величеству Н.С. Кроткова. Шведская певица Альма Фострем спела арию сопрано из первого акта оперы «Риголетто» Джузеппе Верди, «Соловья» А.А. Алябьева и шведскую народную песню. Скрипач-виртуоз К.К. Григорович исполнил «Souvenir

⁵⁴ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 38. Л. 15.

⁵⁵ Половцов А.А. Дневник государственного секретаря. 1887–1892. М: ЗАО «Центрполиграф», 2005. Т. 2. С. 194. В камер-фурьерском журнале указано 2 апреля 1889 года (вербное воскресенье).

⁵⁶ Шереметьев С.Д. Указ. соч. С. 496.

⁵⁷ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 90. Л. 5.

⁵⁸ Там же. Л. 4.

⁵⁹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 118. Л. 20 об.

de Moscou» («Московский сувенир») Г.И. Венявского, Ноктюрн. Ор. 9 № 2 Ф.Ф. Шопена и «Арагонскую охоту» П. Сарасате⁶⁰. Интересно, что для музыканта Карла Карловича Григоровича это было уже не первое выступление в Гатчинском дворце. 18 марта 1882 года, в 14-летнем возрасте, он сыграл на скрипке в Арсенальном зале, вместе со своим педагогом, профессором московского филармонического училища В.В. Безекирским⁶¹ и талантливой пианисткой Софи Ментер⁶².

В декабре собирались в дворцовом театре на спектакли: французские и русские комедии⁶³. Придворный оркестр играл во время антракта, а также за ужином в парадных залах. 20 декабря 1887 года в программу, помимо пьес, были включены фрагменты из опер: «Риголетто» Джузеппе Верди и «Гугеноты» Джакомо Мейербера в исполнении артистов Императорских петербургских театров⁶⁴. 3 августа 1888 года в театре смотрели «Женитьбу» Н.В. Гоголя и 1 акт балета «Коппелия» Л. Делиба⁶⁵.

17 декабря 1889 года после 2-х комедий Придворный оркестр исполнил отрывки из следующих опер: «Вильгельм Телль» Д.А. Россини, «Африканка» Дж. Мейербера, «Так поступают все женщины» В.А. Моцарта, «Эрнани» Дж. Верди, «Гарольд» Э.Ф. Направника и несколько произведений П.И. Чайковского⁶⁶.

По сохранившимся программкам в камер-фурьерских журналах видно, что оперные фрагменты часто звучали и в Арсенальном зале в исполнении музыкантов придворного оркестра и хора трубачей Кирасирского полка. Наиболее популярными были отрывки из следующих произведений: «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Тангейзер» Р. Вагнера, «Фауст» Ш.Ф. Гуно, «Мефистофель» А. Бойто.

⁶⁰ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 118. Л. 26.

⁶¹ Безекирский аккомпанировал на рояле.

⁶² РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 15. Л. 21; у великого князя Николая Александровича в дневниках также есть упоминания этого концерта.

⁶³ Спектакли носили легкий, развлекательный характер, но иногда ставили и классику – «Мертвые души» и «Женитьбу» Н.В. Гоголя.

⁶⁴ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 85 Л. 49.

⁶⁵ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 93 Л. 14.

⁶⁶ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 118. Л. 48–49.

«Он [император] не прочь был послушать и цыган...»

Но не только салонная, классическая, духовная⁶⁷ и военная музыка звучали во дворце, иногда император «...не прочь был послушать и цыган». С.Д. Шереметьев вспоминал: «Зашла как-то речь о цыганах, и Владимир Шереметьев расхвалил одну певицу, дочь цыганки Княгини Голицыной, живущую в Москве. (Это было уже после воцарения). Я подтвердил, что знаю ее и что у нее действительно хороший голос. Государь поручил мне пригласить ее в Гатчину, куда она и прибыла и пела в Арсенале в небольшом кружке слушателей, между которыми была и Императрица. Многие удивлялись появлению цыганки, которая от волнения была бледна как смерть, пела в одиночестве и, конечно, хуже обыкновенного. Однако ею остались довольны, щедро наградили и потом мне уже пришлось передать ей от Государя брошку»⁶⁸. Из камер-фурьерского журнала узнаем, что 29 декабря 1885 года, по окончании стола их величества, их высочества и присутствовавшие гости слушали пение г-жи Александровой под аккомпанемент цыгана на гитаре⁶⁹. Интересовали государя и русские народные песни. Он оказывал всяческую поддержку экспедициям Русского географического общества по собиранию песенных мотивов. Большую популярность получила народная инструментальная музыка. Балалайка вновь зазвучала в полный голос⁷⁰.

29 декабря 1893 года в Арсенальном зале Гатчинского дворца на елке для офицеров состоялся концерт балалаечников под управлением В.В. Андреева. Ими было исполнено несколько музыкальных пьес⁷¹. Музыкант-просветитель и дирижер Василий Васильевич Андреев впервые сыграл на балалайке в присутствии Александра III в Петербурге 27-го февраля 1887 года, на вече-

⁶⁷ Александр III любил музыку А.Ф. Львова, Д.С. Бортнянского. Хор придворных певчих можно было услышать не только на службе в домовй церкви, но и в парадных и личных комнатах Гатчинского дворца. Так, например, на Пасху, 17 апреля 1883 года в приемной императора хор малолетних придворных певчих перед их величествами исполнил «Христос воскрес» и русскую песню из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка» – «Из-под холмика». (Ф. 516. Оп. 1. Д. 28. Л. 32 об.).

⁶⁸ Шереметьев С.Д. Указ. соч. С. 495–496.

⁶⁹ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (206/2703). Д. 61. Л.59.

⁷⁰ Кудрина Ю. С высоты престола. Император Александр III и императрица Мария Федоровна. М.: Русский мир, 2013. С. 330.

⁷¹ РГИА. Ф. 516. Оп. 2. Д. 50. Л. 65–66.

ре у принца Александра Петровича Ольденбургского. Молодой исполнитель произвел на государя сильное впечатление, позже он вспоминал: «Императору благоугодно было осчастливить меня следующим Всемиловитейшим обращением: «Я очень рад, что благодаря вашему таланту балалайка снова войдет в народ и снова делается популярным русским инструментом»⁷². В этом же году он на собственные средства организовал кружок любителей совместной игры на балалайках. Гастроли оркестра по России и выступления на Всемирной выставке в Париже принесли ансамблю европейскую известность, а в 1896 году кружок был преобразован в «Великорусский оркестр»⁷³. В.В. Андреев со своим коллективом не раз выступали в Гатчине; один из его вальсов называется «Воспоминания о Гатчине». В начале XX века в городе образовалось несколько оркестров балалаечников, часто выступавших на концертах перед публикой⁷⁴. В 90-е годы XIX века оркестр балалаечников был сформирован и в Кирасирском полку ея императорского величества. Он часто играл во дворце в присутствии вдовствующей императрицы Марии Федоровны и их императорских высочеств⁷⁵.

Важно отметить, что музыка во дворце в этот период звучала не только в исполнении профессиональных музыкантов, любили музицировать и все члены этой семьи. Из письма Александра III к супруге: «Гатчина. 9 мая 1884 года... Мишкин⁷⁶ и Беби⁷⁷ приходили ко мне в 6 часов после чаю; я хотел показать Беби музыку и начал играть на моем маленьком органе, но она так испугалась, что страшно расплакалась и бросилась к Нана⁷⁸, так что этот дивертисмент совершенно не удался, к большому сожалению Мишкина, который радовался услышать орган»⁷⁹. Императрица Мария Федоровна с удоволь-

⁷² РГИА. Ф. 468. Оп. 42. Д. 2053. Л. 2–3.

⁷³ Большая Российская энциклопедия. М.: Изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2004. Т. 1. С. 724.

⁷⁴ Созвездие трех муз: Биобиблиогр. краеведческий словарь / Сост. Н.Г. Суховеева. Гатчина, 1996. С. 46–47.

⁷⁵ Мордвинов А.А. Указ. соч. С. 130–131.

⁷⁶ Великий князь Михаил Александрович.

⁷⁷ Великая княжна Ольга Александровна.

⁷⁸ Франклин Элизабет (Нана) – няня великой княжны Ольги Александровны.

⁷⁹ Император Александр III и императрица Мария Федоровна. Переписка. 1884–1894 / Авт.-сост. А. Боханов, Ю. Кудрина. М.: Изд-во «Русское слово-учебник», 2011. С. 90.

ствием играла на фортепиано, а великий князь Михаил Александрович владел несколькими инструментами: фортепиано, флейтой, гитарой.

Из довоенных описей видно, что в личных комнатах хранилось большое количество разнообразных нотных изданий и музыкальных инструментов, а это лишний раз свидетельствует о том, что музыка была важной составляющей жизни семьи императора Александра III в Гатчинском дворце. Она звучала всюду: в Арсенальном и парадных залах, личных императорских комнатах и дворцовом театре. Здесь можно было услышать вальсы, марши, оперные фрагменты, народные песни как в исполнении известных, так и начинающих музыкантов. В программы концертов чаще стали включать музыку русских композиторов, и это стало отличительной особенностью музыкальной жизни дворца этого периода.

Музыкальные издания из библиотеки великого князя Михаила Александровича в Гатчинском дворце

В конце XIX – начале XX века в Гатчинском дворце формируется ряд книжных собраний:

1) Библиотека периодических изданий (журнальная библиотека), созданная по повелению Александра III в 1886 году. Для ее размещения приспособили одну из гостиных третьего этажа Центрального корпуса дворца¹.

2) Библиотеки в личных комнатах семьи императора на антресольном этаже Арсенального каре. Здесь хранились самые разнообразные издания – художественная литература на разных языках, книги по искусству, истории, праву, общественным наукам, словари, учебники, детская литература, художественные альбомы и карты. К сожалению, почти все они были утрачены в годы Великой Отечественной войны. Основными источниками информации по данным коллекциям являются немногочисленные архивные документы и довоенные чистовые описи, где многие записи о книгах содержат сведения об их оформлении и принадлежности тому или иному владельцу. Из описей узнаем, что в этих комнатах находилось много нотных изданий, купленных или полученных в подарок. Значительная часть их была с золоченой тисненой монограммой «М.А.» под короной на верхней переплетной крышке – одним из книжных знаков великого князя Михаила Александровича. Уже с раннего детства младший сын Александра III проявлял интерес к музыке, о чем свидетельствует письмо императора к супруге, где есть фраза о том, что «Мишкин»², которому тогда было 6 лет, «радовался услышать орган»³. Музыка нередко звучала в Аничковом и Гатчинском дворцах. Вот несколько записей об этом в дневниках Михаила Александровича:

¹ Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. 1881–1917. СПб.: ООО «Союз-Дизайн», 2006. С. 142.

² Великий князь Михаил Александрович.

³ Император Александр III и императрица Мария Федоровна. Переписка. 1884–1894 / Авт.-сост. А. Боханов, Ю. Кудрина. М.: «Русское слово-учебник», 2011. С. 90.

«27 апреля 1897 года. Воскресенье... Был большой завтрак в Белой зале с музыкой (играл, между прочим, на скрипке мальчик 8-летний). Он чудно играл...»⁴;

«13 ноября 1897 года. Четверг... Потом мы, то есть Old man, Siocha⁵ и я говорили в фонограф, который нам повторял все. После этого мы пошли вниз и слушали оперу в телефон, давали Евгений Онегин...»⁶;

«9 мая 1898 года. Суббота... Завтрак был в Белой зале и играл кирасирский струнный оркестр...»⁷.

В октябре 1892 года в лейб-гвардии Кирасирском ее величества полку, помимо существующего еще со времен Петра I хора трубачей, был сформирован струнный оркестр. Он часто играл во дворце для вдовствующей императрицы Марии Федоровны и Михаила Александровича⁸. По воспоминаниям современников, великий князь очень им интересовался и знал многих музыкантов в лицо⁹. Много времени уделял он и музыкальным занятиям. Его памятные книжки и дневники за разные годы пестрят записями следующего содержания: «после завтрака имел урок флейты...»¹⁰, «...потом играл на флейте...»¹¹; «... после чая я играл на гитаре...»¹²; «до завтрака играл час на гитаре...»¹³.

Личный адъютант Михаила Александровича граф Анатолий Александрович Мордвинов вспоминал: «Мы оба чрезвычайно любили музыку, а великий князь даже играл немного на фортепиано и на флейте»¹⁴.

⁴ Дневник великого князя Михаила Александровича. 1896–1899 годы // Дворец и парк Гатчины в документах... С. 297.

⁵ Воспитатели великого князя.

⁶ Дневник великого князя Михаила Александровича. 1896–1899 годы... С. 299.

⁷ Там же. С. 301.

⁸ Мордвинов А.А. История лейб-гвардии Кирасирского ее величества полка. СПб.: Государственная типография, 1884–1904. Т. 2. С. 134.

⁹ Там же. С. 135.

¹⁰ Памятная книжка великого князя Михаила Александровича. 1893 год // Дворец и парк Гатчины в документах... С. 80.

¹¹ Там же. С. 81.

¹² Дневник вел. кн. Михаила Александровича. 1917 год // Дворец и парк Гатчины в документах... С. 311.

¹³ Там же. С. 312.

¹⁴ Мордвинов А.А. «Из пережитого». (Отрывки из семейных воспоминаний) // Дворец и парк Гатчины в документах... С. 336.

Из довоенных описей становится известно, что в его комнатах находились следующие музыкальные инструменты:

1) Фисгармония полированного ореха, работы конца XIX века. Фабрика Ю.Г. Циммермана. Санкт-Петербург, Москва, Лейпциг.

В дневнике Михаила Александровича за 24 декабря 1898 года есть следующая запись: «Мама мне подарила ... фисгармонию...»¹⁵;

2) Скрипка деревянная с четырьмя струнами. Фабрика Ю.Г. Циммермана. Санкт-Петербург. 1892 год.

3) Флейта серебряная со слоновой костью. Фабрика музыкальных инструментов Ф. Аймана. Санкт-Петербург. В футляре с тисненной золотом монограммой «М.А.» под короной.

4) Флейта черного дерева в черном кожаном футляре с тисненной золотом монограммой «М.А.» под короной.

5). Дудка деревянная – 3 шт.

6) Дудка бамбуковая – 1 шт.

7) Свирель из тростника с семью круглыми отверстиями с вырезанными инициалами «А.Н.».

8) Рожки желтой меди, охотничьи – 6 шт.

9) Труба игрушечная желтой меди с 8-ю клапанами. Фабрика Ю.Г. Циммермана.

Трудно сказать, все ли они принадлежали Михаилу Александровичу – за исключением флейт, на футлярах которых есть его монограмма.

А.А. Мордвинов, описывая обстановку комнат великого князя, указывает, что в его кабинете было еще и пианино¹⁶. Все эти музыкальные инструменты, кроме серебряной флейты¹⁷, были утрачены в годы войны. Незвакуированными оказались и музыкальные издания. Судя по записям в довоенных описях, их отличало большое разнообразие. Здесь были учебные пособия, либретто опер, произведения как зарубежных, так и русских композиторов, ноты для различных инструментов – фортепиано, скрипки, фисгармонии, флейты, роля, корнета и гитары¹⁸.

¹⁵ Дневник великого князя Михаила Александровича. 1896–1899... С. 304.

¹⁶ Хрусталев В.М. Великий князь Михаил Александрович. М.: Вече, 2008. С. 107.

¹⁷ Находится в Госфонде.

¹⁸ См. таблицу «Основные музыкальные произведения в библиотеке вел. кн. Михаила Александровича» ниже.

Большинство изданий было одето в полукожаные или коленкоровые переплеты с золоченой монограммой «М.А.» под короной. Небольшие или рукописные произведения хранились в специальных папках или футлярах, а некоторые из них были прекрасно оформлены. Так, например, рукописные ноты «Времена года»¹⁹ были украшены акварельными рисунками, а сочинение Плацитка «Марш Кубок» для флейты с роялем хранилось в красной сафьяновой папке, изготовленной лучшим переплетчиком столицы конца XIX – начала XX века, поставщиком императорского двора А.А. Шнелем.

Хочется выделить в этой коллекции несколько нотных изданий с дарственными надписями. На заглавном листе сочинения С.М. Ляпунова «Польский для большого оркестра» имеется надпись автора: «Дорогому ученику моему – Его Императорскому Высочеству великому князю Михаилу Александровичу в память 10-летних занятий и в знак беспредельной преданности. С. Ляпунов. 30.IV.1905». Еще в конце 1894 года по воле императрицы Марии Федоровны Сергей Ляпунов – помощник управляющего Придворной певческой капеллой, известный пианист и композитор, был приглашен преподавателем игры на фортепиано для великого князя Михаила Александровича вместо Госпожи Голидэ²⁰.

Следующие два издания были подарены великому князю композитором и фортификатором Ц.А. Кюи. С осени 1896 года в учебном плане Михаила Александровича появился новый предмет – фортификация, и тогда же заслуженный профессор Николаевской инженерной академии, генерал-лейтенант Ц.А. Кюи был назначен к нему преподавателем²¹.

На первой странице нот оперы «Сарацин» надпись: «Его Императорскому Высочеству Михаилу Александровичу на добрую память бесконечно и всем сердцем ему преданного Ц.А. Кюи. 1899. Гатчина, декабрь 18». Комическая опера «Сын Мандарина», судя по надписи, была подарена великому князю 15 апреля 1900 года.

В коллекции нот имелось еще одно издание этого композитора: «5 маленьких дуэтов для флейты и скрипки с фортепиано. Лейпциг, 1897 год». В РГИА хранится документ, из которого становится известно, что это сочине-

¹⁹ В описи не указан композитор.

²⁰ РГИА. Ф. 1340. Оп. 1. Д. 559 л. 7–8.

²¹ Хрусталеv В.М. Указ. соч. С. 88.

ние Ц.А. Кюи посвятил их императорским высочествам великому князю Михаилу Александровичу и великой княжне Ольге Александровне²².

Разнообразие нотных изданий, принадлежавших великому князю, свидетельствует о его сильной увлеченности музыкой. Старшая сестра Ксения Александровна вспоминала: «Играла в 4 руки с Мишей (Haydn) наверху у Ольги в комнате²³. Он теперь весь ушел в музыку и его [это] развлекает»²⁴. В непростые минуты жизни спасение также искал в ней. Так осенью 1908 года, находясь в Англии в разлуке с возлюбленной Н.С. Вульферт²⁵ «он предпочитал в одиночестве слушать музыку» – вспоминал А.А. Мордвинов – «достал свои, привезенные им, ноты и просил румын играть русские романсы и отрывки из опер. Я думаю, никогда в Сендрингхаме²⁶ не раздавалось столько русской музыки, как за время нашего тогдашнего пребывания»²⁷.

Просматривая список музыкальных изданий из его библиотеки в Гатчинском дворце, можно сделать несколько выводов. Скорее всего, Михаил Александрович не только играл на фортепиано, флейте и гитаре, но и обучался игре на фисгармонии, скрипке, кларнете и барабанае, иначе в его собрании не было бы всевозможных учебных пособий и нот для этих инструментов. Он очень любил оперу – об этом свидетельствует большое количество оперных изданий. Интересовался музыкой различных стран – у него имелись сочинения немецких, французских, итальянских, датских, ирландских, польских композиторов. Большое же количество произведений русских композиторов говорит о любви к русской музыке.

В заключение отмечу, что музыкальная библиотека семьи императора Александра III в Гатчинском дворце нуждается в дальнейшем изучении. По довоенным описям и архивным документам ее можно виртуально реконструировать – и в этом есть необходимость. Ведь именно личные библиотеки, являясь отражением исторической эпохи и культуры, дают богатый материал для характеристики своих владельцев, выявляя их интересы, вкусы и предпочтения.

²² РГИА Ф. 468. Оп. 42. Д. 2232. Л. 71–75.

²³ Комнаты Ольги Александровны располагались на 3-м этаже Арсенального каре.

²⁴ Хрусталеv В.М. Указ. соч. С. 110.

²⁵ В 1912 году Михаил Александрович тайно за границей вступил в морганатический брак с Н.С. Вульферт (позже ей был высочайше пожалован титул графини Брасовой).

²⁶ Сандрингемский дворец (англ. Sandringham House) – усадьба Виндзорской династии, расположенная в Норфолке.

²⁷ Хрусталеv В.М. Указ. соч. С. 148.

**Основные музыкальные произведения
в библиотеке великого князя Михаила Александровича**

1.1.	<i>Либретто опер иностранных композиторов</i>	<p>Г. Доницетти: «Дон Паскуале», «Дочь полка», «Линда ди Шамуни», «Полиевкт», «Любовный напиток», «Мария ди Роган»;</p> <p>В. Беллини: «Норма», «Пуритане», «Сомнамбула»;</p> <p>Дж. Россини: «Граф Ори», «Вильгельм Телль», «Севильский цирюльник»;</p> <p>Дж. Верди: «Иоанна ди Гусман», «Фальстаф», «Аида», «Дон Карлос», «Бал-маскарад», «Сила судьбы»;</p> <p>А. Понкьелли «Альдона», «Джоконда»;</p> <p>Дж. Мейербер: «Северная звезда», «Иоанн Лейденский», «Африканка», «Динора»;</p> <p>Д.Ф. Обер: «Фенелла», «Бронзовый конь», «Бриллианты короны», «Черное домино»;</p> <p>Ж. Бизе: «Джамиле», «Кармен»;</p> <p>Ж. Массне: «Эсklarмонда», «Манон»;</p> <p>Ш. Ф. Гуно: «Фауст», «Мириэль»;</p> <p>Л. Делиб «Жан де Нивель», «Лакме»;</p> <p>Р. Вагнер: «Моряк скиталец», «Тангейзер»;</p> <p>В.А. Моцарт: «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»;</p> <p>Ф. Герольд «Цампа»;</p> <p>А. Тома «Гамлет»;</p> <p>Ф. Маркетти «Каталонская мечь»;</p> <p>Э. Петрелла «Венецианский карнавал»;</p> <p>О. Николаи «Виндзорские кумушки»;</p> <p>А. Бойто «Мефистофель»;</p> <p>А. Гомес «Гварани»;</p> <p>Ф. Давид «Лалла Рук»;</p> <p>Д. Чимароза «Тайный брак»;</p> <p>К. Гольдмарк «Царица Савская»;</p> <p>Р. Дриго «Похищенная жена»;</p> <p>Ж. Оффенбах «Дамы с рынка»;</p> <p>Ф. Галеви «Жидовка»</p>
1.2.	<i>Либретто опер русских композиторов</i>	<p>П.И. Чайковский: «Кузнец Вакула», «Евгений Онегин», «Орлеанская дева», «Опричник»;</p> <p>А.Г. Рубинштейн: «Маккавеи», «Нерон», «Демон»;</p> <p>Н.А. Римский-Корсаков: «Ночь перед Рождеством»;</p> <p>А.С. Аренский: «Рафаэль»;</p> <p>А.С. Даргомыжский: «Русалка»;</p> <p>А.Н. Серов: «Рогнеда»;</p> <p>М.И. Глинка: «Жизнь за царя»;</p> <p>А.П. Бородин: «Князь Игорь»;</p> <p>С.И. Танеев: «Орестея»</p>

2.1	Ноты для рояля (фортепиано) в 4 или 2 руки	Произведения И.С. Баха, Л. Бетховена, Г.Ф. Генделя, И.М. Гайдна, Ф. Шопена, Ф. Шуберга, Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольди, К. Рейнеке, П.И. Чайковского, Ц.А. Кюи, М.И. Глинки, С.М. Ляпунова; «Сцена из Лоэнгрина» Р. Вагнера; Оперы М.И. Глинки: «Руслан и Людмила» и «Жизнь за царя»»; Ш.Ф. Гуно «Ромео и Джульетта», Ж. Массне «Манон», Дж. Россини «Вильгельм Телль»; Ноктюрны Дж. Филда; Вальс А. Долматова «Тихоокеанские волны»
2.2	Ноты для пения с роялем	Оперы Ц.А. Кюи: «Сын Мандарина» и «Сарацин»; Произведения Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ж. Массне; Романсы разных итальянских композиторов
2.3	Ноты для скрипки с роялем	Произведения разных композиторов
2.4	Ноты для флейты с роялем	Сочинение Плацитка «Марш Кубок»
2.5	Ноты для рояля в 2 руки и флейты с роялем	Рукописные ноты разных композиторов
2.6	Ноты для рояля в 2 руки, пения, скрипки и виолончели	Произведения О. Швальма и Ш.Ф. Гуно
2.7	Ноты для фисгармонии	Небольшие произведения Ф. Шуберга, Р. Шумана, О. Швальма, Ш.Ф. Гуно, И.П. Хартмана, Н.В. Гаде, Э.Х. Грига, П.И. Чайковского
2.8	Ноты для скрипки	Маленький Паганини. 100 любимейших народных песен / Сост. А. Бруннер; Отрывки арий и мелодии различных композиторов; Этюды и упражнения разных авторов, «Скрипичная школа» Рихарда Гофмана
2.9	Ноты для флейты	Ария из комической оперы Д.Ф. Обера «Фра-Дьяволо»; Упражнения рукописные; Русские песни; Упражнения, мелкие песенки и мелодии; 25 романтических этюдов для флейты Эрнесто Келлера; Школа игры на флейте Г. Гарибольди
2.10	Ноты для виолончели и скрипки	Мелкие вещицы разных композиторов

2.11	<i>Ноты для дисконта, альты, тенора и баса с роялем</i>	Духовно-музыкальные сочинения Д.С. Бортнянского, С.И. Давыдова, М.С. Березовского и др.
2.12	<i>Песни</i>	Песни уральских казаков. Записали А. и В. Железновы. СПб., 1899
3.1	<i>Учебные пособия</i>	«Школа фортепианной игры» Леберга и Штарка; «Скрипичная школа» Рихарда Гофмана; «Школа игры на флейте» Г. Гарибольди; «Школа для семиструнной гитары», дополненная пьесами из любимых опер и балетов А.О. Сихры; «Школа для корнета с пистонами, альтгорна и баритона» Вурма В.В.; «Школа для барабана Robert Kietzer»; «Школа барабанщиков» Васильева и Вурма. М., 1886.

Музыкальные инструменты в Гатчинском дворце (по материалам описей Российского государственного исторического архива)

Почти все представители дома Романовых были очень хорошо музыкально образованны, ценили и знали музыку и, соответственно, владели разнообразными музыкальными инструментами.

Отец Павла I Петр III неплохо играл на скрипке, и даже брал уроки у виртуозов-скрипачей из Италии и Баварии. Во время присутствия двора в Ораниенбауме император дирижировал оркестром во время любительского спектакля, а его личный придворный оркестр играл симфонии в итальянской опере.

Петр Федорович первым из российских монархов стал собирать коллекцию музыкальных инструментов. В специальном дубовом шкафу хранились скрипки великого Амати и других мастеров. Известно, что после смерти матери Петр заказал написание реквиема и аллегии «Мир героев». В этом музыкальном произведении Петру III и его кумиру Фридриху Великому отводились роли античных героев¹.

Екатерина II также не чуралась музыкальных представлений. Она любила комедии, и даже сочинила несколько либретто комических опер, в которых «пропагандировала», если можно так выразиться, идеи века Просвещения.

Сын Екатерины Павел I любил не только военные марши, но и хорошо играл на клавишных инструментах, а также собирал коллекцию нот и либретто французских опер.

Императрица Мария Федоровна, супруга Павла, несомненно, обладала многосторонними артистическими талантами, и среди них выделялось великолепное владение клавишными инструментами.

В статье «Убранство Гатчинского дворца» П. Вейнер пишет о том, что находилось в комнатах императрицы Марии Федоровны. Из музыкальных инструментов там упоминается клавесин. «Угловая комната рядом со спальнею называлась будуаром Императрицы и сейчас имеет несколько пустоватый

¹ Мироненко С. Музыка в семье Императора. М.: NechoaMano, 2014. С. 3.

вид... Обстановку комнаты дополняет нарядный узкий и длинный клавесин из орехового дерева с инкрустацией...»².

А в описях Российского государственного исторического архива из фонда 491 по Гатчинскому дворцу, в «Комнатной описи по овальной комнате половины императрицы Марии Федоровны среднего этажа главного корпуса» также значится фортепьяно:

«7849. фортепьяно из разных дерев с инкрустацией о 5 октавах с клавишами оклеенными перламутром и черепахою с устроенными внутри механизмом закрытым по бокам 5 рамочками затянутыми белою шелковою материею и с решеткою медной проволоки 1»³.

При Павле I местом проведения приемов, банкетов, сопровождавшихся музыкой, была Золотая или Чесменская галерея. «При игрании на трубах и литаврах» император с семьей и свитой проходили в церковь. В Золотой галерее проводились и музыкальные и танцевальные вечера. С. Кознаков, описывая парадный обед, упоминает и музыкальную его часть: «В продолжение Императорского стола на хорах в той же галерее играла вокальная и инструментальная музыка, а здравия во время оног произносились при игрании на трубах и битии литавр и произведением установленного числа выстрелов из пушек»⁴.

Сын Марии Федоровны, будущий император Александр I унаследовал скрипку своего деда, Петра III, ту самую скрипку, которая была с ним в момент убийства в Ропше.

Следует упомянуть, что, будучи великим князем, Александр Павлович принял к себе на службу известного органиста Иоганна Вильгельма Гесслера (1747–1822). Орган был одним из самых любимых музыкальных инструментов XVIII века. Во многих городах России в католических и протестантских церквях уже были органы. Приезжали с концертами знаменитые в то время иностранные органисты, как, например, датский органист Иоганн Готфрид Вильгельм Пельшау. В 1764 году Пельшау выступал с концертом при царском дворе.

Ученик Й. Гайдна, немецкий органист, композитор и педагог Иоганн Вильгельм Гесслер приезжает в Ригу в 1792 году, где исполняет кантату «Ка-

² Вейнер П. Убранство Гатчинского дворца // Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре. СПб.: Лига, 1995. С. 106–108.

³ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1334. Л. 5.

⁴ Кознаков С. Павловская Гатчина // Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре... С. 274–275.

терина мать своих народов» (либретто хранится в Российской Национальной библиотеке). 20 октября 1792 года он дает концерт в Санкт-Петербурге и вскоре получает должность органиста при дворе великого князя.

В этой связи хочется отметить такой факт в биографии органиста, как своеобразный музыкальный поединок с Моцартом, в котором победил великий композитор. Этот поединок состоялся в 1788 году в Эрфурте на обеде у русского посла, князя Александра Михайловича Белосельского-Белозерского. Моцарт познакомился с Павлом I и Марией Федоровной, когда в 1781 году в Вене в честь четы графа и графини Северных давался концерт, на котором он дирижировал.

Русский поэт И.И. Дмитриев посвятил Гесслеру стихотворение «О Гесслер! Где ты взял волшебное искусство?»

«Ты смертному даешь какое хочешь чувство!
Иль гений над тобой невидимо парит
И с каждою струной твоею говорит...»

Составитель историко-биографического музыкального лексикона Э. Гербер писал об этом музыканте⁵: «Его искусство исполнять не только свои, но и чужие произведения, без всякой подготовки, даже с листа – изумительно. Еще увлекательнее фантазирование на фортепиано и, в особенности, на органе, где он открывает полный простор пылу воображения...».

Вполне возможно, что известный органист бывал и в Гатчинском дворце.

В царствование Николая I архитектор Р.И. Кузьмин руководил перестройкой Гатчинского дворца, в том числе Арсенального каре и Арсенального зала. Перестройка началась в 1846 году. На акварели художника К.А. Ухтомского, где изображен Арсенальный зал, виден орган. В архивных делах имеются многочисленные сведения об органе «из красного дерева о 14 валиках, который был завещан Государю императору покойным обер-камергером Татищевым из Санкт-Петербурга. Музыкальный инструмент установили в 1846 году на месте, указанном Николаем I⁶ (орган был механический, и мелодии были записаны на этих 14 валиках).

Даритель органа обер-камергер Татищев – это известный дипломат и коллекционер Дмитрий Павлович Татищев (1767–1845), действительный тай-

⁵ Протопопов В.В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. С. 49.

⁶ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 469. Л. 70.

ный советник, обер-камергер, член Государственного совета, сенатор, чрезвычайный посланник в Неаполе (в 1802–1803 и 1805–1808 гг.) и полномочный министр при разных дворах: в Испании (1812–1821), посол в Австрии (1822–1841); почетный член Академии Художеств. Первый в России кавалер старейшего в Европе ордена Золотого руна. Свои коллекции по завещанию Татищев передал в распоряжение Императорского Эрмитажа: «...коллекция умершего Татищева была так велика, что было решено ее разделить: части попали в Царскосельский арсенал, части – в Петергофские дворцы и павильоны. Из 185 живописных полотен 60 были отосланы в Москву, где вместе с мебелью украсили Большой Кремлевский дворец»⁷.

К 1851 году ремонтные работы были закончены, и к 1851 году относится упоминание об органе, находившемся в Арсенальном зале Гатчинского дворца. В описях Российского исторического архива по фонду 491 имеется записка «Об отложении отделки комнат в Арсенальном каре и о поставке в Арсенальное зало органа»:

«11 октября 1851 г.

Господину управляющему Гатчинского дворцового правления.

Г-н министр императорского двора от 7 сего октября дал мне знать, что по всеподданнейшему докладу рапорта обер-гофмаршала графа Шувалова Государь Император высочайше изволил разрешить: находящийся ныне в Эрмитаже орган, перенесенный туда из зала Арсенального Каре Гатчинского дворца, поставить вновь в этот зал, но в таком только случае, если в комнатах Арсенального Каре не окажется совершенно никакой сырости, иначе орган может повредиться.

При том его Величество изволит полагать во время предстоящего присутствия высочайшего двора в Гатчине занять помещения в Кухонном каре в том предположении, что комнаты Арсенального каре недостаточно просохли, а посему и повелел: оклейкою обоями сих комнат остановиться до весны будущего года.

Сию высочайшую волю имею честь сообщить Вашему превосходительству для надлежащего исполнения в дополнение предложения моего от 5 сего же октября покорнейше прося о последующем меня уведомить.

Генерал от артиллерии Захаржевский»⁸.

⁷ Неверов О. Коллекция Д.П. Татищева // Наше наследие. 2003. № 66. С. 55–56.

⁸ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 461. Л. 69.

Приписка сбоку:

«Сообщить г-ну обергоф-маршалу, что до совершенной просушки Арсенального зала орган нельзя поместить в оном ... будет доставить сюда к высочайшему присутствию осенью будущего 1852 г. генерал Люце»⁹.

В описях Российского государственного исторического архива в фонде 491 имеется записка «О предписании дворцового правления казначею Томилову о записи в сумму расходных денег, выданных механику Гирну на настройку дворцового фортепьяно»: «По рапорту гоф-фурьера Абрамова... Определено следующим механику Гирну за настройку дворцового фортепьяно деньги двадцать рублей. Сентябрь 28 дня 1831 года»¹⁰.

Музыкальная жизнь Гатчинского дворца в основном сосредотачивалась вокруг Арсенального зала. По описи 1864 года здесь числился еще один орган «с украшениями березового дерева, зятянутый в верхней части с трех сторон малиновым атаментам с четырьмя одностворными по бокам дверцами и одной двустворною впереди»¹¹.

В воспоминаниях фрейлины императрицы Александры Федоровны Анны Тютчевой несколько раз упоминается о музыкальных вечерах, проводимых в зале: «Для обедов и завтраков собираются в Арсенале, там же проводят вечера за музыкой»¹².

«Сегодня утром мы все были в Арсенале после завтрака. Стюрлер и Голицын играли сонату Бетховена...»¹³.

«Вечером... я пошла в Арсенал. Там была музыка. Играл Рубинштейн, пела некая м-лл Штубе, обладающая прекрасным голосом, которую великая княгиня Елена Павловна привезла из Германии»¹⁴.

Конечно, нельзя не отметить огромную роль в организации и развитии музыкальной культуры в России великой княгини Елены Павловны, жены великого князя Михаила Павловича.

В Михайловском дворце собирались все яркие представители творческой интеллигенции России. Особо выделялся в этом кругу Антон Григорье-

⁹ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 461. Л. 69.

¹⁰ РГИА. Ф. 491. Оп. 1. Д. 1783. Л. 89.

¹¹ РГИА. Ф. 491. Оп. 2. Д. 740. Л. 3.

¹² Тютчева А. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2000. С. 105.

¹³ Там же. С. 106.

¹⁴ Там же. С. 302.

вич Рубинштейн, мечтавший о создании в Петербурге консерватории. Елена Павловна горячо поддерживала, в том числе и материально, вносила достаточно крупные пожертвования, в том числе вырученные от продажи личных драгоценностей. Упомянутая в мемуарах Анны Тютчевой м-ль Штубе, известная русская певица Юлия Федоровна Абаза (1830–1915), этническая немка, супруга министра финансов. Она сыграла большую роль в становлении и развитии петербургской консерватории. Ю.Ф. Абаза являлась камер-певицей у великой княгини Елены Павловны, обладала «бархатным» меццо-сопрано. Впоследствии стала директрисой петербургского приюта для арестантских детей, была избрана также почетным членом консерватории.

Одним из самых сильных увлечений императора Александра III была игра на различных музыкальных инструментах. Как и его дед, Николай I, он играл на духовых – валторне, трубе и других инструментах. Великий князь Александр Александрович исправно посещал уроки музыки с восьми до двадцати лет. По свидетельству К.В. Колокольцова, Александр «стал изучать игру на корнете в 1858 году». Он же указывает и на подоплеку этого начинания: «Назначенный в 1858 году состоять при Особе Его Императорского Высочества Государе Наследнике Цесаревиче Николае Александровиче, генерал-адъютант Оттон Борисович Рихтер, в то время полковник генерального штаба, будучи любителем музыки, устраивал для Наследника Цесаревича почти еженедельно по субботам музыкальные вечера, при участии лучших артистов и музыкантов.

А.Г. Рубинштейн, Беккель и многие другие выступали в Зимнем дворце как со своими произведениями, так и с творениями музыкальных классиков, на рояле, на струнных и духовых инструментах. Собрания эти всегда происходили в присутствии Великого Князя Александра Александровича, и Его Императорское Высочество, желая Сам участвовать в музыкальном исполнении, пожелал играть на корнете»¹⁵.

В 1860-е годы он организует кружок любителей музыки, который затем перерос в «скромный медный септет». Александр, будучи уже цесаревичем, исполнял в нем партию первого корнета.

Вскоре по желанию цесаревича было основано «Общество любителей духовой музыки» или «Хор наследника цесаревича Александра Александровича»

¹⁵ Кошелев В.В. «...играли с Минни на корнете и фортепьянах, а Королева работала...» // Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. С. 149.

ча». В репертуаре были Бетховен, Глинка, Вагнер. Играть в оркестрах он прекратил только после коронации. Кстати, во время коронации звучала роговая музыка, забытая больше чем на полвека.

Созданный им хор продолжал иногда выступать, так, например, по свидетельству государственного секретаря А. Половцова, состоялся благотворительный концерт с участием этого хора: «В 8 ½ час. Концерт в доме кн. Волконского (бывший гр. Кушелева-Безбородко) на углу Гагаринской улицы и набережной. Концерт в пользу раненых, играет оркестр медных инструментов из любителей, который долгое время собирался у государя, когда он был великим князем»¹⁶.

По свидетельству современников, Александр III великолепно разбирался в музыке и музыкальных жанрах и был отлично знаком с творчеством многих отечественных и зарубежных композиторов. «Он был большой поклонник Чайковского. Хор играл в этот день особенно хорошо, и впечатление было сильное. Государь пожелал повторения и слушал с видимым наслаждением <...> как-то особенно задумчиво и грустно, дивная гармония была ему доступна <...> и ясно было, как сильно в нем самом сказалось художественное чутье. Вообще, он очень любил музыку, но без всяких предвзятых, партийных мыслей <...> он восторгался Глинкой и знал многие его романсы <...> Рубинштейна он не перебаривал как человека, его коробило его самомнение, самодовольство и самоуверенность <...> К Балакиреву относился сочувственно и снисходительно <...> Римского-Корсакова ценил не столько как композитора, а как знатока оркестровой части. Он многому восхищался у Вагнера <...> но не терпел музыкальных завываний его поклонников <...> Церковную музыку очень любил, ценил Бортнянского, но предпочитал Львова за его задушевность <...> Легкая музыка ему также нравилась, вальсы Страуса, и вообще интересовался новинками, всегда знакомился со всеми новыми произведениями, и отзывы его были осторожны, никогда не судил он по первому впечатлению. Вижу его на репетиции «Пиковой дамы» перед первым ее представлением. Опера эта ему нравилась <...> Он не прочь был послушать и цыган, когда они были хороши...»¹⁷.

После трагической гибели Александра II и коронации Александр Александрович не прекратил музицировать и иногда играл. Об этом упоминает граф А.В. Олсуфьев: «...государь император, желая вспомнить в часы досуга

¹⁶ Половцов А. Дневник государственного секретаря. М.: Центрполиграф, 2005. Т. 1. С. 124.

¹⁷ Кошелев В.В. Указ. соч. С. 151.

прошлое, играл иногда на валторне. Граф сам имел однажды случай слышать игру его величества на этом инструменте: это было летом в Александрии»¹⁸.

В 1880-х годах в Арсенальное зало Гатчинского дворца поступают концертный рояль дубового дерева, украшенный резьбой в русском стиле, и оркестрион, заказанный за границей гофмейстером князем Н.Б. Юсуповым по повелению его императорского величества. Собрать, установить и пустить в ход музыкальную машину согласно договору должен был органист Бюргер.

Об этом рояле упоминается в алфавитной описи за 1895 год предметов мебели, ламп, посуды и других вещей, находящихся во дворце, составляющих собственность членов императорской семьи: «13527. рояль концертный фабрики шредера дубового дерева, украшенный резьбою в русском стиле 1»¹⁹.

Тут нужно оговориться, что фабрика Карла Шредера являлась полноправным конкурентом знаменитому Якобу Беккеру, сам же фабрикант получил почетное звание поставщика двора его императорского величества. Помимо этого, он являлся поставщиком германского двора и женских учебных заведений ведомства императрицы Марии, а с декабря 1875 года официально именовался поставщиком Петербургской консерватории, которая пользовалась его инструментами начиная с 1866 года.

К концу XIX века в Арсенальном зале находились: рояль фабрики Шредера из темного дуба; рояль фабрики «Я. Беккер», а также фортепьяно фабрики «Дидерикс» из красного дерева; два органа, один венской работы, а другой немецкой.

Императрица Мария Федоровна, супруга Александра III, была хорошей пианисткой, и нередко они вдвоем составляли своеобразный дуэт на домашних концертах, когда Мария Федоровна играла на фортепьяно, а ее могучий супруг на корнете. В описях личных комнат императорской семьи Гатчинского дворца за 1895 год значится несколько роялей фирмы «Я. Беккер»:

«Алфавитная опись предметов мебели, ламп, посуды и других вещей находящихся во дворце. Список вещей составляющих Собственность членов императорской Семьи

14389. рояль кабинетный фабрики Я. Беккера за № 9626 орехового дерева 1

¹⁸ Кошелев В.В. Указ. соч. С. 152.

¹⁹ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1334. Л. 5.

15660. рояль кабинетный фабрики Я. Беккера № 14405 в корпусе орехового дерева 1

16200. рояль кабинетный фабрики Я. Беккера № 20881 в корпусе орехового дерева 1

7849. фортепьяно из разных дерев»²⁰.

Возможно, что Мария Федоровна предпочитала инструмент именно фирмы «Беккер».

В Сводном каталоге культурных ценностей, похищенных и утраченных в период Второй мировой войны, значится, что в гостиной Марии Федоровны находилось:

«1174. Пианино черное дерево, резьба, золоченая бронза

Инв. № г-1330, г-3547, накл. 9824»

Впереди на вертикальной доске деревянный барельеф, изображающий амуров, играющих на разных инструментах. По сторонам укреплены подсвечники золоченой бронзы с бюстами крылатых женщин. Под откидной крышкой золоченая надпись «J. Becker»²¹.

П.П. Вейнер в сборнике «Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре», в статье «Убранство Гатчинского дворца» пишет про клавикорды в Чесменской галерее: «Против камина в Чесменской галерее стоят прелестные клавикорды из красного дерева, украшенного бронзой, в том богатом стиле, который умеет оставаться скромным. На внутренней доске мы находим надпись «David Roentgen & Kinzing a Neuvied sur le Rhin. Anno 1785». Эта же подпись, но без года, имеется на нескольких произведениях знаменитого мебельщика, хранящихся в Эрмитаже. Клавикорды приобретены Императором Александром III, но к Гатчинскому дворцу пришлось как нельзя лучше...»²²

Из музыкальных инструментов, принадлежавших Александру III, необходимо упомянуть и о геликоне, о котором в Сводном каталоге указано, что в рабочем кабинете Александра III под номером 2315 значится медный «гелико-

²⁰ РГИА. Ф. 491. Оп. 3 Д. 1334. Л. 3.

²¹ Сводный каталог культурных ценностей, похищенных и утраченных в период Второй мировой войны. Гатчинский дворец. М.: ИРИСЪ, 2004. Т. 5, кн. 1. С. 75.

²² Вейнер П. Убранство Гатчинского дворца // Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре... С. 82.

нец»: «На геликоне гравированный растительный узор и надпись «О. Кейлиг, С.-Петербург»²³.

К сожалению, сведений о фирме «О. Кейлиг» пока не найдено.

Наследник, будущий император Николай II, как и все царские дети, обучался игре на музыкальных инструментах, в том числе и на фортепьяно.

Но больше известно про музыкальные инструменты, принадлежавшие младшему брату Николая, Михаилу, который «в своем кабинете Гатчинского дворца хранил фисгармонию, клавишный духовой музыкальный инструмент с металлическими язычками, со многими регистрами и двумя ножными педалями, которыми приводились в движение меха воздушного резервуара инструмента. Фактически, это домашний орган»²⁴.

Действительно, в сводном каталоге утраченных ценностей Гатчинского дворца под номером 4057 значится:

«Фисгармония. Конец XIX в. Орех, резьба, точение. Инв. № г-5542, г-3540. Крышка над клавиатурой и полочки для нот выдвижные, над клавиатурой никелевая пластинка с надписью «Юлий Генрих Циммерманъ. С.-Петербургъ. Москва. Лейпцигъ», под клапанами надпись золочеными буквами на немецком языке. По сторонам верхней крышки приделаны медные подсвечники с фарфоровыми электрическими свечами. Педали обиты ковровой материей»²⁵.

У великой княгини Ксении Александровны, сестры Николая и Михаила, в гостиной находилось пианино знаменитой фирмы Бехштейн, значащееся в сводном каталоге под номером 4863: «Гостиная в. княгини Ксении Александровны

Пианино

Фирма «C.Bechstein, Hof-Lieferant Sr. Majdes Kaisers u Konigs»

1,62x0,685x1,32

Инв. № г-7366, г-3555, «№ 14443»

Черное, полированное»²⁶.

²³ Сводный каталог культурных ценностей... Т. 5. Кн. 1. С. 150.

²⁴ Зимин И. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. Повседневная жизнь российского императорского двора. М.; СПб.: Центрполиграф, 2011. С. 294.

²⁵ Сводный каталог культурных ценностей, похищенных и утраченных в период Второй мировой войны. Гатчинский дворец. Т. 5. Кн. 3. М.: ИРИСЪ, 2006. С. 8.

²⁶ Сводный каталог культурных ценностей... Кн. 3. С. 55.

А в темной шкафной Ксении Александровны хранилась цитра американской фирмы «American Heip Zitten».

Этот немножко экзотичный музыкальный инструмент ведет происхождение от древнегреческой кифары. Цитра является струнным щипковым инструментом, имеет плоский деревянный корпус неправильной формы. Струн – от 17 до 45. В России появилась во второй половине XIX века.

Вообще в Гатчинском дворце находились музыкальные инструменты разных народов, так, например, в спальне Александра III хранились дурбакки (африканские барабаны) и струнный кавказский музыкальный инструмент с костяной отделкой²⁷.

Музыкальные увлечения Романовых сыграли очень важную, если не решающую роль в становлении и развитии музыкальной культуры России. Конечно, те музыкальные инструменты, на которых играли представители царской семьи, сохранились не все, а точнее, сохранилось их очень мало. Но даже по тем единичным сведениям из описей Российского государственного исторического архива можно предположить, что музыкальная составляющая в Гатчинском дворце была неотъемлемой частью жизни дворца и его обитателей.

²⁷ Сводный каталог культурных ценностей... Кн. 1. С. 48.

Музыка и живопись Гатчинского дворца

Изображение сцен с музыкантами, певцами – жанр в европейской живописи – имеет давнюю традицию. Во всех крупных музейных коллекциях есть аристократические «Концерты» и вполне простонародные «поющие крестьяне». В голландской живописи XVII века можно найти большое количество музыкальных инструментов и в натюрморте как отдельном жанре, и в составе «ученых» натюрмортов *vanitas*.

История коллекции живописи Гатчинского дворца сложилась так, что это была количественно очень обширная коллекция¹, но не слишком разнообразная по жанрам. Музыкальные же сюжеты можно было перечислить буквально по пальцам. В Центральном корпусе такие полотна были в Предцерковной («Игра на кларнете» неизвестного художника²) и в личных комнатах Павла I. В Туалетной это «Музыкант у дома поселянина»³, а в Овальном кабинете «Поющие под аккомпанемент скрипки голландцы»⁴ и «Юноша с лютней»⁵.

¹ См.: Шукурова А.Э. Общая характеристика коллекции живописи ГДМ на 1941 г. (по материалам Описи Генеральной инвентаризации) // Научный архив ГМЗ «Гатчина». Д. 2637.

² Неизвестный художник. «Игра на кларнете» (г-31349, ЦХ-1558-III). Ныне в ГМЗ «Ораниенбаум» (ГМЗ «Петергоф»).

³ «Мастер мелких торговцев». «Странствующий музыкант» (г-29828, ЦХ-1511-III). Ныне ГМЗ «Павловск». По Описи Генеральной инвентаризации ГДМ картина числилась как работа П. ван Лара (ок.1592–1642). Новая атрибуция приведена Н.И. Стадничук (Стадничук Н.И. Государственный музей-заповедник «Павловск». Полный каталог коллекций. Том 5. «Живопись». Вып. 1. Живопись Голландии и Фландрии XVI–XVIII веков. СПб.: Павловск, 2009. С. 82–83.

⁴ Хемскерк Эгберг ван (сын?). «Поющие голландцы» (г-29746, ЦХ-1497-III). Ныне в ГМЗ «Павловск». По Описи Генеральной инвентаризации Гатчинского дворца-музея картина числилась как работа Браувера. Новая атрибуция приведена Н.И. Стадничук (Стадничук Н.И. Указ. соч. С. 136.)

⁵ Моленар Ян Минзе «Юноша с лютней» (г-29734, ЦХ-1489-III). Ныне в ГЭ. По Описи Генеральной инвентаризации Гатчинского дворца-музея числилась как работа неизвестного художника. Атрибуция Я. Моненару приведена в Каталоге ГЭ (Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог 1. Италия, Испания, Франция, Швейцария. Л., 1976).

В Арсенальном каре «музыкальных» картин было несколько больше. Особенно могли обратить на себя внимание полотна из личной коллекции императрицы Марии Александровны. К сожалению, все перечисленные ниже картины выбыли из дворца до 1925 года и известны нам только по материалам описей.

В изящно убранных комнатах Марии Александровны было множество жанровых сценок работы французских художников XIX века. Среди них были и сцены домашнего концерта⁶, и веселого времяпрепровождения («Две девушки и мальчик музицируют»⁷), и даже флирта («Молодой человек целует девушку за роялем»⁸).

А в Уборной императрицы были по разным описям две картины, одна из ряда вполне заурядных «итальянских» сцен⁹, очень популярных в середине XIX века, а другая, видимо, появившаяся там позже, кисти итальянца Доменико Фети – «Концерт»¹⁰. Полотно Фети отметил в своей статье Э.К. Липгарт как не самую удачную, но несомненную работу мастера, который прославился при жизни, работал в Мантуе при дворе герцога Гонзага и рано умер¹¹.

Но, пожалуй, наиболее значимой частью живописного собрания Гатчинского дворца-музея были портреты. И тут хотелось бы обратить внимание на изображения августейших покровительниц музыки из семьи императора Николая I.

⁶ Каролус Жан. «Домашний концерт». Гостиная Марии Александровны. (Опись рисункам и картинам, находившимся в Гатчинском дворце // Архив ГЭ. Ф.1. Оп. 7 ж. Д. 9-У. Л. 9).

⁷ Бомон де Эдуард. «Две девушки и мальчик музицируют». Гостиная Марии Александровны (Опись рисункам и картинам, находившимся в Гатчинском дворце // Там же).

⁸ Вуали Луи-Леопольд. «Молодой человек целует девушку за роялем». Гостиная Марии Александровны (Опись рисункам и картинам, находившимся в Гатчинском дворце // Там же. Л. 9 об).

⁹ Поляк Л. (?) «Неаполитанский рыбак играет на мандолине перед уснувшей девушкой». Уборная Марии Александровны // Там же. Л. 23.

¹⁰ Фети Д. «Концерт» (ИЭ № 2660) // Опись Ливена. 1894 г. // РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1499. Л. 39.

¹¹ Липгарт Э.К. Итальянская живопись XVII века в Гатчинском дворце // Старые годы. 1916. Июль-сентябрь. С. 24–25.

На 1941 год в коллекции ГДМ было три портрета великой княгини Елены Павловны, супруги великого князя Михаила Павловича, чьи заслуги перед русской музыкой широко известны¹².

Интересно, что все три изображения словно отмечали жизненный путь великой княгини. На первом, кисти Ф. Стерна, это совсем молодая девушка, возможно, еще невеста, на другом – красавица во всем блеске зрелой красоты. А на третьем, копии с известного оригинала Ф.К. Винтергальтера, великая княгиня написана в возрасте, когда она уже овдовела.

Другой известной покровительницей музыки и музыкантов в семье Романовых была великая княгиня Александра Иосифовна, невестка Николая I, жена его сына, великого князя Константина Николаевича. В довоенной коллекции Гатчинского дворца было четыре портрета великой княгини, три из которых поступили из Музейного фонда в 1920-е годы.

Известно, что великая княгиня Александра Иосифовна очень любила музыку. Она организовывала концерты, музыкальные вечера, оказывала покровительство известному «королю вальса» Иоганну Штраусу-сыну. Известно, что композитор посвятил Александре Иосифовне вальс и кадрили «Терраса Стрельных», а польки, написанные самой великой княгиней, звучали в концертных программах знаменитого венца. Было ли это продиктовано искренним восхищением или же это был только ловкий дипломатический жест, сказать трудно. Нужно помнить, что в 1850-е годы великая княгиня была хозяйкой Павловского дворца, а ее супруг и его брат иногда исполняли партию виолончели в оркестре Штрауса. Также композитора неоднократно приглашали и в Стрельнинский дворец, которым также владела семья Константина Николаевича.

Несмотря на то, что вальс, посвященный Александре Иосифовне регулярно исполнялся в концертах, в том числе и перед императорской семьей, сам композитор так писал своему издателю в Вене: «В приложении найдешь вальс «Александра», выдержанный в русском вкусе и потому неудобоваримый. [Секция] № 5 вальса состоит из двух русских песен»¹³. На обложке же

¹² Поскольку привести всю библиографию, посвященную деятельности великой княгини Елены Павловны на ниве поддержки музыки в России, очень трудно, см., например. Алексеева Т.А. Русское музыкальное общество и его августейшие покровители // Последние Романовы и императорские резиденции в конце XIX – начале XX века. Материалы научной конференции 19–20 ноября 2009 г., Санкт-Петербург, СПб.: ООО «Алес», 2009. 304 с. С. 15–21.

¹³ Интернет-ресурс: <http://www.zabaznov.ru/strauss/muz/al-jos.htm> Дата обращения: 27.08.2015.

нот кадрили «Террасы Стрельны» была помещена гравюра с изображением части Стрельнинского дворца с усаженными цветами террасами с садовым павильоном и фонтанами. В самом издании никакого посвящения не было, но в газете «Фремденблатт» сообщалось, что произведение было написано в честь великой княгини «Йозефины Александры»¹⁴.

Сама княгиня также не была чужда музыкальному сочинительству. Кроме полек, мазурок и романсов, о которых упоминалось выше, она писала марши. Интересно упомянуть об одном эпизоде, который, возможно, объясняет пристрастие Александры Иосифовны к военной музыке. По свидетельству Ф. Литке, воспитателя великого князя Константина Николаевича, его невесте, принцессе Саксен-Альтенбургской, по дороге в Россию было сделано наставление, что «у нас абсолютно необходимо, чтобы принцессы интересовались военным делом»¹⁵.

В Гатчине было четыре портрета великой княгини Александры Иосифовны. В 1941 году на экспозиции можно было увидеть два из них, оба копии с оригинала Ф.К. Винтергальтера, выполненные Е. Ботманом¹⁶ (в Спальне Александры Федоровны) и А. Вьюшиным¹⁷ (на выставке придворного костюма в Арсенальном каре). И еще два находились в портретном фонде¹⁸.

Дочери Николая I, как и было положено девочкам из аристократических семейств, получили музыкальное образование. Но едва ли было можно увидеть в этом серьезное увлечение, выходящее за рамки светского музицирования. Девочки часто играли родителям («Затем я играла для Папа военные марши, а для Мама – Шопена»¹⁹), беспокоились, как будет спета обедня

¹⁴ Интернет-ресурс: <http://www.zabaznov.ru/strauss/muz/al-jos.htm> Дата обращения: 27.08.2015.

¹⁵ Цит. по: Балаева С.Н. Записки хранителя Гатчинского дворца. Дневники. Статьи. СПб.: Искусство России, 2005. С. 563.

¹⁶ Ботман Е.И., копия с Ф.К. Винтергальтера. «Портрет великой княгини Александры Иосифовны» (г-20421). Утрачен в 1941 году.

¹⁷ Вьюшин А., копия с Ф.К. Винтергальтера. «Портрет великой княгини Александры Иосифовны» (г-40557, ГДМ-157-III). В ГМЗ «Гатчина».

¹⁸ Неизвестный художник. «Портрет великой княгини Александры Иосифовны» (г-40506, ЦХ-2445-III). Ныне в ГМЗ «Павловск».

Неизвестный художник. «Портрет великой княгини Александры Иосифовны» (г-40916). Утрачена в 1941 году.

¹⁹ Великая княгиня Ольга Николаевна. Сон юности (воспоминания). 1841 г. // Электронный ресурс http://dugward.ru/library/olga_nick.html#013 Дата обращения: 27.08.2015.

(«Мне не позволили сделать спевку перед обедней, и я предсказала, что все пройдет плохо, что и сбылось»)²⁰.

Вместе с тем, в минуты тяжелых душевных переживаний девочки прибегали к музыке как спасительной гавани. Так, например, когда произошла судьбоносная встреча великой княжны Александры Николаевны и принца Фридриха Гессен-Касельского, то в смятении юная девушка искала утешения в музыке. Так вспоминала об этом ее старшая сестра, великая княжна Ольга: «Однажды после обеда Адини думала, что она одна, и села за рояль; играя очень посредственно, она сумела вложить в свою игру столько выражения, что казалось, что она изливает свою душу в этой игре»²¹.

В свою очередь, великая княжна Ольга, став в 1845 году шефом 3-го гусарского Елисаветградского полка, выполняя пожелание своего отца, написала для них марш²². Точнее, как писала сама великая княжна: «Я сейчас же взялась за это вместе с моим стареньким Бэлингом»²³. Я напевала ему мотивы, и он записывал их, потому что я понятия не имела о теории композиции. Результатом был марш полка, который носит мое имя в России и который и сегодня еще играют в Штутгарте для моих драгун»²⁴.

В исторической коллекции Гатчинского дворца были портреты обеих великих княжон. В довоенной экспозиции музея в Арсенальном каре все они были выставлены. В спальне Александры Федоровны – великой княжны Ольги²⁵ и великой княжны Александры, написанный по мотивам работы К. Робертсон²⁶. И другая пара – в Кабинете императрицы²⁷.

²⁰ Дневник великой княжны Александры Николаевны. Цит. по: Балаева С.Н. «Жизнь Гатчинского дворца времени Николая I в рассказах современников // Балаева С.Н. Указ соч. С. 561.

²¹ Великая княгиня Ольга Николаевна. Сон юности (воспоминания). 1843 г. // Электронный ресурс http://dugward.ru/library/olga_nick.html#013 Дата обращения: 27.08.2015.

²² Позже этот марш использовался и как марш лейб-гвардии Атаманского полка.

²³ Вероятно, Белинг Андрей Андреевич – учитель пения при Александре I и Николае I.

²⁴ Великая княгиня Ольга Николаевна. Сон юности (воспоминания). 1845 г. // Электронный ресурс http://dugward.ru/library/olga_nick.html#013 Дата обращения: 27.08.2015.

²⁵ Неизвестный художник. «Портрет великой княжны Ольги Николаевны» (г-20426, ЦХ-2102-III). Ныне в ГМЗ «Павловск».

²⁶ Неизвестный художник, копия с оригинала К. Робертсон. «Портрет великой княжны Александры Николаевны» (г-20422, ЦХ-2098-III). Ныне в ГМЗ «Павловск».

²⁷ Гебенс А.И. «Портрет великой княгини Александры Николаевны» (г-20770,

Таким образом, несмотря на специфический характер живописного собрания Гатчинского дворца, в нем нашел свое отражение даже такой аспект русской и европейской культуры, как музыка.

ГДМ-115-Ш). Ныне в ГМЗ «Гатчина».

Ботман Е.И., копия с оригинала Ф.К. Винтергальтера. «Портрет великой княгини Ольги Николаевны» (г-20763). Утрачен в 1941 году.

**Композитор Алессіо Прати и его сочинение
«Recueil de Romances italiennes et francaises avec
accompagnement de Harpe, dedié a la Comtesse du Nord»
в контексте путешествия
Марии Федоровны и Павла Петровича**

Музыкальные произведения, которые были снабжены посвящениями влиятельным личностям, в XVIII веке не представляют собой ничего необычного. Композиторы таким образом благодарили за полученные должности или же надеялись благодаря искусным посвящениям получить финансовую поддержку и продвинуться вперед в профессиональной карьере. Для музыковедов сегодня такие паратексты иногда единственное указание для контекстуализации музыкальных произведений. Великая княгиня, позднее императрица, Мария Федоровна очень любила искусство, играла на клавесине и арфе и, более того, пела. В последней трети XVIII столетия ей посвящали многие произведения. Самыми популярными авторами таких сочинений при русском дворе были Дмитрий Бортнянский и Джованни Паизиелло, их музыка звучала также и при «маленьком дворе». Такие иностранные музыканты, как Алессіо Прати, например, пользовались случаем посвящать свои произведения великой княгине и исполнить их перед ней для того, чтобы впоследствии получить приглашение в Россию и выступить в Санкт-Петербурге. При этом они играли важную роль в музыкальной жизни в пределах Европы.

Неизвестный источник Паизиелло

Джованни Паизиелло, будучи преподавателем игры на клавесине великой княгини Марии Федоровны, пользовался особым ее расположением и посвятил ей учебник «Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il cembalo» (1782), а также коллекцию из 41 каприччио и рондо для клавесина с различным сопровождением¹. Две сонаты из этой

¹ Порфирьева А.Л. Паизиелло // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. СПб.: Композитор-СПб., 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 2. С. 330–331.

коллекции в контексте их посвящения являются особенно интересными: это каприччио в ре минор (оно же «L'Addio della Gran Duchessa»² [Прощание с великой княгиней – с ит.]), а также канцона «La Partenza»³ [Отъезд – с ит.]. В большинстве случаев они попадали в каталоги библиотек под этими названиями. Сонаты датированы М. Робинзоном периодом между 1781 и 1783 годами. При этом остается неясным, относилось ли «Прощание» к предстоящему путешествию Павла Петровича и Марии Федоровны в сентябре 1781 года или к отъезду композитора из Санкт-Петербурга уже в начале 1783 года. Однако благодаря неизвестному до сих пор источнику из университетской библиотеки Кембриджа, оба произведения контекстуализируются совершенно недвусмысленно. Так как в этом источнике у Кембриджа каприччио в ре минор расширяется заголовком «La Partenza della Gran Duchessa» [Отъезд великой княгини – с ит.], становится ясно, что речь шла не о прощании со стороны композитора, а об отъезде великой княгини. Очевидно, произведение имеет похожий заголовок, как и канцона «La Partenza», которая также находится среди сочинений коллекции из 41 сонаты, каприччио и рондо. Текст этой канцоны восходит к популярному стихотворению Пьетро Метастазіо, которое, скорее всего, было известно Марии Федоровне. Обе пьесы (La Partenza и L'Addio della Gran Duchessa) были опубликованы как одно целое с заголовком «Les a Dieu [sic] de la Grande Duchesse del Sig' Gio. Paisiello» и находятся под этим названием в библиотеке Миланской консерватории. О пути распространения этих произведений можно предположить многое. Grand Tour великокняжеской четы в 1781–1782 годах дал возможность Паизиелло передать им эти пьесы, а также произведения другого итальянца, а именно Алессіо Прати, который прибыл в Санкт-Петербург на год позже.

Граф и Графиня Северные в Вене

Двумя важными пунктами этого путешествия были Вена, зимой 1781/1782, и Париж, летом 1782. Путешествие продолжалось несколько недель⁴. В Вене Comtes du Nord ожидало два «больших музыкальных события» у

² См.: Les adieux a la Gran Duchesse. В тематическом каталоге под номером Rob. 8.14.36. Robinson M.F. Giovanni Paisiello: a thematic catalogue. of his works. 2. The non-dramatic works. Stuyvesant, 1994. С. 199.

³ Под номером Rob.8.14.38. Robinson M.F. Указ. соч. С. 199.

⁴ Вена: 21 ноября 1781 – 04 января 1782; Париж: 18 мая – 19 июня 1782.

Иосифа II-го. Вероятно, именно о них император говорил, когда разочарованно сообщал о недостатке подходящих балетов для высокого посещения в письме принцу Кауницу о «развлечении бесконечно более приятном, чем все балеты и оперы в Европе»⁵. Одно из них – часто упоминаемое соревнование между Вольфгангом Амадеем Моцартом и Муццо Клементи 24 декабря 1781 в комнатах императора, на котором присутствовала и Мария Федоровна. Это не имело бы большого значения в данном контексте, если бы Моцарт не оставил детального описания репертуара. Он сообщает следующее: «Тогда великая княгиня дала сонаты Паизиелло: Скверно написанные его рукой: из этого я должен был играть аллегро, и он анданте и рондо»⁶. Так как великая княгиня в каждом месте, в котором задерживалась, требовала клавесин⁷ и, соответственно, играла произведения Паизиелло сама, то очевидно, что петербургская камерная музыка Паизиелло, таким образом, нашла одну из своих многочисленных дорог и в другие дворы Европы. В Вене состоялась еще одна значительная встреча, которая позволяет сделать выводы о культурном окружении Павла и Марии Федоровны: посещение седого поэта Метастазо. Этот визит никем не инициировался, а был исключительно желанием Павла, который просил своего бывшего воспитателя Николая о том, чтобы он как друг представил его знаменитому поэту. Николай вспоминал: «Павел умел, если хотел, делать настолько располагающий вид, что никто не мог противостоять ему. Против Метастазо он использовал этот талант в полную силу»⁸. Мария Федоровна также была заинтересована во встрече с Метастазо, поэтому позднее он нанес ей визит⁹. Когда поэт познакомился с великокняжеской четой, ему было уже 83 года и он являлся знаменитым либреттистом. Очевидно, что он был очень тепло принят обоими русскими гостями.

⁵ «Un amusement infiniment plus agréable que tout les ballets et opéra del'Europe». Цит. по: Письмо Йосефа II принцу Кауницу 8 августа 1781 // OeStA-HHStA-HausA-Sammelbände 70-6, f. 146.

⁶ «Dann gab die Großfürstin Sonaten von Paesello her: Miserable von seiner hand geschrieben: daraus musste ich die allegro und er die Andante und Rondò spielen». Цит. по: Письмо Моцарта его отцу, Вена, 16-го января 1782.

⁷ Письмо Иосифа II Леопольду II // OeStA-HHStA-HausA-Sammelbände 8, Band 2, 1782–1784, f. 11v.

⁸ «Paul wusste, wenn er wollte, eine so einnehmende Art anzunehmen, dass ihm niemand widerstehen konnte. Gegen Metastasio übte er dieses Talent in seiner ganzen Stärke». Цит. по: Heier E. L.H. Nicolay and his contemporaries (1737–1820). The Hague, 1965. С. 115.

⁹ Heier E. L.H. Nicolay and his contemporaries (1737–1820)... С. 115.

Романсы Алесслио Прати, посвященные Марии Федоровне

Знал ли итальянский композитор Алесслио Прати¹⁰ (1750–1788) о том, что Мария была поклонницей поэта Метастазιο, остается загадкой. Тем не менее показательно, что он в своем цикле из восьми романсов положил на музыку исключительно стихотворения Метастазιο. Впоследствии этот цикл был опубликован под заголовком «Recueil de Romances italiennes et francaises avec accompagnement de Harpe, dedié a la Comtesse du Nord» [Коллекция итальянских и французских романсов, в сопровождении арфы, посвященная графине Северной – ит.] и преподнесен, соответственно, Марии Федоровне вместе с еще одним, более ранним романсом. Так как Прати находился в Париже одновременно с Павлом и Марией, у него была возможность сделать это лично. Об этом событии сообщает газета *Mercure de France*: встреча произошла 4 июля 1782, и на долю Антуана Матью, продавца из Лиона, и композитора Алесслио Прати выпала честь лично представиться высоким гостям и передать им свои произведения «очень ценные их деликатностью и своеобразием»¹¹. При этом познакомил их друг с другом граф Чернышев, который сам был хорошим клавесинистом и участвовал в Павловске в музыкальных мероприятиях «маленького двора»¹². О том, что Мария Федоровна находила удовольствие в этих романсах, говорят мемуары баронессы Оберкирх, которой великая княгиня показала в тот же день оба музыкальных произведения. Несмотря на то, что эти великолепные рукописи считаются до сих пор пропавшими, все же в газетном сообщении находится точное описание:

«Это – инициалы *mesme le Comte & мадам la Comtesse du Nord*. В прямых чертах и тонких литерях П.П., которые составляют инициалы того князя, и М.Ф. той княгини, оказываются очень искусные стихи – разборчивые, хотя написанные разным размером, среди которых есть ничтожно малые буквы, которые не могли быть созданы иначе, чем при помощи лупы»¹³.

В том, чтобы писать короткие стихотворения для великокняжеской четы, тогда не было ничего необычного. Таким образом, в *Anecdotes Russes*¹⁴ нахо-

¹⁰ В то же время он был на службе у графини Луизы Марии Аделаиды де Бурбон в Париже, которая также задержалась в кругу великокняжеской четы.

¹¹ «Très-précieux par leur délicatesse & leur singularité». Цит. по: *De Paris*, le 25. Juli 1782 // *Mercure de France* (июнь 1782).

¹² Розанов А.С. Музыкальный Павловск. СПб., 1978. С. 6.

¹³ *De Paris*, le 25. Juli 1782 // *Mercure de France*, июнь 1782.

¹⁴ Coudray A.J. *Le Comte et la Comtesse du Nord: Anecdote russe*. Paris, 1782. С. 47–48, 50, 55–57, 61, 66–70, 73–74, 100–105, 111, 126, 136–137, 139–140, 142, 144.

дится множество хвалебных речей о «Большом путешествии», которые читались во время этой поездки перед высокими гостями. Одно из таких особых посвящений положено на музыку, оно должно было позднее открывать цикл романсов, посвященных Марии Федоровне. Стихи были вставлены в оправу в форме овала, причем на противоположной стороне было изображено музыкальное рондо, созданное для Павла, и романс для Марии. Так как при вручении присутствовали и Прати, и граф Чернышев, можно даже предполагать, что стихи не только прочитали вслух, но и сыграли для гостей. Позднее было заявлено, что они звучали и в Парижских салонах¹⁵. Как правило, композиторы получали в качестве ответной услуги за свои посвящения деньги на издание этих произведений или даже приглашение ко двору. И, действительно, в конце 1782 года в издательстве Hummel появилась публикация, на которую Прати определенно получил деньги от Марии Федоровны¹⁶. Планы композитора поехать в Санкт-Петербург конкретизировались в конце 1782 года, так что он смог посетить город в марте 1783 года, с уже напечатанным «Recueil de Romance» в багаже. Так как много художников, музыкантов (напрасно) добивались приглашения в Санкт-Петербург или, по крайней мере, денежной помощи, тем более интересно, каким образом композитор получил расположение Comtes du Nord и имел возможность позднее одаривать их плодами своего таланта в России.

Хотя великолепные рукописи рондо, переданные графу Северному в Париже, считаются пропавшими без вести, все же текст обоих этих стихотворений печатался в Mergure de France. Хотя строки в честь Павла не могут быть отнесены ни к одному известному стихотворению той эпохи, они обнаруживают языковые, а также содержательные параллели с находящимися тогда в обращении биографическими сведениями о Петре Великом. Так как за границей было достаточно известно, насколько Павел почитал своего предка, поэт описывал, пожалуй, обычные характеристики Петра и то, что было известно о

¹⁵ Revue de l'Anjou et de Maine-et-Loire, 1/30 (1854). С. 124.

¹⁶ Johansson C. J. J. & B. Hummel music-publishing and thematic catalogues. 2. Music-publishing catalogues in facsimile. Stockholm, 1972 F. 18. Издание упоминается в каталоге 1783 года как появившееся в 1782 году. «Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen» (24 декабря 1782) также сообщают о появлении издания. В следующих издательствах они тоже выходили: Артариа (Вена, 1788), см.: Verzeichnis von Musikalien, die bei Artaria zu finden sind, 1788. С. 70; Cousineau (Париж); Брайткопф (Лейпциг, 1804), см.: Loos P.W. Journal général de la littérature étrangère, ou Indicateur bibliographique. С. 413.

бывшем царе. Благодаря этому поэт затрагивал интересы престолонаследника. Одна из известных биографий Петра, которая могла послужить толчком для поэта, находится в «Pièces d'éloquence qui ont remporté le prix de l'Académie françoise»¹⁷. В этой биографии Петр описывается следующим образом:

Le Réformateur de son Empire, le Créateur de sa Nation, le <u>Législateur du Nord</u> , Pierre le Grand remplissoit alors l'Europe & l'Asie du bruit de sou nom. <u>Instruit</u> par ses défaites dans l'Art de vaincre, la profondeur & l'application de son <u>génie</u> l'avoient mis en état de donner des leçons à ses vainqueurs	<u>Législateur du Nord & vainqueur de l'Asie</u> , Créant une vaste Empire au milieu des deserts, Pierre étonna l'Europe & fonda la Russie. Voyageant pour s'instruire au loin de sa Patrie, Son jeune successeur annonce à l'Univers, Qu'héritier de son Trône il l'est de son <u>génie</u> .
Биографический очерк о Петре	Текст рондо Павлу

Mercure не дает нам никакого указания на автора стихотворения, посвященного Марии Федоровне. Однако стихотворение в измененном виде можно обнаружить в Берлинском томе стихов, изданном Карлом Фридрихом Реллштабом в 1785 году под заголовком «Вторая коллекция 100 изысканных отрывков семейных книг: из лучших поэтов и прозаиков»¹⁸.

Semblable aux fleurs qui naissent sous ses traces, Marie étonne & charme tous les yeux; A son port noble, à son air gracieux, On a cru voir la plus jeune des graces.	Semblable aux fleurs qui naissent sous ses traces, La belle ---- charme tous les yeux Son port noble, son air gracieux, Fait croire paraitre la plus jeune des graces
Текст романа Марии Федоровне	Текст в томе Реллштаба

В качестве автора там фактически указан поэт Мерард. Симон Пьер Мерард де Сен-Жюст входил в придворный штат Людовика XVIII (Луи-Станислас-Ксавье, comte de Provence), который оставался в Версале, и находился в непосредственной близости к великокняжеской чете. Поэтому легко сделать

¹⁷ Pièces d'éloquence qui ont remporté le prix de l'Académie françoise. Depuis 1750 jusqu'en 1763. Paris, 1764. С. 127.

¹⁸ Rellstab C.F. Zweyte Sammlung hundert auserlesener Stellen zu Stammbüchern: aus den besten Dichtern und Prosaisten. Berlin, 1785. С. 41.

вывод, что эти стихи, особенно в честь пребывания *Графа и Графини Северных*, писались и распространялись позже, на основе популярности великокняжеской четы¹⁹. В строках стихотворения облик и грация великой княгини сравниваются с только что расцветающим цветком – топором, который вписывается в картину того времени. Уважение, которое поэт передает великой княгине, подчеркивалось в форме текстового объятия при помощи *gime embrassée* [кольцевой рифмы] и могло льстить великой княгине. Благодаря публикации мы сегодня знаем мелодию романса.

Она создана не самим Прати, а являлась «Air», заимствованной французской песней «La Rose» [Роза – фр.], причем сохранилась тональность соль-мажор²⁰. Песня была известна в те времена и в России, ее можно найти в распространенных коллекциях песен с любимыми пьесами, в том числе с ариями композиторов Паизиелло, Чимароза, Мартин-и-Солер, Гретри, Далайрак и Дезед²¹.

Следующие восемь романсов основаны на текстах Метастазии и впоследствии были переведены на французский язык²². Так как великокняжеская чета принадлежала к поклонникам поэта, и их знакомство в Вене не было тайным, неудивительно, что Прати выражал таким образом свое почитание. Смерть поэта 12 апреля 1782 в Вене была поводом для цикла романсов с его самыми известными пьесами. Второй романс «Ecco quel fiero istante» из стиха «La Partenza» – наиболее известная канцона поэта, была положена на музыку, как уже было упомянуто выше, композитором Паизиелло в 1781 году на прощание с великой княгиней. При этом Прати стал непосредственным конкурен-

¹⁹ Второстепенным персонажем при распространении стихотворения был издатель и композитор Карл Фридрих Реллштаб, который и опубликовал этот том стихов. В 1783 году он открыл нотную библиотеку в Берлине, непосредственно после того, как романсы появились в Берлине при Hummel. Очевидно, что Реллштаб знал эту публикацию как музыкальный библиотекарь, и, разумеется, что стихи, а также списки расходились по Берлину, то, как издатель, он способствовал дальнейшему распространению стихотворения.

²⁰ Также под названием «Le mot charmant le joli nom». См.. RISM ID no.: 000121130 и 190011059.

²¹ Manuscript collection of secular vocal music, University Library of Michigan, шифр. M1497.M29 17.

²² Кроме того, семь из них посвящались Вильгельмину фон Пройссен. Рукопись «Composizioni vocali e strumentali» // I-Rc-Biblioteca Casanatense (Fondo Vaini) шифр: Ms. 2278.

том Паизиелло²³. Когда он в марте 1783 года находился в Санкт-Петербурге, то давал «инструментальные и вокальные концерты», в которых звучала также оратория «Giuseppe riconosciuto». Однако большого успеха он не добился, и в июне 1783 года вынужден был уехать²⁴.

В музыкальном плане романсы очень просты. С одним исключением (Il Ecco quel fiero istante): здесь голос мелодии выходит за пределы нотного стана к тону «ля2» на слове «soverai = напоминаю». В остальных произведениях мелодия остается в пределах стана с амбитусом от «ре1» и «оль2». Сопровождение, предназначенное для арфы, ограничивается простыми мелодичными фразами из шестнадцатых, которые сложены преимущественно из терций и секст. Гармонически романсы расположены в диапазоне тоналностей между ми-бемоль мажор и соль мажор, причем основной акцент лежит на бемольных тоналностях. Вследствие этого становится ясно, что произведения были созданы не для сцены, а для домашнего музицирования и непрофессионального исполнения. Поэтому практически невозможно узнать точное время и место, где звучала эта музыка. Тем не менее эти романсы относятся к самым первым, они возникли даже до 1800 года, времени популярности этого жанра, в том числе и у Марии Федоровны. Об этом можно узнать из письма штуртгартского композитора Йоганна Рудольфа Цумштега, который в 1797 году пишет: «Неужели я должен обрабатывать для герцогской семьи только относящиеся к российским повелителям трона французские тексты, которые затем будут присланы в Петербург. Это дело мне не очень приятно в отношении языка, так как до тех пор, пока я работаю на этом языке, у меня из головы не выходит Руссо, который где-то говорит о французских песнях так: французский шансон похож на корову, которая похожа на скачущую галопом корову»²⁵.

²³ Д. Бортнянский также озвучил эту канцону.

²⁴ Концерты 12-го, 19-го, 26-го марта 1783, см.: Порфирьева А.Л. Указ. соч. С. 401. После отъезда он еще посвятил Марии Федоровне цикл пьес под названием «Sei romanzi in lingua italiana e francese con accompagnamento di cembalo o arpa, composte per uso di S.A.R. la Gran-Duchessa di tutte le Russie». Возможно, что эти пьесы тоже звучали при дворе.

²⁵ Письмо Йоганна Рудольфа Цумштега издательству Брайткопф и Гертел, 5-го января 1797. Письмо не сохранилось. Цит.по: Landshoff L. Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade. Berlin, 1902. С. 102.

Развитие русской военной музыки в царствование императора Павла I (1796–1801)

В рамках военных реформ, проводимых в царствование Императора Павла I, произошли изменения и в развитии русской военной музыки. И не мудрено – ведь на военных музыкантах при Павле, как, впрочем, и всегда, лежала весьма ответственная задача музыкального сопровождения учений, вахт-парадов и других воинских ритуалов. Большое значение имел и репертуар военных оркестров.

Начнем с организационно-штатных изменений.

При Павле Петровиче численность полковых оркестров была сокращена вдвое¹. Так, согласно Уставу 1796 года, в мушкетерском и гренадерском полках полагалось быть 6 музыкантам (они, собственно, и составляли полковой оркестр), 37 барабанщикам (один из них, числящийся в первой роте 2-го батальона – полковой) и 4 флейтчикам (по два при каждой гренадерской роте)². Фактически же в пехотных полковых оркестрах велено было иметь по 5 музыкантов³.

Однако штаты оркестров тяжелой пехоты дважды увеличивались. По штату 1798 года в полковом оркестре полагалось иметь 7, а по штату 1800 года – 10 музыкантов. Из инструментов в оркестрах остались валторны, кларнеты, гобои, фаготы и флейтраверсы. В егерских полках музыка была представлена только валторнистами (1 полковой и 20 ротных). Лейб-гвардии в⁴ Егерском батальоне полагался по штату 1798 года 1 штаб-валторнист и 9 валторнистов⁵.

¹ Тутунов В.И. История военной музыки России / Под общ. ред. Е.С. Аксенова. М.: Музыка, 2005. С. 95.

² Его Императорского Величества Воинский устав о полевой пехотной службе. 1797 // Строевые уставы, инструкции и наставления русской армии XVIII века: Сборник материалов / Сост. К.В. Татарников. М.: Русская панорама, 2010. Т. 2. С. 189.

³ Леонов О.Г., Ульянов И.Э. Регулярная пехота: 1698–1801: Боевая летопись, организация, обмундирование, вооружение, снаряжение. М.: АСТ, 1995. С. 214.

⁴ Ставя предлог «в» именно таким образом, автор следует давней традиции, сложившейся в русской гвардии еще в XVIII веке.

⁵ Леонов О.Г., Ульянов И.Э. Указ. соч. С. 214, 260–261.

Интересно, что хотя при Павле в егерских батальонах из музыки остались только валторны, многие подаваемые ими сигналы сохранили от прежних времен, когда у егерей были барабаны, «барабанные» названия: «дробь», «придробок», «палка», а все вообще егерские сигналы обозначены как «егерские бои на валторне»⁶.

В кирасирских полках полагался 1 литаврщик, 1 штаб-трубач и 10 трубачей (по одному на эскадрон)⁷. В драгунских полках, которые могли действовать как в конном, так и в пешем строю, состояли по штату 1 литаврщик, 1 штаб-трубач, 5 гобоистов, 10 трубачей (по 2 на эскадрон) и 5 барабанщиков (по 1 на эскадрон)⁸. В гусарских полках числилось по 1 штаб-трубачу и 20 эскадронных трубачей (по два на эскадрон)⁹.

Столь бедный, на первый взгляд, состав кавалерийских оркестров (только трубы) был обусловлен тем, что музыканты-кавалеристы должны были в строю в левой руке держать конские поводья, а в правой – инструмент, и в таком положении играть. На трубах это вполне удавалось, играть же на деревянных духовых инструментах одной рукой было бы просто физически невозможно¹⁰.

В артиллерии оркестр из восьми музыкантов остался только в «старшем» (первом) осадном артиллерийском батальоне. В остальных артиллерийских батальонах остались батальонные и ротные барабанщики¹¹.

Здесь необходимо отметить, что Павел сокращал количество военных музыкантов по сравнению с предыдущими штатами не из-за нелюбви к военной музыке, а стремясь лишь навести порядок в военных оркестрах. Ведь не секрет, что в Екатерининское царствование злоупотребления в армии носили чудовищный характер, в том числе и по части военной музыки. Так, в гвардейских полках вместо положенных по штату 18 музыкантов оркестры состояли

⁶ Собрание разных егерских правил, выбранных из тактических записок и сообразованных в сходствие Устава [генерал]-м[айором] и к[авалером] Рачинским. 1799 // Строевые уставы, инструкции и наставления русской армии XVIII века... С. 328–334.

⁷ Устав конного полка. 1797 // Строевые уставы, инструкции и наставления русской армии XVIII века... С. 335.

⁸ Там же. С. 336.

⁹ Его Императорского Величества Воинский устав о полевой гусарской службе. 1797 // Строевые уставы, инструкции и наставления русской армии XVIII века... С. 419.

¹⁰ Тутунов В.И. Указ. соч. С. 193.

¹¹ Леонов О.Г., Белов А.М. Русский военный костюм: Армия Павла I: 1796–1801 гг. М.: Фонд «Русские витязи», 2012. С. 339–345.

из более чем 100 человек, причем многие из музыкантов были обязаны уметь играть не только на духовых, но и на смычковых инструментах, что позволяло использовать полковых музыкантов в симфонических оркестрах при проведении спектаклей и балов¹². Поэтому основной задачей Павла было организовать оркестры так, чтобы они прежде всего годились для своей основной функции – музыкального сопровождения различных воинских ритуалов и мероприятий.

А работа для военных музыкантов имела ежедневную.

День солдата начинался и кончался торжественным церемониалом – «зарей». Приказом определялось: «Зорю же бить во всех местах в такое время, когда по утрам рассветет так, что читать уже можно, по примеру сего и ввечеру, когда разбирать еще можно»¹³. Особенно торжественным, с молитвой, был ритуал «Вечерней зари». Оформление его произошло именно при Павле, благодаря выдающемуся русскому композитору Дмитрию Степановичу Бортнянскому (1751–1825), много лет работавшему при «малом» дворе цесаревича Павла Петровича. Д.С. Бортнянским были написаны «Заря», а также духовный гимн «Коль славен наш Господь в Сионе» (на слова М.М. Хераскова), который также вошел в ритуал «Вечерней зари». Интересно, что этот ритуал произвел столь неизгладимое впечатление на прусского короля Фридриха Вильгельма III, что он испросил у Александра I разрешение использовать его в прусской армии. И 101 год – с августа 1813 и до Первой мировой войны – музыка русской «Вечерней зари» исполнялась в прусской армии¹⁴.

Еще в 1787 году, вероятно, по заказу Павла Петровича, Д.С. Бортнянский написал «Гатчинский марш», оставивший заметный след в истории русской военной музыки¹⁵. Позднее он приобрел широкую популярность в русской армии¹⁶.

«В этом произведении проявились типичные черты музыкального стиля Бортнянского, – отмечал В.И. Тутунов. – Вместе с тем «Гатчинский марш» явился важной вехой в развитии типичных композиционных приемов русского строевого марша. Простота и ясность сочетаются здесь с большой выразитель-

¹² Тутунов В.И. Указ. соч. С. 85–86.

¹³ АВИМАИВВС. Ф. 2. Оп. ДКМ. Д. 1372. Л. 11.

¹⁴ Соболева Н.А., Артамонов В.А. Символы России. М.: Панорама, 1993. С. 160–164; Военная музыка в Санкт-Петербурге: 1703–2003. СПб.: Арт Деко, 2003. С. 45, 52.

¹⁵ Тутунов В.И. Указ. соч. С. 102–104.

¹⁶ Ковалев К.П. Бортнянский. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 138.

ностью. Музыка опирается на традиции канта, в то же время она отмечена чертами индивидуальности»¹⁷.

С царствованием Павла связано и появление марша лейб-гвардии Семеновского полка, сочиненного командиром полка генерал-майором А.М. Римским-Корсаковым. «Командир полка генерал Римский-Корсаков, слышавший за большого любителя и знатока музыки, в 1796 году написал тихий марш и посвятил его одной из фрейлин. Император Павел Петрович, услышав, полюбил его, часто заставлял играть и наконец приказал переложить для военного оркестра. Впоследствии, когда в полку был вновь сформирован музыкальный хор [увеличен состав оркестра – Е.Ю.], марш Римского-Корсакова играли особенно часто, и он сделался сначала от привычки, а потом вследствие того, что Гвардейским полкам были присвоены каждому свои особые марши – полковым, и под этим названием известен и до сих пор», – писал историограф лейб-гвардии Семеновского полка П.Н. Дирин¹⁸. Вероятно, в Павловскую же эпоху был написан и марш Лейб-Гвардии Измайловского полка¹⁹.

Таким образом, именно к царствованию императора Павла можно с достаточной уверенностью отнести зарождение традиции создания полковых маршей²⁰.

При Павле впервые в русской военной истории специальные мелодии стали жаловаться полкам за отличия. Такой мелодией стал заимствованный у пруссаков «гренадерский бой», который с 1797 по 1801 год получили 8 мушкетерских и 3 егерских полка. А первым получил «гренадерский бой» в 1797 году за отличные маневры Елецкий мушкетерский полк²¹.

Кроме того, нужно сказать, что именно в павловское царствование сложились многие звуковые сигналы, существовавшие не только в русской императорской Армии, но и дожившие до наших дней, как, например, сигналы «Тревога», «Подъем», «Вечерняя заря» и ряд других²².

Таким образом, даже краткое рассмотрение мероприятий в области русской военной музыки, проводимых в конце XVIII века, позволяет положительно оценить и этот аспект военной реформы императора Павла I.

¹⁷ Тутунов В.И. Указ. соч. С. 102.

¹⁸ Дирин П.Н. История Лейб-Гвардии Семеновского полка. СПб., 1883. Т. 1. С. 341–342.

¹⁹ Тутунов В. И. Указ. соч. С. 100–101.

²⁰ Там же. С. 125.

²¹ Леонов О.Г., Ульянов И.Э. Указ. соч. С. 214.

²² Тутунов В.И. Указ. соч. С. 96.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Публикация подготовлена А.А. Ананьевым

Составленный репертуар Гатчинского дворцового театра охватывает временной отрезок с момента первой известной нам постановки летом 1786 года до конца октября 1800 года, когда императорский двор закончил свое ежегодное летне-осеннее пребывание в Гатчине и Павел I отбыл в столицу. То есть он включает в себя как великокняжеский, так и императорский период. О постановках первого периода нам известно только по запискам на высочайшее имя, воспоминаниям, письмам современников и непосредственных участников или авторов любительских спектаклей, которые игрались на дворцовой сцене. По упоминаниям и описаниям в них удастся установить небольшое количество спектаклей, поставленных в разные годы. Ценный источник жизни императорского двора – камер-фурьерские церемониальные журналы – в нашем случае бесполезны, поскольку они фиксировали подробно исключительно события, бывшие при императорском дворе Екатерины II. Вплоть до ноября 1796 года из них можно только узнать, что «их императорские высочества Государь Цесаревич и Государыня Великая Княгиня изволили отсутствовать из Зимнего дворца в Гатчино»¹.

Данные, касающиеся императорского периода, существенно полнее. Основной объем дают камер-фурьерские журналы павловского царствования. С 1 ноября 1796 года они начали фиксировать события, происходившие при «малом» дворе в то время еще великого князя Павла Петровича. Названия почти всех постановок придворных трупп, данных в Гатчинском дворце, занесены камер-фурьерами в журналы. К сожалению, далеко не все из них владели

¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1795 года. СПб., 1894. С. 298.

французским и итальянским языками на достаточном уровне, а подавляющее большинство спектаклей давалось как раз французской или итальянской труппами. Редко название постановки заносилось в журнал на языке оригинала, и, как правило, искаженно, с ошибками. Часто названия нерусских пьес камер-фурьеры не переводили, а записывали русскими буквами: либо так, как слышали, либо воспроизводили иностранное слово, его графическую форму с помощью родного алфавита, т.е. пользовались транскрипционным или транслитерационным методом передачи иностранных слов и их смесью. И не сразу теперь можно понять, что за записью «на вукапатл» в КФЖ скрывается старинный французский фарс об адвокате Патлене «L'Avocat Patelin», под «Блеиз-Баб» имеется в виду опера французского композитора Н. Дезеда «Блез и Бабетта» (Blaise et Babette), а «Лежию Дюламур Едюазар» – это комедия П. Мариво «Игра любви и случая» (Le jeu de amour et du hazard).

Но все же, несмотря на неточные переводы, «русифицированные», неполные, искаженные названия, ошибки в написании и поэтому невозможность однозначно, а иногда и совершенно, определить то или иное произведение, камер-фурьерские журналы, записки и мемуары очевидцев и непосредственных участников, а также работы современных исследователей могут дать нам довольно полное представление о репертуаре гатчинской дворцовой сцены эпохи Павла Петровича и показать, какие произведения были популярны и какие пьесы смотрел в Гатчине сам государь.

Всего за рассматриваемый диапазон времени согласно собранным нами данным на Гатчинской дворцовой сцене было показано 204 представления.

В период с 1786 по 1789 годы состоялось 9 представлений, не считая повторов. Одно из них в источнике указано без какого-либо названия, но косвенные данные позволяют идентифицировать его как «Празднество сеньора». Три из них были специально сочинены для постановок в великокняжеских резиденциях Гатчины и Павловска. Все девять представлений были поставлены силами придворных и благородных актеров-любителей. О постановках немецкой придворной труппы, которая была приписана к великокняжескому двору, в настоящий момент нам ничего не известно.

С 1796 по 1800 годы было дано 195 представлений, включая отдельные части и повторения той или иной постановки в разные дни и годы. Балеты, однако, как мы указали выше, не учитывались. Одно из 195 представлений являлось выступлением итальянского фокусника Дж. Пинетти.

Представлений, данных русской труппой за весь императорский период, включая первые дни ноября 1796 года до вступления Павла на престол, насчитывается 13 (около 7%). Одно из них в источнике указано без какого-либо названия. Одно название не удалось идентифицировать.

Итальянской труппой в разные годы было дано 35 представлений (около 18%), семь из них в источнике указаны без какого-либо названия. Одно название не удалось идентифицировать.

Подавляющее большинство – 146 представлений (около 75%) – поставлено французской труппой, семь из них без указания какого-либо названия, 22 названия не удалось идентифицировать.

Представления даются в хронологическом порядке. В основном они указываются согласно записям камер-фурьерских журналов за конкретный день и год, причем приводится краткая, набранная курсивом выдержка из журнала² или иного источника. Такие источники отмечаются особо. Орфография цитируемых выдержек приближена нами к современной, названия представлений в них даны в оригинальном виде, но без использования букв старого русского алфавита *і, ъ, ѣ*. Названия представлений, которые в источнике, как правило, набраны курсивом без кавычек, выделены нами кавычками. По возможности была проведена расшифровка и идентификация названия и приведены сведения об авторе, дате создания, первой постановке и пр. Сложность идентификации обусловила наличие предлагаемых нами вариантов произведения³.

В нашей работе мы сознательно игнорируем балетные постановки, только указывая сам факт. В настоящий момент идентификации поддаются лишь считанные единицы из них.

Допускаем, что данный список не является полным и подлежит доработке.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1796 года. СПб., 1896; КФЖ. Июль-сентябрь 1797 года. СПб., 1897; КФЖ. Октябрь-декабрь 1797 года. СПб., 1897; КФЖ. Июль-декабрь 1798 года. СПб., 1897; КФЖ. Июль-декабрь 1799 года. СПб., 1898; КФЖ. Июль-декабрь 1800 года. СПб., 1900.

³ Автор благодарит за помощь в переводе французских и идентификации искаженных и русифицированных названий Д.А. Ануфриеву, Н.А. Меркулову, Я.С. Тассель-Лянгасову, И.А. Широкову.

Репертуар Гатчинского дворцового театра. 1786–1800 годы

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
1786 год, лето-осень	<p>«Пьеса <...> была сочинением из разных куплетов, написанных Чернышевым, Пушкиным и Виолье. Сюжетом был деревенский праздник <...>»¹; «Деревенский праздник (la Fête du Natteau)»².</p>	<p>«Празднество сеньора» (La fête du seigneur) – комедия с ариями и балетом (1786, Гатчина-Павловск). Музыка Д.С. Бортиянского, либретто Г.И. Чернышева, А.А. Мусина-Пушкина, А.-Фр. Виолье по пьесе Ш.С. Фавара и М.Ж. де Ронсере (Фавар) «Анетта и Любен».</p>
	<p>«Честный преступник»³.</p>	<p>«Честный преступник, или Детская к родителям любовь» (L'honnête criminel, ou L'amour filial) – драма в стихах Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера (1767). Вероятно, «Празднество сеньора». См. выше.</p>
	<p>«При драме «Честного преступника» готовили оперу небольшую с ариями и куплетами <...>. Опера кончалась балетом. Все это сочинял граф Чернышев <...>»⁴.</p>	
	<p>«Опекуны»⁵.</p>	<p>Возможно, «Два опекуна» (Les deux tuteurs) – комическая опера Н. Далейрака, либретто О.П де Лашабосьера, Н. Фалле (1784, Париж).</p>
	<p>«Роз и Коля»⁶; «Rose et Colas»⁷.</p>	<p>«Роза и Коля» (Rose et Colas) – комическая опера П.-А. Монсиньи, либретто М.-Ж. Седена (1764, Париж).</p>
	<p>«Опера «Дезертир»⁸.</p>	<p>Вероятно, «Дезертир» (Le déserteur) – комическая опера П.-А. Монсиньи, либретто М.-Ж. Седена (1769, Париж).</p>

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
	«Пьеса, сочиненная Лафермьером» ⁹ ; «Le faucon» ¹⁰ .	«Сокол» (Le faucon) – комическая опера Д.С. Бортнянского, либретто Ф.-Г. Лаферьера (1786, Гатчина) по мотивам 9 новеллы 5 дня «Декамерона» Дж. Боккаччо.
1787 год, осень	«Опера «Дон Карлос» ¹¹ .	Вероятно, «Сын-соперник, или Новая Стратоника» (Le fils rival, ou La modette Stratonice) – комическая опера Д.С. Бортнянского, либретто Ф.-Г. Лаферьера (1787, Гатчина).
1789 год	Упоминание о «Нине безумной» в мемуарах И.М. Долгорукова ¹² .	«Нина, или Безумная от любви» (Nina, ou la folle rag amou) – комическая опера, вероятно, на музыку Н. Далеирака ¹³ , либретто Б.-Ж. Марсолье (1786, Париж).
1796 год, ноября		
1-го:	«русский спектакль: «Ревнивый» и «Сбитенщик».	Вероятно, «Ревнивый, из заблуждения выведенный» – комедия французского писателя Ж.-Г. Кампистрона (1764), русский перевод В.И. Лукина. «Сбитенщик» – комическая опера А. Буландта, либретто Я.Б. Княжнина (1784).
2-го:	«русская комедия «Истинный друг».	«Истинный друг» (Il vero amico) – комедия К. Гольдони (1751, Венеция) в переложении П.Н. Титова.
1797 год, августа		
22-го:	«итальянская опера называемая ...» ¹⁴	

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
23-го:	«итальянская опера».	
24-го:	«итальянская опера».	
25-го:	«итальянская опера».	
26-го:	«играна итальянскими актерами опера».	
27-го:	«представлен <...> спектакль итальянскими актерами».	
28-го:	«итальянская опера».	
31-го:	«представлены г. Пинетти разные фокусы»; «представление <i>les Tours de Pinetti</i> » ¹⁵ .	Выступление на сцене Дворцового театра итальянского фокусника Дж. Пинетти.
1797 год, сентябрь		
1-го:	«французской спектакль»; «французская опера «Земира и Азор»» ¹⁶ .	« Земира и Азор » (<i>Zémire et Azor</i>) – комическая опера-балет А. Гретри, либретто Ж.-Ф. Мармонтеля на сюжет сказки «Красавица и чудовище» (1771).
2-го:	«французский спектакль»; «французская пьеса под названием «Рено Дасти» [<i>Repaud d'Astie</i>]» ¹⁷ .	Вероятно, « Рено д'Аст » (<i>Repaud d'Asti</i>) – комическая опера Н. Далейрака, либретто П. И. Барре и Ж.Б. Раде по новелле Ж. де Лафонтена «Молитва святого Жульена» (1787, Париж).
3-го:	КФЖ фиксирует только факт состоявшегося представления в театре без указания какого-либо названия; «две небольшие французские пьесы. Первая, Франк-Бретона, <...> вторая была «Врач Криспен»» ¹⁸ .	Пьесе Франк-Бретона идентифицировать не удалось. « Криспен-врач » (<i>Stirpin médecin</i>) – комедия Н. Огюша (1674).
6-го:	«французский спектакль»; «второе представление пьесы Франк-Бретона и пьесы «Рено Дасти»» ¹⁹ .	См. 2 и 3 сентября 1797 года.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
7-го:	«представлен русскими актерами спектакль <...> <i>Нина</i> »; «опера <i>«Нина»</i> , данная на русском языке» ²⁰ .	См. 1789 год.
8-го:	«русский спектакль <...> « <i>Ненависть к людям и раскаяние</i> »; «на русском языке немецкая пьеса <...> « <i>Ненависть к людям и раскаяние</i> » ²¹ .	« Ненависть к людям и раскаяние » (Menschenhass und Reue) – комедия А. Коцебу (1789, Берлин), перевод на русский язык А.Ф. Малиновского (1797, Гатчина).
9-го:	«русская опера « <i>Реналд</i> »; «комическая опера <...> « <i>Рено Дастри</i> », переведенная и исполненная на русском языке» ²² .	См. 2 сентября 1797 года. Возможно, также « Ринальдо д'Асти » (Rinaldo d' Asti) – опера-буффа Дж. Астариты, либретто Дж. Карпани, перевод на русский язык И.Ф. Дмитриевского, В.М. Черникова (1796, Петербург).
10-го:	«комедия <...> « <i>Индийцы в Англии</i> »; «представление на русском языке пьесы Коцебу под названием « <i>Индийцы в Лондоне</i> » ²³ .	« Индийцы в Англии » (Die Indianer in England) – комедия А. Коцебу (Лейпциг, 1790).
13-го:	«итальянский спектакль – опера « <i>Мельничиха</i> »; «комическая итальянская опера « <i>Моли나라</i> » ²⁴ .	« Мельничиха » (La Molinara) – опера-буффа Дж. Паизиелло, либретто Д. Паломбо (1788, Неаполь).
14-го:	«итальянская опера « <i>Похищенная крестьянка</i> ».	« Похищенная крестьянка » (La villanella garita) – опера-буффа Ф. Бьянки, либретто Дж. Бергати (1783, Венеция). В 1785 году в Вене опера была поставлена с музыкальными дополнениями В. Моцарта ²⁵ . Пастиччо ²⁶ с таким же названием и с музыкой Ф. Бьянки, Дж. Паизиелло, П. Гульельми, Дж. Сарти и др. демонстрировалось в 1789 году в Париже.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
15-го:	«представлена <...> итальянскими актерами опера <...> «Благородные поступки»; «Благородная пастушка» ²⁷ .	Вероятно, «Благородная пастушка» (La pastorella mobile) – опера-буффа П. Гульельми, либретто Ф. Зини (1788, Неаполь).
16-го:	«итальянская опера <...> «Невольники от любви»; «пьеса «Gli Schiavi per amore» ²⁸ .	«Невольники любви» (Gli Schiavi per amore) – опера Дж. Паизиелло, либретто Б. Менгоцци (1790, Париж).
17-го:	«представлена <...> итальянскими актерами вчерашняя ж опера «Невольники от любви»; «повторена опера «Gli Schiavi per amore» ²⁹ .	См. выше.
18-го:	«итальянская опера «Фонарь Диоже»; «представление на итальянском языке комической оперы «Фонарь Диогена» ³⁰ .	«Фонарь Диогена» (La lanterna di Diogene) – комическая опера П. А. Гульельми, либретто А. Анелли, Дж. Паломбы (1793, Венеция).
21-го:	«французская комедия «Лавукапатлен»; «две небольшие французские пьесы «Адвокат Пателен» и «Бесплезное переодевание» ³¹ .	«Адвокат Патлен» (L'Avocat Patelin) – комедия Д.-О. Брюэса совместно с Ж. Палапра на основе французского фарса XV века (1706, Париж). Пьесе «Бесплезное переодевание» идентифицировать не удалось.
22-го:	«французская опера «Блезе Бабет».	Вероятно, «Блез и Бабетта» (Blaise et Babette) – опера Н. Дезеда (1783).
23-го:	«представлена <...> французскими актерами вчерашняя ж опера».	См. выше.
25-го:	«представлена <...> французская опера».	
26-го:	«представлена <...> французскими актерами опера «Ричард».	Вероятно, «Ричард Львиное Сердце» (Richard Coeur de Lion) – комическая опера А. Гретри, либретто М.-Ж. Седена (1784, Париж).

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
29-го:	«русская комедия <i>«Школа злословия»</i> ».	« Школа злословия » – сатирическая комедия Р. Шеридана (1777), перевод на русский язык И.М. Муравьева-Апостола (1794). Идентифицировать не удалось.
30-го:	«представлена <...> русскими актерами комедия <i>«Честное слово»</i> ».	Идентифицировать не удалось.
1797 год, октябрь		
2-го:	«играна русскими актерами комедия <...> <i>«Сын любви»</i> ».	Вероятно, « Сын любви, или Разбойник из сыновней любви » (Das Kind der Liebe, oder: der Straßenträuber aus kindlicher Liebe) – пьеса А. Коцебу (1791, Лейпциг), вольный перевод на русский язык А.Ф. Малиновского.
4-го:	«представлена французскими актерами опера <i>«Земира-Азор»</i> ».	См. 1 сентября 1797 года.
5-го:	«французская комедия <...> <i>«Без намерения философ»</i> ».	Вероятно, « Философ сам того не зная » (Le philosophe sans le savoir) – комедия М.-Ж. Седена (1765, Париж).
6-го:	«французская опера <...> <i>«Блейс-Бабе»</i> ».	См. 22 сентября 1797 года.
8-го:	«французская с балетом опера».	
9-го:	«с балетом французская опера <...> <i>«Аземия»</i> ».	Вероятно, « Аземия, или Дикари » (Azémia, ou les sauvages) – комическая опера Н. Далейрака, либретто О. Шабоссьера (1786, Фонтенбло).
10-го:	«представлена французскими актерами опера с балетом <i>«Арно Дарто»</i> ».	Идентифицировать не удалось.
12-го:	«итальянская опера <i>«Невольник в любви»</i> ».	См. 16 сентября 1797 года.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
15-го:	«итальянская опера с балетом «Зенобия»; «серьезная итальянская опера <...> «Зенобия», музыка Амфосси» ³² .	« Зенобия Пальмирская » (Zenobia di Palmira) – опера П. Анфосси, либретто Г. Сертора (1789, Венеция).
16-го:	«вечерашняя ж с балетом итальянская опера».	См. выше.
17-го:	«итальянская опера <...> «Мельничиха».	См. 13 сентября 1797 года.
19-го:	«представлена российскими актерами опера называемая ...» ³³ .	
21-го:	«представлена российскими актерами опера <...> «Мельник».	Вероятно, « Мельник-колдун, обманщик и сват » – комическая опера М.М. Соколовского (1779, Москва), по пьесе А.О. Аблесимова (1772).
23-го:	«представлена российскими актерами трагедия «Альзира».	« Альзира » (Alzire) – трагедия Ф.-М. Вольтера (1736).
25-го:	«французскими актерами представлена комедия <...> «Лемерткофидант».	Вероятно, « Мать-наперсница » (La mere confidante) – комедия П. Мариво (1735, Париж).
26-го:	«французская комедия и опера <...> «Rois et Colas».	См. лето 1786 года.
27-го:	«представлена французскими актерами опера <...> «Аземия».	См. 9 октября 1797 года.
29-го:	«французская комедия <...> «Памер- Конфидант».	См. 25 октября 1797 года.
30-го:	«представлена французскими актерами комедия <...> «Леллedor».	Вероятно, « Сутяги » (Les Plaideurs) – комедия Ж. Расина (1668, Париж).
31-го:	«французская опера <...> «Les deux Savoards».	Вероятно, « Два маленьких савояра » (Les deux petits savoards) – комическая опера Н. Далейрака, либретто Б.-Ж. Марсолье (1789, Париж).

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
1797 год, ноябрь		
1-го:	«итальянская опера <...> «Благородная напущика».	См. 15 сентября 1797 года.
3-го:	«театральное итальянскими актерами представление <...> «Князь трубочист».	Вероятно, «Трубочист-князь и князь-трубочист» (Lo srazzacamino principe) – опера М.А. Португала (Портогалло), либретто Д.-М. Фоппа (1794, Венеция).
4-го:	«представлена итальянскими актерами опера, называемая «Князь трубочист».	См. выше.
1798 год, августа		
20-го:	«французская комедия <...> «Сивальской Цырульник», с балетом «Счастье в любви».	«Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» (Il barbiere di Siviglia, ovvero La pavesauzione inutile) – комическая опера Дж. Паизиелло (1782, Петербург), либретто Дж. Петроселлини по одноименной комедии П. Бомарше.
21-го:	«на французском диалекте комедия <...> «Скупой».	Вероятно, «Скупой, или Школа лжи» (L'Avare ou l'Ecole du mensonge) – комедия Ж.-Б. Мольера (1668, Париж).
22-го:	«на французском диалекте опера <...> Лафирме».	Идентифицировать не удалось.
23-го:	«французская комедия называемая *34».	
24-го:	«на французском диалекте опера <...> «Лафуж Манже».	Идентифицировать не удалось.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
25-го:	«представлена французскими актерами комедия <...> «Интригу чрез писем».	Идентифицировать не удалось.
26-го:	«французская комедия <...> «Навукапатл».	См. 21 сентября 1797 года.
27-го:	«французская опера <...> «Лафирмье».	См. 22 августа 1798 года.
28-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Блеиз-Баб».	См. 22 сентября 1797 года.
29-го:	«играна французскими актерами комедия <...> «на вукапатл».	См. 21 сентября 1797 года.
31-го:	«играна итальянскими актерами опера <...> «Емпрезария».	Возможно, «Импресарио в нужде» (L'impresario in angustie) – опера-фарс Д. Чиморозы, либретто Дж. Дюлати (1786, Неаполь).
1798 год, сентябрь		
1-го:	«начата <...> итальянскими актерами опера <...> «Чужим добром не разживешься».	«Чужим добром не разживешься» (Chi dell'altrui si veste, presto di spoglia) – опера Д. Чиморозы, либретто Дж. Паломбы (1783, Неаполь).
2-го:	«итальянская опера «Зинобия».	См. 15 октября 1797 года.
3-го:	«началась итальянскими актерами опера <...> «Деревенский праздник».	Вероятно, «Деревенский праздник» (La festa in villaggio) – комическая опера В. Мартини-Солера, либретто Ф. Моретти (1798, Петербург).
4-го:	«началась итальянскими актерами опера <...> «Две близнячки».	Возможно, «Двое близнецов» – опера П.К. Гульельми.
6-го:	«началась французскими актерами опера <...> «Лантреба».	Идентифицировать не удалось.
7-го:	«театральное представление ...» ³⁵ .	
8-го:	«опера <...> «Ришард».	См. 26 сентября 1797.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
9-го:	«опера <...> « <i>Лепрев</i> ».	Возможно, « Испытание » (L'épreuve) – комедия П. К. Марииво (1740, Париж) ³⁶ .
10-го:	«опера « <i>Рижард</i> ».	См. 26 сентября 1797.
11-го:	«комедия « <i>Лжец</i> » с балетом».	Возможно, « Лжец » (Il bugiardo) – комедия К. Гольдони (1750, Венеция).
13-го:	«началась итальянскими актерами опера « <i>Деревенская ревность</i> », а после одной был балет».	« Деревенская ревность » (Le gelosie villane) – комическая опера Дж. Сартти, либретто Т. Гранди (1776, Венеци). Также ставилась с музыкой П. Анфосси.
14-го:	«началась итальянскими актерами опера « <i>Зенобия</i> ».	См. 15 октября 1797 года.
15-го:	«началась итальянскими актерами опера « <i>Мельничиха</i> ».	См. 13 сентября 1797 года.
16-го:	«началась актерами опера « <i>Моры</i> ».	Идентифицировать не удалось.
17-го:	«вторая половина оперы « <i>Мора</i> ».	См. выше.
18-го:	«началась итальянскими актерами опера « <i>Мора</i> ».	См. выше.
19-го:	«началась вторая половина начатой 18-го числа оперы « <i>Мора</i> ».	См. выше.
21-го:	«началась французскими актерами комедия « <i>Философ без намерения</i> ».	См. 5 октября 1797 года.
22-го:	«началась французскими актерами опера « <i>Грозный вечер</i> ».	Идентифицировать не удалось.
23-го:	«началась французскими актерами опера « <i>Грозный вечер</i> ».	См. выше.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
24-го:	«началась французскими актерами опера «Приданое».	Вероятно, « Приданое » (La Dot) – музыкальная комедия Н. Далейрака, либретто Ф.-Ж. Дефонтен-Лавалля (1785, Фонтенбло).
25-го:	«началась французскими актерами опера «Колдун».	Возможно, « Деревенский колдун » (Le Devin du village) – комическая опера, музыка и текст Ж.-Ж. Руссо (1752, Фонтенбло).
26-го:	«началась французскими актерами опера «Грозный вечер».	См. 22 сентября 1798 года.
27-го:	«началась французскими актерами опера «Приданое».	См. 24 сентября 1798 года.
1799 год, августа		
23-го:	«представлена французскими актерами опера <...> «Генрих Четвертый».	Возможно, « Генрих IV, или Битва при Иври » (Henry IV, ou La bataille d'Ivry) – опера Ж.-П. Мартини, либретто Б.Ф. Дюросоя (1774, Париж).
26-го:	«представлена французскими актерами опера <...> «Приданое».	См. 24 сентября 1798 года.
27-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Анота любви».	Возможно, « Анетта и Любен » (Annette et Lubin) – комическая опера А. Б. Блеза (1762, Париж), либретто Ж. Фавар по книге Ж. Мармонгеля (1761), или « Анетта и Любен » (Annette et Lubin) – опера Ж.-П. Мартини (1789, Фонтенбло).
28-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Ле Манифик».	Вероятно, « Великолепный » (Le magnifique) – опера А. Грегри (1773, Париж).

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
29-го:	«играна французскими актерами опера «Ле-Манифик».	См. выше.
31-го:	«французская опера «Ла Сортип Доламоур».	Вероятно, «Сюрприз любви» (La Surprise de l'amour) – комедия П. Мариво (1722, Париж).
1799 год, сентябрь		
1-го:	«играна французскими актерами комедия <...> «Ла кокет кориж».	Вероятно, «Исправленная кокетка» (La Coquette corrigée) – комедия Ж.-Б. Лану (1756, Париж).
2-го:	«играны французскими актерами комедии «Лавокапаль» и «Леприов чувель».	«Адвокат Паглен» – см. 21 сентября 1797.
3-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Блеиз Бабе».	«Испытание» – см. 9 сентября 1798 года. См. 22 сентября 1797 года.
4-го:	«играна французскими актерами комедия «Лекоптер» с балетом «Кулидоново торжество».	Возможно, «Рассказчик, или Две почтовые станции» (Le conteur, ou, Les deux postes) – комедия Л.-Б. Пикара (1793, Париж).
5-го:	«играна французскими актерами комедия «Лезетурди» с балетом «Кулидоново торжество».	Вероятно, «Вертопрахи, или Минная смерть» (Les etourdis, ou le Mort supposé) – комедия Ф. Андриё (1787, Париж).
6-го:	«играна французскими актерами комедия «Вертопрахи», с балетом представленным в прошедшие перед сим последние два дня».	См. выше.
7-го:	«играна французскими актерами комедия <...> «Ледени Амур».	Вероятно, «Любовная досада» (Le Dérît amoureux) – комедия Ж.-Б. Мольера (написана – 1656, Безье, поставлена – 1659, Париж).

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
8-го:	«представлены <...> французскими актерами две комедии, первая «Лекарь по неволе», а вторая «Нечаянное возвращение».	« Лекарь поневоле » (Le Médecin malgré lui) – комедия Ж.-Б. Мольера (1666, Париж). Вероятно, « Нечаянное возвращение » (Le retour imprévu) – комедия Ж.-Ф. Реньяра (1700).
9-го:	«представлена французскими актерами комедия «Женатый философ».	Вероятно, « Женатый философ, или Муж, которому стыдно быть женатым » (Le Philosophe marié ou le Mari honteux de l'être) – комедия Ф. Дегуша (Нерико) (1727, Париж).
10-го:	«представлена <...> французскими актерами комедия <...> «Le ligater».	Возможно, « Единственный наследник » (Le Légataire universel) – комедия Ж.-Ф. Реньяра (1708, Париж).
11-го:	«играна французскими актерами комедия <...> «Ledesamé» или «два друга».	Вероятно, « Два друга, или Лионский купец » (Le deux amis, ou le négociant de Lyon) – драма П. Бомарше (1770, Париж).
12-го:	«представлена французскими актерами опера «Сотте», или «Алексис и Жюстина».	Вероятно, « Алексис и Жюстина » (Alexis et Justine) – комическая опера Н.-А. Дездеа «Алексис и Жюстина» (1785, Версаль).
13-го:	«вечеринка <...> опера».	См. выше.
14-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Ларозиер Десаланси».	Возможно, « Избранница из Саланси » (La gosière de Salency) – комическая опера, музыка А.Б. Блеза, Ф.-А. Филлидора, П.-А. Монсиньи, Э. Дюни, либретто Ш.-С. Фавара (1769, Фонтенбло). Возможно, обновленная версия оперы на музыку А. Гретри, либретто А.-Ф.-Ж. Массона маркиза де Пизея (1774, Фонтенбло).

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
15-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Le Pretendii» или «женяхи».	Вероятно, « Жених » (Le Prétendu) – комическая опера П. Гавинье (1760, Париж).
16-го:	«вечерашняя же опера «Le Pretendii» или «женяхи».	См. выше.
17-го:	«представлена <...> французскими актерами опера «La dot» или «Приданое».	См. 24 сентября 1798 года.
18-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Поль Вержиний».	Вероятно, « Поль и Виржиний » (Paul et Virginie) – опера Р. Крейцера (1791) по одноименной повести Ж.-А. Бернандена де Сен-Пьера (1788), или « Поль и Виржиний, или Триумф добродетели » (Paul et Virginie ou le Triomphe de la vertu) – лирическая драма, музыка Ж.-Ф. Лесюёра (1794, Париж), либретто А.Д. Дюбрея по роману «Поль и Виржиний» (Paul et Virginie) Ж.-А. Бернандена де Сен-Пьера (1788).
19-го:	«вечерашняя <...> опера».	См. выше.
21-го:	«играна французскими актерами комедия <...> «Ревнивая жена».	Вероятно, « Ревнивая жена » (La Femme jalouse) – комедия П. Дефоржа (1785, Париж).
22-го:	«играна французскими актерами комедия <...> «Ревнивая жена».	См. выше.
23-го:	«представлена французскими актерами комедия <...> «Светской человек».	Возможно, « Светский человек » (Le mondain) – поэма Ф.-М. Вольтера (1736), или « Светский человек » (L' uomo di mondo) – комедия К. Гольдони (1738).
24-го:	«французская комедия «Ошибка в любви».	Идентифицировать не удалось.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
25-го:	«представлена французскими актерами опера «Леманифик».	См. 28 августа 1799 года.
26-го:	«представлена <...> французскими актерами опера «Леманифик».	См. выше.
27-го:	«играна французскими актерами комедия <...> «Ламан Буре».	Идентифицировать не удалось.
28-го:	«играна французскими актерами комедия «Ле дети Амур».	См. 7 сентября 1799.
29-го:	«играна французскими актерами опера «Амбрас и Падеду».	Идентифицировать не удалось.
30-го:	«играна французскими актерами опера «Розе Коль» и комедия «Граур».	«Роза и Кола» – см. 26 октября 1797 года. Вероятно, «Граур» (Le deuil) – комедия Н. Огероша (1680).
1799 год, октябрь		
1-го:	«представлена <...> французскими актерами комедия <...> «Интрига через письмо».	См. 25 августа 1798 года.
4-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Испытанной деревенской».	Вероятно, «Деревенское испытание» (L'épreuve villageoise) – опера-буффа А. Гретри, либретто П. Дефоржа (1784, Париж).
5-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Сильвен».	Вероятно, «Сильван» (Sylvain) – опера А. Гретри (1770, Париж), либретто Ж. Ф. Мармонтеля по пьесе С. Геснера «Эраст».
6-го:	«представлена опера французскими актерами <...> «Папретонде».	См. 15 сентября 1799 года.
7-го:	«французская опера <...> «Колдун».	См. 25 сентября 1798 года.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
8-го:	<i>«Играна французскими актерами опера <...> «Приданое».</i>	См. 24 сентября 1798 года.
9-го:	<i>«Французская опера <...> «Призетуя» и при ней балет «Бакусово торжество».</i>	Идентифицировать не удалось.
10-го:	<i>«Играна французскими актерами опера «Бабиндлес».</i>	Идентифицировать не удалось.
13-го:	<i>«Играна французскими актерами опера «Лапретанде», с балетом».</i>	См. 15 сентября 1799 года.
15-го:	<i>«Играна итальянскими актерами опера <...> «Елеа nel Lazio» с балетом».</i>	«Эней в Лацио» (Елеа nel Lazio) – опера Дж. Сарти, либретто Ф. Моретти (1799, Гаггина).
16-го:	<i>«Играна же в тот самый день [вчера] итальянская с балетом опера».</i>	См. выше.
20-го:	<i>«Играна французскими актерами опера «Lemafis».</i>	См. 28 августа 1799 года.
21-го:	<i>«представлена французскими актерами опера «Атогуас» и при ней балет «Tetis velio».</i>	Возможно, «Амбруаз, или Вот мой день» (Ambroise, ou Voilà ma journée) – опера Н. Далейрака, либретто Ж.-М. Буте де Монвеля (1793, Париж).
22-го:	<i>«Играна французскими актерами опера «Lepresonie» и при ней балет «Tetis velio».</i>	Возможно, «Английский заключенный» (Le Prisonnier anglais) – опера А. Грегри, либретто Ф.-Ж. Дефонтен-Лавалля (1787, Париж), или «Астиль, или Военнопленный» (Asgill ou le Prisonnier de guerre) – опера Н. Далейрака, либретто Б.-Ж. Марсолье (1793, Париж).
26-го:	<i>«Играна французскими актерами опера «Le troa фермие».</i>	«Три фермера» (Les trois fermiers) – опера Н. Дезеда (1777).

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
27-го:	«играна французскими актерами опера с балетом «Панюри».	Возможно, «Панург на острове фонарей» (Panurge dans l'île des lanternes) – опера А. Гретри, либретто Э. Морель де Шедевилля (1785).
30-го:	«французская с балетом опера «Панюрге».	См. выше.
31-го:	«играна французскими актерами комедия «Помариаж секрет» с балетом «Лафет дюламур».	Возможно, «Тайный брак» (фр. Le Mariage secret; ит. Il matrimonio segreto) – опера Д. Чиморозы (1792, Вена), либретто Дж. Бертати по одноименной комедии Дж. Колмана и Д. Гаррика (1766, Лондон).
1799 год, ноября		
3-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Сильвен».	См. 5 октября 1799 года.
6-го:	«играна французскими актерами комедия «Лафет паро Аумур» и при ней балет: «Батист».	Идентифицировать не удалось.
7-го:	«французская комедия «Счастливей волокита».	Идентифицировать не удалось.
9-го:	«французская опера «Иней».	Идентифицировать не удалось.
10-го:	«французская опера «Бабильер».	Возможно, «Болтун» (Le Babilard) – комедия Л. де Буасси (1725).
12-го:	«французская опера «Алексий и Жустин».	См. 12 сентября 1799 года.
14-го:	«представлена французскими актерами опера «Женихи», и после оной балет дивертисмент».	См. 15 сентября 1799 года.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
15-го:	«играна французскими актерами опера «Пленник», с балетом, играным вчерашнего числа».	См. 22 октября 1799 года.
20-го:	«играна французскими актерами опера комик».	
22-го:	«комедия «Ле Барбие дю Севиль».	См. 20 августа 1798 года.
23-го:	«играна французскими актерами комедия «Лежю Дюламур Едюазар».	«Игра любви и случая» (Le jeu de l'amour et du hasard) – комедия П.К. Мариво (1730, Париж).
24-го:	«представлена <...> французскими актерами опера «Амбруз», с последующим за оною балетом «Лафет Дю-Амур».	См. 21 октября 1799 года.
25-го:	«представлена <...> французскими актерами трагедия «Андромак».	Вероятно, «Андромаха» (Andromaque) – опера А. Гретри, либретто Л.-Г. Питра (1780, Париж) по одноименной трагедии Ж. Расина (1667, Париж). Идентифицировать не удалось.
26-го:	«представлена <...> французская комедия «Сефис» с последующим после оной балетом «Титис».	
27-го:	«играна французскими актерами опера «Леприор-Вилажоас» [с] последующим за оною вчерашнего числа играным балетом».	См. 4 октября 1799 года.
28-го:	«играна французскими актерами комедия «Лефос Конфиданс» и последующий за оною балет «Ленос дю Тотис Енеле».	«Ложные признания» (Les Fausses Confidences) – комедия П. Мариво (1737, Париж).
29-го:	«играна французскими актерами опера «Люмарьяж Сю-Кре» и последующий за оною балет «Лабрат Доламур».	См. 31 октября 1799 года.

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
1799 год, декабрь		
2-го:	«играна французскими актерами комедия «Криспен Ривалдио» и опера с балетом «Леполие Емомулен».	Вероятно, « Криспен, соперник своего господина » (Crispin rival de son maître) – комедия-фарс А.-Р. Лесажа (1707).
3-го:	«представлена <...> французскими актерами комедия с балетом, называемая «Le menteur».	« Лжец » (Le menteur) – комедия П. Корнеля (1644, Париж).
4-го:	«французская комедия <...> «Люмариаж секре» с балетом».	См. 31 октября 1799 года.
6-го:	«представлена <...> французскими актерами комедия».	
1800 год, августа		
16-го:	«французская опера <...> «Реподат».	Идентифицировать не удалось.
17-го:	«играна французскими актерами опера <...> «Адель и Дорсан».	« Адель и Дорсан » (Adèle et Dorsan) – комическая опера Н. Далейрака, либретто Б.-Ж. Марсолье (1795, Париж).
28-го:	«представлена <...> французскими актерами опера <...> «Грозный вечер».	См. 22 сентября 1798 года.
31-го:	«играна французскими актерами комедия «Лавиголь Клер Воян» и при оной балет, называемый «Героиня влажжуас» или «Деревенская Героиня».	« Слепой провидец » (L'Aveugle Clairvoyant) – комедия М.-А. Лёграна (1716).
1800 год, сентября		

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
4-го:	«играна французскими актерами комедия <...> «Том Жон в Лондоне».	Идентифицировать не удалось.
6-го:	«играны французскими актерами две комедии: первая: «Дурачество от любви», а последняя: «Предприятая женитьбы».	Идентифицировать не удалось.
8-го:	«играна французскими актерами комедия «Филип и Жоржизн» и последующий за сим балет «Флора».	« Филип и Жоржетта » (Philippe et Georgette) – комическая опера Н. Далейрака, либретто Ж.-М. Буте де Монвеля (1791, Париж).
10-го:	«французская опера «Филип и Жоржизн».	См. выше.
11-го:	«французская опера «Лепретаню».	См.15 сентября 1799 года.
14-го:	«представлена французскими актерами комедия «Ле жё д'Амур и д'Азар».	См. 23 ноября 1799 года.
18-го:	«играна французская комедия «Феламер и Тонжон».	Идентифицировать не удалось.
21-го:	«играна французскими актерами опера с балетом, называемая «Эдип в Колоне».	« Эдип в Колоне » (Oedipe à Cologne) – опера А. Саккини (1786, Версаль) либретто Н.-Ф. Гийара по одноименной трагедии Софокла (V в. до н.э.).
24-го:	«играна французскими актерами опера «Алексис» и при ней балет «Ариана».	См. 12 сентября 1799 года.
27-го:	«французская комедия «Расточитель».	Возможно, « Расточитель, или Честная плутовка » (Le dissipateur ou l'honnête-friponne) – комедия Ф. Дегуша (1753, Париж).
1800 год, октябрь		
1-го:	«играна французскими актерами трагедия <...> «Абуфард».	Вероятно, « Абуфар, или Арабская семья » (Abufar ou la Famille Arabe) – трагедия Ж.-Ф. Дюси (1795).

Дата	Исполняемые произведения	Комментарий
4:	«представлена <...> французскими актерами опера «Адель и Дорсан».	См. 17 августа 1800 года.
8:	«играна французскими актерами комедия <...> «Школа мецан» с балетом».	Вероятно, «Школа буржуа» ³⁷ (L'école des bourgeois) – комедия Л. Ж. Д'Алланваля (1728, Париж).
11:	«играна французскими актерами опера «Индийцы в Англии».	«Индийцы в Англии» (La famille indienne en Angleterre) – опера Дж. Сарти, либретто А. Коцебу (1799, Петербург). См. 10 сен. 1797 года.
14:	«играна французскими актерами опера «Индийцы в Англии».	См. выше.
15:	«французская трагедия «Магомет».	Вероятно, «Фанатизм, или Пророк Магомет» (Le fanatisme, ou Mahomet le Prophete) – трагедия Ф.-М. Вольера (написана 1736, поставлена 1741, Лилль).
18:	«играна французскими актерами опера «Два скупых».	Вероятно, «Двое скупых» (Les deux avares) – опера А. Гретри, либретто Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера (1770, Фонтблэ).
22:	«французская опера «Алексис».	См. 12 сентября 1799 года.
25:	«французская комедия «Оптимист».	Возможно, «Оптимист, или Вечно довольный человек» (L'Optimiste, ou l'homme toujours content) – комедия Ж.Ф. Коллен д'Арльвиля (1788, Париж).
29:	«французская комедия «Отец с семейством».	Возможно, «Отец семейства» (Le Père de famille) – комедия Д. Дидро (написана 1758, поставлена 1761, Париж).

Примечания

- ¹ Письма Алексея Куракина его брату Александру // Восемнадцатый век. М., 1904. Т. 1. С. 88.
- ² Цит. по: Заметка, касающаяся Мсье Виолье // Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XVIII век. СПб.: Издательство Сергея Ходова, 2006. С. 123.
- ³ Письма Алексея Куракина... С. 88; Долгоруков И.М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М.: Наука, 1997. С. 24.
- ⁴ Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. СПб.: Наука, 2004. Т. 1. С. 117.
- ⁵ Письма Алексея Куракина... С. 88.
- ⁶ Там же. С. 88.
- ⁷ Долгоруков И.М. Капище... С. 144.
- ⁸ Письма Алексея Куракина... С. 88.
- ⁹ Там же. С. 88.
- ¹⁰ Долгоруков И.М. Капище... С. 189.
- ¹¹ Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем... С. 171.
- ¹² Там же. С. 209–210.
- ¹³ В 1789 году по французской опере Н. Далеярака поставил итальянскую версию Дж. Паизиелло, либретто Дж. Гаспарини. Публичный показ ее состоялся только через год.
- ¹⁴ Пробел в источнике.
- ¹⁵ Дневник С.-А. Понятовского // Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. XVIII век... С. 198.
- ¹⁶ Там же. С. 199.
- ¹⁷ Там же. С. 199.
- ¹⁸ Там же. С. 200.
- ¹⁹ Там же. С. 200.
- ²⁰ Там же. С. 200.
- ²¹ Там же. С. 201.
- ²² Там же. С. 202.
- ²³ Там же. С. 202.

²⁴ Там же. С. 203.

²⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/La_villanella_rapita. Дата обращения: 18.07.15.

²⁶ Пастичко – опера, музыка которой заимствована из различных ранее написанных опер или специально написана несколькими композиторами.

²⁷ Дневник С.-А. Понятовского... С. 203.

²⁸ Там же. С. 203.

²⁹ Там же. С. 204.

³⁰ Там же. С. 204.

³¹ Там же. С. 205.

³² Там же. С. 206.

³³ Пробел в источнике.

³⁴ Пробел в источнике.

³⁵ Пробел в источнике.

³⁶ Иногда фигурирует название «Новое испытание» (L'Épreuve nouvelle), чтобы отличить данное произведение от подобных со схожим названием (L'Épreuve réciproque, L'Épreuve villageoise).

³⁷ В русской переводческой традиции обычно – «Школа мещан».

Содержание

<i>А.А. Алексеев-Борецкий.</i> «Орфей» в Михайловском дворце	3
<i>А.А. Ананьев.</i> «Здесь велика охота до спектаклей, одни репетиции и показы...»	15
<i>А.А. Ананьев.</i> Представления в Гатчинском дворцовом театре в царствование императора Павла I	26
<i>В.Е. Андреев.</i> Музыка в Мраморном дворце (штрихи к портретам великих князей Константина Николаевича и Константина Константиновича).....	40
<i>Е.И. Жерихина.</i> Оркестры гвардейских полков при императорском и великокняжеских дворах во второй трети XIX века	51
<i>И.В. Зимин.</i> Музыка в Зимнем дворце	59
<i>И.В. Зимин.</i> Русская балалайка в семье Николая II.....	71
<i>Т.Д. Исмагулова.</i> Граф Сергей Платонович Зубов (1881–1964) – великосветский поэт, композитор, драматург, актер-любитель.....	79
<i>Н.В. Кольчицына.</i> Иван Иванович Зейферт – учитель музыки великих князей	92
<i>Г.Н. Корнева, Т.Н. Чебоксарова.</i> Музыка во Владимирском дворце	103
<i>Е.Б. Костюк.</i> Особенности музыкального репертуара при дворе эпохи Екатерины Великой и Павла I	114
<i>В.В. Кошелев.</i> К истории традиций музицирования в жизни Государей российских (XVI–XX вв.).....	123
<i>М.К. Крышталева.</i> Театр в императорской резиденции: драматические постановки Петергофского театра времени Николая I	140
<i>О.В. Кудрявцева.</i> Августейшие композиторы.....	149
<i>Т.А. Литвин, Н.Г. Ременец.</i> Репертуар мелодий гатчинского механического органа как характеристика музыкальных предпочтений эпохи Александра II.....	155
<i>М.Л. Меньшикова, А.В. Хорошилова.</i> Изображения музыкальных инструментов на китайских лаковых ширмах XVII–XVIII веков	169

<i>Г.А. Моисеев.</i> «Опять отличился наш Мраморный...» Великопостные концерты 1888–1889 годах в панораме августейшего музицирования.....	177
<i>О.В. Новикова.</i> Музыкальная жизнь Мраморного дворца во второй половине XIX века.....	194
<i>С.А. Пранцузова.</i> Иоганн Штраус в Петергофе.....	201
<i>Е.А. Родионов.</i> Граф Шпорк, барочная музыка и Гатчинский дворец	211
<i>А.В. Смирнов.</i> Композитор Д.С. Бортнянский: знаток живописи, коллекционер, художественный агент императрицы Марии Федоровны	217
<i>В.М. Ушакова.</i> Концерты А.В. Панаевой-Карцовой (по страницам личного архива певицы).....	226
<i>В.В. Федорова.</i> Музыка гатчинских вод.....	231
<i>И.А. Хухка.</i> Музыкальная жизнь Гатчинского дворца при императоре Александре III	243
<i>И.А. Хухка.</i> Музыкальные издания из библиотеки великого князя Михаила Александровича в Гатчинском дворце.....	259
<i>М.Е. Шеметова.</i> Музыкальные инструменты в Гатчинском дворце (по материалам описей Российского государственного исторического архива).....	267
<i>А.Э. Шукурова.</i> Музыка и живопись Гатчинского дворца	278
<i>С. Эрхардт.</i> Композитор Алесслио Прати и его сочинение «Recueil de Romances italiennes et francaises avec accompagnement de Harpe, dedié a la Comtesse du Nord» в контексте путешествия Марии Федоровны и Павла Петровича.....	284
<i>Е.И. Юркевич.</i> Развитие русской военной музыки в царствование императора Павла I (1796–1801).....	292
Приложение	
<i>Публикация подготовлена А.А. Ананьевым</i>	
Репертуар Гатчинского дворцового театра. 1786–1800 годы.....	299

«Музыка все время процветала...»

Музыкальная жизнь императорских дворцов

Материалы научно-практической конференции 22–23 октября 2015 г.

Подписано в печать 06.10.2015.

Бумага офсетная, мел. Печать офсетная.

Гарнитура «Times New Roman».

Заказ № 1509311. Тираж 300 экз.

Оригинал-макет разработан и подготовлен к печати ООО «Союз-Дизайн»

192148, Санкт-Петербург, ул. Седова, д. 13 А, оф. 426.

Генеральный директор: А.В. Лужецкий

Корректор: Е.О. Кудина

Верстка: М.В. Титова

Отпечатано в типографии ООО «Лесник-Принт»,
192007, Санкт-Петербург, Лиговский пр., д 201, лит. А, пом. 3Н.