

Key Words

Aleksey L'vov, opera, Bianca e Gualtiero, Dresden, G. Meyerbeer, R. Wagner, G. Spontini, Imperial Theatres, P. Viardot, G. Rubini, A. Tamburini.

Lashchenko Svetlana

A. F. L'vov's Opera *Bianca E Gualtiero*

Abstract

This article is the first contemporary study specially dealing with Aleksey L'vov's first opera *Bianca e Gualtiero* and its fate. The history of its success in Europe and the reasons of its failure in Russia are analyzed.

Ключевые слова

А.Ф. Львов, опера, «Бьянка и Гуальтьеро», Дрезден, Дж. Мейербер, Р. Вагнер, Г. Спонтини, императорские театры, П. Виардо, Дж. Рубини, А. Тамбурины.

Лащенко С. К.

Опера А.Ф. Львова «Бьянка и Гуальтьеро»

Аннотация

В статье впервые подробно рассматривается сценическая судьба первой оперы А.Ф. Львова «Бьянка и Гуальтьеро». Анализируются история ее успеха в Западной Европе и причины неблагоприятного отношения в России.

28 января 1845 года на сцене Мариинского театра впервые прозвучала опера Алексея Федоровича Львова «Бьянка и Гуальтьеро» (либретто И. Гилью¹). В ее исполнении приняли участие артисты итальянской (Дж. Рубини [Гуальтьеро], П. Виардо [Бьянка], А. Тамбурины [Малатеста], Галлилари [Оруженосец], Лавиа [Пастух]) и русской (О.А. Петров [Аримберто], А.Н. Петрова-вторая [Мария], Н.К. Захаров [Офицер]) оперных трупп, а также представитель бывшей немецкой труппы В. Ферзинг (Сфорца). Опера звучала на итальянском языке. Режиссером постановки выступил М.С. Лебедев, балетмейстером — А.Д. Титюс, художественное оформление было поручено А.А. Роллеру, Г.Г. Вагнеру и Н. Федорову.

О состоявшемся спектакле писали газеты; достоинства и недостатки первого оперного сочинения Львова активно обсуждали коллеги и слушатели, понимая: событие, свидетелями которого им довелось стать, имеет неординарный характер.

Исключительной была прежде всего социальная значимость происшедшего: впервые в музыкальной истории России на казенной сцене исполнялось произведение, созданное «русским артистом-генералом»².

- ¹ Иосиф [Иосиф, Жозеф] Гилью, Жозеф Гийу [Joseph Guillou; 1784—1853] был весьма известным в Санкт-Петербурге музыкантом. Выпускник Парижской консерватории, он в начале столетия служил в оркестрах крупнейших парижских театров. С 1840-х годов, после длительных европейских гастролей, обосновался в российской столице. В России Гилью оставил профессию музыканта, посвятив себя граверной, издательской и журналистской деятельности. Однако, судя по периодической печати тех лет, перемена вида деятельности происходила в жизни Гилью постепенно. В 1840-х годах он все еще принимал активное участие в публичных концертах, выступал, в частности, вместе с Л. Чинти-Даморо и К. Фалькон на правах приглашенного участника, выходил на концертную эстраду вместе с Дж. Рубини в год его первых концертных гастролей в России. А это означало, что степень вовлеченности Гилью в круг музыкальных интересов определенной части русского общества была в ту пору достаточно велика. Где, когда и как познакомился Львов с европейским музыкантом, почему началось их сотрудничество неизвестно.
- ² Так называл себя сам А.Ф. Львов

46-летний Львов к моменту российской премьеры своей оперы³ был известен как участник русско-турецкой войны; человек, исполняющий (в чине генерал-майора) обязанности директора Придворной Певческой капеллы; меломан, увлекающийся игрой на скрипке, активно сочинительствующий⁴. Его лучшее на ту пору произведение — гимн «Боже, царя храни!» завоевывал все более широкое признание, становясь постепенно явлением официального порядка, державные отблески которого ложились на плечи автора, превращая его в музыканта, своими трудами утвердившего славу Отечества⁵.

Сам факт открытого сотрудничества с артистической средой личности столь заметной в государственной жизни страны, выхода человека официального на казенную сцену в качестве создателя оперного сочинения, говорил о начале кардинального изменения отношения общества к свободной творческой деятельности в области музыкально-театрального искусства.



Тыранов А.В. Портрет композитора А.Ф.Львова. Самарский областной художественный музей

- ³ Строго говоря, это был второй опыт приближения А.Ф. Львова к оперному жанру. Первый относился, скорее, к «вспомогательной работе»: им была оркестрована опера Ф.М. Толстого «Доктор в хлопотах».
- ⁴ Подробно об А.Ф. Львове, его жизни, творческой деятельности см.: Савенкова А. К истории диалога русского и европейского искусства. А.Ф. Львов // Наследие: XVIII—XIX века: сборник статей, материалов и документов. Вып. II. М., 2013. С. 95—121.
- ⁵ Подробно об истории создания гимна и его бытовании в культуре России см. медиапортал Российского института истории искусств: Гимн А.Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. <http://hymn.artcenter.ru/>



Менее чем 10 лет назад, в 1836 году, В.А. Жуковский, принимавший самое деятельное участие в создании текстов для «Жизни за царя» и разработке концепции финала оперы М.И. Глинки, не был упомянут, в силу своего официального положения⁶, среди создателей произведения. Примерно в то же время гофмейстер, граф Мих.Ю. Виельгорский так и не сумел переубедить членов своего семейства в уместности передачи создававшейся им оперы «Цыгане» на сцену Императорского театра⁷. Вряд ли Львов был более смел в своих

⁶ С 1826 года Жуковский был назначен на должность «наставника» наследника престола, будущего Императора Александра II. В 1837–1839 годах Жуковский объездил с наследником-цесаревичем значительную часть России и Западной Европы.

⁷ Сын Мих.Ю. Виельгорского Иосиф писал в дневнике: «После обеда завязался сильный спор с Мама об опере Папа; она не хочет, чтоб она была представлена, по той причине, что Государь не любит авторов, это неприлично сану Папа, и опера может упасть к стыду всего семейства. *Никто не понимает, сколько страданий причиняет мне эта опера*. Я защищал Папа, не находя в этом ничего предвзятого. Папа одарен музыкальным гением, его надобно употреблять в пользу. У нас без того мало умов и талантов. Хотя я признаюсь, Папа не должен бы [по-]настоящему писать оперу, а заниматься службой. Но когда он не любит службы, слава Богу, что он по крайней мере занимается музыкой». 7 февраля 1838 года. Цит. по: *Лямина Е.Э., Самовер Н.В.* Бедный Жозеф. Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 250. В конечном счете Мих.Ю. Виельгорский был вынужден отказаться от замысла, столь дорогого его сердцу.

композиторских поползновениях. «Просто» его дебют состоялся, когда существенно другим стало понимание задач, стоящих перед создателями оперы.



Ж.-Н. Фрэми по рисунку В. Бернарда. Портрет И. Гилью, 1820-е.

Именно в это время, после сенсационного успеха у русской публики оперных произведений Д.-Ф.-Э. Обера, Дж. Мейербера, Ф. Галеви и бури восторгов по поводу сочинений глинкавских, в опере увидели жанр с высоким репрезентативным потенциалом, использование которого могло бы служить задаче символического утверждения идей государственного масштаба. С этой точки зрения любое участие в развитии русской оперной культуры и ее продвижении в Европу стало выглядеть в глазах российской властной аристократии делом государственной важности, что естественным образом начало сказываться как на отношении к создателям оперного произведения, так и на их самооощущении. Потому-то, предлагая «Бьянку и Гуальтьеро» к исполнению на сцене Императорского театра, Львов не только не стеснялся своих усилий, но верил, что делает дело нужное и, представляя «труд достойный» (Львов), способен тем поспешествовать славе русской музыкально-театральной культуры, а с ней и славе своего Отечества.

На первый взгляд, все в «Бьянке и Гуальтьеро», казалось бы, противится подобному толкованию: текст оперы исходно был написан на французском языке, сюжет посвящен достаточно туманным перипетиям междоусобной борьбы времен Возрождения, а круг основных исполнителей составляли корифеи работавшей в России итальянской оперной труппы. Но парадокс, традиционно не позволявший исследователям XX века включить сочинение в круг явлений русской музыки, является мнимым.

Именно связь сюжета с европейскими событиями, инонациональный текст либретто, участие зарубежных артистов в исполнении сочинения должны были, как это виделось в ту пору, способствовать выходу произведения, созданного русским автором, на европейскую оперную сцену, дав толчок к тому, чтобы в среде европейских профессионалов заговорили о русской музыкально-театральной культуре. А, следовательно, способствовать утверждению русской музыки в европейском музыкальном пространстве.

Подобный подход к осмыслению значения постановки оперного сочинения русского автора за рубежом был, судя по всему, весьма актуален для 1830—40-х годов. Как известно, Глинка в то время активно подумывал о том, чтобы «написать оперу с итальянским текстом»⁸. Над оперой с французским текстом работал в те же годы Ф.М. Толстой⁹. С европейским театром связывал начало своей творческой деятельности А.С. Даргомыжский, разрабатывая замысел «Лукреции Борджиа», а позднее «Эсмеральды». Русские композиторы откровенно рвались в Европу, хотели быть услышанными европейскими коллегами и европейской публикой как создатели больших и серьезных оперных сочинений, и то, что сделать это никак не удавалось, их несомненно огорчало.

Работа Львова над оперой началась, по всей вероятности, в 1843 году.

Известно, что уже 10 декабря 1843 года первый акт оперы был полностью завершен и исполнен в доме Львова. На исполнении (заявленном как репетиция) присутствовал Николай I,

⁸ М.И. Глинка — В.И. и Е.И. Флэри (Париж, 15/27 1845). Пер. с фр. // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие: В 2 тт. Т. II. Письма и документы. Л.: Гос. муз. издательство, 1953. С. 261—262. По мнению современных исследователей Глинка начал пытаться «прорваться» на европейскую сцену еще ранее. См. об этом: Петрушанская Е.М. Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009.

⁹ Речь идет об опере Ф.М. Толстого «Доктор в хлопотах».

благоклонно отнесшийся к произведению¹⁰. Тем более что автор объявил о посвящении сочинения дочери Императора, его любимице, — Великой Княжне Александре Николаевне, торжественное венчание которой с принцем Гессен-Кассельским должно было состояться очень скоро¹¹. Само же сочинение могло в этой связи рассматриваться как своеобразный свадебный подарок генерала новобрачной.



Принц Гессен-Кассельский



К. Робертсон. Портрет
Великой Княжны Александры
Николаевны

¹⁰ Записки А.Ф. Львова // Русский Архив 1884 № 5. С. 74.

¹¹ Как отмечает А. Савенкова, «на рукописном экземпляре [оперы], ныне хранящемся в Библиотеке земли Вюртемберг в Штутгарте (Handschriftenabteilung Württembergische Landesbibliothek. Stuttgart. НВ XVII 415), значится “27 марта 1844 года”, что, предположительно, можно считать датой завершения работы Львова над сочинением в целом»: Савенкова А. К истории диалога русского и европейского искусства. А.Ф. Львов. Цит. изд., С. 105. Если дата фиксирует в принципе факт окончания сочинения, очевидно, что работа, завершенная в марте 1844 года, никак не могла быть приурочена к торжественному церемониалу обручения Великой Княжны Александры Николаевны и принца Гессен-Кассельского, состоявшегося тремя месяцами ранее, 26 декабря 1843 года, что, в свою очередь, противоречит воспоминаниям самого автора и обнаруженной им дарственной. Следовательно, можно предположить, что находка в Штутгарте — второй вариант рукописи, законченной Львовым в Германии и непосредственно предназначенной для исполнения оперы немецкими артистами.

«Государь был очень доволен, пели бесподобно, оркестр шел отлично», — вспоминал Львов. Солисты итальянской оперной труппы сезона 1843/44, в расчете на чьи силы и были написаны главные партии — П. Виардо, Дж. Рубини и А. Тамбурины (с ними автор пребывал в добрых отношениях еще со времени своих первых европейских поездок) — уверенно владели материалом, голоса их звучали великолепно¹². Император был щедр на похвалы и, казалось, оперу ожидает блестящая будущность.

Намерения представить оперу на главной сцене императорских театров крепили. Началась подготовка декораций, которые обещали быть роскошными. Но, как полагал сам Львов, чем более ширились слухи о готовящемся событии, тем более активными становились его недоброжелатели.

«Зависть против меня росла горою, число противников увеличивалось. Начались всевозможные интриги, чтобы оперу мою не ставить на сцену, сбивали директора театров, которого уверили, что я написал оперу, чтобы получить его место; сам министр двора князь Волконский явно пошел против этого пред[по]ложения; один граф Бенкендорф поддерживал меня всеми силами»¹³.

И, все же, несмотря на поддержку А.Х. Бенкендорфа и Высочайшее повеление Императора включить оперу в репертуар, невзирая на высказывавшееся ранее желание Великой Княжны Александры Николаевны услышать сочинение Львова со сцены, опера в сезоне 1843/44 дана не была: распространился слух о том, что исполнять сочинение отказались сами итальянские певцы, и Дирекция Императорских театров сочла невозможным принуждать их.

События стали для Львова совершенной неожиданностью. В спешке он лично обратился к Виардо, Рубини и Тамбурины, и те, как писал автор,

«чтобы опрокинуть взводимую на них клевету, дали мне письмо, в котором изъявляли сожаление, что опера моя не была дана, в уверенности, что исполнение ее сделало бы честь и им, и мне»¹⁴.

Письмо было подписано всеми тремя вокалистами, и Львов решил показать его Наследнику, Александру Николаевичу, дабы

¹² Записки А.Ф. Львова. Цит. изд. С. 74.
¹³ Там же.
¹⁴ Там же.

убедить его в ложности «взводимой клеветы». Тот «не мог надвинуться действиям интриг и зависти»¹⁵, но изменить принятое решение было явно не в его силах.



Неизв. автор. Портрет Дж. Рубини



Т.А. Нефф. Портрет Полины Виардо, 1842 г.



Й. Крихюбер. Портрет А. Тамбурины, литография, 1828

У Львова оставался только один выход: добиться того, чтобы опера была исполнена за пределами России. Веря в жизнеспособность своего замысла, в качественность предлагаемого музыкального решения, он вознамерился «оперу дать за границей и тем доказать соотечественникам», что их вниманию был предложен «труд достойный»¹⁶.

Реальность осуществления подобного намерения подтверждал широчайший круг европейских приятелей Львова и его солидная репутация как скрипача-виртуоза, с искусством которого к тому времени были знакомы профессиональные европейские музыканты и европейская публика¹⁷.

Приехав в Германию, Львов, оставив все дела служебные, и, по его собственным словам, вновь «преобразовавшись в артиста», первым

¹⁵ Там же.
¹⁶ Там же.
¹⁷ Подробно о европейской репутации Львова-исполнителя см.: Савенкова А. К истории диалога русского и европейского искусства. А.Ф. Львов. Цит. изд. С. 95—121.

делом отправился к своему знакомцу, Дж. Мейерберу, чтобы показать ему оперу и услышать мнение опытного композитора.



Й. Крихюбер (литография).
Портрет Дж. Мейербера, 1847

Слава 53-летнего Мейербера, автора «Роберта-Дьявола» и «Гугенотов», была в европейском оперном мире той поры оглушительной. Занимаемый им пост *Generalmusikdirektor'a Королевского театра в Берлине предоставлял широкие возможности*¹⁸ и Львов надеялся на протекцию со стороны влиятельного музыканта и театрального администратора. Разумеется, в случае, если представленная музыка его удовлетворит.

Мейербер высказал по поводу услышанного «совершенное одобрение» (Львов), но обратил внимание автора на неудачное либретто.

«Самая поэма ему не понравилась, — писал Львов, — и он сказал, что находит необходимым ее переделать, без чего опера эта, несмотря на весьма удачную музыку, удержаться долго на сцене не может, потому что ничтожное сочинение поэмы публике наскучит»¹⁹.

¹⁸ Известно, что Мейербер оказывал начинающим музыкантам, обладавшим, с его точки зрения, несомненным музыкальным даром, всемерную помощь независимо от их социального статуса, национальности, вероисповедания, возраста. В числе одного из таких протеже Мейербера был молодой Р. Вагнер, несколькими годами ранее получивший серьезную помощь французского маэстро.

¹⁹ Записки А.Ф. Львова. Цит. изд. С. 74.

Уверенность Мейербера, что сюжет, избранный Львовым для оперы, скоро наскучит публике, жиджилась, видимо, не на анализе собственно сюжетной коллизии, но на очевидном для французского музыканта несоответствии большого масштаба событий тому масштабу художественного творения, которое было создано. Сам Мейербер шел в это время к апофеозу «оперного гигантизма»: премьера «Пророка» (1849) стала для публики, да и для самого композитора неким *non plus ultra* в развитии данного типа оперного произведения, переступить за который у многих оперных композиторов не было не только творческих, но и чисто организационных возможностей.

Впрочем, содержание «Бьянки и Гуальтьеро» действительно оставляло желать лучшего²⁰. Судя по всему, текст либретто был сориентирован одновременно и на обобщенную модель современной европейской большой оперы, и на уже отошедшую в прошлое французскую «оперу спасения». В создании Гилью было все, что так или иначе встречалось в популярных на ту пору образцах

²⁰ События, происходящие в опере, относятся к XV веку, времени противостояния двух властных фигур итальянской истории — Сфорцы и Малатесты. Первое действие. Горожане с нетерпением ожидают возвращения воинов, чьи подвиги принесли победу клану Сфорца. Они знают: приход победителей будет и тем днем, когда Бьянка, дочь Сфорцы, и Гуальтьеро, кондотьер, стоящий во главе войска Сфорцы, смогут соединить свои сердца. Ожидает появления воинов и Сфорца. Он осознает сложность временной победы над врагом. Полная победа еще очень далека. Среди собравшихся и приспешник Малатесты, Ариберто. Он тайно сговаривается с солдатами, стоящими на стороне Малатесты, чтобы те, переодевшись рыбаками, смешались с толпой и ждали его распоряжений. Появляется Бьянка, с нетерпением ожидающая Гуальтьеро. Ждут победителя и женщины, ее окружающие. Наконец появляется Гуальтьеро. Народ радостно встречает его. В любовном дуэте Бьянка и Гуальтьеро спешат рассказать друг другу о своих чувствах. Сфорца объявляет о согласии на брак молодых людей. Веселье охватывает толпу. Начинаются танцы. Празднующий народ Сфорцы видит в победе Гуальтьеро залог своей будущей полной победы и окончательного поражения кровавого тирана Малатесты. Внезапно появляется Ариберто. Он объявляет Сфорце, что Малатеста готов пойти на мир и в подтверждение своих намерений предлагает породниться, заключив брачный союз с Бьянкой. И Сфорца, и Гуальтьеро понимают, сколь цинично предложение злодея. Гуальтьеро готов вызвать Ариберто на бой. Но тот обращается к «рыбакам» — своим солдатам и с их помощью насильно уводит Бьянку. Сфорца и Гуальтьеро собирают войско, чтобы отомстить похитителю. Второе действие. Малатеста стремится завоевать расположение Бьянки, но девушка отвергает его. В это время Ариберто и солдаты приводят к Малатесте воина, который пытался тайно проникнуть в город. Это Гуальтьеро. Малатеста предлагает Бьянке сделку. Она согласится стать его — он за это подарит жизнь Гуальтьеро. Но девушка отказывается. Гуальтьеро поддерживает ее. Малатеста объявляет: влюбленные будут казнены. Бьянка и Гуальтьеро готовы принять смерть. Взывая к Богу, они клянутся быть вместе. Молодых людей ведут на казнь. Вдали полыхает огонь: это войска Сфорцы идут на Римини. Под их натиском рушатся стены города. Сфорца и его воины успели вовремя. Малатеста вынужден признать поражение. Торжествующий отец благословляет молодых. Всеобщее веселье венчает оперу.

оперного жанра²¹: любящие друг друга молодые люди; военачальники и рыбаки; подлые тираны и великодушные правители; подвиги, похищения и подмены; бури и пожары; жертвенность юных сердец; спасение на краю гибели и счастливая развязка.

Созданный Гилью текст являлся своеобразным оперным каркасом, на который можно было «натягивать» любое «музыкальное полотно», свободно акцентируя то, что виделось композитору наиболее интересным: линию любви и жертвенности; злодейства и коварства; батальную линию; линию родительской заботы и великодушия; народного воодушевления или драматической остроты. Скорее всего именно это и необходимо было Львову. Либретто, равно как и подробности вербального текста, не имели для него первостепенного значения. Для него как музыканта важны были лишь общие смысловые узлы, типические ситуации и фабульные решения, позволяющие выразить языком музыки те эмоции, которые переживали герои. В том, как эти эмоции выражались, каков был их тонус и потенциал, и заключался для него ключ к интерпретации сюжета.

Как говорили, Мейербер, просмотрев «Бьянку и Гуальтьеро», даже предлагал Львову обратиться за помощью к Шарлотте Бирх-Пфейфер — известной романистке, создательнице ряда либретто опер европейских композиторов²². Сам Мейербер именно в это время активно сотрудничал с Бирх-Пфейфер²³ и, увлеченный открывавшимися творческими возможностями, старался заинтересовать своим предложением Львова. Но совместная работа Бирх-Пфейфер и русского музыканта так и не началась. Возможно, причины тому крылись

- ²¹ Можно даже предположить, что сами имена героев были выбраны не случайно, ассоциативно отсылая к именам героев других европейских опер — «Бьянки и Фальеро» Дж. Россини или «Пирата» В. Беллини.
- ²² Шарлотта Бирх-Пфейфер (1800—1868) начинала свою деятельность как актриса, с успехом выступая на драматических сценах различных городов Германии, в Амстердаме, Будапеште, Санкт-Петербурге. В 1844 году она получила предложение от Королевского театра Берлина и, приняв его, служила в нем до конца жизни. Как полагали современники, Бирх-Пфейфер, будучи актрисой с громадным опытом, прекрасно знала вкусы публики и умело принаравливалась к ним в своих романах, драматических сочинениях и оперных либретто. Она — автор либретто опер Ф. фон Флотова («София Катарина» [*«Sophie Katharina, oder Die Großfürstin»*]), Г. Шмитта, Герцога Эрнста II.
- ²³ Как отмечал В.М. Кажинский, Дж. Мейербер сам говорил ему о своем намерении переделать «Крестоносца в Египте» в «Осаду Вены», поручив изменение Ш. Бирх-Пфейфер. «Новую оперу» Мейербер намеревался поставить в Берлине. См. об этом: Путевые заметки из музыкального путешествия по Германии Виктора Кажинского. Два письма к А.Е. Варламову // Северная пчела. 1845. № 52, 7 марта. С. 208.

в каких-то личных отношениях Львова и Бирх-Пфейфер и той репутации, которой пользовались ее творения в глазах Императора²⁴.

Получив принципиальное одобрение Мейербера, Львов решился на более смелые шаги и, прежде чем начать переговоры о возможном исполнении оперы в театре, проверить звучание отдельных оперных фрагментов и удостовериться в благоприятной реакции большой публики.

Концерт из отдельных номеров «Бьянки и Гуальтьеро», а также известной к тому времени пьесы Львова «Дуэль» и Adagio Л. Шпора (исполнение которого было своеобразным «фирменным» произведением Львова-скрипача) прошел в Дрездене, «в зале известного трактира (Hotel de Saxe)». В заключение вечера в исполнении хора и оркестра прозвучал гимн России «Боже, Царя храни!».



- ²⁴ Есть основания предполагать, что в середине 1830-х годов Бирх-Пфейфер могла состоять в петербургской немецкой труппе. Ее пьеса «Парижский звонарь» [*«Der Glockner von Paris»*], по «Собору Парижской богородицы» В. Гюго, была в 1835 году (в бенефис актера Барлова) поставлена Немецким театром в Петербурге. Исполнение русской версии пьесы было предложено также артистам Александринского театра В.А. и А.М. Каратыгиным. Пьеса под названием «Эсмеральда, или Четыре рода любви» вызвала поначалу негативную реакцию Императора, но все же, после переработки и различного рода пояснений, даваемых театральной администрацией, была принята к исполнению и впервые поставлена на русской сцене 31 мая 1837 года, в бенефис Каратыгиной-старшей. Возможно, эта пьеса повлияла на молодого А.С. Даргомыжского, обратившегося несколькими годами позднее к сюжету великого французского писателя, но уже в переработке Л.-А. Бертен.

«Зала была наполнена народом, — вспоминал композитор. — Узнав, что Саксонские принцы и принцессы желают быть на вечере, я пригласил их, хотя им еще не представлялся; в назначенный час они были в зале и поместились на хорах. Оперные нумера приняты были публикой отлично, игра моя привела ее в восторфы; но когда, для заключения, под моею дирекциею, был исполнен наш народный гимн, то рукоплескания, стук ногами и стульями, крики фора раздались, как молния, по всей зале. Я должен был повторить; тот же восторг, те же крики *vivat Nicolaus!* Меня целовали, шептали мне на ухо: “*Wir sind Russen geworden*”. Музыканты отказались от всякой платы. Надо было мне, Русскому артисту-генералу, не оставаться в долгу. Я велел подать ужинать на все число музыкантов; шампанское лилось рекою; новые восклицания: “ура”, “*vivat Nicolaus!*” Я взял бокал и предложил за здоровье Саксонского короля. Тут же сочиняли мне стихи и говорили вслух, взяли оставшиеся в оркестре инструменты, всякий что попало, и в сопровождении пения прочих товарищей, неоднократно повторяли гимн...

В третьем часу ночи разошлись по домам...»²⁵.



Дрезден. Оперный театр, 1840-е годы

Спустя несколько месяцев, в октябре 1844 года, опера Львова была поставлена в знаменитой дрезденской Semperoper, открытой несколькими годами ранее и являвшейся, по мнению современников, красивейшим и лучшим театром Европы. Каким образом Львову удалось добиться постановки оперы в дрезденском театре, какие силы были задействованы в оказании помощи русскому музыканту пока установить не удалось.

Но сам факт исполнения «Бьянки и Гуальтьеро» на сцене оперного театра Дрездена был действительно серьезнейшей победой русского композитора. И не столь важно, в конечном итоге, насколько значимой оставалась здесь роль протекций, составленных Львову его европейскими знакомцами, — именитыми музыкантами и влиятельной аристократией. Важнее другое. Львов добился искомого: «Бьянка и Гуальтьеро» была представлена европейской публике, а сам он стал первым русским автором, чье произведение прозвучало под сводами Semperoper²⁶.

В эти годы театр стремительно расширял свой репертуар, и в числе спектаклей, свидетельствовавших о завоевании немецкой музыкально-театральной культурой новых высот, были поставленные в Semperoper «Риенци» (пост. 1842) и «Летучий голландец» (пост. 1843) Вагнера.

Первый, как известно, был с воодушевлением принят публикой. Величественность, масштабность сложного пятиактного спектакля, шедшего почти шесть часов²⁷, была поддержана слушателями, без сомнения почувствовавшими в вагнеровском творении близость образцам французской большой оперы. Вера в то, что на германской почве возрастает явление, способное поспорить с французской оперной монополией, грела сердца, побуждая все более и более внимательно относиться к фигуре молодого немца, получившего вскоре лестное предложение занять в Дрездене место второго королевского придворного капельмейстера и осуществить постановку своей новой оперы.

²⁶ Строго говоря, первым русским композитором, чьи оперы ставились в Европе, был не Львов, а Д. С. Бортнянский. В Италии были поставлены его оперы «Креонт», «Алкид» и «Квинт Фабий», каждая из которых имела свою судьбу, но ни одна так и не стала известна современникам-соотечественникам композитора, оставшись достоянием Европы.

²⁷ В следующем сезоне по предложению Вагнера спектакль был разделен на две части и показывался в два вечера: в первый — «Величие Риенци» (акты I и II), во второй, — «Падение Риенци» (акты III, IV и V), но нововведение в ту пору поддержки публики не получило.



Премьера оперы Вагнера «Риенци» в Дрезденском театре. 20 октября 1842 года

«Летучий голландец» был воспринят со значительно меньшим интересом. Но к тому времени Вагнер уже прочно обосновался в Semperoper, начиная серьезно влиять на эстетическую платформу и репертуарную стратегию театра.

В 1844 году, когда в Дрезденском оперном театре шла подготовка спектакля «Бьянка и Гуальтьеро», Вагнер был занят капельмейстерской, административной работой, но прежде всего работой над «Тангейзером» (постановка которого на сцене Semperoper прошла уже после отъезда Львова из Дрездена, в 1845 году). Вряд ли он был непосредственно связан с оперой Львова, однако по своему должностному положению о готовящейся премьере русского автора не мог не знать.

Как, в свою очередь, не могли не знать о громких дрезденских новинках, о растущей известности Вагнера Львов и его спутник, Виктор Кажинский²⁸, побывавшие (по всей вероятности, вместе) на спектакле одной из вагнеровских опер.

²⁸ В.М. Кажинский (1812—1867) известный в России меломан, скрипач, автор нескольких опер, приятель Глинки, добрый знакомец большого числа представителей художественного мира страны. В начале 1840-х он являлся своего рода музыкальным секретарем Львова и сопровождал его в европейском путешествии. О В. Кажинском и его роли в истории русского музыкального искусства см.: *Петрова Г.В.* В. Кажинский и М. Глинка: к изучению феномена Артиста // <http://www.nasledie-smolensk.ru>.

В своих путевых заметках Кажинский писал:

«Я воротился домой со страшной головной болью, долго размышлял о жалком и неистовом злоупотреблении медных инструментов, которым нынешние композиторы пользуются без всякой меры и без всякого сострадания к нервам слушателей! Все ищут эффектов в шуме и забывают, что эффекты должны лежать в самих мыслях <...>. Посмотрели бы они, какие эффекты умели производить Моцарт, Керубини, Мегюль и Бетховен даже с небольшими оркестрами! Одна труба, употребленная в настоящем месте, больше произведет эффекта, нежели 60 трубачей, которые будут играть в продолжении целых 4-х часов! <...> И что мне в такой музыке, которую, при величайшем внимании, я все-таки не могу понять?...»²⁹.



Виктор Кажинский. Портрет. Литография

Впрочем, Вагнера мнение русских нисколько не заботило, как, видимо, не заботила его и подготовка оперы русского композитора к постановке в Дрездене. Судя по тому, что Вагнер не упоминал Львова в своих письмах того времени и не возвращался к событию в мемуарах, можно предположить, что опера «Бьянка и Гуальтьеро»

²⁹ Репертуар и пантеон. 1846. Т. 13. С. 351.

фактически прошла мимо него, никоим образом не затронув воображение: слишком понятна она была ему, слишком очевидны предлагавшиеся в ней решения³⁰. Между тем, творчество Львова было известно молодому композитору. И более того: единожды отрецензировано им³¹.



Э.-Б. Китц. Рихард Вагнер,
Рисунок. 1842 г.

Тем не менее, судя по силам, задействованным в спектакле, — лучшим исполнительским силам театра, выдающимся оперным

³⁰ Впрочем, Вагнер знал о Львова и некоторых образцах его творчества. В частности, - о созданном Львовым гимне. В лекции музыканта, этнографа, дирижера Н.И. Привалова, посвященной 80-летию создания гимна «Боже, Царя храни!» (30 апреля 1913 года, Музыкально-историческое общество имени графа А.Д. Шереметева), приводилась следующая оценка произведения, данная немецким композитором: «Das ist einer der großartigsten musikalischen Gedanken, die ich kenne!» [«Это одна из самых выдающихся музыкальных идей, о которых я знаю»]: Савенкова А. К истории диалога русского и европейского искусства. А.Ф. Львов. Цит. изд. С. 106. Достоверность того, что данное высказывание принадлежит именно Вагнеру, подтверждений не находит.

³¹ Рецензия была написана молодым Р. Вагнером на выполненное Львовым переложение «Stabat mater» Перголези и опубликована в «Revue et gazette musicale de Paris» 11 октября 1840 года. Об истории написания этой рецензии см.: Вагнер Р. Моя жизнь: В 2 тт. Т. 1. М., 2003. С. 314 – 317.

исполнителям, способным решать сложнейшие творческие задачи, — к опере Львова отнеслись в Дрездене очень и очень серьезно. С «Бьянкой и Гуальтьеро» работал в театре первый королевский придворный капельмейстер К.-Г. Рейсигер³², который годом ранее успешно провел первые шесть спектаклей вагнеровского «Риенци»³³.



К.-Г. Рейсигер
(1798—1859)

³² Карл Голиб Рейсигер [Райсигер] (*Carl Gottlieb Reissiger*) (1798—1859) немецкий дирижер и композитор. В 1826 году, после смерти Вебера, занял его место дирижера Придворной оперы в Дрездене. В 1828 году получил должность капельмейстера дрезденского театра. К 1850-м годам Рейсигер был известен в Европе как один из лучших дирижеров своего времени. Автор сочинений в различных жанрах.

³³ Известно, что впоследствии Вагнер весьма пренебрежительно отзывался о Рейсигере. Но не как о капельмейстере, а как о композиторе, чьи опусы считал вторичными, а самого автора характеризовал как «плетущегося в хвосте Вебера».

«Вагнеровскими» были и первые исполнители оперы Львова.

В роли Бьянки на сцену вышла В. Шрёдер-Девриент³⁴ — знаменитая певица, блиставшая в Париже и Лондоне, первая исполнительница партий Адриано в «Риенци», Сенты в «Летучем голландце» и Венеры в «Тангейзере».



В. Шрёдер-Девриент.
Литофаническая миниатюра

Партию Гуальтьеро исполнил Й.-А. Тихачек³⁵ — партнер Шрёдер-Девриент, знаменитый тенор, державший на себе в дрезденском театре практически весь теноровый репертуар.

³⁴ Вильгельмина Генриетта Фредерика-Мария Шрёдер-Девриент (*Wilhelmine Henriette Friederike Marie Schröder-Devrient geb. Schröder*) (1804—1860) — немецкая актриса, оперная певица (сопрано). Известность к певице пришла в начале 1820-х годов. С 1823 года служила в Дрезденском театре (до 1843го). Обладала голосом не ярким, но порученные партии всегда исполняла с большим драматическим накалом. За участие в дрезденском восстании 1849 года была выслана из города. Правительство России поначалу запретило певице въезд в страну, но вскоре запрет был снят, и исполнительница успешно выступала на императорской сцене.

³⁵ Йозеф-Алоиз Тихачек (*Josef Alois Tichatschek; Ticháček*) (1807—1886) — известный немецкий тенор, уроженец Богемии. В 1837 году с огромным успехом выступил на оперной сцене в Граце (Австрия), откуда позднее переехал в Дрезден.

Премьера «Бьянки и Гуальтьеро» в Дрездене, с текстом, переведенным на немецкий язык Грюнбаумом (?), состоялась 13 октября 1844 года. Почетными гостями спектакля стали представители Австрийского³⁶, Саксонского дворов и дрезденская аристократия³⁷.



Й.-А. Тихачек

«В 6 часов после обеда начался спектакль; театр был наполнен, — вспоминал Львов. — Не могу выразить ощущения моего, когда поднялся занавес; это чувство может понять только тот, кто оперу свою дает в первый раз на чужой стороне. Аплодировали много, но не с тем жаром, как бы я желал; и естественно: музыку мою слушали в первый раз.

³⁶ Не исключено, что присутствию членов Австрийского двора на дрезденской премьере А.Ф. Львов был обязан хлопотам дочери А.Х. Бенкендорфа, Анны Александровны (1819—1899). И А.Х. Бенкендорф, и А.А. Бенкендорф благоволили к Львову. Быть может, в память об отце (скончавшемся за несколько недель до премьеры оперы), движимая собственными добрыми чувствами и творческими связями с Львовым [А.А. Бенкендорф была первой публичной исполнительницей гимна «Боже, царя храни!», Анна Александровна прибегла к помощи мужа, австрийского посла графа Рудольфа Аппони, способствовав приглашению членов Австрийского двора на дрезденскую премьеру оперы русского композитора.

³⁷ *Leipziger Zeitung*, 18 October 1844 No. 251. Цит. по: М.Р. [Толстой Ф.М. — ?] *Русская опера в Германии // Северная пчела*. 1844. № 265, 20 Ноября. С. 1059/

По окончании спектакля все артисты были вызваны^[38]; вызывали и композитора, но я спрятался, и вместо меня вышел режиссер Фишер, благодарил публику и взялся передать мне ее удовольствие. Из театра пошли мы ужинать в Hotel de S-t Petersburg; все артисты были приглашены, все были очень веселы, меня засыпали цветами и венками, и наконец старшины капеллы поднесли мне лавровый венок, в котором я должен был остаться остальную часть вечера.



Интерьер дрезденского оперного театра, 1841 год

<...> 15 числа было второе представление. Тут я был гораздо спокойнее, так как и действующие лица; опера шла прекрасно, и я имел наслаждение видеть, что не было малейшего нумера, который бы не был много аплодирован. Я истинно был доволен: несмотря на ограниченных певцов, оркестр и хоры шли превосходно. Возвратясь домой, услышал я под моими окнами пение: все хористы театра собрались и, несмотря на дождь, с факелами в руках пели мне серенаду на стихи нарочно для меня сочиненные; я просил всех войти; подали шампанского, и пение возобновилось. Кончили нашим гимном: “Боже, Царя храни!”

³⁸ Кроме Шрёдер-Девриент и Тихачека в спектакле также участвовали Детмар (Сфорца) и Митервурцер (Малатеста).

Эти замечательные дни считаю я лучшими в моей жизни артиста. Недостаток в средствах исполнения вполне заменялся радушием и восторгом, с которым я был принят»³⁹.

Сходным образом описывал событие Кажинский.

«После спектакля композитор дал большой ужин, на который приглашены все певцы и все члены оркестра. Каждый из капельмейстеров говорил от имени всей капеллы речь, которая кончалась громкими восклицаниями и народным нашим гимном Боже, Царя храни, пропетым немцами. Потом, при звуках труб и литавр, Рейсигер возложил на голову композитора лавровый венок, а Липинский вручил ему от имени Королевской капеллы диплом, подписанный всеми директорами и членами оркестра. Во все время ужина оперные хористы, собравшись под нашими окнами, пели разные стихи, написанные в честь композитора. Ужин продолжался до 3-го часу по полуночи»⁴⁰.

Судя по всему, записи Львова и Кажинского были достаточно точны. Дрезденская пресса, откликаясь на события, сразу по следам спектакля, писала:

«Дрезден, 1/14 Октября

<...> опера, в полном составе своем, была вчерашний день в первый раз представлена на Королевском Театре. Невзирая на неудовлетворительность либретто, г. Львов в этом произведении умел создать привлекательную музыкальную картину, исполненную разнообразия, блистательную во многих частях и отличающуюся тончайшими оттенками изящного вкуса. Это произведение, примечательное по тщательной отделке, созданное с любовью и добросовестностью, соединяет в себе основательность и полноту Немецкой школы композиции с богатством и свежестью мелодий Итальянской оперы. <...> Вся опера заслужила общее одобрение, и неоднократно раздавались оглушительные клики и рукоплескания. По заключении спектакля последовал единогласный вызов композитора, за отсутствием которого режиссер, г. Фишер, принял на себя приятную обязанность сообщить ему о восторге и признательности публики. Потом вызваны были все главные действующие лица. Вообще постановка на сцену оперы г. Львова примечательна по особенной тщательности и оживленности в исполнении этого произведения как в целом, так и в тончайших подробностях. Г-жа

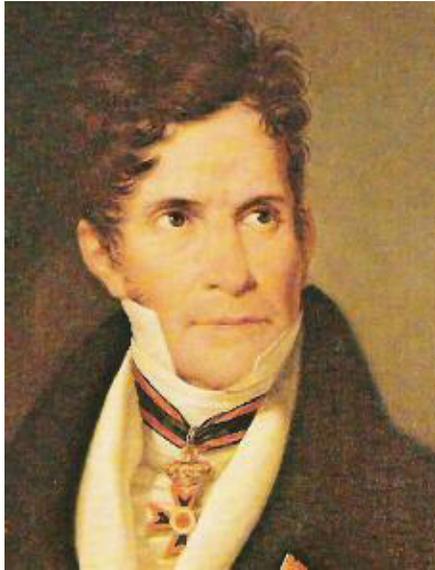
³⁹ Записки А.Ф. Львова. Цит. изд. С. 76—77.

⁴⁰ Цит. по: Перелецкий П.А. «Бьянка и Гуальтьеро», опера А.Ф. Львова. Очерк из истории итальянской оперы в России // Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 8. С. 73—74.

Шредер-Девриент <...>, Тихачек, Детмер и Митервурцер <...> вполне соответствовали своей заслуженной известности. Оркестр, под руководством капельмейстера Рейсигера, играл с огнем, силою и нежностью; хоры и танцы были исполнены совершенно удовлетворительно. Все шло как нельзя лучше, и мы уверены, что эта опера еще долго будет украшать наш репертуар»⁴¹.

«Северная пчела», уделившая этому событию особое внимание и даже направившая в Дрезден своего собственного корреспондента⁴², всячески поддержала высокую оценку состоявшегося спектакля и реакцию на него европейской публики, выражая надежду на то, что сочинение вскоре прозвучит и на русской сцене.

Откликнулся на происшедшее событие и 70-летний Г. Спонтини.



Франц Крюгер. Портрет Спонтини

Судя по отклику, патриарх европейского оперного театра не во всем был согласен с решениями русского автора. Тем не менее, общая оценка сочинения, данная композитором, была очень высока. В письме, направленном Львову, Спонтини писал:

«М.Г.! Разделяя с давнего времени общее одобрение Вашего величественного и поразительного народного гимна; впоследствии, по званию *maestro esaminatore* при вековой и повсюду известной Палестринской Академии Св. Цецилии в Риме, получив поручение представить разбор Ваших духовных композиций, за которые Вы были приняты в число членов этого знаменитого общества, почитаю себя счастливым, что могу присоединить к тому новую хвалу Вашей лирико-драматической композиции, которую Вы мне сообщили. Я заметил, что ситуациями первого акту внушены Вам самые приятные и сладкие мелодии и что финалом, равно как и вторым актом увлечены Ваше воображение и душа к сильнейшим порывам и к драматическим эффектам, которые Вам доставили блистательный успех перед Дрезденской публикой и перед тамошними знатоками музыки. Наслаждайтесь с мерю и осторожностью этим успехом и пользуйтесь опытом, приобретенным Вами при этом первом счастливом шаге на поприще трудном, обманчивом и непостоянном; не выпускайте из вида правила, что голосом человеческим, по его свойству, не всегда можно исполнить и выразить все блистательные, иногда даже отважные пассажи, которые Вы так дивно исполняете на Вашей певучей и выразительной скрипке.

Но посреди Ваших музыкальных занятий, соединенных с другими трудами, не забудьте Вашего беспристрастного ценителя и искреннего друга

Спонтини,

Главного Директора музыки и первого капельмейстера Короля Прусского, Члена Французского Института»⁴³.

Львов вернулся в Санкт-Петербург поздней осенью 1844 года. Главная творческая цель поездки была достигнута. Успех оперы у европейской публики и профессиональных музыкантов должен был, с его

⁴¹ Leipziger Zeitung, 16 October 1844. No. 249. Цит. по: М.Р. [Толстой Ф.М. — ?] Русская опера в Германии. Там же. Опера действительно оставалась в репертуаре дрезденской оперы и после отъезда Львова. Известно, по крайней мере, о спектакле, состоявшемся 8 октября и прошедшего с тем же успехом.

⁴² Предположительно, им был граф Ф.М. Толстой, уже в ту пору активно занимавшийся музыкальной критикой и выступавший в «Северной пчеле». Он же, под псевдонимом М.Р., мог являться автором статьи «Русская опера в Германии». См. об этом: Перелецкий П.А. «Бьянка и Гуальтьеро», опера А.Ф. Львова. Очерк из истории итальянской оперы в России. Цит. изд. С. 71.

⁴³ Цит. по: Перелецкий П.А. «Бьянка и Гуальтьеро», опера А.Ф. Львова. Очерк из истории итальянской оперы в России. Там же. С. 80—81. Первоначально отклик Спонтини был приведен «Северной пчелой».

точки зрения, стать неопровержимым доказательством того, что труд его — профессиональный и качественный.

Отмечавшиеся в немецкой прессе огрехи и просчеты, свойственные «Бьянке и Гуальтьеро», Львов признавал; упреки в итальянско-немецком влиянии принимал. Но он и не претендовал на роль реформатора в оперном искусстве. Задача, которую автор ставил перед собой, была гораздо скромнее: выдержать музыкальный текст на достойном художественном уровне, влившись своим произведением в широкий поток оперной продукции и тем самым доказав уместность русского композиторского имени на европейских афишах. Теперь, как полагал Львов, он был вправе надеяться на интерес к его сочинению со стороны администрации Императорских театров.

Однако Санкт-Петербург встретил его «новыми толками: давать ли оперу?». С одной стороны, последовавшее еще в 1843 году Высочайшее на то повеление, не оставляло сомнений. С другой — оставались творческие «зацепки», которые побудили Дирекцию, вернувшись к разговору о готовности оперы, еще раз уточнить положение вещей⁴⁴.

«Я, — вспоминал Львов, — отвечал, что музыка готова. С тех пор начались положительные приготовления и, наконец, к 24-му Января все было кончено; 26 опера должна была быть представлена <...>»⁴⁵.

По мере приближения даты премьеры, в Санкт-Петербурге ширились рассказы об успехе оперы в Европе, усиливая ожидание, интерес, любопытство. Но события при Дворе изменили все планы. Было получено известие о кончине Великой Княгини Елизаветы Михайловны⁴⁶.

«Двор снова погрузился в горе; креп покрыл весь блеск мундиров, и трогательное пение панихиды раздалось в залах дворца. Траур наложен был на три месяца, но спектакли велено закрыть на неделю. Директор назначил представление моей оперы на 28 и 29 числа — какие дни! 28-го первое представление после общей горести. 29 — полугодие со дня смерти Александры Николаевны⁴⁷], так что поутру я должен был быть на панихиде в крепости, а вечером в театре. <...> Однако

⁴⁴ По всей вероятности, в данном случае шла речь о готовности итальянского перевода французского текста, который, в итоге, оказался весьма слаб.

⁴⁵ Записки А.Ф. Львова. Цит. изд. С. 76.

⁴⁶ Великая Княгиня Елизавета Михайловна — дочь Великого Князя Михаила Павловича и Великой Княгини Елены Павловны, внучка Павла I, супруга герцога Нассауского Адольфа. Скончалась 16 января 1845 года, 19 лет от роду.

⁴⁷ Великая Княгиня Александра Николаевна, которой А.Ф. Львов изначально посвящал «Бьянку и Гуальтьеро», скончалась 10 августа 1844 года, 19 лет от роду.

какая-то судьба помогла мне: 28 было воскресенье и царский день, следовательно, траур был снят. Оперу мою пели первые Европейские таланты: Бианку — Гарция, Гуальтьеро — несравненный певец Рубини, Малатесту — Тамбурины и прочие таланты не столь значительные. На репетициях я уже предвидел, что опера будет исполнена в самом высоком совершенстве, какое вообразить возможно; однако на первом представлении заметил я в певцах некоторую робость, происходившую от влияния на них всех предшествовавших интриг. Эта робость передавалась мне, и я прежде конца из театра уехал. Домашние мои, возвратясь из театра, сообщили мне, что все прошло порядочно, особенно второй акт, что повторяли четыре номера и вызывали меня и всех актеров.

Второе представление я взял на себя остаться до конца и был истинно вознагражден за все мои претерпения: певцы превосходили себя, Рубини вырывал слезы у слушателей самых холодных, публика вошла в такой восторг, что крикам, стуку, рукоплесканиям не было конца; махали шляпами, платками и вызывали меня шесть раз и певцов без счета. Все время второго акта слезы беспрестанно текли из глаз моих, а во время ге-мольного дуэта во втором акте я должен был сесть в углубление ложи: так сильно было объемлющее меня чувство! Нет, никогда более не услышу моей музыки, исполненной в таком совершенстве <...>.

Третье представление было 2-го Февраля не так удачно по причине нездоровья Тамбурины (первого баса)⁴⁸.

В совершенстве была выполнена и постановка оперы. Декорации, сделанные со вкусом, широко, масштабно, уже на премьере произвели на публику самое благоприятное впечатление.

«Г. Роллер превзошел себя в декорациях. Не верим, чтоб знаменитый Гроппиус мог сделать что-нибудь лучше! Главная зала с колоннами, в первом акте, и город в зареве пламени, в конце второго акта — совершенство декорационного искусства: chef d'oeuvre»⁴⁹.

Удачным был признан и колорит декораций, с характерным доминированием золота и пурпура, глубокой перспективой, контрастной игрой света и тени⁵⁰.

⁴⁸ Записки А.Ф. Львова. Там же. С. 76—77.

⁴⁹ Ф.Б. [Фаддей Булгарин] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1845. № 27, 3 февраля. С. 105.

⁵⁰ Публика, с удовольствием принявшая сценografiю спектакля, настояла после премьеры на выходе Роллера, определившего лицо яркого музыкально-театрального события.



Эскиз декорации А.А. Роллера к опере «Бьянка и Гуальтьеро» А.Ф. Львова, 1845⁵¹

Богатые «исторические костюмы» из парчи и бархата специально шились для главных действующих лиц и поразили роскошью даже именитых итальянских певцов^{51,52}. Новые костюмы «по роли» были сделаны и для остальных артистов.

Большинство публики безоговорочно приняло спектакль. Хотя теми, кто упорно не соглашался с избранным Львовым вектором развития отечественного оперного театра, успех приписывался не столько художественным достоинствам оперы, сколько мастерству Виардо, Рубини и Тамбурины.

Отголоски этого мнения слышались в статье Ф. Булгарина, оспаривавшего подобного рода утверждения.

«Скажем <...>, какое впечатление опера произвела на нас и на большинство публики. Мы уже неоднократно говорили, что наша публика не большая охотница до серьезных опер (opera-seria), следовательно, для произведения эффекта и всеобщих рукоплесканий, надобно, чтоб музыка серьезной оперы была необыкновенною. Что же мы видели

в опере Бьянка и Гуальтьеро? Всякий раз, когда пели Г-жа Виардо-Гарсия, Гг. Рубини, Тамбурины и Ферзинг, поодиночке и в трио, в кватуорах и в квинтетах, всякий раз раздавались громкие и единодушные рукоплескания. Нам скажут: рукоплескали оттого, что соловушко, Виардо-Гарсия, пела, как лучше, кажется нам, невозможно петь, что Рубини пел чудесно, с необыкновенным одушевлением, что Тамбурины пел и играл превосходно, что Ферзинг был удивительно хорош в своей роли, и Петров в малой своей роли исполнил дело отчетливо. Правда, артисты у нас чудесные, и разыграли и распели они эту оперу от души, но если б музыка была дурна, то и они не сделали бы ничего. Мы видели это в Роберте Девере [Доницетти] и в некоторых других пьесах, к которым публика была холодна, как лед, и если рукоплескала, то как-то лениво, из чести лишь одной. Но музыка оперы Бьянка и Гуальтьеро истинно прекрасная! Ария Г-жи Виардо-Гарции в первом акте, дуэт с Рубини, кватуор, ария Рубини, потом во втором акте дуэт Г-жи Виардо-Гарции с Тамбурины, молитва Г-жи Виардо-Гарции с Рубини, с хором, наконец военная музыка при штурме города, вещи первоклассного достоинства, музыка высокая, исполненная мелодии, написанная умно, отчетливо, мастерски. Нам говорили: если б эта музыка была исполнена плохими артистами, то опера упала бы. Разумеется! <...> Следовательно, А.Ф. Львов весьма счастлив, что нашел таких исполнителей, а в противном случае, он был бы точно так же несчастен, как Россини, Беллини и Доницетти, которых оперы искажают везде плохие певцы. Без отличных певиц и певцов нет оперы, будь музыка лучше всего, что есть в мире; это аксиома»⁵³.

Точку зрения Булгарина поддержал и Зотов. Публикуя в «Северной пчеле» статью с разбором сочинения, критик отмечал:

«Успех <...> превзошел все ожидания; каждый номер был сопровождаем громкими аплодисментами; многие были даже повторены, а в заключение и сам автор вызван (ко всеобщему сожалению, он не явился)⁵⁴. — На других театрах Европейских столиц подобный успех не доказал бы еще ничего, потому что клакеры и партии производят там часто падения и торжества вовсе неожиданные; но у нас, и особливо в публике Итальянского Театра, подобных проделок не существует. Наши зрители слишком просвещенны и слишком сами себя уважают, чтоб унизиться до мелочных интриг <...>. У нас успех — заслуженный и неподкупный.

⁵¹ Итальянская опера в Санкт-Петербурге / рук. проекта Н.П. Фефанова. Авторы-составители М.М. Годлевская, Е.М. Федосова. Автор текста М.М. Годлевская. СПб., 2013. С. 131.

⁵² См. об этом: Розанов А.С. Полина Виардо-Гарсия. Л.: Музыка, 1982. 3-е изд., исправл. и дополн. С. 53.

⁵³ Ф.Б. [Фаддей Булгарин] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1845. № 27, 3 февраля. С. 105.

⁵⁴ Т. е. в первое представление. Во второе его вызывали шесть раз, и один раз. — Пояснение автора.

Мы можем ошибиться в своих суждениях, потому что люди всех веков и званий беспрестанно ошибаются, но выражение нашего удовольствия или неудовольствия идет прямо от сердца. Потому-то мы поздравляем и сами себя и автора с блистательным успехом его прекрасной оперы. Мы гордимся, что между нами явился человек с таким необыкновенным дарованием, и если холодные и завистливые судьи Европы скажут нам, что пристрастие и национальная гордость увлекают нас, мы и тут спорить не будем, потому что это чувство и приятно и извинительно. Другие, может быть, скажут, что опера, исполненная первыми талантами Европы, не могла не понравиться. Мы и с этим спорить не будем. Рубини, Виардо и Тамбурины, конечно, содействовали успеху оперы, и мы отдаем им полную справедливость в этом отношении. Мы только повторяем, что опера имела полный, блистательный и заслуженный успех»⁵⁵.

В основном композитору ставили в упрек два момента: наличие развернутых балетных сцен, в минимальной мере обусловленных сюжетом, и слабое либретто, текст которого утратил остатки художественности при переводе на итальянский язык.

«В оправдание» первого просчета «Северная пчела» спешила напомнить обстоятельства создания сочинения:

«Милостивые государи! Музыка оперы Бианка и Гвальтиеро написана была по вдохновению, но самая опера, т. е. ход ее, приноровлен был к торжественному случаю, следовательно, опера долженствовала быть, как говорится, à grand spectacle. Вот почему введены балеты <...>. Опера не могла быть поставлена к сроку, в прошлом году, но дело осталось в прежнем виде. Да разве балет помешал чему-нибудь? Музыка балета превосходная: кордебалет и солистки танцевали прекрасно, а Г-жа Смирнова удивила и нас и всех зрителей грациею и искусством <...>»⁵⁶.

Со вторым всецело соглашались и Булгарин, и Зотов. Булгарин был сравнительно сдержан в своих оценках:

«Сколько раз вызывали по окончании оперы Г-жу Виардо-Гарциу, Рубини и Тамбурины, мы потеряли счет. Да уж и стоили этого! Правду сказать, музыка трудная и тем труднее в исполнении, что либретто плохо переведено на итальянский язык, без надлежащего соблюдения метра, а в подобных случаях петь чрезвычайно трудно. Чтоб

⁵⁵ Р.З. [Рафаил Зотов] Большой театр. Итальянская опера Бианка и Гвальтиеро // Северная пчела. 1845. № 29, 6 февраля. С. 113.

⁵⁶ Там же.

быть вполне искренними, скажем, что вообще либретто так далеко отстало от музыки, что разве знаменитый наш астроном Струве может измерить расстояние, при помощи Фраунгоферского рефрактора⁵⁷]. Музыка драматическая, а в либретто вовсе нет драмы, и только скачки из одной крайности в другую, из катастрофы в катастрофу! Попадись А.Ф. Львову такой человек, как, например, сочинитель либретто Соннамбулы, или Сороки-Воровки, или Роберта и т. п., его творение в тысячу раз более бы выиграло. Что правда, то не грех! Наш композитор рассыпал драгоценные алмазы и жемчуг не по шелку и бархату, а... удерживаемся от сравнения!»⁵⁸.

Зотов, быть может, в силу наличия собственного опыта создания либретто, высказывался еще жестче:

«Отдав всю должную и беспристрастную справедливость музыкальной части новой оперы, мы, к сожалению, обязаны сказать тоже несколько слов и о либретто. Оно так слабо, что даже не подлежит критике. Можем только сожалеть о композиторе, что ему досталась такая уродливая канва; это истинное несчастье. Мы беспрестанно вооружаемся противу Итальянских либретто, а собственно наши...⁵⁹ стыдно сказать! Зачем все эти люди приходят, уходят? Что за дикая несообразность во всем? Что за неправдоподобие в развязке. Зачем в начале оперы приходит Сфорца? Чтобы спеть арию и уйти. Сцена пуста. Если б Ариберто позапоздал с свою лодкою с полчаса, то пьеса просто бы остановилась. Перед кем потом поют и танцуют девы из свиты Бианки? Сами себя забавляют. Что за идея потом у Гвальтиеро вызвать на поединок герольда, посланного от его соперника? А эти переодетые рыбаки, как легко они похищают во дворце дочь своего владетельного принца — как будто из загородного трактира! Подумаешь, что во дворце нет никакой стражи, и всякий может там прогуливаться! Неужели на крик принцессы никто не прибежит? А этот похититель, схвативший своего соперника, как забавно он оставляет любовников наедине, чтоб они могли спеть дуэт! Какая смешная у него идея, вести Гвальтиеро на казнь публично, к самому тому месту, куда идут на приступ! И что это за бомбардировка? Когда происходит действие? Из знаменитой фамилии Сфорца, которой родоначальником был некто Аттендоло и дослужился до звания Коннетабля Неаполитанского Короля (1369 года),

⁵⁷ Самый знаменитый в начале 19-го века телескоп.

⁵⁸ Ф.Б. [Фаддей Булгарин] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1845. № 27, 3 февраля. С. 106.

⁵⁹ По крайней мере, в этом случае мы, т. е. Русские, не виноваты. Либретто, как всем известно, писано иностранцем и даже не литератором, а музыкантом. — Изд.

только побочный его сын, Александр Сфорца, сделался Владетельным Герцогом Миланским, в 1450 году. Пезарским же владетелем (как сказано в либретто) был один только Александр Сфорца, брат сего последнего, и властвовал от 1429 до 1473 года. Следственно, артиллерия была тогда еще в самом плохом состоянии, особливо у мелкопоместных Итальянских Принцев. Что ж? Автор либретто заставил не только бросать брандсугели, но даже что-то похожее на Конгревовы ракеты! Одним словом, либретто из рук вон — больно плохо!»⁶⁰.

В целом же, опера была воспринята публикой одобрительно. Сердца современников наполняло чувство гордости за русского композитора, сумевшего прорубить окно в современный европейский оперный мир, выступив если не на равных, то, во всяком случае, не хуже, чем многие зарубежные авторы.

Опытные коллеги Львова отнеслись к его сочинению значительно менее воодушевленно. Глинка, знавший, судя по всему, это произведение ранее и получивший известие о состоявшейся русской премьеры от своего друга, врача Императорских театров Людвиг Гейденрейха, замечал:

«Я только что получил подробное письмо от Гейденрейха, в котором он сообщает подробности относительно оперы Львова. Я знаю это ученическое произведение (я имею обыкновение называть вещи их именами) и знаю, как к нему относиться. Я вовсе не предполагаю подражать г. Львову в чем бы то ни было — и если он завидует другим, то я, со своей стороны, не завидую ни его композиторскому таланту, ни его общественному положению — потому что моя жизнь, бродячая, но независимая, имеет для меня свои прелести, и я предпочитаю ее заботам лиц, высоко поставленных в обществе. Все это не мешает мне, между тем, быть очень чувствительным к интересу, который выказывают ко мне мои друзья. Но после моих двух опер, оригинальность которых не оспаривали даже мои враги, могу ли я унижаться до печальной роли подражателя Доницетти, как это сделал г. Львов? Лучше отречься от искусства, которым я занимаюсь уже 30 лет, чем совершить подобную нелепость. Я предполагаю написать оперу с итальянским текстом, но так, как я его понимаю, а для этого мне

необходима Испания — так что Париж с его очарованиями не отвратит меня от этой мысли, лишь только я буду иметь возможность привести ее в исполнение»⁶¹.

Насколько справедлив и искренен был в своем отзыве Глинка?

С одной стороны, он был талантливым музыкантом, опытным автором с широким музыкальным кругозором, способным объективно оценить представленный труд (что, собственно говоря, и побудило потомков опираться на мнение основоположника русского классического оперного искусства как на непреложную истину и упоминать создание Львова с соответствующими оценочными коннотациями).

С другой — Глинка все еще помнил о своем уходе из Придворной Певческой капеллы и отказе в возможности получить должность в императорских театрах. Живы были и воспоминания о недавнем исключении из репертуара оперы «Руслан и Людмила», за судьбу которой он искренне переживал.

Естественно, это не могло не сказаться на его общем отношении к происходившему в это время на казенных сценах и, в частности, к постановке «Бьянки и Гуальтьеро». И, как представляется, субъективное отношение Глинки к самому Львову и к постановке его первой оперы в Санкт-Петербурге перевесило объективность суждения. Но следует учитывать: это было личное мнение музыканта, высказанное в частном письме и не предназначенное к широкой огласке (что, впрочем, не исключает вероятности того, что в устных пересказах мнение Глинки в кулуарах императорских театров было известно).

Существенно иное значение имела единственная критическая статья, размещенная, в год русской премьеры оперы в «Литературной газете».

Публикация эта⁶² — явление знаменательное. Статья доказывает: за несколько лет до выхода в свет вагнеровского трактата «Опера и драма» (1851) и появления в столичной прессе статей А.Н. Серова, сторонника оперы как музыкальной драмы (начало 1850-х годов), ожидание нового типа музыкально-театрального произведения уже реяло в воздухе, сказываясь на суждениях об оперных сочинениях и отношении к ним.

⁶⁰ Р.З. [Рафаил Зотов] Большой театр. Итальянская опера. Бианка и Гвальтьеро // Северная пчела. 1845. № 29, 6 февраля. С. 113.

⁶¹ М.И. Глинка — В.И. и Е.И. Флэри (Париж, 15/27 1845). Пер. с фр. // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Цит. изд. С. 261—262.

⁶² Статья была опубликована анонимно. Предположительно ее автором был Ф.А. Кони. См.: Перелецкий П.А. «Бьянка и Гвальтьеро», опера А.Ф. Львова. Очерк из истории итальянской оперы в России. Цит. изд. С. 75.

«По теперешнему понятию об опере, она есть музыкальная драма⁶³, — писал критик. — Музыка должна выражать в ней мысли и чувства, как в обыкновенной драме слова. Для этого необходимо, во-первых, чтобы в музыке было движение, энергия, определенный колорит; во-вторых чтобы характеры лиц рисовались музыкальным образом их выражения; в-третьих, наконец, чтобы пение строго соответствовало смыслу слов и драматическому положению лиц. Задача эта очень трудна, потому что тут, кроме развития главной идеи драмы, нужна еще особенная обработка каждой частности и, наконец, построение частей и главной идеи в одно гармоническое целое.

Начинающие писать в первый раз оперу часто делают важную ошибку: они почитают либретто просто канвою, по которой можно выводить какие угодно узоры. Поэтому они думают только об одной музыке, не обращая внимания на драму, и набрасывают свои вдохновения без всякого исследования, могут ли эти вдохновения сочетаться с драматическим материалом, который им дал поэт. Но в опере музыка должна только подкреплять поэзию; композитор должен идти об руку с драматургом, если он хочет действовать на зрителя и производить эффект. Поэтому-то такой род музыкального творчества и называется драматической музыкою в отличие от остальных родов, где фантазия композитора не связана никакими условиями.

Г. Львов, бесспорно, музыкант чрезвычайно даровитый, но доселе он занимался композициями для церковной музыки, которые все имеют более или менее неоспоримые достоинства, и теперь впервые вступил на поприще музыки драматической. Весьма простительно, если он в первом своем опыте впал в некоторые погрешности против условий оперы⁶⁴.

Существо тех «погрешностей против условий оперы», о которых писал критик, состояло, с его точки зрения, в отказе композитора «связывать свою фантазию» конкретными особенностями вербального текста. Иными словами, — в самодовлеющей роли музыки, «покрывающей» текст, а порой и «перекрывающей» его. Из этого следовало и окончательное суждение автора статьи: опера, в которой музыка не «подкрепляет поэзию», является произведением, написанным

⁶³ Любопытно, что наложение автором принципов оперы, как драмы, совпадает с такими же принципами Вагнера. — *Прим.ред.* [Примечание редакции к статье, опубликованной в «Литературной газете», было сделано в 1910 году, когда уже сложилось понимание основополагающих принципов вагнеровского стиля. Само же толкование оперной драматургии принадлежит анонимному автору статьи и относится к середине 1840-х годов.]

⁶⁴ Цит. по: *Перелецкий П.А.* «Бьянка и Гуальтьеро», опера А.Ф. Львова. Очерк из истории итальянской оперы в России. Цит. изд. С. 78.

«несоответственно с современными требованиями драматической музыки»⁶⁵. Но так ли это было?

В оперной культуре 1820—40-х годов существовало много моделей, по которым шло развитие музыкально-театрального жанра. Сегодня представляется, что большинство предлагавшихся линий движения оказались тупиковыми, и лишь «музыкальная драма», восторжествовав, привела во второй половине XIX столетия к принципиальному обновлению оперы. Но это не так. Движение к обновлению жанра было многовекторным. Варианты, не смыкавшиеся с «музыкальной драмой» или смыкавшиеся с ней по касательной, также имели существенный творческий потенциал и также, быть может, и в менее «агрессивной» форме, способствовали постепенному обновлению оперного искусства. Сочинение Львова представляло собой один из таких вариантов.

Львов исходно видел свое оперное сочинение как опус русский (о чем неоднократно сам упоминал), но связанный с европейской музыкальной традицией. И прежде всего с ее итальянской ветвью, страстным поклонником которой он был всю жизнь. Возможность передать исполнение своего сочинения Рубини, Тамбурини и Виардо, конечно, рассматривалась им как способ повысить свой «репутационный статус» композитора в глазах русской публики. Но дело заключалось не только в этом. Итальянские оперные артисты как никто другой были способны раскрыть тот эмоциональный потенциал, что был заложен в сочинении, сосредоточившись на, пожалуй, самой сильной стороне оперы — ее мелодической открытости. Львов это чувствовал и прекрасно понимал.

На удивление последовательным оказался Львов и в своих творческих принципах. Он остался равнодушен не только к модели современной ему немецкой оперы, но и к модели французской большой оперы (в отличие от Глинки, бесспорно опиравшегося на таковую в «Жизни за царя»). Свою любовь к итальянской оперной культуре Львов подтвердил опорой в «Бьянке и Гуальтьеро» на традиции проверенной временем оперы *seria*. Точнее, ее более поздней версии — «оперы *seria* в двух актах» (как сам же и обозначил жанровое

⁶⁵ Там же. С. 79.

наклонение своего произведения на титульном листе клавира⁶⁶), по-прежнему пользовавшейся в определенных кругах поклонников оперного искусства значительной поддержкой⁶⁷.



За столетие, миновавшее со времени первого яркого расцвета, опера *seria* прошла значительный путь. Вобрав многообразные

⁶⁶ Клавір оперы, с сокращениями, выполненными В. Кажинским, был опубликован в Санкт-Петербурге, в издательстве Бернарда, без указания даты выпуска.

⁶⁷ Жанр двухактной оперы *seria* был весьма популярен в Европе 1810—20-х годов. Как известно, пробовал в нем свои силы Дж. Мейербер. И хотя то были эксперименты, «отброшенные», казалось бы, в пору французских триумфов мастера, первые музыкально-театральные опыты автора — «Ромильда и Констанца» (Падуа, 1817), «Узнанная Семирамида» (Турин, 1819), «Эмма Ресбургская» (Венеция, 1819), «Маргарита Анжуйская» (Милан, Ла Скала, 1820), «Изгнанник из Гренады» (Милан, Ла Скала, 1822), «Крестоносец в Египте» (1824) — заняли свое место в истории жанра. Несколько раз порывался дебютировать в жанре двухактной оперы *seria* Г. Доницетти. Но едва ли не впервые результат удовлетворил композитора в «Зораиде Гранадской» (Рим, театр «Арджентина», 1822). «Альфред Великий» (Неаполь, театр «Сан-Карло», 1823), «Алахор в Гранаде» (Палермо, театр «Каролино», 1826), «Пария» (Неаполь, театр «Сан-Карло», 1829) — образцы упорного освоения композитором законов жанра. Ни одна из этих опер в России 1820—40-х годов не ставилась. Но известность автора как мастера и знатока двухактной оперы *seria* была широка. Даже ранний Дж. Верди не избежал искушения жанром, обратившись к двухактной опере *seria* в «Оберто, граф ди Сан-Бонифачио» (1839).

влияния времени, она продолжала сохранять свои базовые признаки⁶⁸, но в конце XVIII — начале XIX столетия стала более компактной: двухактное строение начало доминировать над традиционным трехактным; значительно меньшим стал исполнительский состав; изменилось соотношение сольных и ансамблевых, ансамблевых и хоровых номеров; ушла в прошлое традиция использования возможностей речитативов *secco*. В остальном же и в первой половине XIX века опера *seria* оставалась верна себе: тот же тип сюжетов и сюжетных коллизий⁶⁹, та же номерная структура, те же пафосность музыкального высказывания, приподнятый драматизм переживания. Но, главное, та же общая эстетическая установка. Современными исследователями она была охарактеризована как установка на своего рода «праздничность», благодаря которой «опера *seria* не имела никаких точек соприкосновения с повседневной жизнью, была решительно удалена от нее: прекрасная сказка, «алгебраичная» по своей сути, лишенная каких-либо приземленно-конкретных деталей»⁷⁰. Добавим: восхищавшая подлинных ценителей жанра именно полновесным проявлением «вневременной» и «внеземной» сущности самого «вневременного» и «внеземного» искусства — искусства музыки.

В России успех к двухактным операм *seria* пришел с постановкой «Танкреда» Дж. Россини в 1819 году, когда опера была исполнена в Санкт-Петербурге на итальянском языке с участием Ж. Боргондио. С тех пор «Танкред» оставался одним из самых любимых спектаклей русской аристократической публики. Известна в Санкт-Петербурге и Москве была россиниевская «Семирамида» (1823)⁷¹. Не меньшей популярностью пользовалась двухактная опера *seria* В. Беллини

⁶⁸ В сюжетной основе — особое внимание к темам героико-мифологического или легендарно-исторического плана; наличие любовного треугольника; счастливая развязка многочисленных фабульных коллизий. В музыкальной драматургии — номерная структура; преимущественное внимание к ариям и опора на особый оперный язык: выразительный, пафосный, драматически приподнятый, мелодически яркий.

⁶⁹ Однако в отличие от французских образцов, героями которых становились «люди из народа», главными действующими лицами двухактных опер *seria* выступали в основном аристократы, представители именитых родов, носители верховной власти, военачальники и их боевые сторонники. Разумеется, и в том, и в другом случае были свои исключения. Но общая тенденция оставалась именно такой, что, вполне вероятно, сыграло далеко не последнюю роль в осознании французской большой оперы жанром буржуазии, в противовес двухактной опере *seria*, остававшейся жанром аристократии.

⁷⁰ Сусидко И.П. Опера *seria*. Генезис и поэтика жанра. Автореферат дис. докт. искусств. М., 2000 // <http://www.dissercat.com/content/opera-seria-genezis-i-poetika-zhanra#ixzz2z7Mmi33Z>

⁷¹ Всплеск популярности оперы в России пришелся на середину 1830-х годов.

«Пират», известная в России с 1837 года⁷². Восторженно принимала русская публика и «Норму» того же автора. Тем более что слушатели имели возможность познакомиться с этим сочинением, когда в заглавной роли выходила на императорскую сцену великая Дж. Паста, в расчете на талант которой композитор писал свое произведение. К 1840-м годам традиция музыкального высказывания, характерного для итальянского оперного искусства, подготовила и сформировала у значительной части русской публики солидную базу для восприятия искусства итальянской оперной труппы, сенсационный успех которой в середине 1840-х на десятилетия определил логику развития отечественной музыкально-театральной жизни, вызвав как небывалую волну увлечения, поклонения, наследования культуре итальянской оперы, так и не менее страстное противодвижение увлечению «итальянщиной», во многом сформировавшее эстетические принципы сторонников новой русской школы.

Пойдя проторенной дорогой, Львов выступил в своей первой опере учеником, твердо усвоившим уроки итальянских мастеров (и Глинка совершенно справедливо говорил об ученическом духе «Бьянки и Гуальтьеро»). Во многом он, не скрываясь, повторял сказанное другими. Но повторение это делалось не без выдумки, с огромным внутренним воодушевлением и искренностью.

Спонтини был прав, подметив в почерке Львова избыточное пристрастие к «сильнейшим порывам» и «драматическим эффектам». Но, судя по стилю оперы, именно подобные порывы и эффекты привлекали Львова, слышавшего в них залог яркости и выразительности оперного жанра в его «итальянском изводе». В этом он был не одинок⁷³. Однако для решения подобной задачи ему, в большей части оперы, не хватило силы и мощи большого композиторского дыхания, умения мыслить крупно и динамично. Ограниченный собственными творческими возможностями, он не сумел уместить

⁷² Премьера оперы в 1837 году состоялась в Москве, в Большом театре. В главной роли Гуальтьеро был занят Бантышев. Хотя безусловный успех у русской публики опера снискала в начале 1840-х годов, когда в Санкт-Петербург приехал Дж.-Б. Рубини. Партия Гуальтьеро в «Пирате» была одной из самых известных работ знаменитого тенора, а известнейшая каватина Гуальтьеро, которую Рубини всегда исполнял с особым чувством, неизменно вызывала в зале настоящий фурор. Русская публика не была в этом смысле исключением.

⁷³ «Без эффекта нет оперы! <...>, — восклицал в одной из своих статей Булгарин. — Отдельные, превосходные пьесы должны быть связаны музыкальным действием, или правильнее, театральным эффектом. <...> Сценическая музыка должна действовать на массы народа, двигать их и производить глубокое впечатление. Она должна производить восторг в партере и ложах, и удивление в знатоках <...>»: Ф.Б [Ф. Булгарин] Мнение о новой Русской опере: Жизнь за царя, музыка соч. Г. Глинки, слова соч. Барона Розена // Северная пчела. 1836. № 292, 21 декабря. С. 1168.

в «малом оперном пространстве» и «малом оперном времени» все те «большие страсти», что волновали его как художника.

Так, работая над хорами, разворачивая массовые сцены, Львов не находил средств музыкального развития, спеша, едва экспонируя основной мелодический материал, тут же «свернуть» его, «размыть» пафос монументальности, выйдя на более близкую ему дорогу лирического личностного высказывания. Но и характеристика героев оперы оказалась в опере по большей части «скомканной». Пожалуй, наиболее уверенно Львов чувствовал себя, создавая не столько индивидуальные образы (Бьянки, Гуальтьеро), сколько оперные типажи: «благородного отца» Сфорцу, «оперного злодея» Сигизмундо (Малатесту), «лирической героини» (Бьянки), «героя-воина» (Гуальтьеро).

Нет ничего удивительного, что в опере мало сольных номеров (их всего лишь три — ария Сфорцы, каватина Бьянки и ария Гуальтьеро), в чем Львов явно отступил от канонов итальянской оперы *seria*. Основное внимание он уделит ансамблям, а это в рамках жанра было безусловно интересным экспериментом. Публика особенно ценила дуэт (молитву) Бьянки и Гуальтьеро «О, моя жестокая судьба» из 2го действия; квартет Бьянки, Гуальтьеро, Ариберто и Сфорцы из 1го действия «Дай мне силы, Пречистая Дева» и сцену погребальной процессии из 2го действия. Последняя, основанная на траурном марше, звучащем уместно и впечатляюще, композиционно оправданно и эстетически корректно, была, пожалуй, наиболее сильной сценой оперы, являясь, к тому же, едва ли не первой попыткой введения подобного жанра в контекст оперного сочинения.

В целом, язык «Бьянки и Гуальтьеро», лишенный особой изобретательности, был вятен и понятен слушателю. Темы основных номеров оперы запоминались, легко ложась на слух, а, значит, при благоприятных обстоятельствах, вполне могли войти в музыкальный быт, став частью музыкального словаря эпохи, а образы главных героев без каких бы то ни было проблем могли бы расширить круг представлений русской публики о вариантах воплощения эстетики оперы *seria*.

Вопрос состоял в том, нужно ли это было русской публике и, шире, русской музыкально-театральной культуре?

Казалось бы, факт кратковременного существования «Бьянки и Гуальтьеро» на русской сцене дает основания ответить на поставленный вопрос отрицательно.

Однако свидетельства современников, воспоминания самого композитора, отзывы прессы говорят об обратном: опера была принята публикой с воодушевлением. Конечно, многое из сказанного и написанного в те годы о «Бьянке и Гуальтьеро» можно воспринимать скептически, делая скидку на приличествующие случаю дежурные слова и фразы, да и на социальное положение автора. Но даже если оставить в стороне «слезы восхищения», «многократные вызовы» и «слова благодарности», очевидной станет общая картина: опера шла в России с успехом. Тогда почему же она была снята?

Львов объяснял это «происками завистников», что вполне вероятно. Завистников в театральной среде всегда водилось немало. Основания для зависти находились постоянно и полностью сбрасывать со счетов данный фактор невозможно. Тем более, если вокруг сочинения роились слухи о том, что, представляя оперу на императорскую сцену, Львов таким образом пытается проникнуть в аппарат управления театрами и даже посягнуть на директорскую должность. Естественно носители театральной власти должны были обороняться, что они вполне могли делать наличествующими в их распоряжении способами. Одним из них могла стать и назначаемая дата премьеры.

О неудачном времени первого показа оперы упоминал сам Львов. О том же писал и М.М. Иванов, комментировавший деятельность итальянской оперной труппы в России. Вспоминая «Бьянку и Гуальтьеро», он замечал: опера

«имела средний успех и дана была всего три раза; впрочем, она и поставлена была в конце сезона, в половине февраля, перед масленицей, очевидно, в виду того, что заведующие труппою на успех не надеялись»⁷⁴.

Театральная администрация объясняла свое отношение к опере и вердикт по ней иначе. За решением руководства стояла память о позиции итальянских артистов, якобы отказавшихся в сезон 1843/44 петь в опере русского композитора, что истолковывалось как свидетельство низкого качества произведения. Но никаких фактов, подтверждающих подобный инцидент, не сохранилось. К тому же, как утверждал Львов, сами Рубини, Тамбурины и Виардо такой отказ отрицали, заверяя в своем искреннем увлечении музыкой оперы и творчеством Львова как композитора, что по-своему подтверждается как их участием в исполнении «Бьянки и Гуальтьеро» в сезоне

⁷⁴ Иванов М.М. Первое десятилетие постоянного итальянского театра в Петербурге в XIX веке [1843—1853] // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893—1894 гг. Прил. Кн. 2. СПб., 1895. С. 70.

1844/45, так и характером дальнейших личных контактов с автором сочинения.

Тогда почему, невзирая на позитивные отклики европейцев, хорошее восприятие русской публикой, прекрасное исполнение, достаточно уверенный уровень композиторского письма, сочинение исчезло из репертуара императорских театров, так и не успев закрепиться в нем?

Думается, определенную долю «вины» в происшедшем можно возложить на отношение Двора и лично Императора к созданию композитора. Некогда благосклонное, оно за недолгое время работы Львова над оперой и ее премьеры в Дрездене кардинальным образом переменялось, что не могли не почувствовать создатель и исполнители сочинения, театральной администрация и высокие чиновники, обладавшие удивительной конъюнктурной интуицией.

Сам Львов так вспоминал о происшедшем:

«Никто из царского дома в театре быть не мог по причине траура; но мне истинно было больно и непонятно, что Государь и Императрица, <...> зная, что весь труд мой имел основанием преданность мою к Александре Николаевне, принимавшей еще при жизни особенное в этом участие, не сказали мне единого слова, не токмо изъявили какое-либо удовольствие в моем успехе. Полагаю, что причиною тому были гадкие интриги со стороны людей высоко поставленных, в которые вмешиваться лица царского дома почитали для себя неприличным. В ту же зиму опера моя два раза назначена была в репертуар, но князь Волконский всякий раз отменял ее и до такой степени был на меня зол за то, что я показал Великому Князю Наследнику письмо артистов, доказывающее ложь директора театров, что, несмотря на желание Е.В. Ольги Николаевны^[75] слышать оперу и на просьбы самих артистов, дать ее не хотел и не дал. Рубини выбрал первый акт моей оперы для своего бенефиса; но Виардо, будучи действительно нездорова горлом, петь не могла. Этим все кончилось и, кажется, надолго. Горько это артисту, горько человеку, имевшему единою целью сделать угодное Царскому дому»⁷⁶.

Очевидно-негативное отношение Двора к сочинению Львова и развязало руки «людям высоставленным» (в первую очередь, судя по всему, П.М. Волконскому) для учинения «гадких интриг».

⁷⁵ Речь идет о дочери Императора Николая I и Императрицы Александры Федоровны Ольге Николаевне (1822—1892), впоследствии жене Карла I, короля Вюртембергского.

⁷⁶ Записки А.Ф. Львова. Цит. изд. С. 77—78.

Вмешиваться в происходящее представителям Августейшей фамилии было незначительно. Здесь Львов был прав. Прав Львов был и в том, что дни траура не позволяли членам Императорской фамилии посетить спектакль.

Умалчивал он лишь об одном, что, видимо, интуитивно ощущал, но отказывался признать. Негативное отношение Двора и лично Императора могло быть обусловлено не столько самой оперой, сколько личными обстоятельствами жизни императорской семьи: опера вполне могла вызывать у Николая I и его супруги тяжелейшие воспоминания, а, значит, породить желание «отгородиться» от нее и от всего, что с ней было связано.

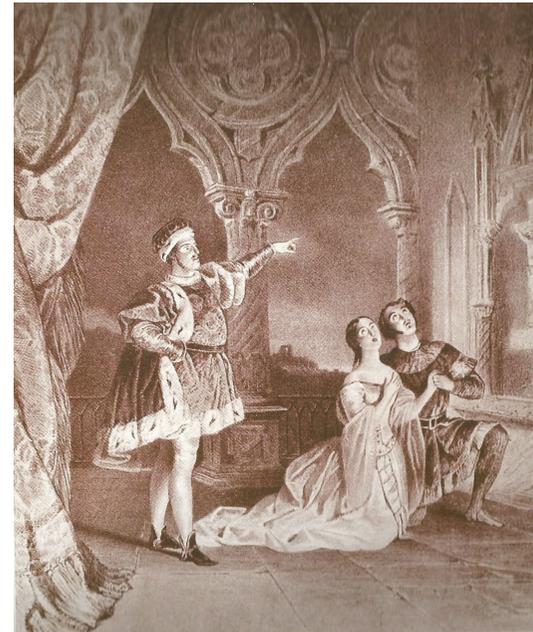
Прошло чуть более года с тех пор, как опера, посвященная Великой Княжне Александре Николаевне, проявившей искреннейший интерес к сочинению, впервые прозвучала на русской сцене, а 19-летней Александры и рожденного ею сына Вильгельма, внука Николая I, уже не было в живых.



К. Брюллов. Св. царица Александра, возносящаяся на небо. Портрет-икона Великой Княжны Александры Николаевны, 1845. Государственный музей-заповедник «Царское Село»

Безвременную кончину дочери сам Император переживал с исключительной силой, расценивая происшедшее мистически, и столь же мистически воспринимая все обстоятельства, связанные с жизнью и смертью своей любимицы. И, думается, его отношение к «Бьянке и Гуальтьеро» не было в этом смысле исключением.

«Мало помалу я старался успокоиться и искал удовольствия в кругу домашнем, — вспоминал Львов. — Желая оставить у себя память столь блистательного успеха моей музыки, я пригласил к себе обедать Виардо, Рубини, Тамбурины и знаменитого нашего художника Карла Брюлоva. После обеда я попросил Виардо, Рубини и Тамбурины одеться в костюмы, в которых они были на сцене. Брюлову дал бумагу и карандаш, поставил в большом зале фортепиано, осветил лампами с полу и заставил тихонько играть аккомпанемент большого дуэта. Артисты, став в позицию, начали тихонько петь, а Брюлов рисовать. Какая это была восхитительная минута! Какое собрание артистов, и каких! Картину, которую сделал Брюлов, я подарил Ольге Николаевне; сделанные же с нее литографии долго у меня лежали, лежали в магазинах для продажи, но мало кому интересными показались. Как мы еще молоды, необразованны, какой убийственный холод ко всему Русскому!»⁷⁷.



Зарисовка сцены из оперы «Бьянка и Гуальтьеро» А.Ф. Львова с участием Дж. Рубини, Э. Тамбурины, П. Виардо. Рисунки К. Брюлоva, 1845⁷⁸

⁷⁷ Записки А.Ф. Львова. Цит. изд. С. 69—70.

⁷⁸ Итальянская опера в Санкт-Петербурге. Цит. изд. С. 130.

Объективные и субъективные обстоятельства, сопровождавшие движение «Бьянки и Гуальтьеро» на императорскую сцену, конечно, многое значили в судьбе произведения. Но, думается, не они все же привели к вытеснению сочинения в разряд маргинальных явлений отечественного музыкально-театрального искусства. В конце концов истории русской оперы ведомо немало примеров того, как произведение, не принятое властью, становилось культовым в глазах поколения; как опера, исключенная из репертуара императорских театров, возвращалась к слушателям и восторженно принималась ими.

В первой опере Львова не было ничего такого, что говорило бы об отсутствии таланта и фантазии у ее создателя. По существу, «Бьянка и Гуальтьеро» была вполне удобоваримым образцом «музыкально-театрального чтива», в самом факте существования которого не было ничего враждебного культуре и тем более вредящего ей. Напротив, произведения подобного рода всегда были нужны обществу. Они являлись и являются той питательной средой, в которой вырастают не только подлинные художественные открытия, единичные, как и все открытия человеческого гения, но и подлинный слушатель, способный услышать музыкальный камертон своего времени. В этом смысле опыт Львова был уместен, необходим, и его дальнейшее развитие могло бы принести немало пользы русской публике и русским композиторам⁷⁹.

И вместе с тем, при всей своей полезности, при всей добросовестности и искренности автора, созданная им опера была априори обречена на непризнание.

Львов не учел главного: русской культуре, застрявшей в поисках национальной идентичности на полпути между славянофильством и западничеством, чужд был сам базовый для оперы *seria* отказ от соприкосновения с повседневной жизнью. Принять и признать «алгебраичную» по своей сути» оперу *seria* вне «каких-либо приземленно-конкретных деталей»⁸⁰, принять только за то, что в ней

автор раскрывает красоту собственно музыкального звучания, было русской публике не по силам.

Понял это вскоре и сам Львов.

Спустя немногим более двух лет он, оставив эксперименты в жанре оперы *seria*, перешел к освоению совсем другого жанра, как казалось ему гораздо более близкого публике. Речь идет о романтической опере «Ундина» (1847; пост. 1849). Но и здесь он не попал в резонанс с ожиданиями публики. К середине 1840-х годов русские слушатели, пресытившись романтическими иллюзиями, стремительно присягали на верность новым идеям — идеям «почвенности», «натуральности» и «естественности».

И вновь Львов, стремясь уловить веяния времени, поспешил изменить избираемый жанровый ориентир. В 1848 году он закончил оперу-водевиль на русскую тему «Варвара, ярославская кружевница», а несколькими годами позднее, видимо, полагая, что наконец-то сумел «поймать волну» в эстетических предпочтениях современников, выступил с оперой «Староста Борис, или Русский мужичок и французские мародеры в 1812 году» (поставлена в сезон 1854/55). Но и здесь, как показало время, он чуть-чуть запоздал с избираемым жанром, придя к нему тогда, когда его развитие было уже на излете, а потенциал жанра исчерпан до основания.

Нет ничего удивительного, что после 1855 года Львов оставил оперный жанр, внутренне смирившись с собственным поражением. В последующие годы он сосредоточит свои усилия на развитии совсем другой сферы отечественного музыкального искусства.

⁷⁹ Показательно, что многие отечественные музыканты чувствовали и понимали это, пробуя двигаться в том же направлении, что и Львов. Достаточно вспомнить об экспериментах Глинки, упорно осваивавшего законы оперы *seria* в «досусанинский» период. Правда, русский классик остановился на экспериментах с отдельными формами номеров оперы *seria*, далее которых не пошел, разочаровавшись в перспективности подобного рода опытов с точки зрения его собственного понимания общей логики развития музыкально-театрального искусства. См. об этом: Петрушанская Е.М. Михаил Глинка и Италия. Цит. изд. С. 76—107.

⁸⁰ Сусидко И.П. Опера *seria*. Генезис и поэтика жанра. Автореферат дис. докт. искусств. М., 2000 // <http://www.dissercat.com/content/opera-seria-genezis-i-poetika-zhanra#ixzz2z7Mmi33Z>

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Гимн А.Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. <http://hymn.artcenter.ru/>
- 2 [Глинка М.И.] Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие: В 2 тт. Т. II. Письма и документы. Л.: Гос. муз. издательство, 1953.
- 3 Иванов М.М. Первое десятилетие постоянного итальянского театра в Петербурге в XIX веке (1843–1853) // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893–1894 гг. Прил. Кн. 2. СПб., 1895. С. 70.
- 4 Итальянская опера в Санкт-Петербурге / рук. Проекта Н.П. Феофанова. Авторы-составители М.М. Годлевская, Е.М. Федосова. Автор текста М.М. Годлевская. СПб., 2013. С. 131.
- 5 [Кажинский В.] Путевые заметки из музыкального путешествия по Германии Виктора Кажинского. Два письма к А.Е. Варламову // Северная пчела. 1845. № 52, 7 марта.
- 6 Лямина Е.Э., Самовер Н.В. Бедный Жозеф. Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. М.: Языки русской культуры, 1999.
- 7 [Львов А.Ф.] Записки А.Ф. Львова // Русский Архив 1884 №5. С. 74.
- 8 М.Р. [Толстой Ф.М. - ?] Русская опера в Германии // Северная пчела 1844 № 265. 20 Ноября.
- 9 Перелецкий П.А. «Бьянка и Гуальтьеро», опера А.Ф. Львова. Очерк из истории итальянской оперы в России // Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 8.
- 10 Петрова Г.В. В. Кажинский и М. Глинка: к изучению феномена Артиста // <http://www.nasledie-smolensk.ru>.
- 11 Петрушанская Е.М. Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009.
- 12 Р.З. [Рафаил Зотов] Большой театр. Итальянская опера Бианка и Гуальтьеро // Северная пчела 1845. 6 февраля № 29.
- 13 Розанов А.С. Полина Виардо-Гарсиа. Л.: Музыка, 1982. 3-е изд., исправл. и дополн.
- 14 Савенкова А. К истории диалога русского и европейского искусства. А.Ф. Львов // Наследие: XVIII-XIX века: сборник статей, материалов и документов. Вып. II. М., Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013.
- 15 Сусидко И.П. Опера seria. Генезис и поэтика жанра. Автореферат дис. докт. искусств. М., 2000 // <http://www.dissercat.com/content/opera-seria-genezis-i-poetika-zhanra#ixzz2z7Mmi35Z>
- 16 Ф.Б. [Фаддей Булгарин] Мнение о новой Русской опере: Жизнь за царя, музыка соч. Г. Глинки, слова соч. Барона Розена // Северная пчела. 1836. № 292, 21 декабря.
- 17 Ф.Б. [Фаддей Булгарин] Смесъ. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1845 № 27, 3 февраля.

REFERENCES

- 1 F.B. [Faddey Bulgarin]. Mnenie o novoy Russkoy opere: Zhizn' za Tsarya, muzika soch. G. Glinki, slova soch. Barona Rozena [An opinion about a new Russian opera: A Life for the Tsar, music by Mr. Glinka, words by Baron Rosen] // Severnaya Pchela [Northern Bee]. 1836. No. 292, 21 December.
- 18 F.B. [Faddey Bulgarin]. Smes'. Zhurnal'naya vsyakaya vsyachina [Miscellany. A journalistic mishmash] // Severnaya Pchela [Northern Bee]. 1845. No. 27, 3 February.
- 19 Gimn A.F. L'vova 'Bozhe, tsarya khрани!' v kul'turnoy i politicheskoy zhizni imperatorskoy Rossii [A. F. L'vov's anthem 'God, save the Tsar' in the cultural and political life of imperial Russia]. <http://hymn.artcenter.ru/>
- 20 [Glinka M.I.] Mikhail Ivanovich Glinka. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]. In 2 volumes. Vol. II. Pis'ma i dokumenty [Letters and Documents]. Leningrad: Gos. muz. izdatel'stvo [State Music Publishers], 1953.
- 21 Ital'yanskaya opera v Sankt-Peterburge [Italian Opera in St Petersburg] / Project directed by N.P. Feofanova. Compiled by M.M. Godlevskaya and E.M. Fedosova. Text by M.M. Godlevskaya. St Petersburg, 2013. P. 131.
- 22 Ivanov M.M. Pervoe desyatiletie postoyannogo ital'yanskogo teatra v Peterburge v XIX veke (1843–1853) [The first decade of the permanent Italian theatre in St Petersburg in the 19th century, 1843–1853] // Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1893–1894 gg. [Yearbook of Imperial Theatres. Saison 1893/94]. Supplement. Book 2. St Petersburg, 1895. P. 70.
- 23 [Kazhinskiy V.] Putevie zametki iz muzikal'nogo puteshestviya po Germanii Viktora Kazhinskogo. Dva pis'ma k A.E. Varlamovu [Viktor Kazhinsky's notes about his musical journey to Germany. Two letters to A. E. Varlamov] // Severnaya Pchela [Northern Bee]. 1845. No. 52, 7 March.
- 24 [L'vov A.F.] Zapiski A.F. L'vova [A.F. L'vov's memoirs] // Russkiy Arkhiv [Russian Archive]. 1884. No. 5. P. 74.
- 25 Lyamina E.E., Samover N.V. Bedniy Zhozef. Zhizn' i smert' Iosifa Viel'gorskogo [Poor Joseph. Life and Death of Iosif Viel'gorsky]. Moscow: Yaziki russkoy kul'turi [Languages of Russian Culture], 1999.
- 26 M.R. [Tolstoy F.M. - ?] Russkaya opera v Germanii [Russian opera in Germany] // Severnaya Pchela [Northern Bee]. 1844. No. 265. 20 November.
- 27 Pereletskiy P.A. 'B'yanka i Gval't'ero', opera A.F. L'vova. Ocherk iz istorii ital'yanskoy operi v Rossii [Bianca e Gualtiero, an opera by A. F. L'vov. From the history of the Italian opera in Russia] // Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov [Yearbook of Imperial Theatres]. 1910. Issue 8.

- 28 Petrova G.V. V. Kazhinskiy i M. Glinka: k izucheniyu fenomena Artista [V. Kazhinsky and M. Glinka: on studying the phenomenon of an Artist] // <http://www.nasledie-smolensk.ru>.
- 29 Petrushanskaya E.M. Mikhail Glinka i Italiya. Zagadki zhizni i tvorchestva [M. Glinka and Italy. Mysteries of Life and Work]. Moscow: Klassika-XXI, 2009.
- 30 Rozanov A.S. Polina Viardo-Garsia [Pauline Viardot-García]. 3rd edition, corrected and enlarged. Leningrad: Muzika, 1982.
- 31 R.Z. [Rafail Zotov] Bol'shoy teatr. Ital'yanskaya opera Bianka i Gval'tiero [Bolshoy Theatre. The Italian opera *Bianca e Gualtiero*] // Severnaya Pchela [Northern Bee]. 1845. 6 February. No. 29.
- 32 Savenkova A. K istorii dialoga russkogo i evropeyskogo iskusstva. A.F. L'vov [From the history of the dialogue between Russian and European art. A.F. L'vov] // Nasledie XVIII–XIX veka [Heritage of the 18th and 19th Centuries]. Collection of articles, materials, and documents. Issue II. Moscow: Moscow Conservatoire, 2013.
- 33 Susidko I.P. Opera seria. Genezis i poëtika zhanra [Opera Seria. The Origin and Poetics of the Genre]. Abstract of the doctoral dissertation. Moscow, 2000 // <http://www.dissercat.com/content/opera-seria-genezis-i-poetika-zhanra#ixzz2z7Mmi33Z>