



Светлана Константиновна Лащенко

М.И. ГЛИНКА И ЕГО РУССКИЕ УЧЕНИКИ В ЕВРОПЕ: ОПЫТ КОНТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА ОДНОЙ ЗАБЫТОЙ ИСТОРИИ¹.

Поездка Михаила Ивановича Глинки и певчего Придворной певческой капеллы Николая Кузьмича Иванова за рубеж для учебы и лечения в Европе, начавшаяся в 1830 году, — один из самых известных эпизодов биографии великого русского композитора. Не было и нет специалиста, который, занимаясь жизнью и творчеством Глинки, обошел бы его стороной. Интерпретация происшедшего менялась в зависимости от времени. Но неизменным оставалась убежденность в том, что Глинка, попав в весьма непростую ситуацию в связи с уклонением Иванова от своевременного возвращения в Россию, постарался «вычеркнуть» того из своей жизни. Но ряд собранных воедино документальных свидетельств заставляет усомниться в безусловной справедливости укоренившихся взглядов.

Как известно, после первых безоблачных и вполне плодотворных месяцев учебы в Европе в жизни русского певчего Иванова наступило время тревог и сомнений. Государственная субсидия, покрывающая расходы молодого музыканта на лечение, проживание и занятия с

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00277 «М.И. Глинка: pro et contra. Личность и художественное наследие Глинки в контексте рецепции и интерпретации».

европейскими педагогами, оказалась непостоянной, и Иванов был вынужден все чаще обращаться к Ф.П. Львову, директору Придворной певческой капеллы, и П.М. Волконскому, министру Императорского двора и уделов, с просьбами выплатить причитающиеся ему суммы, а также продлить стажировку, исходя из перспектив дальнейшего обучения. Ответы то вселяли надежду, позволяя планировать свою будущность в Европе, то вызывали тревогу, порождая осознание вероятности возвращения в Россию «в приказном порядке».

Неизменный спутник, наставник, коллега и единомышленник Иванова, Глинка также не возражал бы против того, чтобы задержаться в Европе. Но положение его было не столь критичным, а потому об изменении первоначально оговоренных сроков пребывания за рубежом он хотя и ходатайствовал, но не так настойчиво и рьяно, как Иванов: подав прошение российским властям, особенно не усердствовал в его продвижении, спокойно ожидая ответа.

Качели неопределенности остановились лишь к осени 1833 года: Иванов искомого дозволения не получил и внезапно «пропал», «растворившись» на просторах Европы. Глинка же разрешение на дальнейшее пребывание за границей получил, но вскоре вернулся в Россию. Как считается, это произошло по семейным обстоятельствам. Внезапная кончина отца была, безусловно, весомым основанием, а, возможно, и поводом: Глинка не мог не чувствовать, что «эхом “пропажи”» Иванова могут стать изменения и в его собственной судьбе, и в судьбе его семьи. Своевременный разъезд с Ивановым, окончание европейского путешествия, которое, формально, еще могло быть продолжено, возвращение на родину читались недвусмысленными знаками непричастности Глинки к неприятной истории с придворным певчим и очевидной демонстрацией его дистанцирования от происшедшего.

Знаки эти были адекватно прочитаны представителями власти и благосклонно интерпретированы. Уже через два года, в 1835 году, кандидатура Глинки рассматривалась как достойная придворного служения, поначалу – в императорских театрах (но тогда предварительная договоренность сорвалась). В 1836 году Глинкой было получено дозволение на представление на сцене Санкт-петербургского Императорского театра оперы «Жизнь за царя», а в 1837-м он получил, как писал матери 2 января 1837 года, должность в Придворной певческой капелле, где, «по представлению министра двора [П.М. Волконского — С.Л.] <Глинке> была поручена музыкальная часть в Певческом корпусе» [4, 100] – том самом корпусе, одним из учеников которого все еще продолжал числиться Иванов.

Несмотря на столь благоприятное для Глинки развитие карьерных событий, «казус Иванова» его все же никак не отпускал. Тем более что многое то и дело напоминало о недавнем приятеле — в досужих разговорах, в публичных известиях, сообщавших русским читателям сведения о небывалых успехах начинающего вокалиста за рубежом. Так, в марте 1835 года Иванов принял участие в парижской премьере оперы Г. Доницетти «Марино Фальеро» (партия Гондольера); в октябре того же года, по всей видимости, участвовал в музыкальной части траурной церемонии прощания с Беллини; в конце 1830-х годов стал, наряду с Дж. Рубини, Л. Лаблашем и 18-летней П. Виардо, участником больших концертов; тогда же получил дебют в *La Scala* в опере Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (партия Эдгара) и, наконец, свел тесное знакомство с Дж. Россини, что существеннейшим образом повлияло на его карьеру.

Конечно, все это задевало Глинку. Тем более, что он считал себя наставником Иванова, уверенный, и небезосновательно, в том, что это

именно благодаря ему был развит голос молодого музыканта. Е.М. Петрушанская полагает, что Иванов и до Глинки имел хорошие вокальные навыки, поскольку «долго был в настоящем профессиональном обучении в Придворной певческой капелле» [14, 147]. Возможно, это и так: иначе у Глинки не было бы исходно оснований подметить «нежный и звонкий» голос юноши. Но расширил-то диапазон голоса Иванова именно Глинка, вспоминая впоследствии, что еще в конце 1820-х годов пришедший к нему певчий «был так робок, что пел только до верхних *f* и *sol*». Занимаясь же с ним и настаивая на том, чтобы Иванов пел «пьесы постепенно выше и выше», Глинка сумел в достаточно короткие сроки «нечувствительно» довести голос молодого исполнителя «до верхних *la* и *si bemol* <...>» [3, 110–111], что в немалой степени сказалось на возможностях певца. Веря в мужское дружество (а для Глинки особенно велико было «значение “сообщества”, мужской дружбы, дружеского окружения товарищей» [14, 113]), Глинка, отправляясь в зарубежную поездку с Ивановым, был вправе ожидать, что войдет в европейский музыкальный мир вместе и вровень со своим еще недавно робким подопечным. Возможно — в качестве его импресарио. И то, что все произошло иначе, нанесло Глинке несомненную психологическую травму, с которой он постарался справиться, сделав для себя определенные выводы.

*

Легко предположить, что, вернувшись из Италии, Глинка поставит крест на своих занятиях с вокалистами и, тем более, — на своих попытках подготовить русских певцов к обучению в Европе. Но это не так.

После итальянского путешествия Глинка становится как никогда активен в занятиях с певцами. К середине 1830-х годов он уже не только самостоятельно, опираясь на полученные знания, создал свою методику, свои принципы развития женских и мужских голосов [1; 25; 8].

Именно на это время приходится продолжение его работы над специальными певческими тетрадами, предназначенными для совершенствования вокальных навыков. Собственно говоря, к ним он обратился еще до поездки в Италию, написав «Семь этюдов для контральто с фортепиано» для Н.И. Гедеоновой (1830) и «Шесть этюдов для голоса и фортепиано», предназначенные некой Марии (1833). По возвращении создание таких пособий продолжилось, но уже на существенно ином уровне, в работе с профессиональными певцами. Подтверждение тому — «Упражнения для уравнения и усовершенствования голоса», сочиненные для О.А. Петрова (1836)².

Постепенно имя Глинки как успешного вокального педагога становилось все более известным в кругу меломанов, тяготевших к вокальному искусству. Таких в России тогда было немало. Специалисты полагают: у Глинки в 1830–1840-х годах учились около 40 человек, не считая певчих Придворной певческой капеллы [25]. Среди них Глинка отдавал предпочтение двоим: тенору Порфирию Михайловичу Остроумову-Михайлову (1817–1849) и басу/баритону Семену Степановичу Гулаку-Артемовскому (1813–1873).

Полагаю, что в профессиональном вокальном развитии этих музыкантов Глинка действовал по одной методе. Если коротко, то суть ее состояла в том, чтобы не «вытягивать» голосовой диапазон снизу вверх (как предлагалось в большинстве вокальных и инструментальных школ того времени), а разрабатывать прежде всего центральные, «натуральные тона», т.е., как пояснял сам Глинка, тона, берущиеся безо всяких усилий. У каждого исполнителя ряд таких «натуральных тонов» был индивидуален. Определив его, освоив, поняв все его выразительные возможности, можно было очень постепенно, с помощью специальных

² В последний год жизни Глинкой была написана «Школа пения» для А.Н. Кашперовой (1856).

поинтервальных упражнений, разработанных самим Глинкой [2], присоединять к нему другие как верхние, так и нижние тона. Таковы были основные принципы глинкинского «концентрического метода» совершенствования голосов, исключавшего, во-первых, упражнения, требующие напряжения и, во-вторых, помогавшего постепенно расширять диапазон, сохраняя ровность звучания. Только так, полагал Глинка, можно достичь искомого результата, когда «при пении <...> ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны». О.А. Петров, освоив глинкинский метод, сориентированную на возможности баса, следовал ей на протяжении всей своей жизни, сумев, благодаря этому, как считал он сам, «удержать голос» до весьма преклонных лет. Нет оснований полагать, что, работая с Гулаком-Артемовским (в котором вскоре будут в России слышать «второго Петрова»), Глинка использовал какую-то другую методу³.

В обучении Остроумова-Михайлова все было сложнее. Глинка, выработавший у себя, как вспоминал он сам, «сильный, звонкий и высокий тенор», на собственном опыте познал, сколь сложно обучение тенора и, прежде всего, — сколь сложно дается решение проблемы «головных нот» и ровности их соединения с нотами «грудными». В то время как для басов подобная проблема практически не стояла (как отмечал Л. Лаблаш, «грудные ноты в басовом голосе слишком сильны и потому почти не могут хорошо соединяться с головными», а, значит «последние не употребляются» [9, 4]), для теноров она считалась одной из самых главных и трудных. Восходящая к эстетическим требованиям

³ Единственное, с чем не справился Глинка в занятиях с Гулаком-Артемовским, была артикуляция, присущая певцу. Глинка сразу отмечал, что «выговор» Гулака-Артемовского был «несказанно жесток». Но и сам Гулак-Артемовский не смог справиться с подобным недостатком произношения, сохранив его даже на самых поздних этапах карьеры.

староитальянской оперной школы, сторонником и последователем которой Глинка являлся, наследующая основным принципам неуклонно исчезающего искусства кастратов, она требовала от исполнителей особых знаний и умений. Как свидетельствуют приводимые ниже документы, достичь искомого в работе с Остроумовым-Михайловым Глинка не успел. Тем не менее, сумел, все же, многое дать своему ученику.

*

Решая задачи профессионального плана, Глинка, вместе с тем, отчетливо понимал, что на пути его воспитанников к большой вокальной карьере только базовой подготовки недостаточно. И Остроумову-Михайлову, и Гулаку-Артемовскому необходимо было дальнейшее совершенствование в Европе, учеба у известных европейских педагогов. Собственно говоря, им нужно было пойти по тому же пути, по которому несколькими годами ранее пошел Иванов. То, что, готовя своих учеников, Глинка не только решил повторить опыт Иванова, ступив на ту же дорогу, но и, судя по его дальнейшим действиям, понял, в чем состояли просчеты в планировании поездки певчего, постаравшись на этот раз избежать их, заставляет посмотреть на самого композитора с особой точки зрения.

Напомню: Иванов уезжал за рубеж на два года с Высочайшего повеления, получив отпуск по службе в Придворной певческой капелле. На это время за ним сохранялось жалование, плюс к которому из средств Кабинета Его Величества ему были выданы на дорогу 1000 рублей ассигнациями [16, 64]. Следовательно, певец отправлялся в Европу «на казенный кошт», сохраняя за собой место в Придворной певческой капелле, и, по окончании срока оплачиваемого отпуска, должен был вернуться в Санкт-Петербург. Отпуск ему неоднократно продлевался, но, все же, делать это бесконечно не представлялось возможным. Иванов, твердо уверовавший к тому времени в свою «европейскую

звезду», должен был, следуя настояниям властей, возвратиться, оформить отставку и уж затем вновь отправиться в Европу, полностью освободившись от обязательств перед Двором. Собственно говоря, именно так советовал ему сделать Глинка. Во всяком случае, так он вспоминал об этом:

Я <...> советовал Иванову, не прося отсрочки, ехать в Россию, и потом, побыв там год, взять отставку и снова потом возвратиться в Италию. Он пренебрег моим советом [3, 134].

Но Иванов опасался, что, вернувшись в Россию на службу, подтвердив тем самым свой статус придворного певчего, он получит отказ в отставке. К этому, конечно, добавлялись и предположения, что в России может произойти обострение его хронического заболевания; что голос его может измениться под влиянием петербургского климата; что в Европе певца за этот год забудут, и возвращение к европейской карьере станет затруднительным... [16, 104]. Но все же административные проблемы играли здесь основополагающую роль. Судя по действиям Глинки в отношении новых учеников, решение проблемы виделось ему в том, чтобы любыми способами избежать этих административных препон, обойти их, избавив молодых вокалистов от самой вероятности государственного вмешательства в их жизнь.

С Остроумовым полностью добиться искомого было достаточно сложно. Родившийся в Нижегородской губернии, в семье пономаря, с детства впитавший традиции церковного пения, закрепивший свои музыкальные навыки в годы учебы в Нижегородском духовном училище и семинарии, он не мог не понимать, что чудом открывшиеся перед ним столичные возможности — подарок судьбы. А потому не мог не дорожить своим новым статусом. Как и кому удалось «перепрофилировать» Остроумова и увести от певческой деятельности к светскому вокальному исполнительству, как он начал карьеру оперного певца, каких

психологических усилий это стоило ему самому, — неизвестно. Но уже к середине 1830-х годов Остроумов был признан весьма перспективным молодым оперным исполнителем. Он усиленно работал над собой и брал уроки вокального мастерства, в том числе и у известных преподавателей — таких, к примеру, как Глинка.

Ко времени знакомства с Глинкой Остроумов уже числился на службе в императорских театрах и имел состоятельного покровителя в лице Михаила Дмитриевича Волконского (благодаря которому и добавил к своей фамилии вторую: Михайлов). А это значит, что зависимость певца от государственного контроля была хотя и немалой, но не абсолютной. Участие в его судьбе Волконского немало значило, и пути для обходных маневров в вырисовывающемся направлении все же были. Воспользоваться ими было трудно, однако возможно, что Глинка, в конце концов, и сделал.

Более «удобным» в этом смысле «объектом» был Гулак-Артемовский. Как известно, исправляя должность капельмейстера Придворной певческой капеллы и объезжая города Малороссии в поисках хороших голосов, Глинка услышал великовозрастного Гулака-Артемовского, забрал его из киевского митрополичьего хора Михайловского-Златоверхого монастыря и увез в Санкт-Петербург. Как и Остроумов, Гулак-Артемовский вырос в церковной среде, в семье священника и начинал учиться в Киевской духовной семинарии. Но, в отличие от Остроумова, был более светски-ориентирован, имел широкий круг общения с самыми разными людьми, в который входил и его дядя, известный украинский литератор и ученый, П.П. Гулак-Артемовский. В этом смысле он оказался более психологически подготовлен к служению на сцене, равно как и к вольному образу жизни.

<...> Независимый нрав Гулака вряд ли позволил ему сидеть, сложа руки, в ожидании решения собственной участи, — пишут исследователи. — По-видимому, характер певца сказывался и в том, что он сразу решился принять предложение Глинки, рассчитывая на артистическую карьеру в Петербурге. <...> Можно предположить, что Гулак еще до встречи с Глинкой, после кончины такого просвещенного покровителя, как митрополит Евгений, намеревался покинуть хор [21, 121–122].

И.С. Кауфман, рассматривая историю приезда Гулака-Артемовского в Санкт-Петербург и роль Глинки в легализации пребывания певца в северной столице, подчеркивал: в отчетах, отправлявшихся Глинкой Директору Придворной певческой капеллы А.Ф. Львову, музыкант намеренно избегал упоминания о найме Гулака-Артемовского, будто стремясь «скрыть свою находку» от бдительного ока начальства [7, 11–12]. И это действительно так.

Происходившее можно, конечно, объяснить тем, что Глинка понимал, насколько не вписывается 26-летний Гулак-Артемовский в начальственные представления о «малолетних певчих», за которыми его, собственно говоря, и посылали. Он старался как можно далее оттянуть объяснение с директором, надеясь, что при личном знакомстве с Гулаком-Артемовским А.Ф. Львов оценит могучий бас певца и согласится пойти на компромисс. Голос у Гулака-Артемовского действительно был уникален. П.А. Степанов вспоминал, что он был «свежий», «огромный» и настолько «могучим», что соседствующий со Степановым генерал Моллер, став невольным слушателем Гулака-Артемовского, спрашивал, какая это пушка вечером ревет в доме [19, 56–57]. Конечно, Глинка не мог устоять перед таким чудом природы и, осознав, какие перспективы могут здесь открыться, скорее всего, даже не собиравшись вводить Гулака-Артемовского в состав певчих Капеллы.

С.В. Тышко и С.Г. Мамаев справедливо обратили внимание на то, что, приехав с Гулаком-Артемовским в Санкт-Петербург, Глинка, «легко согласившись с отсутствием мест в Капелле, <...> выправил Артемовскому вид на жительство в столице», тут же, под весьма сомнительным предлогом выхлопотал перед обер-прокурором Синода М. Протасовым документ «об исключении Гулака из духовного ведомства» [21, 121] и, строго говоря, за несколько недель превратил своего подопечного из человека зависимого в человека свободного от каких бы то ни было служебных обязательств и долженствований.

В случае с Гулаком, — справедливо отмечают исследователи, — мы имеем блестящий образец того “игрового” характера, который придавала дворянская среда попыткам императора утвердить жесткую административную систему [21, 121].

К такой «игре» Глинка как подлинный носитель менталитета современного ему дворянства был, видимо, склонен с первых лет своей взрослой жизни. Во всяком случае, именно к ней, к умению обходить жесткость государственной системы, «договариваясь» и «играючи», а не конфликтуя, разрывая все связи, призывал он, судя по его позднейшим высказываниям, и Иванова. Тот же, родившийся и выросший в другой социальной среде, законов подобной «игры» не знал, да и сущности ее, видимо, не чувствовал и не понимал. Отсюда и та бескомпромиссность позиции певца в решении жизненно важных вопросов, которая была избыточной и неприемлемой для Глинки, но характерной для Иванова.

Добившись весьма нетривиальным способом освобождения Гулака-Артемовского от службы, Глинка, конечно, ущемлял материальные интересы молодого человека. Но только таким образом можно было беспрепятственно открыть ему дорогу к Европе. Глинка это понимал и, поселив Гулака-Артемовского у себя в доме, т.е. на время сняв с его

плеч материальные заботы, сосредоточил свои усилия на занятиях с певцом и подготовке его к зарубежной поездке. Об этом и строки в письме к матери:

<...> второй месяц живет у меня найденный мною в Малороссии бас, в своем роде отличное Иванова по голосу и способностям, прибавлю, и доброму сердцу. Я его готовлю в театральные певцы и надеюсь, что труды мои не будут тщетны, и тем более, что, будучи человеком свободным, он не будет иметь опасения возвратиться в отечество, когда я отправлю его за границу [4, 120].

Строки эти необычайно любопытны. Во-первых, они неоспоримо свидетельствуют о том, что и годы спустя Глинка продолжал помнить об Иванове, держать в уме все происшедшее и оглядываться на него. Во-вторых, доказывают, что Глинка вполне осознанно старался оставить Гулака-Артемовского в статусе «человека свободного», целенаправленно готовил его, минуя какие бы то ни было официальные служебные места в Санкт-Петербурге, к театральной карьере. Наконец, он собирался сам (!) отправить его за границу.

Совокупность выделенных факторов убеждает: у Глинки были свои виды на Гулака-Артемовского и понимание собственной роли в его судьбе. С очень большой осторожностью можно предположить: не исключено, что история с Гулаком-Артемовским воспринималась и оценивалась Глинкой как своеобразный ответ на историю с Ивановым. С помощью Гулака-Артемовского он намеревался вернуться в европейское музыкальное пространство, выступив в качестве импресарио (на этот раз успешного) яркого и перспективного оперного певца, возможной оперной звезды. Тем более, что намерение это, видимо, совпадало с планами самого Гулака-Артемовского.

*

Если эти догадки верны, и Глинка действительно собирался, выведя своих учеников из государственной зависимости, «выйти с ними на Запад», логично предположить, что ему необходимо было найти другой способ обеспечить финансирование проживания и учебы молодых людей за рубежом.

Практики подобного решения вопроса в России не существовало. Но зато существовала традиция индивидуального патронирования учебы талантливой молодежи – в том числе, и их учебы. В случае с Остроумовым Глинка опирался именно на нее и прибег к помощи уже упоминавшегося покровителя певца, своего доброго знакомца, князя Михаила Дмитриевича Волконского, представителя так называемой «тульской» линии Волконских (породнившихся, спустя десятилетия, с семьей Л.Н. Толстого).

О М.Д. Волконском (1811—1875 либо 1876) известно немного. Сын крупного военачальника эпохи наполеоновских войн, офицер, дослужившийся до чина генерал-майора, участник обороны Севастополя, он всегда был склонен к благотворительности. Выйдя в отставку, занялся обустройством и развитием своего поместья, инициировал и способствовал строительству водяной мельницы, винокуренного завода, открыл в селе школу, ставшую одной из старейших сельских школ России. С годами он стал надолго уходить странствовать, превращаясь в «просвещенного паломника». Свидетельства своего паломнического пути на Святую Землю в 1859 году Волконский оставил в книге: «Записки паломника» (СПб., 1860). Видимо, к этой стороне жизни М.Д. Волконского и относится его характеристика, данная С.Д. Шереметевым:

Князь Волконский был необыкновенный оригинал <...>. Он немного юродствовал, но был искренно богомолен и человек вполне православный.

Ревность его к церкви заставляла его терять хладнокровие с духовенством, а нрава он был крутого и вспыльчивого <...> [24, 182].

Общение Глинки с Волконским завязалось, как вспоминал композитор, «вскоре после первого представления “Жизни за царя”» [3, 180]. Глинка отмечал, что тогда-то он и стал охотно «учить <...> пению покровительствуемого им певца Остроумова, коего он назвал по своему имени Михайловым. Во время урока, я помню, мы вместе с Михайловым заметили пожар дворца. Это было ночью, и когда весь дворец вспыхнул, то осветило мои комнаты так, что читать было можно [3, 180].

Упоминания о премьере «Жизни за царя» и пожаре в Зимнем Дворце (17/29 декабря 1837) позволяют примерно определить время начала общения Волконского и Глинки и первых занятий с Остроумовым-Михайловым: конец 1836-го — конец 1837 года. Возможно, в дальнейшем удастся установить и то, каким образом смог Волконский повлиять на Дирекцию императорских театров, заключив с ней соглашение на отправку протежируемого им певца за рубеж. Не исключено, что определенную роль здесь сыграли дальние родственные связи Волконского с представителями другой фамильной линии — министром П.М. Волконским и его сыном Г.П. Волконским (1808–1882). Последний из них — известный меценат, певец-любитель, личность влиятельная не только благодаря именитой семье. Это был человек, страстно преданный музыке, а, кроме того, непосредственно занимавшийся организацией жизни и учебы русских пансионеров-художников в Италии.

Пока понятно лишь то, что какие-то средства на европейское обучение певца театральная дирекция, видимо, все же выделила. Но ос-

новой груз финансирования взял на себя М.Д. Волконский, что, в конечном итоге, сообщило европейской учебе Остроумова-Михайлова «получастный» характер. На сегодняшний день можно с уверенностью утверждать, что участие, которое Волконский принял в юноше, оказалось не сиюминутной прихотью, а последовательным и долговременным проявлением заинтересованности в судьбе молодого исполнителя. Глинка, воспользовавшись этим, принял активное участие как в процессе подготовки своего ученика к европейскому обучению, так и в кураторстве происходившего профессионального развития в ходе всей его зарубежной поездки. Свидетельство тому — дошедшие до нашего времени письма Остроумова-Михайлова Волконскому, отправлявшиеся из Европы. К ним еще предстоит вернуться. Но пока — о глинкинском участии в судьбе Гулака-Артемовского.

*

В свободном социальном статусе Гулака-Артемовского были и свои безусловные плюсы, и свои очевидные минусы. Трудно было найти кого-либо, кто согласился бы взять на свой счет жизнь и учебу в Европе практически никому не известного, нигде не служившего, великовозрастного певца из Малороссии. Очевидный путь — использование связей и возможностей представителей «украинской диаспоры» в Санкт-Петербурге (а таковых было в ту пору немало) — был возможен, но вряд ли желателен для Глинки: в таком случае речь могла идти о разовой поддержке, которая мало что значила.

В поисках решения этой задачи Глинка затевает дело, как представляется, беспрецедентное для того времени: организует концерт Гулака-Артемовского в Санкт-Петербурге. В «Записках» он вспоминает о том, как вместе с все тем же М.Д. Волконским провел 29 апреля 1839 года в Санкт-Петербурге, в доме Юсупова, концерт Гулака-Артемов-

ского, дирижировал которым юный А.С. Даргомыжский. «На собранные деньги Артемовский отправился летом того же 1839 года за границу», — писал Глинка в «Записках» [3, 196]. Но то ли память Глинку здесь подвела, то ли он сознательно выдал желаемое за действительное, то ли по каким-то неведомым нам причинам умолчал о происшедшем, — сказать сложно. Неоспоримо лишь то, что в реальности все было иначе.

Тому есть немало доказательств.

1. Концерт, о котором вспоминал Глинка, проходил в знаменитом Юсуповском дворце на Мойке, как раз к весне 1839 года окончательно отделанном и становившемся все более и более известным в Санкт-Петербурге как роскошнейший дом северной столицы.

Нет сомнений, что для того, чтобы организовать концерт никому не известного певца в таком доме, равно как пригласить «пополненный оркестр» (М.И. Глинка), нужны были неординарные связи. И глинкинское знакомство с М.Д. Волконским и Г.П. Волконским, способствовавшими организации концерта, сыграло здесь свою роль. Участие Волконских и Юсупова в готовившемся музыкальном событии придавало ему совершенно особый статус, привлекало особую публику, состоятельную и авторитетную, что косвенно свидетельствовало и о том, какими связями и возможностями обладал в ту пору сам Глинка.

2. Концерт не ограничивался сольным выступлением Гулака-Артемовского. С определенной точки зрения можно сказать, что это был своеобразный отчетный концерт учеников Глинки. В нем участвовали бравшие у Глинки уроки А.Я. Билибина, княжны Лобановы, И.Н. Андреев, жена композитора Мария Петровна, исполнившая с Артемовским дуэт из оперы «Жизнь за царя» (что явно не стыкуется с утвердившимся мнением об абсолютной «немузыкальности» М.П. Глинки и ее равнодушии к творчеству супруга), скрипач Н.И. Бахметьев [3, 196].

3. Событие неверно было бы называть публичным концертом. Билеты распространялись по подписке и служили, скорее, приглашениями, которые развозились по домам потенциальных слушателей. Подобная практика была не редкостью, и в самом использовании сложившегося приема распространения билетов-приглашений в надежде на сбор средств не было ничего исключительного. Как не было ничего удивительного в том, что собранных денег не хватило.

4. В настоящий момент мы не располагаем сведениями о том, как распределялись пожертвования слушателей. Не исключено, что львиная доля была вложена самим Глинкой, получившим именно в это время солидное вознаграждение за набор певчих (1500 рублей ассигнациями) [3, 191], 7000 рублей от матушки и по месту службы в Капелле 2500 рублей [3, 189]. Собралась немалая сумма, и, хотя по воспоминаниям Глинки, он располагал минимальной ее частью, отдав остальное молодой жене, какие-то средства у него в то время, бесспорно, были. Однако, то ли их действительно было немного, то ли Глинка не хотел самостоятельно вкладываться в достаточно дерзкую затею, но, просчитав расходы, взвесив возможности, он и М.Д. Волконский решили повременить с отправкой Гулака-Артемовского за границу и организовать отъезд певца не сразу, а через полгода после состоявшегося музыкального вечера, т.е. в октябре. Все внезапно переменялось из-за появления в этой истории нового лица.

Свидетельство тому — письмо Гулака-Артемовского П.П. Гулаку-Артемовскому:

По предложению Михаила Ивановича и князя Волконского, заботящихся о моей судьбе, я должен был ехать за границу в октябре месяце, но благодаря тому, что богач Демидов также принял во мне участие и обещает представить все средства для усовершенствования за границей, то, чтобы не терять времени, они решили послать меня сейчас; итак, когда Вы получите

это письмо, я уже буду на пути в Париж. Двадцать второго июля отправляюсь [7, 18].

Участие в судьбе певца Павла Николаевича Демидова (1798–1840) — богатейшего владельца чугуноплавильных заводов, известнейшего на ту пору русского мецената, жертвовавшего колоссальные суммы на развитие отечественной науки и искусства (за что был, как известно, удостоен выражения особого благоволения Императора, а капитал, собранный из этих пожертвований, лег в основу знаменитых Демидовский премий) — весьма знаменательно.

Слышал ли Демидов выступление Гулака-Артемовского, был ли он в том самом концерте, что прошел в Юсуповском дворце, предоставил ли материальную помощь по прямому ходатайству Глинки или кого-то из Волконских — неизвестно. Так или иначе благодаря участию Демидова средства были получены, и Гулак-Артемовский смог не только отправиться в Париж, но отбыть туда на три месяца ранее запланированного срока.

Удача, сопутствовавшая организаторскому начинанию Глинки, принесла свои плоды. Уже в начале августа 1839 года в Европе одновременно стали заниматься двое молодых русских певцов, настроенных на оперную карьеру и серьезное обучение у зарубежных специалистов. Правда, отношение к открывшимся возможностям оказалось у них разным.

*

Остроумов-Михайлов, приехавший в Европу ранее Гулака-Артемовского, с радостью встретил своего соотечественника, взяв на себя роль его наставника. Однако исполнять ее было непросто.

Вы мне писали, чтобы я об нем старался как о брате и давал ему советы, я все силы употребляю быть для него таковым, но он меня совсем

обескураживает, упрям до невероятности, никаких моих советов не слушает. Начинаю ему говорить о приличиях — он отвечает, что это все вздор. Хорошее вообще мало его интересует, одних паяцев он любит, и ходит их смотреть всякий вечер на Елисейских полях, и там стоит вместе с солдатами и мастеровыми <...>⁴.

В этих строках историки видели надежное свидетельство демократичности вкусов Гулака-Артемовского. Но, полагаю, что подобное суждение явно идеологически-тенденциозно и чересчур прямолинейно. Дело здесь в ином. Разность темпераментов, возраста, образованности обуславливали разность поведения глинкинских воспитанников. И даже не стоило надеяться на то, что Гулак-Артемовский, жадно впитывавший разнообразные европейские впечатления, станет со временем серьезнее, спокойнее, обстоятельнее... Он не изменил себе и тогда, когда сам факт его пребывания в Европе оказался под вопросом: в марте 1840 года скоропостижная кончина Демидова прервала поток денежных средств, направлявшихся на его учебу. Глинке пришлось срочно искать новый источник финансирования. И вновь выручил безотказный М.Д. Волконский, взявший на себя материальное обеспечение занятий и этого певца. Условия обеспечения стали гораздо строже, однако не настолько, чтобы изменить характер отношения Гулака-Артемовского к европейским впечатлениям. Впрочем, был ли певец действительно столь «неуправляем», как докладывал об этом Остроумов-Михайлов, или строки писем Волконскому появлялись не без задней мысли, трудно сказать. Но любопытно: старательный «отличник» Остроумов-Михайлов сделать серьезную карьеру в конечном итоге так и не

⁴ Письмо П.М. Остроумова-Михайлова М.Д. Волконскому от 18 августа 1839 года (Париж) [15, 161]. Далее при цитировании данного источника – письмо.

смог. А вот «двоечник» Гулак-Артемовский стал, в конце концов, прекрасным певцом, композитором, автором и поныне ставящейся на сценах оперы «Запорожец за Дунаем». Здесь есть над чем задуматься.

Вернемся, однако, ко времени отправки Гулака-Артемовского за границу и к концерту, организованному Глинкой и Волконскими.

*

Как уже отмечалось, идея проведения концерта со сбором средств, необходимых для обучения музыканта в Европе, была новаторской для своего времени, но не новой для Глинки. Впервые Глинка обратился к ней еще в пору сборов в Италию, намереваясь устроить подобный концерт для Иванова, чтобы выручить определенные средства для его поездки за границу. Хотя затея эта не была реализована, ее след в памяти Глинки сохранился и проявился в связи с Гулаком-Артемовским. По существу, это был первый осуществленный эксперимент подобного плана, организаторы которого встали в ряд основоположников принципиально нового вида деятельности в России.

Сказанное не означает, что русской публике были прежде неизвестны благотворительные концерты, сборы с которых уходили бы на благие цели. Но проводились они, как правило, либо в пользу различного рода общественных организаций, фондов, учебных заведений, либо в пользу членов неимущих семейств, людей, терпящих социальные и бытовые трудности, нуждающихся в лечении. Были еще благотворительные культурные акции, на которых собирались средства для выкупа крепостных, ярко проявивших себя в искусстве. Однако таких акций (не путать с акциями выкупа крепостных состоятельными представителями общества или безвозмездным отпуском крепостниками своих крестьян на свободу) было немного. Самые известные — спектакль, устроенный в 1818 году князем Г.С. Репниным для выкупа из крепостной зависимости М.С. Щепкина, благотворительный концерт,

организованный Мих.Ю. Виельгорским и П.А. Вяземским, сбор от которого планировалось направить на выкуп крепостного скрипача И.И. Семенова [12, 42–43], лотерея по розыгрышу картины, организованная для выкупа Т.Г. Шевченко (прошла 22 апреля 1838 года). Музыкальных же собраний, типологически сходных с инициированным Глинкой и Волконскими, не было.

Не исключено, что актуализация мысли о проведении такого могла возникнуть в *pendant* к «шевченковской лотерее», хотя выкуп крепостного и учеба за рубежом «человека свободного» — события, безусловно, не сопоставимые по своей социальной и идеологической сути. Тем не менее, многое в этих акциях перекликалось. Близость по времени, участие в ней друзей Глинки — Виельгорского, представителей семьи Тарновских (которые, в большинстве своем, были к тому времени уже лично знакомы с Гулаком-Артемовским), вполне вероятное обсуждение результативности предприятия в кругу единомышленников, побуждавшее к дополнительным взносам... Все это могло стать своего рода «бродильным элементом» для окончательного вызревания идеи благотворительного концерта не просто в пользу Гулака-Артемовского, но в пользу его учебы за границей.

И еще одно соображение. В музыкознании сложилась твердая убежденность в том, что на протяжении первой половины XIX столетия отечественная музыкальная культура развивалась либо под патронажем членов Августейшей фамилии и подконтрольных ей учреждений, либо в жесткой зависимости от крепостников, либо как свободное дилетантское времяпрепровождение, не ориентированное на получение ничего иного, кроме эстетического удовольствия. Но, судя по некоторым фактам, это было не совсем так.

В первой трети XIX века в России явно вызревал феномен свободного предпринимательства, нацеленного на организацию гастрольных туров отечественных музыкантов за пределами империи и вне государственного контроля. Так, уже в 1830-м году А.М. Гедеонов, еще в ту пору не занимавший должности директора санкт-петербургских Императорских театров, а являвшийся московским чиновником высокого ранга, отправил на свои средства в долгое европейское турне музыкантов рогового оркестра. Другое дело, что затея эта, в конечном счете, провалилась или, точнее, дала совсем не те результаты, на которые рассчитывали организаторы [10]. Но сам факт ее реализации говорил о многом.

Вероятность того, что Глинка знал о «гедеоновском эксперименте», мала. Но, все же, не стоит сбрасывать ее со счетов. Глинка был близко знаком с членами многочисленного семейства Гедеоновых, даже стал в это время родственником одного из его представителей, и слухи об организованном Гедеоновым турне российских музыкантов могли, безусловно, до него доходить. Повлияло это или нет на формирование идеи заняться в России музыкальным образованием способных вокалистов с тем, чтобы потом отправлять их в Европу, проверить сейчас сложно. Но симптоматично, что Глинка решился это сделать в то же десятилетие, лелея мысль не только о самостоятельном командировании своих учеников за рубеж, но и о возможной отдаче от начала их профессиональной деятельности в Европе. То, что такая отдача ожидалась и Глинкой, и М.Д. Волконским, — несомненно. Об этом ясно говорят корреспонденции Остроумова-Михайлова, отправлявшиеся из Парижа, Лондона и Флоренции.

*

Письма Остроумова-Михайлова Волконскому были введены в научный обиход Н.Ф. Финдейзенем еще в 1903 году [15]. Согласно комментариям историка, они попали к нему от В.В. Стасова. К сожалению, до нас не дошли ответы на эти письма Волконского или Глинки. Хотя даже наличествующий материал говорит об их позиции, позволяя судить о требованиях, ожиданиях и эстетических принципах русских покровителей молодых вокалистов.

Публикуя выдержки из писем⁵, Финдейзен замечал:

Эти письма дают известный исторический материал; они любопытны также в том отношении, что Михайлов-Остроумов, вероятно, — один из немногих русских артистов первой половины 19-го века, побывавший за границей и высказывавший свои впечатления — впечатления русского певца — о многом им виденном и слышанном <...> [15, 134].

Историк был абсолютно прав. Но время подталкивает к прочтению старых документов с новой точки зрения, побуждая останавливаться на подробностях, ранее не привлекавших внимания. Письма Остроумова-Михайлова тому подтверждение. Помимо «впечатлений русского певца о виденном и слышанном» в Европе, они дают интереснейшие факты и о сугубо материальных аспектах течения предприятия, затеянного Глинкой и Волконским, и о профессиональных проблемах, которые приходилось решать глинкинским воспитанникам в ходе европейского обучения.

Принцип финансирования поездки Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского в Европу был в основных своих чертах подобен

⁵ Финдейзен публиковал письма так, как это было принято в историческом музыковедении начала 20 века: без указания мест хранения, с произвольным купированием отдельных фрагментов, но с сохранением помет В.В. Стасова. К сожалению, в настоящее время подлинники писем обнаружить не удалось и, потому, восстановить документы в их первоначальном виде пока не представляется возможным.

схеме, наработанной в ходе многолетней практики отправки за рубеж за государственный счет русских пансионеров — художников, архитекторов, скульпторов, музыкантов. С той лишь разницей, что здесь сторонами, вступающими в договорные отношения, были только частные лица. Все остальное — величина субсидирования, передача финансов, характер отчетности — было сходным. Сходным было и ожидание определенной материальной отдачи от российско-европейских контактов на ниве искусства.

Рассматривая судьбы российских пансионеров за рубежом, не следует представлять себе государственную помощь явлением альтруистического порядка. Чего-чего, а альтруизма в финансировании государством русских талантов во время их пребывания в Европе не было и в помине. Одно из свидетельств тому — письма Иванова последнего периода его официального пребывания за границей. Будучи как российский подданный и придворный певчий поставлен перед необходимостью испрашивать дозволение на подписание предлагавшегося ему контракта с итальянскими театрами, Иванов мотивировал свое предварительное согласие подняться на оперную сцену в том числе возможными материальными выгодами, которые позволят снизить затраты государства на его командирование, а, возможно, и вовсе отменить их.

<...> я почел бы себя весьма счастливым, если бы мне позволено было приобрести те необходимые познания и ту практику, которые нужны дабы сформироваться театральным итальянским певцом.

Какое приобретение я не мог бы иначе сделать как через пение на театрах <...>.

Сумма же, которую я получал бы от Неаполитанских театров, была бы мне весьма достаточна, как для доставления мне всех возможных средств к образованию, как равно и средств к жизни <...> [16, 101–102].

Упомянутое в официальном прошении на имя директора Капеллы о возможности самостоятельного заработка «суммы, весьма достаточной для доставления средств к образованию и жизни» говорит о том, насколько этот аргумент был важен и перспективен в глазах участников переписки. Возможно, что именно он был принят во внимание, повлияв на первоначальное дозволение Иванову продлить официальный срок пребывания в Европе. Пусть не на год (о чем просил он сам), но на полгода, однако и это немало значило.

Волконский, выделивший определенные средства для оплаты европейской учебы глинкинских учеников, естественно, тоже мог надеяться на то, что молодые люди, осмотревшись, попытаются со временем если не полностью перейти на самообеспечение, то в какой-то мере снизить его расходы за счет собственных дополнительных заработков. Особенно в этой связи его беспокоил Гулак-Артемовский, ведущий в Европе, как уже отмечалось, образ жизни весьма слабо связанный с поставленной перед ним задачей.

Судя по косвенным упоминаниям, Волконский настаивал, чтобы Гулак-Артемовский нашел бы себе место хотя бы хориста, чтобы иметь возможность добавлять собственные средства к тем, что выделял князь. Но и Остроумову-Михайлову, и Гулаку-Артемовскому это казалось делом бессмысленным. Оправдывая своего соученика, Остроумов-Михайлов убеждал:

Вы писали, чтобы Артемовскому хоть в хорах петь, но это ничего бы ему не доставило, потому что здесь поют в хорах портные, сапожники и продавцы каштанов, которым платят безделицу, но для них и это выгодно, потому что днем они занимаются своим делом, а вечером идут петь в театр⁶.

⁶ Письмо от 30 апреля 1840 года (Флоренция) [15, 164].

Хотя через какое-то время дела, казалось бы, пошли на лад. Сам Остроумов-Михайлов выступил в концерте в Лилле и был прекрасно оценен прессой. Позднее он получил возможность петь в концерте у Лабарра⁷.

<...> В концерте я был прекрасно аплодирован, — сообщал певец, — несмотря на то, что публика была ужасно холодна в этот раз ко всем первым артистам (Персиани, Гарсиа, Рубини, Тамбурины, Лаблаш с сыном)⁸.

Пришли первые успехи и к Гулаку-Артемовскому. В 1841 году он наконец-то получил ангажемент на три спектакля: «Беатриче ди Тенде» В. Беллини (герцог Филиппо), «Лючию ди Ламмермур» Г. Доницетти (лорд Генрих Астон), «Браво» С. Меркаданте в оперном театре Флоренции. И хотя ожидаемый приработок так и не пришел ему в руки, о чем речь пойдет позднее, сама попытка подобного плана исходно сулила определенную выгоду для Волконского, а, возможно, и для Глинки. Тем более, что подобная практика была в Европе достаточно распространенной. Характерны в этом смысле строки из письма, написанного примерно в то же время Дж. Россини Иванову: «<...> Советую вам обратиться к Понятовскому⁹ или к какому-нибудь общему другу, но не забудьте отблагодарить его, ведь успех не только в деньгах и вещах, *благодарность тоже черта успеха!*»¹⁰.

Последовал ли Иванов совету Россини, неизвестно. Ни Глинка, ни Волконский благодарностей от своих протезе так и не получили, а

⁷ Речь идет о Теодоре Лабарре (1805–1870), известном французском арфисте и композиторе.

⁸ Письмо от 31 мая 1839 года (Лондон) [15, 157].

⁹ По всей вероятности, речь идет об Иосифе (Юзефе) Понятовском (1816 – 1873), польском дипломате, певце и композиторе, авторе немалого количества музыкально-театральных произведений, человека, широко известного в европейском музыкальном мире.

¹⁰ Дж. Россини — Николаю Иванову, первому тенору в театре Пергола. Болонья, 23 марта 1840 [16, 184].

спорадические удачи русских певцов, не приносящие никаких дивидендов, лишь усиливали общее ощущение финансовой нестабильности, заставляя нервничать участников предприятия по обе стороны границы.

Так, Остроумов-Михайлов, настроенный на долговременное обучение в Италии и постоянное субсидирование из России, спустя несколько месяцев понял, что его положение постепенно становится сходно с тем, в какое попал в свое время Иванов. С удивлением и горечью он стал констатировать, что материальные проблемы становятся все очевиднее, а заработок в Европе, — все проблематичнее. Движение по проторенной дороге изыскания убедительных аргументов в пользу увеличения содержания со стороны патрона не приводило ни к каким результатам. Волконскому из России, очевидно, виделось дело несколько иначе, чем его подопечным, и потому он упорно пытался настроить певцов на необходимость самостоятельного изыскания дополнительных средств к существованию. «Что же делать, — писал в ответ Остроумов-Михайлов, — что я долгое время не могу сам себе добывать хлеб!»¹¹

Но это уже был последний жалобный ответ певца на получаемые упреки. Диалоги на эту тему стали вестись значительно раньше. Судя по письмам, мысль о необходимости если не заканчивать, то сокращать субсидирование Остроумова-Михайлова стала появляться у Волконского еще в 1839 году. Именно тогда певец и начал уговаривать своего покровителя не прерывать содержание, так как еще многому следовало научиться:

¹¹ Письмо от 23 сентября 1841 года (Флоренция) [15, 168].

<...> Я почти уверен, что через три года мой голос будет силен, как у Рубини; только прошу вас, ваше сиятельство, не отрывайте меня от занятий прежде времени: несмотря на все мои успехи я еще должен много, много работать¹².

Я уверен, что здесь в короткое время приобрету много голоса; иначе и невозможно, живши в таком прекрасном климате... Я не могу вам выразить всей моей признательности за все благодеяния, которыми пользуюсь от вас, и за счастье, которое вы мне доставили, быть в Италии. Это можно только чувствовать, и просить Бога, чтоб он наградил за все ваши отеческие обо мне попечения¹³.

<...> Употребим все усилия, чтобы исполнить ожидание наших соотечественников и быть достойными ваших благодеяний¹⁴.

Понятно, что с новым финансовым обременением, связанным с готовностью финансировать пребывание в Европе не только Остроумова-Михайлова, но и после кончины Демидова Гулака-Артемовского, требования Волконского к певцам ужесточились. Те же, стремясь подтвердить необходимость продолжения финансирования, рисовали князю светлые перспективы скорых дебютов, связанные, в частности, с готовящейся постановкой на сцене оперы их педагога, Дж. Алари¹⁵, в которой оба русских певца смогут показать себя, выручив определенные средства. Но планы Алари не получили воплощения. Он уехал, бросив певцов на произвол судьбы во Флоренции, чем обескуражил своих русских учеников донельзя.

Попытки найти выход из сложившейся ситуации приносили одно разочарование, между тем как средства, поступающие из России, становились все более и более скудными.

¹² Письмо от 24 июня 1839 года (Лондон) [там же, 158–159].

¹³ Письмо от 10 октября 1839 года (Флоренция) [там же, 162–163].

¹⁴ Письмо от 20 апреля 1840 года (Флоренция) [там же, 164].

¹⁵ Джулио Эудженио Абрамо Алари (1814 – 1891) — ученик Миланской консерватории, был флейтистом театра La Scala, педагог и композитор, автор девяти опер. Писал преимущественно в легком стиле, модном в Италии 1830-х — 1840-х годов.

Я надеюсь быть непременно ангажирован на карнавал, но прежде никак невозможно, потому что уже все театры заняты. Умоляю, ваше сиятельство, не оставьте меня на это время, а там я надеюсь, что мое горло мне доставит средство добывать себе на хлеб. По крайней мере не откажитесь мне выслать еще хоть те деньги, которые я некогда получил из дирекции, иначе я погиб <...>¹⁶.

*

Столь очевидное изменение объемов, характера, а, возможно, и периодичности субсидирования Волконским русских певцов нуждается в объяснении.

Решусь высказать одно предположение, касающееся прежде всего Остроумова-Михайлова. Представить какой-либо конкретный материал, позволяющий его подкрепить достоверными фактами, в настоящее время невозможно. Но с точки зрения здравого смысла и общей логики развития русской внешнеполитической деятельности оно вполне допустимо. Тем более что в ряде писем есть косвенные тому подтверждения.

Предположим, что Волконские (речь идет обо всех представителях фамилии, причастных к обучению Остроумова-Михайлова за рубежом), отправляя певца в Европу, дали ему поручение государственной важности: решить «проблему Иванова». Она по-прежнему оставалась в «подвешенном состоянии» и нуждалась в окончательном разрешении. Наиболее желательным представлялось снять с нее неопределенность, возвратив «непокорного певчего» на родину.

Напомню: вступив в конфликт с русскими властями, Иванов «пропал», и власти потеряли какой бы то ни было контакт с певцом, а, следовательно, и контроль над ним. Русские посланники — Н.Д. Гурьев в Риме, А.М. Горчаков во Флоренции — уверяли в отсутствии Иванова в

¹⁶ Письмо от 23 сентября 1841 года (Флоренция) [15, 162–163].

зоне их дипломатической ответственности. Г.О. Стаккельберг в Неаполе считал, что Иванов нуждается в особом к себе отношении и понимании сложившейся ситуации, но конкретных мер по его отправке в Россию не предпринимал. Сам же Иванов занимал непримиримую позицию и никак не проявлял своего желания идти на компромисс. Достаточно процитировать строки его письма к Дж. Росси (?) от 4 июня 1833 года: «<...> В расцвете лет неужто я должен поддаться этой мрачной опасности <...> угрозам жизни и карьере, <...> которые я отвергаю с презрением»¹⁷ [14, 255].

Сказанное оставалось в силе и годы спустя. Результат многочисленных споров, умолчаний, растерянных и невнятных объяснений ведомственных инстанций друг с другом и с головным учреждением в России был очевиден: на просторах Европы появился гражданин Российской Империи, неподконтрольный властям, меняющий места своего пребывания по собственной воле и упорно не выходящий на связь с русскими чиновниками-дипломатами.

От безнадежности полицейских мер к концу 1833 года почти прекращаются требовательные письма из России, прекращаются предписания задержать певца. Он признан серьезным нарушителем закона. Но на родине, судя по значительному, хотя требующему внимания читателя знаку — детали убранства кабинета Печорина в повести Лермонтова, — он стал тайным кумиром [14, 256].

И вот спустя несколько лет в Европу отправляется другой русский певец. Способный, но не очень крепкий в профессиональном плане, имевший немало нерешенных проблем с голосом, лишь начинавший

¹⁷ Н.К. Иванов (Неаполь) — Дж. Росси (?) Неаполь (Милан). 4 июня 1833 года. Письмо было фрагментарно переписано Н. Финдейзенем с автографа. Автограф был возвращен в научный обиход, переведен на русский язык в книге Е.М. Петрушанской. Там же содержатся уточнения в отношении возможной интерпретации личности адресата письма.

овладевать секретами европейской вокальной школы, Остроумов-Михайлов возобновляет петербургское знакомство с певцом (которого он, судя по письмам, слышал и знал еще в России) и сразу же погружается в атмосферу обожания Иванова.

В Форли, в Римини, во всех городах папских владений рисовались на стенах кофейных домов огромные афиши *il celebrissimo artista russo S. Ivanoff* <...> его имя известно во всей Италии; одни уверяют, что это граф, по любви к искусству посвятивший себя сцене, другие, что это слуга какого-то вельможи, третьи, что это некрещенный татарин и т.п. Но публика в восторге, журналы трубят в трубу <...> [14, 250].

Встреча соотечественников была предсказуема. В отличие от официальных представителей русской власти, Остроумов-Михайлов очень легко нашел «неизвестно куда скрывшегося» Иванова, начал общаться с ним, был принят у него в доме. Более того, всего через несколько месяцев между ними состоялся очень трудный и очень деликатный разговор, на который без ведома высоких русских покровителей Остроумов-Михайлов вряд ли бы решился. О результатах разговора певец подробно сообщал в письме:

<...> Я уговаривал Иванова ехать в Россию, и старался ему представить, как благоприятен для него случай, чтобы заслужить милость Государя (Кажется, Иванову его знакомые предлагали воротиться в Россию по поводу бракосочетания Великой Княгини Марии Николаевны — прим. В.В. Стасова); он мне на все увещевания сказал: Я подумаю. Вот русский ответ! Жаль, что он не существует более для России, по крайней мере мне так кажется по всем его словам. А как мне хотелось бы его уговорить возвратиться в свою отчизну <...>. Он предлагал мне эту честь, и сказал, что это была бы славная для меня карьера. Я, разумеется, нижайше его отблагодарил, и сказал, что мне еще очень много надо заниматься, прежде чем думать об этом, а когда я буду готов, тогда, разумеется, будет первое мое желание возвратиться в мое любезное отечество¹⁸.

¹⁸ Письмо от 17 марта 1839 года (Париж) [15, 151–152].

То, что Иванов был в разговоре с Остроумовым-Михайловым неискренен, стало очевидно всего несколько недель спустя. Общаясь со своим молодым коллегой, Иванов уже знал, как решится его проблема. А через два месяца, в мае 1839 года, это решение стало публично известным: ему удалось поменять российское гражданство на английское. Сообщая об этом в Россию, Остроумов-Михайлов не только делился информацией (которая, скорее всего, уже была получена властями), но демонстративно выражал свое отношение к происшедшему:

Иванов сделался английским подданным, следовательно, никогда не возвратится в Россию. Мне кажется, это еще первый русский сделал такой низкий поступок, отказался от своего отечества: поэтому можно теперь судить, что этот человек не имеет душонки, и что для него нет ничего священного...¹⁹

Так в мае 1839 года «история с Ивановым» получила свое окончательное завершение. Русские власти оказались в очевидном проигрыше, и Остроумов-Михайлов им далее, в общем-то, был не очень нужен. По «странному» совпадению примерно в это же время в письмах Остроумова-Михайлова появляются первые просьбы к Волконскому не оставлять его без денежной помощи, объяснения невозможности самостоятельного обеспечения финансовой стабильности, необходимости продолжить обучение в Европе и заверений в том, что все затраченные средства вернутся сторицей...

*

Глинка о контактах Остроумова-Михайлова с Ивановым знал хотя бы уже потому, что знакомился с письмами певца. Возможно ли, что он стоял в стороне от деликатной миссии, возложенной на его но-

¹⁹ Письмо от 3 мая 1839 года (Лондон) [там же, 156].

вого ученика? Думаю, что вряд ли: полностью устранившись от решения проблем с финансированием, Глинка, все же, знал об их существовании, фиксировал очевидные изменения и, как разумный человек, имел собственный взгляд на то, почему это происходит. Но в суть событий, скорее всего, не вникал, сосредоточив внимание исключительно на профессиональных аспектах европейской учебы своих учеников и, разумеется, подробностях творческой жизни, репутации, взглядов и принципов Иванова, остававшихся для него весьма интересными.

Видимо, Остроумов-Михайлов это знал. Ученик Глинки, относившийся к Иванову как к своему предшественнику, едва ли не в первые недели знакомства замечал:

В России я его почитал великим талантом, а теперь вижу, что он далеко не то. И понятия какие-то он имеет о пении фальшивые: один раз я его встретил на бульваре и говорил с ним много <...>. В Лондон он ездит для концертов, а в театр его не ангажируют уже 2 года, потому что он очень дурной пассаж сделал с директором театра. В языках нетверд, по-итальянски говорит очень свободно, но неправильно, по-французски дурно, и более не знает ничего. На счет поведения его дурного не знаю и не говорят здесь: кажется, в Петербурге клеветают на него в этом случае, но правда, что он издерживает свое жалованье на платье <...>²⁰.

Ниспровержение кумира происходило быстро. Остроумов-Михайлов постоянно подчеркивал: несмотря на очевидные победы Иванова на европейских сценах, успех его неровен, голос певца нестабилен. Пострадав как от поспешности и кратковременности полученных уроков у европейских мастеров, так и от некритического подхода к многочисленным рекомендациям, голос 30-летнего Иванова стал неповорот-

²⁰ Письмо от 8 февраля, 1839 года (Париж) [там же, 148].

лив и мало способен к развитию. И в этом, полагал 23-летний Остроумов-Михайлов, — очевидная беда певца в настоящем и немалая опасность для него в будущем.

Иванов «весьма далеко отстал своим талантом от других; но он мог бы быть лучше, если б больше занимался прежде — теперь уже прошло время...»²¹

Иванов поет очень хорошо, но ничего особенного, что бы могло удивлять. Гибкости большой тоже нет в голосе; маленькие вещи очень хорошо делает, но больших рулад не умеет хорошо. Для этого он теперь имеет какого-то шарлатана учителя, который хочет обработать его голос, сделать его гибким. Нет, уже поздно это! Я смело могу сказать, что через год, если я не буду петь лучше его, то не хуже²².

Немало слов было написано Остроумовым-Михайловым и о том, что виделось ему главным недостатком Иванова на сцене — его «холодности» и даже некоторой рассудочности, так вредящей исполняемым ролям. Слушая в Париже «Отелло» Россини, с участием «всех знаменитых артистов: Рубини, Иванова, Лаблаша, Тамбурины, Гризи <...>», Остроумов-Михайлов замечал:

Иванов «имеет очень приятные высокие ноты; средние мне не понравились, нижние не важные; голос слаб довольно <...>. Манера его мне очень понравилась, очень сладко поет. Но как он отделяется от других! Далеко не так хорош, как прочие. Но и ему надо отдать справедливость, только жаль, что очень холоден, совсем без души: дурной актер <...>»²³.

Здесь недавно в первый раз давали оперу-буффа “*Elisire d’amore*” Доницетти, в которой Иванов хорошо поет, лучше, чем в других. Это первая опера, где ему аплодировали немного, вообще ему никогда почти не аплодируют, он ужасно холоден <...>»²⁴.

²¹ Письмо от 7 февраля 1839 года (Париж) [там же, 144].

²² Письмо от 8 февраля 1839 года (Париж) [там же, 144].

²³ Письмо от 10 января 1839 года (Париж) [там же, 137–138].

²⁴ Письмо от 7 февраля 1839 года (Париж) [там же, 144].

Отправившись в Лондон, Остроумов-Михайлов знакомится с Итальянской оперой и тут же сообщает:

Некоторые меня упрекают, что я холоден как Иванов; Алари всем отвечает, что теперь нельзя от меня требовать, чтоб я пел с жаром, потому что мой голос еще не сформирован²⁵.

<...> артисты почти все те же, что и в Париже, кроме Иванова. Кстати, о нем: не ангажирован более в Париже, не знаю почему. Будущую зиму он будет петь в Болонье, не думаю, чтоб он много мог выиграть там...²⁶

<...> Об Иванове я вам прежде писал, что он делал фурор. Теперь фортуна с ним уже не в такой дружбе, публика к нему уже не так расположена, как сначала: причиной тому то, что он холоден и довольно монотонен <...>²⁷.

То ли в высказывания Остроумова-Михайлова закралась определенная ревность по отношению к карьере Иванова, то ли сказалась общественно-политическая составляющая в оценке личности певца, то ли Остроумов-Михайлов писал только то и так, что и как, с его точки зрения, хотели узнать М.Д. Волконский и Глинка, — сложно сказать. Но, описывая моменты творческой биографии Иванова, характеризуя отношение к нему европейской публики, Остроумов-Михайлов был явно пристрастен.

1830–1840-е годы в биографии Иванова — время несомненных творческих свершений. Помимо уже отмечавшихся удачных выходов на оперную сцену с Дж. Рубини, Л. Лаблашем и П. Гарсиа, дебюта в *La Scala*, у него было и другое важное достижение. Дж. Россини, заинтересовавшись дарованием Иванова, выпустил его именно в Болонье (где,

²⁵ Письмо от 31 мая 1839 года (Лондон) [там же, 157–158].

²⁶ Письмо от 9 апреля 1839 года (Лондон) [15, 155].

²⁷ Письмо от 19 мая 1840 года (Флоренция) [15, 165].

по мнению Остроумова-Михайлова, певец вряд ли мог «много выиграть») в премьерной постановке «Вильгельма Телля» в партии Арнольда. Участие в спектакле принесло Иванову первый фантастический успех.

*

Но, конечно, не только оперная карьера Иванова становилась предметом обсуждения в письмах Остроумова-Михайлова. Имея возможность сравнивать наработанное в России с прививаемым в Европе, он с огромным уважением, а, иногда и с удивлением, констатировал, сколь был прозорлив его русский педагог, насколько умно, грамотно и профессионально работал с его голосом и голосом Гулака-Артемовского. Сопоставляя уроки европейских учителей с уроками своего русского наставника, Остроумов-Михайлов то и дело подчеркивал:

Михаилу Ивановичу мое почтение засвидетельствуйте, и поблагодарите за наставление, и уверьте, что я их исполняю в точности. Я уверен, что и он будет доволен моим учителем...²⁸

<...> Один раз, когда я был у Рубини, он меня заставлял делать гаммы и небольшие пассажи; нашел, что я сделал успехи, также и сам делал гаммы и рулады, чтобы мне показать, как надобно делать; сказал, что верхние ноты фальцетом надо брать всегда *pianissimo*, как и Михаил Иванович (Глинка) мне тоже говорил²⁹.

<...> Гедеонов совершенно неправду говорит, что Михаил Иванович (Глинка) меня было испортил: напротив, он мне много сделал добра, и я никогда не забуду это <...>³⁰.

Мой голос идет как не надо лучше. Надо отдать справедливость Михаилу Ивановичу (Глинке), он умел прекрасно сохранить его, другой бы как раз его испортил <...> [15, 164–165].

²⁸ Письмо от 22 января 1839 года (Париж) [там же, 143].

²⁹ Письмо от 7 февраля 1839 года (Париж) [там же, 144].

³⁰ Письмо от 31 мая 1839 года (Лондон) [там же, 158].

Остроумов-Михайлов не только делился с Глинкой своими суждениями о европейских педагогах и исполнителях («Очень рад, что Михаил Иванович (Глинка) был доволен моим описанием артистов, но я надеюсь еще более его удовлетворить <...>» [15, 146]), но и вводил в тот круг сугубо «технических» вокальных проблем, с которыми он и Гулак-Артемовский сталкивались во время занятий со своими новыми учителями.

*

Голос Гулака-Артемовского³¹ позволил ему определиться в кругу европейских оперных исполнителей. Знаменитых басов было в ту пору в Европе не много и, по сути, певец попал в достаточно комфортные условия, будучи сразу же причислен к разряду носителей дарования редкого и весьма перспективного.

Поскольку строгой методики образования и развития баса в ту пору в Европе еще не существовало (процитированное нами ранее учебное пособие Л. Лаблаша впервые было опубликовано лишь в 1846 году, когда Гулак-Артемовский уже находился в России, пребывая на пике своей оперной карьеры), в европейской учебе русского певца использовалась общая методика развития певческого голоса. К тому же, и изначальная подготовка Гулака-Артемовского была более чем удовлетворительная. Остроумов-Михайлов сообщал в Петербург:

Алари прослушал его в первый же день [приезда Гулака-Артемовского в Париж — *С.Л.*], нашел, что он имеет прекраснейший голос; взял его к себе и начал всякий день давать ему уроки, как и мне. Алари сказал, что не стоит большого труда его поставить, потому что голос его сформирован, хотя имеет некоторые недостатки; но надеется их скоро исправить. Теперь он заставил его петь гаммы и сольфеджи на несколько времени, чтоб его приучить хорошо раскрывать рот; потому что, когда он поет

³¹ Впоследствии его вокальный диапазон изменился, и в зрелые годы жизни певец выступал по преимуществу в баритоновых партиях.

гаммы, вместо *a* говорит *o*... Я нашел, что его голос точно гораздо мягче сделался, и он сделал успехи в пении <...>³².

Строки письма свидетельствуют, что Алари нацеливался на развитие у Гулака-Артемовского навыков подачи звука в различных позициях и с отчетливой артикуляцией, будучи уверен: голос певца уже вполне сформирован. Это значит, что занятия с Глинкой принесли несомненный результат, и в целом певцу предстояло работать над деталями, совершенствуя технику и придавая ей европейскую огранку.

Иначе складывалась ситуация с Остроумовым-Михайловым. Певец, который не обладал достаточными навыками и лишь начинал постигать тайны вокального искусства, приехал в Европу в пору настоящего тенорового бума. Все для него было здесь внове, все казалось невообразимо запутанным и противоречивым. Пробриться на вершину славы, конкурируя с безусловными кумирами европейской публики — Дж. Рубини, А. Нурри, Ж. Дюпре, Дж. Давидом, Дж. Марио (ди Канди) — было безумно сложно. Великие тенора были известны всему оперному миру и, конечно, знакомы друг с другом. В знакомстве этом коллегиальная общность, взаимный интерес легко и даже естественно переплетались с отчаянной конкуренцией, а порой и жестким соперничеством. Каждый из них старался найти в своем голосе что-то неповторимое, каждый хранил тайны своего мастерства, привлекая к себе внимание новых певцов и, вместе с тем, удерживая их на определенной дистанции. Все это русский певец чувствовал, понимал и пытался по-своему сладить.

Ориентиром здесь для Остроумова-Михайлова служил европейский опыт Иванова, в том числе — ученический. Как известно, начав

³² Письмо от 18 августа 1839 года (Париж) [15, 160].

обучение у Элиодора Бьянки, Иванов, как отмечал он сам, исходно развивался не как тенор, а более контральтино, и не грудной, а «горляной [так! – С.Л.], который здесь называется *Voce di Gola*; сей голос с недавнего времени весьма уважается в Италии, и знаменитый певец Рубини употребляет его необыкновенно удачно» [16, 79].

Через некоторое время Бьянки, однако, «случайно открыл» у Иванова «несколько нот грудного настоящего тенора», и, хотя эти грудные ноты были еще очевидно-несовершенны, открытие, как писал Иванов Ф.П. Львову, «весьма важно»:

<...> Я буду в состоянии петь музыку, писанную для настоящих теноров, каковой я прежде, как известно Вашему Превосходительству, не мог петь, ибо она была для меня слишком низка. Сверх того, *Voce di Gola* и фальсеты [так! – С.Л.] (каковы в Италии в большом употреблении) дадут мне возможность петь также музыку, писанную для двух знаменитейших певцов Рубини и Давида. Теперь же цель моих упражнений состоит в отработывании грудного моего голоса, и соединении его с *Voce di Gola* и фальсетами так, чтобы я мог неприметным образом переходить от одного голоса в другой [16, 79–80].

Бьянки, представлявший школу «чисто грудных» теноров, считал и *Voce di Gola*, и фальцет приемами недостаточно эффектными и убедительными. Однако, сознавая факт их преобладания в современном ему вокальном искусстве, совершенно оправданно ставил перед Ивановым задачу не только овладеть разными приемами звукоизвлечения, но и добиться того, чтобы «неприметным образом» переходить от пения «грудного» к пению «горловому» — так, как это делали М. Гарсиа (старший), Давид или Рубини.

Конечно, Остроумов-Михайлов не знал содержания писем, отправленных Ивановым в Санкт-Петербург. Но чутьем музыканта (возможно, и исходя из описаний Глинки) понимал, по какому пути про-

двигался Иванов, какими навыками старался овладеть в первую очередь. Учитывая опыт своего соотечественника, равно как и современных ему вокальных мастеров, он настойчиво работал над решением возникавших проблем.

Многое, особенно на первых порах, представлялось ему практически неподвластным, что лишь подтверждало недостаточную подготовку певца. Нет ничего удивительного в том, что Остроумов-Михайлов вновь и вновь прибегал к заочной помощи своего русского педагога, советуясь с ним, постоянно сравнивая методу европейских учителей с более понятными ему и запомнившимися наставлениями Глинки:

<...> Мой учитель Алари был в затруднении на счет моего голоса, как его сформировать: подумавши немного, сказал, что надо работать фальцет, чтобы соединить нижние ноты с грудными, как говорит Михаил Иванович, однако мы посоветуемся с Рубини. Мы были вместе у Рубини, я пел; Рубини тоже сказал, что надобно работать фальцет <...>³³.

...Голос <...> все более и более усиливается, и делается круглее и полнее, только из верхних нот одна убывла, но я ее не жалею — это *фа*, без нее я могу обойтись очень хорошо, зато от средних нот я в восхищении. Надеюсь, что более не убудет ни одной ноты...»³⁴.

В строках этих писем явно ощущается упорство неопита, стремящегося освоить трудно дающиеся ему навыки. Но не только. Косвенно, они свидетельствуют и о том, с какими критериями подходил Глинка к работе с Остроумовым-Михайловым, чего требовал от него, стремясь добиться пресловутой ровности перехода от грудного к горловому регистру и наоборот, сохранения ровности дыхания. Над решением этой же проблемы бились и европейские педагоги Остроумова-Михайлова:

³³ Письмо от 22 января 1839 года (Париж) [15, 141–142].

³⁴ Письмо от 26 июля, 1839 года (Париж) [там же, 160].

У меня они [речь идет о “полугрудных нотах” — *С.Л.*] начинают образовываться; это зависит от искусства, в каком положении иметь горло, а не от груди. Эти ноты до груди не доходят, хотя и имеют звуки грудных нот. Я вам объясню, в чем дело. Прежде я не знал, как надобно горло устроить; когда Михаил Иванович (Глинка) меня заставил брать *фа* и *соль* мужественные, я никак не мог, всегда у меня выходило слишком жидко; между тем я слышал, что у него эти ноты точно будто грудные. Я иногда еще в Петербурге пробовал грудные брать эти ноты, думал, что непременно они должны быть грудными нотами, но не мог, как и теперь; впрочем, я теперь не имею нужды и пробовать их, потому что я теперь дошел до того, что мне нужно: этот голос совершенно горловой (хотя и называется грудным). Когда я беру *ми*, *фа*, *соль*, *ля бемоль*, у меня горло суживается, и звук выходит полный, круглый и очень приятный; притом между этим и грудным голосом нет разрыва, а после он столько же хорошо сливается и с чистым головным. Я перед отъездом еще говорил Михаилу Ивановичу, что, когда я горло суживаю на этих нотах, они бывают у меня мужественные, и приятнее, и сильнее. Может быть вам объяснение мое покажется непонятным, тогда Михаил Иванович вам покажет это голосом... [15, 147].

Голос мой почти сформировался; теперь мне недостает только немного легкости в верхних грудных нотах, но это такая вещь, которая приходит со временем и с помощью постоянной практики. Главное-то я уже имею: иду до *си бемоль* грудью, а это очень много для тенора. Также приобрел много силы в голосе и мужества. Находят, что я пою с большой грацией *cantabile* и имею чувство; в бравурном пении, которого я прежде совсем не мог петь, находят твердость и мужество, а в декламации точное выражение <...>³⁵.

Обретаемое Остроумовым-Михайловым умение подниматься до *си бемоль* «грудью», «прикрывая» фальцетные звуки, заставляя их звучать глубоко и твердо, было действительно очень серьезным для тенора, и певец вполне обоснованно гордился достигнутым результатом, зная о том, какую важную роль играла эта верхняя граница для

³⁵ Письмо от 8 августа 1840 года (Флоренция) [там же, 167].

Глинки³⁶. Зазвучавшая же в голосе Остроумова-Михайлова мужественность и сила, успехи в бравурном пении позволяли русскому певцу надеяться, что он, все же, сумеет испробовать себя в той безумно популярной у публики манере, что утвердилась в искусстве теноров благодаря Ж. Дюпре.

Жильбер Дюпре (1806–1896) — личность легендарная среди вокалистов 1830–1840-х годов. Едва ли не первым откликнувшись на новые веяния оперного творчества современников, Дюпре ввел в практику так называемый *voix mixte sombre*, что позволило добавить к возможностям тенора новую краску. Критики, склонные слышать прежде всего «небывалые эффекты» в звучании голоса, отмечали, что Дюпре обнаружил «сверхъестественную» способность к грудному пению в верхах, что практически сняло для него проблему выравнивания регистров. Как отмечает К.И. Плужников, чисто грудные тоны верхнего регистра сообщали манере Дюпре «однородность на протяжении всего диапазона», причем «верхний регистр приобретал невиданную силу» [16, 24]. Впервые Дюпре доказал это в 1837 году, взяв полнозвучное грудное *do* в партии Арнольда в «Вильгельме Телле» Россини, чем не просто привел французскую публику в восхищение, а ввел в настоящий раж. Россини, как известно, эксперимент Дюпре не одобрил. Самому же Дюпре объяснил, что это верхнее *do* он писал для обычного головного *mezza voce*, и никаких «фокусов» здесь не предполагалось.

³⁶ Глинка не только гордился тем, что, работая с молодым Ивановым, сумел довести его диапазон до *си бемоля*, но и сам в свои юные годы бывал несказанно доволен, когда ему удавалось хорошо взять этот звук. Как вспоминал Соллогуб, Глинка сначала «шептал говорком с оттенками выражения, <...>; потом, мало-помалу оживляясь, переходил чуть не в исступление и выкрикивал высокие ноты с натугою, с неистовством, даже с болью. Потом он вставал с места, заливался детским смехом и, засунув палец за жилет и закинув голову, начинал ходить петушком по комнате, спрашивая: “А каков был грудной *си бемоль*?” [18, 387].

Как известно, всего через несколько лет, нещадно эксплуатируя собственные возможности, Дюпре довел свою певческую карьеру до краха. Поверив «обманчивому богатству своей физической природы» (Плужников), он утратил голос и уже к концу 1840-х годов сошел с оперной сцены [16, 27]. Тем не менее в 1830-х Дюпре, будучи на вершине славы, увлек своим примером многих. В частности, за ним попытался идти А. Нурри. Среди многочисленных версий трагической гибели певца есть и та, что объясняет происшедшее неудачным соперничеством с Дюпре. Было ли это так — судить сложно. Известно лишь, что Нурри действительно пытался какое-то время подражать Дюпре, но потерпел жестокое поражение.

Не устоял от «искуса Дюпре» и Иванов, впервые услышавший известного европейского тенора еще во время своей итальянской поездки с Глинкой. Жадно впитывая новые впечатления и будучи по природе склонен к «некоторой инстинктивной способности подражать в пении» (М.И. Глинка), Иванов, видимо, какое-то время пытался двигаться в направлении, обозначенном Дюпре. В феврале 1839 года, встретившись с Остроумовым-Михайловым и беседуя с ним о современной манере пения теноров и его собственных подходах, Иванов ясно давал понять, что разочаровался в методе, характерной для большинства теноров школы Гарсиа-старшего. Утверждая, «что пение ни что иное как подражание», он искренне сокрушался по поводу того, что «в продолжение 6-ти лет изучал Рубини, поэтому <...> и отстал далеко от других» [15, 148].

Перемены в манере Иванова сразу же подметил Остроумов-Михайлов. Впрочем, он счел, что подобное подражание получалось у его соотечественника неубедительно. Сравнивая манеру Дюпре и Иванова, он писал:

Слушал Дюпре. <...>. По-моему, манера Иванова лучше, только видно, что Дюпре много работал; у него уже настоящая манера есть, а у Иванова что-то недоконченное, хотя голос Иванова гораздо лучше³⁷.

Тенор Иванов <...> иногда хочет слишком усиливать голос, и он ему изменяет: или захрипит, или сорвется, — это его недостаток. Характер его пения — *canto di grazia*; драматическое пение ему совсем нейдет, а оно, впрочем, в большой теперь моде <...>³⁸.

В этом вопросе Глинка был единомышленником Остроумова-Михайлова. Природный светлый, ясный, звонкий тембр ивановского тенора никак не соотносился с жесткой, аффектированной манерой Дюпре. Уже в 1850-е годы, вспоминая о давнем впечатлении от искусства Дюпре, Глинка отметил, что у французского певца «голос был не силен, но свеж; пел он уже тогда несколько по-французски, т.е. *il relevati chaque note avec affectation* [что можно перевести как «с преувеличенным чувством выделял каждую ноту» — С.Л.]» [3, 121].

Эту тягу к преувеличенности чувств ощутил в искусстве Иванова и Остроумов-Михайлов, решительно утверждая:

<...> В Большую оперу я более не хожу, потому что там ничего нет, что бы могло принести пользу. Один Дюпре — которого манера совершенно противоположна правилам Михаила Ивановича (Глинки). Голос претяжелый, и он ужасно кричит, от чего французы приходят в восхищение. Даже много глупцов есть, которые говорят, что он немногим хуже Рубини поет, и что этот крик ничто иное, как избыток чувств. Прекрасное суждение!³⁹

Через непродолжительное время Иванов почувствовал уязвимые стороны вокала Дюпре и вернулся к прежним эстетическим ориентирам, развивая заложенные в нем способности к *canto di grazia*. Он

³⁷ Письмо от 10 января 1839 года (Париж) [15, 137–138].

³⁸ Письмо от 30 апреля 1840 года (Флоренция) [там же, 153–163].

³⁹ Письмо от 7 февраля 1839 года (Париж.) [там же, 150].

вошел в когорту так называемых «легких теноров», овладевших искусством медленной кантилены (столь уместной в операх композиторов пост-россиниевского поколения — Беллини и Доницетти). Иванов стал, как полагает Плужников, «если не имитатором, то продолжателем Рубини», поддерживая утвердившиеся в его сознании ценности, «в которые он верил безоглядно» [16, 168] и которые, продолжу мысль исследователя, формировались у него еще в пору начального овладения вокальным мастерством в России, в том числе и у Глинки.

Разочаровался в Дюпре и Остроумов-Михайлов. Спустя несколько месяцев он убедился в том, что в манере Рубини, столь близкой сердцу его русского педагога, есть своя сила и привлекательность.

*

Однако, чувствуя поддержку Глинки как своего наставника, видя себя его единомышленниками, Остроумов-Михайлов и Гулак-Артемовский разошлись с русским учителем по другому вопросу — не «техническому», профессиональному, но, пожалуй, не менее важному. Его можно было бы назвать вопросом социализации молодых исполнителей в инокультурной музыкальной среде.

Ссылаясь как на собственный опыт, так и на известный ему опыт выдающихся европейских исполнителей, Глинка призывал своих воспитанников не гнаться сразу за большими результатами, начинать с малого, оглядываясь и примеряясь к особенностям европейской музыкальной культуры, тонко и деликатно налаживая контакты с коллегами. Судя по ответным строкам писем Остроумова-Михайлова, Глинка предупреждал и о своеволии европейской публики, способной уничтожить на корню любого исполнителя, и о коварности директоров и импресарио европейских оперных театров. Он напоминал об элементарной неготовности его учеников выйти на европейскую сцену, вступая в

прямую конкуренцию с исполнителями, известными и любимыми публикой.

Поначалу его воспитанники с ним соглашались. Тем более, что и Алари, и Рубини говорили о том, что «надобно начать петь на малых театрах в Италии» [15, 148]. Но чем далее, тем упорнее молодые певцы полагали, что и Глинка, и Рубини неверно ощущают время, неадекватно оценивают открывающиеся перед русскими исполнителями возможные пути «вращения» в европейскую оперную культуру. Месяц от месяца расхождение в стратегиях движения к европейским успехам между Остроумовым-Михайловым, Гулаком-Артемовским и Глинкой в этом вопросе становилось все более очевидным:

<...> Не знаю, почему Михаил Иванович (Глинка) нам советует начинать на маленьких театрах, вот уже год как мы здесь, и слышим только свистунов на маленьких театрах, не имеющих ни голосов, ни знания. Напротив, если выходит от учителя какой-нибудь порядочный ученик, то сейчас начинает петь на большом театре, и скорее идет вперед, потому что непрестанно около себя слышит хороших певцов; что же касается до публики, то она всегда снисходительна к начинающим. Если же Рубини и начал петь на маленьком театре, то это потому, что его вначале не хотели принять на большой театр не только как певца, но и как хориста; он не имел еще голоса — это я слышал от него самого... Мы начнем не так как итальянцы: едва выучит оперу, идет на театр. Мы пойдем уже как артисты, нам недостает теперь практики сценической, это сказал Романи⁴⁰ и все, кто понимает музыку... [15, 168].

<...> Мы надеемся приготовиться к нашему дебюту как артисты, по пению и декламации, а не как начинающие, и уверены без затруднения быть ангажированными, когда будем готовы...» [там же, 159].

⁴⁰ По всей вероятности, имеется в виду Феличе Романи (1788 – 1865), итальянский поэт, драматург, автор оперных либретто, в том числе, — «Пирата», «Сомнамбулы», «Нормы» Беллини, «Анны Болейн», «Лукреции Борджа», «Любовного напитка» Доницетти, «Турка в Италии» Россини, «Короля на час» Верди и др. На стихи Романи в 1832 году был написан романс Глинки «Il desiderio» («Желание»), что позволяет допустить возможность личного общения русского и итальянского музыкантов.

Если я буду иметь успехи в Италии и Париже, то с каким удовольствием буду возвращаться в отечество. Тогда уже не буду бояться, что Рубини был [речь идет о предполагаемых русских гастрольях Дж. Рубини — С.Л.], и все от него в восхищении. Если и не буду иметь таланта, подобного ему, то по крайней мере постараюсь быть соперником других талантов, которыми там же восхищаются» [там же].

Вера до поры до времени в быстрое успешное продвижение к вершинам оперного Олимпа, русские певцы без колебаний принимали самые дерзкие прожекты, самые немислимые посреднические услуги. Хотя уже в первые месяцы своего пребывания за рубежом Остроумов-Михайлов отмечал избирательность европейских педагогов, готовых «совершенно отдаться в волю» ученика, пойти «за него в огонь и в воду», «особенно, если видят у него много средств <...>» (Лондон, 31 мая 1839 года) [15, 157], вера в то, что с ними все произойдет иначе, вселяла надежду на скорую славу. Еще до разрыва с Алари Остроумов-Михайлов писал:

Алари надеется нам достать обоим (Артемовскому и мне), весной, ангажемент в Милан, на театр *La Scala*. Сам он ангажирован здесь писать оперу, для великого поста, а для весны другую для Милана; поэтому он мне сказал, он хочет сделать условие, чтобы мы были ангажированы также, потому что надеется на нас двоих, чтоб иметь успех со своей оперой. Разумеется, там дадут на первый раз безделицу, но это ничего, наверстаем после; особенно теперь славно платят тенорам в Италии, потому что их нет вовсе⁴¹.

Но Алари бросил своих учеников:

<...> Мы возьмем теперь в учителя директора здешней оперы, г. Романи, который может всегда нас поставить на сцену, лишь только найдет готовыми. Он известен во всей Италии, как первый знаток театральных эффектов, как пения, так и музыки, потому что

⁴¹ Письмо от 10 октября 1839 года (Флоренция) [15, 161].

служит долго при театре директором музыки и приобрел большую практику. Теперь он более всех может быть нам полезен⁴².

Анализируя ситуацию, Остроумов-Михайлов не догадывался, что многое в происходящем свидетельствует об их собственных просчетах и недостатках. Так, обрисовывая причины, мягко говоря, слабых итальянских театральных дебютов Гулака-Артемовского, Остроумов-Михайлов писал, что его «<...> заставили <...> дебютировать тогда, когда он имел сильное воспаление в горле, и поэтому публикой не очень хорошо был принят. А после, когда иногда и довольно хорошо пел, не смотря на болезнь, но публика не позабывала первого впечатления. По окончании сезона импресарио проклятый нарушил с ним контракт, и не дал ему ничего за то, что он ему пел» [15, 169]. А ведь Гулак-Артемовский имел, с точки зрения Остроумова-Михайлова, «<...> голос несравненно лучше Тамбурины, и я уверен, что будет лучше и петь, если постоянно будет заниматься. Тамбурины немного шарлатан, он позволяет себе некоторые фарсы; жаль, что такой талант занимается такими вещами, которые всегда толпе бросаются в глаза и заставляют ее удивляться <...>»⁴³.

Мысленно представляя себе блестящие контракты, ориентируясь на большие сцены Италии, Британии, Франции, осваивая премудрости вокального ремесла у европейских педагогов, русские певцы оказались не готовы к реальностям оперного мира, к конкуренции между театрами, со всеми особенностями такой конкуренции присущими. Как-то неожиданно оказалось, что директора театров и импресарио не столь уж заинтересованы в русских дебютантах, что публика не так уж снисходительна к первым выходам новых исполнителей, а коллеги не

⁴² Письмо от 8 августа, 1840 года (Флоренция) [там же, 167].

⁴³ Письмо от 7 февраля, 1839 года (Париж) [там же, 150].

столь уж заботливы в отношении к ним. «<...> Здесь так трудно для русского найти ангажемент<...>», — отмечал Остроумов-Михайлов в одном из последних писем, отправленных из Флоренции 23 сентября 1841 года [15, 168]. И, пожалуй, это было первое справедливое суждение о реальности той европейской оперной жизни, к которой так хотелось приобщиться молодым исполнителям из России.

*

Не прислушиваясь к рекомендациям своего русского наставника, Остроумов-Михайлов и Гулак-Артемовский исходили из того, что «чудо», происшедшее с Ивановым, может произойти и с ними. Они в полной мере сознавали, что для этого им необходима помощь европейских коллег. И помощь эту они действительно получали, но ни в коей мере не сопоставимую с той, которую стал получать с конца 1830-х годов Иванов.

Уже в первые месяцы пребывания в Европе Иванов четко понимал необходимость посредничества в поиске выгодных предложений. Так, Глинка вспоминал в «Записках», что, будучи в Неаполе, он и Иванов познакомились «с тамошним придворным живописцем, который нашел способ представить Иванова ко двору, где он пел с успехом, вследствие чего и дебютировал, как известно, в театре Сан-Карло, в “Анне Болене”» [3, 134].

С годами посредничество в устройстве Иванова на сцены оперных театров становилось все разнообразнее, в его судьбе участвовали различные высокопоставленные лица, ведущие представители европейского оперного мира, и главным в их ряду был Россини, сумевший как никто поддержать Иванова определенно, долговременно и мощно. Роль Россини в европейской карьере Иванова до сих пор в полной мере не оценена. Опубликованные Плужниковым на русском языке письма Россини к Иванову (первое из которых датировано мартом 1840 года,

т.е. временем, когда Остроумов-Михайлов и Гулак-Артемовский еще находились в Европе), а также обнародованные исследователем фрагменты переписки маэстро с композиторами и импресарио по вопросам привлечения Иванова к той или иной музыкальной акции, демонстрируют, сколь сильной была дружеская опека Россини «по всем вопросам участия Иванова в системе итальянских оперных антреприз» [16, 137]. Великий композитор, прошедший трудный путь певца, ставший прекрасным вокальным педагогом, как никто знавший сильные и слабые стороны тенорового голоса, был на какое-то время покорен не столько самим звучанием голоса Иванова, сколько окрашенностью его тембра. Видимо, было в нем что-то такое, что завораживало слух маэстро, что соответствовало его музыкальному вкусу.

Европейская пресса той поры писала, что «голос Иванова есть самый чистый тенор», «ясный и серебристый», что «грудные звуки его имеют необыкновенную силу», что обладает он пением «нежным и элегантным» (Ф. Фетис), что русский певец имеет редкостную профессиональную выносливость, без устали пополняя свой репертуар, что он решил для себя проблему владения высокой тесситурой, искусством тембрально насыщенной кантилены, что «ангельская внешность» голубоглазого юноши, его стройность, высокий рост, выразительная мимика не могут никого оставить равнодушным...

О русском певце одобрительно отзывался Беллини, замечая в письме: «Иванов поет с большой грацией, из всех европейских теноров

считаю его первым после Рубини и Донцелли⁴⁴»⁴⁵. Критики, стараясь объективно оценить дарование русского певца, писали о голосе Иванова как «”округлом”, идущим <...> от груди к голове с большой легкостью, не теряя нежности. Многие его естественные тоны обладают удивительной свежестью, мягкостью. Это точно школа Рубини, кроме ощущения, что он далеко от совершенства этой своей модели» [14, 250].

Россини, познакомившись с вокальным дарованием Иванова, почувствовав его потенциальные возможности, вскоре стал для молодого человека учителем, наставником, другом и даже личным импресарио. Композитор, пишет Плужников, помогал Иванову советами, утрясал сложные положения, участвовал в финансовых операциях [16, 137]. Он убеждал других писать «для Иванова», создавая своеобразный проект «*Pour Ivanoff*», и, думается, именно благодаря Россини певчий Иванов постепенно превращался в знаменитого тенора Ivanoff.

Не занимая с 1829 года никаких официальных постов ни в театрах, ни в учебных заведениях, Россини оставался и в 1830-е, и в 1840-е годы влиятельнейшей персоной, имевшей широчайшие связи с лучшими представителями музыкального мира Европы. С искусством прекрасного импресарио Россини сумел подключить к «проекту “*pour Ivanoff*”» своего друга, С. Меркаданте, и, благодаря специально написанному им для Иванова вставному номеру в опере «Два знаменитых соперника», к певцу пришел колоссальный успех во Флоренции. По этому же пути повел Россини и Доницетти, который по просьбе своего

⁴⁴ Речь идет о Доменико Донцелли (1790 – 1873). Дебютировал в 1809 г. в Неаполе. Стал известен как россиниевский исполнитель. Принимал участие в мировых премьерах ряд опер Россини. В том числе — «Путешествие в Реймс» (1825, Париж). В его репертуаре были партия Рамиро (Россини «Золушка»), Отелло (в одноименной опере Россини), пел также в операх Беллини и Доницетти. Специально для него была написана партия Поллиона («Норма» Беллини, 1831). Выступал в городах Италии, Париже, Лондоне.

⁴⁵ В. Беллини — А. Ламперти. Париж, 18 октября 1833 года [14, 250].

старшего друга написал специально для Иванова сцену Дженнаро в «Лукреции Борджиа» (хотя исполнить ее певцу не удалось из-за болезни). Позднее Россини подключил к этому «проекту» и молодого Дж. Верди, сочинившего специально для Иванова арию Эрнани («Odi il volto o grande iddio»), с которой певец имел небывалый успех в Венеции. Сам Россини поставил Иванова в число солистов болонской премьеры своей «Stabat Mater».

Мощные усилия Россини не пропали даром: растущая известность Иванова позволила ему в 1840-х годах подняться вровень со знаменитыми европейскими тенорами, стать главным исполнителем основных теноровых партий в операх европейских композиторов, выступать в ведущих карнавальных оперных сезонах десятилетия.

Безусловно, ни Глинка, ни Волконские при всех их связях и европейских знакомствах обеспечить молодым русским исполнителям равно значимую поддержку, вводя их в европейский оперный мир, как это делал для Иванова Россини, не могли. Было понятно, что даже авторитет Рубини, принимавшего участие в русских исполнителях, равно как и активность Алари, который намеревался выйти на большую оперную сцену со своими русскими учениками и делал до поры до времени ставку на их голоса, ни в коей мере не могли конкурировать с влиятельным мнением Россини.

Не столь очевидным, но не менее значимым было и то, что за время, проведенное в Европе, ни Остроумов-Михайлов, ни Гулак-Артемковский так и не смогли поразить европейскую публику и европейских коллег своими вокальными способностями, и, скорее всего, приходилось признать: невзирая на активное европейское обучение их исходный певческий потенциал был слабее потенциала Иванова.

*

Реальность оказалась много жестче, чем та, что виделась первоначально русским исполнителям, да и неумеренные похвалы и даже восторги европейских наставников по поводу их дарования за стенами учебных классов весили не столь уж много, как представлялось ранее. С этой точки зрения встреча Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского с Г.П. Волконским, состоявшаяся во Флоренции в 1840 году, оказалась как нельзя более кстати.

На днях сюда прибыл князь Григорий Петрович [Волконский – С.Л.]; он меня очень обласкал, также здесь Греч⁴⁶ и Андрей Евграфович Кикин⁴⁷. Они все слушали нас. Князь очень удивился перемене моего голоса и очень меня благодарил за то, что я сделал большие успехи в пении за границей <...> [15, 169].

Проанализировав ситуацию, складывающуюся с Остроумовым-Михайловым и Гулаком-Артемовским в Европе, Волконский взял на себя миссию посредника в их устройстве в труппу императорских театров. Те, взвесив свои возможности и смутные перспективы, согласились вернуться в Россию и продолжить оперную карьеру на родине. Пользуясь их согласием, Волконский сообщил об этом своему отцу «и просил его <...> ангажировать» Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского либо на сезон 1841/1842, либо на сезон 1842/1843 года [15, 170].

Просьба была рассмотрена и принята, ангажемент подписан. Гулак-Артемовский и Остроумов-Михайлов введены в состав русской труппы императорских театров, дебютировав одновременно летом сезона 1842/1843 года в опере Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Так

⁴⁶ Речь идет о Николае Ивановиче Грече (1787–1867), писателе, редакторе, журналисте, неоднократно бывавшем в Европе.

⁴⁷ Андрей Евграфович Кикин (1771–1845 /?/), офицер, участник Средиземноморского похода генерала Ушакова, был дважды ранен в сражении за остров Корфу, обладал немалым состоянием, в том числе, владел более тысячью крепостных [20].

был положен конец европейскому обучению двух русских певцов и открыта новая, русская, страница их творческой биографии.

Остроумов-Михайлов, и Гулак-Артемовский, вернувшись в Россию, продолжали поддерживать связи с Глинкой. Заинтересованно относился к молодым певцам и сам Глинка. А.Н. Серов, вспоминая об этом времени, подчеркивал, что в домах известных композиторов «бывали часто *очень протезируемые Глинкою* [выделено мною – С.Л.] певцы, тенор Михайлов и баритон Артемовский, тогда только что приехавшие из Италии, где изучали вокальное искусство, а потому с успехом дебютировали на русской сцене <...>» [17, 93]. Видимо, Глинка с удовольствием представлял своих воспитанников, а иногда даже музицировал вместе с ними, аккомпанируя, чаще всего, Гулаку-Артемовскому [17, 93].

*

Глинка и М.Д. Волконский могли гордиться своими подопечными. Такой ли виделась им их творческая судьба — нет ли, но все сложилось совсем неплохо. И Остроумов-Михайлов, и Гулак-Артемовский были приняты в число артистов императорских театров и, как казалось тогда, обоих ожидала прекрасная карьера. Но Остроумов-Михайлов продержался на сцене Императорского театра недолго. Голос его слабел. Певец все чаще ограничивался концертными выступлениями. В 1845 году обстоятельства вынудили его подать в отставку [2, 116], а в 1849 году музыкант скоростижно скончался в возрасте 32 лет. Гулаку-Артемовскому же удалось пройти долгий путь артиста Императорских театров, познав успех у публики, получив крепкое материальное обеспечение, испробовав свои силы на композиторском поприще.

Но тогда, в начале их артистической карьеры в Императорских театрах, оба певца воспринимались как надежда русского оперного ис-

кусства, как вокалисты, обладавшие хорошими поставленными голосами и собственной манерой исполнения. За несколько лет до возвращения Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского в Россию, пережив шумный успех «Жизни за царя» и будучи уже капельмейстером Придворной певческой капеллы, Глинка, встретившись с императором, услышал от того «ласковые слова». И десятилетия спустя вспоминал Глинка, как, подойдя к нему, государь сказал: «Глинка, я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты не откажешь мне. Мои певчие известны во всей Европе и, следовательно, сто́ят того, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами» [3, 174]. «Эти ласковые слова привели меня в столь приятное замешательство, — писал Глинка, — что я отвечал государю только несколькими почтительными поклонами» [там же]. Так «куртуазно» были публично расставлены точки над *i* в истории с Ивановым, обозначено место каждого в происшедшем и проговорена должная стратегия поведения на будущее еще до того, как это будущее обрело окончательную определенность.

Глинка прислушался к пожеланиям императора и «итальянцев» из певчих более не готовил. Но это не изменило существа дела. Будучи в то время поклонником и ценителем итальянской вокальной школы, он оставался последовательным сторонником методов вокального обучения, принятых у выдающихся итальянских педагогов и певцов. Освободив Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского от императорского надзора, подготовив русских певцов к учебе в Европе, курируя ход их образования у известных европейских педагогов, давая наставления, советы, рекомендации, Глинка со всей очевидностью добивался именно того, «чтобы они стали у него итальянцами».

Это незамедлительно почувствовали современники. В 1842 году перед публикой Санкт-Петербурга предстали безусловные выученики

итальянской вокальной школы. Спустя десятилетия, когда стало возможным, обзрев весь творческий путь вокалистов, сделать обобщающие заключения, А.И. Вольф писал, что у Остроумова-Михайлова «голос был приятный и хорошо обработанный, но весьма слабый» [2, 103]. Того же мнения придерживался и В. Морков, полагавший, что голос Остроумова-Михайлова, «грудной тенор, не отличался силою, но был очень приятен. Усвоив вполне итальянскую методу пения, Михайлов был преимущественно хорош в переводных операх итальянского репертуара» [13, 87].

Не прошло даром время, проведенное в Европе, и для Гулака-Артемовского. Он даже бросил курить, что, конечно, повлияло на голос; стал, как отмечал в письмах Остроумов-Михайлов, «говорить по-французски» и «хорошо понимать других». Уже в первый месяц пребывания в труппе императорских театров он обратил на себя внимание критиков. Удачно показавшись в течение первого сезона, Гулак-Артемовский и далее ярко проявлял себя в различных партиях. «Артемовский оказался превосходным приобретением в подмогу Петрову», — отмечал, спустя годы, Вольф [2, 103].

Современники оценивали Гулака-Артемовского по-разному. Так, Соллогуб писал об исполнителе как о певце «бездарном» и «грубо-голосом» [18, 601]. Д.В. Григорович же считал, что Артемовский обладал голосом «прекрасным, сильным и свежим» [5, 250]. Но за этими субъективными оценками никогда не пропадало главное: Гулак-Артемовский всегда воспринимался носителем итальянской вокальной традиции, связь с которой не порывал даже в своих композиторских опытах [6]. Глинка же сразу по возвращении Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского в Россию подключил молодых исполнителей к подготовке спектакля «Руслан и Людмила». Хотя он поставил своих

учеников во второй состав (Остроумов-Михайлов — Финн; Гулак-Артемовский — Руслан), решение композитора было абсолютно верным: в его распоряжении оказались молодые, способные вокалисты, понимавшие позицию своего русского педагога и имевшие хорошую профессиональную выучку, полученную у европейских учителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. Л.: Музыка, 1968.
2. Вольф А.И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 3 ч. Ч. 1. СПб: тип. Р. Голике, 1877.
3. Глинка М.И. Записки // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие: В 2 тт. Том I. Л.–М.: Государственное музыкальное издательство, 1952.
4. [Глинка М.И.] Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие: В 2 тт. Том II. Письма и документы / под ред. В. Богданова-Березовского. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1953.
5. Григорович Д.В. Литературные воспоминания. М.: Художественная литература, 1987.
6. Драч И.С. Украинский парафраз на россиниевский сюжет («Итальянка в Алжире» – «Запорожец за Дунаем») [Электронный ресурс] // RELGA. 2002. №6 (84). URL: <http://www.relga.ru/Environment/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=132&level1=main&level2=articles>.
7. Кауфман И.С. С.С. Гулак-Артемовский. Жизнь. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1973.
8. Кизин М.М. Русская певческая школа М.И. Глинки // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. №4 (32). С. 105–108.

9. *Лаблаш Л.* Полная школа пения с приложением вокализов для сопрано или тенора. СПб.–М.–Краснодар: Лань; Планета музыки, 2016.
10. *Лащенко С.К.* Директор императорских театров А.М. Геденов: московские истоки Санкт-Петербургской театрально-административной карьеры (продолжение). Неизвестный «роговой проект» и его судьба [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2016. №15. С. 23–70. URL: <http://imti.sias.ru/authors/3724.html>.
11. *Лобанкова Е.В.* Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019.
12. *Лямина Е.Э., Самовер Н.В.* «Бедный Жозеф»: жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. М.: Языки русской культуры, 1999.
13. *Морков В.И.* Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год. М.–СПБ.: Издание М. Бернарда, 1862.
14. *Петрушанская Е.М.* Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009.
15. Письма из заграницы русского певца Михайлова (Остроумова) (1839–1841) // Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России, изданный Н. Финдейзенем. Вып. 2. СПб., 1903. С. 134–170.
16. *Плужников К.И.* Николай Иванов. Итальянский тенор. СПб.: Центр современного искусства, 2006.
17. *Серов А.Н.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / Под общей редакцией А.А. Орловой. М.: Госмузиздат, 1955. С. 66–100.
18. *Соллогуб В.А.* Повести. Воспоминания. Л.: Художественная литература, 1988.

19. Степанов П.А. Воспоминания о М.И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / Под общ. ред. А.А. Орловой. М.: Госмузиздат, 1955. С. 54–66.

20. Сульдина Л.В. Последние владельцы села Трофимовщина [Электронный ресурс] // История и историческая память. 2015. Вып. 12. С. 175–190. URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2016/10/22/istoriya_i_ist._pamyat_vyp._12_2015.pdf.

21. Тышко С.В., Мамаев С.Г. Странствия Глинки. Ч. 1. Украина. Киев: Радуга, 2005.

22. Фролов С.В. Глинка. М.И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество. Ч. I. Детство в Новоспасском (1804–1817). СПб.: Нестор-История, 2016.

23. Фролов С.В. Глинка. М.И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество. Часть II. В Благородном пансионе (1818–1822). СПб.: Нестор-История, 2019.

24. Шереметев С.Д. Мемуары. М.: Индрик, 2001.

25. Яковенко С.Б. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура // Южно-российский музыкальный альманах. 2004. № 1. С. 52–61.

26. Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

27. Taruskin R. Russian Music at Home and Abroad: New Essays. Berkeley: University of California Press, 2016.

REFERENCES

1. Barsov Yu.A. Vokal'no-ispolnitel'skie i pedagogicheskie principy M.I. Glinki [The vocal performance and pedagogical principles of M.I. Glinka]. Leningrad: Muzyka [Music], 1968.

2. *Wolf A.I.* Hronika Peterburgskih teatrov s konca 1826 do nachala 1855 goda: v 3-h chastyah. CH. 1. [Chronicle of St. Petersburg theaters from the end of 1826 to the beginning of 1855: in 3 parts. P. 1.]. Saint-Petersburg: tipografiya R. Golike [R. Golike printing house], 1877.

3. *Glinka M.I.* Zapiski [The Notes] // Mihail Ivanovich Glinka. Literaturnoe nasledie: v 2 tomah. Tom I. [Mikhail Ivanovich Glinka. Literary heritage: in 2 volumes. Vol. I.]. Leningrad–Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State music publishing house], 1952.

4. [*Glinka M.I.*] Михаил Иванович Глинка. Mihail Ivanovich Glinka. Literaturnoe nasledie: v 2 tomah. Tom II. Pis'ma i dokumenty [Mikhail Ivanovich Glinka. Literary heritage: in 2 volumes. Tom I. Letters and Documents]/ pod redakciej V. Bogdanova-Berezovskogo [ed. by V. Bogdanov-Berezovsky.]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State music publishing house], 1953.

5. *Grigorovich D.V.* Literaturnye vospominaniya [Literary memories]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura [Fiction], 1987.

6. *Drach I.S.* Ukrainskij parafraz na rossinievskij syuzhet («Ital'yanka v Alzhire» – «Zaporozhec za Dunaem») [Ukrainian paraphrase on the Rossini plot («Italian woman in Algeria» – «Zaporozhets beyond the Danube»)] [Electronic source] // RELGA. 2002. №6 (84). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=132&level1=main&level2=articles>.

7. *Kaufman I.S.* S.S. Gulak-Artemovskij. Zhizn'. Lichnost'. Tvorchestvo [S.S. Gulak-Artemovsky. A life. Personality. Work]. Moscow: Muzyka [Music], 1973.

8. *Kizin M.M.* Russkaya pevcheskaya shkola M.I. Glinki [M.I. Glinka's russian singing school] // Vestnik Chelyabinskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv [Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. 2012. №4 (32). Pp. 105–108.

9. *Lablash L.* Polnaya shkola peniya s prilozheniem vokalizov dlya soprano ili tenora [Complete singing school with vocalization app for soprano or tenor]. Saint-Petersburg–Moscow–Krasnodar: Lan' [Doe]; Planeta muzyki [Planet of Music], 2016.

10. *Lashchenko S.K.* Direktor imperatorskih teatrov A.M. Gedeonov: moskovskie istoki Sankt-Peterburgskoj teatral'no-administrativnoj kar'ery (prodolzhenie). Neizvestnyj «rogovoj proekt» i ego sud'ba [The director of the Imperial theatres A.M. Gedeonov: the Moscow sources of his career as St. Petersburg theatre manager (Continuation). An unknown «Horn» Project its fate] [Electronic source] // *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History] 2016. №15. Pp. 23–70. URL: <http://imti.sias.ru/authors/3724.html>.

11. *Lobankova E.V.* Glinka. Zhizn' v epohe. Epoha v zhizni [Glinka. Life in the era. An era in life]. Moscow: Molodaya gvardiya [Young guard], 2019.

12. *Lyamina E.E., Samover N.V.* «Bednyj ZHozef»: zhizn' i smert' Iosifa Viel'gorskogo [«Poor Joseph»: the life and death of Joseph Vielgorsky] Moscow: YAzyki russkoj kul'tury [Languages of Russian culture], 1999.

13. *Morkov V.I.* Istoricheskij ocherk russkoj opery s samogo ee nachala po 1862 god [Historical sketch of Russian opera from its very beginning to 1862]. Moscow–Saint-Petersburg: Izdanie M. Bernarda [Edition by M. Bernard], 1862.

14. *Petrushanskaya E.M.* Mihail Glinka i Italiya. Zagadki zhizni i tvorchestva [Mikhail Glinka and Italy. Mysteries of life and creativity]. Moscow: Klassika-XXI [Classic-21], 2009.

15. Pis'ma iz zagranicy russkogo pevca Mihajlova (Ostroumova) (1839–1841) [Letters from abroad of the Russian singer Mikhailov (Ostroumov) (1839-1841)] // *Muzykal'naya starina. Sbornik statej i materialov dlya istorii muzyki v Rossii, izdannyj N. Findejzenom* [Musical antiquity.

Collection of articles and materials for the history of music in Russia, published by N. Findeyzen.]. Vypusk 2 [Issue 2]. Saint-Petersburg, 1903. Pp. 134–170.

16. *Pluzhnikov K.I.* Nikolaj Ivanov. Ital'yanskij tenor [Nikolay Ivanov. Italian tenor]. Saint-Petersburg: Centr sovremennogo iskusstva [Center for Contemporary Art], 2006.

17. *Serov A.N.* Vospominaniya o Mihaile Ivanoviche Glinke [Memories of Mikhail Ivanovich Glinka] // Glinka v vospominaniyah sovremennikov [Glinka in the memoirs of contemporaries] / Pod obshchej redakciej A.A. Orlovoj [Edited by A.A. Orlova]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State music publishing house], 1955. Pp. 66–100.

18. *Sollogub V.A.* Povesti. Vospominaniya [Stories. Memories]. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura [Fiction], 1988.

19. *Stepanov P.A.* Vospominaniya o M.I. Glinke [Memories of Glinka] // Glinka in the memoirs of contemporaries / Pod obshchej redakciej A.A. Orlovoj [Edited by A.A. Orlova]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State music publishing house], 1955. Pp. 54–66.

20. *Suldina L.V.* Poslednie vladel'cy sela Trofimovshchina [The last owners of the village Trofimovshchina] [Electronic source] // Istoriya i istoricheskaya pamyat' [History and Historical Memory]. 2015. Vypusk 12 [Issue 12]. Pp. 175–190. URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2016/10/22/istoriya_i_ist._pamyat_vyp._12_2015.pdf.

21. *Tyshko S.V., Mamaev S.G.* Stranstviya Glinki. CH. 1. Ukraina [Glinka's traveling. Part 1. Ukraine]. Kiev: Raduga [Rainbow], 2005.

22. *Frolov S.V.* Glinka. M.I. Glinka v XXI veke. Novyj vzglyad na lichnost' i tvorchestvo. CH. I. Detstvo v Novospasskom (1804–1817) [Glinka. M.I. Glinka in the 21st century. A new look at personality and creativity. Part I. Childhood in Novospasskoye (1804–1817)]. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya [Nestor-History], 2016.

23. *Frolov S.V.* Glinka v XXI veke. Novyj vzglyad na lichnost' i tvorchestvo. CH. II. V Blagorodnom pansione (1818–1822) [Glinka in the 21th century. A new look at personality and creativity. Part II. In the Noble Boarding House (1818–1822)]. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya [Nestor-History], 2019.

24. *Sheremetev S.D.* Memuary [Memoirs]. Moscow: Indrik, 2001.

25. *Yakovenko S.B.* Glinka i otechestvennaya vokal'no-ispolnitel'skaya kul'tura [Glinka and Russian vocal and performing culture] // YUzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2004. № 1. Pp. 52–61.

26. *Frolova-Walker M.* Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

27. *Taruskin R.* Russian Music at Home and Abroad: New Essays. Berkeley: University of California Press, 2016.

