

МУЗЫКАЛЬНЫЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ ПЕТРА ФЕДОРОВИЧА В ОРАНИЕНБАУМЕ

A. Л. Порфириева

Императрица Елизавета Петровна подарила своему племяннику Орангиенбаум в 1744 г., после приезда невесты и состоявшегося в Москве обручения. 21 августа 1745 молодых венчали в Петербурге, в это лето в “Записках” Екатерины II не упоминаются их выезды в загородные дворцы. Двор готовился к свадьбе наследника престола, и большая часть лета прошла в столице. Бракосочетание было отмечено постановкой французского “театрального увеселения” “L’Union de l’amour et du mariage” (“Соединение любви и брака”), либретто к которому сочинил “французский комедиант Ея Императорского Величества”, а музыку, возможно, придворный капельмейстер Франческо Арайя. В сохранившемся в РНБ либретто на русском и немецком языках авторы не упомянуты, зато перечислены исполнители – актеры придворного французского театра Ш. Серини и среди них “г-жа Ле Брюн”. Под этой фамилией вероятно скрывается русская танцовщица Аксинья Сергеева, жена солиста придворного балета Тома Ле Брюна. Она исполняла роль “второй грации”. Действо, как и все сочинения в жанре “la festa teatrale”, было весьма помпезной аллегорией, в finale которой, как гласит либретто, “Игры и забавы совокупляются на голос брака [Гимена] и ведут с собою все народы царств и провинций, которые имеют щастие быть подданными Ея Императорскому Величеству. Они все совокупляются и делают балет, через который изъявляют радость, подаваемую им от сего благополучного и преславного дня. Сей балет оканчивает сие театральное увеселение”. Поскольку состав французской труппы 1740-х гг. известен фрагментарно, приведу его по печатному либретто, тем более, что оно отсутствует даже в “Анналах” Р.-А. Моозера. Роль Гимена играл Серини мл., Амура – Друэн, Первой грации, Эфrozины – г-жа Дюшомон, извест-

ная также как певица, Третьей грации – г-жа Ла Конт, Марса – комик Розимон. В свите Гимена выступали Дюссон, де Морабер, трагик Преслери, его сын, Дюшомон и Шатонёф.¹ После “театрального увеселения”, игравшего роль пролога к основному спектаклю, французы показали комедио-балет Ж.-Б. Мольера “Принцесса Элиды”, комедию Л. де Каюзака “Зенеида”, а окончила представление балетная труппа, представившая новый опус Антонио Ринальди (Фузано) под названием “Балет цветков”. Автор музыки снова остался неизвестным. В “Известиях о музыке в России” Якоб фон Штелин упомянул еще “замечательную музыкальную драму, которую Арайя сочинил к свадебным торжествам “в качестве застольной музыки”. “Она была исполнена в большом зале со ставом оркестра и хором из упомянутых церковных певцов и произвела изумительное впечатление”.²

Судя по хронике ораниенбаумских музыкальных событий, которую удается восстановить, лет до двадцати Петр Федорович был не особенно увлечен музыкальным театром. В “Записках о Петре Третьем”³ Штелин, назначенный воспитателем великого князя, с досадой пишет о том, что его попытки заинтересовать наследника серьезными предметами наталкивались на постоянное противодействие самого Петра и тех, кто отвечал за его светское воспитание. Академика почему-то очень раздражал придворный балетмейстер, он же танцмейстер Сухопутного шляхетного кадеского корпуса и основатель придворной балетной школы Жан-Батист Ланде, которого переводчик “Записок”, неверно расшифровал как Лоде (Laude). “Четыре раза в неделю мучил его этот Лоде, и если он после обеда являлся со своим скрипачом, Гайя, то Его Высочество должен был бросить все и идти танцевать”.⁴ Результатом этих “мучений” стала любовь Петра Федоровича к танцам, которой он предавался почти с таким же пылом, с каким играл в солдатики и гонял своих придворных и служителей на военных учениях. Летом 1746 г., после августовского поста, великолкняжеская чета отправилась в Ораниенбаум. Императрица была в Царском селе, и молодежь чувствовала себя свободно. В “Записках” Екатерины II этот период освещен достаточно подробно:

По приезде в Ораниенбаум, Великий Князь записал в полк всю свою свиту. Камергеры, камертьюнкеры, придворные чиновники, адъютанты князя Реп-

¹ Соединение любви и брака. СПб. 1745.

² Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб. 2002.

³ Записки Штелина о Петре Третьем, Императоре Всероссийском // Чтения в обществе истории и древностей Российских. Москва 1866. Кн. 4, с. 67-118.

⁴ Там же, с. 76.

нина [обергофмаршала], даже сын его, дворцовые слуги, егеря, садовники, все получили по мушкету. Его Императорское Высочество ежедневно упражнял их, разставлял их по часам, и обратил коридор нашего дома в гауптвахту, где они должны были проводить целый день. К обеду кавалеры входили наверх, и по вечерам являлись в залу танцевать в щиблетах. Дам было всего: я, Чоглокова, княгиня Репнина, три мои фрейлины и мои камерфрау, следовательно эти балы были не очень многолюдны. Танцы вовсе не удавались, потому что мужчины чрезвычайно бывали угомлены этими беспрестанными военными упражнениями, которые сердили их и были не по душе придворным.⁵

Рассказ Екатерины Алексеевны кажется раздраженно-пристранным, однако лояльнейший и весьма снисходительный к своему воспитаннику Штелин с неменьшей непочтительностью пишет о том же: в 1746 г. в Ораниенбауме была возведена первая потешная крепость и “Зала для празднеств”. Комендантом крепости был назначен граф Головин, гофмаршал великого князя. Маршировка и “экзерции” занимали большую часть дня, остальное время Петр проводил в играх и танцах. Позднее он сошелся со своим камергером Н. Н. Чеглоковым, заместившим больного князя Репнина. Чеглокова Штелин третирует как невежду (Екатерина, не обинуясь, называла его напыщенным дураком) и, что примечательно, как ученика Ланде. Между тем Чеглоков, окончивший Сухопутный шляхетный кадетский корпус, считался лучшим из тамошних воспитанников французского танцмейстера, и настолько преуспел, что выступал в придворных балетных спектаклях. Скорее всего, он не был виноват в том, что великий князь “забыл все, чему его учили” и предпочел глубокомысленным занятиям балы, маскарады и общение с итальянцами, которые наставляли его в игре на скрипке.⁶

Первым скрипичным педагогом Петра Федоровича в России был его егерь Бастиан, прибывший с великим князем из Голштинии.⁷ За ним, по всей вероятности последовал тот, кто аккомпанировал на уроках Ланде – Гайя или Гай, а по документам Клаудио Гее, после 1747 г. числившийся в службе у Петра Федоровича с окладом 200 руб., а в 1758 г. заключавший контракты с итальянскими певцами в качестве “музыкдиректора” велико-княжеской капеллы.⁸

⁵ Записки императрицы Екатерины II. Москва 1990 (репринт герценовского издания: Лондон, 1859), с. 52.

⁶ Записки Штелина о Петре Третьем, Императоре Всероссийском, с. 91.

⁷ Там же, с. 76.

⁸ РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 103, л. 26.

Другие “итальянские скрипачи”, упоминающиеся в расходных книгах Ораниенбаума, это Пьетро Пери, Тито Порта, Доменико Далольо, Хюбнер (не ясно, который из двух братьев), Луиджи Мадонис, Кашпер Кугерт, Захариас Шнурpfель. Все они, кроме Хюбнеров, служили в “Итальянской кампании”,⁹ имели звание “камер-музыкантов Ея Величества”, многие были профессиональными педагогами. Особенно отличились на этом поприще Тито Порта и Иоганн Пауль Хюбнер (в русской транскрипции XVIII в. “Яган Гибнер”).

Первый был учителем И. Е. Хандошкина и еще шести русских скрипачей, пополнивших бальный оркестр, второй воспитал не менее двадцати российских инструменталистов-струнников, среди них был и будущий камер-музыкант, единственный виолончелист-виртуоз российского происхождения, Иван Хоржевский. По преданию, Порта представлял в России итальянскую школу Тартини. Поскольку великий князь считал себя последователем этой школы и даже мечтал “выписать” к петербургскому двору ее легендарного патриарха, можно с большой долей уверенности думать, что он пользовался советами этого скрипача, не исключая влияния других, с которыми он регулярно музиковал. Главным своим учителем великий князь считал Пьетро Пери, “отпущенного в отчество” в конце 1748 г. и зачисленного Петром в “голштинскую службу” 3 января 1761 г. Через несколько дней после восшествия на престол Петр III издал указ о назначении Пери концертмейстером “Итальянской кампании” с окладом 2000 руб. Эту должность скрипач должен был исправлять по очереди с Доменико Далольо, как до того делал Луиджи Мадонис.

Был ли князь действительно хорошим скрипачом? Разумеется, не нам об этом судить. Свою юную жену он страшно злил. Рациональная Екатерина во всяком деле стремилась к осмысленной методе, супруг же действовал спонтанно, как Бог на душу положит, следя своим вкусам и прихотям. По-видимому, следующий пассаж в ее “Записках” относится к лету 1747 г.:

В деревне Великий Князь устроил себе собачню, и начал сам дрессировать собак. Когда надоело ему их мучить, он принимался за скрипку. Он не знал ни одной ноты, но имел сильное ухо и полагал главное достоинство игры в том, чтобы сильнее водить смычком, и чтобы звуки были как

⁹ “Итальянской кампанией” до 1766 г. называлась Итальянская придворная оперная труппа, включавшая певцов, инструменталистов-виртуозов, капельмейстера, либреттиста, художника, машиниста и tutti quanti, вплоть до переводчиков и капельдинеров. См.: Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб. 1996. Кн. 1, с. 408-409.

можно громче. Игра его раздирала слух, и нередко слушателям приходилось сожалеть, что они не смеют заткнуть себе уши.¹⁰

Штелин тоже отметил “пронзительный смычок” великого князя, и считал, что лесть “итальянцев”, восклицавших “браво!”, когда он смазывал пассаж или просто фальшивил, привела к тому, что Петр на самом деле “поверил, что он играет прекрасно, в соответствии с его истинным вкусом в музыке”.¹¹

Возможно, что играя с наемными музыкантами, голштинский принц подражал Фридриху Великому, которого боготворил. Конечно “конкурировать” с настоящими виртуозами он не мог и думать, поскольку это было бы унижением царственного достоинства. Однако обладая “сильным ухом” и великолепной (по свидетельству Штелина) памятью, он, видимо, был способен многое воспроизводить, не заучивая и не занимаясь специально техническим усовершенствованием. Это свидетельствует о безусловном музыкальном даровании и о любви к самому процессу игры, к музенированию, которому он отдавал много времени.

Начиная с 1746 г., все свидетельства об ораниенбаумских развлечениях наталкивают на мысль о том, что помимо эпизодически бывавших здесь музыкантов, состоявших на службе при “большом” дворе, у князя должны были быть и свои, обеспечивающие военные экзекции и танцы, или участвовавшие в вечерней музыке. Из придворных “малого” двора приличными музыкантами были братья Лев и Александр Нарышкины. Других великосветских любителей, А. В. Олсуфьева и Г. Н. Теплова, Штелин упомянул в связи с еженедельными концертами, составлявшимися при участии великого князя, когда двор пребывал в Петербурге или в Москве. Однако, и в Ораниенбауме кто-то довольно часто с ним музенировал. Летом 1748 г. супруги увлеклись охотой на взморье, “а по вечерам у Великого Князя бывала музыка, либо мы катались верхом”, – сообщает Екатерина Алексеевна.¹² О музыкантах, которые именно в это лето могли числиться в придворном штате Петра Федоровича, ничего не известно. Все, кого упоминает Штелин и, вслед за ним, Моозер, появляются в документах лишь в конце 1750-х гг. Артисты, состоявшие в придворных штатах Императрицы, получали от Петра Федоровича “заслуженное награждение” и дорогие подарки, начиная с 1750-51 г., и только Арайя фигурирует в ораниенбаумских расходных книгах с 1747 г.

¹⁰ Записки Екатерины II, с. 58.

¹¹ Штелин Я. Музыка и балет в России в XVIII в., с. 141.

¹² Записки Екатерины II, с. 69.

Именно этим годом помечен документ, свидетельствующий о желании великого князя организовать в летней резиденции собственный театр. Из Протоколов Канцелярии от строений выясняется, что “По указу Ея Императорского Величества… слушав доношения от Ранинбомского инспектора Бекелмана, поданного сего марта 10-го дня, которым объявляет, что по высочайшему Его Императорскому Высочества повелению велено при Ранинбоме построить к предбудущему Майю месяцу сего года каменной оперной дом”.¹³ Поскольку строительных материалов заготовлено не было, петергофской конторе, которая также строила театр, приказали отпустить их в Ораниенбаум “заимообразно”. Однако о театре, тем более каменном, ни в “предбудущем майе”, ни в ближайшие два года ничего не слышно. Штелин очень уверенно считал датой начала ораниенбаумских театральных увеселений 1750 г. Тогда “в большом зале их замка [Меншиковского дворца? Ринальдиевский дворец Петра Федоровича тогда еще не был достроен], подле библиотеки [снова загадка; по “Запискам” самого Штелина выходит, что библиотека Петра Федоровича была перевезена в Ораниенбаум в 1754 г.] и картинной галлереи была устроена еще в 1750 году небольшая сцена, главным образом для итальянских интермедий. На ней выступал старый придворный поэт Тенцио – венецианец [Антонио Денци, в должности либреттиста “Итальянской Кампании” служил с 1755, считается, что тогда же он и приехал в Петербург], то с итальянкой Бригонци [Катарина Бригонци прибыла в Петербург вместе с труппой Дж. Б. Локателли в 1757 г.], то с молодой певицей Элеонорой [Элеонора Бриан, названа в печатных ораниенбаумских либретто 1757 и 1759 гг.; больше о ней ничего не известно]”. Из примечаний в скобках явствует, что память академика явно подвела, и представления итальянских *intermezzi* могли иметь место значительно позже, во второй половине 1750-х гг., когда был уже построен стационарный деревянный оперный дом и в нем ставились “настоящие” оперы-серии.

Тем не менее многие историки пишут о “комнатных” спектаклях, о театральной сцене в Картичном доме… Уверенно можно констатировать только тот факт, что, если деревянный театр Ринальди открылся в 1755 (как считают одни), в 1756 или даже в 1757 г. (как полагают другие), то какие-то театральные события происходили в Ораниенбауме и раньше.¹⁴ В уже упоминавшейся расходной книге в 1754 г. зафиксировано

¹³ Старикова Л. М. (сост.) Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741-1750. Москва 2003. Ч. 1, с. 608 (РГИА, ф. 470, д. 283, л. 139).

¹⁴ Сотрудник Ораниенбаумского дворца-музея С. Б. Горбатенко, много лет специально занимающийся историей строительства дворцово-паркового ансам-

множество дорогих подарков, против обыкновения предназначенных не только музыкантам, но также певцам (кастрату Лоренцо Салетти и буффонке Нунциате Гарани, певшей и “сериозные” партии), и, самое главное, – постановщикам: живописцу Антонио Перизинотти и машинисту Карло Жибелли. Присутствие этих персонажей дает право предположить, что в то лето в Ораниенбауме ставился какой-то сложный спектакль, и что это была опера-сериа, требовавшая участия кастрата. Кстати, в 1754 г. к обычному списку скрипачей прибавились “цесарские” валторнисты, литаврищик Вильде младший, и два трубача Лейб-гвардии конного полка, то есть вся группа, которую Арайя обычно использовал в tutti своих героических операх.

От летнего сезона 1755 г. сохранилось либретто “диалога на музыке” “L’Amor prigioniero” (“Пленённый Амур”) в 1-м акте, 2-х картинах, текст П. Метастазио, музыка Арайи (БРАН). Спектакль играли 16 июня в декорациях придворного мастера перспективной живописи Дж. Валериани, исполненных Перизинотти, балеты поставил А. Ринальди (Фузано), имена исполнителей, к сожалению, отсутствуют. Первая декорация представляла “Усадительную гору с каскадами, всхолмиями и горками”, вторая – “Прелестный пейзаж с гротами, фонтанами, статуями и вазами, окруженными цветами и насаждениями, часть коих магическим образом превращается в персонажи”. Недавно Н. А. Огаркова обнаружила инструментальные партии этой, считавшейся утраченной, пасторали в Отделе рукописей СПбГК. На некоторых указаны исполнители (Мадонис, Тито, Кугерт).¹⁵

В 1756 г. 17 и, как полагает Всеволодский-Гернгросс, 29 июня (день св. Петра и Павла) в Ораниенбауме шла серенада “L’Asilo della Pace” (“Прибежище Мира”), сочиненная придворным итальянским либреттистом Дж. Бонекки и Арайей к годовщине коронации Елизаветы Петров-

бля, основываясь на документах, утверждает, что оперный зал был устроен в правом крыле Картинного дома в 1755 г. “В июне – пишет исследователь – в Ораниенбаум отправился театральный машинист Карло Джибелли. Под его руководством выполнялись работы по устройству сцены, партера и лож. К восточному торцу здания была сделана деревянная пристройка “для театра”. Джибелли трудился в тесном контакте с Джузеппе Валериани, который в дальнейшем принимал деятельное участие в оформлении постановок на сцене Картинного дома. По-видимому, именно ему и принадлежал проект оперного зала”. Горбатенко С. Б. Быть ли оперному залу?// Ленинградская панорама. 1985, с. 33.

¹⁵ Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. СПб. 2004, с. 53-54.

ны и представленная в первый раз в Петербурге 26 апреля 1748 г.¹⁶ В премьере участвовали Салетти (Юпитер), примадонна Катарина Мазани (Мир) и Кристина Ротштейн-Пассерини (Марс). В ораниенбаумском спектакле пели Гарани (Юпитер), София Уттерштедт (сестра, как полагают, голштинского дворянина, находившегося при Петре Федоровиче; Марс), Элеонора Бриан (Мир), Петр Семёнович (возможно, как и Березовский, певчий Придворной капеллы; Гименей). “Балет сочинял Фоссано”, т. е. Ринальди.¹⁷ У Моозера и в других исследованиях эта постановка пропущена. О том, что она не является вымыслом Всеволодского-Гернгросса,¹⁸ свидетельствуют “Записки” Екатерины, в которых она описывает следующий, произошедший тем летом, эпизод, посвященный “любовным похождениям Князя с девицей Тепловой”. Получив от нее письмо на четырех страницах, Петр пришел в комнату к жене и “сказал довольно гневно и нетерпеливо: Представьте, она... воображает, что я стану читать все это, да еще писать ей ответ, между тем как мне надо идти на ученье (Голштинские войска снова прибыли [начиная с 1754 г. из Киля каждое лето морем присылали пехотную часть для воинской потехи великого князя]), потом обедать, потом стрелять, потом смотреть рецитацию оперы и балет, который будут танцевать кадеты; я пошлю ей сказать на чисто, что у меня нет времени; если она рассердится, я брошу ее до зимы”. Чуть ниже будущая императрица добавляет: “Человек до ста кадет были привезены в Ораниенбаум для так называемых оперных балетов”.¹⁹ В 1750-е гг. кадеты часто выступали на придворной сцене. Сохранился указ о выплате “порционных денег” 33 кадетам, одному сержанту и одному капралу на время – больше месяца – репетиций оперы “Александр в Индии” осенью 1755 г.²⁰ И. Ф. Петровской удалось найти сведения о еще одной оперной постановке 1756 г. 24 июня состоялся

¹⁶ И эта серенада сохранилась в виде оркестровых партий в ОР СПбГК. Огаркова нашла 2 комплекта: первый озаглавлен “Lazilo della Pace”, второй – “La Contesa de Numi” (“Спор богов”), однако по участникам (Юпитер, Мир, Марс и хор) он полностью совпадает с “Прибежищем мира”. Помимо скрипок во втором комплекте имеются партии 2-х поперечных флейт, 2-х валторн, 2-х труб и литавр (Там же, с. 54, 198).

¹⁷ Антонио Ринальди-архитектор и Антонио Ринальди-танцовщик и балетмейстер – разные люди. Чтобы не путаться, в дальнейшем будем называть второго его сценическим прозвищем “Фузано”.

¹⁸ Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Елизавете Петровне. СПб. 2003, с. 105.

¹⁹ Записки Екатерины II, с. 181-182.

²⁰ РГИА. ф. 466, оп. 1, д. 90, л. 96.

любительский спектакль “благородных особ”, в котором участвовала велиокняжеская чета, придворные дамы и кавалеры. О том, что они представляли, источник не сообщает.²¹

Летом 1757 г. Арайя поставил свою старую оперу “Bellerofonte”²² на либретто Бонекки, ее премьера состоялась в Петербурге 28 ноября 1750 года. В Ораниенбауме спектакль шел с новыми балетами Фузано под названиями: “Балет, отправляемый военными людьми” и “Балет, отправляемый турками”. Возможно, их тоже исполняли кадеты Сухопутного шляхетного корпуса. Пели Гарани (Беллерофонт), Петр Семёнович (Ариобат), Элеонора Бриан (Аргена), София Уттерштедт (Архемор, Минерва) и Феврония Афанасьева (Атамант). О последней Моозер предположил, что это местная девушка, учившаяся в театральной школе, учрежденной в Ораниенбауме в 1755 г. для музыканских, балетных и живописных учеников. В указе о балетных их велели брать из “садовничковых и бобыльских детей”, всего 8 человек. По данным биографа, тогда же начал учиться и великий в будущем скрипач И. Е. Хандошкин,²³ ему было 8 лет, а в 1760 г. он уже был зачислен в велиокняжескую капеллу. Что же касается девицы Февронии, то ее имя больше нигде не всплывает. Если учесть, что она исполнила хотя и небольшую, но совсем не легкую партию, которую на премьере пел Марк Полторацкий, вундеркинд Придворной капеллы и ее будущий директор, можно только еще раз подивиться тому, как преимчивы и музыкальны были российские подростки.

В том же 1757 г., 7 июля, в честь тезоименитства для Петра Федоровича была представлена новая сценическая кантата сочинения Денци и Арайи “Urania vaticinante” (“Пророчествующая Урания”) с “Балетом веселящегося народа” Фузано. Партию Урании исполнила все та же Гарани, появившаяся на сцене “в окружении хора танцующих и поющих, при игрании музыки, изъявляющей согласие сфер небесных”²⁴.

²¹ Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 1, с. 390 (РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 11, л. 89 об.)

²² Штелин ошибочно указал, что в 1757 г. в Ораниенбауме была исполнена первая итальянская опера “Alessandro nelle Indie” (“Александр в Индии”) Арайи (Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века, с. 144). Сохранилось либретто постановки этой оперы в 1759 г.

²³ Фесечко Г. Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин. Ленинград 1972, с. 20-23.

²⁴ Либретто в БРАН, в ОР СПбГК практически полный комплект оркестровых партий. См.: Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора, с. 53, 198.

Об оперных постановках 1758 г. сведений пока не найдено, зато в “Записках” Екатерина очень живописно изобразила приготовленный супругу театральный сюрприз.

Видя, что Великий князь на меня сердится, чему я не находила другой причины, кроме той, что я не хотела знать... графини Елизаветы Воронцовой, сделавшейся снова любимою султаншею, я вздумала дать Его императорскому высочеству праздник в моем Ораниенбаумском саду и тем, буде возможно, смягчить его гнев; я знала, что всякий праздник по душе Великому Князю. Вследствие этого я приказала моему тогдашнему архитектору Итальянцу Антонию Ринальди сделать из дерева в отдаленном месте большую колесницу, так чтобы на ней мог поместиться оркестр человек в шестьдесят музыкантов и певцов. Стихи я велела сочинить придворному поэту-итальянцу, а музыку капельмейстеру Арайе. В саду в большой аллее устроена была иллюминированная декорация с занавесью; напротив расставлены столы для ужина. 17 июля к вечеру Его Императорское Высочество, все, что было жителей в Ораниенбауме и множество приехавших из Кронштадта и Петербурга отправились в сад, который уже был иллюминирован. Сели за ужин, и после первого блюда занавесь, закрывавшая большую аллею, поднялась; вдали показался подвижной оркестр, который везли двадцать быков, убранных гирляндами, а оркестр окружали танцоры и танцовщицы, сколько я могла их найти. Аллея была так ярко иллюминирована, что можно было различать все предметы. Когда оркестр остановился, на небе, как будто нарочно над самою колесницею показался месяц. Это произвело необыкновенный эффект и очень удивило все общество; к тому же погода стояла чудеснейшая. Все вскочили из-за столов, чтобы ближе послушать симфонию и полюбоваться зрелищем. Как скоро симфония кончилась, занавесь опустилась, все уселись за столы, и после второго блюда послышались трубы и литавры, явился скоморох и начал кричать: милостивые государи и милостивые государыни! Пожалуйте ко мне, в моих лавочках будет даровая лотерея. По обоим бокам декорации поднялись небольшие занавеси и открылись две маленькие, ярко освещенные лавочки, из которых в одной находился фарфор, а в другой цветы, ленты, веера, гребенки, гарус, перчатки, портупеи и тому подобное тряпье, которое было все разобрано по билетам. После раздачи вещей все отправились за десерт, и потом начались танцы, продолжавшиеся до шести часов утра.²⁵

Екатерина пишет, что истратила на это представление до 15 000 руб. – сумму по тем временам очень значительную.

Постановка оперы следующего лета 1759 г. – “Alessandro nelle Indie” (“Александра в Индии”) Арайи на классическое либретто П. Метастазио

²⁵ Записки Екатерины II, с. 211-212.

(в XVIII в. на него было написано 76 опер) обошлась “всего” в 2629 руб., не считая “благодарности” исполнителям. Это была последняя большая работа Арайи в России.²⁶ Видимо, он выбрал произведение, которое больше нравилось и ему, и великому князю. В печатном либретто назван совершенно новый состав исполнителей. В Петербурге 18 декабря 1755 г. ведущие партии пели два знаменитых кастрата: Салетти (Гандарт) и недавно поступивший на императорскую службу Дж. Карестини (Пор). Высочайшим указом было повелено специально для него “учинить вприбавок вновь одну роль”.²⁷

“В деревне”, как часто называла Ораниенбаум Екатерина, Пора пел Максим Березовский, которого Штелин почему-то обозвал “превосходным басистом”. М. Г. Рыщарева предположила, что для юного певчего Придворной капеллы партия была транспонирована втеноровую, поскольку остальные мужские роли играли дамы: Элизабетта Цампа (Александр), Гарани (Гандарт) и Катарина Бригонци (Тимаген).²⁸ Женские партии пели Мария Камати Брамбilla детта Фаринелла ((Клеофиды) и Бриан (Эриссена). Приехавшая с труппой Дж. Б. Локателли Мария Камати с 20 сент. 1758 г.²⁹ официально находились в службе Его Императорского Высочества. Она стала первой настоящей звездой великолкняжеской капеллы. Для Петра Федоровича наверняка имело значение то обстоятельство, что в 1740-е гг. она была примадонной берлинской королевской оперы, для нас, возможно, еще важнее, что пригласил ее туда великий Хассе.

Вместе с Камати в Ораниенбауме появляется еще один персонаж из труппы Локателли – балетмейстер и танцовщик Франческо Кальцева-ро.³⁰ По всей вероятности, с 1759 г. он совмещал работу в антрепризе Локателли и службу у Петра Федоровича. В 1760 и 1761 гг. до своего отъезда из России он поставил 2 новых балета у Локателли и 4 в Ораниенбауме. В 1760 г. это был балет “Приношение Ифигении на жертву”, показанный с оперой-серии Винченцо Манфредини “Semiramide riconosciuta” (“Узнанная Семирамида”) на либретто Метастазио, на которое Арайя написал и поставил оперу еще в 1737 г.

Сюжет был весьма лестен русским императрицам, поскольку его героиня мудро царствовала под видом мужчины (на диком Древнем Востоке женщин к власти не допускали) и, “по открытии сего обмана была

²⁶ 27 июля 1759 г. была подписана его отставка.

²⁷ РГИА, ф. 466, оп 1, д. 9, л. 70.

²⁸ Рыщарева М. Г. Композитор Березовский. Ленинград 198, с. 29-35.

²⁹ В этот день подписан контракт: РГИА, ф 466, оп. 1, д. 103, л. 26.

³⁰ См.: Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 2, с. 12.

утверждена на престоле от подданных, которые разум и храбрость ея не однократно испытывали” (и, таким образом, предвосхитили мнение просвещенных российских граждан). Действие оперы происходит в Вавилоне, в нем участвуют индузы, скифы, ассирийцы, египтяне – “вся Азия, собранная в Вавилоне”... Постановщикам (художник Пьетро Градицци) было к чему приложить фантазию. Поскольку сохранилась русская версия либретто (РНБ), приведу из нее пару занятных отрывков, а именно список персонажей и описание картин, открывающихся взору в начале 1-го акта.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

СЕМИРАМИДА в муском одеянии под именем Нина короля Ассирийского, любовница Шиталькова, которого она знала и полюбила прежде под именем Идрена, бывшего при дворе Египетском. Госпожа Мария Камати Брамбилла, называемая Фаринелла, в службе Его Императорского Величества.

Миртей Князь Египетской, брат Семирамиды, которой он не знает, и любовник Тамиры.

Господин Иосиф Милико, в службе ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА.

ИРКАН Князь Скифской, любовник Тамиры.

Господин Максим Березевский, в службе Его Императорского Величества.

ШИТАЛЬК некоей части Индии владетель почитаемый Семирамидою Идреном, любовник Тамиры.

Госпожа Нунциата Гарани, Болонянка, в службе ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА.

ТАМИРА наследная княжна бактрианская любовница Шиталькова.

Госпожа Мария Монари, Болонянка, в службе Его Императорского Величества.

СИБАР наперник Семирамиды, любовник ей неизвестный.

Госпожа Катерина Бригонци.

“Театр представляет собой великолепной покрытой вход к королевским палатам, стоящим на берегу Евфрата, в стороне виден престол, по левую сторону оного поставлены кресла для княжны Тамиры; против оного еще три кресла. По середи виден олтарь и статуя Вила [то есть Ваала], бога халдейского; через реку большой мост, украшенный ста-

туями, в дали корабли, а на другой стороне Евфрата представляется стан и воинство". После того, как Семирамида рассказала Сибару свою печальную историю, начинается собственно действие. "Семирамида восходит на престол, Тамира садится в кресле по левую руку, а Сибар становится по правую сторону престола. Между тем Миртей, Иркан и Шитальк, в провожании многого народа, выходят на мост, а перед ними играет музыка из варварских инструментов состоящая, и все останавливаются перед покрытым входом...".³¹

Варварские инструменты могла представлять весьма любимая в ту эпоху янычарская музыка. Что же касается мизансцены, то она очень похожа на ту, которую Императрица Елизавета Петровна, восседая на специально возведенном посреди партера "амвоне", являла своим подданным в зрительном зале.³²

Новые лица среди исполнителей оперы – это Джузеппе Миллико, придворный кастрат-сопранист, выписанный в Петербург на смену отбывшему в 1758 г. Салетти. В 1760-м Миллико³³ был всего 21 год. После отъезда из России он приобрел европейскую известность, дружбу Глюка и сценическое прозвание "Московит". Мария Монари дебютировала в Болонье в 1755 г., затем пела в Турине, Венеции и Парме. В России сразу же оказалась на службе у Великого князя, примерно через год вышла замуж за Винченцо Манфредини, который в либретто "Узнанной Семирамиды" тоже представлен "Капельмейстером в службе Его Высочества", в 1762-64 гг. певица выступала в придворной итальянской труппе, дальнейших сведений о ее карьере, за исключением отъезда на родину вместе с мужем и сыном (1769 г.), найти не удалось. Сам капельмейстер прибыл в Петербург вместе с труппой Локателли, которую через год сменил на великонижеский театр. Сразу после смерти Елизаветы Петр III возвел его в ранг капельмейстера "Италианской кампании". Екатерина, выставившая из России многих любимцев своего покойного мужа, оставила Манфредини в его должности и даже заказала ему коронационную оперу. До приезда Б. Галуппи (1765 г.), которого собирался пригласить и Петр III, Манфредини³⁴ был главным лицом придворного театра, хотя приобрел это положение, когда ему было всего 25 лет. Таким образом из списка исполнителей следует, что ораниенбаумский спектакль "Се-

³¹ Либретто отпечатано в СПб., в типогр. Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, в 1760 г.

³² См.: Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб. 1999, Кн. 3, с. 312.

³³ См.: Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб. 1998. Кн. 2, с. 209-210.

³⁴ Там же, с. 168-175.

мирамиды” был весьма “молодежным”, и что значительные приобретения капеллы великого князя появились в ней вследствие неминуемо надвигающегося разорения Локателли. Еще одним “действующим лицом” “Семирамиды” был скромно упомянутый в либретто после изъяснения содержания балета локателлиевский машинист Джузеппе Бригонци – “в службе Его Императорского Высочества”. Впоследствии он стал главным машинистом придворной сцены.

На “Узнанной Семирамиде” список ораниенбаумских оперных представлений обычно заканчивается. Ни у Всеиводского-Гернгросса, ни у Моозера, ни даже у Рыцаревой не упомянута одноактная редакция оперы Арайи на либретто Бонекки “Seleuco” (“Селевк”), поставленная летом 1761 г. Между тем в РНБ сохранилось ее печатное либретто со списком участников. В полном 3-актном виде это сочинение увидело свет рампы 26 апреля 1744 г., во время празднования очередной годовщины коронации Елизаветы Петровны. Впоследствии оперу редактировали и несколько раз повторяли. Что заставило Манфредини вернуться к этой партитуре, можно только гадать. Возможно, то обстоятельство, что партия главного героя была написана для тенора Филиппа Джорджи, а не для кастрата. В ораниенбаумской постановке ее пел Березовский. Камати вместо сопраниста исполняла роль Вологеза, Дмитрия пел Миллико, Артенису – Монари-Манфредини, Исмену – Гарани, свирепого Гиркана – бас-буффо Габриэле Мессьери из компании Локателли.³⁵ Одноактная опера наверняка шла с двумя балетами, но в либретто они не названы. По смыслу к ней более всего подошли бы “Прометей и Пандора” и “Китайская императорская свадьба” в качестве финала.

Но даже на этом, ускользнувшем от внимания спектакле, ораниенбаумский список не заканчивается. “Придворный брилиантщик Позье” упоминает еще одну постановку “благородных любителей”, не называя, правда, ни ее участников, ни самого произведения. Происходило сие в 1762 г., когда великий князь уже превратился в Императора. Крупными музыкальными событиями его недолгого царствования стали исполнение Реквиема Манфредини по Елизавете Петровне в католической церкви Св. Екатерины и постановка 3 июня 1762 г. “драммы на музыке” под названием “Мир героев” в честь заключения ненавистного России мира с Пруссией. Либретто этого нечеловечески ходульного аллегорического творения написал поэт Лудовико Ладзарони, прибывший в Петербург в качестве драматурга труппы Локателли и в 1760 г. принятый на придворную службу. Музыку, подходящую к случаю, изваял Манфредини.

³⁵ См.: Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 2, с. 209.

Возможно, не стоило бы упоминать здесь эту “агитку”, поскольку представлена она была в Петербурге и к Ораниенбауму прямого отношения не имела, однако состав исполнителей довольно красноречиво свидетельствует о том, что Петр нашел место в “Италианской кампании” всем своим “деревенским” любимцам. В “драмме” в качестве артистов Его Императорского Величества пели Монари-Манфредини (Мир), Гарани (Добротель), Бартоломео Путтини, кастрат (Заслуга), Миллико (Честность), Мессьери (Юпитер), Игнацио Дол,³⁶ бас-буффо (Меркурий).

Итак, в 1758-61 гг. сложилась та капелла Петра Федоровича, о которой историки имеют обыкновение писать, как о существовавшей чуть ли не с момента его приезда в Россию. Официально у него служили Винченцо Манфредини, капельмейстер и композитор; Мария Камати, сопрано, примадонна; Мария Монари-Манфредини, сопрано; Максим Созонтович Березовский, тенор; кроме них в спектаклях и, возможно, в ораниенбаумских концертах участвовали певцы “Италианской кампании”, главным образом кастраты, на содержание которых у князя не было средств, и Нунциата Гарани, видимо не желавшая менять свое звание “солистки Ея Величества” на менее почетное. Выступали также певцы, чей статус документально не подтвержден: Габриэль Мессьери, Элеонора Бриан, Катарина Бригонци, Элизабетта Цампа, Софи Иттерштедт, Феврония Афанасьевна, Петр Семёнович. Солистами балета были Франческо Кальцеваро, танцовщик и балетмейстер, Анна и Карло Белоцци (тоже из труппы Локателли)³⁷ и еще несколько итальянцев, о которых почти ничего не известно. В Ораниенбауме помимо упоминавшихся Кальцеваро поставил балеты: в 1760 г. “Le Rameau d’or” (“Золотая ветвь”), в 1761 г. “Prométhée et Pandore” (“Прометей и Пандора”), “Les Noces impériales chinoises” (“Китайская императорская свадьба”) и “Réjouissances populaires à Saint-Pétersbourg, pour le carnaval” (“Народные увеселения о масленице”). Музыку к большинству из этих балетов сочинил второй придворный капельмейстер Йозеф Штарцер.³⁸

Оркестр великого князя обычно пытаются реконструировать по Указу 27 декабря 1761 г. и ряду повелений, изданных в начале 1792 г.³⁹ Довольно характерно, что сразу же после смерти своей августейшей тетушки князь прежде всего занялся устройством “Италианской кампании”, а не, например, манифестом, который за него должны были сочинить лю-

³⁶ См.: Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 1, с. 313-314.

³⁷ Там же, с. 119.

³⁸ См.: Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3, с. 279-282.

³⁹ РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 97, л. 7.

ди более серьезные. В придворную музыку с разными (не маленькими) окладами были включены капельмейстер Манфредини (на место уволенного капельмейстера Г. Ф. Раупаха) “клавицинбалист” Нидерштедт (на место уволенного Иоганна Якоба Фёрстера, скрипача, органиста, клавесиниста), “флейтраверзист” Костер (на место уволенного флейтиста Браве, которого Штелин характеризовал как достойного соперника Кванца), скрипач Пьетро Пери (на место больного Луиджи Мадониса, которому, впрочем, продолжали платить его огромное жалованье). Тито Порта получил оклад в 1000 руб., в “итальянский список” вошли также недавно вернувшийся из Италии певчий Василий Сорока (не участвовал ни в одной итальянской опере ни во время правления Петра III, ни после переворота), местный скрипач Антон Онезорге (встречается в Ораниенбаумских расходных книгах). А вот Хандошину на повезло, его взяла на придворную службу Екатерина, примерно через месяц после вступления на престол.⁴⁰

Моозер, ближе всех подошедший к реконструкции состава велико-княжеской капеллы, не датировал работу в ней тех или иных музыкантов. Из-за этого получилось, что Манфредини стоит рядом с виолончелистом Томасом Юбершером, которого Арайя забрал с собой в Италию примерно за год до появления нового капельмейстера. Включенный в список итальянский скрипач Джузеппе Кезелли на самом деле, как и Пери, служил в придворном оркестре и лишь эпизодически играл в Ораниенбауме. Моозер “забыл” музикдиректора Клаудио Гее, но зато причислил к музыкантам Его Высочества фаготиста Георга Филиппа Цана.⁴¹ Однако по документам выходит, что Цан “выписали” в Петербург в конце мая 1762 г. и тотчас по прибытии отправили обратно в Ригу, потому что самолюбивый франконец запросил совершенно немыслимое для духовика жалованье. На придворную службу его взяла императрица Екатерина, смирившись с расходами. Таким образом Цан никак не мог играть в Ораниенбаумской капелле.

Театр, построенный для Петра Федоровича Антонио Ринальди, существовал до начала XIX в., при Екатерине в нем изредка давали представления. Он оставался единственным памятником разнообразных музыкальных затей, которые некогда развлекали несчастного голштинского принца.

⁴⁰ Высочайшее повеление от 8 августа 1762 г.

⁴¹ См.: Музикальный Петербург. XVIII век. Кн. 3, с. 235-236.