

РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ В КОНЦЕРТНЫХ ЗАЛАХ И ТЕАТРАХ ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Юлия Савельева

В Петербурге первой трети XIX века существовали не только концерты и спектакли в их традиционном понимании,¹ но и разнообразные зрелищ-

¹ Концертно-театральная жизнь в традиционном понимании включает разного рода “академические программы”. В столицу в первой трети XIX века приезжали “первейшие певцы и певицы, приобретшие славу во всей Европе, делая честь Петербургу услаждать его слух” (Прогулки по Невскому проспекту. СПб., Изд. Е. Расторгуева, 1846, с. 75). Среди них – знаменитая А. Каталани (1820 г.), Г. Э. Мара, названная после смерти “первой певицей прошлого столетия”. Гастролировали и выступали известные пианисты: И. Н. Гуммель, М. Клементи, Ш. Майер (К. Мейер), Дж. Фильд и многие-многие другие иностранные музыканты. В столице существовали музыкальные организации, которые давали публичные концерты: Музыкальное общество (создано в XVIII в., распалось в 1810 г.), Филармоническое общество (1802-1917), Общество любителей концертов (1809-1811), Общество любителей музыки (1828-1832?) и Музыкальная Академия (1828-1830?). Кроме того, в ведении Дирекции императорских театров находились придворный оркестр и певческий хор, активно участвовавшие в городской концертной жизни. В Петербурге этого периода были превосходные театральные труппы: русская, французская, немецкая, итальянская, которые давали трагедии, комедии, водевили, оперные и балетные спектакли. Причем труппа, ангажированная А. Казасси из Италии, была принята в ведомство Дирекции императорских театров в 1803 г.; французская труппа работала до 18 ноября 1812 г., когда повелением Александра I была распущена, а новая принята в ведомство лишь в 1819 г.; немецкая труппа “входила в число казенных, затем действовала как частная. Решением 5 июля 1805 года, подтвержденным 31 октября 1806 года, она вновь включена в состав императорских...” (Петровская И. Ф. - Сомина В. В. Театральный Петербург: начало XVIII в. – октябрь 1917 г.: Обзорение-путеводитель. СПб. 1994, с. 96-97; далее: Театральный Петербург).

ные, развлекательные программы, рассчитанные на более сильную эмоциональную реакцию публики. Зрелищность, как их отличительная черта, была заявлена в названиях: “музыкально-мимико-пластические представления с декламацией”, “поэтические и музыкальные занятия”, большие вокальные и инструментальные концерты с “живыми картинами” и “фехтовальными упражнениями”, “эквилибрические опыты” и “блистательные цирковые представления с танцами на канатах и комическими пантомимами”, а также вечерние (иногда – дневные) маскарады.

Для проведения перечисленных выше публичных увеселений предназначались следующие общественные залы:²

Большой (Каменный) театр находился “на площади, называемой Театральною” (на месте Консерватории), его зала была “украшена великолепно, чрезвычайно вместительна и удобна”, во время Великого поста театр был “главным помещением” для концертов и маскарадов.³ После пожара в 1811 году театр неоднократно перестраивался и, по высказываниям современников, “по громадности размеров и изяществу, особенно внутреннему, <...> принадлежал к великолепнейшим зданиям столицы”.⁴

Малый (Деревянный) театр, “у Невского проспекта, на месте Екатерининского сада” подобно Большому, являлся постоянным публичным театром: “фасад был, по общему мнению, некрасив, но внутри театр – удобный, более уютный, чем Большой, с отличной акустикой”.⁵ Кроме обычных театральных постановок, служил для устройства разнообразных зрелищных представлений, концертов смешанного типа и маскарадов.

Театр-цирк был открыт в 1827 году, у Симеоновского моста (Фонтанка, 3; место существующего ныне цирка). Здание “эксплуатировалось то как театральное, то как цирковое”.⁶

² Только с появлением в XVIII веке общественных концертных залов, а также с использованием для концертов театральных помещений, с внедрением платных входных билетов, рекламы с информацией о дне концерта, месте продажи билетов и их стоимости, об исполнительском составе и с 1790-х годов о программе концерта, – слушателями стали более широкие слои населения Санкт-Петербурга (Березовчук Л. Н. Концертная жизнь в Санкт-Петербурге XVIII в. // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. В 3-х т. Т. 2. СПб. 1998, с. 92-102).

³ Греч А. Н. Весь Петербург в кармане. СПб. 1851, с. 50-51.

⁴ Михневич В. О. Петербург весь на ладони. СПб. 1874, с. 225.

⁵ См.: Данилов С. С. Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX в. // О театре. Сборник статей. Л. 1929, с. 163; Театральный Петербург, с. 100-118.

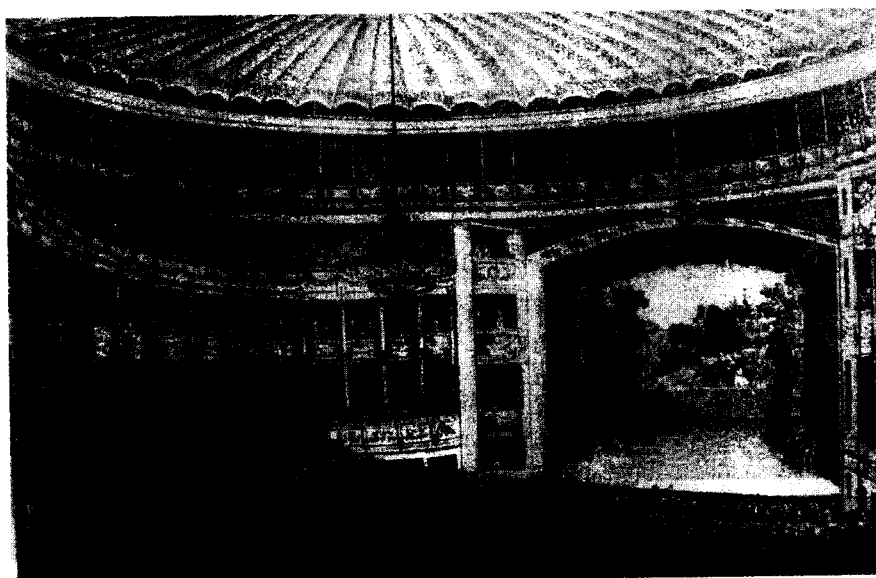
⁶ Дмитриев Ю. Цирк в России: От истоков до 1917 г. М. 1977, с. 58.

“Бывший” и “новый” зал Филармонического общества: “бывший” – “Лионов зал” (впоследствии дом Энгельгардта, Невский пр., 30), в 1820-1830-х годах сменился на “новый” зал на Английской набережной.⁷

Рассмотрим особенности различных “развлекательных программ” в следующем порядке:

- цирковые представления;
- концерты смешанного типа;
- публичные маскарады.

В начале XIX века в Петербурге значительно увеличилось число иностранных гастролеров, устраивавших блистательные цирковые представления в балаганах, частных манежах, стационарном цирке (с 1827 г.), а также в концертных и театральных залах города. Среди “цирковых компаний” назовем знаменитые труппы Киарини, Финарди, Жака Турниера, Готье, Серафини, Батиста Фуро, Стефани, Христофора де Баха, Лемана, Эрнеста Велле, Франца Дункеля и других.⁸



Зрительный зал Большого (Каменного) Театра.
Гравюра неизвестного художника

⁷ Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801-1917. СПб. 1999, с. 287-298.

⁸ См.: Дмитриев Ю. Цирк в России, с. 5-59; Алянский Ю. Веселящийся Петербург. (По материалам собрания Г. А. Иванова). В 4 т. Т. 2. СПб. 1993, с. 27-32.

В программах, напечатанных в рекламных текстах, встречается огромное количество самых разных цирковых номеров: вольтижировка, рыцарские игры и карусели, акробатика, фокусы, “группы” и “обороты” на канате, дрессированные животные, игра на тарелках, стаканах, шарах и т. д.⁹ Многие цирковые труппы пытались избежать в представлениях простого набора трюков и стремились к театрализации. Они ставили перед собой цель показать “прекрасного человека, его умение преодолеть любое препятствие, и не просто, а подчеркнуто эффектно и красиво”, что усиливалось “музыкой, огнями фейерверка, костюмами, а главное, – актерской игрой...”.¹⁰

Надо сказать, что практически все цирковые номера сопровождались отвечающей их специфике музыкой, которая использовалась не только как сопровождение, но и в качестве идеи трюка. Иногда замысел номера непосредственно связывался с игрой на инструменте или исполнением какой-либо музыкальной пьесы. В цирковых представлениях часто звучали польские мазурки, гавоты, вальсы, кадрили, китайские марши, русские пляски, шотландские танцы, а также турецкая музыка. Так, например, в 1822 году “вновь из Вены прибывшая большая гимнастическая компания” под управлением И. Козака в “новой Филармонической зале” давала большие представления, состоявшие из “воздушных скакунов, танцовщиков на канате и волтижоров в числе 12-ти человек обоего пола”.¹¹ Надеясь “приобрести благоволение зрителей”, “компания” предлагала программу, в которую входили “опаснейшие saltomortali, трамболинные скачки самые чрезвычайные, между оными большой исполинский скачок”. Вторую и четвертую часть представления составляли номера, непосредственно связанные с исполнением музыки: “Козак, венский Паяццо и молодой поляк на французской волтиже изображали целую турецкую музыку. <...> За сим последовал аналогический балет на ходулях в новых костюмах”.¹²

Нередко в программах сочетались сложнейшие трюки с игрой циркачей на различных инструментах. Финарди и Терций в программе 1823 года показывали “отличный опыт искусства”, играя на скрипке с аккомпанементом гитары на натянутом шесте.¹³ В 1825 году в здании Малого теа-

⁹ См.: Российский государственный исторический архив (далее: РГИА): ф. 497, оп. 4, д. 3012, л. 120, 122; д. 3013, л. 69; д. 3016, л. 4, 19, 23, 30, 32, 56; д. 3017, л. 157, 162, 165, 168, 171, 175, 204, 210, 212, 218, 222.

¹⁰ Дмитриев Ю. Цирк в России, с. 51.

¹¹ РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3012, л. 71.

¹² Там же.

¹³ Там же, д. 3013, л. 69.

тра г-н Орсини и его десятилетний сын “имели честь дать большое представление”, в котором продемонстрировали “искусство игры стаканами и большими шарами” и показали “игру палочками, подражая китайскому маршу с аккомпанементом музыки”.¹⁴ В представлениях труппы Серафини можно было увидеть “музыкальные упражнения” на канате без балансового шеста. Так, например, сам Серафини “сидел на стуле за столом, ел, пил, играл на кларнете”.¹⁵

В цирковых номерах, как уже отмечалось, часто использовалась танцевальная музыка. Танцовщицы на канате показывали умение в разных па, в том числе военных, и характерных танцах собственного изобретения. Б. Фуру танцевал на канате гавот, татарские танцы и делал “опасные прыжки, не переставая играть на скрипке”.¹⁶ В представлениях труппы Готье вальс мог быть исполнен на двух параллельно натянутых канатах, восемь человек танцевали на ходулях русскую, а юная дочь Готье – мазурку. Кроме того, ставились номера с участием всадников на дрессированных лошадях, танцевавших польский или кадрили.¹⁷ Бенуа, Луиза и Аделаида Турниер исполняли на лошадях русские пляски и шотландские танцы. Подобные зрелища доставляли зрителям всех сословий большое удовольствие.

В концертных и театральных залах города также устраивались публичные концерты смешанного типа, идея которых состояла в соединении различных видов искусства. Можно выделить два рода подобных концертных программ. Первая – включала в себя два отделения: собственно концерт (“музыкальная часть”) и “фехтовальные”¹⁸ или “гимнастические упражнения”; вторая – представляла собой синтетическую программу, в которой могли чередоваться номера вокальной и инструментальной музыки, декламация, “живые картины”¹⁹ и хореографические композиции. Смысл таких концертов заключался в том, чтобы их общая программа не

¹⁴ Там же, д. 3016, л. 118.

¹⁵ Дмитриев Ю. Цирк в России, с 52.

¹⁶ РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3017, л. 2.

¹⁷ Там же, ф. 497, оп. 4, д. 3019, л. 2, 6, 12, 20, 27, 42, 49, 61, 64.

¹⁸ Известно, что в России официальные соревнования по фехтованию проводились лишь с 1860 г. Афиши и объявления о концертах с фехтовальными турнирами за 1820-е гг. см.: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3009 (1821 г.), л. 68; д. 3012 (1822 г.), л. 244; Отечественные записки 1820. № 2, с. 326.

¹⁹ “Живые картины” были модным развлечением и обычно представляли собой воспроизведение известных живописных полотен в соответствующих костюмах и мизансценах, для чего на сцене устанавливались рамы.

сводилась исключительно к музыке и включала в себя другие виды искусства и зрелища.

“Музыкальная часть” представления в обоих случаях составлялась по типу “сборного” концерта, что практиковалось и в XVIII веке. Именно такое построение программы, очевидно, было в то время оптимальным для петербургских любителей музыки, которые на многочасовых концертах ожидали разнообразия музыкальных впечатлений. В программу включались увертюры, арии и сцены из опер, сольные инструментальные пьесы для фортепиано, арфы, скрипки, трубы, валторны, кларнета, а также романсы и песни разных авторов.²⁰ Среди множества фамилий, фигурировавших в афишах, встречаются имена известных композиторов и великих мастеров: Моцарта, Россини, Керубини, К. В. Глюка, Н. А. Цингарелли, А. Буальдье, И. Н. Гуммеля, К. Мейера, Р. Крейцера, К. А. Кавоса, Ф. Антонолини, Д. Штейбельта, О. А. Козловского.

Как мы уже отмечали ранее, виртуозы-инструменталисты часто исполняли свои собственные сочинения сами, что непременно отмечалось в афишах следующими фразами: “г-н Гугель²¹ будет играть на валторне Адажио и Рондо своего сочинения”, “г-н Ферлендис будет играть на английском рожке Адажио и Польский своего сочинения”,²² “г-н Бембудет играть на скрипке Концерт своего сочинения”²³ и т. д. Обратим внимание на то, что в таких концертах участвовали профессиональные музыканты, и чаще всего, артисты российской и петербургской немецкой трупп, французской труппы, реже итальянской труппы и иностранные гастролеры.

В начале XIX века в рамках рассматриваемых концертов, до или после “музыкальной части”, проводились фехтовальные турниры, в которых участвовали фехтмейстеры – г-жа Данилова, г-н Артемьев и г-да Гольц,

²⁰ О содержании концертных программ смешанного типа см. афиши: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3009, л. 56, 68, 79, 80; д. 3012, л. 244; д. 3013, л. 118, 122, 130; д. 3016, л. 120, 323; д. 3017, л. 2.

²¹ Гугель Генрих (1780 - не ранее 1837) – валторнист, концертировавший в Петербурге в 1800-х -1810-х гг.; служил в оркестре Дирекции императорских театров.

²² Ферлендис А. (Ferlendis Angelo) некоторое время находился на службе в Дирекции императорских театров в качестве гобоиста. В 1817 г. подал прошение об увольнении. См.: РГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 1590, л. 4-5.

²³ Бем Франц (1788, 1789? - 1846) – скрипач Дирекции императорских театров, педагог, давал частные уроки. Много играл в концертах и домашних музыкальных вечерах, как солист и квартетист (Петровская И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801-1859. СПб. 2000, с. 103).

Дерап, Гризье, Прево, Вальдоский и др. Например, в 1820-е гг “большие фехтовальные упражнения” в Петербурге давал фехтмейстер Прево. Так, 4 декабря 1821 г. в “бывшей филармонической зале на Невском проспекте” им были организованы публичные фехтовальные состязания, в которых участвовали упомянутые выше фехтмейстеры – “г-да Дерап, Вальдоский, Гризье и сам Прево”.²⁴

Сразу после турнира начинался концерт актеров новой французской труппы,²⁵ среди которых выступали – танцовщица Анжелика Мес, арфистка Гомион, певец Брис, Жено – “весьма хороший тенор”, Ж. Филис – дочь знаменитой Филис-Андре. Обратимся к программе концерта:

1. симфония;
2. г-н Брис будет петь арию: *Deh calma l'affanno*;
3. г-жа Гомион будет играть на арфе концерт соч. Штейбельта;
4. девица Анжелика Мес будет танцевать *pas de Schal*;
5. гг. Брис и Жено будут петь дуэт;
6. девица Мес будет танцевать *pas de Tancrede*;
7. г-жа Филис будет петь большую арию: *Della-Tromba*;
8. г-н Жено будет петь романс;
9. г-жа Мес будет плясать по-русски.²⁶

Из текста программы видим, что в афишах подобного рода не всегда указывались композиторы и точные названия музыкальных произведений, иногда сообщались лишь имя исполнителя и жанр. В данном случае, в числе композиторов упоминается только имя Д. Штейбельта. Тем не менее, указания на исполнение “дуэта”, “романса”, “арии”, “концерта для арфы” и “танцев”, свидетельствуют о расчете организаторов на популярные жанры и яркие сценические номера.

Более полная информация об авторах музыки и произведениях помещалась в афишах концертов, организованных каким-либо музыкантом. Так, в 1822 г. в “бывшей зале Филармонического общества” “г-н Данилов, дирижер балетов, находящийся при Дирекции императорских театров, давал большой вокальный и инструментальный концерт, в котором г-жа Данилова фехтовала на рапирах с обеих рук с господами Гольцом и

²⁴ РГИА, ф. 49, оп. 4, л. 3009, л. 68.

²⁵ Напомним, что в 1812 г. французская труппа, по известным причинам, была распущена и в 1818 г. возникла новая французская труппа. В 1822 г. Брису и Мезьеру “дана была на три года привилегия – содержать французский театр” (Петровская И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту, с. 290).

²⁶ РГИА, ф. 49, оп. 4, л. 3009, л. 68.

Артемьевым”.²⁷ В программе “музыкальной части”, исполненной актерами российской труппы были заявлены произведения Моцарта, Крейцера, Антонолини, Кавоса, Далл’Окка, Тушинского. Приводим текст программы в том виде, в каком он был помещен на афише:

1. увертюра соч. Моцарта;
2. г-жа Иванова будет петь Рондо соч. Антонолини;
3. г-н Данилов будет играть на скрипке Адажио и Рондо соч. Крейцера;
4. вариации для контрабаса будет играть г-н Далл’Окка;
5. г-н Ефремов будет петь куплеты из оперы “Волшебная флейта” соч. Моцарта;
6. г-н Тушинский будет играть на кларнете вариации своего сочинения;
7. ария соч. г-на Кавоса: Братцы, дружно веселую, с вариациями, будет петь г-жа Иванова.²⁸



Концертный зал И. Лиона у Аничкова Дворца (впоследствии дом Энгельгардта, Невский пр. 30)

²⁷ Там же, ф. 497, оп. 4, д. 3012, л. 244.

²⁸ Там же, ф. 497, оп. 4, д. 3012, л. 244.

Любопытно, что и само “фехтовальное упражнение” проводилось с музыкальным сопровождением, на что указывалось в рекламном тексте, где читаем: “г-жа Данилова будет фехтовать на рапирах с г-ном Гольцом по музыке”.²⁹ Может быть, это диктовалось, в какой-то мере, исполнительской обстановкой.

Аналогично составлялись программы с “гимнастическими опытами”. В 1821 году в Малом театре подобное представление с последующим концертом Дирекции императорских театров дал Феликс Маейр – “первый воздушный Гротеск и Профессор Гимнастики”.³⁰ В концертную программу вошли: увертюра из “Лодоиски” Л. Керубини, адажио и польский для английского рожка А. Ферлендиса, находившегося на службе по контракту Дирекции императорских театров; концерт для скрипки Ф. Бема и другие произведения.

По иному принципу были построены синтетические программы с декламацией и “живыми картинами”. Чередовавшиеся музыкальные, поэтические и пластико-мимические номера, как правило, не были связаны единой темой. Собственно “живые картины” и декламация могли проводиться с музыкой и без нее.

Между тем, отношение правительства к концертам с декламацией и “живыми картинами”, организованным в Великий пост, было неоднозначным. Видимо власти опасались за их содержание – слишком “вольное” или слишком “развлекательное”. В “Журнале Комитета управления императорскими санкт-петербургскими театрами” в документе № 195 от 2 апреля 1829 года содержится указ “О запрещении употребления в концерте декламации”.³¹ Сохранилась также записка Р. Зотова (1829 г.), в которой он доносил, что “по афише усмотрено им о назначении 3 апреля в концерте г-на Грюнберга декламации актером Вибе, тогда как декламации и живые картины воспрещены Высочайшею волею”. После чего последовал приказ “запретить Грюнбергу иметь в концерте своем предложенную им декламацию и впредь не позволять прочим артистам при назначении ими концертов в Великом посту. Директору же музыки воспретить впредь утверждать афиши о концертах, ибо сии к обязанности его не относятся, но принадлежат власти г-на члена комитета заведующему концертами”.³² К делу также была приложена справка, согласно которой “бывший директор театральных зрелищ, действительный статский со-

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, ф. 497, оп. 4, д. 3009, л. 79, 80.

³¹ Там же, ф. 497, оп. 1, д. 4741 (1829 г.), л. 1-3.

³² Там же, л. 3.

ветник Майков, предложением от 7-го марта 1822 года сообщил конторе Высочайшую волю об объявлении ему словесно С.-Петербургским военным генералом-губернатором, дабы впредь как в течение Великого поста, так и Успенского, не позволять в даваемых концертах ни представлять картин, ни производить декламаций”.³³

В том же “Журнале Комитета Управления императорскими санктпетербургскими театрами” в деле от 19 декабря 1828 года содержится “прошение немецких актеров Барлова,³⁴ Шварца,³⁵ Функа,³⁶ Цилиакса,³⁷ гжи Горциан³⁸ и профессора на гитаре Штоля о дозволении им дать во время праздников Рождества три музыкальные вечеринки с декламациею на Малом театре”.³⁹ В указанном прошении немецкие артисты сообщали, что “вечера” будут состоять: “из увертюры пред каждой частью; квартетов, терцетов и вообще номеров вокальной музыки, из концертантов инструментальной музыки, наиболее же для гитары, и из декламации в городском платье, – за что предлагают Дирекции одну треть сбора и 200 рублей каждый раз за вечеровые расходы”.⁴⁰ Это прошение было рассмотрено Комитетом управления театрами и Министерством император-

³³ Там же, ф. 497, оп. 1, д. 4741, л. 3.

³⁴ Барлов Фридрих Вильгельм – выдающийся, высокооплачиваемый актер, режиссер, помощник управляющего немецкой труппы. Амплуа: роли первых героев, героических отцов, мужей, характерные роли в комедиях, драмах, трагедиях (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века: Дис. ... канд. Искусствоведения / РИИИ. Т. 2. СПб. 1999, с. 355; далее: Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге).

³⁵ Шварц Эдуард – выдающийся актер, певец, известный в Германии, ветеран петербургской немецкой сцены, участник филармонических концертов. Амплуа: первых любовников и весельчаков, молодых комиков и шаржированные роли в комедии и драме; партии первого тенора, требующие больше игры, нежели пения (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге, с. 366).

³⁶ Функ Роберт – певец, актер, приехал из Риги. Амплуа: роли по способностям в трагедии, драме и комедии; в опере – первые и вторые партии баса, пел в хоре (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге, с. 365).

³⁷ Цилиакс Август – выдающийся певец, оперный режиссер и дирижер. Амплуа: партии первого и второго тенора, позже баритона в операх (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге, с. 366).

³⁸ Горциан Каролина – талантливая актриса и певица. Амплуа: первые роли благородных дам, королев, старых любовниц и молодых матерей в трагедии, драме и комедии (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге, с. 359).

³⁹ РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 4069, л. 1-6.

⁴⁰ Там же, ф. 497, оп. 1, д. 4069, л. 2.

ского двора и удовлетворено, “присовокупляя, что об оном уведомлен г-н С.-Петербургский военный генерал-губернатор”.⁴¹

Рассмотрим образцы некоторых концертов с декламацией и “живыми картинами”. Например, в Большом театре 24 апреля 1823 г. было устроено “большое вечернее пластико-мимическое и музыкальное представление с живыми картинами”, в котором участвовали известные артисты петербургской немецкой труппы, такие как: Матиас Шрейнциер,⁴² Роза Вильде,⁴³ Луиза Миллер-Бендер,⁴⁴ Август Цилиакс, Фридрих Гебгард.⁴⁵ Программа была построена так, чтобы музыкальные и декламационные номера чередовались с “живыми картинами”. Для последних был изобретен “пневматохимический огонь”, “дабы сообщить оным настоящий свет и тень”.⁴⁶ Интересна избранная последовательность номеров: концерт открывался “увертюрой сочинения Россини”, далее Гебгард декламировал балладу Ф. Шиллера, для которой была сочинена музыка; в продолжении баллады представлялись пять картин. После декламации господами Цилиаксом и Шрейнциером и госпожами Вильде и Бендер были исполнены избранные русские песни для четырех голосов, с хорами и аккомпанементом полного оркестра, сочинения И. Н. Гуммеля,⁴⁷ и представлена картина:

⁴¹ Там же, л. 4.

⁴² Шрейнциер Матиас – оперный певец, дирижер оркестра немецкой труппы, композитор, участник концертов Дирекции императорских театров. Амплуа: партии первого баса в операх и водевилях (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге, с. 367).

⁴³ Вильде Роза – талантливая, заслуженная певица, актриса немецкой и российской трупп, участница концертов Дирекции императорских театров, жена актера П. Вильде. Амплуа: первых, вторых и третьих певиц, первых любовниц, героинь и благородных матерей в операх (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге, с. 357).

⁴⁴ Миллер-Бендер Луиза приехала в Петербург в 1812 г. Амплуа: первых певиц, любовниц и субреток в операх (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге, с. 363).

⁴⁵ Гебгард Фридрих Альберт – выдающийся, известный в Германии, актер; певец, режиссер, поэт, драматург и переводчик, издатель; прадед русского композитора Н. К. Метнера. Амплуа: первых любовников, героев, благородные, характерные роли в трагедии, комедии, драме; в опере – партии баса (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге, с. 358).

⁴⁶ РГИА, ф. 497, оп. 4, л. 3013, л. 118.

⁴⁷ Гуммель Иоганн (Ян) Непомук (1778-1837) – австрийский композитор, пианист, концертировал в Петербурге в 1822 г. Его сочинения занимали большое место в концертном и домашнем репертуаре.

“Несправедливое подозрение”, “взятая из известного английского эстампа, в котором отец убивает свою верную собаку, полагая, что она умертвила спящего его сына; остатки растерзанного змея лежат возле покоящегося на земле ребенка, мать видя его окровавленного, с ужасом к нему простигается”;⁴⁸ за картиной вновь последовал музыкальный номер и прозвучал большой военный концерт для двух кларнетов и фагота сочинения (П.?) Кремона в исполнении братьев Бендеров⁴⁹ с аккомпанементом полного оркестра и двух хоров гвардейской военной музыки, аранжированной А. Дерфельдтом; представление закончилось большой картиной, “изображающей поимку и смерть известного разбойника Пестье”.⁵⁰

Подобные “музыкально-пластико-мимические представления с декламацией” в Большом и Малом театрах давали и другие актеры императорского театра, например, Анжели (25 апреля, 4 мая 1823 г.), “концерты с декламацией, в которых участвовали первые артисты” давала также Нанетта Шлессер – первая певица итальянского театра в Мюнхене, ангажированная в петербургский Немецкий театр (11 октября 1825 г. в бывшей Филармонической зале), актер и певец (бас) К. Г. Вибе (31 марта 1825 г., 5 апреля 1827 г.).⁵¹ В их концертных программах исполнялись произведения Россини, Бетховена, Гуммеля, К. Мейера,⁵² Л. В. Маурера⁵³ и Дж. Николини.⁵⁴ Увертюрой открывалось первое и второе отделе-

⁴⁸ РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3013, л. 118.

⁴⁹ Бендеры: Игнатий (1778-1851) – фাগотист Дирекции императорских театров; Петр (1781-1836) – кларнетист, певец, композитор; Франц Иосиф (1774-1858) – кларнетист, брат Петра.

⁵⁰ РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3013, л. 118.

⁵¹ См. афиши: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3009 (1821 г.), л. 56; д. 3013 (1823 г.), л. 118, 122, 130; д. 3016 (1825 г.), л. 120; д. 3017 (1827 г.), л. 2; д. 3016 (1825 г.), л. 323.

⁵² Мейер Карл (Майер Шарль) (1799-1862) – немецкий композитор, пианист, педагог; в Петербурге впервые концертировал в 1812 г.; в 1819-1845 гг. жил здесь, концертировал и преподавал (Петровская И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту, с. 146).

⁵³ Маурер Людвиг Вильгельм (1789-1878) – композитор, скрипач, дирижер; концертировал в Петербурге с 1807 г.; в 1832-1835 гг. руководил оркестром В. А. Всеволожского; в 1851-1862 гг. – инспектор музыки Дирекции императорских театров, дирижер Концертного общества (Петровская И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, с. 145).

⁵⁴ Имя итальянца Джузеппе Николини (G. Niccolini) встречается в рукописных сборниках вокальных произведений итальянских композиторов конца XVIII-начала XIX века. См., например: Отдел рукописей Российской национальной би-

ния, далее – инструментальные произведения, оперные каватины, речитативы чередовались с декламационными номерами.

Обратимся к программе “большого вокального и инструментального концерта с декламацией”, который был дан Н. Шлессер “в последний раз перед отъездом”. Концерт (дневной – “начало в час пополудни”) включал в себя два отделения, по четыре номера в каждом:

Ч. 1:

1. Увертюра г-на Карла Мейера;
2. г-жа Шлессер будет петь большую арию соч. Россини;
3. песня честного человека соч. Бюргера, будет декламировать г-н Барлов;
4. гг. братья Бендеры будут играть на двух кларнетах Адажио и Польский соч. Маурера;

Ч. 2:

5. Увертюра Бетховена;
6. г-жа Шлессер будет петь речитатив и каватину из оперы “Квинта Фабия” соч. Николини;
7. поэму Шиллера будет декламировать г-жа Федерсен;⁵⁵
8. романс для голоса, фортепиано, скрипки и виолончели соч. Гуммеля, с новыми вариациями, аранжированными для полного оркестра г-ном Карлом Мейером, исполняет г-жа Шлессер, гг. Мейер, Бем и Мейнгард.⁵⁶

Концерты смешанного типа также устраивались и актерами итальянской труппы. В этом варианте они обычно назывались “Поэтические и музыкальные занятия”, но структура, в сущности, оставалась прежней. Один из таких вечеров был устроен в пользу почетного поэта императорского итальянского театра г-на Арриги в 1829 г. в “бывшей Филармонической зале”. По примеру предыдущих, концерт был построен на чередовании музыки и декламации, однако в программе при подробном изложении “отборных отрывков” поэзии Арриги, В. Монти и других итальянских мастеров слова, встречаем лишь короткие замечания о музыке – “увертюра”, “г. Този будет петь большую арию”, “гг. Този, Монари и Марколини будут петь трио” и “военная песнь победоносных российских

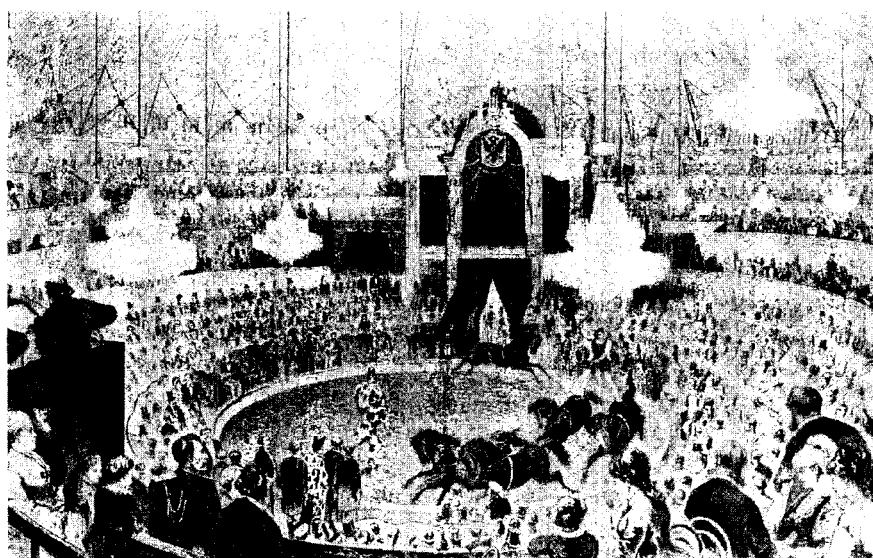
библиотеки, ф. 550 (Основное собрание рукописной книги), раздел XII, оп. 872а, ф. XII. 139. а-м, ф. XII. 140. а-м (конец XVIII-начало XIX века); Сборник вокальных произведений итальянских композиторов – 137 лл., Сборник вокальных произведений разных авторов – 120 лл. (Рукописные партитуры).

⁵⁵ Федерсен Фридерика – знаменитая, высокооплачиваемая рижская актриса. Амплуа: первых любовниц в драме, трагедии, комедии; в операх – роли, требующие больше игры, нежели пения.

⁵⁶ РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3019, л. 44.

войск, перевод с итальянского, в честь русского народа, музыка соч. г-на Пальяни, петая хором певчих”.⁵⁷ Наконец, кроме цирковых представлений и концертов с “живыми картинами”, “фехтовальными упражнениями” и декламацией, в театральных залах устраивались публичные маскарады.⁵⁸ Для их проведения специальным образом застилался партер: “партер (или как его называли в то время, паркет) закрывался полом наравне со сценою, образуя одну обширную залу, а в смежных с нею комнатах устраивались: игра в карты, продажа напитков, масок и костюмов”.⁵⁹

Во время маскарада в театре могли проводиться и другие увеселения: игры, сценки, так называемые “лотереи-аллегри”, когда “на известное число выигрышных билетов влагались в лотерейные колеса билеты без выигрышей, с надписью аллегри (веселые)”.⁶⁰ Иногда в программу вечера включались небольшие представления эквилибристов или фокусников.



Цирковое представление (с рисунка Шамота, Всемирная иллюстрация 1878)

⁵⁷ Там же, д. 3018 (1828), л. 54.

⁵⁸ Первым устройтелем театральных маскарадов был итальянец Марзани. После его смерти, понравившиеся публике маскарады продолжали давать – машинист Дампьер и танцовщик Ганцолес (Божерянов И. Н.- Никольский В. А. Петербургская старина: Очерки и рассказы. СПб. 1909, с. 110).

⁵⁹ Божерянов И. Н.- Никольский В. А. Петербургская старина, с. 110.

⁶⁰ Греч А. Н. Весь Петербург в кармане, с. 15.

Например, 5 февраля 1828 г. в Большом театре состоялся маскарад, в котором “сверх всего на особо устроенном театре – на сцене, известный штукмейстер представлял разные индейские экзерции, состоящие в искусной игре шарами, ножами, кольцами и в прочих сего рода действиях, могущих привлечь внимание и одобрение Публики”.⁶¹ Кроме того, все желающие могли иметь в “сем маскараде фрукты, конфеты, напитки, ужин – и получать оные в лучшей доброте за умеренную цену, по выставленным прейскурантам; – а равномерно будут находиться в театре разные костюмы и маски и для убранства оными отведены особые покои, так как и места, где можно оставлять шинели, сюртуки и палки”.⁶²

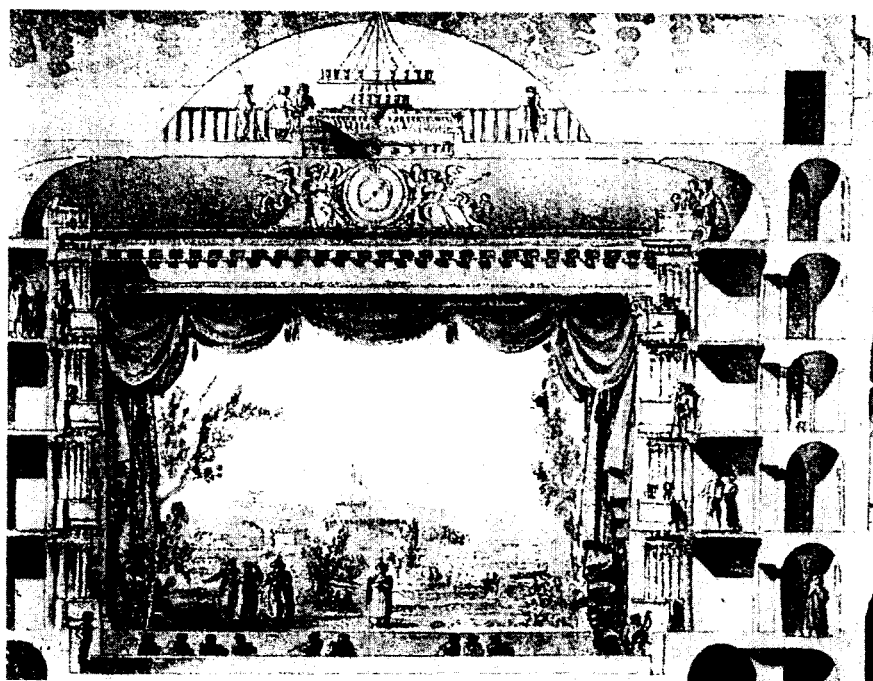
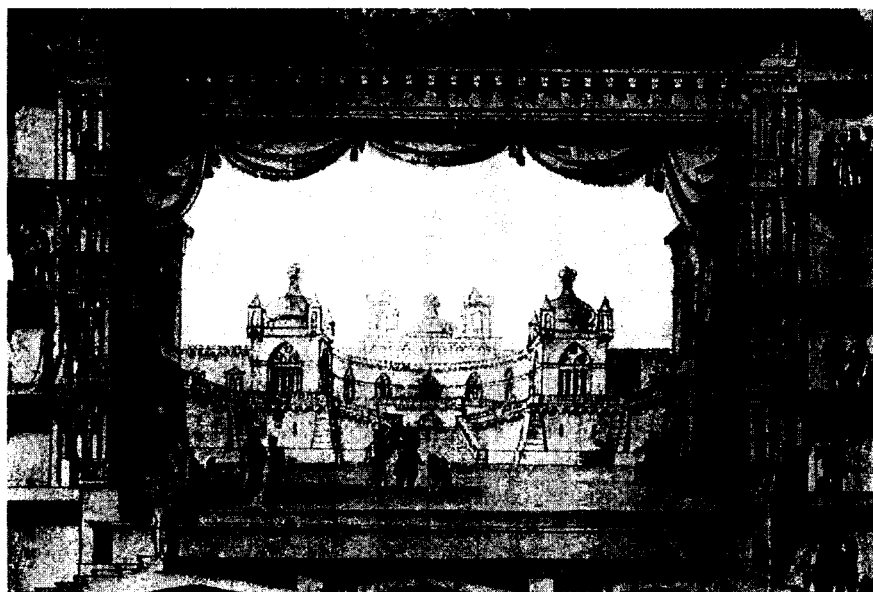
Танцы, а следовательно и танцевальная музыка, были главным организующим элементом любого бала и маскарада, поэтому в театральных залах всегда находились музыканты-инструменталисты, а иногда и хор певчих. В объявлениях и афишах указывалось на следующие исполнительские составы: “в сем маскараде будут участвовать полковая, янычарская и бальная музыка” или “в маскараде будут находиться оркестры военной музыки и участвовать хор певчих театральной дирекции”. В публичных маскарадах иногда принимали участие артисты императорского театра, которые составляли разнохарактерные кадрили с танцами, тирольскими хороводами, русскими и цыганскими плясками, что безусловно отличало театральные маскарады от прочих.

Маскарады пользовались огромной популярностью, они собирали публику разных сословий, да и за вход в зал платили сравнительно дешево, по два рубля с персоны.

Таким образом, в концертных и театральных залах Петербурга давали не только “академические” концерты и спектакли, но и разнообразные зрелищные представления, синтетические концертные программы и публичные маскарады. “Музыкальная часть” таких концертных программ составлялась с учетом живого, легкого восприятия, которое переключалось от увертюры к вокальному дуэту, от дуэта к сольной инструментальной пьесе для арфы или кларнета, от нее к “русской пляске” в исполнении французской танцовщицы и т. д. Использование во всех этих “развлекательных программах” различных “ярких эффектов”, таких как: “фехтовальные турниры”, “живые картины”, декламация, эквилибристика и акробатика с “музыкальными упражнениями”, “лотерея-аллегри”, “пневматохимические огни”, несомненно способствовало большому притоку городских жителей, “ищущих зрелища”.

⁶¹ РГИА, ф. 497, оп. 4, л. 3017 (1827 г.), л. 3.

⁶² Там же, л. 3.



Придворный оперный спектакль в начале XIX века
(2 рисунка Кваренги, воспроизведенных Курбатовым)