

Уорик Листер

Amico: Жизнь Джованни Баттисты Виотти

2009

Русский перевод — *Скрипичный архив* · violinsolo.ru

Содержание

1. Предисловие
2. Глава 1. Фонтането и Турин (1755–1779)
3. Глава 2. Большое турне (1780–1781)
4. Глава 3. Париж, 1782–1792: исполнитель, композитор, педагог
5. Глава 4. Париж, 1789–1792: Антрепренёр
6. Глава 5. Достижения Виотти к этому моменту
7. Глава 6. Лондон, 1792–1798, и изгнание, 1798 — около 1800
8. Глава 7. Гилуэлл, Париж, Оксфорд, Лондон, около 1800–1812
9. Глава 8. Лондон и континент, 1812–1819
10. Глава 9. Париж и Опера, 1819–1821
11. Глава 10. Последние годы, смерть и посмертная судьба
12. Глава 11. Достижение и наследие Виотти
13. Приложение 2. Биографическая заметка Дж. Б. Негри
14. Приложение 3. «Précis» — автобиография Виотти
15. Приложение 4. Письмо Виотти принцу делла Цистерна
16. Приложение 5. Завещание Виотти
17. Приложение 8. Скрипки Виотти
18. Приложение 9. Заметки о скрипичном методе Виотти
19. Приложение 11. Письмо-загадка

Предисловие



Джованни Баттиста Виотти. Портрет кисти Элизабет Виче-Лебрэн, 1805



Подпись Виотти: «Votre affectionné Amico» — рука, давшая книге имя

Полноценной биографии Джованни Баттисты Виотти — пожалуй, самого влиятельного скрипача из всех, кто когда-либо жил, — на английском языке не существует. Монографии Артюра Пугина (1888) на французском и Ремо Джацотто (1956) на итальянском неудовлетворительны: первая — потому что со времени её выхода обнаружилось множество новых сведений, вторая — из-за обилия ошибок и вымыслов. Есть и две более поздние монографии: Розы Моффа, «Vo triste tacito»: *Le peregrinazioni di Giovanni Battista Viotti* (Лукка, 2005), и Мариатереза Деллаборра, *Giovanni*

Battista Viotti (Палермо, 2006), обе на итальянском. Превосходная книга Дениз Йим «Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted through Letters» (Олдершот, 2004) сосредоточена на жизни Виотти после его переезда в Англию в 1792 году. Предшествующим годам в ней посвящены лишь две гораздо менее подробные главы, и, как сама Йим говорит во введении, она «не разбирает сколько-нибудь обстоятельно предпринимательскую сторону жизни Виотти». Сборник «Giovanni Battista Viotti: A Composer between the Two Revolutions» под редакцией Массимилиано Сала (Болонья, 2006) — собрание статей разных авторов, отнюдь не биография. Нельзя не упомянуть и важное собрание исследовательских материалов, составленное Хансом-Юргеном Рыдзыком в 1980-е и 1990-е годы и хранящееся на кафедре истории музыки Свободного университета Берлина. Рыдзык, чья (незавершённая) докторская диссертация была посвящена камерным сочинениям Виотти, начал было работу над критическим изданием полного собрания его произведений, но эту работу оборвала его безвременная смерть.

Это «Жизнь», а не «Жизнь и творчество». Я попросту попытался изложить всё, что известно о жизни и поприще Виотти, и вписать его карьеру в контекст музыкальной жизни конца XVIII — начала XIX века. Здесь нет развёрнутого разбора сочинений Виотти, нет и нотных примеров (за исключением двух коротких пьес «на случай», которые я счёл нужным привести, поскольку они не только не изданы, но и до сих пор оставались не замеченными в литературе о Виотти). Сами произведения вводятся в контекст его жизни там, где это казалось уместным. Отчасти я опираюсь на статьи, уже опубликованные мною в научных изданиях. Однако здесь много нового материала, часть которого впервые появляется на английском языке или основана на недавно открытых документах — особенно в том, что касается родителей и братьев и сестёр Виотти, его карьеры в Турине, местопребывания Виотти и его учителя в Польше и России и деятельности Виотти в Париже и Лондоне.

Все даты приведены по новому стилю. Так, дату, записанную в одной русской газете как 9 марта 1781 года, я передаю как 20 марта — в согласии с григорианским календарём (новым стилем), принятым в Западной Европе, который в ту пору опережал юлианский календарь (старый стиль), действовавший в Польше и России, на одиннадцать дней. Я сделал это, чтобы хронология поездки Виотти и Пуньяни стала понятнее.

Дабы не загромождать текст, я не всегда давал отсылки к словарным статьям, когда ясно, о какой статье идёт речь (например, к статьям о Виотти и других у Мьеля, Фетиса и в *New Grove*). Точно так же я приводил оригинальный текст переведённых отрывков лишь там, где словесная форма казалась мне важной или допускающей разное толкование.

С благодарностью отмечаю любезное разрешение перепечатать части следующих статей (см. библиографию): Lister 2003 (в главе 1); Lister 2002 (в главе 2); Lister 2004 и Lister 2006 (в главе 3). Я признателен исследовательской группе Российско-Балтийского информационного центра «БЛИЦ» в Петербурге под руководством Елены Цветковой за помощь с российскими архивными находками в главе 2 — в частности, со ссылками, указанными в примечаниях 63, 66, 82, 84, 87, 88 и 89 к главе 2; в примечании 48 к главе 3; и в примечании 155 к главе 9. За помощь с переводом русских источников я благодарен Игорю Полесицкому; за польские источники — Уршуле Щепаньской-Яновской и Агнешке Елевской; а за некоторые наиболее каверзные итальянские места — Марко Кьярини. Если не оговорено иное, все переводы с французского, итальянского и немецкого — мои.

Всякий, кто изучает жизнь Виотти, в огромном долгу перед Дениз Йим. Именно она привела в порядок разрозненные собрания Чиннери — Виотти («The Chinnery Family Papers») в Музее Пау-

эрхаус и в Библиотеке Фишера в Сиднее (Австралия) и в библиотеке колледжа Крайст-Чёрч в Оксфорде и мастерски обобщила их содержание — сначала в своей двухтомной докторской диссертации, затем в упомянутой выше книге, где она опирается также на переписку из Нью-Йоркской публичной библиотеки, обнаруженную Фрэнсис Барулич. Лично я многим обязан Дениз Йим — в особенности за её помощь с переводом ряда французских источников, за помощь во множестве трудных мест и за то, что она поделилась со мной своими обширными познаниями о Виотти и литературе о нём; всё это, боюсь, отмечено в настоящей книге недостаточно. А если говорить шире, то её советы и заразительность её мыслей и увлечённости всем, что связано с Виотти, были для меня вдохновением, за которое я бесконечно благодарен.

Я благодарю Клайва Брауна за его ценные замечания о скрипичной игре Виотти, её предшественниках и её влиянии. За любые изъяны и ошибки, оставшиеся в моём изложении этой области, ответственность, разумеется, целиком лежит на мне. Я признателен профессору Брауну и за то, что он любезно прислал мне свою статью «Leopold Mozart's Violinschule and the Performance of W. A. Mozart's Violin Music», которая помогла мне прояснить мои представления о контексте виоттиевской манеры игры.

Среди прочих, кому я с благодарностью обязан помощью, — дон Гвидо Мацца из прихода Сан-Мартино-Весково в Фонтането-По и дон Натáлино из церкви Сан-Бартоломео в Трино за их помощь с приходскими архивами; Романа Раина за то, что щедро прислала мне фотокопии документов из своей диссертации и поделилась со мной своими знаниями об архивах Фонтането; д-р Роланд Фольтер за то, что поделился своим знанием старых аукционных каталогов и помог мне в (в итоге безуспешных) попытках разыскать письмо, цитируемое в книге Джацотто (см. главу 2, прим. 93); Джеффри Эгер, отыскавший несколько записей в аукционных каталогах, относящихся к Виотти; Мари-Франсуаза Лагадек, поделившаяся со мной несколькими своими находками во французских национальных архивах; Джованни Казелли за его терпение и мастерство в создании карт; сотрудники Библиотеки Гарольда Актона при Британском институте во Флоренции; Фрэнсис Барулич, хранитель отдела музыкальных рукописей и нотных изданий имени Мэри Флаглер в Библиотеке Пирпонта Моргана; Кэтрин Боси, музыкальный библиотекарь Гарвардского центра изучения итальянского Возрождения во Флоренции (Вилла И-Татти); миссис Джудит Кёртойс, архивариус колледжа Крайст-Чёрч в Оксфорде; д-р Питер Хортон, библиотекарь-консультант Королевского музыкального колледжа, — за их многочисленные любезности и помощь; г-жа Хелен Йоксолл и г-жа Джилл Чапмен, архивистки Музея Пауэрхаус в Сиднее, которые любезно предоставили мне рабочее место в своих кабинетах, дали свободный доступ к «The Chinnery Family Papers» и добродушно сносили мои частые помехи во время моего визита; и Майкл Барбур и Элисон Прайс — за то, что прочитали мою рукопись и сделали ценные замечания.

Моей жене Сьюзен я выражаю сердечную благодарность за её терпение, поддержку и советы на каждом шагу пути.

Эта книга предназначена для любознательного любителя музыки, но, надеюсь, будет интересна и музыковедам, и исследователям смежных областей — таких как культурная история старого порядка и Французской революции. Мне было бы отрадно узнать, что у читателя, как и у меня самого, знакомство с жизнью Виотти пробудило более острый, менее поверхностный интерес к его музыке, которая, увы, по-прежнему томится в той тюремной келье культурной истории, что зовётся «несправедливым забвением».

Глава 1. Фонтането и Турин (1755–1779)

Деревня Фонтането лежит на широкой равнине реки По. Здесь, 12 мая 1755 года, родился Джованни Баттиста Виотти — шестой из девятнадцати детей, из которых младенчество, вероятно, пережили лишь семеро. Мальчиком, играя на улице перед домом, он мог поднять глаза и увидеть мерцающую к северу великую цепь Альп, что тянется к юго-западу, обнимая город Турин, лежащий выше по течению миль в тридцати пяти, а затем поворачивает к югу, к Средиземному морю. И в наши дни, как и во времена Виотти, Фонтането-По окружён почти до самого горизонта рисовыми полями: со времён Средневековья эта часть Пьемонта была крупнейшей областью рисоводства в Европе. В обсаженном деревьями канале, что течёт через главную площадь деревни, мочили коноплю — другой местный продукт, привозимый сюда с окрестных полей. Фонтането-По всегда стояло в стороне от больших дорог: чтобы добраться до него, нужно свернуть с главной дороги, идущей от Турина на западе, а в двадцати милях к северо-востоку от Фонтането лежит Верчелли, ближайший крупный торговый город и центр провинции (см. приложение 1).

Отец Джованни Баттисты, Феличе Антонио Виотто (10 сентября 1714 — 6 января 1784), был кузнецом и держал своё дело в доме, принадлежавшем семье Виотто с конца семнадцатого века, когда его приобрёл прадед скрипача. Дом этот, стоявший на прежней «*contrada di mezzo*» — ныне Виа Виотти, 23, неподалёку от перекрёстка в центре деревни, — сохранился по сей день. На его фасаде укреплен мраморная доска в память о месте рождения самого прославленного сына Фонтането.

Единственный наш источник сведений о первом десятилетии с лишним жизни Виотти — рукописная биографическая заметка в три с половиной страницы, помеченная 1810 годом, написанная неким доктором Негри, заместителем мэра Фонтането, который принадлежал к видному семейству деревни, связанному дружескими узами с семьёй Виотто. Лучше Негри нам не сказать:

Отец [Виотти], хотя по ремеслу и был кузнецом — а это был его единственный заработок, — слыл человеком образованным, ценил общество людей благородных и просвещённых; а как был он остёр на язык и не прочь пошутить, его все любили, и господа из окрестных мест, как миряне, так и духовные лица, с удовольствием собирались перед его кузницей, чтобы потолковать с ним, а в час не слишком поздний заходили и в дом — побыть в его обществе. И поскольку иные из них были любителями игры на том или ином инструменте, редок был вечер, чтобы они не собирались в доме Виотти музицировать, причём и сам мастер Феличе недурно играл на охотничьем рожке [*corno da caccia*].

О матери Виотти, Марии Маддалене, урождённой Милано (род. 15 января 1728 года), нам почти ничего не известно, кроме того, что она была из местной семьи. Она вышла за Феличе 24 февраля 1746 года, восемнадцати лет от роду; первый их ребёнок родился в ноябре. Всего она родила мужу трёх сыновей и шесть дочерей, из которых выжили трое: Анна Аделаида, родившаяся в 1748 году, Джован Баттиста, родившийся в 1755-м, и Джузеппе, родившийся в 1763-м. Она умерла 22 апреля 1763 года, тридцати пяти лет, вполне вероятно — от заражения крови после рождения Джузеппе двумя месяцами раньше. Джован Баттисте не хватало трёх недель до восьмого дня рождения, когда он потерял мать; сестре его Аделаиде было четырнадцать. Через несколько месяцев, 30 октября, Феличе, которому теперь было сорок девять лет, взял другую жену — двадца-

тиоднолетнюю Терезу Марию Музетти из соседнего города Трино. Тереза и сама была вдовой: её первый муж умер тремя годами ранее.

Приятно вообразить кузнеца в лучшем своём наряде, едущего пять миль в Трино, чтобы жениться туманным октябрьским утром, — быть может, везущего с собой двух старших детей. Чтобы читатель не счёл новую женитьбу Феличе чрезмерно поспешной, вспомним его положение: хотя Аделаида в свои четырнадцать, без сомнения, могла помогать в уходе за двумя младшими братьями, Феличе вряд ли управился бы без жены и без матери для своих детей. Мы не знаем, как Феличе и его невеста познакомились, ни того, насколько хорошо Джамбаттиста и его сестра знали мачеху, прежде чем судьба свела их вместе. Можно гадать и о том, сколь тяжело пришлось Терезе, на которую внезапно легла забота о трёх детях, один из которых — младенец. Впрочем, как вдова, она, должно быть, считала себя счастливницей, найдя устроенного мужа, способного её содержать.

К этому времени, по словам Негри, Виотти уже умел играть на скрипке, хотя «бедный мальчик имел лишь то слабое и неискусное обучение, какое мог дать ему отец». К счастью, в Фонтането появился странствующий музыкант по имени «синьор Джованни» (фамилии его Негри не знал), очень хороший лютнист, основательно сведущий в музыке, и местные любители музыки устроили так, чтобы он остался в деревне и давал уроки. Юный Виотти расцвёл под его руководством, и спустя немногим более года, когда синьор Джованни уехал, заняв должность в другом месте, он уже мог проявить себя «вполне похвальным образом». Всё это, утверждает Негри, происходило до 1764 года, а значит, Джамбаттиста, лет девяти от роду, был предоставлен собственным музыкальным силам и силам своего отца более чем на три года — до конца 1766-го, когда случился первый из великих переломов в его жизни.

Подведём итог музыкальной подоплёке Виотти на этом этапе. Во-первых, музыку он слышал дома, сколько себя помнил, и она неразрывно срослась в его памяти с образом отца, собирающего вокруг себя друзей, с беседой, с музыкой как радостью застолья. Это обстоятельство отчасти объясняет одну из главных пружин поведения Виотти в дальнейшей жизни, как мы ещё увидим. Любопытно было бы знать, какого рода музыку играли Феличе с друзьями (возможно, при участии синьора Джованни) и сколь искусно. Надо полагать, большинство из них, если не все, состояли в Фонтанетской филармонической капелле, которая была достаточно хороша, чтобы её приглашали играть в другой город. Во-вторых, Джамбаттиста как-то выучился играть на скрипке, имея наставниками лишь отца — любителя, игравшего на рожке, — да менее двух лет музыканта-профессионала, который был лютнистом! В-третьих, если верить ещё одному раннему биографу Виотти, синьор Джованни, прежде чем расстаться с учеником, поощрял его изучать теорию музыки по теоретическим сочинениям Карло Джованни Тестори — вероятно, по труду «*La musica ragionata espressa famigliarmente in dodici passeggiate a dialogo*» («Музыкальная теория, изложенная запросто в двенадцати прогулках-диалогах»). Это руководство выдержано в обычной для многих дидактических сочинений восемнадцатого века форме катехизиса учителя и ученика. Оно было издано в Верчелли в 1767 году, но могло ходить в рукописи и раньше, по крайней мере в округе и среди друзей. Вполне возможно, что мальчик возраста Джамбаттисты сумел понять эту работу — быть может, с некоторой помощью отца, тем более что написана она в доступном слого, оживлённом анекдотами, юмором и простыми объяснениями. Виотти вполне мог усвоить азы музыки и первые начала сочинения генерал-баса по теоретическим трудам Тестори, если не уже в 1766 году, то в 1770-х. Во всяком случае, как мы увидим, к 1766 году Виотти умел читать ноты.

Есть свидетельства, что в эти же годы и общая грамотность Джамбаттисты не оставалась в небрежении. В книге постановлений деревенского совета содержится следующее распоряжение от 1763 года: «Постановлено назначить в сей местности учителя народной школы [maestro di scuola pub.(lic)a] на трёхлетний срок, а именно начиная со второго числа наступающего месяца ноября текущего года и оканчивая первым числом того же месяца 1766 года». Это распоряжение сулит благополучие раннему общему образованию юного Виотти, хотя подробностей у нас нет, как нет и сведений о степени грамотности его отца — да и матери, если на то пошло.

«Suonatore del Principe» (придворный музыкант принца)

Следующий эпизод жизни Виотти заключает в себе все приметы волшебной сказки. Как рассказывает Негри, где-то в 1766 году, вероятно в конце года, Виотти взяли с собой в Ивреа — крупный город в сорока милях к северо-западу от Фонтането — или же в деревню Страмбино близ Ивреа (Негри не уверен, куда именно), чтобы он играл в «филармонической капелле» Фонтането (нынче мы назвали бы такие коллективы деревенскими оркестрами, хотя в них часто входили и струнные инструменты), которую пригласили туда играть на богослужении в церковный праздник. «Нелегко было, — сообщает нам Негри, — убедить отца юного Виотти отправиться в эту поездку, но в конце концов он согласился, уверившись, что это ему ничего не будет стоить и что в его же интересах испытать сына и дать ему стать известным». На церемонии присутствовал епископ Ивреа, монсиньор Франческо Рорá, и после неё весь оркестр, включая одиннадцатилетнего Виотти, отправился играть застольную музыку для монсиньора епископа. Негри, явно чувствуя всю важность события, пишет:

С этой минуты, можно сказать, началось благополучие Виотти, ибо сей достойнейший прелат, дивясь изяществу, с каким мальчик играл свою партию, и очарованный его необычайной скромностью и приятной наружностью, прямо сказал ему, что может составить его счастье, если тот согласится поехать в Турин, в один знатный дом, где молодой дворянин ищет себе товарища, чтобы вместе изучать скрипку. Возвращаться в Фонтането, чтобы испросить позволения отца, нужды не было, ибо тот был рядом; и вот, поблагодарив епископа за его щедрое участие и получив в дар прекрасный реликварий, они тотчас отбыли в Турин с рекомендательными письмами к маркизе ди Вогéра.

Негри можно простить преувеличение: Виотти с отцом не уехали — да и не могли уехать — в Турин в тот же день. По меньшей мере им пришлось бы переночевать в Страмбино или Ивреа, прежде чем пуститься в дневной путь верхом до великой столицы королевства Сардинии. Да и вряд ли они отправились бы, не вернувшись прежде в Фонтането, чтобы собрать мальчику вещи и попрощаться с мачехой, сестрой и братом. С другой стороны, хотя пьемонтские дороги были одними из лучших в Европе, возвращение в Фонтането означало бы изрядный крюк, и Феличе, возможно, решил не терять времени.

Здесь нам должно представить двух лиц, которым на ближайшие несколько лет предстояло сыграть столь решающую роль в жизни и искусстве Виотти: маркизу ди Вогéра (1723–1802) и её единственного сына Альфонсо, принца Даль Поццо делла Цистерна (1748–1819), восемнадцатилетнего отпрыска одного из богатейших и виднейших семейств Турина. Именно за маркизу ходатайствовал монсиньор Рорá, и именно для Альфонсо желали найти музыкального товарища. Маркизе было сорок три года, когда к ней попал Виотти, и вдовела она уже двенадцать лет. У неё было четыре дочери, три старшие из которых были замужем; младшая, Мария Анна, тринадцати или че-

тырнадцати лет (род. 7 декабря 1752 года), незамужняя, жила в Палаццо делла Цистерна с матерью и братом.

Можно вообразить сцену прибытия Феличе Виотто и его сына к их дверям — запylённых (а вернее, забрызганных грязью пьемонтской осени или зимы) и усталых после долгого пути, по всей вероятности верхом. (Как сын кузнеца, Джамбаттиста давно уже свyksя с лошадьми и к одиннадцати годам вполне умел ездить верхом. Позднейшая его жизнь даёт довольно свидетельств тому, что он был умелым и страстным наездником.) Если Феличе с сыном и впрямь отбыли в Турин тотчас, маркиза ди Воге́ра не имела бы заранее вести об их приезде. Тем не менее, по словам Негри, она и принц немедленно приняли юного музыканта в свой дом — можно догадаться, что письма епископа Рора́ оказались убедительны. Иные хронисты расцвели эту сцену в Палаццо делла Цистерна: принц, увидев юного Виотти впервые, не поверил, что тот на что-нибудь способен, и уже собирался дать ему денег да отослать домой. В этот миг вошёл Челониат, учитель скрипки принца, и уговорил его послушать игру мальчика. Перед Виотти положили сонату некоего «Бедзузи», которую он сыграл с внушительным апломбом, проронив на верчелльском наречии: «ben par susì a le niente» (это, мол, пустяки). Желая смутить одиннадцатилетнего мальчика (!), ему велели сыграть трудную сонату Феррари, которую он также исполнил с листа с большим жаром (*con molta forza*). Можно предположить, что партию клавира в обеих вещах играл Челониат или, может быть, Мария Анна. Затем, когда Виотти признался, что ни разу не был в театре, Челониат взял его с собой тем же вечером в оперу и посадил подле своего кресла в оркестре, и Джамбаттиста сыграл с листа всю оперу целиком, к изумлению оркестрантов. Нам не сообщают, что то была за опера, спектакль то был или репетиция и играл ли Виотти партию первых или вторых скрипок. По всей вероятности, это была первая опера карнавального сезона 1766–67 года, «Танкред» Ф. Г. Бертони, репетиции которого начались около середины декабря, — либо одна из осенних комических опер: «Il ratto della sposa» Гульельми давалась в том году двадцать семь раз, с 14 октября по 26 ноября. По возвращении Виотти во дворец принц спросил, что он играл в опере, и мальчик сыграл увертюру по памяти. То был, как замечает Ф.-Ж. Фетис в своей статье о Виотти, «взрыв таланта». Именно этот случай — даже более, чем встреча с епископом Рора́, — свидетельствует о раннем созревании дарования Виотти: к одиннадцати годам он достиг такого уровня при столь беспорядочном обучении. Принц был убеждён, и судьба мальчика была решена.

Итак, вероятно, в конце 1766 года и произошло это знаменательное событие в жизни Виотти. Не было в диковину, чтобы музыкально одарённых мальчиков из небогатых семей «усыновляли» богатые благодетели, а поскольку до Фонтането-По был едва ли больше дня пути верхом, это, пожалуй, не казалось особенно тяжким шагом для мальчика его лет — нечто вроде поступления в пансион в наши дни. Но не будем забывать, что Джамбаттиста потерял мать всего четырьмя годами ранее. Можно лишь вообразать, сколь мучительно это было и насколько мачехе удалось залечить рану. Мы ещё увидим, что позднее в жизни Виотти до чрезвычайности страдал от тоски разлуки с любимыми — почти до одержимости.

Джованни Баттиста, в автобиографической заметке («Précis»), написанной тридцать два года спустя, вспоминал, что семья его

[Слова Виотти («Précis», 1798; в переводе с английского Лустера):]

...прочила мне иной образ жизни, [но] вопреки им я избрал поприще музыканта.

[конец слов Виотти]

Это утверждение прекрасно согласуется с известием о первоначальном нежелании Феличе отпускать сына в поездку с Фонтанетской филармонической капеллой. Кузнец, которому теперь было за пятьдесят, вполне мог желать, чтобы старший сын встал рядом с ним у горна и со временем занял его место — таков был естественный ход вещей. Но какие бы сомнения у него ни были, их, надо думать, развеяло то, что он мельком увидел мир, в который вот-вот вступал его сын. Он провёл в Турине десять или двенадцать дней — без сомнения, как гость в Палаццо делла Цистерна, — прежде чем проститься с сыном и вернуться в Фонтането.

Что же это был за мир, которому передали одиннадцатилетнего Джамбаттисту? Прежде всего — город Турин с населением чуть более пятидесяти тысяч, столица королевства Сардинии, в которое входил не только Пьемонт в северо-западном углу Италии, но и, по ту сторону Альп, изрядная часть нынешней Франции — область Савойя. Савойский дом давал правителей этого края с одиннадцатого века. Карл Эммануил III, деятельный король-воин, занимал престол с 1730 года, а в 1773-м его сменил заурядный сын Виктор Амадей III (правил в 1773–96 годах). Корни Савойского дома были французскими, и французский оставался официальным языком двора долгое время после того, как в шестнадцатом веке столицу из Шамбери перенесли в Турин, — и впрямь вплоть до времён Виотти. Впрочем, как выразился один английский путешественник, «туринцы в целом говорят по-французски безразлично, а между собой беспрестанно изъясняются по-пьемонтски, на этом [...] жалком наречии».

Турин, на верхнем течении По, был первым значительным городом Италии, до которого добирались гости из Франции через перевал Мон-Сени. Его строгая прямолинейная планировка, столь непохожая на узкие извилистые улочки иных итальянских городов, словно отражалась и в его атмосфере — трезвой, упорядоченной, чуть скучноватой. По крайней мере, так описывали Турин многие британские путешественники в их Большом турне. Двор почитался «самым учтивым в Европе». Около двух месяцев, с конца декабря по февраль, карнавальные празднества и увеселения оживляли город как для приезжих, так и для его жителей. Чарлз Бёрни, посетивший Турин в июле 1770 года, находил, что «при здешнем дворе ныне царит унылое однообразие в ежедневном повторении парадных церемоний и молитв, отчего Турин для чужестранца — скучное место пребывания, разве что во время карнавала».

Что до более тесного мира Палаццо делла Цистерна, тут мы можем счесть себя счастливыми. С 1761 по 1768 год, когда принц Альфонсо достиг совершеннолетия, он состоял под опекой матери, а его наследство — под её управлением, для чего велись подробные счёта. Эти счётные книги, числом шесть, и иные документы, хранящиеся в Государственном архиве в Бьелле, дарят нам драгоценную возможность заглянуть в повседневный быт княжеского итальянского дома эпохи старого порядка.

Палаццо делла Цистерна стоял минутах в пяти ходьбы от королевского дворца (Палаццо Реале) с его капеллой и от Театро Реджо — знаменитого оперного театра Турина (см. рис. 1.1). Как мы увидим, эти два учреждения занимали немало места в жизни как принца, так и Виотти. В 1760-х и 1770-х годах маркизу ди Вогёра и её детей обслуживала свита из двадцати пяти — тридцати человек: наставник принца, «medico di casa» (домашний врач), секретарь, мажордом и прислуга кухни, дома и конюшни.

Рис. 1.1. Фрагмент плана Турина 1796 года: Палаццо Чистерна, Театро Реджо и другие места жизни Виотти

Принц, помимо обучения у своего постоянного наставника (чье годовое жалованье в 360 лир [360 л.] включало «приношения на мессы»), пользовался целым набором уроков по особым предметам. Счётные книги показывают платежи, более или менее регулярные на протяжении всего этого времени, учителям письма (*piuma francese* — французское перо), танцев, рисования, фехтования, верховой езды, немецкого языка и скрипки. Уроки танцев и письма давались и сестрам принца, но поскольку старших выдали замуж с 1762 по 1765 год, эти платежи соответственно убывали, оставив лишь Марию Анну, которая брала ещё и уроки клавесина. Плата была одинаковой (16 лир за месяц уроков) у всех учителей, кроме учителя письма (24 лиры) и учителя немецкого (20 лир).

В доме было два клавесина: стоимость (250 лир) нового, с двумя регистрами, «для пользования детей» была занесена в счёта 1 января 1762 года; дважды в год вносились платежи за настройку и уход. Изредка встречаются платежи за переписку и переплёт нот, а 18 апреля 1763 года, а также 21 февраля и 30 октября 1767 года «*suonatore venuti ad un concerto in casa*» (музыканты, явившиеся на концерт в доме) получили соответственно 24, 84 и 24 лиры. (Музыкантам обычно платили по 5–10 лир за сопровождение балов при дворе. Предположив сравнимую плату за частный концерт, можно прикинуть, что в этих концертах участвовало приблизительно три-четыре и десять-двенадцать оплачиваемых музыкантов соответственно.) Есть и ежегодные платежи за наём мест (*fitto palchetti*, 100–150 лир) в Театро Реджо, два постоянных билета (*biglietti perpetui*, по 39 лир каждый) на оперный сезон — один для маркизы, один для принца, — а также многочисленные билеты на отдельные оперные спектакли для маркизы, её дочерей, домочадцев дворца (например, слуг и двух дочерей секретаря) и очень часто для принца, обыкновенно с его наставником или друзьями (*per il Sigr. Principe e sua compagnia*), на восемь, а то и десять представлений двух карнавальных опер — напоминание о том, что в Турине, как и повсюду, поход в оперу был событием не столько эстетическим, сколько светским.

Попробуем теперь представить себе Виотти, одиннадцатилетнего мальчика, сына кузнеца из захолустья, вступающего в этот дом. Первый наш проблеск его присутствия во дворце даёт запись от 29 апреля 1767 года в одной из счётных книг, под рубрикой «Расходы: одежда»: «купцам Гайотти и Феррарису за сукно и муслин в подарок, а именно на гардероб маленького музыканта [*piccolo suonatore*], живущего в доме Его Превосходительства, — 19 лир». Секретарь, кажется, не уверен в имени Виотти — быть может, признак того, как недавно мальчик прибыл. Есть ещё четыре сходные записи о «музыканте Виотто» в разделе расходов на одежду, все за 1768 год: за муслин на манжеты — 3 лиры; за три носовых платка — 3 лиры 2 сольдо (3 лиры и 2 сольдо, ибо в пьемонтской лире 20 сольдо); за муслин на сорочку — 2 лиры 10 сольдо; и, 1 июля, «за передник для матери музыканта Виотто, заказанный принцем», — 4 лиры 5 сольдо. (Это, как мы знаем, была мачеха Виотти, Тереза Мария.) Не угадываем ли мы руку маркизы за этим трогательным жестом с передником?

Ко времени прибытия Виотти в Палаццо делла Цистерна принц учился игре на скрипке уже более пяти лет. Его учитель, синьор Челониат, «*suonatore di violino*» (скрипач), получал также по 6 лир за ученика в месяц за то, что сопровождал уроки танцев принца и его сестёр. Виотти впервые появляется как ученик в записи от 1 августа 1767 года: «синьору Челониату, скрипачу, за уроки скрипки принцу и Виото, музыканту Достопочтенного Принца [*suonatore del V(enerato) Principe*], включая разные поручения по переписке сонат, как помечено и получено, — 80 лир 10 сольдо». Эта сумма, вероятно, означает два месяца уроков по 16 лир в месяц за ученика (= 64 лиры) плюс 16 лир 10 сольдо, уплаченных Челониату за переписку нот; необычно высокая сумма за переписку, быть может, отражает потребность в новых «*suonate*» (сонатах) для вновь прибыв-

шего ученика, которому теперь было двенадцать лет. А значит, можно предположить, что Виотти начал брать уроки у Челониата где-то в начале июня 1767 года.

Если Виотти и впрямь прибыл во дворец в 1766 году, неясно, отчего он не начал уроков до следующего июня. Так или иначе, у принца не было уроков скрипки в первые пять месяцев 1767 года, хотя по другим предметам уроки были, а Челониат продолжал сопровождать уроки танцев. Необъяснимым образом с этой первой записи в августе и до начала 1768 года имя Виотти не появляется, хотя принц продолжает уроки исправно. Виотти возобновил уроки в январе 1768 года и продолжал их более или менее регулярно; последняя запись, от 30 июля, показывает 56 лир за месяц уроков для обоих учеников плюс два смычка и струны. В свой двадцатый день рождения, 8 октября 1768 года, принц вступил во владение наследством, и счётные книги, что велись для его матери, были прекращены. Итак, Джамбаттиста взял у Челониата около двадцати четырёх еженедельных уроков, с начала июня 1767 года по июль 1768-го, с пятимесячным перерывом в августе — декабре 1767 года. Хотя записей у нас нет, он, вероятно, продолжал заниматься с Челониатом до тех пор, пока не начал брать уроки у Гаэтано Пуньяни в конце 1769-го или в 1770 году.

Выражение «*suonatore del Principe*» следует понимать не как обозначение того, чьим делом было играть для принца, но как музыканта, состоящего под «покровительством» или попечением принца. Впрочем, можно с уверенностью предположить, что от Виотти ожидали бы и сыграть иной раз сонату с Марией Анной — и что он был бы этому рад, — что они с принцем играли бы дуэты вместе и что он участвовал бы в домашних концертах вроде тех, что давались в феврале и октябре 1767 года.

Ни одна из записей о Челониате не даёт его имени или хотя бы инициала, а это значит, что мы не можем с уверенностью установить его личность. В конце 1760-х в Турине было по меньшей мере шесть скрипачей-членов семьи Челониат. С учётом возраста и положения в музыкальном устройстве двора выбор того, который из Челониатов это был, сужается до трёх: Игнацио, его двоюродного брата Карло Лоренцо и брата последнего, Карло Антонио. Все трое входили в группу первых скрипок оркестра Театро Реджо, хотя Карло Антонио — лишь с 1771 года. В оркестре Королевской капеллы Карло Лоренцо был в группе первых скрипок, двое других — во вторых. Игнацио, пожалуй, имел самую широкую известность из троих: он сочинил две оперы для Театро Реджо, и ему часто поручали управлять оркестром на карнавальных балах и дополнительных концертах. С другой стороны, Карло Лоренцо неизменно ставили выше него в обоих оркестрах; за ним числилось несколько изданных сочинений, и именно он по смерти Игнацио в 1785 году заменил его в важном деле сопровождения уроков танцев королевской семьи. Карло Антонио, похоже, ничем особенно себя не отличил. Нам приходится довольствоваться лишь знанием того, что первым настоящим учителем скрипки у Виотти был один из этих троих.

Жаль, что полные счётные книги за годы после 1768-го не сохранились. Они поведали бы нам многое о тех восемнадцати годах, в течение которых, как теперь представляется, Виотти пользовался покровительством принца: например, когда именно он начал уроки у Пуньяни и какую плату получал Пуньяни (судя по их соответственному жалованью при дворе, она была бы много выше, чем у Челониата); подробности об образовании Виотти, как музыкальном (давал ли ему Пуньяни уроки композиции? а как насчёт уроков клавира?), так и внемузыкальном; и как долго Виотти оставался жить в Палаццо делла Цистерна. Далее, принято считать, что Виотти сыграл важную роль во введении скрипок Страдивари в Париже в начале 1780-х годов. Хотя скрипки Страдивари ещё не достигали той цены, какую обрели бы ко времени смерти Виотти в 1824 году

(он упоминает свой инструмент в завещании), вряд ли он мог бы позволить себе такую в 1770-х без помощи принца. А подобная покупка непременно была бы занесена в счёта.

Трудно судить, каково было положение Виотти в иерархии дома. Свидетельства скудны и несколько противоречивы. С одной стороны, у нас есть довольно поразительный документ в архиве Бьеллы, который поднимает непростые вопросы. Это наскоро написанная, не датированная памятная записка, предназначенная, вероятно, для секретаря дворца, а возможно, для маркизы или принца:

Деньги, что должно ежемесячно выделять слугам Его Превосходительства принца делла Цистерна на хлеб и вино

Камердинеру Сан-Джермано — 11 л. 5 с. Музыканту Виотто, а за него — упомянутому камердинеру, который подаёт ему хлеб и вино, — 8 л. 15 с. Лакею Фламбону — 11 л. 5 с. Повару — 15 л. Поварёнку, включая его жалованье, хлеб и вино, — 12 л. 10 с. Кучеру — 15 л. Конюху — 15 л. Камердинеру — 15 л.

Далее записка переходит к иным статьям расходов. Этот список, по-видимому, перечисляет — для счётных надобностей — тех слуг, что приставлены именно к службе принца, в отличие от слуг маркизы и остальной челяди. Написание «Виотто» указывает на раннюю дату этой записки, безусловно до 1772 года, к которому остановились на форме «Виотти», — как указывает на то и относительно малая трата на Виотти, который, будучи мальчиком, потреблял меньше вина, если не меньше хлеба, чем прочие. Включение имени Виотти в список со слугами принца может попросту отражать удобство счетоводства, поскольку особой рубрики для него не существовало. Вполне возможно, он и ел со слугами, по крайней мере на этом раннем этапе, и почти наверняка не за столом принца, забота о котором рассматривается в счетах отдельно. Точно так же по сохранившимся архитектурным планам восемнадцатого века мы не можем сказать, помещался ли Виотти на *parlour*-этаже (*piano nobile*) дворца, где находились покои маркизы и принца, или этажом выше, где жили слуги.

Всё это говорит о том, что положение Виотти было чем-то меньшим, чем положение члена семьи, — на это указывает и скудость покупок одежды, и отсутствие иных трат на его имя в счетах, в противоположность обильным, нередко весьма дорогим покупкам одежды и прочим тратам на членов семьи: карманные деньги, расходы на причёску, чаевые кучерам и тому подобное. Ещё показательнее тот факт, что он не значится получающим уроки у наставника или у учителей иных предметов, кроме скрипки, — по крайней мере на октябрь 1768 года.

С другой стороны, у нас есть заверение Негри, что Виотти приставили «учтивых слуг», что на него смотрели как на сына в семье, что его «препоручили г-ну Д. Эно, прежде бывшему наставником маленького маркиза», что «не было нежности, какой маленький маркиз не дарил бы ему», и что «такова была забота, какой окружала Виотти эта семья, что во все его юные годы он не приезжал в родную деревню иначе как в сопровождении слуги».

Истина, пожалуй, тоньше, чем подсказывает любое из этих двух как будто противоречивых описаний. Джамбаттиста, вероятно, имел всякое удобство, какого только мог пожелать, — больше, в сущности, чем мог быть приучен иметь. Из только что приведённой записки ясно, что к нему был приставлен по меньшей мере один слуга, чтобы подавать ему хлеб и вино. Ему давали всякую возможность учиться и совершенствоваться как музыканту, он пользовался гостеприимством и даже любовью своих благодетелей, но он не был — да и не мог быть — сочтён или при-

нят за члена княжеского семейства эпохи старого порядка. Архивы Бьеллы, сколь ни любопытны, не дают нам картины более точной, чем эта.

Для принца уроки скрипки были частью его воспитания как придворного в духе Кастильоне. Уже в 1771 году он стал кравчим (*gentiluomo di bocca*) и вторым шталмейстером короля — начало блестящей придворной и кавалерийской карьеры. Для сына кузнеца из Фонтането-По уроки скрипки были чем-то совсем иным. Каково бы ни было его положение в доме, именно маркиза и её сын дали Виотти возможность приобщиться — через Пуньяни — к великой традиции итальянской скрипичной игры, идущей от Корелли.

Есть у нас и ещё один проблеск жизни Джамбаттисты в Палаццо делла Цистерна. «Ученики из Фонтането, что были в Турине, — говорит Негри, — по настоянию того любезнейшего господина [принца Альфонсо] часто навещали своего земляка». Друзья Джамбаттисты, надо думать, были должным образом поражены его удачей и непривычной роскошью его окружения, и, конечно же, их общество смягчало одиночество или тоску по дому, какие он, возможно, испытывал в новом своём положении.

Тем временем для Феличе Виотто и его новой жены, Терезы Марии, начался новый круг рождений и — неумолимо — смертей. Их первенец, названный Франческой Маддаленой, без сомнения в память о недавно скончавшейся первой жене Феличе, родилась 24 августа 1764 года и дожила до зрелых лет. 10 февраля 1767 года одиннадцатилетний Джамбаттиста был восприемником при крещении второго ребёнка — ещё одной девочки, Доменики Апполонии, которая, вероятно, не пережила младенчества. Можно предположить, что о предстоящем рождении его известил гонец из Фонтането и что он примчался во весь опор, в сопровождении слуги, верхом или в карете, предоставленной маркизой. После чего он вернулся бы в Палаццо делла Цистерна как раз вовремя, чтобы услышать домашний концерт 21 февраля или принять в нём участие.

17 ноября 1767 года старшая сестра Джамбаттисты, Аделаида, вышла замуж за некоего Джована Баттисту Карбонеро, вдовца из города Монтильо. Феличе дал ей приданое. Естественно, юный *suonatore del Principe* присутствовал бы на свадьбе в Фонтането — хотя возможно, что он уехал в Лондон, как мы вскоре увидим. Что до младшего брата Джамбаттисты, Джузеппе, Негри сообщает нам, что и у того была склонность к скрипке, но он был так ветрен, что Джамбаттиста, «который с благословения своих покровителей взял брата Джузеппе под крыло, чтобы учить его, в конце концов вынужден был отослать его прочь как неисправимого».

Мы видели, что у Джамбаттисты были уроки скрипки с Челониатом по меньшей мере до конца июля 1768 года; можно предположить, что он продолжал заниматься с Челониатом, пока его музыкальное образование не взял в свои руки Гаэтано Пуньяни, ставший главным учителем Виотти и оказавший несравнимо самое важное влияние на его раннее музыкальное развитие.

Ученик прославленного Пуньяни

Гаэтано Пуньяни (1731–98) был ведущим светилом музыкального устройства Турина, которое строилось вокруг двора и двумя главными учреждениями которого были Королевская капелла и Театро Реджо, каждое со своим составом певцов и инструменталистов. Пуньяни был учеником Джованни Баттисты Соми (1686–1763), который, в свою очередь, три года (1703–06) учился в Риме у Арканджело Корелли. Основатель пьемонтской школы скрипичной игры, Соми поднял уровень оркестров Капеллы и Театра до международной высоты. Пуньяни играл в обоих оркестрах с оторочества, и его положение как со временем преемника Соми, ведущего представителя пьемонт-

ской школы наряду с Джардини, никогда не подвергалось сомнению. Он стал концертмейстером оркестра Театра в сезоне 1757–58 года (более чем за пять лет до смерти Соми), а оркестра Капеллы — в 1770-м. Уже в 1754 году он исполнил один из собственных концертов в Париже на «Concert spirituel» («Духовном концерте»), снискав всеобщее одобрение. Его международную славу укрепляли многочисленные изданные сочинения: оркестровые и камерные произведения, скрипичные сонаты, а начиная с 1769 года в Лондоне — оперы.

Один из ранних биографов, Эдм-Франсуа Мьель, обыкновенно надёжный, утверждает, что Виотти ездил в Лондон с Пуньяни в двенадцать лет, — что дало бы правдоподобное объяснение иначе ничем не мотивированному перерыву в уроках Джамбаттисты с Челониатом в августе — декабре 1767 года. Пуньяни действительно ездил в Лондон в 1767 году, куда прибыл, вероятно, на второй неделе октября, но нет никаких свидетельств, что Виотти его сопровождал. Если бы он это сделал, это означало бы, разумеется, что к началу 1768 года двенадцатилетний Джамбаттиста ехал обратно в Италию один — или, во всяком случае, без Пуньяни, который остался в Англии, выступая на скрипке (он был любимцем музыкальных собраний семьи Харрис в Солсбери), в особенности как руководитель оркестра, и поставив свою комическую оперу «Нанетта и Лубино» в Кингс-театре в Лондоне, первое представление которой состоялось 8 апреля 1769 года. Возглавив оркестр на концертах Солсберийского музыкального фестиваля в августе (когда, вероятно, и был сделан его портрет, изображённый на рис. 1.2), он вернулся в Турин как раз вовремя, чтобы возглавить оркестр Театро Реджо в первой карнавальной опере, репетиции которой начались в середине декабря. Вероятно, он взял Виотти в ученики вскоре после возвращения в Турин, то есть в конце 1769-го или в 1770 году.

Рис. 1.2. Гаэтано Пуньяни. Рисунок карандашом и мелом

О подробностях уроков Виотти у Пуньяни мы можем лишь строить догадки: в своём «Précis» 1798 года, уже упомянутом, он говорит, что провёл детство в «беспечной резвости [étourderies] и нескончаемых занятиях». Мы знаем, что Виотти позднее в жизни придавал первостепенное значение упражнению в гаммах для юного скрипача:

[Слова Виотти («Précis» / заметки о методе; в переводе с английского Листера):]

Именно она [гамма] создаёт хорошую интонацию, прекрасный звук, именно она делает [...] пальцы гибкими [...], именно она мало-помалу даёт нам уверенность, помогает одолевать препятствия.

[конец слов Виотти]

Виотти утверждает также, что почти никогда не разучивал пассажа из какой-либо пьесы, но что он «не переставал» упражняться в гаммах, и что, если бы он когда-нибудь смог сыграть гамму безупречно, он счёл бы себя первым скрипачом в мире. Затем он перечисляет семь способов, какими надлежит упражняться в гамме:

[Слова Виотти (заметки о методе; в переводе с английского Листера):]

1) без перегибов [динамики] [...], звук каждой ноты следует начинать, вести и завершать на одном и том же уровне громкости; 2) начиная forte и заканчивая piano; 3) начиная piano, с crescendo и diminuendo; 4) гамма в данной тональности, но сыгранная во всех возможных позициях; 5) полутонами [хроматическая гамма], с теми же оттенками, что и выше; 6) с трелью на каждой ноте, с

теми же оттенками; 7) наконец, упражнять всё это в разных тональностях, в разных позициях и в разных темпах.

[конец слов Виотти]

Мы вправе допустить, что Виотти, излагая эти принципы и приёмы, говорил из собственного опыта ученика, что они — по крайней мере отчасти — были частью его собственного скрипичного становления. Тем более когда мы принимаем во внимание последнее, весьма знаменательное наблюдение Виотти касательно гамм:

[Слова Виотти (заметки о методе; в переводе с английского Листера):]

То, что закладывает самое прочное основание [raffermit] и приносит больше всего пользы, — это упражнение в чрезвычайно долгих и выдержанных звуках; именно они порой меня изводят.

[конец слов Виотти]

Скрипичное наследие Виотти, пьемонтская школа, славилось прежде всего своей широкой техникой ведения смычка — извлечением звука. Дж. Б. Соми, учитель его учителя, «славился тем, что владел „самым величавым взмахом смычка в Европе“, а «arco magno» (большой смычок) Пуньяни «вошло в поговорку». А потому более чем вероятно, что Пуньяни немалую часть времени уроков с Джамбаттистой посвящал долгим, выдержанным движениям смычка, а гаммы — самый удобный, хотя и не единственный и, возможно, не самый занимательный способ упражняться в подобной технике. Так или иначе, именно широкий, мощный звук и должен был стать отличительной чертой игры Виотти и «школы Виотти».

Что до прочей технической выучки, легко забыть, что все опоры юного скрипача наших дней — этюды Крейцера, Роде, Фьорилло, Гавинье и несметного множества пришедших позже — лежали в весьма отдалённом будущем, когда Виотти учился у Пуньяни. «L'arte del arco» («Искусство смычка»), приписываемое Джузеппе Тартини, было издано в Париже в 1758 году, а «Письмо [...] к синьоре Маддалене Ломбардини» Тартини было издано в Венеции в 1770-м, хотя написано в 1760-м. Резонно предположить, что Пуньяни был осведомлён об этих работах, в обеих из которых подчёркивалось владение смычком. «Письмо», впрочем, открывает коренное различие между школами Тартини и пьемонтской: Тартини усердно настаивает на лёгкости ведения смычка — буквально на лёгкости запястья (*leggerezza di polso*), чтобы избежать резкости или грубости, — и на гибкости и проворстве смычковой руки. Нет и намёка на желательность широкого, мощного звука. Несколькими годами позже была предпринята попытка — вероятно, Байо — разграничить разные характеры, возможные на скрипке: «простой и мелодичный под пальцами Корелли; стройный, трогательный и грациозный под смычком Тартини; приятный и нежный под смычком Гавинье; благородный и величавый под смычком Пуньяни; полный огня, полный дерзости, патетический, возвышенный в руках Виотти». Ещё позднее Байо в своём труде «L'Art du violon» («Искусство скрипки», 1835) писал: «Звук, который Тартини и Пуньяни извлекали из своих скрипок, помнят достаточно хорошо, чтобы сравнить различия и вызвать в памяти тот род выразительности, который отличал их игру». Джамбаттисту, без сомнения, водили слушать концерт прославленной синьоры Ломбардини-Сирмен (её мужа-скрипача звали Лодовико Сирмен) в Театро Кариньяно 3 июня 1768 года. Она была ученицей Тартини, и, по словам капельмейстера туринского собора, она «снискала восхищение всего Турина своей игрой на скрипке» и «исполняет [Тартиниевы] сонаты с таким совершенством, что являет себя истинной и достойной его наследницей».

Пуньяни и его одарённый ученик не имели в своём распоряжении той ступенчатой системы технических занятий, которой суждено было прийти. Тем больше оснований полагать, что гаммы вполне могли составлять костяк раннего технического основания Виотти. Что до пьес, то, по всей вероятности, сонаты Корелли входили в ученический репертуар Джамбаттисты, равно как сонаты и концерты Дж. Б. Сони и Пуньяни и, несомненно, сонаты Безоцци и Доменико Феррари, две из которых, как мы видели, стали триумфальными «вступительными пьесами» Виотти. Мьель и впрямь утверждает, что «из старинной музыки Виотти особенно ценил сонаты Феррари, классику для скрипки, в которой он был наиболее искущён».

Во второй половине января 1771 года Леопольд Моцарт с сыном посетили Турин на две недели. Леопольд, по своему обыкновению, сделал в путевом дневнике запись, состоящую из списка примерно двадцати имён лиц, с которыми они встретились, по большей части членов туринской знати и музыкальных светил двора. Это единственное известное свидетельство об их пребывании в столице королевства Сардинии; нет ни относящихся к делу газетных сообщений, ни дневниковых записей, ни документов в архивах Teatro Regio, где Вольфганг с отцом наверняка слышали представление «Аннибала в Турине» Джованни Паизиелло под управлением самого композитора, чьё имя есть среди тех, что в списке Леопольда.

Среди прочих имён, записанных Леопольдом, были маркиза ди Вогёра, Пуньяни и Челониат. Виотти он не упоминает. Тем самым нам отказано в неотразимо притягательной картине: двое пятнадцатилетних (Вольфганг отпраздновал день рождения в Турине), сведённые вместе маркизой или Пуньяни, быть может, даже в Палаццо делла Цистерна — у маркизы и её сына было больше причин, чем едва ли не у кого-либо ещё в Турине, принять Моцартов в своём доме для домашней «*accademia*» (академии), — двое одарённых мальчиков, пришедшихся друг другу по душе, Джован Баттиста, аккомпанирующий Вольфгангу в сонате (почётному гостю, разумеется, достался бы клавесин поновее), или даже, забавы ради, их совместное импровизирование чего-нибудь... Нет, Леопольд не упоминает Виотти. О том, сколь памятный случай был упущен, можно судить по тёплому рассказу Леопольда о встречах его сына всего восемью месяцами ранее, во Флоренции, с английским скрипачом-вундеркиндом Томасом Линли, который тоже был ровесником Вольфганга. Леопольд писал, что «оба мальчика играли один за другим весь вечер напролёт, беспрестанно обнимая друг друга. На следующий день маленький англичанин, прелестнейший мальчик, велел принести свою скрипку в наши комнаты и играл весь день, а Вольфганг ему аккомпанировал».

Около десяти месяцев, с октября 1772-го по июль 1773 года, Пуньяни вновь был в отлучке в Лондоне. Опытный учитель, он, надо думать, оставил семнадцатилетнему Джамбаттисте план занятий и репертуар для прохождения — быть может, под надзором Челониата. С другой стороны, вполне возможно, что Виотти сопровождал Пуньяни в этой поездке — к этому вопросу мы вскоре вернёмся.

Театральный музыкант

В 1773 году Виотти поступил в оркестр Teatro Regio. Основанный в 1738 году, Teatro Regio имел славу одного из лучших оперных театров Европы. Его деятельность, равно как и деятельность всех прочих театров города, направляла группа из сорока дворян — Благородное общество кавалеров (*Nobile Società dei Cavalieri*), которое получало ежегодную королевскую субсидию. Оркестр по величине был сравним с оркестрами других важных европейских оперных театров того времени, таких как неаполитанский и парижский, насчитывая около шестидесяти музыкантов, сре-

ди них около двадцати восьми скрипок. Главный оперный сезон, помимо постановок к особым случаям, приходился на карнавал и состоял из двух серьёзных опер (*opere serie*), одна в конце декабря — январе, другая в январе — феврале, каждая шла приблизительно двадцать — двадцать пять представлений. Кроме того, был осенний сезон комической оперы (*opera buffa*) в меньшем театре принца Кариньяно. Иногда наезжала французская труппа комической оперы (*opéra comique*), а весной и летом давался сезон французских и итальянских пьес.

Это, насколько нам известно, была первая оплачиваемая должность Виотти. Но едва ли это был первый раз, когда Виотти сидел среди этого оркестра. Можно предположить, что в годы перед тем, как он сам вошёл в оркестр, Виотти пользовался обыкновением музыкантов — иногда злоупотребляемым — приводить в оркестр посторонних, не играющих лиц. В оркестровых договорах 1760-х и 1770-х годов нередко встречается следующее условие:

Никто из нижеподписавшихся виртуозов не может, ни под каким бы то ни было предлогом, вводить в оркестр во время опер и в особенности балетов какое-либо лицо или лиц, которые своим перешёптыванием причиняют беспокойство и помеху виртуозам в их игре; и из-за этого неудобства, равно как и по иным особым причинам, не дозволяется вводить их без разрешения.

Пуньяни, можно быть уверенным, добился бы разрешения для своего лучшего ученика, твёрдо зная, что Джамбаттиста там для того, чтобы смотреть и слушать, а не перешёптываться.

Архитектурные планы Teatro Redжо, по отдельной странице на каждый ярус здания, занимают почётное место в томе о театрах в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера 1751–72 годов. Они вознаграждают внимательное изучение. На плане, показывающем второй ярус лож, обозначена галерея, «через которую двор проходит из королевского дворца на представление». Король и его свита могли и впрямь достичь королевской ложи прямо, через ряд комнат и коридоров из королевских покоев. Есть все основания полагать, что королевская семья проявляла к опере интерес более чем просто официальный. 4 января 1772 года герцог Савойский, будущий король Виктор Амадей III, писал, изрядно брюзжа, своей дочери Жозефине, графине Прованской, в Версаль:

Опера идёт недурно, но что до музыки, то возникли великие распри из-за неприязни между Пуньяни и музыкальным руководителем Априле, первым певцом, и Гуэрини [Лукрецией Агуйяри], первой певицей. Последняя снискала одобрение черни и нас, прочих невежд, для которых, впрочем, это никакой разницы не составляет; но всё равно — наша сторона сильнее.

Любопытно, что эти раздоры достигли слуха герцога и что они всё ещё оставались неулажены во время представлений («Андромеда» Коллы была впервые дана 26 декабря).

Teatro Redжо мог похвалиться единственной в своём роде акустической особенностью. Под полом оркестра было вогнутое, наподобие чаши, пространство — нечто вроде резонирующей камеры, назначение которой было «значительно усиливать звук инструментов». Один из планов в разрезе в «Энциклопедии» показывает это весьма ясно, с пометой «Оркестр с пустотой внизу». Один посетитель сообщал, что две трубы вели звук от концов этой камеры внутрь театра. Странно, что, по-видимому, нет рассказов очевидцев о действенности этого раннего акустического опыта. Бёрни, который говорит, что его «провели по всем частям» Театра, кажется, не был ему показан, иначе он наверняка упомянул бы о нём, да и представления в театре он не слышал.

Планы «Энциклопедии» дают нам возможность заглянуть в трудовую жизнь театрального музыканта восемнадцатого века. На четвёртом ярусе, позади и над сценой, показана уборная музыкантов — не слишком большая, если учесть величину оркестра. За несколько минут до каждого представления (которое начиналось в 17:30, когда присутствовал двор, иначе в 18:15) Виотти и его

собратья, напудренные и в париках, с инструментами в руках (за исключением контрабасистов, у которых наверняка было место для хранения инструментов поближе к оркестровой «яме»), спускались по четырём лестничным маршам к точке под задней частью сцены, откуда направлялись к лестнице, ведущей наверх, к их местам перед сценой. Уборные танцовщиков (которых было заметно больше, чем у музыкантов!) располагались сходным образом, с выходом на ту же лестницу.

Место Виотти было третьим пультом вторых скрипок, что на оркестровом плане Франческо Галеацци 1791 года (см. рис. 1.3) поместило бы его совсем рядом с зорким оком и властным смычком Пуньяни, первого скрипача и направляющего оркестра (*direttore dell'orchestra*). (В 1770 году, неделю спустя после назначения первым скрипачом Капеллы и Камеры [*Cappella e Camera*], Пуньяни пригрозил оставить должность концертмейстера театрального оркестра, если ему не повысят жалованья. Управители театра тотчас уступили.)

Рис. 1.3. План рассадки оркестра Театро Реджо, около 1791 года (из Галеацци)

После того как оркестр тщательно настроился — договоры музыкантов этого времени недвусмысленны на сей счёт, — представление начиналось. У нас есть свидетельство очевидца:

[Пуньяни] властвует над оркестром мастерски, как доблестный полководец посреди своего войска. Воодушевлённый всепоглощающим огнём своего таланта и устремлённый к главной своей цели, каковая есть единство [ансамбля], он подчиняет — иной раз взглядом, иной раз знаком — всех членов оркестра всякой своей воле. Его смычок — это жезл полководца, которому все повинуются с предельной точностью. Единым взмахом смычка, поданным в нужный миг, он бодрит оркестр, замедляет его или ускоряет по своему желанию; он указывает тончайшие нюансы певцам и приводит [*garrelle*] всех к тому совершенному единству, что есть душа исполнения. Такова его музыкальная готовность, что он мастер аккомпанемента, как и в управлении симфонией. Проникнутый тем, что должно быть главной заботой всякого искусного аккомпаниатора, — поддерживать и выявить существенные партии, — он не сводит глаз с певцов, лишь изредка быстро взглядывая в ноты; своим замечательным разумением он так быстро и так глубоко [*vivement*] схватывает гармонию, характер, темп и стиль [музыки], что одновременно запечатлевает её отпечаток в душах певцов и каждого члена оркестра.

При всей скидке на пылкую прозу Рангони, это остаётся внушительным свидетельством достоинств Пуньяни. В конце восемнадцатого века современный способ управления оркестром с дирижёрской палочкой ещё не вошёл в Италии во всеобщее употребление. Обыкновенно первый скрипач вёл оркестр со своего места, иногда пользуясь смычком как палочкой. В операх он делил руководство с одним или несколькими клавесинистами — положение, которое, как мы видели, иногда порождало путаницу или раздор, особенно когда замешана была властная натура вроде Пуньяни.

План Галеацци показывает вторых скрипок сидящими в ряд спиной к сцене. Как известно всякому оркестровому музыканту оперы, бывает досадно не видеть действия и зрелища иначе как вытягивая шею для случайного беглого взгляда, — хотя по той же причине меньше и отвлекаешься. Во всяком случае, развлечения хватало и от публики. Виотти, если бы пожелал, мог бы поднять глаза во время пауз в партии вторых скрипок или играя нетребовательные пассажи и различить при свете свечей королевскую семью в их центральной ложе во втором ярусе, к примеру, или принца Даль Поццо делла Цистерна с друзьями в его ложе.

Нынешним служащим оперных театров любопытно будет узнать, что угощение от дирекции полагалось певцам и танцовщикам, но не оркестрантам — на генеральных репетициях и всех представлениях. Договор поставщика предусматривал, что каждый певец получит четыре «*rinfreschi*» (сладости и напиток), суфлёр — два; танцовщики-мужчины получали полпинты вина и хлеб, танцовщицы — четверть пинты и хлеб, «и всё это лучшего качества».

С другой стороны, требования безопасности были, пожалуй, не столь строги, как ныне. Закулисные работники подвергались наибольшему риску, особенно от падающих предметов, но и оркестранты порой получали увечья. В 1782 году одному из группы первых скрипок переломило ногу упавшей балкой; был ли он в тот миг на своём месте, не сообщается. Инструменты часто повреждались, иногда во время репетиций. Дирекция театра должным образом возмещала пострадавшим в этих происшествиях. В сезоне 1766–67 года Гаэтано Кьябрано присудили 189 лир 6 сольдо 8 денье за разбитую виолончель, «из-за того что балерино Армано упал в оркестр». О повреждениях у Армано не упоминается.

Ниже приведено расписание репетиций первой оперы карнавального сезона 1773–74 года в Театро Реджо — «Антигоны» Й. Мысливечека:

Декабрь 15 — постановка 16, 17, 18, 19, 20 — музыка 21, 22 — музыка и костюмы 23 — генеральная репетиция 24 — генеральная репетиция балета

Итак, шестнадцатое было датой первого опыта восемнадцатилетнего Виотти в оркестре хотя бы отдалённо такой величины и качества — а на деле в одном из великих оркестров Европы. Первое из двадцати представлений состоялось двадцать шестого.

В январе 1774 года сын Виктора Амадея III, Карло Эмануэль, принц Пьемонтский, и его сестра, принцесса Марианна, писали двум своим сёстрам, выданным замуж за братьев Людовика XVI Французского. Принц — графине д'Артуа: «Опера не очень хороша. [Элизабетта] Тайбер поёт хорошо, первый певец тоже [...] либо Марианна, либо я пришлём тебе либретто». Принцесса Марианна — графине Прованской: «Говорят, вторая опера будет лучше [...] Раце займёт место Мартини, который не может танцевать, потому что слишком стар». Виотти не мог не заметить из реакции публики — достаточно громкой, чтобы дойти до сведения совета директоров, — что «публика была недовольна балерино Мартини» в первой опере. Беднягу должным образом заменили во второй опере, как и предсказывала принцесса Марианна, неким Разетти, который, надо полагать, был помоложе.

15 января принц пишет: «Через неделю начинается вторая опера, под названием „Поражение Дария“. [...] Сколько же будет верблюдов, слонов, лошадей и ослов?» Принц шутил лишь наполовину — он знал свою древнегреческую историю, но знал и Театро Реджо, прославленный пышностью своих постановок, в которых животные часто играли немалую роль. План нижнего этажа театра в «Энциклопедии» показывает в одном углу, под сценой, чудовищно большой пандус-лестницу, должным образом помеченный: «Пандус для подъёма лошадей на сцену».

Расписание репетиций второй оперы, «*La Disfatta di Dario*» («Поражение Дария») Дж. Мази, было записано подробнее, давая нам некоторое представление о том, что предстояло Виотти и его собратям:

Январь 14 — статисты и конюхи в 3 часа после обеда и музыка 18 — репетиция в 17:30 со статистами 19 — статисты, как выше. Вечером музыкальная репетиция и балет в Театро Кариньяно 20 — постановка и раздача костюмов конюхам и статистам 21 — генеральная репетиция музыки со

статистами и балет в Театро Кариньяно; генеральная репетиция балета вечером, а после обеда — статистов и лошадей

Первое из двадцати двух представлений состоялось 22 января. Принц Пьемонтский был хотя бы отчасти прав. Хотя о слонах или верблюдах не упоминается, лошади там, безусловно, были. В список из 152 (!) статистов для этой постановки входят тринадцать для персидской конницы и тринадцать для македонской, что, несомненно, означает, что на сцене разом было двадцать шесть лошадей. Леди Мэри Кок, которая провела в Турине февраль и март и которая посещала оперу «постоянно», находила, что *primo soprano* для этих двух опер, кастрат Венанцио Рауццини, и *prima donna*, Элизабетта Тайбер, «очень хороши». Двадцать лет спустя Виотти несколько раз выступит в концертах Рауццини в Бате.

В таблице 1.1 перечислены оперы, в которых Виотти играл за шесть своих сезонов как член оркестра Театро Реджо. Все эти *opere serie* были сочинены для Театро Реджо, большинство из них так и не предназначались для исполнения где-либо ещё. Большинство из них и их сочинителей теперь забыты, но *opere seria* держалась на сцене большую часть века повсюду, кроме Франции. Зрелищность и высокий сопрановый голос, в особенности кастрата, были главными приманками. Беглый взгляд на их заглавия открывает их сюжеты — основанные по большей части на мифологии или классической истории, вокруг которых выстраивались замысловато искусственные интриги.

Королевские свадьбы давали музыкантам Театра Реджо возможность подзаработать. По случаю бракосочетания принца Пьемонтского с принцессой Клотильдой Французской (Савойский дом, как мы видели, был склонен женить своих сыновей и выдавать дочерей за представителей Бурбонской династии) состоялись восемнадцать дней празднеств, начавшихся 30 сентября 1775 года «Торжественным въездом двора в Турин» («*Entrée solomnelle de la Cour dans Turin*») и включавших девять представлений пасторали Пуньяни «*L'Aurora*», два концерта и три бала, увенчанных «Охотой с балом в Ступинидже» («*Chasse avec Bal à Stuping*» [Ступиниджи, великолепный королевский охотничий дворец близ Турина]). Виотти получил за участие в опере 60 лир, Пуньяни — 400, прочие — пропорционально их жалованью в Театре Реджо.

Музыканты, игравшие в концертах и на балах, поимённо не перечислены. Виотти ещё не вступил в *Carrellia e Camera*, которая обыкновенно поставляла исполнителей для подобных торжеств. Однако для придворных церемоний, включая карнавальные балы, нередко нанимали дополнительных музыкантов (*non stipendiati da Sua Maesta*) — и действительно, одна из записей в королевских реестрах фиксирует выплату 527 лир 10 сольдо Иньяцио Челониату, включая 60 лир за сочинение «*Arie di Balli*», платежи за переписку, переплёт и гонорары «исполнителям, не состоящим на жалованье у Его Величества, кои удостоились чести играть на Большом балу в Салоне Королевского дворца 7 октября 1775 года». Виотти, которому к концу года предстояло стать сверхштатным музыкантом в оркестре *Carrellia e Camera*, был бы вероятным кандидатом на такую честь. Нынешним оркестровым музыкантам, возможно, любопытно будет узнать, что для подобных случаев гонорары исполнителей, как правило, различались в зависимости от инструмента: четырнадцати скрипачам, шести гобоистам, двум кларнетистам, четырём фаготистам и шести виолончелистам платили по 8 лир, тогда как двум контрабасистам и шести валторнистам — по 10, а литавристу — 15. Поучительна и запись о дополнительном виолончелисте, нанятом за 18 лир, чтобы подменить на трёх репетициях (похоже, лишь на репетициях!) одного из штатных музыкантов, занемогшего.

Контракт музыкантов на эту свадебную оперу, скреплённый подписями Виотти и его коллег, хранится в гражданских архивах Турина. Он типичен для оркестровых контрактов Театра Реджо того периода. Музыканты обязаны «явиться в сей город 15 сентября, дабы быть готовыми к любым данным им указаниям»; есть оговорки касательно пунктуальности и отлучек. Исполнители должны быть оснащены «инструментами наилучшего [ottimo] качества — с тем пониманием, что на первой репетиции они будут тщательно осмотрены, а второсортные отклонены. Что до скрипок и альтов, то исполнителям надлежит позаботиться, чтобы те были оснащены толстыми струнами [che siano montati di grosso, cioè armati di corde grosse]». (Дирекции Театра Реджо следует отдать должное за её скрупулёзное внимание к мелочам; здесь невольно усматриваешь влияние властной личности Пуньяни, о котором известно, что он пользовался необычайно толстыми струнами, — хотя итальянское пристрастие к более толстым струнам предшествует ему. Более толстые струны, при большем давлении смычка, потребном, чтобы заставить их звучать, давали более насыщенный, более весомый звук; именно поэтому Леопольд Моцарт призывал к их использованию в своём трактате о скрипичной игре 1756 года. Не восхищался ли он звуком скрипок и альтов оркестра Театра Реджо в 1771 году?) Наконец, «за исключением тех, кто играет на клавесине, первого скрипача [Пуньяни], концертмейстера вторых скрипок, первого виолончелиста, первого контрабасиста и особо синьора Секко [первого гобоиста], все исполнители обязаны играть балетную музыку — со вниманием и без небрежения». Эта последняя оговорка встречается в контрактах Театра Реджо достаточно часто, чтобы предположить, что она была или прежде являлась предметом разногласий и что исполнение балетной музыки воспринималось музыкантами без особого энтузиазма.

Начальное жалованье Виотти в Театре Реджо составляло 120 лир, два года спустя поднялось до 150, а к сезону 1777–78 — до 200 (жалованье Пуньяни в этот период равнялось 800 лирам). Виотти оставался в этом оркестре шесть лет, не покидая того же пюльта; его последним стал сезон 1778–79 годов.

Здесь были посеяны зёрна пожизненной, пусть и нерегулярной, причастности Виотти к театру. Как театральный музыкант он усвоил ценные уроки о внутреннем устройстве оперной постановки, а тесное общение с Пуньяни, оперным композитором с международной известностью, стало для него стимулом и школой. *Opere serie* в Театре Реджо были самыми престижными, самыми дорогими постановками — единственными, которые посещала королевская семья.

Но решительнее на будущую карьеру Виотти повлияли итальянские *opere buffe* в Театре Кариньяно. Сезон длился с начала сентября до конца ноября (иногда бывал и более короткий весенний сезон) и состоял из трёх или четырёх опер с представлением каждый вечер, кроме пятницы, общим числом семьдесят с лишним спектаклей — в целом расписание более плотное, чем в Театре Реджо. Сезон завершался тремя-четырьмя представлениями пастиччо. Об этих представлениях оперы-буффа сведений у нас очень мало — в противоположность сравнительно обширной документации, сохранившейся о Театре Реджо. Несомненно, однако, что исполнителей для *opere buffe* поставлял оркестр Театра Реджо; для них хватало сравнительно небольшого состава примерно из двадцати пяти музыкантов, а именно: клавесина, виолончели и контрабаса для речитативов, от десяти до пятнадцати скрипок, одного-двух альтов, двух-трёх виолончелей, одного-двух контрабасов, двух гобоев и двух валторн. Большинству музыкантов за игру в *opere buffe* платили сумму, равную примерно двум третям их жалованья в Театре Реджо. Заезжих солистов, дававших концерты в Театре Кариньяно, тоже, вероятно, сопровождали музыканты, отобранные из оркестра Театра Реджо.

Представляется вероятным, хотя прямых доказательств нет, что Виотти играл в *opere buffe* в Театре Кариньяно. Имеющиеся свидетельства позволяют предположить, что состав оркестра был постоянным, а не строился на ротации, как можно было бы ожидать, поскольку требовалось меньше исполнителей. В таблице 1.2 перечислены *opere buffe*, шедшие в Театре Кариньяно во время пребывания Виотти в оркестре Театра Реджо. Именно эти произведения, несомненно, сыграли основополагающую роль в формировании вкуса будущего директора Театра Месье / Театра Фейдо в Париже начиная с 1789 года — бесценный опыт, когда на нём лежала ответственность за отбор (исключительно буффонного) репертуара. Сезон 1773 года включён в таблицу, хотя мы не знаем, когда именно в том году начался контракт Виотти с Дворянским обществом кавалеров (*Nobile Società dei Cavalieri*). Точно так же представляется по меньшей мере возможным, что он (и Пуньяни) играл в осеннем сезоне 1779 года — последнее представление состоялось 27 ноября, оставляя достаточно времени до их отъезда из Италии. Видно, что чаще всего исполнялся Паизиелло — как ему предстояло быть и в Театре Месье / Театра Фейдо, — а следом за ним Паскуале Анфосси. Почти все эти оперы были сочинены в последние два-три года; некоторые премьеры прошли в других городах Италии всего за несколько месяцев до туринской постановки.

У нас нет оснований полагать, что положение Виотти в Палаццо ди Чистерна сколько-нибудь изменилось от того, что он получил оплачиваемую должность. В одной из последующих глав мы увидим, что Виотти пользовался щедростью принца Альфонсо ещё в 1784 году. Документ из семейного архива в Бьелле наводит на мысль, что тем временем покровительство принца Альфонсо продолжалось неизменно: «Ведомость расходов, произведённых в 1772 и 1773 годах на содержание дома Его Превосходительства принца делла Цистерна». Эта двухстраничная сводка делит расходы на пять статей, вторая из которых — «Личные [Particolare] расходы принца», состоящие из «денег, выделенных принцу на содержание его дома припасами, на одежду, покупку лошадей, выплаты работникам за экипажи и снаряжение, оставленные для его пользования, а также расходов, произведённых на Виотти». Поскольку внутри статей нет разбивки по пунктам, невозможно узнать, сколько было потрачено на Виотти. Но тот факт, что «расходы, произведённые на Виотти», по своей значимости, по-видимому, равны прочим расходам, позволяет заключить, что они были немалыми.

Мы видели, что принц Альфонсо получил своё первое важное придворное назначение в 1771 году — а точнее, 2 июля. В 1775 году его содержание в качестве Второго шталмейстера и Дворянина при столе составляло 325 лир в год (81 лиру 5 сольдо в квартал), как показывают те же придворные реестры, перечисляющие жалованье музыкантов. Он неизбежно проводил бы дома всё меньше времени — как и Виотти, по мере того как их карьеры расходились в разные стороны. С другой стороны, разница в возрасте, бывшая помехой к близости в 1766 году, когда принцу было восемнадцать, а скрипачу одиннадцать, к 1773 году, когда им сравнялось двадцать пять и восемнадцать соответственно, могла сделаться достаточно несущественной, чтобы позволить развиться подлинной дружбе.

20 октября 1771 года восемнадцатилетняя Мария Анна вышла замуж за дворянина, маркиза; она последней покинула Палаццо делла Чистерна. Быть может, Джамбаттиста играл на торжествах, которые, без сомнения, устраивались во дворце, хотя записей о расходах на них в семейном архиве нет.

В 1773 году принц Альфонсо начал большую перестройку своего дворца, включавшую полное обновление как его собственных покоев, так и покоев его матери. 6 августа Виотти подписал, в

числе свидетелей, договор между принцем и главным строителем. Кроме этого, нет никаких сведений о том, насколько повседневная жизнь Виотти могла быть нарушена этими обширными работами, длившимися несколько лет.

12 февраля 1774 года Пуньяни и Виотти присутствовали на маскараде в театре принца Кариньяно — одном из нескольких балов, обыкновенно дававшихся в карнавальную пору. Вскоре после того вышла из печати книжица, поднимающая любопытные вопросы о занятиях Виотти в 1770-е годы. Книжица содержит стихи, поднесённые в честь различных лиц, бывших на балу. Пуньяни, «который не менее достоин восхищения за свою доброту, нежели за прелести своей скрипки», — среди тех, кому посвящено стихотворение, как и Виотти, «который однажды станет, бесспорно, одним из первых скрипачей Италии». Но что необычайно в этом, казалось бы, пустячном издании — так это начало только что приведённого хвалебного посвящения: «юному Виотти, [Пуньяни] ученику, который уже блистал в Лондоне и в Париже сладостью своей игры, равно как и сочинительством». Ранние биографы Виотти упоминают поездку в Лондон и Париж в обществе Пуньяни — как раз перед парижским пребыванием Виотти 1782–92 годов. Мы уже встречали неподтверждаемое предположение, будто Джамбаттиста ездил в Лондон ещё в 1767 году, в двенадцатилетнем возрасте. И эта более поздняя возможность тоже не подкреплена никакими документальными свидетельствами — с одним дразнящим исключением: в «Public Advertiser» от 13 мая 1773 года есть объявление о бенефисном концерте виолончелиста Жансона, который должен был состояться тем вечером в Хикфордс-Рум в Лондоне. В программу включено трио, которое исполняют Пуньяни, «Виот» и Жансон. Это загадка. Других свидетельств тому, что Виотти сопровождал своего учителя в этой, второй, поездке Пуньяни в Лондон, нет. И вновь: в октябре 1772 года Пуньяни предъявил рекомендательное письмо от министра иностранных дел туринского двора туринскому послу в Лондоне. И вновь посол не упоминает Виотти в своей депеше. Но кажется маловероятным, чтобы автор этой книжицы — человек, по всей видимости, на короткой ноге с теми, кому посвящены стихи, — выдумал из ничего столь важное и столь недавнее событие. Во всяком случае, Пуньяни почти наверняка вернулся в Турин к концу июля 1773 года, после двухнедельной остановки в Париже, как раз вовремя, чтобы Виотти, будь он в обществе своего учителя, успел подписать договор со строителем 6 августа.

Необычайна и ссылка на сочинение (или сочинения) Виотти. У нас нет достоверных сведений о юношеских сочинениях Виотти, хотя Миэль утверждает, будто свой первый скрипичный концерт (№ 3) он написал в четырнадцать лет, то есть в 1769 или 1770 году. То, что сочинения Виотти (дуэт для скрипок или струнное трио кажутся более правдоподобными, нежели концерт) были, судя по всему, услышаны в Париже и в Лондоне уже в 1774 году, — поистине новость.

Позже в том же году, в ноябре, Турин вновь посетила скрипачка Маддалена Ломбардини-Сирмен; по-видимому, она пробыла там несколько месяцев. С прошлого своего приезда она выступала с широким успехом в Париже и Лондоне. На этот раз девятнадцатилетний Джамбаттиста, возможно, слушал её более критическим ухом: он мог уловить явные различия между её манерой игры и манерой пьемонтской школы. Сосредоточиться на этих различиях помогают два современных свидетельства. Первое — Бёрни, слышавший другого ученика Тартини во Флоренции два месяца спустя после того, как слушал Пуньяни в Турине:

Тон [Пьетро Нардини] ровен и сладок; не очень громок, но ясен и уверен; в его медленных частях много выразительности, которую, как говорят, он счастливо перенял у своего наставника Тартини. [...] его манера изящна, рассудительна и в высшей степени отшлифована. Всякий, кто

слышал отточенную игру прославленной синьоры Сирмен, может составить себе довольно верное представление о манере игры синьора Нардини.

Второе — Сэмюэл Шарп, слышавший игру Пуньяни в часовне в мае 1766 года и не стесняющийся в выражениях:

Говорят, что Пуньяни извлекает из верхней части скрипки более громкий тон, чем Джардини, и в этом, надо признать, его сила; но, при всём уважении к итальянскому слуху, мой был несколько покороблен в нескольких местах его соло. Я желал бы, чтобы он был чуть слаще, пусть бы и менее громок; и на примере столь превосходного исполнителя можно заподозрить, что струна определённой укороченности не допускает сладости сверх некоторой степени громкости. Его вкус и изящество показались мне отнюдь не сравнимыми с джардиниевыми.

Словом, традиция скрипичной игры, унаследованная Виотти, делала упор на мощный тон — даже до жертвы тонкостью и отделкой. Именно эти черты отметил по меньшей мере один критик на парижском дебюте Виотти в 1782 году, и позже о них вспоминал его ученик Байо, как мы увидим в одной из последующих глав.

Капельный и камерный музыкант

Следующей вехой в карьере Виотти стало его назначение в конце 1775 года в оркестр Королевской музыки — *Cappella e Camera*. Маэстро ди капелла был Франческо Саверио Джай (деятельность 1764–92), плодовитый сочинитель духовной музыки для двора, чей отец был маэстро ди капелла до него. В 1770-е годы это учреждение насчитывало около десяти певцов, в том числе мужское сопрано (кастрата). Оркестр был примерно вдвое меньше оркестра Театра Реджо (около тридцати исполнителей: органист, тринадцать–пятнадцать скрипок, один-два альты, четыре виолончели, два контрабаса, по меньшей мере четыре гобоя, включая один-два «басовых гобоя», и две валторны), хотя их составы значительно пересекались. 7 мая 1770 года Пуньяни был назначен «*Primo Suonatore di violino*» *Cappella e Camera* с повышением жалованья с 500 до 1200 лир. Два месяца спустя приехал Чарльз Бёрни; его рассказ заслуживает пространной цитаты:

[С]лужба сделана для них [то есть для двоих Безоцци и Пуньяни] весьма необременительной, ибо они исполняют там лишь соло, и притом тогда лишь, когда им угодно. Маэстро ди капелла — дон Квирико Гаспарини. В [королевской] часовне обыкновенно каждое утро, между одиннадцатью и двенадцатью часами, исполняется симфония королевской капеллой, которая разделена на три оркестра и помещена на трёх разных хорах; и хотя они далеко отстоят друг от друга, исполнители так хорошо знают своё дело, что нет нужды в человеке, отбивающем такт. [...] По праздникам синьор Пуньяни играет соло, или Безоцци — дуэт, а иногда исполняются мотеты с голосами. Орган стоит на хорах, обращённых к королю, и здесь же находится первый из первых скрипок.

[...] Синьор Пуньяни играл нынче утром [в субботу 14 июля] концерт в королевской часовне, которая по этому случаю была переполнена. Это изящная ротонда, выстроенная из чёрного мрамора и счастливо устроенная для музыки, будучи весьма высокой и увенчанной куполом. Об игре синьора Пуньяни мне нет нужды говорить ничего — его дарования слишком хорошо известны в Англии, чтобы это требовалось. Замечу лишь, что он, по-видимому, не усердствовал; и тому не приходится удивляться, ибо ни Его Сардинское величество, ни кто-либо из многочисленного королевского семейства, кажется, не уделяют ныне музыке большого внимания.

Описание неподражаемого Бёрни, как всегда, чудесно зорко, но в нескольких отношениях обманчиво. Гаспарини был маэстро ди капелла не Королевской часовни, а Туринского собора Сан-Джованни. И Бёрни, по-видимому, описывает два разных помещения, хотя и не говорит об этом. (В своём дневнике он пишет, что «видел короля трижды в часовне, которую тот посещает весьма постоянно».) «Хоры, обращённые к королю», судя по всему, — это хоры или балкон не в часовне, а в правом трансепте собора, где и поныне находится орган, обращённый к королевской трибуне в левом трансепте, в которой король иногда слушал мессу или иные службы в случаях, когда сочтено было уместным соединить церемонии Королевской часовни с соборными (см. рисунок 1.4). Но где же тогда были два других хора? Сейчас, по-видимому, есть хоры прямо над королевской трибуной, а третьи хоры, возможно, помещались в балюстраде по краю пола Капеллы Святой Плащаницы, выходящей на хор собора. Однако примирить это описание с «изящной ротондой, выстроенной из чёрного мрамора» практически невозможно: ею может быть лишь сама Капелла Святой Плащаницы. Это сумрачно-роскошное помещение, где с 1694 года хранилась знаменитая реликвия, находится за главным алтарём Сан-Джованни и примыкает к королевскому дворцу, так что король имел в него прямой доступ через коридор. В этой капелле действительно есть три балкона, выходящих внутрь, на одном или, может быть, двух из которых стоял орган, — но трудно понять, как один из них мог быть обращён к королю. Более того, король, по-видимому, пользовался ещё одним помещением — куда менее величественной частной королевской часовней в Палаццо Реале. В этой комнате были лишь одни хоры (над входом) для органа и музыкантов, причём небольшие, с местом не более чем для двенадцати-пятнадцати исполнителей, что означает, что в любой момент могла играть лишь примерно половина оркестра. К сожалению, эти явные противоречия и пробелы в наших знаниях сохраняются. Предположительное решение таково: король Карл Эммануил III, известный своим благочестием, слушал простую форму мессы, или молитвословия, вероятно, рано утром в частной часовне дворца, при сокращённом музыкальном сопровождении. Затем, в одиннадцать часов, он присутствовал на более пышной церемонии в Капелле Плащаницы (или, изредка, в соборе), на которой, по словам Бёрни, «обыкновенно» во время симфонии вполголоса служилась *Messa Bassa* (Низкая месса), а в праздничные дни звучало соло Пуньяни или дуэт Безоцци. По словам французского путешественника Лаланда, летом король слушал мессу в Капелле Святой Плащаницы, зимой — в частной часовне, что, если это правда, ставит столько же вопросов, сколько и решает.

Рис. 1.4. План собора Сан-Джованни с Капеллой Святой Плащаницы

Возникает и ещё один вопрос, занимающий нас постольку, поскольку касается повседневной профессиональной жизни Виотти на протяжении четырёх лет: как оркестр делился на три группы? О том, чтобы это деление как-то отражало репертуар оркестра, не может быть и речи. Бóльшая часть музыки, исполнявшейся в Королевской часовне и в соборе, была написана соответственно Джаем и Гаспарини. Их музыка (значительная её часть сохранилась в рукописях в архивах собора) — мессы, мотеты, переложения псалмов, разнообразные церемониальные сочинения вроде *Te Deum* и *Miserere* — обнаруживает немалое разнообразие в вокальных и инструментальных сочетаниях, но, по-видимому, не пользовалась сколько-нибудь широко антифонной техникой хора против хора или перекликающихся инструментальных групп в стиле *cori spezzati*, прежде модном в Венеции и Риме. Существовало ли тогда более или менее устоявшееся расположение, по которому музыкантов рассредоточивали по трём балконам? Например: 1) концертмейстер (Пуньяни, который стоял — как, надо полагать, стояли и прочие скрипачи и альтисты),

орган и инструменты континуо, вероятно виолончель, контрабас и фагот; 2) скрипки (если так, этот балкон был бы переполнен — возможно, несколько из них стояли с концертмейстером. Или первые и вторые скрипки были на разных хорах?); 3) альты, две-три виолончели, контрабас, гобои и валторны. Что до «мотетов, исполняемых с голосами», то Джай и Гаспарини сочинили несколько мотетов, большинство с оркестровым сопровождением. Стояли ли певцы тоже на балконах?

Разумеется, не все музыканты исполняли каждое сочинение. Например, концерт Пуньяни, вероятно, требовал лишь струнного сопровождения, возможно, с парами гобоев и валторн. Притом понимание Бёрни термина «симфония» может не вполне соответствовать нашему. Тридцать четыре симфонии Гайдна, от № 1 до № 89, перечислены в каталоге Королевской часовни. То, что все эти рукописные комплекты партий датируются серединой девятнадцатого века, не исключает возможности, что некоторые из них — копии более ранних комплектов партий, часть из которых, быть может, приобретена к 1776 году, так что они могли входить в репертуар, который играл Виотти. Симфонии Пуньяни, из которых семь сохранились, могли быть среди исполнявшихся каждое утро. Стилистически они напоминали симфонии современных им мангеймских и венских композиторов и нередко включали менуэт в качестве третьей части. Не был ли Гаспарини возмущён включением танцевальной части в столь священный контекст? Как бы то ни было, этот вокально-оркестровый репертуар стал первым устойчивым ансамблевым опытом Виотти вне оперы.

Приходится усомниться, что Пуньяни и Безоцци исполняли в часовенных службах одни лишь соло, — в особых случаях, быть может, но в обычных службах от Пуньяни наверняка ожидалось, что он будет вести оркестр, как бы мал тот ни был. Наконец, мы видели, что некоторые члены королевской семьи всё же по меньшей мере живо интересовались оперой — чего Бёрни не мог наблюдать в июле.

Представляется вероятным, что пятнадцатилетний Виотти, занимавшийся с Пуньяни всего несколько месяцев, посещал эту самую праздничную церемонию, чтобы послушать игру своего наставника. Более того, мы вполне можем предположить, что подобные события были постоянной частью музыкального образования Виотти. Грозный англичанин, пожалуй, и не заметил бы его, но сам он, как иностранец некоторой известности, в переполненной часовне выделялся бы относительно легко. Бёрни, разумеется, не мог знать, что двадцать четыре года спустя он будет присутствовать на концерте в Лондоне, где ученик Пуньяни окажется одной из главных приманок.

27 декабря 1775 года Виотти был принят сверхштатным музыкантом: «Совет Королевского двора. По полученным сведениям о способностях Джованни Баттисты Виотти мы милостиво соизволяем назначить его сверхштатным скрипачом в Нашу Капеллу и Камеру; посему повелеваем назначить его таковым в счётных книгах». Несмотря на это упоминание счётных книг, сверхштатного музыканта обыкновенно нанимали на испытательный срок, в течение которого он не получал жалованья; при открытии вакансии он становился годен на постоянную должность.

Всего пятью днями ранее, 22 декабря, Пуньяни и пятерым другим музыкантам *Cappella e Camera* были дарованы значительные прибавки к жалованью — в случае Пуньяни с 1200 до 1500 лир в год. А 19 января 1776 года Пуньяни и Алессандро Безоцци, первый гобоист Королевской часовни, оба удостоились звания *Primo Virtuoso della Camera e Direttore Generale della Musica Istrumentale*.

5 марта 1776 года Виотти стал полноправным членом оркестра Королевской часовни. Этот факт должным образом зафиксирован в счётах Королевского двора; есть и связанный с ним документ, в Государственном архиве в Бьелле, мощно вызывающий в воображении положение придворного музыканта как, прежде всего, слуги Короны. Это Акт о назначении Виотти в королевскую *Caprella e Camera*, датированный 5 марта 1776 года. К нему приложен печатный текст присяги, которую Виотти дважды обязали произнести: один раз для Камеры — 28 марта, «до полудня», и снова для Капеллы, после немалой задержки, — 3 декабря, «после полудня». (Присутствие этого документа в семейном архиве Чистерна наводит на мысль, что в 1776 году Виотти ещё жил во дворце принца.)

Текст присяги, слишком длинный, чтобы приводить его целиком, — это прежде всего подробное обязательство верности и покорности королю, бескомпромиссное и даже пугающее своей суровостью:

...со всем моим умением, бдительностью и преданностью исполнять возложенные на меня обязанности и совершать всё, что требуют от меня мои начальники на службе Его Величества, и заставлять моих подчинённых поступать так же, даже под страхом жизни, — лучше потерять её, нежели когда-либо повести себя, или согласиться прямо или косвенно, каким бы то ни было образом, на что-либо против интересов Особы, Дома, Владений, чести или Управления Его Величества.

Присягу для Капеллы Виотти принёс «в Турине, в покоях резиденции Его Превосходительства монсеньора Франческо Рора, архиепископа Туринского». Это был не кто иной, как «открыватель» Виотти — человек, который, будучи епископом Ивреа, десятью годами ранее заступился за Виотти перед маркизой ди Воджера, очарованный игрой и манерами мальчика на званом концерте за ужином.

В обоих случаях принесение присяги Виотти было засвидетельствовано рукой председательствующего придворного чиновника так: «Лично явившись, синьор Джо. Батта. Виотти, с обнажённой головою, правою рукою на Святом Евангелии, без шпаги [для Капеллы эта оговорка опущена] и преклонив колени, присягнул...» Редко пыльные архивы учреждений восемнадцатого века являют столь живую виньетку. Мысленным взором мы видим скрипача, и луч блёклого зимнего послеполуденного света на его белокурых волосах, когда он преклоняет колени перед прелатом, держащим священный текст. Можно предположить, что архиепископ сохранял личный интерес к двадцатидесятилетнему музыканту, прошедшему такой путь. Мог ли он вообразить, насколько дальше тот зайдёт?

В первый год в оркестре королевской Капеллы и Камеры Виотти почти наверняка играл на альте. Акт о назначении именует его «*suonatore di violino*», но оговаривает, что «он должен играть на тех иных инструментах, в коих искусен, когда ему прикажут стоящие у власти». Человек, которого Виотти заменил, некий Джованни Тозо, хотя в том же документе тоже назван скрипачом, играл в оркестре на альте. Все четыре квартальных списка оркестровых жалований за 1776 год в реестрах Управления Королевского двора ясно показывают Виотти как одного из двух исполнителей в группе альтов. Тозо играл до 5 марта, когда его место занял Виотти; первая квартальная выплата была разделена между ними пропорционально. Начиная с первого квартала 1777 года Виотти появляется на последнем (седьмом) пульте первых скрипок — месте, которое он занимал, пока не покинул Италию в декабре 1779 года.

Пуньяни, безраздельно властвовавший над оркестром и, уж конечно, над струнными, мог пожелать дать Виотти годичный опыт игры на альте. Во всяком случае, соотношение численности струнных групп было достаточно гибким, чтобы позволять Виотти играть то на альте, то на скрипке — как требовал репертуар и как Пуньяни считал уместным. Это, пожалуй, наиболее правдоподобная возможность. И действительно, в 1770-е годы альтовая «группа» колебалась между одним и двумя исполнителями (за весь 1781 год и первые три квартала 1782-го не значилось ни одного). «Небрежение» альтовой группой было характерно для итальянских и французских оркестров и отражало господствовавший музыкальный стиль того периода, в особенности итальянский, где упор делался на мелодию, бас давал гармоническую основу, а средним, или внутренним, голосам — обыкновенно поручаемым альтам — придавали меньшее значение. В собственных первых девятнадцати скрипичных концертах Виотти, парижских, альты почти полностью ограничены тутти; в аккомпанирующих эпизодах оркестр, как правило, сводится к первым и вторым скрипкам и басу (виолончели и контрабасы).

Жалованье Виотти оставалось на уровне 200 лир — несомненно, одно из двух-трёх самых низких в оркестре. Быть может, не стоит придавать этому факту слишком большого значения. Трудно понять, чем были обусловлены довольно значительные различия в жалованье оркестровых музыкантов как Королевской капеллы и камеры, так и Театра Реджо. Похоже, ни заслуги, ни выслуга лет не применялись сколько-нибудь последовательно как мерило. Возьмём один пример: жалованье скрипача Карло Антонио Челониата в Театре Реджо, как члена группы первых скрипок, оставалось на уровне 130 лир с 1765 по 1780 год. Виотти, во вторых скрипках, начал со 120 лир, но, как мы видели, через два года перешёл на 150, а ещё через два — на 200. Однако в капелльном оркестре жалованье Челониата составляло 250 лир, тогда как у Виотти оставалось 200, хотя тот был в группе первых скрипок, а Челониат — во вторых. При этом за четыре года, что Виотти состоял в капелльном оркестре, прибавку получил лишь один исполнитель — контрабасист. Возможно, останься Виотти подольше, его жалованье подняли бы до уровня большинства остальных групповых скрипачей.

Мы видели, что балы были постоянной чертой карнавальных празднеств. Во времена Виотти в Палаццо Реале обыкновенно давалось около десяти карнавальных балов. Балы устраивались и в иные времена года в загородных королевских дворцах — Венарии, Монкальери и Ступиниджи — и в составе торжеств по случаю королевских рождений и бракосочетаний. Эти выступления были постоянной частью трудовой нагрузки музыкантов Королевской капеллы и камеры. Единственные относящиеся к делу упоминания в счётах Капеллы и Камеры — это списки из десяти-двенадцати дополнительных (*straordinari*) исполнителей, большинство из которых брали из оркестра Театра Реджо, иногда поимённо, иногда лишь по инструменту: четыре-пять скрипок, получавших по 5 лир за бал, четыре-пять виолончелей, а иногда гобой и/или контрабас, получавшие по 6 лир. Их, по-видимому, приглашали для усиления оркестра Капеллы и Камеры, что наводит на мысль, что, если играло большинство его членов, оркестр на этих балах насчитывал свыше тридцати музыкантов. Имени Виотти нет в этих оркестровых списках за 1774 и 1775 годы, когда он был членом оркестра Театра Реджо, но ещё не Королевской капеллы и камеры. Но есть все основания полагать, что он участвовал в них, став членом последней. Бывало также от двенадцати до пятнадцати маскарадов в Театре Кариньяно в карнавальную пору, обыкновенно с оркестром из восемнадцати музыкантов, оплачиваемых Театром Реджо и, по-видимому, взятых из его оркестра. Записи Театра не раскрывают ни инструментального состава этого оркестра (в который, вероятно, входило по меньшей мере восемь скрипок), ни имён исполнителей, ни того, был ли это постоянный из года в год состав или организованный на основе ротации. Мы не мо-

жем узнать, участвовал ли Виотти, хотя вполне возможно, что да. Был ли он в составе оркестра для маскарада 12 февраля 1774 года, когда ему и Пуньяни поднесли по стихотворению?

Время от времени в течение года при дворе давались и концерты, опять же силами членов оркестра Капеллы и Камеры. Подробностей у нас очень мало, но имеющиеся свидетельства позволяют предположить, что они были не очень частыми — быть может, пять-шесть в год. Об одном концерте мы знаем — он был дан в Венарии 24 мая 1776 года, в день рождения принца Пьемонтского. О программах этих концертов мы можем лишь догадываться; в них наверняка входили сочинения композиторов — членов оркестра: Пуньяни, Иньяцио Челониата и других. А Виотти? Удостоился ли бы он чести сыграть концерт? 4 марта 1779 года переписчику капелльного оркестра заплатили 41 лиру 10 сольдо за переписку восьмидесяти трёх страниц музыки (оркестровых партий) — пятидесяти трёх страниц менуэтов и контрдансов для придворных балов и тридцати страниц для двух *sinfonie concertante*. Этим последним предстояло «остаться в собрании» (*che restano in fondo*) Королевской часовни. Были ли они *sinfonie concertante* в ныне принятом смысле этого слова, то есть концертами для двух или более солирующих инструментов с оркестром, или нет, но обоих этих сочинений в собрании Королевской часовни больше нет — как нет и каких-либо произведений Пуньяни или Виотти. Две известные симфонии-концертанте Виотти, для двух скрипок и оркестра, были исполнены в 1787 году в Париже.

В 1772 году неутомимый Иньяцио Челониат получил от Дворянского общества кавалеров разрешение устроить в Театре Кариньяно серию летних концертов, состоявших как из инструментальных, так и из вокальных пьес. Нет записей о том, чтобы это повторялось в какой-либо последующий год, как не знаем мы и того, какие музыканты участвовали. Мог ли семнадцатилетний Виотти быть среди них?

На протяжении всего этого периода у нас нет сведений о том, как часто Виотти удавалось навещать родную деревню, видаться с отцом, мачехой и их растущей семьёй. Единственное его задокументированное посещение уже отмечалось — когда он был свидетелем при крещении своей единокровной сестры Доменики Апполонии 10 февраля 1767 года, как записано в книге рождений Фонтането. Но надо полагать, что он находил время изредка возвращаться в Фонтането. Если, как утверждает Негри, его всегда сопровождал слуга, посещения Джамбаттисты не остались бы незамеченными. Что до Феличе Виотто, то о нём за этот период всплыло лишь одно упоминание. 15 июня 1774 года он заплатил 9 лир властям церкви Санта-Мария в Фонтането за «четыре старых предмета обстановки». Хотел ли кузнец взять их для своего дома или перепродал с выгодой?

Подходим теперь ко второму великому перелому в жизни и карьере Виотти. Он и его учитель готовы пуститься в двухлетнее европейское путешествие. На дворе декабрь 1779 года — Виотти двадцать четыре года. Насколько нам известно, он по-прежнему живёт в Палаццо делла Чистерна. С 1773 года он состоит в оркестре Театра Реджо, с 1776-го — Королевской часовни. За единственным исключением книжицы с маскарада 1774 года, существующая документация туринских лет Виотти вполне могла бы навести на мысль, что ему было суждено ничем не примечательное поприще рядового оркестрового скрипача. И всё же в течение месяца после отъезда из Италии о Виотти достоверно сообщали как об игроке более искусном, чем его учитель, а ещё через три-четыре года он утвердился как первый скрипач Европы. Крайне маловероятно, чтобы Виотти мог так, во всеоружии, явиться без некоторого предшествующего сольного опыта. Можно с уверенностью предположить, что в 1770-е годы он играл концерты и сонаты в Турине и его окрестностях — в церквях и на частных концертах в дворцах, таких как дворцы принца Кариньяно, архи-

епископа Рора и принца делла Чистерна. В то же время Виотти, в отличие от своего учителя, не продвинулся по службе. Нет никаких признаков того, что его готовили в возможные преемники Пуньяни или что он сам считал себя кандидатом на эту честь. Но не может быть сомнений, что он вполне сознавал, что на голову превосходит своих сослуживцев, — мы увидим, что ложная скромность не была чертой его характера. Как же тогда воплотить свой необычайный талант?

Для некоторых читателей, быть может, окажется неожиданностью узнать, что в восемнадцатом веке все видные скрипичные солисты Европы, без исключения, были также и оркестровыми музыкантами. Положение было совсем не таким, как ныне, когда существует отдельный, элитарный класс прославленных солистов, которые могут изредка играть на публике камерную музыку в придачу к своим сольным выступлениям, но которые никогда не играют — и никогда не играли — профессионально в оркестре. Эпоха, в которую исполнитель мог поддерживать свою карьеру исключительно как гастрوليрующий виртуоз, лежала в будущем; первым, кто сумел это сделать, в девятнадцатом веке, стал Никколо Паганини (1782–1840).

Леопольд Моцарт, обрушившись в своём трактате на невежество и притязательность доморощенных солистов и на их музыкантскую неполноценность в сравнении с хорошими оркестровыми игроками, заботливо добавляет — пусть и в сноске: «Я отнюдь не говорю здесь о тех великих виртуозах, которые, помимо необычайного своего искусства в исполнении концертов, суть также и хорошие оркестровые скрипачи. Вот люди, поистине заслуживающие величайшего уважения». Моцарт не называет имён, но Пуньяни, конечно, приходит на ум. Виотти, стало быть, не мог помышлять о чисто сольной карьере — разве что на сравнительно недолгий срок, как об интермедии или прелюдии к должности оркестрового руководителя при каком-нибудь дворе или в каком-нибудь городе, кроме Турина. И всё же письмо из туринских придворных архивов, приведённое ниже, ясно показывает, что в эту поездку он отправился с полным намерением — или по меньшей мере выказывая всякое намерение — вернуться. Пуньяни и Виотти был предоставлен оплачиваемый отпуск в полтора года для этого путешествия.

Восемнадцать лет спустя, оглядываясь на этот период своей жизни в автобиографическом «Précis» 1798 года, Виотти писал, что

[Слова Виотти («Précis», 1798):]

достигнув возраста, когда я полагал себя на что-то способным, я покинул тот город [Турин] с намерением путешествовать и постепенно развивать свой талант.

[конец слов Виотти]

Виотти не упоминает Пуньяни, но именно последний — если поездка и не была его замыслом — по меньшей мере немало способствовал тому, чтобы она стала возможной, своим влиянием при дворе и своим престижем за границей. 5 декабря 1779 года Пуньяни получил от министра иностранных дел рекомендательное письмо, обращённое к туринскому послу в Пруссии, выведенное безупречно изящным почерком секретаря министерства и витиеватым языком всех этих придворных посланий:

Граф де Перрон — графу Фонтана, 5 декабря 1779 года. Письмо вручено господину Пуньяни в тот же день.

Господин Пуньян, Первый скрипач Королевской капеллы, пожелав отправиться в поездку по разным германским государствам и даже переехать в Россию, в сопровождении господина Вио-

та, также скрипача Капеллы, — Его Величество милостиво даровал им полуторагодовой отпуск для этого путешествия.

Господин Пуньян уже бывал в некоторых из этих стран, и его музыкальные дарования там достаточно хорошо известны, чтобы он снискал одобрение, какое может удовлетворить тех, кто, подобно ему, столь отличаются. Однако, поскольку дело касается двух лиц на службе Его Величества, Он дозволил мне отправить с ними это письмо, дабы они удостоились чести представиться вам и отдать себя под ваше покровительство. Надеюсь, что вы милостиво окажете им должное и подобающее и поможете им, насколько это в вашей власти, извлечь из их поездки ожидаемые ими выгоды. Разумеется, подразумевается, что они будут вести себя — в чём я не сомневаюсь — так, чтобы заслужить любезности, какие вы могли бы им оказать, и дать вам возможность хорошо о них отозваться.

Где-то позже в том же месяце они отправились в Женеву, своё первое назначение. Несомненно, перед отъездом Виотти навесит Фонтането, чтобы попрощаться и увидеть новейшее прибавление в семье своего отца и мачехи — Джованни Марию, родившегося 27 ноября, который дожил до зрелых лет.

Глава 2. Большое турне (1780–1781)

Почти наверняка двое музыкантов двинулись через перевал Мон-Сени, который ко второй половине восемнадцатого века уже не был предприятием особо опасным, даже зимою. Путешественников несли в нарочно устроенных портшезах твёрдые на ногу горцы, поколениями промышлявшие этим ремеслом. Можно вообразить Пуньяни и Виотти, закутанных в тёплые шинели, прижимающих к себе инструменты (остальной багаж они доверили бы носильщикам), как их потряхивает над снежными альпийскими кручами. Пуньяни, которому шёл пятидесятый год, проделывал этот путь по меньшей мере трижды. Да и для Виотти, надо думать, он был не первым. Несколько ранних свидетельств утверждают, что в начале своего большого турне Пуньяни и Виотти навестили Вольтера в Ферне, под Женевой. Поскольку Вольтер покинул Ферне 5 февраля 1778 года, а 30 мая умер в Париже, историю эту отвергли как небылицу. Но самое раннее свидетельство — Эдма Миэля — говорит вдобавок, что Виотти было около двадцати двух лет, а это отнесло бы и турне, и визит к Вольтеру ближе к 1777 году. Не мог ли Миэль смешать две или более поездки, во время одной из которых оба скрипача действительно побывали у Вольтера? Миэль говорит, что «академик Шабанон [...], большой любитель скрипки» был у Вольтера, когда тот принимал двух итальянцев, и что именно он представил их философу. Мишель Поль Ги де Шабанон и впрямь был близким другом и частым корреспондентом Вольтера, а к тому же скрипачом-любителем, выступавшим в парижском *Concert des Amateurs* в 1775 году. В 1786 году они с Виотти оба состояли в подписчиках масонской *Société olympique* в Париже. Шабанон гостил у Вольтера в Ферне с 1 мая по 4 ноября 1767 года. Этот промежуток совпадает с перерывом в музыкальных уроках Виотти, август — декабрь 1767-го, в течение которого, как мы видели, есть вероятность, что двенадцатилетний Джамбаттиста сопровождал Пуньяни в Англию. Единственное другое известное пребывание Шабанона в Ферне, относящееся к нашему изысканию, приходится на лето 1775 года (точные даты неизвестны — он определённо был там 1 июля и к 29 июля уже вернулся в Париж). Мы знаем, что Виотти и его коллегам надлежало быть в Турине 15 сентября 1775 года на репетициях свадебной оперы той осени; возможно, что когда-то предшествовавшим летом Пуньяни взял своего лучшего ученика в поездку за границу, включавшую и игру для Вольтера. Всё это, при всей косвенности и неокончателности, по крайней мере оставляет открытой возможность, что Миэль не выдумал эту историю.

Пуньяни и Виотти добрались бы до самых ворот Женевы, не покидая пределов Сардинского королевства. Миэль сообщает нам, что их прибытие было неожиданным и что местную серию концертов, готовую начаться под началом французского скрипача Жан-Жерома Эмбо, спешно перекроили, чтобы вписать Виотти. Едва ли правдоподобно, что они явились в Женеву без предупреждения — культурные связи между Туринем и Женевой были тесными. Во всяком случае, они наверняка знали о женевской концертной серии, давней и как само собой разумеющееся привлекавшей иностранных музыкантов. Более того, можно предположить, что Пуньяни привёз ученика в Женеву с прямою целью пристроить его в эту серию — поступок щедрый и вполне согласный со всем, что мы знаем о характере Пуньяни.

10 января 1780 года преподобный Томас Бранд, находившийся в Женеве в большом турне со своим воспитанником Джеймсом Холлом (впоследствии президентом Эдинбургского королевского общества), писал своему другу преподобному Роберту Уортону в Дарем. Бранд, любитель музыки, страстный альтист-любитель и охотник до камерного музицирования, был на своих стран-

ствиях по Европе в 1780-х и 1790-х годах разборчивым наблюдателем музыкальной жизни. Он сообщает:

«Сначала дам вам отчёт о состоянии музыки в Женеве. [...] Еженедельные концерты начались, и мы подписались на оба. Они совершенно одинаковы, разве что в Maison de Ville зал лучше и публика лучше, чем на Rue Basse. Программа такова. Действие I. Симфония. Песня — мадам Фаллотико. Концерт на скрипке — одну неделю Виотти [sic], другую — Эмбо [то есть Имбо]. Итальянская песня — г-н Бовале. Концерт на гобое — г-н Демаки и на фаготе — г-н Фор, каждый в свою неделю. Французская песня — г-н Френе, или дуэт — г-н и мадам Фаллотико. Действие II. Симфония. Песня — Бовале. Концерт на виолончели попеременно — г-н Триклир или г-н Шерер. Ариетта — г-н Френе. Соло на скрипке — Виотти. Квартет из „Олимпиады“, или „Прекрасной Арсены“, или иной какой хор — Фаллотико, Френе, Бовале. Сперва вот это о г-не Виотти. Он ученик Пуньяни и, на мой взгляд, один из лучших исполнителей, каких я когда-либо слышал. Звук его и техника равно велики, и притом он статный, красивый человек и играет с удивительной лёгкостью и грацией. Эта зима — первое его появление во главе концерта. Пророчу, что он посетит Лондон, если только эта дьявольская война не опустит градусник английской щедрости настолько же ниже точки замерзания, насколько по Реомюру теперь, когда я пишу, в Женеве, то есть на 10 градусов [...]. Далее идёт г-н Имбо, исполнитель весьма хороший, но слабый, как раз под стать свисту и трюкам концерта Даво или Жарновика. [Джованни Джорновики; Бранд далее оценивает, порой беспощадно, прочих исполнителей и певцов.] Завтра и в следующий понедельник выйдет перед оркестром самый большой из всех человеческих носов, какие являлись в мир с того памятного прохладного вечера, когда учтивый незнакомец въехал в Страсбург. Надо ли называть, какому телу он принадлежит. Вы, верно, видели Пуньяни. Вторник, утро. Я слышал Пуньяни. Весь концерт был из его собственной музыки. Виотти — лучший исполнитель из двоих».

Остаётся лишь позавидовать преподобному Уортону в его живом и откровенном корреспонденте. Загадочный «учтивый незнакомец» в Страсбурге был, должно быть, личным намёком, смысл которого понял бы Уортон. Что же до носа Пуньяни — он и в самом деле заслуживал упоминания, монументально. В остальном благодаря зоркому Бранду мы теперь знаем куда больше прежнего о меняющихся отношениях Виотти с учителем и можем сделать кое-какие осторожные выводы о его репертуаре в этот ранний период карьеры, о хронологии его ранних сочинений и — прежде всего — о времени, когда Виотти явился как исполнитель мирового уровня.

Замечания Бранда об игре и облике Виотти подтверждают позднейшие отзывы, относящиеся к зениту его славы, но особенно ценны тем, что выражают взвешенное мнение слушателя рассудительного, более того — крайне взыскательного, для которого Виотти был величиной неизвестной. Особенно любопытно, что «великий» звук Виотти уже тогда отличал его игру. И всё же для Бранда осанка и привлекательность Виотти явно усиливали впечатление от его игры.

Мы можем задержаться и взглянуть в наружность и физический облик Виотти, описанные в выражениях поразительно схожих с брандовскими тремя людьми, знавшими его. Джованни Баттиста Негри говорил о «грации, с какою отрок [одиннадцати лет] вёл свою партию», о «его несравненной скромности» (отозвавшейся и в отзыве об игре Виотти шестнадцать лет спустя) и о «его приятной наружности». Анж Мари д'Эймар в 1792 году описывает «приятное лицо своего друга, его кроткий (douce) и чуткий взгляд, его стройную фигуру, всегда изящную одежду, его густые белокурые волосы». Портрет Виотти, написанный в 1783 году неизвестным художником и хранящийся ныне в музее Cité de la Musique в Париже, изображает его в парике, скрывающем волосы,

но глаза его несомненно голубые. Голубоглазые, белокурые уроженцы Пьемонта не редкость. Миэль (1775–1842), который был лично знаком с Виотти, возможно, уже с 1802 года, пишет:

«Виотти был из тех людей, которых природа особенно одарила. Голова его была необыкновенной формы и величины. Черты, скорее выразительные, нежели правильные, были приятны. Лицо открытое, выразительное и неизменно весёлое. Осанка естественная, фигура статная. В целом облик его был весьма благородным. Глаза с длинными ресницами сияли живым умом. Гладкий лоб выступал вперёд, выдавая гений».

Эти описания нельзя отвести как преувеличения, рождённые дружбой, — для этого они слишком согласны между собою, и до известной степени их подтверждает Бранд. Миэль полагал, что портрет работы Дж. Троссарелли, известный ныне лишь по гравюре Г. Мейера, был среди всех портретов наиболее сходен с Виотти, хотя портрет работы Виже-Лебрён (1805) — несомненно, близкое подобие (см. фронтиспис).

Из письма Бранда явствует, что профессиональные отношения Виотти с Пуньяни претерпевали разительную перемену. Долго считалось, что Виотти всего лишь держался за фалды своего прославленного учителя. В конце концов, на титульном листе его первого известного изданного сочинения — Третьего концерта (Берлин, 1781) — он значился как «*élève du célèbre Pugnani*», а петербургский придворный календарь объявил о выступлении «недавно прибывших итальянских музыкантов, Пуниани и его ученика» 14 февраля 1781 года без упоминания имени Виотти. Но настоящее письмо убедительно показывает, что, хотя Виотти ещё не стяжал общеевропейской славы учителя, карьера его уже в известном смысле стала вполне независимой от Пуньяни, который в женевских еженедельных концертах, как видно, не фигурирует, разве что в качестве гостя. Виотти явно главная звезда, «во главе концерта». Безапелляционное брендовское «Виотти — лучший исполнитель из двоих» лишь вколачивает мысль до конца.

В следующем письме к Уортону, от 20 января 1780 года, Бранд пишет: «Я только что с концерта любителей и любителейниц, во главе которого были Пуньяни, Виотти и Трикелир [то есть „г-н Триклир“, виолончелист из прошлого письма], у г-на синдика [мэра] Тюрретена. Там я слышал очень хорошо спетую „Son regina“ и очень хорошо сыгранный 1-й квинтет Боккерини, кроме партии тенора. Не вообразите, что я скромничаю: его-то я не играл». Многие из ранних свидетельств о Виотти утверждают (Миэль, опять-таки, был первым), что Виотти больше всего любил играть камерные сочинения Боккерини. Этими строками Бранд подтверждает, что уже в 1780 году Виотти играл Боккерини публично.

Виотти играл концерт через неделю и скрипичное соло каждую неделю — но какие концерты, какие соло? Приходится гадать. На ум приходят пять известных скрипичных концертов Пуньяни (могли быть и другие), хотя Пуньяни наверняка пожелал бы играть их сам в этой поездке. Чаппелл Уайт, ведущий знаток музыки Виотти, рассматривал вопрос о том, сколько собственных концертов Виотти предшествовало его приезду в Париж, где он дебютировал 17 марта 1782 года, «почти наверняка» Первым концертом до мажор. Первый известный концерт Виотти, ныне числящийся Третьим (впервые изданный в Берлине, объявлен 8 марта 1781 года), был, по Уайту, вероятно, написан в Турине для предстоящего турне. Уайт, с некоторыми оговорками, считал возможным на стилистических основаниях, что №№ 2, 4 и 5, хотя и изданы лишь в 1782 году в Париже, были написаны до приезда Виотти в Париж. Письмо Бранда от 10 января поддерживает эту гипотезу. От Виотти как главного солиста серии наверняка ждали, что он сыграет собственные сочинения хотя бы в части выступлений. Во всяком случае, если истинно сообщение, о котором мы узнали в предыдущей главе, — что сочинения Виотти звучали уже в 1774 году, — и даже если

Миэль преувеличивал на несколько лет, утверждая, что Виотти написал Третий концерт всего четырнадцати лет от роду (то есть в 1769 или 1770 году), едва ли можно поверить, что в последующие годы, перед самым отъездом из Италии, он не сочинил ещё нескольких произведений, в том числе концертов.

Что до соло, которое Виотти играл во втором отделении концертов, существовал обширный репертуар сонат с басом, в том числе около восемнадцати изданных сонат его учителя. Первые известные скрипичные соло Виотти (то есть сонаты с аккомпанементом, что почти наверняка и подразумевал Бранд под выражением «соло на скрипке») были впервые изданы в Париже около 1788 года, хотя и это лишь *terminus ad quem* для даты сочинения.

Есть, однако, и другие возможности. Поскольку шесть трио Виотти, изданных в Париже в 1783–1786 годах как ор. 2 (две скрипки и виолончель), отличаются солирующей первой скрипкой, возможно, Бранд имел в виду какие-то из этих сочинений. Третья часть одного из этих трио (по каталогу Уайта WIII:3, iii) основана на второй части Пятого скрипичного концерта. Впрочем, как видно, нет причин, по которым порядок сочинения не мог быть обратным. Мелодия, на которой основаны эти две части, была позднее обработана пианистом Даниелем Штейбельтом как «Горный напев» с вариациями для фортепиано (WVIa:29). Если эта мелодия и впрямь подлинный швейцарский горный напев, заманчиво предположить, что Виотти был вдохновлён ею в этой поездке.

Более того, пять из этих трио были изданы около 1785–1786 годов в переложении, предположительно самого Виотти, как сонаты для фортепиано — первые две со скрипкой и виолончелью, последние три со скрипкой (WVIa:1–2, 4–6). Третья соната (WVIa:3, со скрипкой и виолончелью) имеет второй частью переложение полочки-финала Второго скрипичного концерта, который вполне мог быть сочинён для исполнения в Польше в 1780 или 1781 году. Вполне возможно, что Виотти играл некоторые из тех же сочинений или части из них в Женеве и в иных местах этого турне в подобных же, на скорую руку сделанных переложениях для одной (выдвинутой вперёд) скрипки и клавишных, с виолончелью или без неё. Это было бы попросту делом перемены ролей скрипки и фортепиано: партия первой скрипки трио игралась бы как скрипичное соло в сопровождении партий второй скрипки и виолончели, переложённых для фортепиано. Едва ли нужно добавлять, что такая гибкость была общим местом исполнительской практики восемнадцатого века. Подобные пьесы, как и трио в их первоначальном виде, были бы вполне подходящим материалом для Виотти и в «концерте любителей и любительниц», какой описывает Бранд.

Целительное напоминание о хрупкости исторических свидетельств — заметка, появившаяся в «*Giornale di Torino e delle Province*» от 12 февраля 1780 года: «Женева, 12 февраля 1780. Синьор Пуньяни, первая скрипка капеллы Его Величества короля Сардинии, дал здесь свой первый концерт десятого числа сего месяца в ратуше. Он сыграл несколько собственных недавно сочинённых пьес при общем рукоплескании».

Благодаря письму Бранда от 20 января мы теперь знаем, что это газетное известие неточно: Пуньяни уже дал концерт из собственной музыки во вторую неделю января. Вот вам и надёжность печатных источников. Иных заметок об этой газете ни о Пуньяни, ни о Виотти нет — ни упоминания Виотти как «главы концерта», ни о том, как долго они оставались в Женеве, ни об их дальнейших передвижениях. Но любопытно, что Пуньяни, по-видимому, дал в Женеве по меньшей мере два публичных концерта из собственной музыки.

Где-то в эту пору Виотти, весьма вероятно, познакомился с Хансом Хенриком Плёмом, датчанином, жившим в Женеве. Тем немногим, что мы знаем о связи Виотти и Плёма, мы обязаны мадам де Жанлис (1746–1830), писательнице и наставнице, которой предстояло стать другом Виотти не позднее 1802 года, а вероятно, и раньше. Она пишет в своих «Мемуарах»:

«Около этого времени [1798–99, в Берлине] я свела знакомство с человеком, поистине замечательным разнообразием своих дарований. Звали его г-н Плём; он был и первым живописцем по эмали, и первым механиком короля Дании, а вдобавок прекрасным музыкантом — он в совершенстве играл на виоль д'амур. Он изобрёл вместе со знаменитым Виотти новый способ записи музыки, бесконечно более простой и удобный, нежели прежний; с этим способом можно было научиться читать ноты гораздо легче и быстрее».

Мадам де Жанлис была музыканткой искусной — главным её инструментом была арфа, — и теплота её описания наводит на мысль, что она своими глазами видела и пробовала новый способ записи. Новые системы нотной записи были, разумеется, не чужды рационализму восемнадцатого века. Жан-Жак Руссо в своей «Исповеди» сокрушённо описывает тщетные попытки убедить Академию наук в действенности своей системы записи цифрами, на которой надеялся составить состояние. Но Жан-Филипп Рамо указал ему на изъян метода — банальный, однако существенный: тому недоставало зрительного начала традиционной нотации, где высокие ноты стоят высоко, а низкие — низко. Система же из цифр, лишённая этого, была обречена на провал, как бы ни была остроумна. Что же до метода Виотти и Плёма, мадам де Жанлис, по своему обыкновению, не балует нас подробностями. Но об интересе Виотти к вещам научным мы в своё время получим обильное свидетельство. Виотти, например, рано начал пользоваться метрономом Иоганна Мельцеля, и считается, что в 1780-х годах он совещался с Франсуа Туртом о развитии современного смычка. Миэль сообщает также, что в юности Виотти больше всего удовольствия находил в сочинениях Руссо. Не открывается, входила ли в это чтение юности «Исповедь» (изданная в 1781 году) или «Рассуждение о современной музыке» (1743), где Руссо излагает свою систему записи.

Мы можем лишь гадать, когда состоялось сотрудничество Виотти с Плёмом, — мадам де Жанлис не говорит. Ханс Хенрик Плём (1748–1830), которому в «Словаре датских [национальных] биографий» посвящена целая страница, прожил в Женеве несколько лет. При его музыкальных склонностях — он играл на флейте в датском королевском оркестре — он наверняка слышал игру Виотти, и разумно предположить, что тогда они и познакомились. Возобновлялось ли впоследствии их знакомство, мы не знаем, но возможно, что восемнадцать лет спустя горечь изгнания Виотти из Англии, в Шёнфельдце под Гамбургом (он прибыл туда в марте 1798 года), была ненадолго подслащена визитом старого женевского знакомого. Они склонялись бы над знаками, шифрами, таблицами, быть может, рассуждали бы о Руссо, а Виотти проигрывал бы пассажи, указывая на недостатки, предлагая поправки. Затем Плём отправился бы дальше в Берлин, чтобы встретить там мадам де Жанлис со свежим в памяти новым методом. В 1799 году замечательный г-н Плём вернулся на родину, в Данию. О плодах его сотрудничества с Виотти мы более ничего не слышим.

Из Женевы Пуньяни и Виотти проследовали в Берн и Дрезден. Об их пребывании в этих двух городах у нас почти нет сведений, кроме того, что говорит нам Виотти в своём «Кратком очерке»: благодаря

[Слова Виотти («Краткий очерк»):]

«поощрению, какое я получил [в Женеве], я решил продолжить своё странствие»,

[конец слов Виотти]

и, предварённый «une petite célébrité», он был принят в Берне, а охота его к странствиям

[Слова Виотти («Краткий очерк»):]

«делалась всё сильнее и сильнее».

[конец слов Виотти]

Несмотря на впечатление, какое могли бы оставить эти слова, дело в том, что Пуньяни и Виотти выехали из Турина уже с решимостью продолжать своё турне до самой России, как мы видели.

Виотти рассказывает, что в Дрездене его принял курфюрст Саксонии Фридрих Август III, который

[Слова Виотти («Краткий очерк»):]

«имел доброту рукоплескать моему таланту».

[конец слов Виотти]

Дрезден в середине века мог похвалиться, пожалуй, самым блистательным музыкальным двором во всей Европе, но тяжко пострадал от Семилетней войны (1756–63), в том числе от бомбардировки города войсками Фридриха Великого в 1760 году. Теперь он мало-помалу оправлялся хозяйственно и культурно при курфюрсте, пришедшем к власти в 1768 году. Фридрих Август III был «выдающимся знатоком музыки и превосходным клавиристом, способным играть с полной партитурой». 3 апреля 1780 года запись в придворном журнале сообщает, что вечером «несколько виртуозов играли для Её Высочества курфюрстины». Это единственная относящаяся к делу запись за этот период. Курфюрстиной была Мария Амалия Пфальц-Цвейбрюккенская, жена Фридриха. Чересчур скупая запись не даёт никакого ключа к тому, кто были эти виртуозы. Если Пуньяни и Виотти были среди исполнителей в тот вечер, можно подивиться, отчего они играли для жены Фридриха, а не для самого курфюрста, как утверждает Виотти. Кроме того, возникает вопрос об их расписании: если двенадцать еженедельных концертов в Женеве начались в первую неделю января, как, по-видимому, и было, то Пуньяни и Виотти покинули бы город около 25 марта, что оставляет едва ли неделю на Берн и на дорогу — времени мало. Им пришлось бы выехать из Женевы на неделю раньше, скажем, около 18 марта. Всё это, конечно, домыслы.

Капельмейстером дрезденского двора был Иоганн Готлиб Науман. В 1779 году была учреждена серия публичных концертов под управлением Наумана; возможно, Виотти и Пуньяни были на ней гостями-солистами. Иными возможными площадками были «Donnerstag-Concerte», основанные в 1775 году, и ещё одна серия — Grosse Konzerte. Жива была и оживлённая традиция музицирования в домах буржуазии и аристократии.

Одним из дрезденских музыкантов, кого Пуньяни и Виотти наверняка разыскали бы (я принимаю как данность, что музыканты, заезжая в чужие центры, склонны разыскивать собратьев по ремеслу), был Бартоломео Кампаньоли (1751–1827), болонский скрипач, ученик Нардини во Флоренции, а позднее автор нескольких популярных скрипичных пособий. Кампаньоли стал директором музыки при герцоге Курляндском в Дрездене в 1779 году, завершив большое концертное турне по Польше, северной Германии и Скандинавии в 1778 году. Ещё не достигнув тридцати, он наверняка был наслышан о Пуньяни и горел бы желанием оценить лишь немногим младшего Виотти и «обменяться записями» с двумя гостями — последние вести о смычках (это была пора, когда устройство смычка претерпевало коренные перемены, от в основе своей выпуклой формы к вогнутой), разговоры о скрипках (владел ли кто из них на ту пору Страдивари?), их новейшие со-

чинения, профессиональное положение в Дрездене и в иных местах — словом, цеховой разговор. Ещё один итальянец, Карло Безоцци, внучатый племянник Алессандро, сотоварища Пуньяни по званию *Primo Virtuoso* в Турине, был гобоистом при дрезденском дворе с 1755 года. Пусть Пуньяни и не знал его лично, ему и Виотти захотелось бы повидать этого родственника их высокопоставленного коллеги по туринской капелле.

Виотти и его наставник, возможно, прибыли в Дрезден как раз к важному музыкальному событию: придворный итальянский оперный театр, закрытый почти на два года из-за войны за Баварское наследство (март 1778 — май 1779), вновь открылся 8 апреля представлением интермеццо Пиччинни «*La Schiava*».

Следующей их остановкой был Берлин и двор Фридриха Великого. Граф Карло Фонтана, посланник сардинского короля при прусском дворе, в своей еженедельной депеше в министерство иностранных дел в Турине сообщал 22 апреля 1780 года, что Пуньяни прибыл накануне с «Вио» и представил рекомендательное письмо, данное ему 5 декабря министром иностранных дел. И опять-таки эта дата прибытия несколько ранее ожидаемой, если отвести нашим двум скрипачам двенадцать недель в Женеве. Возможное объяснение в том, что Мария Антония Саксонская, мать Фридриха Августа III, сама грозная покровительница искусств (И. Г. Науман был одним из её протеже), скончалась 23 апреля в Дрездене. Быть может, Пуньяни и Виотти, узнав, что смерть её близка, и предвидя пору траура, во время которого увеселения были бы свёрнуты, сочли за лучшее податься дальше, в Берлин.

Фонтана далее говорит, что давно и хорошо знает Пуньяни, и берётся сделать всё, что в его силах, дабы помочь двум своим соотечественникам, «*aussi distingués [...] par leur talents dans la Musique*». Виотти в своём «Кратком очерке» рассказывает нам, что граф Фонтана

[Слова Виотти («Краткий очерк»):]

«имел доброту принять меня и поселить меня у себя».

[конец слов Виотти]

Похоже, что и Пуньяни как старый знакомец Фонтаны был гостем посланника. Фонтана был также знаком с принцем Даль Поццо делла Цистерна. Два письма от него к принцу в семейном архиве делла Цистерна свидетельствуют об их тёплой дружбе. Оба письма, однако, предшествуют прибытию Виотти в Берлин и не дают никакого указания, что он хотя бы знал о существовании Виотти до встречи с ним в апреле 1780 года. Мы знаем, что Фонтана был любителем музыки; в депеше от 24 августа 1781 года он упоминает семь или восемь «больших трапез, и обедов и ужинов, с концертами для знати у меня дома» (*grands repas entre dinés et soupés avec Concerti chez moi à la Noblesse*), которые намеревается дать, а позже в том же году упоминает концерт в своём доме, данный 5 ноября 1781 года прославленной меццо-сопрано Луизой Розой Тоди.

Виотти говорит в своём «Кратком очерке», что в Берлине он

[Слова Виотти («Краткий очерк»):]

«имел удовольствие познакомиться с г-ном Листоном, ныне одним из министров Его Британского Величества, который с тех пор всегда выказывал ко мне искренний интерес».

[конец слов Виотти]

Роберт Листон (впоследствии сэр Роберт) (1742–1836) был личным секретарём сэра Хью Эллиота, британского чрезвычайного посланника и полномочного министра при прусском дворе. Фонтана часто упоминает Листона в своих депешах; эти двое явно были в дружеских отношениях. В

считанные годы Листон и впрямь стал самостоятельным дипломатом, как говорит Виотти, с постами в Мадриде (1783–88), Стокгольме (1788–93), Константинополе (1793–96) и, когда Виотти писал свой «Краткий очерк», в Вашингтоне (1796–1802). Свидетельств о возобновлении их знакомства нет, но случаи могли представиться в промежутках между назначениями Листона и (как мы увидим в позднейшей главе) во время его временной отставки в 1804–11 годах.

Двор Фридриха Великого блистал музыкой, осенённый такими именами, как Иоганн Иоахим Кванц (учитель Фридриха по флейте), К. Ф. Э. Бах, Франц Бенда и Карл Генрих Граун. Из них оставался лишь Бенда. Граун и Кванц давно умерли; Бах уехал в Гамбург в 1767 году. Фридрих был искусным флейтистом и окружил себя слаженно работавшим музыкальным установлением, которому навязывал свой музыкальный вкус, словно отдавая приказы своим генералам. Каждый вечер, когда он бывал в Берлине или Потсдаме — то есть когда не воевал и не был на манёврах, — в шесть часов давался концерт; обыкновенно играл сам король. Из всех его музыкальных подчинённых самую долгую и верную службу нёс его концертмейстер, Франц Бенда. Бенда, самый видный из большого музыкального семейства, состоял на службе у Фридриха с 1733 года. В своей автобиографии 1763 года он утверждает, что аккомпанировал своему господину во флейтовых концертах по меньшей мере десять тысяч раз. Францу Бенде в 1780 году был семьдесят один год. Вездесущий Бёрни слышал его соло в 1772 году и восхищался его кантабильной манерой, заметив, впрочем, что «подагра давно ослабила его пальцы».

Виотти говорит:

[Слова Виотти («Краткий очерк»):]

«Фридрих Великий оказал мне честь слушать меня, и я имел честь часто музицировать с последним, ныне покойным королём [племянником Фридриха, Фридрихом Вильгельмом II, наследовавшим ему (1786–1797)]».

[конец слов Виотти]

Хотя у нас нет причин не доверять слову Виотти, можно подивиться, что бы Виотти стал играть королю. Фридриху в 1780 году было шестьдесят восемь лет, он давно был не в расцвете сил, беззубый и измученный подагрой и в руках, и в ногах, и страдал от мук хронического геморроя. Он давно уже бросил играть постоянно и всерьёз; в начале 1779 года, укладывая флейту, чтобы покинуть зимние квартиры и ехать в Потсдам, он сказал Францу Бенде: «Мой дорогой Бенда, я потерял лучшего своего друга».

Если судить по депешам Фонтаны, Листона и Эллиота, кажется, что король наслаждался кратким промежутком сравнительно доброго здоровья как раз во время пребывания Пуньяни и Виотти при прусском дворе, хотя настроения его были непредсказуемы. Едва ли он много удовольствия находил в музыке молодого итальянца. Вкус короля был так же негибок, как его пальцы; он терпел лишь давно устаревший стиль Хассе и Грауна. «Новая музыка, — писал он, — выродилась в простой шум, который бьёт по уху вместо того, чтобы ласкать его». На своих вечерних концертах Фридрих играл только собственные и кванцевские флейтовые сочинения — около трёхсот концертов, четыре из них самого Фридриха, которые он исполнял со своим оркестром в строгом чередовании, и почти столько же сонат, едва ли не половина их — Фридриха. Виотти, из почтения к вкусу августейшего хозяина, мог избрать что-нибудь в старой манере — сонату или концерт Кванца или Франца Бенды, например. Или, быть может, отважился на что-то итальянское, но не передовое, скажем, одну из тридцати шести сонат Доменико Феррари, относящихся примерно к 1760 году, которые, как мы узнали, были у Виотти всего более «в пальцах». И, разумеется, они с Пуньяни могли сыграть трио-сонату или дуэт Грауна, Кванца или самого Пуньяни. Король

дал бы Пуньяни и его ученику возможность быть выслушанными в рамках обычного шестичасового концерта — немыслимо, чтобы он как-нибудь иначе прервал свой ежедневный распорядок. Можно вообразить сцену: двух итальянцев вводят в концертный зал дворца Сан-Суси в Потсдаме, одного из великих творений фантазии рококо, с большими зеркалами в нишах, затейливо обрамлёнными рокайльной листвою, перемежающимися тонко чувственными настенными росписями со сценами из «Метаморфоз» Овидия. В углу стоит фортепиано работы Зильбермана; неподалёку — пюпитр Фридриха, инкрустированный черепахой, слоновой костью и перламутром, раскрытый на последней странице флейтового концерта Кванца (быть может, в этот раз король чувствовал себя достаточно хорошо, чтобы играть). Придворные музыканты, ещё разгорячённые своими усилиями, любопытствуют услышать гостей; Фридрих сидит на софе, осведомлённый о славе Пуньяни, быть может, слегка сомневающийся в правах младшего. Двое скрипачей играют; придворные музыканты во главе с почтенным Бендой почтительно слушают — предпочитают ли они игру одного игре другого? И король — доволен ли он?

Не впервые Фридрих Великий слышал представителя пьемонтской школы скрипичной игры. Без сомнения, он помнил визит, лет тридцать назад, туринского скрипача Феличе Джардини, который, как и Пуньяни, был учеником Джованни Баттисты Сони и который, начиная с 1751 года, сделал в Англии долгую и блистательную карьеру. Сообщают, что Джардини играл с Фридрихом в конце 1740-х годов, когда скрипач приближался к вершине своих сил, а король был в зените своих музыкальных интересов и покровительства. Пуньяни наверняка встречал Джардини во время своих пребываний в Лондоне в 1767–69 и 1772–73 годах (а возможно, и раньше, в Турине), что давало ему и королю общего знакомого.

Пуньяни, если не Виотти, удалось заинтересовать короля по меньшей мере одним из своих сочинений. После того как двое скрипачей покинули Пруссии, граф Фонтана писал 12 сентября, что извещил Пуньяни о том, что «сочинённая им кантата в эту минуту в руках короля». Личность этой кантаты остаётся загадкой, как и отклик короля на неё. Однако кантата Пуньяни «La scomessa» для двух сопрано, посвящённая не королю, а его племяннику, принцу Прусскому, ныне хранится в Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. Возможно, это та же самая кантата. Не пытался ли Пуньяни сперва посвятить её королю?

2 мая 1780 года Фонтана пишет, что «Его Королевское Высочество [Фридрих Вильгельм, принц Пруссский] и мадам принцесса Прусская [его жена] выразили мне своё удовольствие от того, что имели радость слушать господ Пуньяни и Вио, кои находились в Потсдаме по их повелению восемь дней». Фонтана ни словом не обмолвливается в своих депешах об игре Виотти или Пуньяни для короля. Из свидетельств и Фонтаны, и самого Виотти, по-видимому, выходит, что особый интерес к двум итальянским музыкантам выказал не Фридрих Великий, а его племянник, и, быть может, ещё больше — жена (вторая) племянника, принцесса Фридерика Луиза Гессен-Дармштадтская (1751–1805). Фридрих Вильгельм (1744–97) играл на виолончели; он был учеником Жан-Пьера Дюпора, который был первой виолончелью при дворе Фридриха Великого с 1773 года. Была ли искусна в музыке принцесса, неизвестно. В донесении Фонтаны есть любопытный отблеск: 1 мая принцесса «благополучно разрешилась принцессой в Потсдаме» (Августа, четвёртая из её шести детей). Приятно думать, что Пуньяни и Виотти своею игрой облегчили последние дни её разрешения. Музыкальный вкус принца и, надо полагать, принцессы был свободнее, современнее, чем у короля. Весьма вероятно, что среди пьес, доставивших такое удовольствие, был один или несколько концертов Виотти, которые он играл бы с частным оркестром принца.

Фридрих Вильгельм впоследствии отличился как покровитель музыки. Несколько из самых прославленных композиторов конца восемнадцатого века — среди них Гайдн, Моцарт и Бетховен — писали для него сочинения. Но виолончелист-принц питал особую привязанность к музыке одного композитора. В письме от 1 октября 1783 года к Луиджи Боккерини Фридрих Вильгельм выразил интерес к музыке Боккерини «как раз в то время, когда я начал исполнять ваши инструментальные произведения. Оно одно даёт мне полное удовлетворение, и каждый день я наслаждаюсь этим удовольствием». Наверняка именно Виотти и Пуньяни разожгли в Фридрихе Вильгельме страсть к музыке этого композитора. Вспомним, что в Женеве они играли по меньшей мере один из квинтетов Боккерини. Похоже, что двое итальянцев играли эти квинтеты и в Потсдаме, причём две виолончельные партии вели принц и Дюпор, — Виотти прямо упоминает в своём «Кратком очерке» о том, что «часто музицировал» с принцем. В 1786 году, когда Фридрих по смерти дяди вступил на престол как Фридрих Вильгельм II, он назначил Боккерини «compositeur de notre chambre» с годовым жалованьем, за которое Боккерини, живший в Испании, посылал ему ежегодные партии квартетов и квинтетов.

Виотти был одним из первых в той славной группе музыкантов, чьи отношения с прусским двором выразились в посвящениях, хотя в его случае была разница. Титульный лист его ор. 1, набора из шести струнных квартетов (WII:1–6), изданного в Париже около 1783–85 годов, несёт надпись «Dediés A Son Altesse Royale, Madame la Princesse de Prusse». Композиторы обыкновенно посвящали свои сочинения знатым особам либо в надежде получить милости, либо в благодарность за полученные. Естественно было бы ждать, что Виотти выразит благодарность за оказанное ему августейшей четой внимание посвящением им обоим или, возможно, Фридриху Вильгельму, — речь ведь шла о струнных квартетах, и виолончельные партии, безусловно, достойны интереса августейшего виолончелиста: в них много мелодий в теноровом ключе, доходящих, например, во второй части пятого квартета до ми-бемоль второй октавы. Неясно, отчего Виотти выделил именно принцессу, о музыкальных вкусах которой мы знаем и то, что девять лет спустя, живя отдельно от мужа в берлинском дворце Монбизу, она просила сыграть ей Моцарта. Ключ, быть может, отыщется в характере Фридриха Вильгельма, что бы ни говорил доктор Джон Мур. Он был потворен себе до распутства, презираем дядей и приобрёл дурную славу своими домашними порядками: две жены «левой руки» в придачу к принцессе (он был открыто многожёнцем), две официальные фаворитки и многочисленные наложницы. Не польстило бы благочестивому и прямодушному Виотти и его тяготение к оккультному (8 августа 1781 года он был принят в орден розенкрейцеров). Ничто из этого, однако, по-видимому, не помешало Виотти часто музицировать с ним, как не помешало Моцарту или Бетховену, оба из которых, как видно, были представлены Фридриху Вильгельму. Но, пожалуй, не слишком натянуто предположить, что Виотти этим посвящением неким образом «делал заявление» о солидарности с принцессой, чьё вопиющее унижение мужем было общеизвестно.

Слышала ли принцесса эти струнные квартеты в исполнении их сочинителя, с Пуньяни, Дюпором и придворным альтистом? Мы уже рассматривали возможность того, что Виотти сочинил или сочинял свои Трио, ор. 2, в начале 1780 года в Женеве. Подобным же образом и толчок к посвящению этих квартетов мог прийти от первого знакомства Виотти с принцессой; затем, за долгие месяцы в Польше и России, он мог завершить эти шесть сочинений или хотя бы часть их, чтобы сыграть их перед принцессой в декабре 1781 года, когда двое итальянцев вновь посетили прусский двор.

Несколько лет спустя Виотти посвятил также набор из шести скрипичных дуэтов (WIV:7–12, изданы около 1789–90 годов) «sa majesté la Reine de Prusse», что наводит на мысль, что Виотти под-

держивал какую-то связь с этой дамой на протяжении 1780-х годов, несмотря на их географическую разлуку. Носился ли Виотти с мыслью присоединиться к своему доброму другу Жан-Луи Дюпору, который отправился в Берлин в 1790 году, чтобы пристроиться к брату виолончелистом в музыкальном установлении Фридриха Вильгельма (к тому времени ставшем одним из крупнейших и прославленных в Европе)? Или это посвящение было попросту жестом уважения и дружбы, сохранённой за годы?

Как и в Дрездене, в Берлине были свои *Liebhaberkonzerte*, основанные в 1770 году И. Ф. Бендой, племянником Франца Бенды, и Карлом Бахманом, альтистом королевской капеллы. Это была возможная площадка для наших двух скрипачей. Виотти также сообщает в своём «Кратком очерке», что

[Слова Виотти («Краткий очерк»):]

«ни одна возможность попасть в почтенные дома»

[конец слов Виотти]

Берлина не была упущена. Другая возможность, хоть Виотти и не упоминает её, в том, что он и Пуньяни посетили двор принца Генриха Прусского, младшего брата Фридриха Великого, либо в его дворце Райнсберг к северу от Берлина, либо в его дворце на Унтер-ден-Линден, «одном из великолепнейших зданий в Берлине». Скрипач Иоганн Петер Саломон, прежде ученик Франца Бенды, был у принца Генриха директором музыки, заведующим оркестром, который к 1782 году насчитывал около четырнадцати исполнителей. Саломону предстояло позже сыграть важную роль в карьере Виотти. Вероятно, в 1780 году он оставил свою должность у принца Генриха и отправился через Париж в Лондон, где впервые публично выступил в Ковент-Гардене 23 марта 1781 года. Возможно, стало быть, что пути его и Виотти пересеклись в 1780 году. Принц Генрих, человек высокоумный, образованный и франкофил, сам был скрипачом, который несколькими годами позже играл струнные квартеты с Виотти в парижском салоне мадам Виче-Лебрён. Несомненно, он пожелал бы встретить и услышать двух итальянцев и, возможно, помузицировать с ними. В 1775 году доктор Джон Мур побывал на концерте и ужине в берлинском дворце принца Генриха (на котором присутствовали принц и принцесса Прусские). «Угощение по этому случаю было замечательно роскошным».

Пуньяни и Виотти пробыли в Берлине и Потсдаме свыше четырёх месяцев. «Их поведение, — писал граф Фонтана в туринское министерство иностранных дел, — и в Саксонии, где их отметили особым почётом, и в этой стране безупречно [*régulière*] в высшей степени и вполне оправдывает ваши ожидания на их счёт».

Письмо секретаря Фонтаны от 25 июля 1780 года ясно показывает, что Пуньяни и Виотти отнюдь не явились без предупреждения в свой следующий пункт назначения. Он сообщает, что двор в Варшаве уже приготовил жильё, лошадь и карету и «разные иные вещи, какие могут им понадобиться на всё то время, что они пожелают остаться».

Быть может, то было лишь совпадение, но Фридрих Вильгельм, принц Прусский, выехал из Потсдама в служебную поездку в Петербург 6 августа, что весьма близко к дате, в которую двое итальянцев, надо полагать, отбыли в Варшаву. Нет сведений о том, чтобы принц взял в свою свиту каких-либо музыкантов или чтобы Пуньяни и Виотти сопровождали его в начале пути. Во всяком случае, его отъезд лишил двух музыкантов того, что явно было одной из главных причин их пребывания при прусском дворе.

К середине августа Пуньяни и Виотти прибыли в польскую столицу, «вооружённые, — говорит Виотти в своём „Кратком очерке“, — рекомендательными письмами». Их, надо полагать, дали граф Фонтана и Роберт Листон, а возможно, и туринское министерство иностранных дел, хотя у Сардинского королевства, по-видимому, не было в Польше в то время представителя.

Польская газета от 18 августа сообщает: «Маэстро Пуньяни, прославленный скрипач в мире, недавно прибыл из Италии со своим учеником, который, кажется, доставляет даже больше удовольствия, чем он. Они играют в домах вельмож, но не желают давать публичных концертов, даже за деньги. Говорят, у них вдоволь денег, чтобы поддерживать своё положение в обществе и образ жизни». Первая фраза словно бы подтверждает мнение преподобного Бранда об игре Виотти в сравнении с игрой Пуньяни. Узнал ли бы Пуньяни об этой газетной заметке? Можно лишь вообразить его чувства, когда он видел, как ученик его совершенствуется и набирается уверенности чуть ли не день ото дня, отзываясь на новую публику, новые музыкальные впечатления, новые исполнительские испытания. К этому времени он должен был увидеть, что Виотти, отпраздновавший в Пруссии своё двадцатипятилетие, нагоняет его, а вернее, уже нагнал.

Загадочнее мнимое нежелание двух итальянцев играть в публичных концертах и кажущееся их безразличие к деньгам. Можно было бы подумать, что Виотти в особенности горел бы желанием набраться как можно более разнообразного исполнительского опыта. Публичные концерты были вещью совсем иной, нежели частные концерты в аристократических домах. Площадка, публика, сопровождающий состав — всё было обыкновенно большего размаха и требовало манеры более широкой и размашистой. К тому же и Виотти, и Пуньяни играли в публичных концертах в Женеве, как мы видели, а в России Пуньяни сыграл в одном публичном концерте, о котором нам известно.

Что до их финансов, жалованье Пуньяни в Турине, особенно в предыдущие пять лет, было значительным. При его сбережениях и с учётом того, что он был в оплачиваемом отпуске, он, вероятно, не был стеснён в средствах. Виотти, помимо жалованья, всё ещё получал материальную помощь от своего покровителя, принца Даль Поццо делла Цистерна, и, по-видимому, продолжал получать её ещё года три-четыре. И всё же странно, что двое музыкантов разгласили бы столь приватные сведения и что они попали в печать. Что любопытно, в 1789 году, когда ходил слух, будто Виотти вот-вот покинет Францию ради Англии, и снова в 1792 году, после того как он прибыл в Англию, две лондонские газеты сделали весьма схожие замечания о финансах Виотти.

Все ранние источники подтверждают, что Пуньяни и Виотти были щедро вознаграждены при дворах, какие они посетили в этом турне. Верчелльский историк Де Грегори заходит так далеко, что говорит, будто Виотти мог посылать подарки и деньги домой, своей семье в Фонтането. Музыкантам, игравшим для особ королевских или знатных, дарили подарки по меньшей мере столь же часто, сколь и деньги, — обыкновенно драгоценные предметы, вроде колец; излюбленным подарком были табакерки из дорогих материалов или искусно инкрустированные, ценимые тем более, если в них лежали деньги. В своём завещании, написанном в 1822 году, Виотти упоминает среди своего имущества две или три золотые табакерки и золотые часы.

Король Польши, Станислав Август Понятовский, как покровитель музыки и музыкантов был обделён вниманием своих биографов, которые поминают его «необычайное равнодушие к музыке» или настаивают, что «у него не было слуха к музыке». Но недавнее, более специальное исследование заключает, что, хотя Станислав Август «был не то чтобы любителем музыки, а любителем театра (он очень любил балет и итальянскую оперу)», он был «выдающимся покровителем музы-

ки» и что в его правление Варшава была одним из «выдающихся центров европейской музыкальной деятельности эпохи Просвещения».

Миэль утверждает, что король брал Виотти с собою на охоту. Он явно проявил к двум итальянцам больше обычного интереса. За всё их пребывание, около пяти месяцев, он оплачивал их повседневные издержки — стол и кров, свечи, топливо, стирку и каретные расходы, доходившие до 40–80 дукатов в месяц. На редкость подробные придворные архивы уточняют, что Пуньяни обыкновенно ел с четырьмя другими лицами (надо полагать, включая Виотти, — не открывается, кто были остальные), выпивавшими за обедом от двух до четырёх бутылок вина. Расходы на такие мелочи, как разбитые бокалы, покрывались королевским домом. 5 ноября 1780 года Пуньяни и Виотти получили каждый из королевской казны подарки ценою в 180 дукатов за концерты, вероятно данные в королевском замке; 16 ноября Пуньяни получил ещё 300 дукатов «за концерты». Трудно сказать, сколько концертов представляют эти выплаты. Приезжим исполнителям платили за концерт от 10 до более чем 50 дукатов, смотря по их известности; о королевской щедрости можно судить по цифре в 40–80 дукатов, покрывавшей месячные жизненные расходы Пуньяни и Виотти. Пуньяни получил также 200 дукатов за партитуры своего балета «*Zémir et Azor*» и своей оперы «*Annette et Lubin*», которая ставилась в Варшаве в 1780 году, почти наверняка под управлением сочинителя. Ясно, что приведённая выше газетная заметка была верна. У Пуньяни и его ученика не было настоящей денежной нужды выступать публично.

Двое итальянцев вполне могли встретить восемнадцатилетнего польского скрипача по имени Феликс Яневич, который с 1777 года играл в придворном оркестре Станислава Августа. Начиная с конца 1787 года и далеко в девятнадцатый век ему предстояло сделать международную карьеру скрипача и композитора — карьеру, что разными путями пересекалась с карьерой Виотти в Париже и в Англии.

По-видимому, Пуньяни и Виотти оставались в Варшаве до середины января 1781 года. Виотти говорит в своём «Кратком очерке», что отправился из Варшавы в Петербург, что подразумевает, что они с Пуньяни не делали по пути долгих остановок. В эту пору года, вероятно, на земле лежал снег, а реки были скованы льдом, так что путешествие на санях шло сравнительно быстро.

Виотти сообщает, что

[Слова Виотти («Краткий очерк»):]

«князь Потёмкин представил меня императрице [Екатерине II, „Великой“], она соизволила слушать меня, и нынешний император [её сын, великий князь Павел, ставший царём по смерти матери в 1796 году] также почтил меня своим уважением».

[конец слов Виотти]

Запись от 14 февраля (3 февраля по старому стилю) в придворном журнале описывает этот случай:

«Около 6 часов пополудни Его Императорское Высочество [великий князь Павел] вновь пришёл к Её Императорскому Величеству [императрице]. Вскоре после того [они] вышли из внутренних покоев [императрицы, в Зимнем дворце] в комнату с бриллиантовыми вещами, где гофмаршал [камергер] князь Фёдор Сергеевич Барятинский представил Её Императорскому Величеству двух итальянских музыкантов, Пуниани и его ученика, недавно прибывших в Россию из Италии. Они играли на скрипке в присутствии Её Императорского Величества и Его Императорского Высочества. Затем Её Императорское Величество соизволила удалиться в свои внутренние покои, а Его Императорское Высочество — в свои, после чего Их Императорскими Высочествами [вели-

ким князем и его женой Марией Фёдоровной, прежде Софией Вюртембергской] музыканты были призваны в их покои, и они вновь играли там для них на скрипке. Её Императорское Величество, по обыкновению, играла в карты со своими знатными генералами в своих внутренних покоях до 9 часов пополудни».

«Комната с бриллиантовыми вещами» была заставлена витринами с драгоценностями, в том числе с императорскими короной и скипетром. Два года ранее Гертруда Харрис, сестра Джеймса Харриса, английского посланника при петербургском дворе, описывала подобное событие в тех же комнатах:

«19 января. Нас вчера представляли. Не могу вообразить ничего пышнее и великолепнее этого двора. Зал просторен и хорошо освещён, наряды богаты и блистательны до арабской сказки. Императрицу предваряют все государственные чины, образуя процессию отнюдь не презренную [...]. Нас представили в наружной комнате, обычном месте [по-видимому, в „комнате с бриллиантовыми вещами“]; мы поцеловали ей руку, и она нас приветствовала и продолжила своё шествие в большой зал — тотчас грянула музыка и начались менуэты [...]; она оставалась в нижнем конце зала, и руку ей целовали офицеры, ею произведённые, иностранные министры и прочие иноземцы.

Примерно через полчаса она идёт в смежную комнату играть в карты — в вист или в макао. Танцы продолжаются — менуэты, полонезы и английские контрдансы [...]. Это веселье длилось до девятого часа с лишком, когда объявили ужин».

Чего бы мы не отдали, чтобы при наших двух итальянских скрипачах, игравших для императрицы, была какая-нибудь Гертруда Харрис! Приходится довольствоваться предположением, что их представление прошло при сходных обстоятельствах, вплоть до того, что императрица отлучилась (не во время концерта, надеемся) играть в карты. Екатерина была, по собственному признанию, лишена музыкального слуха, хотя пользовалась музыкой, особенно оперой, как украшением своего двора. Виотти и Пуньяни ещё встретят великого князя Павла и его жену в том же году, а ещё позже Виотти будет играть для них в присутствии королевы Франции.

Похоже, что память изменила Виотти в одном пункте. Двух музыкантов представил Екатерине II придворный камергер, а не князь Потёмкин. Но это не исключает возможности, что у Виотти был некий контакт с Потёмкиным, который был деятельным покровителем музыкантов. Потёмкин, в силу своего влияния и близости с императрицей, вполне мог устроить, чтобы представление состоялось, хотя почти наверняка в тот вечер не присутствовал. Помимо «концертов по высочайшему повелению» для императорской семьи, у исполнителей в Петербурге было несколько возможностей. Заметим мимоходом, что при Екатерине II, по-видимому, был издан указ, делавший для аристократии обязательным посещение музыкальных и театральных увеселений! По-видимому, в Петербурге грань между частными и публичными концертами проводилась не столь тонко, как, например, в Париже и Лондоне. К 1780-м годам обычай давать коммерческие концерты в аристократических домах уже укоренился. Князь Потёмкин, например, как и несколько других знатных любителей музыки, держал частное музыкальное установление, включавшее оркестр (состоявший и из крепостных музыкантов, и из иноземных исполнителей), но он также одалживал или сдавал внаём свой концертный зал музыкантам, желавшим давать платные концерты. Концерты могли даваться и в публичных театрах. Был и музыкальный клуб, основанный в 1772 году любителями, к 1778 году включавший и профессионалов, который устраивал концерты.

В номере «Санкт-Петербургских ведомостей» от 20 марта появляется следующее объявление:

«Сего марта 22 и 25 числа в зале для зрелищ „Petits comédiens français“, у Красного моста в доме № 70, придворные певцы будут петь разные арии и дуэты из „Роланда“ Пиччинни, из „Цефала и Прокриса“, из оперы „La Rosière de Salency“ и прочих. Прославленный исполнитель на скрипке г-н Пульяни, а также г-н Бахман и г-н Бюллан будут играть новые пьесы».

«Г-н Пульяни» был, разумеется, Пуньяни. Это объявление вместе с рассказом об их игре в Зимнем дворце — единственное дошедшее до нас свидетельство об игре Пуньяни или Виотти на скрипке в России. Имя Виотти не появляется, что необязательно означает, что он не участвовал в концерте. Имя Пуньяни всё ещё было большей приманкой, и, должно быть, сочли невыгодным для дела обременять объявление именем сравнительно неизвестного артиста.

В России, как и в иных странах, театральные представления в Великий пост были запрещены, и концерты часто множились, словно бы в возмещение. Например, один из сотоварищей Пуньяни по концерту, Антуан Бюллан, фэготист-виртуоз, играл собственные сочинения в концерте в Петербурге 4 марта, как и мандолинист Дзанебони 14 марта. Точно так же в Москве 9 марта скрипач Сартори играл в концерте вместе с немецким клавесинистом Иоганном Кристианом Фирнхабером. Все эти концерты были объявлены в «Санкт-Петербургских ведомостях» или в «Московских ведомостях», но ни одно из этих изданий не отмечает иного выступления Пуньяни или Виотти. Стало быть, приходится заключить, что играли они, что бы они ни играли, в концертах поистине частных, в знатных домах, для которых не было бы газетных объявлений.

Правда, у двух скрипачей было немалое соперничество за внимание любителей музыки в обоих городах, прежде всего в грозном лице Антонио Лолли (ок. 1730–1802), «самого сенсационного техника среди всех скрипачей конца восемнадцатого века». Лолли обосновался в Петербурге с 1774 года; он пользовался могущественным покровительством князя Потёмкина, а в 1778 году был назначен «скрипачом концертов Её Величества». Хотя он часто бывал в отъезде на концертных турне, с 1780 года он жил в русской столице. 6 и 8 апреля 1781 года он дал концерты в Москве, объявленные в «Московских ведомостях», в которых играл некоторые из своих недавних сочинений.

В Петербурге в 1781 году действовали по меньшей мере ещё два примечательных скрипача, хотя ни один из них не был столь же видным, как Лолли, — Луи-Анри Пезибль (1748–82) и Карло Каноббио (?1741–1822). Карло Каноббио был принят в 1779 году первой скрипкой придворного оркестра, дирижёром придворных оперных постановок и сочинителем балетов. В 1781 году его балет «Дон Жуан» ставился в Петербурге несколько раз в течение года, при широком успехе. Хотя он и не был пьемонтцем (вероятно, он был венецианского происхождения), весьма вероятно, что Пуньяни и Виотти разыскали бы этого видного придворного музыканта.

Пезибль прибыл в Петербург в 1778 году после успешной карьеры в Париже. Он дал в Петербурге много публичных концертов, как и в Москве в 1780 и 1781 годах, а ранее участвовал в одном из тех, что описала Гертруда Харрис, дающая живое представление о петербургской концертной жизни:

«Несколько ночей назад [2 марта 1779] я была на концерте по подписке [...]. То была бедная „Stabat Mater“ [по-видимому, Перголези], и убитая более, чем что-либо, мною слышанное; оркестр состоял по большей части из князей, графов и капитанов, и всё это было прервано посередине скрипичным соло, которое, впрочем, весьма опрятно сыграл Пезибль, единственный, кажется, из всего набора, кто не был любителем».

Достоин внимания смешение профессионального музыканта с господами-любителями («виртуозами») — устройство, в эту пору, быть может, не столь необычное, как принято думать: вспомним концерт «любителей и любительниц» в Женеве, в котором участвовали по меньшей мере трое профессионалов. В то же время, хотя концерт был под «покровительством» мадам Нелединской и подавляющее большинство исполнителей были любителями, это был концерт по подписке. Прерывание «Stabat Mater» скрипичным соло не сочли бы тем возмутительным нарушением концертного приличия, каким сочли бы ныне, хотя мисс Харрис нашла это достойным замечания.

Самым видным музыкантом в Петербурге в эту пору был, безусловно, Джованни Паизиелло, который был *maestro di cappella* у Екатерины II с 1776 года. В сентябре 1779 года она возобновила его контракт с огромным жалованьем в 4000 рублей (более чем вдвое больше жалованья губернатора провинции), за которое он сочинял музыку, требуемую двором, и дирижировал придворным и театральным оркестрами. Среди его учениц по фортепиано была Мария Фёдоровна, жена великого князя Павла. Они с Пуньяни, разумеется, помнили друг друга по совместной работе девятью годами ранее, когда он встретил Моцартов и продирижировал первыми несколькими представлениями своей оперы «Annibale in Torino» в Teatro Regio (хотя то, до какой степени первая скрипка участвовала в руководстве операми, когда сам сочинитель сидел за клавиром, всё ещё нерешённая музыковедческая загадка). Что до Виотти, то, если Паизиелло вообще его помнил, то лишь как не по летам способного пятнадцатилетнего ученика Пуньяни. Виотти теперь, в 1781 году, не мог бы вообразить той роли, какую музыке Паизиелло предстояло сыграть в его карьере ещё через восемь-девять лет.

Мы видели, что Пуньяни был объявлен в «Санкт-Петербургских ведомостях» играть в концертах 22 и 25 марта; меж тем в номерах от 16, 20 и 23 марта той же газеты мы читаем: «Отъезжающие. Пуниани и Виотти, музыканты, со слугою Лафлером; проживают близ Синего моста в доме Его Сиятельства графа Ивана Григорьевича Чернышёва». Этому объявлению есть объяснение: лица, покидавшие Россию, по-видимому, обязаны были подавать примерно за месяц извещение в официальном придворном приложении к газете, чтобы дать время взыскать всякие непогашенные долги. В своё время мы увидим, какова была их цель.

Трудно знать, был ли слуга Лафлер приобретением петербургским или же сопровождал двух скрипачей всю дорогу от Турина. Немногим более трёх лет ранее, 26 декабря 1777 года, в той же газете было объявлено, что «виртуоз Лолли отъезжает с двумя своими слугами». Говорит ли это нам больше о финансовом положении Лолли в сравнении с положением двух пьемонтцев или о его самолюбии, сказать трудно.

Из объявления мы узнаём, что Пуньяни и Виотти были гостями графа Чернышёва, чей дом близ Синего моста стоял в аристократическом квартале города, на самом внутреннем канале, недалеко от Зимнего дворца. Адрес его дворца — Исаакиевская площадь, № 6; позже его снесли, чтобы освободить место Мариинскому дворцу, ныне резиденции Петербургской городской администрации.

Граф Иван Григорьевич Чернышёв (1726–97), вице-президент Адмиралтейств-коллегии, со времён императрицы Елизаветы, предшественницы Екатерины II, был одним из самых высокопоставленных людей при императорском дворе, доверенным и верным придворным до конца своих дней в 1797 году, через три месяца после смерти Екатерины. Он сделал долгую и разнообразную придворную карьеру, в том числе побывал послом в Лондоне, с ноября 1768 года до начала 1770 года (когда, как мы помним, Пуньяни был в Англии). Граф часто бывал за границей, не толь-

ко по своим миссиям, но и чтобы взять курс отдыха или лечения, иногда в Италии, при своих частых хворах. По культуре он был вполне европейцем; есть свидетельства, что он держал частный оркестр: в июле 1773 года он писал из Парижа, осведомляясь о своих музыкантах — сколько их, на каких инструментах играют, как их принимают (по-видимому, они где-то выступали) и как себя ведут. Любовь его к музыке, быть может, и побудила его открыть дом двум итальянцам; по крайней мере, кажется возможным и то, что он прежде свёл знакомство с Пуньяни, чему, однако, пока не нашлось свидетельств. (Быть может, они виделись, когда Пуньяни был в Париже в конце июня 1773 года, на пути домой из второго своего путешествия в Лондон, возможно в сопровождении восемнадцатилетнего Виотти. Пуньяни задержался более чем на две недели, прежде чем отбыть в Турин 12 июля.) Чернышёв был масоном; он служил в управлении императорских театров и, как, пожалуй, более всего важно для двух его гостей, был отцом-основателем и «почётным благотворителем» Московского воспитательного дома.

Недавно обнаруженное письмо, к сожалению, отрывочное, проливает некоторый свет на передвижения Пуньяни и Виотти в эту пору. Оно было написано от имени председателя опекунского совета петербургского и московского воспитательных домов к «обер-директору» Московского воспитательного дома:

«Любезный Григорий Григорьевич! Его Превосходительство Иван Иванович соизволил поручить мне написать сии [...] [строки?] касательно европейски прославленного музыканта Пуниани, который со своим учеником Виотти отбыл в Москву и желает посетить воспитательный дом. Затем он [...] [ожидает/надеется], что будет принят в Москве [...] с учтивостью [...] С моим к вам почтением, любезный государь 27 марта 1781 года».

По-видимому, стало быть, Пуньяни и Виотти отбыли в Москву сразу после концерта 25 марта. Кстати, они, надо полагать, прибыли вовремя, чтобы услышать концерты Антонио Лолли 6 и 8 апреля. Поездка их, возможно, была неким образом связана с прениями между опекунами Петербургского воспитательного дома и опекунами Московского по поводу предложения, поданного в конце 1780 года некоей итальянской вдовой, Анджелой Орексией (Орекией), построить театр на земле, принадлежащей Московскому воспитательному дому. (С 1763 года, по указу, четвертую часть доходов от театральных представлений надлежало отдавать на содержание воспитательного дома.) В итоге её предложение было отвергнуто 15 мая 1781 года, и английскому предпринимателю Майклу Мэддоксу было дозволено продолжать держать его театр, называвшийся Петровским, построенный в 1780 году на месте нынешнего Большого театра, и сам тесно связанный с воспитательным домом. (Первый из двух концертов Лолли был в этом театре.) Возможно, что Пуньяни, как видного и беспристрастного наблюдателя, попросили — быть может, граф Чернышёв — высказать своё мнение об этом деле или даже бросить свой вес на сторону итальянской вдовы.

В этом воспитательном доме, или приюте для подкидышей, как и в подобных заведениях в Италии, детей серьёзно учили музыке, ставили сценические сочинения, в том числе оперы, и воспитанники регулярно участвовали в представлениях театра. Сироты играли и камерную музыку. Опись (1774) их нотной библиотеки включает (помимо симфоний мангеймских композиторов) камерные сочинения К. Ф. Э. Баха, Карла Фридриха Абеля, Феличе Джардини и других, а также квартеты и квинтеты Иоганна Баптиста Ванхалля и Пуньяни. В рамках оказанной Пуньяни любезности, быть может, несколько наиболее одарённых воспитанников сыграли один из его квартетов или квинтетов — несколько сборников и тех и других было издано в Лондоне — на усладу сочинителю и его спутнику.

Есть ещё один, до досады неполный, обрывок сведений, который, возможно, проливает свет на местонахождение Пуньяни, хотя и необязательно Виотти. Летом 1781 года в частном открытом театре в Кусково, одном из дворцов семьи Шереметевых, на южной окраине Москвы, была дана комическая опера «Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский». Музыка для этой нарочно заказанной оперы была по большей части взята из разных французских комических опер, положенных на русские слова, но увертюру и антракт сочинил Пуньяни. Сочинил ли Пуньяни эту музыку к случаю или держал её наготове в своём портфеле (он издал по меньшей мере дюжину оркестровых увертюр) — для наших целей едва ли важно: его попросили, без сомнения граф Николай Петрович Шереметев, её предоставить. Это значит, что он вполне мог отправиться в Кусково, чтобы надзирать за её подготовкой и исполнением. По меньшей мере его пригласили бы на представление. Возможно даже, что его попросили отрепетировать и продирижировать всей постановкой, хотя был замешан и другой композитор, Иосиф Керцелли, московский театральный дирижёр, написавший финал этого пастиша.

Шереметевы были богатейшими помещиками России — им принадлежало более 100 000 крепостных. Одной из достопримечательностей усадьбы Кусково, помимо рукотворного озера, на котором устраивались потешные морские сражения, английского парка с павильонами и гротами и большой картинной галереи, была её крепостная роговая капелла, в которой каждый исполнитель выучивался играть лишь одну ноту. Как и в нескольких других дворянских усадьбах, оперная труппа в Кусково, включая певцов и оркестрантов, состояла по большей части из крепостных, многих из которых Николай Петрович посылал учиться за границу. То была важнейшая труппа в своём роде в России, считавшаяся равной придворной опере в Петербурге, что наверняка было любопытным обстоятельством для Пуньяни. Граф Шереметев играл на виолончели и живо интересовался камерной музыкой. Что до Виотти, то, по-видимому, в эту пору он был с Пуньяни и, возможно, играл некую вспомогательную роль, быть может, играя в оркестре. Быть может, к тому же двое итальянцев играли с Шереметевым камерную музыку.

По Миэлю, Виотти оставил Пуньяни в Петербурге и отправился в Москву, посетил несколько других русских городов, «и после этой поездки, оказавшейся прибыльной, вновь соединился с Пуньяни. По возвращении его поразила тяжкая болезнь, приковавшая его к постели на год». Если отвергнуть те части сообщения Миэля, которые мы знаем как неточные, остаётся мнимая болезнь Виотти, в пользу или против которой нет свидетельств, кроме того, что длиться она не могла год, ибо мы знаем, что к началу сентября 1781 года он был в Варшаве.

Итак, после примерно семи месяцев в России они вновь были в Польше. Случайным ли было их присутствие в Варшаве в тот миг? Или король Станислав пригласил двух итальянцев придать блеска важному королевскому случаю? Король только что завершил работы над Большим залом в Государственных апартаментах в Варшаве, открытым, без сомнения с праздничной церемонией, 7 сентября, в семнадцатую годовщину его избрания королём Польши. Это «великолепный и в высшей степени своеобразный зал» с «обширным расписным потолком». 10 сентября в счетах королевской казны значатся выплата в 800 дукатов и одна в 300 дукатов в дар Пуньяни и Виотти соответственно, вероятно за концерты при дворе.

Двое английских гостей короля почти наверняка присутствовали на этих торжествах. Сэр Гилберт Эллиот (старший брат английского посла в Берлине, Хью Эллиота), сопровождавший жену сэра Джеймса Харриса, Гарриет (чья сестра была женой сэра Гилберта), сделал остановку в Варшаве на пути домой в Англию из Петербурга. 11 сентября Харрис сообщал, что Гарриет «была по-королевски принята в Варшаве». 14 сентября король Станислав написал крайне сердечное и оба-

ятельное письмо, по-английски, Харрису, сожалея, что Варшава так «безлюдна, более того — совсем пуста в этот миг» и что двое его гостей отбывают наутро. Похоже, что Пуньяни и Виотти внесли свою лепту в королевский приём, оказанный знатному англичанину и жене его коллеги.

22 сентября оба итальянца играли в концерте в доме графа Карло Томатиса, в Круликарне под Варшавой. Томатис был итальянским театральным антрепренёром, культурным советником короля и директором королевских зрелищ. Жена его была одной из любовниц Станислава, и, по словам одного недавнего биографа, он «сводничал для короля и других, а вилла его в Круликарне была немногим лучше первоклассного борделя». Осмелимся предположить, что концерт был хорошо посещаем.

9 октября 1781 года король Станислав выехал из Варшавы в город Вишневец на русской границе, чтобы встретить великого князя Павла с женою, которые начинали продолжительную поездку по европейским дворам под именами «Comte et Comtesse du Nord». В свите польского короля были члены его придворного оркестра и Пуньяни с Виотти. Они прибыли в Вишневец шестнадцатого, русские — тридцать первого. Великий князь был гостем Михала Мнишека, могущественного литовского магната, жена которого, Уршуля, была любимой племянницей Станислава. Мнишек, вероятно, просил, чтобы король привёз музыкантов, ибо своего оркестра у него не было. На протяжении двадцати дней, до 5 ноября, когда великий князь продолжил свой путь в Вену, Италию и Францию, Станислав непрестанно устраивал увеселения во владении Мнишека — не проходило и дня без музыки. Было шестнадцать концертов, пять балов и по меньшей мере один великолепный фейерверк. Подробностей об этих концертах у нас нет, кроме того, что Пуньяни и Виотти участвовали в них, вероятно, несколько раз, и что им вновь была пожалована королевская печать благоволения, на сей раз в сумме 650 дукатов. Похоже, что они играли бы концерты собственного сочинения с королевским оркестром (это была бы малая группа, лишь часть оркестра при его полном составе не более чем в тридцать исполнителей).

Анекдот с этих концертов, чьё происхождение, пожалуй, заслуживает большего доверия, нежели у многих анекдотов, рассказан Адамом Нарушевичем, епископом Смоленским, другом и сторонником Станислава и автором монументальной «Истории польского народа». Нарушевич был среди собранного королём общества, чествовавшего русских гостей, — история взята из его дневника этой поездки. На одном из концертов, 24 октября, пишет он, литовская княгиня Софья Радзивилл (которая два-три года спустя, как утверждают, сбежала от мужа с пианистом Яном Ладиславом Дусеком) расхохоталась во весь голос над носом Пуньяни. Пуньяни, со своей стороны, ничего не заметил, ибо притопывал ногой, отбивая такт. Помимо своей ценности как взгляд на русские концертные нравы, происшествие это может представлять интерес для исследователя исполнительской практики восемнадцатого века. Оно показывает, что даже руководитель оркестра калибра Пуньяни порой чувствовал себя вынужденным прибегнуть к этому средству, особенно, надо полагать, если уровень ансамбля был не высок.

Пуньяни и Виотти не могли сопровождать польского короля обратно в Варшаву, ибо к тому времени, как Станислав вернулся в свою столицу 8 декабря, они уже прибыли в Берлин, свой следующий пункт назначения. Если отвести десять дней на дорогу от Вишневца до Берлина, остаются необъяснёнными около трёх недель — времени достаточно, надо полагать, чтобы Виотти (и Пуньяни?) сопровождал короля на одну-две охоты.

8 декабря посланник Фонтана сообщает в своей депеше в Турин, что «Пуньяни и Виотти вернулись несколько дней назад. Их вновь весьма хорошо приняли монсеньор и мадам принцесса Прусская, а своим поведением они снискали добрую волю всего петербургского двора и короля

Польши, который даже привлёк их сопровождать его в Вуниовес, что несколько удлинило их путешествие». Без сомнения, Фонтана вновь был хозяином двух музыкантов; они же, в свой черёд, вполне могли участвовать в одном или нескольких его домашних концертах. И, как мы предположили ранее, возможно, именно по этому случаю Виотти сыграл для принцессы один или несколько из шести квартетов, которые он позднее издал в Париже с посвящением ей. Случилось так, что принцесса вновь была на сносях или почти что; её третий сын, Генрих, родился 30 декабря.

Пуньяни и Виотти прибыли в Берлин как раз к карнавальным празднествам, которые, как и в Турине, состояли из двух опер, балов, маскарадов и пиров. В том декабре оперой была *opera seria* Грауна «*I fratelli nemici*», сюжет которой набросал сам Фридрих для первого представления в конце 1755 года, в расцвет его музыкального покровительства. Но напряжение Семилетней войны и войны за Баварское наследство истощило в короле его пыл к опере. Две оперы сезона 1781–82 годов были последними, какие он видел в оперном доме, построенном им в 1742 году. Что до Пуньяни и Виотти, ничто не наводит на мысль, что Фридрих Великий хотя бы знал об их присутствии в Берлине или Потсдаме на сей раз.

8 марта 1781 года, пока Пуньяни и Виотти были в России, первое изданное сочинение младшего из них, скрипичный концерт, было объявлено издателем Хуммелем в «*Amsterdamsche Courant*». (Хуммель базировался в Берлине и Амстердаме.) На титульном листе этого издания Виотти значится как «*élève du célèbre Pugnani*». Без сомнения, Виотти подготовил это сочинение к изданию во время предыдущего своего пребывания в Берлине, апрель — август 1780 года. Позднее оно было издано в Париже как Третий концерт. Мы уже отметили утверждение Миэля, будто Виотти было четырнадцать лет, когда он написал этот концерт. По Уайту, Третий концерт, когда бы он ни был сочинён, показывает, что молодой сочинитель уже знал о новейших стилистических веяниях, исходивших из Парижа в 1770-х годах. Это произведение можно твёрдо причислить к тому, что Уайт называет «космополитическим» типом концерта, явившимся в 1770-х годах, — обаятельному, блестящему, но не чрезмерно, простому по фактуре, словом, модно и интернационально галантному по стилю. Как таковое, оно не особо отражает композиторский стиль Пуньяни (можно предположить, что Пуньяни давал Виотти уроки сочинения, но свидетельств у нас нет). Последний сохранившийся концерт Пуньяни, ля мажор, изданный парижским издателем Зибером около 1783 года, содержит две-три формальные и стилистические детали, поразительно напоминающие парижские концерты Виотти. Естественно было бы предположить, что учитель повлиял на ученика, но к 1783 году Виотти издал по меньшей мере шесть собственных концертов, и именно он, а не Пуньяни, был во главе стилистического развития скрипичного концерта.

Третий концерт — простейший, музыкально и технически, из всех известных концертов Виотти. Если, как доказывалось выше, у Виотти уже могли быть в портфеле другие концерты (№№ 2, 4, 5) уже в январе — марте 1780 года, неясно, отчего он выбрал для издания именно это сочинение, а не более блестящий, например, № 2.

Миэль приводит ещё одно свидетельство, касающееся этого вопроса о времени сочинения ранних произведений Виотти. Руководителем оркестра принца Прусского с конца 1779 года был Джованни Мане Джорновики (Жарновик). Джорновики (1747–1804) был самым популярным скрипачом в Париже со времени своего тамошнего дебюта в 1773 году. По меньшей мере шесть его скрипичных концертов было издано. Он, по слухам, покинул Париж в немилости, по-видимому, из-за своего вздорного нрава. Весьма вероятно, что Пуньяни и Виотти встретили этого блестящего, чудаковатого музыканта при прусском дворе. Миэль сообщает о столкновении в Берлине

между Виотти и Джорновики, которое, как Миэль намекает, произошло во время второго пребывания первого в этом городе. По этой истории, на концерте для принца, где каждый играл одно из собственных сочинений — Виотти концерт, только что им завершённый, Джорновики рондо, — Виотти отплатил Джорновики той же монетой за иронически-льстивые замечания последнего. Если концерт Виотти был только что завершён, то это не мог быть № 3, изданный восемью месяцами ранее. К этому времени со дня женевских концертов прошло почти два года. Виотти наверняка сочинил (и, вероятно, исполнил) за это время новые концерты, а также камерные сочинения; если он не сочинил №№ 2, 4 или 5 к началу 1780 года или хотя бы к первому своему приезду в Берлин, то вполне мог сделать это к декабрю 1781 года. Даже № 1, который он почти наверняка играл на своём парижском дебюте всего три месяца спустя, мог быть тем, что он играл для принца по этому случаю, едва успев просохнуть чернилам.

Пуньяни и Виотти просрочили свой отпуск на шесть месяцев. Не впервые для Пуньяни. Ещё в 1767 году он приобрёл в этом отношении известную славу, которую сдержанность дипломатического языка едва ли могла скрыть. В рекомендательном письме, которое Пуньяни представил туринскому послу в Лондоне, от 5 сентября 1767 года, министр иностранных дел писал:

«Без сомнения, сударь, вы уже знакомы с г-ном Пуньяни и, быть может, вам не безызвестно, что наряду с великим мастерством в своём ремесле и многими иными достоинствами он имеет известный склад ума, делающий его склонным с лёгкостью брать на себя обязательства [*il a une certaine tournure d'esprit qui le rend susceptible de prendre aisément des engagements*]. Оттого-то он будет особенно нуждаться в ваших добрых советах, чтобы направлять его и избегать тех затруднений, в какие могло бы ввергнуть его малое знакомство со страной, в которую он въезжает».

В итоге опасения министра оказались чересчур верны. Пуньяни остался в Англии не один год, как было условлено, а два.

Виотти вот-вот расстанется со своим наставником. Мы не знаем, виделись ли они когда-нибудь снова. Виотти, вероятно, навестил Пуньяни, когда вернулся в Пьемонт в 1782 году или летом 1783 года (биографическая заметка Негри говорит, что Виотти заехал в Турин на обратном пути во Францию в эту последнюю поездку), но почти наверняка не после того. С пятнадцати лет Виотти учился у своего прославленного учителя. Он был принят в дом Пуньяни. Два долгих года они делили кареты, постоянные дворы, гостеприимство знатных домов; они играли вместе, вместе были представлены особам королевским, вместе ужинали. Словом, они делили близость необычайно тесную по любой мерке, тем более в силу их отношений учителя и ученика. Продолжал ли Пуньяни учить Виотти в этой поездке? То, что ученик к этому времени, быть может, играл уже лучше, едва ли существенно. Ему всё ещё было чему поучиться у Пуньяни — о скрипичной игре, об исполнительстве, о музыке, о жизни. Отношения их, по-видимому, пережили турне в целости, более того, по-видимому, расцвели, хотя сохранилось лишь одно письмо Пуньяни к Виотти, написанное в 1793 году, за пять лет до смерти Пуньяни. В нём его отеческая привязанность и уважение к бывшему ученику, ныне всемирно знаменитому, несомненны.

Фонтана пишет в своей депеше от 8 декабря 1781 года: «Пуньяни намерен вернуться в Турин, засвидетельствовав своё почтение герцогине Саксонской. Виотти собирается провести шесть месяцев в Париже».

Глава 3. Париж, 1782–1792: исполнитель, композитор, педагог

Мы не знаем, каким путём и когда именно двадцатилетний музыкант — теперь, по всей видимости, путешествовавший в одиночку, — прибыл во французскую столицу. Можно предположить, что это произошло где-то во второй половине декабря 1781 года и что дорога заняла не меньше недели.

Париж 1780-х (см. рис. 3.1) был городом примерно с полумиллионным населением, крупнейшим на континенте Европы, печально известным своими лихорадочно оживлёнными, грязными улицами, на которых пешеходы подвергались немалой опасности от экипажей. Но открытые поля лежали в пределах пешей прогулки: Елисейские поля, к западу за садами дворца Тюильри, только начинали застраиваться городом. На нынешнем месте Триумфальной арки был пустырь. «Бульвар» — не гигантские магистрали барона Османа, проложенные в 1850–1870 годах, а изящная, обсаженная деревьями аллея, включавшая нынешние Бульвар Капуцинок и Итальянский бульвар, — вошёл в моду. Чуть больше чем через год после приезда Виотти близ Итальянского бульвара, на месте нынешней Опера-Комик, будет построена Зала Фавар, где разместится Опера-Комик (Итальянский театр). На немалом расстоянии дальше по бульвару, у ворот Сен-Мартен, стояла Опера (с 1781 по 1794 год).

Рис. 3.1. Фрагмент плана Парижа 1788 года: места жизни и работы Виотти

Что мог делать Виотти в первые дни — помимо того, что осматривал город и упражнялся? Он наверняка разыскивал знакомых или друзей друзей, в том числе из круга знакомств Пуньяни. Например, гобоист Гаэтано Безоцци, ещё один родственник (племянник) Алессандро, коллеги Пуньяни по Турину, с 1765 года служил музыкантом в Королевской капелле в Версале и был постоянным солистом Духовного концерта (Concert spirituel). Без сомнения, были и другие связи — через таких любителей музыки и дипломатов, как граф Фонтана и граф Чернышёв. Одним из влиятельных парижан был скрипач-композитор и академик Мишель-Поль-Ги де Шабанон, который, по словам Миэля, представил Виотти Вольтеру. Высоко в списке тех, кого стоило бы навещать, стоял Жан-Жером Эмбо, бывший коллега Виотти по женевским концертам, который, опять же по словам Миэля, остался близким другом и позднее сделался одним из издателей Виотти.

В начале нового года город Париж предался великолепному празднеству. У короля и королевы Франции 22 октября 1781 года родился сын — долгожданный дофин. Франция к тому же всё ещё нежилась в лучах американской победы над англичанами при Йорктауне 19 октября, в которой участвовали французские войска. Утром 21 января 1782 года августейшая мать приняла участие в обряде «воцерковления» (очищения и благодарения после родов) в соборе Парижской Богоматери. Ликующие толпы приветствовали её въезд в Париж и её шествие через город. Народу раздавали деньги, на улицах играли оркестры, рекой лилось вино. Позже состоялись приём и банкет в Ратуше, после чего Людовик XVI, Мария-Антуанетта и их гости уселись за игорные столы; публике дозволено было смешаться с ними и наблюдать. В конце дня устроили великолепный фейерверк. Если Джамбаттиста уже был к этому времени в Париже — а он наверняка был, — то он, должно быть, видел кое-что из этих событий, которые, кажется, поглотили весь город. Останавливался ли он, чтобы критически вслушаться в уличные оркестры в этот холодный сухой день?

Удалось ли ему мельком увидеть Марию-Антуанетту в её карете, когда она проезжала через город? Сумел ли он протиснуться сквозь толпу в собор Парижской Богоматери, чтобы увидеть, как она смиренно преклоняет колени на холодном каменном полу? Это был бы его первый взгляд на женщину, которую через четыре месяца он увидит уже совсем при иных обстоятельствах.

Виотти вполне мог прибыть в Париж как раз вовремя, чтобы попасть на сочельниковый концерт Духовного концерта. Это была важнейшая парижская концертная серия, основанная в 1725 году. Своим названием она была обязана тому, что её первоначальной целью было давать духовную музыку во время Великого поста и в праздничные дни, когда театры и оперы по закону закрывались. Но её двадцать шесть с лишним концертов в год давно переросли это назначение: в программах обычно было одно духовное произведение, но остальной репертуар, и вокальный, и инструментальный, был совершенно эклектичен. Симфонии Гайдна становились на Духовном концерте всё популярнее; успех на этой престижной сцене был непереносимым условием (*sine qua non*) для композиторов и исполнителей, как французских, так и иностранных.

24 декабря 1781 года программа включала новый виолончельный концерт, сочинённый и сыгранный Жаном-Батистом Бревалем, и скрипичный концерт Джорновики, исполненный неким Ке`рю. На Рождество Ж. А. Фодор сыграл скрипичный концерт собственного сочинения. Следующий Духовный концерт, 2 февраля 1782 года, включал скрипичный концерт, сочинённый и исполненный четырнадцатилетним Фридрихом Иоганном Эком. Виотти, таким образом, вероятно, смог составить себе мерку об этих трёх скрипаках; ничто из того, что мы знаем о первых двух (и, на тот момент, об Эке), не позволяет думать, что они были в одном ряду — хотя бы технически — с Лолли или с Джорновики, которых Виотти, почти наверняка, недавно слышал.

«Первый скрипач вселенной»

Виотти не замедлил бросить перчатку: «Г-н Виотти, иностранный скрипач, который никогда здесь не выступал, который случайно дал о себе знать впервые на небольшом частном концерте с редкой скромностью и заставил всех наших великих мастеров выронить смычки, должен дебютировать на Духовном концерте на этих двух неделях; есть знатоки, которые ставят его выше всех, кого мы слышали до сих пор». Это наше первое известие о Виотти в Париже. Запись из «Тайных записок» (*Mémoires secrets*), помеченная 13 марта 1782 года. («Тайные записки», выходявшие в форме ежедневного журнала, — полезнейший источник всякого рода сведений, политических и культурных, а также сплетен, о Париже в период с 1762 по 1789 год.) Мы уже упоминали о частных концертах в других местах; в Париже аристократические салоны были обязательны (*de rigueur*) для музыканта, желавшего пробить себе дорогу. Несколько салонов специализировались на музыке, а во многих других музыка была постоянной частью.

Нам не сообщают, кто был хозяином или хозяйкой этого частного концерта, но это вполне мог быть барон де Багге, известный скрипач-любитель и композитор, чьи концерты проходили каждую пятницу в течение зимы в его доме на улице де ла Фейяд, у площади Побед. Пятница, предшествовавшая записи от 13 марта в «Тайных записках», приходилась на 8 марта — можно предположить, что частный концерт, на котором играл Виотти, если он состоялся в салоне Багге, имел место именно в этот день. Менее чем за месяц до того, в записи от 20 февраля, «Тайные записки» сообщают нам, что «нет виртуоза, приезжающего в Париж, которого [Багге] не желал бы видеть и слышать, чего бы это ни стоило [*quelque prix que se soit*]. Обыкновенно именно у него играют впервые, прежде чем появиться на Духовном концерте». Колоритная фраза в «Тайных записках», описывающая впечатление, произведённое Виотти на других скрипаках («*fit tomber*

l'archet des mains de tous nos grands maitres» — «заставил смычок выпасть из рук всех наших великих мастеров»), наводит на мысль о вечерах Багге скорее, чем о чьих-либо ещё, ибо он был единственным в своём пристрастии собирать вокруг себя скрипачей. Самые ранние биографы Виотти не упоминают о Багге. Однако уже в 1801 году статья в Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), уважаемом и широко читаемом немецком музыкальном журнале, сообщала, что Багге не только давал Виотти формальные уроки, но и предоставил ему жильё в своём доме. Богатый, эксцентричный барон был известен тем, что давал «уроки» знаменитым скрипачам-виртуозам, за которые сам им платил. Не исключено — хотя наш источник не приводит тому доказательств, — что Виотти на некоторое время воспользовался гостеприимством барона, прежде чем нашёл собственное жильё. Во всяком случае, к 8 апреля 1782 года Виотти обзавёлся собственным жильём. В объявлении того же числа в «Парижском журнале» (Journal de Paris) о своих предстоящих бенефисных концертах он указывает адрес: улица Дуайене.

Через несколько дней, 17 марта, в Пасхальное воскресенье, Виотти дебютировал на Духовном концерте, которым с 1777 года управлял Жозеф Легро, прославленный тенор. Когда Легро впервые связался с Виотти? Если слава опередила Виотти в аристократических, и особенно в дипломатических кругах вследствие его пребывания при нескольких важнейших европейских дворах, то, вероятно, молва дошла бы и до Легро, у которого были связи в Версале. Мы ничего не знаем о методах найма у Легро или о том, насколько заранее он планировал программы Духовного концерта, но поскольку исполнители иногда давали повторные выступления по настоянию публики, в течение нескольких дней или недель после первого появления, ясно, что некоторая гибкость была. Стало быть, Легро мог заключить договор с Виотти уже после прибытия последнего в Париж. Утверждалось, что Виотти платили по 100 франков за каждое выступление, хотя доказательств тому не приводилось; гонорары других исполнителей, вероятно, были сопоставимы. Тот же источник сообщает нам, что Никколо Паганини на пике своей карьеры, около 1830 года, получал по 15 000 франков за концерт! Даже с учётом инфляции едва ли можно сомневаться, что ко временам Паганини покупательная сила исполнителей выросла колоссально, отражая социально-экономический переворот, последовавший за Французской революцией.

Местом проведения Духовного концерта с самого его основания была Зала (Ста) швейцарцев во дворце Тюильри. Примечательно, что два, а возможно, и три отдельных этапа карьеры Джованни Баттиста Виотти — можно было бы почти сказать: разных карьеры — в Париже в 1780-х разыгрались в стенах этого здания, здания, к тому же сыгравшего исключительно важную роль, и реальную, и символическую, в общественной и политической жизни Парижа и Франции. Уделим же мгновение этой необычайной атмосфере.

Карта на рис. 3.1 показывает дворец и его окрестности такими, какими они были во времена Виотти. Сад Тюильри выглядел почти так же, как сейчас, по крайней мере в своих основных чертах: собственно сад в восточном конце, лесистая зона на западе, широкая центральная аллея, ведущая взгляд к Елисейским полям. Самое разительное отличие тогдашнего вида от нынешнего было в районе площади Карусель, к западу от Лувра, где вырос целый кишашщий городской квартал: частные дома, квартиры, конюшни, сады, склады и временные постройки (среди которых была и улица Дуайене, ныне не существующая).

Северное крыло, протянувшееся от Лувра, тогда ещё не было построено — его строительство начал Наполеон. Но другое крыло уже было, соединяя Лувр с дворцом Тюильри, западный фасад которого, обращённый к саду, показан на картине на рис. 3.2. Симметричное строение очевидно: центральный павильон, павильон на каждом конце, а по обе стороны от центрального — более

узкая часть, каждая с террасой. Дворец был около 359 ярдов в длину — для сравнения, фасад Букингемского дворца составляет около 113 ярдов.

Рис. 3.2. Дворец Тюильри, западный фасад. Картина Никола Рагне, 1757

Строительство дворца было начато Екатериной Медичи в 1564 году, и в течение семнадцатого столетия дворец постепенно расширялся и украшался. Он замышлялся как королевская резиденция и был ею вплоть до того, как Людовик XIV перенёс свой двор в Версаль в 1671 году. На рис. 3.3 в чудесных подробностях показана архитектура дворца (опять же западный фасад, сад справа), который сам, кажется, едва ли не главный герой сцены. Ясно видна аркадная открытая галерея, над которой терраса. На балконе — семнадцатилетняя Мария-Антуанетта (родившаяся, кстати, в один год с Виотти), новобрачная супруга будущего Людовика XVI, по случаю её первого появления в Париже 8 июня 1773 года. Менее чем через год она стала королевой Франции. Это аллегорическое изображение (его иконография наверняка восходит к картинам Успения: путти, клубящиеся облака фимиама и обожающая толпа внизу) живо передаёт ауру владычества, окружавшую дворец. В нижнем левом углу — группа швейцарских гвардейцев.

Рис. 3.3. «Дофина во дворце Тюильри, 8 июня 1773 года»

На плане главного этажа на рис. 3.4 балкон Марии-Антуанетты виден сразу к югу от центрального павильона. Южное крыло содержало королевские апартаменты: парадные залы и жилые покои, которые, однако, монархия в большинстве своём оставила без употребления с 1671 по 1789 год.

Рис. 3.4. Планы дворца Тюильри, около 1789 года

Но дворец отнюдь не пустовал все эти годы. Напротив, в его стенах обитала целая колония жильцов. Несколько из них жили там по милости (*grace-and-favour*) — королевские иждивенцы, сановники, пенсионеры и их слуги. Было также около шестидесяти служителей, от управителя дворца до привратников, консьержей, метельщиков, полотёров, фонарщиков, и отряд швейцарских гвардейцев для поддержания порядка во время спектаклей и концертов. Но многие из обитателей были чуть ли не самозахватчиками: они превратили дворец, по крайней мере его часть, и несколько зданий на площади Карусель в настоящий лабиринт-крольчатник, наспигованный самодельными перегородками, пристройками, антресолями, лестницами, чуланами, — крайне хаотичное положение, к тому же пожароопасное. Обо всём этом на официальных планах рис. 3.4 есть лишь намёк.

Дворец Тюильри в своей огромности заключал также не менее трёх различных помещений, использовавшихся в разное время для публичных или полупубличных музыкальных выступлений в восемнадцатом веке: (1) Зала швейцарцев (или Зала Ста швейцарцев) в центральном павильоне, на главном этаже; (2) Зала гвардейцев, рядом, к югу; (3) Зала машин — огромное пространство в северном крыле. Эти три залы и были, соответственно, местами последовательных этапов карьеры Виотти, упомянутых выше.

Именно в Зале швейцарцев Моцарт четырьмя годами ранее, в 1778-м, услышал первое исполнение своей Симфонии № 31 ре мажор, К. 297, которую он сочинил для оркестра Духовного кон-

церта. И именно в этой зале, с тем же оркестром, 17 марта 1782 года Джован Баттиста Виотти совершил свой исторический парижский дебют, сыграв свой Концерт № 1.

Присоединимся же теперь мысленно к толпе слушателей, направляющихся в Залу швейцарцев на Духовный концерт в тот мартовский вечер 1782 года. Мы прогулялись по саду Тюильри, если позволяла погода, и теперь приближаемся к дворцу. Около половины шестого — концерт начинается в шесть. Заходящее солнце окрашивает серый камень дворца тёплым золотистым свечением. До нас дошло немало описаний красоты дворца на закате.

На площади Карусель и в Королевском дворе мы слышим стук конских копыт — кареты, частные и наёмные, высаживают своих седоков, слышим перебранку кучеров, разъезжающих ждать своих клиентов до конца концерта. И вот мы оказываемся в просторном вестибюле прямо под Залой швейцарцев. Он был открыт стихиям и со стороны сада, и со стороны Карусели; нам говорят, что преобладающий западный ветерок из сада приятно овеивал это пространство в тёплую погоду, но этим мартовским вечером нам, пожалуй, не захочется задерживаться.

Отсюда мы поднимаемся по Парадной лестнице. Один пролёт ступеней ведёт к площадке. На планах рис. 3.4 видна эта лестница и площадка, от которой двойной пролёт ступеней восходит ко входу в Залу швейцарцев. Рис. 3.5 показывает площадку, если смотреть вверх по двойному пролёту. Но вместо смятения битвы (доступные изображения внутренности дворца относятся в основном к революционному периоду) нам надо вообразить шуршание шёлковых платьев дам под руку с кавалерами в париках, ведущих остроумную беседу о последнем скандале в Версале, последнем банкротстве, последнем *bon mot* Бенджамина Франклина или о последней, восхитительно непочтительной пьесе Бомарше под названием «Женитьба Фигаро». Дверь слева ведёт в Залу швейцарцев, план которой показан на рис. 3.6 (изображение А). Здесь мы смотрим в ту же сторону, что и на рис. 3.5; мы только что вошли в дверь («1») в нижнем левом углу плана.

Рис. 3.6. Зала швейцарцев — зал Concert spirituel: план и разрезы

Рис. 3.5. Парадная лестница к Зале швейцарцев, 28 февраля 1791 года

Возможно, первое, что поражает нас при входе в этот величественный зал, — его огромная высота: более двух полных этажей, и притом очень высоких этажей, — почти шестьдесят футов, — увенчанных внушительным ребристым сводом из дерева. Можно также задержаться, чтобы полюбоваться хитроумно построенной деревянной конструкцией, образующей места для публики и сцену для оркестра. Зала швейцарцев, разумеется, замышлялась как зал швейцарских гвардейцев, а не как концертный. План на рис. 3.6 показывает, как публика рассаживалась с трёх сторон зала, со сценой в южном конце. Всю конструкцию можно было разобрать за двадцать четыре часа, так что при нужде король мог воспользоваться этим помещением, но, кажется, это понадобилось лишь однажды. Зал почти квадратный — около 63 на 56 футов, — но эта довольно бескомпромиссная форма в известной мере искупается огромной высотой потолка.

Изображение В на рис. 3.6 показывает ложи, как если бы вид открывался из центра зала. Ложи поддерживаются изящно тонкими столбиками, со скамьями внизу и более дорогими ложами наверху. Ложи и передняя часть сцены пышно украшены рельефом и позолотой, в противоположность строгости самого зала, который, по-видимому, был лишён убранства.

Изображение С — вид в разрезе. Есть коридор, дающий доступ к каждой из лож, идущий по всем трём сторонам зала. Сиденья в ложах, по-видимому, встроенные, причём задний ряд чуть выше переднего. Несколькими годами ранее этим сиденьям сменили набивку с сена на конский волос. Есть и верхний ярус мест, над ложами и за ними, который тоже имеет два ряда сидений, — нечто вроде галёрки, без сомнения, обставленной не столь роскошно, как ложи, и более труднодоступной, поскольку коридора за нею нет. Далее, конечно, были места на уровне пола (партер), под ложами, заполнявшие площадь зала. Это были самые дешёвые места — там меньше уединённости. Молодые честолобивые музыканты рассаживались здесь, жажда услышать новейшего виртуоза. Публика имела доступ к обеим террасам по нескольким ступеням от двух дверей («3» и «4» на изображении А; см. также рис. 3.4), так что могла прогуливаться на свежем воздухе во время антракта.

Изображение D показывает сцену с органом. Сцена приподнята примерно на шесть футов над уровнем пола, в несколько ярусов; на ней могло разместиться шестьдесят человек, и с каждой стороны есть небольшая лесенка (видная на изображении А) для музыкантов. Употребление столь большого количества дерева в сочетании с высоким деревянным потолком придавало бы залу гулкую, пусть и не идеальную акустику.

Что до Виотти, то я сомневаюсь, чтобы он и другие музыканты входили в Залу швейцарцев тем же путём, что и мы, — это означало бы неудобный проход через зрительный зал, чтобы попасть за кулисы. Вероятнее, что они входили по лестнице под южной террасой, доступной также со стороны Карусели через проход (см. рис. 3.4). Затем, поднявшись по лестнице, они могли пройти в Залу гвардейцев, которая, должно быть, служила им чем-то вроде артистической, — местом, где можно было оставить футляры с инструментами и где можно было разыграться. Здесь Виотти ждал бы своей очереди.

Из этой комнаты он мог смотреть на площадь Карусель и дальше на Лувр. Теперь было бы уже совсем темно, дело шло к восьми часам — пьеса Виотти предпоследняя в программе. Или же он мог предпочесть выйти через французские окна на террасу подышать свежим воздухом. Это, разумеется, та самая терраса, на которой девятью годами ранее появлялась Мария-Антуанетта. Отсюда, при достаточно ясном небе и небольшом лунном свете (луна в ту ночь была в фазе полумесяца), он мог смотреть на превосходный сад Тюильри и дальше на Елисейские поля, которые были немногим более чем лесистым лугом с центральной обсаженной деревьями дорожкой, поднимающейся к открытым полям.

И вот Виотти готовится сделать свой выход в Залу швейцарцев, где сопрано, непосредственно предшествующая ему в программе, окончила исполнение итальянской арии. Стоит выжидательная тишина — многие в публике слышали о сенсации, произведённой этим юным пьемонтским скрипачом на частном концерте неделей-другой ранее. (Несколько скрипачей из оркестра, насчитывавшего пятьдесят с лишним человек, возможно, даже были среди тех, кто в изумлении выронил смычки в тот раз.) Его час настал. Он широким шагом входит в эту великолепную, парадную залу, сверкающую в свете свечей девяти богемских хрустальных люстр. Он поднимается по ступеням, отвечает на рукоплескания изысканнейшей публики Европы. Мгновение, быть может, чтобы настроиться; кивок концертмейстеру оркестра Пьеру Лагуссе (тому самому скрипачу, что четырьмя годами ранее вёл симфонию Моцарта), — и начинается первая часть Концерта № 1 до мажор Виотти.

Программа того вечера, 17 марта 1782 года, была типична для Духовного концерта: вокальные и инструментальные пьесы вперемежку, все написанные в последние несколько лет:

[нотный пример]

Симфония — Розетти Оратория «L'Arche d'alliance» («Ковчег завета»); мадемуазель Газе, г-н Легро, г-н Шерон — Госсек Концерт для виолончели; г-н Бреваль — Бреваль Мотет; г-н Шенар — Кандей Концерт для валторны; г-н Пунто — Пунто Итальянская ария; мадемуазель Бюре-старшая Концерт для скрипки; г-н Виотти — Виотти Священная ода; мадемуазель Бюре, г-н Шерон — Меюль (текст Ж. Б. Руссо)

Выступление Виотти утвердило его, почти за одну ночь, как ведущего скрипача дня. 23 марта «Парижский журнал» сообщал: «Со времён знаменитого Лолли не появлялось скрипача столь мощного, как г-н Виотти».

Был один несогласный голос. «Французский Меркурий» (Mercure de France) писал 20 апреля: «Некоторые знатоки утверждают, что игра [Виотти] временами бывает резкой и жёсткой и что он часто жертвует выразительностью и духом музыки в попытке извлечь из своего инструмента необычные звуки; и, наконец, что его манера сочинения уступает манере Жарновика и других известных виртуозов».

В этой критике игры Виотти, возможно, была доля истины — мы уже отмечали схожую жалобу на звукоизвлечение Пуньяни. Пьер Байо, ставший позднее близким другом и почитателем Виотти и одним из первых скрипачей своего времени, писал в своей «Заметке» (Notice) о Виотти вскоре после его смерти, что эти ранние выступления Виотти в Париже, при всём их блеске и виртуозности, доставало той отделки, той простоты, которые он приобрёл позднее.

Но в целом триумф Виотти был полным. «Музыкальный альманах» (Almanach musicale), подводя итоги сезона 1782 года Духовного концерта, писал: «Г-да Фодор, Эк, Виотти и Бертом играли различные скрипичные концерты собственного сочинения и других французских композиторов. [...] С первого же дня, как мы услышали г-на Виотти, было единодушно решено поставить его впереди всех соперников».

После дебюта Виотти принялся упрочивать своё положение величайшего из живущих скрипачей. Он снова играл неделю спустя на Духовном концерте, а в следующие два месяца выступил ещё девять раз (последний — 30 мая), каждый раз с концертом собственного сочинения. Концерт 6 апреля был «чрезвычайным» (extraordinaire), ибо публика попросила послушать Виотти ещё раз.

17 апреля он играл на бенефисном концерте мадам Мара, прославленной сопрано (которая дебютировала в Париже на Духовном концерте через два дня после Виотти); 24 апреля он дал собственный бенефисный концерт — оба концерта в Зале швейцарцев. В 1770-х в Париже возник обычай бенефисных концертов. Видные артисты приглашали других исполнителей безвозмездно предложить своё участие в концерте, билеты на который продавались в «бенефис» того или иного артиста. В 1780-х такие концерты вошли в моду — исполнители охотно отвечали взаимностью в концертах коллег, а публика посещала их с воодушевлением. «Тайные записки», однако, сообщают о неприятности: мадам Мара, уязвлённая скудными сборами со своего бенефиса, отказалась петь у Виотти неделю спустя.

Программа бенефисного концерта Виотти включала симфонию Гайдна, итальянскую арию Сартти и арию Пиччинни, спетые сёстрами Бюре соответственно, арию из «Роланда» Пиччинни, спетую Легро, и концерты виолончелиста Жана-Луи Дюпора, валторниста Пунто и самого Виотти, который к тому же сыграл арии с вариациями собственного сочинения.

Мерой успеха Виотти служит тот факт, что чуть более чем через неделю после его дебюта, 25 марта, в парижской прессе появилось объявление об издании его Концерта № 1 издателем Жаном-Жоржем Зибером (который был валторнистом в оркестре Духовного концерта). За ним в быстрой последовательности последовало издание № 2–6, включая издание № 3, впервые выпущенного Гуммелем в 1781 году. Именно эти шесть концертов, вероятно, и служили Виотти для его выступлений на Духовном концерте в 1782 году.

Большинство комментаторов выделяло звук Виотти. Через три дня после дебюта Виотти, например, «Тайные записки» хвалили «восхитительное качество его звука в адажио». Почти тридцать лет спустя суть пуньяни-виоттиевской школы была превосходно схвачена в *Allgemeine Musikalische Zeitung*:

«Хорошо известно, что самые выдающиеся черты этой школы вытекают из следующих принципов: большой, сильный, полный звук — первый; сочетание его с мощным, проникающим, прекрасным певучим легато [*schön verbundenem Gesang*] — второй; третий же — разнообразие, прелесть, тень и свет должны вводиться в игру через величайшее многообразие штрихов».

Возможно, что слушателей поражало не только смычковое мастерство Виотти, унаследованное от учителя и возвышенное Виотти, но отчасти и скрипка, на которой он играл и которая вполне могла быть работы Антонио Страдивари, великого кремонского мастера. Издавна держится предание, что Виотти сыграл влиятельную роль в распространении скрипок Страдивари во Франции. Надо признать, что нет определённых свидетельств в подтверждение этого предания. Оно основано на предположении, что как самый прославленный скрипач своего времени Виотти сыграл ключевую роль в постепенном — завершившемся около 1800 года — возвышении инструментов Страдивари в почёте и популярности над всеми прочими. Несомненно, тональные качества скрипок Страдивари, их более крупный, более массивный звук, в сравнении со сладким, но менее мощным звуком прежде предпочитавшихся скрипок Штайнера и Амати, как раз и были теми, что наиболее совершенно отзывались на пьемонтскую манеру ведения смычка и звукоизвлечения, в особенности на манеру Виотти, — почти как если бы они были созданы для этой цели. Мы не знаем, когда Виотти приобрёл тот Страдивари, на котором, как полагают, он играл в Париже. С его именем связано несколько скрипок Страдивари — ту, что он упоминает в своём завещании, он почти наверняка приобрёл не ранее 1810 года.

Турин был удобно расположен для приобретения скрипок. Граф Кодзио ди Салабуэ (1755–1840), первый великий собиратель и знаток прекрасных итальянских скрипок, который систематически старался разыскать все существующие скрипки Страдивари, держал близ Турина агента, скупавшего и продававшего скрипки по всей Северной Италии, включая кремонские инструменты. Кодзио покровительствовал скрипичному мастеру Джузеппе Гваданьини, который, на седьмом десятке, осел в Турине в 1771 году. Они заключили договор, действовавший с декабря 1773 по май 1777 года, по которому Кодзио приобрёл большую часть из примерно пятидесяти скрипок, сделанных Гваданьини. Гваданьини также чинил и обновлял скрипки, в том числе многие из инструментов Страдивари в коллекции Кодзио. Его мастерскую, должно быть, охотно посещали — как такие места и сегодня — струнники, в особенности служившие в Королевской капелле и Театре Реджо. Пуньяни и Виотти вполне могли видеть драгоценную коллекцию скрипок Страдивари, а также инструменты, чертежи и инструментарий мастерской, купленные Кодзио у сына великого мастера в 1775–1776 годах при посредничестве агента Кодзио и Гваданьини.

Хотя те, что Кодзио считал самыми ценными, он держал в своей коллекции, многие инструменты он продавал, для чего использовал лавку торговца шёлком в Турине как склад и торговую

точку. Не исключено, что перед тем, как пуститься в путешествие 1780–1781 годов (или, возможно, по возвращении в Пьемонт в 1782 или 1783 году), Виотти купил одну из скрипок Страдивари у Кодзио при денежной помощи принца делла Цистерна. Впрочем, Виотти как нельзя лучше мог приобрести одну из мощно звучащих скрипок Гваданини, ныне принадлежащих к числу самых высоко ценимых старинных итальянских скрипок, но которые были — и остаются — гораздо дешевле инструментов Страдивари. В 1776 году несколько недавно изготовленных скрипок Гваданини, выставленных на продажу в торговой точке Кодзио в Турине, оценивались в пределах от 60 до 90 ливров каждая, тогда как четыре скрипки Страдивари — от 260 до 400 ливров каждая. Два годовых базовых жалования Виотти в 1776 году вместе составляли 350 ливров.

Сам Кодзио писал в 1816 году, что Виотти «обыкновенно играл на скрипках [Джоффридо] Каппы [1644–1717] и торговал ими, и на небезвыгодных условиях». Трудно судить о достоверности этого утверждения. Кодзио был плохо осведомлён о карьере и деятельности Виотти, и здесь он не уточняет, когда именно Виотти будто бы играл и торговал скрипками Каппы. Во всяком случае, семейство скрипичных мастеров Каппа принадлежало к ученикам школы Амати, а не более современной школы Страдивари–Гварнери, так что трудно согласовать утверждение Кодзио со свидетельством если не о замечательно мощном звуке Виотти, то по меньшей мере о его предпочтении скрипок Страдивари.

Так случилось, что уже в 1770-х годах в устройстве скрипки начали происходить важные перемены. Прежде шейка инструмента выходила прямо из корпуса, что требовало вставки довольно толстого клинышка под гриф, дабы наклонить его под нужным углом — чтобы струны достигали высоты подставки. Это делало шейку толще, а на старых моделях она была к тому же чуть шире; это, в свою очередь, мешало лёгкости перехода в высокие позиции, особенно на струне соль. В последние два-три десятилетия восемнадцатого века скрипичные мастера стали наклонять шейку под небольшим углом к корпусу скрипки, тем самым устраняя нужду в клинышке; шейку стали делать тоньше, и переход в высокие позиции облегчился. Указывалось, что в Концертах № 7, 8 и 9 Виотти заметно возрастает частота и протяжённость пассажей, использующих высокий регистр струны соль. Эти концерты, вероятно, первые, что Виотти сочинил для сезона 1783 года. Возможно, что они отражают «модернизацию» его скрипки после концертного сезона 1782 года. Другим изменением, внесённым в скрипку примерно в это время, было удлинение грифа, увеличившее число нот, доступных исполнителю в самом высоком регистре инструмента. К тому же примерно к 1800 году стандартная высота строя заметно поднялась со времён Страдивари. «Ля», по которому настраивались оркестровые инструменты, было почти на целый тон выше. Это потребовало утолщения пружины (бруска дерева, приклеенного к внутренней стороне деки скрипки), чтобы дека скрипки могла выдерживать возросшее давление струн, что, в свою очередь, увеличивало громкость инструмента. Все эти перемены были и откликом на возросшие технические и звуковые запросы и возможности ведущих скрипачей, и стимулом для них.

Полагают, что Виотти советовался с великим смычковым мастером Франсуа Туртом, который в 1780-х приходил к окончательному облику современного смычка с его отчётливо вогнутым силуэтом и винтовым механизмом для увеличения натяжения волоса. Ф.-Ж. Фетис утверждает, что именно благодаря наблюдениям Виотти Турт начал применять обоймицу, чтобы держать волос смычка плоским, тогда как прежде он имел склонность сбиваться в пучок. И вновь эти усовершенствования разом стимулировали и отвечали склонности, желанию ведущих скрипачей извлекать более непрерывный, более мощный певучий легатный штрих, а также производить более тяжёлые акценты и у колодочки, и у конца смычка. Эти изменения в смычке были созвучны возрастающей популярности скрипок Страдивари, и структурным переменам, вносимым в

скрипку, и, если уж на то пошло, постепенному затмению клавесина фортепиано. Учитывая интерес Виотти к «техническим» новшествам вообще (см. ниже, с. 119) и то обстоятельство, что одной из отличительных черт, если не главной отличительной чертой его игры был широкий, мощный звук, а также что Турт вполне мог зависеть от терпеливого, отнимающего время процесса перебора разных смычков для сравнения, мельчайшей подгонки, затем нового испытания, затем новой поправки и так далее, — учитывая всё это, легко вообразить, что Виотти провёл в этом сотрудничестве немало времени.

Помимо выступлений на Духовном концерте и на благотворительных концертах (своих и чужих), Виотти посещал также аристократические салоны. Возможно, именно барон Багге открыл для Виотти некоторые из этих дверей — называли салоны мадам д'Этиоль, мадам де Ришелье и графини де Полиньяк, хотя конкретных доказательств нет. Жак-Франсуа Галеви, ученик Луиджи Керубини, утверждает в своём очерке о Керубини 1845 года, что Керубини имел большой успех в нескольких домах, в том числе у мадам д'Этиоль и маршалши де Ришелье. Галеви прямо не говорит, что именно Виотти ввёл Керубини в эти салоны, но упоминает об этом в контексте их дружбы.

Виотти обычно считают руководителем частного оркестра принца де Гемене и оркестра принца де Субиза. По свидетельству одного беспристрастного и сведущего очевидца, гостившего композитора Антона Рёсслера (Розетти), оркестр Гемене состоял из первейших музыкантов Парижа. (Симфония Розетти была открывающим номером программы Духовного концерта, на котором дебютировал Виотти.) Рассмотрим довольно скудные свидетельства участия Виотти в салоне этого принца. Во-первых, Виотти посвятил свой Концерт № 2, изданный в Париже в 1782 году, «Его светлости принцу Роган-Гемене, великому камергеру (Grand Chambellan) Франции». Посвящение Виотти подразумевает связь между ним и принцем, но точнее этого сказать невозможно.

Во-вторых, есть рассказ, поведанный Пьером-Луи Гингене, литератором, дипломатом и биографом композитора Никколо Пиччинни, о происшествии на концерте оркестра принца, которым, по словам Гингене, «дирижировал Виотти» (*conduisait*). (Впрочем, ранее в том же рассказе автор говорит, что концертами принца управлял [*dirigeait*] Пиччинни.) Гингене относит событие к 1778 году, что, по-видимому, точно, поскольку в этом году Эдвард Диллон, также присутствовавший на концерте, вернулся из Петербурга, как и говорит Гингене. Но очевидно, что Виотти присутствовать там не мог. Это бросает тень сомнения на рассказ Гингене, не лишая его, впрочем, силы полностью. Гингене вполне мог быть знаком с Виотти в ту пору, а его смещение Виотти на более раннюю дату — нередкая форма провала памяти.

В-третьих, Миэль упоминает Виотти и принца де Гемене несколько двусмысленно, что, на мой взгляд, и послужило причиной путаницы. Он пишет, что у многих «вельмож» (*grands seigneurs*) были частные оркестры, и продолжает: «Среди прочих концертов упоминался концерт принца де Гемене. Состязание произошло между Виотти и Бертом [видным парижским скрипачом и оркестрантом] за место первого скрипача в особняке Субиз; добивались звания дирижёра оркестра [...]; Виотти одержал верх». Начиная с Фетиса этот пассаж толковали как относящийся к оркестру принца Субиза. Но Гемене, бывший зятем Субиза, имел апартаменты в особняке Субиз и, более того, владел этим зданием со времени своей женитьбы в 1761 году. Миэль явно говорит об этом состязании в контексте оркестра Гемене, с которого и начал рассказ.

Концерт принца де Гемене был переезжающим:

«Зимой в Париже, в апартаментах во дворце Тюильри [в северной оконечности, в павильоне Марсан], которые предоставляло ему положение его жены [как гувернантки детей Людовика XVI

и Марии-Антуанетты], в устроенном там театре он давал очаровательные представления, разыгранные самыми именитыми актёрами и певцами трёх главных парижских театров, которым предшествовал концерт, а следовали за ними превосходный ужин и нечто вроде открытого приёма, куда являлся всякий, кто что-нибудь да значил».

Виотти вполне мог выступать на этих изысканных вечерах в начале 1782 года — ещё один случай, по которому карьера привела бы его во дворец Тюильри. Летом принц удалялся в Отфонтен, в нескольких милях к северо-востоку от Парижа, близ Суассона, чтобы предаться охоте, и он «привлекал прославленных виртуозов того времени; давались превосходные концерты, разыгрывались пьесы, и преследовались всякого рода развлечения».

Во всяком случае, если Виотти и был связан с концертом принца де Гемене, то это не могло продолжаться более восьми-девяти месяцев самое большее, ибо в конце сентября 1782 года принц с треском обанкротился и был сослан в загородные имения своего дяди в Наварре. Более того, любовница принца, мадам Диллон, жена Артура Диллона (двоюродного брата Эдварда), около апреля 1782 года стала жестоко харкать кровью; 7 сентября она умерла от туберкулёза в возрасте тридцати одного года. Глубокая и преданная привязанность принца к своей любовнице была хорошо известна: «Привязанность г-на де Гемене к мадам Диллон была чрезвычайной; он жил только ради неё и никогда её не покидал». Маловероятно, чтобы в этот период он был расположен к увеселениям, разве что как к утешению. Летом 1782 года Гемене был с умирающей мадам Диллон в Спа, куда её отправил врач принимать воды, в сопровождении её двенадцатилетней дочери Анриетты-Люси, впоследствии маркизы де Ла Тур дю Пен. Возможно, что у него в свите были музыканты; в 1780 году он, по-видимому, взял свой оркестр, включая скрипача Дьёдонне-Паскаля Пьельтена и его брата-валторниста, с собой в Льеж, и оба брата давали концерты в Спа (примерно в двадцати милях) в сентябре.

Объявление в «Парижском журнале» от 8 апреля 1782 года гласит отчасти: «Г-н Виотти извещает тех, кто взял билеты на четыре концерта, которые он намеревался дать в особняке Субиз, что эти концерты не состоятся, но что он даст их в зале Духовного концерта, где те же билеты будут приняты». Из этого мы не можем быть уверены ни в том, должны ли были концерты Виотти проходить под покровительством Субиза или Гемене, ни в том, почему планы переменялись. Поразительно схожее происшествие имело место пятью годами ранее, и связано оно с другим видным скрипачом:

«Бенефисный концерт г-на Жарновика [Джорновики] состоялся вчера, но не в зале Концерта любителей [в особняке Субиз], потому что принц де Субиз был против, заявляя, что ему не подходит, чтобы в его доме давали платный концерт. Это г-н принц де Гемене, живущий в том же особняке, предоставил свой концертный зал, который красив, но слишком мал».

Если Субиз и впрямь произвёл эту перемену по такой причине, странно, что он совершил бы подобный поворот в последнюю минуту пятью годами позже, если, конечно, концерты Виотти должны были даваться именно в его, а не в Гемене зале. По совокупности кажется наиболее вероятным, что концерты Виотти должны были проходить в зале Гемене и что перемена, возможно, была вызвана болезнью мадам Диллон. Правда, эти концерты с самого начала задумывались как бенефисные, а не частные салонные, хотя для Гемене различие между теми и другими, быть может, было не столь велико — что в случае Джорновики, что в случае Виотти. Похоже, нет никакой записи о том, что эти четыре концерта действительно состоялись, — возможно, они были сведены к одному (бенефисному концерту, который Виотти дал в Зале швейцарцев 24 апреля).

Из имеющихся свидетельств мы можем заключить, что Виотти, вероятно, участвовал в концерте Гемене в начале 1782 года и что был достаточно воодушевлён, чтобы посвятить принцу свой Скрипичный концерт № 2, но что их связь была прервана описанными выше событиями.

Что до руководства Виотти оркестром принца де Субиза, то не обнаружилось свидетельств того, что у Субиза был частный оркестр. Возможно ли, что многочисленные упоминания о концертах оркестра Концерта любителей в особняке Субиз ввели комментаторов в заблуждение, заставив думать, будто это был частный оркестр принца? Принц был известен как поклонник балета в Опере, в особенности примы-балерины мадемуазель Гимар. Однако в счётных книгах семейного архива нет и следа платежей музыкантам, хотя есть, например, регулярные ежегодные платежи в 1780-х за ложу в Комеди Франсез и в Опере, а также платежи скульпторам и художникам. Нет и упоминания об оркестре или о музыкантах в обширной личной переписке принца.

Виотти продолжал участвовать в салонах почти до самого своего отъезда из Франции в 1792 году. Но были и различия, которые мы в своё время рассмотрим.

Меж тем, 20 мая 1782 года, Виотти играл в Версале, в присутствии королевы. Реестр Дома короля (Maison du roi) фиксирует выплату 600 ливров 13 июня «г-ну Виотти, музыканту, за концерт [в] Галерее». Другой документ Дома короля отмечает эту выплату так: «г-ну Виотти, сумму в 600 [ливров], за то, что он пел [sic] на концерте в Зеркальной зале в Версале по случаю прибытия графа и графини Северных». (Простим королевскому счетоводу его промах; Виотти наверняка улыбнулся бы ему.) Граф и графиня Северные, напомним, были великий князь Павел российский и его супруга, великая княгиня, для которых Виотти и Пуньяни играли в Зимнем дворце в Петербурге 14 февраля 1781 года и вновь в Вишневце, в Польше, в начале ноября. Августейшая чета провела затем шесть недель в Вене, где навестила Глюка, слышала состязание Моцарта и Муцио Клементи в игре на клавишных и на Рождество рукоплескала исполнению одного из квартетов Гайдна, вероятно, из недавно завершённого ор. 33 — набора из шести квартетов, позднее посвящённого великому князю. 22 апреля 1782 года они прибыли в Турин, где посещали оперы, пьесы, концерты и балы, свели знакомство с Пуньяни — или, по крайней мере, члены их свиты свели — и не раз слышали игру Пуньяни. Теперь же, в мае-июне 1782 года, они были во Франции. Клавесин и «английское фортепиано» (*forté piano anglois*) были поставлены в покоях великой княгини в Версале — перед отъездом из России она пообещала своему учителю Паизиелло, что будет упражняться.

Людовик XVI и особенно Мария-Антуанетта давали несколько увеселений в Версале для своих гостей, включая этот «большой концерт» 20 мая в Салоне Мира, угловой комнате в апартаментах королевы, которая выходила одним концом в Зеркальную залу (*Galerie des Glaces*). Баронесса д'Оберкирх описала это торжество: «Оркестр был расположен ярусами. Ничто не может дать представления о таком великолепии, такой роскоши [...]. Господин Легро из Оперы спел несколько восхитительных отрывков, как и прославленная мадам Мара». Баронесса не упоминает Виотти (для неё, как и для королевского счетовода и, в самом деле, для многих парижских меломанов, музыка была музыкой вокальной; инструментальная музыка была бедной родственницей, едва ли заслуживающей внимания), но ясно, что эти двое певцов были не единственными солистами. Оркестр был расположен ярусами; Салон Мира довольно мал, чтобы вместить оркестр (даже малый), солистов, а также публику. Можно предположить, что оркестр и солисты были помещены в Зеркальной зале («галерее»), где, по словам Оберкирх, не поместившаяся публика, не имевшая приглашений, сидела на складных стульях.

Из другого документа в архивах мы узнаём, что к этому концерту была репетиция. Виотти, вероятно, участвовал в ней, возможно, не столько ради себя, сколько ради оркестра Королевской музыки, который вряд ли играл музыку Виотти прежде. К 20 мая Виотти выступил десять раз на Духовном концерте, десятый — 19 мая. Соблазнительно предположить, что двадцатого в Версале он сыграл тот же концерт, что и накануне вечером. Вероятно, это был один из его первых шести концертов, изданных в 1782 году.

Российский посол при дворе Людовика XVI, князь Иван Сергеевич Барятинский, присутствовал на этом концерте в Версале. Барятинский был братом гофмаршала Зимнего дворца в Петербурге, который четырнадцатью месяцами ранее представил Виотти и Пуньяни русскому двору. Чуть более двадцати лет спустя его сын, князь Иван Иванович Барятинский, встретится с Виотти.

И великий князь, и великая княгиня были известны своими любезными нравами (по крайней мере, когда были свободны от политических и матриархальных интриг петербургского двора). Возможно, они говорили с Виотти; они делили с итальянцем недавние воспоминания и привезли свежие вести о туринском дворе, прежде всего о Пуньяни. Кажется почти неуместным упоминать об этом, но не поразила ли августейшую чету какая-либо разница между игрой учителя и игрой ученика, которых она теперь слышала в трёх разных случаях?

На обратном пути в Россию граф и графиня Северные остановились в Спа, где смотрели и рукоплескали двенадцатилетней Анриетте-Люси Диллон, будущей мадам де Ла Тур дю Пен, когда она танцевала менуэт и гавот, вероятно, в присутствии её матери, мадам Диллон, возможно, в присутствии принца де Гемене, а стало быть, не исключено, что и в присутствии Виотти.

Возвращение домой

Последнее известное появление Виотти в Париже в 1782 году было 30 мая. Теперь ему двадцать семь лет. За три месяца он покорила Париж.

В этот момент Виотти, должно быть, подвёл итоги. Он всё ещё числится в составе оркестра Капеллы (Cappella) в Турине (но не Театра Реджо). Он просрочил свой отпуск на год. Не подумывал ли он вернуться на прежние должности в Турине? Следующее наше известие о Виотти в Париже относится к апрелю 1783 года — почти через год. Единственный наш намёк на его местонахождение в течение этих десяти месяцев — запись в фонтанетском реестре рождений: 13 декабря 1782 года «Иоаннес Баптиста Виотти» был одним из свидетелей при крещении Терезы Маргариты Доменики, девятнадцатого и последнего ребёнка Феличе Виотто. Это был десятый отпрыск шестидесятисемилетнего кузнеца от второй жены, Марии Терезы, которой самой было теперь сорок лет.

Джован Баттиста, стало быть, вернулся на родину. Мы не знаем, когда он пустился в эту поездку и сколько времени провёл в Италии, но он вполне мог покинуть Париж летом — путешествовать было легче, и, кажется, ничто особенно не удерживало его в Париже. Между 30 мая и 1 ноября 1782 года Духовных концертов не было. Его следующее появление на Духовном концерте состоялось не ранее 6 апреля 1783 года; концерты были 1 ноября 1782 года; 9, 24 и 25 декабря 1782-го; а также 2 февраля и 25 марта нового года — ни в одном из которых Виотти не играл. Кажется, нет причины, будь он в Париже, по которой он не сыграл бы хотя бы на одном или двух из этих концертов.

Согласно биографическому очерку Негри, Виотти купил для своей семьи новый дом в Фонтането, который обставил с аристократической изысканностью (*signorilmente*). 31 августа, в день па-

мяти святого Бонония, одного из покровителей деревни, он принимал разных друзей и устроил вечером бал, а также организовал несколько охотничьих выездов. Он играл на скрипке всякий раз, как его просили, и ездил на ярмарку в Алессандрию (примерно за тридцать миль), где его принимало и щедро потчевало семейство Гиллини. Виотти купил также крестьянский дом (который, согласно Де Грегори, он подарил отцу) близ городка Салуссола, в нескольких милях к северо-западу от Фонтането-По.

Теперь мы должны задержаться, чтобы рассмотреть вопрос хронологии. Согласно биографическому очерку Негри, который тот написал в 1810 году, лет через двадцать семь после события, этот визит Виотти имел место летом 1783 года. Но Виотти играл на Духовном концерте 29 мая, 8 июня, 19 июня, 15 августа и 8 сентября 1783 года. Хотя это и было бы возможно между 19 июня и 15 августа, сомнительно, чтобы между 15 августа и 8 сентября он успел съездить в Италию и обратно, со всем тем, что он, как предполагается, сделал во время этого визита. Это означает, что в 1783 году он не был бы в Фонтането 31 августа на празднике святого Бонония — важном событии, которое Негри наверняка бы запомнил. Весьма вероятно, что Негри ошибся в годе и что именно летом 1782 года, когда у Виотти, очевидно, было гораздо больше времени, он вернулся на родину к празднику святого Бонония. Он тогда задержался бы в Пьемонте до крещения своей единокровной сестры в декабре, а возможно, и на некоторое время после. Разумеется, он мог совершить эту поездку снова в июне–июле 1783 года.

Прошло два с половиной богатых событиями года с тех пор, как Виотти видел свою семью и друзей в Фонтането. Он покидал Италию подающим надежды, но непроверенным музыкантом едва ли не местной только известности (хотя нам всегда следует учитывать возможность, что он действительно бывал за границей и раньше); он вернулся в родную деревню всемирно прославленным, произведя сенсацию в Париже, увидев несколько своих сочинений изданными, сыграв для государей Европы и, по всей видимости, скопив значительное состояние. Какой геройский приём он, должно быть, получил! Какими, должно быть, казались ему теперь все старые знакомые виды: места детских игр, кузница, скромный дом? Встречали его, помимо отца и мачехи, единокровные сёстры — Франческа Маддалена, восемнадцати лет, которая была свидетельницей вместе со скрипачом при крещении Терезы Маргариты Доменики 13 декабря 1782 года, и, вероятно, Анна Маргарита, тринадцати лет, и единокровные братья — Франческо Джованни Андреа, пяти лет, известный в зрелости как Андре, и Джованни Мария (Джорджо), трёх лет. Родной брат Джамбаттисты Джузеппе, которому теперь было девятнадцать, по-видимому, всё ещё жил в Фонтането, возможно, в том же доме.

Джамбаттиста вполне мог быть свидетелем вступления Джузеппе и двух их единокровных братьев в одно из религиозных братств Фонтането в 1782 году, вероятно, летом — именно тогда новых членов (*confratelli* и *consorelli*) обыкновенно, по-видимому, и принимали. Кстати сказать, имя самого Джамбаттисты значится в списке членов как вставка, вне хронологического порядка: «Виотто, Джо Баттиста, сын Феличе, лет около двадцати, в силу того, что он скрипач-виртуоз, был принят в королевскую капеллу первым скрипачом и провозглашён виртуозом Его Величества Виктора Амадея. 1776». В том же списке появляется запись: «Виотто, Джузеппе, сын Феличе, он также скрипач-виртуоз, и в высшей степени успешный под покровительством брата, хотя ему всего лет пятнадцать. 1776». Это подтверждает замечания Негри о музыкальных дарованиях младшего брата Джамбаттисты, которому, впрочем, летом 1776 года было тринадцать, а не пятнадцать лет.

Ниже приводятся записи о членах семьи Виотти, вступивших в Братство:

Consorelli (сёстры братства) 1759. @июль: Виотто Аделаида Маргарита, дочь Феличе. [Это, должно быть, Анна Катерина Аделаида.] 1776. @июль: Виотто Мария Тереза из Трино, жена Феличе Виотто. 1779. Виотто Маргарита, дочь Феличе.

Confratelli (братья братства) 1782. Виотти Джо[ванни] Андреа Виотти, сын Феличе. Виотти Джо[ванни] Мария, сын Феличе. Виотти Джузеппе Джачинто.

Видно, что Джузеппе и два его единокровных брата, но не Джамбаттиста, показаны вступившими в братство в 1782 году. Вероятно, стало быть, две заметки о Джамбаттисте и Джузеппе как о скрипачах были именно заметками, а не записями о принятии. Но вполне возможно, что Джамбаттиста был свидетелем вступления своих братьев.

Это последний раз, что мы видим нескольких из этих родственников Виотти. Дела сложились неважно у Аделаиды и Джузеппе, двух родных по крови сиблингов Джамбаттисты. Аделаида была вынуждена экономической нуждой выйти из Общества заупокойных служб (Società di Suffragio) в 1793 году. Она, по-видимому, не могла позволить себе обычного взноса, требуемого с членов на служение мессы по усопшим собратьям. А к 1803 году, в возрасте пятидесяти четырёх лет, как мы узнаём из письма Джамбаттисте от Андре, она оказалась настолько стеснена в обстоятельствах и здоровье, что «была вынуждена найти прибежище в доме школьного ректора, где, говоря попросту, она в услужении». Из этого, по-видимому, следует, что у неё больше не было мужа, который содержал бы её. Мы не знаем, сколько ещё она прожила. Андре сообщает также, тревожно и двусмысленно, что Аделаида — «причина стольких бед и гибели Джорджо, если это можно назвать гибелью». Джорджо (крещённый Джованни Мария), младший брат, «имеет немалое дарование, хорошо пишет по-итальянски, сносно по-французски, статен, ростом [около] 5 футов 11 дюймов [«42 oncie»]». (Если бы такая драгоценная подробность о Виотти-музыканте дошла до нас!) Но и он к 1803 году, в возрасте двадцати трёх лет, впал в нужду и решил поступить во французский экспедиционный корпус, направлявшийся в Бенгалию. Шесть лет спустя Джорджо был убит в битве при Ваграме (5–6 июля 1809 года).

Что до Джузеппе, музыкально одарённого, но беспутного родного брата Виотти, то его дела, кажется, шли от плохого к худшему. К 1803 году, в возрасте сорока лет, он был не только нищ, не в силах платить за жильё, но и страдал от запущенного туберкулёза, так что врач отвёл ему лишь три месяца жизни. Андре умоляет своего прославленного брата прислать денег (25 ливров в месяц), чтобы Джузеппе мог остаться у «нового» свояка по имени Гавино, который, по-видимому, жил близ Верчелли («Coliavagno»). Этот человек был, должно быть, мужем одной из двух единокровных сестёр Виотти, вероятно, Анны Маргариты (род. 16 января 1769 года), которая, согласно Негри, пережила их мать и вышла замуж не в Фонтането. Негри, однако, утверждает, что Джузеппе «окончил свои дни, живя с замужней сестрой в Монтильо» (по-видимому, с Аделаидой), что трудно согласовать с тем, что мы только что узнали о положении Аделаиды. Джузеппе, по-видимому, пережил свою болезнь, по крайней мере на время (его поили ослиным молоком, традиционным средством от туберкулёза), ибо в 1807-м и снова в 1810 году он продавал участки земли, принадлежавшие его отцу.

Другая выжившая единокровная сестра, Франческа Маддалена (род. 24 августа 1764 года), вышла замуж за «хирурга Пьетро Антонио Францолио» 5 сентября 1786 года. Больше мы ничего не знаем о сиблингах и единокровных сиблингах Виотти, кроме Андре, который много лет спустя, вероятно в Париже, в 1814 году, воссоединится с Джованни Баттистой, и двое единокровных братьев будут наслаждаться тесной и нежной дружбой вплоть до смерти Андре в 1822 году.

Отцу Виотти оставалось немногим более года жизни — не так уж долго, чтобы насладиться новыми домами, которые купил для него и его семьи его старший сын. Мы не знаем, каково было состояние его здоровья во время визита Джамбаттисты. Его жена, Мария Тереза, умерла в 1793 году, согласно «Précis» Виотти, хотя подтверждающих свидетельств нет. К сожалению, относящийся к делу реестр смертей в фонтанетских архивах утрачен. В 1793 году Андреа (Андре) было около шестнадцати лет, Джорджо — около четырнадцати. Их замужняя сестра, Франческа Маддалена, могла бы взять их к себе.

Почти наверняка Виотти посетил бы Турин, чтобы повидать, среди прочих, принца Даль Поццо делла Цистерна и его мать, маркизу ди Вогера. Жизнь принца не была лишена событий. В сентябре 1780 года он был назначен первым шталмейстером и камер-юнкером принца Пьемонтского. В декабре того же года он женился; его невеста, Беатриче, дочь принца Альберико Барбиано ди Бельджойозо, умерла в течение восемнадцати месяцев, в мае 1782 года. Радость принца от встречи со своим протеже была бы омрачена этой недавней утратой.

Есть убедительные свидетельства того, что принц продолжал покровительствовать Виотти ещё несколько лет после того, как скрипач покинул Италию. В семейном архиве делла Цистерна есть «Сводный реестр счетов 1784 года» — довольно подробная двухстраничная выписка доходов и расходов, которая в то же время служит оглавлением, или его копией, для полного счётного реестра, ныне утраченного, с указанием номера страницы для каждой статьи. Последняя статья в списке расходов — «Расходы на сторонних лиц [Spese per Terze persone] Виотти и проч. — страница 225 — 3281,0,6 ливра». Это крупная сумма денег — более чем в восемь раз превышающая последние совокупные годовые жалованья Виотти по Капелле и Театру. Номер страницы наводит на мысль о более полном описании в самом реестре, в отсутствие которого мы можем предположить, что были и другие «terze persone», пользовавшиеся щедростью принца, на что указывает секретарский росчерк «и проч.» (etc.) после имени Виотти. Однако то, что упомянуто лишь имя Виотти, может означать, что его доля была львиной. Известно, что принц был покровителем художника Джорджо Агостино Роботти, исполнившего для принца несколько декоративных заказов в 1780-х, а в архиве Бьеллы есть письмо Доменико Чимарозы от 21 января 1785 года с благодарностью принцу за услугу. Две или три другие годовые сводки содержат упоминания о «terze persone», которые, хотя и не называют имени Виотти, вероятно, указывают на его присутствие.

Дата этого документа указывает, как ни удивительно, что Виотти всё ещё получал выплаты от принца — или по меньшей мере некоторого рода материальную помощь — спустя пять лет после того, как покинул Италию, и более чем через два года после того, как утвердился первым скрипачом Европы. Можно предположить, что принц помог ему в таких крупных тратах, как два дома, которые он купил, пока был в Пьемонте. «Сводка» за 1785 год не содержит «terze persone»; быть может, принц узнал о том, что Виотти в 1784 году обрёл покровительство королевы Франции, отчего дальнейшие выплаты сделались неуместными. Годы спустя «превосходный старый принц» (он умер в 1819 году) сказал верчелльскому историку Гаспаре Де Грегори, что потратил на Виотти более 20 000 франков.

Можно быть уверенным, что Виотти повидал и Пуньяни, который после пребывания в Неаполе в октябре–ноябре 1782 года вернулся в Турин к середине декабря, как раз к репетициям первой карнавальной оперы. До него дошли бы вести об успехах ученика в Париже, включая его выступление для графа и графини Северных, для которых сам Пуньяни играл в Турине в апреле. Джамбаттиста привёз бы свои новейшие концерты и другие пьесы, чтобы показать высокочтимому наставнику, или, ещё лучше, он сыграл бы их вместе с Пуньяни. Почётное место среди этих сочи-

нений наверняка занял бы его ор. 2 — набор из шести трио (две скрипки и бас), впервые изданный в Париже около 1783–1786 годов, посвящённый «прославленному Пуньяни» (*il célèbre Pugnani*) и который, как мы видели, мог быть начат ещё в 1780 году.

Виотти, возможно, нанёс в это время и ещё один визит — в мастерскую Гваданьини, вероятно, чтобы обновить свою скрипку, если он ещё этого не сделал. Неграмотный, но в высшей степени искусный мастер, которому было теперь за семьдесят, имел общего с Виотти знакомого — Пьера Лагуссе, которого Гваданьини знал в Парме, когда француз был камерным скрипачом герцогского двора с 1760 по 1766 год. Около 1770 года Гваданьини послал несколько своих скрипок Лагуссе в Париж.

Несомненно, находясь в Пьемонте, Виотти должен был уладить дела со своим работодателем. Его имя оставалось в списке оркестра Капеллы более шести лет после того, как он покинул Италию, — до 1786 года. Ясно, что ему было даровано продление отпуска с сохранением жалованья. Он был официально освобождён от службы королю, и его жалованье прекратилось в конце мая 1786 года. Чем объяснить эту видимую щедрость к придворному музыканту? В известном смысле это обратная сторона той присяги, которую Виотти должен был принести, когда вступил в оркестр капеллы. В придворных записях изредка встречаются признаки отечески благосклонной заботы о благополучии придворных служащих и их близких. Но надеялись ли управление Капеллы и Камеры, надеялся ли Пуньяни все эти годы, что ныне прославленный скрипач вернётся в лоно? Правда, и другие до Виотти, не в последнюю очередь сам Пуньяни, так поступали. Когда же сам Виотти окончательно решился порвать? Наверняка это было до 1786 года, хотя позднее в этой главе мы увидим, что его положение в Париже в середине 1780-х, возможно, было не столь прочно утверждено, как принято считать. Во всяком случае, не обнаружилось записи ни о сообщении Виотти, подающего прошение об отставке, ни от управления, извещающего его об увольнении.

Кажется едва ли не слишком большим совпадением, что 20 июня 1786 года, менее чем через месяц после прекращения контракта Виотти, Гаэтано Пуньяни был вознаграждён за своё «рвение и верную службу [*attacamento*] на Нашей службе» (не есть ли выбор слов завуалированный намёк на менее верную службу Виотти?) ежегодной прибавкой в 300 ливров. В тот же день, более того, не менее восемнадцати коллег Пуньяни получили прибавки от 100 до 300 ливров, «по причине нескольких окладов, освободившихся в бюджете Нашей Капеллы и Камеры». В составе оркестра в середине 1780-х, по-видимому, и в самом деле произошло очень небольшое, хотя и непоследовательное сокращение. Виотти, без сомнения, был бы рад тому, что его освобождение от службы поспособствовало денежному благополучию его бывших коллег.

Начиная с первого квартала 1780 года и на протяжении всего 1780-го, 1781-го и первых двух кварталов 1782 года квартальные жалованья Виотти выплачивались, из рук в руки, его отцу. Каждый квартал в реестре Королевского дома появляются слова: «Джо. Батта Виотти, по расписке его отца, Феличе — 50». Можно вообразить кузнеца, теперь уже под семьдесят, едущего в Турин четыре раза в год, чтобы ждать в передней Министерства Королевской казны, ставя подпись под распиской и принимая в свои грубые руки 50 ливров старшего сына. В последний раз он сделал это в июле 1782 года; после этой даты имя Феличе больше не появляется. Кажется, нет тому веской причины, кроме той, что Джамбаттиста прибыл в Пьемонт как раз вовремя, чтобы получить лично своё третье квартальное жалованье, причитавшееся к 1 октября. Он смог бы получить лично и своё последнее жалованье за 1782 год, причитавшееся к 1 января 1783-го. Можно предположить, что впоследствии Феличе, быть может, был слишком болен или слишком стар, чтобы ис-

полнять эту службу. Во всяком случае, Виотти сделал иные распоряжения о будущей доставке жалованья. Феличе умер 4 января 1784 года в возрасте «шестидесяти девяти лет и около четырёх месяцев», как было столь тщательно отмечено в его свидетельстве о смерти в приходском архиве Фонтането.

Придворный

Виотти вернулся в Париж к 2 апреля 1783 года — в этот день он был принят «братом по таланту» (*frère à talent*) в масонскую ложу Сен-Жан д'Экосс дю Контра Сосиаль (*Saint-Jean d'Écosse du Contrat Social*). Запись в реестре, фиксирующая церемонию, указывает, что он уже был масоном («аффилированным», в отличие от «посвящённого»), но мы не знаем, где и когда он был посвящён, ни когда он мог впервые соприкоснуться с масонством. Впрочем, нам не нужно искать дальше Гаэтано Пуньяни, который уже в 1768 году принадлежал к туринской ложе «Таинственная» (*La Mystérieuse*). Как прославленный музыкант, Пуньяни был бы почётным гостем в ложах во время путешествия 1780–1781 годов. Быть может, Виотти был посвящён

«Одарёнными братьями» именовались художники — большей частью музыканты, — получавшие особую категорию членства в масонской иерархии в обмен на их участие в музыкальных мероприятиях. Музыкальная деятельность ложи Контра Сосиаль документирована скудно, и об участии Виотти никаких записей нет; можно с уверенностью предположить, что он, как и около полусотни других музыкантов-членов, вступил в ложу отчасти как в средство завязать профессионально полезные связи среди других музыкантов и среди аристократии. К 1782 году свыше 72 процентов членов ложи Контра Сосиаль принадлежали к знати. Среди одарённых братьев были Легро и Лагуссе, уже знакомые Виотти по *Concert spirituel*, виолончелист Жан-Луи Дюпор и Жан-Жером Эмбо. Возможно, именно они сыграли свою роль в том, что Виотти вступил в эту ложу, а не в одну из нескольких других парижских.

Через четыре дня после присоединения к ложе Контра Сосиаль Виотти выступил в *Concert spirituel* — снова в Пасхальное воскресенье, — и расписание его ангажементов в этом учреждении оказалось даже плотнее, чем в предыдущем году: шестнадцать выступлений плюс бенефисный концерт в мае, и во всех он играл концерт собственного сочинения. Высказано правдоподобное предположение, что концерты № 7–10 были написаны для сезона 1783 года; их издал Зиббер между 1783 и 1786 годами. Можно подивиться, что в двадцати семи выступлениях, данных в *Concert spirituel*, а также в нескольких бенефисных концертах в 1782–83 годах, Виотти сыграл лишь десять концертов. Известно, что исполнители часто повторяли свой репертуар — и нередко по требованию публики, — но до такой ли степени? Имеющиеся свидетельства говорят, что так оно и было. Предполагают, например, на основании повторяющегося в программах *Concert spirituel* «нового концерта», что виолончелист и композитор Жан-Батист Бреваль, по всей видимости, исполнял один концерт «два-три [раза] на протяжении двухмесячного периода, после чего следовал „новый“ концерт и его последующие повторения». Если Виотти повторял свои концерты так же часто, как Бреваль, то его первых десяти концертов (едва-едва) хватило бы на тридцать с лишним выступлений 1782–83 годов.

Критические отзывы 1783 года были, пожалуй, даже благосклоннее прошлогодних. По словам *Journal de Paris*, «г-н Виотти, кажется, достиг высшей степени совершенства на скрипке», а *Mercure de France* утверждала, что мастерство Виотти возросло, что его сочинения стали приятнее и — с намёком на зависть к успеху итальянца — что «художники начинают прощать ему, что он не родился во Франции».

Но затем внезапно Виотти перестал играть на публике. Последнее известное его публичное выступление в Париже состоялось в Concert spirituel 8 сентября 1783 года — полтора года спустя после дебюта. Он был на вершине своих сил, он одержал победу над всеми — и от всего этого отказался. Вот как он сам описывает этот необычайный поворот событий:

[Слова Виотти («Précis», автобиография; через англ. перевод Листера):]

Я прожил [в Париже] два года, когда Её Величество королева Франции пожелала меня услышать. Она удостоила меня своего одобрения, и с тех пор я решил больше не играть на публике и всецело посвятить себя служению этой государыне, которая в благодарность исхлопотала мне, в бытность министром [финансов] господина де Калонна, пенсию в 150 фунтов, наслаждаться которой мне довелось недолго.

[конец слов Виотти]

Если поверить ему на слово, Виотти впервые играл для Марии-Антуанетты в самом конце 1783-го или в начале 1784 года и вскоре поступил к ней на службу. Такова общепринятая версия событий, и Шарль-Александр де Калонн действительно был генеральным контролёром финансов (contrôleur-général des finances) со 2 ноября 1783 года по 8 апреля 1787-го.

Но всё не так просто. Прежде всего, надо вспомнить, что Виотти уже играл в присутствии королевы 20 мая 1782 года, как зафиксировано в одном реестре из ведомства Дома короля (Maison du roi). Казалось бы, в этом томе, охватывающем период с 1781 года до конца июля 1787-го, должны найтись и другие записи о Виотти; на деле же их нет ни одной, хотя там есть многочисленные записи о других музыкантах, композиторах и исполнителях — как состоявших на жалованье у королевы (например, «Съёр Пиччинни за содержание за январь и февраль 1782 — 1000 [ливров]» и «Съёр Амантини, музыкант королевы, за октябрьский квартал 1782 — 750»), так и приглашённых артистах вроде «г-жи Мара, певицы» (несколько раз), «Съёра Лебрена, охотничьи рога — 240» и «Съёра Дюпора, виолончель — 240» (записи от 10 января 1787). Более того, в соответствующих делах (надо признать, обширного и запутанного) Национального архива в Париже (Maison du roi, Maison de la reine, списки королевских пенсионеров) до сих пор не удалось обнаружить имени Виотти ни среди пенсионеров королевы (или короля), ни в записях о каких-либо иных выплатах ему — словом, ни единого упоминания о нём вплоть до того момента, как его имя начинает появляться в марте 1789 года в связи с Оперой. Среди этих дел, например, есть реестр писем министра Дома короля (Ministre de la Maison du roi) за 1784 год, в том числе писем к Папийону де ла Ферте, интенданту Menus-Plaisirs. Письмо от 27 января подтверждает пенсию в 6000 ливров, назначаемую композитору Антонио Саккини; другое, от того же числа, — пенсию в 800 ливров «Съёру Мартини, композитору музыки», и есть прочие, но письма касательно Виотти нет.

Принято считать, что имя Виотти было внесено в пресловутую «Красную книгу» (Livre rouge), содержащую имена королевских пенсионеров и впервые опубликованную в апреле 1790 года. И тут, похоже, первым это утверждение высказал Миэль. Но имени Виотти нет ни в нескольких изданиях — вернее, версиях — этой книги, изученных нынешним автором: ни в официальных (первое издание от 7 апреля 1790 года, выпущенное Комитетом по пенсиям, и вторая версия, «представленная депутатами административного корпуса Версаля 28 февраля 1792 года» и изданная год спустя по постановлению Национального конвента), ни в неофициальных. В одном из неофициальных изданий действительно содержатся имена нескольких других музыкантов, в том числе популярного композитора комической оперы, столь любимого Марией-Антуанеттой, — Андре Эрнеста Модеста Гретри, а также знакомого Виотти Александра де Ламета.

Вот и всё об отрицательных свидетельствах ангажемента Виотти у королевы. Кое-какие положительные свидетельства, помимо приведённых выше собственных слов Виотти, дают титульный лист первой *symphonie concertante* Виотти, изданной в 1787 году, где сказано, что он и Эмбо исполняли как это произведение, так и вторую *symphonie concertante* в концертах королевы. Это, разумеется, ничего точного не сообщает нам о природе профессиональных отношений ни того, ни другого скрипача с двором.

Есть у нас и свидетельства двух людей, лично знавших Виотти. Джакомо Феррари, итальянский композитор и пианист, нанятый в 1788 году репетитором и штатным композитором *Théâtre de Monsieur*, рассказывает в своих мемуарах, как осенью 1787 года Виотти, «*primo violino della regina*» («первый скрипач королевы»), оказал ему услугу. Воспоминания Феррари в целом надёжны — едва ли он мог ошибиться в этой подробности.

Другое, пожалуй более красноречивое, свидетельство — письмо от 26 мая 1786 года, написанное гостившим в Париже Антонио Филистри, поэтом и литератором, его покровителем в Турине, принцу Даль Поццо делла Цистерна. Филистри пишет, что был на «*souper*» (ужине) с «прославленным Виотти» (*il celebre Viotti*), который «в превосходном расположении духа и сказал мне, что ожидает должности [*impiego*] по милости королевы, а пока, до её получения, пользуется пенсией в три тысячи французских лир в год».

Что нам с этим делать? Виотти будто бы поступил на службу к королеве ещё в начале 1784 года, а в мае 1786-го у него по-прежнему нет в этом качестве никаких обязанностей. Стало быть, пенсия была синекурой. Возможно, Виотти ждал ухода в отставку, отречения или смерти своего предшественника на жалованье у королевы. Филистри намекает, что Виотти получал выплаты. Сам Виотти говорит в своём «*Précis*», что пенсией ему довелось наслаждаться недолго; Миэль идёт ещё дальше и утверждает, что Виотти не получил даже первой выплаты пенсии. Возможно, со временем (в 1787-м?) он и сделался «*primo violino*» (или «*accompagnateur*» — аккомпаниатором, как у Фетиса) Марии-Антуанетты не только по званию, но и на деле, хотя документальных свидетельств тому, насколько мне известно, нет. С другой стороны, 9 августа 1787 года, а затем снова 13 октября в расходах Королевского двора была проведена суровая экономия, включая урезание государственных пенсий и придворных синекур (*Maison du roi* и *Maison de la reine*). Не пала ли жертвой пенсия Виотти? Судя по его «*Précis*», по всей вероятности, да. Время для держателей королевских пенсий было, во всяком случае, отнюдь не благоприятным.

Самое же запутанное — то, что Жан-Батист Картье, ставший учеником Виотти в 1783 году, по-видимому, получил место аккомпаниатора королевы в 1785-м по рекомендации Виотти! Похоже, самым ранним источником этих сведений является Фетис; в своей статье о Картье он употребляет тот же термин «*accompagnateur*», что и применительно к Виотти, и утверждает, что Картье занимал это место вплоть до Революции. Я не нашёл следов Картье в архивах.

Есть у нас и свидетельство хорошо осведомлённой очевидицы о том, что королева высоко ценила искусство Виотти. Это была не кто иная, как принцесса де Ламбаль, преданная и злосчастная подруга Марии-Антуанетты, сама пьемонтка (из дома Савойя-Кариньян). Она рассказывает:

«Её Величество была великой покровительницей прославленного Виотти, который был также вхож в её частные музыкальные собрания. Прежде чем Виотти начинал исполнять свои концерты, Её Величество с любезнейшей снисходительностью обходила музыкальную залу и говорила: „Дамы и господа, прошу вас хранить молчание и быть весьма внимательными, не вступать в разговоры, пока играет господин Виотти, ибо это мешает ему в исполнении его прекрасной игры“».

Что до достоверности этого рассказа, можно лишь подтвердить, что многие другие музыкальные подробности в книге, откуда он взят, представляются верными и точными. Автор книги, маркиза Говион Брелье Солари, была протеже принцессы де Ламбаль; ей, по-видимому, достался личный дневник принцессы, из которого взят приведённый отрывок, и она была ученицей по вокалу у Саккини — одного из учителей Марии-Антуанетты. Принцесса говорит именно о концертах. Казалось бы, на этих интимных собраниях королевы уместнее были бы соната или иное камерное произведение, хотя можно возразить, что концерт лучше способен перекрыть собой разговоры и карточную игру, если гости королевы пренебрегали её наставлением. Во всяком случае, мы знаем, что позднее, в Англии, концерты Виотти нередко исполнялись на частных концертах — как самим Виотти, так и в переложениях для фортепиано.

Луиджи Керубини много лет спустя утверждал, что был представлен королеве в 1785 и 1786 годах и что был допущен на её частные концерты в Версале, «chez M.me la princesse de Polignac» (у г-жи принцессы де Полиньяк). Герцогиня де Полиньяк была фавориткой Марии-Антуанетты — осенью 1782 года она сменила принцессу де Гемене на посту королевской воспитательницы. Частные концерты королевы, как намекает Керубини, по обыкновению давались в покоях герцогини де Полиньяк в Версальском дворце. Это до некоторой степени подтверждало бы упомянутое выше утверждение Пугина, что Виотти был завсегдатаем её салона. Вероятно, именно там скрипач и выступал в том виде, как описывает принцесса де Ламбаль. Полиньяк была любовницей графа де Водрёя, который играл роль хозяина в её салоне и принадлежал к ближнему кругу королевы. Мы знаем, что позднее, в Англии, Виотти был в дружеских отношениях с Водреем — Чиннери несколько раз принимали графа с супругой. Резонно предположить, что их дружба зародилась в салоне герцогини де Полиньяк, хотя столь же вероятно, что они познакомились через г-жу Виже-Лебрен, ибо Водрей был другом и покровителем художницы и посещал её вечера. Синекура Водрёя как Великого сокольничего была одной из тех, что упразднили в ходе экономики 1787 года.

Вкус королевы более склонялся к вокальной музыке, нежели к инструментальной, хотя она, по всей видимости, ежедневно — по крайней мере какое-то время — брала уроки игры на арфе, а также на фортепиано (одним из её учителей по фортепиано был знакомый Виотти, Иоганн-Давид Германн). Из более чем 200 томов её личного собрания нотных книг подавляющее большинство составляют оперы и сборники оперных арий. Совсем немногие тома — это собрания пьес для клавесина или арфы, есть и экземпляр Третьего фортепианного концерта Германна; но сонат для фортепиано со скрипичным аккомпанементом, например, по-видимому, нет вовсе. Виотти, будь он аккомпаниатором королевы, разумеется, мог бы предоставлять ноты сам, однако можно было бы ожидать, что, имея он регулярные встречи со своей царственной покровительницей, он подготовил бы подходящий том клавишных пьес со скрипичным аккомпанементом, переплетённый и посвящённый ей. Ничего подобного до нас, кажется, не дошло.

Где-то в первой половине 1788 года Мария-Антуанетта распорядилась установить фортепиано во дворце Тюильри. В выписке расходов в Трианоне и во дворце Тюильри за 1787–88 годы, составленной по приказу королевы, среди выплат «за 30 бутылок столового вина», «4 полубутылки малагского вина, 2 мускатного и 8 бордоского», выплат прачкам, носильщикам и возницам за поездки в Париж, «оркестровым музыкантам за Бал в покоях и за бал на Авеню 9 августа [1787]» и «за издание брошюрой in 8° сочинений Вольтера» — среди всего этого значится недатированная выплата в 600 ливров за «un forté piano anglois aux Thuilleries» (английское фортепиано в Тюильри). Королева держала во дворце Тюильри, в его южном крыле, временное пристанище, чтобы не возвращаться в Версаль после вечеров, проведённых в Париже. Неизвестно, как именно она

использовала этот инструмент. С октября 1789 года, когда королевскую семью силой переселили во дворец Тюильри, у неё стало больше поводов — если не больше охоты — играть на нём. Как бы то ни было, образ Виотти, играющего на скрипке Страдивари и аккомпанирующего Марии-Антуанетте, играющей на английском фортепиано, в сонате, исполняемой во временном пристанище королевы посреди громады дворца Тюильри, — этот образ, покуда не отыщется новых свидетельств, останется приятной фантазией.

Подводя итог тому, что нам известно о службе Виотти у королевы Франции: «положительные свидетельства», как они здесь приведены, до досады уравниваются «отрицательными». Хотя в качестве первичных свидетельств у нас есть лишь собственные слова Виотти да слова его знакомого Филистри — а в архивах документация бросается в глаза своим отсутствием, — мы вынуждены предположить, что пенсия у него всё же была, начавшись где-то до мая 1786 года, но была отозвана в результате экономии при королевском дворе в 1787-м. Его обязанности, если и когда таковые на него возлагались после мая 1786 года, по-видимому, сводились к игре на частных собраниях королевы, а не на более крупных и торжественных мероприятиях, и, возможно, к аккомпанированию королеве в пьесах для клавишных и скрипки. Но трудно поверить, чтобы после этой даты его выступления при дворе вдруг стали очень частыми.

Мария-Жозефина Савойская, графиня Прованская, супруга графа Прованского, старшего из двух братьев Людовика XVI, любила музыку и играла на клавесине и гитаре. В 1784 году она велела выстроить музыкальный павильон в своём английском саду (*jardin anglais*) в Монтрее под Версалем, и павильон этот сохранился поныне. Она прибыла во Францию в 1771 году, выйдя замуж, и потому, вероятно, не могла знать о Виотти в Турине; и всё же можно предположить, что, как землячка-пьемонтка, она могла проявить интерес к скрипачу, когда тот приехал в Париж. Однако нет записей о том, что это сделала она или её сестра Мария-Тереза, графиня д'Артуа, супруга другого брата короля. Мария-Жозефина писала родным в Турин, что любит *Comédie-Française* и *Opéra Comique* (зрелище в Опере доставляло ей удовольствие, но музыка нагоняла скуку). К сожалению, собрание её переписки, как и переписки её сестры, обрывается на 1774 году.

«Услада его друзей»

Остаётся вопрос: почему Виотти решил оставить карьеру скрипача-виртуоза? Немало чернил пролито о побуждениях Виотти — психологических, экономических, социальных — к этому, казалось бы, необъяснимому решению. Сам Виотти в своём «*Précis*» утверждает, что отказался от публичной игры, дабы «всецело посвятить себя служению [королеве]». Мы видели, что это попросту не соответствовало действительности — по крайней мере, по состоянию на май 1786 года. В объяснение приводились две-три истории. Обыкновенно надёжный Миэль приписывает отречение Виотти его уязвлённой артистической гордости перед лицом пренебрежения парижской публики, которая на Страстной неделе — предположительно в 1783 году — предпочла Виотти посредственного исполнителя. Миэль уточняет, что этот скрипач, «чьё имя даже не сохранилось», играл на следующий день после выступления Виотти, принятого холодно. Так уж вышло, что на следующий день после выступления Виотти в *Concert spirituel* 13 апреля некий Мишо — о котором, впрочем, ничего более не известно, — играл скрипичный концерт Шартрена. Но нет никаких конкретных свидетельств в подтверждение анекдота Миэля, повторяемого вслед за ним Фетисом. Чаппелл Уайт указал, что в тот период не было ни одного скрипача, выступавшего в *Concert spirituel*, кто снискал бы у парижан хоть сколько-нибудь сравнимое с Виотти расположение. В целом это верно, судя по отзывам той поры, но не так уж невероятно, что в этот един-

ственный раз пресловуто переменчивая парижская публика выказала бóльший восторг посредственному скрипачу, нежели накануне вечером — Виотти. Однако стало ли бы это достаточной причиной для Виотти, чтобы отречься от карьеры? Так или иначе, Виотти продолжал играть в Concert spirituel ещё несколько месяцев после Страстной недели 1783 года, и нет ни намёка на спад его популярности.

Столь же непроверяема история, впервые рассказанная другом Виотти А. М. д'Эймаром, о том, как Виотти посреди исполнения нового концерта в Версале ушёл со сцены из-за грубо нарушившего тишину появления графа д'Артуа. Во всяком случае, разнообразные сообщения о концерте в Версале 22 мая 1782 года, в котором участвовал Виотти, ни словом не упоминают подобного происшествия.

Более правдоподобный мотив отречения Виотти — социально-экономический: хотя Виотти и мог рассчитывать ещё на несколько лет пребывания на вершине профессии, он также знал, что карьера солиста сама по себе не способна его прокормить, — мы видели, что его гонорар за выступление в Concert spirituel составлял, по-видимому, всего 100 франков. Даже в Лондоне, в 1790-х, где он опять-таки был самым прославленным инструменталистом, он счёл необходимым взять на себя должности исполняющего обязанности управляющего King's Theatre и концертмейстера оперного оркестра, а ещё через четыре-пять лет — заняться виноторговлей. Ни одному скрипачу не удавалось продержаться в Париже исключительно солистом; все они, французы и иностранцы — Генен, Лолли, Джорновики и прочие, — были вынуждены либо занять оркестровые места, либо поступить на службу к покровителю или ко двору, либо искать счастья в иных краях. Виотти мог бы разъезжать по разным дворам и городам Европы, но он уже провёл два года в дороге, и такой образ жизни, возможно, утратил для него часть привлекательности. Во всяком случае, даже самый прославленный артист мог ожидать, что радушие, с каким его встречают как заезжего солиста в том или ином месте, поистрепётся, если не выдерживать по несколько лет между следующими друг за другом выступлениями. После опыта с принцем де Гемене Виотти, возможно, остерегался входить в музыкальный штат богатого покровителя. Но что в 1784 году могло сулить более верную перспективу, какой более престижный знак отличия, нежели пенсия и предложение должности от любящей музыку королевы блистательнейшего двора Европы? Этот довод убедительнее, но и он не объясняет всего. Он объясняет, почему Виотти принял пенсию от королевы, но не объясняет, почему он бросил играть на публике. Нет свидетельств того, что получатели королевских пенсий или покровительства королевы были обязаны отречься от своей профессиональной деятельности вне двора или ограничивать её.

Ответ, по мнению нынешнего автора, открывается в характере участия Виотти в частных салонах. В дальнейшем я попытался дать полный отчёт о выступлениях Виотти в парижских салонах, которые были куда более частыми и, по-видимому, значили для Виотти как творческая отдушина в 1780-е годы гораздо больше, чем принято думать. Более того, имеющиеся, сколь они ни скудны, свидетельства наводят на мысль, что его побуждения со временем менялись. Вернёмся же к нити участия Виотти в парижских салонах.

По словам Миэля, Виотти был принят в салон госпожи Гельвеций — «Общество Отёя» (Société d'Auteuil) на окраине Парижа. Это был салон литературный, научный и философский, не особенно музыкальный. Дени Дидро, Жан Лерон д'Аламбер, Жан-Франсуа Мармонтель, аббат Андре Морелле, Андре Шенье и Доминик-Жозеф Гара регулярно бывали на её вторичных собраниях, которые посещал и её сосед и пылкий поклонник Бенджамин Франклин. Большинство этих мужей состояли в масонской ложе «Девяти сестёр» (Les Neuf Sœurs), среди членов которой числи-

лись также Пиччинни и его биограф Гангене, а ещё анатом Сю — возможно, тот самый человек, которому, по словам Миэля, Виотти помог, демонстрируя движения своего запястья при игре на скрипке. Эта ложа в 1781 году присоединилась к ложе Контра Сосиаль, членом которой Виотти стал в апреле 1783 года. Трудно сказать, играл ли Виотти в салоне госпожи Гельвеций или просто бывал там. Поразительно думать, что он мог на равных поддерживать беседу с этими прославленными философами и литераторами. В особенности можно гадать, о чём же пьемонтский скрипач под тридцать мог беседовать с филадельфийским мудрецом, которому было тогда за семьдесят. Однако далее мы узнаем, что госпожа де Жанлис, например, вскоре после знакомства с Виотти в 1802 году была очарована его беседой не менее, чем его игрой, и что лорд Гленберви, не скорый на похвалу, был поражён обходительностью и учтивостью Виотти.

Один из ближайших друзей госпожи Гельвеций, аббат Морелле, который был также близким другом Бенджамина Франклина вплоть до отъезда последнего из Франции в июле 1785 года, держал в 1780-е годы собственный салон на улице Сент-Оноре. Это был салон особенно музыкальный: по его собственным словам в мемуарах, он приглашал друзей на воскресные обеды, чтобы «приятно болтать, читать прозу или стихи и музицировать». Виотти, пианист Никола-Жозеф Юльмандель и Пиччинни бывали в его доме «постоянно», и Виотти в особенности любил играть свою музыку, «исполненную задора и изящества», с племянницей аббата, Катрин-Анриеттой Бельц, которая жила у дяди с октября 1783 года и которая «обладала поразительным дарованием к клавесину» (*clavecin*). Что до «клавесина», нам из надёжного источника известно, что ещё в 1770 году у Морелле имелось в доме английское «*piano forte*». Один из его знакомых рассказывает, что аббат, игравший на виолончели, любил аккомпанировать племяннице. Сонаты Виотти для скрипки с басом вполне подошли бы для этой цели, если допустить, что мадемуазель Бельц была способна реализовать (нецифрованные) басы этих сочинений. Хотя все известные сочинения Виотти, написанные специально для фортепиано, были изданы с аккомпанементом скрипки и виолончели, большая их часть относится к более позднему времени, чем парижские годы Виотти, — или, во всяком случае, к более позднему времени относится их издание. Однако многие его струнные сочинения — скрипичные концерты, квартеты, трио и скрипичные дуэты — выходили в переложениях, по большей части, надо думать, выполненных самим Виотти, для фортепиано, опять-таки с аккомпанементом скрипки или скрипки и виолончели. (В конце XVIII века был большой спрос на сочинения, написанные для такого сочетания инструментов, чтобы удовлетворить запросы любителей музыки: пианистами обыкновенно бывали женщины, скрипачами и виолончелистами — мужчины. Нередко партии скрипки и виолончели были необязательными.) Самыми ранними из этих переложений были, по-видимому, переложения первого набора струнных трио (ор. 2, WIII:1–6), изданные как сонаты для фортепиано со струнным аккомпанементом около 1785–86 года (WVIa:1–3, 4–6) (которые Виотти, возможно, играл в Женеве в 1780-м) и, не исключено, сходные переложения первых трёх струнных квартетов ор. 1 (WII:1–3) в виде трио для клавесина или фортепиано, скрипки и баса (виолончели) (WVIa:31–33), изданные около 1782–92 годов. Ещё одна возможность — Концерт № 6 Виотти, переложённый в фортепианный концерт госпожой де Монжеру (1786, WIa:1), для которого Виотти мог бы написать облигатную скрипичную партию, чтобы играть её с мадемуазель Бельц. (Первая и третья части Концерта № 9 были изданы в переложении в виде фортепианного концерта с облигатной скрипкой в 1788–89 годах.) Виотти вполне мог пользоваться случаем опробовать некоторые из этих переложений до их издания — с пианисткой, которая, вероятно, была менее искусна, чем его подруга госпожа де Монжеру, и, возможно, при случайном участии аббата.

Ещё один салон, в котором Виотти, возможно, участвовал, хотя записей у нас нет, — салон Джованни Луиджи де Понте, графа д'Альбаре. Альбаре был «fou de musique» (без ума от музыки) и держал в доме маленький оркестр. Но я решаюсь выделить его из множества парижских салонов 1780-х, которые могли приглашать Виотти, лишь по тому единственному поводу, что он был пьемонтцем, — не искали ли два земляка общества друг друга? Альбаре и Морелле были в дружеских отношениях: два письма аббата показывают, что они соблюдали — дружелюбно, но, пожалуй, не всегда тщательно — некий этикет относительно «дележа» музыкантов, в том числе таких светил, как Пьер Гавинье и Джорновики, для своих концертов.

По словам Майкла Келли (чьи «Воспоминания» красочны, но, надо признать, не всегда точны), герцог д'Эгийон (1761–1800) был близким другом Виотти в Лондоне и его учеником. В 1789 году он сделался депутатом от дворянства в Генеральных штатах и был среди тех, кто отрёкся от своих привилегий. Обличённый Законодательным собранием в августе 1792 года за то, что умерил свои прежние якобинские наклонности, он был вынужден эмигрировать (в Лондон) — спустя месяц-другой после бегства Виотти. Формулировка Келли («был учеником Виотти») наводит на мысль, что д'Эгийон брал у Виотти уроки в Париже. Отец д'Эгийона (1720–88), видный министр Людовика XV, был богатым покровителем искусств и содержал собственный оркестр. До нас дошло очень мало подробностей о концерте д'Эгийона-отца; по словам Келли, младший д'Эгийон «в прежние дни обладал огромным состоянием, был большим покровителем искусств... [и] особенно любил музыку». Вполне возможно, что именно через участие Виотти в музыкальном штате д'Эгийонов (отца и/или сына) он стал учителем и другом младшего д'Эгийона.

Элизабет Виж-Лебрен (1755–1842), одарённая художница, написавшая около тридцати портретов Марии-Антуанетты, в 1780-е годы часто устраивала музыкальные вечера в своём доме на улице де Клеры. Госпожа Виж-Лебрен эмигрировала в октябре 1789 года; её муж, Жан-Батист-Пьер Лебрен, в 1793 году издал пылкую защиту жены от клеветы, опубликованной касательно её нрава и якобы имевшего место злоупотребления покровительством королевы. Из этого памфлета мы узнаём, что её концерты, по-видимому, начались ещё до даты назначения Калонна министром финансов 2 ноября 1783 года, что поначалу её еженедельные собрания состояли из «нескольких художников, литераторов, архитекторов и музыкантов» (quelques artistes Peintres, Gens de Lettres, Architectes et Musiciens) и что по мере того, как эти вечера становились известны в городе, на них стали являться и «les Grands» (вельможи, аристократия). Виж-Лебрен сообщает нам в своих мемуарах, что обстановка была непринуждённой и что её комната была так мала, что нередко столь именитые особы, как герцог де Ноайль, садились слушать прямо на пол. Господин Лебрен утверждает, что «профессиональные музыканты, никогда не утруждавшие себя без расчёта на гонорар, казались совершенно готовы, безо всякого корыстного побуждения, отдать свои чудесные таланты в дань уважения женщине, которая понимала им цену и которая вознаграждала их жертву выражением той сердечной радости, какую испытывала, слушая их».

Композиторы Гретри, Саккини и Мартини нередко представляли в её доме отрывки из своих опер ещё до первой постановки; среди певцов были Гара и Тоди.

«Из инструментальной музыки, — продолжает она в мемуарах, — у меня был скрипач Виотти, чья игра, полная грации, мощи, выразительности, была так пленительна! Был у меня и Местрино, принц Генрих Пруссский, превосходный любитель, который к тому же привозил с собой своего первого скрипача. Салантен играл на гобое, Юльмандель и Крамер — на фортепиано. Г-жа де Монжеру однажды побывала у меня, вскоре после своего замужества. Хотя она была совсем юна, она тем не менее изумила моих друзей, весьма привередливых, своим восхитительным испол-

нением и в особенности выразительностью; она поистине заставляла инструмент говорить. С тех пор г-жа де Монжеру заняла первенствующее место среди пианистов и отличилась как композитор».

Принц Генрих Прусский посетил Париж в августе–октябре 1784 года и с ноября 1788-го по март 1789-го, по-видимому привозя с собой своего первого скрипача. В другом месте этих мемуаров Виже-Лебрен называет скрипичное дарование принца Генриха «посредственным» и рассказывает, что он часто играл квартеты в её салоне, причём первую скрипку играл Виотти.

Из её мемуаров и по меньшей мере одного письма нам известно, что госпожа Виже-Лебрен и Виотти стали добрыми друзьями. Вполне возможно, что именно в её салоне Виотти познакомился с пианисткой Элен де Монжеру (1764–1836), при упомянутом выше случае, который должен был произойти в 1784 году или вскоре после. Возможно также, что именно в салоне Виже-Лебрен Виотти познакомился с госпожой де Жанлис — арфисткой, романисткой и педагогом, которой Виже-Лебрен посвящает в своих мемуарах подробный словесный портрет. Жанлис была знакома с Монжеру и восхищённо писала в мемуарах как о пианистке, так и о художнице Виже-Лебрен. Все три эти женщины остались друзьями Виотти на всю жизнь.

Виотти был знаком ещё с одной выдающейся и творческой женщиной в Париже — писательницей Жерменой де Сталь (1766–1817). Госпожа де Сталь была дочерью видного финансиста Жака Неккера, с которым Виотти в 1789 году предстояло вступить в напряжённые переговоры в связи с его попыткой завладеть управлением Парижской оперы. К сожалению, у нас нет подробностей о том, насколько хорошо они были знакомы, где и как познакомились, хотя вполне возможно, что это произошло в салоне её матери, который посещали, среди прочих, Морелле и Мармонтель и который Жермена посещала ещё юной девушкой. Выйдя замуж в январе 1786 года за шведского посла во Франции, госпожа де Сталь затем приняла салон матери и образовала собственный круг в шведском посольстве, который, однако, посещали главным образом политики — приверженцы конституционной монархии. В 1813 году в Лондоне ей и Виотти суждено было возобновить знакомство.

Госпожа де Ла Тур дю Пен описывает в своих мемуарах музыкальный салон в «vaste maison» (просторном доме) графа де Рошешуара на улице де Гренель:

«Зимой 1788–1789 годов дом Рошешуаров был одним из самых приятных в Париже. Там часто давались музыкальные вечера, требовавшие репетиций, которые бывали приятнее самого концерта. [...] к концу зимы я вновь вошла в общество [после того, как потеряла ребёнка при родах] и снова стала музицировать в особняке Рошешуар. Эти музыкальные собрания были весьма изысканны. Они проходили раз в неделю, но ансамблевые пьесы репетировались несколько раз заранее. Г-жа Монжеру, прославленная пианистка того времени, играла на фортепиано; певец из Итальянской оперы („Opéra italien“) был у нас тенором; Мандини, тоже итальянец, был басом; г-жа де Ришелье была примадонной; я — контральто; г-н де Дюрас — баритоном; хоры пели другие хорошие любители. Виотти аккомпанировал на скрипке. Так мы исполняли труднейшие финалы. Никто не щадил сил, и Виотти был чрезвычайно строг. Был у нас на репетициях и судья — г-н де Рошешуар, музыкант до мозга костей, который не пропускал ни одной ошибки без замечания.

Часто нас заставлял посреди финала обеденный час. Едва били часы, как все мы брали шляпы, чтобы уйти; тогда входила г-жа де Рошешуар и говорила нам, что обеда хватит на всех. Мы оставались, а после обеда репетиция возобновлялась. Строго говоря, это был музыкальный день, а не утро.

В вечер представления слушали пятьдесят человек всех возрастов. Г-жа де Куртей удалялась в свою комнату играть в триктрак со старыми друзьями. Изредка они заходили в музыкальную комнату взглянуть на „золочёную молодёжь“, как их прозвали».

Госпожа де Ла Тур дю Пен начинает свой рассказ с определённого времени года — ранней весны 1789-го, поры, когда у Виотти было множество забот. Мало того, что только что (в январе) открылся Théâtre de Monsieur, — в марте-мае Виотти был ещё и втянут в свою неуступчивую, безуспешную попытку стать директором Оперы. Совершенно неожиданно в этом рассказе то, что он не выступает в обычном смысле слова — не играет ни соло, ни камерную музыку, — а разучивает партии с вокальным ансамблем. По крайней мере один из певцов, бас Стефано Мандини, вскоре станет солистом (*primo buffo caricato*) в составе труппы театра Виотти. Итальянский тенор, почти наверняка, тоже происходил из Théâtre de Monsieur, а не из Comédie-Italienne (известной также как Théâtre Italien), которая, вопреки своему названию, не ставила итальянской оперы и не имела итальянских певцов. Дело выглядит почти так, словно Виотти извлекает выгоду из положения, проводя репетиции на пользу своим певцам для предстоящей постановки, — в каком случае он мог предоставить ноты из своей театральной библиотеки. Госпожа де Ла Тур дю Пен не сообщает, как долго давались эти еженедельные концерты, но даёт понять («снова стала музицировать»), что они существовали по меньшей мере с 1788 года. «Г-жа Монжеру» была, разумеется, Элен де Монжеру, выдающаяся пианистка и близкий друг Виотти, впоследствии преподавательница Консерватории. «Строгое» руководство Виотти и присутствие двух его певцов наводит на мысль, не вмешивался ли он подобным же образом в репетиции и представления в собственном театре, о чём, впрочем, записей нет.

Госпожа де Ла Тур дю Пен пишет также, что была близкой подругой второй дочери Рошешуара, талантливой музыкантши, которая в двенадцать лет вышла замуж за внука маршала де Ришелье. Похоже, что это и была та госпожа де Ришелье, которая была примадонной на собраниях у Рошешуаров. В 1789 году ей было бы около двадцати или двадцати одного года. Неясно, та ли это госпожа де Ришелье, чей салон посещал Виотти, по словам Пугина и Кюкюэля, или же, ввиду её молодости, она была как-то связана с салоном своей бабки по мужу, маршальши де Ришелье, о которой упоминает Галеви.

По словам Ж. де Норвена, «soirées du dimanche» (воскресные вечера) госпожи де Ла Бриш отличались особенно изысканной музыкой и посещались писателями Жан-Пьером Кларисом де Флорианом, аббатом Морелле, Жаном-Франсуа де Лагарпом и Мармонтелем, а также музыкантами Виотти, Пьером Роде, Пьером-Жаном Гара, Даниэлем Штейбельтом и другими. Сама госпожа де Ла Бриш была пианисткой, и уже к 1786 году они с Виотти подружились; в мемуарах она вспоминает, что после полугодового траура по смерти мужа в июле 1785 года не могла заставить себя играть на фортепиано:

«Я думаю, — пишет она, — что без господина Виотти я утратила бы умение, которое так приятно заполняло часы моего одиночества. Он взялся возродить во мне вкус к музыке и сделал это с такой ловкостью [*adresse*], что она доказала его великодушие и которую я никогда не забуду. В конце концов я согласилась поразучивать несколько новых пьес, которые он принёс и которые он просил меня [*me priait*] выучить за два дня; он исправно пришёл, заставил меня их прорепетировать и аккомпанировал мне. [...] Я получала такое удовольствие, слушая его, что после нескольких трудных минут совершенно вернула себе вкус к музыке».

Это самое раннее указание на одно из самых ярких качеств Виотти: его неизменную поддержку, его ласковую, но твёрдую находчивость в том, чтобы помочь другу пережить трудную минуту, —

черту характера, к которой ему часто приходилось прибегать в дружбе с семьёй Чиннери в позднейшие годы.

Вслед за этим госпожа де Ла Бриш стала устраивать концерты, на которых, по её рассказу, играла на фортепиано под аккомпанемент Виотти и исполняла несколько написанных им для неё пьес, которые были «поистине восхитительны» (*réellement délicieuses*). Если поверить госпоже де Ла Бриш на слово (ни одно из изданных сочинений Виотти ей не посвящено), нельзя не задаться вопросом, что же это были за пьесы Виотти. Если допустить, что они не были написаны для случая и впоследствии утрачены, они должны принадлежать к той же группе сочинений, что он играл с мадемуазель Бельц, описанных выше.

Норвен, юный (род. 17 июня 1769 года) очевидец, описывает один из вечеров госпожи де Ла Бриш (который, вероятно, состоялся уже после начала ноября 1790 года в её парижском особняке на улице де ла Виль-л'Эвек), давая представление о привычках слушания эпохи Старого порядка: пока часть гостей играла в карты, мадемуазель Бельц (племянница аббата Морелле, впоследствии госпожа Шерон) «импровизировала [*préludait*] на фортепиано и на арфе под аккомпанемент Виотти». Это занятие было прервано прибытием новобрачных — графа и графини Шарля де Ноайль, — после чего карточная игра возобновилась, и, если не считать перешёптываний общества, «слышны были только блистательные созвучия [*accords*] Виотти и мадемуазель Бельц» да изредка восклицания игроков, не замечавших ничего вокруг. Особый интерес представляет до досады лаконичный намёк на то, что скрипачам и пианистам, по-видимому, было не в новинку импровизировать вместе, по крайней мере на частных собраниях, — область исполнительской практики XVIII века, о которой мы знаем очень мало.

Есть и ещё одно косвенное свидетельство того, что Виотти бывал в салоне госпожи де Ла Бриш скорее как друг, нежели как профессионал: лет тридцать спустя ученик Виотти Андре Роберехтс играл в том же салоне и в письме к Виотти в Лондон рассказывает, как госпожа де Ла Бриш поделилась с ним сокровенными сведениями о пенсии Виотти, — сведениями, которыми, несомненно, мог располагать лишь близкий друг.

Виотти, госпожа де Ла Бриш и несколько представителей аристократии присутствовали на обеде, данном полковником д'Аффри 14 апреля 1789 года. После обеда, пока часть мужчин удалилась обсуждать «меры безопасности, какие надлежит принять для охраны Парижа» [д'Аффри был полковником Швейцарской гвардии], «в салоне состоялся прелестный концерт, в котором мадемуазель де Дониссан играла на фортепиано; Виотти — на скрипке; его друг — на альте; молодой уроженец Бордо — вторую скрипку; а венецианец — на виолончели. Концерт был восхитителен». Виктуар де Дониссан, впоследствии маркиза де Ла Рошжаклен, и её родители были почётными гостями на обеде. Молодым человеком из Бордо был, по всей вероятности, ученик Виотти Пьер Роде. Альтистом мог быть любой из дюжины с лишним скрипачей-друзей Виотти; венецианского виолончелиста мне установить не удалось. Как почти всегда, нам не сообщают, какую музыку они играли. Появление фортепианного квинтета как жанра камерной музыки лежало ещё несколькими годами впереди (квинтеты Боккерини, ор. 56, 1797 года, набор из шести, впервые изданный в 1800–1803 годах, кажется, были первыми); если допустить, что все пятеро музыкантов играли вместе, можно предположить, что они играли фортепианный концерт или переложение какой-нибудь популярной симфонии, быть может, гайдновской. Возможно также, что струнники прочли с листа и один из квартетов Виотти, два набора по шести которых были изданы. Какой урок для пятнадцатилетнего Роде! Мы ещё вернёмся к этому концерту далее в следующей главе.

Пожалуй, наиболее известен из парижских частных концертов, в которых, как говорят, участвовал Виотти, тот, что описан в часто повторяемом анекдоте о концерте 1790 года в скромной квартире на пятом этаже у друга Виотти, депутата Учредительного собрания. Как рассказывает Эймар, близкий друг Виотти (а квартира, возможно, и была квартирой самого Эймара), общество состояло не только из знати, но и из видных музыкантов: пианистов Германна и Штейбельта, скрипачей Роде и Джузеппе Пуппо, виолончелистов Смерски и Бревалья, а также певцов Гара, Стефано Мандини, Джузеппе Виганони и госпожи Анны Морикелли (трое последних были солистами в театре Виотти, Théâtre de Monsieur/Feydeau). Единственным украшением комнаты был бюст Руссо, обвитый гирляндами цветов. Виотти играл музыку Боккерини. Заметим, что перечень струнников у Эймара включает как раз тех, кто мог бы сыграть квинтет Боккерини: Виотти, Роде и Пуппо — две скрипки и альт среди них, а Смерска и Бреваль — две виолончели. Все четверо сотоварищей Виотти по исполнению, если таковыми они и были, состояли в оркестре театра Виотти (Бреваль — лишь с 1791 года).

Бывали и другие частные концерты, на которых Виотти играл музыку Боккерини. В 1797 году Боккерини продал 110 своих сочинений своему издателю Плейелю, причём он послал их «около 1790 года» «некоему г-ну Булоню, который позднее стал жертвой революции» и который «не раз исполнял их у себя дома, причём партию первой скрипки брал Виотти». Этот г-н Булонь, несомненно, и есть тот самый «несчастный Булонь» (infortuné Boulongne), который, по словам Эймара, заставлял своего друга Виотти играть на празднествах в честь свадьбы своей дочери и который, по словам Миэля, был генеральным откупщиком (fermier-général). По меньшей мере двое членов семьи Булонь были генеральными откупщиками. Но почти наверняка речь шла о Жане-Батисте Тавернье де Буллонь де Маньянвиле, который был близким другом Морелле, который, вероятно, и значился как «Булонь (де), генеральный откупщик, улица Бержер» среди членов-подписчиков масонского Олимпийского общества (Société olympique) 1788 года и который был гильотинирован 8 мая 1794 года. Сочинения, посланные Булоню (Буллоню), были показательны для творчества Боккерини: струнные трио (две скрипки и виолончель), квартеты, квинтеты (большинство — для двух скрипок, альты и двух виолончелей) и симфонии (как правило, для двух главных скрипок, двух ripieni-скрипок, двух альтов, виолончели, контрабаса, флейты, двух гобоев, двух фаготов и двух валторн, что наводит на мысль, что они были скорее в духе symphonies concertantes).

Не прошло и месяца после смерти Булоня, как его имущество, в частности собрание музыкальных инструментов, было конфисковано французским правительством, как и имущество всех эмигрантов и приговорённых к смерти. Опись этих секвестрованных инструментов (составленная Антонио Бруни, который некоторое время в 1789 году был концертмейстером оркестра Théâtre de Monsieur), с её опечатками, ошибками и беспощадной краткостью, служит суровым свидетельством бренности земных утех привилегированных классов в годы Террора. Уж во всяком случае она не оставляет сомнений в страсти Булоня к струнной музыке. Помимо двух фортепиано (одно английское, работы «Schoenc», 1788 года, другое — Эрара, 1787 года), одного английского «forte-piano organisé» и мандолины, собрание представляет собой, по сути, инструментарий совершенно уравновешенного маленького струнного оркестра — и притом очень высокого качества: три скрипки, две из них «dit Steiner» (то есть с лейблом Штайнера) с датами 1554 (sic; возможно, имелся в виду 1654?) и 1664 года, и одна работы Никколо Амати, датированная 1682 годом; два альты, один работы Страдивари, датированный 1710 годом, другой «без имени»; две виолончели работы Казанье, датированная 1757 годом, и Кабреси, датированная 1725 годом; и «обычный» контрабас. Играл ли Виотти на одной из этих скрипок Штайнера или Амати на собра-

ниях у генерального откупщика Булоня, или же предпочитал вести исполнение камерной музыки и симфоний Боккерини на собственном инструменте? Если он и впрямь исполнил все 110 этих сочинений, ему понадобилось бы для этого побывать у Булоня раз двадцать или тридцать, по три-четыре сочинения за концерт.

С чисто музыкальной точки зрения, самыми важными частными концертами, в которых участвовал Виотти, — к сожалению, документированными совсем плохо, — были его собственные *matinées musicales* (музыкальные утренники), которые он давал, по словам Миэля, каждое воскресенье в своём жилище, разделяемом с Луиджи Керубини. (Керубини поселился в Париже в конце июля 1786 года; он жил с Виотти, по-видимому, до отъезда последнего из Франции в июле 1792-го.) Миэль говорит, что эти концерты давались на пользу ученикам Виотти и что на них исполнялись квартеты, квинтеты и первые исполнения его собственных концертов, которые играл он сам. В этих воскресных утренниках пересекались две роли Виотти — исполнителя и учителя: он играл как учитель. Миэль упоминает квинтеты — и снова среди исполнявшихся были бы квинтеты Боккерини; сам Виотти, насколько известно, ни одного не сочинил. Что до квартетов, то, помимо собственных двенадцати сочинений, написанных в 1780-е, и квартетов Боккерини, Виотти наверняка играл и некоторые из новейших работ Гайдна — ор. 17 и ор. 20 австрийского мастера, каждый набор из шести струнных квартетов, были изданы в Париже в 1770-е годы. Не исключено, что великий князь и великая княгиня России рассказали Виотти о гайдновском ор. 33, когда виделись с ним в мае 1782 года; быть может, они показали ему рукописную копию, которую великий князь, как будущий посвящаемый, мог получить от композитора. Во всяком случае, эти шесть квартетов были изданы в Вене в том же году, а гайдновские ор. 42, ор. 50, ор. 54 и ор. 55 — все вышли в 1780-е годы. Ясное свидетельство интереса Виотти к этому репертуару — присутствие его имени в списке подписчиков плейелевского издания собранных квартетов Гайдна 1801 года.

Пять концертов Виотти, № 11–15, изданные в 1787–88 годах, были, по словам Уайта, «вероятно, написаны для Версаля, 1784–6» (№ 11–12) и «возможно, написаны для Версаля, 1784–6» (№ 13–15). Если так, эти концерты были бы среди тех, что он впервые опробовал на своих воскресных утренниках. Однако скудость свидетельств о его выступлениях при дворе склоняет меня к мысли, что его домашние исполнения могли иметь и иные *raisons d'être* (основания): просто как пробы перед изданием или, как говорит Миэль, на пользу ученикам. В 1787–88 годах два скрипичных концерта Виотти, по-видимому, получили первые исполнения («nouveau concerto», новый концерт) в *Concert spirituel* — один в исполнении госпожи Луизы Готро (7 июня 1787) и один в исполнении ученика Виотти Поля Альде (19 марта 1788). Эти концерты должны были быть из числа № 11–15, поскольку № 16–19, последние из парижских концертов Виотти, почти наверняка были написаны для исполнения в 1791 или 1792 году в *Théâtre Feydeau* Виотти. Если, как можно ожидать, эти молодые артисты опробовали свои концерты у Виотти дома, они вполне могли иметь честь услышать, как сам композитор играет эти же концерты на упомянутых утренниках, — мастер-класс *avant la lettre* (задолго до самого этого слова).

Миэль утверждает, что приглашение на эти *séances* (собрания) было весьма желанной милостью; однако предполагаемое присутствие таких видных литераторов, как Лагарп, Мармонтель, Морелле и Флориан, хотя и правдоподобно, не имеет под собой никаких первичных свидетельств, мне известных. Керубини в своей «*Notice biographique sur M. Cherubini*» («Биографической заметке о г-не Керубини»), надиктованной в 1831 году, говорит, что Виотти представил его Мармонтелю, его будущему либреттисту, но ни словом не упоминает о частных концертах Виотти. Мармонтель (1723–99), посещавший салоны госпожи Гельвеций и госпожи де Ла Бриш, жил со

своей женой, ещё одной племянницей аббата Морелле (не той, что играла на фортепиано, мадемуазель Бельц), в одной квартире с Морелле с 1777 по 1784 год, когда чета переехала в другую квартиру по соседству.

Бывали ли на утренниках Виотти представители знати? Вполне могли: когда дело касалось музыки, в предреволюционном Париже наблюдалась замечательная степень социального взаимопроникновения, ярчайшим примером которого был, пожалуй, смешанный состав как подписчиков, так и оркестра Олимпийского общества (*Société Olympique*). Мы видели также непринуждённое товарищество в доме Рошешуаров между профессиональными музыкантами и аристократией. Стало быть, можно осмелиться предположить, что Виотти отвечал на приглашения тех, в чьих домах сам бывал гостем.

Заметим попутно, что воскресенье, должно быть, бывало у Виотти, по крайней мере время от времени, очень насыщенным днём: сперва его собственный утренник, затем обед и музыка у аббата Морелле, потом вечерний салон госпожи де Ла Бриш.

Теперь мы в состоянии различить определённую закономерность в участии Виотти в парижских салонах. В первые два года в Париже, когда он утверждался как ведущий скрипач города, он, вероятно, и впрямь объезжал аристократические салоны: Багге, Этиоль, Ришелье, Гемене и тому подобные. Его выступление в Версале в мае 1782 года в каком-то смысле относится к той же категории. Эти появления он совершал по обычным причинам: чтобы завязать связи с возможными покровителями, возможно, чтобы опробовать свои концерты, готовясь сыграть их в *Concert spirituel*, чтобы заложить почву для заказов и привлечь учеников. (Платили ли Виотти — деньгами или подарками — за эти выступления, сказать чрезвычайно трудно, поскольку об этой стороне парижской концертной жизни почти нет сведений. Однако свидетельства из других мест Европы наводят на мысль, что исполнители на частных концертах обыкновенно вознаграждались, порой щедро.) Эта деятельность, по-видимому, сошла на нет — несомненно, к 1789 году, а вероятно, и задолго до того, — когда эти побуждения отпали, и, по мере того как заявляло о себе его естественное предпочтение музыкального общества друзей, сменилась несколько иным родом участия в салонах: более разнообразным, более непринуждённым, едва ли не «непрофессиональным», или уж во всяком случае неvirtуозным, — игрой камерной музыки у себя дома в окружении учеников или в домах друзей, таких как госпожи Виже-Лебрэн и де Ла Бриш, разучиванием партий с вокальным ансамблем, импровизацией с племянницей друга, игрой на свадьбе в угоду другу. Всё это, очевидно, не такая деятельность, что рассчитана на продвижение его профессиональной карьеры скрипача, — он перестал играть на публике после сентября 1783 года, — он делает это, потому что это доставляет ему удовольствие. (Разумеется, вполне возможно, и даже весьма вероятно, что Виотти начинал играть в некоторых из этих салонов сугубо в профессиональном качестве, а со временем становился другом хозяина или хозяйки. Тому примеры — д'Эгийон, Виже-Лебрэн, Морелле, Ла Бриш и Буллонь.)

Стало быть, глубинный мотив отречения Виотти от публичной игры был, несомненно, психологическим — нечто, что легче понять, когда окидываешь взглядом всю дугу его жизни и карьеры. Вспомним, что одним из самых ранних воспоминаний Джамбаттисты должно было быть воспоминание об отце, музицирующем с друзьями дома. Виотти предпочитал играть для друзей, а не на публичных концертах не потому, что был робок или страдал от нервов, — есть множество свидетельств того, что перед публикой он держался в высшей степени уверенно (из которых, пожалуй, самое убедительное — свидетельство Байо, который мог сравнить хладнокровие Паганини лишь с хладнокровием Виотти), — а просто потому, что ценил признательность тесного круга

друзей выше рукоплесканий больших безымянных аудиторий. Мы видим это снова и снова в его письмах и в письмах его друзей — в переписке Виотти и Чиннери, относящейся к его лондонским годам, и, особенно красноречиво, в его письмах к Байо и в письмах Байо о Виотти. Он был в своей стихии, играя камерную музыку с друзьями — профессиональными коллегами и одарёнными любителями, но нередко и с музыкантами-любителями значительно более низкого уровня мастерства. Возобновление Виотти публичных выступлений в Англии в 1790-е годы следует приписать денежной необходимости: он говорит в своём «Précis», что вложил бóльшую часть состояния в Théâtre de Monsieur/Feydeau.

Париж продолжал надеяться на возвращение Виотти на сцену. Ещё 23 декабря 1791 года, за семь месяцев до бегства Виотти из Франции, ведущий певец театра Виотти прочёл публике на одной из опер «Строки, обращённые к г-ну Виотти». «Всякий, — заключалось в стихотворении, — рад верить, что вы наконец снизойдёте к нашим справедливым желаниям, ибо это умножило бы вашу славу не менее, чем прибавило бы к нашим удовольствиям». На следующий день в письме в одну парижскую газету анонимный «любитель» более реалистичен: он сетует, что великий скрипач так долго не появлялся на публике, но признаёт, что «он вправе посвящать свой талант единственно усладе своих друзей» и что «он находит счастье не столько в драгоценном одобрении публики, сколько в тихих и сокровенных [secrètes] излияниях дружбы». Прозорливые и пророческие слова.

Дениз Йим указала, что уже к 1787 году парижская газета *Mercure de France* называла Виотти любителем (amateur). Иными словами, его считали — по крайней мере в некоторых кругах — вошедшим в ряды музыкантов-джентльменов высокого общественного положения, для которых игра на скрипке не была профессией. Возможно, стало быть, что Виотти, достигнув этого положения, счёл бы для себя неловким вновь явиться профессиональным исполнителем в Париже, даже если бы и захотел.

Был один музыкант, с которым у Виотти, по-видимому, сложился особенно тесный артистический контакт, — пианистка Элен де Монжеру. Девятью годами младше Виотти, она училась у Никола-Жозефа Юльманделя, а также у Яна Ладислава Дусека, когда тот посетил Париж в 1786 году. Оба эти пианиста были друзьями Виотти; оба они, как и сама госпожа де Монжеру, издавали переложения для фортепиано различных его скрипичных концертов. Друг Виотти Эймар запечатлел случай в июне 1792 года, когда Виотти и Монжеру импровизировали вместе, поочерёдно ведя тематическую линию в подлинном *tour de force* творческой изобретательности и выразительности.

Здесь мы можем на минуту отвлечься и отступить в сторону, поговорив об импровизации Виотти. Самой природе импровизации свойственно то, что наши свидетельства о ней — особенно о практиковавшейся столь давно, как в XVIII веке, — сводятся по большей части к трактатам и анекдотам. Но слишком уж много свидетельств об исключительном даровании Виотти в этом искусстве, чтобы легко от них отмахнуться. Здесь мы различаем, с одной стороны, распространённую практику импровизировать орнаментированный вариант простой мелодической линии, особенно в адажио, а с другой — импровизировать целое произведение, либо как прелюдию к исполнению записанного сочинения, либо как самостоятельную импровизацию саму по себе. Ясное свидетельство практики Виотти в орнаментировании адажио находим в автографе партитуры его Концерта № 27. В медленной части Виотти добавил дополнительный нотный стан с орнаментикой для партии скрипки соло (см. рис. 3.7). Байо в своём трактате *«L'art du violon»* 1835 года приводит два примера из скрипичных концертов Виотти (медленные части № 3 и 19), в ко-

торых даёт предлагаемую орнаментику, в первом случае равносильную тщательной переработке всей части целиком, включая две каденции. Поскольку Байо был близким другом и почитателем Виотти, резонно предположить, что эти примеры (состоящие по преимуществу — но не исключительно — из гаммообразного филигранного узора, сходного с тем, что в № 27) отражают воспоминание Байо о манере Виотти играть адажио.

Рис. 3.7. Автограф Виотти: страница второй части Концерта № 27

Виотти почти наверняка не ограничивал свою импровизированную орнаментику медленными частями. В зиберовском издании Концерта № 15 (1788) есть орнаментированный вариант первой части (*Maestoso assai*), в котором, вопреки ожиданиям, «самая изощрённая орнаментика приходится на блестящие пассажи; лирические же разделы по большей части неорнаментированы». Можно предположить, что этот орнаментированный вариант отражает манеру, в какой Виотти мог исполнять эту часть, и, по аналогии, сходные пассажи в других своих концертах.

С орнаментикой связана импровизированная практика *tempo rubato*. Байо показывает, как *tempo rubato* можно было бы применить к двум пассажирам из Концертов № 18 и 19 Виотти. В них многие исходные ритмы смещены, сжаты или растянуты, но без нарушения потактового каркаса (в отличие от замедления и ускорения темпа, обыкновенно связываемого с сочинениями, скажем, Шопена). И вновь представляется вероятным, что в этих примерах Байо пытался воспроизвести, как Виотти мог исполнять эти произведения. Все эти свидетельства, взятые вместе, наводят на мысль, что Виотти интерпретировал свои концерты — и, возможно, сонаты — в более свободной, более импровизационной манере, чем позволили бы себе скрипачи нынешнего дня. В своём письменном описании *ranz des vaches*, или швейцарской пастушеской песни, которую он слышал годами раньше и которую играл с госпожой де Монжеру при только что упомянутом случае, Виотти приложил нотную запись этой музыки в тональности ля мажор, в совершенно свободном ритме, без тактового размера и без тактовых черт. Он поясняет:

[Слова Виотти (письменное описание «*ranz des vaches*»; через англ. перевод Листера):]

Бывают случаи, когда мелодия должна быть ничем не стеснена, чтобы быть собою — и только собою. Малейший ритм портит её действие. Это до того верно, что невозможно определить, сколько времени нужно этим звукам, медлящим в пространстве, чтобы перенестись с одной горы на другую.

[конец слов Виотти]

Невольно чувствуешь, рискуя перетолковать, что Виотти проводит более широкую мысль, что он намекает на желательность ритмической свободы вообще, тяготясь метрическими стеснениями европейской художественной музыки.

К сожалению, до нас дошло очень мало каденций, сочинённых самим Виотти для своих концертов: совсем короткая каденция, которую он дал для медленной части № 13, каденция для третьей части № 27 и аккомпанируемые каденции в конце третьих частей № 22, 28 и 29. Байо включил в свой трактат каденции для первой и второй частей № 22, которые вполне могут отражать импровизационный стиль Виотти. В целом технические требования этих каденций скромны по сравнению, например, с изощрёнными каденциями Йозефа Иоахима для первых двух частей, которые, вероятно, чаще всего и играют в современных исполнениях этого концерта.

Помимо каденций в концертах, практика импровизации целого произведения вероятнее имела место в частных вечерах, нежели на публичных концертах, и чаще связывалась с пианистами, чем со скрипачами. Миэль подтверждает, что «Виотти импровизировал с лёгкостью». Вариации на *airs* (мелодии), которые он играл на своём бенефисном концерте в апреле 1782 года, «коих он сам автор», вполне могли быть импровизированы или сыграны с опорой на самые скудные нотные наброски. Аккомпанемент, исполнялся ли он на фортепиано или оркестром, попросту повторялся бы для каждой вариации — в манере финалов с темой и вариациями из его сонат для скрипки и баса. Одно сообщение уведомляет нас, что, играя свои *airs* с вариациями, Виотти «уделял очень мало внимания тексту перед собой». Есть по меньшей мере одно сообщение о его импровизации на частном вечере в Лондоне, о чём мы узнаем в одной из последующих глав. Виотти, при всём очевидном мастерстве, не был единственным в этой области искусства. Никола Местрино (1748–89), например, был известен своими импровизациями. По словам Байо, Родольф Крейцер был единственным скрипачом, «насколько нам известно, кто предавался [игре импровизированных прелюдий] хоть сколько-нибудь успешно, и всё же даже он никогда не импровизировал на публике». Более примечателен тот факт, что пианист и скрипач порой импровизировали вместе, — что, казалось бы, должно удваивать трудность. Мы узнали о прелюдировании Виотти с пианисткой мадемуазель Бельц. Смеем ли мы предположить, что располагающий и привлекательный характер Виотти особенно располагал его к такого рода музицированию?

«Cours complet pour l'enseignement du forte-piano» («Полный курс обучения игре на фортепиано») госпожи де Монжеру, изданный в 1822 году, содержит раздел под названием «Fantasia» (Фантазия), который наверняка отражает её опыт импровизации с Виотти:

«Фантазия, или Каприс, — это, в сущности, записанная импровизация [...]. Исполнитель не должен держать такт слишком точно: он может замедлять фразы, кажущиеся ему патетическими, и торопить те, выразительность которых он намерен оживить или взволновать. Вообще этот род сочинения следует играть несколько беспорядочно, так чтобы импровизирующий артист следовал лишь внушениям своей души».

Далее следует нотный пример, «Fantasia», в несколько разделов, щедро усыпанный пометами выразительности — такими как *affrettando*, *calando*, *molto agitato*, *sotto voce*, *a piacere*, — и модулирующий из соль минора через несколько тональностей вплоть до столь отдалённого си мажора, прежде чем завершиться в соль миноре. Монжеру не упоминает искусства импровизировать *a due* (вдвоём); нам придётся довольствоваться тем, чтобы вообразить звуки в её музыкальной комнате в тот летний день 1792 года.

Свидетельств недостаточно, чтобы судить, существовала ли романтическая связь между Виотти и Монжеру, на которую намекали Эймар и Миэль и которая была опошлена в нападках на Виотти в *Journal de la Cour et de la Ville* в 1791 году. Известно же то, что летом 1793 года Виотти подверг себя опасности, чтобы выручить госпожу де Монжеру, которая вместе с мужем и другими спутниками, путешествуя по Тиролю, стала жертвой причудливого международного происшествия в революционной войне. К этому времени, однако, Виотти уже завязал свою привязанность на всю жизнь к семье Чиннери, в особенности к Маргарет Чиннери. Тем не менее Виотти представил Монжеру семейству Чиннери в 1802 году и поддерживал с нею дружбу до конца своих дней.

Композитор и педагог

Считается, что в Париже с 1782 по 1792 год Виотти сочинил следующие произведения:

Концерты № 1, 2, 4–19 Две Symphonies concertantes Трио (6) op. 2 Квартеты (12) op. 1, op. 3 Дуэты (12), 1-я и 2-я тетради Solos (6, возможно, 12 сонат) Различные переложения вышеназванных сочинений

Мы ничего не знаем о творческих привычках Виотти — как быстро он сочинял или сколько времени тратил на переработку своих произведений и подготовку их к изданию. Приведённый список представляет собой довольно солидную продукцию за десять лет, но следует помнить, что Виотти вполне мог сочинить некоторые из этих произведений, а многие другие начать ещё до приезда в Париж.

В другом месте мы касаемся вопроса о том, где и когда исполнялись эти концерты и symphonies concertantes — как самим Виотти, так и другими. Одним из элементов его парижских концертов, отличавших их от концертов современников, было то, что виртуозные разделы — так называемая пассажная работа, в противоположность мелодическим или тематическим эпизодам, — были интереснее и удачнее вплетены в общую ткань. Другим была более широкая гармоническая палитра Виотти — Уайт указывает на его внезапные смены лада и редкие резкие модуляции, обыкновенно совершаемые через нисхождение на интервал терции. Ещё одним — большее разнообразие и структурный интерес его финалов-рондо.

Что до камерной музыки, нет записей о каком-либо конкретном исполнении в Париже или Версале сонат, скрипичных дуэтов, трио или квартетов Виотти. Приходится предположить, что какие исполнения и были, все они проходили на частных концертах, включая утренники Виотти. Пожалуй, стоит отметить, что в 1780-е годы такого явления, как профессиональный «постоянный» струнный квартет, в Париже ещё не существовало. Музыка, написанная для этого сочетания инструментов, не говоря уже о трио и дуэтах, обыкновенно предназначалась для частного наслаждения струнников и их слушателей. Однако мы видели, что, по крайней мере в Женеве, если не в Concert spirituel в Париже, камерная музыка исполнялась на публичных концертах — то есть «соло» Виотти во втором отделении абонементных концертов, а квинтет Боккерини — на том, что выглядит как публичный или полупубличный концерт.

В своих парижских струнных квартетах, op. 1, VII:1–6 и op. 3, VII:7–12, изданных в середине 1780-х, композиторский стиль Виотти, по-видимому, эволюционировал по меньшей мере в одном отношении. Сочинения op. 1 — типа quatuor concertant. Они, как правило, состоят всего из двух частей и характеризуются полным участием всех четырёх исполнителей в изложении мелодического материала (отсюда concertant: каждому инструменту по очереди даётся случай блеснуть, хотя все партии лишь умеренной трудности). Квартеты же op. 3 (четыре из которых в трёх частях, два других — в двух) начинают, напротив, обнаруживать черты типа quatuor brillant, то есть с более солирующей первой скрипкой, тогда как три других инструмента, особенно альт и виолончель, нередко низведены до аккомпанирующей роли. Всем двенадцати этим сочинениям недостаёт строгой тематико-мотивной разработочной техники, характерной для струнных квартетов Гайдна уже с 1770 года и явленной с особым блеском в наборе op. 33 1782 года.

Струнные трио Виотти, как и большинство других в конце XVIII века, включая все, кроме одного, у Гайдна, написаны для двух скрипок и баса, что было типичным составом трио-сонаты — излюбленного камерного сочетания итальянского барокко. В каком-то смысле, стало быть, они, как и сонаты, консервативны по складу, хотя едва ли можно сомневаться, что Виотти подразумевал виолончель в качестве третьего инструмента. Решительно порвал с этой традицией Бетховен своим op. 9 — набором из трёх трио, изданным в 1798 году, написанным для скрипки, альт и виолончели, — хотя другие композиторы, в том числе Гайдн, Боккерини и, что особенно примеча-

тельно, Моцарт в своём Дивертисменте, К. 563 1788 года, экспериментировали с тем же составом. Гайдн после 1767 года струнных трио больше не сочинял, а Виотти продолжал сочинять их вплоть до XIX века (всего двадцать одно), всегда для двух скрипок и виолончели. Фактура парижских трио Виотти, ор. 2, состоит наиболее характерным образом из солирующей первой скрипки при аккомпанирующей второй и виолончели, дающей простой бас. Именно этот стиль делал эти сочинения пригодными — в их исходном виде или в переложении для соло с фортепианным аккомпанементом — для Виотти в женевских концертах 1780 года, а в их исходном виде — как материал для госпожи Готро в Лондоне в 1789 и 1791 годах (см. ниже), равно как и для самого Виотти в его лондонском выступлении на Ганновер-сквер 28 февраля 1793 года.

Виотти сочинил тридцать шесть скрипичных дуэтов — больше, чем в каком-либо ином жанре. Они простираются от «duos faciles» (лёгких дуэтов) до «duos concertans» (концертирующих дуэтов), рассчитанных на разные уровни любительского умения. Две парижские тетради — это, соответственно, «grands duos» (большие дуэты) и «duos concertans». Пожалуй, даже более, чем в случае с другими его сочинениями, его скрипичные дуэты издавались в переложениях для иных инструментальных сочетаний едва ли не так же часто, как в исходном виде, — сонаты для фортепиано с аккомпанементом скрипки и виолончели, дуэты для скрипки и альты, дуэты для флейт, дуэты для кларнетов, струнные квартеты и квартеты для флейты, скрипки, альты и виолончели.

Парижские сонаты Виотти — это скрипичные пьесы с фортепианным аккомпанементом (Sonates à violon seul et basse). Партия пианиста состоит лишь из басовой линии (basso continuo — наследие эпохи барокко), которую надлежит «реализовать», то есть пианист должен заполнить гармонии над этим басом. Финалом нескольких из этих трёхчастных сочинений служит Тема с вариациями, в которой Виотти даёт бас только для темы; от пианиста ожидается, что он будет соответственно варьировать реализацию для каждой вариации. Умение реализовать бас, очень часто прямо с листа, входило в технический арсенал искусного пианиста XVIII

В Париже Виотти взял немало учеников. Помимо уже упомянутого герцога д'Эгийона, могли быть и другие аристократы (мужчины — вероятно, не женщины, ибо скрипка считалась неподходящей для женщин, которым полагалось обучаться игре на клавесине, а позднее на фортепиано как светскому навыку). По свидетельству аббата Морелле, Виотти давал музыкальные советы его племяннице, мадемуазель Бельц, с которой часто играл свои сочинения для скрипки и фортепиано. Из одного письма Виотти мы знаем, что он давал уроки «по дружбе» сыну своего приятеля-купца из Гента по фамилии Смед. Стало быть, в период 1782–1792 годов Виотти, возможно, не раз ездил в Гент. Об этом ученике больше ничего не известно: к тому времени, когда Виотти писал об этом летом 1793 года, тот уже умер восемнадцати лет от роду.

Другие ученики, ставшие профессиональными скрипачами, а в иных случаях и выдающимися солистами, были — в приблизительном хронологическом порядке — таковы. Жан-Батист Картье (1765–1841), сделавшийся учеником Виотти, по-видимому, в 1783 году; по словам Фетиса, в 1785-м он стал аккомпаниатором Марии-Антуанетты. С 1791 по 1821 год он был помощником концертмейстера оркестра Оперы (а к концу этого срока Виотти как раз был директором Оперы). В 1798 году Картье издал свой труд «L'art du violon», куда вошли сочинения Корелли, Тартини и Пуньяни, впервые появившиеся во Франции, — репертуар, который он, быть может, перенял у Виотти. Поль Альде-младший (ок. 1763–1835), занимавшийся с Виотти, по-видимому, лишь в 1785 году. Огюст Ф. Дюран (Дурановский) (ок. 1770–1834), которого, по словам Фетиса, привезли в Париж из Польши в 1787 году и который дебютировал в Concert spirituel 8 сентября 1787 года с концертом

Джорновики, но уже в следующем своём выступлении, 22 мая 1788 года, сыграл один из концертов Виотти. Пьер-Жан Ваше (1772–1819), который, по Шорону и Файолу, был учеником Виотти, по Фетису же «получил несколько уроков у Виотти», а по другому источнику и вовсе был учеником некоего «Воти». Луи-Жюльен Кастель де Лабарр (род. 1771), уроки которого, по словам Фетиса, состояли из «нескольких слов наставления». Пьер Роде (1774–1830), самый прославленный ученик Виотти, начал заниматься с ним в 1787 или 1788 году.

Высказывалось предположение, что у Виотти в 1785 году учился Фридрих Иоганн Эк (1767–1838). Поскольку он, в свою очередь, обучал младшего брата Франца (1774–1804/9), а тот в начале 1802 года стал учителем великого немецкого скрипача Людвига (Луи) Шпора (1784–1859), вопрос этот имеет некоторую важность. Фридрих Эк играл в Concert spirituel в 1782 году, когда ему было четырнадцать лет, и затем ещё несколько раз в 1789-м. Вполне возможно, что игра Виотти сильно повлияла на него, пока он был в Париже, но нет никаких достоверных свидетельств ни о том, что он был в Париже в 1785 году, ни о том, что он вообще брал уроки у Виотти. Ранние биографы не упоминают Эка в связи с Виотти, как не упоминает его и Шпор в своей автобиографии. Эк посвятил Виотти свои первые два скрипичных концерта, изданные около 1790 года, что служит веским доводом в пользу какой-то связи между двумя музыкантами. Но, покуда не явятся новые сведения, разумнее всего, по-видимому, считать Фридриха Эка скорее «последователем» Виотти, нежели его учеником.

Назывались имена и других учеников Виотти, но неясно, когда и где они с ним занимались, а подтверждающих сведений недостаёт. Михал Казимеж Огинский (1728–1800) и его племянник Михал Клеофас Огинский (1765–1833): о первом утверждают, что Виотти учил его игре на скрипке, по-видимому, в юности (!), а о втором — что в 1798 году, когда Виотти был в изгнании близ Гамбурга. Мадам Паравичини (1769 — после 1827), по Фетису, была родом из Турина, стала ученицей Виотти, играла только его музыку и хорошо воплощала его школу. Йохан Хейнрих Поульсен (1770–1838), датский скрипач, один из ранних учителей Уле Булля в норвежском Бергене, как сообщают, был учеником Виотти. Граф Людвик Рокицкий, владелец имения в Польше в первой половине девятнадцатого века, тоже, как утверждают, был учеником Виотти.

Назывались и иные имена, но противоречащие свидетельства внушают серьёзные сомнения. Имеющиеся данные говорят о том, что число учеников Виотти в Париже ни в какой момент не превышало примерно четырёх-шести. Однако, как хорошо известно, его влияние через учеников и последователей было глубоким и далеко идущим.

Насколько нам известно, все ученики Виотти, приходя к нему, были уже более или менее искусными исполнителями. Тем не менее разумно предположить, что он включал гаммы в свой учительский обиход, ибо, как мы видели, даже на склоне своей карьеры он утверждал, что сам «никогда не переставал» упражняться в гаммах. Кроме собственных концертов, которые он давал в качестве заданных пьес Альде и Роде, а также, по всей видимости, концерта Местрино (см. ниже), мы не можем знать, какой репертуар он использовал как учебный материал.

Хотя Виотти перестал выступать публично, его концерты продолжали звучать в Concert spirituel: дважды в 1784 году, пять раз в 1785-м, трижды в 1786-м, девять раз в 1787-м (включая исполнения двух его симфоний-концертанте Анри Герийо и Эмбо и два исполнения переложений его скрипичных концертов для фортепиано), семь раз в 1788-м, один раз в 1789-м (ещё одно исполнение фортепианного переложения, с аккомпанементом Альде, — это могло быть переложение для фортепиано с облигатной скрипкой первой и третьей частей № 9, изданное в 1788–89 годах, W1a:3, либо переложение Штейбельта для фортепиано с облигатной скрипкой первой симфо-

нии-концертанте Виотти, изданное около 1790 года, Wla:15) и по меньшей мере дважды в 1790-м, в том числе в исполнении Роде. Убывание к концу этого перечня отчасти объясняется тем, что в 1790 году Виотти начал представлять исполнения своих концертов в собственном театре. В выступлениях скрипачей в Concert spirituel 1789 года преобладали Эк и Альде, хотя Эк, по-видимому, играл только концерты собственного сочинения.

Всего сочинения Виотти прозвучали в Concert spirituel около пятидесяти шести раз, включая его собственные двадцать семь выступлений, — намного меньше, чем, к примеру, у Гайдна (около 256), Госсекса (около 111) или Перголези (около 80), но несравненно больше числа исполнений концертов любого другого композитора. Уже к 1784 году Виотти сменил Джорновики на месте композитора, чьи скрипичные концерты чаще всего звучали в Concert spirituel.

Лишь трое других скрипачей приблизились к Виотти по числу выступлений в Concert spirituel. Герийо играл двадцать восемь раз между 1783 и 1788 годами, но из них только одиннадцать были исполнениями сольных концертов, остальные же — симфоний-концертанте для двух скрипок, сначала с Пьером-Ноэлем Жерве (тот играл двадцать один раз, но опять-таки лишь около половины — сольные концерты), а позднее с Эмбо, в том числе исполняя произведения Виотти в этом жанре. Ученик Виотти Поль Альде играл двадцать пять раз; из них десять — концерты Виотти, больше, чем у любого скрипача, кроме самого Виотти. Мадам Готро сыграла концерт Виотти в Concert spirituel пять раз, а ещё несколько скрипачей играли тот или иной концерт Виотти раз-другой.

Альде был явным примером обращённого в школу Виотти. Впервые он выступил 25 марта 1783 года (он был моложе Виотти менее чем на десять лет) — как и следовало ожидать, с концертом Джорновики, а в апреле сыграл собственный концерт и концерт Фодора. Это было как раз то время, когда Виотти играл в Concert spirituel, — Альде наверняка слышал итальянца несколько раз. Весь 1784-й и большую часть 1785 года Альде не выступал; наконец, 8 декабря 1785-го, позанимавшись с Виотти, он вновь появился с одним из его концертов. С тех пор он выступал всё чаще, особенно в 1788–89 годах, вплоть до марта 1790-го, и всегда — либо с концертом Виотти, либо со своим собственным.

Поучителен случай мадам Готро, в девичестве мадемуазель Дешан. Она была опытной исполнительницей: впервые выступила в Concert spirituel в 1774 году, одиннадцати лет от роду. С тех пор и до 1779 года она играла там не менее дюжины раз, в том числе по меньшей мере пять раз с концертом Джорновики. Затем — пятилетний перерыв, за время которого она вышла замуж. В 1784 году она возобновила карьеру в Concert spirituel концертом Никола Капрона, продолжив в 1785 и 1786 годах пятью исполнениями концертов Джорновики (одно из них, 14 апреля 1786 года, было дано по требованию публики) и концертом Франца Ламотта 7 апреля 1787 года. С этого времени она, по-видимому, всерьёз взялась за концерты Виотти. Один она сыграла на концерте 27 мая, другой («новый») — 7 июня, и, после единственного возвращения к Джорновики 15 августа, сделалась одной из самых неутомимых истолковательниц Виотти; именно она впервые представила его концерты лондонской публике начиная с начала 1789 года. Ни один из ранних источников не называет мадам Готро в числе учеников Виотти. Однако соблазнительно предположить, что она всё же получала некоторые наставления от композитора, чьим сочинениям в значительной мере посвятила свою карьеру, — быть может, начиная уже с весны 1787 года; ведь и сам он хотел бы, чтобы его концерты были представлены англичанам как можно блистательнее.

[Здесь Листер сводит в таблицу 3.1 все известные парижские выступления Луизы Готро с 1784 года и её исполнения сочинений Виотти в Лондоне. Среди прочего из этой таблицы и сопровож-

дающих её примечаний следует: первое выступление Готтро с музыкой Виотти в Лондоне (9 февраля 1791 года, Professional Concert) было, по-видимому, первым публичным исполнением музыки Виотти в Лондоне; на концерте 11 марта 1794 года (первый концерт Саломона) за клавишином председательствовал прибывший в Лондон 1 января Гайдн и звучала его «новая большая увертюра [симфония]» — возможно, тогда Гайдн впервые услышал один из концертов Виотти. Лондонские трио Виотти были из набора шести, VIII:1–6, изданного в 1783–86 годах.]

Два исполнения концертов Виотти в Concert spirituel в 1785 году принадлежали мадам Сирмен, которую Виотти, вероятно, слышал в Турине, будучи тринадцатилетним мальчиком, а затем, вероятно, ещё раз в 1774 году. Исполнение мадам Сирмен двух собственных концертов в Concert spirituel 5 мая 1785 года было разобрано в «Mercure de France»:

«Мадам Сирмен сохранила черты превосходной школы Тартини, нынче, пожалуй, слишком пренебрегаемой: очаровательное качество звука, тонкую технику, манеру, полную увлекательности и грации, к чему можно прибавить и её женственность. Но её манера игры, та же, что и четырнадцать лет назад [когда она в последний раз выступала в Париже], сильно устарела. Теперь, когда скрипачи подменили чистую быстроту красотой звука, ловкие подвиги — певучим тоном, и вся их цель — поразить слушателя, мадам Сирмен, разумеется, чарует слух, но не поражает. Мы во все не хотим осудить её манеру игры, но, поскольку эта манера более не в моде, полагаем, что ей хорошо бы играть концерты в более современном стиле; мы не сомневаемся, что тогда её приняли бы столь же восторженно, как прежде».

Трудно сказать, отсылает ли определение «современного» стиля скрипичной игры, данное этим рецензентом, к Виотти, память о чьей игре была не старше двух лет. Если так, то отзыв этот не особенно лестен и не вполне согласуется с общим мнением современников о главнейших чертах виоттиевской игры. Сама мадам Сирмен, кажется, предвосхитила совет рецензента: в обоих своих последующих выступлениях в Concert spirituel, 15 и 26 мая, она играла концерт Виотти, по-видимому выбранный из уже изданных, № 1–10. Но удалось ли ей приспособить свою манеру — тартиниевскую школу — к музыке Виотти, мы знать не можем, ибо эти выступления не были разобраны в печати.

Виотти, по-видимому, питал необычайный интерес к научным предметам и к «технике». Мы уже отмечали его участие — вместе с Туртом — в новейших усовершенствованиях смычка, в том числе механических. Он был также из первых, кто пользовался метрономом Иоганна Мельцеля, изобретённым в 1814 году. В одной недатированной рукописи, написанной не рукой Виотти и хранящейся в Национальной библиотеке в Париже, перечислены метрономические темпы для разных частей одиннадцати его концертов и нескольких дуэтов, сонат и квартетов. По словам Уайта, «нет никаких оснований [...] сомневаться, что эти темпы — собственные темпы Виотти». Миэль сообщает, что скрипач посещал публичные лекции по физике Жака-Александра-Сезара Шарля, знаменитого физика и воздухоплователя; что он помогал анатому-хирургу Сю, демонстрируя движения своего запястья при игре на скрипке; и что он увлекался ботаникой. Сю был домашним врачом семьи Чиннери в Париже в 1802 году. Весьма вероятно, что познакомил их именно Виотти.

«M. Sue, professeur d'Anatomie» был членом («Professeur») и, по-видимому, одним из лекторов серии лекций, называвшейся «Musée» и устроенной под покровительством графа Прованского и его супруги; список её членов за 1785 год дошёл до нас. Среди основателей и подписчиков были Жан-Франсуа Мармонтель, князь Барятинский и Эмбо. Имени Виотти там нет, но, при его близости с Сю, вероятно, что он посещал по крайней мере некоторые из этих лекций.

Concert Olympique (Олимпийский концерт)

В 1786 году имя Виотти появляется в списке ещё одной масонской ложи — уже не как frère à talent, а как полноправного члена. Эта ложа, «La Loge Olympique de la Parfaite Estime» (Société olympique), была дочерней по отношению к ложе «Contrat Social», к которой Виотти присоединился в 1783 году; многие члены «Contrat Social» вошли и в «Société olympique», устраивавшую цикл из двенадцати ежегодных концертов под названием Concert de la Société olympique. Концерты эти не были открыты для публики — их посещали только члены Общества и аффилированной с ним женской ложи. Кандидата в члены выдвигал кто-нибудь из членов, после чего следовало голосование. Виотти мог быть выдвинут Шабаноном или бароном де Багге — оба числятся членами в 1786 году. Общая численность членов, то есть всех потенциальных слушателей этих концертов, превышала 500 человек. У Общества был собственный оркестр, составленный отчасти из любителей-масонов, многие из которых принадлежали к аристократии, а отчасти из профессионалов.

Именно «Société olympique» заказала Гайдну шесть «Парижских» симфоний, № 82–87, и именно оркестр «Олимпик» дал первые исполнения этих сочинений в 1787 году. Как ни странно, в том списке членов «Société olympique» 1786 года за Виотти не показано никакой деятельной музыкальной роли — перечень оркестрантов приведён, но имени Виотти в нём нет. Однако существует давняя историческая традиция — повторявшаяся достаточно часто и в достаточно надёжных источниках, чтобы заслуживать некоторого доверия, — будто Виотти «дирижировал» оркестром «Société olympique», по крайней мере какое-то время. Зачинателем этой традиции, насколько я могу установить, был Жак Марке де Монбретон де Норвен, видный литератор и историк Наполеона, который, как предполагаемый очевидец, имеет некоторые права на доверие. Стало быть, могло статься, что именно Виотти руководил теми первыми исполнениями «Парижских» симфоний Гайдна, хотя твёрдых тому доказательств нет. Пришлось бы допустить, что имя Виотти стояло в оркестровом списке 1787 года как у первой скрипки. В справочнике Общества за 1788 год — единственный, помимо упомянутого, год, за который справочник уцелел, — имени Виотти нет.

Другой главный кандидат на должность дирижёра оркестра «Олимпик» — скрипач-мулат и фехтовальщик шевалье Жозеф Болонь де Сен-Жорж (1745–99), член ложи «Les Neuf Sœurs», прежде возглавлявший «Concert des amateurs», который был распущен в 1781 году, а на смену ему пришёл «Concert olympique». Однако имя Сен-Жоржа не значится в справочниках «Concert olympique» ни за 1786, ни за 1788 год — ни в каком качестве. Жёсткий факт состоит в том, что в обоих оркестровых списках [Гийом Жюльен] «Навуажиль» (ок. 1745–1811) показан первым из четырёх (!) исполнителей за первым пультом первых скрипок, причём в списке 1788 года прямо под его именем как замена стоит [Изидор] «Бертоме». Более того, в 1788 году Навуажиль («старший») значится среди должностных лиц (Officiers Dignitaires) в чине Second Expert — что уж наверняка указывает, что по крайней мере из оркестра в 1787 году он не выбывал. Конечно, возможно, что Сен-Жорж и/или Виотти были концертмейстерами, скажем, в годы с 1783 по 1785 или после 1788-го. Но кажется неизбежным вывод, что именно труженик Навуажиль и/или Бертоме, а вовсе не более блистательный Сен-Жорж и не более именитый Виотти, руководили первыми исполнениями «Парижских» симфоний Гайдна в 1787 году, — если только кого-то (Виотти?) не пригласили особо по этому случаю.

Оркестр для этих исполнений вполне мог насчитывать около семидесяти музыкантов. Принимая во внимание относительно сложную фактуру этих сочинений Гайдна и связанные с нею трудности ансамбля, а также неравную выучку некоторых из любителей, повести столь большой ор-

кестр со своего кресла было бы для первой скрипки задачей нелёгкой. Норвен сообщает, что иные из оркестрантов «играли в расшитых кафтанах, с кружевными манжетами, при шпагах на боку, а их шляпы с перьями лежали на скамьях» (*sur les banquettes*), — из двух последних подробностей можно заключить, что играли они, быть может, стоя. Несколько профессиональных участников оркестра были друзьями Виотти или — по-разному и в разное время — входили в его «круг влияния», в том числе скрипачи Феликс Яневич (член Общества только в 1788 году), Альде, Герийо, Эмбо и виолончелист Жан-Луи Дюпор.

Норвен утверждает также, что оркестр «*Concert olympique*» был «хорошим оркестром [...] благодаря частым репетициям, проводимым [*conduites*] величайшими мастерами». Если понимать это буквально, то выходит, что оркестр был исключением из практики восемнадцатого века — единственной репетиции перед концертом, — и, более того, что приглашались гастрوليрующие дирижёры. Но как в таком случае они вели оркестр — из кресла концертмейстера? Если так, то какова была роль Навуажиля (или Виотти, как утверждает Норвен)? Могли ли приглашённые дирижёры стоять и пользоваться палочкой?

[Слова Виотти (письмо 1816 года, в переводе Листера):]

мою старую палочку

[конец слов Виотти]

— так в письме 1816 года Виотти упоминает о своей «старой дирижёрской палочке», возвращённой ему из Франции, где она, по-видимому, хранилась у друга. Напрашивается неизбежный вывод, что Виотти пользовался этой палочкой в свои парижские годы. Или же под «*grands maîtres*» Норвен понимает композиторов, которые дирижировали собственными сочинениями от клавиатуры, быть может деля руководство с первой скрипкой? Гайдн, разумеется, в Париж так и не приезжал.

По крайней мере возможно, что сочинения Виотти иногда входили в программы «*Concert olympique*». За недостатком решающих свидетельств приходится, опять-таки, полагаться на умозаключения. В 1780-х годах нередко случалось, что одни и те же пьесы исполнялись и в *Concert spirituel*, и в «*Concert olympique*» — даже в один и тот же сезон или в следующих один за другим. Так, некоторые, если не все, «Парижские» симфонии Гайдна, вероятно, прозвучали в *Concert spirituel* в марте 1788 года. На титульных листах некоторых изданий этих симфоний, появившихся в 1788 году, а также таких сочинений, как ор. 31 Бревалья (симфония-концертанте для флейты и фагота, изданная около 1790 года) и Первый скрипичный концерт Эка (ок. 1790), стоят слова «исполнено на» или «из репертуара» обоих концертов. На титульном листе сочинения Бревалья уточняется, что это переложение Франсуа Девьенна симфонии-концертанте Бревалья для гобоя и валторны, ор. 30, исполнявшейся «*par MM. Salentin et Le Brun aux concerts de la reine, de la loge olympique, et au Concert spirituel*». Все четверо этих музыкантов были членами оркестра «*Concert olympique*» (соответственно первые флейта, виолончель, гобой и валторна). Возможно поэтому — взять один пример, — что ученик Виотти Альде, несколько раз игравший концерты Виотти в *Concert spirituel* в 1785–90 годах, исполнял эти сочинения и в «*Concert olympique*», тем более что он был членом оркестра «Олимпик» и в 1786, и в 1788 году. Подобным же образом Герийо и Эмбо, оба члены оркестра «Олимпик» в 1786 и 1788 годах, четырежды исполнили симфонии-концертанте Виотти в *Concert spirituel* в 1787-м. По словам Т. Лассабати, обычно точного в том, что касается «*Concert olympique*», Виотти не только числился среди инструменталистов-солистов «*Concert olympique*», но и вторая его симфония-концертанте была исполнена там Герийо и Жан-Жаком Грассе под его управлением. (Однако Герийо и Грассе никогда не выступали вместе в

Concert spirituel.) И опять-таки Изидор Бертоме и его ученик Грассе, оба члены оркестра «Олимпик» в 1788 году, сыграли симфонию-концертанте Виотти в Concert spirituel 13 мая 1790 года. Вполне возможно, что ту же пьесу они исполнили и в «Concert olympique». В противовес всему этому, однако, на титульных листах ранних парижских изданий (Буайе) обеих симфоний-концертанте Виотти стоит «cette symphonie a été exécuté au Concert Spirituel par Mrs Guérillot et Imbault» — без упоминания «Concert olympique». По-видимому, не существует ни одного издания какого-либо сочинения Виотти, на титульном листе которого значилось бы, что вещь исполнялась в «Concert olympique», — а уж это издатель наверняка поспешил бы объявить, случись такое исполнение.

Во всяком случае, если Виотти и не дирижировал концертами «Société olympique» и не играл в них, то почти наверняка их слышал — по крайней мере в 1786 году, когда был членом ложи. Иначе трудно вообразить, ради чего он стал бы платить членские взносы. Концерты с 1786 года давались в Зале гвардейцев (Salle des Gardes) дворца Тюильри. Это второй из трёх залов дворца, уже отмеченных как места деятельности Виотти. Размеры его составляли приблизительно 75,5 × 32 фута (примерно такие же, как у Hanover Square Rooms в Лондоне, где Виотти будет выступать на концертах Саломона). Высота потолка — около 23,5 фута. Здесь, как это было сделано для Concert spirituel в соседнем зале, помост для оркестра был поставлен у южной стены, прямо перед камином (см. рис. 3.4).

С трёх других сторон размещались ярусы сидений, по-видимому без лож, — устроенные, пожалуй, чуть скромнее, чем были помещения Concert spirituel. Стены и потолок были пышно украшены настенными росписями и невысокими рельефами с мифологическими и аллегорическими сценами военных триумфов, битв, трофеев, марширующих армий и тому подобного. (Как-никак это был Зал гвардейцев.)

Если, как уверяет нас Норвен, королева, «под чьим покровительством [sous la protection] состояло «Société olympique», несколько раз без объявления посещала эти концерты, то попасть туда она могла прямо из своих покоев в южном крыле бельэтажа — через южную террасу в Зал швейцарцев (Salle des Suisses), а оттуда в Зал гвардейцев.

С несколькими собратями Виотти по «Société olympique» мы уже встречались. Помимо Багге и Шабанона, в Общество входили граф д'Альбаре, трое членов семьи Булонь (в 1788 году остался лишь один: «Boulogne (de), Fermier-Général, rue Bergère»), Калонн, мадам де Ла Тур дю Пен, граф и графиня де Рошшуар, маршал де Дюрас, мадам де Ла Бриш и полковник д'Аффри — все или почти все они были светски и музыкально знакомы с Виотти.

Были и другие: мадам маркиза де Руже (или Руже), улица дю Бак, 199, которая позднее, по-видимому, сыграет важную роль в жизни Виотти (см. ниже); виконт д'Осмон («Ossemond»); граф де Богарне; граф и барон де Мену. Виконт д'Осмон был братом маркиза д'Осмона, который вместе с супругой был в дружеских отношениях с Виотти и Чиннери, когда служил послом Людовика XVIII в Лондоне с 1815 по 1818 год.

Домашний адрес Виотти в справочнике «Société olympique» 1786 года указан как улица Нотр-Дам-де-Виктуар, 20 — тот же, что значится за «графом де Богарне». Это почти наверняка был Клод III де Богарне (1756–1819), сын Клода II и Мари-Анн-Франсуазы Мушар, прозванной Фанни (1737–1813), которая держала известный салон на улице де Турнон. Можно предположить, что Виотти и Керубини, с которым он жил, платили графу де Богарне за наёмное жильё в его особняке. В справочнике 1788 года имени графа уже нет.

Подобным же образом граф и графиня де Мену, состоявшие в «Société olympique» и в 1786, и в 1788 году, в справочнике 1788 года показаны живущими на улице Рояль, площадь Людовика XV, № 27 — по тому же адресу, что и Виотти в апреле 1789 года. В том же справочнике значится и барон де Мену (1750–1810), но по другому адресу. Этот человек, наряду со своим другом герцогом д'Эгийоном, был членом Генеральных штатов в 1789 году и одно время, в марте — апреле 1790-го, был председателем Собрания. Поначалу склонявшийся влево и настроенный против монархии, после Варенна он оказался среди тех, кто отстаивал восстановление конституционной монархии, и был одним из основателей Клуба фельянов в противовес более радикальным якобинцам. Позднее, уже как генерал Мену, он командовал французскими войсками, разбитыми англичанами в Египте в 1802 году. По возвращении во Францию в том же году Наполеон послал его в Пьемонт генеральным управителем. Тогда-то Андре Виотти, в письме от 9 апреля 1803 года, на которое мы уже ссылались в этой главе, и попросил у своего старшего сводного брата рекомендательное письмо к генералу Мену в надежде, что это поможет его военной карьере. Андре, очевидно, прознал, что Виотти имеет на генерала достаточно влияния, чтобы такая просьба была оправданна. Неизвестно, написал ли Виотти желаемое письмо, а если написал — дало ли оно плоды (известно, что Андре сделал в дальнейшем блестящую карьеру во французской армии, став шевалье ордена Почётного легиона в 1812 году и офицером — в 1820-м). Виотти, должно быть, представил генерала с супругой семейству Чиннери в 1802 году — о чём свидетельствует письмо того года от мадам де Мену к Маргарет Чиннери. Генерал Мену смог оказать Виотти услугу, косвенно, ещё и в другом деле: Огюст Дюран (Дурановский), ученик Виотти, около 1796 года поступил во французскую армию. По статье Фетиса о Дюране, тот оказался замешан в некоем «приискорбном деле», за которое был заключён в тюрьму в Милане. Благодаря заступничеству Мену Дюран был избавлен от дальнейших последствий.

Невозможно знать, не через «Société olympique» ли впервые свёл Виотти знакомство с кем-либо из этих людей; общий интерес к музыке был, пожалуй, решающим в их дружбе, а членство в Обществе лишь укрепляло эту связь. О масонской музыкальной деятельности Виотти, как, впрочем, и о деятельности самого «Société olympique», мы знаем очень мало. Это одна из неисследованных областей музыки восемнадцатого века. И нет никаких свидетельств о том, чтобы Виотти был связан с какой-либо масонской ложей в Лондоне после своего переезда туда в 1792 году.

Глава 4. Париж, 1789–1792: Антрепренёр

Театр Месье

Хотя занятия Виотти в Париже после того, как в 1783 году он перестал играть публично, в известной мере поддаются восстановлению, более чем за пять лет ощущается удручающая скудость сведений, документов — прежде всего о том, что, по его собственному свидетельству, было главным его занятием в этот период, то есть о службе музыкантом при дворе королевы Франции. Однако вскоре Виотти выйдет из этой относительной безвестности в полный свет всеобщего внимания. Мы видели, что карьера виртуоза-скрипача, даже самого прославленного инструменталиста своего времени, не имела для Виотти большой притягательности; мы ещё не сталкивались с честолюбивой стороной его натуры. Он вот-вот пустится в первое из двух крупных предпринимательских начинаний своей жизни — обоих, по-разному и по разным причинам, обречённых на неудачу.

Когда-то в 1788 году, возможно, уже летом, Виотти вступил в товарищество с Леонаром Отье, парикмахером королевы, став соуправляющим нового театра. Первой компаньонкой Отье в этом предприятии, по-видимому, была мадам Монтансье, известная театральная антрепренёрша, которая, среди многих прочих начинаний, привезла итальянскую труппу из лондонского King's Theatre на сезон оперы-буффа в Версале в конце лета 1787 года — успех был оглушительный. В какой-то момент она и Отье рассорились (что вылилось в ожесточённую тяжбу и публичную перепалку в прессе в начале 1791 года), и вот тогда-то к Отье и присоединился Виотти. По другой версии этих событий, Отье и Виотти были вместе с самого начала, а с Монтансье они объединились 17 апреля 1789 года, чтобы укрепить своё финансовое положение. Как бы то ни было, к июню 1788 года неофициальная весть об участии Виотти достигла Англии. В лондонской Times от восемнадцатого числа того месяца появилась следующая заметка: «Парижские известия. Париж, 9 июня. Леонар, парикмахер королевы, получил патент на новый театр комической оперы, который будет возведён в Люксембурге. Керубини и Виотти должны стать его номинальными директорами. Морелли и Сторас приглашены». На деле Люксембургский сад поначалу и впрямь рассматривался как место для нового театра, но Times ошибается, называя Керубини среди директоров.

Отье, или Леонар, как его чаще именовали, занимал в Версале весьма видное положение — он был парикмахером многих дам из окружения Марии-Антуанетты. Именно Леонар изобрёл те безумно затейливые, немыслимо высокие причёски, которые вошли в моду благодаря Марии-Антуанетте и копировались по всей Европе, особенно в Англии. Салон его помещался на бульваре Шоссе-д'Антен, и один парижский справочник сообщает, что он был «особенно знаменит умением располагать цветы и мять газ» (*poser des fleurs et chiffonner les gazes*). В известной мере он пользовался доверием королевы, и в силу своих придворных связей был, пожалуй, более подходящим деловым компаньоном для Виотти, чем могло бы показаться на первый взгляд. Ещё 7 апреля 1788 года Отье получил тридцатилетнюю привилегию (*privilège*) на содержание театра. К концу мая собралось общество вкладчиков с правлением, состоявшим по большей части из адвокатов и нотариусов.

Имя Виотти не упоминается ни в одном из относящихся к делу архивных документов 1788 года. Именно Отье вёл деликатные переговоры с Maison du roi о праве учредить новый театр во двор-

це Тюильри, в Зале машин (Salle des Machines) — огромном театре, выстроенном для Людовика XIV и названном так из-за сложных театральных механизмов. За двадцать пять лет до времён Виотти, в 1763 году, этот театр был перестроен, то есть значительно уменьшен в размерах. На месте, прежде занятом одной только сценой, был возведён целый новый театр — и зрительный зал, и сцена. Среди удобств для публики в новом театре были лавки и кофейня. Снаружи, со стороны карусельной площади, к нему пристроили деревянное сооружение, где располагались разные служебные помещения, актёрские комнаты, караульня и тому подобное. В таком виде театр использовался по-разному, главным образом Оперой и Комеди-Франсез, вплоть до начала 1780-х годов.

В начале сентября 1788 года Отье и его компаньоны (возможно, включая Виотти, хотя отнюдь не несомненно, что он уже был причастен к делу) вместе с Легро, административным директором Духовного концерта (Concert spirituel), который в 1784 году переехал в Зал машин, встретились на месте с чиновником Тюильри. Поскольку для размещения Духовного концерта были произведены некоторые перестройки, было признано необходимым «восстановить всё так, как было до прибытия Легро». Это влекло за собой, среди прочего, установку механизма, способного поднять оркестр (для концертов) или опустить его (для опер) за четыре часа.

Новый театр называли Театром Месье (Théâtre de Monsieur), потому что он пользовался покровительством «Месье», как именовался старший из двух младших братьев короля, граф Прованский. Граф Прованский, будущий Людовик XVIII, хоть и позволил употреблять своё имя для театра, не питал особого интереса к опере и не играл деятельной роли в новом предприятии. Мы можем позволить себе предположить, что подлинной покровительницей Театра Месье была его невестка, королева, чья любовь к опере хорошо засвидетельствована. Несомненно, и Отье, и мадам Монтансье, как и Виотти, находились в сфере её влияния.

Мария-Антуанетта проявила своё участие к Театру Месье самым прямым и лестным образом, какой только можно вообразить. К сентябрю 1788 года она заказала проект театральной ложи и анфилады передних комнат, которые надлежало переустроить и заново обставить для её личного пользования. Ложа показана на рисунке 4.1, ещё до переустройства, а подробные планы на рисунке 4.2 показывают, сколь значительные перестройки были произведены. То, что прежде было общественным пространством, было присвоено или передвинуто — даже лестницу втиснули вбок, в двух стенах пробили двери, и всё пространство было отгорожено, чтобы обеспечить Марии-Антуанетте полное уединение: из её pied-à-terre, через Зал швейцарцев (Salle des Suisses), вдоль северной террасы, входя в театр по коридору, через две передние для её лакеев и для её личной охраны, по галерее в её личный салон, а оттуда в её ложу. Приятно вообразить, как Виотти и Леонар склоняются над этими планами вместе с архитектором королевы, а может быть, и с самой королевой.

Рис. 4.2. Планы личной ложи королевы в Театре Месье, 1789

Рис. 4.1. Интерьер Комеди Франсез в перестроенной Зале машин

До нас дошла подробная опись убранства этой анфилады комнат: четыре больших кресла, два «кресла-кабриолет» (fauteuils cabriolets), два пристенных сиденья (одно из которых архитектор

зарисовал) и четыре табурета — всё обитое утрехтским бархатом. Пол был застлан сине-белым ковром-мокетом.

Можно было бы предположить, что Виотти будет только рад столь осязаемому проявлению королевской поддержки — уверенности в постоянном личном присутствии королевы в его театре. Но не худо вспомнить, что к 1788 году Мария-Антуанетта уже не пользовалась той всеобщей любовью парижан, какою пользовалась в 1773 году, когда принимала их почести на террасе дворца. Напротив, она сделалась предметом неотступной, злобной, нередко непристойной кампании поношения в популярной прессе. Хотя Виотти и не мог предвидеть, сколь стремительно развернутся события в ближайшие месяцы, осмелюсь сказать, что благодарность его была не без примеси тревоги. Следует, впрочем, признать, что нет надёжных свидетельств о том, что этот архитектурный проект вообще был осуществлён.

В Театре Месье служило около 350 человек, а к 1791 году — уже до 400, когда он стал известен как Театр Фейдо (Théâtre Feydeau). Это был как бы три труппы в одной: итальянская труппа оперы-буффа, французская труппа комической оперы (*opéra comique*; её репертуар составляли главным образом итальянские оперы-буффа, переведённые на французский) и французская драматическая труппа — все с разными составами. Прибавьте к этому, что они делили Зал машин с Духовным концертом, — и можно лишь вообразить, каким логистическим и административным кошмаром это было.

К 1789 году тремя «администраторами и владельцами» были Отье, Виотти и некий Шайя дез Арен, состоятельный делец. Неизвестно в точности, как именно распределялись между ними административные обязанности, но можно с уверенностью полагать, что положение Виотти было подобно положению художественного руководителя — что он занимался прежде всего итальянской оперной стороной дела и что немалую долю полномочий он передоверял другим.

Не знаем мы и того, где находился кабинет Виотти, — а кабинет ему был необходим, — но вероятное место — бывший зрительный зал Зала машин. Часть этого огромного пространства после перестройки 1763 года служила театральным складом, но большая его доля была отдана под устроенные на скорую руку жилища для актёров, дворцовой челяди и прочих. Все эти люди были выселены, когда явился Театр Месье. Мне хотелось бы думать, что Виотти превратил роскошнейшую из бывших лож в кабинеты для себя и одного-двух секретарей.

Виотти и его компаньоны не могли не сознавать, что Театр Месье внушал страх и недоверие многим из тех, кто был связан с тремя главными театрами Парижа. Каждому из них учреждение нового театра грозило большими потерями: оно напрямую посягало на репертуар Комеди-Франсез и Опера-Комик (или Комеди-Итальян, которая, несмотря на это название, давала французскую комическую оперу, а не итальянскую), и оно угрожало освящённой временем монополии на театральные зрелища в Париже, которой пользовались эти два театра и Опера (официально именовавшаяся Королевской музыкальной академией — *Académie royale de musique*). Ещё 9 июля 1788 года министр Бретей ответил на письмо протеста от директора Оперы, заверив его, что новый театр покинет Тюильри через год. На протяжении всего 1788 года и вплоть до 25 января 1789-го Комеди-Франсез делала представления графу Прованскому и другим о том, что «его» театр не будет давать французскую разговорную комедию. Граф давал заверения, а театр meantime продолжал ставить запретный репертуар. Все три театра протестовали в письмах различным властям и министрам — но тщетно; за Театром Месье явно стояла поддержка слишком могущественная, слишком близкая к королевской власти, чтобы ему можно было отказать.

Театр Месье открылся 26 января 1789 года представлением оперы Джакомо Тритто «Le Vicende Amoroze», а на следующий вечер та же опера была дана в благотворительном представлении «au profit des Pauvres» (в пользу бедных). (Парижские театры время от времени передавали выручку от представления тому или иному благотворительному учреждению.) Вскоре театр прославился не только как самый модный в Париже, но и высоким уровнем своих постановок итальянской оперы-буффа в особенности — таких композиторов, как Паскуале Анфосси, Никколо Пиччинни, Антонио Сальери, Джузеппе Сартти, Доменико Чимароза и, превыше всех, Джованни Паизиелло. Театру Месье принадлежала честь быть первым во Франции постоянным театром, дававшим круглый год репертуар итальянской оперы. Его политика состояла в том, чтобы представлять лучшие произведения из обширного репертуара итальянских опер-буффа. Только два новых сочинения в этом жанре были заказаны. Здесь Виотти мог опереться на свой опыт в туринском Театре Кариньяно. (Кажется поразительным, что всего десятью годами ранее он сидел во второй группе скрипок оркестра Театра Реджо!)

Джованни Морелли, и сам бас-буффо, ставший позднее одной из опор театральной труппы, был отправлен в Италию нанимать лучших итальянских певцов, в том числе баса Луиджи Раффанелли, его жену сопрано Джулию Морони Раффанелли и баса Карло Роведино. В числе других певцов труппы были баритон Стефано Мандини и меццо-сопрано мадам Мандини (создавшая роли графа Альмавивы и Марцеллины в «Свадьбе Фигаро» Моцарта в Вене в 1786 году), тенора Джузеппе Виганони и Бернардо Менгоцци (который был также клавесинистом и штатным композитором), примадонна Розина Балетти и, начиная с мая 1790 года, примадонна Анна Морикелли. Морелли, Роведино, Виганони и Морикелли позднее пели в операх и концертах в King's Theatre в Лондоне в 1794–1798 годах, когда Виотти в разное время управлял театром, дирижировал концертами и возглавлял там оркестр. Этим ведущим певцам итальянской труппы Театра Месье платили жалованье почти вдвое выше, чем их собратьям во французской оперной труппе, — обстоятельство, не оставшееся незамеченным в парижской прессе. Но, по сути, у директоров театра не было выбора: итальянские певцы, в отличие от их французских коллег, были нарасхват в оперных театрах всей Европы — итальянская опера годами господствовала повсюду, кроме Парижа. Театру Месье, чтобы привлечь лучших певцов, приходилось платить конкурентоспособные гонорары.

Хор из шестнадцати человек вызывал восхищённые отклики: в него принимали лишь тех, кто умел петь с листа по нотам, ибо администрация желала, чтобы хор стал «питомником», из которого можно черпать будущих исполнителей на второстепенные сольные роли. Существовала даже, как сообщалось, школа пения и декламации.

Внутренний устав Театра Месье даёт нам драгоценный взгляд на рабочую жизнь певцов театра Виотти. Виотти, без сомнения, имел голос при составлении этого «Общего регламента, утверждённого Месье, касательно его театра» — печатной брошюры, относящейся к 1789 году, вероятно, к началу года. Нынешним актёрам и оперным певцам, быть может, любопытно узнать, что этих «Acteurs et Actrices» старого порядка приглашали участвовать в художественных решениях, по крайней мере отчасти: статья VI гласит, что новые сочинения должны зачитываться труппе, после чего роли распределяются по согласованию автора произведения с администрацией, выслушав мнения певцов или актёров. С другой стороны, есть несколько статей, выдающих почти неприязненное отношение к актёрам и певцам. Статья VIII («О репетициях») объявляет штраф в 6 ливров за опоздание на репетицию или за уход с неё до окончания, штраф в 12 ливров за неявку на репетицию, если репетиция может состояться без отсутствующего, и 24 ливра — если не может. Хористы штрафуются за те же провинности, но вполуполу меньше. В случае болезни ак-

тёры обязаны уведомить администрацию о невозможности явиться на репетицию, «но если будет установлено, что болезнь притворна или что актёра нет дома, он должен уплатить штраф в 24 ливра».

Актёры и певцы должны были обеспечивать себя некоторыми своими костюмами: «мужскими и женскими крестьянскими костюмами; нарядами *à l'anglaise*; платьями и шубами; чёрными костюмами и платьями для мужчин и женщин; траурной одеждой и пр.». Администрация предоставляла греческие и римские, турецкие, испанские, индийские, американские и итальянские костюмы знати, а также прочие особые костюмы, включая костюмы для переодевания, «мужского в женский и женского в мужской», но не предоставляла обуви, сапог, перьев, перчаток, лент и шляп, за исключением шлемов, гусарских киверов и принадлежностей для переодевания. Актёры не могли требовать у театральных портных никаких предметов, не разрешённых прямо администрацией. Хористам и статистам выдавались костюмы, румяна и вечерние чулки.

Члены как итальянской, так и французской труппы могли входить в зрительный зал во время представлений и могли, по письменной просьбе, получить бесплатные билеты (только в партер и на верхнюю галерею, никогда в ложи), но это «всегда следует рассматривать как одолжение [...] и ни один актёр не вправе сетовать, если ему откажут». Штраф за пение или выступление в любом другом театре, публичном или частном, в Париже или за его пределами, без письменного разрешения администраторов, составлял 300 ливров.

У нас нет точных сведений о числе репетиций, обыкновенно проводившихся для нового сочинения в Театре Месье. Одна из статей регламента театра (статья IX) предписывает, что певцы должны выучить свои партии для данной оперы к определённому дню, когда они и прочие участники состава начнут репетировать с *répétiteur* за клавиром, пока не будут готовы к генеральным репетициям с оркестром, «которые всегда будут немногочисленны». Мы помним расписание репетиций для постановок новых опер в Театре Реджо, где перед первым представлением проводилось от пяти до десяти репетиций с оркестром.

Луиджи Керубини (1760–1842) был самым выдающимся музыкантом из служивших в Театре Месье. Флорентиец по рождению, сын *maestro al cembalo* при флорентийском театре Делла Пергола, он прибыл в Париж в июле 1786 года после успешных постановок своих опер в различных итальянских городах и после двух сезонов в качестве штатного композитора в King's Theatre в Лондоне. Он уже встречался с Виотти, приезжая в Париж летом 1785 года; Виотти, хотя и старше Керубини всего на пять лет, был уже состоявшимся и прославленным музыкантом — его земляк был в Париже сравнительно неизвестен. В 1785 году скрипач жил в Hôtel de Chartres на улице Ришельё; в 1786 году к нему присоединился Керубини, поселившись по адресу: улица Нотр-Дам-де-Виктуар, 20. Они остались друзьями на всю жизнь.

Несомненно, Виотти помог младшему собрату завести полезные знакомства в Париже — именно он побудил Керубини сочинить французскую оперу и познакомил Керубини с Мармонтелем, который снабдил Керубини либретто для оперы «Демофон», поставленной в Опере в декабре 1788 года. Хотя нет свидетельств, что Керубини когда-либо вступал в Олимпийское общество (он, по видимому, стал в 1784 году членом другой парижской ложи, Сен-Жан-де-Палестин), он сочинил две кантаты для олимпийских концертов. Первая из них (1786), хотя и не была исполнена, вполне могла быть заказана по ходатайству Виотти.

Когда-то в 1789 году, вероятно, в сентябре, Керубини поступил в Театр Месье штатным композитором с годовым жалованьем в 4000 ливров. Его обязанности, помимо сочинения двух француз-

ских опер в год, без всяких прав собственности, состояли главным образом в сочинении арий и ансамблей для вставки в оперы — нередко применительно к вокальным возможностям или ради того, чтобы выгодно показать сильные стороны того или иного певца, — и в приспособлении данного сочинения к французскому вкусу. В опере могло быть всего две-три вставные арии или ансамбля, но часто они составляли более половины вокальных номеров. Их брали из других опер либо сочиняли заново один из штатных композиторов. Керубини сочинил около пятидесяти вставных номеров в период 1789–1792 годов, по большей части арий.

Музыка Моцарта использовалась для этой цели в трёх разных операх в Театре Месье / Фейдо, и Виотти дважды предоставил арию — для «Le Nozze di Dorina» Сарти (премьера 14 сентября 1789 года) и для «Una Cosa Rara» Мартин-и-Солера (премьера 3 декабря 1791 года), в обоих случаях полонез, переложенный из финалов его скрипичных концертов № 2 и № 13 соответственно. (Роде играл № 13 в Театре Месье 18 октября 1790 года [см. ниже, с. 146]; немногие сведущие зрители на премьере «Una Cosa Rara» были бы приятно удивлены, услышав знакомую музыку Виотти в вокальном обличье.) Сообщалось также, что в «Una Cosa Rara» был вставлен канон «à trois dessus», по-видимому, сочинённый Виотти.

Такая практика, разумеется, ныне не одобряется, но была обычной в конце XVIII века (хотя по меньшей мере один критик возражал против неё на том основании, что она «приводит к разнородности стиля, оскорбительной для тонкого слуха»), и отражает — как отражают и гонорары — господство певцов в опере того времени над всеми остальными, включая композиторов и дирижёров. В 1792 году ведущим певцам итальянской труппы театра Виотти (трём *primi uomini* и двум *prime donne*) платили более чем вдвое больше жалованья Керубини (16 800 против 6000 ливров), ровно в семь раз больше, чем двум руководителям оркестра (2400 ливров), и примерно в двенадцать раз больше, чем духовикам первого пульта (1200–1500 ливров).

Конечно же, именно Виотти нанял для оркестра Театра Месье сливки парижских инструменталистов, и оркестр этот вскоре снискал славу лучшего в Париже. В 1789 году он состоял из сорока музыкантов, возросши к 1791 году до пятидесяти. Многие из музыкантов были друзьями Виотти; девять или десять из них играли в оркестре Олимпийского концерта. Джакомо Феррари, с которым мы уже встречались, был поначалу *répétiteur*, оркестровым клавиристом и штатным композитором, но вскоре в последнем качестве его сменил Керубини.

Заметка в «Французском Меркурии» (*Mercure de France*) от 14 февраля 1789 года сообщала, что руководителем оркестра для итальянских опер был польский скрипач Феликс Яневич, с которым Виотти, вероятно, познакомился в Варшаве, но месяцем позже та же газета сообщила, что эту должность занимает Никола Местрино. Неясно, была ли более ранняя заметка ошибкой или Яневич был руководителем на этот краткий срок. Местрино, блистательный скрипач, родом из Милана, играл в оркестре князя Эстергази под началом Гайдна с 1780 по 1785 год. В 1786 году он приехал в Париж, дебютировал в Духовном концерте 24 декабря того года и стал одним из самых любимых скрипачей города. По свидетельству Эдма Миэля, он посещал утренники Виотти. Он умер, едва достигнув сорока лет, в июле 1789 года. К августу его место занял Антонио Бруни. Бруни был учеником Пуньяни, по словам Фетиса; он тоже с успехом играл в Духовном концерте в начале 1780-х годов, а к 1782 году начал издавать свою камерную музыку. Бруни сочинил музыку к «L'isle enchantée», впервые исполненной в Театре Месье 3 августа. Его, в свою очередь, сменил в должности руководителя оркестра Джузеппе Пуппо, по-видимому, к началу нового года. Неясно, почему пребывание Бруни в должности было прервано. Артур Пугин предполагает, что причиной был его тяжёлый характер. На первый взгляд, то, что он был учеником Пуньяни, долж-

но было расположить к нему Виотти как к *chef d'orchestre*. Но две газеты намекают на недовольство в оркестре после смерти Местрино, хотя невозможно сказать, были ли эти затруднения вызваны назначением Бруни. Так или иначе, к весне 1790 года Бруни перешёл к мадам де Монтансье, по крайней мере в качестве композитора. 27 апреля его «*Le mort imaginaire*» был поставлен в Театре Монтансье, и тот же театр дал летом ещё одну его оперу. Как мы видели, ему предстояло позднее преуспеть во время Французской революции.

В сезоны 1790 и 1791 годов Пуппо делил должность «*premier violon et chef d'orchestre*» с Пьером Лагуссе, выдающимся французским скрипачом, который, будучи руководителем оркестра Духовного концерта, сотрудничал с Виотти в Зале швейцарцев и был руководителем оркестра Комеди-Итальян с 1781 года до Пасхи 1790 года. В Театре Месье Пуппо был руководителем для итальянских опер, Лагуссе — для французских. В сезоне 1792 года Лагуссе занимал этот пост один. Лагуссе был учеником Тартини; Пуппо, хоть и итальянец (из Лукки), не был воспитанником пьемонтской школы — как и никто из прочих скрипачей оркестра (кроме ученика Виотти, Роде), почти все из них были коренными французами. Пуппо, и в особенности Лагуссе, неизменно удостоивались похвалы критиков за своё руководство.

Жюльен Навуажиль (младший, хотя Фетис утверждает, что это был старший брат, Гийом, руководитель Олимпийского концерта) был руководителем вторых скрипок и, по одному источнику, дирижировал оркестром «в отсутствие Лагуссе и Местрино». Он сохранял эту должность два года.

Для руководства оркестром Виотти, памятуя свой опыт в Театре Реджо, ввёл так называемую систему двойного управления, при которой руководство оркестром делилось между первой скрипкой и клавесинистом или пианистом. (Феррари вспоминал, что был нанят играть на фортепиано в открывающем сезоне, но в прессе инструмент несколько раз называется клавесином [*clavecin*].) Часто цитируемая газетная заметка, восхваляющая оркестр театра Виотти, высмеивает применение дирижёрской палочки: «В этом театре нет махальщика палочкой, ибо истинные музыканты не нуждаются в том, кто отбивал бы им такт; итальянцы в особенности так привыкли к точности, их слух так уверен в этом отношении, что они сочли бы себя осмеянными, если бы кто-то попытался отбивать им такт. Французы, менее искусные в музыке, хотят быть успокоены ослиным поводырём [*guide-âne*]». (Это напоминает нам о восхищении доктора Бёрни слаженным ансамблем капельного оркестра в Турине.) Любопытно, что в 1788 году исполнительный комитет Комеди-Итальян просил Лагуссе дирижировать оркестром этого учреждения по полной партитуре, пользуясь смычком, — иными словами, дирижировать в современном смысле. Известно, сделал ли он это; более того, отказ исполнить эту просьбу, возможно, способствовал его уходу из Комеди-Итальян в Театр Месье. По свидетельству историка Кастиль-Блаза, Лагуссе устроил оркестр Театра Месье / Фейдо во многом так же, как был устроен оркестр Театра Реджо в Турине, с руководителем у крайнего левого края ансамбля. Было ли это и впрямь делом рук Лагуссе или же Виотти — сказать трудно.

Джакомо Феррари писал в своих воспоминаниях:

Оркестр [Театра Месье] был многочислен и составил в мгновение ока, к удивлению всех парижан, если принять во внимание число существовавших в Париже театров. Но при первой скрипке вроде Местрино, при виолончелисте вроде Шкумерчки (богемца), при контрабасисте вроде Плантада и при маэстро, который ладил с первой скрипкой, оркестр не мог не пойти хорошо — так оно и вышло.

«Шкумерчка» (пишется также «Smieзка», «Smerzka», «Smreska»), как «первый аккомпанирующий виолончелист» (*premier Violoncelle accompagnant*), нёс важнейшую обязанность вести басовую линию речитативов вместе с клавиристом. По словам Феррари, он «обладал грандиозным ведением смычка, извлекал круглый и соразмерный звук, прял звуки, словно голосом, и пел на своём инструменте, как первоклассный тенор [*di cartello*], то есть такой, который хочет петь, а не поражать». С тем же успехом Феррари мог бы писать и о самом Виотти.

Шарль Анри Плантад, игравший в группе контрабасов оркестра Олимпийского концерта, был также композитором: его комическая опера «*Les deux soeurs*» была поставлена в Театре Фейдо 22 мая 1792 года. Память Феррари о нём как о (предположительно) первом контрабасисте оркестра Театра Месье не подтверждается известными списками оркестра. Возможно, он занимал эту должность лишь короткое время в начале 1789 года.

В 1790 и 1791 годах имя Пьера Роде значится последним среди десяти участников группы первых скрипок; в 1791 году имя Пьера Байо (1771–1842) появляется в задних рядах вторых скрипок. Первый (1774–1830) был самым одарённым учеником Виотти, сделавшим блестящую международную карьеру солиста; второй, хоть и не был учеником Виотти (он почти восемь лет отсутствовал в Париже), испытал глубокое влияние старшего мастера и стал ему другом на всю жизнь. Роде и Байо, которым вскоре предстояло стать преемниками и соперниками Виотти как ведущим скрипачам своего времени, получали в театре Виотти каждый по 900 ливров. Стеснённому в средствах Байо этого было мало — в сентябре 1791 года он подал в отставку, заняв место в Министерстве финансов, но не прежде, чем послал Виотти трогательное письмо, исполненное восхищения и благодарности за «вашу благосклонность». Виотти отвечал в том же духе, выказывая почти отеческую заботу (а ему было всего тридцать шесть лет) о младшем собрате.

Духовики первого пульта тоже были выбраны из лучших в Париже. Антуан Юго, первая флейта, например, исполнял концерт в одном из тех же концертов Духовного концерта в 1782 году, что и Виотти. Несколько духовиков стали членами преподавательского состава Консерватории. Юго был одним из авторов школы флейты (1804), а первый валторнист, Фредерик Дювернуа, был автором школы валторны (1802) — оба труда напечатаны издательством Консерватории. Франсуа Девьенн, второй, затем первый фагот, издал в 1795 году школу флейты, «*Méthode de flûte théorique et pratique*», по которой двадцать лет спустя юный Берлиоз учился играть на этом инструменте. Девьенн несколько раз выступал в Духовном концерте как флейтист в начале 1780-х годов, а затем, начиная с 1784 года, как фаготист. Плодовитый композитор, он увидел свою оперу «*Les visitandines*» поставленной в Театре Фейдо в 1792 году.

Достоин упоминания и присутствовавший в списке оркестра г-н Мариотти, тромбонист, «изумлявший своей точностью на этом инструменте, прекрасное звучание которого было неведомо во Франции».

Первым поистине безоговорочным успехом театра стала опера Паизиелло «*Il Re Teodoro in Venezia*», открывшаяся 21 февраля 1789 года. Пятью днями позже в «Парижском журнале» (*Journal de Paris*) появилась следующая заметка: «Вчера мы получили от музыкантов Театра Месье сумму в 300 ливров, происходящую от чрезвычайного вознаграждения, которое они не пожелали оставить себе, предпочтя отдать его бедным, в распоряжение Филантропического общества». Жертвователя этого чрезвычайного вознаграждения предположительно отождествляют с графом д'Артуа, младшим братом графа Прованского, что дало повод к длинному, запутанному и ничем не подтверждённому анекдоту, бросающему тень на Виотти, относительно его мнимого спора с

музыкантами оркестра из-за раздела этого вознаграждения. Анекдот этот почти наверняка вымышлен; загадка же, кто был источником вознаграждения, остаётся неразрешённой.

«Il Re Teodoro in Venezia» была дана в 1789 году двадцать один раз и возобновлялась во все три последующих года существования итальянской труппы. Джакомо Феррари сообщает, что в 1787 году он аккомпанировал Марии-Антуанетте и её приближённым в отрывках из этой оперы — «её любимой», которую она знала наизусть. Кажется вероятным, что она посетила хотя бы одно, если не несколько, представлений в театре Виотти. Другая опера Паизиелло, «La Serva Padrona», открывшаяся 12 марта 1789 года, была впервые исполнена в летнем дворце Екатерины Великой, Царском Селе, в конце лета 1781 года (10 сентября). Виотти и Пуньяни покинули Россию незадолго до этой даты, но, возможно, видели репетицию.

«Une bien grande machine»

На три недели с конца марта Театр Месье соблюдал обязательный пасхальный перерыв, но Виотти отнюдь не сидел сложа руки. Он показывал себя энергичным и дельным администратором — тем более примечательным, что никакого опыта у него не было. Правда, Театр Месье был успешен едва ли не с самого открытия, но успех этот давался не без затруднений, не без случайных неудач — когда проваливалась опера или пьеса или когда художественную политику театра бранили в прессе, — и не без тех бесчисленных докук, какие несёт управление столь крупным и многосложным предприятием. (Об этом свидетельствуют нередко жестоко короткие и тревожные карьеры нынешних директоров оперных театров.) И всё же, несмотря на это и без того тяжкое бремя, несмотря на отсутствие у него административного опыта и, как показали события, несмотря на его неведение о политических хитросплетениях дела (или его решение не замечать их), тридцатитрёхлетний Виотти, едва освоившись со своими новыми обязанностями, словно его предпринимательское честолюбие росло от того, чем питалось, теперь пустился в опрометчивую, немыслимо рискованную попытку вырвать управление парижской Оперой для себя и собранной им группы вкладчиков.

То был не первый раз, когда выдвигались предложения взять на себя управление Оперой. Ещё недавно, 17 января 1789 года, король дал понять, что не имеет ни малейшего намерения менять управление Оперой, «а тем более вверять её частным лицам». Задним числом представляется очевидным, что попытка Виотти была обречена с самого начала. Подробности — состоящие из всё более ожесточённого обмена письмами (письма Виотти суть первые из дошедших до нас его писем), памфлетами, ответами и контр-ответами — можно найти в национальных архивах Парижа и в «Памятной записке королю» (*Mémoire au roi*), которую Виотти опубликовал. Ниже следует очерк событий с особым вниманием к любым прозрениям, какие даёт этот эпизод относительно характера Виотти.

Первый залп даёт Виотти — в письме от 23 марта, адресованном генеральному директору финансов и первому министру Жаку Неккеру (Калонн был отставлен 8 апреля 1787 года). Виотти предлагает предоставить ему привилегию на Оперу на тридцать лет, предлагая 3 миллиона ливров в обеспечение, на которые король должен ежегодно выплачивать 5 процентов. Тон Виотти — а его адресат, вероятно, самый могущественный человек во Франции — нельзя описать иначе как повелительный: «Время не терпит, и быстрота решения тем более для меня важна, что я потерял бы уважение моих вкладчиков, если бы так или иначе не освободил их от обязательства; вашему чувству справедливости, без сомнения, претило бы допустить, чтобы я понёс это неудобство». Неккер, который, по-видимому, всё время держался беспристрастно в стороне,

вежливо отсылает Виотти к Лорану де Вильдёю, министру *Maison du roi*, с которым Виотти уже говорил.

Виотти пишет Вильдёю, прилагая официальное изложение своего предложения, состоящее из четырнадцати статей. Коротко говоря, привилегия, которой добивается Виотти и которую он прямо возводит к жалованным грамотам конца XVII века, должна дать ему исключительные права на тридцать лет, по всему королевству, не только на Оперу, но и на Опера-Комик, на платные подписные балы (*bals payant*), на все концерты, вокальные и инструментальные, будь то на французском, итальянском или иных языках, на все Духовные концерты и на воспроизведение всех оперных либретто. Это означало бы, что никто во Франции не мог бы поставить ни одной оперы или концерта, исполнить за деньги ни одного музыкального или танцевального произведения, напечатать ни одной ноты без прямого согласия Виотти. Это означало бы огромное расширение монопольной власти Королевской музыкальной академии, по сути возврат к почти неограниченной власти, какую пользовался другой итальянский скрипач, Жан-Батист (Джованни Баттиста) Люлли (1632–1687) в царствование Людовика XIV.

Прочие статьи касаются главным образом вопросов внутреннего управления, амортизации имущества, принадлежащего Опере, страхования от пожара и финансовых дел, в том числе утверждения, что под управлением Виотти король сберегал бы ежегодно 250 000 ливров.

30 марта Виотти пишет Вильдёю другое письмо; ответа он не получает. 7 апреля Вильдёй пишет некоей мадам маркизе де Руже (*Rougé*). Эта загадочная особа была, по словам одного современного исследователя, «покровительницей Виотти». Никаких сведений о её личности не выявлено, кроме того, что она была членом Ложы усыновления (*Loge d'Adoption*) Олимпийского общества как в 1786, так и в 1788 году и что жила по адресу: улица дю Бак, 199. Вильдёй перечисляет четыре кратких возражения на предложения Виотти, первые три из которых сводятся к довольно общей защите существующего порядка. Последнее возражение часто цитировали: «Я весьма доверяю дарованиям г-на Виотти, но ведь Опера — это очень большая машина!» (*J'ai beaucoup de confiance aux talents de M. Viotti, mais c'est une bien grande machine que l'opéra!*) Это, разумеется, было сущей правдой и остаётся ею поныне. Виотти отвечает на это письмо пятью днями позже — оно было сообщено ему через мадам де Руже — говоря, что Вильдёй, по-видимому, не имел времени рассмотреть предыдущее письмо Виотти к нему, и прилагая свои «Возражения, содержащиеся в письме министра к г-же маркизе де Руже, с ответами съёра Виотти» (*Objections Contenues dans la Lettre du Ministre, à M[ad. la Marquise de Rouget], avec les Réponses de S.r. Viotti*). Виотти сравнивает себя выгодно и довольно бестактно с двумя нынешними директорами Оперы, Довернем и Морелем. Начиная с этого письма (12 апреля 1789 года) и в двух-трёх других в этой переписке Виотти указывает свой адрес как «улица Руаяль, площадь Людовика XV, № 27». Возможно, это был не домашний адрес Виотти, а его кабинет для Театра Месье, а может быть, и то и другое.

Антуан Доверн (1713–1797) не был административной посредственностью. Он сделал карьеру скрипача и при дворе, и в оркестре Оперы, был содиректором Духовного концерта (1762–1773) и оставил по себе много изданной музыки — оперы, инструментальные сочинения и мотеты. Он был *surintendant de la musique* при дворе и, с перерывами начиная с 1769 года, директором Оперы. Однако его и прежде обвиняли в неумелом управлении как внутри Оперы, так и вне её, а в 1789 году ему было семьдесят шесть лет — Виотти, возможно, полагал, что он олицетворяет устаревшую традицию. К тому же Виотти намекает, что опыт Доверня был провинциальным: «Повидав вблизи, более чем г-н д'Овернь, все театры Европы, [г-н Виотти] не должен вызывать удив-

ления, утверждая, что обладает более обширными театральными познаниями, нежели те, какими, по его предположению, обладает г-н д'Овернь». Конечно, было вполне справедливо, что Виотти, вероятно, повидал больше театров, чем Доверн, но опыт управления хоть одним у него был всего трёхмесячный. Что до Мореля, Виотти упоминает «различные злоупотребления, очевидно существующие в Опере», в которых он осмотнительно избегает винить Мореля, но намекает, что тот неспособен их исправить.

В этот момент в картину входит ещё одно высокопоставленное лицо: Дени-Пьер-Жан Папийон де Лаферте (1727–1794), интендант Menus-Plaisirs — так называлось ведомство Maison du roi, ведавшее, среди прочего, несвященной музыкальной деятельностью двора: концертами, балами, операми. Лаферте был, пожалуй, важнейшим лицом в устройстве музыкальной жизни двора во второй половине XVIII века. Он надзирал также за Комеди-Франсез, Комеди-Итальян и Оперой. Однако этот блистательный и могущественный человек видел, как его влияние при дворе подтачивается постепенным изъятием некоторых его полномочий Марией-Антуанеттой, которая, при пассивном попустительстве своего супруга, мало-помалу присвоила себе бóльшую часть решений касательно музыки, концертов и оперы в Версале. И он, и Вильдёй, его непосредственный начальник в Maison du roi, и Доверн, его непосредственный подчинённый (это некоторое упрощение, ибо иерархии и пересекающиеся сферы ответственности при французском дворе были византийски сложны) — все они вполне могли затаить неприязнь к Виотти, в котором они, несомненно, видели креатуру Марии-Антуанетты, чужестранца, стремительно вознесённого к власти директора нового театра, который и сам угрожал интересам и устойчивости Оперы, их Оперы, а теперь грозил взять штурмом и самую цитадель.

16 апреля Лаферте пишет Вильдёю — тем временем Виотти разослал копии своего печатного «Извлечения из предложений съёра Виотти касательно эксплуатации привилегии Королевской музыкальной академии» (*Extrait des Propositions de Sieur Viotti concernant l'exploitation du Privilège de l'Académie Royale de Musique*). Он прилагает

печатные бумаги, которые С. Виотти, не имея терпения дожидаться ваших указаний, вчера распространил повсюду в Версале и Париже и который заставил нескольких ведущих певцов Оперы прийти ко мне в величайшей тревоге, причём некоторые из них намерены подать в отставку, если это произойдёт. [...] По правде сказать, монсеньор, поведение г-на Виотти весьма необычно.

18 апреля Виотти пишет последнее письмо Вильдёю, сетуя на его молчание и обвиняя неких «лиц, заинтересованных в том, чтобы просить вас продлить его в надежде утомить меня». В конце письма — угроза: если Вильдёй будет упорствовать в молчании, «я сочту себя вправе предпринять надлежащие шаги, как для того, чтобы [мои предложения] были доведены до сведения короля, так и для того, чтобы избавить моё Товарищество от почти что гнёта, в котором я вынужден его держать из-за вашей нерешительности». На следующий день Виотти пишет Неккеру, прилагая копию этого письма к Вильдёю.

В тот же день (девятнадцатого числа) «Парижский журнал» публикует письмо от «Комитета Королевской музыкальной академии», в котором оспариваются цифры Виотти относительно дефицита Оперы (который, во всяком случае, был немалым). Виотти тотчас сочиняет ответ, разбирая финансовые вопросы, в целом пытаясь развеять сомнения комитета Оперы и в особенности заверяя «premiers sujets» (ведущих актёров и певцов) в гарантированных гонорарах независимо от сборов. Поскольку публиковать это письмо в том же журнале ему, по-видимому, запретили, он издал его частным образом некоторое время спустя.

29 апреля Виотти публикует свою «Памятную записку королю касательно эксплуатации привилегии Оперы, испрашиваемой съёмом Виотти» (*Mémoire au Roi concernant l'Exploitation du privilege de l'Opéra, demandé par le sieur Viotti*), состоящую из всей его переписки с Неккером и Вильдеем, включая четырнадцать статей. Копии он посылает Вильдее и королю 2 мая. Ответственность за этот чрезвычайный шаг Виотти прямо возлагает на Вильдее: «Я в отчаянии, сударь, что вы своим молчанием поставили меня в безусловную необходимость предпринять этот шаг, но я не мог поступить иначе, не повредив интересам моих финансовых вкладчиков». «Памятная записка» завершается длинным и пространным рассуждением, в котором, среди прочего, Виотти говорит, что г-н Неккер, столь же занятый другими делами, как и Вильдее, нашёл время ему ответить. Это было, конечно, опрометчивое и недоброжелательное замечание, послужившее лишь к тому, чтобы оскорбить Вильдее и — если уж на то пошло — заставить Неккера сомкнуть ряды с другим министром. Виотти доказывает, что нельзя допускать, чтобы авторами, композиторами или актёрами (певцами) управляли Оперой, как бывало в прошлом, — из-за их соперничества и возможного столкновения интересов. Виотти не только заостряет свою атаку, он расширяет её, раздражаясь тем, что иначе как тирадой не назовёшь:

Понадобились августейшие вмешательства [Виотти понимает вмешательства королевы, Марии-Антуанетты], чтобы дать прославленным Глюку, Пиччинни, Саккини и другим возможность ставить их сочинения. Почему так? Потому что директора Оперы сами были композиторами и весьма гордились тем, что были мучениками старой музыки. Право же, более жалкого дела (за исключением бессмертных творений Рамо) для своего мученичества они выбрать не могли! Как бы то ни было, несомненно, что они исключили бы все великие таланты, которые ныне составляют славу Оперы, и что французская музыка и поныне была бы предметом насмешек чужестранцев, не будь августейшего покровительства, оберегшего её от них.

Вероятно, многие были более чем готовы истолковать эти строки как общий выпад против французской музыки — что без вливания чужестранных (в особенности итальянских) композиторов и стилей французская музыкальная жизнь была бы посмешищем. Несомненно, это был выпад против Доверня, композитора, который был директором Оперы, когда Мария-Антуанетта продвигала трёх упомянутых Виотти иностранных композиторов.

И равным образом, в том, что равносильно выпад против французской манеры пения, Виотти язвительнейшим образом намекает, что, если бы (французские) певцы поступали по-своему, они и поныне пели бы в Опере так, как пели два века назад: «Франция могла бы гордиться [будь певцы у власти] тем, что сохранила, в исключительном порядке, искусство пения со столь же великой важностью, как это делалось два века назад». Так Виотти поставил себя в противостояние не только трём могущественнейшим людям Оперы, но и многим её служащим.

Лаферте в одной памятной записке язвительно намекает на самонадеянность «чужестранца, позволяющего себе предавать огласке письма, которыми министр короля был так любезен, что взял на себя труд ему ответить», — обходя молчанием то, что Виотти на деле не получил от Вильдее никаких ответов.

К 8 мая Виотти всё ещё не получил ни ответа, ни вести о решении короля, за которым в конечном счёте было последнее слово. В этот день Вильдее в памятной записке королю упоминает «горькое и нечестное» (*dans le style amer et malhonete*) письмо Виотти от 18 апреля. Он продолжает:

Покуда я был болен в Париже, не в силах принимать приказания Вашего Величества, занятый притом роковыми событиями, что происходили, С. Виотти взял на себя смелость напечатать мои письма и свои собственные вместе с памятной запиской Вашему Величеству, в которой он жалуется, что я его притесняю, — таковы его слова. Прочтение этих печатных бумаг, которые я кладу пред Вашим Величеством, убедит вас в противном и позволит вам судить о характере С. Виотти, равно как и о тех лицах, что избрали его представлять их. [...] Молю Ваше Величество соблаговолить объявить мне свои намерения относительно предложений С. Виотти.

На полях есть пометка рукою короля: «Я не имею намерения ни отдавать предприятие, ни менять режим Оперы». Шестинедельная борьба окончена: Виотти проиграл.

На следующий день Вильдёй извещает мадам маркизу де Руже о решении короля, «дабы вы могли уведомить съёра Виотти и прочих лиц, чьи имена вы передали мне в этом деле». Ясно, что по той или иной причине Вильдёй сносится с Виотти через Руже, а не напрямую.

Сверх обиды в придачу к оскорблению, 10 мая появляется издевательски пренебрежительный памфлет (вероятно, написанный Лаферте) под названием «Откровенные и краткие размышления о памятной записке королю, недавно опубликованной г-ном Виотти, 10 мая 1789 года» (*Franches et courtes réflexions sur un mémoire au roi, publié nouvellement par M. Viotti, 10 mai 1789*). Два-три отрывка дадут представление о его содержании:

Г-н Виотти не может постичь, отчего столь важные предложения по поддержанию доброго вкуса во французской Музыке, столь же патриотические, как и его собственные, не были рассмотрены и обсуждены Королевским советом, которому в эти времена, без сомнения, нечем заняться лучше. [...] Г-н Виотти обещает заставить хлынуть поток чудес из Привилегии, которой он добивается [...]. Сулить деньги — миллионы, и обещать удовольствия! Сколь это обманчиво! Что за приманка для овладения общественным мнением!

Памфлет заканчивается объявлением о грядущем подробном разборе и опровержении предложений Виотти. Этого, по-видимому, так и не последовало — вероятно, потому, что тем временем стало известно решение короля.

Поведение Виотти в этом эпизоде почти единодушно осуждалось его биографами как «агрессивное» и «бестактное» (даже Пугин, который восхищается Виотти, называет критику Виотти в адрес управления Оперой «колкой, яростной, горячей»). Этому суждению есть некоторое оправдание, хотя можно поспорить, что Виотти был не вполне неправ, действуя так, как он действовал. Но только ли дело стиля, а не самого предложения погубило его? Как мы видели, было известное недоверие к существу предложения, в особенности к его финансовым посулам. Не входит в задачу этого труда — и не в компетенции настоящего автора — выносить суждение об этих финансовых сторонах. Любопытно было бы увидеть опровержения Лаферте. Однако складывается отчётливое впечатление, что отвергнуть предложение с порога заставил именно подход Виотти, а не само предложение. Попробуем отыскать побуждения и причины отказа. Не может быть сомнения, что отчасти дело было в выборе времени — и не в одном смысле.

Прежде всего, Вильдёй в середине — конце апреля и впрямь был болен, как он и сказал, а потому не мог принимать приказаний короля, то есть не мог лично явиться к королю. Это объясняет, почему он не отвечал Виотти. Вильдёй также говорит, что был «занят роковыми событиями, что происходили». Но если он был слишком болен, чтобы заниматься Виотти, трудно понять, как он мог быть занят другими делами. Во всяком случае, роковые события действительно происходили:

- Урожай лета — осени 1788 года был катастрофическим.
- Зима 1788–1789 годов была холоднейшей за восемьдесят лет, выбросив тысячи людей без работы и умножив общую нужду. Сена замёрзла. (На протяжении почти всего января в парижских газетах появлялось объявление об отсрочке открытия Театра Месье «по причине чрезвычайного холода».)
- К февралю цена на хлеб вдвое превысила летнюю цену 1787 года. Всю весну в разных частях Франции, в том числе в Парижском крае, вспыхивали крестьянские восстания. В январе — марте были хлебные бунты. Покуда модные парижане улыбались буффонным выходкам и наслаждались музыкой Паизиелло в театре Виотти во дворце Тюильри, не далее как в миле оттуда голодные мужчины и женщины врывались в пекарни.
- 27–28 апреля 1789 года, когда Виотти наносил последние штрихи на свою «Памятную записку», в Сент-Антуанском предместье разразились ужасающие бунты Ревейона — по бунтовщикам стреляли войска, десятки людей были убиты, других позже повесили. Это кровавое событие потрясло парижан, и его значение не укрылось от правящих властей.
- Назревали и другие, более благие, но столь же великие политические события — не что иное, как раннее зарождение, первые проблески Французской республики, хотя об этом никто ещё не догадывался. С 5 июля 1788 года, даты официального объявления, страна готовилась к созыву Генеральных штатов. С января 1789 года со всех концов королевства присылались указы (*cahiers de doléance*).
- 2 мая, в день, когда Виотти послал свою «Памятную записку» Людовику XVI, депутаты трёх сословий со всей Франции были представлены королю в Версале — церемония, длившаяся с 11 часов утра до 8 часов вечера.
- 5 мая состоялось открытое заседание Генеральных штатов, на котором Людовик произнёс вступительную речь, а Неккер — пространное рассуждение.
- Дофин, Луи-Жозеф, радостные торжества по случаю рождения которого Виотти, вероятно, наблюдал в Париже 21 января 1781 года, был болезненным ребёнком, страдавшим туберкулёзом позвоночника. Всю весну 1789 года его состояние ухудшалось; король бывал у его постели до пяти-шести раз в день; 4 июня он скончался.

Итак, и у короля, и у его министров действительно были другие заботы. И Виотти, разумеется, было неразумно ожидать столь скорого ответа касательно столь сложной и крутой операции, как полная смена управления Оперой. Причиной своей спешки он называет необходимость освободить своих вкладчиков от их финансового обязательства «так или иначе», но мог ли он и впрямь думать, что огромные колёса бюрократии *Maison du roi* способны вращаться столь быстро, даже будь на то воля?

Но воли не было, ибо Виотти совершил по меньшей мере две весьма серьёзные тактические ошибки: вместо того чтобы дипломатично снискивать их благоволение, он с непостижимым отсутствием такта восстановил против себя трёх важнейших лиц в иерархии Королевской музыкальной академии, а также многих её певцов, и он «вышел на публику» через головы и за спинами тех самых людей, в чьём содействии нуждался. Это было самоубийственно. Путь царедворца — терпеливо угождать в коридорах Версаля — не был путём Виотти. То был прямой, лобовой штурм, и он провалился.

С другой стороны, даже будь Виотти более дипломатичен, менее повелителен, и даже будь выбор времени удачнее — например, если бы первым министром вместо Неккера был Калонн, который, по-видимому, был к нему благосклонно расположен, — есть основания думать, что он всё равно потерпел бы неудачу. Традиция, интересы, вложенные в Оперу, были слишком стары, слишком прочно укоренены, слишком французские, чтобы допустить вторжение чужестранца, который, в отличие от Люлли, пробыл во Франции всего несколько лет и который не прошёл по ступеням французского двора и Королевской музыкальной академии. В сообщениях Лаферте о Виотти сквозит нечто большее, чем намёк на ксенофобию. Марию-Антуанетту, с которой Виотти в своей «Памятной записке» неявно солидаризируется, к 1780-м годам обыкновенно называли «l'Autrichienne» (австриячкой).

Пожалуй, стоит упомянуть, что нигде ни в одном из сообщений не появилось имя Леонара — Виотти явно не желал делить директорство в Опере ни с кем другим.

Есть один причудливый поворот в этом эпизоде жизни Виотти. Одним из гостей на *soirée* в доме полковника д'Аффри 14 апреля 1789 года, упомянутом в предыдущей главе, где Виотти и Роде играли в струнном квартете, был не кто иной, как Лоран де Вильдёй! По свидетельству нашего источника (дневника зятя хозяина дома), Вильдёй был среди господ, удалившихся после ужина обсудить меры безопасности, которые следует принять для охраны Парижа. По-видимому, его болезнь была не настолько тяжела, чтобы помешать ему исполнить это светское обязательство. 14 апреля, как показывает приведённый выше очерк событий, неприязнь между Виотти и Вильдеем приближалась к своей развязке, хотя то был день накануне того, как Виотти и вправду сжёг свои корабли, совершив непростительное нарушение приличий — напечатав и распространив своё «Извлечение». «J'ai beaucoup de confiance aux talents de M. Viotti» Вильдёя выдаёт прежнее знакомство с противником — они и впрямь могли встречаться в том или ином салоне. Остаётся лишь надеяться, что в тот вечер они не сидели за столом бок о бок. Можно ли вообразить более красноречивую картину старого порядка на краю бездны? После ужина Виотти и его коллеги играют его музыку, «исполненную задора и изящества», дамы восхищённо перешёптываются, иные из них, быть может, замечают необычайное дарование юного Роде, кое-кто из общества играет в карты, а в соседней комнате господ тревожно совещаются вполголоса, серьёзными тонами. Снаружи Париж близок к восстанию.

Репутация Виотти у парижской публики, если не у *Maison du roi* и Оперы, по-видимому, пережила его неудавшийся захват неврежимой. Театр Месье шёл от успеха к успеху — однако не без критики в прессе, направленной главным образом на мнимо низкое качество либретто итальянских опер-буффа. Особо отмечались длинноты (*longueurs*) итальянских речитативов, которые, сетовали критики, были по большей части излишни, да и вообще непонятны парижанам. Художественное руководство, почти наверняка по почину Виотти, ответило тем, что велело сделать в речитативах купюры, нередко весьма обширные.

Всегда внимательные к удобству своей публики и сознавая близость сада Тюильри, администраторы объявили в «Парижском журнале» от 12 мая, что представления будут начинаться «ровно в половине шестого, дабы публика могла насладиться прогулкой после представления». В тёплую погоду парижский *bon ton* толпами стекался в сад Тюильри даже после наступления темноты, несмотря на дурную славу, закрепившуюся за некоторыми его уголками.

24 мая 1789 года «Парижский журнал» объявил о благотворительном концерте двадцать седьмого числа в пользу «г-на Джорджа Бриджтауэра, юного негра из английских колоний девяти лет от роду, в зале Пантеона, на улице Шартр». В программу входили концерт Джорновики и кон-

церт Виотти, оба в исполнении Бриджтауэра. Годы спустя, в 1803 году, Бриджтауэр дал, вместе с композитором, первое исполнение «Крейцеровой сонаты» Бетховена, ор. 47, для скрипки и фортепиано, которую Бетховен ему посвятил. (Впоследствии Бетховен передумал и посвятил изданное сочинение Родольфу Крейцеру.) Бриджтауэр дебютировал в Париже в Духовном концерте 11 апреля 1789 года и сыграл в этой серии ещё три раза в апреле — мае, но этот благотворительный концерт — первый случай, когда зафиксировано, что он играл концерт Виотти. Кажется вероятным, что Виотти слышал юного мулата-вундеркинда (которому на деле было десять, а не девять лет), чей честолюбивый отец, возможно, представил сына прославленному мастеру; быть может, Виотти и сам разучивал с мальчиком его концерт. Бриджтауэры покинули Париж и направились в Англию около конца мая; 5 декабря Джордж играл один из концертов Виотти в Бате — то был первый раз, когда музыка Виотти прозвучала там. 28 мая 1792 года Бриджтауэр играл концерт Виотти на благотворительном концерте в Hanover Square Rooms в Лондоне — последний раз, когда один из концертов Виотти исполнялся публично в Лондоне, прежде чем сам Виотти дебютировал в Лондоне 7 февраля 1793 года.

4 июня Театр Месье вновь закрылся на девять дней, как и все парижские театры, в память о смерти дофина. И, как и следовало ожидать, события вокруг взятия Бастилии заставили театр закрыться примерно на десять дней. Город был в смятении с 12 июля, когда были разграблены оружейные лавки, толпа в 3000 человек ворвалась в Оперу в начале представления и заставила театры Парижа закрыться в знак протеста против отставки Неккера накануне. Происходили повсеместные грабежи и разрушение частной собственности. Семнадцатого числа Людовик въехал в Париж под взорами бурлящей толпы, выстроившейся вдоль улиц. Открытие «Севильского цирюльника» Паизиелло, назначенное на тринадцатое число, было отложено до двадцать второго. То, что Театр Месье сумел всё же поднять занавес над новой постановкой вслед за этими хаотическими событиями, — дань административному искусству Виотти и его коллег и преданности труппы.

6 октября 1789 года, когда Театр Месье проработал едва девять месяцев, король и королева с детьми в одной из великих, трагических сцен Французской революции были насильно вывезены из Версаля толпой, состоявшей по большей части из парижанок, и после семичасового пути в Париж были тем вечером доставлены во дворец Тюильри. Они прожили там, в южном крыле, без малого три года — король на главном этаже, королева на первом. Прежних обитателей дворца, разумеется, выселили, чтобы освободить место для королевской семьи, предупредив их менее чем за день.

Именно присутствие королевской семьи с её многочисленной прислугой и свитой и сделало невозможным дальнейшее пребывание Театра Месье во дворце — ирония положения не укрылась бы от Виотти. 23 декабря в Зале машин было дано последнее представление, а 10 января 1790 года театр вновь открылся в Зале варьете (Salle des Variétés) на Сен-Жерменской ярмарке, на левом берегу.

Это помещение с самого начала рассматривалось Леонаром и Виотти как временное пристанище (*piéd-à-terre*) — как выразилось одно из изданий того времени, «пока не будет построен театр, достойный этого предприятия». По-видимому, оно было неудовлетворительно во всех отношениях, не в последнюю очередь из-за своего местоположения, удалённого от модного квартала бульваров на правом берегу, и из-за того, что его тревожил звон колоколов Сен-Сюльпис. Уже в начале года владельцы обдумывали мысль о постройке нового театра на земле, прежде занятой «Конюшнями Монсеньора», на улице Сент-Оноре, позади северной оконечности дворца

Тюильри. Любопытно, что даже на этом позднем этапе близость этого места к дворцу считалась преимуществом, поскольку «королевская семья могла бы даже добираться до него под прикрытием». Предлагались и различные другие места; к февралю остановились на участке земли на улице Фейдо. Разрешение на это предприятие было на время заблокировано мэром Парижа Байи, по-видимому, из-за близости участка к залу Фавар (Salle Favart), пристанищу Опера-Комик (Комеди-Итальян), — месту, занятому Опера-Комик и поныне. (Опера-Комик, как и следовало ожидать, протестовала, но тщетно — веяли ветры свободы и равенства, если не братства: не прошло и года, как 13 января 1791 года древняя привилегия трёх главных парижских театров была отменена, в результате чего не стало более ни театральных монополий, ни препон для театрального предпринимательства.) Леонар и Виотти получили добро в апреле 1790 года. Проектирование нового театра в неоклассическом стиле было поручено архитекторам Жаку Леграну и Жаку Молино, и строительство началось почти тотчас же.

В Зале варьете постановки опер продолжались без перерыва. 3 февраля 1790 года была дана «La Buona Figliuola» Пиччинни под управлением самого композитора. Пиччинни и его сочинение были встречены тепло. 30 июня опера Анфосси «I Viaggiatori felici» была сочтена посредственной как по либретто, так и по музыке, но её спасла вставка нескольких номеров Керубини, в особенности квартет из второго акта «Cara da voi dipende», которому громко рукоплескали, а композитор кланялся по настоянию публики. К этому времени музыку Керубини и впрямь часто выделяли похвалой в отзывах.

Виотти порой пользовался своим положением, чтобы создавать возможности для молодых скрипачей. 2 мая «Парижский журнал» объявил, что Пьер Роде шестнадцати лет от роду сыграет концерт Виотти между двумя операми, составлявшими двойную программу, — «Don Quichotte» и «L'Épiménide français». 18 октября Роде сыграл концерт Виотти (№ 13, по словам Фетиса) между двумя актами оперы Карти «Le gelosie villane». «Moniteur universel» сообщал: «Этот юноша снискал величайшие рукоплескания и пробудил величайшие ожидания относительно своего таланта». 11, 12 и 13 ноября Театр Месье поместил в различных газетах объявление, прося снисхождения публики к театральной неопытности юной певицы, синьоры [Луиджи] Джербини, которой предстояло дебютировать тринадцатого числа в одноактном пастиччо «Il Dilettante». Парижан на премьере, должно быть, удивило, что по ходу пьесы Джербини сыграла Концерт № 3 ля мажор Виотти. Пение Джербини сочли многообещающим; её игра на скрипке была встречена куда восторженнее. Опера была дана дважды, а затем тихо снята с репертуара. Впоследствии Джербини сделала международную карьеру и как скрипачка, и как певица.

28 декабря состоялось благотворительное представление оперы Карти «Le Gelosie villane» в пользу Пиччинни. Поль Альде и Роде сыграли в антракте одну из симфоний-концертантов Виотти. Сборы составили разочаровывающие 700 ливров. «Feuille du jour» вопрошала:

Разве г-н Пиччинни, этот прославленный, но покинутый художник, не заслужил, чтобы ему помогли в его старости? Он доставлял удовольствие французам; его прелестные мелодии в каждом сердце, и однако же каждое сердце закрыто для его несчастного положения. Как можно слушать «Роланда», «Дидону», «Атиса» и прочее, благоденствовать и хладнокровно вспоминать, что автор этих прекрасных сочинений нуждается, что он отец семейства и что ему за семьдесят?

Карьера Пиччинни в некоторых отношениях шла бок о бок с карьерой Виотти. Он приехал в Париж пятью годами раньше Виотти; он получал пенсию от Марии-Антуанетты в 1783 году и давал ей уроки пения. Он бежал от французской политической смуты на родину, в Неаполь, в 1791 году, в 1794 году был помещён под домашний арест по подозрению в якобинских симпатиях, вернулся

в Париж в 1798 году, пользовался некоторым благополучием при Наполеоне и местом в Консерватории, но умер в нищете в 1800 году. Мы не знаем, сумел ли Виотти, который наверняка задумал этот благотворительный концерт, сделать для своего земляка что-либо ещё.

Rue Feydeau

Тем временем строительные работы по новому театру продвигались в рекордные сроки. За немногим более полугода он был готов или почти готов. В прессе нарастал поток заметок, в том числе одна в ноябре, объявлявшая открытие на 15–20 декабря, — как оказалось, преждевременно. С середины декабря в продаже были абонементы на ложи. В начале января были опубликованы указания, как подъезжать к театру и покидать его в карете и пешком. Наконец, 6 января 1791 года Театр Месье открылся в своих новых помещениях на улице Фейдо (это место — ныне дома № 19–21). Вечер начался с «grande symphonie» Гайдна.

Сам театр снискал почти единодушную хвалу. Хотя «Парижская хроника» (Chronique de Paris) сочла, что некоторые декоративные детали выдержаны в «причудливом вкусе», в целом внутреннее убранство понравилось, а акустику признали хорошей. Единственным несогласным голосом стал «Всеобщий альманах зрелищ Парижа и провинции на 1792 год» (Almanach général des spectacles de Paris et de la province pour l'année 1792): по его мнению, пространство было слишком велико, певцы и актёры казались проповедниками в соборе, так что услышать их могли лишь те, кто сидел в ближайших ложах. «Альманах» полагал также, что устройство лож «отвратительно» — закрытые со всех сторон, словно ванные комнаты, отчего опоздавшие беспокоили уже сидящих. «Парижский журнал» (Journal de Paris) одобрил умеренные цены на места (которых, по разным источникам, было от 1720 до 2300) и отметил, что все сидели.

21 января была дана «Лоретта» (Laurette) — французская версия комической оперы Гайдна «Истинное постоянство» (La Vera Costanza); приём оказался прохладным, но почтительным:

«Имя Гайдна заранее расположило общее мнение в пользу музыки: превосходное мастерство этого автора проявилось в нескольких весьма приятных мелодиях. Однако более строгие ценители не нашли той пикантной оригинальности, что отличает его инструментальную музыку. Похоже, гений этого прославленного симфониста, дорожа своей независимостью, теряет всю силу под ярмом слов».

Выходит, что воспетое в XIX веке «Папаша Гайдн, отец симфонии» уже утвердилось в Париже 1791 года, задолго до смерти композитора.

Первые дни нового театра были омрачены вспышкой спора — внешне разрешённого судом, но всё ещё тлевшего — между его руководителями и грозной мадам де Монтансье. Развязалась настоящая война слов в прессе. Речь шла о сумме, которую театр задолжал Монтансье вследствие её прежнего вложения в дело и последовавшего выхода из него. Тем временем Монтансье устроила собственный театр в Пале-Рояле, оказавшийся серьёзным соперником Театра Месье. В одном из публичных объявлений последнего (в ответ на публичное обвинение Монтансье в том, что театр не способен платить по долгам) адресом дирекции (bureau de la direction) значился дом № 8 по улице Мишодьер — домашний адрес Виотти и Керубини, куда они недавно переехали.

О том, что Театр Месье был местом встреч светской элиты, свидетельствует жалоба, помещённая в «Парижской хронике»:

«Несколько дней назад я проходил близ Театра Месье на улице Фейдо и, призвав на помощь всю сноровку, какую дала мне привычка ходить по Парижу, изо всех сил уклонялся от опасности быть на каждом шагу раздавленным длинной вереницей подъезжающих карет и другой — стоявшей неподвижно. Я заметил кучера, пытавшегося поставить свою карету в этот последний ряд; служитель Национальной гвардии крикнул ему, что оставаться здесь нельзя. Я спросил у служителя: „Какой такой привилегией обладают эти другие кареты, что им дозволено стоять столь близко к театру?“ — „Сударь, — отвечал он, — это кареты послов“.

Итак, вы видите: у нас есть кареты и лошади иностранцев, сохранивших привилегию давить у подъезда большого театра тех, кто всего лишь пешие граждане этой страны. Поскольку не исключено, что посланники и не подозревают о своей прерогативе, я не сомневаюсь, что обнаружение моего письма побудит их отказаться от неё».

17 марта Леонар и Виотти подписали договор с Жаном Мари Колло д'Эрбуа, актёром и автором прозаической комедии «Два бумажника» (*Les deux porte-feuilles*), которая шла с 23 января, а также двух других пьес, поставленных в 1790 году. Колло д'Эрбуа был воинствующим якобинцем, который позднее увенчал свою революционную карьеру, став одним из главных вдохновителей массовых казней «контрреволюционеров» в Лионе в ноябре–декабре 1793 года. (Именно этот человек, будучи членом Комитета общественного спасения, обличил своих бывших товарищей по Французскому театру [*Comédie-Française*] письмом к общественному обвинителю Антуану Фукье-Тенвилю: «Комитет препровождает вам, гражданин, документы, касающиеся бывших актёров Французского театра. Вы знаете, как знают это все патриоты, до чего все эти люди контрреволюционны; вы предадите их суду 13 мессидора».)

Как документ из истории трудовых отношений и авторских прав собственности этот договор не безынтересен. В нём оговариваются гонорары, выплачиваемые поактно по скользящей шкале в зависимости от числа будущих представлений пьес, начиная с «Двух бумажников». Установлены условия касательно прав собственности автора и прав театра — опять-таки сообразно числу данных представлений: попросту говоря, театр сохранял за собой права до тех пор, пока продолжал ставить произведения автора. В противном случае эти права возвращались Колло д'Эрбуа. Ему и его жене предоставляется бесплатный вход (*grandes entrées*) на его пьесу в течение четырёх лет, а на будущие его пьесы — навечно. Он получает по двенадцать дополнительных билетов на каждое из первых трёх представлений своих сочинений и по четыре билета на последующие, причём все они тщательно расписаны по определённым местам в театре. Условия эти кажутся вполне справедливыми, но, как мы вскоре увидим, Виотти скоро оказался втянут в спор о правах авторов.

Не раз отмечался примечательный факт: столь многие из революционеров имели отношение к театру. Одним из них был Фабр д'Эглантин, близкий друг и личный секретарь Жоржа Жака Дантона; одна из его пьес была поставлена в Театре Месье в мае 1789 года. Позднее Эглантин стал якобинцем и заседал в комиссии, разработавшей республиканский календарь. Ему мы обязаны многими новыми названиями месяцев, такими как прерияль и флореаль. В начале 1794 года он был гильотинирован.

Чтобы заместить прежний Духовный концерт (*Concert spirituel*), прекративший своё существование после концертов Страстной недели 1790 года, Виотти, скорый на то, чтобы разглядеть благоприятную возможность, учредил концерты в Театре Месье, начав по меньшей мере уже со Страстной недели 1791 года. С 17 по 24 апреля было дано шесть концертов, в пяти из которых Яневич играл концерт собственного сочинения. Роде сыграл концерт Виотти в концерте 21 апре-

ля, а «мадемуазель Цербини» (Гербини), также певшая в одном из концертов, исполнила неустановленный скрипичный концерт (или концерты) в концертах 20 и 23 апреля.

«Дневной листок» (*Feuille du Jour*) посетовал, что концертов было дано так мало, и назвал артистов: инструменталисты Яневич, Роде, Пунто (Иоганн Штих), Этьен Ози, Франсуа Саллентен, Девьенн, Луи-Себастьян Лебрён, Дювернуа и Смирка — из них Роде, Девьенн, Дювернуа и Смирка (Смержка) были членами оркестра, остальные — приглашёнными гостями; певицы Морикелли, Балетти, Гербини и господа Мандини, Виганони, Джузеппе Симони, Роведино — все ведущие певцы театра; а также второй фаготист оркестра Тома-Жозеф Делькамбр, отмеченный особой похвалой. Оркестр под управлением Лагуссе был помещён на сцене, с полукруглым занавесом в качестве задника.

В среду 20 апреля 1791 года «*Miserere*» Сартти было спето мадемуазель Балетти и господами Виганони и Мандини в сопровождении двадцати шести альтов, четырнадцати виолончелей и шести контрабасов. Чтобы собрать столь необычайно большой и непривычный состав, Виотти, должно быть, обшарил весь город; трудность, на таком расстоянии во времени, видится в том, чтобы найти двадцать шесть альтов — не говоря уже о двадцати шести альтистах.

Программа концерта 24 апреля, начавшегося в половине седьмого вечера, включала «Симфонию с облигатным сопровождением валторны» Гайдна (возможно, № 31, «*Hornsignal*», или № 73, «*La Chasse*»), увертюру к «Демофонт» Иоганна Фогеля, скрипичный концерт в исполнении Яневича, итальянские арии в исполнении г-на Симони, м-ль Балетти и г-на Виганони, валторновый концерт в исполнении Пунто и «квартет Гайдна, спетый м-ль Балетти и Гербини и господами Симони и Роведино, с облигатным сопровождением скрипки, виолончели, флейты и фагота», которое исполнили оркестранты Роде, Смирка, Юго и Девьенн. Эта последняя пьеса не является известным сочинением Гайдна; возможно, то было переложение или отрывок из более крупного произведения. Любопытно, однако, что — за исключением флейты вместо гобоя — состав инструментов тот же, что и в единственной концертной симфонии Гайдна (Ноб. I: 105), впервые исполненной, по-видимому, менее года спустя в Лондоне (9 марта 1792 года).

В день Вознесения, 2 июня 1791 года, тринадцатилетняя пианистка мадемуазель Камерани сыграла фортепианный концерт Иоганна-Давида Германа, а Роде вновь сыграл концерт Виотти. На концерте 12 июня (Троица) Альде сыграл концерт Виотти, а 1 ноября (День всех святых) играл Яневич. «Всеобщий альманах» сообщал, что «Духовный концерт у Месье» (*sic* — театр несколькими месяцами ранее был переименован в Театр Фейдо) 8 декабря был «одним из самых блестящих, не считая одного молодого человека, испытавшего терпение публики до предела, осмелившись пикировать на скрипке полтора часа [*cinq quarts d'heure*]». Речь могла идти лишь об Августе Дюране, ученике Виотти, объявленном для исполнения концерта Местрино. Трудно понять, как толковать подобный отзыв. Полтора часа — наверняка шутливое преувеличение; или Дюран затем сыграл и другие пьесы, или импровизировал? Можно лишь гадать, почему Виотти дал своему ученику концерт Местрино, а не один из своих. Как бы то ни было, эта критика, если он принял её всерьёз, должна была уколоть Виотти и как учителя, и как антрепренёра. Зато господа Девьенн, Саллентен, Ози и Лебрён, по тому же отзыву, очаровали всех (они сыграли концертную симфонию для флейты, гобоя, фагота и валторны Девьенна). Далее автор пишет: «Мы надеемся, что г-н Виотти будет столь добр, что даст блеснуть своему таланту в рождественском концерте или, самое позднее, в новогоднем. Вот уже десять лет, как он не играл на публике; мы услышали бы первого скрипача вселенной». Мы уже отмечали, что эти чувства разделяли и другие. Им суждено было обмануться: Виотти не нарушил своего молчания.

Рождественский концерт, в шесть часов вечера, состоял, что было не редкостью, не менее чем из десяти пьес, включая почти обязательную симфонию Гайдна (до мажор — не одна ли из более поздних в этой тональности, № 82 из «Парижских» симфоний или ещё более новая № 90?), «новый» вокальный квартет Моцарта и новый концерт Виотти в исполнении Роде. Парижские любители концертов оказались перед *embarras de choix*: в тот же день, начавшись на полчаса раньше, схожий концерт давался в Итальянском театре, в нём «г-н Кройцер» играл новый концерт собственного сочинения. Родольф Крейцер (1766–1831), хотя его по традиции считают последователем Виотти, не был его учеником и не играл в оркестре виоттиевского театра. Он, похоже, пользовался полной свободой играть как в концертах Виотти, так и в соперничающих заведениях. Насколько мне известно, нет свидетельств того, чтобы он публично исполнял сольный концерт Виотти.

По-видимому, новогоднего концерта не было; первый концерт 1792 года состоялся 2 февраля и включал скрипичный концерт Виотти в исполнении Роде, который играл также и на альте. Ниже приведена программа, которая может служить типическим примером концертов Виотти в Театре на улице Фейдо:

Отделение I* *Симфония соль минор — Гайдн* *Соната для арфы, мадам Клери — Клери* *Ария, г-жа Морикелли — Гаццанига* *Концерт для фагота, г-н Делькамбр, ученик г-на Ози — Девьенн* *Кантата «Цирцея», г-н Гаво — Керубини

Отделение II* *Увертюра «Ифигения в Авлиде» — Глюк* *Концерт для скрипки, г-н Роде — Виотти* *Сцена, г-жа Морикелли, с «*accompagnements obligés*» альты, виолончели и фагота, в исполнении господ Роде, Смржки и Девьенна — Джордариелло* *Соната для фортепиано, м-ль Камерани — Дюссек* *Концерт для валторны, г-н Пунто — Пунто

Рецензия в «Афишах» (*Affiches*) хвалила отдельных исполнителей и находила, что оркестр, «ведомый [*dirigée*] г-ном Лагуссе, не оставлял желать лучшего, и все согласились, что трудно было бы услышать симфонии Гайдна и увертюру к „Ифигении“ исполненными лучше; последнюю пьесу даже пришлось повторить. Словом, этот концерт, один из прекраснейших, какие вкус устроителей в этом театре дарил публике, привлёк множество слушателей и не разочаровал их. Зрительный зал, со вкусом украшенный для такого рода развлечения, был полон и являл взору [*sour-d'oeil*] зрелище, каким не могут похвалиться прекраснейшие концертные залы Европы».

Ещё один концерт прошёл в Театре Фейдо 26 марта, в Благовещение. Крейцер сыграл концерт, а Роде аккомпанировал мадемуазель Балетти в арии Пуньяни. Несомненно, именно Виотти распорядился исполнить эту пьесу. Иоганн Фридрих Райхардт, капельмейстер прусского двора, с которым Виотти и Пуньяни, возможно, встречались в Берлине в 1780–81 годах, хвалил концерт, особо выделяя игру двух скрипачей, но отмечал, что публики было меньше, чем на прежних концертах Концерта любителей (*Concert des Amateurs*) и Олимпийского концерта. Райхардт был также того мнения, что публика нередко выражает свой восторг слишком шумно и без разбора.

Наконец, Театр Фейдо устроил восемь пасхальных Духовных концертов в 1792 году, с 1 по 13 апреля. Роде играл во всех, кроме одного, в том числе в нескольких исполнениях «нового концерта Виотти ми минор» (№ 18) и (по меньшей мере) одном исполнении № 17 ре минор, 13-го числа. «Всеобщий вестник» (*Moniteur universel*) писал: «Это сочинение [Концерт № 18], исполненное силы, чувства и грации, удостоилось высочайших похвал; это первое произведение в своём роде, в котором начальное тутти имело такой успех. Рукоплескания были столь бурными и продолжительными, что г-н Роде смог начать соло лишь после долгой паузы». «Парижская хроника» вто-

рила этим словам, прибавляя, что этот концерт просили исполнить несколько раз. Более тридцати лет спустя Байо вспоминал об этом случае. Альде играл трижды: раз — неустановленный концерт, раз — концерт собственного сочинения и раз — концертную симфонию Виотти вместе с Роде. Крейцер дважды сыграл концерт собственного сочинения и, вместе с Роде, аккомпанировал мадам Морикелли в рондо Бьянки. Помимо Морикелли, среди солистов театра выступали мадемуазель Балетти, а также Виганони, Симони и Роведино. В качестве солистов появились и Юго, Дювернуа, Девьенн, Делькамбр (духовики оркестра), валторнист Пунто, кларнетист Лефевр и юная пианистка мадемуазель Камерани. Лагуссе хвалили за руководство оркестром. Эти концерты хорошо посещались, хотя один критик жаловался на некоторое однообразие, поскольку солисты были всё время одни и те же, — нельзя ли услышать каких-нибудь новых артистов?

Не следует думать, будто эти концерты Театра Месье/Фейдо были единственными, дававшимися в Париже на этой ранней стадии Революции. Уже в 1790 году, кажется, началась гонка за то, чтобы заполнить брешь, оставленную кончиной старого Духовного концерта в том же году. Среди площадок были уже упомянутый Пантеон на улице Шартр и в особенности Цирк Пале-Рояля (Cirque du Palais-Royal), позднее Национальный цирк (Cirque National), во внутреннем дворе Пале-Рояля, принадлежавшего герцогу Орлеанскому. Это недавно завершённое пространство — своего рода публичный сад, окружённый тогда, как и ныне, с трёх сторон аркадами лавок и кафе, — было одним из любимых мест для прогулок в Париже, днём и ночью. В первые шесть месяцев 1790 года оно стало площадкой для нескольких исполнений концертов Виотти:

- 28 марта, в тот же вечер, когда Альде играл концерт Виотти в Духовном концерте, в зале Оперы у ворот Сен-Мартен, неустановленный скрипач сыграл концерт Виотти в Цирке Пале-Рояля, в концерте, за которым, как обычно на этой площадке, последовал «бал до 11 часов вечера».
- 30 марта концерт Виотти был сыгран неустановленным скрипачом на концерте в Цирке Пале-Рояля.
- 2, 3, 4 и 6 апреля скрипичные концерты Виотти исполнялись в Цирке соответственно господами Ванти (Воти), скрипачом оркестра Оперы; Панвельсом; Ванти; и Шолем-младшим.
- В день Вознесения, 13 мая, в тот самый вечер, когда Изидор Бертом и его ученик Жан-Жак Грассе исполнили концертную симфонию Виотти в Пантеоне, неустановленный скрипач сыграл сольный концерт Виотти в Цирке.
- 23 мая (Троица) и 3 июня вновь были концерты в Цирке, и на обоих исполнялся концерт Виотти, опять-таки неустановленным солистом или солистами.

Виотти и Леонар были публично обвинены в марте 1790 года в недобросовестных приёмах: «Не удивительно ли, когда все мы дышим воздухом свободы, что директора Театра Месье желают сковать находящиеся в их распоряжении таланты до того, что не позволяют своим итальянским певцам выступать в Духовном концерте?» Но «Парижская хроника» лукавила: театральные контракты часто ограничивали артистов подобным образом и ограничивают до сих пор. С другой стороны, певцы Оперы всегда были вольны петь в Духовном концерте, и в самом деле, Розина Балетти, Бернардо Менгоцци и Карло Роведино — трое из самых популярных певцов Театра Месье — пели в Духовном концерте на протяжении всей первой половины 1789 года. Либо они получили на это разрешение, дабы избежать штрафа в 300 ливров (разорительного даже для высокооплачиваемых итальянских певцов), либо Духовный концерт считался изъятым из этого ограничения. Во всяком случае, в 1790 году, с разрастанием числа Духовных концертов в Париже, Виотти и Леонар натянули поводья на своих певцах — отсюда и жалобы на нехватку иностранных

(то есть, разумеется, итальянских) артистов, которых можно было бы услышать на концертах в Париже.

23 января 1791 года состоялся воскресный концерт в Клубе четырёх наций (Club des Quatre Nations), в Отеле дю Мюзе на улице Дофин, под управлением Лагуссе и Альде. Программа включала две симфонии Гайдна и концерт в исполнении Роде. Согласно объявлению, эти концерты должны были проходить четыре раза в месяц. Любопытно, что хотя Лагуссе, Альде и Роде были тесно связаны с Виотти, они, по-видимому, были вольны братья за эти концерты, которые, продолжись они (а они, судя по всему, не продолжились), составили бы конкуренцию собственным концертам Виотти в Театре Месье.

Очевидно, шла жестокая борьба за публику. Национальный цирк бойко предлагал концерты почти в каждый вечер Страстной недели 1791 года, когда их давал и Театр Месье, хотя, в отличие от 1790 года, ни в одной из его программ не было концертов Виотти. Можно подозревать, что превосходное качество программ Виотти всё более затрудняло положение других площадок. Концерты Национального цирка, кажется, сошли на нет после концерта 2 июня 1791 года, а пасхальные концерты Виотти 1792 года смели всех соперников.

Саймон Шама в «Гражданах» (Citizens), своём блистательном труде о Французской революции, повторяет историю, рассказанную в одной популярной биографии Оноре Габриэля Рикети, графа де Мирабо, — будто этот великий государственный муж вечером в понедельник 28 марта 1791 года посетил Итальянский театр, чтобы послушать Морикелли. Почувствовав себя дурно, он ушёл на середине представления, выбрался, шатаясь, на улицу, дошёл до дома, слёг в постель и пять дней спустя умер. Разумеется, это должен был быть Театр Месье, а не Итальянский театр, раз он шёл слушать именно Морикелли. И, к сожалению — ибо история хороша, — Морикелли уже четыре месяца как была в Турине и не появлялась в Театре Месье вплоть до 11 апреля, а то и до 20 мая. Так что есть основания усомниться в этой истории: Мирабо мог посетить Итальянский театр или Театр Месье, но не для того, чтобы слушать Морикелли. Случай этот, по-видимому, не был отмечен ни в одной газете того времени. Если он и произошёл (Мирабо действительно умер 2 апреля), то стал бы причиной тревоги для Виотти; он странным образом предвещает смерть, двадцать девять лет спустя, герцога Беррийского в другом театре, которым управлял Виотти.

Во всяком случае, 24 мая одноактная прозаическая пьеса «Мирабо на смертном одре» (Mirabeau à son lit de mort), одно из нескольких парижских литературных и театральных упражнений в память о могущественном и противоречивом бывшем председателе Собрания, была впервые дана в Театре Месье. Керубини написал к ней сценическую музыку, состоявшую из трёх хоров. Опасно приписывать художественным начинаниям политические мотивы, как бы соблазнительно это ни было. Театр Месье, несомненно, был замаран роялистской кистью — самого его названия, покровительства королевы, прошлого обоих его директоров было довольно, чтобы убедить в этом всех. Но Мирабо, член Якобинского клуба, депутат Собрания, сам с мая 1790 года состоял на жалованье у Людовика XVI. Постановку «Мирабо на смертном одре» Виотти и Леонаром следует рассматривать скорее как торжественное развлечение, созвучное времени, нежели как политическое «заявление».

Летом 1791 года, через полтора года после того, как Виотти, Леонар и их театр покинули дворец Тюильри, произошло ещё одно из драматических событий Революции: бегство в Варенн. Королевская семья, страшась ухудшения политического положения, предприняла отчаянную попытку бежать в безопасное место. Глухой ночью 20 июня 1791 года (в тот вечер в Театре Месье давали

«Фраскатанку» Паизиелло) они выбрались из дворца переодетыми, выйдя через малую служебную дверь (указанную на рис. 3.4), сели в поджидавшую карету, проехали по улицам Парижа, на окраине пересели в другую и направились на восток. В разных точках пути их поджидали отряды роялистской конницы под началом доверенных офицеров, чтобы сопровождать карету всё возрастающими силами вдоль маршрута. Однако из-за непредвиденных задержек карета опоздала более чем на два часа. Офицер, командовавший первым отрядом, в селении Пон-де-Сомм-Вель, примерно в ста милях от Парижа, теряя терпение, около пяти часов пополудни решил, что королевский поезд не прибудет, отступил со своими драгунами и послал гонца обратно по маршруту, чтобы — ошибочно — известить остальных, что карета не приедет. Разумеется, карета в конце концов прибыла, и исход отдаётся эхом сквозь века: королевский поезд добрался лишь до Варенна, где был задержан и возвращён во дворец Тюильри, а в свой черёд король и королева были гильотинированы. И вот имя того гонца, что скакал назад по маршруту с роковым ложным известием, было — Леонар Отье.

Граф Прованский и его супруга, Жозефина Савойская, благополучно бежали в Бельгию иным путём, выехав в ту же ночь, что и король. Неделей позже Виотти сделал благоразумный шаг, о чём сообщала «Парижская хроника»: «Мы не раз просили, чтобы театр, именуемый „де Месье“, переменил своё нелепое имя. То, чего не смог добиться разум, совершил порыв негодования. Театр только что принял имя Французский и Итальянский театр на улице Фейдо». К июлю остановились на названии Театр на улице Фейдо, или попросту Театр Фейдо. Прочие театры с королевскими связями поступили схоже: Королевская академия музыки стала Академией музыки, Французская комедия — Театром Нации.

Леонар Отье, дважды замаранный — как придворный наймит и как пособник в Вареннском деле, — бежал в Англию, неизвестно когда. В своих «Воспоминаниях» (*Souvenirs*) он говорит, что покинул Париж и уехал в Лондон 27 декабря 1791 года, тогда как в письме, написанном в 1817 году министру внутренних дел, утверждает, что уехал в конце июня 1792 года. Обе даты сомнительной достоверности: первая — потому что «Воспоминания» могут быть подложными, вторая — потому что, желая выслужиться перед восстановленной монархией, он, возможно, хотел показать, будто оставался при королеве дольше, чем на самом деле. Покинул он Францию, по-видимому, вместе со своим младшим братом Жаном-Франсуа, которому были доверены королевские бриллианты. (Жан-Франсуа вернулся в Париж и был гильотинирован вместе с Андре де Шенье 25 июля 1794 года.) Леонар отправился сначала в Англию, вскоре уехал в Германию, а оттуда в Москву. Вернувшись в Париж с Реставрацией в 1814 году, он тщетно пытался получить привилегию (*privilège*) на возрождённый Театр Месье. Людовик XVIII (бывший граф Прованский) возместил ему различные долги и пожаловал должность инспектора в управлении королевской похоронной службы. Он умер 24 марта 1820 года, и последние его дни были омрачены возобновлёнными притязаниями со стороны его старой компаньонки и заклятого врага — мадам Монтансье. Ни в одном из писем Виотти нет и намёка на то, что он когда-либо имел сношения с Леонаром после того, как тот покинул Францию в 1791–92 годах, хотя начиная с 1814 года Виотти несколько раз ежегодно приезжал в Париж, а с 1819 года жил там.

18 июля 1791 года была впервые исполнена французская опера Керубини «Лодоиска». Это сочинение, мелодрама в трёх актах с разговорными диалогами (в противоположность речитативу *сессо* на итальянский манер), считается вехой в истории оперы, хотя и исчезла из репертуара. Музыкальный стиль здесь богаче, симфоничнее, нежели в любой опере, слышанной в Париже до того времени. «Всеобщий вестник» мягко сетовал, что музыка «слишком прекрасна. Все номера разработаны с бесконечным тщанием, и все в равной мере, так что у слушателя нет времени пе-

ревести дух. Хотелось бы порой услышать что-нибудь попроще, чтобы дать себе минуту передышки». Опера была новаторской и в драматическом отношении — она соединяла комическое с героическим, мелодраматическим и даже мрачным, как сделал это лишь Моцарт в «Дон Жуане», поставленном четырьмя годами ранее в Праге. Финал — штурм замка злодея, за которым следует пожар, — потряс парижскую публику и могучей драматической музыкой, и сценическими эффектами, созданными братьями Дготти, художниками-декораторами, и Булле, «машинистом» (техником). Керубини, а несомненно и Виотти, не могли не сознавать, что эта сцена мощно отзовется в сердцах и умах публики парижской премьеры: Бастилия была взята двумя годами ранее, почти день в день.

Успех этой оперы стал прорывом для тридцатилетнего композитора, которого Бетховен позднее назовёт своим самым значительным современником. Керубини подписал контракт на «Лодоиску» 8 декабря предыдущего года; за театр подписал его друг и работодатель, Джованни Баттиста Виотти. Керубини получил за сочинение 2000 ливров, причём права собственности принадлежали театру. (Немногим более десятилетия спустя двое друзей подписали ещё один контракт, но с фактически поменявшимися ролями: Виотти как композитор, а Керубини как издатель произведений Виотти.)

Как директор театра, Виотти по необходимости был озабочен проблемой авторских прав, которая в революционном Париже начала приобретать политический и националистический оттенок. Закон от 13 января 1791 года, либерализовавший театры (о нём уже говорилось), признавал также и авторскую собственность: произведения здравствующих авторов не должны были исполняться без их согласия. Но «Безумная от любви» (*La Pazzo per l'amore*) Паизиелло, с либретто, основанным на опере-комик под названием «Нина», поставленная в Театре Фейдо 3 сентября, вызвала бурю. Популярный композитор Андре Эрнест Модест Гретри в письме от 18 августа к Бомарше обвинил театр Виотти в обходе закона: тот переводил французские пьесы и оперы-комик, перекладывал их на новую (итальянскую) музыку и исполнял без согласия первоначальных авторов. Через две недели после премьеры оперы Паизиелло Общество драматических авторов и композиторов подало в Национальное собрание ходатайство с просьбой объявить такие переводы вне закона как нарушение авторских прав творческой собственности. Обвинение это было лукавым и несправедливым, поскольку такая практика была обычной и в Италии, и во Франции и работала в обе стороны (то есть итальянские оперы-буффа порой переводились на французский и перекладывались на музыку французскими композиторами). Тем не менее Виотти, без сомнения смущённый (среди подписавших были Мармонтель и Крейцер), счёл необходимым опубликовать 6 ноября 1791 года следующее объявление:

«Театр на улице Фейдо. Всегда желая, чтобы авторы нигде не пользовались большими выгодами, нежели на его сцене, дирекция этого театра стремилась достичь сей цели посредством различных установлений. Но, будучи убеждена, что приличнее предоставить самим авторам, образовавшим объединение, назначать цену своим произведениям, дирекция полагает своим долгом известить их, что, исключая частные соглашения, она впредь будет следовать правилам, ими [авторами] установленным, ограничивая действие своих прежних установлений уже принятыми сочинениями».

Несколько месяцев спустя, 29 марта 1792 года, Керубини подписал новый четырёхлетний контракт. Его жалованье было повышено до 6000 ливров и, что существенно, ему были дарованы некоторые авторские права: его произведения должны были стать его собственностью — печатать или ставить, — но только за пределами Парижа. Много лет спустя Керубини утверждал, что

ему так и не возместили катастрофическое обесценение ассигната (революционной государственной ассигнации), в каковой валюте ему выплачивали жалование вплоть до 1793 года.

Менее чем через две недели после премьеры оперы Керубини «Лодоиска» Родольфа Крейцера была дана в Итальянском театре 1 августа 1791 года. В последующие месяцы обе оперы порой исполнялись в один и тот же вечер. Мнения о сравнительных достоинствах двух сочинений разделялись (и до сих пор разделяются) более или менее поровну. «Лодоиска» Крейцера была лишь одной из нескольких опер, написанных им для Итальянского театра начиная с 1790 года. Как скрипач, Крейцер оказался в сфере влияния Виотти (мы видели, что он несколько раз играл в концертах Театра Фейдо); теперь же он, как штатный композитор соперничающего театра, оказался в положении угрозы интересам Виотти как директора театра. Крейцер был одним из подписавших ходатайство Общества драматических авторов и композиторов в сентябре 1791 года. Лишь после того, как Виотти покинул Париж, одна из опер Крейцера была поставлена в Театре Фейдо, 14 ноября 1792 года.

Из триумvirата скрипачей, на которых пала мантия Виотти, Крейцер, по-видимому, был наименее близок к Виотти лично, хотя тридцать лет спустя, когда он был главным дирижёром оркестра Оперы в пору, когда Виотти был административным директором этого учреждения, между ними сложились тесные профессиональные отношения. Скрипачи, знакомые с Крейцером лишь по тому, что продирались сквозь его «Сорок этюдов, или Каприсов» (1796) — один из краеугольных камней современной скрипичной техники, — возможно, будут удивлены, узнав о длинном списке его опер.

Одним отвлечением от хлопот по управлению театром служил каждые два года Парижский салон живописи. Элизабет Виже-Лебрён, эмигрировавшая в 1789 году, написала в Неаполе в 1790–91 годах портрет Джованни Паизиелло, сидящего за клавиром в порыве творчества, с восторженно устремлёнными к небу глазами. Им много восхищались на Парижском салоне осенью 1791 года (наряду с «Клятвой Горациев» Давида) — в год, когда театр Виотти показывал не менее шести опер Паизиелло. Виотти не преминул бы пойти посмотреть на него — более счастливое сочетание искусств, и более выгодное для обеих сторон, а вернее, для всех трёх, едва ли можно вообразить.

Мы не знаем, как часто Мария-Антуанетта посещала представления в Театре Месье/Фейдо. Могла ли она пользоваться своей личной ложей во дворце Тюильри? Была ли у неё ложа в новом театре на улице Фейдо? К сожалению, мы не можем ответить на эти вопросы. Короля и королеву приветствовали, когда они появились в Опере на представлении «Эдипа в Колоне» Саккини в сентябре 1791 года. В том же месяце королева присутствовала на «Ричарде Львиное Сердце» Гретри в Опере-Комик. Первого декабря, на спектакле в Театре Нации (бывшей Французской комедии), она, как сообщалось, принимала почести публики не только в театре, но и на обратном пути в Тюильри. В декабре были и другие появления особ королевской крови в театрах. Смеем ли мы предположить, что в Театре Месье/Фейдо королеве оказывали подобный же приём? Театр Виотти был известен своими роялистскими симпатиями и имел то преимущество, что располагался близ Тюильри — даже ближе, чем Театр Нации.

После Варенна королевская семья оказалась, по сути, пленницей в Париже. Политическая напряжённость во Франции ощутимо нарастала. Границы были закрыты, в ноябре учреждён надзорный комитет для расследования преступлений против нации, законы против эмигрантов становились всё суровее, а в феврале 1792 года был издан указ о секвестре их имущества. 20 апреля Франция объявила войну Австрии. Сам Виотти, как и многие другие, был вынужден вступить в

новообразованную Национальную гвардию, о чём он рассказывает в своём «Précis». У него были друзья в относительно умеренном Учредительном собрании (июнь 1789 — сентябрь 1791), говорит он, — «добрые и честные люди», на которых он мог положиться в поисках защиты среди ужасающей смуты тех времён, — но ни одного в более радикальном Законодательном собрании, что сменило его в начале октября 1791 года и от которого он мог ждать лишь «новых ужасов».

Виотти не называет своих друзей в Учредительном собрании, но среди них были его биограф Анж Мари д'Эймар, герцог д'Эгийон и, вероятно, ещё четверо, занимавших посты председателей Учредительного собрания. Это были барон Меню и Александр де Богарне (кузен домовладельца Виотти в 1786 году), оба — товарищи Виотти по подписке в Олимпийском обществе (Société olympique), и двое мужчин, которые, по словам Майкла Келли, были сотрапезниками Виотти, наряду с Эгийоном, в таверне «Корона и Якорь» (Crown and Anchor) на Стрэнде в середине 1790-х годов: Александр де Ламет (тоже член Олимпийского общества и завсегдатай салона мадам де Сталь) и Адриен Дюпор. Возможно, с двумя последними Виотти познакомился лишь тогда, когда все они оказались в Лондоне, но вероятнее, пожалуй, что они были знакомы ещё в Париже. Ещё одним политически настроенным другом был Юг-Бернар Маре, видный журналист, позднее дипломат, который с начала 1790 года по сентябрь 1791-го писал парламентские отчёты для политически умеренного и авторитетного «Всеобщего вестника, или Национальной газеты» (Moniteur universel, ou gazette nationale). Маре почти наверняка был близким другом мадам де Монжеру; по его собственному свидетельству, они с Виотти познакомились в 1790 году.

Почти все эти друзья Виотти меняли свои политические цвета в первые годы Революции на удивление схожим образом. После Варенна, то есть к июлю 1791 года, все они отступили от более или менее радикального «левачества» — Эгийон и Меню занимали посты председателя Якобинского клуба; Ламет, Дюпор, Маре и Богарне были его членами — к более умеренной позиции членов Клуба фельянов, который отстаивал ту или иную форму конституционной монархии. Позднее их пути разошлись: Эгийон, Ламет и Дюпор бежали в 1792 году; ещё один вероятный знакомый, Пьер-Луи Гингене, хотя и не был представителем в Собрании, приветствовал Революцию, но «критика её крайностей привела к его заключению [...], и лишь падение Робеспьера [27 июля 1794 года] спасло его от гильотины». Богарне был казнён несколькими днями ранее. Эймар, Меню и Маре пережили Террор и в разной степени преуспевали при Директории и при Наполеоне; Гингене (в 1797–98 годах), Эймар (в 1798–99) и Меню (в 1802 — ок. 1805) занимали должности губернаторов в Пьемонте.

Итак, Виотти числил среди своих друзей и знакомых в Париже немало политически деятельных людей (как и одну женщину — мадам де Сталь). Судя по политическим взглядам большинства тех, о чьих склонностях нам известно, у Виотти могли быть либеральные, а может, даже умеренно революционные идеи — он, безусловно, был открыт таким идеям. Но он не был противником монархии, как иногда утверждали, хотя и был вынужден на людях приглушать свои роялистские связи, самыми очевидными проявлениями чего стали вступление в Национальную гвардию и перемена имени Театра Месье на Фейдо. Позднее его дружба с принцем Уэльским и с герцогом Кембриджским, несомненно, свидетельствует о его неизменных роялистских симпатиях.

Театр Фейдо не мог уберечься от потрясений, причиняемых этими политическими бурями. Уже 17 июля 1790 года была дана патриотическая пьеса Колло д'Эрбуа «Патриотическая семья, или Федерация» (La famille patriote ou la Fédération). Смесь прозы и музыки, она была отчасти сентиментальным прославлением Праздника Федерации. Строки «се bon roi» («этот добрый король»), произносимые героем пьесы, ничем не выдавали, что менее чем через три года автор проголо-

сует за смерть Людовика XVI. 20 сентября 1791 года, в четверть третьего пополудни, занавес виоттиевского театра поднялся для бесплатного представления двух французских опер в честь только что завершённой Конституции, подписанной королём несколькими днями ранее. Зал был переполнен. Но трудно было не оступиться — театру даже больше, чем частному лицу. 3 ноября 1791 года «Парижская хроника» заметила с ироническим ядом, что «этот театр, известный как место встречи тех, кто менее всего одобряет революцию, имеет, однако, среди своих директоров отменных патриотов. Им не следовало принимать „Клуб добрых людей“ [Club des bonnes gens, пьесу Кузена Жака, журналиста и директора роялистской газеты „Луна Кузена Жака“] — эту аристократическую пошлость возвышенного автора». Но «Дневной листок» сообщал, что вечером 2 марта 1792 года в театре был «великий переполох [...]. Патриоты, или по крайней мере те, кто щеголяет этим именем, требовали запрещения „Клуба добрых людей“, подобно тому как добрые люди требуют запрещения Якобинского клуба». Очевидно, Виотти не мог угодить всем, хотя «Всеобщий альманах» с одобрением сообщал, что в 1791 году Театр Месье воздерживался от постановки провокационных революционных пьес, «а те, что он ставил, были столь мало привязаны к текущим событиям, что будут равно нравиться во все времена».

Не имея друзей в Законодательном собрании, Виотти становился всё более уязвим. Против него развернул клеветническую кампанию «Журнал двора и города» (Journal de la cour et de la ville). В выпуске от 26 ноября 1791 года Виотти был нелепо обвинён в том, что он «скрипка-якобинец» (violon de Jacobin) и «неблагодарен за милости королевы», а его отношения с Элен де Монжеру подверглись низкому поношению. В статье от 1 декабря утверждалось, будто Виотти предпочёл сопрано Балетти певице Морикелли в главной роли в опере «Редкая вещь» (Una Cosa rara) Соле-ра из-за неподобающей связи с нею. Газета эта, правда, была роялистской (издавал её Монархический клуб), но эти грубые и бездоказательные нападки следует, безусловно, считать не более чем низкопробным журнализмом.

В 1792 году постановка итальянской оперы в Театре Фейдо заметно пошла на убыль в пользу французской — что понятно ввиду политического положения (хотя французские прозаические пьесы были прекращены в апреле, вероятно, из-за нежелания или неспособности театра и далее соперничать с Театром Нации). И всё же три новые итальянские оперы были представлены в 1792 году, последняя — 16 июня, и она была дана ещё пять раз.

К весне 1792 года Виотти, должно быть, понял, что дни его во Франции сочтены. Он, верно, начал строить планы своего отъезда. 20 июня, в годовщину бегства в Варенн и Клятвы в Зале для игры в мяч 1789 года, вооружённая толпа примерно в 8000 человек, включая многих членов Национальной гвардии, ворвалась в Тюильри. Сотнями взбегали они вверх по Большой лестнице, вооружённые пиками и ружьями, через Зал швейцарцев (Salle des Suisses) и Зал гвардии (Salle des Gardes) в Переднюю короля (Antichambre du roi), где загнали короля в угол и заставили его надеть красный колпак (bonnet rouge), символ Революции, и выпить за здоровье народа. Мария-Антуанетта с детьми укрылась в соседней комнате, Спальне (Chambre «du Lit»); и она подверглась оскорблениям. Лишь к десяти часам той ночи дворец был наконец очищен. Король и королева, как считали, едва уцелели. Если что и могло убедить Виотти в шаткости его положения, то именно это кровавое вторжение в те самые покои, что не так много лет назад звенели звуками его музыки. Его прошлые роялистские связи были хорошо известны и неоспоримы.

Пять дней спустя, 25 июня, Виотти и его друг А.-М. д'Эймар навестили Элен де Монжеру в её загородном доме в Монморанси, неподалёку от Парижа. Эймар запечатлел восторг Виотти от сада мадам де Монжеру, и, глубоко тронутый исполнением Виотти ранца де ваш, на следующий день

попросил Виотти записать рассказ о том, как он впервые услышал эту музыку. В этом повествовании, часто воспроизводимом, Виотти описывает свою любовь к природе, свойственную ему меланхолию в сумеречный час, своё отвращение к ветру и склонность к глубокому забытию — всё это вполне подтверждается его позднейшей перепиской. Кажется поразительным, что в этот миг мучительных потрясений, когда он распродал «всё, чем владел» (как он позднее напишет в своём «Précis») и погашал долги своего «злосчастного театра», когда он, без сомнения, отчаянно силился свести к минимуму свои потери и добыть визу (немалая задача в те времена: Франция была в состоянии войны, хотя ещё не с Англией), когда он, несомненно, считал, что его личной безопасности грозит опасность, — кажется поразительным, но, пожалуй, не нехарактерным, что Виотти мог позволить себе эту идиллическую интерлюдия и начертать эти восторженные строки.

16 июля в одной парижской газете появилось объявление под рубрикой «Продажа мебели и движимого имущества»: «Большое количество нот, скрипок и инструментов лучших мастеров; 8 скрипок, 2 альты и 3 виолончели; хорошие книги по философии, наукам, искусствам, изящной словесности и истории, хороших изданий, в добром состоянии, за наличные, улица Ж.-Ж. Руссо, Отель Бюйон». Отель Бюйон был известным аукционным домом, который тридцать два года спустя продал скрипку Виотти работы Страдивари после его смерти. Кто-то — музыкант или любитель музыки — явно «распродавал всё, чем владел», вероятно, потому, что был вынужден покинуть Францию. Не мог ли это быть Виотти?

21 или 22 июля 1792 года Виотти бежал в Англию.

Луиджи Керубини остался во главе Театра Фейдо, но, кажется, ещё до отъезда друга взял на себя возросшие обязанности. 18 июня он написал театральному агенту в Болонью, «как директор Оперы и итальянской труппы», прося как можно скорее набрать двух итальянских певиц (*prime donne*). Это наводит на изумительную мысль, что Керубини не сознавал, сколь близок крах его труппы. Театр кое-как продержался всё лето. Однако к сентябрю итальянская труппа рассеялась, многие певцы вернулись в Италию, и главная *raison d'être* Театра Фейдо — постановка итальянской оперы — прекратилась.

За три с половиной года своего существования итальянская труппа Театра Месье/Фейдо поставила тридцать четыре итальянские оперы-буффа, дав в общей сложности 559 представлений с января 1789 по июль 1792 года. «Севильский цирюльник» Паизиелло был наиболее исполняемой итальянской оперой — пятьдесят шесть раз. Семь опер Паизиелло были поставлены — больше, чем у любого другого композитора, — за ним следовал Чимароза с четырьмя. Театр продолжал свой французский оперный репертуар до 1801 года, когда слился с Опера-Комик.

Послесловие

Через три недели после бегства Виотти, 10 августа 1792 года, произошло самое кровавое из событий Революции к тому времени. Толпа напала на дворец Тюильри. Королевская семья бежала в здание Парламента (Национального собрания) в бывшем манеже, примыкавшем к саду Тюильри. Прежде чем минул этот день, было убито около 1000 человек, в том числе около 600 швейцарских гвардейцев, многие из них на Большой лестнице. Тела мёртвых и умирающих швейцарцев выбрасывали из окон Зала швейцарцев и Зала гвардии.

Позднее в августе гильотину поставили на площади Карусель (Place du Cour [Carrousel]), под теми самыми покоем, что были свидетелями былых триумфов Виотти, — Залом швейцарцев,

Залом гвардии и Залом машин (Salle des Machines). Затем её перенесли на площадь Людовика XV, на другом конце сада Тюильри. Но дворец Тюильри и впредь оставался сценой для многих драматичнейших событий Революции и далее. Не прошло и месяца после отъезда Виотти, как было решено перенести место заседаний Конвента, сменившего Законодательное собрание, в Зал машин. Это огромное пространство, занимавшее бóльшую часть северного крыла дворца, преобразённое в великий полукруглый амфитеатр, расположенный вдоль длинной стороны зала, было наконец готово к занятию в мае 1793 года. Где прежде стены отзывались мелодиям Паизиелло и Керубини, теперь витийствовали Робеспьер, Сен-Жюст, Колло д'Эрбуа и прочие депутаты. Комитет общественного спасения занял бывшие королевские покои в южной части, а также бывший Павильон Флоры, ныне именуемый Павильоном Свободы, ранее занимаемый принцессой де Ламбаль, которая была убита в сентябре 1792 года. В одной из бывших комнат Марии-Антуанетты раненого Робеспьера положили на стол — с раздробленной челюстью, — в ожидании казни на следующий день, 28 июля 1794 года. Наполеон сделал дворец Тюильри своей официальной резиденцией, как и Людовик XVIII по восшествии на престол в 1814 году, и он оставался официальной резиденцией императоров и королей Франции вплоть до Коммуны 1871 года, когда, во время восстаний, был выпотрошен пожаром и позднее срыт до основания.

Глава 5. Достижения Виотти к этому моменту

Первая великая глава международной карьеры Виотти оборвалась внезапно и преждевременно. Нет никаких оснований полагать, что он не собирался заниматься своим театром до бесконечности и никогда больше не выходить на публику со скрипкой. Театр, по-видимому, бросал ему вызов и давал такое влияние и положение, каких не могла дать карьера скрипача — пусть даже самого прославленного из современников. В театре с поразительной точностью предвосхищён тот рисунок, по которому пойдёт его карьера в Лондоне, хотя и не в той же последовательности: успех скрипача и сочинение концертов, директорство в крупном оперном театре и художественное руководство концертной серией, отказ от публичных выступлений на скрипке, продолжение сочинительства и преподавания. И вместе с тем 1792 год знаменует решительный разрыв — совершенно новое начало в жизни и карьере Виотти, и прежде всего — начало его отношений с семьёй Чиннери, которые стали главной опорой всего его существования. Войны Революции и Наполеоновской эпохи лишь углубили этот раздел между двумя периодами жизни Виотти. По сути, он был вынужден повернуться спиной к Франции и своему прошлому — вплоть до 1802 года, когда он побывал в Париже и возобновил старые связи.

Чаппелл Уайт считал парижское десятилетие Виотти «самым успешным и влиятельным периодом его жизни». Попробуем же подвести итог достигнутому Виотти к этому моменту. Прежде всего, как скрипач, своей широкой, мощной манерой ведения смычка и разнообразием в извлечении звука — в сочетании с приверженностью тембровым достоинствам инструментов страдивариевского типа и свойствам смычка Турта — он смёл всех соперников в 1780-е годы. Более того, на музыкальном уровне он ввёл новую планку. Хотя он обладал безупречной техникой, его игра выходила за пределы инструментальной виртуозности и выдвигала на первый план музыкальные ценности: блеск — да, но также выразительность и эмоциональную глубину, каких прежде не слыхали. Тем самым он коренным образом изменил вкусы и ожидания парижской публики. Почти не верится, что всего этого он достиг, выступая на публике менее двух лет.

Роде, Байо и Крейцер вошли в число преподавателей Парижской консерватории, основанной в 1795 году. Школа Виотти, таким образом, перешла, можно сказать, к третьему поколению — в течение каких-нибудь трёх лет после отъезда мастера. Но целых десять лет именно память об игре Виотти, а не её живая действительность, вдохновляла и направляла его парижских последователей. Шестнадцатилетний ученик Консерватории конца 1790-х ещё не родился, когда Виотти в последний раз играл на публике в Париже. И только в августе 1802 года Виотти приехал в Париж на два с половиной месяца (в пору Амьенского мира) и играл с Роде и Байо на нескольких частных собраниях, где приводил в восхищение немногочисленных слушателей.

Систематическое внедрение скрипичной техники, потребной для исполнения музыки Виотти, началось в 1797 году, когда его концерты сделались обязательными экзаменационными пьесами в Консерватории (и используются в этом качестве по сей день). (Во всяком случае, в первые годы это были парижские концерты, поскольку лондонские концерты медленно издавались на континенте.) Так что даже те члены скрипичного факультета, которые не были «последователями» Виотти, — например, Лагуссе (род. 1735) и пожилой Пьер Гавинье (1728–1800), чья музыкальное становление и в самом деле задолго предшествовало появлению Виотти, — были обязаны преподавать своим ученикам в Консерватории сочинения Виотти. Концерты Виотти часто исполнялись

студентами Парижской консерватории на её регулярных концертах, называвшихся «ученическими упражнениями» (*exercices des élèves*).

Виоттиева школа скрипичной игры сформулирована и, так сказать, канонизирована в чрезвычайно влиятельной «*Méthode de violon*» Роде, Байо и Крейцера, изданной в 1803 году Консерваторией. В этом труде из общих 209 страниц почти 150 отведены гаммам во всех позициях, хроматическим гаммам, гаммам в двойных нотах и этюдам, основанным на гаммах. Здесь нам вспоминается то значение, какое придавал гаммам сам Виотти, о чём говорилось в одной из предыдущих глав. Все гаммы снабжены сопровождением для второй скрипки, сочинённым Керубини. Байо писал 16 сентября 1812 года, когда ему было уже за сорок и он был одним из лучших скрипачей Европы: «Я провожу ночь [в деревне] и каждое утро возвращаюсь к своим гаммам — из страха их забыть». «*Méthode*», а также более основательное и современное «*L'art du violon*» (1835) самого Байо, составили основу обучения нескольких поколений скрипачей в Парижской консерватории.

Нет никакого сомнения, что к 1810 году понятие — и действительность — виоттиевской «школы» скрипичной игры пустило корни в Париже. Как и следовало ожидать, струнная группа оркестра Консерватории стала её витриной, что и обнаруживает рецензия 1810 года:

Многие концерты, объявленные с громкой помпой и большими затратами, не дотягивают до уровня тех, что даются в Консерватории под скромным названием «Ученические упражнения». Совершенство исполнения симфоний превосходит то, что было на прежних концертах Клери; в этом сходятся все, но никто ещё не назвал истинной причины: указать на неё необходимо, ибо в ней — корень хорошей или дурной организации оркестра. В прошлом скрипачи, альтисты и виолончелисты, составлявшие симфонический оркестр, были, взятые поодиночке, из очень хороших учителей, но у каждого [из этих учителей] была своя манера ведения смычка. У одних — манера Жарновика, у других — Тартини, и у очень немногих — Виотти. Отсюда совершенно разные способы атаки струны, а с ними — неизбежное отсутствие отделки и безупречного ансамбля. Ныне этих изъянов больше нет: господа Роде, Крейцер и Байо, главные профессора Консерватории, бесспорно, имеют каждый свою школу смычка, но все вместе эти три манеры очень близко напоминают манеру величайшего из всех мастера — знаменитого Виотти. Ученики этих трёх классов отличаются широкой и энергичной игрой; отсюда такое единство исполнения в симфониях, что издали кажется, будто на каждую партию приходится одна-единственная скрипка.

Воздействие игры учеников и последователей Виотти начало ощущаться уже к тому времени, как сам он покинул Париж в 1792 году, — главным образом через исполнение его концертов Полем Альде, Пьером Роде и другими в *Concert spirituel* и в *Théâtre de Monsieur / Feydeau*. Эти выступления служили тому, чтобы поддерживать память о манере Виотти живой для парижской публики. Концерты Виотти ещё долго после его отъезда из города оставались в числе опорных пьес парижского концертного репертуара. Несколько примеров:

- 10 июля 1796 года, Опера: на бенефисном концерте в пользу Пьера Гавинье симфония-концертанте Виотти была исполнена Родольфом Крейцером и его младшим братом Жаном-Николя.
- 8 января 1797 года, *Théâtre de la rue Feydeau*: прозвучали и скрипичный концерт Виотти в исполнении пятнадцатилетнего Шарля Филиппа Лафона, и «фортепианный концерт» Виотти (то есть переложение, в данном случае выполненное Дюссеком, скрипичного концерта) в исполнении «гражданки Море». Лафон снова сыграл концерт Виотти 9 марта в той же серии, а 27 января концерт Виотти играл Байо. Судя по программам, форма и содержание концертов Фейдо при

Директории не изменились. Словно бы Виотти и не уезжал. Лафон, ученик Крейцера и Роде, впоследствии сделал международную карьеру как один из виднейших представителей французской школы.

- 16 мая 1797 года, Théâtre de la Cité: скрипач Демёз сыграл «концерт Виоти [sic] ре минор [№ 17]» между представлениями двух пьес.
- 12 июля 1797 года, Théâtre des Jeunes Artistes: «Courier des Spectacles» извещал, что «между двумя последними пьесами граждане Жирар и Кордеба, артисты этого театра, исполняют во второй раз на скрипке симфонию-концертанте гражданина Виотти».
- 26 июля 1797 года, Элизе, Отель Бурбон, улица Сент-Оноре: симфония-концертанте для двух скрипок Виотти была исполнена Пьером-Жаном Ваше и Лафоном на концерте под управлением Лагуссе.
- Январь — апрель 1798 года, концерты на улице Клери (?): Байо играл «ля-минорный [№ 14], а на предпоследнем концерте — ми-минорный [№ 18] Виотти».
- 25 февраля 1799 года, Théâtre du Vaudeville: «Journal des Théâtres» извещал, что «во втором антракте гражданин Демёз, артист [Театра] Республики и искусств, сыграет на скрипке концерт Виоти».
- Начало ноября 1799 года, бенефисный концерт: Байо и Жан-Жак Грассе исполнили «симфонию-[концертанте] Виотти».
- 18 марта 1804 года, exercice des élèves: Жак Маза, ученик Байо, сыграл скрипичный концерт Виотти.
- 22 марта 1804 года, Concert olympique (образован в 1798 году): скрипичный концерт Виотти исполнил Александр Буше. Этот концерт был отрецензирован в «Mercure de France» грозной мадам де Жанлис, похвалившей игру Буше, «которая поставила его в ряд величайших скрипачей». Однако в рондо Буше до того расчувствовался, что ему сделалось дурно и его пришлось увести. Буше играл снова летом 1804 года на бенефисном концерте, где, по-видимому, опять был вынужден прервать своё исполнение («ля-минорного концерта Виотти») «из-за чего-то вроде нервного припадка».
- 19 января 1805 года, exercice des élèves: Маза играл тот же концерт (вероятно, № 14, изданный в 1788 году, — единственный парижский концерт Виотти в ля миноре, хотя № 22 в той же тональности был издан в Париже в 1803 году, и Байо вполне мог уже начать преподавать его своим продвинутым ученикам).
- 18 апреля 1807 года, Athénée des étrangers, улица Клери: ученик Байо, Ф. Феми-старший, играл «концерт Виотти соль [№ 23]».
- Март 1810 года, Salle Olympique, третий концерт: сам Байо играл Концерт № 18 Виотти.

Бросаются в глаза три вещи. Во-первых, на протяжении по меньшей мере двадцати лет после отъезда Виотти из Парижа скрипачи — если только не исполняли собственных сочинений на публичных концертах в Париже — скорее всего, играли какой-нибудь концерт Виотти. Во-вторых, виоттиевская традиция передавалась от учителя к ученику с необычайно сосредоточенной преемственностью, постоянно укрепляясь обращением к произведениям Виотти. Так, 20 февраля 1811 года в Одеоне, Théâtre de l'Impératrice, Маза, бывший ученик Байо, дал концерт, на котором сыграл вместе с одним из своих учеников симфонию-концертанте Виотти. К 1811 году, стало

быть, существовало уже четвёртое поколение скрипичного наследия Виотти. В-третьих, уже к 1810 году утвердилось первенство Виотти над его преемниками. Они продолжают его традицию, но снова и снова рецензии и критические отзывы в прессе первого десятилетия девятнадцатого века оставляют впечатление, что скрипачи не вполне дотягивают до неё — а более всего не способны отдать должное выразительным требованиям концертов Виотти:

- «Gazette Nationale», или «Moniteur Universel», от 21 марта 1809 года, рецензируя *exercice des élèves* в Консерватории, сообщала, что некий Марсель Дюре снова сыграл тот концерт, который он играл в Одеоне, и что

он из всех сил старался приблизиться к манере мастера — Виотти-чародея [*l'enchanteur*]: нет другого слова, что лучше изобразило бы то действие, какое он всегда производил на слушателей. Исполнение г-на Дюре опять показалось уверенным, энергичным, чистым и блестящим, почти всегда верным; ему по-прежнему недостаёт того, чем Виотти владел *par excellence* и как композитор, и как исполнитель: разнообразия, нюансов, большой выразительности там, где её требовала музыка, тонкости, грации и — как в целом, так и в частностях — того особого духа произведения. Не знаю, можно ли приобрести эти изысканные качества, но труд и учение дали г-ну Дюре столь многое другое, что было бы несправедливо думать, будто он не может теми же средствами приобрести и эти — самые необходимые и драгоценные из всех.

- Исполнение Байо в марте 1810 года в *Salle Olympique* Концерта № 18 ми минор Виотти было сочтено «лишённым тех трогających нюансов, какие способна породить лишь подлинная сердечная чувствительность. К тому же адажио он играл довольно холодно». Четырнадцатью годами ранее сам Байо признавался, что «соль-минорный Виотти [Концерт № 19] намного превышает мои возможности» (*de beaucoup au-dessus de mes forces*).

- 18 апреля 1810 года на *Concert de l'Odéon* некий г-н Видаль «очень хорошо сыграл первую часть Концерта № 17 ре минор Виотти; финал-престо предъявляет большие требования к физической силе, которой г-ну Видалю недостаёт».

- И, пожалуй, убедительнее всего — во всяком случае, многословнее всего: «Г-н Корантен Абенек [младший брат более знаменитого Франсуа] очень хорошо играет на скрипке; он снискал всеобщее одобрение [на *exercice des élèves* в июне 1810 года] в прекрасном концерте Виотти си минор [№ 24, изданном фирмой „Керубини и компания“ в 1805 году]. Если же иные старые знатоки остались менее довольны, то оттого, что они помнят ту широкую теплоту, ту жгучую силу, какой Виотти одушевлял свои концерты; ведь они в своём роде то же, что музыка Глюка для французской оперы. Они не терпят шарлатанства и должны исполняться скорее душою, нежели техникой, хотя их трудности и требуют чрезвычайно высокого уровня мастерства. Дело тут не столько в наборе пассажей, сколько в живом изображении чувств. Они выражены с такою верной и трогательной интонацией, что, кажется мне, под каждой мелодической фразой, да и под каждым пассажем, можно было бы написать соответствующую ей драматическую сцену, которая передала бы разнообразные намерения композитора. А потому нам не следует удивляться, что самые способные скрипачи Консерватории по сей день остаются ниже образца столь великого, столь выразительного и столь глубокого. Один только Гара (если бы он играл на скрипке) мог бы найти в своей душе и в своём поразительном музыкальном гении то умение, что нужно, дабы хорошо истолковать Виотти».

К 1810 году, стало быть, Виотти отбрасывал свою тень на преемников. Под неё подпал даже великий Луи (Людвиг) Шпор (1784–1859). Трудно определить, насколько скоро влияние игры Виотти

стало ощущаться за пределами Франции. Роде в 1795 году отправился в турне по Голландии и Германии, но первым, кто, вероятно, распространил школу Виотти в Германии и Австрии, был немецкий последователь Виотти Фридрих Эк. Й. Ф. Райхардт слышал его игру в Берлине в 1791 году и был полон похвал его «прекрасному тону и исполнению, полному вкуса». В одной из предыдущих глав мы видели, что манера Виотти могла быть передана Шпору через Франца Эка, брата Фридриха. Ещё решительнее было влияние Роде, которого Шпор слышал в Брауншвейге в июле 1803 года. В своей автобиографии Шпор писал: «Я без колебаний поставил манеру игры Роде (тогда ещё отражавшую весь блеск манеры его великого учителя Виотти) выше манеры моего наставника Эка и принялся усердно прилагать силы к тому, чтобы по возможности усвоить её, тщательно разучивая сочинения Роде».

Так, ещё не достигнув и пятидесяти лет, Виотти сделался чтимым *fons et origo* европейской скрипичной игры. Уже в 1810 году не кто иной, как Ян Дюссек, в письме к Виотти называет скрипача «le Père createur du Violon», а десятью годами позже сам Шпор пишет из Лондона о своём удовольствии оттого, что его услышит (на концерте Филармонического общества) Виотти — «père de tous les violons».

Что до сочинений Виотти, мы не можем знать, какой оборот приняли бы его концерты без того побуждения — да, по сути, без той необходимости — писать новые произведения, какую породили его собственные выступления (что и произошло в Лондоне начиная с 1793 года), и без прямого знакомства с лондонскими симфониями Гайдна. Как бы то ни было, последние четыре из девятнадцати парижских концертов Виотти — № 16, 17, 18 и 19, — вероятно, сочинённые для исполнения Роде в 1791–92 годах в Théâtre Feydeau, обнаруживают новую зрелость, более богатый, более выразительный и драматичный стиль (все четыре написаны в минорных тональностях) и более симфоническое понимание скрипичного концерта, чем когда-либо прежде. По мнению Уайта, именно эти концерты особенно повлияли на восходящее поколение французских композиторов для скрипки, которые были и скрипичными учениками и последователями Виотти, — главным образом на Роде, Крейцера и Байо. Однако именно Концерт № 13 ля мажор Виотти Людвиг Шпор взял за отправную точку для своего первого концерта в той же тональности, сочинённого в 1803 году. Финал Шпора совершенно явно построен по образцу популярного у Виотти финала полонеза.

Удивительно, что так мало концертов и камерных сочинений Виотти, по-видимому, было издано в других европейских странах за парижское десятилетие Виотти: всего-навсего горстка, включая, разумеется, публикацию Концерта № 3 в 1781 году в Берлине и публикации около 1785 года в Оффенбахе и Мангейме квартетов ор. 1, тогда как прочие датируются 1789 годом или позже. Из остальных его концертов лишь № 12 (в Оффенбахе), возможно, № 13 (в Лондоне) да одно-два переложения были изданы за границей к 1792 году. Великая мода на сочинения Виотти на континенте — если судить хотя бы по числу иностранных изданий — началась не ранее конца 1790-х, и в особенности первого десятилетия следующего века. Если в этих изданиях и можно различить какую-то закономерность, то она в том, что это по большей части камерные сочинения. Концерты Виотти попадают изредка, но почти все эти издания — дуэты, трио, квартеты и их переложения, отвечающие запросам любительского рынка камерной музыки.

По словам Альфреда Эйнштейна, выдающегося знатока Моцарта, «Моцарт знал и ценил творчество Виотти». Но конкретных свидетельств до сих пор приведено мало. Пять скрипичных концертов Моцарта были сочинены в 1775 году — задолго до того, как могло иметь место хоть какое-нибудь влияние Виотти. Эйнштейн особо выделяет первую часть Фортепианного концерта фа

мажор Моцарта, К. 459, «с её настойчивым маршевым ритмом», и Фортепианный концерт до мажор, К. 467, — оба относятся к середине 1780-х годов — как сочинения, в которых влияние скрипичных концертов Виотти проявилось особенно ярко. Концерт № 16 ми минор Виотти попал в поле зрения Моцарта, который — словно распознав драматические качества произведения и желая их усилить — сочинил партии труб и литавр, которые надлежало добавить к первоначальной оркестровке первой и третьей частей (К. 470а). Похоже, что Моцарт предназначал эти добавления для какого-то исполнения в Вене, но когда и кем — неизвестно. Высказывалось предположение, что Фридрих Иоганн Эк привёз рукопись произведения из Парижа (оно было издано не ранее 1789–90 годов) и показал её Моцарту, когда виделся с ним в Вене в марте 1786 года, имея в виду исполнить его в Вене. Однако нет никаких сведений о том, что такое исполнение состоялось в Вене в 1780-е годы. Вероятнее, что Моцарт внёс эти добавления около 1790 года. По мнению музыковеда Манфреда Шмида, Концерт № 16 Виотти повлиял на композиторский стиль Моцарта совершенно особым образом: Моцарт и прежде использовал в своих инструментальных сочинениях медленные вступления, но никогда так, как сделал это Виотти в этом концерте, — то есть так, чтобы вступление возвращалось позднее в той же части. После 1789 года Моцарт применил тот же приём в Струнном квинтете, К. 593, и в увертюрах к «*Così fan tutte*» и «Волшебной флейте». Ещё один пример возможного влияния сочинений Виотти на Моцарта — поразительное сходство фразы в первой части (такты 30–33) Симфонии № 40 соль минор Моцарта (1788) с пассажем в начальном тутти (такты 31–35) Концерта № 7 Виотти (1784).

Точно так же, поскольку Виотти почти наверняка играл свой Концерт № 16 на своих лондонских концертах, весьма вероятно, что Гайдн его слышал. Общее построение, расположение ритмических, оркестровых и динамических элементов в медленном вступлении Виотти отзываются эхом в медленном вступлении к первой части Симфонии № 104 Гайдна.

Исполнения концертов Виотти в Вене в 1790-х и начале 1800-х годов давались двумя скрипачами, связанными с Бетховеном. 2 марта 1793 года было объявлено, что двенадцатилетний Франц Клемент сыграет концерт Виотти двадцатого числа в Национальном театре в Вене. 25 марта 1801 года и 27 марта 1803 года он снова играл концерт Виотти. Бетховен написал свой скрипичный концерт для Клемента, который дал его премьеру 23 декабря 1806 года. Осенью 1798 года Игнац Шуппанциг, первая скрипка квартета, исполнившего в Вене многие из первых исполнений струнных квартетов Бетховена, играл концерт Виотти в Theater auf der Wieden. Эти венские исполнения почти наверняка были парижскими концертами Виотти, хотя его Концерт № 20, возможно, был издан в Англии в 1793–95 годах, а в Париже — в 1799 году.

Именно парижские концерты Виотти (но также включая № 22 и 23), равно как и концерты Роде и Крейцера, — как было неопровержимо показано — глубоко повлияли на Бетховена в его скрипичном концерте 1806 года. Любопытно, что уже около 1810 года музыка Виотти начинала казаться несколько старомодной — без сомнения, отчасти из-за задержки с изданием его лондонских концертов. Авангард был представлен музыкой Бетховена, чьи симфонии медленно вводились в обиход парижской публики на протяжении первого десятилетия девятнадцатого века Франсуа Абенеком, учеником Байо, дирижировавшим оркестром Консерватории. Сам Байо играл камерную музыку Бетховена — поначалу на частных исполнениях, а с 1814 года и на публичных камерных вечерах. То, что Байо, продолжая отстаивать камерные сочинения Бетховена, оставался стойким почитателем музыки Виотти, делает честь его проницательности и историческому чутью. То же можно сказать и об Абенеке.

Один неожиданный способ, каким музыка Виотти продолжала звучать в Париже после его отъезда из города, состоял в использовании нескольких его сочинений в качестве сопровождения к балету в Опере. Первая часть Концерта № 3 в исполнении первой скрипки оркестра Оперы, Мари-Александра Гёнена, была вставлена как заключительный балетный дивертисмент в возобновлённую постановку «Альцесты» Глюка в конце 1798 года. Финал-полонез Концерта № 13 был переложен — включая и сольную партию — для полного оркестра в балете под названием «Le Jugement de Pâris» («Суд Париса»), дата неизвестна. Отрывки из двух камерных сочинений Виотти — финал (*Menuetto con moto e espressione*) скрипичного дуэта WIV:20 и финал трио WIII:7 (*Allegretto vivo scherzoso*) — были вставлены соответственно в балеты «Achille à Scyros» («Ахилл на Скиросе») Керубини (1804) и «L'Enfant prodigue» («Блудный сын») Анри-Монтана Бертоне (1812), оба раза в переложении для большого оркестра. Ещё одна пьеса Виотти, неустановленное *Adagio et Allegretto* ми мажор — ля мажор, была добавлена к возобновлённой постановке балета-пантомимы Новера «*Médée et Jason*» («Медея и Ясон») в 1803 году, снова в переложении для полного оркестра.

Не следует недооценивать значение Théâtre de Monsieur / Feydeau в культурной истории Парижа и в истории оперной постановки и вкуса. Впервые у парижан появилась постоянная репертуарная труппа, ставившая итальянскую оперу по высшим меркам, — неизмеримое обогащение культурной жизни города, которое сосредоточило и заново определило вкусы парижской оперной публики. Притом складывается отчётливое впечатление, что упреки, которыми осыпали итальянский оперный репертуар — мнимая уступчивость его либретто либретто французской *opéra comique*, а также мысль об иностранном засорении французской культуры, — вовсе не разделялись подавляющим большинством парижских завсегдатаев оперы, которые валом валили в театр Виотти, потому что им нравилось то, что им предлагали, и которые нимало не заботились о литературно-эстетических возражениях горстки критиков и сочинителей.

Наконец, печать личности Виотти (несмотря на врагов, нажитых им вследствие истории с Оперой) ощущалась в Париже ещё долго после его отъезда. Мадам де Ла Бриш, мадам де Сталь, мадам де Жанлис, мадам Виже-Лебрён, Байо и Дюссек — все свидетельствуют в своих мемуарах и письмах о благородном характере Виотти, его щедрости и постоянстве в дружбе. Отмечали и его безоглядную щедрость к молодым музыкантам: «Хорошо известно, что добрые услуги Виотти никогда не оказывались из корыстных побуждений, что он сходилась по-дружески с молодыми людьми, в которых распознавал большие дарования, и что находил удовольствие в том, чтобы кое-кого из них обучать». Они же, в свою очередь, порой выказывали свою благодарность и почтение, посвящая ему свои сочинения. Альде посвятил Виотти свой первый скрипичный концерт, а первый скрипичный концерт Роде (1794) несёт на титульном листе следующую надпись: «Первый скрипичный концерт, посвящённый гражданину Виотти, сочинённый и исполненный в Национальном театре на улице Закона гражданином Роде, учеником гражданина Виотти». (Реакция Виотти на этот республиканский оборот речи осталась незаписанной.) Фридрих Эк посвятил Виотти свои первые два скрипичных концерта (около 1790 года), а некий Вандик (Вандик), участник группы первых скрипок оркестра Théâtre de Monsieur / Feydeau, игравший также в оркестре *Concert olympique*, посвятил Виотти свой скрипичный концерт ор. 5 1788 года. Круг замкнулся. Не прошло и десяти лет с тех пор, как Виотти посвятил свой первый концерт своему учителю Пуньяни.

В выборе Виотти покровителей и иных его парижских знакомств угадывается некий рисунок злосчастия: принц де Гемене; Калонн, с позором отстранённый от должности и не снискавший милости у потомства; Водрёй, который, хотя и был, по-видимому, обаятельным человеком, по-

стоянно сидел в долгах и запомнился как образцово легкомысленный придворный из окружения Марии-Антуанетты. И Калонн, и Водрёй были завсегдатаями салона мадам Виже-Лебрён; она писала портреты их обоих, как и портрет Виотти. Оба, подобно Виже-Лебрён и самому Виотти, были вынуждены эмигрировать. Случай Леонара Отье тоже смущает. Его роль в Бегстве в Варенн была в лучшем случае неблагоприятной, а его предпринимательская карьера закончилась катастрофой. Нам неведома мера его дружбы с Виотти. Его ли это было решение — привлечь Виотти как своего соруководителя театра, или же, что вероятнее, он был всего лишь подставным лицом для подлинных владельцев и благодетелей театра? Что связывает его с Калонном, Водрёем, Виже-Лебрён, отчасти с самим Виотти и со многими другими, так это то, что он вознёсся и пал вместе с Марией-Антуанеттой.

Одним из ближайших парижских друзей Виотти был Анж Мари д'Эймар, чьи «Anecdotes sur Viotti» 1792 года — один из самых ранних биографических источников о Виотти. Эймар пережил Революцию и преуспел при Наполеоне; в октябре 1798 года он был назначен послом в Турин. В декабре он принудил к отречению короля Карла Эммануила и установил в Пьемонте революционное правительство; с этого времени и до марта 1799 года он учинил то, что иначе как царством террора не назовёшь: массовые аресты сардинских патриотов, сожжение государственных архивов и захват савойской собственности. Наконец, в апреле 1799 года он был изгнан из Италии австрийскими войсками. Пьер-Луи Гингене запятнал себя столь же неприглядными деяниями в Пьемонте в 1797–98 годах, будучи предшественником Эймара. Много ли знал Виотти о делах Гингене в Пьемонте, когда писал ему дружеское письмо в 1802 году?

Не хочу преувеличивать этого обстоятельства. Прежде всего, вступая в отношения с этими людьми, Виотти не мог знать, что вот-вот с ними случится — банкротство ли, политическая ли катастрофа. Что до покровителей, надо помнить, что у музыкантов вроде Виотти было не так уж много выбора. Самыми желанными покровителями были высокопоставленные придворные и, прежде всего, царствующие семьи. Виотти нельзя винить за то, что его тянуло туда, где была власть. Случай Эймара объяснить труднее, но это был не единственный раз, когда чувствительный и образованный человек оказывался способен на дурные поступки во времена раздоров и потрясений. Во-вторых, в 1780-е годы Виотти завёл несколько друзей, которые остались друзьями на всю жизнь, — на ум приходят Керубини, Байо, Жан-Луи Дюпор и Виже-Лебрён.

Концертирующий скрипач, композитор, педагог, салонный исполнитель, придворный музыкант, масон, директор театра, концертный импресарио — парижская карьера Виотти была многоликой. Но его непреходящее наследие, несмотря на отказ от карьеры скрипача, — это его музыка для скрипки. То, что было сказано о его игре, верно и в отношении его музыки, которая для парижской публики означала его концерты. Его концерты были отражением его манеры игры; его игра была звучащим воплощением его концертов. Ранние летописцы Виотти не колеблясь ставят его в иной разряд, нежели его современников. Уже в 1780 году преподобный Томас Бранд, как мы помним, сознавал разницу: «свист и трюки концерта Даво или Жарновика». Для Фетиса Виотти был спасителем французской скрипичной школы: «С той минуты, как услышали эту прекрасную музыку [концерты Виотти], мода на концерты Жарновика исчезла, и французская скрипичная школа вступила на более высокий путь». Миэль, вслед за Байо, обращает взор к более далёкому горизонту: «Увлечение Жарновиком и его подражателями было лишь поветрием: оно скоро прошло; слава же Виотти длится — и будет длиться вечно».

Глава 6. Лондон, 1792–1798, и изгнание, 1798 — около 1800

Мы оставили Виотти в смятении его последних парижских недель. Без сомнения, он делил карету, ехавшую к побережью, с другими бежавшими из страны: к лету 1792 года тонкий ручеек эмигрантов превратился в поток. Виотти исполнилось теперь тридцать семь лет. Его поприще театрального директора, а с ним и источник дохода, оборвалось. Он должен был понимать, что у него нет иного выхода, кроме как вновь обратиться к скрипке ради заработка. Ему наверняка было известно и о цветущей концертной жизни Лондона, и о пребывании там Гайдна, и о том, что слава его опередила его самого. Но, насколько нам известно, у него не было никакого верного или прочного представления о собственных видах на будущее в Англии.

Возможно, Виотти бывал в Англии и раньше. Год спустя, пересекая Ла-Манш в обратном направлении, он намекнул на такую возможность в одном письме:

[Слова Виотти (письмо Маргарет Чиннери, 1793; в переводе с английского Листера):]

«Давно уже, — пишет он, — у меня не было такой скорой и приятной переправы».

[конец слов Виотти]

Здесь Виотти, конечно же, имеет в виду не свою переправу в июле 1792 года, но ещё более раннюю поездку или поездки через пролив — возможно, предполагаемую поездку 1773 года.

И в самом деле, в какой-то момент после своего прибытия, быть может тотчас же, Виотти был принят под кров своего парижского друга, пианиста Никола-Жозефа Хюльманделя, с которым он, весьма вероятно, был знаком ещё с 1773 года, в Лондоне, как мы уже узнали. Хюльмандель был учителем мадам де Монжеру и завсегдатаем как салона мадам Виже-Лебрён, так и салона аббата Морелле. Он выгодно женился и бежал от Французской революции в Лондон в 1790 году; с тех пор он публично не выступал. Адрес Виотти, указанный в газетном объявлении о его бенефисном концерте 26 апреля 1793 года, есть как раз адрес дома Хюльманделя на Кёрзон-стрит, 47, в Мейфэре. Мы не знаем, когда именно он поселился у Хюльманделей; быть может, лето и начало осени 1792 года он провёл в загородном доме своих хозяев в Бромптоне, в приходе Кенсингтон. Здесь он, должно быть, был немало занят сочинением новых концертов и упражнениями (включая, хотелось бы думать, ежедневную долю медленных, выдержанных гамм) в подготовке к лондонскому концертному сезону, начинавшемуся в начале 1793 года.

Лондон в 1792 году кишел беженцами, среди которых было много музыкантов, — «музыка, не менее чем нищета, бежала искать приюта в Англии». Среди них было по меньшей мере трое из тех, кто в Париже вращался в самой орбите Виотти: скрипач Феликс Яневич, прибывший в Лондон между ноябрём 1791-го и январём 1792 года; ученик Виотти Поль Альде, перебравшийся в Лондон где-то между 13 апреля 1792 года (дата его последнего известного выступления в Париже) и весной 1793-го, когда он играл в постной серии ораторий в Королевском театре на Хеймаркете 8 марта, а также на концерте Нового музыкального фонда 12 апреля; и пианист-композитор Джакомо Феррари, служивший в театре Виотти в Париже и прибывший в Лондон в апреле 1792 года.

Яневича и Феррари мы ещё встретим, но случай Поля Альде довольно странен. По словам гобоиста и мемуариста Уильяма Парка, Альде был освистан и согнан со сцены при своём лондонском дебюте, когда исполнял свой концерт с вариациями на тему «God Save the King». Альде был одним из самых любимых скрипачей в Духовном концерте и на концертах Виотти в Театре Фейдо в Париже. Неужто он так дурно угадал вкусы английской публики? Как бы то ни было, поняв, быть

может, что ему не тягаться со своим прежним учителем, в мае 1793 года он перебрался в Оксфорд и оставался там до 1796 года. Он выступал снова в Лондоне в 1796, 1799 и 1800 годах, когда Виотти не был деятелен как скрипач. По-видимому, никаких дальнейших сношений с Виотти у него не было — по крайней мере, в переписке Виотти с Чиннери о нём нет ни упоминания. И всё же он посвятил свой первый скрипичный концерт прежнему наставнику.

Ещё одним недавно прибывшим был Джованни Мане Джорновики, которого Виотти и Пуньяни, вероятно, встречали в Берлине и который, после долгих гастролей по Европе в 1780-х годах, дал своё первое публичное лондонское выступление в январе 1790 года.

Были в Лондоне и иностранные музыканты, уже давно тут обосновавшиеся, и некоторые из них оказались связаны с Виотти. Самыми видными среди скрипачей были Вильгельм Крамер (1745(6?)–99), живший в Лондоне с начала 1770-х годов, и Иоганн Петер Саломон (1745–1815) — с 1781 года. Эти двое музыкантов немецкого происхождения давно уже пользовались успехом как концертмейстеры самых именитых абонементных концертных серий в Лондоне — соответственно, Профессионального концерта (учреждён в 1785 году) и собственной серии Саломона, начатой ещё в 1783-м. Яневич, Джорновики, Крамер и Саломон были главными соперниками Виотти в Лондоне 1790-х годов. В известной мере успех Виотти в Лондоне дался им в ущерб — за исключением Саломона, который, как мы увидим, своим успехом устроителя концертов был немало обязан как раз Виотти.

Муцио Клементи (1752–1832) был одним из самых выдающихся музыкантов, оказавшихся в связи с Виотти. Его привезли в Англию ещё мальчиком; в 1775 году он дебютировал в Лондоне как пианист; в 1785-м он был назначен первым композитором и исполнителем «Большого профессионального концерта» на Гановер-сквер, выступая фортепианным солистом до 1790 года, когда оставил публичное поприще пианиста-солиста. Вскоре, однако, ему предстояло преуспеть как издателю и фабриканту инструментов, и его поприще пересекалось с поприщем Виотти на разные лады ещё два десятилетия.

Гановер-сквер

Из всех этих лондонских музыкантов именно Иоганну Саломону суждено было оказать самое прямое и непосредственное влияние на поприще Виотти. Саломон совершил настоящий переворот своими абонементными концертными сериями в зале Гановер-сквер в 1791 и 1792 годах, заручившись участием самого прославленного композитора в мире — Йозефа Гайдна. Австрийский мастер, которому было теперь без малого шестьдесят лет, восседал за клавесином в обеих сериях, и в них же впервые прозвучали его симфонии № 93–98 (первые шесть из двенадцати его «лондонских» симфоний). Концерты, как и симфонии Гайдна, имели неслыханный успех. Главная соперничающая серия, Профессиональный концерт, концертмейстером которого был Крамер, попыталась состязаться, пригласив Игнаца Плейеля, бывшего ученика Гайдна, своим композитором и дирижёром на сезон 1792 года, но концерты Саломона и Гайдна, при Яневиче в роли солирующего скрипача, взяли верх. Гайдн покинул Англию в июле 1792 года (всего за неделю-другую до прибытия Виотти) и вернулся в Вену с уговором, что приедет на следующую серию.

Мы не знаем, когда именно Саломон ангажировал Виотти для участия в концертах в зале Гановер-сквер в сезоне 1793 года. 20 ноября 1792 года одна лондонская газета сообщала, что Виотти «ныне в Лондоне, но, будучи человеком независимого состояния, едва ли вероятно, что он явится перед публикой». В известном смысле это было вполне разумное предположение — Виотти не

играл публично с 1783 года, — однако странно, что в столь поздний срок ещё не было общеизвестно, что он будет играть в концертах Саломона в начале 1793-го.

Мы можем вообразить себе ту атмосферу ожидания, какая предшествовала появлению Виотти. По меньшей мере дважды до того разносились толки о его неминуемом приезде — раз ещё в 1786 году, когда в одной английской газете прошёл слух, будто он уже в пути, и снова в 1789-м. Более того, его музыка уже несколько раз звучала на публичных концертах в Англии, как мы видели: не менее девяти раз у Луизы Готро и один раз у Джорджа Бриджтауэра в Лондоне, с 9 февраля 1789 года по 28 мая 1792-го, и несколько раз в Бате, начиная с исполнения одного из концертов Виотти в декабре 1789 года Бриджтауэром, — если упомянуть лишь те выступления, о которых нам известно. То обстоятельство, что эти предвестники Виотти были артистами меньшего, более низкого разбора, лишь сильнее разжигало охоту услышать самый источник — прославленного композитора собственной персоной.

Саломон объявил о грядущей серии на Рождество 1792 года, в «Morning Post», и снова в Новый год. Все вполне ожидали, что Гайдн вернётся: «Саломон решился дать смелый отпор всякому противодействию [разумея, разумеется, Профессиональный концерт и прочие соперничающие серии]. У него будут, в придачу к МАРА и ГАЙДНУ, ещё и прославленный ВИОТТИ, почитаемый первую скрипкой в мире».

Но Гайдн вопреки ожиданиям не вернулся; к концу января стало ясно, что концертам Саломона придётся обойтись без своей величайшей приманки, и на его место был назначен «председательствовать» за фортепиано Клементи. Словно сама судьба вступилась за Виотти. Хотя отсутствие Гайдна было разочарованием для Саломона и его подписчиков, оно означало, что Виотти станет новой звездой серии. Прославленная сопрано Гертруд Элизабет Мара, разумеется, имела широкий круг поклонников, но её присутствию недоставало новизны (она была хорошо известна в Лондоне и в прошлом году несколько раз пела на концертах Саломона), как недоставало её и Клементи. Одна газета сообщала, что Виотти не будет играть публично нигде более; другая утверждала, что его гонорар за двенадцать концертов составит 550 гиней. Если это верно, то была сумма неслыханная для инструменталиста, примерно равная по нынешней покупательной силе чему-то между 30 000 и 50 000 фунтов. Добавляя грядущему сезону ещё остроты — стихии соперничества, — Профессиональный концерт ангажировал Джорновики, который, вероятно, был самым искусным соперником Виотти, своим солирующим скрипачом.

Мы уже отмечали, что Виотти предпочитал задушевность частных концертов более многолюдной, безличной атмосфере концертов публичных. Вполне возможно, что — точно так же, как он делал в Париже, — Виотти играл на одном или нескольких частных концертах в Лондоне ещё до своего первого публичного выступления. Объявление Саломона в нескольких газетах в день первого концерта сезона, 7 февраля 1793 года, гласит, что это будет «первое публичное Выступление [Виотти] в этой Стране», тогда как для кастрата Бруни это «первое Выступление на каком-либо Концерте в этой стране». Саломон, по-видимому, тщательно проводит различие между двумя случаями, что наводит на мысль, что Виотти и впрямь уже сыграл по крайней мере на одном частном концерте. Но теперь, после почти десяти лет воздержания от публичной игры, ему предстоит играть в том, что сделалось самым именитым публичным залом крупнейшего города Европы, — не из честолюбия, а по денежной необходимости. Концертный зал на Гановер-сквер был примерно того же размера, что и Salle des Gardes в Тюильрийском дворце, где играл оркестр Олимпийского общества. Он был изящно отделан, со сводчатым цилиндрическим потолком и тремя рядами диванов по каждой стороне. Обычная подписка насчитывала около 500 человек.

Неизвестно, какой именно концерт играл Виотти на первом концерте Саломона, хотя, по общему мнению новейшей науки, наиболее вероятный кандидат — № 21 или, возможно, № 20. Здесь уместно ненадолго отвлечься на вопрос о хронологии лондонских концертов Виотти, к каковым относятся последние десять, то есть № 20–29. Дело в том, что об их порядке сочинения удалось делать лишь обоснованные догадки — по таким приметам, как водяные знаки бумаги тех немногих рукописей, что писаны рукою самого Виотти, по составу оркестрового сопровождения и по случайным намёкам, выуженным из титульных листов и рецензий на исполнения. Даты первых печатных изданий, даже когда их удаётся установить, помогают мало, ибо все эти концерты были впервые изданы спустя от четырёх до целых двадцати пяти лет после их сочинения, не говоря уже о том, что пять из них (№ 20, 21, 23, 25 и 27) появились в переложениях для фортепиано более или менее одновременно с тем, как — или за несколько лет до того, как — они были изданы в первоначальном своём виде, скрипичными концертами. Это не так странно, как может показаться на первый взгляд. В первые десятилетия девятнадцатого века игра на фортепиано всё больше входила в моду у любителей, особенно как светское достоинство для девиц. Спрос на новые фортепианные пьесы был постоянным и куда более велик, нежели на скрипичные. Как бы то ни было, хотя нумерация концертов не отражает порядка их сочинения и хотя невозможно отнести ни одно из этих сочинений к какому-либо определённомu исполнению, в целом признано, что № 20–27 Виотти сочинил для своих лондонских выступлений в годы с 1793 по 1798, что № 29, вероятно, относится приблизительно к 1801 году или, возможно, к середине 1790-х, а № 28 был сочинён последним, вероятно в 1803–04 годах.

Также впервые выступая в Англии, Гаэтано Безоцци, соотечественник Виотти и его сотоварищ по парижскому Духовному концерту, сыграл в той же программе гобойный концерт. Он играл в концертах Саломона ещё раз — в восьмом, 4 апреля. Одним из его последних публичных выступлений был бенефис Джорновики 30 мая 1794 года. Он умер в Лондоне в 1798 году, перешагнув свой семидесятый день рождения.

Воздействие Виотти на публику в зале Гановер-сквер повторило его блистательный дебют в Духовном концерте одиннадцатью годами ранее. Рецензии назавтра были столь же восторженны. «Oracle»: «Сочинения ВИОТТИ ещё, если только это возможно, изысканнее его Исполнения. [...] Его звук на инструменте поразителен, особенно на первой струне; сила его руки замечательна, а гибкость в то же время невероятна. Его вкус и чувство — тончайшие, какие мы только видели». «Morning Post»: «ВИОТТИ в Концерте на Скрипке наэлектризовал Общество. К смелому, стремительному и мастерскому смычку он присоединяет искусство извлекать из инструмента тоны самые электрические и гармоничные». Можно заметить, что оба рецензента особо превозносят именно звук Виотти. Можно лишь гадать, не имел ли первый рецензент в виду в действительности четвёртую струну (струну соль), мастерством на которой Виотти восхищались в иных случаях, а не первую (струну ми).

Об исполнении Виотти на втором концерте, состоявшемся неделю спустя, сообщалось, что «всеобщий восторг прорывался на каждом перерыве». Даже делая поправку на долю преувеличения, это наводит на мысль, что лондонская публика, когда её охватывало воодушевление, способна была к столь же шумному соучастию, как и парижская (вспомним рукоплескания после первого tutti виоттиевского Концерта № 18 в Театре Фейдо).

Виотти играл во всех двенадцати назначенных концертах Саломона, всегда с одним из собственных концертов, за исключением четвёртого концерта, 28 февраля, когда он сыграл одно из своих трио с Саломоном и виолончелистом Мара (мужем сопрано); девятого концерта, 11 апреля, когда

он сыграл с Саломоном один из своих дуэтов («Duo Concertante»); и одиннадцатого, 25 апреля, когда он играл скрипичный аккомпанемент к арии Пуньяни в исполнении мадам Мара (вполне вероятно, что это была та же ария, которую Роде аккомпанировал в Театре Фейдо годом ранее. Мара пела итальянскую арию Пуньяни в 1782 году в Духовном концерте. Можно допустить, что и это была та же ария, и что Виотти аккомпанировал ей тогда: Виотти играл на бенефисном концерте мадам Мара 17 апреля 1782 года). В двенадцатом концерте, 2 мая, Виотти сыграл с Саломоном одну из своих симфоний-концертанте, а также концерт, «средняя часть которого была арией „Let me wander not unseen“, которую он сыграл с восхитительной простотой». Эта ария — сицилиана из оратории Генделя «L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato». Ни один из лондонских концертов Виотти не имеет второй частью сицилианы, какую можно было бы усмотреть в инципилах тематического каталога его сочинений. Должно быть, Виотти переложил некую часть на основе генделевской сицилианы, чтобы заменить ею на этот раз первоначальную часть, — явная попытка угодить английской любви к музыке Генделя. Быть может, его внимание прежде всего привлекло итальянское заглавие, хотя и оратория Генделя, и стихи Мильтона, отчасти послужившие ей основой, написаны по-английски. И буколический текст, без сомнения, был ему по душе своим любовным воспеванием английской сельской природы. У него было по меньшей мере четыре случая услышать эту арию исполненной на публичных концертах в предшествующие месяцы.

На своём собственном бенефисном концерте 26 апреля Виотти сыграл один из своих концертов, а также «новый» дуэт с Саломоном, который они сыграли вновь на бенефисном концерте Саломона 9 мая. Наконец, уступая всеобщему требованию, Саломон дал дополнительный абонементный концерт 27 мая, на котором он и Виотти сыграли ту же симфонию-концертанте, что и в двенадцатом концерте, а также тот же дуэт, что и на их бенефисных концертах, и Виотти снова аккомпанировал мадам Мара в песне Пуньяни.

Ниже приведена программа бенефисного концерта Виотти 26 апреля 1793 года:

Отделение I *«Большая увертюра, рукопись» [то есть неизданная симфония], Гайдна* *Ария, поёт Доменико Бруни* *Концерт для педальной арфы, играет мадам Крумпхольц* *Ария, поёт мадам Мара* *«Новый» скрипичный концерт, играет Виотти* *Отделение II* *«ещё одна» Большая увертюра, рукопись, Гайдна* *Ария, поёт Бруни* *«Новый» дуэт для двух скрипок [Виотти], играют Виотти и Саломон* *Сцена, поёт мадам Мара* *Финал, Гайдна*

Видно, что эта программа, типичная для лондонских в ту пору, весьма схожа с программами Духовного концерта в Париже: чередование вокальных и инструментальных пьес и, как водится, симфония Гайдна. Важное различие состояло в том, что в Лондоне, в отличие от Духовного концерта, на публичных концертах по обычаю исполнялась и камерная музыка. Неясно, чем был «Финал» Гайдна, хотя этот термин нередко стоит без всякого дальнейшего пояснения последним номером в программах объявлений. Случалось, что в конце концерта играли две последние части симфонии, две первые части которой были сыграны в начале концерта или второго отделения. Но в данном случае это исключено словами «полная пьеса» в объявлениях.

Доменико Бруни (1758–1821) был кастратом-сопрано, певшим в Королевском театре и на концертах Саломона лишь в сезоне 1793 года, под всеобщие похвалы. Встречались ли они с Виотти в Турине? Он пел (в самом нежном возрасте) в Театре Реджо в двух карнавальных операх 1772–73 годов, за год до того, как Виотти вступил в оркестр, — но Виотти наверняка его слышал. Арфистка мадам Крумпхольц (урождённая Штеклер, 1766–1813) играла в парижском Духовном концерте в период 1779–84 годов; она дала бенефисный концерт 8 марта 1783 года в Salle des Suisses. Поки-

нув, как сообщают, своего мужа, арфиста-композитора Ж.-Б. Крмпхольца, в 1788 году и уехав в Англию «с неизвестным любовником», она была деятельна в Лондоне как арфистка на концертах Саломона, в том числе в сезоне 1793 года. Что до мадам Мара, то приходится предположить, вспоминая известие о досаде сопрано по случаю бенефисного концерта Виотти одиннадцатью годами ранее, что она решила предать прошлое забвению.

Если сравнить расписание первого лондонского сезона Виотти с двумя его сезонами в Духовном концерте десятилетием ранее, то окажется, что число его выступлений было схожим, а самое заметное различие состояло в том, что серия Саломона была чрезвычайно правильной: двенадцать концертов проходили по четвергам кряду, с единственным перерывом в две недели между седьмым и восьмым концертами. Как и было в Париже, на весь сезон, вероятно, доставало двух-трёх концертов.

Когда-то вскоре после своего прибытия в Англию Виотти познакомился с Чиннери, ставшими средоточием его существования в Англии. Уильям Бассетт Чиннери (1766–1827), сын учителя чистописания и брат миниатюриста Джорджа Чиннери, был чиновником казначейства. Его жена Маргарет (урождённая Трезильян, ок. 1765–1840) была весьма образованна, свободно владела французским и итальянским и была искусной пианисткой. Когда Виотти вошёл в их жизнь, у них было двое детей — близнецы Джордж и Каролина, которым едва исполнился год (род. 3 сентября 1791). Третий ребёнок, Уолтер, родился в 1793 году (22 апреля). Виотти, вероятно, познакомился с Чиннери где-то осенью 1792 года, и они оставались верными друзьями до конца своих дней. Виотти, или «Амиго», как ласково звали его Чиннери и ближайшие друзья, сделался едва ли не членом семьи Чиннери — он участвовал в их частых музыкальных вечерах и выходных, делил с ними жизнь самым тесным образом, а с 1796 года и жил вместе с ними. Их переписка, включающая около 120 писем Виотти, отворяет окно в жизнь и поприще Виотти после его переезда в Англию. Уже давно было известно, что Виотти был близок с Чиннери. Эдм Миэль пишет в своей статье о Виотти 1827 года о «почтенном семействе, что простёрло к нему „douceurs“ самой задушевной дружбы и чью судьбу он на протяжении тридцати лет разделял». Семейные бумаги Чиннери позволяют нам увидеть всю полноту этих отношений в необыкновенно живых подробностях.

Через три дня после своего последнего выступления в зале Гановер-сквер Виотти написал первое из трёх писем — самых ранних, что сохранились в Семейных бумагах Чиннери. Он гостит в загородном доме одного английского джентльмена; эти письма, на французском, как и почти все его уцелевшие письма, обращены к Маргарет Чиннери в Лондон. Они тотчас вводят нас во внутренний мир великого скрипача — в его сумрачную задумчивость, любовь к природе (и при том нелюбовь к ветру) и, превыше всего, в силу его чувства к Маргарет Чиннери. Несколько отрывков:

[Слова Виотти (письма Маргарет Чиннери, 1793; в переводе с английского Листера):]

Вот уже час, как я держу перо в руке, чтобы написать вам, дорогая моя amica; если бы я начал, когда сел у окна, то письмо моё на маленьком столике было бы уже окончено, но изысканный вид, полк ворон, поднявших дьявольский гомон в деревьях, солнце, то блистающее, то сумрачное, смотря по бегу облаков, и лёгкий ветер, который меня преследует, отсрочили ту беседу, какой жаждало моё сердце с моею amica; с каждым мгновением глаза мои созерцают эту дивную Матерь-Природу; я провожу рукой по лбу и пишу очень медленно. Я не стану и пытаться описать вам всё, что чувствую. Не только трудно было бы распутать мои мысли и изобразить вам мои ощущения, но и письмо моё сделалось бы слишком длинным; к тому же я люблю оставлять вам

кое-что угадывать самим; ваша душа созвучна моей; вы знаете, через что я прохожу, всё, что меня волнует, — восполните же то, чего моя рука не сумеет показать.

Согласитесь, *amica*, что вы дурно со мной обходитесь. Как же это вышло, что вот уже четыре дня я вас не видел, а вы не написали мне ни слова? Я хорошо знаю, что вы скажете: «но господин Смит не приехал, я на него рассчитывала», — но, раз уж он вчера не приехал в город, разве не могли вы послать мне письмо по почте? Право, это нехорошо. Я жду возвращения нашего посылного нынче вечером с величайшим нетерпением. Я рассчитываю получить славное письмо от моего доброго друга. [...] Я всё так же остаюсь самым угрюмым человеком на свете; я не способен ничего сделать и ничего сказать. Вчера было общество; я старался изо всех сил быть занимательным [*faire le fou*: ломать дурака], но был неуклюж, а когда неловкое мгновение миновало, я снова впал в своё естественное состояние, погрузившись в раздумье и убеждённый, что все, должно быть, сочли меня преглупым. Что ж, такова жизнь, половина которой проходит в делах, другая же в жалобах, то браня самого себя, то браня других.

Вы думаете, что я здесь наслаждаюсь. Что ж, друг мой, вы ошибаетесь. Дни мои проходят так: всё нахожу прекрасным, а не наслаждаюсь ничем. Поутру я встаю, завтракаю, с величайшим усилием произношу несколько слов; после мы идём гулять, и я возвращаюсь к себе в комнату, где делаю несколько тщетных попыток чем-нибудь заняться и совершить что-нибудь путное. [Не разумеет ли Виотти под этим, что он сочиняет?] Подают обед, я ем без удовольствия, я подолгу грежу, глядя на великолепные виды, мы выходим на небольшую прогулку, приходит меланхолический час, я молчаливее обыкновенного, мы ужинаем, и я ложусь спать в том же расположении духа, что и весь день. Вот более или менее вся моя ежедневная жизнь. Называете ли вы это наслаждением, *amica*? Я так не думаю.

[конец слов Виотти]

Происшествие на континенте

В первом из этих писем Виотти вложил спешное письмо, которое следовало отправить «моим бедным друзьям из Франции». Это были, почти наверное, Элен (маркиза) де Монжеру и её муж, маркиз де Монжеру, бежавшие из Франции в обществе Юга-Бернара Маре, бывшего журналиста, недавно назначенного послом в Неаполь. Историю участия Виотти в зловключениях его друзей летом 1793 года вывела на свет Дениз Йим. Это необычный эпизод, не уступающий завязке какой-нибудь революционной мелодрамы о спасении. Через письма его к Маргарет Чиннери мы можем следовать за Виотти, странствующим по Европе, и в то же время многое узнаём о его характере. Виотти отплыл из Дувра 22 июля, держа путь на Остенде. Несколько дней он провёл в Генте, в доме своего приятеля-купца, господина Смеда, чьего сына он учил. Однажды вечером Виотти дал для Смедов нежданный концерт, который описывает с такой лёгкостью прикосновения, что она прикрывает собою всю эмоциональную власть его игры:

[Слова Виотти (письмо Маргарет Чиннери, 1793; в переводе с английского Листера):]

После обеда я сыграл прекрасную пьесу для этого доброго папеньки, его жены и двух дочерей, одна из которых замужем; не успел я окончить и первой части, как — то ли от какой-то воскресшей печали, то ли от музыкального чувства — крупные слёзы покатались из глаз замужней дочери, а мгновение спустя то же случилось и с младшей дочерью. Вскоре то же сделала и мать, а отец и я, не в силах удержаться, последовали их примеру. Я уже не мог видеть ясно и потому перестал играть, чтобы присоединиться к этому весьма трогательному Концерту слёз.

[конец слов Виотти]

В том же письме Виотти сообщает, что

[Слова Виотти (то же письмо):]

«едва в этом городе стало известно, что я прибыл, эти добрые фламандцы сбегались толпами поглядеть на меня. Я чувствовал себя совершенно так, словно был одним из тех больших диковинных зверей, которых возят на ярмарку напоказ».

[конец слов Виотти]

Это наводит на мысль, по меньшей мере, что слава Виотти опередила его и в Генте и даже — что любопытно — что он, возможно, уже играл там публично в какой-то прежний раз, быть может в одну из своих поездок давать урок сыну Смеда.

К 3 августа Виотти оказывается во Франкфурте (через Брюссель), откуда пишет:

[Слова Виотти (письмо Маргарет Чиннери, 1793; в переводе с английского Листера):]

«На днях я смотрел на Рейн, что величаво течёт к тому месту, где вы живёте. О! Как жалею я, что покидаю его, чтобы уехать совсем один, и что не приближаюсь к вам, а удаляюсь. Но что мне делать. Надобно следовать своей судьбе и идти туда, куда зовёт тебя твой долг».

[конец слов Виотти]

Здесь, в этих немногих строках, обнажаются два сплетённых лейтмотива писем Виотти к Маргарет Чиннери: его печаль, его мучение всякий раз, как он с нею разлучён (в данном случае он поэтически призывает природу — ещё один повторяющийся в его письмах мотив), и его властное чувство долга перед друзьями. Письмо он подписывает: «Adieu mon amica, ma seule mon unique amica d'Angleterre».

В этом месте в письмах Виотти зияет месячный пробел — следующее писано из Бадена, близ Цюриха, 4 сентября 1793 года, — месяц, в который череда злосчастных, поистине бедственных событий обрушилась на мадам де Монжеру и её мужа. Виотти явился на место слишком поздно, чтобы сделать что-либо, кроме как утешить свою сражённую горем подругу и бывшую сотоварку. Коротко говоря, случилось вот что: мадам де Монжеру и её муж, ехавшие в свите Маре в нескольких каретах по дороге в Неаполь, были перехвачены около 25 июля в деревне Новате, на нейтральной территории Вальтеллины, близ озера Комо, австрийскими войсками. Маркиз, шестидесятилетний и слабого здоровья, был заточён в Мантуе (как и Маре), где, по словам Виотти, скончался в две недели, 2 сентября. Мадам де Монжеру, оставленная в «жалостном положении», «лишь в той одежде, что была на ней», добралась до Бадена, где Виотти наконец её настиг. Во всём этом встаёт вопрос о том, когда Виотти узнал о несчастье друзей. Дениз Йим правдоподобно предполагает, что Виотти первоначально намеревался встретиться с Монжеру в Венеции. Затем, вероятно после прибытия во Франкфурт, он, должно быть, получил весть об австрийском нападении.

За два с половиной месяца в Бадене и Цюрихе Виотти написал пять (уцелевших) писем Маргарет Чиннери и два — Уильяму, рассказывая о положении дел. Из них мы узнаём, что 13 августа он был в Венеции, откуда, вероятно, отправился в Мантую, прежде чем двинуться на север, в Швейцарию, через Вальтеллину, и что в сентябре он две недели тяжело страдал от лихорадки, потеряв при этом столько в весе, что сделался «неузнаваем». Виотти возмущён «несправедливостью и варварством», совершёнными над его друзьями, которые «политически невинны». Он вкладывает письмо (утраченное) мадам де Монжеру для Уильяма Чиннери, дабы тот доставил его британ-

скому премьер-министру Уильяму Питту. (Маре был в Англии в конце 1792 года с миротворческим поручением — у него состоялась благосклонная беседа с Питтом 2 декабря — и снова в январе 1793-го, до того как 1 февраля Франция объявила войну. Австрийцы совершили военный акт на нейтральной территории. Всё это, без сомнения, должно было заинтересовать Питта, но до сих пор не найдено никакого свидетельства о том, чтобы он что-либо предпринял по этому письму, ни даже о том, что оно было доставлено.) Виотти просит Чиннери прислать 200 фунтов через его банкира, «господина Амерсли» (Хаммерсли), чтобы помочь мадам де Монжеру, и наконец получил их лишь после того, как первая пересылка, по-видимому, пропала. Около 21 октября, невзирая на опасности, мадам де Монжеру вернулась во Францию, где Террор день ото дня набирал силу. Виотти предполагал отбыть в Гент недели через две, но в действительности не уезжал до 15 ноября.

2 ноября Виотти пишет невестке Маре в Дижон, где укрылась Монжеру. Он осторожно надписал письмо «гражданке Маре, жене Председателя дистрикта, департамент Кот-д'Ор», и поставил дату «2-й год Республики», дабы не возбудить подозрений, если письмо будет перехвачено французскими властями. Он отчаянно жаждет получить вести от Маре в Мантуе и от мадам де Монжеру (которую, разумеется, не называет) в Дижоне.

[Слова Виотти (письмо, 2 ноября 1793; в переводе с английского Листера):]

«Предоставляю вам судить, как угнетено было моё сердце. [...] Ради Бога, напишите мне хоть слово, каким бы оно ни было».

[конец слов Виотти]

Покуда он был в Цюрихе и Бадене, Виотти должен был узнать о казни Марии-Антуанетты 16 октября (Людовик XVI взойшёл на эшафот ранее неё, 21 января). Гильотина стояла на площади Революции, прежде площади Людовика XV (ныне площади Согласия), где Виотти жил — по крайней мере некоторое время — в 1789 году и через которую он наверняка проходил множество раз по пути через сад Тюильри в Театр Месье. Личные горести Виотти были лишь отголоском общих горестей, сотрясавших Францию и, всё более, всю Европу. Не последней из ироний положения Виотти было то, что «варварские» злодеи, австрийцы, были союзниками англичан, воевавших с Францией с февраля, — и к этим англичанам Виотти теперь пристал.

В письме Виотти от 8 ноября к Уильяму Чиннери есть любопытное музыкальное прозрение: он говорит, что не прикасался к скрипке с тех пор, как покинул Англию (что, как мы знаем, было не вполне правдой), но

[Слова Виотти (письмо, 8 ноября 1793; в переводе с английского Листера):]

«вы знаете, что благодаря дарам, какими наделила меня Природа, мне не понадобится много времени, чтобы вернуть себе форму, и что недели мне будет довольно, чтобы быть столь же достойным, чтобы меня слушали, как и в прошлом году».

[конец слов Виотти]

Виотти не был ни ложно скромным, ни непомерно гордым; мы можем принять это замечание за простую констатацию факта. К тому же именно эта ссылка на «прошлый год» позволяет нам заключить, что Виотти познакомился с Чиннери в 1792-м.

В Генте, куда он прибыл к 6 декабря, он снова остановился у семейства Смеда недели на две, прежде чем сесть на корабль до Дувра. И опять он говорит о своём чёрном расположении духа и, что тревожно, кажется, утратил всякий интерес к музыке:

[Слова Виотти (письмо, декабрь 1793; в переводе с английского Листера):]

«Гармония раздражает меня с тех самых пор, как события моей жизни стёрли гармонию, существовавшую в моём существе; если эта неприязнь продолжится, я, вероятно, и в Лондоне буду вести себя так же, как вёл в этой своей поездке».

[конец слов Виотти]

Будучи в Генте, Виотти получил письмо, на французском, от Гаэтано Пуньяни, помеченное 16 октября 1793 года, на которое мы уже ссылались. «Вот уже более двух лет, как я о вас ничего не слышал, — пишет он, — но я слышал, что вы покрыли себя славой в Лондоне» — и что он играл «один из ваших последних концертов, в ми мажоре. Он мне весьма понравился, он нов по складу и хорошо написан». Это, должно быть, виоттиевский Концерт № 21, а значит, по всей вероятности, Виотти играл этот концерт в Лондоне в 1793 году. Пуньяни сообщает также, что «некий Саломон проезжал тут». Вполне могло статься, что именно Саломон привёз рукописный список виоттиевского концерта, чтобы показать его Пуньяни (издан он был лишь в 1803-м). Саломон, по-видимому, не сдержал своего обещания издать в Лондоне несколько новых симфоний Пуньяни и один концерт, а также его мелодраму по гётевским «Страданиям юного Вертера». Тогда Пуньяни написал Луиджи Борги (?1745 — ок. 1806), своему бывшему ученику, жившему в Лондоне с 1769 года, прося его помощи в этом деле, но Борги отвечал, что музыка Пуньяни «более не ценится в Лондоне и что лишь Гайдн да некоторые другие новые композиторы пользуются известностью». (Это, как ни досадно было Пуньяни до крайности, было по существу верно.) Тогда Пуньяни просит Виотти «посмотреть, что можно сделать», прибавляя, что «Вертер» переложен также и для клавесина. По-видимому, Виотти не преуспел в этой услуге своему многоуважаемому прежнему наставнику (ни об одном сочинении Пуньяни не известно, чтобы оно было издано в Лондоне в 1790-х), но мы можем быть уверены, что он приложил к тому всяческие старания.

Теперь нам следует заново обдумать то, что Виотти говорит в своём «Кратком очерке» 1798 года об этой поездке на континент, а именно что «смерть моей матери» обязала его отправиться в Италию, дабы привести в порядок свои дела и дела своих «братьев, ещё детей». Как мы видели, у Виотти было бы очень мало времени, чтобы заехать в Фонтането во время своего лихорадочного пути через Тироль (что указывает на Инсбрук и перевал Бреннер) в Венецию и Мантую, а затем в Швейцарию в августе 1793 года. Я и впрямь полагаю в высшей степени невероятным, что он ездил в Фонтането, — а это наводит на мысль, что подлинную причину своей поездки он, возможно, счёл слишком щекотливой в политическом отношении, чтобы открывать её британским властям в своём «Кратком очерке» (Юг-Бернар Маре как-никак был высокопоставленным французским чиновником в пору, когда Франция воевала с Британией). Возможно, у него попросту не было довольно времени, чтобы заехать в Фонтането. Но трудно объяснить, отчего он ни единым словом не упоминает о смерти мачехи в своих письмах к Чиннери, непосредственно предшествовавших его отъезду из Англии в июле, и отчего он не упоминает о посещении Фонтането ни в одном из своих писем с континента. Более того, Негри недвусмысленно утверждает в своей биографической заметке 1810 года, что в последний раз Виотти был в Фонтането летом 1783 года.

Лондон и Бат

По прибытии в Лондон Виотти на время остановился у Хьюлманделей, покуда не подыщет собственного жилья. Он просил Чиннери найти ему жильё близ их собственного дома и сыскать ему слугу («bon domestique»). Первая из этих просьб исполнилась наилучшим образом: вскоре он

переехал в квартиру на углу Уэллс-стрит (№ 34) и Чарльз-стрит (№ 16), всего в нескольких ярдах от резиденции Чиннери на Мортимер-стрит, 5, у Кавендиш-сквер.

Между тем Саломон начал давать объявления о своей серии 1794 года, гвоздём которой был доктор Гайдн (в 1791 году Оксфордский университет удостоил его почётной степени доктора музыки), каковой «будет снабжать концерты новыми сочинениями и руководить их исполнением за фортепиано», а среди солистов значились Мара и Виотти. В этом году у Саломона не было соперников, ибо Профессиональный концерт прекратил своё существование: Плейель, Крамер и Джорновики оказались в тени Гайдна, Саломона и Виотти. Яневич (Janiewicz), бывший в 1792 году скрипачом-солистом в концерте Саломона, тоже был сильно оттеснён Виотти на задний план: в 1793 году он играл лишь четырежды — в серии ораторий (King's Theatre и Theatre Royal на Хеймаркете), на собственном бенефисе и на бенефисе Дюссеков. В 1794 году за ним числится лишь одно выступление в Лондоне — на собственном бенефисе 14 мая, а в 1795-м снова лишь одно — на бенефисе мадам Мары 24 марта. Зато Яневич сумел найти нишу для своих дарований в Бате, где сделался концертмейстером оркестра и ведущим солистом в концертах Венанцио Раудзини за 1793 год и в зимнем сезоне 1793–94 годов, а также в других городах Великобритании и Ирландии.

Концерты Саломона назначены были на вечера понедельников, начиная с 3 февраля. На деле первый концерт пришлось отложить до десятого числа, поскольку приезд Гайдна в Англию задержался (до пятого), о чём Виотти сообщает Маргарет:

[Слова Виотти (письмо Маргарет Чиннери):]

«Гайдн так и не приехал. Меня провели, уверив, будто он уже здесь».

[конец слов Виотти]

В том же письме он сообщает, что нога его чувствует себя лучше — несколькими днями ранее он жаловался на «острые боли» в ноге, вероятно подагру, недуг, к нему возвращавшийся и время от времени упоминаемый в его переписке.

Виотти играл в восьми из двенадцати концертов, всякий раз с концертом, кроме последнего, 12 мая, когда он исполнил дуэт с Саломоном. Они же с Саломоном сыграли дуэт и на благотворительном концерте 6 марта в пользу Нового музыкального фонда («в помощь ОБЕДНЕВШИМ МУЗЫКАНТАМ, их ВДОВАМ и СИРОТАМ, проживающим в Англии»); Виотти играл концерт на бенефисе Гайдна 2 мая, а также два новых концерта на собственном бенефисе 23 мая, и возглавил оркестр на бенефисе Саломона 28 мая.

Концерт Виотти на первом вечере был «новым». «Мы не сомневаемся, — писала на следующий день Morning Chronicle, — что обе эти пьесы [концерт Виотти и „Новая большая увертюра“ Гайдна] будут потребованы снова, ибо их следует причислить к лучшим творениям, какими только может похвалиться музыка». Выше похвалы быть не могло — поставить музыку Виотти вровень с новой симфонией «несравненного» Гайдна. Эта новая симфония Гайдна была отождествлена с № 99 ми-бемоль мажор — первой, в которой Гайдн применяет кларнеты. В программе была и ещё одна новинка: Дюсек играл свой «Новый концерт для фортепиано». То были упоительные дни для подписчиков Hanover Square.

И в самом деле, тот же концерт Виотти сыграл и на втором вечере, неделю спустя. Morning Chronicle определила его как

концерт в минорной тональности, сочинение и исполнение которого равно мастерски. По стилю он не был ни вполне старинным, ни вполне современным, но причащался красотам обоих. Сила его на четвёртой струне поистине велика; но, как и сила вообще, она подвержена злоупотреблению. Говоря пословицей, «он малость пересиживает на одной струне». Играл он, однако, с необычайной сладостью, чувством и впечатлением.

Согласно нынешнему общему мнению, этот минорный концерт — № 24 си минор, хотя и не содержит необычайного числа пассажей для струны соль. Автограф медленной части этого сочинения записан на маленьких, почти карманного размера листках, необыкновенно тщательным почерком. Предположение Уайта, что он, возможно, предназначался в подарок, подкрепляется письмом, которое Виотти написал Маргарет Чиннери 13 февраля, между первыми двумя концертами Саломона:

[Слова Виотти (письмо Маргарет Чиннери):]

«Посылаю тебе, amica, ещё одно из моих новых дитятей; я желаю, чтобы ты приняла его со снисхождением дружбы и чтобы оно никогда тебе не докучало. Ты, разумеется, прекрасно понимаешь, что речь идёт о концерте, ибо о чём же ещё могу я говорить — я, бедное существо, отрезанное от всего на свете, с душою столь пылкой и столь лишённой того, что могло бы её насытить!»

[конец слов Виотти]

Если это «дитя» Виотти и впрямь было белой копией (всего) Концерта № 24, нам приходится предположить, что две другие части утрачены. Не относится ли излияние Виотти в последней фразе к чему-то, что было — или, скорее, чего не было — между ним и Маргарет?

О выступлении Виотти на пятом концерте, 10 марта, — снова Morning Chronicle:

Мастерское исполнение ВИОТТИ превзошло все прежние образцы; власть его над инструментом представляется безграничной. Великое заблуждение музыкантов состояло в непрестанном стремлении возбуждать изумление. ВИОТТИ, что правда, и не ставя этого себе целью, поражает слушателя; но он совершает нечто бесконечно лучшее — он пробуждает чувство, даёт душу звуку и берёт в плен страсти.

Здесь рецензент касается темы, постоянно звучащей в откликах англичан на игру Виотти: они ценили «благородную простоту» его игры, его уклонение от «фокусов» и технической виртуозности ради неё самой. Именно эту большую зрелость стиля отметил Байо в своей «Заметке о Виотти» 1825 года.

Другая рецензия на пятый концерт, в Oracle от 13 марта, сообщала, что

Виотти играл прекраснейший концерт, в котором ввёл ту часть, чьи звуки пробуждают в ШВЕЙЦАРЦАХ ту самую Amor Patriae, что заставляет их изнывать тоскою по благам далёкой родины. Поистине, в этой мелодии разлита столь божественная простота, она так согласуется с нашими впечатлениями от той страны и от счастливейших её обитателей, что слушать её без волнения невозможно.

Речь почти наверняка идёт о Концерте № 5 Виотти, вторая часть которого, как мы отмечали, по всей видимости, представляет собою швейцарскую «горную песнь».

Необъяснимая перемена планов произошла к восьмому концерту, 31 марта. Ещё за два дня до концерта Oracle объявляла, что Виотти сыграет концерт, но на деле и он, и его концерт были заменены.

На девятом концерте, 7 апреля, после первого исполнения неделей раньше была повторена Симфония Гайдна № 100 («Военная»), и Виотти сыграл концерт. Morning Chronicle писала:

Иные из знатоков объявляют, что игра Виотти нравится им больше, чем его музыка. — Суждения расходятся; мы не возьмёмся утверждать, что они ошибаются; мы можем лишь сказать, что, хотя его сочинения и причастны старой французской школе, в них есть всё же такое богатство, единство и величие, которые, на наш взгляд, ставят их много выше тех джиг, вывертов и шарлатанства, в которые столь склонна впадать современная музыка. Не то чтобы мы были врагами современной музыки: в ней немало существенных усовершенствований, но в ней же и немало коренных пороков.

И снова — презрение к поверхностному в музыке, но этот рецензент пытается и провести исторический разбор: старая французская школа против современной музыки — вариация на тему «старинного» и «современного» из рецензии Morning Chronicle от 19 февраля, приведённой выше. В Англии под старинной музыкой разумели прежде всего музыку Генделя (хотя в концертах Академии старинной музыки и Концерта старинной музыки исполнялась и музыка куда более ранняя). Под «старой французской школой» рецензент, возможно, имел в виду скрипичные концерты великого французского скрипача Жан-Мари Леклера (1697–1764), изданные в 1737 и 1745 годах, а может быть, и более поздние концерты (1764) самого выдающегося из преемников Леклера — Пьера Гавинье.

На этом концерте присутствовал Чарльз Бёрни. Неделю спустя он написал своей дочери Фанни, обнаружив игривую сторону своего нрава, не слишком заметную в его монументальной «Всеобщей истории музыки»:

Кого же, среди прочих, должен я был встретить на концерте у Саломона, как не мистера и миссис Пьюцци и всех барышень Трейл? Дамы все на одном диване, а la mère посередине! Глаз мистера Пьюцци первым поймал мой взгляд, мы подошли друг к другу, обменялись рукопожатием и заговорили о музыке и исполнителях, прежде чем я узнал, что дамы тут же. Но когда я выразил надежду, что la signora sua consorte в добром здравии, он сказал, что она здесь, указав на софу у самого оркестра. Когда же я поспешил туда и встретил её взгляд с обычным его огнём и добрым расположением — она протянула мне руку и встретила мою с великим жаром и удовольствием. «Да это же доктор Б., молодой как всегда!» — «О, я лишь только что подправлен, — отвечаю я, — да попросту только-только встал с одра болезни», — и так далее, и так далее; что ж, мы беседовали и смеялись, как бывало, и я в жизни не видел её более оживлённой, добродушной и приятной. Вся моя прежняя нежность к ней вернулась, и я сделал бы всё, что только возможно, лишь бы выказать её с тем же пылом, что и в лучшие времена джонсоновских, трейлиановых и стритемских дней.

Если Бёрни и мистер Пьюцци, учитель пения, вели свою беседу в антракте, то они ещё не успели услышать симфонию Гайдна, открывавшую вторую часть, ни концерт Виотти. Можно было бы пожелать, чтобы Бёрни в своём письме обратил свои недюжинные критические и описательные способности на музыку и исполнителей — к усладе Фанни, да и нашей. Годы спустя, в 1819 году, Бёрни описал музыку Виотти как смесь старого и нового: «он пишет порою со всей основательностью старой [итальянской] школы [в „своих величавых и тщательно отделанных частях“], а порою с лёгкостью и легкомыслием французов новейшего времени [в своих финалах]».

Сыграв в девятом концерте Саломона, 7 апреля, Виотти не появлялся в Лондоне вплоть до 2 мая. В этот промежуток он четыре раза играл в концертах в Бате. Они давались в Новых залах для со-

браний (New Assembly Rooms) и устраивались Венанцио Раудзини, знаменитым кастратом, в позднейшие годы сделавшимся импресарио. Шесть писем, которые Виотти написал Маргарет Чиннери из Бата, проливают свет на концертную и светскую жизнь этого города и, опять-таки, дают нам доступ к сокровеннейшим мыслям Виотти. Как всегда, скрипач сетует на разлуку с друзьями и нетерпеливо рвётся к ним. И снова он намекает на своё недовольство ремеслом, на жажду более тихой жизни:

[Слова Виотти (письмо из Бата):]

«Мне бы подошло, Amica, быть садовником у мистера и миссис Чиннери, лишь бы мистер и миссис Чиннери никогда не покидали деревни; я был бы куда счастливее».

[конец слов Виотти]

Жизнь его состоит из утренних репетиций и вечерних выступлений. По обычаю, после концерта все собираются в большой зале, чтобы поболтать и выпить чаю, — собрание, которое

[Слова Виотти:]

«я, будучи отчасти медведем, всегда спешу покинуть»

[конец слов Виотти]

, хотя при этом он знакомится со множеством людей, особенно женщин, зазывающих его к себе. Виотти, не любитель выбирать выражения, презрительно отзывается о сдержанности английской публики:

[Слова Виотти (письмо из Бата, 18 апреля):]

«Вчера я играл в третий раз; я остался собою довольно доволен. Говорят, я имел большой успех; уверяю тебя, Amica, что я о том совершенно не подозревал. У них прелюбопытный способ это выказывать, надо сказать! Клянусь тебе, милая моя Маргаритина, что я никогда не смог бы привыкнуть к этой проклятой холодности; право, я скорее склонен почитать твоих соотечественников бревнами, невеждами, нежели признать за ними ту сосредоточенную чувствительность, на которую они притязают».

[конец слов Виотти]

Виотти, по-видимому, забыл о «всеобщем восторге», который «прорывался в каждом антракте» годом раньше в залах Hanover Square, — хотя можно возразить, что батская публика вне сезона (более модным временем для приезжих была пора с октября по Рождество) едва ли была столь же отзывчива, как её лондонская собратья в разгар сезона. К концу своего пребывания в Бате, хоть и несколько смягчившись в своём отношении, он всё ещё покороблен сдержанностью английских женщин:

[Слова Виотти (письмо из Бата, 23 апреля):]

«Я уже познакомился со многими людьми, куда более милыми, чем мне показалось вначале. Заметь, я понимаю женщин; что до мужчин, их повадки мне незнакомы. Но отчего эти проклятые женщины не показывают себя тотчас такими, каковы они есть, вместо того чтобы при первой встрече являться с мраморными лицами? Я желал бы отослать их всех к моей amica, чтобы она научила их своим приятным и восхитительным манерам».

[конец слов Виотти]

В другом письме Виотти мимоходом упоминает, что

[Слова Виотти (письмо из Бата, 16 апреля):]

«ухо моё много лучше, хотя слабый свист [petit siflement], в нём поселившийся, всё ещё держится. Надеюсь, что по возвращении совершенно от него избавлюсь; он длится уже достаточно долго. Прошу тебя, поблагодари твоих сестёр за участие, какое они выказали».

[конец слов Виотти]

На следующий день он поминает свою «глухоту» (и Маргарет тоже), но более об этой беде мы ничего не слышим, — а пока она длилась, она, без сомнения, была причиной великой тревоги для Виотти, как была бы для всякого музыканта.

В первом своём письме из Бата Виотти намекает на музыкальные занятия Маргарет и обнаруживает своё трезво-будничное отношение к тому, какое место он занимает в мире скрипичной игры:

[Слова Виотти (письмо из Бата, 16 апреля):]

«Ты хорошо делаешь, добрая Amica, что устраиваешь свою музыку через неделю; слишком долгий перерыв мог бы, пожалуй, нарушить связность [l'ensemble] наших маленьких собраний, да и неплохо устроить одно без Amico — солнце Саломона и Яневича воссияет ярче».

[конец слов Виотти]

Как нам уже случалось замечать, ложная скромность не была в характере Виотти. Из этих строк мы узнаём также, что Маргарет устраивала свои музыкальные собрания на Мортимер-стрит по средам и что в них участвовали Саломон и Яневич.

В иных местах этих писем Виотти обнаруживает резкость, чтобы не сказать желчность, в своих суждениях о собратях по ремеслу:

[Слова Виотти (письмо из Бата, 18 апреля):]

«Ты хорошо сделала, потребовав те сонаты у этого папаши Гайдна. Меня всегда задевало видеть, как он раздаёт рукописи всем без разбору, когда первой следовало бы предложить одну тебе. Я твёрдо намеревался попенять ему на это. Сдаётся мне, что наряду с великим гением в этом добром старике очень мало такта и рассудительности. Что тут скажешь, он несётся по-немецки, скачками и прыжками: кто подвернётся ему на пути, тот её [музыку] и получает [que voulés vous il agit à l'almande, par bond et par saut, celui qui se rencontre sur son chemin attrappe]».

[конец слов Виотти]

(Следует, впрочем, отметить, что, словно раскаиваясь в своей резкости по отношению к имени-тому другу, Виотти приписывает в постскрипуме:

[Слова Виотти:]

«Если Папино заговорит обо мне с тобою, передай ему мой сердечный поклон».

[конец слов Виотти]

) Если Маргарет могла притязать на первенство в отношении рукописных сонат Гайдна, это означало бы, что он по меньшей мере был с нею знаком, а стало быть, вполне мог посещать её музыкальные собрания.

В том же письме итальянец, не переводя дыхания, обращает своё внимание на другого собрата-немца:

[Слова Виотти (письмо из Бата, 18 апреля):]

«Отчего Саломон так много говорит тебе обо мне? Уж не влюблён ли он в меня?.. как глупо спрашивать тебя о причине, разве я и без того её не знаю? Будь его мука истинной, жаловаться было бы справедливо. На его месте, вместо того чтобы предаваться ревности, я бы усердно трудился, дабы стать не менее достойным похвал, чем всякий другой».

[конец слов Виотти]

И всё же у нас есть все основания полагать, что Виотти сотрудничал с обоими этими людьми на началах взаимного уважения: они с Саломоном вместе играли дуэты в концертах Саломона, и Виотти играл на бенефисах Саломона в 1793 и 1794 годах, в последнем случае — как концертмейстер оркестра, что было поступком чистой дружбы, не сулившим итальянцу никакой особой славы, ибо он уже вновь утвердился как величайший из живущих скрипачей. Равным образом Виотти играл на бенефисах Гайдна в 1794 и 1795 годах, а письмо Гайдна к Виотти, приводимое ниже, в высшей степени сердечно.

Скрипач проникся теплотою к Венанцио Раудзини, «такому доброму и честному человеку», но ни словом не даёт понять, что был знаком с ним прежде, — хотя едва ли вероятно, чтобы он не помнил его и его голоса по временам двадцатилетней давности в туринском Театре Реджо. Раудзини на день принимал Виотти у себя за городом, в Вудбайн-Коттедже, в Перримиде, под Батом, который несколькими месяцами позже, в августе, посетил и Гайдн. В час пополудни в пятницу на Пасхальной неделе Виотти выехал из города верхом, в одиночестве:

[Слова Виотти (письмо из Бата, 19 апреля):]

«Я поехал просёлочной дорогой, обсаженной деревьями всех родов, отягощёнными цветом. Дорога эта поднималась к некоему подобию леса, венчавшего холм, откуда открывался вид на весь город. Там-то я и остановился, чтобы созерцать красоту природы и непостижимого её творца. После долгого глубокого раздумья я спустился немного вниз, и ко мне присоединилось общество, целый час гулявшее в саду, полном цветов и гераней всякого рода. Я весело приветствовал всех, а затем под предлогом, что осматриваю всё, что вижу, по возможности избегал общества прочих. Как бы то ни было, место, отлого спускавшееся в довольно узкую долину, не переставало быть приятным, — да и что в эту пору не приятно. Главным моим занятием был сбор фиалок, одного из тех цветков, которые более всего любит некая особа, мне знакомая».

[конец слов Виотти]

Виотти был необычайно чуток к природе во всех её проявлениях. В двух письмах предыдущего лета он рассказывал Маргарет, как луна «ни на миг не покидала меня» в дилижансе на Дувр, а при переправе через Ла-Манш «луна была мне неизменной спутницей». И вот теперь, в Бате:

[Слова Виотти (письмо из Бата, 17 апреля):]

«Я нахожу, что час после полуночи — время, чтобы тихо собраться с собою и поработать, особенно когда стоит прекрасный лунный свет, [...] время от времени взглянуть на эту мягкую и изысканную звезду, чтобы отдохнуть и помечтать минуту, с мыслями, полными дорогих друзей».

[конец слов Виотти]

Виотти дал в Бате бенефисный концерт 23 апреля, для которого его ученик Филипп Либон (1775–1838), по-видимому, вызвался приехать из Лондона, чтобы играть в оркестре. Виотти просил Маргарет поблагодарить молодого испанца за его предложение, которое

[Слова Виотти:]

«я бы принял, да только оркестр здесь не просто сносный, а почти что хорош».

[конец слов Виотти]

Либон был любимым учеником Виотти; ему выпала честь играть со своим учителем в публичном концерте в следующем году.

По возвращении в Лондон 25 апреля Виотти играл концерт на бенефисе Гайдна 2 мая, затем — концерт на одиннадцатом из концертов Саломона 5 мая и рукописный дуэт с Саломоном на двенадцатом и последнем в серии 12 мая, в день своего тридцатидевятилетия. Накануне, в воскресенье 11 мая, «джентльмен-композитор» Джон Марш после проповеди в церкви Святого Павла в Ковент-Гардене

отправился на репетицию концерта Саломона в Hanover Square к завтрашнему вечеру; войдя, я поначалу не мог взять в толк, что они делают, ибо всю дорогу, пока поднимался по лестнице к залу, слышал позвякивание военного треугольника, который вместе с тарелками и другими военными инструментами сопровождал тогда знаменитую рукописную симфонию Гайдна с военной частью. Этим и кое-чем ещё, что тогда репетировалось, я был так пленён, что почувствовал себя привязанным за ногу (или, вернее, за ухо) и принялся сокрушаться, что зван к обеду в четыре часа к миссис Кокс в Вестминстере. [На следующий вечер Марш был на концерте, где военную часть исполнили на бис.]

Марш особенно оценил бы случай услышать, как Виотти играет собственный дуэт (а он, по всей видимости, был сочинения Виотти): он отмечает, что в частных собраниях играл «дуэт-другой» и «два-три дуэта Плейеля и Виотти» летом 1793 года в Гринвиче и в 1795-м в Чичестере, а в декабре 1801 года в Чичестере слышал, как двое юношей играли «трудный дуэт Виотти». 28 апреля 1799 года в Солсбери, после чая с сэндвичами, он и его сын, игравшие на виолончели и скрипке соответственно, аккомпанировали некоей мисс Уопшэр в «искромётном концерте Виотти соль мажор (который я тогда впервые услышал) и других вещах». То была переложённая в фортепианный концерт версия № 23 работы Яна Ладислава Дюссека.

Виотти играл два новых концерта на собственном бенефисе 23 мая и возглавил оркестр на бенефисе Саломона 28 мая, где доктор Гайдн был «за фортепиано». Это было последнее засвидетельствованное выступление Виотти в 1794 году.

Ниже приводится программа бенефиса Виотти в том виде, в каком она появилась в газетах:

HANOVER-SQUARE. В пользу мистера Виотти. ЗАВТРА, 23 мая, состоится БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТ ВОКАЛЬНОЙ и ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ. ЧАСТЬ I. Большая увертюра (рукопись) — ГАЙДН. Ария, г-н НИЛД. Новый концерт для скрипки, синьор ВИОТТИ. Ария, г-н ФИШЕР. Концерт для фортепиано, г-н ДЮССЕК. ЧАСТЬ II. Большая увертюра (рукопись) — ГАЙДН. Сцена, мадам ДЮ КРЕ. Новый концерт для скрипки, синьор ВИОТТИ. Терцет, мадам ДЮ КРЕ, г-н НИЛД и г-н ФИШЕР. Финал.

Несомненно, иметь в программе своего бенефиса рукописное сочинение Гайдна было своего рода знаком отличия, хотя дело это было отнюдь не редкое.

Что до артистов, помогавших Виотти на его бенефисе, особо выдавался богемский пианист-композитор Ян Ладислав Дюссек (1760–1812). Дюссек, поиграв в разных столицах Европы, в том числе в Петербурге в 1783 году, прибыл в Париж в конце 1786-го. Он давал уроки мадам де Монжеру и, по-видимому, «был особо замечен Марией-Антуанеттой». Едва ли можно сомневаться, что они с Виотти подружились в эту пору. В начале 1789 года он бежал в Англию; впервые он выступил в залах Hanover Square 1 июня 1789 года. Быть может, Виотти, вскоре по прибытии в Англию, был на свадьбе Дюссека в Лондоне 31 августа 1792 года, где тот венчался с Софией Корри, и самой

пианисткой и арфисткой. Дюссек играл в концертах Саломона в 1792 году и в Профессиональном концерте в 1793-м, а в 1794-м вернулся к Саломону; он играл на лондонском бенефисе Яневича 14 мая и на бенефисе Джорновики 30 мая, равно как и на бенефисе Виотти. В 1792 году Дюссек вошёл вместе со своим тестем Доменико Корри в издательское дело, которое выпустило первое издание Концерта № 23 Виотти, переложенного Дюссеком в фортепианный концерт. Это издание, появившееся в конце 1794 года, лет за десять до первого издания того же сочинения в его первоначальном виде — как скрипичного концерта, — несёт на титульном листе слова: «Знаменитый новый большой концерт Виотти соль мажор в том виде, в каком он исполнялся на его концерте, Nanover Square». Это почти наверняка отсылает к исполнению Виотти одного из двух его новых концертов на бенефисном концерте 23 мая. Дюссек также переложил и издал Концерт № 25 Виотти как фортепианный концерт около 1795–96 годов, посвятив его Маргарет Чиннери, лет за одиннадцать до того, как он впервые появился в виде скрипичного концерта.

Джонатан Нилд был тенором, часто певшим в концертах в Лондоне в 1790-х годах. Особенно ценили его исполнение музыки Генделя — как в Лондоне, так и в Бате, где он был у Раудзини главным певцом-мужчиной на протяжении 1790-х годов и где, по всей вероятности, они с Виотти и познакомились месяцем раньше, если не прежде. Нилд пел в концертах Саломона 5 и 12 мая. В бумагах Чиннери он не упоминается. Людвиг Фишер, *basso profundo*, один из главных оперных певцов прусского короля, дебютировал в Лондоне в первом концерте Саломона 1794 года и весь сезон получал весьма хорошие отзывы. Он был у Моцарта первым Осмином в «Похищении из сераля» в 1782 году, потом, в 1783-м, отправился в Париж, где трижды пел в Духовном концерте, в том числе однажды, 21 апреля, в одной программе с Виотти. Мадам (маркиза) дю Кре, тоже пианистка и арфистка, была невесткой мадам де Жанлис. По свидетельству мемуаров её дочери, она устраивала в своём лондонском доме концерты, на которых бывали такие музыканты, как Дюссек, Иоганн Крамер, Джорновики и Виотти. Сезон 1794 года, по-видимому, был последним для неё в Англии; судя по всему, Дюкре покинули страну около 1795 года. Невольно задаёшься вопросом, в какой мере её салон соперничал с салоном Маргарет Чиннери. В переписке Виотти и Чиннери она не упоминается.

Здесь отметим, что Виотти не оплатил взаимностью, не оказал ответной услуги ни одному из артистов, помогавших на его бенефисах в 1793 и 1794 годах, кроме Саломона, которому он помогал оба года. Щедрость собратьев, вероятно, следует взвешивать в соотношении с тою долей престижа, какую можно было снискать, играя на бенефисе очень знаменитого исполнителя. Из приводимого ниже списка видно, что, за двумя исключениями, Виотти играл или возглавлял оркестр лишь на бенефисах троих самых выдающихся артистов своего времени (бывших к тому же его друзьями): Саломона, Гайдна и Доменико Драгонетти. Сам Виотти после 1794 года не давал бенефисных концертов более.

Бенефисы других, в которых участвовал Виотти, в Лондоне Саломон, 9 мая 1793 Новый музыкальный фонд, 6 марта 1794 Гайдн, 2 мая 1794 Саломон, 28 мая 1794 Гайдн, 4 мая 1795 Драгонетти, 8 мая 1795 [? Аш, 8 июня 1795. Виотти был объявлен с новым концертом, но в позднейших объявлениях опущен.] Джузеппе(?) Агус, 23 марта 1797. Виотти был «директором». Саломон, 1 мая 1797 [? Брэм, 7 июня 1797. Виотти был объявлен как директор, позднее заменён Саломоном.] Драгонетти, 29 мая 1797

Виотти вернулся в Бат как солист-гвоздь в концертах Раудзини в конце ноября и в декабре 1794 года. Батские газеты объявляли, что он сыграет в третьем, четвёртом и шестом из восьми абонементных концертов. Он играл также концерт между актами генделевского «Мессии» на бенефи-

се Раудзини 24 декабря (где выступала и Мара). Яневич, бывший у Раудзини первой скрипкой с декабря 1792 года, уступил место Виотти «с самым дружеским добродушием». Рецензий на эти концерты нет, как нет и писем этой поры в переписке Виотти и Чиннери, — вероятно, оттого, что пребывание его в Бате ради каждого концерта было совсем коротким.

Королевский театр (King's Theatre)

В конце 1794 года Виотти был назначен исполнительным управляющим (acting manager) King's Theatre в Лондоне. Объявление в Bath Chronicle от 18 декабря сообщало, что «когда Виотти подписывал условия своего ангажемента в качестве управляющего Лондонской итальянской оперой, он добился включения пункта, позволяющего ему исполнять свои обязательства в концертах Раудзини».

King's Theatre, с которым Виотти на протяжении немногим более двух лет был связан в том или ином качестве, со времён Генделя в начале века был главным средоточием итальянской оперы в Лондоне. В последнее время его преследовали административные и финансовые затруднения, борьба соперничающих группировок за королевский патент и два подозрительных и разорительных пожара, последний — в январе 1792 года. Виотти унаследовал этот клубок продажности, столкновения интересов, расточительности и банкротства, хотя и кажется маловероятным, чтобы он имел в театре какой-либо финансовый интерес, как имел его в Театре Месье / Фейдо. Его положение «исполнительного управляющего» лучше всего понимать как художественного руководителя в нынешней терминологии, ибо управляющий (по имени Уильям Тейлор) в современном смысле был чисто деловым администратором, не имевшим отношения к музыке и непричастным к художественным делам. А «исполнительный» (acting) означало не «временный» или «замещающий», как могло бы подуматься нынче, но скорее нечто вроде «распорядительный». Оглядываясь назад, кажется почти неизбежным, что выбор должен был пасть именно на Виотти — в силу его международной славы и недавнего, в высшей степени успешного руководства Театром Месье / Фейдо, дававшего бесценные связи с певцами, в особенности итальянскими, и с оперным миром вообще. Впрочем, в отличие от парижского театра Виотти, King's Theatre давал и серьёзную итальянскую оперу, а не одну только оперу-буффа.

Виотти мог бы надеяться, что King's Theatre наконец-то находится в устойчивом положении: на Хеймаркете было выстроено новое здание театра, крупнейшее в Европе после миланского Ла Скала. На сезон 1793–94 годов исполнительными управляющими были Майкл Келли и композитор Стивен Сторас, назначенные Ричардом Бринсли Шериданом, одним из совладельцев, — с ним Виотти, вероятно, познакомился в эту пору и с ним же ему предстояло пересечься совсем в ином качестве лет шестнадцать спустя. Сезон длился с 6 декабря 1794 года по 11 июля 1795-го, с представлениями по вторникам и субботам. 15 декабря сезон был объявлен в Morning Chronicle под рубрикой «Зеркало моды»:

King's Theatre. Завтра, во вторник 16-го числа сего месяца, будет дана новая комическая опера под названием «L'Amore Contrastato, или La Molinarella». [В действительности «La Molinarella» уже давалась в King's в 1791 году.] Музыка целиком [Джованни] Паизиелло. [Перечислены певцы, в том числе мадам Морикелли и синьор Роведино. В конце первого акта — дивертисмент. В конце второго акта — «Большой героический пантомимный балет».] Готовится и вскоре будет поставлена новая серьёзная опера (никогда прежде не дававшаяся в Театре) под названием «Zenobia in Palmira», музыка Анфосси (сочинённая для мадам Банти в Венеции в 1790 году), с новыми декорациями, костюмами и убранством. [Перечислены певцы, в том числе Банти и Роведи-

но.] Всё под Управлением г-на ВИОТТИ, ангажированного исполнительным управляющим Театра. Синьор Драгонетти, контрабас при клавесине, будучи ангажирован для Концерта, который впредь будет даваться в Новом зале, по временам будет выступать и в Серьёзной опере, и впервые в этой стране — в опере «Zenobia in Palmira». Партер 10 ш. 6 п. Галерея 5 ш. Деньги не возвращаются. Двери открываются в половине седьмого, а Представление начинается в половине восьмого. Знать покорнейше просят дать указания своим слугам высаживать и забирать у Театра, поставив лошадей головами к Пэлл-Мэллу. По причине злоупотреблений, чинимых от имени Подписчиков, стало необходимым требовать предъявления Абонементных билетов как у дверей, так и у лож.

К сожалению, мы не знаем в точности, в чём состояли обязанности Виотти, — в частности, в какой мере он был причастен к выбору репертуара, к ангажементу певцов и прочих служащих и к художественному руководству отдельными операми.

Трудно понять, что разумелось под обозначением четырёх опер как идущих «под управлением» Виотти (см. таблицу 6.1). Вильгельм Крамер был высокочтимым концертмейстером оркестра, а разделённое руководство от клавесина или фортепиано лежало на ответственности композитора, если тот присутствовал, для первых трёх представлений (как в случае с сочинением Бьянки — Бьянки жил в то время в Лондоне), или штатного клавириста, или *maestro al cembalo*, Винченцо Федеричи, который, однако, в сезоне 1794–95 годов «не был на виду», за исключением Оперного концерта. В предыдущем сезоне, когда совместными директорами были Сторас и Келли, бóльшая часть, если не все оперы, шли под управлением Федеричи. Из этого следует, стало быть, что Виотти сменил не только Сторас и Келли, но и Федеричи, — хотя это, разумеется, отнюдь не означает, что Виотти сидел за клавесином. Столь же маловероятно, чтобы разумелась сценическая режиссура в современном смысле, — хотя такая возможность не столь надуманна, как могло бы показаться на первый взгляд, если вспомнить, что Пуньяни ставил как режиссёр по меньшей мере две оперы в Турине. По-видимому, в King's Theatre не было кого-либо, кто специально ведал бы этой стороной постановок. Тридцатилетнюю должность Майкла Келли, с 1793 года, обыкновенно описывают — в том числе и он сам — как «заведующего сценой» (*stage manager*). Во всяком случае, в сезоне 1794–95 годов Келли, по-видимому, сценической частью не занимался. Кажется вероятным, что слова «всё под управлением г-на Виотти» относятся не к конкретной причастности к конкретной опере, но просто представляют собою условную формулу, отсылающую к его общему надзору за художественной постановкой в качестве исполнительного управляющего. В самом деле, в приведённом выше объявлении не вполне ясно, относится ли «управление» только к «Zenobia» или же и к «Zenobia», и к «La Molinarella». Дальнейшую опору этому толкованию даёт объявление в Times от 26 марта 1795 года о бенефисном представлении «Semiramide» для танцовщицы мадам Хелигсберг. В конце первого акта вводился «Новый дивертисмент», в котором мадам Хелигсберг с сестрою танцевали в «мужском платье. [...] Всё под Управлением г-на Виотти». Уж балетом-то Виотти, разумеется, не руководил.

Об одной из опер, «поставленных» Виотти, — «Альцесте» Глюка — сообщалось, что ей было дано «тридцать полных и обстоятельных репетиций». Миэль утверждал, что Виотти восторгался несколькими сочинениями (*s'exaltait en parlant de plusieurs ouvrages*) Глюка и что в своём кабинете он держал бюст Глюка. Не Виотти ли настоял на столь многих репетициях?

[Таблица 6.1. Оперы, поставленные в King's Theatre в пору руководства Виотти, 1794–95]

Опера — Композитор:* *«L'amor contrastato» («La molinarella») — Паузиелло (Театр Месье, 31 октября 1789); «Zenobia in Palmira»* — Анфосси; «I zingari in fiera»* — Паузиелло; «La scola dei

maritati» — Мартин-и-Солер; «*Semiramide*» — Бьянки; «*Acì e Galatea*» — Бьянки; «*Il conte ridicolo*» («*Il re Teodoro in Venezia*») — Паузиелло (Театр Месье, 21 февраля 1789); «*Alceste*»* — Глюк; «*Ati e Cibeles*» — Чимадор; «*L'isola del piacere*» — Мартин-и-Солер; «*Le nozze dei contadini spagnoli*» — Мартин-и-Солер; «*Le nozze di Dorina*» — Карти (Театр Месье, 14 сентября 1789).

ТМ = Театр Месье, с датами первых представлений. Звёздочкой (*) отмечены оперы, объявлявшиеся как идущие «под управлением» Виотти.

Во всяком случае «Альцеста» была самой успешной постановкой 1795 года — тринадцать представлений, за нею следовали «*Semiramide*» и «*Scola*», по двенадцати каждая, причём ни одна из прочих не имела более шести, а «*Ati e Cibeles*» Чимадора и «*Le nozze dei contadini spagnoli*» Мартин-и-Солера — лишь по одному. По сути же, по части посещаемости сезон не был особенно успешным, и часть вины за это, без сомнения, возложили бы на Виотти.

Из таблицы 6.1 видно, что три из опер, дававшихся в King's Theatre под руководством Виотти, прежде были поставлены в Театре Месье / Фейдо. Трое эмигрантов из парижского театра Виотти были опорой King's Theatre в 1794–95 годах: басы Карло Роведино и Джованни Морелли и примадонна Анна Морикелли, мастерица комических ролей. Соперницей Морикелли в серьёзных ролях, и главной притом её соперницей, была великая драматическая сопрано Бригида Джорджи Банти, дебютировавшая в Лондоне в предыдущем сезоне в «*Semiramide*». Именно ради того, чтобы услышать Банти, Виотти был упрощен Йозефом Гайдном о билетах в оперу на премьеру «*Zenobia in Palmira*» 20 декабря 1794 года. Подобные просьбы были Виотти не в новинку ещё со времён Парижа, да и впредь им предстояло повторяться, хотя обыкновенно и не от столь именитого просителя. Записка Гайдна (по-итальянски, написанная всего несколькими месяцами позже довольно нелюбезного отзыва о нём Виотти) выдержана в выражениях условно-вежливого почтения и не обнаруживает между ними никакой особой близости:

Любезнейший друг мой! Вы простите меня, когда я со всеми на то основаниями пожелаю услышать завтра нашу дорогую Банти; но поскольку бедные маэстро не могут так часто тратить полгинеи, Вы будете столь добры (если это возможно) раздобыть мне билет у г-на Деллера, который прошлой зимою благоволил пожаловать мне свободный проход в театр. Сожалею, что не имел чести видеть Вас у Вас дома в последний раз; надеюсь сделать это в другой раз. С совершенным моим почтением, преданнейший и обязаннейший слуга Ваш, Гайдн Бери-стрит, 19 декабря 1794

Популярная полонезная мелодия из финала Концерта № 13 Виотти, которая была вставлена в «*Una cosa rara*» Мартин-и-Солера в Театре Фейдо («*Consola, amato bene*», WVIIa:2a), ныне, в Лондоне, была положена на другие слова — «*Amanti che nel core*» для «*La serva padrona*» Паизиелло (эта опера давалась в Театре Месье в 1789 году двенадцать раз, но нет сведений, чтобы эта ария в ней использовалась). Именно Банти спела эту арию на премьере в King's Theatre 29 мая 1794 года — сочинение это выдержало семь представлений, и все они, надо заметить, состоялись до того, как Виотти стал исполнительным управляющим. Ария Виотти была издана в переложении с фортепианным сопровождением, вероятно, в 1794 году, у Корри, Дюссека и Ко.: «излюбленный полонез в исполнении синьоры Банти [...] в опере „*La serva padrona*“».

Подобным же образом в пятидесяти двух представлениях «*Le nozze di Dorina*» Карти в парижском театре ария-полонез Виотти, ею замещавшая, — «*Che gioja, che contento*» (WVIIa:1a), основанная на финале его Концерта № 2, — была спета Джузеппе Виганони. Нет свидетельств, чтобы эта традиция продолжилась в лондонских представлениях у молодого тенора Луиджи Бриды, взявшего эту роль, хотя ария с фортепианным сопровождением была издана в Лондоне к февра-

лю 1795 года (Бёрчелл; Sta. Hall, 21 февраля 1795): «излюбленный полонез в исполнении Виганони». Та же мелодия была использована для «На l'uomo han tanti inganni» (WV11a:1d) в «I zingari in fiera» Паизиелло, дававшейся в King's Theatre в 1793 году и снова в пору, когда Виотти был исполнительным управляющим, начиная с 10 января 1795 года. Мы можем сказать, лишь самую малость преувеличивая, что любители оперы могли иметь удовольствие услышать арию, спетую в King's Theatre, вечером после того, как слышали её сыгранной Виотти в концертном зале. А если бы пожелали, то на следующий вечер могли бы и сами аккомпанировать себе в той же арии на фортепиано у себя дома.

Жалованье Виотти неизвестно. Как и в Париже, главным певцам платили относительно высоко. В сезоне 1796–97 годов (а жалованья 1794–95 годов, по-видимому, были сопоставимы) Банти и Морикелли получали по 1400 фунтов каждая плюс один-два бенефиса, Виганони — 800 фунтов плюс бенефис, Роведино — 500. В том же сезоне Франческо Бьянки получал 400 фунтов; Крамер, концертмейстер оркестра, — вероятно, 300; Федеричи — 200; Да Понте, возможно, 250; а Драгонетти — вероятно, 240 плюс бенефис. Музыкантам за первыми пультами платили в концертах Саломона около 3 гиней за вечер; рядовым оркестрантам в эту пору платили иной раз не более 10 шиллингов 6 пенсов за вечер.

В King's Theatre существовала крикливая, порою злобная итальянская клика, которая поддерживала одних певцов и композиторов и освистывала других. Лоренцо Да Понте пишет, что «зал был набит руками, оплаченными для рукоплесканий» опере Бьянки «Aci e Galatea» в 1795 году. Можно не сомневаться, что Виотти знал об этой шайке клакёров на галереях (по-видимому, им иной раз платила сама дирекция), но мы не можем знать, был ли он способен — или хотя бы желал — её обуздать. 28 марта 1795 года Гайдн видел представление оперы Бьянки; ему понравилась Банти, но не оркестр, который «в этом году больше, но столь же механичен и дурно расставлен, как и прежде, и нескромен в своих аккомпанементах». Сказал ли он о том Виотти? Любопытно было бы знать в точности, что он находил неладным в расстановке оркестра. Бьянки, как мы ещё узнаем, вскоре сделался близким человеком Виотти и Чиннери. Другим обычаем в King's Theatre, много порицаемым, но упорным, была привычка джентльменов-подписчиков теснить на сцену и за кулисы во время представлений, что, особенно во время балетов, грозило учинить настоящий разгром.

«Ati e Cibebe» Дж. Б. Чимадора была впервые дана в King's Theatre 14 мая 1795 года. Чимадор был венецианцем, приехавшим в Лондон в 1791 году. Письмо Виотти, написанное, вероятно, в первой половине 1795 года, обнаруживает, что Чимадор и его сожитель Гаэтано Бартолоцци (1757–1821), сын знаменитого гравёра, и сам гравёр, торговец эстампами и одарённый скрипач-любитель, были знакомы с Виотти и бывали, а вероятно, и играли на концертах Маргарет Чиннери. Виотти упоминает, что Чимадор и Бартолоцци проживают по адресу «№ 207 Пикадилли», Сент-Джеймс (Вестминстер), — а это был адрес (по состоянию на апрель 1796 года) великого венецианского контрабасиста Доменико Драгонетти, прибывшего в Англию осенью 1794 года. Драгонетти был выделен в приведённом выше объявлении King's Theatre как «контрабас при клавесине». Они с Виотти стали близкими друзьями, и он тоже бывал на музыкальных собраниях Маргарет Чиннери.

Ещё одним именитым сотоварищем Виотти в King's Theatre был Лоренцо Да Понте, либреттист Моцарта в Вене для трёх его прославленных опер-буффа и автор в высшей степени занимательного тома мемуаров. Да Понте прибыл в Лондон осенью 1792 года и в конце 1793-го был назначен штатным либреттистом King's Theatre. В пору руководства Виотти он поставлял либретто для

трёх опер Мартина-и-Солера, перечисленных в таблице 6.1 (композитор был в Лондоне в 1794–96 годах), а также переделал первоначальное либретто глюковской «Альцесты». В 1794 году Да Понте пересмотрел либретто для лондонской постановки «Semiramide» Бьянки. Да Понте не упоминает Виотти в своих «Мемуарах», как и сам он не упоминается в переписке Виотти и Чиннери. Приходится предположить, что отношения его с Виотти были чисто деловыми. По возвращении из поездки в Италию в 1798 году Да Понте был осаждён денежными затруднениями и в 1800 году объявил себя банкротом. В 1805 году он эмигрировал в Соединённые Штаты.

1795 год был одним из самых деятельных в жизни Виотти, ибо он отмечен и его лондонским дебютом в качестве концертного импресарио. Саломон решил связать свою судьбу с King's Theatre: «при нынешнем положении дел на Континенте мистеру Саломону невозможно раздобыть вокальных исполнителей первейшего дарования». Концертный зал в King's Theatre должен был стать местом для новой серии, известной как Оперный концерт (Opera Concert). Зал был заметно больше зала на Hanover Square — вместимостью на 800 человек против 500 на концертах Саломона. Оркестр тоже был больше — около шестидесяти исполнителей против сорока с небольшим в группе Саломона. И снова Виотти был, пожалуй, естественным выбором, чтобы возглавить это начинание, — он делал ровно то же самое в своём Театре Фейдо, хотя можно было бы возразить, что Саломон был не менее достоин, особенно ввиду его дружбы с Гайдном, чья музыка и личное присутствие вновь должны были стать главной приманкой.

Было объявлено, что состоится девять концертов (на деле дано было одиннадцать), по понедельникам через две недели на третью, начиная со 2 февраля, с участием, помимо Гайдна, композиторов Мартина-и-Солера, Бьянки и Клементи (которые, как и следовало ожидать, были представлены не столь часто, как Гайдн); ведущих певцов King's Theatre, в особенности Банти (не Мары, которая была ангажирована в Бате), Морикелли, Роведино и Морелли, «которые все обязались не выступать вне Театра»; а среди инструментальных солистов — Саломона, Дюссека, Драгонетти, виолончелистов Кристофера Шрама и Роберта Линдли, флейтиста Эндрю Аша, гобоиста Харрингтона и фаготиста Холмса, а также самого Виотти (припомним, что в своих Concerts spirituels в Театре Месье / Фейдо он воздерживался от игры). Гайдн и Федеричи должны были быть «за клавишином». «Предводителем оркестра» (Leader of the Band) был Вильгельм Крамер, «всё под управлением г-на Виотти, который к тому же по временам будет поставлять новые музыкальные пьесы».

Оперный концерт 1795 года всегда почитался одним из высочайших мгновений в истории концертной жизни Лондона. Гайдн представил три свои последние симфонии, № 102–104, а Виотти сыграл по меньшей мере два новых концерта, вероятно № 25, на первом концерте 2 февраля, и № 27 на седьмом 27 апреля, а также (вероятно) концерт на девятом 18 мая. Медленная часть Концерта № 27 имеет пассажи для солирующего струнного квартета — быть может, отзвук медленной части Симфонии Гайдна № 93, впервые исполненной в 1792 году. В финале есть пассажи, в которых концертмейстер соло подражает задорной фигуре партии солирующей скрипки. Виотти писал эти пассажи, разумеется, зная, что будет играть их вместе с Крамером.

Письмо, которое Маргарет Чиннери написала мужу около этого времени, даёт неверный, но захватывающий взгляд на творческий процесс Виотти. Она пишет, что «Amico вечно в Оперном доме, и я, судя по образчику, что слышала в субботу вечером, убеждена, что у него хлопот по горло». Она наверняка имеет в виду новый концерт, над которым работает Виотти, а поскольку письмо, по-видимому, было написано в январе 1795 года или около того (оно не датировано), мы вправе задаться вопросом, не вышло ли так, что в январе он ещё не закончил Концерт № 25 для

исполнения 2 февраля! Чтобы сделать такой ход событий правдоподобнее, можно предположить, что он был занят последними стадиями работы — быть может, готовил оркестровые голоса для переписки. И, пожалуй, не безрассудно будет допустить, что сольную партию Виотти уже держал в пальцах.

В целом лондонские концерты Виотти обнаруживают возросший интерес к использованию оркестра и склонность расширять оркестр из струнных и пар гобоев и валторн, которым он обыкновенно пользовался в парижских концертах. (В парижских концертах, по сути, духовые помечены в ранних изданиях как *ad libitum*.) № 22 и 29, например, написаны для полного состава, каким пользовался Гайдн в пяти из шести своих последних лондонских симфоний: струнные плюс флейта и пары гобоев, кларнетов, фаготов, валторн и труб, и литавры. В своих лондонских концертах Виотти расширяет роль оркестра в медленных частях, и до того, что в контрастирующей средней части оркестр господствует. Сверх того Виотти в большей мере разнообразит соотношение солирующей скрипки с оркестром: «больше внимания уделено разнообразным возможностям поставить солиста в аккомпанирующее или облигатное отношение и создать несколько более имитационную, учёную фактуру». Уайт выделяет необычайный пассаж из первой части № 26, для одних духовых, достойный Гайдна по своей контрапунктической изобретательности и инструментальной окраске. Он показывает, замечает Уайт, «чего мог бы достичь Виотти, обратись его интересы в эту сторону раньше или не реши он оставить свою музыкальную карьеру».

Виотти играл также один из своих скрипичных дуэтов («*Duetto Concertante*») с Саломоном на втором концерте, 16 февраля, и снова, на четвёртом концерте, 2 марта, со своим учеником Либонном. По всеобщему требованию были даны два дополнительных концерта, 21 мая и 1 июня, ни в одном из которых Виотти не играл, хотя был объявлен с исполнением в первом из них, равно как и на бенефисе флейтиста Аша 8 июня («новый» концерт); в обоих случаях он был заменён. С точки зрения чистой частоты выступлений это означает спад в присутствии Виотти по сравнению с предыдущими сезонами — что неудивительно ввиду неимоверно возросших его обязанностей.

На следующий день после первого концерта, 3 февраля, принц Уэльский дал торжественный ужин и концерт в Карлтон-Хаусе, своей резиденции на Пэлл-Мэлл, за углом от King's Theatre. Присутствовали несколько членов королевской семьи, в том числе король (Георг III), королева и герцог с герцогиней Йоркскими. (Герцогиня, старшая дочь Фридриха Вильгельма II Прусского, была той одарённой пианисткой, для которой Моцарт написал фортепианную сонату.) «Концертом руководил Саломон. Музыка состояла главным образом из симфоний Гайдна, а также концерта в исполнении Виотти». Виотти, быть может, заметил совпадение: это его первое засвидетельствованное выступление перед английской королевской фамилией пришлось на вечер после публичного выступления — точно так же, как и его первое выступление перед Марией-Антуанеттой тринадцатью годами раньше. И ныне, как тогда, он вполне мог сыграть тот же концерт, что и накануне вечером. Виотти суждено было пользоваться дружбой и уважением принца Уэльского, будущего Георга IV.

Помимо ведущих певцов и инструменталистов King's Theatre, Виотти для Оперного концерта черпал из круга своих знакомых. Старый друг, Дюссек, сыграл фортепианный концерт на первом концерте; друг более новый, Драгонетти, трижды играл пьесу собственного сочинения. Дуэт Джакомо Феррари был спет Роведино и Морелли на седьмом концерте, 27 апреля, а сочинения двух новых друзей-композиторов, Клементи и Бьянки, по временам тоже звучали.

Новоприбывшая, мадам Гилберг, играла скрипичные концерты на третьем и шестом концертах, 23 февраля и 13 апреля соответственно, и на бенефисе Нового музыкального фонда 20 апреля.

На первом из них она играла концерт Фридриха Иоганна Эка, причём, по-видимому, с адажио Виотти, вставленным как вторая часть. Похоже, будто она пробовала музыку Виотти понемногу — на своём бенефисном концерте 23 апреля она играла концерт Виотти, который, весьма вероятно, играла и в двух других своих апрельских выступлениях. Однако нет сведений, чтобы мадам Гилберг впоследствии играла музыку Виотти публично в Лондоне, и о дальнейшей связи между двумя скрипачами нам ничего не известно.

Две рецензии наводят на мысль, что за выбор репертуара на Оперном концерте отвечал единолично Виотти: одна поминает «восхитительные пьесы, выбором которых подписчики обязаны директору, Виотти», а другая — «отбор на минувший понедельничный вечер был сделан с тем счастливым разбором, какой директор, Виотти, выказывал на протяжении всех этих концертов».

[Таблица 6.2. Сочинения, поставленные Виотти в программу Оперного концерта 1795 года, прежде звучавшие в Театре Месье / Фейдо, 1789–92]

Сочинение — Театр Месье / Фейдо — Оперный концерт, 1795: Глюк, увертюра к «Ифигении в Авлиде» — 2.2.1792; 26.3.1792 — 23.2.; 27.4. Фогель, увертюра к «Демофону» — 24.4., 2.6.1791; 26.3.1792 — 3.3.; 16.3.; 1.6. Керубини, вокальный квартет — 34 представления, 1790–92 — 14.4.; (1.6.).

Сведения из Aaad, 1791, 1792. Это лишь выборка представлений двух увертюр в концертах Театра Фейдо; более чем вероятно, что были и другие. Любопытно, что Керубини и сам сочинил «*Ifigenia in Aulide*» (премьера в Турине, 12 января 1788) и «*Démophone*» (Парижская опера, 2 декабря 1788). Но первая верность Виотти принадлежала его театру: «Демофон» Фогеля, поставленный посмертно в Опере в 1789 году, оказался куда успешнее керубиниевского. — Рецензия в Aaad от 4 февраля 1792 года сообщает, что увертюра Глюка по всеобщему требованию была исполнена на бис. — Это почти наверняка был квартет «*Cara da voi dipende*», вставленный в «*I Viaggiatori felici*» Анфосси, имевший такой успех, и у публики, и d'estime, в Театре Месье. Его пели Рафанелли, Роведино, Виганони и Морикелли, двое из которых, Роведино и Морикелли, спели его в Лондоне в 1795 году, с Бридой и Морелли. — Квартет был первоначально поставлен в программу этого концерта, но к 26 мая был снят с объявленной программы.

Его выбор программ, хотя и мог в известной мере отражать его личный вкус, наверняка основывался на его оценке вкусов английской публики, одобренной знанием того, что имело успех в Театре Месье / Фейдо — как в операх, так и в концертах. Три сочинения, угодившие слушателям в его парижском театре, он теперь раз за разом ставил в программу в Лондоне (см. таблицу 6.2).

Один род музыки разительно отсутствовал в Оперном концерте — струнный квартет. Гайдн сочинил свои шесть квартетов, ор. 71 и ор. 74, в конце 1793 года нарочно для лондонской публики, и Саломон исполнил два из них в серии 1794 года на Hanover Square. Кажется вероятным, что композитор и его истолкователь пожелали бы и впредь представлять эти сочинения в 1795 году. То, что Виотти решил этого не делать, было признаком общего спада популярности струнных квартетов в лондонских публичных концертах в 1790-е годы, несмотря на присутствие Гайдна. Как бы то ни было, выбор Виотти репертуара и исполнителей оказался выигрышным сочетанием: на сезон были распроданы все билеты. Morning Chronicle писала о седьмом концерте (27 апреля): «Зал, хоть и крупнейший в Лондоне, был переполнен. Немудрено: музыкальные силы всей Европы ныне собраны там».

Виотти играл концерт на двух бенефисах в 1795 году: Гайдна, 4 мая, и Драгонетти, четырьмя днями позже. По словам выдающегося знатока Гайдна, Х. Ч. Роббинса Лэндона, концерт Гайдна «был большим событием сезона, [...] быть может, величайшим концертом в жизни Гайдна». Его Сим-

фония № 104, последняя из его «лондонских» симфоний, и его кантата «Scena di Berenice», сочинённая для Банти и ею спетая, были исполнены впервые. Гайдн записал в своей записной книжке: «Всё общество было совершенно довольно, и я тоже. В этот вечер я выручил четыре тысячи гульденов. Такое возможно только в Англии». Рецензия, по-видимому, была лишь одна — она хвалила музыку Гайдна, но об остальных пьесах не упоминала. После бенефиса Драгонетти 8 мая Виотти играл на девятом Оперном концерте 18 мая — своём последнем известном публичном выступлении 1795 года, хотя он, вероятно, присутствовал на двух дополнительных концертах 21 мая и 1 июня. В 1795 году бенефисного концерта он не давал.

Винная торговля, Гилуэлл, Королевский театр

Теперь, после трёх сезонов напряжённой и весьма публичной деятельности, Виотти почти полностью исчезает из поля зрения публики — точно так же, как он сделал это некогда в Париже, — и на этот раз почти на полтора года. Его имени больше не встретить среди служащих Королевского театра, ни как администратора, ни как музыканта, хотя оперный сезон шёл своим чередом, как и Оперный концерт, носивший в одном лишь сезоне 1796 года название Музыкальной академии. В своём «Précis», написанном 23 марта 1798 года, Виотти даёт объяснение, которое на первый взгляд кажется вполне разумным:

[Слова Виотти («Précis»):]

Живя так, в лоне дружбы [с семьёй Чиннери], я тем не менее тяготился преследованием своего поприща [contrarié par l'exercice de mon talent], и досада, которую оно мне причиняло, заставила меня решиться отказаться от него и пойти иным путём. Я сообщил об этом своему другу [Уильяму Чиннери], он одобрил мой замысел, и мы условились, что я соберу всё своё небольшое состояние, вложу его в дело и заведу торговлю вином.

[конец слов Виотти]

Дальше Виотти говорит, что его компаньоном был некий мистер Чарльз Смит,

[Слова Виотти:]

«с которым я объединил [confondû] всё, чем владел, и с которым прожил в мире четырнадцать месяцев»

[конец слов Виотти]

. Если Виотти связался со Смитом уже в январе 1797 года (за четырнадцать месяцев до «Précis»), это может означать, что часть 1796 года он готовил почву для вступления в винную торговлю.

Нас не должно удивлять, что Виотти склонились заняться делом. Многие из его друзей поступили так же. В Лондоне Клементи, Дуссек и Да Понте занялись издательским делом, Келли — винной торговлей; в Париже Плейель, Керубини, Роде, Крейцер, Жан-Жорж Зибер и Эмбо ушли в издательское дело или собирались это сделать. Заняться коммерцией не только сулило надёжный заработок, более надёжный, чем обычно могла предложить музыкальная профессия, но и было, особенно, пожалуй, в Англии, вполне почтенным занятием. Чарльз Смит был виноторговцем по меньшей мере с 1794 года. Согласно «Обзору Лондона» (Survey of London), он платил налоги по адресу Дюк-стрит, 3, с 1797 по 1820 год. Этот адрес — нынешняя Джон-Адам-стрит, между Вилльерс- и Бекингем-стрит, где, по словам Виотти, он прожил четырнадцать месяцев примерно с января 1797 года, — находился близ комплекса зданий Адельфи, чуть в стороне от Стрэнда.

В то же время приведёнными выше словами из своего «Précis» Виотти ясно выразил своё очевидное нерасположение к публичному, в противоположность частному, исполнительству. Концерты в доме Чиннери на Мортимер-стрит к тому времени уже прочно вошли в обиход — они, как мы видели, начались самое позднее в 1794 году, — и Виотти был самым деятельным их участником. Около 13 июля 1795 года Маргарет Чиннери писала мужу в Бристоль:

«Вчера у нас было воскресное собрание [очевидно, обычный день был перенесён со среды]. Приехали Морикелли, Чимадор и Бьянки отсутствовали из-за простуды, а сэр Питер Бёррелл и мистер Бигг были единственными, кто явился вечером. Клементи сыграл три или четыре сонаты, и, право, я никогда не слышала, чтобы он играл так хорошо, — они исполнили увертюру к „Фраскатане“ дважды, а Морикелли спела две лучшие арии оперы. Не думаю, что ты ещё увидишь Морикелли, поскольку они намерены покинуть Лондон в субботу или совсем рано в воскресенье.

[...] Amico был сама внимательность весь день — он принял все возможные меры, чтобы у меня не было ни малейших хлопот или затруднений, и был так любезен, что занимал сэра Питера Бёррелла беседой за ужином до двух часов ночи, когда сэр Питер и мистер Бигг откланялись. Герцогиня Гамильтон и мисс Мьюр прислали мне свои карточки в прошлую пятницу — разумеется, я полагаю, они рассчитывают на приглашение к следующему воскресенью, и я непременно сделаю это сегодня вечером».

Эти строки дают нам некоторое представление об атмосфере музыкальных собраний у Чиннери, которые состояли «из обеда для немногих избранных, за которым следовала музыка, начинавшаяся около девяти, а затем — плотный ужин в полночь». Уильям Чиннери, игравший на виолончели, обыкновенно участвовал в музицировании, как и Виотти, хотя в период с декабря 1794-го по июнь 1795 года его обязанности в Королевском театре оставляли ему мало свободного времени. «La Frascatana» Паизиелло была одной из самых популярных опер-буффа в репертуаре со времени её премьеры в Венеции в 1774 году. Морикелли пела роль Виоланты в тридцати четырёх представлениях в Théâtre de Monsieur/Feydeau, а также при возобновлении в Королевском театре в июне 1794 года, когда опера была дана лишь однажды, хотя Морикелли, по-видимому, понравилась. Увертюру играли бы те музыканты, что оказывались под рукой, включая Виотти и Клементи и, вероятно, ещё нескольких, не упомянутых Маргарет. Мы не можем знать, какие именно сонаты сыграл Клементи; что же до инструмента, на котором он их исполнял, то это, по всей видимости, был рояль Бродвуда (вероятно, концертный), который Уильям Чиннери купил в 1793 году (см. приложение 10). Едва ли можно сомневаться, что у Маргарет Чиннери в её музыкальной комнате стоял самый современный концертный инструмент наилучшего качества.

Примечательны готовность и умение Виотти «находить» беседу (разумеется, она велась бы по-французски) для сэра Питера до двух часов ночи, нравилось ему это или нет. Замечания Маргарет о Виотти открывают, что он уже берёт на себя роль хозяина дома, чтобы не сказать — мужа, в отсутствие Уильяма. Его заботливость о Маргарет к этому времени — естественное проявление его места в жизни Чиннери, которым теперь едва ли по тридцати, на десять лет младше его. На таком отдалении трудно судить о степени неприличия, какую представлял в ту пору этот *ménage à trois*. Один из их друзей, лорд Гленберви, позднее делал намёки, но, по-видимому, и тени скандала не было — даже когда в 1812 году Уильям Чиннери окончательно перебрался на континент, оставив Виотти и Маргарет жить вместе. Более того, множество писем между Виотти и Уильямом, а также от обоих к другим людям, свидетельствуют, что они оставались нежными и неизменными друзьями вплоть до смерти Виотти в 1824 году.

Вскоре после этого воскресного собрания Клементи посвятил хозяйке дома три сонаты для фортепиано в сопровождении скрипки и виолончели, изданные в 1798 — около 1800 года. Эти сонаты Клементи переложил из первых трёх «концертных дуэтов» Виотти для виолончели, WIV:37–42, которые тот, в свою очередь, посвятил Джону Кросдиллу. Кросдилл (1755–1825), ученик Жан-Пьера Дюпора (старшего из братьев Дюпор), активно выступал в Лондоне как солист и оркестрант, но около 1787 года оставил публичную игру, женившись на состоянии. Он был учителем виолончели у принца Уэльского, равно как и у Уильяма Чиннери, был близким другом Виотти и завсегдатаем музыкальных собраний у Чиннери.

Недавно были обнаружены свидетельства того, что по крайней мере некоторые из музыкантов, певших и игравших на концертах у Чиннери, получали плату. Счёт Уильяма в банке Драммондса показывает несколько списаний за период с 1793 по 1809 год — выплат музыкантам (а также учителям музыки): Саломону, Яневичу, Кросдиллу, Филиппу Либону, Франческо Бьянки и миссис Бьянки, Паоло Спаньоветти, Франсуа Дизи, Луиджи Азиоли и шевалье Ла Кайнеа, если назвать лишь тех, кого удалось установить (см. приложение 10). Ещё одно свидетельство, хотя и желчное, исходит от гобоиста Уильяма Парка:

«Когда я в 1796 году играл партию первого гобоя и концерты на популярных концертах Саломона на Гановер-сквер, Саломон в один из вечеров сказал мне: „Мистер Чиннери просил меня передать, что он будет рад, если вы согласитесь сыграть на его концерте в следующий воскресный вечер. Там вы встретите своего старого друга Кросдилла, Виотти и меня; и он просил прибавить, что, поскольку это будет в воскресный вечер, когда делать всё равно нечего, он заплатит вам одну гинею“. Возмущившись таким предложением, я ответил: „А что бы вы подумали обо мне, если бы я согласился играть для человека столь высокого положения, как мистер Чиннери, за одну гинею, тогда как вы, мой собрат по ремеслу, платите мне три?“»

С другой стороны, иные музыканты, особенно струнники, могли почитать за честь приглашение музицировать с Виотти, тогда как другие, как, например, Клементи, Кросдилл и Драгонетти, были близкими друзьями и стояли вровень с Виотти и в обществе, и в музыке. В других местах своих мемуаров Парк обнаруживает известную неприязнь к Виотти и к Уильяму Чиннери. Как бы то ни было, этот отрывок показывает, что Чиннери имел репутацию человека состоятельного.

Именно осенью 1796 года семья Чиннери покинула Мортимер-стрит, чтобы круглый год жить в Гилуэлле — своём загородном доме в имении площадью в семьдесят акров близ Уолтемского аббатства в графстве Эссекс, на краю Эппингского леса, в двенадцати милях (два с половиной часа езды в карете) от Лондона (см. рисунки 6.1 и 6.2). Виотти, возможно, посвятил некоторое время помощи в подготовке дома к постоянному проживанию. Именно в Гилуэлле гости начали замечать, что Уильям Чиннери, по всей видимости, живёт не по средствам казначейского чиновника, даже главного чиновника, каковую должность он занимал с 1799 года. Он давал волю своей страсти к античным вазам, с годами собрав большую и ценную коллекцию, а вечерние приёмы у Чиннери приобретали славу пышных.

Рис. 6.1. Фрагмент плана Лондона и Вестминстера 1809 года (Морг)

Рис. 6.2. Гилуэлл-хаус. Фотография Уорика Листера

В 1796 году Виотти был занят, по меньшей мере часть времени, сочинением и изданием своих произведений. В июле в Лондоне вышли его трио, WIII:7–9 (для обычного состава из двух скрипок и виолончели). Они были посвящены Дж[озефу] Ч[аплину] Хэнки, банкиру, чей компаньон по банку и родственник, Ричард Хэнки, был последним президентом Анакреонтического общества — концертной организации, которой руководили банкиры и купцы Сити. Месяцем позже Виотти продал право издания во Франции этих произведений и своего Концерта № 20, а также переложений трио для фортепиано Игнацу Плейелю, недавно ставшему издателем в Париже. Виотти подписал контракт 19 августа 1796 года, указав свой адрес: «rue Edward Street, Cavendish Square au No 27». (По-видимому, он переехал на два квартала западнее от своего адреса 1794 года на углу Уэллс- и Чарльз-стрит — ближе к Кавендиш-сквер, но дальше от резиденции Чиннери на Мортимер-стрит, 5. Похоже, он оставался здесь вплоть до переезда в Гилуэлл, когда с начала 1797 года и до тех пор, пока его не вынудили покинуть Англию в марте 1798 года, он и Уильям квартировали у Чарльза Смита на Дюк-стрит в будни, уезжая в Гилуэлл на выходные.)

[нотный пример]

В считанные недели Байо написал из Парижа своему другу Франсуа де Монбейяру, что «мы тоже играли несколько новых рукописных трио Виотти у Плейеля». Несомненно, Плейель горел желанием заранее услышать эти произведения, чтобы разжечь аппетит к их изданию.

Где-то осенью 1796 года Виотти написал Луиджи Боккерини в Мадрид, прося у него около 120 рукописных произведений, которые Боккерини послал месье Булоню примерно в 1790 году и которые Виотти играл в доме Булоня в Париже. Списки этих произведений у Булоня к тому времени, по-видимому, были утрачены, и Виотти теперь желал купить их у композитора, возможно, с намерением издать в Лондоне. Боккерини, однако, «отказал ему в этом, ибо мне не показалось, что у Виотти есть в его просьбе ко мне хоть право, хоть справедливость». Создается впечатление, что Виотти искал способы заработать денег, хотя верно и то, что эти произведения нужны были ему и для собственного употребления.

Одним из музыкальных событий, на котором Виотти, по всей вероятности, присутствовал в 1796 году, был бенефис Драгонетти 8 июня, и не только потому, что его друг «Драго», как его ласково называли, играл концерт, но и потому, что Джордж Бриджтауэр, которому к тому времени было семнадцать лет, играл концерт Виотти. Бриджтауэр некоторое время учился в Лондоне у Франсуа-Ипполита Бартелемона (1741–1808), но попал под влияние Виотти, если и не брал у него уроков прямо. Мемуаристка Шарлотта Папендик, хорошо знавшая мальчика, сообщает, что он «много перенял у [Виотти], чья манера, по-видимому, ему подходила, ибо Бриджтауэр всегда отличался изящным и смелым ведением смычка». По словам Сэмюэла Уэсли, Бриджтауэр «много занимался» с Виотти и «вобрал немало от его смелой и пылкой манеры исполнения».

Помимо Бриджтауэра, и другие скрипачи время от времени играли концерты Виотти на протяжении 1790-х годов, в том числе уже упоминавшаяся мадам Гилберг, мадам Готро — в концертной симфонии Виотти вместе с мадемуазель Ларриве, — а также юный Бо, которому едва исполнилось шесть лет, дважды сыгравший концерт Виотти в 1794 году.

Пустота, оставленная отсутствием Виотти на лондонской публичной музыкальной сцене в 1796 году, заполнялась — с поспешностью, надо думать, — другими. Должность исполняющего обязанности директора Королевского театра перешла к некоему Антуану ле Тексье. Крамер по-прежнему был концертмейстером оркестра для опер и концертов в зале Королевского театра, руководство которыми взял на себя Джорновики, бывший к тому же «Первым солистом». Среди

солистов значился и ученик Виотти «Лебон». Яневич был ведущим скрипачом-солистом возрождённого Концерта Саломона. Вдвоём Джорновики и Яневич сыграли в 1796 году концерты около двадцати раз, включая бенефисы.

К концу года, однако, Виотти вновь вышел на арену: «Морнинг кроникл» от 23 ноября объявила об открытии оперного сезона в Королевском театре двадцать шестого числа, с Виотти в качестве «Концертмейстера капеллы и Директора оркестра»; ту же должность он занимал и на Оперном концерте. Так он сменил Крамера и одним ударом оборвал лондонские карьеры и Джорновики, и Яневича. Джорновики покинул Англию после сезона 1796 года и больше не вернулся; Яневич уехал из Лондона делать карьеру в других краях Великобритании, осев в конце концов в Ливерпуле и Эдинбурге, хотя позднее был коллегой Виотти по Филармоническому обществу в Лондоне.

Мы не можем знать, почему Виотти не вернул себе прежнюю должность исполняющего обязанности директора. В довольно тёмной закулисной возне за места эту должность теперь занял Майкл Келли. Быть может, оно было и к лучшему для Виотти — запутанные и сомнительные финансовые махинации Уильяма Тейлора едва не поставили театр на колени. По окончании сезона 1797 года мы читаем в «Мансли миррор», что «директор наслаждается уютной синекурой, так что бедные скрипачи и фигурантки могут тщетно требовать своего жалованья — его особа в безопасности!!! Расходы этого дома, как нам сообщают, превышают сборы на много тысяч ежегодно». По-видимому, иные жалованья не выплачивались, хотя можно предположить, что Виотти был бы среди тех, кому отдавали предпочтение. Его жалованье концертмейстера в Итальянской опере составляло 300 фунтов за сезон, как прежде у Крамера и после него у Саломона.

Из одиннадцати опер, данных в сезоне 1796–97 года (сезон завершился 29 июля 1797 года), одна — «Le Gelosie Villane» Сартти — была Виотти прекрасно знакома: он, вероятно, играл её в юности (1778) в Театре Кариньяно, и она была дана двадцать восемь раз в его парижском театре. Другая — «Nina, o sia la pazza per l'amore» Паизиелло, впервые исполненная 27 апреля 1797 года и данная девять раз, — должна была воскресить довольно неприятные воспоминания о неловкости, в какую она ввергла Виотти из-за авторских прав в Париже. Две оперы, «Il Consiglio Imprudente» и «Мегоре», принадлежали Бьянки, который сам сидел бы за клавишином в первых трёх представлениях каждой из них. На сцене, с Виотти теперь в оркестре внизу, были знакомые лица и голоса — Банти (но не Морикелли, которая, как поведала нам Маргарет Чиннери, покинула Англию в июле 1795 года), Роведино и Морелли, к которым присоединились Нэнси Сторейс и два новых тенора: молодой англичанин Джон Брэм и Джузеппе Виганони, один из столпов парижского театра Виотти. Виганони вступил в труппу Королевского театра в предыдущем сезоне и пел во всех, кроме одной, операх, поставленных в 1797 году. Он оставался при Королевском театре до 1805 года.

Не следует забывать, что у Виотти было очень мало, если вообще был, опыт руководства оркестром. Возможно, он недолго руководил оркестром принца Гемене, который в любом случае был бы не более четверти размера труппы Королевского театра, а ещё прежде, быть может, руководил оркестром в Женеве в 1780 году, хотя его роль там, возможно, была чисто солистической, при руководстве Эмбо. Это был первый раз в его жизни, насколько нам известно, когда он руководил оперным оркестром, что, особенно в восемнадцатом веке, было совсем не то же, что руководить концертным оркестром — отчасти из-за разделённого руководства с клавишником (Федеричи, который теперь вновь был в упряжке).

Анонимный, без даты, портрет Виотти, исполненный пером и размывкой (см. рисунок 6.3), ставит дразнящие вопросы. Виотти изображён стоящим, в парадном платье, словно готовясь к выступлению, со смычком в правой руке (старинный смычок выгнутой формы противоречит расхожему мнению, будто Виотти был в авангарде развития смычка), с довольно толстым переплетённым томом в левой руке и, что удивительно, без скрипки. Не задуман ли он был как портрет Виотти-дирижёра? Если так, он представляет собой драгоценное вещественное свидетельство его в этой роли. Оркестровые скрипачи, включая концертмейстера, обыкновенно играли бы по переплетённой оркестровой партии, печатной или рукописной, а не по толстому переплетённому тому. Переплетённый том, если это какая-то (оперная?) партитура, был бы громоздок и неудобен на пюпитре скрипача, но вполне пригоден на плоском или почти плоском пюпитре дирижёра. В оперных сезонах 1796–97 и 1797–98 годов, а также для Оперных концертов 1797 и 1798 годов Виотти объявлялся «Концертмейстером капеллы и Директором оркестра». Понятая буквально, эта формулировка указывает на нечто большее, чем просто «Концертмейстер капеллы» — выражение, неизменно употреблявшееся в предыдущих сезонах и для опер, и для концертов. Не возможно ли, что он стоял и дирижировал смычком оперы, если не концерты? Иначе отсутствие скрипки трудно объяснить. Против всего этого, однако, говорит то обстоятельство, что подобное отступление от обычной практики наверняка было бы отмечено в рецензиях.

Рис. 6.3. Виотти. Портрет пером и тушью, неизвестный художник (Британский музей)

Виотти был объявлен сочинителем музыки к балету «Apollon Berger», впервые исполненному 27 декабря 1796 года, данному двенадцать раз и возобновлённому в 1803 году. Это произведение не значится в тематическом каталоге сочинений Виотти. Поскольку балет был объявлен «сочинённым» Галле, балетмейстером Королевского театра, очевидно, что он представлял собой пастиш, составленный Галле, включавший пьесу или пьесы Виотти либо их переложения для оркестра — ровно так, как делалось в Парижской опере в конце 1790-х и начале 1800-х годов. Одна из этих пьес, в самом деле, была «любимым Pas de Trois, исполняемым [...] в балете „Apollon Berger“», переложённым из второй части Концерта № 5 и изданным в переложении (тема и три вариации) для фортепиано примерно в 1798 году.

Оперный концерт в 1797 году следовал прежнему образцу: двенадцать концертов по понедельникам вечером. Цена подписки составляла 5 гиней. Саломон, значившийся вместе с Виотти одним из двух скрипачей-солистов, «присоединившись к этому предприятию, предоставит для нужд Концерта подлинные рукописные ВЕЛИКИЕ СИМФОНИИ Гайдна, которые прежде исполнялись на его Концерте на Ганöver-сквер». Для Виотти отличие, разумеется, от его прежнего руководства серией состоит в том, что теперь, помимо исполнения концертов по меньшей мере в пяти из них (программы шестого и восьмого концертов неизвестны), включая «новый» концерт на девятом концерте 8 мая, он руководит оркестром во всех. Как и в 1795 году, Виотти сам составлял программы, используя певцов и инструменталистов Королевского театра. Проверенные любимцы — «Большая военная» симфония Гайдна № 100, вокальный квартет Керубини и увертюра Глюка — были исполнены и повторены, но Виотти представил также две-три новинки, в особенности увертюру Керубини, возможно, увертюру к «Лодоиске», которая тоже была повторена. Среди солистов-инструменталистов были блестящий, эксцентричный пианист Даниэль Штейбельт, арфистка мадам Крумпгольд и Драгонетти.

Первый концерт, на котором Виотти играл концерт, состоялся 6 февраля. Рецензент «Морнинг кроникл» остался доволен руководством Виотти оркестром, но ничего не говорит о его исполнении собственного концерта: «Подобного союза талантов не видывали ни на одном представлении; а сила и характер, которые ВИОТТИ придал капелле, сделали её поистине самой увлекательной».

Виотти участвовал также в трёх бенефисных концертах в 1797 году: он был «директором» концерта Агюса 23 марта, играл дуэт с Саломоном на концерте последнего 1 мая, а на бенефисе Драгонетти 29 мая исполнил концерт и один из своих скрипичных дуэтов, причём необыкновенный Драгонетти играл одну из партий на контрабасе (читатели-контрабасисты пусть сами спорят между собой, на сколько октав вниз, если вообще, Драгонетти транспонировал оригинал). К этому времени Драго был завсегдатаем Гилуэлла. Маргарет писала Уильяму из Гилуэлла («скверным» зимним пятничным утром в начале 1797 года, «так темно в половине восьмого, что боюсь, я не смогу погасить свечу»), что «Amico и Драго шлют тебе множество добрых пожеланий и, по их словам, с нетерпением ждут завтрашнего вечера, когда ты снова будешь здесь». Несколько лет спустя, во всяком случае до сентября 1804 года, после частного концерта в Лондоне, данного португальским послом, нам рассказывают, что Виотти и Драгонетти вступили в дружеское состязание, всякий раз стараясь превзойти друг друга всё более трудными вариациями, импровизируемыми на мелодию тарантеллы. В конце концов Виотти признал поражение:

[Слова Виотти:]

«Ну что тут поделаешь? В него самого или в его контрабас вселился дьявол!»

[конец слов Виотти]

Свидетельством дружбы Виотти с Драгонетти служит письмо, почти наверняка написанное рукой Виотти, к неустановленной высокопоставленной «мадам» («Votre Altesse»), составленное в защиту контрабасиста по поводу недоразумения, возникшего из-за платы за его игру на концертах под управлением Сапио.

Что до участия Виотти в бенефисном концерте Агюса, то было двое скрипачей по фамилии Агюс, вероятно, отец и сын; в данном случае это, по всей видимости, был первый — Джузеппе (ок. 1725–1803), игравший в группе вторых скрипок Королевского театра. Никаких иных свидетельств связи с Виотти, ни того, почему Виотти оказал ему свои услуги, на свет не явилось. По-видимому, однако, Агюс, теперь уже пожилой, впал в нужду — ему была назначена «вспомоществование по бедности» Королевским обществом музыкантов, членом которого он состоял. Виотти, без сомнения, просто выручал нуждающегося собрата.

Письмо Виотти к Уильяму и Маргарет в Гилуэлл, написанное около января 1797 года, по всей видимости, с Дюк-стрит, даёт нам моментальный снимок повседневной жизни Виотти в эту пору. Он начинает с благодарности Маргарет за бархат, который она ему прислала:

[Слова Виотти:]

«Я выбрал зелёный костюм, и теперь не знаю, подойдёт ли к нему чёрный воротник; завтра посмотрим».

[конец слов Виотти]

Виотти славился изяществом своего платья и в этом деле полагается на советы Маргарет. Затем:

[Слова Виотти:]

«Где, чёрт возьми, Гастальдо [одно из имён, которыми Виотти называл Уильяма] взял, будто я весело провожу время, обедая в гостях и кутя то здесь, то там? За исключением дня у миссис Кингсман, с которой я хотел поговорить о моих бутылках, всё остальное время я проводил в тавернах, чёрных как трубы, где хлебал суп после изнурительных репетиций».

[конец слов Виотти]

Затем, притворно сердясь на Чиннери за то, что они над ним «насмехаются», он намекает на их дружбу:

[Слова Виотти:]

«Ты говоришь не упоминать больше о моём маленьком подарке, который ты хочешь мне сделать? О нет, я так это не оставлю, я хочу его получить, и всё, что исходит от моих добрых друзей, друзей, которых я люблю, доставляет мне больше радости, чем все сокровища Греции, будь то хоть одна булавка».

[конец слов Виотти]

Затем, словно только что взглянув на часы:

[Слова Виотти:]

«Теперь я должен вас покинуть, мои дорогие сотоварищи, репетиция меня ждёт — мне надо идти».

[конец слов Виотти]

Он заключает мыслью, что

[Слова Виотти:]

«завтра, благодарение Господу, сотворившему воскресенья, я тоже подышу деревенским воздухом»

[конец слов Виотти]

, и

[Слова Виотти:]

«обнимаю маленьких куколок»

[конец слов Виотти]

(Джорджу и Каролине теперь по пять лет, Уолтеру — три).

Если Виотти и впрямь написал это письмо 7 января (а это была суббота в 1797 году), то столь утомительными были бы оперные репетиции, поскольку Оперный концерт начался лишь месяц спустя. То было хлопотное время в Королевском театре — в тот же вечер открылась «La Modista Raggiratrice» Паизиелло, тремя днями позже, 10 января, — «Evelina» Саккини. Репетиция, прервавшая его письмо (утренняя?), не утомила бы, будем надеяться, Виотти и его коллег чрезмерно перед вечерней премьерой. Возражения Виотти насчёт подарка совершенно для него характерны. Его дружба была пылкой, требовательной, но мы видели и ещё увидим, что, ожидая многого, он отдавал не меньше взамен. Поразительно думать о прославленном Виотти, который посреди репетиций и представлений наносит деловой визит миссис Кингсман (очевидно, покупательнице) — чтобы договориться о партии вина?

Это было совсем в начале купеческого поприща Виотти. Всё чаще, к рубежу столетия, он заводил друзей и знакомства в высших кругах английского общества. Ему и его компаньону это было бы полезно. Обаяние и отшлифованные манеры Виотти не помешали бы с теми людьми, что пили

вино, по крайней мере хорошее вино. У нас нет подробностей о винной торговле, которую он вёл вместе с Чарльзом Смитом, кроме упоминания в его «Précis» о письме, написанном им одному человеку в Дижоне,

[Слова Виотти:]

«прося у него вина из Бургундии и Шампани. Мистер Смит продиктовал мне письмо, и оно было отправлено с его согласия».

[конец слов Виотти]

Это письмо Виотти должен был отправить когда-то между 1796 годом и мартом 1798 года, когда он покинул Англию, — в пору военных действий между Англией и Францией на суше и на море. Трудно понять, как Смиуту (который, в конце концов, был опытным виноторговцем) удавалось ввозить вино из Франции в этих обстоятельствах. Уже с начала войны в 1793 году существовали ограничения на торговлю между Францией и Британией. Английское правительство ввело ряд разорительных пошлин на ввозимые французские вина, в особенности в 1795, 1796, 1803 и 1804 годах, что привело к резкому сокращению потребления, по крайней мере «законного» вина. После того как Англия начала свою блокаду Франции в 1803 году, а Наполеон ответил континентальной блокадой в ноябре 1806 года, к контрабанде наверняка стали прибегать. Единственной альтернативой были тайные лицензии на ввоз и вывоз, обыкновенно сопряжённые со взятками, дозволенные Наполеоном, посредством которых такие товары, как вино, вывозились из Франции, а нужные Франции продукты ввозились.

Чтобы дать представление о профессиональной занятости Виотти в 1797 году, расписание всего известного за месяц май приводится в таблице 6.3.

[нотный пример]

Следующий сезон в Королевском театре, 1797–98 года, открылся как обычно 28 ноября. Объявление было почти точной копией прошлогоднего. Мистер Келли именовался теперь «Директором и управляющим увеселений», все ведущие певцы вернулись, синьор Бьянки вновь был композитором, за клавесином — мистер Федеричи, а концертмейстером капеллы и директором оркестра — снова синьор Виотти. Одним из главных событий сезона стало возобновление «Semiramide; o, la Vendetta di Nino» Бьянки. «Морнинг кроникл» сообщила на следующий день после второго представления, 9 января, что «очаровательная ария, сочинение Гульельми, была введена [то есть это была вставная ария] и сопровождалась на скрипке мистером Виотти с изысканной деликатностью и вкусом: восхитительно спетая Банти, которая была в полном голосе». По словам Маунт-Эджкамба, подтверждённым газетными рецензиями, это скрипичное облигато «первоначально играл Крамер [в 1794, 1795 и 1796 годах], затем Виотти, Саломон [начиная с 1798 года, после того как Виотти ушёл в изгнание] и [Чарльз] Вайхзель [сменивший Саломона на месте концертмейстера в 1802 году; в конце сезона 1802 года Банти оставила сцену]». Эта песня, «A compir, già vò l'impresa», из оратории Гульельми «Debora e Sisara», «хотя и длинная, и требующая большого напряжения, пользовалась таким успехом, что её неизменно повторяли на бис». Виотти, по всей видимости, играл это облигато все пять раз, что опера давалась в январе и феврале 1798 года.

Достопочтенный Уильям Уиндем, военный министр, посетил оперу 9 декабря 1797 года и видел балет «Ariadne et Bacchus». «Мы дошли до того, что смотрим, как люди танцуют нагими», — написал он в своём дневнике. Виотти, если он и видел этот балет, то из-за кулис или из ложи, поскольку для балетов он не играл.

Во вторник, 23 января 1798 года, Виотти написал «L'Illustrissima Signora Distintissima Parona»:

[Слова Виотти:]

Полагаю, дорогая синьора Парона, что вы не дали мне никаких иных поручений, кроме как поехать завтра в Гилуэлл? [...] по правде говоря, я не могу лишиться мою дорогую тушу глотка свежего воздуха, если только мои дела это позволят. Что вы делали вчера? Хорошо ли играл наш добрый друг [У. Б. Ч.]? Надеюсь, если он и пиликал [«raslé», то есть на виолончели], то делал это без особого удовольствия — мне не нравится, когда он так забавляется без меня. Я отдал бы что угодно, лишь бы поехать и быть со всеми вами! Вместо этого я был отягощён тремя долгими часами репетиции, и, что ещё хуже, потом у нас [на Дюк-стрит] был отвратительный обед, тянувшийся до трёх часов утра, и мы со Смитом скучали невыносимо. Келли, миссис Крауч, ещё одна весьма уродливая дама, мне незнакомая, Виганони и Драго были обществом. Всё шло хорошо, только я желал бы, чтобы они ушли часов на пять-шесть раньше. Я забыл вам сказать, что миссис Крауч привезла дочь своей сестры, четырёх с половиной лет, и что это бедное дитя оставалось без сна до вышеупомянутого мерзкого часа. [...] Остался ли у вас Роде?

[конец слов Виотти]

Трёхчасовая репетиция была, без сомнения, для «La Scola dei Maritati» Мартина-и-Солера, премьеры которой состоялась двадцать третьего. Мы можем вообразить, как Виотти, Келли, Драгонетти и Виганони, бывший ведущим тенором в постановке, добираются до Дюк-стрит из Хеймаркета — прогулка не чрезмерно долгая — бодрым январским вечером. Застольная беседа наверняка велась по-французски. У Виотти и Виганони было много общих воспоминаний о Париже, которыми можно было развлечь или увлечь дам, но они, возможно, были слишком утомлены репетицией, чтобы стараться. Быть может, Келли, который, судя по его «Воспоминаниям», был рассказчиком чистейшей ирландской пробы, потчевал общество историями о Моцарте в Вене; быть может, и впрямь, подкреплённый добрым бургундским из погреба на Дюк-стрит, он чересчур затянул, пока Виотти всё это время неодобрительно поглядывал на миссис Крауч, желая отправиться спать. Её столь расхваленные «миловидность и кроткий нрав» и «необычайные личные прелести» не стоили бы тогда ничего. Чарльз Смит остаётся несколько в тени в переписке Виотти и Чиннери. По-видимому, близкий друг, часто присутствовавший, хотя о нём говорится очень мало, щедрый до крайности со своим домом, он был серым кардиналом злосчастного винного предприятия Виотти, и в конце концов его дружба с Виотти растворилась вместе с делом.

Пьер Роде, любимый ученик Виотти, и в самом деле был в Гилуэлле. Плывя из Гамбурга во Францию после турне по Нижним Землям и Германии с певцом Пьером Гара, начатого в конце 1795 года, он был, по словам ранних биографов, прибит бурей к английским берегам. Он играл на бенефисном концерте в пользу Нового музыкального фонда 22 февраля 1798 года, где публика была малочисленна и нечутка. То было неблагоприятное время для француза-неэмигранта, сколь бы талантлив он ни был, чтобы находиться в Лондоне. Но учителю и его ученику нашлось бы о чём поговорить. Роде привёз бы Виотти парижские новости — в особенности о мадам де Монжеру, с которой Роде и Байо были дружны (Байо сообщал в 1796 году, что она уехала в свой загородный дом — она пережила Террор и, по-видимому, оправилась от пережитого в 1793 году — и что Роде написал ей из Гамбурга). Виотти жадно бы слушал новости о Керубини (по словам Фетиса, Роде оставался в оркестре Théâtre Feydeau, для которого Керубини оставался штатным композитором, до 1794 года) и о парижской музыкальной жизни, особенно о концертах и операх в Фейдо. Роде дал бы Виотти подробные сведения изнутри о недавно основанной Консерватории, где он

был назначен профессором скрипки 22 ноября 1795 года. И он наверняка рассказал бы своему бывшему учителю о Празднике Верховного существа, устроенном Робеспьером 8 июня 1794 года, в котором — в постановке художника Жака Луи Давида, распорядителя церемонии, — 2400 представителей различных парижских секций пели на вершине искусственной «горы» на Марсовом поле, и к их пению присоединялся весь народ внизу, включая школьников. Чтобы подготовить это, Роде и его коллеги по Национальному институту музыки (предшественнику Консерватории), включая скрипача Матьё-Фредерика Блазиуса, композиторов Жана Франсуа Лесюэра, Этьена Меюля, Франсуа Жозефа Госсека, Шарля Симона Кателя и Франсуа Девьена, фэготиста Этьена Ози, гобоиста Франсуа Саллантена и клавесиниста-пианиста Иоганна-Давида Германа, по-видимому, вышли накануне вечером в различные кварталы Парижа, с семи и до «много позже десяти» часов, чтобы разучить с «народом» песни, в том числе гимн Госсека.

По свидетельству ранних источников, Роде играл во время своего турне для Фридриха Вильгельма II в Берлине. Король, хотя и был к 1796 году слаб здоровьем (он умер 16 ноября 1797 года), всё ещё с удовольствием играл на виолончели. Пятнадцатью годами ранее он слушал и музицировал с учителем Роде и учителем его учителя. Роде, без сомнения, привёз бы также приветствия от королевы, той, кому Виотти посвящал свои сочинения.

Оперный концерт открылся 5 февраля 1798 года. Виотти вновь был концертмейстером капеллы и директором оркестра и вновь сам составлял программы, придерживаясь той же успешной формулы, что и прежде, с одной примечательной новинкой: «Большой увертюрой» (то есть симфонией) Моцарта, сыгранной на первом концерте и повторённой (предположительно, та же пьеса) на втором, 12 февраля. Моцарт умер немногим более шести лет назад; его симфонии ещё не достигли в Англии чего-либо подобного популярности симфоний Гайдна, и публичных их исполнений в Лондоне в 1790-х годах было очень немного. Виотти, возможно, чувствовал, что рискует, берясь за эту пьесу. Ему следует отдать должное за то, что он представил её слушателям Оперного концерта, равно как и за то, что руководил оркестром в её исполнении. Быть может, его убедили друзья Джамбаттиста Чимадор и Гаэтано Бартолоцци, оба пылкие поклонники музыки Моцарта.

Виотти играл концерт в первых двух концертах; «Морнинг геральд» похвалила «великий дух и мастерство» Виотти в руководстве оркестром на первом концерте и сообщила, что принц Уэльский «вошёл вскоре после начала Концерта». На третьем концерте, наряду с симфонией Гайдна, знакомой и горячо любимой увертюрой Глюка, концертами, сыгранными Штейбельтом и фэготистом Холмсом, и вокальными пьесами, спетыми Виганони, синьорой Анджелелли (миссис Коррер), Роведино и Банти, Виотти и Драгонетти сыграли дуэт, вероятно сочинённый Виотти. Это выступление, 19 февраля 1798 года, было последним разом, когда Виотти играл на публике в течение пятнадцати лет, и он больше никогда не появлялся на публике как солист-концертант. По всей видимости, однако, он продолжал выступать концертмейстером в «Сиппа» Бьянки в вечера 20, 24 и 27 февраля. То, что произошло дальше, было неожиданным и злосчастным.

Изгнание

Виотти, который менее чем шестью годами ранее был вынужден покинуть Францию из-за своих роялистских связей, получил приказ покинуть Англию, согласно Закону об иностранцах, за предполагаемую якобинскую (революционную) деятельность. Роде также был выслан. Анти-французские настроения в Англии достигли пика истерии. С осени 1796 года жили страхом неминуемого французского вторжения, усилившимся в октябре 1797 года с назначением Наполеона

главнокомандующим «Армией Англии». По всей стране, и более всего в Лондоне, ходили слухи о заговорах. Было много арестов. Но у Виотти, похоже, не было никакого предупреждения об этом ударе, помимо всеобщей атмосферы подозрительности в воюющей стране. Он даже строил сравнительно дальние планы на будущее, будучи, по-видимому, ангажирован играть на концертах миссис Секонд в Дублине по 100 гиней за вечер. 3 марта Саломон занял место Виотти до конца сезона.

«Таймс» от 5 марта 1798 года дошла даже до того, что заявила, будто «Виотти, как говорят, прежде служил в республиканских армиях», — недобрый и обманчивый намёк на то, что Виотти вступил в Национальную гвардию, как более или менее ожидалось от всех годных к службе мужчин во Франции. В том же номере «Таймс» был помещён «перевод Декларации Дж. Б. Виотти», оригинал которой появился по меньшей мере в одной французской газете:

«Я получил от правительства приказ покинуть страну, которая мне дорога и которую я почитаю своей собственной. — Повинуюсь; — но, заявляя всему миру — всем тем, кому знакомо моё имя, — что ухожу, не имея причины упрекнуть себя ни в едином помысле, слове или деянии; — что я никогда не вмешивался ни в какие политические дела; — что за шесть лет, проведённых мною в Англии, я ни единого слова не написал такого, что прямо или косвенно касалось бы её политических забот или забот какой-либо иной страны; — что я никогда не вёл ни единой беседы, к которой могла бы пристать хоть малейшая толика порицания; — и, словом, что я никогда не посещал ни единой кофейни, ни единой таверны, ни единого клуба, ни единого подозрительного общества.

Я засвидетельствовал вышесказанное под присягой и призываю Верховное существо в свидетели истинности моих заявлений. Надеюсь, что многие почтенные особы, которым я хорошо известен, в любое время поручатся за чистоту моего поведения; и моя спокойная совесть уверяет меня, что в конце концов я буду полностью оправдан. (Подписано) Дж. Б. Виотти».

Дениз Йим высказывает мысль, что этот перевод «несёт безошибочный отпечаток оборотов Маргарет Чиннери». Конечно, сам Виотти не мог бы так красноречиво писать по-английски. Но он достаточно красноречив в двух случаях, которые мы вскоре рассмотрим.

Много лет спустя Уильям Чиннери писал, что Джордж Роуз, старший секретарь Казначейства в 1783–1801 годах, «в деле Amico [...] сделал всё, что было в его силах, чтобы озлобить мистера Питта и правительство против меня за участие, которое я „осмелился принять против Распоряжения дня“». (Распоряжением дня был правительственный приказ о высылке Виотти.) Роуз, как ни странно, по-видимому, способствовал в своё время получению Уильямом должности в Казначействе в 1783 году. По словам Уильяма, один друг встал на сторону Уильяма и Виотти перед Питтом, что заставило Роуза умолкнуть. Но этого оказалось недостаточно, чтобы помешать исполнению приказа.

8 марта Виотти отплыл из Ярмута на пакетботе «Кинг Джордж», направлявшемся в Гамбург (который во время войн был, наряду с Лиссабоном, единственным открытым для англичан портом). Он, должно быть, прибыл 10 или 11 марта и поселился в деревне Шёнфельд близ Гамбурга, в доме некоего мистера Смита, богатого купца, но уж точно не компаньона Виотти Чарльза Смита.

Вскоре после прибытия, 23 марта 1798 года, Виотти написал свой «Précis de la vie de J. B. Viotti depuis son entrée dans le monde jusqu'au 6 mars 1798» («Очерк жизни Дж. Б. Виотти от вступления его в свет до 6 марта 1798 года»; см. приложение 3). Он состоит большей частью из краткого и

довольно бесхитростного автобиографического наброска. Ближе к концу он переходит к своей защите:

[Слова Виотти («Précis»):]

«Обладая в Англии всем, чего мог пожелать, я не поддерживал решительно никаких сношений с Францией. Я написал туда лишь четыре письма: мои друзья знают о них и знают, что я никогда не получил на них ответа».

[конец слов Виотти]

Затем Виотти описывает содержание этих писем, надеясь, что это «поможет рассеять любое недоразумение, которое, вероятно, и есть причина страшного несчастья, на меня обрушившегося». Первое было письмо к Керубини,

[Слова Виотти:]

«просившее у него все партитуры его шедевров»

[конец слов Виотти]

. Вторым было упомянутое выше письмо в Дижон. Третье и четвёртое были письмами с просьбами об одолжениях для друзей или друзей друзей, невинными в смысле политических последствий. Виотти заключает:

[Слова Виотти («Précis»):]

Совершенно убеждённый в безупречности своего поведения, поддерживаемый надеждой, я буду ждать конца моих несчастий. Да наступит он скоро, да увижу я вскоре вновь счастливый Остров, где оставил все свои привязанности, где оставил всё своё достояние. Тогда я восславлю небеса и моих избавителей и буду жить впредь так, как жил всегда, — верным и преданным подданным Его Британского Величества.

[конец слов Виотти]

Мы не знаем, имел ли этот документ какое-либо влияние на британские власти или на премьер-министра Уильяма Питта, для глаз которого он, возможно, и предназначался.

Тремя месяцами позже, 30 июня, Виотти написал — по-французски, как всегда, — своему бывшему покровителю принцу Даль Поццо делла Цистерна, которого он не видел пятнадцать лет. Виотти растроган до слёз уверением своего друга Черрути, что «сострадательное сердце моего Благодетеля осталось неизменным». Он живёт в деревне, у богатого английского купца, доброго и верного друга:

[Слова Виотти (письмо принцу делла Цистерна):]

Мы ведём жизнь двух добрых земледельцев: он занимается полями, я работаю в садах. Город видит меня редко. За исключением тех дней, когда моя винная торговля (которая, благодарение небу, благодаря заботам моего компаньона в Лондоне идёт так, словно я и сам там) обязывает меня туда отправиться, я никогда не испытываю искушения ступить туда ногой. Люди, которых мы здесь принимаем, — все добрые и достойные купцы.

[конец слов Виотти]

В остальном письмо — это *cri de coeur*, отстаивание своей невиновности. Тон Виотти почтителен, но не подобострастен; он усердно оправдывается и дорожит уважением принца больше, чем чьим-либо ещё.

[Слова Виотти:]

«Принц мой, я невиновен, мне не в чем себя упрекнуть, ни даже в неосторожности. Но столь велика была власть тех, кто желал меня погубить, что чистое и незапятнанное поведение в течение шести лет не могло спасти меня от их сетей [pieges] чернейшей злонамеренности».

[конец слов Виотти]

Не намекает ли здесь Виотти на зависть других музыкантов в Лондоне? Миэль говорит, что Виотти стал «жертвой ошибки, которой воспользовалась зависть». Фетис, напротив, держится того мнения, что «милость, оказанная Виотти герцогом Орлеанским, лежала в основе этой клеветы».

Фетис не приводит никаких доказательств этой предполагаемой связи с герцогом Орлеанским (возглавлявшим фракцию, противостоявшую его кузену Людовику XVI), и никакого иного упоминания о ней в литературе о Виотти не существует. Единственная мыслимая связь — это мадам де Жанлис, бывшая гувернанткой детей герцога, но не достоверно, что Виотти и мадам де Жанлис были знакомы до 1802 года.

Всего прискорбнее, что Виотти горько отвергает музыку и её ремесло — чувства, которые мы и прежде слышали от него, но здесь выраженные страстнее, чем когда-либо:

[Слова Виотти:]

«О, принц мой, лучше бы вы даровали мне ваше покровительство, чтобы я стал добрым крестьянином, нежели чтобы я приобрёл ремесло! Моя благодарность и ваше благоволение были бы те же, а моё страдание — куда меньшим».

[конец слов Виотти]

И снова:

[Слова Виотти:]

«Это снова всё тот же жалкий талант — причина моего нынешнего бесчестья».

[конец слов Виотти]

И ещё:

[Слова Виотти:]

«Я почти никогда не занимаюсь музыкой, ибо она причинила мне слишком много боли».

[конец слов Виотти]

Что должен был чувствовать принц, читая эти строки? Ему в любом случае было бы не до сожалений; его собственные политические трудности уже надвигались на него. В 1799 году он был сослан в Дижон по приказу Французской республики, как и несколько других туринских дворян. Принц вернулся из ссылки в 1800 году — к своему дворцу, к жене и детям, к своему поприщу. Никакой иной переписки между ним и его бывшим «suonatore del Principe» не сохранилось.

Виотти всё же занимался музыкой настолько, чтобы создать в изгнании сборник из шести скрипичных дуэтов (WIV:19–24). На титульном листе первого печатного издания, прекрасно оформленном гравюрой с изображением Виотти по портрету Джорджа Чиннери, известного миниатюриста, брата Уильяма, стоят слова (по-французски):

[Слова Виотти:]

«посвящается автором мистеру и миссис Чиннери. Преисполненный благодарности, я приношу это произведение дружбе. Это плод досуга, который доставило мне несчастье. Иные пьесы были продиктованы болью, другие — надеждой».

[конец слов Виотти]

Известно нам также об одном ученике, что пришёл к Виотти в эту пору. Сообщается, что Виотти, «без всякой просьбы и без вознаграждения», давал уроки тринадцатилетнему Фридриху Вильгельму Пиксису (1785–1842), который, гастролируя с отцом и братом-пианистом, надолго задержался в Гамбурге. Оба брата сделали впоследствии блестящую карьеру; в 1810 году Фридрих Вильгельм стал профессором скрипки в консерватории и дирижёром театра в Праге. Юлиан Бо, которому теперь было десять лет и который играл концерт Виотти в 1794 году, также, по сообщениям, находился в Гамбурге, где, возможно, вступил в общение с Виотти, быть может, даже брал у него уроки.

Гамбург был открытым портом, переполненным французскими эмигрантами, которые тяготели к предместью Альтона, и путешественниками, направлявшимися из Англии в различные части Европы. Среди временных гостей было несколько знакомых Виотти — прошлых, нынешних и будущих: мадам де Жанлис была из последних — её визит на две недели совпал с пребыванием Виотти, но нет свидетельств, что они встречались. Лоренцо Да Понте прибыл в Гамбург осенью 1798 года по пути в Италию и снова на обратном пути весной 1799 года. Старый знакомый, Дж. Дж. Феррари, проезжал через Гамбург летом 1799 года по пути в свой родной город в Италии. Ни он, ни Да Понте не упоминают в своих мемуарах о встрече с Виотти, хотя оба, несомненно, знали, что скрипач находится в этих краях. Старый соперник Виотти, Джорновики, жил в этих местах с 1796 года. Гамбургский корреспондент AMZ сообщал в августе 1799 года, что Виотти и Джорновики были в этих краях прошедшей зимой, но ни тот ни другой не выступали на публичных концертах. Пребывание Джорновики в Гамбурге в это время подтверждается Байо в письме к Монбейяру от 8 августа 1798 года: «Виотти живёт в местечке близ Гамбурга, где находится Жарновик». По-видимому, между Виотти и Джорновики не было особой приязни, так что они не обязательно встречались. Согласно тому же сообщению в AMZ, кузены Ромберг — скрипач Андреас и виолончелист Бернхард — были в это время в Гамбурге. Ещё одним музыкантом, жившим в Гамбурге с 1794 года, был Антонин Рейха (1770–1836), друг Бетховена по Бонну, композитор, теоретик и педагог. По словам Фетиса, Рейха, будучи в Гамбурге, сочинил оперу «Godefroid de Montfort», которую Пьер Роде продирижировал на репетиции. Это произошло бы в 1796–97 году, до прибытия Роде в Англию. Роде наверняка рассказал бы Виотти о Рейхе. Хотя нет сведений о встрече Рейхи и Виотти, представляется не лишённым вероятия, что они виделись.

Виотти и Чиннери обменивались письмами во время его изгнания, но сохранились лишь два. Первое, от 18 июня 1798 года, Виотти написал Уолтеру, которому теперь было пять лет:

[Слова Виотти (письмо Уолтеру Чиннери):]

Полагаю, дорогой мой Уолтер, что ты ведёшь себя как большой мальчик, что ты читаешь большие книги, что хорошо считаешь, и хорошо прыгаешь через скакалку, и хорошо выполняешь все свои занятия с мамой и mamselle [французской гувернанткой].

Раз я верю, что ты всё это делаешь, то справедливо будет, чтобы я дал тебе доказательство моего одобрения, и потому-то я и пишу это письмо. Надеюсь, оно тебе понравится, и, когда мама напишет мне, что ты и впредь остаёшься хорошим мальчиком, я напишу другое. Дорогой Уолтер, ты должен хорошо заботиться о своём садике и посадить цветы, чтобы по моём возвращении ты мог подарить мне красивый букет.

Заботишься ли ты о своей скрипке? Ты должен хорошо беречь её, и брат твой Джордж тоже, чтобы твой amico мог показать вам, как на ней играть. Скажи mamselle, что я её не забыл, обними за меня папу и маму и люби меня по-прежнему всем сердцем.

Твой Amico, Виотти

[конец слов Виотти]

Маргарет Чиннери воспитывала своих детей дома, по строгому распорядку, отчасти заимствованному из правил воспитательницы мадам де Жанлис, чьим другом она впоследствии стала. Виотти участвовал в этих педагогических занятиях. Прыжки через скакалку были одним из физических упражнений, рекомендованных мадам де Жанлис.

Другое письмо обращено к Каролине и датировано 8 октября 1798 года:

[Слова Виотти (письмо Каролине Чиннери):]

Я как раз сочинял для тебя несколько хорошеньких маленьких фортепианных сонат, со скрипичным сопровождением, когда письмо от твоей дорогой матери сообщило мне, что ты сильно запустила музыку. Эта новость тем более огорчительна, что мама прибавила, будто это твой дурной нрав мешает тебе делать успехи!

Но так как я уверен, что всё это продлится недолго и что ты скоро снова станешь своим обычным милым и любезным существом, я буду и впредь сочинять для тебя и допишу сонаты, чтобы по моём возвращении ты могла очень славно сыграть их для меня, а я имел бы удовольствие тебе аккомпанировать. Я пришлю их тебе, как только узнаю от твоей дорогой доброй матери, что ты вновь обрела вкус к музыке, к этому прекрасному и приятному искусству, дарящему всем столько радости.

Прощай, дорогая моя Каролина, обними за меня маленького Уолтера, напomini обо мне Mamselle и почаще говори обо мне со своей превосходной мамой и добрым папой. Надеюсь, я скоро услышу, что ты по-прежнему достойна всего уважения и дружбы Amico.

Дж. Б. Виотти

Твоё письмо доставило мне большую радость, и я благодарю тебя за него.

[конец слов Виотти]

Это тот самый Виотти, что сетует на своё разочарование в музыке — в письмах и в своём «Précis», — и всё же чувствуется, что его слова ободрения семилетней Каролине искренни. Заметим также, что в этих двух письмах Виотти берёт на себя отеческую роль, участвуя в тщательно упорядоченном, строгом воспитании детей Маргарет. Он обещает награду за хорошее поведение, но и грозит, пусть и мягко, лишить награды, если Каролина будет дурно вести себя и впредь.

Неизвестно, когда и каким именно образом Виотти получил разрешение вернуться в Англию. Уильям Чиннери сделал бы всё, что было в его силах, употребив своё влияние в Казначействе, чтобы убедить власти в невиновности Виотти. Мистер Коулмен Макгрегор, британский консул на Тенерифе, которому Виотти вручил в Гамбурге свой «Précis», возможно, ходатайствовал за него, как и мистер Листон, знакомый Виотти со времён Берлина, ныне посол в Вашингтоне, к которому Виотти, возможно, обращался за помощью. Сэр Чарльз Уильям Флинт, близкий друг семьи Чиннери и Виотти, а также крёстный отец Джорджа Чиннери, был в это время Управляющим по делам иностранцев, но никаких сведений о его вмешательстве на свет не явилось. Согласно процитированной выше статье AMZ, Виотти покинул эти края к августу 1799 года. Где он находился между тем временем и апрелем 1801 года — неизвестно, хотя уже в феврале 1800 года мы читаем в «Оракле», что «ВИОТТИ, прославленная скрипка, как говорят, находится в Англии, incog. — худшее из всех состояний для музыканта, которого следовало бы по меньшей мере слышать, если уж не видеть».

Глава 7. Гилуэлл, Париж, Оксфорд, Лондон, около 1800–1812

Сельская жизнь

В своём «Précis» от марта 1798 года Виотти заявлял, что,

[Слова Виотти («Précis», март 1798):]

«измученный гонкой за своей карьерой»

[конец слов Виотти]

, он решил отказаться от профессии музыканта и сделаться виноторговцем. На деле, хотя он и в самом деле на год прекратил публичные выступления (в 1796-м), в 1797 и 1798 годах он вновь вернулся к полному расписанию сольных и оркестровых концертов — и продолжал играть вплоть до своей высылки в марте. Невольно задаёшься вопросом: вернувшись из изгнания (быть может, уже осенью 1799 года), стал бы он по-прежнему выступать публично, сложись политическая, общественная и культурная обстановка в Лондоне более благоприятно? Уже отмечалось, что к 1800 году произошёл «заметный упадок жизненных сил лондонской музыкальной жизни» — отчасти из-за тягот, вызванных войной с Францией, отчасти из-за отъезда Гайдна в 1795-м. Как бы то ни было, теперь Виотти полностью удалился от публичной жизни почти на двенадцать лет.

Должно быть, очень скоро после возвращения в Англию из изгнания Виотти получил письмо (оно не сохранилось) с просьбой стать учителем Людвиг Шпора (род. 5 апреля 1784 года). Шпор рассказывает в своей автобиографии, что Виотти отклонил просьбу, поскольку «сделался виноторговцем» и «лишь изредка занимался музыкой, а потому не мог брать учеников».

Первое достоверное свидетельство возвращения Виотти в Англию обнаруживается в воспитательном дневнике Маргарет — в «распорядке ежедневных занятий» от 4 апреля 1801 года, подробной, расписанной по часам программе обучения её троих детей и по меньшей мере ещё одного ребёнка, некой Марии Филипс, жившей в Гилуэлле. Дети вставали в шесть утра. Когда погода не позволяла заниматься садом, Каролина с 7:30 до 8 часов утра разучивала за фортепиано трудные пассажи (*des traits*), а затем, после завтрака, в 8:30, должна была снова провести час за инструментом. Ниже приводится дневная программа, в которой Маргарет дважды упоминает Виотти как непосредственного и личного участника воспитания Уолтера и Каролины:

«Обед в полдень, и в 12:15 я начинаю чтение со старшими детьми до 1:15. Уолтер [которому теперь почти восемь лет] тем временем читает с Амиго и учит свой урок. В 1:15 мы все собираемся вместе. Десять минут упражнений с гантелями, что доводит нас до 1:25, и это оставляет нам время до 2:30 — целый час, который мы используем так. Трижды в неделю они будут писать. По понедельникам, средам и пятницам — час под моим присмотром [*sous mes yeux*]. В прочие дни Каролина проведёт весь этот час за сочинением и прелюдированием с Амиго; а мальчики — за чтением наизусть стихов и речей со мной; затем умывание и одевание [*la toilette*] и обед [который должен быть окончен к четырём часам]».

У Каролины (ей и Джорджу теперь по девять лет) ежедневный урок фортепиано и пения с матерью был с 5 до 6 пополудни. Вечерние часы были заняты ботаникой, математикой, римской историей, мифологией, наставлением в вере и беседой — до ужина в восемь вечера, а в 8:30 пора было в постель. Урок Уолтера с Виотти, по всей видимости, состоял в чтении вслух французского или итальянского текста и в записи текста под диктовку Виотти. Виотти в значительной мере от-

вечал за образование Уолтера, отчего тот владел французским и итальянским свободнее, чем английским. Из приведённого распорядка явствует, что, пока на сцене не появился бывший коллега Виотти по Королевскому театру Франческо Бьянки, Виотти учил Каролину сочинению, а также наставлял её в искусстве импровизации (прелюдирования). Каролина к тому времени уже получила бы хорошую основу в теории музыки от своей матери. Из письма, которое Виотти написал Маргарет, мы знаем, что сам он предпочитал не преподавать теорию, по крайней мере на первых порах: «Присматриваете ли вы за Джорджем? Помнит ли он что-нибудь из нот? Позаботьтесь об этом, прошу вас, ибо я полагаю, что это единственное, чему я не сумел бы его научить; в остальном же я уверен [что смогу]».

К своему десятому дню рождения, 3 сентября 1801 года, Каролина усвоила все правила сочинения и аккомпанемента, умела писать партитуры для двух, трёх и четырёх инструментов и овладела основами сочинения сонаты. За этот год она также выучилась играть тринадцать сонат — а именно пять сонат Муцио Клементи, ор. 4 и 37, три сонаты Даниэля Штейбельта, ор. 35, фортепианный дуэт (почти наверняка И. К.) Баха, две сонаты Яна Ладислава Дусека, ор. 14, и «почти две» сонаты Иоганна Шоберта.

Виотти теперь жил в Гилуэлле, погружённый во всякую сторону тамошнего повседневного быта. Он почти наверняка делал постоянный вклад в содержание дома (см. также ниже, с. 305, 316), в котором держали нескольких слуг, не считая его собственного личного слуги. Виотти брал на себя заботу и воспитание детей в отсутствие Маргарет. 20 мая 1801 года он написал два письма Маргарет, находившейся в Лондоне на лечении. В первом, написанном в 1:30 пополудни, он сообщает, что Каролина была слишком нездорова, чтобы упражняться за фортепиано, «из-за того, что вы велели ей принять нынче утром», но теперь ей лучше, и «я надеюсь провести с ней хорошее занятие после обеда, в пять часов». Поскольку это был час, обыкновенно отведённый для урока фортепиано и пения Каролины с матерью, и поскольку у нас нет точных сведений о собственном умении Виотти играть на клавишных, мы не можем с уверенностью сказать, ограничился ли он в этом случае (и в иных, когда Маргарет была в отъезде) чисто музыкальными предметами, не связанными ни с фортепиано, ни с пением.

В другом письме, написанном после обеда, говорится: «Каролина работала сегодня утром как ангел над *Canti Fermi* [письменные упражнения, состоящие в гармонизации или сочинении контрмелодии к заданной неизменной мелодии, или *canto fermo*]. Она даже находила в этой задаче большое удовольствие, хотя перед началом предпочла бы поупражняться в своей сонате; но настройщик пришёл в половине второго, и я счёл за лучшее засадить её строчить ноты у меня в комнате. Джордж на другом конце стола пишет вам». Он благодарит Маргарет за апельсины, которые она прислала и которые стали причиной перепалки с мамзель, раздосадовавшей его («не будь она так глупа» — уж не та ли это самая мамзель, которой он три года назад просил передать поклон?). Он сообщает, что накануне совершил восьмимильную прогулку верхом — «поскольку ветра не было, я нашёл её весьма приятной». Он упоминает о прибытии коровы: он почесал ей шею и оставил её довольной в поле, среди прочих животных, которых держали Чиннери, — куда лучше, думает он, чем грязь и дым Лондона. И он замечает, что «пришёл человек подрезать корзины-шпалеры, те самые знаменитые корзины перед домом. Он поднялся нынче утром (в ранний час, по его словам) и принялся за одну; вот уже четыре с половиной часа, а он и наполовину её не закончил! А мне ведь кажется, что я мог бы управиться со всем этим за полчаса». Работа, жалуется он, дурно организована, «но такова уж судьба этого Миланского собора [*Domo di Milano*] — вечно делать и переделывать, даже самое малое». Он увещевает Маргарет приложить все старания, чтобы поправиться, и шлёт сердечный привет Чарльзу [Смиту] и «моему другу

Кросдиллу». В постскриптуме он вспоминает, что заказал Уолтеру панталоны, — «не привезёте ли вы их вместе с синим костюмом?»»

С начала сентября до середины октября 1801 года Франческо Бьянки с женой гостили в Гилуэлле — без сомнения, по приглашению Виотти. Бьянки был одним из самых успешных сочинителей итальянских опер в Лондоне 1790-х годов. С 1794 года в Королевском театре было поставлено десять его новых произведений. В 1801 году давали не менее четырёх его опер. Бьянки учил Каролину час контрапункта каждое утро (Маргарет называет эти уроки также занятиями по «генералбасу и сочинению»), а пополудни давал ещё час урока аккомпанемента и пения. (Бьянки приезжал также время от времени по выходным и в другие времена года, чтобы давать уроки Каролине.) По словам её матери, к середине октября она уже начала «аккомпанировать с листа партитуры». В 1802 году Каролина выучила, среди прочего, концерт ля минор Виотти — несомненно, № 25, переложенный для фортепиано и изданный Дусеком около 1795–96 годов, с посвящением г-же Чиннери.

8 ноября 1802 года Виотти написал Пьеру-Луи Генгене, в то время генеральному директору народного образования во Франции, выразив сердечное желание обнять Генгене и рекомендуя ему трактат Бьянки за «оригинальность, глубину и достоинства его системы». Виотти уверяет Генгене, что видел, как Бьянки применяет эту систему на практике в уроках с десятилетним ребёнком, мисс Чиннери, и что «это дитя так хорошо обучено сочинению, началам и применению гармонии, как любой великий композитор». Поскольку Бьянки написал несколько трактатов, и все они остались неизданными, трудно определить, который из них имеет в виду Виотти. В «Quarterly Musical Magazine and Review» (1820–21), где приводятся переведённые на английский выдержки из «Dell'Attrazione Armonica» Бьянки, утверждается, что Парижский институт (Institut de France) отказался издавать его, когда в 1803 году возобновились англо-французские военные действия. Генгене был членом комитета Института, которому трактат был представлен на рассмотрение. Однако переведённые в QMMR выдержки касаются вопросов исторических и теоретических, а не практических, и в любом случае кажутся неполными. Другой трактат Бьянки, недавно приобретённый Королевским музыкальным колледжем, двухтомный «Теоретический и практический трактат о контрапункте» («Trattato Teorico e pratico del Contrapunto»), по всем признакам и есть тот труд, который использовался для обучения Каролины. На рукописи этого трактата, переписанной рукою Виотти, стоит его помета, гласящая, что он скопировал трактат с дозволения Бьянки. Виотти, очевидно, вложил в эту копию немало старания. Один только первый том, насчитывающий около пятидесяти одной страницы и содержащий текст, нотные примеры и схемы, иные из которых вычерчены с великим изяществом, должно быть, отнял у Виотти многие часы. Второй том состоит по большей части из нотных примеров, в том числе упражнений *canti fermi*, что наводит на мысль, что это практическая (*pratico*) часть, тогда как первый том — теоретическая (*teorico*). Первый том содержит, с немногими добавлениями и небольшими изменениями, большую часть содержания другого трактата Бьянки — «Теоретико-практического трактата о гармонии, сочинённого Франческо Бьянки в пользование его друга. Часть первая» («Trattato di Armonia Teorico Pratico Composto da Francesco Bianchi per uso del di lui Amico. Parte p[ri]ma»). Если принять, что Виотти (и Бьянки?) считали понятия *armonia* и *contrapunto* взаимозаменяемыми, то связь между этими двумя трактатами проясняется: Виотти переписывал с «Trattato di Armonia...», от которого сохранилась лишь первая часть (*Parte prima*). Слова Бьянки «в пользование его друга» подтверждают эту догадку и наводят на мысль, что Виотти пользовался своей копией, чтобы учить Каролину в отсутствие Бьянки.

Есть и ещё один неизданный рукописный трактат Бьянки — «Новый лёгкий метод обучения аккомпанементу» («Nuovo Metodo per apprendre con facilità l'accompagnamento»), который вполне мог быть тем методом, по которому Бьянки учил Каролину аккомпанементу за клавиатурой. Он состоит из уроков, выстроенных по нарастающей трудности: основы, перенос ключей, гармония, последования аккордов, голосоведение, модуляция, гармонизация заданного баса и тому подобное — всё это подготовило бы Каролину к тому, чтобы читать с листа цифрованный или нецифрованный бас. Бьянки снова приезжали гостить в Гилуэлл на семь недель в 1803 году и ещё раз, на продолжительный срок, в 1809-м. К 1803 году Каролина уже читала с листа «с большей лёгкостью» и играла по партитуре «необыкновенно хорошо».

В 1804 году Каролина начала брать уроки арфы у Франсуа Дизи, голландского арфиста. Однако к октябрю 1806 года слабое здоровье вынудило её прервать эти уроки, по крайней мере на время. Поскольку известить Дизи замешкались, Виотти написал ему в самой своей изысканной, дипломатичной манере, извиняясь за недоразумение и прося Дизи, если у того выдастся свободная минута, приехать в Гилуэлл, «чтобы у нас был досуг и возможность уладить этот небольшой счёт».

Сент-Омер и Париж

В марте 1802 года, после десяти лет войны, был объявлен Амьенский мир. Хотя ему суждено было продлиться лишь немногим более года, англичане, словно с них спал великий груз, тысячами хлынули во Францию. Они заполнили гостиницы, прогуливались по бульварам и вдоль лавок и кафе Пале-Рояля, посещали Лувр, наблюдали, как Наполеон, первый консул, производит смотр своим войскам в Кур-дю-Каррузель за дворцом Тюильри, выпрашивали, если удавалось, приглашения на дворцовые приёмы и ходили в Оперу и в Опера-Комик, недавно (в сентябре 1801 года) слившуюся с театром Фейдо (Théâtre Feydeau) и занимавшую зал Фейдо.

Уильям и Маргарет Чиннери, их трое детей и Виотти были среди приезжих — они пробыли там два с половиной месяца, начиная с первых чисел августа. Остановились они в гостинице «Отель де л'Ампи» (Hôtel de l'Empire) на улице Серютти. Облик Парижа и дворца Тюильри начинал меняться при Наполеоне. Виотти не мог не заметить четырёх огромных бронзовых коней — добычи из венецианской базилики Сан-Марко, ныне водружённых на постаменты у входа в Кур-Каррузель. Наполеон начал постройку северной галереи, соединявшей дворец с Лувром. Внутри дворца бывшему Залу швейцарцев (Salle des Suisses) — месту триумфов Виотти двадцатилетней давности — вскоре (в 1806 году) предстояло быть переименованным в Зал маршалов (Salle des Maréchaux), стены которого должны были увешать большими портретами двенадцати наполеоновских маршалов.

Для Маргарет этот визит стал случаем познакомиться с женщиной, чьи теории и педагогические труды столь сильно на неё повлияли, — с госпожой де Жанлис. Для Виотти, разумеется, нашлось множество друзей и прежних сотоварищей: за исключением Элен де Монжеру и Пьера Роде, которых он видел, и Луиджи Керубини, которому писал, он, по-видимому, ни с кем из них не сносился целых десять лет. Маргарет не теряя времени связалась с де Жанлис, и обе быстро завязали дружбу, основанную на взаимном уважении и общих воззрениях, что видно из нескольких писем, которыми они обменивались в эту пору. Быть может, именно Виотти и познакомил их; во всяком случае, де Жанлис помнила бы его по имени и репутации. Виотти, очевидно, часто виделся с госпожой де Жанлис во время этого пребывания, и она несколько раз поминает «l'amico» в своих письмах к Маргарет. В одном из первых среди них, написанном, вероятно, в сентябре,

она просит Маргарет «передать г-ну Виотти, какое удовольствие мне доставило бы увидеть его вновь и в любом случае услышать. Его можно слушать с таким интересом, даже когда он не музицирует!» В другом она просит Маргарет «сказать l'amico, что я сделала все необходимые приготовления, дабы обучить его моему дивному искусству изготовления поддельных драгоценных камней. Надеюсь, что в благодарность он будет столь любезен научить меня за два-три часа искусству очаровывать всех, кто меня слушает». Ещё в одном письме госпожа де Жанлис напоминает Маргарет, что надеется получить от Виотти рондо, ради которого она вот уже два дня упражняется впервые за два года, и, выказывая всю самоуверенность самого Виотти, верит, что «я вновь обрету свои пальцы». Виотти, по всей вероятности, готовил переложение для арфы одного из финалов своих концертов.

Маргарет Чиннери праздновала свой день рождения 16 октября на вечере, где были спеты три стихотворения: романс госпожи де Жанлис, положенный на музыку Керубини, в исполнении Каролины; стихотворение французского наставника детей Чиннери, спетое Каролиной; и куплеты Пьера Байо, спетые госпожой Керубини. Ясно, что Виотти представил Чиннери многих своих ближайших прежних сотоварищей и друзей. Керубини и Анна-Сесиль Туретт обвенчались в 1794 году. Он остался во Франции и пережил Революцию — его «Медея» и его «Два дня», впервые поставленные в театре Фейдо в 1797 и 1800 годах соответственно, стали его величайшими успехами (их и поныне порой возобновляют), и он был назначен инспектором-преподавателем недавно учреждённой Национальной музыкальной консерватории (Conservatoire National de Musique). Очевидно, что Керубини сдружились с Маргарет и её детьми.

Из всех друзей-музыкантов Виотти теснее всего был связан с ним Байо. Именно во время этого визита в Париж их дружба и пустила корни. Байо был самым интеллектуальным из учеников Виотти, и его роднила с Виотти почти болезненная чувствительность, отмеченная приступами охлаждения к музыкальной профессии, усугублявшимися в его случае неуверенностью в собственных силах. Как мы видели, Байо продолжал играть концерты и камерную музыку Виотти на протяжении 1790-х годов и далее, на публичных и частных концертах. Он был одним из основателей-исполнителей популярной серии на улице Клери, которая, наряду с концертами театра Фейдо и Консерватории, стала важной концертной площадкой Парижа, хотя и прекратила существование в 1805 году. Летом 1802 года он вместе с Роде и Родольфом Крейцером поступил на службу к Наполеону в качестве члена его личного оркестра (*musique particulier*) и капеллы дворца Тюильри. За несколько месяцев до прибытия Виотти в августе Байо дважды играл «новые» квинтеты Боккерини (с двумя альтами) на частных концертах в доме Люсьена Бонапарта в Нёйи — первый раз в присутствии Джованни Паизиелло, бывшего тогда в Париже по приглашению Наполеона. Байо и Роде играли также струнные квартеты во дворце Мальмезон для «Pacificateur» (Умиротворителя), как называл Наполеона Байо.

«Méthode de violon» Байо, Роде и Крейцера, изданная в 1803 году Консерваторией, уже в феврале 1802 года была «принята для изучения в этом учреждении», как возвещает её титульный лист. Заманчиво предположить, что авторы показали «Méthode» Виотти в Париже в августе–октябре и что он сделал замечания, которые могли войти в опубликованную версию 1803 года. У Роде и Байо, во всяком случае, было для этого вдоволь возможностей. После отъезда Виотти Байо красноречиво писал об их встречах:

«Начну с довольно дурных вестей, с того, что меня сильно опечалило [...]. Роде поразила хворь руки, весьма упорная рожа, которая бурно проявилась и распространилась на голову. Эти повторяющиеся приступы крайне меня за него тревожат [...]. Виотти пробыл здесь два с половиной

месяца. Он уехал девять дней назад и должен вернуться этой зимой. Прошло более шести недель, прежде чем меня допустили в его дом, но, поскольку у Роде была эта беда с рукой, я всегда сопровождал нашего дорогого учителя, который, как меня уверяли все, кто слышал его прежде, прекраснее, выразительнее, величественнее, возвышеннее, чем когда-либо. Он сохранил всю свою силу, весь свой пыл. Наше восхищение делилось поровну между его игрою и его музыкой. Я наконец услышал его как должно [Je l'ai enfin bien entendu]. Я слушал его всеми струнами своей души [toutes les facultés de mon âme], всеми ушами, всеми, можно сказать, глазами. [...] Я аккомпанировал ему семь или восемь раз в прелестном дуэте фа минор [WIV:22 из гамбургского сборника, посвящённого Чиннери]. Он, кажется, остался мною доволен [...]. Я не могу избавиться от сожаления, что моего бедного друга [Роде] не было рядом со мной, чтобы услышать этого дорогого Виотти, который так долго питал нас и которому мы обязаны тем, что он проложил тропу, по которой после него никто не сможет пройти. Он приехал сюда с госпожой Чиннери и её детьми — очаровательным семейством, среди которого он живёт счастливо».

Кое-что из сказанного Байо требует пояснения. Может показаться удивительным, что Виотти пригласил Байо принять участие в музицировании лишь после недомогания Роде. Но Виотти знал Роде и его игру куда лучше, чем Байо и его игру. Роде был его учеником, отстаивавшим его концерты на концертах в Фейдо, тогда как Байо покинул театр ещё в сентябре 1791 года. Виотти видел Роде — и, без сомнения, музицировал с ним — в 1798 году в Англии, тогда как Байо он не видел по меньшей мере десять лет. Тем замечательнее ощущаемый Байо долг перед Виотти за то, что тот «питал нас». Теперь, «наконец», Байо наверстывает упущенное — то, что он не брал уроков у учителя. Он играл вторую скрипку при первой скрипке Виотти семь или восемь раз, на частных концертах в «Отель де л'Ампи» и, вероятно, в других домах. Невольно задаёшься вопросом, отчего так часто это был именно дуэт фа минор — был ли он особым любимцем Виотти? В своей «Notice sur Viotti», написанной через год после смерти Виотти, Байо вспоминает, что в этих случаях исполнялись «последние трио Виотти и дуэты, которые он сочинил в Гамбурге». Замечательна и краткая, но многозначительная оценка, какую даёт Байо исторической роли Виотти: он указал путь, но никому не достанет величия, чтобы пойти следом.

Далее в «Notice» Байо разбирает игру Виотти в 1802 году:

«Нас поразили широкий характер его исполнения; мы восхищались изысканной простотой его игры и, если можно так выразиться, полным отсутствием притязаний; всё словно текло из своего источника по наитию мгновения. Но вдохновение, конечно, его не покидало; он незаметно возносился в высшие области искусства и, казалось, парил там с такой малостью усилия, словно достиг иной, высшей ступени. Качество его звука стало столь мягким, столь нежным и в то же время столь полным и энергичным, что его можно было бы назвать смычком из хлопка, ведомым рукою Геркулеса, — образ живой и точный, который для немногих слушателей, допущенных в эти тесные собрания, в совершенстве выражал испытанное ими впечатление».

Среди трио, которые играл Виотти, были три сборника по три каждый — те, что 25 сентября Виотти продал недавно основанному издательскому дому «Магазин де мюзик» (Magasin de Musique), учреждённому Керубини, Роде, Крейцером, Никола Изуаром, Этьеном Мегюлем и Франсуа Буальдьё. Договор дошёл до нас, должным образом подписанный Виотти и шестью композиторами-издателями, вместе с инципитами девяти трио (WIII:13–21), а также шести скрипичных концертов (№ 21–26). В последующие несколько лет Керубини и его компаньоны издавали концерты, примерно по одному в год, обозначая их буквами («А», «В» и т. д.) вместо номеров концертов или номеров опусов, чтобы отличать их от прежних концертов Виотти. Концерт № 22

ля минор, с конца XIX века самый популярный из концертов Виотти, Виотти посвятил Керубини. Виотти получил свыше 10 000 франков (по 1080 за каждый концерт и за каждый из трёх сборников трио) — заметно выше обычных ставок, плативших парижскими издателями. Уплата производилась в три приёма: первый — немедленно, второй — 20 декабря, последний — 20 марта 1803 года; деньги, без сомнения, нужны были, чтобы помочь покрыть расходы этого парижского визита, помочь расплатиться по старым долгам и, если что-то останется, вложить в виноторговлю.

Должно быть, именно во время этого визита Виотти написал Байо записку с просьбой, «не будет ли он так добр аккомпанировать г-ну Виотти в одном-двух трио в следующую пятницу» у госпожи де Монжеру. Поскольку Джон Кросдилл должен был уехать на следующий день, Виотти надеялся, что коллега Байо по Консерватории, виолончелист Шарль-Никола Бодио, придёт им на помощь. Госпожа де Монжеру присоединила в постскрипуме своё приглашение к приглашению Виотти. Из письма, которое Маргарет написала девять лет спустя, мы знаем, что Виотти и Чиннери провели утро у госпожи де Монжеру в 1802 году, хотя подробностей у нас нет, кроме того, что это было музыкальное собрание. Импровизировали ли Виотти и госпожа де Монжеру дуэт, вдохновлённые, быть может, памятью об их совместном вечере накануне его бегства из Парижа десятью годами ранее?

Среди многих старых парижских знакомых, которых Виотти повидал в 1802 году, был Юг-Бернар Маре, переживший своё австрийское заточение 1793–95 годов и поднимавшийся в чинах как один из преданнейших последователей Наполеона: к 1802 году он был личным секретарём первого консула, вскоре стал государственным секретарём, а в 1809 году получил титул герцога де Бассано. На первый взгляд кажется поразительным, что Виотти и Чиннери поддерживали эту дружбу и другие, ей подобные. Революция загубила жизни Виотти и его друзей и сотоварищей во Франции и Италии (вспомним изгнание принца делла Цистерна; Гаэтано Пуньяни в своём письме 1793 года к Виотти говорил о «французских псах»). Наполеон косвенно был причиной высылки Виотти в 1798 году и принёс тяготы всей Англии. Дело тут было в личных узах и, быть может, в давней франкофильской привязанности Виотти и Маргарет Чиннери, разделяемой многими из английских высших слоёв, — привязанности, что брала верх над политической или национальной приверженностью. Один из двух единокровных братьев Виотти, Джорджо, погиб, сражаясь за Наполеона; другой, Андре, сделал блестящую карьеру в армии императора.

Должно быть, именно во время этого визита в Париж Виотти представил Чиннери Жану-Фредерику Перрего (1744–1808), швейцарскому банкиру, как явствует из письма, которое он написал Перрего в 1806 году, упоминая «верные услуги [honnêtetés], которые они [Чиннери] получили от вас в Париже». У Перрего была чрезвычайно пёстрая карьера: он официально служил французскому правительству в его торговых делах за границей, в то же время действуя как *agent provocateur*, снабжавший английскими деньгами контрреволюционные элементы во Франции. Он был предпочитаемым банкиром английских путешественников и во время войн ведал их финансами во Франции. Побывав в заточении при Конвенте, освобождённый и высланный, он был сделан сенатором в 1799 году и преуспел при Наполеоне. К 1805 году он стал президентом Французского банка. Три дошедших до нас письма Виотти к Перрего показывают, что их отношения были не просто деловыми. В первом, написанном 6 декабря 1791 года, они уже на короткой и тёплой дружеской ноге: Виотти «будет в восторге [très charmé] поболтать со своим дорогим соседом г-ном Перрего завтра». Второе Виотти написал, будучи в Париже в этот визит, 1 сентября 1802 года: у него была сильнейшая головная боль, и он извиняется, что не ответил раньше, но «я приду повидать вас завтра поутру, и мы поболтаем о вашем протее г-не Тьеро» (личность его не установлена; не был ли он музыкальным протеем?). Из последнего письма, написанного в

1806 году, мы узнаём, что Перрего по распоряжению Виотти снимал крупные суммы с парижского счёта Виотти. Мы можем заключить, что именно Перрего ведал и французской стороной финансов виноторговли Виотти. После 1802 года они больше не виделись — по словам госпожи де Жанлис, к августу 1807 года Перрего сошёл с ума. Он умер в следующем году.

Ещё одной прежней знакомой была госпожа Виже-Лебрён, вернувшаяся в Париж после тринадцати лет странствий, гостивших и писавших при дворах Европы. И. Ф. Райхардт, приехавший из Берлина, сообщает, что в начале декабря 1802 года она дала ему дозволение привести нескольких друзей в её мастерскую. Виотти, конечно же, не преминул бы сделать то же для Чиннери.

Виотти, без сомнения, разыскал бы Паизиелло, которого он, вероятно, встретил в Петербурге в 1781 году и чьи оперы он так много сделал для того, чтобы они вошли в моду в Париже. Наполеон любил музыку Паизиелло; композитор прибыл в Париж в апреле, чтобы стать руководителем капеллы первого консула. Виотти, без сомнения, бывал на богослужении капеллы, теперь проходившем в зале Государственного совета дворца Тюильри, ибо старая капелла была снесена. Там Паизиелло управлял певчими и двумя рядами скрипок, втиснутыми на маленькие хоры напротив алтаря, причём Роде вёл партию, а Байо стоял во главе вторых скрипок. (Два года спустя к ним присоединился Жан-Батист Картье, остававшийся в придворном оркестре до 1830 года.) Первый консул показался Райхардту «столь же равнодушным к музыке, как и к самой мессе».

Помимо того что Виотти проводил время с Чиннери, возобновлял старые знакомства и играл камерную музыку, он, по всей вероятности, воспользовался пребыванием во Франции и для того, чтобы завязать связи для своей виноторговли — с торговцами, агентами и поставщиками. Не исключено, по правде сказать, что он съездил, например, в Дижон или в Бордо.

По-видимому, Виотти намеревался отправиться в Италию сразу же после этого визита в Париж. Госпожа де Жанлис в одном из своих октябрьских писем к Маргарет спрашивает: «Хотите ли вы, чтобы я подождала возвращения Амико из Италии?» (чтобы он отвёз книгу в Англию). Байо неделю-другую спустя писал (в процитированном выше письме), что Виотти «должен вернуться этой зимой», под чем он, по-видимому, понимает его возвращение из Италии. Но Виотти был удержан от этой поездки смертью Уолтера Чиннери.

Виотти и Чиннери (за исключением Уильяма, который вернулся в Англию раньше) покинули Францию около 20 октября. Смотря по ветрам в Ла-Манше, они должны были прибыть в Гилуэлл через пять-шесть дней. Вскоре после их возвращения Уолтер, смыслённый и крепкий девятилетний мальчик, слёг (возможно) с брюшным тифом и умер 19 ноября. Виотти отменил задуманную поездку в Италию и остался с Чиннери. Госпожа де Жанлис написала несколько весьма трогательных писем с утешением обоим родителям и Виотти. Памятник в честь Уолтера был воздвигнут в имении Гилуэлл, где он стоит и поныне.

Музыка, семья и друзья

Немного спустя госпожа де Жанлис снова написала Виотти, прося его помощи в том, чтобы её новейший роман «Герцогиня де Лавальер» (*La Duchesse de La Valière*) был издан в Лондоне. Виотти должен был договориться с лондонскими издателями, выяснить, можно ли достать иллюстрации, и уладить деликатное дело одновременного выхода парижского издания и тому подобное. В том же письме она напоминает Виотти, что он обещал ей рондо. Виотти, должно быть, действовал быстро и расторопно, ибо во втором письме, менее шести недель спустя, де Жанлис благодарит его за сделанные «приготовления». Роман был впервые издан в Лондоне (по-фран-

цузски) Пельтье (в чьей книжной лавке, как мы знаем, Виотти бывал постоянным покупателем) в 1804 году, а в том же году вышел и английский перевод.

В письме к Маргарет от 8 ноября 1802 года, которое она получила бы примерно ко времени смерти Уолтера, Пьер Роде пишет, что его руки «всё ещё в плачевном состоянии. По правде говоря, нужно терпение святого, чтобы сносить ту унылую и однообразную жизнь, какую я вынужден вести, не имея возможности использовать руки хоть для чего-нибудь». Он обещает навестить Гилуэлл — обещание, которое ему так и не суждено было сдержать, — и шлёт наилучшие пожелания «доброму г-ну Чиннери, дорогому амику и милым детям».

11 декабря, когда Гилуэлл ещё был под пологом, выброшенным смертью Уолтера, Виотти каким-то образом сумел оказать услугу двум своим знакомым в письме к генералу де Граву в Париж, полном обаяния и доброго юмора:

[Слова Виотти (письмо генералу де Граву, 11 декабря 1802):]

«Зная, друг мой, все ваши добрые чувства ко всему английскому и ко всему, что нас касается, я не могу отпустить г-на Картью и капитана Картью, его брата, не дав им небольшой записки к вам.

Оба они — друзья г-на Чиннери и мои; этого, полагаю, довольно, чтобы убедить вас оказать им все маленькие любезности, какие в вашей власти.

Они намерены пробыть в вашей великой Столице один, два, три, шесть месяцев — смотря по тому, насколько им там понравится; постарайтесь, друг мой, сделать всё, что можете, чтобы они затосковали по Парижу, когда станут его покидать, и вы крайне обяжете

преданного вам друга, Ж. Б. Виотти».

[конец слов Виотти]

После поры траура прежний строй жизни в Гилуэлле понемногу вернулся бы, вращаясь вокруг воспитания Джорджа и Каролины, а также трёх других девочек, живших у Чиннери разные сроки в начале XIX века: отчасти опознаваемой Марии Филипс; Матильды Маргретты Чиннери (1797–1877), дочери Джона Терри Чиннери, брата Уильяма; и Маргарет Чиннери (около 1798–1878), известной как «маленькая Маргарет», чья личность тоже остаётся несколько неясной — её считали единокровной сестрой Уильяма, но, возможно, на деле она ею не была. Все три воспитывались Маргарет, пока находились на её попечении, и получали музыкальное образование, без сомнения извлекая пользу из присутствия Виотти. Матильда, в частности, стала искусной пианисткой. В ноябре 1804 года в дом Чиннери в Гилуэлле в качестве наставника Джорджа и четырёх девочек вступил немецкий учёный, К. Л. Трумпф, выпускник Гёттингенского университета по математике и классическим языкам. Виотти сыграл деятельную роль в том, чтобы заполучить услуги герра Трумпфа: ещё ранее в том же году он написал другу в Альтоне (некому г-ну Шмайссену, с которым, возможно, познакомился в изгнании), прося его помощи в этом деле, и г-н Шмайссен ответил (по-английски), рекомендуя Трумпфа, который просил 80 фунтов вместо предложенных 60. На странице с адресом Виотти написал (по-французски): «отвечено 27 июня 1804 года, что мы принимаем предложение г-на Трумпфа, но что его стирка должна быть включена [compris; Виотти, несомненно, имеет в виду «вычтена из»] в 80 фунтов его жалованья». Герр Трумпф давал Джорджу частные уроки математики, немецкого, греческого и латыни и различных естественных наук, а девочек обучал немецкому и некоторым из наук. Каждую субботу у него была встреча с Маргарет или Виотти для обсуждения уроков минувшей недели — здесь мы снова видим тес-

ное участие Виотти в воспитании детей. Герр Трумпф пробыл в Гилуэлле четыре года — он уехал в феврале 1809 года, но ещё долгие годы оставался другом дома.

Должно быть, во второй половине апреля 1803 года Виотти получил письмо, о котором уже упоминалось в главе 3, от своего единокровного брата Андре, содержавшее горестное известие о бедственном положении двух его братьев и сестёр, Аделаиды и Джузеппе. Виотти, должно быть, ответил; возможно, он послал деньги в ответ на просьбы Андре и Иньяцио Бруна прийти на помощь Джузеппе. Виотти незадолго до того написал Джузеппе, как сообщает нам нынешнее письмо; вероятно, Виотти и Андре переписывались и прежде, о чём свидетельствуют упоминания Андре о вложениях Виотти: «Недурно было бы тебе приехать в Пьемонт, чтобы покончить с вопросом о сокращении твоих вложений. Не знаю, малость ли суммы, по твоим словам, заставляет тебя медлить в этом деле, но поверь мне, в эти времена кризиса это не малая сумма, а наличный капитал, как у тебя, в наши дни — целое состояние». Как мы узнали, Виотти намеревался отправиться в Италию осенью 1802 года; его появления в Фонтането, без сомнения, горячо ждали, и отмена поездки, вероятно, была одной из причин, почему Андре написал. На деле же Виотти сошёл в могилу, так ни разу и не вернувшись в Италию с 1793 года и в свой родной городок — с 1783-го. Это, конечно, было поводом для сожаления.

Некоторым утешением в горести, царившей в Гилуэлле, стал приезд госпожи Виже-Лебрён. Она прибыла в Англию в апреле 1803 года, намереваясь пробыть недолго, но в итоге задержалась до 1805-го. «Вскоре по приезде, — пишет она в своих мемуарах, в часто цитируемом отрывке, —

я отправилась на две недели погостить к госпоже Чиннери в Гилуэлл, где жил прославленный Виотти. Дом был необычайно изящен, и меня приняли очаровательно. Подъезжая, я увидела ворота, увитые гирляндами цветов, переплетёнными меж колонн. На лестнице, украшенной таким же образом, маленькие мраморные путти, расставленные на равных промежутках, поддерживали вазы, полные роз; поистине это была весенняя волшебная страна. Едва я вошла в гостиную, как два маленьких ангела, сын и дочь госпожи Чиннери, спели для меня прелестную музыкальную пьесу, которую этот любезный Виотти сочинил для меня. Я была поистине тронута этим сердечным приёмом, и две недели, что я провела в Гилуэлле, были для меня днями радости и удовольствия. Госпожа Чиннери была очень красивой женщиной, наделённой большой проницательностью и обаянием. Её дочь, которой было тогда четырнадцать лет [правильнее — двенадцать], изумительно владела фортепиано, так что каждый вечер эта девочка, Виотти и госпожа Чиннери, бывшая очень хорошей музыкантшей, давали нам восхитительные концерты».

Госпожа Виже-Лебрён продолжала видаться с Виотти и с Чиннери и дважды в 1803 году привозила человека, который, должно быть, пробудил в Виотти давние воспоминания, — князя Ивана Ивановича Барятинского, сына прежнего русского посла во Франции. Последний присутствовал на концерте в Версале в мае 1782 года, на котором играл Виотти. В 1803 году Виже-Лебрён написала портрет Маргарет (рис. 7.1), а в 1805-м, после возвращения в Париж в июле того года, написала портрет Виотти, который, без сомнения, начала ещё в Англии (фронτισпис).

Рис. 7.1. «Портрет миссис Чиннери» кисти Элизабет Виже-Лебрен, 1805

В 1804 году Виже-Лебрён сняла жильё на Мэддокс-стрит, где дала несколько «больших вечеров» (*grandes soirées*), один из которых выделялся своим блеском, когда «примадонны лондонской Оперы, г-жа Биллингтон и прелестная госпожа Грассини, спели два дуэта с редким совершенством; Виотти играл на скрипке, и его дарование, столь тонкое и столь благородное, восхитило

всех. И впрямь, принц Уэльский, посетивший этот концерт, любезно сказал мне: „Я обыкновенно бегу с вечеров, но на сей раз останусь“. Мы знаем, что Виотти, вероятно, встречался с принцем Уэльским по меньшей мере уже в 1795 году; теперь, десять лет спустя, он сделался постоянным, хотя и несчастным, членом круга принца. Леди Бессборо описала визит в Павильон принца в Брайтоне в октябре 1805 года:

«Образ его жизни достаточно приятен, особенно если бы можно было выбирать общество. По утрам он предоставляет вам лошадей, экипажи и прочее, чтобы ехать куда угодно; он приходит и засиживается несколько дольше, чем следовало бы, но лишь с визитом. Все встречаются за обедом, который, *par parenthèse*, превосходен, с добавлением нескольких приглашений на вечер. Три большие комнаты, очень уютные, освещены; вист, трик-трак, шахматы, „*tracé Madame*“ — всякого рода игры, какие только можно вообразить, в двух из них, а музыка — в третьей. Его капелла прекрасна. У него есть также Виотти и дама, которая очень хорошо поёт и играет. Немногие имеют *entrées*, а ещё нескольких приглашают».

После обеда Виотти и прочие исполняли музыку в третьей комнате, где желающие могли её послушать, — музыку, которая просачивалась бы в две другие комнаты как фон для игр. Естественно, нам хотелось бы знать, какого рода музыку играл Виотти, — концерт, быть может, с капеллой принца (хотя она состояла исключительно из духовых инструментов), или, возможно, сонату либо вариации с фортепианным аккомпанементом поющей и играющей дамы. Леди Бессборо забывает сообщить нам, кто была эта особа (вероятно, она играла именно на фортепиано); вместе с тем она называет имя Виотти так, словно его и не нужно представлять, хотя он уже более семи лет как сошёл с публичной сцены.

Из шести братьев принца Уэльского именно младший, Адольф Фридрих, герцог Кембриджский (1774–1850), стал особым другом Виотти и Чиннери. Кембридж был единственным из братьев, кто не был вечно в долгах и не имел любовниц, и он играл на скрипке — всё это должно было расположить к нему Маргарет Чиннери. В отрочестве он учился в Гёттингенском университете, сражался против французов под началом своего брата, герцога Йоркского, в Голландии летом 1793 года (как раз когда Виотти проезжал через те края), был ранен и в сентябре отбыл в Англию на поправку. Есть отдалённая возможность, что он встретил Виотти в те примерно три недели между возвращением последнего с континента в декабре 1793 года и возвращением Кембриджа во Фландрию в середине января 1794-го, после чего тот следующие девять лет прожил в Ганновере. Но более вероятно, что это случилось после его возвращения в Англию в 1803 году, где он оставался следующие десять лет. Весьма возможно, что именно Чиннери и познакомили их.

Десять сохранившихся писем Адольфа Фридриха к Виотти (все по-французски) свидетельствуют о теплоте их дружбы. Равным образом его пятнадцать писем к Маргарет Чиннери (по-английски) дают обильное подтверждение того, как часто и охотно он посещал музыкальные вечера Чиннери. В одном из них, например, он «ждёт с величайшим удовольствием следующей пятницы. Если час вам подходит, я буду в Гилуэлле к двенадцати часам, и я беру на себя смелость просить вас велеть *l'Amico* написать мне, какую музыку я должен привезти с собой». Герцог Кембриджский порой оставался ночевать в Гилуэлле — в доме держали спальню специально для него. Виотти, вероятно, давал герцогу уроки игры на скрипке, пусть и неформально, и посвятил ему сборник скрипичных «серенад-дуэтов» (первые три из шести, составляющих WIV:31–36), а также свой Концерт № 27.

Герцог Кембриджский был лишь самым именитым (по крайней мере в светском смысле) из множества гостей — профессиональных музыкантов, любителей и не-музыкантов, — посещавших и

участвовавших в собраниях Чиннери–Виотти. Вторым после Виотти по близости к Чиннери и ближайшим спутником Виотти вне семьи Чиннери был Уильям Роберт Спенсер (1769–1834). Спенсер, прозванный Виотти и Чиннери «Гульельмо», был племянником четвёртого герцога Мальборо (что означало, что он мог пользоваться престижем имени Мальборо, но не его деньгами) и получил образование в Харроу и в Крайст-Чёрч в Оксфорде. С 1797 года он занимал должность в Гербовом ведомстве в качестве комиссара по гербовым сборам, но был любимцем лондонского общества за свой ум и случавшиеся стихи. Для Виотти и Чиннери, в особенности для Каролины, он, однако, значил гораздо больше. Он был нанят наставником Каролины, которая ласково называла его «mio zio» (мой дядюшка), и жил в Гилуэлле разные сроки между 1807 и 1811 годами — например, три месяца зимой 1809–10 годов. Как искушённый знаток классической литературы, он был вполне способен учить Каролину латыни, равно как и наставлять её в стихосложении.

Судя по сохранившимся письмам, которые Спенсер писал Виотти (1808–11), — шутливым по тону, полным каламбуров, иные из которых слегка фривольны, — их отношения были отмечены беспечной близостью. Вот Спенсер пишет Виотти, страдающему от подагры: «Мадам Подагра, полагаю, не единственная мадам, привязанная к вашим прекрасным ногам! Бог да простит вас, но я считаю вас великим грешником!» Спенсер прилагает к этому письму стихотворение в том же духе, позднее опубликованное в его «Стихотворениях». А в другом, льстивом письме он намекает на лондонские соблазны: в Опере «у вас, как и у меня, есть свои обязанности. Мы вместе будем оказывать знаки внимания принцессе, леди Чарлемонт, вашей леди Генриетте и т. д. и т. д. и т. д.», и «все простирают к вам объятия, да только руки у них недостаточно длинные, чтобы дотянуться до вас в Гилуэлле!! К тому же всё это пойдёт на пользу вашему положению [hierarchie], то есть в той маленькой республике ангелов, которой мы с вами посвящаем наши души и всякого рода наши милости, — улавливаете ли вы меня?» Виотти отвечал куда сдержаннее — труднее сказать, в чувстве ли тут сдержанность или лишь в выражениях, — что был бы очарован приехать в город ради «нескольких шутовских проказ» (faire quatre folies) со Спенсером, но ему мешает погода; он желает отложить «эту вылазку» до тех пор, пока не согреется лучами синьора Аполлона и не избавится от ревматизма. Спенсер слыл изрядным повесой, но нет никаких свидетельств того, чтобы Виотти когда-либо переступал границы приличия с какой-либо из своих многочисленных приятельниц.

И всё же Спенсер как мужское общество, быть может, служил для Виотти известной отдушиной от атмосферы Гилуэлла — особенно после того, как в начале 1808 года Джордж уехал в Оксфорд. Уильям обыкновенно бывал дома лишь по выходным, Трумпф был, кажется, человеком несколько лишённым юмора, да и саму Маргарет нельзя причислить к обладательницам чувства юмора — по крайней мере, того буйного рода, что был свойствен Спенсеру, — среди её самых заметных достоинств. Маргарет, разумеется, любила Спенсера, но порой приходила в замешательство от Виотти и Спенсера вместе: «Вы же знаете, оба они довольно странные люди», — писала она Джорджу, послушав, как они обсуждают свои планы предполагаемой поездки в Бленхейм и Оксфорд в 1809 году.

Главной причиной этой поездки, по крайней мере для Виотти, было навестить Джорджа, который в январе 1808 года начал учиться в Крайст-Чёрч в Оксфорде. В тот первый раз Виотти и Спенсер сопровождали его, и Виотти написал Маргарет несколько длинных писем, подробно описывая первые день-два шестнадцатилетнего юноши в новой обстановке — его здоровье и расположение духа, его жильё, его приём у декана Крайст-Чёрч, у наставников и у разных прочих университетских персон. Виотти, казалось, наслаждался моментом; его рассказ оживлён

острой наблюдательностью к месту и к характерам. Одно письмо открывается зарисовкой Джорджа в его новых комнатах в колледже: «Пишу вам из его комнаты, среди матрасов и одеял, сохнувших перед большим огнём. О, как забавно он выглядит в своём [академическом] облачении, которое я нахожу прелестным; вот в этаким-то виде он вам и пишет».

Виотти уверяет Маргарет, что Джордж «словно всегда жил в Крайст-Чёрч». Он побывал с Джорджем на молитве в соборе Крайст-Чёрч: «Декан был там, а молитвы, длящиеся двадцать минут, — это, насколько я могу судить, монашеское бормотание, которого никто не понимает. Неважно: присутствовать на них надлежит каждый день без исключения». Затем, обратившись к письму и посылке Маргарет, полученным тем утром, он позволяет себе минуту нежности, помня не только о том, что ей нездоровится, но и о том, как тяжело далась ей разлука с Джорджем: «Вы наверняка скрыли от меня бóльшую часть своих страданий, дорогая Amica; я знаю вас и знаю, что вы не сказали и половины. Один лишь ваш почерк немного успокаивает меня; он уверенный — это первое, что я заметил; что до остального, то совершенно излишне говорить мне о ваших чувствах. Я ощущаю всё, решительно всё». И вновь резко переменив настроение, он изливает презрение к наставнику Джорджа за то, что тот не является в назначенный час: «Говорят, он сведущ в математике. Если так, отчего же он не способен рассчитать время?» И, входя во вкус:

[Слова Виотти (письмо к Маргарет Чиннери):]

Эти наставники, сдаётся мне, важничают! [...] *Maladie Sultanesque*, похоже, царит здесь. Видели бы вы [наставника] Чарльза, у которого я был вчера утром вместе с отцом и сыном. Истинный портрет педантства: мал ростом, груб, поджатые губы, жеманная речь, держится этак чопорно, преисполнен важности, восседает на своём диване, словно даёт аудиенцию [...]. Вот вам и весь человек. О, мистер Уэббер, ученика из меня вам никогда не сделать.

[конец слов Виотти]

Проведя в Оксфорде три-четыре дня, Виотти и Спенсер навестили дядюшку Спенсера в Бленхейме, а также Уитфилд, поместье отца Спенсера, что неподалёку, и лишь затем вернулись в Гилуэлл, пробыв в отлучке неделю. Тем временем Маргарет написала Джорджу об Амико: «Прошу тебя, возлюбленный мой мальчик, открой ему своё сердце».

Виотти, по-видимому, нашёл время и заказать пару башмаков — несомненно, тех самых знаменитых оксфордов, названных по городу, ибо в марте Джордж просит мать «передать Амико, что я ходил к башмачнику ради него» и «передать Амико, что я не забуду про его башмаки». Наконец, 3 мая: «Передай Амико, что я расплатился с его башмачником, и прилагаю расписку за деньги».

Музыкальные вечера в Гилуэлле шли своим чередом. Насколько нам известно, устраивались они еженедельно, и Виотти, насколько нам известно, участвовал во всех или почти во всех, как и Каролина. В январе 1807 года Маргарет записала в своём дневнике, что «вчера вечером Каролина превосходно сыграла и аккомпанировала концерту Амико и ариям Шевалье». В свои пятнадцать лет Каролина явно достигла той ступени, на которой может выступать рядом с Виотти, а также играть на фортепиано переложения его скрипичных концертов. В выходные 7–8 марта,

[Слова Маргарет Чиннери (дневник):]

оба вечера Каролина играла на фортепиано превосходно; в субботу она сыграла Концерт ля мажор в переложении мадам Монжеру, и *Adagio* было так хорошо, как я только могла бы пожелать. Эту высокую манеру исполнять *Adagio* я почти готова счесть новым и особым талантом, который она приобрела; и заслуга в этом всецело её собственная. Она извлекла пользу из прекрасного образца, бывшего перед нею, и выстроила свою манеру по манере Амико — а лучшего образца ей

было бы не сыскать во всём свете. В воскресенье она столь же хорошо сыграла сонату Штейбельта.

[конец слов Маргарет Чиннери]

Сделанная карандашом пометка на рукописной партитуре третьей части переложения для фортепиано виоттиевского Концерта № 24, ныне хранящейся в Национальной библиотеке в Париже, приоткрывает практическую сторону музицирования в Гилуэлле: «Мисс Чиннери просит мистера Уокера позаботиться о том, чтобы переворачивать страницы было удобно». Как поясняет Чаппелл Уайт, очевидно, у Виотти не нашлось времени переписать для Каролины отдельную фортепианную партию с партитуры, и она, вынужденная играть фортепианную партию прямо по полной партитуре, отдала ноты в переплёт и, что вполне естественно, желала, чтобы перевороты страниц были расположены как можно удобнее.

Маргарет, пользуясь связями и друзьями Виотти в музыкальном мире, приглашала к себе некоторых из самых выдающихся артистов. Контральто Джузеппина Грассини дебютировала в Королевском театре 14 января 1804 года в опере Гаэтано Андреотти «La Vergine del Sol». Ею восхищались как за сладость и силу голоса, так и за изящество и достоинство игры. Восхищался ею и Наполеон — а быть может, и более чем восхищался, как полагали. К тому же, по слухам, в 1800–1802 годах она была любовницей Пьера Роде, что, по-видимому, не помешало назначению Роде солидным скрипачом Наполеона. Однако всё это в Гилуэлле не обсуждалось бы — там Грассини бывала по меньшей мере трижды, и накануне отъезда из Англии в ноябре 1806 года она написала Маргарет дружескую записку с наилучшими пожеланиями «l'Amico amabile».

По пятам за Грассини — и в Королевском театре, где она дебютировала в декабре 1806 года, и в Гилуэлле, где она присоединилась к Чиннери и Виотти на их рождественском празднике, — шла Анджелика Каталани. Каталани была одной из величайших сопрано той эпохи, с под стать тому гонорарами: 2000 гиней в 1807 году, в следующем сезоне поднятые до 3000, а в 1808 году — до 5250 фунтов. Сообщалось, что за пение на частном концерте она требовала 200 фунтов. «Эдак мы разоримся!» — восклицала газета «Sun». Впрочем, поскольку она сделалась добрым другом семейства Чиннери, вряд ли она брала с них подобные суммы. Каталани оставалась в Королевском театре до 1813 года.

Из всех певцов Королевского театра, посещавших Гилуэлл, дольше всех в Англии пробыл бас Джузеппе Налди (1770–1820), он же и сошёлся с Виотти ближе других. Впервые он выступил в Королевском театре в апреле 1806 года, заменив Джованни Морелли, чья лучшая пора уже миновала, и пел там вплоть до 1818 года. Он был также композитором и виолончелистом, а обучался на юриста. Налди пел важные партии в первых постановках в Королевском театре четырёх опер Моцарта: Дона Альфонсо в «Così fan tutte», май 1811 года; Папагено в «Волшебной флейте», июнь 1811 года; Фигаро в «Свадьбе Фигаро», июнь 1812 года; и Лепорелло в «Дон Жуане», апрель 1817 года. Он стал одним из столпов концертов Маргарет, всегда готовый спеть дуэт с Каролиной (которой он давал и некоторые уроки вокала) или с кем-нибудь из гостей. К 1807 году и он сделался близким человеком при принце Уэльском, как отметила леди Бессборо: «Кстати, он [принц Уэльский] всё лето жил у Налди и говорит, что это приятнейший человек на свете; думаю, будь его воля, он сделал бы его премьер-министром и музыкой обворожил бы разгневанный мир к миру».

Один молодой музыкант, появившийся в Гилуэлле, оказался для Маргарет и Виотти большим испытанием, чем они ожидали. Казимир Бекер, одарённый арфист, семнадцатилетний приёмный сын мадам де Жанлис, гостил в Гилуэлле по просьбе самой Жанлис около четырёх месяцев, с августа по ноябрь 1807 года. Он уже снискал некоторый успех на парижских концертах; на од-

ном из них, как сообщала мадам де Жанлис Маргарет, ему аккомпанировал Крейцер и был так поражён исполнением Казимиром одной из его собственных пьес во флажолетах, что прервал выступление, дабы ему рукоплескать. Мадам де Жанлис желала, чтобы Казимир давал концерты в Лондоне и готовился к ним под надзором Виотти. Она осыпала Маргарет указаниями для Виотти (по-видимому, писала она и самому Виотти, но эти письма не сохранились): чтобы Казимир довёл до совершенства исполнение двух сонат Боккерини, одну из них всю целиком во флажолетах (композитора Виотти бы одобрил; об отношении же его к такому способу исполнения мы судить не можем — не отдавало ли оно посвистыванием и фокусами?); чтобы он упражнялся в сопровождении скрипки и виолончели, играющих, однако, обе весьма тихо (тут могли бы помочь Виотти или кто-нибудь из его учеников и кто-нибудь из его друзей-виолончелистов); чтобы Виотти решал, что Казимиру играть; чтобы он следил за прилежанием Казимира; и чтобы Виотти руководил изготовлением и сбытом арфы, особо устроенной для исполнения *adagio* смычком — или даже двумя смычками, по одному в каждой руке (что подумал бы Виотти, хранитель классической традиции в музыке, об этой новинке?), — словом, чтобы Виотти всецело взял на себя музыкальное развитие и карьеру Казимира. На это Виотти, по-видимому, был готов согласиться, по крайней мере поначалу, хотя об арфическом изобретении, которое мадам де Жанлис почитала прибыльным, мы более ничего не слышим.

Главным препятствием, однако, был сам Казимир — ленивый, незрелый, своевольный и слегка изворотливый. К тому же дело усугублялось тем, что Казимир прибыл в Англию в сопровождении опекуна, некоего полковника Маклеода, который смесью лукавства, лицемерия, самомнения и сущей глупости умудрился серьёзно расстроить всё предприятие. Однажды в августе Маклеод приехал в Гилуэлл и в мучительной, длившейся три с половиной часа тираде в гостиную Гилуэлла обрушил дикие и беспочвенные обвинения на Уильяма Чиннери и Виотти. Виотти разгневался так, что Маргарет лишь с трудом его удержала.

Маргарет написала злосчастному Маклеоду, что «г-н Виотти просит меня передать, что не имеет ни малейшего намерения принимать какое бы то ни было участие в делах Казимира». Это, впрочем, наверняка относилось лишь к предполагаемому арфическому изобретению, ибо Виотти почти несомненно обучал Казимира музыке. Сам Казимир в письме, написанном в декабре, спрашивал о Виотти: «Как поживает мой *Maître*? Я буду очень счастлив, когда вновь смогу пользоваться его попечением [*soin*]». В ответ на утверждение Маклеода, будто Виотти писал мадам де Жанлис, Маргарет заметила, что «Виотти никому не пишет». Отсюда ясно, что Виотти, всё ещё не оправившийся от пережитого в 1798 году, неохотно писал письма во Францию. Два письма, о которых мы упоминали ранее — к Гингене и к де Граву, — были написаны в 1802 году, во время Амьенского мира.

Окончательный разрыв с Казимиром был, по-видимому, вызван тем, что он дерзко перечил Маргарет и Виотти за столом. Случилось это в ноябре; Казимир отправился в Лондон, где Спенсер ввёл его в общество, но в феврале 1808 года он внезапно вернулся во Францию — за два-три месяца до того срока, на который были назначены задуманные для него концерты. Виотти выпало с помощью Трумпфа и слуги упаковывать оставленные в Гилуэлле пожитки Казимира. Можно вообразить себе расположение духа Виотти, когда он исполнял эту лакейскую работу для человека — пусть всего лишь мальчишки, — к которому у него не было причин питать добрые чувства. К несчастью, на этом история не кончается. Виотти попросил своего друга Себастьяна Эрара (который вместе с братом учредил в Лондоне свою фортепианную и арфовую мануфактуру при начале Революции) отправить два сундука Казимира, но Эрар, кажется, об этом забыл, и годы спустя обнаружилось, что часть содержимого пропала. В 1814 году мадам де Жанлис написала с тре-

бованием, чтобы Эрар уплатил возмещение в 50 луидоров, и каким-то образом Казимир ухитрился оскорбить в этом деле Уильяма Чиннери. Так и вышло, что в 1814 году Виотти оказался в положении, когда ему пришлось писать Казимиру письмо с объяснениями, едва скрывая своё негодование.

Отношения Виотти с другим арфистом — точнее, арфисткой — были куда отраднее. Сьюзен, графиня Данмор (1774–1846), написала после визита в Гилуэлл в 1806 году: «Передайте Амиго, что Арфа совсем разучилась играть Соло и очень тоскует по тому сопровождению, к которому в последнее время привыкла». Леди Данмор стала добрым другом Чиннери, особенно Каролины, и Виотти, с которым она часто играла дуэты или арфовые пьесы со скрипичным сопровождением. Виотти посвятил ей свою Большую сонату для арфы со скрипичным сопровождением *ad lib.*, WVI:9, изданную в 1811 году. Она была также другом Уильяма Спенсера, посвятившего ей стихотворение в своих «Стихотворениях», тоже изданных в 1811 году. В дружеском, чтобы не сказать кокетливом письме к Виотти (по-французски) она парирует его упрёки своими собственными: «если у вас есть право видеть в моём молчании небольшую вину, то у меня как у женщины право ещё большее [сетовать на] ваше большее молчание, и даже в этом я делаю вам комплимент — трудно карать мужчин, что объявляют себя нашими покорными рабами».

Нам ничего не известно о том, чтобы Виотти брал учеников после отъезда Филиппа Либона (который, по-видимому, состоялся к 1796 году) — вплоть до появления Никола Мори (1796/7–1839). Мори был вундеркиндом и учился у Ф.-А. Бартелемона; уже в 1805 году сообщалось, что он играл музыку Виотти (и Бартелемона) в Оутлендсе, загородной резиденции герцога и герцогини Йоркских, где его слушали герцогиня Йоркская и герцог Кембриджский. У Виотти он, по-видимому, учился с 1808 по 1814 год, обыкновенно приезжая на урок в Гилуэлл по выходным. Неизвестно, учились ли Мори, Либон и другие английские ученики Виотти у него по той или иной форме системы ученичества, распространённой тогда в Англии. Молодых певцов и инструменталистов, обыкновенно около четырнадцати лет, за плату — как правило, в 25 фунтов — отдавали в обучение к музыканту на срок от пяти до семи лет, ради уроков и помощи в начале профессионального поприща. Дебора Рор замечает, что «ученичество у знаменитого музыканта или у такого, кто известен ценными профессиональными или покровительственными связями, несомненно, обходилось куда дороже». Хотя сведений о гонорарах Виотти у нас нет, его ученики, бесспорно, располагали на редкость обильными возможностями выступать. Впервые о Мори мы слышим в письме Маргарет к Джорджу от 7 мая 1808 года:

[Слова Маргарет Чиннери (письмо к Джорджу):]

Воскресенье, половина девятого, в моём кабинете Я только что вернулась из столовой, куда мы удалились после кофе, дабы немного помузицировать; и уверяю тебя, я премило развлеклась. Сперва Матильда сыграла сонату и угодила всем нам; затем Каролина исполнила прелестное Трио Амиго, которое она и впрямь сыграла превосходно, а под конец Мори с большим блеском выказал свои таланты в Концерте. [...] Мори быстро совершенствуется.

[конец слов Маргарет Чиннери]

Трио Амиго было, должно быть, одним из нескольких переложений его струнных трио в виде сонат для фортепиано со скрипичным и виолончельным сопровождением, включая переложения Дюссека (WVIa:7–9, 1799) трио WIII:7–9. В нём Виотти играл бы на скрипке, а Уильям — на виолончели («твой отец, — добавляет Маргарет, — нынче вечером весьма отличился на виолончели»). Концерт, сыгранный одиннадцатилетним Мори, наверняка был одним из виотти-

евских. Надо полагать, ему аккомпанировала Каролина или Матильда, возможно, при участии и Виотти с Уильямом.

Позднее в том же году Маргарет вновь дала Джорджу один из своих обычных отчётов о домашнем музицировании. Прибыл Гульельмо в самом отменном расположении духа. Каролина была больна одной из своих частых простуд, что не позволяло ей ни играть, ни петь. Тем не менее «маленькие девочки сыграли три Дуэта для Арфы и Фортепиано [...]. Мори, который приехал в субботу вечером, тоже сыграл Концерт, и очень хорошо; но бедный мальчик стал на диво неуклюж и глуп; полагаю, отец даёт ему слишком много Салями и Макарон!» — Затем наш концерт самым божественным образом завершился двумя Дуэтами, сыгранными Амико и Мори». О неуклюжести и глупости Мори более не упоминается (быть может, то была лишь минутная оплошность), и впоследствии он сделал блестящую карьеру, став одним из ведущих лондонских музыкантов.

В следующем году Мори сыграл концерт Виотти на бенефисном концерте миссис Бьянки 22 мая, на котором присутствовала Маргарет:

[Слова Маргарет Чиннери (письмо к Джорджу):]

Маленький Мори играл превосходно, и ему много рукоплескали и восхищались им. Он ничуть не оробел и не разволновался, хотя публики было очень много; я была рада видеть, сколь прибыльным вышел этот вечер для миссис Бьянки. Что же до музыки, то я ничего о ней не скажу, ибо музыка в Лондоне в самом плачевном упадке; впрочем, по нынешним временам, пожалуй, концерт был хорош; во всяком случае, очень уж длинен. Никогда не видела, чтобы Маэстро [Бьянки] выглядел столь молодо и красиво.

[конец слов Маргарет Чиннери]

Здесь Маргарет высказывает расхожее мнение, будто музыкальная жизнь Лондона пришла в упадок после своего наивысшего расцвета в середине 1790-х годов и визитов Гайдна.

Почти ежедневные письма Маргарет к Джорджу рисуют нам картину жизни в Гилуэлле и места Виотти в ней. Следующие выдержки вполне характерны:

[Слова Маргарет Чиннери (письма к Джорджу):]

5 марта 1808 года (воскресный вечер). Папа крепко спит, Каролина составляет список Растений для моего Сада. Мистер Трумпф заглядывает в Энциклопедию, Амико то входит, то выходит; маленькие девочки отправились спать.

12 марта 1808 года (воскресный вечер). Семейная картина такова. Папа читает газеты, сидя на маленьком табурете подле моего стола. Каролина, Амико, мистер Трумпф и две маленькие девочки играют в Jeu de Secrétaire за столом посреди комнаты. Сцена сия — в моём кабинете.

1 мая 1808 года. Сегодня было очень тепло. Я долго гуляла с твоим отцом и Амико, а Каролина играла на своей маленькой арфе, сидя перед домом. Тётушка Марианна обедала здесь, и теперь все они в гостиной играют концерты, трио и т. д. и т. п. Мистер Спенсер ещё не вернулся.

13 мая 1808 года. Нынче утром мне больше некогда писать, дорогой мой Джордж, — пробил первый гонг, и я должна спешить переодеться к обеду. Я не ездила верхом с тех пор, как упала моя лошадь, но с большим удовольствием прогуливаюсь по угодьям с Амико, а иногда и с твоей сестрой, хотя она обыкновенно катается верхом каждый день, и серая кобыла в большой милости.

[конец слов Маргарет Чиннери]

30 мая 1808 года, описывая большое собрание в выходные: в субботу герцог Кембриджский прибыл около половины первого или часу. Прогулявшись по угодьям, они вернулись в гостиную, где «было сыграно несколько трио и дуэтов» (Виотти, герцогом и Каролиной), затем Каролина по просьбе герцога спела несколько сольфеджио «в надлежащем итальянском стиле». К обеду приехали Уильям Чиннери и несколько гостей, и «вечер прошёл легко и быстро в пении и игре, но так как накануне ночью герцог был в Палате лордов, мы разошлись вскоре после полуночи». В воскресенье после завтрака два часа пели, а после обеда вновь музицировали, начав около девяти вечера, после чего был вальс (в котором участвовал и герцог) и английские контрдансы. На следующее утро герцог три часа играл с Виотти и Уильямом, до завтрака и после.

[Слова Маргарет Чиннери (письмо к Джорджу):]

16 июня 1808 года. Вчера Амиго ездил в город, чтобы вновь отобедать с мистером [Ричардом Пейном] Найтом; нынешнее утро он проводит с герцогом Кембриджским, вечер — у леди Анны [леди Анны Гамильтон, фрейлины принцессы Уэльской], а завтра он возвращается после необычайно долгого отсутствия.

[конец слов Маргарет Чиннери]

15 июня Уильям Спенсер написал Маргарет: «Надеюсь, Амиго будет довольно здоров, чтобы приехать в город; леди Анна в отчаянии и опасается, не задело ли его что-нибудь; от *Passione* отказались, но Концерта ждут с нетерпением, и С[ьюзен] Бекфорд не отважится на него, если не прорепетирует его с ним завтра утром». Эти два письма дают представление о широте и разнообразии знакомств Виотти. Ричард Пейн Найт был одним из виднейших знатоков искусства того времени. Своё великолепное собрание рисунков и древностей — небольших бронз, ваз, монет, гемм и камней — он выставлял в своём доме на Сохо-сквер, 3. Как раз около 1808 года он печально прославился участием в споре об Элгиновых мраморах, недавно привезённых в Лондон. Найт утверждал, будто это адриановские копии, и лишь спустя несколько лет нехотя признал их ценность. Пытался ли он переубедить Виотти? В 1808 году мраморы были у всего Лондона на устах; представляется вероятным, что Виотти (и Чиннери) пошли бы взглянуть на них, разделял он взгляды Найта или нет. В своих письмах Виотти редко упоминает изобразительные искусства — в разительном отличие от очевидной любви его к красотам природы.

Сьюзен Бекфорд, одарённая пианистка и певица, была двадцатидвухлетней второй дочерью Уильяма Бекфорда, писателя и собирателя искусства (который в 1808 году строил свою знаменитую резиденцию в Уилтшире, Фонтхиллское аббатство). Можно предположить, что концерт, который она желала прорепетировать, был одним из виоттиевских, но нельзя сказать, был ли он для скрипки с фортепианным сопровождением или представлял собою переложение для фортепиано; равно нельзя сказать, помешало ли утро, проведённое Виотти с герцогом (несомненно, за музицированием), желанной ей репетиции или лишь отсрочило её. Представляется вероятным — коль скоро мисс Бекфорд гостила в Гилуэлле в 1807 году, — что это был не единственный раз, когда она и Виотти играли вместе.

[Слова Маргарет Чиннери (письмо к Джорджу):]

18 октября 1808 года. Герцог, миссис Бьянки, Шевалье и Азиоли спели прелестнейшие Квартеты, а Амиго с большим успехом участвовал в Квинтетах; время от времени миссис Бьянки и Шевалье пели Дуэт; словом, музыка была поистине хороша! После завтрака дамы удалились, и Его Королевское Высочество часа два упражнялся с Амиго и Папа. [...] Музыка заполнила весь вечер [...]. После ужина мистер Спенсер был поистине очарователен — забавен, занимателен, полон остроумия и веселья, словом, всё, чего только можно желать!

14 февраля 1809 года. Прощай, дорогой Джордж, — Амико сочиняет, — Гульельмо пишет у себя в комнате, — Каролина одевается к обеду.

[конец слов Маргарет Чиннери]

Это одно из очень немногих упоминаний в бумагах Чиннери о сочинительстве Виотти. Разумеется, мы не можем знать, что он сочинял. В лучшем случае можно сказать, что если это был концерт, то к 1809 году это мог быть лишь № 28. Но возможностей много, и не только среди инструментальных жанров — квартетов, трио, дуэтов и сонат, — но и среди ряда оригинальных вокальных пьес, которые он сочинял специально для исполнения в Гилуэлле, ни одна из которых не была издана. Среди них, например, кантата «Au fond d'une sombre vallée» для сопрано с фортепиано, «ко дню рождения caro Padre Chinnery»; песня «Gli Zingarelli» для сопрано с фортепиано, «сочинённая для мадам Лебрён»; и канцонетта «Vo triste tacito» для сопрано с фортепиано, написанная следующим образом (по-итальянски): «слова скромного человека, положенные на музыку робким человеком, и всё целиком посвящённое любезной padrona. Gillwell House, 5 декабря 1804 года». Есть также неполный комплект партий Сюиты ре мажор для струнных. На одной из партий рукою Виотти сделана пометка «del Teatro Gillwell». Уайт указывает, что местами «короткие музыкальные фразы перемежаются с текстовыми ремарками по-французски. Очевидно, эта сюита была антрактовой музыкой к некоему драматическому представлению» в Гилуэлле. Виотти сочинял или перекладывал и короткие пьесы на случай (ныне утраченные) для своих друзей, в том числе упомянутое выше рондо для мадам де Жанлис; две песни, «Fra Martins» и «Do, Re», посланные в 1809 году лорду Чарлмонту, другу семейства Чиннери; и положенное им на музыку «маленькое [итальянское] роemetto», присланное ему — и, надо полагать, написанное — лордом Гленберви. Ещё одна неизданная песня, не значащаяся в Тематическом каталоге, — это *Ariette avec l'accompagnement pour la Harpe, ou Clavecin*, «Che fa il mio bene» (рис. 7.2). То, что эта рукопись (на титульном листе которой стоит надпись «Viotti», но сделана она не рукою Виотти) хранится в Государственной библиотеке в Берлине, а также обозначение «clavesin», а не «pianoforte», наводит на мысль, что относится она, быть может, к поре до лондонских лет Виотти — на деле едва ли не к 1780–81 годам, когда он был в Берлине.

Рис. 7.2. Факсимиле рукописи Виотти «Ariette» (первая страница)

Обыкновенно музыкальные вечера в Гилуэлле приходились на выходные; в будни же любимым вечерним времяпрепровождением было чтение вслух из английских, французских и итальянских литературных сочинений. 17 марта 1808 года Маргарет сообщает Джорджу, что читала маленькому гилуэллскому кружку Шекспира и греческие трагедии, чем Каролина и Амико чрезвычайно наслаждались. Неделю спустя настал черёд шекспировского «Сна в летнюю ночь» и «Ифигении» Жана-Батиста Расина. Зная о знакомстве Виотти с одной из опер Глюка на тему Ифигении, мы легко поймём, отчего ему было приятно слушать и читать драму Расина. Что же до Шекспира, то владение Виотти английским не могло быть особенно хорошим; английскому его обучал Уильям Чиннери, но он признавался, что забыл то немного, что знал. Эдм Миэль рассказывает анекдот о Виотти: когда тому было сорок лет, он с особым вниманием слушал отрывок из Шекспира по-английски, после чего дал такой его перевод на французский, «в котором ничто не было упущено», что все изумились. Миэль приписывает этот подвиг высокоразвитой художественной чуткости Виотти. Письменный английский Виотти ограничивался крайне редким употреблением какого-нибудь слова или оборота: в письме к Уильяму он выражает желание увидеть его и «faire un Shack Hands» [«пожать руку»], а также упоминает «billets d'admission» на

концерт Филармонического общества. В другом письме он говорит о «mon Lawyer» [«моём адвокате»].

[нотный пример]

Недавно обнаруженное письмо от 16 марта 1808 года открывает известную широту литературных вкусов Виотти. Он просит своего друга, месье [Арно] Дюло, лондонского издателя и книготорговца-эмигранта, прислать ему экземпляры «Писем о происхождении наук» и «Писем об Атлантиде» французского учёного и революционного депутата Жана Байи (гильотинированного в 1793 году), а также полное издание «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха на современном французском в обмен на издание Амио на старофранцузском, которым он уже владеет. Виотти упоминает также о возможности сочинить музыку к романсу (стихотворению) в романе мадам де Жанлис «Осада Ла-Рошели», который Дюло издал позднее в 1808 году. Музыка эта, если он её и написал, не сохранилась.

Уильям Спенсер часто присоединялся к гилуэллским чтениям, и именно он привёл в Гилуэлл ещё одного увлечённого их участника — графа де Водрёя. Граф возобновил своё знакомство с Виотти и познакомился с Чиннери в Париже в 1802 году. В начале февраля 1809 года он провёл в Гилуэлле несколько дней и стал у Маргарет весьма любимым другом за изысканные манеры и умение декламировать французские стихи, иные из которых Каролина клала на музыку. Водрёй мог почерпнуть многое из своего немалого опыта актёра в любительских спектаклях Марии-Антуанетты (наряду с Артуа и самой королевой) в её собственном театре в садах Трианона в Версале. Маргарет не упоминает о том, чтобы Виотти и Водрёй были знакомы прежде, что кажется странным, ибо она от души наслаждалась рассказами графа о его блистательном прошлом при старом порядке:

[Слова Маргарет Чиннери (письмо к Джорджу):]

Месье де Водрёй два часа просидел со мною здесь, в моей комнате, рассказывая о дворе и делах Людовика 16-го, о положении и характерах тех лиц, что остались от сего несчастного семейства. Никто не осведомлён в этих предметах лучше его, — да и немногие столь же хорошо, ибо он был в большой милости и постоянно жил при королевской семье на протяжении всего царствования Людовика 16-го. Он сообщил мне множество любопытных и занимательных сведений.

[конец слов Маргарет Чиннери]

Почти невысказано, чтобы при тех кругах, в которых вращались оба, Виотти и Водрёй не были знакомы в 1780-х годах.

Спенсер же ввёл в Гилуэлл и поэтов Томаса Мура (1779–1852) и Сэмюэла Роджерса (1763–1855), и оба остались друзьями Чиннери и Виотти. Мур взял мелодию второй части виоттиевского Концерта № 5, «air montagnard», для своего стихотворения «Love thee dearest, love thee». Замысел этот, вероятно, родился из беседы поэта с композитором. Музыка Виотти, бесспорно, предшествует стихотворению, которое Мур, весьма возможно, написал нарочно, чтобы положить его на эту мелодию, — как он поступал и в своих чрезвычайно популярных «Ирландских мелодиях», куда вошли «The last rose of summer» и «Believe me if all those endearing young charms». Мур был нарасхват в лондонских салонах как исполнитель собственных песен, иные из которых были положены на его же музыку; представляется вероятным, что он включил бы «Love thee dearest» в этот свой репертуар. Роджерс — человек независимого достатка, острый на язык, но при том чрезвычайно щедрый — был в лондонском обществе, пожалуй, менее известен как поэт (хотя его «Услады памяти», изданные в 1792 году, имели успех), нежели как собеседник и хозяин дома. Он

водил дружбу со многими ведущими государственными мужами того времени и наполнил свой дом на Сент-Джеймс-плейс, 22, предметами искусства и картинами, три из которых, в том числе тициановское «Noli mi tangere», завещал Национальной галерее.

Отсутствие Джорджа дома оставило нам не только проникновенные письма его матери, но и время от времени словцо от самого Виотти. Одно такое письмо было, без сомнения, написано от имени Маргарет, которая тревожилась, как бы Джордж, непривычный к оксфордскому обычаю винных пирушек, не оказался склонен к неумеренности. Искусство Виотти всегда находить безошибочно верный тон нигде не проявляется ярче, чем в этих его отеческих советах семнадцатилетнему юноше:

[Слова Виотти (письмо к Джорджу Чиннери):]

[Т]ы хорошо бы сделал, если бы выпивал по одному бокалу в день; портвейн предпочтительнее всего прочего. Тогда этот напиток не застанет тебя врасплох, когда случатся те шумные и пьяные сборища. Ибо оказаться в положении, когда теряешь рассудок, перестаёшь быть собою, — это, как ты знаешь, одна из самых унижительных вещей, какие могут приключиться с человеком, как бы ни казалось это модным в здешней стране. Есть способ создать впечатление, будто ты много выпил, выпивая на деле мало, — способ, которым пользуюсь я сам, я, кого ты наверняка ни разу не видел пьяным. Вот как я это делаю: другие вновь наполняют свои бокалы — я беру лишь полбокала. Они осушают свои — я выпиваю лишь четверть. Бутылка доходит до меня, мой черёд — я подливаю немного к тому, что осталось, и так не отстаю от кутил. Я пользуюсь этим приёмом всякий раз, когда мне предлагают вино, и кажется, будто я выпил столько же, сколько и прочие, тогда как лишь делаю такой вид. Пользуйся этим приёмом, дорогой мой Джордж; у тебя это выйдет лучше, чем у меня, ибо за тобою и без того слава человека, вовсе не любящего вина, и ты угодишь товарищам, не повредив себе и с наименьшими возможными издержками.

[конец слов Виотти]

В другой раз он настоятельно просит Джорджа не пренебрегать ношением очков, не то «будешь жалеть об этом всю жизнь», и в том же письме напоминает Джорджу беречь все письма матери к нему, «эти шедевры материнской любви, ума и сердца». Виотти и отец Джорджа намереваются написать на обороте каждого письма краткое изложение его содержания для будущих справок — «для нас, и в особенности для тебя, эти письма — бесценный памятник».

В начале марта 1809 года Виотти навестил Джорджа, и эти выходные оказались более богатыми на события, чем предполагалось. Отъезду Виотти из Гилуэлла предшествовала целая вереница писем — от Виотти к Джорджу, от Джорджа к матери и от Маргарет к Джорджу, — и каждое по-своему приоткрывает что-то в характере Виотти:

[Слова Виотти (письмо к Джорджу, 28 февраля 1809 года):]

Я твёрдо решил приехать повидать тебя, дорогой мой Джордж, и можешь рассчитывать, что в ближайшую субботу я позавтракаю с тобою между 10 и 11 часами. [...] Я привезу свою скрипку, и притом единственно тебе в угод; так что, если ты пожелаешь пригласить друзей на бокал вина в субботу или воскресенье — неважно, в какой из этих двух дней, — сделай это, и мы постараемся устроить твоим гостям приятный, гармоничный и весёлый вечерок.

[конец слов Виотти]

[Слова Джорджа Чиннери (письмо к матери, 28 февраля 1809 года):]

Что до поездки Амиго в Оксфорд [...], его приезд повлёк бы за собою бесконечно меньше неудобств, нежели приезд всякого другого; ибо он охотно вошёл бы в мои резоны не уделять ему многих часов.

[конец слов Джорджа Чиннери]

[Слова Маргарет Чиннери (письмо к сыну, 1 марта 1809 года):]

Мне приходит на ум, что, пожалуй, среди твоих друзей едва ли есть любители музыки и что, кроме Гуденафа да одного-двух прочих, никому до неё, может статься, и дела нет; но даже и в этом случае они, не заговаривая о музыке, могли бы с большим удовольствием провести вечер со столь знаменитою особой — особой, чья скрипка есть едва ли не наименьшее из её достоинств!! Он намерен наносить свои визиты в Оксфорде по утрам, пока ты занимаешься. [...] Твоё время — твоё богатство, твоё благородство, твоё всё!.. Даже Амиго не должен помешать тебе делать то, что должно, и всё необходимое для того, чтобы ты обзавёлся новыми «превосходными собраниями».

[конец слов Маргарет Чиннери]

В ночь приезда Виотти в Крайст-Чёрч, в пятницу 3 марта, после того как он снял себе комнату в близлежащей гостинице «Звезда» и они с Джорджем поужинали вдвоём в комнатах Джорджа, Виотти около десяти часов вернулся в гостиницу. Джордж уже готов был лечь спать, когда во дворе колледжа вспыхнул пожар. «Едва ступив во двор, — писал он матери на следующий день, — я увидел, что вся одна его сторона объята сплошным пламенем. Крики "пожар, пожар, вёдра, вёдра, насосы, насосы" неслись отовсюду». Джордж и ещё несколько человек пытались залить огонь вёдрами воды, но их отбросило назад «исполинским вихрем пламени». Тогда все они принялись лихорадочно наполнять водою пожарные насосы. «Амиго явился, полный нежной тревоги, и предложил вынести из моей комнаты столько моих вещей, сколько я только смогу. С помощью двух других людей мы унесли все книги, серебряные ложки и т. д. и т. п.». Описал происшествие и сам Виотти:

[Слова Виотти (письмо):]

Пожар был справа от Тома [башни Том-Тауэр, построенной Реном], и был он поистине ужасен. [...] Я застал своего доброго друга в таком хладнокровии и с такою распорядительностью, что они поразили меня. Я ужинал с ним у него, только мы вдвоём, и не прошло и часа с тех пор, как я его покинул, как меня разбудили страшные крики "Fire Fire" [эти два слова по-английски] "Christ Church". Можешь себе вообразить, что я примчался туда едва ли не нагишом, где, слава Богу, нашёл своего друга таким, каким я тебе только что описал.

[конец слов Виотти]

В субботу утром Виотти и Джордж позавтракали вместе; позднее Виотти смотрел, как Джордж фехтует. На следующее утро Джордж и Гуденаф позавтракали с Виотти, после чего, в обществе присоединившегося к ним Джона Конибира, профессора англосаксонского языка, они «немного послушали игру Виотти». Позднее в тот же день Виотти «играл на скрипке одного dilettante di musica из этого колледжа, который, разумеется, пришёл послушать, какими необычными звуками заговорит его инструмент». Виотти покинул Оксфорд в понедельник, сев в ранний утренний дилижанс, который нашёл весьма удобным и исправным, прибыл в Лондон ровно в 5 пополудни, отведал «доброй миски превосходного супа у Эскюдье (того французского кондитера) на Оксфорд-стрит, и в четверть восьмого я уже сидел у камина в доме».

Время от времени Уильям, Маргарет, Каролина и Виотти наносили светские визиты в Лондоне. Два характерных вечера летом 1809 года прошли в лондонской резиденции Данморов на Беркли-стрит. 9 июня среди гостей были три-четыре лорда и леди, одна герцогиня (Бофортская), а также Сэмюэл Роджерс. Сыграв дуэт с леди Сьюзен, Каролина исполнила концерт, затем играл Виотти в сопровождении Каролины, а Шевалье Ла-Кайна пел. И вновь, позднее в том же месяце, Каролина «играла, аккомпанировала Амико, сыграла Дуэт с леди Сьюзен и впервые — пела!». Маргарет, разумеется, имеет в виду, что это было впервые вне Гилуэлла.

9 февраля 1810 года Маргарет написала Джорджу волнующую новость: «Ум Амико сейчас всецело поглощён красотами новой скрипки, которую он приобрёл у принца Буттеро». Это почти наверняка был тот инструмент Страдивари (1709), который Виотти упомянул в своём завещании и который был продан с аукциона в Париже вскоре после его смерти. Ныне он хранится в собрании инструментов Королевской академии музыки в Лондоне («Виотти экс-Брюс»). Нам неизвестно, как Виотти приобрёл этот инструмент (который Чиннери называли «Буттеро») у принца Бутеры, вельможи из сицилийского рода Бранчифорте, хотя есть одна-две любопытные возможные связи со знакомыми Виотти и Чиннери в Лондоне.

Прошло немного времени, и эту скрипку слышали в лондонских гостиных. В феврале и марте Виотти и Чиннери сняли дом на Хаф-Мун-стрит, 24, чтобы Маргарет, страдавшая от желчных камней, могла быть поближе к своему врачу. В этот период Виотти и Каролина играли и обедали в нескольких домах, в том числе трижды за одну неделю у Данморов. В один из таких случаев, как сообщала Маргарет Джорджу, игрой Каролины «изумительно восхищались», а «Амико, как всегда, очаровал свою публику, и леди Сьюзен играла лучше, чем я когда-либо от неё слышала. Из вокальной музыки была лишь одна длинная ария Шевалье. Мы добрались домой не раньше двух часов ночи». В эти два месяца Виотти также «часто ездил обедать или играть с Адольфом Фредериком или с его братом, герцогом Камберлендским». Среди прочих светских обязательств Виотти и Чиннери в эту пору были обед в доме Сэмюэла Роджерса 26 марта и накануне вечером приглашение в дом знатока, собирателя и покровителя подающих надежды молодых художников Томаса Хоупа. (Хоуп, в 1807 году издавший свою влиятельную книгу «Домашняя мебель и внутреннее убранство», иногда выдавал входные билеты для осмотра своей коллекции в своём доме на Дачес-стрит.) Каролина и Виотти наверняка играли на многих из этих собраний, хотя подробностей о репертуаре у нас нет.

Музыкальным событием стал визит Каталани, которая на год перешла в Ковент-Гарден после того, как руководство Королевского театра отказалось удовлетворить её непомерные требования к жалованью. Она триумфально вернулась в Королевский театр 6 марта 1810 года в возобновлённой постановке «Il Fanatico per la Musica» Иоганна Симона Майра. О её актёрском даровании мнения расходились, но «Morning Post» объявила, что она была «в превосходном голосе и никогда ещё не являла своих великих и прославленных способностей со столь счастливым действием». Виотти соглашался с этим, добавляя, что пела она «совершенно чисто», — немалая похвала из уст первого скрипача вселенной.

Настало время вывести Каролину, которой шёл уже восемнадцатый год и которая была привлекательна и весьма образованна, в наивысшие возможные круги общества. 27 мая 1810 года в доме, который Маргарет сняла на Стратфорд-плейс на весенний светский сезон, май—июнь, она дала приём почти на пятьдесят гостей «первого ранга и моды», включая герцога Кембриджского, герцогиню Девонширскую, леди Бессборо и леди Шафтсбери (три последние — родственницы Уильяма Спенсера), лорда и леди Гранвиль Левесон-Гауэр (пожившихся пятью месяцами ранее),

сэра Сидни и леди Смит, Данморов, мистера и мисс Джонстон (брата и сестру, близких ко двору принца Уэльского) и писателя Джорджа Лэма. Этот приём — один из самых блестящих (хотя и не самый многолюдный) из всех, что когда-либо давала Маргарет, — стал светским дебютом Каролины: она пела, а Виотти играл. Уильям Спенсер и Джордж Лэм (который, помимо того что был талантливым актёром-любителем, слыл ещё и внебрачным сыном принца Уэльского от леди Мельбурн) придали бы беседе литературный блеск, а быть может, и суждения о литературной сенсации года — поэме Вальтера Скотта «Дева озера». Искрило бы и между блистательной леди Бессборо и лордом Гранвилем Левесон-Гауэром — они были любовниками с 1794 года, и он, как всем было известно, был отцом двух её внебрачных детей. Два её письма к нему уже цитировались выше. Контр-адмирал сэр Сидни Смит был героем осады Акры, в которой английский флот под его командованием поддержал успешную оборону города от Наполеона в 1799 году. Но совсем недавно, в 1806 году, он оказался одним из главных подозреваемых в официальном дознании о супружеских изменах жены принца Уэльского, принцессы Каролины. Эти слегка предосудительные фигуры придавали вечеру очаровательный, запретный трепет. Наслаждению Виотти всем этим ничуть не препятствовало его неуверенное владение английским. Беседа — или большая её часть — почти наверняка велась по-французски, и не только там, где это касалось Виотти, но и среди английских гостей. Чиннери были не одиноки в своём упорном франкофильстве на протяжении всей войны между двумя странами.

В июне 1810 года последовала черед светских обязательств во всё более высоком обществе — обеды, приёмы и балы, на большинство из которых Виотти был приглашён и на многих из которых играл, обыкновенно с Каролиной. Дважды Виотти и Чиннери посещали послеобеденные приёмы в особняке Томаса Хоупа, а Ричард Пейн Найт время от времени бывал у Чиннери на обедах. Сама Маргарет увенчала их весенний сезон 27 июня обедом для немногих избранных, за которым последовал приём, на который было приглашено ещё сто человек на концерт, где наверняка играл Виотти.

Виотти, должно быть, был рад получить весьма дружеское письмо от 26 мая 1810 года от Дюссекка, своего старого парижского друга 1780-х годов и лондонского коллеги 1790-х. Когда издательское дело, которое Дюссек вёл вместе с тестем, прогорело, он бежал в Гамбург в конце 1799 года, спасаясь от обвинений в банкротстве, и с 1807 года жил в Париже. Дюссек послал письмо с двадцатидвухлетним Фридрихом Калькбреннером, которого рекомендует Виотти как одного из самых выдающихся пианистов, известных ему на континенте, и который горит желанием познакомиться с «Отцом-Творцом Скрипки». Дюссек часто видится с мадам де Монжеру, особенно зимой. Она «нисколько не утратила своего возвышенного таланта» и «сейчас работает над теоретическим трудом, который будет единственным в своём роде [это „Cours complet pour l'enseignement du forte-piano“, изданный в 1822 году]; пока мы вместе, у тебя должны гореть уши: мы стараемся наслаждаться твоим прелестным обществом, предаваясь воспоминаниям [...]. Иногда мы вынуждены слушать кое-кого из наших новых великих людей и, глядя на их потуги превзойти совершенство, то смеёмся, то злимся на их кривлянья». Почти наверняка Дюссек намекает здесь на печально известный дурной вкус пианиста Даниэля Штейбельта и его парижских подражателей того времени. Дюссек почтительно сообщает Виотти, что посвятил ему свой последний концерт, «ибо считаю его лучшим из всего, что я сочинил». Это был Концерт ми-бемоль мажор, ор. 70, «посвящённый его глубокоуважаемому Другу Дж. Б. Виотти автором». Он просит передать поклон Чиннери и заканчивает самыми сердечными пожеланиями, помянув «те не многие годы, когда я имел удовольствие быть в твоём обществе; это одно из воспоминаний, к которым я возвращаюсь охотнее всего».

«Пусть Amico не забудет Буттеро», — пишет Джордж в предвкушении приезда своей матери, Каролины, Матильды, Виотти, Спенсера и Шевалье Ла Кайнеа в начале июля 1810 года, по случаю оксфордской Энкении (ежегодного поминовения основателей и благотворителей на актовых торжествах). Джорджу выпала честь прочесть и свою поэму «Статуя умирающего гладиатора», получившую престижную Ньюдигейтскую премию, и поздравительные стихи по случаю введения в должность нового канцлера университета. Спенсеру предстояло получить почётную степень доктора гражданского права. Музыка была частью недельных торжеств, и хотя Виотти не выступал на официальных концертах (на которых пели Каталани и мадам Бьянки), он был бы нарасхват на неофициальных собраниях. «Amico не забыт, — писал Джордж, — все спрашивают, будет ли мсье Виотти в числе гостей [...]. Что до возможностей поиграть, полагаю, в них недостатка не будет, ибо уповаю, что наши главы колледжей, и каноники, и прочая, и прочая окажутся галантны».

Те четыре или пять ночей, что они провели в Оксфорде, Виотти спал в гостиной Джорджа, Спенсер — в его кабинете, а Чиннери со слугами остановились на постоялом дворе. Виотти сообщал, что чтение Джорджем его премированной поэмы «прошло как по волшебству», но что ему трудно раздобыть фортепиано для частного ужина Джорджа и музыкального вечера в его комнатах вечером 6 июля:

[Слова Виотти (из письма):]

Можешь ли ты поверить, что мы не можем найти носильщика, чтобы передвинуть фортепиано на шесть ярдов? Если мы такого не найдём, для бедного Джорджа это будет сущий дьявол. Постараюсь изо всех сил, переверну весь свет, лишь бы это устроить.

[конец слов Виотти]

По-видимому, ему это удалось, и Каролина сообщала, что Каталани и Бьянки обе спели «столько, сколько Джордж пожелал». Можно предположить, что Виотти играл при этом на Буттеро.

В их последний вечер в Оксфорде, 8 июля, в доме некоего мистера Мэдокса, члена коллегии Олл-Соулз, среди приглашённых были два «великих человека» (слова Виотти): доктор Сэмюэл Парр и Ричард Бринсли Шеридан. Парр, школьный учитель и латинист, известный своей учёностью, искусством беседы и литературными распрями, обучал Шеридана в Харроу в конце 1760-х, а двадцать лет спустя одним из его учеников стал Уильям Спенсер. Шеридана выдвигали на почётную докторскую степень, но, поскольку решение не было единодушным, он отказался от неё, вызвав скандал. Маргарет восхищалась Шериданом с детства и уже имела удовольствие познакомиться с ним накануне вечером у мистера Мэдокса:

Мистер Шеридан сел подле меня и завёл со мною беседу, — Amico играл, а миссис Шеридан в промежутках немного пела; вскоре объявили ужин, и мистер Шеридан пожелал свести меня вниз и сесть рядом со мною, — разумеется, я подумала, что не могу уйти и что мне, быть может, никогда более не выпадет такой возможности видеть и слышать Шеридана. Он был совершенно трезв [Шеридан был печально известен своим пьянством], и все говорили, что годами не видели его в столь хорошем расположении, как в тот вечер. [...] [М]ежду Шериданом и мною было поразительное согласие в мыслях и чувствах.

Виотти играл перед ужином — по-видимому, не с Каролиной, иначе Маргарет наверняка упомянула бы об этом, — возможно, фортепиано там не было. Стало быть, что-то без сопровождения, но что? У Виотти явно был репертуар пьес, пригодных для игры без аккомпанемента, — например, вариации на известные мелодии и тому подобное. У Маргарет были все основания желать

поддерживать знакомство с Шериданом: он был близким другом Томаса Мура, написавшего его биографию, он славился как один из самых блестящих собеседников в век блестящих бесед и, что, быть может, важнее всего, был, как известно, на короткой ноге с принцем Уэльским. Будем надеяться, что и Виотти удалось перемолвиться несколькими словами с великим человеком — по-французски, разумеется, — быть может, коснувшись одной из главных областей их взаимного опыта, управления театром (Шеридан был совладельцем Королевского театра в начале 1790-х, а лет тридцать был владельцем и директором театра Друри-Лейн).

Если не считать четырёх его поездок к Джорджу в эту пору и нечастых, кратких, но лихорадочных вылазок в лондонский свет, Виотти, кажется, осел в безмятежной рутине буколической домашней жизни, разнообразимой семейным музицированием и концертами в Гилуэлле, на которые приглашались гости, а также сочинительством. К концу 1810 года Маргарет сообщала, что «Amico превратил большую залу рядом с Часовней в манеж! Вынеся весь хлам и насыпав изрядно песку и опилок, он сделал из неё маленький манеж. В нём уже опробовали Пони, и совсем скоро я и сама собираюсь попробовать». Сын кузнеца умел приложить руки не только к тому, чтобы очаровывать лондонские гостиные.

Весной 1811 года Маргарет перенесла новый приступ желчнокаменной болезни, а Каролину поразила коклюш. Они поправлялись в разных жилищах: Маргарет — на Дьюк-стрит и в Гилуэлле, Каролина какое-то время — в особняке Сэмюэла Роджерса на Сент-Джеймс-плейс с видом на Грин-парк. Спенсер, которого Каролина обожала, был особенно заботлив, а Виотти ходил за Маргарет. Двое встревоженных мужчин держали друг друга в курсе о своих подопечных. 13 мая Маргарет сожалеет, что была слишком нездорова, чтобы пообедать с Amico в его пятьдесят шестой день рождения, накануне. К шестнадцатому её состояние ухудшилось. Виотти, отчаявшийся от отсутствия указаний врача, хочет «бросить музыку, и скрипку, и всё на свете и пойти изучать медицину». Он умоляет Спенсера не говорить Каролине о тяжести состояния Маргарет, дабы не расстроить её, но она подозревает правду:

Известие, которое ты мне посылаешь, что Маме лучше [...], доставило мне величайшую радость. Да дарует небо, чтобы у неё не было нового приступа. Но, дорогой мой Amico, отчего ты скрываешь от меня правду? Отчего не говоришь мне всегда об истинном состоянии моей дорогой матери? Я всё равно непременно узнаю, ибо, опасаясь, что мне говорят не всё, я расспрашиваю до тех пор, пока не доберусь до правды. Сделай милость, дорогой Amico, всегда говори мне всё; быть может, иногда это меня и огорчит, но зато я буду меньше тревожиться — я по крайней мере буду знать, насколько на самом деле всё плохо.

Это не последний раз, когда Виотти скрытно оберегает близких ему людей. Измученный, страдая сам от сильной зубной боли, он удручён английской погодой:

[Слова Виотти (из письма):]

Нет ничего досаднее, чем поймать проблеск солнца и тотчас увидеть, как оно скрывается. Чувствуешь себя словно в самых дальних пещерах Севера.

[конец слов Виотти]

Но четыре дня спустя, в радости от выздоровления Маргарет, он позволяет себе причудливую остроту:

[Слова Виотти (из письма Каролине):]

Теперь, дорогая моя Каролина, у нас полное созвучие: после терции и квинты у нас была септима, вчера явилась нона — и всё это без малейшей боли [Виотти понимает вышедшие у Маргарет

желчные камни]. Разве это не благословение Небес! [...] P. S. А вот теперь смотри, что вышло: Софи [горничная] только что испортила мои расчёты [calculs — «камни»]. Она говорит, что всего их было 7. Что ж, ладно, пусть будет семь. Этого вполне довольно, коль скоро мы согласны обойтись без Диссонансов! [Аккорд ноны более диссонантен, чем аккорд септимы.]

[конец слов Виотти]

19 июня принц Уэльский дал празднество в Карлтон-Хаусе в честь начала своего Регентства. Уильям и Маргарет Чиннери и Виотти были на нём, равно как и Каролина, которую к тому времени сочли в достаточной мере оправившейся от коклюша. Когда они входили в этот великолепный дворец, Маргарет наверняка указала Виотти на классически благородный ионический портик, спроектированный её дядей, модным архитектором Генри Холландом. Внутри, однако, царила роскошь — по мнению многих, чересчур избыточная, — и само празднество вошло в историю как одно из самых расточительных из когда-либо данных. Там был граф Прованский, и граф д'Артуа с сыном, герцогом Беррийским, и другие изгнанные Бурбоны. Предположительно, был там и граф де Водрёй, старинный собрат д'Артуа и его товарищ-комедиант по садам Трианона. Граф Прованский, ныне именуемый Людовиком XVIII, жил в Англии с 1807 года. Нет никаких сведений о каких-либо встречах Виотти в Англии с особой, давшей своё имя его парижскому театру; самое большее, Виотти мог разве что мельком увидеть почётного гостя принца-регента среди без малого двух тысяч приглашённых. В половине третьего ночи принц сел за стол, накрытый на 200 его самых именитых гостей; по центру стола струился искусственный ручеёк, обложенный мхом и цветами и наполненный рыбой. Прочие гости сидели за неимоверно длинными столами, протянувшимися в сады. Виотти, Чиннери и большинство других гостей разошлись лишь далеко за рассветом. Томас Мур находил, что всё это было «достойно Принца — никогда ещё не было ничего и вполнину столь великолепного», как и Маргарет: «Это было самое прекрасное и самое княжеское увеселение, какое когда-либо давалось при каком-либо дворе!» Другие же, особенно те, кого не пригласили, в том числе друг Мура Ли Хант, метали громы и молнии по поводу дурного вкуса и расточительства.

25 июля Виотти получил отрадную весть — ни от кого иного, как от герцога Кембриджского, — что он стал натурализованным британским подданным (получил права жительства). Именно герцог ходатайствовал за него перед своим братом, принцем Уэльским. «Зная благосклонные чувства Принца к Вам, я уверен, что он отдал распоряжение о Вашем праве жительства с большим удовольствием, и я чрезвычайно рад, что мне было поручено представить ему Ваше прошение».

Трагедия

В августе 1811 года началась череда событий, которая в считанные месяцы привела к трагедии. Маргарет решила, что им следует поехать в Истборн ради морского воздуха, прежде всего для здоровья Каролины. Здесь Виотти и Чиннери (кроме Джорджа, который был на последнем курсе в Оксфорде), родственницы «малютка Маргарет» и Матильда, окружённые несколькими слугами, провели неспешный месяц, купаясь, катаясь на лодке и наслаждаясь морским берегом, почти не выезжая в свет. Это было затишье перед бурей. В конце августа они отправились в Танбридж-Уэллс, излюбленное местечко на водах для высшего света. Виотти, как всегда услужливый и расторопный, поехал вперёд подыскать жильё. 7 августа он отправился из Истборна в Лондон, чтобы принести присягу подданного, сообщив Спенсеру (который, хотя и проводил немало времени с Чиннери в Истборне, на той неделе был в Лондоне): «Если бы тебе захотелось съездить

со мной котлету в шесть часов, ты найдёшь её готовой на Дьюк-стрит, равно как и мои объятия, готовые тебя встретить». Он шутит, что «дамы [из общества Чиннери] готовы обсушиться на ветру у берега!». Можно вообразить, что перспектива ветреного побережья его не радовала. Девятого он сел в почтовую карету до Танбридж-Уэллса, чтобы остановиться на каком-нибудь доме, а затем в (наёмной) почтовой карете вернулся в Истборн, чтобы воссоединиться с Маргарет и остальными.

В Танбридж-Уэллсе Маргарет, по-видимому, надеялась на большой покой и тишину, но ей следовало бы знать лучше. Их тотчас же закружила вереница светских обязательств, на большинстве которых музыку обеспечивали Виотти и Каролина. 1 сентября к обеду приехали Водрёйи (граф с супругой, а быть может, и его сын Альфред) и мисс Берри; сестра мисс Берри и другие гости приехали вечером и «остались довольны игрой Каролины и Амисо». Но уже хрупкое здоровье Каролины подавало признаки слабости. Она не смогла играть на приёме, данном леди Чарлмонт; на следующий день она отправила своё фортепиано и арфу в дом этой дамы и играла в тот вечер, как, без сомнения, и Виотти. Три или четыре дня спустя они играли на «большом приёме», данном тётушкой Маргарет, миссис Холланд, которая была рада, что Каролина и Виотти доставили столько удовольствия и что для этого случая был раздобыт «большой рояль и арфа».

В воскресенье восьмого Маргарет дала «небольшой, но блестящий» приём, на который, среди прочих, прибыли мистер и миссис Фрэнсис Джеймс Джексон. Джексон только что вернулся из Соединённых Штатов, где был послом, после разрыва между двумя странами из-за английской блокады. Несколько дней спустя на ещё одном приёме у Чиннери «мисс Чиннери и Виотти восхитительно пели и играли», по словам одного из гостей, лорда Гленберви, «а миссис Гордон — очень хорошо. Виотти к тому же извлекал небесные звуки из этого во всех других руках, кроме его, несносного инструмента — скрипки». Младший брат Джексона в письме к матери и Гленберви в своём дневнике немало говорят о Чиннери, и многое — снисходительно и пренебрежительно, особенно об Уильяме Чиннери. Джексон говорит, что «изрядно повидался» с Чиннери в Оксфорде, но что он ещё не воспользовался их приглашением погостить в Гилуэлле. «L'ami de la maison — если не считать одного старого француза — это Уильям Спенсер. Меня немало забавляло слушать, как он попеременно, хотя почти без передышки, говорит приятности то матери, то дочери. Господин же и владыка дома либо отсутствовал, либо взирал на это, как видно, почитая всё это весьма недурной шуткой». Джексон, должно быть, встретил общество Чиннери на оксфордском Введении в должность в 1810 году, когда «старому французу» было пятьдесят пять лет.

Гленберви, более искушённый, хвалит «превосходный обед, отборные вина, отборные напитки» (знал ли он о Дьюк-стрит?), но подозревает у Чиннери «распоряжение деньгами, [...] о происхождении которых никто не ведаёт». Чиннери «всего лишь фат, [...] с пером за ухом». Но Каролину Гленберви расхваливает без меры — её внешность, её нрав, её дарования. Спенсер «весь — приподнятое настроение, великое добродушие, льстивая учтивость и неотразимое шутовство и весёлость. Но никогда не основателен, никогда не степенен». Что же до Виотти, то он

живёт в доме Чиннери, я полагаю, с самого рождения дочери — злословие, быть может, и намекнуло бы, что поселился он там и чуть ранее, но я не верю, что точная хронология это подтвердила бы. Как бы то ни было, она была и по сей день непрерывно остаётся ежедневной и любимой ученицей этого первоклассного музыканта по вкусу, знанию и исполнению, к столь разнообразным достоинствам в его ремесле прибавляющего ещё и то, что он весьма приятный, благовоспи-

танный и осведомлённый человек во всех делах, какие подобает знать светскому человеку из хорошего общества.

20 сентября у Маргарет было несколько гостей к обеду, а затем «множество общества на нашей музыке вечером». Хотя Маргарет этого не уточняет, почти наверняка Виотти играл, вероятно с Каролиной. И в самом деле, Маргарет позже писала об этих пяти неделях в Танбридж-Уэллсе, что «Каролине и Виотти приходилось выступать каждый вечер», и хотя это было утомительно для обоих, «успех Amico был так же велик, как и у Каролины». Для Маргарет, в её восторге от успеха дочери у высшего света Танбридж-Уэллса, не могло быть похвалы выше.

Сэр Роберт Листон, дипломат, с которым Виотти познакомился в Берлине в 1780 году и которого он упоминает в своём «Précis» 1798 года как всегда принимавшего в нём «искреннее участие», был в Танбридж-Уэллсе как раз в это время. Теперь, в семьдесят лет, он вышел из отставки, получив назначение чрезвычайным и полномочным послом в Константинополе. Фрэнсис Джексон, видевший его в Танбридж-Уэллсе и в Лондоне, сообщает брату, что Листон «во всех отношениях стар для своей работы и держится системы и политики, которые устарели». Весьма вероятно, хотя Маргарет и Виотти об этом не упоминают, что они виделись с Листоном, поскольку они вращались в том же обществе в Танбридж-Уэллсе, что и Джексоны. Листон покинул Англию лишь в апреле 1812 года, так что у Виотти и у него было предостаточно случаев увидеться, хотя это и была для Виотти пора смятения и горя.

В начале октября 1811 года общество Чиннери перебралось в Брайтон, где они сняли дом на Уэст-Клифф, 46. Виотти и Чиннери бывали в Брайтоне по меньшей мере дважды прежде — в октябре 1803-го и в сентябре—октябре 1804 года. Присутствие Виотти в брайтонском Павильоне принца Уэльского в 1805 году уже было отмечено. В этот раз, в Брайтоне, Виотти получил поздравительное письмо, по-французски, от «Гульельмо» Спенсера, чей тон без всяких усилий съезжает в раблезианство:

Да здравствует красная шкатулка! Давно уже я почитаю себя счастливым оттого, что имею тебя другом, а теперь я в восторге, что имею тебя соотечественником, — говорю «в восторге», выражение менее сильное, чем то, другое, ибо одного друга я предпочитаю двадцати миллионам соотечественников — невзирая на Джона Булля, Джерри Булля и всё бычье семейство. Но, друг мой, теперь, когда ты принят в лоно нашей доброй матушки миссис Великобритании, не будь шалуном; натура у неё целомудренная, и её [неразборчивое слово: «bicher»?] ты должен уважать, и прочая, и прочая, и прочая. Если она предложит тебя выкормить, не смей «предпочитать сосуд напитку» [preferer le vase au breuvage].

Виотти получил и несколько других поздравительных писем. Одно, от сэра Чарльза Уильяма Флинта, намекает на закулисных недругов: «ничто не могло быть лестнее или отраднее того, как Принц-регент поддержал Ваше притязание: без его могущественной помощи Вы вновь пали бы жертвой Предубеждения и Упрямства».

И снова Маргарет, кажется, убедила себя, что Брайтон даст более спокойное пристанище, хотя должна была знать, что этого быть не может. И всё же она тревожилась о неуклонно слабеющем здоровье Каролины. Невольно думается, что её честолюбивые мечты об успехе Каролины в свете затмили ей рассудок. Каролина не смогла играть на нескольких приёмах, на которые их пригласили в октябре. К двадцать девятому числу Маргарет, не на шутку встревоженная, уже начала собираться домой. Но в тот же день в свой Морской павильон прибыл принц-регент. Уильям Чиннери обедал с принцем, а он сам с Маргарет, Каролиной и Виотти провели вечер в Павильоне по

приглашению принца. Каролина сыграла собственные вариации, которые понравились принцу, нашедшему, что они «в духе Скарлатти».

Морской павильон был первоначально спроектирован Генри Холландом, но с годами видоизменялся. Его внутренним убранством, в том числе музыкальной залой, восхищались и его же порицали за китайщину, хотя музыкальная зала ещё не обрела своего нынешнего экзотического, восточного, шатроподобного облика. Принц пригласил Чиннери и Виотти остаться ещё на неделю — приглашение в Павильон было скорее повелением; ко 2 ноября они побывали там четырежды. Каролина играла несколько раз, и что она угодила принцу, засвидетельствовано не только горделивыми письмами её матери к сыну, но и таким беспристрастным наблюдателем, как Джордж Джексон, который писал матери 11 ноября:

Мы слышали отменной музыки, исполненную самым превосходным образом, ибо все исполнители были музыкантами первого таланта. В один или два вечера мисс Чиннери, обладающую большими музыкальными способностями вдобавок ко многим прочим её совершенствам, просили сыграть на фортепиано. Это сочли весьма большим комплиментом и, как ты легко поймёшь, причиной немалой зависти и злословия среди дам. Многие сонные томные глазки открылись, многие изогнутые брови поднялись ещё выше, а среди вдовствующих особ исподтишка обменивались многозначительными взглядами. Но мисс Чиннери играла блистательно и безо всех тех ужимок и манерничанья, с какими, я видал, иные девицы лепечут с клавишами. Ей расточали комплименты, и в особенности — сам Регент. Однажды мы слышали Виотти, прославленного исполнителя на скрипке. Около 12 часов вносят сэндвичи и лёгкое угощение, и Принц удаляется, сделав прежде обход залы, чтобы поговорить с обществом, и до, и после игры оркестра. Думаю, общество никогда не превышало сотни человек, а порой присутствовало и менее 30.

Упорное неведение Джексона о какой-либо связи между Виотти и Чиннери кажется странным. Наверняка Каролина аккомпанировала Виотти на «любопытном превосходного тона шестиоктавном рояле в чёрном корпусе из эбенового дерева», который [принц] купил за 680 фунтов в 1808 году. Оркестр принца в Павильоне и впрямь был оркестром в современном смысле — он состоял целиком из духовых инструментов. На вопрос, участвовал ли когда-нибудь этот ансамбль в выступлениях Виотти или Каролины, отчасти отвечает письмо Маргарет от 4 ноября, в котором она сообщает Джорджу, что в эту самую минуту в гостиной семь или восемь музыкантов из оркестра принца, с (Джакомо Г.) Феррари за фортепиано, репетируют арию, которую Каролина должна петь на следующий день для принца. Герцог Кумберлендский, брат принца-регента, заглянул послушать репетицию и остался на полтора часа, в течение которых Виотти сыграл три пьесы в сопровождении Каролины.

В тот же день Виотти получил записку от адъютанта принца: «Подполковник Блумфилд свидетельствует своё почтение г-ну Виотти и по повелению Принца сообщает, что, если бы мисс Чиннери была так добра привезти кое-какие Ноты, а г-н Виотти — свою Скрипку, Его Королевское Высочество было бы весьма польщено». Вполне возможно, что оркестр или музыканты из оркестра могли исполнять оркестровые партии концертов Виотти, почти без всяких переделок. Флейты и гобои могли играть скрипичные партии, фаготы — басовые (виолончелей и контрабасов), и лишь альтовые партии нуждались бы в транспонировании, чтобы их сыграли, быть может, кларнеты.

Томас Криви (1768—1838), барристер Канцлерского суда и парламентарий-виг, без сомнения, слышал, как играли Виотти и Каролина, но вечером 1 ноября его внимание привлекло более необычное зрелище:

Мы вновь были в Павильоне прошлым вечером [...]. Регент почти всё время просидел в Музыкальной зале между Виотти, знаменитым скрипачом, и леди Хьюстон, и часами отбивал по бёдрам нужный оркестру такт и громко подпевал, оглядываясь в поисках аккомпанемента от Виотти и леди Джейн. Любопытно было видеть Регента за таким занятием, но он, казалось, был в превосходном расположении духа.

Третьего и четвёртого, продолжает Криви, «Регент опять всю ночь провёл в Музыкальной зале, не довольствуясь тем, что председательствовал над Оркестром, но и в самом деле распевая, и притом весьма громко». И снова, пятого, «Принц, по своему обыкновению, [был] всецело занят своею музыкой». Каролина и Виотти, как видно, делили музыкальные почести не только с оркестром, но и с самим регентом.

Принц-регент покинул Брайтон 9 ноября, Чиннери и Виотти — несколькими днями позже, прибыв в Гилуэлл восемнадцатого, проведя прежде две ночи в загородном доме Томаса Хоупа, Дипдене, близ Доркинга в Суррее, и ночь в Лондоне в доме Уильяма Спенсера на Кёрзон-стрит, 36. К двадцать шестому Каролина и Маргарет снова были в доме Спенсера. Каролине не суждено было больше увидеть Гилуэлл. Её состояние неуклонно ухудшалось, прерываясь мгновениями надежды, когда казалось, что ей становится лучше. Виотти, писавший из Гилуэлла 10 января 1812 года, вопреки всему надеется, что ей лучше, ибо «она проспала три часа в ночь со среды на четверг». К марту стало ясно, что надежды нет.

Тем временем Чиннери и Виотти были поражены, с жестокой одновременностью, ещё одним ударом. 16 марта 1812 года Уильям был извещён премьер-министром, Спенсером Персивалем, что его уволили с должности в Казначействе за присвоение около 88 000 фунтов государственных средств — эквивалент более чем 4 миллионов фунтов в ценах 2007 года. Это назревало уже несколько лет. Ещё в середине 1790-х нерасторопность Уильяма в подаче официальных отчётов вызывала озабоченность у его начальства. Где-то в 1810 году Джордж Роуз, вице-президент Совета по торговле и казначей Флота, направил Уильяму дружеское, но строгое предостерегающее письмо. Он уже чувствовал себя «вынужденным увещевать Вас касательно Вашего образа жизни», но теперь «толки о размахе расходов, кои Вы неизбежно несёте, сделались столь безоговорочны и всеобщы, что вынуждают меня, с величайшей неохотой, отступить от того молчания, которое я долго хранил на сей счёт». Помимо того что он поддерживал образ жизни, далеко превосходивший его жалованье, Уильям ссужал или дарил крупные суммы своим братьям — Джорджу, художнику, и Джону, мадрасскому купцу; друзьям: например, 1200 фунтов Виотти и Чарльзу Смиту и 6000 фунтов Себастьяну Эрару; и нескольким другим.

С 1810 года разоблачение Чиннери было лишь вопросом времени. Джордж и Каролина оба были осведомлены о положении дел к концу 1810 года, и Виотти, без сомнения, тоже. Среди изысканных обедов и вечеров в гостях, концертов, эйфории от успеха Джорджа в Оксфорде и принятия Каролины в свете, что было триумфальным оправданием воспитательных методов Маргарет, эта угроза висела над ними. Можно лишь вообразить действие письма Уильяма к Маргарет от 9 августа 1811 года, когда она с дочерью и остальными была в Истборне, — письма, в котором он раскрывает всю величину своих недоимок. Уильям отчаянно пытался возместить недостачу, вложив деньги в фирму вексельных маклеров и заёмщиков, но это кончилось катастрофой, когда фирма обанкротилась. Уволенный со своей казначейской должности, он немедленно скрылся; Виотти принял нелёгкое решение избегать встреч с ним, чтобы тот «мог без колебаний сказать, что в настоящее время ничего обо мне не знает» (опыт Революции подготовил Виотти к подобным поло-

жениям). 30 марта Чиннери отплыл в Гётеборг, в Швецию. Четыре дня спустя Каролина умерла, почти наверняка от милиарного туберкулёза. Ей не сказали о бесчестье её отца.

Виотти разделил это двойное несчастье как член семьи. Для Маргарет он был оплотом силы. В дневнике, который она вела в эту пору, с марта 1812-го по сентябрь 1813 года, она изливала свою горе и безнадёжность, держась лишь верой и неколебимой поддержкой Виотти:

О, кто расскажет, кто сумеет описать, что я выстрадала за эти восемнадцать месяцев! [...] когда дух мой был угнетён и полон страха — тогда наш безупречный друг, тот, кому в дружбе нет равного, поддерживал меня, ободрял меня, говорил о моём мужестве, пытался убедить меня, что стойкость моя достанет на эту лютую схватку, — и я возвращалась в бой.

В одном из первых своих писем к мужу в изгнание Маргарет пишет:

Я и вправду верю, что воля Божия — заставить меня прожить через все эти страдания! Но ради чего мне жить? Уж конечно, не ради себя самой, я никогда более не вкушу счастья, — но ради моего превосходного, совершенного Джорджа я постаралась бы жить, ради тебя, дорогой мой Ч[иннери], которого я жажду прижать к груди, и ради лучшего друга, каким когда-либо был благословен хоть один человек, ради нашего дорогого Amico! Я постаралась бы также вытерпеть жизнь, если бы не боялась, что моя скорбь набросит тяжёлую тучу на закат его дней.

В другом письме она сообщает, что «Amico вывозит меня в наёмной карете после наступления темноты, на час». И в конце того же письма Виотти увещевает Уильяма: «Будем прежде всего думать о том, чтобы заботиться о нашей дорогой Padrona; вот что занимает Джорджа и меня без устали [...]. Наши мысли, наше мужество должны быть под стать нашим несчастьям. Не будем забывать, что нас всё ещё четверо и мы нужны друг другу».

Виотти получил несколько писем участия и соболезнования, в том числе два от полковника Энтони Батлера Сент-Леджера, беспутного друга принца Уэльского, к тому времени близкого друга Чиннери, который заверяет Виотти в своей поддержке. Ещё одно — от Чарльза Смита, который рассказывает своему деловому компаньону о погребальной службе по Каролине, на которой Виотти, очевидно, не был или не смог быть.

Для Виотти не было слишком пустячного, слишком чёрного дела, чтобы поддержать Маргарет в её час нужды. Он служил переписчиком, копируя кое-какие её письма к друзьям, чтобы послать их Уильяму, хотя, быть может из-за собственного душевного смятения, как Маргарет позже сообщила Уильяму, «рука у Amico, мне кажется, дрожала», и он «наделал прискорбных промахов, переписывая моё письмо к мадам де Жанлис для тебя». Виотти также взял на себя обязанность держать Уильяма в курсе событий в Англии, давать ему советы и укреплять его решимость, когда считал это нужным. Так, в самый день отплытия Уильяма он задаёт тон многим из своих писем к другу:

[Слова Виотти (из письма Уильяму Чиннери):]

Ты вырвался из когтей льва, дорогой мой добрый друг [...], но, увы, прочие наши тревоги день ото дня, час от часу делаются всё мучительнее, всё ужаснее! Да, друг мой, слишком уж верно, что для нашей дорогой Каролины почти не осталось надежды. О Боже мой, какой страшный удар! Я не должен долее скрывать от тебя правду, как скрывал, когда ты уезжал, ибо, вероятно, я буду вынужден против воли послать тебе с ближайшим курьером [весть об] ужасной катастрофе. Так наберись же мужества и прими, как подобает мужчине, этот неотвратимый приговор.

[...] Padrona, Гульельмо, Джордж и я обсудили твою мысль поехать в Париж. Этого ты решительно не можешь и не должен делать. Более того, прежде всего прочего мы запрещаем это во имя дружбы и твоих собственных интересов. Мы советуем тебе оставаться в Стокгольме или ехать в Ютландию, чтобы жить с отцом моей дочери [le père de ma fille?], с моим добрым другом мистером Смитом, пока ты не сможешь вернуться.

[конец слов Виотти]

Вскоре Маргарет пришлось справляться с юридическими и денежными последствиями преступления мужа. Как всегда, Виотти был подле неё. Гилуэлл — дом и всё его содержимое — был конфискован правительством. Виотти попытался выкупить обстановку Гилуэлла «по оценке», но канцлер казначейства постановил, что всё должно быть продано с торгов. Каталоги этих распродаж горестно читать. Здесь — вещественные остатки повседневной жизни Чиннери и, до некоторой степени, Виотти. Маргарет с горечью писала в дневнике о «вещах, принадлежавших мне от рождения, бывших ещё отцовскими, о книгах, по которым я учила своих детей, об их упражнениях, их альбомах для рисования и письма, даже о некоторых из наших собственных портретов — всё продано с публичных торгов».

19 мая 1812 года и в четыре следующих дня бóльшая часть «домашней мебели, отборных старых вин, фарфора, стекла, картин, эстампов, белья, носильного платья, [...] музыкальных инструментов и великого множества ценных Вещей» была продана в Гилуэлле фирмой «Мэтью и сын». Каталог насчитывает пятьдесят две страницы. Похоже, что Виотти присутствовал по крайней мере один день этих торгов и что он выкупил кое-что из мебели; другие предметы были куплены для Чиннери кем-то ещё, возможно другом, чьё имя осталось нераскрытым. Одна группа лотов (№ 40), проданная 22 мая, состояла из нот (перечень которых досадно скуп) и музыкальных инструментов:

Два лота с «изрядным количеством переплетённых нотных книг» и пять с «теми же, без переплёта» [не было ли среди них нот самого Виотти?];

Малое столовое фортепиано, 5 одинарных и 1 двойной пюпитр красного дерева;

Малая скрипка с футляром [быть может, та скрипка, на которой учился Джордж?], тамбурин с футляром и 2 пюпитра атласного дерева;

Изрядное количество серебряных арфовых и скрипичных струн и 3 смычка [не были ли это смычки Виотти? Кажется поразительным, что он не сумел сохранить их и струны];

Красивая прекрасного тона испанская гитара в сосновом футляре с замком и ключом [нет никаких сведений, чтобы кто-либо из обитателей Гилуэлла играл на гитаре];

Такое же фортепиано в корпусе красного дерева работы «Бродвуд и сын» и подъёмный музыкальный табурет красного дерева [по-видимому, квадратное фортепиано, поскольку оно не обозначено как рояль и поскольку цена, которую за него дали, 18 фунтов, кажется слишком низкой даже для устаревшего рояля];

Изящная прекрасного тона педальная арфа работы Себастьяна Эрапа [sic].

Мы не знаем, удалось ли самому Виотти выкупить что-либо из этих вещей или их купили для него или для Чиннери другие.

Ещё одна распродажа содержимого дома в Гилуэлле проводилась «мистером Кристи, в его Большой зале на Пэлл-Мэлл», 2—4 июня. Виотти присутствовал в первый день, во вторник 2

июня, начавшийся в час пополудни, когда продавалась библиотека Чиннери, в том числе «Шекспир Стокдейла», «Жанлис», «2 Сочинения Расина, 3 т.» и множество учебников, некоторые из них французские, по таким предметам, как ботаника, минералогия, садоводство, греческая, римская и английская история, логика, география, химия, археология, «Гимнастика для юношества Зальцмана» и, что всего трогательнее, «Школьные книги и проч., пакет, разные». В одном уцелевшем экземпляре каталога имена покупателей и цены за каждый предмет вписаны чернилами. Виотти купил перечисленные ниже лоты:

«Опыт о Петрарке» с гравюрами. Оссиан Макферсона, 3 т. Британские путешественники Мейво-ра, 4 т. и 3 других, за 0 фунтов 13 шиллингов 6 пенсов;

Кентерберийские рассказы Чосера, 1737. Сочинения Грея под ред. Мейсона, 2 т. и Оберон Сотби, 2 т., за 0 фунтов 18 шиллингов 0 пенсов;

«Трактат об орфографии». Сочинения Нивернуа, 2 т. Лексический словарь, 2 т. Сочинения Лагар-па, 6 т., за 0 фунтов 14 шиллингов 0 пенсов;

«Нравственный мир», 2 т. «Сетос», 1 и 3. «Окрестности Парижа». «Дух изящных искусств». «Ме-муары кардинала де Реца». Сочинения Мольера, 3 т. и 5 «Персидских писем», 2 т. и «Христиан-ская философия» [sic], за 0 фунтов 14 шиллингов 0 пенсов;

«Календарь Флоры», 3 т. «История Южного канала» и «Сельский дом», т. 2 и 3, за 0 фунтов 19 шиллингов 0 пенсов; Сочинения Ламотта, 10 т. в 11 переплётах, за 0 фунтов 19 шиллингов 0 пенсов;

«Жиль Блас» по-итальянски, 4 т., «Замковые вечера», 2 т., за 0 фунтов 14 шиллингов 0 пенсов;

Трагедии Альфьери, 3 т. Данте, т. 2, 3, 4, Гомер, 4 т., Гравина, «Освобождённый Иерусалим», 2 т., Мендзини, «Сафо, лирическая драма», Стихи Л. Эджинео, «Говорящие животные», 2 т. в картоне, за 0 фунтов 19 шиллингов 0 пенсов.

Можно предположить, что первые два лота, на английском, Виотти купил для Чиннери. Что же до французских сочинений, было бы рискованно пытаться отделить литературные интересы Виотти от интересов Чиннери. Трактат об орфографии и сочинения Жана-Франсуа де Лагарпа — странные соседи, причём последние, быть может, интересовали Виотти больше первого, поскольку Лагарп мог быть знаком Виотти по тому, что они посещали одни и те же парижские са-лоны. По меньшей мере некоторые итальянские сочинения наверняка отражают собственные литературные вкусы Виотти.

Также 2 июня продавалось десять лотов «печатной музыки» — для них у нас, к сожалению, нет имён покупателей, — состоявших из «Дуэтов Бреваля и проч., 2 т.» (что, вероятно, означает не два тома дуэтов, а две партии для комплекта дуэтов); «Квартетов [Фердинандо] Бертони и дру-гих, 4 т.» (опять же, вероятно, комплект партий); нескольких комплектов партий «Квартетов Гайдна и проч.»; «Увертюр [симфоний] Гайдна, [Карла Фридриха] Абеля и других, 6 т.»; «Партий увертюр, 7 т. Те же, те же, 11 т.» и «Те же Борги, Гайдна, Клементи и проч., 10 т.» (оркестровые партии); комплекта партий и партитуры трио-сонат Корелли (предположительно лишь одного из четырёх комплектов по двенадцать сонат каждый); «Музыки для Фортепиано, Скрипки и Вио-лончели [Стивена] Сторейса, 6 т.» (партии трио); сборников шотландских и валлийских напевов, «Музыки для Фортепиано» и оперных арий; и партитур «Ифигении в Авлиде» и «Ифигении в Та-вриде» Глюка и «Роланда» Пиччинни. Мы не знаем, сколько из этой музыки принадлежало Виот-ти (наверняка три оперные партитуры были его), как не знаем и того, Виотти ли купил что-либо

из неё, но мы знаем, что Виотти удалось спасти кое-какую принадлежавшую ему музыку, которая, по-видимому, была изъята. 25 мая Стряпчий Казначейства распорядился, чтобы мистер Кристи «передал Ноты г-ну Виотти».

3 и 4 июня поступили в продажу мебель, фарфор, бронзы, греческие вазы, включая «ПРОСЛАВЛЕННУЮ ВАЗУ, главная роспись которой, как полагают, изображает битву Греков и Троянцев за ТЕЛО ПАТРОКЛА, на оборотной же стороне — 5 фигур и Эрос на крыле над ними, высотой около 26 дюймов, — БЕСЦЕННЫЙ ПАМЯТНИК ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА», сицилийские вазы, мраморные статуэтки и обломки, картины и иные предметы. Среди самых заметных покупателей ваз (хотя и не «прославленной вазы») были три добрых друга Виотти и Чиннери: Сэмюэл Роджерс, Томас Хоуп и Ричард Пейн Найт — все известные собиратели античных ваз. Хоуп и Пейн Найт, в частности, быть может, поначалу и свели знакомство с Уильямом Чиннери на почве общего интереса к античным предметам искусства, но оба стали добрыми друзьями семьи.

Несколько мраморных архитектурных деталей, в том числе два «весьма первоклассных Античных Жертвенника из пентелийского мрамора несомненной греческой работы, украшенных изваянными бараньими головами и фестонами» (которые были проданы прямо в Гилуэлле, без сомнения оттого, что были слишком тяжелы, чтобы их удобно было доставить на Пэлл-Мэлл), и две мраморные вазы были куплены сэром Джоном Соуном (1753—1837), архитектором и коллекционером, чей дом на Линкольнс-Инн-Филдс ныне стал музеем древностей. Соун работал в начале своей карьеры в конторе Генри Холланда, дяди Маргарет, а в 1798 году Уильям Чиннери поручил ему спроектировать архитектурные усовершенствования своего дома на Мортимер-стрит.

Кто-то, быть может аукционист, написал на первой странице каталога этой распродажи слова: «фортепиано купить для г-на Виотти, если будет дешевле 30 гиней». Но Виотти, который, очевидно, не присутствовал, перебили цену — «рояль работы Бродвуда» был продан кому-то другому за 64 фунта 1 шиллинг. Также проданы были «пюпитр для квартета красного дерева» за 2 фунта 10 шиллингов — Виотти было бы жаль с ним расстаться, как и с «первоклассным большим бильярдным столом», который ушёл за 18 фунтов 18 шиллингов. (Миэль утверждает, что Виотти был превосходным игроком в бильярд, а Маргарет позже сообщала в одном из своих писем, что Амисо играл в бильярд с другом.) Не пощадил аукционистский молоток даже детских вещей: «Лук и разные Стрелы» ушли за 0 фунтов 13 шиллингов (дети упражнялись в стрельбе из лука как часть своей физической закалки); «Сложный микроскоп работы Берджа, преемника Рамсдена, с Принадлежностями, в футляре красного дерева», который Уильям купил Джорджу для его занятий в Оксфорде, продан за 6 фунтов 15 шиллингов. «Корзинка для рукоделия из слоновой кости тончайшей китайской резьбы» была, должно быть, одной из заветных вещей Маргарет. Печальный список тянется без конца. Состояние семейства Чиннери достигло своего самого низкого предела.

Глава 8. Лондон и континент, 1812–1819

Восстановление

Больше года после смерти дочери Маргарет отказывалась выезжать и принимать гостей, хотя и вела затяжную тяжбу, добиваясь признания за собой права на Гилуэлл, унаследованный от отца. Поскольку по закону собственность перешла к её мужу, иск её успеха не имел. Виотти и Джордж — который к тому времени, несмотря на позор отца, получил место в казначействе, — начали бывать на разных светских собраниях. Одним из самых памятных был праздник, устроенный Софией Джонстон вечером 4 августа 1812 года, на котором присутствовал принц-регент. В письме к Уильяму на следующий день Виотти даёт удивительно живое, мгновение за мгновением, почти кинематографическое описание: он и Джордж становятся по обе стороны двери, входит регент и обращается к Виотти «вполголоса — *Bonsoir Viotti*, но с самым любезным выражением, какое только можно вообразить», затем проходит в музыкальную комнату и садится на диван у камина возле фортепиано. Исполнение вокальной музыки прерывается чтением писем от «лорда Уиллингтона», возвещающих о «нашем блистательном успехе в Испании и победоносной битве». Веллингтон нанёс французам сокрушительное поражение в битве при Саламанке 22 июля. Это «наш» у Виотти — не более того, чего можно ожидать от верного подданного Его Величества. Во время чтения Виотти и Джордж «прокрадываемся в правый угол этой второй комнаты, откуда мы можем видеть, слышать и быть на виду. Поют *God Save the King* (отвратительно, между прочим, в исполнении Бертиноtti и Трамедзани)», после чего мисс Джонстон сообщает Виотти, что принц желает его послушать, «прибавляя, можешь вообразить, все комплименты, какие только умеет говорить. Я оставляю своего спутника, иду в маленькую комнату, где была моя скрипка». Вернувшись, он встречает принца, который замечает «молодого Чиннери», осведомляется о «бедной г-же Чиннери», говорит о Каролине и с нежностью вспоминает прелестные вечера в Брайтоне: «А тем временем приходит мой черёд — я беру скрипку — лучший из принцев садится на стул возле дивана [. . .], где сидели леди Каслри и леди Чолмондли. Оттуда он с невыразимой добротой задаёт мне всевозможные вопросы, пока я настраивался вместе с Вакари и пока готовил ноты. Дорогая Каролина снова стала предметом разговора. Я играю, и мне показалось, что я имел счастье ему понравиться. По окончании моего дуэта он оказал мне честь, подозревая меня снова», — на этот раз чтобы расспросить об Уильяме и Джордже. Виотти пользуется случаем замолвить за обоих доброе слово и даже многозначительно напоминает принцу, что владение Джорджем «четырьмя современными языками» должно бы дать ему право на должность в дипломатическом корпусе. Затем певцы исполняют дуэт «*Mia Sorella*», Виотти удаляется, но «этот любезный и великодушный принц» не выпускает его из виду и «дал мне понять, сколь прекрасной он находит музыку, и проч.» (*me faisait des signes sûr la bonté de la musique*). После дуэта принц уехал. В общем, по мнению Виотти, вечер вышел «великолепным».

Похоже, что в тот раз Джордж и Виотти едва не повстречали лорда Байрона, который всего несколькими неделями раньше присутствовал на вечере, данном «мисс Джонсон» (вероятно, «Джонстон?»), где также был принц-регент. У Виотти и Чиннери имелось немало общих с Байроном друзей. Томас Мур и Сэмюэл Роджерс оба были его близкими приятелями; трое поэтов встретились 11 ноября 1811 года в доме Роджерса. Впоследствии Мур стал биографом Байрона. В 1813 году и Виотти, и Байрон часто видели в обществе мадам де Сталь, но, по всей видимости, никогда в одно и то же время. В известном смысле представляется удивительным, что Виотти и

Чиннери так и не встретились с Байроном; возможно, причиной было то, что Байрон «присоединился к всеобщему поношению» принца-регента в 1812 году. С другой стороны, сатирические стихи Мура против регента, иные из них весьма свирепые, написанные примерно в то же время, как кажется, не повредили его дружбе с Виотти и Чиннери. Решающим обстоятельством, возможно, была связь Байрона с его единокровной сестрой Августой, на которую к 1813 году уже обращали внимание.

В Швеции Уильям вошёл в общество, и вскоре он попросил Виотти прислать ему его виолончель. Виотти бился над этой задачей — «особое разрешение на вывоз, доказательства уплаты пошлин и мириад иных формальностей, порождающих бесконечные затруднения». Он приготовил ящик припасов для отправки Уильяму, включая парики, помады, сыр и макароны, среди которых будут и кое-какие ноты, пишет он, но не будет инструмента, чтобы по ним играть. В конце концов ему удалось отправить этот инструмент — по-видимому, виолончель Амати, ибо в одном из позднейших писем Виотти сообщает Уильяму, что её вернули и что он попытается прислать «посредственную».

Это письмо полно новостей о музыке и музыкантах. Виотти упоминает «знаменитого фэготиста» Карла Бермана, которого ему рекомендовали. Он говорит, что ему доставило удовольствие последнее письмо Уильяма «о моих мнимых учениках». Уильям встретил в Гётеборге мадам Жербини и был полон похвал ей. Виотти отвечает, ни словом не выдавая, что именно он покровительствовал ей и почти наверняка был вдохновителем того пастиччо, где двадцать два года назад в Théâtre de Monsieur звучали её пение и её исполнение его Третьего концерта:

[Слова Виотти (из письма к Уильяму Чиннери):]

Мад-м Жербини — ученица Пуньяни. Я слышал её впервые в Париже. Я нашёл, что она играет очень хорошо, что у неё мужественная сила и что она извлекала прекрасный звук [très bon son] из превосходного Страдивари. Не знаю, сохранила ли она этот инструмент. Некоторое время назад она выступала в Лондоне и, насколько я помню, большого впечатления не произвела, ибо явилась как певица и была всего лишь так себе. Тебе, кажется, понравилась её наружность! Неужели она стала сносной? Я всегда находил её страшной как смертный грех. В то время она путешествовала с отцом; теперь ты говоришь, что отец сделался братом. Тем лучше для него, но я никогда его не знал. Да хранит Небо мою соотечественницу, и да заработает она много [успеха] преискурант-далеров [?].

[конец слов Виотти]

Виотти обеспокоен тем, что отправленные им в ящике ноты не дошли, тем более что в первой скрипичной партии квартетов, посвящённых Филиппу Ч[иприани], было вложено письмо (по делу, как полагает Виотти) от Чарльза Смита. Он не может, сообщает он Уильяму, послать свои квартеты, напечатанные в Париже, так как их нет под рукой. Ещё одно поручение Уильяма, за которое взялся Виотти, состояло в том, чтобы выхлопотать выгодные условия для двух знакомых Уильяма у фортепианного фабриканта Бродвуда. Но Виотти опасается, что у него возникнут трудности. «Тридцатитрёхпроцентная скидка, которой они добиваются, не предоставляется даже торговцам или профессорам вроде него самого. Другое препятствие в том, что старый г-н Бродвуд только что скончался, и Виотти придётся вести дела с его сыновьями, которых он знает не столь хорошо».

Далее Виотти переходит к весьма волнующей новости: на днях он сыграл свои новые квартеты с Франческо Вакари и двумя братьями Шрам:

[Слова Виотти (из письма к Уильяму Чиннери):]

Не будь я сочинителем, я бы сказал, что они поистине очаровательны — и даже более того, но скромность твоего Жана Батиста должна наложить на него молчание. Ты не представляешь, как эти господа были ими довольны. Я собираюсь сделать с них копию для Эрара — это подарок, который я хочу преподнести его племянникам, а ты знаешь, как долго тянется вся эта переписка нот. Когда всё будет готово, я позабочусь о том, чтобы продать их здесь для гравировки и посвятить доброму герцогу, который их ещё не слышал. Я хотел устроить сеанс при закрытых дверях, и чтобы музыкальный шум не беспокоил Padrona, мы все четверо отправились к лорду Данмору, который был в Шотландии и сказал мне, что я могу пользоваться его домом, когда пожелаю.

[конец слов Виотти]

Как указала Дениз Йим, Виотти, должно быть, передумал насчёт посвящения этих сочинений, ибо ни один из его квартетов не посвящён герцогу Кембриджскому. Это тот самый набор из трёх квартетов, что он посвятил единокровному брату Андре, WII:13–15, изданный лишь в 1817 году. И действительно, вскоре после этого пробного исполнения Виотти получил от Андре письмо с вестью о том, что тот назначен кавалером ордена Почётного легиона. Андре, состоявший теперь в Гренадерах Парижской гвардии, писал в январе 1813 года, что «Его Превосходительство г-н де Ласепед, великий канцлер, собственноручно вручил мне знак отличия, сказав, что рад лично пожаловать эту награду брату прославленного_____». Грамота в его досье кавалера Почётного легиона, подписанная графом Бернаром де Ласепедом, указывает, что Андре был произведён в кавалеры 25 декабря 1812 года, а, согласно его письму, церемония вручения состоялась в день Нового года.

Это один из немногих случаев, когда Виотти упоминает о своих сочинениях, и весьма красноречивый, ибо эти три квартета и впрямь нечто большее, чем просто очаровательные пьесы. Виотти впервые принимает гайдновскую модель с её четырёхчастной структурой (включая менуэт в качестве второй или третьей части), наполняя её итальянской напевностью и прибавляя одну-две яркие особенности собственного изобретения, в том числе каденции для первой и второй скрипок и виолончели в первой части второго квартета набора. В них также видно возросшее владение гайдновским, или венским, стилем струнного квартета — или по крайней мере более сильное тяготение к нему. Вместо того чтобы каждый инструмент по очереди вёл главную линию, как в его парижских квартетах, здесь больше постоянного взаимодействия между четырьмя инструментами, больше обмена музыкальным материалом; иными словами, налицо то, что можно было бы назвать большей насыщенностью фактуры.

Где-то в конце лета или осенью 1812 года изгнанные обитатели Гилуэлла (Маргарет, Виотти, Джордж, Матильда и маленькая Маргарет Чиннери) перебрались в дом № 10 по Чарльз-стрит, на Манчестер-сквер. Здесь они оставались до 1817 года. Виотти часто сетовал, что дом слишком тесен — «эта уродливая дыра, набитая мебелью» (выкупленной с аукциона), где не хватает места для его «квартета или большого фортепиано, будь оно у нас».

Филармоническое общество (1813, 1814)

В начале 1813 года Виотти принял участие в событии первостепенной важности для музыкальной жизни Лондона. Филармоническое общество (Philharmonic Society) было основано группой из тридцати «членов», большей частью из числа сливок лондонских певцов и инструменталистов, включая Виотти и нескольких его друзей и коллег — таких как пианисты Муцио Клементи,

Иоганн Б. Крамер (сын Вильгельма Крамера) и Людвиг Бергер; скрипачи Иоганн Саломон, Феликс Яневич, приехавший из Эдинбурга, Франц Крамер (брат Иоганна) и Паоло Спаньолетти; виолончелист Чарльз Джейн Эшли и флейтист Эндрю Эш — все они «в то или иное время украшали гостиную Чиннери». Одним из учредителей-немузыкантов и первым секретарём общества был Генри Дэнс, впоследствии адвокат Виотти по его винному предприятию. Цель основателей состояла в том, чтобы заполнить пробел, образовавшийся из-за отсутствия концертной серии того же ранга, что концерты Саломона и памятный недавний Профессиональный концерт, и из-за вызванного этим, как им виделось, упадка публичного вкуса к музыке. Герцог Кембриджский написал Виотти, прося внести его в список подписчиков, в уверенности, что «это Общество преуспеет в восстановлении вкуса к инструментальной музыке, который, к несчастью, пришёл в этой стране в упадок».

Планировалось восемь ежегодных концертов, которые должны были проводиться по вечерам в понедельник в Аргайл-румз на Риджент-стрит. «Члены» и двадцать пять «ассоциированных участников» (среди которых Никола Мори, Вакари и Джузеппе Нальди, к коим вскоре присоединился Джордж Бриджтауэр), составлявшие ядро оркестра и вокальных сил, не должны были получать вознаграждения за своё участие; напротив, каждому из них надлежало платить ежегодный взнос в 3 гинеи. Не допускались ни концерты, ни сольные номера, ни дуэты — попытка устранить угрозу как элитарности среди исполнителей, так и, надо полагать, налёта свиста и трюкачества в репертуаре. Виотти, что бы он ни думал об этих установлениях, включился в дело с охотой, по крайней мере поначалу. Он подписал список членов-учредителей 6 февраля 1813 года, но не присутствовал на первом собрании, состоявшемся 24 января, — без сомнения, потому что в тот же день у него была встреча с Маргарет Чиннери и неназванным другом, которому он писал по поводу последних, отчаянных попыток Маргарет удержать Гилуэлл или хотя бы, как выразился Виотти, «заключить выгодную сделку». Виотти говорит о «надвигающемся кризисе» и заклинает своего друга «сражаться за наши права изо всех сил и не дать нашей подруге лишиться имения». Однако 8 апреля 1813 года Гилуэлл — дом и земля — был продан с аукциона. До нас дошли два экземпляра каталога продажи: один со списками сумм и именами покупателей, вписанными чернилами на полях рукой Виотти, другой с пометами рукой Маргарет. Это означает, что либо они оба присутствовали на аукционе, либо — поскольку Маргарет, быть может, было слишком мучительно видеть, как уходит её любимое имение, — она сделала свои пометы с экземпляра Виотти.

Виотти, по всей вероятности, играл во всех восьми концертах первого сезона Филармонического общества (наиболее именитые скрипачи, включая Виотти, Саломона, Ф. Крамера, Яневича, Вакари и Спаньолетти, по очереди вели оркестр на концертах. В остальное время они играли в группе, а в первых или вторых скрипках — об этом сведений не сохранилось; во всяком случае, это говорит об альтруистических идеалах Общества). Маргарет писала Уильяму утром 8 марта, в день первого концерта: «Я только что прогулялась по скверу с Амико, дражайший Чиннери, по Портман-сквер, который похож на сад, но в котором недостаёт самых отрадных совершенств сада — уединения и тишины». Тем же вечером она продолжала: «Вечер понедельника, половина десятого — Амико ушёл на первую Филармонию».

В пятом концерте, 17 мая, Виотти был ведущим оркестра и сыграл один из своих квартетов. Программа приведена ниже. Это был первый за пятнадцать лет случай, когда публика услышала его игру:

Отделение I Увертюра, «Демофонт» Керубини Квартет, «Benedictus» Моцарт Г-жа Моральт, К. Эванс, Ледесма, К. Смит Квартет для двух скрипок, альты и виолончели Виотти Виотти, Вакари, Спаньоветти, Крауч Увертюра для двойного оркестра [И. К.] Бах

Отделение II Симфония Гайдн Квартет, «Caro da voi» Керубини Г-жа Моральт, Ледесма, К. Смит, Нальди Квартет для двух скрипок, альты и виолончели Бетховен Спаньоветти, Мори, Вакари, К. Нит Увертюра, «Ифигения в Авлиде» Глюк Ведущий — г-н Виотти. Фортепиано — г-н Клементи

В программу включены два конька Виотти времён Оперного концерта: вокальный квартет Керубини и увертюра Глюка. Пожалуй, стоит упомянуть, что, за исключением, разумеется, пианиста и виолончелистов, члены оркестра почти наверняка играли стоя. В 1820 году Людвиг Шпор отмечал, что члены оркестра стоят; нет оснований полагать, что эта практика изменилась с 1813 года.

Квартет Виотти был, без сомнения, одним из тех трёх, ещё рукописных, что он сыграл годом раньше с Вакари и братьями Шрам. Примечательно, что в 1790-е годы Виотти не позволял исполнять ни одного из своих струнных квартетов на публичном концерте. Возможно, он опасался сравнения с более изощрённым и строгим стилем квартетов Гайдна или с блестящими и популярными квартетами Игнаца Плейеля, к которым лондонская публика привыкла. Но теперь, в 1813 году, он настолько уверен в своих новых сочинениях этого жанра, что не уклоняется от того, чтобы поставить одно из них рядом с квартетом Бетховена.

Из прочих его сотоварищей в этом исполнении его квартета Паоло Спаньоветти (1768–1834) был привезён в Лондон около 1802 года старым другом Виотти, тенором Виганони, поднялся по службе в Королевском театре и различных других оркестрах и почти с самого начала утвердился как один из ведущих скрипачей Филармонического общества — и как камерный исполнитель, и как ведущий. Виолончелист Фредерик Уильям Крауч (ок. 1783–1844) (не муж певицы г-жи Крауч) впоследствии написал трактат о виолончели (1826). Маргарет Чиннери на этом концерте не была, но её письмо к мужу тем же вечером передаёт её волнение от происходящего:

«Я держала свой пакет открытым до сих пор — десять минут первого ночи, — а Амико ещё не вернулся; поэтому заключаю, что очень многое было бисировано! Тебе придётся подождать до следующего почтового дня ради подробностей.

Половина первого — вот и он! Невозможно вообразить ничего более блистательного! Амико обласкивали и осыпали комплиментами едва ли не все до единого, — концерт прошёл на удивление, и едва удалось избежать того, чтобы каждую пьесу не бисировали. Герцог послал за Амико между актами и сказал, что регент твёрдо намеревался приехать и что, если бы он явился, Амико пришлось бы повторить свой квартет. Однако он не смог прибыть, о чём я сожалею, ибо, поскольку он ещё ни разу их не слышал, это было бы недурным комплиментом Амико —

Все ложи были полны, и каждый подписчик был там до *premier coup d'archet*, — профессора все в восторге, — словом, успех его был так полон, как мы только могли желать!»

Мори, исполнявший партию второй скрипки в струнном квартете Бетховена, был тогда шестнадцати- или семнадцатилетним и, по-видимому, всё ещё учеником Виотти. Он стал одним из более заметных исполнителей камерной музыки на филармонических концертах, а с 1816 года — одним из постоянных ведущих. К 1813 году были опубликованы первые одиннадцать квартетов Бетховена. Мы не можем знать, какой именно квартет играл Мори, но, учитывая его молодость, представляется вероятным, что в подготовке этого сочинения его наставлял Виотти. Это подводит нас к более широкому вопросу об отношении Виотти к музыке Бетховена. Сочинения Бетховена — и симфонии, и камерные произведения — Филармоническое общество включало в про-

граммы со всё возрастающей частотой. Уже в 1813 году были сыграны две симфонии, пять камерных сочинений и музыка из «Прометея». В 1814 году музыка Бетховена звучала в пяти из восьми концертов, в 1815-м — в четырёх из восьми, а с 1816 года едва ли был концерт без какой-нибудь пьесы Бетховена. Виотти, хотя и играл оркестровые сочинения как участник группы, не участвовал ни в одном исполнении камерного произведения Бетховена, как и не включал больше ни одного сочинения Бетховена в программу, когда сам был ведущим (раз в 1814 году и дважды в 1815-м). Было бы рискованно делать выводы из этих скудных данных — разве что заметить, что Виотти не был заметным поборником музыки Бетховена, как, впрочем, и музыки других композиторов вообще, за исключением, разумеется, Боккерини.

Дело тут было не в недостатке знакомства с нею. Друг Виотти Дж. Б. Чимадор (1761–1805), венецианский композитор, певец, скрипач, альтист и музыкальный издатель, был почитателем квартетов Гайдна и «гайдновских» квартетов Моцарта, равно как и других сочинений Моцарта. Начиная примерно с 1800 года он издал в Лондоне великое множество произведений Моцарта, в том числе несколько симфоний, которые он популяризировал в Англии своими переложениями для флейты и струнных. На его бенефисном концерте 18 мая 1803 года в Большом зале Королевского театра состоялось, по-видимому, первое в Англии исполнение симфонии Бетховена (которая, должно быть, была Первой). В 1810 и 1811 годах Феликс Яневич давал в своём лондонском доме концерты камерной музыки, в которые входили сочинения Моцарта и Бетховена (а также Гайдна и Боккерини). Возможно, Виотти присутствовал на некоторых из этих собраний.

Можно задаться вопросом, насколько своего восторга перед сочинениями Моцарта и Бетховена сумели передать Виотти такие музыканты, как Чимадор (равно как и его друг Гаэтано Бартолоцци) и Яневич. Отношение Виотти к этой музыке не зафиксировано, хотя он слышал фортепианные пьесы обоих композиторов на концертах у Маргарет Чиннери и её друзей; в 1798 году он включил в программу и провёл симфонию Моцарта, и должен был сделать это снова в 1814-м, а также вёл увертюру к «Свадьбе Фигаро» в 1815 году. На деле нет ни единого свидетельства, что Виотти играл в публичных выступлениях в Париже и Лондоне какую-либо сольную или камерную музыку, кроме собственной и Боккерини, — за двумя исключениями: исполнения скрипичного облигато к арии Пуньяни в двух концертах Саломона в 1793 году и исполнения облигатного соло Гульельми в Королевском театре в 1798-м. На частных концертах он, конечно, был эклектичнее. Можно с уверенностью предположить, что он участвовал в исполнении большей части музыки из гилуэллской нотной библиотеки: дуэтов Бреваля, трио-сонат Корелли, струнных квартетов Гайдна и, без сомнения, камерных сочинений других композиторов. Возможно, Чимадору удалось убедить Виотти сыграть с ним у Чиннери шесть «гайдновских» квартетов Моцарта или даже какой-нибудь струнный квартет Бетховена. Третья часть первого из трёх квартетов, которые Виотти позднее посвятил единокровному брату, — цикл вариаций, *Andante*, в си-бемоль мажоре — дышит тем же воздухом, что и часть *Allegretto con variazioni* в ми-бемоль мажоре из квартета Бетховена ор. 74 (сочинён в 1809-м, издан в Лондоне в 1810-м), особенно громкая, оживлённая вариация с выступающей первой скрипкой (более героическая, пожалуй, у Бетховена), которая в обоих случаях следует сразу за тихой, созерцательной вариацией.

Посреди этих филармонических концертов — да и на протяжении всего этого периода его карьеры — у Виотти были и другие профессиональные заботы, главным образом ведение винного предприятия и переговоры с различными издателями о его сочинениях, которые постоянно выходили не только в первоначальных версиях, но и в разнообразных переложениях. Одно такое письмо, к «г-ну Колларду», компаньону издательской фирмы Клементи, написано рукой Виотти,

по-английски, а потому, вероятно, продиктовано или переведено Маргарет, хотя чувства в нём — самые что ни на есть Виотти:

«Воскресенье, 24 марта 1811 г. Милостивый государь, прождав так долго первые оттиски сонаты и получив затем лишь часть первой части, награвированную самым неисправным образом, я не могу выразить своей досады в достаточно сильных выражениях. Быть может, Вы сочли, что не стоит труда печатать её для меня, и, скажи Вы мне об этом сразу, я не стал бы Вас беспокоить, а напечатал бы её в другом месте. Раз дело начато, его надлежит закончить, и я буду ждать все первые оттиски в следующий вторник, непременно, чтобы исправить остальное».

Поскольку, как видно, речь идёт об одной-единственной сонате, искомое сочинение — почти наверняка та, что для арфы, посвящённая леди Данмор. Письмо Виотти, по-видимому, возымело желаемое действие, ибо соната была зарегистрирована фирмой «Клементи и Ко» в Stationers' Hall 9 апреля 1811 года.

Другое письмо, к неустановленному издателю, столь же язвительно — писать его едва ли способствовало праздничному настроению Виотти в день его пятьдесят восьмого дня рождения. Оно показывает, что даже для столь популярного композитора, как Виотти, добиться публикации в начале XIX века было делом ненадёжным:

«12 мая 1813 г. Милостивый государь, мне крайне жаль, что Вы взяли на себя труд написать столь длинное и обстоятельное письмо по предмету, который, как мне представляется, столь мало того заслуживает! — Вы полагаете, что упомянутое сочинение не будет иметь успеха. Это достаточная причина, чтобы я его отозвал. Будьте же столь добры вернуть мне мою рукопись, а также, когда у Вас будет досуг, счёт за уже награвированные доски, дабы я знал, сколько мне платить за моё дурное суждение. Потрудились ли Вы прибегнуть к законным средствам, чтобы воспрепятствовать печатанию Концерта соль мажор [№ 23] в Ирландии? Если этого ещё не произошло, прошу сделать это без дальнейшего промедления, ибо мы оба окажемся равно в убытке от этого рода грабежа».

Орфография Виотти ухудшилась — возможно, у Маргарет не нашлось времени вычитать письмо. Эва Бадура-Скода, обнаружившая это письмо, предполагает, что оно было адресовано издателю Пирсу из «Пирс и компания», который перенял дело у первоначальных «Корри и Дуссек» — издателей переложения Яна Ладислава Дуссека Концерта № 23 Виотти в качестве фортепианного концерта в 1794–95 годах. Но «Клементи и компания» начала издавать это сочинение около 1802–10 годов, вероятно, с досок «Корри и Дуссек», а потому письмо вполне могло быть снова адресовано Колларду. Пиратское издание этого сочинения каким-то издателем в Ирландии вполне типично для затруднений, с которыми сталкивались композиторы во времена Виотти, когда понятие авторского права было ещё, по нынешним меркам, в зачаточном состоянии. Сочинение, доски которого Виотти просит вернуть, установить невозможно, что вместе с тем поднимает вопрос, было ли оно вообще когда-либо издано. Остаётся гадать, попали ли эти доски в конце концов в руки другого издателя или были уничтожены.

Примерно в то же время Виотти употребил своё влияние, чтобы открыть дверь для Франческо Вакари, как видно из записки (по-французски), которую он написал Джорджу Спенсеру, кузену Уильяма Спенсера, сыну и наследнику четвёртого герцога Мальборо. Виотти не поленился отправиться в особняк будущего пятого герцога в его прославленном поместье Уайтнайтс-парк, близ города Рединг в Беркшире:

[Слова Виотти (из записки к Джорджу Спенсеру):]

21 апреля 1813 г. Милорд, я взял на себя смелость явиться к Вам, дабы иметь честь известить Вас, что герцог Мальборо имел доброту предоставить г-ну Вакари залу в своём доме для его концерта. Как просвещённый любитель, и сам превосходный в его искусстве, я не сомневаюсь, что Вам будет приятно, что этот искусный и добрый человек обязан этой милостью Вашему славному семейству. Ему недостаёт лишь одной милости, а именно — чтобы Вы почтили его своим присутствием в день его концерта; и тогда благодарность его, без сомнения, не будет знать границ. Имею честь оставаться с величайшим уважением, милорд, Ваш покорнейший и преданнейший слуга Дж. Б. Виотти

[конец слов Виотти]

После шестнадцати месяцев затворнической жизни Маргарет Чиннери наконец позволила себе музыкальный вечер с приглашённым гостем. Г-н Питерсон, скрипач-любитель, познакомившийся с Уильямом Чиннери в Гётеборге, приехал к обеду 16 июля 1813 года. Присутствовал и деловой компаньон Виотти Чарльз Смит. Г-н Питерсон увидел в гостиной арфу Каролины и пожелал её услышать, после чего

«Амико велел [маленькой] Маргарет сыграть сонату, которой её научила Каролина, и сам аккомпанировал ей. Г-н Питерсон попросил что-нибудь ещё и услышал вариации на „Folies d'Espagne". Затем Амико предложил сыграть с ним дуэт, — что после некоторых комплиментов и отнекиваний и было исполнено, и очень хорошо для любителя. Они сыграли два из тех, что посвящены нам. Тогда я предложила, чтобы Амико дал г-ну Питерсону послушать его одного, — он согласился и сыграл знаменитый менуэт Пуньяни, а затем полонез. В завершение Матильда сыграла новый концерт, только что переложённый Й. Крамером, в сопровождении Амико и г-на Питерсона».

К этому времени становится очевидно, что Матильда в известном смысле начинает занимать место Каролины — не только как участница музицирования, ибо она явно сделалась превосходной пианисткой, но и в привязанности Маргарет. Когда в 1821 году она покинула Англию, чтобы выйти замуж в Индии, Маргарет осиротела.

В том же письме Маргарет рассказывает о своём посещении мастерской чрезвычайно популярного светского живописца Томаса Лоуренса, которого вскоре произвёл в рыцари принц-регент, ставший его важнейшим покровителем. Джордж сопровождал её, так как Виотти отправился завтракать в Чизик-хаус, одну из резиденций герцога Девонширского, родственника Уильяма Спенсера. Целью посещения было увидеть лоуренсовский портрет Каролины, заказанный ему, по всей видимости:

«Лоуренс едва ли прикасался к нему с тех пор, как мы были там в прошлый раз, — я почувствовала разочарование, и надежды мои поникли, — мы сели, а он продолжал, задавая нам всевозможные вопросы о ней, — он снова сказал, что уверен в успехе, что прекрасно её помнит и что стоял очень близко к ней, разглядывая её черты более десяти минут, а потом описал её другу, что ещё прочнее запечатлело их в его памяти. [. . .] примерно через полчаса вошёл Гульельмо, что было с его стороны очень любезно, — он долго смотрел на рисунок Косуэя, пока глаза его не наполнились слезами [говорили о поэзии, мадам де Сталь, празднике в Воксхолле и проч.]. Наконец мы все встали, чтобы взглянуть на портрет, и все до единого были поражены изумлением и восхищением!!! Невозможно вообразить более совершенного сходства, — и с её обычным выражением, а не с тем особенным выражением полуприкрытых глаз, как на рисунке Косуэя! — Я никогда не думала, что такое возможно, — дай Бог, чтобы он не испортил его в отделке, — мне хотелось, чтобы он оставил его как есть, — но он и слышать об этом не хотел, — он намерен почти всё пе-

реписать, говорит он, — но уверяет нас, что мы увидим его снова таким же похожим и даже больше, по мере работы! — Я не смею надеяться, что он сумеет сдержать слово, — как бы я хотела, чтобы я вчера схватила неоконченную голову и убежала с ней!»

В январе 1814 года Виотти присутствовал на вечере, данном для группы музыкальных любителей Уильямом Кёртисом, чей отец, сэр Уильям Кёртис, был членом парламента, бывшим лорд-мэром Лондона и близким другом принца-регента. После обеда, сообщал Виотти Уильяму, настало время для тра-ля-ля (la lululu), с первым взмахом смычка (premier coup d'archet) в восемь часов:

[Слова Виотти (из письма к Уильяму Чиннери):]

Старый отец, сэр Уильям [он был всего тремя годами старше Виотти], был там, и, хотя не бог весть какой музыкант, он, кажется, играл очень хорошо. [. . .] По правде говоря, я был весьма доволен всеми этими любителями: каждый очень хорошо вёл свою партию, а хозяин дома отлично справлялся на виолончели. «Какого чёрта тебя туда понесло?» — спросишь ты. Надежда раздобыть кое-какие дела для Ч.[арльза] С.[мита] и В.; если не выйдет — терпение.

[конец слов Виотти]

Ясно, что Виотти не гнушался играть с любителями, и не только у себя дома, и не был он разборчив насчёт музыки, которую играл. Томас Мур описывает один случай в доме Уильяма Сотби, независимо состоятельного поэта и переводчика. Сотби с женой и детьми жил близ Гилуэлла, и они были близкими друзьями Чиннери. Мур прозвал его Ботерби за его суетливые, шумливые повадки:

«Сотби, поэт (бедный Ботерби!), как-то пригласил Чаннингов [Чиннери] и Виотти [это было, видимо, до 1812 года] к себе домой в Эппинг-форест и упросил Виотти (чьи маленькие соло — самые трогательные и романтические вещи, какие только можно вообразить) привезти свою скрипку. — Тот добродушно обещал, что привезёт, и по его приезду Ботерби, варвар, воскликнул: „Я рад, что вы приехали, — вы, надеюсь, привезли свою скрипицу, — ну, девочки, где ваши кавалеры? — встаньте, — вот господин Виотти, — какой танец вы хотите?“ — Виотти, к бессмертной чести его добродушия, играл им контрдансы всю ночь напролёт».

Однако он умел и провести черту. Он говорит Уильяму, что «я охотно помог бы г-ну Питерсону на его пиликающих вечерах [ses parties Racleuses], но он, кажется, хочет сделать из меня этакое представление, а по правде сказать, мы не настолько близки, чтобы я приносил ради него подобную жертву».

К началу 1814 года Маргарет вновь принялась устраивать свои изящные вечера на Чарльз-стрит, на тот же лад, что и в Гилуэлле, разве что места было меньше, что ограничивало число гостей. Среди частых гостей были старые друзья Виотти по эмиграции — граф де Водрёй с женой и сыном, приходившие к обеду в марте, и полковник Дийон, почти наверняка Эдвард Дийон, которого Виотти, по-видимому, знал в Париже.

О некоторых концертах в доме на Чарльз-стрит и в домах друзей рассказано в журнале Матильды, который она вела в марте-апреле 1814 года. 29 марта на вечере в доме г-жи Смит, пианистки-любительницы и близкой подруги Маргарет, «Гарриет Смит [дочь г-жи Смит] играла необыкновенно хорошо (в крамеровском стиле) какие-то вариации Бетховена», а «концерт Амико завершился всё — он прошёл не так гладко [soulagement] и блестяще, как мне бы хотелось!». Если эти последние слова относятся к Виотти, игравшему один из своих концертов, а не к переложению для фортепиано в исполнении одной из трёх присутствовавших пианисток, то ему, вероятно, акком-

панировала Матильда, и в таком случае её недовольство могло относиться скорее к её собственной игре, чем к игре Виотти.

В понедельник, 4 апреля, Маргарет дала обед, после которого, писала Матильда, «[маленькая] Маргарет и я сыграли дуэт Дуссека, „Анакреона“, — г-жа Смит сыграла сонату Моцарта, а Амико сыграл две маленькие пьесы в сопровождении меня — потом был вальс». Увертюру к «Анакреону» Луиджи Керубини исполняли неделей раньше на концерте Филармонического общества под управлением Виотти. Оркестровая партитура была издана в 1803 году издательской фирмой Керубини, и, без сомнения, было опубликовано переложение для фортепиано в четыре руки. Если же нет, то при их основательной выучке у Маргарет и Бьянки обе девушки (им было теперь около шестнадцати-семнадцати лет) вполне могли справиться и по полной партитуре. Матильда не более словоохотлива относительно того, что это были за музыкальные сочинения, чем Маргарет, — две маленькие пьесы Виотти могут быть почти чем угодно. Разумеется, было бы слишком ожидать от неё, что она запишет, с которой из дам Виотти вальсировал или насколько хорошо он сам вальсировал, хотя в иных случаях она весьма свободно высказывает свои суждения.

Неделю спустя, на другом обеде Маргарет, «„Анакреон“ открыл концерт, — за ним последовал марш Маргарет [то есть маленькая Маргарет сыграла марш], — а г-жа Смит сыграла сонату Амико» (почти наверняка в сопровождении Виотти). Затем мисс Смит станцевала пару традиционных народных танцев и вальсировала с Джорджем под фортепиано г-жи Смит.

Тем временем тихую жизнь Виотти, полную домашнего музицирования и светских визитов, потрясло — как и всё высшее лондонское общество — прибытие грозной мадам де Сталь. Печально знаменитая своими связями, чтимая за литературные труды, изгнанная Наполеоном за свои политические взгляды, она приехала в Англию с дочерью Альбертиной и своим (тайным) мужем Альбером де Рокка и была обласкана английским обществом в сезон 1813 года. О ней говорили все. Лорд Байрон встретил её в июне, назвал «миссис Несвежей» (Mrs Stale), которая «пишет октавами и говорит фолиантами». Но он восхищался её сочинениями и продолжал видаться с ней в обществе. Томас Мур был польщён тем, что она высказала расположение к его поэзии. Он и Сэмюэл Роджерс часто обедали с ней. Именно в конце июня 1813 года она и Виотти возобновили знакомство. Виотти оставил ей визитную карточку, и два часа спустя она ответила: «Как может господин Виотти полагать, что г-жа де Сталь не сохранила глубокой памяти о его восхитительном таланте. Она крайне желает увидеть его снова, и никто не примет его с большей охотой, чем она».

Виотти переписал это послание дословно в своём следующем письме к Уильяму, прибавив: «Не правда ли, очень мило? Завтра я иду повидать Феникса и надеюсь, что её остроумие не выставит меня слишком глупым». Виотти, очевидно, был достаточно близко знаком с мадам де Сталь, чтобы знать, что она была, как сказал лорд Байрон, «страшна, как пропасть». Тем не менее вскоре Виотти уже виделся с ней в обществе. Лорд Гленберви записывает в дневнике, что 4 июля обедал в доме Уильяма Спенсера с женой на Кёрзон-стрит в обществе мадам де Сталь, «Виотти с молодым Чиннери» и нескольких других.

На лето 1813 года Маргарет и Виотти сняли коттедж в Фулеме («Bell's Cottage, Норт-Энд, Фулем»), на юго-западной окраине Лондона. Маргарет писала Уильяму солнечным августовским утром:

«Я пишу тебе в комнате, выходящей в милый цветничок, и не слышу иного шума, кроме гудения мух и жужжания насекомых. Но увы! — горе теснит мне сердце [. . .]. [Сельское окружение наводит её на мысли о Гилуэлле и о Каролине.] У Амико, к несчастью, лёгкий приступ подагры, но у

него ещё и нечто вроде сыпи на руках и ногах, что в совокупности делает из него совсем больного. Однако он встал как обычно и спустился заварить чай. Мы завтракали в гостиной, у эркера, выходящего в цветник [. . .]. Там есть великолепное ореховое дерево, к великой радости Амико [. . .]. На поле слева от сада есть корова. О, как все эти предметы и звуки деревни (ибо это нечто вроде деревни) трогают меня! Через несколько дней, надеюсь, глубокое впечатление будет чувствоваться менее остро — право, ради Амико я должна взять себя в руки. Что до Джорджа, я всегда стараюсь встречать его с улыбкой — бедный Амико видит во мне и худшее, и лучшее!»

Неделю спустя Маргарет описывает теплицу: «Амико сидит там, увязывая лук в пучки на зиму, — над головой у него спеет виноград». Мы видим, что страстный упрёк Виотти принцу делла Цистерна, пятнадцатью годами раньше, с сожалением о жизни крестьянина, был не пустой риторической фигурой. Но эта идиллическая сцена была прервана появлением мадам де Сталь, тащившей за собой Уильяма Спенсера. Она бранит Маргарет, и особенно Виотти, за то, что они не сняли летнего жилья поближе к ней, в Ричмонде. Маргарет подозревает, что у неё есть скрытые побуждения: ей хочется, чтобы Виотти был под рукой и давал её дочери уроки скрипки. «Я предложила Амико съездить к ней в Ричмонд со скрипкой, сказав ей, что сожалею, что она ещё, со времени своего приезда в Англию, не имела удовольствия его услышать. Это было ей приятно, и назначен следующий вторник, чтобы Амико и Джордж пообедали и переночевали там». Это, как, пожалуй, ничто иное в Семейных бумагах Чиннери, многое говорит нам о покладистости Виотти и о его отношениях с Маргарет — о том, что она могла чувствовать себя вправе сделать это предложение, по всей видимости, не посоветовавшись с ним заранее. Как бы то ни было, Виотти продолжал видаться с мадам де Сталь. 11 сентября Маргарет сообщает, что «сегодня Гульельмо и Амико уехали обедать и ночевать к г-же де Сталь». Без сомнения, Виотти снова взял скрипку. Вернуться они должны были на следующий день. И Виотти действительно давал уроки скрипки Альбертине, как явствует из её письма к нему от 3 октября: «Не забывайте свою ученицу. Когда мы устроимся в городе, мы будем часто вас видеть, не правда ли? Мы должны послушать вас несколько раз, чтобы разогнать этот мерзкий туман». Записка от мадам де Сталь, вероятно написанная в 1814 году, приглашающая «*caro Viotti*» к обеду, заверяет его, что «мы вернём скрипку, которую я держу в залог того, что вы придёте». Оставил бы Виотти своего Буттеро в руках своей властной приятельницы?

Сезон Филармонического общества 1814 года начался 14 февраля. Вскоре мадам де Сталь дала ясно понять, что ожидает от Виотти билетов. Концерты были полностью раскуплены по подписке, и билеты доставались с трудом. Будучи избран одним из семи директоров, Виотти располагал двумя билетами на каждый концерт («*billets d'admission*», как он писал Уильяму), и Маргарет с Джорджем, несомненно, имели преимущество перед всеми прочими. Ему было бы трудно удовлетворить всех своих друзей.

Рецензия в «*Morning Chronicle*» на первый концерт сезона 1814 года гласила, что «многие, кому хорошо известно о ревности, столь обыкновенно царящей среди артистов [. . .], были немало обмануты, обнаружив скорее приращение, нежели убыль выдающихся талантов; — они нашли Саломона, Виотти, Франца Крамера, Вакари и проч. на их обычных местах». В известном смысле было замечательно, что эти музыканты, бóльшую часть своей карьеры бывшие солистами и руководителями оркестров, готовы были объединиться как рядовые участники группы, без всякого вознаграждения. Правила Общества предписывали, что «в оркестре не должно быть никакого различия по рангу, а потому место каждого исполнителя должно всецело определяться ведущим данного вечера». Однако под поверхностью Виотти уже выказывал признаки недовольства. В письме к Уильяму от июля 1813 года он обещал прислать все филармонические программы,

[Слова Виотти (из письма к Уильяму Чиннери):]

со всеми Уставами, Правилами, именами и проч., но тебя, конечно, уже известили, что мы собираемся всё это переменить, если сумеем! Дело ни много ни мало в учреждении Королевской музыкальной академии и в том, чтобы все сорок из нас [членов Филармонического общества] стали настоящими эсквайрами, эсквайрами по праву! Не славно ли будет зваться эсквайром Амиго — как я этим возгоржусь! Надеюсь, мы преуспеем вопреки противодействию нескольких глупых филармоников и удостоимся славы того, что подняли и придали некоторую основательность профессии, доселе пребывавшей в грязи [dans la Crotte].

[конец слов Виотти]

А в другом письме, вероятно от февраля 1814 года, он пишет, что «мне очень хотелось избавиться от этого директорства, но желания мои не были услышаны — жаль, ибо оно сопряжено со множеством хлопот, чтобы угодить неведомо кому, — очень надеюсь, что в будущем году либо появится Академия, либо я распрощаюсь с филармониками».

Из этих двух писем ясно, что недовольство Виотти Филармоническим обществом было связано с его участием в замысле учреждения Королевской музыкальной академии. Королевская музыкальная академия (Royal Academy of Music), существующая поныне, была основана лишь в 1822 году, но до того было несколько более ранних попыток, в том числе «План», составленный в 1813 году Уильямом Эртоном, одним из основателей и первым казначеем Филармонического общества. Эртон, который часто бывал у Чиннери, был музыкальным критиком «Morning Chronicle». Он получил выучку музыканта и впоследствии, в 1817 и в 1821 годах, заслужил восхищение за высокое качество оперных постановок в Королевском театре под его музыкальным руководством. Клементи и Виотти составили совместную записку, предлагая принять Свод положений Плана, который призывал к учреждению Королевской музыкальной академии под эгидой Филармонического общества. Общее собрание Общества состоялось 24 июля 1813 года для обсуждения Плана, но неизвестно наверняка, было ли предложение Клементи и Виотти поставлено на голосование и было ли оно принято.

2 июля 1813 года Виотти сообщил Эртону, что «лишь с великим трудом мне удалось убедить г-жу Чиннери взять в руки карандаш и набросать несколько замечаний, которые она высказала мне в разговоре». Эти «Замечания о Плане г-на Э.», двенадцать страниц, написанные Маргарет Чиннери, копию которых Виотти, по-видимому, приложил, представляют собой подробный, пункт за пунктом, разбор целей и устройства предложенного Эртоном национального учреждения для обучения музыкантов, в котором преподавателями должны были стать члены Филармонического общества, а лучшие ученики составили бы резерв певцов и инструменталистов для его концертов. Маргарет, вероятно, держала в уме Виотти, когда, например, пишет в своём разборе: «Несомненно, было ошибкой в плане Филармонического общества исключить из своих концертов grand Scene et Arie Йоммелли, Пиччинни, Саккини, Хоупа и проч., и проч. Исключение сольных инструментальных пьес — также ошибка. [. . .] Зло испорченного вкуса публики [. . .] и тщеславие исполнителей, которые при всяком случае стремятся выдвинуть на первый план собственные сочинения» можно избежать лишь «ограничением числа сольных выступлений на различных инструментах, дозволяемых каждый сезон» (с. 9). Одно из предложений Маргарет состоит в том, что «всем ученикам следует присутствовать на каждом концертном вечере. Если не все они потребуются в оркестре в каждый вечер, их можно брать по очереди, а для тех, чьи услуги могут и не понадобиться, следует отвести место по краям оркестра или устроить где-нибудь си-

дня, связанные с оркестром» (с. 6). Это напоминает нам, что Пуньяни, так давно, быть может, брал Виотти в оркестр Театра Реджо — слушать и учиться.

План превратить Филармоническое общество в Королевскую академию музыки поддержали несколько самых видных членов общества, в том числе — помимо Эйртона, Виотти и Клементи — сэр Джордж Сمارт, Саломон, Аш, Ч. Дж. Эшли, Франц Крамер и Яневич (написавший Эйртону из Ливерпуля). Принц-регент «изволил одобрить очерк плана». Имя Виотти, наряду с именем Клементи, было выдвинуто среди четырёх предполагаемых попечителей, то есть директоров отделений: Клементи — по композиции и фортепиано, Виотти (и ещё одно неустановленное лицо) — по инструментальному отделению. Однако ясно, что внутри общества плану противились. В конце июля 1813 года Виотти рассказывает Эйртону, что встретил «филармонического человека» в нотном магазине Чаппелла, который «уверял меня, что новый план — это Дикий план» (последние два слова — по-английски). Виотти заключает словами: «Смелее! Мы своего добьёмся» — и советует Эйртону сжечь это письмо; совет, к счастью, не был исполнен. В ноябре он спрашивает, не отказался ли Эйртон от мысли довести план до конца. Сам он ничего не слышал ни от Саломона, ни от Клементи, но что до него самого — «я тверд и решителен, и ты можешь рассчитывать, что найдёшь меня таким же, каким оставил». Но, несмотря на это, несмотря на усилия Маргарет и воодушевление герцога Кембриджского, из затеи ничего не вышло.

Быть может, это слишком вольное толкование — приписывать всё именно этой неудаче, но интерес Виотти к Филармоническому обществу с этого времени, кажется, охладевает, по крайней мере в том, что касается меры его участия — как административного, так и даже музыкального. Хотя его и просили выступить одним из двух ревизоров счетов на общем собрании 20 мая 1814 года и хотя его переизбирали директором на 1815, 1816 и 1817 годы, посещал он общие собрания нерегулярно (всего пять раз из по меньшей мере пятнадцати собраний в 1814 году, четыре раза в 1815-м, сходя на нет до одного раза в 1816, 1817 и 1819 годах). Отчасти причиной могло быть его слабеющее здоровье. Мы уже узнали о «высыпании на руках и ногах» летом 1813 года. В письме к Эйртону от 23 ноября 1813 года (шестнадцать уцелевших писем Виотти к Эйртону свидетельствуют о близости их дружбы) Виотти сетует, что не сможет прийти к Эйртону на следующий день: «Мой Эскулап [Эскулап, римский бог врачевания; во французском — шутовское прозвище врача] ни за что не выпустит меня из дому, покуда этот сухой и хриплый кашель, что меня терзает, не отправится ко всем чертям». И тут же новый, ещё один недуг: «Приходится мириться с моей дурной, ропщущей грудью» (*ma méchante poitrine qui murmure*). В начале 1815 года он не смог явиться на филармоническое собрание, будучи «прикован болезнью», а менее чем через год сослался на своё нетвёрдое здоровье как на причину, по которой желает сложить с себя обязанности директора.

В 1814 году Виотти возглавил оркестр лишь в четвёртом концерте, 28 марта, и снова сыграл один из собственных квартетов — с господами Мори, Моральтом и Р. Линдли, — а также струнный квинтет своего любимого Боккерини, с теми же музыкантами и виолончелистом Ч. Дж. Эшли. В программе были также две увертюры Керубини («Анакреон» и «Фаниска»); вокальный секстет («*Sacro Pugnale*») Керубини; два вокальных трио — одно Моцарта («*Se al volto*» из «Милосердия Тита») и одно Т. Уолша («*Lov'd Scene*»); «Ноктюрн для духовых инструментов» (Серенада, К. 388) и симфония, обе Моцарта; и в завершение — «Большой марш» Гайдна.

Виотти осаждали просьбами о билетах на этот концерт — все они тщательно занесены Матильдой в её дневник. 9 марта явился полковник Ч. У. Торнтон, адъютант герцога Камберлендского, «под тем предлогом, что хочет поговорить с Amico о подписке герцога Камберлендского на Фи-

лармонические концерты». 17 марта «Amico добыл пропуск на Филармонические концерты для герцога Девонширского, под тем доводом, что, неоднократно предоставляя свои покои для репетиций, он имел на это право». 21 марта «[Amico] заходил к мисс [Джейн] Портер [романистке], чтобы дать ей билет на Филармонический концерт, который он сам ведёт». 24 марта «как раз перед обедом леди [Элизабет] Спенсер прислала своего управляющего просить Amico дать билет мисс Чаттам на понедельник, но Amico сказал ему, что его билеты уже розданы, — однако обещал сделать всё возможное, чтобы попытаться достать ей один». Двадцать шестого, за два дня до концерта, мадам де Сталь дошла до того, что просила Уильяма Спенсера уступить свой билет, вероятно для её мужа, Рокка, поскольку для себя и Альбертины у неё, по-видимому, билеты уже были.

25 марта, за три дня до концерта, Матильда даёт нам спасительное напоминание о том, что общепринятое мнение о концертной жизни той поры — будто, к примеру, перед Филармоническими концертами обыкновенно бывала лишь одна репетиция — не всегда строго точно: «Amico как раз собирается проиграть кое-какие из пьес внизу с пятью людьми, которых он назначил, — это всего лишь частная репетиция». Можно предположить, что четверо из пяти были коллегами Виотти по струнным в его квартете и в квинтете Боккерини, но кем был пятый — представить труднее. Возможно, это был Клементи, «дирижёр-пианист» этого концерта, с которым Виотти, быть может, хотел пройти кое-какие трудные места из оркестровых сочинений программы.

В субботу 26 марта «репетиция Amico [то есть полная репетиция] вынудила нас обедать в половине шестого. [...] Он покинул нас до семи часов, ибо начинать должны были в этот час». В воскресенье, накануне концерта, Виотти уговорами, чуть ли не силой, склонили принять приглашение мадам де Сталь к обеду. «Сперва он пытался отделаться от этого приглашения под тем предлогом, что должен будет оставить её к десерту из-за вечерней репетиции. Но она настояла на своём, и он поехал. Однако к десяти часам он вернулся домой, оставив их за кофе». В самый вечер концерта обеденный час снова был передвинут: «Мы обедали в половине шестого, чтобы Amico не пришлось есть наспех. — В семь часов он выпил чашку кофе, а в четверть восьмого покинул нас. Только что пробило восемь, так что, полагаю, он начинает».

Рассказ Матильды о концерте не менее живой оттого, что записан с чужих слов:

К десяти часам в понедельник вечером [...] нас удивил приход мистера Спенсера. Квартет уже отзвучал и был сыгран божественно; он остался бы послушать ещё музыки, не будь он крайне раздосадован: сначала тем, что оказался в ложе с пятью дамами, которые щебетали о мистере Кине, пока шёл квартет, а затем тем, что после очутился рядом с мелкими профессорами, которые вместо того, чтобы восхищаться божественной музыкой и несравненным дарованием Amico, твердили, будто он слаб на четвёртой струне, а рукоплескания, которыми его одарили, незаслуженны. Всё это так возмутило мистера Спенсера, что он решил уйти от них прочь.

Похоже, высокие идеалы основателей Филармонического общества не проникли до щебечущих дам — убедительное, пусть и частное, свидетельство о концертных нравах начала XIX века. Что же до слабой четвёртой струны Виотти — одного из величайших скрипачей, когда-либо живших, чей могучий звук вошёл в поговорку, игравшего на одной из прекраснейших скрипок Страдивари, — Виотти должен был быть и впрямь в очень дурной форме. Но, как мы увидим, сам Виотти питал сомнения относительно публичной игры после столь долгого перерыва.

Отзыв Эйртона об этом концерте в «Морнинг кроникл» содержит ключ к тому, какова была мוצартовская симфония в программе:

В первом отделении концерта был исполнен прекрасный Ноктюрн Моцарта, а также его любимая симфония [то есть любимая симфония самого Моцарта], которая вполне заслуживает той высокой славы, какую снискала по всей Европе, — славы, не допускающей большего возвышения [recte exaltation?]. Симфония была сыграна изысканно.

Эйртон, всего вероятнее, имеет в виду Симфонию № 40 соль минор, К. 550, ибо это та симфония Моцарта, которая, по-видимому, привлекла к себе наибольшее внимание в Европе начала XIX века.

Свой отзыв Эйртон завершает примечательным панегириком Виотти:

Не пытаюсь предложить какое-либо сравнение между руководителями этого оркестра — что было бы столь же оскорбительно и трудно, сколь и излишне, — мы надеемся, что нам будет дозволено выразить наше одобрение того рвения, какое выказывает г-н Виотти в поддержку видов этого общества. Мы выделяем сего джентльмена не потому, что намереваемся намекнуть, будто он рачительнее прочих членов, и не из какого-либо пристрастия — ибо этого, в нашем публичном и критическом качестве, нам должно было бы стыдиться, — но потому, что, удалившись на многие минувшие годы от поприща музыканта-исполнителя, он не может ныне извлечь ни малейшей выгоды, ни в какой форме, из приложения своего дивного дарования, если не считать той отрады, какую должен испытывать ум, подобный его, возбуждая соревнование и способствуя совершенствованию искусства, в котором он занимает столь высокое место как мастер и которое столь украсил собою как человек.

На другой день Виотти послал свою благодарность: «Я уверен, что Филармоническая статья во вчерашней газете начертана рукой дружбы, и не могу удержаться, любезный мой сударь, чтобы не поблагодарить вас. Мне хотелось бы, чтобы перо моё было столь же блестящим, как ваше, дабы выразить мою признательность, но, бумагомаратель, каков я есть, я предоставлю вам вообразить её».

Вскоре после этого концерта Виотти разрешил вопрос с мадам де Сталь. На общем собрании общества, 15 апреля 1814 года, он внёс предложение, поддержанное Клементи, чтобы, «питая весьма высокое уважение к дарованиям столь именитой особы, как мадам де Сталь, [члены] уполномочили директора допустить сию даму и её дочь на четыре оставшихся концерта нынешнего года. По итогам голосования, при одиннадцати голосах „за“ и двух „против“, предложение было решено в утвердительном смысле».

Где-то весной 1814 года в Лондон приехал бывший ученик Пьера Байо, Франсуа Феми. Виотти писал Байо: «Я имел удовольствие несколько раз послушать игру вашего ученика Феми. Это славный малый, чрезвычайно к вам привязанный, с которым я нередко имел великое удовольствие беседовать о вас». Это может означать лишь, что Виотти стал давать Феми уроки; тот играл партию второй скрипки в струнном секстете Бернхарда Ромберга на Филармоническом концерте 2 мая 1814 года, где первую скрипку вёл Мори, а сам композитор играл на виолончели. Феми играл камерную музыку и на Филармонических концертах 1816 и 1818 годов.

Виолончелист Бернхард Ромберг бывал у Виотти, как видно из письма, которое он написал неустановленному другу (без даты, но из Лондона, а потому относящегося к этому времени). Ромберг приглашал друга к обеду от имени Виотти, «а поскольку я всегда думаю о Виотти как о художнике из-за его дарования, мы после обеда немного помузицируем».

Около этого же времени в Лондон приехал ещё один молодой скрипач, Александр Буше. Несколькими годами позже его встретил Людвиг Шпор и, ввиду его ужимок и зубоскальства, был

подвигнут написать: «Буше имел славу выдающегося скрипача, но также и великого шарлатана». О посещении им Чарльз-стрит нигде не упоминается, но было объявлено, что он сыграет один из собственных концертов на бенефисном концерте Бернхарда Ромберга в Лондоне 27 июня 1814 года. По-видимому, он подумывал сыграть один из концертов Виотти и, должно быть, связался с Виотти, ибо за два дня до концерта Виотти написал ему — «Господину Буше, у г-на Ваккари» (Буше и Ваккари были коллегами при мадридском дворе):

Прошу вас как об одолжении: берегите эти четыре партии как зеницу ока. Если они потеряются, других у меня не будет. Партий духовых я не прилагаю, любезный мой господин Буше, ибо они, разумеется, у вас уже есть, а в дублировках вы не нуждаетесь.

Чтобы этот концерт произвёл надлежащее впечатление, нужен очень большой оркестр. Быть может, лучше было бы сыграть одну из ваших пьес, что, вероятно, доставило бы больше удовольствия.

Четыре партии были, вероятно, четырьмя оркестровыми струнными партиями для концерта. Трудно понять, почему Буше уже владел бы партиями духовых, разве что он прежде играл этот концерт с оркестром и нуждался лишь в дополнительном комплекте струнных партий. Концерт Виотти, требующий большого оркестра, всего вероятнее, один из тех, что были сочинены для Оперного концерта 1795 года, исключая № 27, 28 и 29, ещё не изданные к тому времени. Ввиду славы Буше как чудака в исполнении кажущаяся уклончивость Виотти насчёт своего концерта могла иметь и иные причины. После одного из своих выступлений в Лондоне (быть может, того самого, о котором речь выше) Буше писал жене: «Не стесняются говорить, что [...] Виотти никогда не был так силён, как я [n'a jamais été de ma force]». Никаких сведений о дальнейших сношениях Виотти с Буше не сохранилось.

Париж, Брюссель, Лилль (1814–1818); Филармоническое общество (1815, 1816)

[Слова Виотти (из письма):]

Что за миг для молодого человека! Четыре великих государя Европы, соединившиеся в той необъятной столице, полной воинов всех стран и ожидающей законного потомка Святого Людовика, который прибудет занять своё место! Эта Сцена, которую воображение способно различить издали, должна быть прекрасна, и я почти сожалею, что дорогая Padrona не увидит её воочию и не станет свидетельницей того, как тысячи людей со всех концов земли соединят руки, дабы поклясться в Дружбе!

[конец слов Виотти]

Это Виотти трубит в сей рог, трепеща ощущением творящейся истории и в последней фразе перекликаясь со стихотворением Фридриха Шиллера, положенным Бетховеном на музыку десять лет спустя. Война окончена, союзные армии вступили в Париж, Наполеон отрёкся (6 апреля), и восемь дней спустя Виотти пишет Уильяму, пылко надеясь не только на новую Европу, но и на место молодого Джорджа Чиннери в ней. В том же письме он сожалеет, что не знает, кому суждено стать послом во Франции, чтобы тотчас броситься убеждать его взять Джорджа с собою. Виотти был убеждён, что молодой человек дарований Джорджа заслуживает большего, нежели лямка казначейской конторы. Не прошло и недели, как его желания и желания семейства Чиннери блистательно сбылись. Джордж был назначен казначеем в свиту Людовика XVIII в его триумфальном плавании из Англии в Париж. То был, конечно, не дипломатический пост, и временный, но он сопряжён был с высокой ответственностью. В следующем письме к Уильяму Виотти

непочтительно отозвался о Джордже, «стерегущем мешок с деньгами» (le Magot), что было буквально правдой — часть денег на попечении Джорджа лежала в маленьких мешочках, — и выпалил один из своих обычных залпов, который, хоть и теряет кое-что в переводе, наверняка сродни тому, чтобы услышать самого этого человека:

[Слова Виотти (из письма):]

Что за радость будет, если, прежде чем я отдам концы [graisser mes bottes pour l'autre monde, буквально «смазать сапоги для того света»], я смогу увидеть, как [Джордж] величаво взмывает ввысь, оставляя позади всех тех мошек [moucheron], выдвинутых семейными связями и не имеющих иной заслуги, кроме имени, которое большинство из них носит недостойно!.. Это случится, и я надеюсь, что случится, ибо Провидение справедливо.

[конец слов Виотти]

Если ирония того, что Джорджу доверялись весьма крупные суммы на службе у правительства, признавшего его отца виновным в растрате, и была ощутима его родителями или Виотти, они воздержались упоминать об этом в своих письмах. В Париже Джордж жил у Керубини, которые помещались в здании Консерватории, поскольку Керубини состоял там инспектором по преподаванию. Виотти писал мадам Керубини, тревожась, как заботливый отец, что двадцатидвухлетний Джордж, «при его склонности к домоседству, не оторвётся от любимой Консерватории и не сделает того, что от него требуется, в отпущенный ему недолгий срок». Но Джордж справился ко всеобщему удовлетворению, и той осенью карьера его и впрямь величаво взмыла ввысь — под покровительством видного члена парламента и будущего министра иностранных дел Джорджа Каннинга.

Запустив карьеру Джорджа, по крайней мере на время, Виотти обратил внимание на собственное ближайшее будущее и, неизбежно, на будущее Уильяма и Маргарет Чиннери. Он журил своего друга в Швеции, упрекая его в сходстве с «теми сурками, что спят полгода. Просыпайся, друг мой, тебе пора вернуться в место поближе к нам; ты будешь ближе к торговым средоточиям». Вскоре Уильям последовал совету Виотти отправиться в Кале как лучшее место для деловых возможностей в новооткрывшейся Европе.

Виотти, Маргарет и Джордж (который тем временем вернулся со своей службы во Францию), после более чем двухлетней разлуки с Уильямом и двенадцати лет, минувших со времени их последней поездки, отправились на континент в начале августа 1814 года на добрую часть трёх месяцев. Они остановились в Сент-Омере, всего в нескольких милях от Кале. Виотти писал Байо 12 июля (письмо вёз пианист Калькбреннер), рассказывая ему о возможном своём приезде в Париж: «Как бы мне хотелось вас видеть, быть среди того маленького круга друзей, столь дорогих моему сердцу! — Как знать? На следующей неделе я выезжаю в Голландию, и, если дела позволят, весьма вероятно, что я вернусь в Англию через Париж».

И в самом деле, Виотти удалось вырваться из Сент-Омера, чтобы навестить Париж на восемь дней, с 19 по 27 сентября, остановившись у Керубини. Байо, живший в это время также в здании Консерватории, на улице Фобур-Пуассоньер, пишет: «Вчера, после [приезда Виотти], мы играли его рукописные квартеты [те три, что были опробованы двумя годами ранее] у генерала Дессоля; завтра повторим их у Керубини». В другом письме:

Виотти пробыл здесь всего неделю. Мы музицировали с ним четыре раза, и в эти разы он дал нам послушать несколько квинтетов Боккерини, три свои рукописные квартета, новый концерт до мажор [№ 27] и тот, что соль минор [№ 19], который он переложил для квартета с некоторыми

изменениями. Его квартеты полны самых отрадных [heureuses] мелодий и мыслей. У него очаровательные менуэты, исполненные чувства и грации, и в нём по-прежнему та же изящность и тот же огонь.

Керубини, разумеется, присутствовал на этих собраниях. Своему соседу Байо он сообщает в записке: «Возвращаю коробку струн, которую вы одолжили Виотти, и хочу сказать вам, что музыкальный вечер непременно состоится у генерала послезавтра вечером. Дайте мне знать, оповестите ли вы вашего брата, Тарио, Норблена и Бодио, к восьми часам». Эти четверо были струнниками; двое из них, альтист Антуан-Александр Тарио и виолончелист Шарль Никола Бодио, были постоянными партнёрами Байо по квартету по меньшей мере с 1809 года. «Брат» Байо (шурин), скрипач Шарль Гинемер, и виолончелист Луи-Пьер Норблен были, вместе с Тарио, участниками струнного квартета Байо в серии камерной музыки, основанной Байо в декабре 1814 года и продолжавшейся до 1840 года. Оба виолончелиста были нужны на концертах у генерала, разумеется, для квинтетов Боккерини.

Мы уже рассматривали ранее вопрос о знакомстве Виотти с музыкой Бетховена. Байо встречался с Бетховеном в Вене в 1805 году, с того же года играл струнные квартеты Бетховена в частном кругу и вскоре должен был стать первейшим истолкователем этих сочинений в публичных концертах Парижа, а также первым, кто исполнил Скрипичный концерт Бетховена во Франции. Несомненно, Байо делился своим восторгом перед музыкой Бетховена с Виотти, если не в этот раз, когда времени было так мало, то при последующих посещениях. Скрипичный концерт Бетховена был издан в Лондоне в 1810 году. Заметил ли Виотти разительные отголоски своих собственных концертов, а также концертов Роде и Крейцера, в этом сочинении?

Вершиной приезда Виотти стал устроенный в его честь ехерсисе в Консерватории. Годы спустя Байо вспоминал об этом:

Консерватория не была извещена [о пребывании Виотти в Париже] вплоть до самого его отъезда. Управление, никогда не упускавшее случая поддержать священное пламя, в несколько часов устроило для него концерт; и всё же, поскольку удалось оповестить довольно большое число артистов и любителей, зал был полон, и Виотти явился в этом семейном собрании, словно отец среди своих детей. Ученики знали его лишь по его сочинениям, которые со времени основания Консерватории были обязательными пьесами на ежегодных состязаниях за скрипичную премию. Вид человека, бывшего для них идеальным образцом, наполнил их восторгом: его встретили взрывом чувства и волнения.

Одним из старых друзей, который вполне мог присутствовать на этом собрании, был Жан-Луи Дюпор, которого Виотти не видел с 1789 года. Дюпор вернулся в Париж из Берлина в 1806 году. Он тоже играл в императорской капелле, а с 1813 по 1816 год преподавал виолончель в Консерватории. Виотти и он обменялись письмами по меньшей мере однажды ранее в том же 1814 году.

Ещё одну старую дружбу, которую Виотти наверняка возобновил в Париже, связывала его с мадам Виже-Лебрён. Прославленная художница возобновила свои музыкальные вечера; так, 20 мая 1814 года графиня Потоцкая побывала на концерте у мадам Виже-Лебрён, где «все забавлялись, видя, как г-н де Водрёй оказывает почести [en faire les honneurs], будто бы дело было двадцать пять лет назад». У Виотти было бы очень мало времени поиграть у Виже-Лебрён в этот краткий приезд в Париж, хотя другой её друг, Шарль Брифо, рассказывает в своих мемуарах, что «наша блистательная художница часто давала концерты, на которых Виотти, вернувшийся из Лондона, очаровывал нас волшебством своей скрипки. Граф де Водрёй не пропускал ни одного из этих ве-

черов». Граф де Водрёй был назначен Людовиком XVIII управляющим Лувром; в мае он пригласил Джорджа Чиннери в свои покои в Тюильрийском дворце, в павильоне Флоры. По-видимому, он тоже давал концерты, на которых, по словам одного историка, заставлял играть Виотти. Если так, то это было либо в самый этот спешный наезд в Париж в 1814 году, либо в 1815-м, поскольку в 1816 году Виотти в Париж не ездил, а Водрёй умер в январе 1817 года.

По возвращении в Сент-Омер Виотти написал благодарственное письмо мадам Керубини, при-
сокупив длинный перечень вещей, которые он просит её купить и прислать ему в Сент-Омер: «12 пар гренобльских перчаток для l'amico: серых, потемнее или примерно таких, какие мы покупали вместе»; «две дюжины батистовых носовых платков по 60 или 70 франков за дюжину, как можно больше за эту цену, и N.B. без каёмки, просто кусками. Если на то, чтобы их раскроить и подрубить, уйдёт не более 24 часов, оно того стоит — всё равно что прислать их мне совсем готовыми, чтобы утирать моё прекрасное лицо»; и несколько других вещей для Маргарет и Джорджа. Виотти уже распорядился, чтобы его бывший ученик «Лебон», ныне, по-видимому, живущий в Париже, прислал ему смычок, Керубини — скрипичные струны, а его брат — туринский шоколад.

В том же письме Маргарет Чиннери рассказывает, как глубоко тронут был Виотти приёмом, оказанным ему в Консерватории:

А торжество, прекрасный праздник субботы 24-го числа сего месяца! Этот день всегда будет мне дорог, то был чудесный день для нашего друга, и никогда, я думаю, не испытывал он в той же мере сладких чувств приязни, привязанности и признательности. Он очень хорошо рисует мне своё волнение, хотя и уверяет, что оно невыразимо. [...] Но радости сердца утомляют не менее, чем горести; он вернулся очень утомлённым, и пыл, с каким он пересказывает занимательные подробности своего пребывания у вас, всё ещё его утомляет, — через два-три дня он совершенно оправится, — а в остальном здоровье его превосходно.

Маргарет заключает выражением своего глубоко прочувствованного удовлетворения той великой привязанностью, что связывает Виотти с его «добрым братом», — что «это весьма живой добавочный интерес в жизни нашего друга, — это [источник] радости в его сердце, ибо брат его достоин его во всех отношениях».

Стало быть, именно в этот приезд Виотти воссоединился с Андре. Виотти почти наверняка не видел своего сводного брата, который был на двадцать два года младше его, с лета 1782 или 1783 года, когда тому было пять или шесть лет. Однако они переписывались, как мы уже видели, и уже к 1803 году у них явно сложились нежные эпистолярные отношения. В письме к Виотти того года Андре заключил словами: «прощай, дорогой брат, иду теперь на свой пост; береги себя, дабы я мог обнять тебя как самого нежного и любимого человека, какой у меня есть на свете». Андре показал себя человеком основательным, и, хотя, насколько нам известно, он никогда не бывал в Англии, ему предстояло возобновлять дружбу с Виотти и семейством Чиннери при каждом их последующем приезде в Париж.

Вскоре после возвращения в Сент-Омер из Парижа Виотти написал длинное, болтливое письмо Уильяму Эйртону, описывая их «весьма хорошее жильё в Ограде Сен-Бербю, прежде знаменитого аббатства, ныне же самой значительной готической руины, какой только может любоваться смертный взор»; город Лилль, где они пробыли несколько дней, с его «прекрасными домами, обилием промышленности и деятельности» и его укреплениями; и окрестную местность («ни

вершка земли не пропадает, всё возделано с величайшим тщанием»). Виотти открывает также, сколь велика была его известность на континенте:

[Слова Виотти (из письма):]

Если бы мне нужно было удовлетворение для моего *amour propre*, я получил бы его там, ибо едва успевали прочесть список имён, который каждый вечер относят коменданту, как несметная толпа сбегалась к нашей гостинице — поглядеть на меня, поблагодарить за мои концерты, дуэты, трио и проч., и проч., и проч., — напевая мне начала тех из них, что более всего помогли им в учении. Однако я не жалел, что покидаю Лилль. Решившись не прикасаться к инструменту, мне было слишком тягостно постоянно отказывать таким славным людям, столь ко мне расположенным.

[конец слов Виотти]

Из этого письма мы узнаём, что Виотти и Эйртон ещё не отказались от мысли о Королевской академии музыки: «По возвращении я привезу тебе множество подробностей о Консерватории. Быть может, они пригодятся для наших будущих замыслов».

25 октября 1814 года, за два дня до отъезда из Сент-Омера в Англию, Виотти написал прощальное письмо Байо, в адресе которого скрыта лукавая шутка: «Господину Байо-старшему [l'ainé]». У Байо не было братьев, а его единственный сын, Рене, родился почти ровно годом ранее. Виотти сожалеет, что не навестил Байо дома, шлёт благодарность «вашему доброму брату [Гинемеру] за струны, которые он был так любезен мне уступить» и завершает словами «ваш любящий друг».

Приём, оказанный Виотти его собратьями и студентами Консерватории — целым поколением молодых скрипачей, взращённых на его музыке, — дружба и художественное побуждение, исходившие от таких музыкантов, как Байо, Керубини, Жан-Луи Дюпор и Элен де Монжеру, не говоря уже о присутствии родного брата, должны были дать ему пищу для размышлений на пути домой. В Лондоне не было у него ничего подобного или очень мало: младшее поколение скрипачей (помимо его ученика Мори), во главе с Чарльзом Вайкселем и Паоло Спаньоветти, при всём своём высоком мастерстве, кажется, не имело с Виотти какого-либо особого взаимопонимания, по крайней мере такого, чтобы сравниться с тем, какое выпало Роде и Байо. Саломону оставался лишь год жизни, Яневич осел в Эдинбурге (хотя, правда, играл в Филармонических концертах, по меньшей мере время от времени, в 1813–1815 годах), а Ваккари должен был покинуть Англию в течение года. Дюссек уехал из Англии в 1799 году и к тому же скончался, пятидесяти двух лет, в 1812-м. Виотти, по-видимому, отдалился от Никола-Жозефа Юльмандля, с которым был так дружен в 1790-е годы. По крайней мере в переписке нет ни малейшего упоминания о нём на протяжении всего этого периода вплоть до 1821 года, как нет и упоминаний о том, чтобы он или его жена посещали какие-либо музыкальные собрания Маргарет. Доменико Драгонетти отсутствовал в Англии между 1808 и 1814 годами и не играл в Филармоническом оркестре до сезона 1816 года. Виотти, должно быть, чувствовал, что Лондон в некоторых отношениях место менее привлекательное для него, чем Париж. С другой стороны, в Парижской консерватории места ему не было. Его ученики и последователи занимали высшие должности на скрипичном отделении и стали бы его соперниками, вздумай он возобновить поприще музыканта в Париже. Тем больше было причин добиваться идеи Королевской академии в Лондоне. И, разумеется, Маргарет Чинери была в Лондоне.

15 декабря Виотти получил письмо (по-итальянски) от Клементи касательно того самого, что, вероятно, тяготило его более всего по возвращении, — а именно его разногласий с «глупыми Фи-

лармониками». Клементи, чьё гладкое умение обходиться с трудными артистическими натурами давно уже было доказано (в 1807 году он успешно заключил договор с Бетховеном, «этой надменной красавицей», на издание нескольких его сочинений), льёт елей на взволнованные воды по поводу чего-то (неясно, чего именно), что расстроило Виотти: «Вы совершенно правы — но и немного неправы — мне кажется, что гнев помешал вам верно прочесть ведомость наград». Затем он призывает Виотти явиться на собрание двадцать первого числа, дабы выбрать директора на смену Саломону. Клементи обещал свой голос Сэмюэлу Уэббе (одному из членов-основателей) и просит Виотти его поддержать. Затем, пишет Клементи:

что до вас (а это и есть главная причина, по которой я взялся за перо), помните, что я не принял Директорство, прежде чем не удостоверился, что вы его принимаете; вследствие этого мы и были созданы Дансом и проч., так что, на мой взгляд, недостойно было бы нам теперь колебаться. Обдумайте всё хорошенько и взвесьте, и я уверен, что вы решите так, как подобает великому человеку, каков вы есть.

Этими доводами и, быть может, этой лестью Клементи убедил Виотти не слагать с себя директорства, что тот говорил Уильяму о намерении сделать. Ещё в Париже Виотти, должно быть, обсуждал с Керубини возможность его приезда в Лондон. Керубини уже представил обществу новую увертюру, исполненную на восьмом концерте 30 мая 1814 года. Теперь, в декабре, ему предложили 200 фунтов за симфонию, увертюру и итальянскую вокальную пьесу. Именно Виотти, надо думать, вёл переговоры со своим другом, ибо именно он объявил обществу 20 февраля 1815 года, что Керубини намерен выехать из Парижа пятью днями позже. Перед самым отъездом Керубини попросил Байо прислать ему «партии моего квартета, ибо я должен дать Виотти их послушать». Это был его недавно сочинённый первый струнный квартет, ми-бемоль, который Байо с товарищами, без сомнения, проиграли. Керубини стал главной приманкой Филармонического сезона 1815 года.

Свою увертюру к «Анакреону» он продирижировал на третьем концерте, а на четвёртом, 3 апреля, под управлением Виотти, представил премьеры своей Увертюры соль мажор и трио «Et incarnatus est» — оба сочинены для общества. На пятом концерте, 17 апреля, исполнялась его увертюра к «Двум дням»; на шестом, 1 мая, под управлением Виотти, состоялась премьера его Симфонии ре мажор, сочинённой для общества; а на восьмом, последнем, 29 мая, была сыграна рукописная увертюра — вероятно, та же, что прозвучала впервые на четвёртом концерте.

Керубини дал и собственный бенефис, 24 апреля. О приготовлениях к нему он за месяц до того писал жене:

Я положусь на советы Amico; не следует ожидать большой прибыли — на случай, если мы обманемся. [...] Единственный день, на который мне удалось получить разрешение великого камергера, — это 24 апреля. Думаю, что если зал будет полон, при цене в полгинеи с человека (а выше этой цены поднять нельзя без возмущения публики), сбор составит 250 или 300 гиней, из коих надлежит вычесть неизбежные издержки. Лучше дать концерт в зале Филармонического общества, нежели в Опере, которая много больше и обошлась бы дороже.

В программе этого концерта, как она была объявлена в «Таймс», значился один необычный номер: «Господа Мори, Роскельяс [?] и Линдли исполнят Sinfonia Concertante Виотти». Поскольку за Виотти не числится сочинения симфонии-концертанте для трёх инструментов, тут, возможно, кроется ошибка, и в действительности речь шла об одном из его трио (trio concertante) для двух скрипок и виолончели. Личность Роскельяса [?] установить не удалось — известно лишь,

что он был скрипачом, вероятно испанцем, что в 1812 году он сыграл концерт (и спел арию) в Ганновер-сквер-Румз, а в 1815-м был объявлен участником бенефисных концертов Ваккари и Шарля-Филиппа Лафона. В собственном бенефисе 2 июня 1815 года, «при непосредственном покровительстве испанского посла», ему предстояло сыграть «большой концерт для скрипки сочинения знаменитого Виотти». Некий Роскельяс [?] пел в трио на концерте Филармонического общества 31 мая 1813 года, и он же значится среди мужских вокальных солистов сезона 1816 года в Королевском театре.

Из двух филармонических концертов, которыми Виотти дирижировал в 1815 году, на концерте 3 апреля он сыграл одно из своих трио с Мори и Линдли. Тогда же были исполнены три сочинения Моцарта: Ноктюрн для духовых инструментов; квинтет «Sento, o Dio» из «Так поступают все», в котором пели Нальди и миссис Лейси (прежняя миссис Бьянки); и, в заключение, увертюра к «Свадьбе Фигаро». 1 мая Виотти сыграл один из своих струнных квартетов с Мори, Моральтом и Линдли. Этот квартет, согласно программе, был «переложен из Фортепианного концерта Виотти ля минор им самим», под чем разумелось, без сомнения, переложение Виотти Скрипичного концерта № 25 для фортепиано с оркестром, сделанное Дусеком и посвящённое миссис Чиннери. Переложение же для струнного квартета (переложение переложения!), по-видимому, так и не было издано.

Выступал в этом концерте и пианист-композитор Камиль Плейель, сыгравший своё трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Плейель прибыл в Лондон в марте и сочинил это трио для общества. 18 апреля он писал родителям (отцом его был Игнац Плейель, композитор, издатель и фабрикант фортепиано, посвятивший два своих струнных квартета Виотти): «Я закончил трио, которое сыграю в понедельник, 1 мая, с Виотти и Линдли». В действительности же трио сыграл Мори, а не Виотти. Причина замены неизвестна; три письма Плейеля, написанные между 22 апреля и 20 мая, в которых он наверняка касался бы этого концерта, по-видимому, утрачены.

Плейель упоминает большой обед, данный когда-то в мае Иоганном Мельцелем «для артистов в пользу его Хронометра, на коем присутствовали Крамер, Рис, Калькбреннер, Борер и другие». Виотти Плейель не называет, но не говорит он и о том, что присутствовал сам. Зная, как известно нам, об интересе Виотти к новому изобретению, вскоре получившему имя метронома, было бы удивительно, если бы он там не побывал.

Ещё двое музыкантов, выступавших на филармонических концертах 1815 года, заслуживают упоминания ради их связи с Виотти. На третьем концерте, 13 марта, Фридрих Калькбреннер сыграл собственный секстет для фортепиано, скрипки, альты, виолончели, гобоя и фагота. Он выступал затем и в 1816-м, и в 1817 году. На восьмом и последнем концерте 1815 года скрипач Шарль-Филипп Лафон (1781–1839) сыграл своё трио для скрипки, флейты и фагота. Лафон учился у Крейцера и Роде в Париже в 1790-е годы и уже к началу нового века был признан одним из ведущих скрипачей французской школы. Незадолго до того он вернулся из шестилетнего пребывания в Петербурге, где служил солистом-скрипачом при дворе государя. Виотти, естественно, было бы любопытно послушать одного из своих наиболее выдающихся «потомков», хотя о дружбе между ними никаких свидетельств нет. Лафон много гастролировал — в 1816 году ему предстояла знаменитая встреча в Милане с Паганини, которую нередко, быть может с преувеличением, называют «состязанием».

Меж тем умиротворяющее письмо Клементи к Виотти оказалось лишь временным болеутолением. Хотя подробности отсутствуют, ясно, что Виотти и ещё несколько членов общества были до того недовольны Филармоническим обществом, что решили основать новую организацию, кото-

рую называли Профессиональным обществом. Дело дошло до развязки в мае—июне 1815 года. В «Таймс» от 31 мая Филармоническое общество с негодованием, «болью и изумлением» объявило об измене в своих рядах. На общем собрании 1 июня «секретарь огласил письма от г-на Клементи, г-на Брэма, доктора Кротча и передал сообщение от г-на Виотти, в коих те заявляли о своём желании немедленно сложить с себя обязанности директоров». Двумя неделями позже было решено заменить этих четырёх отступников, но к двадцать первому числу раскол, по-видимому, отчасти зарубцевался, ибо Виотти оказался одним из шести членов, вновь избранных директорами. И всё же «распря не унималась». На собрании 27 сентября было постановлено, «дабы назначен был комитет для встречи с комитетом Профессионального общества по поводу предложения последнего касательно объединения двух обществ». Один из членов, одарённый, но неуравновешенный Сэмюэл Уэсли, по-видимому, считал зачинщиком отколовшейся группы именно Виотти: «Лица, именующие себя профессиональным концертом, в отличие и даже в противоположность Филармоническому, сделали (через Виотти, коего я почитаю отъявленным лицемером) то, что я полагаю не более чем мнимым предложением об объединении с Обществом, которое они сами столь вероломно покинули». Уэсли мрачно заключает, что «вражда между [двумя группами] скорее усилится, нежели утихнет, так что окончательным итогом будет уничтожение обеих».

К 22 ноября кризис, по-видимому, миновал — по крайней мере внешне. Брэм с двадцатью головами, Клементи с девятнадцатью и Виотти с восемнадцатью оказались среди двенадцати членов, избранных директорами на следующий сезон. Но не прошло и месяца с небольшим, как Виотти вновь переменял решение. 3 января 1816 года он написал, по-английски (наверняка под диктовку Маргарет), секретарю У. Уоттсу, с сожалением отказываясь от должности директора «как по причине неважного состояния моего здоровья, так и из-за внимания, коего требуют мои торговые дела», но заверяя Филармоническое общество, что он «останется одним из самых ревностных и преданных его членов». Позднее в том же месяце он писал, быть может более правдиво, Уильяму Эйртону, что «замысел [Филармонического] концерта уже не тот, что прежде», что раньше то было почти частное предприятие, в котором музыканты играли произведения великих европейских композиторов, а публику допускали, едва ли не как милость, разделить с ними удовольствие. Ныне же оно сделалось попросту подписной серией концертов, в которой исполнители получают плату и в которой всё зависит от благосклонности публики. Затем Виотти пишет — с откровенностью, единственной в своём роде во всех его письмах, — о своих чувствах касательно собственного исполнительского уровня:

[Слова Виотти (письмо к Уильяму Эйртону):]

Теперь, любезный мой государь, вы понимаете, что, удалившись от профессионального мира лет на двадцать, я уже не могу позволить себе появиться на эстраде, не навлекая на себя укора в легкомыслии и не подвергая себя порицанию. Вот почему я намерен написать директорам и просить их не полагаться на моё слабое дарование, заверив их при том, что я никогда не перестану желать всего наилучшего обществу, членом которого всегда буду почитать за честь состоять.

[конец слов Виотти]

Из этого письма явствует, что Виотти после сезона 1815 года уже не играл в филармоническом оркестре, и, как оказалось, его выступление на концерте 1 мая 1815 года было последним разом, когда его слышали в публичном концерте в Англии — да и вообще где бы то ни было. Однако он, должно быть, снова передумал насчёт директорства, ибо при голосовании 17 июня 1816 года вновь был избран директором, хотя и с наименьшим числом голосов из избранных. Наконец, в

феврале 1817 года Виотти сложил с себя обязанности окончательно, и место его занял Фридрих Калькбреннер.

Керубини всё время своего визита, до начала июня 1815 года, прожил у Виотти и Маргарет на Чарльз-стрит. Он был среди гостей на обеде, который Маргарет дала в мае и за которым последовала музыка. «У нас обедали Калькбреннер, оба Борера и Раморино», после чего пришли ещё одиннадцать человек, среди них сэр Чарльз и леди Флинт, семейство Сент-Леджер, Уильям Спенсер и Нальди — «эти, вместе с Керубини и нами самими, заставили нашу маленькую комнату казаться и чувствоваться весьма тесной». Калькбреннер явно вошёл в заколдованный круг друзей Виотти и Маргарет. Антон (1783—1852) и Максимилиан (1785—1867) Борер, скрипач и виолончелист, были рекомендованы Виотти годом ранее герцогом Кембриджским, слышавшим их в Ганновере. Они посетили Англию в 1815-м и в 1818 году, но в филармонических концертах не играли. Раморино — возможно, тот самый морской капитан, друг друга, которому Виотти покровительствовал в середине 1790-х годов, как упомянуто в его «Précis». Маргарет сообщает Уильяму, что гости оставались до половины второго; она хвалит игру Калькбреннера и Бореров, но умалчивает о том, что именно они играли. Если среди гостей нашёлся альтист, вполне могло состояться и прочтение струнного квартета Керубини, который он привёз в Лондон нарочно для того, чтобы дать Виотти его послушать.

На обратном пути Керубини повстречал в Дувре Джузеппину Грассини, направлявшуюся в Лондон. В порт Кале он прибыл в половине одиннадцатого вечера 4 июня и переночевал на пакетботе, ибо в этот час город был уже заперт. Наутро он писал жене в восемь часов: «С шести часов я уже позавтракал и сходил повидать мужа Amico. Около десяти будут досматривать сундуки, а после мне останется лишь думать о продолжении пути». Уильям Чиннери, надо думать, был бы рад видеть всемирно прославленного композитора, ставшего теперь и его другом, не только Виотти, — хотя, пожалуй, ему не пришёлся бы по вкусу слегка ядовитый намёк Керубини, доведись ему о нём услышать; чего, разумеется, не случилось.

Летом 1815 года Виотти, по-видимому, обдумывал некий способ нажить, связанный с Уильямом, подробности которого неясны. Он сообщает Уильяму, что дело касалось

того, что произошло у Беца, увечителя [l'estropieur] страдивариусов! В том положении, в каком вы находились, имея друзей надлежащего рода — таких, каких я знаю в числе ваших друзей и которые некогда были товарищами моей юности, — наверное, нашлось бы средство извлечь из этого несметную прибыль; но для того мне нужно было бы увидеться с вами, сделаться истинным Меркурием, и нам — вам, мне, нам обоим — словно бы полететь, что было невозможно в ту пору, когда дело было мне предложено. Ныне же, к несчастью, всё раскрылось; он более не производит тех арий с вариациями, что столь изумительны! И овчинка не стоила бы выделки.

Увечителем этим был Джон Беттс, видный скрипичный мастер и торговец, чья лавка помещалась в северной аркаде Королевской биржи. Тогда, как и ныне, иные скрипичные мастера-торговцы предавались сомнительной практике: из частей одного хорошего инструмента в соединении с частями инструмента или инструментов похуже создавали две или более скрипки под престижными ярлыками. Что именно произошло в лавке Беттса, в чём в точности состоял замысел наживы, кто были товарищи юности Виотти и как с этим связаны изумительные арии с вариациями — обо всём этом Виотти не открывает ничего. Однако возможно, что «арии с вариациями» были у Виотти иносказанием для «вариаций» на тему скрипок Страдивари, изготовленных Беттсом. Это объяснило бы и слова «к несчастью, всё раскрылось» (*maintenant tout est dit malheureusement*) — быть может, незадолго перед тем обнаружили неблаговидные дела Беттса; и слова «он более

не производит» (*il ne s'exécute plus*) — не «сочиняет» и не «исполняет» (*exécute*) — те изумительные арии (изумительные оттого, что Беттс весьма искусно «клонировал» инструменты Страдивари). Итак, замысел наживы состоял бы в том, чтобы продавать скрипки «Страдивари» работы Беттса по ценам подлинных Страдивари. Виотти, возможно, прибег к этому условному языку оттого, что был очень осмотрителен в подобных делах (письмо могли перехватить и прочесть) и хотел устранить всякий намёк на то, что он и Уильям могли бы впутаться в предосудительные дела. Если это толкование загадочных слов Виотти верно, оно выставляет его в невыгодном свете; нам остаётся лишь радоваться, что замысел этот ничем не кончился.

По свидетельству источника не вполне надёжного, Артур Беттс (1775—1847), младший брат Джона и скрипач, учился у Виотти. Артур Беттс был автором нескольких изданных сочинений. Некий «мистер Беттс» несколько лет играл в скрипичной группе оркестра Филармонического общества, начиная с 1816 года.

В июле 1815 года Виотти и Маргарет ещё не решили, куда отправиться в свою ежегодную поездку на континент. (Джордж, хотя и сохранял за собою должность в Казначействе, с марта находился в Лиссабоне в качестве личного секретаря Джорджа Каннинга и вернулся в Англию лишь в октябре.) Хотя наполеоновские Сто дней завершились 18 июня поражением при Ватерлоо, за которым последовали его вторичное отречение двадцать второго числа и пленение 15 июля, и хотя Людовик XVIII вернулся в Париж 8 июля, тревога по поводу неустойчивости политического и общественного положения во Франции была ещё всеобщей. Виотти, Маргарет, Уильям и Матильда провели август в Нидерландском королевстве, посетив Гент, Антверпен, Брюссель и Лилль. Затем, быть может ободрённые известием, что Наполеон под британским конвоем отплыл на остров Святой Елены, они продолжили путь в Париж. Остановились они в «Hôtel de Londres» на улице Мон-Табор — без сомнения оттого, что Керубини (и другие обитатели Консерватории) ещё в январе были выселены и, возможно, не имели возможности приютить у себя четверых гостей. Консерватория и впрямь немало пострадала в первые дни Реставрации: её революционное происхождение было неуютно бурбонскому монарху, и она была вовсе закрыта почти на два года, прежде чем вновь открыться в 1816 году под названием Королевской школы музыки (*École royale de musique*).

К сожалению, поскольку Байо 19 сентября отбыл в долгое турне по Нидерландам и Англии (Виотти, должно быть, огорчился, видя его отъезд), мы лишены его красноречивых и точных рассказов о совместном музицировании с почитаемым им собратом по искусству. Зато нас успокаивает на тот счёт, что Виотти нашёл по крайней мере одного партнёра по камерной музыке высшего разбора, записка от Жан-Луи Дюпора, адресованная Виотти на «Rue Montabord»: «Дуэт ваш в соль миноре [WIV: 29] не у меня. Я убрал ноты в футляр от виолончели, а потому посылаю вам ключ от него. Загляните за мою виолончель. Сердечно благодарю вас за прекрасную музыку, которую вы дали мне услышать третьего дня вечером». Дюпор, давний товарищ Виотти ещё с 1780-х годов, оставил свою виолончель в комнатах Виотти в «Hôtel de Londres» — а это значит, что они уговорились вскоре снова сойтись для музицирования.

Находясь в Париже, Виотти получил письмо от герцога Кембриджского из Ганновера. Герцог благодарит Виотти за то, что тот «исполнил данное мне поручение касательно смычков». Поскольку у него есть ещё два смычка, которые Виотти уже прислал, в немедленной надобности в них он не испытывает.

[Слова герцога Кембриджского (письмо к Виотти):]

Я уверен, что друзьям вашим в Париже доставило бы большое удовольствие свидеться с вами вновь, и я радуюсь, что они уговорили вас вновь взяться за сочинительство. С великим нетерпением жду концерта, который вы столь любезно мне посвящаете. Я усердно разучивал Квартеты — они весьма прекрасны. Один из них я сыграл с Ромбергом, который остался от него в восхищении. Он пробыл здесь неделю.

[конец слов герцога Кембриджского]

Квартеты, возможно, были теми самыми, что были сочинены тремя годами ранее (WII: 13—15) и посвящены Андре, — их Виотти первоначально предполагал посвятить герцогу. С другой стороны, изданы они были лишь в 1817 году, а пускать в обращение рукописное сочинение до публикации было рискованно. Герцог не уточняет, с кем именно из Ромбергов он играл, но это, вероятно, был виолончелист Бернхард, который годом ранее выступал в Лондоне с учениками Виотти Мори и Феми и был другом Виотти.

Концерт, посвящённый герцогу, — это № 27, вероятно сочинённый (и сыгранный Виотти) в 1794 или 1795 году, но изданный лишь в 1815-м, в год этого письма. Чаппелл Уайт указывал, что это один из наименее трудных в техническом отношении из лондонских концертов Виотти и что тесно вписанная орнаментика партии солирующей скрипки в медленной части автографа была добавлена позже, что наводит на мысль, что сделано это могло быть в учебных целях, для герцога. Письмо, по-видимому, подтверждает это: коль скоро герцог, очевидно, не был знаком с сочинением, орнаментика была прибавлена именно в эту пору. Быть может, Виотти послал ему партитуру-автограф или только эту часть из неё в дополнение к изданной партитуре, на которой стоит посвящение.

В декабре Пьер Байо прибыл в Англию на завершающем этапе своего концертного турне. Он выступил в трёх филармонических концертах 1816 года. В первом, 26 февраля, он сыграл концертанту для скрипки (запрет на сольные выступления был снят), квартет Моцарта со своим бывшим учеником Феми и рукописный квинтет Кленгеля для фортепиано (играл сам автор), скрипки, альты, виолончели и контрабаса, на котором играл Драгонетти. Это выступление было первым появлением Драгонетти в концерте Филармонического общества, и оно знаменует его возвращение на публичную эстраду в Лондоне после нескольких лет отсутствия. Отныне он стал одним из столпов музыкальной жизни Лондона (да и всей Англии) — как в концертах, так и в оркестре Оперы. Следующее выступление Байо состоялось лишь в шестом концерте, 13 мая. В промежутке он играл в различных центрах северной Англии. Но Общество, по-видимому, рассчитывало, что Байо сыграет во всех его концертах. Виотти взялся уладить недоразумение. Его письмо (по-французски), доселе не публиковавшееся, любопытно сочетанием дипломатичности и прямоты:

[Слова Виотти (письмо в Филармоническое общество, 5 апреля 1816 года):]

5 апреля 1816 года

Господа,

Глубоко сожалею, что не могу присутствовать лично на сегодняшнем вечернем собрании. Я был бы счастлив прибавить мою малую осведомлённость к вашей и помочь выбрать пьесы для следующего концерта, дабы избежать — или, вернее, лишить подписчиков повода жаловаться, что концерты слишком длинны, чересчур длинны. Без сомнения, ваше здравомыслие позволяет вам признать эту истину и устранить её; но, как бы то ни было, ещё один голос, думаю, не повредил бы.

Ещё более сожалею, господа, что счёл необходимым ввязаться в дело мсье Байо!.. Сдаётся мне, между Обществом и им вышло некое недоразумение, коего я не понимаю!.. Г-н Байо — человек безусловно честный, тонкий и чуткий. Я знаю его, как вы легко можете себе представить, многие годы, накоротке [au fond]. Я могу поручиться, что он сдержит своё слово. Но я и помыслить не могу, чтобы Общество ожидало, будто за скромную сумму в 80 фунтов он возьмётся играть во всех концертах и быть прикованным к Лондону, не трогаясь с места, как меня уверяли! Нет, у Общества слишком много светлых умов [lumières], оно слишком хорошо умеет обходиться с большими талантами, чтобы я этому поверил.

Я намеревался сам привести г-на Байо в комитет, но, будучи не в силах отменить прежде взятое обязательство, посоветовал ему явиться одному и обещал, что извещу вас. Делаю это с великим удовольствием, ибо когда люди видят друг друга, они приходят к согласию легче, чем в переписке, и многие затруднения исчезают в разговоре.

Итак, примите его с подобающим ему вниманием и верьте, что я всегда,

господа,

ваш покорнейший и преданнейший слуга,

[подпись] Ж. Б. Виотти

[конец слов Виотти]

В итоге 80 фунтов были снижены до 50 гиней, что подразумевает: хотя 80 фунтов сочли (Байо и Виотти) слишком малой платой за все концерты, та же сумма казалась (Филармоническому обществу) чрезмерной за одни лишь три. В шестом концерте, 13 мая, Байо возглавил оркестр и сыграл квартет Гайдна с Феми и своим парижским коллегой, виолончелистом Бодьо, который к тому же исполнил собственный квинтет для виолончели, двух скрипок, альты и контрабаса вместе, среди прочих, с Байо и Драгонетти. Наконец, Байо был во главе и в седьмом филармоническом концерте, 27 мая, где сыграл струнный квинтет Бетховена, снова с Феми. 4 июня он вернулся в Париж.

Ранее в том же году Матильда, наблюдательная как всегда и охочая до сплетен, приписала в постскрипуме к одному из писем Виотти к Уильяму: «Amico совсем сбит с толку, — он упустил всякую надежду на мисс Китинг; по слухам, она вышла замуж за английского офицера в Париже. Говорят, мать её умерла. Едва ли я могу этому поверить. Блистательный год для свадеб!» Миссис и мисс Китинг были, по словам Матильды, частыми гостями в доме на Чарльз-стрит в 1814 году, но во всей переписке Виотти и Чиннери иных упоминаний о них нет. Это единственный во всей литературе о Виотти намёк на то, что он подумывал о женитьбе, и, сколь бы он ни был любопытен, он слишком мимолётен, слишком брошен вскользь, чтобы придавать ему большой вес. Если за словами Матильды что-то и стоит, странно, что ни Виотти, которому ныне шестьдесят лет, ни Маргарет ни словом не упоминают об этом в своих письмах.

Тем временем Уильям Чиннери, судя по всему, выступал в Кале посредником в винном деле Виотти и Чарльза Смита. Виотти, однако, был недоволен недостатком предприимчивости у своего друга и в одном из своих наставительных писем говорит ему, что следовало бы перебраться туда, где больше возможностей для торговли, — например, в Руан или Бордо. Он предостерегает Уильяма от упования на друзей — совет, чувствуется, добытый в суровой школе собственного опыта:

[Слова Виотти (письмо к Уильяму Чиннери):]

Друзья, сколь бы добры ни были их намерения, не делают ничего, они сидят сложа руки, пока возможность ускользает, если тот, кем они заняты, сам не поставит себя в положение, в котором ему можно помочь, и если сам не пошевелится! [...] От тебя самого зависит никогда не упускать из виду, что ты должен что-то делать, должен быть начеку и хватать всё, что подвернётся, и, наконец, накрепко вбить себе в голову, что, кровь из носу, праздной жизни ты вести решительно не можешь.

[конец слов Виотти]

Уильям, похоже, был расшевелён советом Виотти. Вскоре после того он переехал в Гавр, чтобы завести торговое дело (вино, спиртные напитки, сахар, чай и кофе) с неким Джозефом Кэри.

Именно в 1816 году винному делу Виотти и Чарльза Смита был нанесён тяжёлый удар. Джон Спенсер, брат Уильяма, человек музыкальный, который не раз принимал Виотти и Чиннери в Питершеме, своём загородном доме, был одним из самых ценимых покупателей винной торговли. Но в марте правительство наложило на него «extent», заморозив его средства, и значительная, по-видимому, сумма, которую он задолжал Смиту и Виотти, была потеряна. Виотти, хотя и пришёл, как он пишет Уильяму Чиннери, в «дурное расположение духа», рассуждает философски: «не остаётся ничего, кроме как сожалеть, что вообще связался с этими мотами». Йим высказала предположение, что именно эта потеря ускорила ликвидацию винного дела, которая последовала двумя годами позже. Если так, то Виотти, по-видимому, ещё этого не сознаёт.

Для Виотти, пожалуй, характерно, что, излив досаду в начале письма, он обращается к вещам более приятным: к нечаянному торжеству для Джузеппе Налди в собственном его доме в день его именин. Виотти, Джордж, Матильда и другие друзья держали Налди в неведении и подальше от дома до девяти часов, после чего перед ним предстало зрелище его собственной гостиной, обращённой в театр. Около ста гостей собралось, чтобы его приветствовать. Сначала была разыграна прелестная маленькая французская комедия, в которой главные роли исполнили жена и дочь Налди, затем последовала короткая итальянская опера, слова и музыка которой были написаны нарочно для этого случая, с оркестром, составленным из Ваккари, Спаньоветти, Сора и Крауча. Дочь Налди, Каролина, была подающим надежды сопрано и четыре года спустя дебютировала в Париже. Трудно вообразить, кто, кроме Виотти, мог бы сочинить музыку для этого спектакля, — хотя сам он скромно умалчивает об этом, и хотя ни следа её не сохранилось. Празднество, доведшее Налди до слёз, продолжилось вальсами, а затем «мы съели слона — заметьте, я разумею бисквит, — и отправились спать».

Наконец, в этом письме-роге изобилия Виотти просит Уильяма прислать ему из Парижа «пузырёк зубного эликсира (Elixir Dentifrice) из аптеки у Бе, на улице Гренель-Сент-Оноре № 34. Это чтобы умертвить старый зуб, в старой челюсти, который Дюмерг [зубной врач Виотти и Чиннери] не желает удалять». Создаётся явственное впечатление, что у Виотти были нелады с зубами. Он, очевидно, уже и прежде пользовался услугами парижского аптекаря.

В начале июля 1816 года Маргарет устроила одну из своих изысканных музыкальных вечеринок, которую с гордостью описала Уильяму: «Девушки Де Лиу [две сестры, которым предстояло петь в филармоническом концерте в следующем году и снова в 1818-м] спели вместе превосходно. Налди с дочерью тоже спели хорошо, а Amico сыграл несколько дуэтов с Ваккари в своей наилучшей манере по отделке, тону и исполнению! Совершеннее быть не могло». Жара в маленькой комнате стояла «нестерпимая», но оба скрипача, по-видимому, одолели трудности, которые она обыкновенно влечёт (потные руки и неблагоприятно сказывающееся натяжение струн). Гости было не менее семнадцати, среди них Данморы, Сент-Леджер с дочерью, граф и графиня Сант-

Антонио (в девичестве мисс София Джонстон) и члены дипломатического корпуса. После Маргарет угощала их чаем, лимонадом, пирожными и мороженым.

Той осенью Виотти и Маргарет вновь отправились на континент (с августа по ноябрь). Они собирались навестить мадам Виже-Лебрён, которая в июле писала Маргарет, вложив в письмо красноречивое свидетельство силы своих чувств к Виотти и его игре: «Так давно я не имела вестей об Amico. Боже мой, если бы вы только могли быть со мною и я могла бы слышать, как он говорит с таким выразительным лицом, и те сладостные звуки [его игры], которые я слушала с таким наслаждением. Отчего я больше их не слышу! Они всё ещё в моём сердце, но я беспрестанно твержу: Encore, Encore!»

Так или иначе, Маргарет и Виотти в тот год не поехали во Францию, а отправились в Брюссель, где соединились с Уильямом, а позже и с Джорджем, который в августе был в Париже с Джорджем Каннингом. Находясь в Брюсселе, Виотти получил письмо от герцога Кембриджского. Виотти, по всей видимости, просил герцога употребить своё влияние, чтобы порадеть об интересах Маргарет и, как кажется, помочь подыскать для неё (и Виотти) дом попросторнее. Герцог сожалеет, что не в силах ничего сделать: все апартаменты в различных дворцах заняты, в списке ожидающих у Великого камергера и без того слишком много имён, а почётных должностей (вроде должности фрейлины, надо полагать) в придворном штате его сестры не имеется (несомненно, герцог понимает старшую из своих пяти здравствующих сестёр, Шарлотту, королевскую принцессу).

Каково бы ни было её истинное денежное положение, Маргарет сумела вести образ жизни, не сильно уступавший тому, что она вела в Гилуэлле. Джозеф Фарингтон записал в своём дневнике, после растраты Уильяма Чиннери в 1812 году, что «миссис Чиннери (бывшая мисс Тресильян) получила такое обеспечение, что теперь располагает достаточным доходом, чтобы держать дом на Чарльз-стрит у Беркли-сквер [recte Манчестер-сквер] и иметь двух лакеев и двух служанок». Это подтверждает и сама Маргарет — применительно к поре до переезда из Гилуэлла, с той лишь оговоркой, что второй лакей, выездной, «всякий раз, как таковой случался, был слугою Amico, им же оплачиваемым и одеваемым». Вторая служанка была при Каролине, но похоже, что после переезда на Чарльз-стрит эти четыре человека прислуги были удержаны, что горничная Каролины перешла к Матильде, а Виотти по-прежнему сам оплачивал своего выездного лакея. В начале 1815 года Маргарет получила обеспечение в 2050 фунтов (см. примечание 26) — сумму, равноценную по покупательной способности 127 583 фунтам в ценах 2007 года. Теперь, в 1816 году, перед отъездом в Брюссель, она писала Уильяму, что «я, быть может, найду в Брюсселе хорошего слугу-швейцарца и привезу его с собою домой. Здесь нет ни одного, кто согласился бы носить ливрею, а ливрейный слуга мне необходим». Пожалуй, ещё знаменательнее то, что к началу следующего года она купила дом № 17 на Монтегю-стрит в фешенебельном районе Портман-сквер, куда она, Виотти, Джордж и обе девочки переехали летом 1817 года.

Почти наверняка именно во время этого пребывания в Брюсселе Виотти познакомился с молодым фламандским скрипачом Андре Роберехтсом (1797—1860). По словам Фетиса, Роберехтс брал уроки у Байо в Париже в 1814 году. После этой встречи в Брюсселе он отправился в Лондон учиться у Виотти и вскоре стал постоянным партнёром Виотти в дуэтных выступлениях на концертах Маргарет. Следующей весной Роберехтс получил от своего наставника знак его расположения в виде необычной пьесы (рисунок 8.1), а в пояснение к ней — письмо:

[Слова Виотти (письмо к Роберехтсу, 10 апреля 1817 года):]

10 апреля 1817 года

Хочу сдержать своё обещание, дорогой мой Роберехтс. Вы получите от г-на Смита маленькую безделицу, которая поистине ничего не стоит, но нацарапана собственной моей рукой. Она послужит по крайней мере доказательством того, что я вас не забыл и что я искреннейше желаю вам успеха.

Нет нужды говорить вам, что, играя эту пьесу, вы должны постараться насколько возможно подражать двум скрипкам. Когда будете её играть, поставьте служанку за дверь, пусть угадает, одна играет скрипка или две. Если она скажет, что две, — значит, то самое [c'est la chose].

Мы ещё не определились с летними планами. Я позабочусь вовремя известить вас о месте наших дел. Покамест же верьте, что я весьма искренне ваш преданный друг.

[конец слов Виотти]

Если не считать этого «Марша для двух скрипок, исполняемого одной соло[-скрипкой]» и ещё одного опыта в том же роде, Виотти, по-видимому, не особенно занимали полифонические возможности скрипки. Его двойные ноты в концертах, хотя порой и весьма обширные, условны и лишены полифонических притязаний.

[нотный пример]

Рисунок 8.1. Виотти: «Marcia a Due Violini da concertare [?] da un Solo» (Марш для двух скрипок, исполняемый одной соло[-скрипкой]) (Национальная библиотека Франции, отдел музыки; *Lettre autograph Viotti* (G. B.) 16). Другой рукописный список, выполненный не рукой Виотти, озаглавленный «Marcia a Violino Solo Col accompagnamento da sè Stesso» и надписанный «J. B. Viotti à Mr Geusse [? (не установлено)]», хранится в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене, Mus. Ms. 2983. Слегка отличаясь от парижского списка, в том числе си-бемолем вместо си-бекара на третьей и четвертой долях такта 19, эта версия, согласно сопроводительному листу, была скопирована с автографа Виотти, которым, по-видимому, владел — или который по меньшей мере удостоверил — Йозеф Иоахим, как указывает помета Иоахима: «Берлин, 30 сентября 1871 года». Связь между парижским и мюнхенским списками не установлена, но представляется ясным, что Виотти сам дважды переписал эту пьесу для двух своих адресатов. Ни один из автографов ныне не отыскивается.

Хотя Роберехтс, по-видимому, продолжал заниматься с Виотти и в последующие годы, ему пришлось ждать до 1819 года, прежде чем Виотти позволил ему выступить публично в филармоническом концерте. 10 января того года на собрании директоров было зачитано письмо Виотти, рекомендуемое его ученика, который и был должным образом принят в группу первых скрипок с платой 1 фунт 11 шиллингов 6 пенсов за вечер. Немного позже, вероятно в начале марта, Виотти написал, осведомляясь, в каком месте второго концерта (15 марта) директора полагают определить выступление Мори и Роберехтса с «концертантой для большого оркестра, которую они готовят». В итоге именно в конце первого отделения концерта двое его учеников — один бывший, другой нынешний — сыграли то, что, должно быть, было одной из двух его симфоний-концертант, сочинённых более тридцати лет назад. Роберехтс также играл первую скрипку в струнном квартете Гайдна в третьем концерте, 29 марта. В том же письме Виотти извещает Общество, что

«третьего дня прибыл из Мюнхена знаменитый кларнетист г-н Бёрман, состоящий на службе у короля Баварии. Он имел величайший успех в Париже. Если директора сочтут, что это могло бы стать превосходным разнообразием для филармонических концертов, я охотно возьмусь всё устроить ко всеобщему удовольствию». И Виотти действительно всё устроил: в том же концерте «герр Берман» сыграл свою Фантазию для кларнета с оркестром, а в пятом, 26 апреля, — свой Септет для кларнета, струнных и двух валторн.

Виотти был неутомим в радении об интересах своих учеников. В начале 1818 года директора Филармонического общества уведомили Виотти, что Феми будет написано письмо «с уверением, что состоится ещё одно пробное прослушивание, на котором будут исполнены две его рукописные симфонии». Ни одно сочинение Феми так и не прозвучало в публичных концертах Общества, хотя он несколько раз играл камерную музыку в концертах 1814, 1816 и 1818 годов. Создаётся явственное впечатление, что, как и в Париже, Виотти предпочитал, чтобы играли его ученики, а не выступал сам, — хотя упомянутое выше исполнение симфонии-концертанты было единственным случаем, когда одно из его собственных сочинений прозвучало в филармоническом концерте без его собственного участия, и, по сути, это был последний раз, когда сочинение его исполнялось Филармоническим обществом при его жизни. С другой стороны, Роберехтс и Мори время от времени играли сочинения Виотти в других концертах. Мори, к примеру, сыграл концерт Виотти в благотворительном концерте 7 июня 1815 года; в ораториальные вечера в Ковент-Гардене 8, 13 и 27 марта 1822 года; и между актами ораториального вечера в Друри-Лейн 31 марта 1824 года, вскоре после смерти Виотти. Роберехтс был объявлен играть набор «рукописных вариаций» Виотти 19 мая 1819 года в благотворительном концерте Роведино и его сына.

Одним из скромных свидетельств того, что Виотти сочинял в эту пору, служит письмо Маргарет, к сожалению отрывочное, в котором она говорит Уильяму, что «[Джон] Кросдилл в восторге от новых дуэтов Amico, которые он [...]» (на этом месте письмо оборвано). Неясно, что это могли быть за дуэты. Единственные известные дуэты Виотти, изначально сочинённые для виолончелей, — это набор из шести, WIV: 37—42, изданный несколькими годами ранее и посвящённый Кросдиллу. Маргарет, возможно, говорила о новом переложении, хотя ни одного известного переложения для двух виолончелей какого-либо из скрипичных дуэтов не существует.

В день Нового, 1817, года Маргарет Чиннери просила Уильяма Эйртона доставить ей «удовольствие вашим обществом [...] в ближайшую среду вечером, 8-го числа, не позднее девяти часов», когда Камборезе, новая примадонна Королевского театра, «обещала быть у нас». Виоланте Камборезе дебютировала в Лондоне в «Пенелопе» Чимарозы 11-го числа — несомненно, на вечере у Маргарет она спела одну-две арии из этой оперы, и несомненно, что Виотти играл.

В июне 1817 года Виотти, Маргарет и Матильда отправились в свою ежегодную поездку на континент, на этот раз в сопровождении Джорджа. Они остановились в Лилле, где гостила из Индии мать Матильды, миссис Джон Чиннери. Без сомнения, они провели время с Уильямом. Виотти также провёл какое-то время в Париже — сколько именно, неизвестно. 7 июля герцог Кембриджский написал Виотти из Монбрильяна, своего дворца в Ганновере. Герцог благодарит Виотти за два его недавних письма и прилагает чек на 50 гиней за скрипку, которую Виотти приобрёл для него и которую просит передать его метрботелю, г-ну Унлину, с распоряжением доставить её в Ганновер. Поскольку герцог говорит, что Виотти упоминал скрипку в письме от 26 мая, мы вправе предположить, что последний купил эту скрипку в Лондоне. Быть может, то был инструмент работы Страдивари — три скрипки Страдивари числятся в книге Гудкайнда (1972) как принадлежавшие герцогу. Герцог шлёт наилучшие пожелания Маргарет и Джорджу и рад слышать о но-

вом доме. Он сетует, что времени музицировать у него остаётся лишь изредка, хотя порой поёт, аккомпанируемый (весьма хорошо) неким Балосси, добрым композитором.

В середине октября Виотти и Маргарет были в Лилле, остановившись на улице Руаяль. Семнадцатого числа того месяца Виотти написал «mon cher Monsieur Vogel», сожалея, что из-за нездоровья Маргарет их концерт, назначенный на воскресный вечер («наш громадный, гармонический шум»), придётся отменить. Г-н Фогель, видный местный скрипач, позже свёл знакомство с Луи Шпором, когда тот весной 1820 года остановился в Лилле по пути в Лондон.

В начале 1818 года, по возвращении в Лондон с Маргарет, Виотти был удостоен приглашения на обед, даваемый Филармоническим обществом, несмотря на то что он уже довольно давно почти не участвовал в делах Общества. Это, должно быть, было торжественное событие — в списке приглашённых значились герцог Сассекский, несколько послов, сэр Томас Лоуренс, актёры Эдмунд Кин и Джон Филип Кембл, Сэмюэл Кольридж и Джон Соун. Маргарет получила возможность принимать с большей пышностью в новом доме на Монтегю-стрит. Она описывает большой приём, данный 25 мая 1818 года, на котором присутствовало около восьмидесяти гостей, не считая «деяти или десяти профессоров» (музыкантов):

[Слова Маргарет Чиннери (письмо):]

Гости начали съезжаться около десяти и продолжали приезжать и уезжать весь вечер; иные уезжали и возвращались снова. Около двух разъехались все, кроме профессоров. Начали мы с симфонии Гайдна, потом был вокальный квинтет из «Севильского цирюльника» Россини, потом играли Амисо и Роберхт, потом был вокальный дуэт мисс Налди и Гарсиа. После этого играли Бохеры (чего им больше никогда здесь делать не дадут). Затем дуэт Налди и Гарсиа, после него дуэт леди Флинт и мисс Налди, которым всё и завершилось.

[конец слов Маргарет Чиннери]

Новичок среди исполнителей — Мануэль Гарсиа, испанский тенор, ныне первый тенор Королевского театра, где, среди прочих ролей, он пел Альмавиву в «Цирюльнике», а Налди — Фигаро. Гарсиа создал роль Альмавивы в Риме двумя годами ранее и вскоре должен был стать первым тенором Парижской оперы во время директорства Виотти.

Герцог Кембриджский вернулся в Англию после очередных пяти лет в Ганновере (1813—1818, не считая краткого пребывания в Англии летом 1816 года, когда он наверняка виделся с Джорджем и, быть может, с Виотти). В июне 1818 года Виотти, Маргарет и Джордж много с ним встречались. Однажды (10 июня) Виотти обедал с герцогом и его женою, на которой тот женился всего месяц назад, — двадцатилетней принцессой Августой Гессен-Кассельской. Виотти рассказывал Маргарет, что «ничего не может быть любезнее и очаровательнее молодой герцогини, — у неё светлые голубые глаза с прекрасными тёмными ресницами и бровями, хорошие зубы. [...] После обеда герцогиня пела для Амисо, и не было ничего приятнее [...]. Завтра, по всей вероятности, [у герцога] будет квартет в Кембридж-Хаусе».

Несколькими днями позже Виотти снова обедал с герцогом. «Он отправился, по уговору, играть дуэты, и герцог пожелал, чтобы тот у него отобедал». Вечером, после обеда, прибыл Джордж, в то время как Виотти и герцог музицировали.

22 июня Маргарет написала Уильяму, ещё под впечатлением тяжёлой размолвки с человеком, с которым делила жизнь более двадцати лет. Она начинает резко, в крайнем волнении, без обычного «дражайший мой Чин» или подобного обращения:

[Слова Маргарет Чиннери (письмо к Уильяму):]

Не всегда легко выносить нрав Амисо, во всякую пору. — Я всегда сожалела, что среди множества прекрасных качеств, какими он обладает, есть некая властность, которая порой делает и поступки его, и речи резкими. Что до меня, — мне теперь так часто, так очень часто говорят, что я несправедлива, что мне трудно угодить, и проч., и проч., и проч., что я утратила всякую веру в себя и думаю, что приму новый образ поведения и, пуская всё идти своим чередом, стану избегать этих тягостных пререканий, которые меня губят, — по меньшей мере губят покой моего духа. Когда же все мы найдём друг друга, когда я отложу мою бдительность, — не знаю; но коль скоро никто, кажется, не благодарен мне за неё и даже не разделяет моего мнения, лучше всего будет вверить всё течению и плыть по нему, как сумею. Уже очень давно Амисо ненавидит музыку, — он никогда не сочиняет, никогда не коснулся бы скрипки, если бы мог того избежать, — его услада в чтении романов! В этом праздном занятии он провёл бы весь свой день, и написать записку или письмо, явившийся к нему человек, всё на свете, что отрывает его от этих несносных книг, — для него досадная помеха. Едва ли прочтёт он письмо, адресованное ему самому! Всякое иное, говорит он, у него нет глаз, чтобы читать. Стоит мне начать слегка увещевать его насчёт этой прискорбной склонности, причины тысячи промахов и упущений, как он принимается твердить, что он *très malheureux*, что он *mourir* и проч., и проч., в самом неистовом тоне. Однако пусть делает, как ему угодно, а не как угодно мне, — да и мои желания мало что значат, — день мой миновал, дражайший Чиннери, — я в собственных моих глазах словно ничто. Когда я думаю о былом моём счастье и нынешнем моём положении, — мне думается, что есть всё же кое-что, что можно поставить в противовес моим винам: то, что я несу всё это так, как несу!

[конец слов Маргарет Чиннери]

По-видимому, непосредственным поводом для этого необычайного излияния послужило то, что Маргарет упрекнула Виотти, а он ответил резко, чересчур резко, — типичная, на первый взгляд, размолвка между любыми двумя людьми, живущими под одной кровлей. Но дело тут не только в этом. Маргарет, которой теперь было под шестьдесят, сознавала своё давнее положение главной движущей силы семьи. Её бдительность, за которую никто (она, конечно, понимает Виотти) ей не благодарен, служила интересам её семьи. Быть может, Виотти сказал что-то, ставящее эту её роль под сомнение. Хотя Виотти, возможно, и полагал, что сама Маргарет умеет быть властной (любопытно было бы прочесть его описание этого разговора), нельзя отрицать, что Маргарет имела основания тревожиться об отступлении Виотти от музыки, от самой жизни. С другой стороны, ей могло бы вспомниться, что Виотти бывал подвержен периодам «ненависти» к музыке и что доселе он всякий раз выходил из них победителем. Его погружение в романы — Виотти, ценившего Плутарха, Расина и Шекспира, — ныне, без сомнения, назвали бы «механизмом бегства». Невольно задаёшься вопросом, что это были за романы, которые Маргарет находила несносными. Как бы то ни было, у уныния Виотти имелась одна совершенно простая причина — его и Чарльза Смита винное дело сдавало позиции с 1816 года и, по-видимому, окончательно рухнуло в 1818-м.

Однако всего четыре дня спустя после письма, 26 июня, Виотти воспрянул, чтобы принять участие в ещё одном блистательном приёме у Маргарет. Кросдилл прийти не смог, но ей удалось заручиться услугами Кристофера Шрама, Гарсия и семейства Налди. Гостей было около двадцати пяти, в том числе «с дюжину мужчин, главным образом из дипломатического корпуса», и герцог Кембриджский, прибывший около половины десятого вечера. Был спет квинтет из «Севильского цирюльника» Россини. «Это прошло очень хорошо, и, когда обнесли чаем, герцог взял

партию второй скрипки в квинтете Боккерини. Никогда не слыхала, чтобы он играл лучше, но жара была столь нестерпима, что он отказался играть дальше». Прежде чем певцы в десять часов отбыли на другое, ранее назначенное приглашение, Каролина Налди и Гарсиа спели дуэт. Снова обнесли чаем, и герцог, перед самым отъездом, услышал, как Виотти и Роберехтс играют дуэт. Мадам де Монжеру, гостившая в Англии несколько месяцев, тоже играла, «но увы! — её исполнение и её вкус сильно сдали!».

Нельзя не любопытствовать насчёт восьми- или девятимесячного пребывания мадам де Монжеру в Англии. Останавливалась ли она у Маргарет и Виотти на Монтегю-стрит? Музицировали ли они с Виотти вместе? Следует ли принимать на веру отзыв Маргарет? Что случилось с исполнением и вкусом пианистки? Письмо её к Маргарет, написанное по возвращении в Париж, сердечно; она тоскует по музыкальным вечерам на Монтегю-стрит: «Я так чувствовала себя как дома в той милой гостиной, слушая и восхищаясь дорогим Amico!»

Неделей позже Маргарет дала ещё один приём, который Гленберви описывает в своём дневнике:

[Слова Гленберви (дневник):]

Вечером я отправился на изысканный концерт к миссис Чиннери, где amico, как она его называет, играл на своей скрипке, с аккомпанементом и без, к великому восхищению знатоков. [Далее Гленберви перечисляет многих гостей, в том числе «несколько дипломатических особ».] Фиотти [sic] говорил со мною о мадам д'Эсмангар, с которою познакомился прошлой зимой у своего брата, который, по его словам, полковник и Генерал-прокурор в Париже, — странное соединение должностей, но я понял, что он разумеет, что тот занимает должность вроде нашего Военного судьи.

[конец слов Гленберви]

Виотти играл с аккомпанементом (без сомнения, на фортепиано аккомпанировала Матильда), но также, что более необычно, и без аккомпанемента — быть может, он импровизировал вариации на хорошо известную мелодию, а быть может, то был тот «дуэт» для скрипки соло, который он годом ранее послал Роберехтсу. Мы исключаем, за неимением свидетельств, возможность того, что это была часть из шести сонат и партит для скрипки без сопровождения И. С. Баха, — хотя это подводит нас к любопытному вопросу, был ли вообще Виотти знаком с этими сочинениями, ныне почитаемыми пробным камнем скрипичного искусства. Ученик Виотти, Жан-Батист Картье, включил Фугу из баховской Сонаты до мажор в свой «L'art du violon», впервые изданный в Париже в 1798 году, экземпляром которого Виотти наверняка владел. Шесть сонат и партит были изданы в 1802 году. Й. П. Саломон, по-видимому, играл их «образцово» в годы своего пребывания в Лондоне. О Джордже Бриджтауэре мы узнали из двух независимых современных источников, что он музицировал с Виотти и испытал влияние его игры. По словам Сэмюэла Уэсли, который был дружен с Бриджтауэром (и менее — с Виотти, как мы отмечали) и который сам был видным ранним поборником музыки Баха, «Истинным лакомством для любителя инструмента было слышать, как [Бриджтауэр] исполняет несравненные и бессмертные Солос Себастьяна Баха, кои все до единого он держал в совершенстве в своей памяти и исполнял с величайшей точностью и без единой ошибки». Бриджтауэр занимал должность первого скрипача в личном оркестре принца Уэльского с 1795 по 1809 год и был коллегой Виотти по Филармоническому обществу — возможностей для общения между двумя скрипачами было предостаточно, хотя нет свидетельств, что Бриджтауэр входил в круг Чиннери. Не мог ли младший из них, который, вероятно, впервые встретился с Виотти в десятилетнем возрасте в Париже, оказать влияние на своего старшего собрата?

К июлю 1818 года вновь настала пора для ежегодной поездки на континент. И снова Виотти был почтён памятным собранием друзей и собратьев по искусству в Париже, напоминавшим то, что так растрогало его в 1814 году. Описывают его и Байо, и Эдм Миэль, причём Байо — недели через две после:

[Слова Байо (письмо):]

Я виделся с г-ном де Лувуа на утреннем приёме у Виотти, которого имел удовольствие слышать на двух этих собраниях и на маленьком празднике, который мы дали ему в воскресенье 25 октября, за два дня до его отъезда. Молодой поэт сочинил в его честь кантату, которую добрый Абенек положил на музыку с речитативами и хорами. Я вставил восемь строк, к которым он сочинил прелестный хор, завершавший кантату. Мы отправились к Виотти, выйдя с королевской мессы. Никто ему ни словом об этом не обмолвился. Мы собрали оркестр и всех наших учеников. Этот сюрприз так растрогал его, что, войдя, он не мог ни ступить, ни молвить и был охвачен слезами. Ритурнели были составлены из дюжины мотивов из его концертов, квартетов и проч., и вы можете вообразить, как сильно я, играя их, разделял волнение того, кто слушал. Когда он оправился от первого потрясения, кантату исполнили во второй раз, а затем дорогой наш Виотти, видя себя среди своих детей и друзей [около тридцати человек, не считая музыкантов], не отказался взять скрипку, и мы сыграли превосходный рукописный концерт ми минор. Как мог он не сыграть его с божественным огнём? Душа его трепетала в ответ нашим.

[конец слов Байо]

Байо скромно умалчивает о том, что ритурнели были скрипичными соло, которые играл он сам, как сообщает нам Миэль, вероятнее всего присутствовавший, в своей статье о Виотти. Концерт ми минор — это № 29, изданный лишь в 1824 году. Мнения расходятся в том, сочинил ли Виотти этот концерт для исполнения в Оперном концерте в пору 1795—1798 годов или позднее, даже не ранее ли 1817-го. Уайт указывает, что средняя часть (*Andante sostenuto*) была сочинена после двух остальных частей и что «обе крайние части, в обеих из которых заметны следы переработки [в рукописи-автографе], были изменены в это самое время». Это наводит на мысль, что Виотти был подхлестнут упреками Маргарет и во время парижского пребывания поставил себе задачей снабдить этот концерт средней частью, отсутствовавшей в первоначальной версии. И, как замечает Дениз Йим, поскольку праздник был устроен в его и Маргарет жилище, она имела отношение к тайным приготовлениям, а это позволяет думать, что то была попытка «вернуть Виотти к его искусству». Семь лет спустя Байо отметил в своей «*Notice sur J.-B. Viotti*», что в этом случае никто в Париже, кроме нескольких друзей, не слышал, чтобы Виотти играл концерт, более тридцати лет. «Увы! То была его лебединая песнь; мы слышали его в последний раз».

Накануне этого праздника Виотти написал Феличе Радикати (1775—1820), туринскому скрипачу-композитору и ученику Пуньяни, с которым Виотти познакомился, когда Радикати приехал в Англию в 1810 году вместе со своей женой, сопрано Терезой Бертиноtti-Радикати. 1 апреля 1811 года Виотти присутствовал на концерте, где Мори играл «рукописный концерт» Радикати. К 1814 году Радикати вернулись в Италию, осев в Болонье. Судя по этому письму, Виотти и «*cher et bon*» Радикати стали близкими друзьями. Виотти сожалеет, что получил письмо Радикати с опозданием на целый год — «*poste restante* воистину *restante*». По-видимому, он посвятил Радикати в дела своего прогорающего винного предприятия: «Тысячекратно благодарю вас за все хлопоты, что вы взяли на себя ради меня. Я написал в Турин вследствие того, что вы прислали мне касательно моих злополучных дел». Это трудно истолковать. Быть может, Радикати расска-

зал Виотти о какой-то возможности в Турине или о ком-то в Турине, кто мог бы оказаться полезен. Виотти продолжает рядом красноречивых наблюдений о музыкальных вкусах Парижа:

[Слова Виотти (письмо к Феличе Радикати):]

Что до ваших прелестных квартетов, прошлой осенью я давал их слушать как мог лучше [je les ai fait entendre de mon mieux; предположительно Виотти понимает, что играл их сам], а в этом году мне говорят, что музыка этого рода больше не идёт; что в обществах желают слушать одни лишь маленькие глупости [petites betises] с фортепианным аккомпанементом и что на квартеты только зря выбросили бы деньги [et qu'on en serait pour les Fraix]. Мне даже учтиво дали понять, что то же и с моими собственными сочинениями. А потому, дорогой мой друг, советую вам затребовать их обратно, чтобы переделать во что-нибудь иное, если пожелаете продать их в Париже. Все они в руках Эмбо, который готов передать их кому вам будет угодно.

Поскольку минул год с тех пор, как вы хотели приобрести собрание моих концертов, не знаю, того же ли вы ныне мнения. Я не решаюсь побуждать вас к этой покупке, но я отдал их на хранение г-ну Жане, и он готов следовать любым указаниям, какие вы пожелаете ему дать.

Я возвращаюсь в Лондон послезавтра — это всё та же страна, где музыка катится ко всем чертям, хотя повсюду неистовство ею заниматься.

[конец слов Виотти]

[Виотти шлёт наилучшие пожелания «chere Madame Bertinotti» от мадам Чиннери и просит своего друга «поцеловать ей руки от имени её земляка». Под «земляком» он понимает не столько итальянца, сколько туринца.]

Утверждение Виотти насчёт рынка струнных квартетов в Париже звучит не вполне правдиво, поскольку Жане и Котель издали его последний набор из трёх, посвящённый Андре Виотти, всего годом ранее. С другой стороны, его невысокое мнение о парижских вкусах разделял Людвиг Шпор, посетивший Париж в 1820—1821 годах («здесь редко услышишь серьёзную пьесу, ничего, кроме airs varies, rondos favoris, ноктюрнов и тому подобных безделиц»), а также Софи Лео, которая пишет о «плачевном состоянии» концертов в эту пору: «даже самый способный артист не смел предложить своей невзыскательной публике квартет или квинтет, не говоря уже о целом концерте с оркестровым сопровождением, а в частных кружках, где культивировалась музыка, выставление напоказ невежества и безвкусицы было ещё разительнее». Замечание Виотти о состоянии музыки в Англии показывает, что в Филармоническом обществе ничто не произошло, что изменило бы его мрачное мнение об этом учреждении.

Находясь в Париже, Виотти смог дать волю своему интересу к преподаванию музыки. Он посетил особую музыкальную школу в Марэ, где применялась взаимная система обучения, то есть наиболее способных учеников готовили к тому, чтобы они наставляли своих товарищей в малых группах. «Annales de la musique pour l'an 1819» сообщили об этом посещении:

[Слова из «Annales de la musique pour l'an 1819»:]

Внимательно наблюдая классные упражнения, отрадные и для глаза, и для слуха, он сам убедился, что успех подобного заведения обязан превосходству применяемого метода, а не какому-нибудь мимолётному модному увлечению легковесными новшествами, что слишком часто пленяют умы праздные. Прискорбно, сказал он, что столь простые и остроумные методы не были применены раньше в развитии прелестного искусства, изучение которого в былые времена отнимало у стольких молодых людей время и заставляло их отвращаться от музыки.

[конец слов из «*Annales de la musique*»]

Заманчиво предположить, что именно мадам де Жанлис и Маргарет склонили Виотти посетить эту школу. Взаимный метод обнаруживает весьма близкое сходство с тем, что практиковала Маргарет в Гилуэлле, поручая Каролине помогать в музыкальном обучении Матильды и маленькой Маргарет.

Возвратившись в Лондон, Маргарет продолжала давать музыкальные вечера, гости которых по большей части состояли из членов иностранного дипломатического круга. На одном из них, данном 8 января 1819 года, она сообщает, что не приглашала многих профессоров, что леди Флинт пела собственные сочинения, аккомпанируемая Бегре, а Матильда играла на фортепиано, аккомпанируемая Роберхтсом. На другом

[Слова Маргарет Чиннери (письмо):]

мы были богаты поэтами [Сэмюэл Роджерс, Томас Мур, Генри Латтрелл и Уильям Спенсер]. Музыка, которая по уговору должна была быть инструментальной, была весьма прекрасна — несколько квинтетов Боккерини, дуэт Amico и Роберхтса, трио Amico. Amico играл дивно; ему аккомпанировали его ученик Гинемер, полковник Уэст и Эшли. Он был совершенно очарователен и весь вечер в превосходнейшем расположении духа.

[конец слов Маргарет Чиннери]

Ученик Виотти, «Гинемер», — это Шарль Гинемер, шурин и бывший ученик Байо, переехавший жить в Англию в 1809 году после женитьбы, с которым Виотти играл камерную музыку в доме генерала Дессоля в 1814 году. Должно быть, уже после того случая он стал учеником Виотти — без сомнения, при посредничестве Байо. Гинемер будет играть в оркестре Филармонического общества в сезоне 1822 года по обычной для рядовых музыкантов ставке «одна гиней с половиной за вечер и полцены за репетицию». Он также играл камерную музыку в четырёх концертах Филармонического общества в 1822 году. Вместе с Феми и Роберхтсом он доводит до трёх число учеников, которых Виотти принял от Байо.

Томас Мур провёл вечер на концерте на Монтегю-стрит примерно в это время. Во вторник, 8 июня 1819 года, «мы поехали вечером к миссис Чиннери, где я слышал, как Виотти, Эшли и проч. играли прекрасный квинтет Боккерини, полный сладостной мелодии, — пели и девицы Лиу». Похоже, это был не тот же самый, всецело инструментальный концерт, что описан Маргарет, хотя и весьма на него похожий.

В свой шестьдесят четвёртый день рождения, 12 мая 1819 года, Виотти писал Уильяму Эйртону из Питершема, «от Уильяма Спенсера, эсквайра». Он «в упоении от пения целой стаи соловьёв» и наслаждается своим днём рождения, ничего не делая: «Viva, il bel far niente». Он предлагает, поскольку большинство подписчиков на Реквием Керубини — члены Филармонического общества, попросить директоров, чтобы композитор прислал ноты одной посылкой в Аргайл-Румз. Быть может, таким образом таможня окажется «несколько менее жадной и менее неумолимой». Тогда подписчики смогут уплатить каждый свою долю.

Несмотря на видимость, денежное положение Маргарет, и в особенности Виотти, никогда, по видимому, не было особенно прочным. В январе 1819 года Маргарет говорит Уильяму, который попросил денег, что «я и сама очень стеснена, дражайший Чиннери, и у меня есть немного, чем перебиться, с чем я, вместе с долей Amico, надеюсь как-нибудь, ковыляя, протянуть». Виотти, вносящий четверть домашнего бюджета, смог одолжить 20 фунтов Уильяму. Но с 1819 года и далее их нужда в деньгах очевидна, в нарастающей настоятельности, становясь отчаянной в 1822 и

1823 годах, незадолго до смерти Виотти. Виотти всё ещё был должен Маргарет 24 000 франков — весьма большую сумму, одолженную в качестве его вклада в винное дело, — долг, который он так и не сумел вернуть, как сетует в своей последней воле и завещании. Крах винного дела был, без сомнения, тем, что побудило Виотти искать новый источник дохода. Уже в январе 1819 года он и Маргарет обращали свои взоры к Франции. В письме от 4 января к Уильяму Маргарет разбирает политическое положение во Франции и его влияние на их судьбу: она одобряет Эли Деказа, поднявшегося к власти при Людовике XVIII и с чьим кузеном она в дружеских отношениях, и «г-н Дессоль — старый друг Амисо, как вы знаете, — так что в целом я не думаю, что мы потеряли почву под ногами в главной квартире». Маркиз Дессоль, прежний генерал Дессоль, был назначен министром иностранных дел. Маргарет следит за недавними переменами во французском правительстве («главная квартира») не только с точки зрения возможных выгод для Уильяма и его дела, но и для Виотти. Время пришло. Виотти, которому шестьдесят четыре года, решает добиваться должности директора Парижской оперы — той самой, к которой стремился ровно тридцать лет назад.

Глава 9. Париж и Опера, 1819—1821

Мы не можем знать истинного состояния души Виотти, когда он принимал это решение. Несомненно, было нежелание брать на себя должность, которая, как он знал, окажется тягостной, художественно неблагодарной и до крайности утомительной для человека его лет. Ещё в 1816 году он отклонил гораздо менее обременительный пост, сославшись на «неважное здоровье» (и в этом он был, конечно, искренен — будь он в цветущем здравии, это бы заметили). Но, без сомнения, было тут и волнение перед вызовом, и удовлетворение от достижения давней мечты.

Действующий директор Оперы, или Королевской музыкальной академии (*Académie royale de musique*), Луи Персюи, уже некоторое время был тяжело болен. 12 октября 1819 года он подал в отставку. Декретом от 30 октября Виотти был назначен преемником Персюи. Письмо о назначении от министра двора (*Maison du roi*), графа де Прадель, помеченное 2 ноября, ясно показывает, что Виотти сам ходатайствовал об этой должности. Оно начинается так: «С удовольствием получил я, сударь, ваше письмо от [число месяца опущено] минувшего октября, в коем вы предлагаете взять на себя постановочное руководство и управление художественным персоналом [*direction de la scène et du personnel des artistes*] Королевской музыкальной академии». Виотти полагалось годовое жалованье в 12 000 франков, а также 3 000 франков на расходы по найму жилья. В круг его обязанностей входило и руководство Итальянским театром, известным в просторечии под именем Буффонов (он давал итальянскую оперу), управление которым незадолго до того было соединено с управлением Оперой, в театре на улице Луа (ныне улица Ришелье — см. рисунок 3.1), который, как и всегда, давал французскую серьёзную оперу. Эта двойная должность, должно быть, представлялась Виотти возрождением его прежнего директорства в Театре Месье/Фейдо. Представления в Опере давались по понедельникам, средам и пятницам; в Итальянском театре — по вторникам, четвергам и субботам. Одна только Опера в 1820 году держала на полном содержании 486 человек.

В числе других искателей этой должности был Луиджи Керубини, чьё прошение сохранилось в национальных архивах. Керубини предлагает «дабы выказать желание моё быть полезным, прибавить к моей просьбе ещё и ту, чтобы быть временно и безвозмездно назначенным помощником г-ну Персюи, с тем чтобы исполнять те обязанности, которые состояние его здоровья порой мешает ему выполнять». У Керубини были основания полагать себя главным претендентом на это место. Он пользовался расположением Людовика XVIII, который в 1814 году назначил его одним из суперинтендантов королевской капеллы. Он был возведён в кавалеры ордена Почётного легиона и избран членом Института Франции. Но как сочинитель опер он всегда был бы открыт упрёку в столкновении интересов при выборе репертуара для Оперы. Так или иначе, его обошли в пользу его старого друга. 5 ноября Виотти написал ему:

[Слова Виотти (письмо к Керубини, 5 ноября 1819 года):]

Мне говорят, любезный друг, что вы сердитесь!.. Если на меня, то вы неправы, и убедить вас в том будет нетрудно. Всё, что брат мой сказал вам об Опере, — правда. Я вовсе не искал той должности, коей меня удостоили, должности, которая положила конец моему душевному покою! Всё устроилось не знаю как, и лишь дней десять или четырнадцать тому назад меня вызвали из Шатильона, чтобы испросить моего согласия. И потому, не вдаваясь в дальнейшие подробности, повторю: брат мой сказал вам всё. Разумеется, я безмерно признателен г-ну графу де Прадель за его доброту; он заслуживает моей благодарности по праву, и я сделаю всё возмож-

ное, чтобы доказать ему это; но не могу не чувствовать жесточайшей боли оттого, что оказался соперником друга, которого люблю, друга, чей гений я всегда чтил и ценил, человека, которого я не перестану любить, какие бы перемены ни совершились в его сердце. Любящий вас amico, Виотти.

[конец слов Виотти]

Почти болезненное желание Виотти оберегать тех, кого он любил, от неприятных истин здесь доведено до крайности. Ложь, конечно, была горше правды.

Шатильон (-су-Баньё), откуда, по словам Виотти, его вызвали, был тогда маленькой деревушкой милях в шести к югу от Парижа. Маргарет приобрела там жилище, вероятно, в 1819 году — среди плодовых деревьев, виноградных лоз и садов, на возвышенности, откуда открывался обширный вид на Париж. Здесь она и прожила несколько последующих лет, в месяцы с весны до осени, возвращаясь на зиму в Лондон, ибо дом в Шатильоне был слишком холоден. Виотти обыкновенно приезжал туда на выходные из Парижа. Маргарет порой навещалась в Париж, чтобы посетить оперу или спектакль, и вновь принимала в Шатильоне гостей, «собирая разношёрстное общество дипломатов, французских государственных мужей, музыкантов, близких друзей и родни на обеды и музицирование — совсем как прежде в Гилуэлле». У мадам Виж-Лебрён была своя комната в Шатильоне. В 1819 году Виотти и Маргарет покинули Англию ради Франции вскоре после 28 июня, когда Виотти присутствовал на собрании Филармонического общества. Они жили на улице Басс-дю-Рампар, 38, до своего переезда в Шатильон. Затем, после того как Маргарет вернулась на зиму в Лондон, Виотти проживал по адресу улица Нёв-де-Матюрен, 46, где он, по-видимому, прожил большую часть 1820 года.

Прошло немного времени, и Виотти с головой погрузился в водоворот административных дел. 18 ноября Родольф Крейцер послал письмо некоему лицу в дирекции Оперы:

«Вам известно, что вот уже три года я исполняю обязанности дирижёра оркестра [chef d'orchestre] с великим усердием и тщанием. Полагаясь на ваше чувство справедливости, я не могу сделать ничего лучше, как просить вас оказать [бесконечную? (слово неразборчиво)] любезность поддержать просьбу, которую я только что подал в дирекцию королевской академии, о повышении моего жалованья до восьми тысяч франков на 1820 год — обычного жалованья за должность дирижёра оркестра. Участие, которое вы были столь добры выказать мне в иных случаях, ободряет меня надеждой, что и на сей раз вы будете ко мне благосклонны. Примите уверения [...], Крейцер».

Крейцер был помощником дирижёра с января 1816 года. Если адресатом письма был кто-то иной, нежели Виотти, то почти наверняка именно к Виотти Крейцер только что обратился и именно Виотти отвечал за утверждение подобных прошений к ратификации министром двора. Ходатайство Крейцера увенчалось успехом: шесть недель спустя Виотти известил его о назначении главным дирижёром, хотя и с жалованьем всего в 7 000 франков. В мае 1821 года оно было повышено до 8 000.

В оркестре Оперы насчитывалось около восьмидесяти музыкантов, среди которых были и лучшие в Париже. Франсуа Абенек в 1817 году сменил Крейцера на месте первой скрипки, а ученик Виотти Жан-Батист Картье с 1791 года был помощником концертмейстера. Оркестр же Итальянского театра был чуть больше половины оперного и считался «отъявленно плохим».

Другое происшествие, снова касавшееся художественного персонала, потребовало всего обаяния и дипломатии Виотти, о чём он сам, не без хвастовства, докладывает интенданту Меню-Пле-

зир (Menus Plaisirs), барону де Ла Ферте. По неизвестным причинам он был вынужден отказаться от мысли ангажировать мадам Бонини как одну из примадонн Буффионов. Виотти всячески старается, чтобы Ла Ферте прежде уразумел всю важность этой «прискорбной неизбежности»:

[Слова Виотти (письмо к барону де Ла Ферте):]

Уверяю вас, что эта незадача в нынешнюю пору сезона, ужасающе неловкое положение, при котором приходится поддерживать труппу при одной только примадонне, и, надо сказать, последствия, которые, казалось бы, лягут на ответственность нового директора, — всё это побудило меня, посоветовавшись с гг. Куртеном и Грансиром, нанести частный визит мад. Фодор, с которой я был в самых дружеских отношениях в Лондоне. Я представился сперва как старый знакомый, затем разговор незаметно повернул в желаемую мною сторону; я повёл себя как директор. После долгих обсуждений я убедил г-на и мад. Фодор принять новый контракт на двадцать пять тысяч франков на будущий год с обещанием бенефиса в большом оперном зале, при гарантии в пятнадцать тысяч франков чистыми.

[конец слов Виотти]

Жозефина Фодор-Менвьель, сопрано, была дочерью голландского скрипача Жозефуса Андреаса Фодора, чьё выступление в Духовном концерте в Рождество 1781 года Виотти, быть может, слышал и который был одним из нескольких хороших скрипачей, затмённых Виотти в начале 1780-х годов в Париже. Она дебютировала в Опере-Комик в 1814 году и выступала в Королевском театре с 1816 по 1818 год, исполняя Сюзанну в моцартовском «Фигаро», Церлину в «Дон Жуане» и Розину в первом лондонском представлении россиниевского «Цирюльника» 10 марта 1818 года, вместе с Мануэлем Гарсиа и Джузеппе Налди. Виотти, должно быть, свёл с нею знакомство в эту пору и, без сомнения, слышал её в «Цирюльнике». В последнее же время публика в Париже принимала её не слишком благосклонно, что, быть может, и объясняет известное нежелание её возвращаться на французскую сцену, а в свой черёд — и нужду в «умной и гибкой дипломатии» Виотти, и в щедром контракте, чтобы её склонить. Выбор Виотти в одном отношении оказался провиденциально мудрым. Мадам Фодор имела триумф в роли Розины в «Цирюльнике», с Гарсиа в роли Альмавивы и Феличе Пеллегрини в роли Фигаро, начиная со второго представления 14 декабря (она заменила сопрано, певшее на премьере). Это, как писал Жан Монгредьен, было «началом россиниевского помешательства во Франции». С другой стороны, мадам Фодор-Менвьель вскоре показала себя весьма беспокойной служащей. Она устроила скандал, когда «выманила у дирекции лишних тридцать тысяч франков, ежегодно расторгая и затем заново заключая контракт, изначально заключённый на 1819—1821 годы, и всё это время уверяя, будто здоровье удерживает её от сцены».

Другая щекотливая встреча вскоре предстояла новому директору. «Олимпия» Гаспаре Спонтини уже некоторое время готовилась к постановке. Спонтини жил в Париже с 1803 года; его «Весталка» (1807) была его величайшим успехом. В 1814 году он безуспешно ходатайствовал о должности, ныне занятой Виотти. Репетиции «Олимпии» под фортепиано начались в марте 1819 года, но склонность Спонтини беспрестанно переписывать как вокальные, так и оркестровые партии вызвала немалую задержку и лишние расходы на переписку нот. И вот между двумя итальянцами завязалась едкая перепалка. 6 декабря Виотти, скорее с печалью, нежели с гневом, сожалеет, что композитор всё ещё не передал переписчику ни увертюру, ни оркестровку арии Антигоны, и что он ещё не сочинил каких-либо балетных номеров и не оркестровал тех, что сочинил. Прадель подтвердил своё распоряжение, что премьера бесповоротно назначена на 15 декабря. Виотти, пожалуй, следовало бы на том и закончить письмо, но, в точности как сделал он тридцатью года-

ми ранее, когда боролся с управлением того самого учреждения, что ныне представляет, он прибавляет угрозу — и даже двойную: что если к утру десятого числа переписчик не получит всю музыку, то он, директор, «против моей воли», распорядится сделать необходимые замены, и что «я объявляю первое представление на пятнадцатое; стало быть, мы с вами равно связаны обязательством в глазах публики».

Спонтини, известный своей гордостью и обидчивостью, ответил на другой день. Он был и негодуя — письмо Виотти недостойно прославленного художника, — и непокорен: он умывает руки от всего предприятия, и вся ответственность за него лежит на Виотти. Встревоженный Виотти созвал чрезвычайное собрание дирекции под председательством Ла Ферте, а затем послал Спонтини последнюю угрозу: «Если [...] вы будете упорствовать в этом странном решении не заканчивать „Олимпию“, заявляю вам, что в день представления я доведу до сведения публики причины, по которым мы были вынуждены тем или иным способом [d'une manière quelconque] восполнить недостающие части вашей оперы».

Спонтини, по-видимому, попросил Виотти об отсрочке до двадцатого. Виотти в письме к Прадель от 8 декабря намекает на своё огорчение враждебностью Спонтини и на желание не только разрешить дело практически, но и избежать личного разрыва:

[Слова Виотти (письмо к графу де Прадель, 8 декабря 1819 года):]

Если вы сообразовались согласиться на эту отсрочку в пять дней, о которой просит меня г-н Спонтини, если вы милостиво предоставите мне этот деликатный способ ответить на неуместность его письма, если моё обращение к вам, господин граф, докажет Композитору, что я различаю его талант и его своекорыстие и поведение, — то я буду обязан вам этим новым знаком внимания.

[конец слов Виотти]

Отсрочка была дарована, и даже бóльшая, чем испрашивалась; «Олимпия» получила свою премьеру 22 декабря. Увы, несмотря на её достоинства (в ней есть весьма прекрасная музыка), принята она была очень холодно и после одиннадцати представлений была снята. Вскоре после того Спонтини покинул Францию. В сентябре он подписал контракт стать капельмейстером Фридриха Вильгельма III Прусского, сына того принца, с которым Виотти играл камерную музыку в Потсдаме.

Облегчением среди этих досад и среди его одиночества — это был первый за многие годы случай, когда Виотти и Маргарет жили врозь, — стало бы присутствие Томаса Мура. Поэт теперь жил во Франции, по причинам, сходным с теми, что привели сюда Уильяма Чиннери: чтобы скрыться от кредиторов. Но, судя по его дневнику, он нимало не утратил ни остроумия и общительности, ни любви к музыке. В субботу 18 декабря, когда Виотти, должно быть, пребывал в тревоге из-за «Олимпии», Мур «отправился разыскивать Виотти, дабы испросить позволения присутствовать нынче вечером на репетиции новой оперы Спонтини „Олимпия“, — встретил его, и он обещал допустить лорда Дж., меня и Фицджеральда [...]. Репетиция весьма своеобразная — сцена освещена, все декорации на местах, а актёры в будничном платье — музыка же чересчур перегружена нотами и тяжёлыми гармониями, и то, как её провизжали и промяукали мад. Браншо и Альбер, — отвратительно». Не один Мур жаловался на манеру пения в Опере — порицание было всеобщим. Сам Виотти, как мы помним, тридцатью годами ранее делал нелестные замечания о певцах Оперы. Мы увидим, что он предпринял по меньшей мере одну попытку исправить это положение. Двадцать четвёртого Мур присутствовал на представлении «Олимпии»: «нельзя

вообразить ничего более поэтического, нежели декорации и балет этой оперы». По крайней мере было нечто, чем он мог наслаждаться (в сентябре он был восхищён «Весталкой» Спонтини). В следующем апреле Мур записал в дневнике, что был на частном концерте, где видел Виотти, «встречу с которым я всегда рад».

Не один Мур среди друзей Виотти обращался к нему за допуском на репетиции и за бесплатными билетами на представления — точно так же, как прежде на филармонические концерты и в Королевский театр, и, без сомнения, в Театр Месье/Фейдо. Джейн Портер, романистка, давний друг Чиннери и Виотти, которой Виотти лично доставил филармонический билет в 1814 году, получила «щедрую пачку билетов» в оперу в сентябре 1820 года. Она же мягко пожурела Виотти («Вероломный Amico!») за то, что он не ответил на её просьбу повидаться, — без сомнения, оттого, что он был стеснён во времени.

Ещё одним светлым пятном в его в остальном тревожную зиму 1819—20 года стало то, что когда-то в декабре он был почтён некою музыкальной организацией. Всё, что нам о том известно, заключено в составленном аукционистом изложении письма, написанного Виотти 21 декабря «Секретарю Общества любителей с изъявлением благодарности Обществу за оказанные ему похвалы». В записке от 18 апреля 1821 года Виотти позволяет троим «своим» певцам петь на благотворительном концерте в пользу бедных, «который *société des amateurs* даст двадцать пятого числа сего месяца, буде здоровье им позволит».

Маргарет Чиннери отбыла в Англию в середине ноября 1819 года. Двадцать первого Виотти написал Уильяму, успокоенный известием, что она благополучно добралась до Дувра. Он шлёт самые сердечные приветы деловому компаньону Уильяма в Гавре, Жозефу Кэри, «нашему дорогому, нашему превосходному Кэри, и передай ему, чтобы не забывал, как я к нему привязан. Я уж, конечно, не забуду послать [оперные] билеты тем особам, в коих он принимает участие». Виотти сообщает, что Джордж привёз ему скрипичные струны из Неаполя (Джордж сопровождал Джорджа Каннинга в продолжительной поездке на отдых), которыми, «хороши они или дурны, я поделюсь с нашим добрым другом». Кэри, стало быть, был скрипачом-любителем, который сделался добрым другом Виотти. Но тут кроется загадка. Ещё в 1803 году Виотти сочинил набор из трёх скрипичных дуэтов, изданных не позднее 1810 года в Лондоне и Бонне, с надписью «*Hommage à l'amitié*» (Дань дружбе), посвящённый «г-ну Кэри» (WIV: 28—30). Это странно, ибо Чиннери, а значит, почти наверняка и Виотти, не были знакомы с Жозефом Кэри прежде, чем Уильям стал его деловым компаньоном. По-видимому, нет иного объяснения, кроме того, что это были два разных человека. Отношения Виотти с Жозефом Кэри вскоре сделались более запутанными.

Кому-то, должно быть, показалось безответственным, что в середине января 1820 года, всего через десять недель после вступления в должность, Виотти отправился в Лондон, получив двухмесячный отпуск. У него были на то настоятельные причины. Виотти был теперь впутан в юридические и финансовые последствия краха винного дела. У него было несколько «бесед» (слово Маргарет) с Чарльзом Смитом. По условиям их товарищества формальное расторжение партнёрства, составленное поверенным Виотти, Генри Дансом (и объявленное в «Таймс» 21 февраля 1820 года), обязывало Смита вернуть вложение Виотти тремя долями, «в сроки шести, двенадцати и восемнадцати месяцев». Это было отчаянно важно для Виотти, ибо ему нужны были деньги, чтобы возместить заём Маргарет.

Меж тем дела Оперы и Итальянского театра шли своим чередом — решения о репертуаре; найм певцов, танцовщиков и оркестровых музыкантов; жалованья; контракты; раздоры, — и от всего

этого Виотти отстранился на два месяца, как полагали. Такое же впечатление создаёт и письмо, написанное Виотти в начале февраля Ла Ферте. И вновь у нас есть лишь изложение аукциониста: «Он среди старых друзей, все они добры, все неизменны. Ему бы радоваться, но он не рад. Память обо всём, что он оставил в Париже, горько-сладка. Он спрашивает вестей об их работе, о „Траяне“, о „Чудесной лампе“. Как хотелось бы ему обрести эту волшебную лампу! Чего только не пожелал бы он, чтобы она поведала ему о Королевской музыкальной академии!»

Однако есть некоторые основания думать, что Виотти продолжал исполнять свои административные обязанности и в Лондоне, по крайней мере отчасти. Во-первых, по меньшей мере два письма, адресованные Виотти по административным делам, относятся к этому времени: 1 февраля Прадель распорядился, чтобы Виотти и Куртен предоставляли ежемесячную ведомость доходов и расходов обоих театров, а три дня спустя министр уведомил Виотти о принятии в труппу новой ведущей певицы, мадемуазель Гаспари. В остальном верно, что копии писем директора в административных реестрах, ныне хранящихся во французских национальных архивах, писаны рукою секретаря, а не Виотти, и потому могли быть составлены кем-то, кому полномочия Виотти были переданы. Но одно-два из этих распоряжений несут на себе все приметы личного стиля Виотти, и, быть может, ярче всего то, что помечено 4 февраля и адресовано мадам Фодор-Менвьель, приводимое ниже (с. 329). Стало быть, возможно, что Виотти удавалось сохранять некоторый надзор над своим директорством посредством переписки, пользуясь, быть может, французской дипломатической почтой. (Это была привилегия, которой он и Чиннери пользовались с 1814 года, когда они познакомились с тогдашним секретарём французской миссии в Лондоне, Франсуа-Максимильеном Жераром де Рейнвалем, который в 1820 году стал французским помощником министра иностранных дел.) Во всяком случае, в реестрах нет и следа какого-либо изменения или перерыва в эти два месяца. Письма из канцелярии Виотти продолжали исходить как обычно. При всём том, однако, Виотти всё же находил время и для развлечений в Лондоне: 31 января он отправился с Джорджем и двумя девицами «послушать, как Георга Четвёртого провозглашают у Чаринг-Кросса». А кроме того, Маргарет намеревалась дать два или три музыкальных вечера, в которых, естественно, ожидалось участие Виотти.

13 февраля герцог Беррийский, сын графа д'Артуа (ныне «Месье») и племянник короля, был сражён ножом убийцы, когда возвращался в Оперу, проводив жену до экипажа. Смертельно раненого сорокаоднолетнего герцога перенесли в одну из административных комнат — то есть в одну из канцелярий Виотти, — где его уложили на тюфяк. Собралась толпа зевак, к которой на рассвете присоединился король. Поскольку весть не достигла зрительного зала, представление продолжалось — в тот вечер шли два балета, «Венецианский карнавал» и «Свадьба Гамаша», и опера «Соловей». По словам очевидца, «брат Виотти [sic], администратор, отсутствовавший в Англии по собственным делам, расхаживал взад и вперёд от передней до двери административных канцелярий». По другому свидетельству современника, он, Прадель и Грансир, главный секретарь, «сделали всё необходимое, чтобы оказать помощь Принцу в его плачевном состоянии». Неясно, был ли Андре вызван на место происшествия или уже находился в канцеляриях либо поблизости — брат, быть может, оставил его на некоторой ответственной должности.

Гибель герцога Беррийского потрясла Париж, обнажив пропасть между роялистами и их недругами. Все театры были закрыты на десять дней, здание же Оперы — навсегда, ибо его сочли осквернённым убийством. По просьбе архиепископа Парижского здание было разрушено. Предстояло построить совершенно новый театр; а до тех пор труппа была вынуждена перебраться в зал Фавар на бульваре Итальянцев — катастрофическое потрясение. Весть, должно быть, дошла до Виотти через несколько дней. И всё же он продолжал оставаться в Англии. Главным событием

филармонического сезона стало появление Луи Шпора в шести из восьми концертов. 3 марта, за три дня до первого концерта, Шпор написал «господину Фогелю, артисту, в Лилль» — другу Виотти трёхлетней давности:

«Лондон — необъятный город. [...] все обходились со мною весьма любезно, и англичане кажутся мне куда более дружелюбными, нежели я полагал. Самое любопытное знакомство, какое я доселе свёл, — это знакомство с г-ном Виотти. Он ещё здесь, но через несколько дней отбудет в Париж. Он просил меня передать вам наилучшие пожелания. В будущий понедельник, играя в первом Концерте Филармонического общества, я буду иметь удовольствие быть услышанным этим Ветераном и отцом всех Скрипачей».

Именно в исполнении Шпором его Восьмого концерта, «*in modo di scena cantante*», 6 марта Виотти услышал тридцатипятилетнего скрипача, ныне ведущего представителя немецкой школы. «Морнинг кроникл» полагала, что Шпор «тяжко страдал от своей нервозности». Сам Шпор признавал это в письме к другу: «Объяснить это я могу лишь присутствием Виотти и других именитых артистов, чьё, быть может, чрезмерно возбуждённое ожидание мне надлежало удовлетворить». Виотти, естественно, было любопытно послушать скрипача, который ещё мальчиком, лет двадцать тому назад, хотел у него учиться. Он узнал бы в концерте Шпора иные из своих собственных стилистических черт: воинственную начальную тему, к примеру, тонкое кружево, которым солирующая скрипка вышивает по простой теме медленной средней части, и даже, в последней части, пассаж, где требуется «виоттиевский» штрих. В иных же отношениях Шпор отправляется от примера Виотти, но идёт дальше него. Его богатая гармоническая палитра, его дерзкие модуляции (например, неподготовленный обвал из до мажора в ля-бемоль мажор, тональность пониженной субмедианты, в первом разделе), структурное новшество — связывание обычных трёх частей концерта в единое нераздельное целое, мастерство в деталях оркестровки, оригинальность замысла концерта как оперной «сцены», полной речитативов, с солирующей скрипкой в роли примадонны, — во всём этом Виотти узнал бы музыканта основательного, который, будучи мастером инструмента (технические трудности этого сочинения равны или превосходят всё, что есть в концертах Виотти), был композитором, с которым должно считаться не меньше, чем со скрипачом. Шпор утверждает в своей автобиографии, что «старый Виотти, который всегда был моим образцом и должен был в юности стать моим наставником, был среди слушателей и говорил мне в великую похвалу моей игре». Было ли для старшего из них в этом чувство уступки, признание того, что его первенство стало ныне делом прошлого?

Виотти покинул Лондон ещё до третьего концерта, состоявшегося 10 апреля, когда Шпор знаменательно воспользовался дирижёрской палочкой — впервые, как он уверял, в Лондоне, хотя ныне полагают, что было это на репетиции, а не на самом концерте. 16 марта, на другой день по прибытии в Париж, Виотти написал «дорогому и доброму Байо»: «Вот я и вернулся со вчерашнего дня с великим желанием обнять вас; тем паче что прошлой осенью и зимой мне помешали с вами повидаться. Не могли бы вы завтра в 4 часа прийти ко мне в оперу? Я буду готов наполнить сердце моё радостью».

Виотти вернулся к Опере, пребывавшей в полном расстройстве. Изгнание и вынужденный переезд во временный театр, должно быть, воскресили мучительные воспоминания о Театре Месье. Различия же были ещё мучительнее. В 1789 году Виотти было тридцать четыре года; ныне ему шестьдесят четыре. В 1789 году он не был никому подотчётен в художественных делах; ныне он чиновник в бюрократической машине, принимающий приказы свыше. Лишь 19 апреля 1820 года Опера смогла дать своё первое представление в зале Фавар, состоявшее из «Эдипа в Колоне»

Саккини и балета «Нина». Сцена зала Фавар была слишком мала, чтобы отдать должное тому роду большого зрелища, которого публика привыкла ожидать в Опере. Лишь с трудом можно было поставить такое сочинение, как, например, «Ифигения в Тавриде» Глюка; в остальном труппа была сведена к тому, чтобы давать «оперетки». Шесть сочинений получили свои премьеры, и ни одно из них не имело сколько-нибудь примечательного успеха.

Если деятельность Виотти как директора двух оперных трупп была не столь успешна, как можно было бы желать, и как давали понять, то не оттого, что ему не доставало энергии. В архивах хранится поистине лавина распоряжений, исходивших из его канцелярии и касавшихся едва ли не всякой стороны художественных и кадровых дел.

Бюджетные ограничения нависали над директорством Виотти как непрестанная угроза. К середине 1820 года Виотти был вынужден производить сокращения в персонале, и не только среди тех, кто готов был выйти в отставку. Неизвестно, как Виотти решал, кем из служащих пожертвовать. 30 июня шесть оркестровых музыкантов, в том числе помощник солирующего скрипача, Крейцер-младший, и первый виолончелист, Жан-Анри Левассёр, были извещены Виотти, «с сожалением», что им придётся уйти в следующем январе.

Двое служащих Итальянского театра, Ринальди, суфлёр, и Барилли, приписанный к постановочной части, имели урезанное жалованье и написали Виотти, прося его заступничества. Барилли трогательно пишет о своей семье из девяти душ, которую надобно содержать, и о своих многочисленных долгах. Ринальди желает, чтобы Виотти признал, что жалованье в 1 200 франков «недостаточно, чтобы вознаградить человека, занятого всякий день в году в должности столь тяжкой, как моя, за то рвение, какое я рад в неё вкладывать». К сожалению, ответ Виотти не отыскан, но возиться с подобными письмами не могло быть самой лёгкой частью его трудов. Он передавал бы их Ла Ферте, подкрепляя или нет своею рекомендацией, как уж случалось.

Годовые жалованья ведущих певцов, как Виотти имел случай заметить дважды прежде на своём театральном поприще, отнюдь не были рассчитаны на сокращение издержек, простираясь, как они простирались, от 15 000 или 20 000 до 25 000 франков в случае Итальянского театра. Настоятельное письмо Виотти к Ла Ферте, помеченное 27 января 1821 года, красноречиво:

[Слова Виотти (письмо к барону де Ла Ферте, 27 января 1821 года):]

Вы знаете, с какой тревогой опасались мы упустить г-на Бордоньи. Удержать его мы смогли лишь повышением в 3 000 франков. Решение значится в протоколе от 23-го. То же опасение побудило меня послать за мадемуазель Синти и её неизбежной матушкой. Мне удалось, если позволено будет так выразиться, сторговаться с нею на 11 000 ф. вместо 8 000 в качестве надбавки. Едва успел я завершить эти переговоры, как получил от мадам Налди, ныне в Лондоне, известие, что дирекция тамошнего театра [Королевского], который вот-вот откроется, намерена послать агента, чтобы переманить у нас нескольких итальянских певцов, среди коих г-н Бордоньи и мадемуазель Синти. Нам равно грозит потеря нескольких танцовщиков, но это покамест дело побочное. Пользуясь добротой мадам Налди, имею честь, господин барон, настоятельно просить вас, как о деле спешном, исходатайствовать у Его Превосходительства особое дозволение заключить с двумя вышепоименованными артистами, ибо стоит этому агенту прибыть, как притязания г-на Бордоньи и мадемуазель Синти могут сделаться поистине совсем иными, и тогда, быть может, договориться не удастся иначе, как ценою куда большей жертвы. [Виотти называет ещё троих певцов, чьё положение по контрактам всё ещё не разрешено.] Сделайте милость, господин барон, если возможно, добейтесь большей расторопности в деле, в котором мы зачастую не можем без ущерба потерять и дня.

[конец слов Виотти]

Хотя Виотти и был вынужден писать множество писем по долгу службы, он, по-видимому, предпочитал, где возможно, беседу с глазу на глаз. Просьба, с которой он обратился к балетмейстеру Оперы о личной встрече, напоминает его письмо в Филармоническое общество в защиту Байо четырьмя годами ранее: «Зная по опыту, что письменный отчет влечёт за собою чрезмерные длинноты [longueurs], прошу г-на Милона прийти завтра в полдень в мою канцелярию. Четверти часа достанет для нужного мне объяснения».

Забота Виотти о художественном уровне видна повсюду. 20 июня 1820 года он послал подробный разбор балета «Клари» его сочинителю, Родольфу Крейцеру, и балетмейстеру Милону, хваля их обоих и указывая на то, что можно было бы улучшить, сократить или убрать. Подобным же образом письмо от композитора Луи Жозефа Доссоня к Виотти извещает его, что, согласно просьбе Виотти, в диалогах «Стратониче» Мегюля были сделаны значительные сокращения, для которой Доссонь (племянник Мегюля) был назначен писать речитативы.

Одной из мер Виотти к повышению уровня была выдача пропусков некоторым певцам из штата Оперы, среди них девятнадцатилетнему Адольфу Нурри, которому вскоре предстояло стать одним из великих теноров девятнадцатого века, на посещение репетиций и представлений в Итальянском театре, как подлинной «школы совершенствования» (école de perfectionnement). В своём предложении Виотти явно исходит из того, что барон де Ла Ферте, которому оно адресовано, поймёт, что слушание их итальянских собратьев будет, как он выражается, музыкальным образованием для французских певцов.

В сентябре 1820 года Виотти оказался втянут в переписку с Фердинандо Паэром (1771–1839), оперным композитором, который с 1813 года был музыкальным директором Итальянского театра. Паэр окончил два акта и начал третий большой оперы «Олинд и Софрония», принятой к постановке в Опере. Положение было несколько слишком близко для спокойствия к тому, что годом ранее касалось Спонтини, и тон Виотти, надо признать, быть может, без надобности повелителен. Четвёртого числа он написал Паэру: «Г-н граф де Прадель поручает мне, сударь, испросить вашу партитуру целиком не позднее 1 ноября, под угрозой, буде вы не исполните столь лёгкого обязательства, утраты вашего права первенства». Паэр ответил на другой день, прося отсрочки на месяц и прибавляя: «Вообще же прошу вас, любезный Собрат, обходиться со мною с меньшею суровостью, нежели та, что выказана в вашем последнем письме». Виотти, шестого числа, добившись отсрочки, говорит Паэру, быть может с оттенком иронии, что Комитет дирекции «поручил мне быть его вестником в сем случае и сказать вам, что мы всегда будем пользоваться всяким случаем быть вам приятными». Как обернулось дело, этот замысел, подобно многим другим для Оперы, так и не был осуществлён. Несмотря на эту переписку, оба, по-видимому, были в дружеских отношениях, если судить по письму, которое Паэр написал «mon très cher Viotti» когда-то в эту пору и в котором объясняет, что, поскольку он будет музицировать с герцогом де Дюрас с часу до без четверти пять в ближайшее воскресенье, он не сможет приехать в Шатильон обедать раньше шести.

В Итальянском театре дела, казалось, шли лучше, главным образом благодаря возраставшей моде на Россини. «Цирюльник» продолжал своё триумфальное шествие. «Турок в Италии» был представлен в мае 1820 года, и он тоже имел большой успех. В начале 1821 года «Miroir des spectacles» сообщала, что «места в партере и на балконах заполняются уже задолго до того, как поднимется занавес. Ложи не потеряли ни единого подписчика, и билеты по-прежнему продаются на улице [то есть барышниками] на два-три франка дороже кассовой цены». Но даже в

Итальянском театре у Виотти были затруднения — изнутри и извне. 12 апреля 1820 года он жалует Паэру на слишком частые отлучки хористок под сомнительными предложениями. Он решил «выказать себя строгим, не переставая быть справедливым». Затем он излагает примечательное художественное кредо, которое не худо было бы вывесить во всех театрах мира:

[Слова Виотти (письмо к Паэру, 12 апреля 1820 года):]

Не годится почитать своё служение бременем, от которого мнишь себя вправе избавиться по прихоти; талант должен неизменно уравниваться рвением, пылом и исправностью, ибо таков долг каждого и всех, ибо того требуют обязанность, честность и честь.

[конец слов Виотти]

Виотти напоминает музыкальному директору, что хористки, объявляющие себя больными, должны оставаться дома, ибо если он пошлёт театрального врача, а тот не застанет их дома, они подлежат дисциплинарным мерам. Наконец, он велит Паэру прочесть его письмо вслух (хору, надо думать) и закликает его удвоить внимание к этой беде.

Но беда не отступала. 20 июля он приказал Паэру следить, чтобы ведомости посещаемости хора подавались каждое утро в дирекцию, «ибо я намерен рассматривать их всякий день». Капризы примадонн были не менее досадны. 9 августа Виотти потерял терпение с мадам Дебеньи, отказавшейся петь Донну Анну (в «Дон Жуане») под предлогом, что ей будто бы обещали роль Церлины. «Я ничего не обещал, и сего заявления довольно, чтобы опровергнуть отговорку г-жи Дебеньи. Я утомлён, измучен, преисполнен отвращения теми досадениями [tracasseries], которым подвергают меня эти женщины; терпение моё иссякло, и коль скоро они вынудили меня к суровости, я не стану прибегать к полумерам». Он велит Паэру передать провинившейся сопрано, что если она будет упорствовать в своём своенравии, он прекратит выплату ей жалованья. Быть может, в надежде обрести полномочия или старшинство в улаживании подобных дел, Виотти попросил друга-дипломата, ехавшего в Турин, раздобыть копию некоего устава оперного дома «Ла Скала» в Милане. Не оказалось его в «Ла Скала», и друг Виотти сумел добыть копию в туринском оперном доме.

Но Виотти умел прибегать и к более тонким приёмам, дабы привести примадонну к порядку. Узнав, что мадам Фодор-Менвьель отсутствовала на репетиции, он написал ей 4 февраля 1820 года:

[Слова Виотти (письмо к мадам Фодор-Менвьель, 4 февраля 1820 года):]

Я должен приписать это отсутствие необходимости позаботиться о вашем здоровье, ибо никогда не мог бы убедить себя, что какое-либо иное побуждение тому причиной. Не предполагаю, чтобы опера «Сорока-воровка», постановка которой в театре решительно ещё не назначена, могла быть предметом обсуждения, ибо это значило бы не только взять на себя почин в деле, которое дирекция вовсе ещё не решила, но и объявить себя против какой бы то ни было меры, какую она могла бы по сему поводу принять. Я далёк от того, чтобы полагать это вашим намерением. Ваш характер служит мне в том порукой.

[конец слов Виотти]

Нам вспоминается письмо Виотти из Шёнфельда семилетней Каролине, которая дурно себя вела. Виотти заключает своё письмо, заклиная своенравную сопрано посещать репетиции. Административные затруднения с нею, однако, не помешали Виотти и Маргарет Чиннери быть в дружеских отношениях с мадам Фодор-Менвьель и её мужем, как о том свидетельствует сердечное письмо последнего к Виотти. Тенор Мануэль Гарсиа также пользовался дружбой своего ди-

ректора, что видно из тепло написанного письма к нему, «mon cher Ami», помеченного 10 января 1820 года.

Оркестры обеих оперных трупп также находились под надзором Виотти — посещаемость, музыкальный уровень, прослушивания, дисциплина: ничто от него не ускользало. 17 января 1821 года он напомнил Ла Ферте, что «у нас есть довольно спешное собрание: о конкурсе на скрипки, альты и виолончели, чтобы заменить временных и постоянных исполнителей в Лувуа». В самом деле, Виотти, по-видимому, присутствовал на всех прослушиваниях певцов (хора и солистов) и оркестрантов и подписывал протоколы вокальных прослушиваний, каждый с краткими сводками достоинств и недостатков кандидатов.

2 апреля 1820 года он написал Крейцеру, главному дирижёру оркестра Оперы, по поводу упрёков, которые он «был вынужден сделать» за нерадивость некоторых (отсутствовавших) оркестрантов. «Именно на вас, сударь, я возлагаю обязанность известить их [...]. Я готов прибегнуть к строгости, которую [виновные оркестранты] навлекли на себя тем более, что я нашёл их глухими к советам своего дирижёра и друга». 20 мая Виотти напоминает Крейцеру о неприятном происшествии:

[Слова Виотти (письмо к Крейцеру, 20 мая 1820 года):]

Вы сокрушались, как и я, сударь, о том, что приключилось вчера в оркестре, который, конечно, вовсе не привычен к подобному позору. Ни вы, ни я не подвергаем сомнению великий талант г-на Лефевра, но вы, и я, и все, кто его знает, давно сетуем на его крайнюю робость. Я предвижу лишь одно средство исправить эту незадачу: обязать г-на Лефевра разучивать по утрам соло, которых он давно не исполнял. Это необходимое упражнение, я знаю, не прибавит ему заслуг, но даст ему то единственное, чего ему недостаёт, — уверенность. Поручаю вам присмотреть за исполнением сего распоряжения и передать г-ну Лефевру мои намерения и моё сожаление.

[конец слов Виотти]

24 мая Виотти жалуется Крейцеру на оркестр, который «дремлет до того, что бесчувствен к справедливым порицаниям публики», и на «вялость и небрежность исполнения сообразно прихоти минуты. Вот каков нынче оркестр, которым вы дирижируете, и пора вам вернуть его к долгу и к тому рангу, с которого он, кажется, силится сойти».

Молодой скрипач, господин Барберо, изведal на себе плеть гнева Виотти, хотя выговор был смягчён, по крайней мере на миг, почти отеческим оборотом речи:

[Слова Виотти (письмо к г-ну Барберо):]

Сударь, я ещё не успел официально уведомить вас о вашем назначении артистом оркестра Академии, как уже ваш дирижёр принёс мне жалобы на вашу нерадивость. Не прошло и двадцати дней с тех пор, как было написано это назначение, а жалобы возобновились, и притом серьёзнее прежнего. В оркестре, сударь, находятся не для того, чтобы ничего не делать. Молодой человек, который, подобно вам, начинает с лени, ибо я вынужден употребить это слово, кончит ничтожеством [nullité]. Поскольку я слышу лишь о том, что дурные примеры вашего поведения повторяются, предупреждаю вас, что при первой же жалобе вы будете уволены.

[конец слов Виотти]

Сам Крейцер, наряду с помощником дирижёра, Анри Валентино, не был избавлен от порицаний Виотти:

[Слова Виотти (письмо к Крейцеру и Валентино):]

Господа, просматривая ведомость посещаемости вчерашнего представления, замечаю, что вы вписали собственноручно имена нескольких лиц, которых в тот вечер на службе не было. Поскольку, согласно последнему решению касательно оркестровой дисциплины, все артисты, подписывающие ведомость, должны присутствовать, поручаю вам следить, чтобы эта формальность соблюдалась без исключения.

[конец слов Виотти]

Не одни певцы и оркестранты, но и танцовщики порой нуждались в напоминании об их обязанностях. И снова Виотти возвращается к своему кредо — что талант налагает нравственные обязательства. Чувствуется, что между строк Виотти не только увещевает, но и наставляет, поучает:

[Слова Виотти (письмо к мадемуазель Эме, артистке балета):]

Мадемуазель, поскольку вы вчера расстались со мною, казалось, убеждённую в правоте объяснения, которое я дал вам касательно малой обоснованности ваших притязаний по поводу отвергнутого рас из «Клари», я был далёк от мысли, что вы только что повели себя по отношению к г-ну Милону с совершенно непростительным небрежением и что вы даже оскорбили этого директора в присутствии собравшихся артистов. Быть неучливой к директору, мадемуазель, значит быть неучливой ко мне, значит быть неучливой ко всей дирекции. Извещаю вас, что вследствие сего на вас наложен штраф в размере дневного жалованья. Будь это возможно, я желал бы найти наказание менее денежного свойства; намерение моё было дать вам почувствовать ваш проступок, обратиться не к вашему кошельку, но к вашей гордости, которая пострадает, надеюсь, в степени, что всегда будет оставлять болезненное воспоминание. Сверх того я приказал г-ну Милону занять вас, впредь до особого распоряжения, в балете «Клари», и советую вам не упускать чтить правила приличия, которые всегда должны сопутствовать таланту.

[конец слов Виотти]

Виотти умел быть щепетилен до чрезмерности. Одно из первых писем, написанных им в качестве нового директора, к Александру Шорону, директору Начальной школы пения (École primaire de chant), учреждённой в 1818 году для обучения певцов для Оперы, должно быть, раздосадовало Шорона. Виотти простирает свою власть на то, что кажется делом весьма малым:

[Слова Виотти (письмо к Александру Шорону):]

Я с удивлением увидел вчера, что вы прислали с дюжину учеников из вашего заведения посмотреть репетицию «Олимпии», тогда как, согласно письму, полученному вами 10-го числа, № 149, к которому был приложен отрывок из протокола собрания накануне вечером, вы видели, что число ваших воспитанников, коим дозволено присутствовать на этих репетициях, по решению графа де Прадель, было лишь три, а именно гг. Дюковри, Бюлоз и Лемери. Я буду вам обязан, сударь, если впредь вы позаботитесь, чтобы являлись лишь три вышепоименованных лица.

[конец слов Виотти]

Виотти не робел перед начальством. 3 октября 1821 года он написал Ла Ферте, поправляя в самых недвусмысленных выражениях его ошибки касательно количества времени, потребного на подготовку предстоящих постановок. Виотти прибегает к таким оборотам, как «вы не понимаете», «это предположение ошибочно» и «ещё одна ошибка в ваших расчётах», объясняя барону довольно мудрёные ведомственные исчисления дней и полудней службы, потребных на репетиции новых постановок, перемежаемых представлениями сочинений, уже бывших в репертуаре.

Виотти был призван вмешаться в распрю, касавшуюся его старого друга, баса Налди, который, после своего последнего сезона в Королевском театре в Лондоне в 1818 году, приехал на следующий год в Париж. Налди желал вставить арию из россиниевской «Елизаветы» в «Торвальдо» того же композитора, для своей дочери Каролины. Г-н Менвель возражал от имени своей жены Жозефины Фодор, желавшей использовать первую оперу для своего бенефисного представления. Виотти послал 27 октября 1820 года письмо Паэру, напоминая ему, что он «решительно запретил» черпать из сочинений Россини, ещё не исполнявшихся в Париже, пьесы для вставки в текущие постановки россиниевских опер. Паэр в этом случае дозволил вставку, но в своём ответе Виотти признаёт, что тот «есть судья в этом деле». Едва минуло две недели, как Виотти отступил со своих позиций, объясняя довольно невнятно Паэру, что дирекция оставляет за собою право делать исключения, что ей следует «с одной стороны хранить в неприкосновенности для французской публики те сочинения, что достойны её внимания, а с другой — давать хотя бы отчасти те, которые она не может представить целиком. По сему рассуждению я не вижу препятствия к вставке Дуэта из оратории „Моисей“ в оперу „Торвальдо и Дорлиск“. Это послабление будет иметь лишь ограниченное действие и никогда не подаст повода к злоупотреблению, ибо Переписчик не вправе переписывать ни единой пьесы без особого моего дозволения».

Но искушение расчленять партитуры Россини было слишком велико, чтобы устоять, — Виотти отворил шлюзы, сколь бы неохотно он того ни сделал. Постановка «Пробного камня», давшая свою парижскую премьеру 3 апреля 1821 года, вызвала скандал, ибо из подлинной партитуры было использовано лишь семь номеров — остальное было «вырезано и склеено» из других опер, в том числе россиниевских.

Каролина Налди дебютировала в Итальянском театре в «Così fan tutte» в сентябре 1820 года. Маргарет Чиннери, вернувшаяся во Францию в апреле, отозвалась о её исполнении с сочувствием — она нервничала в первом акте, но затем выправилась, — но сочла это «самой неприятной оперой, какую я слышала в жизни: либретто отвратительно, все характеры омерзительны, а музыка тяжела». Представление о безнравственности либретто Да Понте было распространено на протяжении всего девятнадцатого века, и даже упрёк в «тяжеловесности» моцартовской музыки был нередок. Оркестровое письмо Моцарта в его операх было слишком богато, слишком замысловато для слушателей, воспитанных на Чимарозе и Паизиелло. Всего через три месяца после дебюта дочери Налди погиб в нелепом несчастье. 4 декабря, в доме у Гарсиа, он пользовался недавно изобретённым котлом для варки под давлением, который взорвался, убив его на месте.

Что до затруднений извне, то и Итальянский театр не был избавлен от жестокой критики. Памфлет под названием «Беспристрастные замечания об управлении Королевским итальянским театром, обращённые к г-ну Виотти, директору сего театра, от одного дилетанта», помеченный 6 февраля 1821 года, хотя якобы и сочувственный, есть нападки на то, как ведётся театр. Известный сочинитель уверяет, что коротко знает Виотти: «Я вкушал первые плоды его не по летам зрелого таланта; я видел, как сам прославленный мастер Пуньяни рукоплескал успеху юного Виотти, своего ученика; и эти два имени, неразлучные в Пьемонте, будят во мне лишь сладкие воспоминания». Главный его довод — что Итальянскому театру следовало бы прилагать больше стараний к найму лучших итальянских певцов. Провал «Così» он возлагает на мадемуазель Налди, «слабость её голоса [...], неуверенность её интонации, её недостаток сценического опыта и её полную, доселе, непригодность к тому, чтобы нести ведущую роль».

Из дали ещё большей и Виотти, и Паэр подверглись суровой критике от «Allgemeine musikalische Zeitung» за постановку моцартовской «Свадьбы Фигаро» с партией графа Альмавивы, басовой,

переложенной для тенорового голоса Гарсиа, — непростительный грех против Моцарта. На ином поприще Стендаль порицал тайну, окутывавшую ежегодную королевскую субсидию Итальянскому театру: «Куда девается прибыль?»

Печать была не менее щедра на порицания управлению Виотти Королевской музыкальной академией:

«Г-н Виотти, прибывший из Лондона, есть Директор Персонала, но он так мало занимается особами Академии, что было бы несправедливо упрекать его в недостатках управления, которым он не управляет. Не следует удивляться, что итальянец интересуется лишь итальянской оперой; предпочтение, которое он оказывает своим соотечественникам, совершенно естественно. Россини должен казаться ему предпочтительнее Глюка, „Турок в Италии“ лучше „Армиды“, постановка „Сороки-воровки“ (Gazza Ladra), которою он хлопочет, — куда более важной в его глазах, нежели „Чудесная лампа“ Никколо, которою он не хлопочет».

Ныне нетрудно увидеть тупость, или лицемерие, этой критики, окрашенной, как она есть, ксенофобией: мы знаем о приверженности Виотти к Глюку, и критик прекрасно знал, что именно французская публика предпочитала Россини, — но Виотти от этого было не легче на душе.

Конечно, Джоаккино Россини (1792—1868) и его сочинения едва ли могли быть когда-либо далеки от мыслей Виотти в его роли директора Оперы и Итальянского театра. За несколько месяцев до назначения Виотти, в мае 1819 года, одним из его друзей-дипломатов, Рейнвалем, через французского посланника в Риме была предпринята неудачная попытка заманить льва итальянской лирической сцены в Париж. 1 ноября 1820 года Жак-Александр-Бернар Ло, маркиз де Лористон (1768—1828), сменил Прадель на посту министра двора. Этому человеку вскоре предстояло сыграть важную роль в жизни Виотти, и он будет почтён посвящением одного из концертов Виотти. Покамест же, помимо его интереса к «нимфам» Оперы и к понижению строя оркестра, он был также, вместе с Ла Ферте, ревностным поборником исполнения сочинений Россини не только в Итальянском театре, но и в Опере (то есть серьёзных опер, во французском переводе, ибо никакой иной язык там не дозволялся). В то же время существовало, да и поныне существует, широко распространённое убеждение, что некоторые особы, среди коих видное место занимал Фердинандо Паэр, по-видимому, делали всё, что было в их власти, из побуждений злобной зависти, чтобы саботировать или хотя бы оттянуть всякую попытку поставить сочинения Россини в Париже. (Однако этот взгляд, высказанный в издании 1820 года под названием «De MM Paer et Rossini» [О гг. Паэре и Россини], широко разглашённый в стендалевской «Жизни Россини» (1824) и повторявшийся с тех пор, был оспорен.)

В начале 1821 года барон де Ла Ферте написал французскому дипломату в Риме (быть может, тому же самому, что вёл переговоры с Россини в 1819 году), прося его склонить Россини согласиться на исполнение его сочинений в Опере, «чем скорее, тем лучше, ибо нашей Большой Опере грозит полное затмение. Россини — единственный, кто мог бы вернуть ей блеск и теплоту». 2 февраля Ла Ферте известил Виотти и Куртена о решении Лористона готовить россиниевского «Танкреда» для Оперы. Ф. А. Ж. Кастиль-Блаз, штатный переводчик, критик и сочинитель книг о музыке, был засажен за перевод. Во всём этом неясно, какую роль играл Виотти.

Меж тем Виотти послал Фердинанда Эрбольда, концертмейстера-репетитора и хормейстера Итальянского театра, в Италию на поиски примадонны:

[Слова Виотти (письмо к Фердинанду Эрбольду):]

Министр двора, благоволив исполнить просьбу, которую я имел честь к нему обратиться, позволяет ваш отъезд в Италию с целью провести переговоры с примадонной. Расходы ваши будут оплачены по предъявлении записок, и вам будет даваться, сверх того, ежедневное содержание в десять франков в день. Это почётное поручение требует рвения, быстроты и скрытности. Зайдите ко мне, и я дам вам особые указания на словах. Вы не должны терять ни мгновения, чтобы получить ваш паспорт, и позаботиться придать вашей поездке предлог личного дела. Примите, сударь, уверение в моём глубоком уважении, Ж. Б. Виотти.

[конец слов Виотти]

Виотти написал Эрольду по меньшей мере шесть писем, пока тот был в Италии, ободряя и наставляя его в его деликатном деле. Переговоры с восходящей звездой сопрано Джудиттой Пастой были предметом особой заботы.

[Слова Виотти (письмо к Фердинанду Эрольду, 22 февраля 1821 года):]

К сути ваших предложений вам следует подходить лишь постепенно. Поначалу предложите мад. Пасте то, что она просит, сиречь восемнадцать тысяч франков, но за год, ибо контрактов на меньший срок в Париже не заключают, и наотрез откажите в восьми месяцах [Паста просила контракт на восемь месяцев]. О бенефисном представлении заговаривайте лишь как об исключении. [...] Словом, защищайте свои позиции шаг за шагом, до последней крайности, как изложено и в обоих моих письмах, и в ваших наставлениях, — а так должно поступать всегда в ваших сношениях со всеми певцами. Не соглашайтесь на оперу для её дебюта, пока не рассмотрите партитуру. Вы знаете вкус публики; убедите мад. Пасту, что то, что более всего в её интересах, будет также и в интересах Дирекции.

[конец слов Виотти]

В марте Эрольд был во Флоренции, откуда сообщает, что «я только что видел здесь вашего верного ученика, Либона, прибывшего из Неаполя, где он имел большой успех, какой выпал ему и во Флоренции. Он шлёт вам тысячу поклонов». Из Неаполя Эрольд извещает Виотти 13 апреля, что «я видел Паганини, который не переставал расспрашивать меня на всякий лад о первом и величайшем из скрипачей-композиторов. Он тоже желает приехать в Париж, тем паче когда будет уверен встретить там человека, которым он восхищается более всех». Эрольд несколько раз слышал баса (buffo cantante) Филиппо Галли и невысокого мнения о его пении. (Тем не менее Виотти нанял Галли, написав ему в июне относительно аванса в 3 000 франков и попросив выбрать из списка оперу, какую тот предпочёл бы для своего парижского дебюта. Галли впервые выступил в Итальянском театре 18 сентября в россиниевской «Сороке-воровке».)

В том же письме Эрольд сообщает, что видится с Россини всякий день, и хотя не получил от Виотти указаний насчёт Россини, предлагает «Моисея в Египте» этого композитора, которого он слышал трижды во Флоренции, как сильную возможность для исполнения в виде оратории на Страстной неделе следующего года в новом театре Оперы на улице Ле-Пелетье. Россини явно заинтересовался предложением Эрольда. Не прошло и двух недель, как он написал Виотти с вкрадчивым обаянием и скромностью:

«Вы будете удивлены, получив письмо от человека, не имевшего чести знать вас лично; но искусства великодушны, и я пользуюсь свободой, ими даруемой, дабы послать вам эти строки с моим добрым другом Эрольдом в качестве вестника — он-то и рассказал мне о добром мнении, какое вы обо мне держите, хотя я и не почитаю себя того достойным. Оратория „Моисей“, которую я сочинил три года назад, представляется нашему общему другу той партитурой, что более

всего поддаётся переложению на французские слова. Поелику я питаю величайшее доверие к вкусу Эрольда и к его дружбе ко мне, я охотно потружусь, дабы сделать эту партитуру сколь возможно менее несовершенной; сиречь сочиню новые номера в более религиозном духе, нежели те, что содержит моя оратория, и приложу все старания, чтобы итог не навлёк стыда ни на композитора, ни на того, кто будет, в некотором роде, его приёмным отцом. Да, г-н Виотти, вы, кто пользуется великою славою, — будьте же моим Меценатом и истолкователем моих нот, и вы можете быть уверены в признательности и проч., и проч.

P. S. В течение месяца я пришлю вам исправления к поэме „Моисея“, дабы вы могли судить, в подобающем ли они работе духе. Если нет, вы могли бы прислать мне лучше приспособленные».

Немного понадобилось времени, если принять в расчёт официальные каналы, через которые надлежало пройти, чтобы Виотти дал ход предложению Эрольда, как о том рассказывает переводчик Кастиль-Блаз: «дирекция [...] переменила своё намерение и пожелала заменить „Танкреда“ „Моисеем“. Г-н Виотти предложил мне это; доводы, какие он мне привёл, показались мне превосходными, новая партитура показалась мне великолепной, и [...] я оставил „Танкреда“ ради „Моисея“». Кастиль-Блаз приступил к переводу 2 августа и закончил в феврале 1822 года. Но и «Моисей» был отложен; ему суждено было прозвучать в Опере не ранее 1827 года (хотя итальянская версия была впервые представлена в Итальянском театре в 1822 году). Виотти, как директору, выпало распутывать концы этого дела: 24 июля 1821 года он написал Ла Ферте, прося возместить Кастиль-Блазу 60 франков его издержек на бесплодное переписывание «Танкреда». Неделю спустя Ла Ферте, которому, в свою очередь, пришлось испрашивать дозволения у Лористона, прислал своё согласие, велев Виотти распорядиться, чтобы кассир выплатил эту сумму. Виотти познавал на опыте истину слов *«c'est une bien grande machine que l'opéra!»* [опера — это весьма большая машина!].

Меж тем и личная жизнь Виотти не обходилась без событий. Одной из его великих радостей, как и Маргарет, была расцветающая карьера Джорджа, которому шёл теперь двадцать девятый год. Джордж прибыл в Париж, в свите Каннинга, в конце сентября 1820 года и пробыл шесть недель. Как и в предыдущем году, во время своего путешествия по Континенту с Каннингом, он вёл подробную запись в путевом дневнике обо всём, что делал и видел. Из Венеции, где общество Каннинга провело неделю, он написал Виотти, прося подыскать жильё для Каннингов в Париже, что Виотти и сделал, в отеле «Бристоль» на Вандомской площади. Джордж и Каннинги посетили множество представлений в разных театрах, в том числе, разумеется, в Опере и у Буффионов, где, к примеру, во вторник, 3 октября, они смотрели «Агнесу» Паэра; в четверг — россиниевского «Цирюльника»; а в субботу Джордж с матерью смотрели моцартовского «Дон Жуана».

8 октября Каннинги (сам Каннинг, его жена, дочь и младший сын) нанесли визит Маргарет в Шатильоне. Присутствовали Матильда, Виотти и Андре, были и другие гости, среди них виолончелист Норблен. Джордж представил Виотти Каннингу: «Они оба немного поговорили вместе, всё время стоя на противоположной стороне комнаты, — Амисо испросил позволения представить своего брата, и г-н К. завёл разговор с Андре, расспрашивая его о здешних военных судах». Каннинги пробыли около полутора часов. Маргарет нашла, что «наружность лучшего и добрейшего друга Джорджа не располагает к себе — она замкнута, холодна и нелюдима». (Быть может, Виотти и Чиннери не ведали о том, что Джордж Каннинг был одним из главных авторов лондонской газеты «The Anti-Jacobin», которая в 1798 году напечатала ироническое и решительно недружелюбное замечание о сочувственном отзыве о ссылке Виотти в «Morning Herald».) Джордж записал в путевом дневнике, что «после у нас был званый обед и музыка вечером». Виотти, должно

быть, играл, быть может, вместе с Матильдой и Норбленом. Литература для фортепианного трио в 1820 году была богата сочинениями Гайдна, Моцарта и Бетховена, но, как мы уже отмечали, наши сведения об участии Виотти в камерной музыке этих композиторов слишком скудны, чтобы позволить какое-либо уверенное суждение.

25 октября Джордж обедал у Каннинга. Среди прочих гостей были Томас Мур и Уильям Вордсворт. В среду, 8 ноября, Маргарет и Виотти были зваными гостями Каннингов, а после они и Джордж отправились в Оперу. В эту пору Уильям Чиннери провёл некоторое время в Шатильоне, но Каннингу было бы неуместно видаться с ним в обществе. Каннинг и Джордж покинули Париж и отбыли в Англию 14 ноября.

Почти на всех прочих поприщах личная жизнь Виотти шла худо. Маргарет уехала в Англию вскоре после отъезда Джорджа, сопровождаемая до Кале Уильямом. Как всегда, Виотти тосковал по друзьям, но теперь его горесть усугублялась прочими его невзгодами. Он пишет Уильяму: «Как я сержусь, любезный друг, что вы меня покинули! Как я одинок! Поистине могу сказать, что провожу свою жизнь среди печалей, что обновляются всякий день».

Попытки Виотти вернуть вложенное вместе с Чарльзом Смитом не увенчались успехом. В октябре 1820 года он называет Смита «этим адским эгоистом»; к январю 1821 года это уже «бесчестный Смит». В декабре 1820 года он извещает своего поверенного в Лондоне, Генри Данса, что Смит не внёс первого из трёх условленных платежей («дурное предвестие для остального!»), и поручает Дансу подать на Смита в суд. Он просит, чтобы во всех своих сношениях со Смитом поверенный воздержался от упоминания имён г-на или г-жи Чиннери, — «скажите, что все ваши указания исходят прямо от меня».

У Маргарет состоялось несколько встреч с Генри Дансом, и она объяснила положение дел Уильяму: «В злосчастном деле Amico ничего нельзя поделать. Он говорит, что если Amico откажется освободить Чарльза Смита от его долгового обязательства, то крупные кредиторы согласятся объявить Ч. С. банкротом и исключить Amico из выгод банкротства, сохранив за ним ответственность по всем неоплаченным долгам». Её усилия истребовать заём, данный ею фирме, остались тщетными, несмотря на упорные старания. В середине февраля её постигла ещё одна утрата — Матильда покинула Англию, чтобы соединиться со своими родителями в Индии. Маргарет описывала это слёзное расставание и свою печаль от потери своей неотлучной спутницы за все девять лет, что миновали со смерти Каролины.

К 28 ноября 1820 года у Виотти всё ещё не было обстановки в жилище, предоставленном ему Королевской музыкальной академией. Он написал барону де Ла Ферте, испрашивая его вмешательства:

[Слова Виотти (письмо к барону де Ла Ферте):]

У меня нет иных средств, кроме жалованья по моей должности. При таком положении дел я не в состоянии оплатить обстановку квартиры, которую я должен занимать как Директор Королевской музыкальной академии, состоящей из:

передней или столовой, двух господских спален, салона около 24 на 18 футов, рабочего кабинета, трёх комнат для прислуги, кухни.

[конец слов Виотти]

Барон без промедления написал Лористону, поддерживая просьбу Виотти, с тем условием, чтобы Виотти оплачивал страхование от пожара на обстановку, бывшую собственностью Короны. К

27 января 1821 года ничего сделано не было. Виотти снова написал барону: «Всякий, кто поселяется в казённой квартире, получает обстановку; я один, вернувшись после двадцати девяти лет отсутствия, не имею никакой и не имею средств, на какие приобрести хоть что-нибудь!» Хотя никакого свидетельства не отыскалось, мы вправе предположить, что квартира Виотти была в конце концов обставлена.

В феврале 1821 года, готовясь покинуть Лондон ради Франции, Маргарет пишет Виотти, изливая ему душу. Её тревожит услышанное от него, что он подавлен ещё сильнее, нежели в прошлом году, да и сама она сокрушена превратностями жизни. Между строк сквозит нужда в наличных деньгах — есть ли у него вести о ковре, который она хотела продать? Её беспокоит, что, деля дом с Джорджем, она сделалась ему в тягость, и что Виотти, быть может, опасается, как бы её присутствие в Париже не отвлекло его от трудов. «Однако же, любезный Amico, не бойтесь ни малейшей нескромности подобного рода, — я уже ничего не жду, дух мой сломлен, я ничего не желаю. [...] Вы найдёте, что я заметно постарела и что во мне уже нет той упругости духа, которая прежде оживляла меня, когда я страдала. Судьба обошлась со мною слишком сурово — я боролась с тысячью бедствий, но я устала бороться, и единственное моё желание — вечный покой в мире лучшем, чем этот».

Виотти отвечал:

[Слова Виотти (письмо к Маргарет Чиннери):]

Нет, возлюбленный друг мой, я более не печален. Ваш отъезд из Лондона седьмого [марта] снимает всякий холод с моего сердца и вновь делает меня счастливым. Как мог я не печалиться всю зиму, зная, что вы страдаете нестерпимо, и не имея возможности облегчить вашу участь? Но вы покидаете ту землю, где столько выстрадали, вы будете подле меня, и я чувствую себя возрождённым. Ах, вы увидите, как я сумею унять вашу скорбь, облегчить ваши печали. Не тревожьтесь о моём расположении духа — оно будет таким, какого только можно желать. Что же до моего мужества, ничто не могло сломить меня даже в ваше отсутствие, судите же, каково оно будет, когда вы рядом! [Он нашёл для неё служанку, которая приготовит дом в Шатильоне к её приезду, которая умеет стряпать и у которой «добрый нрав» (эти последние два слова — по-английски). Он позаботится о её сундуке и написал Уильяму, чтобы тот распорядился держать наготове её экипаж.] Прощайте, моя дорогая, моя добрая, мой возлюбленный друг. Чтобы письмо это успело уйти, я должен прервать эту сладостную беседу с вами. Боже мой, Боже мой, как же я хочу, чтобы вы были здесь уже сейчас! Спешите, садитесь на первое же отплывающее судно и прибывайте поскорее в Кале, где вы найдёте ещё несколько слов от Вашего Amico, вновь обретшего всю свою бодрость, —

[конец слов Виотти]

В январе 1821 года в печати было объявлено, что в фойе зала Фавар состоится серия воскресных концертов, а в феврале «Le miroir des spectacles» намекал на светский лоск концертов в зале Лувуа, обиталище Итальянского театра: «какая особа bon ton полагает, что может обойтись без того, чтобы хоть раз в неделю наведаться послушать восхитительные концерты в зале Лувуа?» И впрямь, концерты множились: «Концерты у г-на Байо; концерты гг. Гийона, Допра и компании, в фойе Фавар; концерты у г-на Папа; концерты у г-на Эрара; концерты любителей, в Воксхолле; концерты гг. Фонтена и Пейроне; беспрестанные концерты в Опера-Буффа; публичные концерты; частные концерты. Любите ли вы концерты? Их дают повсюду».

В декабре 1820 года в Париж прибыли два музыканта первого ряда — Луи Шпор и Игнац Мошелес. Шпор дебютировал в Париже в Опере 10 января 1821 года, исполнив новый концерт, № 9, ре минор. Этот концерт, должно быть, был устроен Виотти, посредством обычной бюрократической процедуры. Успех Шпора был неполным, по-видимому, оттого, что он пренебрёг тем, чтобы подкупить печать, как было заведено. Шпор играл и на частных концертах. Байо «имел удовольствие слышать его игру в доме Крейцера, где был и наш милый Виотти». Байо был восхищён прекрасным звуком Шпора и его «весьма модуляционными и трудными», но хорошо построенными струнными квартетами, и полагал, что его «почти исполинский» рост был выгоден для скрипки.

Игнац Мошелес (1794—1870), пианист, родившийся в Богемии и обучавшийся в Вене, ныне поминаемый как один из великих пианистов девятнадцатого века, был в это время в турне, которое в июне приведёт его в Лондон. Свой публичный парижский дебют он дал в зале Фавар 25 февраля 1821 года и играл ещё в одном концерте в Фаваре 18 марта, на котором Абенек дирижировал оркестром, были спеты две арии, Мошелес импровизировал, а Шарль Филипп Лафон сыграл концерт. Мошелес и Шпор сделали друзьями (Мошелес сыграл фортепианную партию шпоровского квинтета ми-бемоль с духовыми на одном частном вечере), хотя свидетельств того, что они играли вместе, не сохранилось. Однажды, как писал пианист в своём дневнике, у Байо, «который устроил для Шпора и для меня настоящий вечер артистов, [Шпора] встретили с подлинным воодушевлением. Я тоже играл и импровизировал. Он играл, я играл, и мы по-братски разделили рукоплескания этого избранного собрания». 28 января Мошелес репетировал у Паэра в одиннадцать часов утра с Байо, слушал мессу Керубини в королевской капелле в Тюильри, ходил на репетицию концерта Лафона в театре Фавар, затем, на большом вечере у герцогини Орлеанской, он сыграл своё поурри с Байо и был вынужден импровизировать дважды. Мошелес, по-видимому, играл и на вечере, который давала мадам де Монжеру. Поскольку имя Виотти встречается в дневнике Мошелеса за этот год, мы вправе предположить, что Виотти бывал на некоторых из этих собраний.

Задача устройства Духовных концертов на Страстную неделю 1821 года в зале Фавар, по-видимому, была для Виотти своего рода головной болью. Он написал Муцио Клементи в Лондон, прося того приехать в Париж, чтобы исполнить одну-две его симфонии. Однако планы Клементи на этот счёт, по-видимому, изменились в последнюю минуту, ибо он не приехал в Париж до самого лета. 30 марта Виотти улаживал перемену в планах относительно выступлений Мошелеса на Страстной неделе: два концерта за 1940 франков. Виотти попросил барона де Ла Ферте испросить дозволения министра, «дабы я мог дать ответ этому артисту и устроить наши концерты окончательно».

Нотка тревоги вкрадывается в его письмо от 6 апреля к барону, касающееся просьбы о дополнительном концерте:

[Слова Виотти (письмо к барону де Ла Ферте, 6 апреля 1821 года):]

Мы так скоро приближаемся к поре наших концертов, мы так завалены репетициями *pièce de circonstance* и всем тем, что должны иметь к Страстной неделе, что мне представляется невозможным найти день и средства для дополнительного концерта.

Я от всего сердца желал бы помочь м-ль Бертран, обладающей выдающимся талантом и столь достойной ради своих родных, но что тут поделать?

Впрочем, в этом, как и во всём прочем, я последую вашим распоряжениям.

С почтением остаюсь, господин барон, ваш покорнейший и преданнейший слуга Ж. Б. Виотти.

[конец слов Виотти]

Pièce de circonstance была трёхактной оперой «Бланка Провансская», написанной сообща Анри Бертоном, Буальдье, Керубини, Крейцером и Паэром и представленной трижды в начале мая в Опере по случаю празднования крестин герцога Бордоского, дитяти герцогини Беррийской и её покойного супруга, убитого годом ранее. Керубини сочинил для этого случая ещё и кантату; Мошелес и Лафон слышали, как композитор репетировал её в ратуше. «Его пронзительный, резкий голосок порой бывал слышен посреди его дирижирования».

8 апреля Виотти написал барону письмо, под извиняющейся поверхностью которого явственно сквозит его досада на медлительность колёс академической машины:

[Слова Виотти (письмо к барону де Ла Ферте, 8 апреля 1821 года):]

Чем более я о том думаю, тем более убеждаюсь, что должен известить себя вконец! Я никогда не отступался от своего слова в делах серьёзных; как же мне отступить от него в этом неприятном положении?

Быть может, я слишком поспешил написать артистам оркестра Бора; быть может, моя горячность, моё уязвлённое самолюбие подвигли меня слишком опрометчиво предложить заплатить им из собственного кармана; однако дело сделано, и я должен исполнить то, что предложил. А посему молю вас, господин барон, завтра в Комитете не препятствовать мне исполнить моё обещание. Сколь бы ни была тяжела и стеснительна эта жертва, я предпочитаю её тысячекратно тому, чтобы навлечь на себя порицание от тех, кто вверил мне дирекцию. С почтением остаюсь, господин барон, [...].

[конец слов Виотти]

Как оказалось в итоге, ни Мошелес, ни братья Бор не играли в четырёх Духовных концертах, данных на Страстной неделе 1821 года. В первом, в понедельник, 16 апреля, программа включала symphonie concertante Виотти, сыгранную двумя учениками Крейцера, Теофилом Тильманом и Жан-Батистом-Жозефом Тольбеком, оба недавно назначенные в оркестр Итальянского театра. В третьем, двадцатого, Абенек-старший сыграл неизданный концерт Виотти, который должен был быть либо № 28, либо № 29. В остальном программы близко напоминали те, что Виотти давал тридцатью годами ранее в театре Фейдо, включая симфонии Гайдна, неизбежную увертюру к «Демофону», наряду с несколькими новыми именами — такими, как Паэр (увертюра и «Аллилуйя»), Рейха (квинтеты для духовых), Бетховен («Увертюра») и Россини (вокальный дуэт и каватина для сопрано «Di piacer mi balza il core»).

Виотти, по-видимому, позволил исполнение одноактной «большой оперы» под названием «Коринна на Капитолии», текст Этьена Госса, музыка Жака Маза (1782—1849), бывшего ученика Байо. Черновая рукописная копия и беловая копия первых пяти сцен либретто, подписанная 4 апреля 1821 года Мазá, Госсом и Виотти, хранятся в библиотеке Королевского музыкального колледжа. Беловая копия и список распределения ролей среди разных певцов Оперы, включая тенора Адольфа Нурри, показывают, что замысел достиг довольно продвинутой стадии. По свидетельству Фетиса, музыка была встречена рукоплесканиями, когда её предварительно прослушали в Опере в октябре 1820 года, но сочинение так и не было поставлено.

Положение и слава Виотти делали его мишенью просьб со стороны честолюбивых музыкантов — о совете, о поручительстве или рекомендательных отзывах. Композитор-любитель, некий Ламорльер, написал Виотти в ноябре 1820 года, прося дозволения воспользоваться фразой из пись-

ма, которое Виотти написал, хваля его концерт. Виотти, быть может, и не ответил — Ламорльер заботливо известил Виотти, что отсутствие ответа он сочтёт за согласие.

Друзья и музыка должны были давать некоторую передышку от хлопотливой жизни Виотти и от его упорных денежных затруднений. Неизвестно наверное, простил ли когда-нибудь Керубини Виотти вполне за то, что тот занял директорство Королевской музыкальной академии. Виотти посвятил «дуэт» для скрипки соло (WV:23) своему старому другу в марте 1821 года, быть может, в надежде уврачевать рану: «Это произведение не имеет иного достоинства, кроме того, что оно — дань уважения, приносимая мною другу тридцати семи лет, который примет её в том же духе, в каком я её подношу. Париж, 15 марта 1821 года. Ж. Б. Виотти». Какое-то примирение, должно быть, состоялось; во всяком случае, они были сотоварищами по приёмному жюри для Начальной школы пения [École primaire de chant], которая в конце 1820 года была заменена Королевской особой школой пения [École royale et spéciale du chant], во главе с Александром Шороном.

14 сентября 1821 года Виотти написал Шорону относительно двух молодых особ, которых Шорон прислал в Академию для прослушивания. Виотти собрал жюри и устроил так, чтобы прослушивание сопровождал струнный квартет. Виотти продолжал также быть профессионально связан с Консерваторией, как всё ещё в просторечии звалась Королевская музыкальная школа [École royale de musique]. И впрямь, его обязанности в Консерватории, по-видимому, были значительно больше, чем принято думать, и больше, чем можно было бы предположить применительно к его роли директора Оперы. Консерватория поставляла большинство музыкантов для оркестров Оперы и Итальянского театра, которые обыкновенно получали минимальное жалованье в 600 франков как сверхштатные исполнители, а затем заполняли постоянные места, когда те освобождались. 17 января 1821 года Виотти написал письмо, известное нам, к сожалению, лишь по весьма беглому конспекту аукциониста, «прося назначить дату (и объявить о) состязания на струнные места в Парижской консерватории». На письме к Уильяму Чиннери от 29 июня 1821 года Виотти надписал заголовок: «из Консерватории, на экзамене учеников», — если он писал письмо, слушая ученика, мы верим, что делал он это незаметно. Но Виотти можно простить: письмо было неотложным. Он сообщает Уильяму, что они с Маргарет живут в состоянии вечной тревоги из-за отсутствия вестей и внезапных перемен, что происходят в их денежных делах. Он просит Уильяма держать их лучше осведомлёнными.

Джордж Чиннери, бывший теперь в Лондоне, написал несколько писем своей матери в Шатильон в пору с марта по июль 1821 года. В них он порой упоминает о том уговоре, по которому певцы и танцовщики Парижской оперы были «одолжены» Королевскому театру (их отступничество, которого опасался Виотти [см. выше, с. 326—327], обратилось в нечто менее враждебное, чему, без сомнения, способствовало то, что Уильям Эртон стал теперь музыкальным директором, а другой друг, граф Сент-Антонио, входил в пятичленный распорядительный комитет лондонского театра). 21 марта Джордж описывает приём, оказанный французской танцовщице, мадемуазель Нобле: «Публика, однако, будет весьма неохотно расставаться с нею, когда бы Amico ни прислал свой вызов». В другом письме он сообщает матери, что написал Amico, докладывая, что разные французские певцы и танцовщики, присланные сюда, пришлись очень по вкусу, кроме мадам Альбер (певицы), и что «Amico лучше бы вызвал её обратно». Несмотря на то, что можно было бы заключить из слов Джорджа, имеющиеся свидетельства позволяют предположить, что не Виотти был тем, кто деятельно участвовал, с французской стороны, в сделке между двумя театрами, а барон де Ла Ферте, который, к примеру, ездил в Лондон в июле, чтобы согласовать «условия соглашения с управляющим [Королевского театра] касательно кордебалета», в особенности «возвращения двух отсутствующих» (танцовщиков Франсуа Альбера и Лизы Нобле).

Джордж исполнял также множество поручений Виотти в Лондоне в весенние сезоны и 1820, и 1821 годов. Одно из них представляет особый музыкальный интерес. 21 марта 1821 года он сообщает Виотти: «Я только что подписал и отослал Колларду 100 экземпляров бессмертного Концерта соль мажор». Виотти уполномочил Джорджа выступить подписавшим это сочинение, чтобы дать Виотти возможность получать авторские отчисления, в отличие, к примеру, от единовременной продажи его сочинений фирме Керубини. Джордж подписал титульные листы сотни экземпляров концерта и отослал их компаньону Клементи. Сочинение, о котором идёт речь, — Концерт № 23 соль мажор, не в скрипичной версии, которая не была издана компанией Клементи, а в переложении Дюссека для фортепиано с оркестром. Это переложение, по-видимому, было самым популярным, по крайней мере в Англии, из всех концертов Виотти на протяжении всей его жизни и далеко в девятнадцатый век. В том же письме Джордж описывает бенефисный концерт Каролины Налди 19 марта в Аргайл-румз, на котором Мори сыграл неустановленный концерт Виотти. Джордж нашёл, что в исполнении Мори недоставало манеры «grandioso» его учителя, — упрёк нередкий в адрес исполнителей концертов Виотти, как мы видели. Джордж писал также, что «Симфония Бетховена была отвратительна, на мой вкус, как сочинение, и нестерпимо длинна». Мы можем лишь гадать, в какой мере консервативные музыкальные вкусы Джорджа и его матери отражали влияние Виотти.

В мае 1821 года Виотти был отмечен почётом двояким образом. 1 мая он был наименован кавалером ордена Почётного легиона. Давно известно, что Виотти был таким образом отмечен, но грамота отсутствует в архивах Легиона — в отличие от грамоты Андре, награждённого более чем восемью годами ранее. Собственный экземпляр Виотти находится в собрании Виотти-Чиннери в Нью-Йоркской публичной библиотеке. В другом документе Виотти приглашается присутствовать на приёме, который министр двора давал для лиц, вновь наименованных кавалерами, в понедельник, 14 мая, в одиннадцать часов утра.

Другим таким случаем стал один из концертов, что регулярно давало масонское Общество детей Аполлона [Société des Enfants d'Apollon]. Виотти значится вступившим в Общество в 1809 году, хотя в тот год он не был во Франции. Абенек был дирижёром оркестра этого общества. На концерте 31 мая 1821 года, в зале Меню-Плезир в Консерватории, после гайдновской симфонии, испанской фантазии в исполнении Маза, «итальянского дуэта» Россини и нескольких других пьес, последним номером в программе стало «Приношение» Общества Виотти, с сольными номерами, сочинёнными Абенеком, в исполнении гг. Шенара и Гарсиа. Это был второй раз, когда Абенек выказал таким образом своё почтение к Виотти.

11 мая 1821 года, после тринадцати месяцев в зале Фавар, Опера снова переехала, необъяснимо, в зал Лувуа, занятый Итальянским театром. Причина этой отнимающей время и дорогостоящей перемены, всего за три месяца до того, как новое здание на улице Ле-Пелетье готово было открыться, не установлена. Едва ли представляется возможным, чтобы, деля помещение с другой труппой, можно было чего-либо достичь. Но, по сути, 5 июня в Итальянском театре состоялась парижская премьера россиниевского «Отелло» — один из триумфов директорства Виотти. Эта серьёзная опера уже снискала большой успех в Италии и других местах со времени своей премьеры в Неаполе в 1816 году. Лорд Байрон слышал её в Венеции в 1818 году и познакомился с композитором. Он написал Сэмюэлу Роджерсу: «Они распинают Отелло, переделывая его в оперу („Отелло“ Россини): музыка хороша, но мрачна; что же до слов, то все настоящие сцены вырезаны, а вставлен величайший вздор». В Париже Гарсиа пел заглавную роль, а Джудитта Паста, которой вскоре предстояло стать самым прославленным сопрано Европы, пела Дездемону (на-

ставления Виотти Фердинанду Эрольду девятью месяцами ранее принесли плоды). Присутствовала леди Бессборо; её восторг был неполным:

«L'Otello fa furore [„Отелло“ производит фурор], и Гарсиа явился вторым Кином — он поёт, играет, извивается и закалывает Дездемону прекрасно. Мадам Паста нравится мне не так сильно, и всё же есть две-три вещи, которые она поёт восхитительно, но в голосе её есть хрипотца, а порой какая-то французская élan, которая мне не по вкусу. В Опере необходимо иметь добрых друзей, ибо ложи разбираются за недели вперёд, но между герцогом де Муши и Виотти, который тут Управляющий и в восторге оттого, что видит меня, я устраиваюсь довольно сносно».

6 июля 1821 года Виотти сообщает Уильяму Чиннери, бывшему в Гавре, как нетерпеливо ждёт он окончания нового театра на улице Ле-Пелетье: «Театр подвигается быстро; думаю, что ключи будут переданы двадцать пятого числа сего месяца. Тем лучше, ибо эта проклятая работа ставит нас в ужасающе неловкое положение». 16 августа состоялось долгожданное открытие торжественным оперным представлением и концертом. Новое помещение могло похвалиться газовым освещением, которое Виотти сумел устроить с помощью Джорджа Чиннери в Лондоне. Джордж торговался с «Коллинзом, человеком по люстрам», чтобы рисунок и спецификации газовой люстры Королевского театра были присланы в Париж, дабы такую же можно было установить на улице Ле-Пелетье.

В самый день открытия Виотти получил пренеприятный сюрприз:

[Слова Виотти (письмо к министру двора):]

Монсеньор,

[...] Сегодня я узнаю, к великому моему изумлению, что, будучи поселён в новом театре, моё жалованье урезано до двенадцати тысяч.

Превратности судьбы, что я претерпел в своей жизни, не позволяют мне занимать квартиру в тысячу экю; мои последние потери в Англии, потери, которые я понёс оттого, что не имел довольно времени привести свои дела в порядок, требуют от меня строжайшей бережливости. А посему молю Ваше Превосходительство даровать мне дозволение вернуться в моё скромное жилище в девятьсот или тысячу франков.

[конец слов Виотти]

Виотти переехал в директорскую квартиру в новом здании Оперы в июне или июле; адрес её был — отель «Шуазёль», улица Гранж-Бательер. Очевидно, его надбавка на жильё в 3 000 франков была прекращена (экю стоил 3 франка), оставив ему лишь основное жалованье в 12 000 франков. По просьбе Виотти не было предпринято никаких действий вплоть до его отставки 1 ноября 1821 года, и он, по-видимому, продолжал жить в отеле «Шуазёль» по меньшей мере до самого конца 1821 года. 14 ноября он написал Лористону (опять-таки письмо писано его рукою), прося, чтобы ему были выплачены второй и третий trimestры надбавки, а также месяц октябрь. На следующий день Виотти была пожалована единовременная выплата («gratification») в 3 000 франков за период с 1 апреля 1821 года — сумма даже более щедрая, нежели он просил.

Записка от Виотти к Андре Роберехтсу, написанная в пятницу, 6 июля 1821 года, показывает, что двадцатитрёхлетний Роберехтс жил теперь в Париже, быть может, последовав за Виотти в 1819 году (после 1819 года он не значится в счетах Филармонического общества), и что он всё ещё был учеником Виотти. Виотти просит его приехать в Шатильон в воскресенье вечером, около восьми часов, — «будем заниматься на следующее утро изо всех наших сил». Другая, недавно открытая

записка от Виотти к Роберехтсу, сама по себе не имеющая большой важности, тем не менее любопытна, ибо должна быть типичной для десятков записок, что он писал в эту пору касательно светских обязательств. Она написана на официальном бланке Виотти, «Académie Royale de Musique. Division du Personnel des Artistes», и помечена 24 августа 1821 года:

[Слова Виотти (записка к Андре Роберехтсу, 24 августа 1821 года):]

Господину Роберехтсу, улица Прованс, № 37

Надеюсь, что у вас нет никаких обязательств на ближайшее воскресенье; если же они у вас есть, то, ежели они не спешны, вы их отмените, любезный мой Роберехтс, и отправитесь обедать к мад. де Леспин и проведёте там вечер, — мой друг Гарнье позаботится о том, чтобы доставить вас туда.

[подпись] Ж. Б. Виотти

[конец слов Виотти]

Эта записка, при всей её краткости, есть свидетельство самого числа друзей и знакомых Виотти. Он, без сомнения, полагал, что Роберехтсу было бы полезно побывать на вечере у мадам де Леспин. Её муж умер несколькими месяцами позже, оставив 15 миллионов франков, как сообщал Виотти Маргарет. Друга, Гарнье, нельзя установить с уверенностью. В письме, написанном ею примерно в эту пору Маргарет Чиннери, мадам де Леспин рассказывает, как сильно ей хотелось бы услышать Виотти. Другим парижским другом Виотти был чрезвычайно модный живописец Франсуа Жерар (1770—1837), чью мастерскую и салон посещала вся европейская элита: аристократия, художники и музыканты, дипломаты, среди которых Джордж Каннинг и герцог Веллингтон. В тепло написанном письме к Виотти, помеченном только «30 j.er», которое могло быть написано ещё в 1803 году, Жерар выражает желание видеть и слышать «mon cher Amphion» [моего дорогого Амфиона].

1 сентября Виотти, а также Уильям и Маргарет Чиннери были свидетелями на бракосочетании Марии Филиппс со старым другом-дипломатом, бароном Кристианом Хубертом фон Пфеффелем. Мария жила в Гилуэлле как одна из учениц Маргарет до 1806 года, а в 1814 году пела в концерте Филармонического общества. Пфеффель, баварский поверенный в делах в Лондоне в годы около 1815—1816, бывал на музыкальных вечерах Маргарет и сделался добрым другом Виотти.

Одно из последних писем Виотти к барону де Ла Ферте, типичное для его будничной переписки, показывает, что он трудился с неубывающей решимостью вплоть до самого своего ухода и помышлял о будущих постановках. В нём нет ни намёка на то, что он скоро покинет свой пост:

[Слова Виотти (письмо к барону де Ла Ферте):]

Я только что был вызван министром, чтобы условиться с ним о дне представления «Камиллы» [Паэра]. Его Превосходительство оставляет мне свободу до шестнадцатого [октября], и я отдал распоряжение, чтобы представление состоялось тринадцатого.

Что же до сочинений, которые надлежит поставить в Большой Опере, монсеньор, обратив разговор к этому предмету, превосходно уразумел, что репетиции суть разряд услуг, отличный от представлений. Его Превосходительство отнюдь не исключает «Фернанда Кортеса» [Спонтини], который потребовал бы лишь немного времени и который должен обогатить наш репертуар с великою выгодой. А посему я велю поставить это сочинение. Я просил монсеньора, и прошу вас, господин барон, положиться в вышесказанном на моё рвение.

[конец слов Виотти]

Оптимизм Виотти насчёт «Фернанда Кортеса» был преждевременным. Неделью спустя, 13 октября, он умолял Лористона о поддержке относительно ещё одного несносного каприза певицы, на сей раз мадемуазель Сентвиль, которая, получив роль Амазили в опере, поначалу отказалась от неё, а затем, когда роль была отдана мадемуазель Леру, захотела вернуть её обратно и грозилась обратиться прямо к Лористону. Виотти надеялся, что Его Превосходительство уразумеев всю щекотливость положения, в котором тот очутился, и его смущение, если его распоряжения будут опрокинуты. В конце месяца было объявлено, что постановка «вновь отложена из-за простуды м-ль Сенвиль» — освящённая временем отговорка в подобных случаях. Но в конце концов правота Виотти была подтверждена: когда «Фернанд Кортес» был дан в декабре, Амазили пела мадемуазель Леру, ставшая теперь мадам Дабади.

31 октября в «Miroir des spectacles» появилась статья под заглавием «Королевская музыкальная академия». Критик сетует, что, хотя ведущие певцы и танцовщики сохранили свою былую славу и хотя

«все эти воины ничуть не утратили своего воодушевления, какой прок от прекраснейшей армии, ведомой неискусным полководцем? [...] Замена г-на Виотти давно уже сделалась необходимой. Не в наших правилах дурно отзываться о тех, кто лишается своих мест; г-н Виотти, хоть и иноземец, оказал честь Франции; он есть разом и искуснейший композитор, и блистательнейший исполнитель своего времени. Нестор наших концертных артистов заслуживает уважения, которое мы никогда не упускали ему воздавать, даже когда порицали его управление; мы всегда отделяли музыканта от директора. Сверх того, г-н Виотти остаётся ответственным за дирекцию Итальянского театра, а поелику предприятия всегда надлежит судить по их плодам, г-н Виотти, по этой мерке, имеет право на нашу похвалу; Опера-Итальян никогда не казалась нам управляемой лучше».

Геркулес девятнадцатилетней давности стал теперь Нестором. 1 ноября Виотти и впрямь был освобождён от своей должности директора Королевской музыкальной академии. Он присутствовал на заседании распорядительного комитета 29 октября, как всегда в два часа пополудни, но на следующем, 5 ноября, его место занял Франсуа Абенек. Замена была произведена без всякого замечания в официальных протоколах. Как указывает приведённая выше статья, полагают, что Виотти ещё некоторое время продолжал, по крайней мере номинально, оставаться директором Итальянского театра, хотя я не нашёл в архивах Итальянского театра ничего в подтверждение этого предположения. Об этой поре в управлении обоими театрами многое ещё предстоит раскрыть. Неясно, к примеру, ушёл ли Виотти в отставку по собственным соображениям, или его попросили уйти; не знаем мы и того, сколь велики были его обязанности в Итальянском театре после 1 ноября 1821 года, ни того, сколь долго он там оставался. Касательно первого пункта единственное свидетельство, отнюдь не решающее, — это письмо с прошением о директорстве от скрипача-композитора Анри Бертоне, написанное в середине октября, которое включает слова: «Я узнал из всеобщей молвы, что г-н Виотти по собственной воле [de son propre mouvement] оставил директорство Королевской музыкальной академии». Второй пункт мы рассмотрим в следующей главе; что же до третьего, то довольно надёжный *terminus ad quem* [предельный срок] даётся письмом от тенора Гарсиа, помеченным 6 июня 1822 года и адресованным «Г-ну Абенеку, Директору Королевского итальянского театра». К несчастью, Виотти ушёл слишком рано, чтобы успеть долго насладиться плодами огромной популярности rossinievских опер в Париже, за которую он был отчасти в ответе.

Своего рода игра в музыкальные стулья разыгралась среди последователей Виотти и их учеников в оркестре Оперы в 1821 году, совпав с отставкой Виотти, и в последующие годы. Абенек назначил своего бывшего учителя, Байо, первой скрипкой, чтобы тот заменил его самого на этом месте. Картье перестал быть помощником концертмейстера. Крейцер остался главным дирижёром, но в 1824 году они с Абенеком поменялись ролями: Крейцер стал директором, а Абенек стал со-главным дирижёром вместе с Анри Валентино, который сделался помощником дирижёра около 1820 года.

Семнадцатилетний студент-медик Гектор Берлиоз, только что прибывший в Париж, впервые побывал в Опере 14 ноября 1821 года, затем снова восемнадцатого и двадцать шестого, а с тех пор не вылезал с улицы Ле-Пелетье. Происшествие, памятно описанное в его «Мемуарах», в котором он и его друзья, возмущённые отменой балетного рас, где Байо должен был играть сольную скрипичную партию, учинили переполох в оркестре, описано также и Кастиль-Блазом. Берлиоз помнит этот едва не дошедший до бунта случай как происшедший во время балета «Нина», Кастиль-Блаз — как во время балета «Пажи герцога Вандомского» 7 декабря 1821 года. В остальном их описания сходятся во всех подробностях. Так или иначе, это должно было случиться при Абенеке, а не при Виотти.

Глава 10. Последние годы, смерть и посмертная судьба

Отныне и до самой смерти жизнью Виотти владеют две заботы: всё возрастающая тревога о его денежном благополучии и глубокая привязанность к Маргарет Чиннери, которая совсем недавно уехала в Англию. В письме от 1 ноября 1821 года, в день своей отставки, Виотти изливает свои мысли женщине, делившей с ним жизнь более двадцати пяти лет, — и две эти темы переплетаются. Виотти, по-видимому, покинул Оперу с убеждением (или надеждой), что ему назначат пенсион в шесть тысяч франков в год. Но «моё дело», как называет это Виотти, требовало вмешательства «министра» — маркиза де Лористона:

[Слова Виотти (письмо к Маргарет Чиннери, 1 ноября 1821 года):]

Увы, целых четыре месяца, самых чёрных в году, я должен буду знать, что вы одиноки! Это в последний раз, уверяю вас. Мы будем жить и умрём вместе, почти никогда не разлучаясь. С каждым днём я в этом всё более убеждаюсь. Мы приближаемся к мгновению, когда решится моя судьба. Вчера я виделся с министром, я часто его вижу, он всегда добр и приветлив со мной; он клянётся, что я останусь доволен, что буду освобождён и спокоен, что мне ничего больше не надо будет делать, кроме нескольких поездок в Италию... Кто знает, не сможем ли мы с вами совершить эту небольшую вылазку вместе!!! Дело моё совершенно решится через несколько дней, и я твёрдо надеюсь, что вскоре смогу послать вам добрые вести. Предвижу, что квартиру мне не удержать. Оно и понятно: всякому, кто угодит на эту галеру, надо же хотя бы иметь, где жить. Но это не беда; я никогда её не любил, разве лишь в последнее время, когда её украшало присутствие дорогого друга. Так что, в конце концов, у нас будет случай осуществить наш замысел. Мы подыщем маленькую квартирку, которая подойдёт нам одним, где мы будем полными хозяевами, без всякого лицедейства.

[конец слов Виотти]

Неделю спустя Виотти встревожен тем, что не получает вестей от Маргарет, — как это бывало с ним столь часто в письмах к ней, начиная ещё с 1793 года. Он побывал в Шатийоне, где «всё в совершенном порядке», но, к беспокойству, его донимает какой-то неназванный недуг (опять его сердечные перебои?): «Если мой маленький приступ, от которого я, впрочем, должен избавиться сегодня вечером с помощью своих [лекарственных] капель, пойдёт на убыль, в субботу я туда вернусь и пробуду до воскресенья». Он успокоительно уверяет Маргарет, что накануне вечером, в половине девятого, спускаясь по лестнице Оперы, чтобы уйти, повстречал генерального секретаря Министерства двора, виконта де Сорконна, который обещал ему, что делается всё, дабы привести его дело к удовлетворительному завершению. Но в этих строках мы угадываем знакомое свойство Виотти выставять в добром свете положение, на деле складывавшееся вовсе не так, как он надеялся.

Маргарет, кажется, догадывалась, что не всё ладно. Она сетует: «Я совершенно в потёмках насчёт того, что происходит» — и спрашивает: «Отняли ли у вас квартиру? — где вы?» Её тревожит положение Виотти в Итальянском театре. «Я всегда говорила и думала, что не следовало отнимать у вас одну должность, не закрепив за вами надёжно другой», — и далее: «Из одного места вашего письма явствует, что вам и вовсе нечего делать, — значит, отняли и les Bouffes!» Она допытывается о его отношениях с сослуживцами: «Как ведёт себя Абенек? И все те, кто ещё недавно были у вас в подчинении?»

На деле же Виотти и Франсуа Абенек, по-видимому, остались в сердечных отношениях. Однако новому директору выпало написать Виотти, что «с величайшим прискорбием я несу тягостную обязанность сам известить вас, что министр только что предоставил в распоряжение наследного принца Датского ту ложу в Королевском итальянском театре, которою вы пользовались». Виотти было дозволено сохранить личные входные билеты (*billets d'entrée*), которых у него было два в партере и два в первом ярусе (в Опере у него было десять личных билетов).

К 12 декабря долгожданное известие о пенсии всё ещё не пришло. Виотти вновь уверял Маргарет, что возможные перемены в Министерстве двора не должны повредить его «делу». Его «Покровитель» (Виотти наверняка имеет в виду маркиза де Лористона) совершенно независим и просит лишь немного терпения. Именно в этом письме мы встречаем новую заботу: Виотти подробно сообщает о парижской бирже. Они с Маргарет вложились в акции, и политическая неустойчивость во Франции — причина тревожной неопределённости: «Надо ждать, и ждать снова, — это отвратительно для меня, любящего решительность, даже когда речь идёт о бедствиях, которые меня постигают».

В постскриптуме на следующий день Виотти делает одно из своих редких упоминаний о собственных сочинениях:

[Слова Виотти (постскриптум к письму Маргарет):]

Как же я жалею, *amisa*, что вы не взяли с собою мои маленькие рукописные пустячки для скрипки и фортепиано! Хотите, я вам их пришлю? Я ничего с ними не делаю; они лежат точно так, как я привёз их из Шатийона, и я ни разу к ним не прикоснулся. В те немногие мгновения, когда вы кладёте свои хорошенькие пальчики на фортепиано, что вы играете? Вам бы стоило позаимствовать что-нибудь у Гюльмандля, или Калькбреннера, [или] мадам де Монжеру.

[конец слов Виотти]

Виотти хотел, чтобы Маргарет разучила эти пьесы, дабы потом они могли играть их вместе. Они, по-видимому, не соответствуют ни одному известному неизданному его сочинению для скрипки и фортепиано. Впрочем, в Национальной библиотеке Франции в Париже хранится недатированный автограф неизданной серенады для фортепиано с облигатной скрипкой и виолончелью, на котором Виотти написал: «*Serenata. Chi sa se non divertira La Padrona!*» («Кто знает, не позабавит ли она Хозяйку!»). Или же, как указывает Дениз Йим, Виотти мог иметь в виду ещё не изданное «*Andante et rondo pour le pianoforte et le violon*» (Бонн: Зимрок, 1823), переложённое из переработанной редакции Концерта № 19.

Виотти и впрямь снова взялся за сочинительство. Маргарет пишет ему, как она счастлива об этом слышать: «Я радуюсь при мысли, что вы заняты музыкой. Слава Небесам! Это принесёт несметную пользу вашему здоровью, вашему душевному спокойствию, вашему вкусу и, наконец, станет величайшим благом для всего мира. Счастлив человек гения, владеющий столь многим, что ему нет нужды выходить за пределы самого себя». Все известные изданные сочинения Виотти почти наверняка были написаны до 1821 года, так что мы не можем знать, что именно он сочинял в эту пору, кроме «рукописных пустячков» для скрипки и фортепиано. Возможно, это была одна или обе медленные части Концертов № 28 и 29, которые в обоих случаях были сочинены позднее двух крайних частей, вероятно во Франции. Однако возможно и то, что он начал одно или несколько новых сочинений, оставил их незаконченными — и они до нас не дошли.

К концу 1821 года Виотти отчаянно искал денег везде, где только мог их найти. 11 ноября он написал давнему другу-дипломату, дону Лоуренсу да Лима в Португалию, умоляя его уплатить нема-

лый долг, который Лима ему задолжал. В этом письме Виотти в раздирающих сердце словах открывает то, что таил от Маргарет, — что он в великой нужде. Но, несмотря на старания Джорджа помочь через свои дипломатические связи в Португалии, этот долг так и не был уплачен.

Снова, 23 декабря, Виотти беспокоился о курсе акций, который падал. Теперь он говорит Маргарет, что не пошлёт ей свои «музыкальные каракули». «Я сохраню их, чтобы нам с вами потешиться ими здесь, или же отвезу их вам, если, как я надеюсь, Небеса позволят мне отправиться за вами. Жизнь моя очень тяжела, бесцельна и одинока! Говорю — одинока, ибо ни во что не ставлю всё, что вижу или мог бы видеть. Вы, дорогая Amica, Джордж и Чин — вот всё, что у меня есть на свете».

В декабре герцог Кембриджский написал из Готы, рекомендуя подателя записки — молодого скрипача из Гамбурга, г-на Петерсена, — и прося Виотти прислать ему несколько смычков работы Турта-младшего. Герцог напоминает Виотти, что именно те смычки, какими пользуется он сам, подойдут герцогу как нельзя лучше. То, что в иное время могло бы оказаться докучным поручением, на этом этапе жизни Виотти, быть может, стало, напротив, желанным развлечением среди его невзгод.

В начале января 1822 года Виотти едва ли утешился запиской барона де Ла Ферте, отвечавшего на письмо Виотти от 25 декабря «касательно просьб, которые вы уже мне изложили; я не упускал из виду вашего дела и всё ещё надеюсь, что оно может быть разрешено к вашему удовлетворению».

К февралю 1822 года Виотти присоединился к Маргарет на Монтегю-стрит. Позднее в том же месяце он получил сердечное и почтительное письмо, полное новостей, от Андре Роберехтса. «Bon et cher Maître» молодого человека написал ему, сообщив, что мадам Чиннери ещё не поправилась здоровьем, о чём Роберехтс сожалеет. Роберехтс, очевидно, пользуется доверием своего учителя, и ему были поручены некоторые важные дела. Он побывал у Андре Виотти, не застав его дома, но был уверен, что ответ на письмо Виотти отправлен. Г-н [Ашиль-Александр-Альффонс] де Кайё передаёт, что писал Виотти дважды, и Роберехтс в эту минуту ожидает от него письма, чтобы переслать Виотти. Г-н де Кайё был сотрудником маркиза де Лористона, и Виотти, без сомнения, надеялся узнать от него вести о своём пенсионе.

Роберехтс виделся также с мадам Виже-Лебрён; он получил её ответ на письмо Виотти, которое сам ей отвозил. Г-н Жане (из музыкальных издателей Жане и Котеля) шлёт свои «homages respectueux» и спрашивает, по-прежнему ли подписчики на Боккерини намерены получить свои экземпляры, когда это собрание будет совершенно завершено (а это случится скоро), каким образом ему следует их рассылать и как он получит за них плату. По-видимому, Виотти выступал чем-то вроде посредника между Жане и Котелем и английскими подписчиками на издание сочинений Боккерини. Любопытно было бы узнать, насколько прибыльным было для Виотти это предприятие и в чём состояли его обязанности. Вспомним, что более чем двадцатью годами ранее Виотти пытался купить собрание сочинений Боккерини у самого композитора.

Роберехтс с другом побывали на вечере у Пьера Байо, где очутились среди кружка восторженных любителей. «Двое говорили о своих воспоминаниях, я видел изумление на многих лицах, но никто не дерзнул возвысить голос, чтобы оспорить истину». Это загадочное место, возможно, отсылает к воспоминаниям тех двух любителей о директорстве Виотти в Опере или об обстоятельствах его отставки, насчёт которых, без сомнения, существовали разные мнения. На «grande soirée», устроенном мадам де ла Бриш, где присутствовал герцог де Дюрас, Роберехтса дважды попросили сыграть одну и ту же пьесу. Игра молодого человека наверняка всколыхнула в мадам

де ла Бриш воспоминания об игре Виотти в её салоне более чем тридцатью годами ранее. Роберхтс рассказывает Виотти, что начинает обретать больше уверенности благодаря опыту игры перед публикой и что ему удаётся разучивать свои концерты, несмотря на то что он даёт до шести уроков в день. Эти ученики, чьих имён мы не знаем, были, таким образом, все прямыми наследниками школы Виотти. И, наконец, одна отрадная новость: «Мадам де ла Бриш положительно сказала мне, что вы получите пенсioen (что показалось мне лучше, чем посредственно). Она говорила мне также о некоей должности, но мне сдаётся, что просвещённый Министр должен понимать, что она недостойна Виотти». Роберхтс заканчивает словами: «Обнимаю вас с самой тёплой нежностью и буду хранить вас в сердце моём всю жизнь». Двумя месяцами позже Роберхтс воздал честь своему учителю, сыграв один из его концертов в Духовном концерте в зале Лувуа.

10 февраля Виотти добился от директоров Филармонического общества «допуска для друга» на первый концерт 25 февраля 1822 года. Едва ли это была Маргарет, страдавшая от неустановленной болезни; и хотя Виотти, заботливый, как всегда, был при ней, поправлялась она лишь очень медленно. За нею ходили два видных врача — Генри Холланд (по-видимому, не родственник дяди Маргарет, архитектора), впоследствии лейб-медик королевы Виктории, и сэр Генри Холфорд, друг и врач Георга IV. Виотти ворчал на них, на манер своего нетерпения к стряпчему Маргарет в 1812 году. Оба доктора, считал он, были одинаково бесполезны. Возможно, он был прав, по крайней мере что до Холланда, о котором, по слухам, говорили, будто он «не годен пользоваться и больную кошку».

По мере того как зима сменялась весной, а приближалось лето, Виотти, должно быть, не терпелось вернуться в Париж, чтобы добиваться ускользающего пенсioenа, ибо никакого официального слова не приходило, несмотря на старания друзей в его пользу. В феврале из Парижа писал верный друг Гюстав Гаслар, уверяя Виотти, что волнения в провинциях не должны неблагоприятно отразиться на стоимости акций Маргарет на бирже. Гаслару были вверены полномочия покупать и продавать эти акции по своему усмотрению. Он также убеждает Виотти не переставать напоминать министру о его деле, ибо даже при наилучших намерениях тот мог бы о нём позабыть. Другое лицо, которое Виотти завербовал себе в помощь, виконт де Сорконн, генеральный секретарь Министерства двора, писал в апреле, отвечая на письмо Виотти. Он уверял Виотти, что вновь переговорит с министром и надеется вскоре известить Виотти о намерениях министра. Но недели тянулись, и *bien grande machine* — вернее, Министерство двора — по-прежнему, видно, держала своё мнение при себе.

В мае Виотти говорит Уильяму с напускной решительной бравадой, что намерен преследовать министра ради своего пенсioenа.

[Слова Виотти (письмо к Уильяму Чиннери, май 1822 года):]

Начнём с того, что устраним всю бюрократическую церемонность касательно пенсioenа в шесть тысяч франков. После этого я обрушу всю докучливую тяжёлую артиллерию, какая в моей власти.

[конец слов Виотти]

В остальном письмо — сплошная вереница денежных бед. Он просит у Уильяма денег для Маргарет, которая, не сдав внаём дом на Монтегю-стрит на время своего отсутствия, оказалась в стеснённом положении. Сам Виотти помочь не в силах, не имея более надежды вернуть свои деньги от «гнусного Смита». Более того, как он теперь открывает Уильяму, он должен 2500

франков, занятых им у Джозефа Кэри, делового партнёра Уильяма в Гавре. Виотти уверен, что выручит что-нибудь, «мало ли, много ли», от продажи своей ложи в театре Фейдо, которой он всё ещё владеет. Он выиграл тяжбу о праве собственности на ложу, но кто-то, «демон, негодяй», оспорил её, и потребуются время, чтобы выпутаться из этого трудного положения. Снова он желает оберечь Маргарет — он просит Уильяма не упоминать ей о делах Виотти: «Нам они известны, в подробностях нет проку». Позднее в том же месяце ещё дурные вести: Виотти узнал от Кэри в Гавре, что дела с Уильямом в этом году пошли неважно — «несчастья со всех сторон!».

К июню 1822 года здоровье Маргарет поправилось достаточно, чтобы они могли вернуться во Францию. По дороге они остановились в Ситтингборне, откуда Виотти написал Джорджу, живописуя прелести английского лета: «погода великолепна, воздух напоён самыми восхитительными благоуханиями, какие только можно вообразить, цветёт боб, клевер хорош как нельзя более, розы гирляндами свисают в живых изгородях». Маргарет приписала и от себя: она всё ещё несколько страдает от своего недуга, но «[Amico] — сама доброта и внимание к моим нуждам и желаниям и никогда не устаёт делать всё, что может, чтобы мне было покойно».

Виотти и Маргарет провели летние месяцы в Шатийоне, вероятно вместе с Уильямом, если судить по скудости их переписки за это время. В августе Виотти написал Кайё, в томлении неизвестности:

[Слова Виотти (письмо к де Кайё, август 1822 года):]

Дорогой друг,

Если моё дело и впрямь решено и завершено, то вы не только первый, но и единственный, кто мне об этом сообщает, ибо я не получил ни слова ни от кого по этому занятому предмету. Впрочем, я признателен за участие вашего сердца, утешающего моё. Вы, без сомнения, можете догадаться, сколь я к этому чувствителен; я был бы чувствителен ещё более, будь это возможно, если бы вы, как обещали мне, приехали сказать нам об этом сами.

Терпение, я очень скоро навещу вас в Париже, и мы условимся о дне, когда сможем принять вас здесь. Бедная больная чувствует себя лучше и весьма надеется вскоре увидеть вас вновь. Её супруг также желает с вами познакомиться! Если случайно вы знаете, куда мне надлежит явиться, чтобы получить [пенсион], дайте мне знать.

Прощайте, дорогой добрый и милый друг, обнимаю вас с теми любящими чувствами, какие, как вы знаете, я к вам питаю.

Ваш Amico [подпись] Ж. Б. Виотти

[конец слов Виотти]

Кайё (1788—1876) был теперь Директором музеев при Лористоне. Хотя он был более чем на тридцать лет моложе Виотти, именно от него Виотти, казалось, зависел в силу его близости к министру, — и в этом деле тот стал ему личным другом. Виотти, быть может, забыл донесение Роберхтса, сделанное несколькими месяцами ранее, которое, в конце концов, было неофициальным. Словно он не может поверить, что весть о его пенсионе истинна.

И всё это, между тем, недоумительно, ибо 15 ноября 1821 года Виотти, как мы видели, было предоставлено не только обратное возмещение за жильё в размере 3000 франков, но и ежегодное «жалованье за бездействие» (traitement de non activité) в 3000 франков, «которое в случае продления бездействия будет обращено в пенсион в три тысячи франков». Затем, 1 мая 1822 года, эта годовая сумма была подтверждена, но с тем изменением, что, начиная с 1 апреля, она должна

была принять вид жалованья (в отличие от пенсионера) за должность «Особого экзаменатора лиц, призываемых на различные службы Королевской музыки» (*Examineur particulier des sujets à appeler aux divers services de la Musique du Roi*). Другая статья этого постановления предписывала, что Виотти получит от самого министра указания касательно его обязанностей в этой должности, но указания эти до нас не дошли. В Национальном архиве есть также черновик письма от министра, Лористона, к Виотти, помеченный 8 мая 1822 года, извещающий его об этом назначении. Странно, что Виотти в приведённом выше письме говорит, будто не получал вестей из Министерства двора. Быть может, он имел в виду пенсион или жалованье в 6000 франков (а не 3000), на которые надеялся. Должность Особого экзаменатора достаточно расплывчата, чтобы допускать известную свободу толкования, но, похоже, от Виотти ожидалось, что он будет проводить собеседования или прослушивания певцов и инструменталистов для службы в Опере / Итальянском театре. Это объяснило бы упоминание Виотти о «нескольких поездках в Италию» в письме к Маргарет шестью месяцами ранее. Однако никаких свидетельств того, что он когда-либо исполнял какие-либо обязанности в этой новой должности, нет.

Заметим, что Виотти был не одинок в поисках казённого пенсионера именно в эту пору. 25 сентября 1822 года, после примерно двух лет прошений, молодой Виктор Гюго (1802—85) получил королевский годовой пенсион в тысячу франков, а вслед за ним и другой пенсион от Министерства внутренних дел 23 июня 1823 года. Гюго опубликовал оду на смерть герцога Беррийского и «столь же восторженные» оды на рождение и крещение посмертного сына герцога, — последнее событие, припомним, было также предметом забот и Виотти.

Маргарет и Виотти провели зиму 1822—23 годов в Париже, временами вместе с Уильямом. 30 октября Виотти поразил новый удар — преждевременная и, по-видимому, внезапная смерть его сводного брата Андре в возрасте сорока пяти лет. Ничто в переписке не подготавливает нас к этому; быть может, то была скоропостижная болезнь, а возможно, и насильственная смерть. Должность Андре Виотти как военного судьи-докладчика могла нажить ему врагов. Дважды в 1816 году он был «докладчиком» (обвинителем) в военных судах по делам о государственной измене в Париже, и в обоих случаях он требовал и добился смертного приговора. Эти двое со временем сблизились; посвящение Виотти в 1817 году ему своих струнных квартетов, VII: 13—15, было знаком его приязни. В десять часов утра 6 и 8 ноября Виотти, как единственный наследник Андре, присутствовал при описи имущества брата.

Часть зимы Виотти прожил один в Шатийоне, оправляясь от какого-то неназванного недуга (опять!): «Мне лучше, гораздо лучше. Но хотя я в состоянии бродить по саду, по амбарам и дворам, я не думаю, что мне следует уезжать так скоро». Виотти благодарит Уильяма и Маргарет за их письма, которые «пролили бальзам на моё сердце», и переходит к упоминанию о Эдм-Франсуа Миэле в выражениях, наводящих на мысль, что именно тот был вестником известий об обстоятельствах смерти Андре. Он прилагает подробный перечень съестных припасов и предметов обихода, которые он посылает.

Не прошло и недели, как Виотти вернулся в Париж, где 13 декабря написал своё завещание (полный перевод см. в приложении 5). Своими душеприказчиками он назначает Гюстава Гаслара и Уильяма, а в его отсутствие — Джорджа. В этом документе, ныне хранящемся в библиотеке Королевского музыкального колледжа в Лондоне, Виотти безудержно сетует на свою судьбу: «Я не только умираю без богатства, но, что ещё хуже, умираю, оставляя долг, который терзает мою душу». Это его долг Маргарет, достигавший 24 000 франков — вдвое больше его прежнего годового жалованья. Виотти просит лишь, чтобы был уплачен его долг в 800 франков Андре, всё про-

чье должно отойти Маргарет. Он желает, чтобы на его погребение не было потрачено ничего: «Немного земли довольно для жалкого создания вроде меня». Виотти перечисляет своё имущество: «Среди моих нот найдутся два рукописных концерта; найдутся две скрипки, из которых одна, работы Клотца, уже принадлежит мадам Чиннери, а другая, Страдивариус, моя; она превосходна и должна выручить недурную малую сумму. Есть у меня ещё две или три золотые табакерки, а также золотые часы. Всё это должно принадлежать вышеозначенной Госпоже». Он знает, что мадам Чиннери, «это совершенное создание», простит его и что «она прольёт горькие слёзы над моей памятью и никогда не перестанет молить Высшее Существо об упокоении моей души».

Виотти было недосуг себя жалеть. В январе 1823 года он был на бирже, покупая и продавая акции на деньги, присланные Уильямом. Трудно вообразить Виотти, не имевшего никакого опыта, участвующим в этом рискованном, изнурительном, порой свирепом занятии. Неудивительно, что он жаловался Уильяму: «Я совершенно измят [*froissez* (так в подлиннике)] ударами, которые мне нанесли на этой адской Бирже». Виотти продолжал ходить на Биржу, и его письма к Уильяму с этих пор были поглощены денежными делами.

Но, как всегда, он был оплотом силы не только для Маргарет, чьё нездоровье не отступало и усугублялось постоянной зубной болью, но и для Уильяма. В начале 1823 года были опасения войны между Францией и Испанией с возможными пагубными последствиями для дела в Гавре. Виотти пытался ободрить Уильяма: «Никто в Париже не выказывает той тревоги, что, кажется, одолевает вас. Я не говорю, что должно или могло бы случиться, — для этого надо быть более чем прорицателем, — но, покуда мы ждём, чтобы судьба шла своим чередом, мы остаёмся спокойны и не предвидим ничего слишком чёрного. Успокойте и вы свой дух, добрый мой друг; рассудок ваш станет яснее». Соответствующих писем от Уильяма у нас нет, но ясно, что Виотти считал его чересчур мрачным и снова его пожурил: «Дело ваше идёт хорошо, судя по вашим письмам, ветер наполняет ваши паруса, здоровье дорогой *Padrona* улучшилось, слава Небесам. К чему же столько стенаний, столько печали? Полно, полно, дорогой мой Чин, — воспряньте духом».

Но никакая философия не могла смягчить собственного шаткого денежного положения Виотти. 23 февраля казначей Филармонического общества в Лондоне доложил, что Виотти (и двое других членов), «не уплатив своих взносов, более не состоят в Обществе». Двадцать пятого Виотти сказал Уильяму: «Я написал нынешней почтой несколько слов Кэри, не более как чтобы известить его, что пришлю ему два новых концерта и поговорить с ним о моём долге. Но, отвечая на это, не говорите ничего обо всём этом. Вы знаете, что *Amica* ничего не должна знать. Даже о бедных концертах». Эти два концерта могут быть только № 28 и 29, которые, хотя и были последними, что он написал, не были новыми: № 28 был сочинён, вероятно, около 1804 года, а № 29 — ещё в 1795-м. Это, должно быть, те самые два, что Виотти упомянул в своём завещании, единственные, ещё остававшиеся в рукописи и не изданные до конца 1823 и 1824 годов соответственно. Тягостно думать, что Виотти был доведён до того, чтобы предлагать свои два концерта в возмещение долга, который не был в силах уплатить. Что же до того, как думал о них сам Виотти, — «бедные концерты» (*pauvres concertos*), без сомнения, говорит всё.

Однако история Джозефа Кэри и двух концертов на этом не кончается. В начале осени 1823 года обнаружилось, что Кэри утаивал деньги из дела в Гавре в свою пользу, доведя его до грани разорения и причинив Уильяму денежный крах. Виотти, без сомнения, был ранен вдвойне, втройне — из-за сходства этой катастрофы с его собственным разорением несколькими годами ранее, а также, быть может, оттого, что подобно тому, как он был принуждён переменить мнение о нраве

Чарльза Смита, так теперь он менял его о «нашем дорогом, нашем превосходном Кэри». На деле, впрочем, Виотти начал сомневаться в Кэри ещё в октябре 1820 года, когда сказал Уильяму: «Знаете, это долгое отсутствие Кэри меня беспокоит? Узнали ли вы о его делах, известил ли он вас о них, знаете ли вы, где он и чем занимается? Мне кажется невозможным, чтобы он мог так долго быть вдали от вас без того, чтобы тут не было чего-то необычайного!» Теперь, в конце сентября 1823 года, он столкнулся с Кэри на улице и излил на него весь свой гнев, призывая «отмщение неба и земли». Если Виотти и намеревался посвятить один или оба из двух концертов Кэри, он быстро переменял бы своё решение. Как бы то ни было, № 28 был посвящён маркизу де Лористону, № 29 — почти наверняка Джорджу Чиннери.

Джордж Чиннери в одном из нескольких писем к матери в первой половине 1823 года упоминает некоторые ноты, которые он получил от Виотти. По-видимому, это была пьеса Виотти с посвящением Джорджу: «Amico's titre — это поистине [...] titre de gloire для меня, коего я чувствую себя недостойным, — поблагодарите его тысячу раз за этот знак привязанности и за то, что он обессмертил меня». Затем, далее в письме: «Прошу, пришлите мне указания Amico насчёт того, что мне делать с нотами. Это для Колларда?» Две недели спустя он говорит матери, что «дарственный экземпляр нового издания Amico, коль скоро мне велено считать его таковым, будет переплетён и помещён в мою библиотеку. Прошу, скажите ему об этом с возобновлённой и сугубой благодарностью. Другой экземпляр я думаю отдать Чарльзу Станифорту». Нет ни одного изданного сочинения Виотти, посвящённого Джорджу Чиннери. Вероятно, как предполагает Дениз Йим, искомое сочинение — это Концерт № 29, а посвящение г-ну и г-же Чиннери в издании Жане и Котеля было ошибкой. Это становится тем правдоподобнее в силу даты издания, около июля 1824 года, уже после смерти Виотти, и в силу утверждения Байо, что концерт был посвящён Джорджу.

В марте — апреле Джордж послал Виотти две партии нюхательного табаку по фунту каждая. «Надеюсь, саго Amico понравится его табак», — пишет он матери 4 апреля. Затем, десятью днями позже: «Я буду рад услышать, что Amico получил свои 6 бутылок Уилсона», и, восемнадцатого числа: «[Я] поистине весьма рад узнать, что ни одна из шести бутылок Уилсона не разбилась, — я немного этого опасался». Виотти, по-видимому, предпочитал английский нюхательный табак французскому. Мне не удалось установить, что такое было «Уилсон», — быть может, лекарство? Знание этого могло бы дать ключ к природе последней болезни Виотти.

В августе Джордж сообщал, что читал об «Истории с ожерельем» и клеймении мадам де Ламотт, как о том рассказано в «Мемуарах о частной жизни Марии-Антуанетты» мадам Кампан, недавно изданных: «Прошу, спросите Amico, помнит ли он всё это». Поскольку эти события происходили в 1785–86 годах, нет сомнений, что Виотти их помнил. Остаётся лишь сожалеть, что его ответ, который был бы передан Маргарет, не сохранился. Джордж поднимает и более насущный, неотложный предмет: он осведомляется о люмбаго Виотти. Был ли недуг Виотти верно распознан или нет, он был приметой его угасающего здоровья в последнюю половину года его жизни.

Джордж продолжал исполнять свою обязанность поручителя за Концерт № 23 Виотти у лондонского издателя Клементи и Колларда. 19 сентября он попросил мать известить Виотти, что он «немедля отправился в Чипсайд, взял пачку из 100 титульных листов и подписал их в тот же вечер, так что к нынешнему времени они уже должны быть готовы к продаже». Из этого следовало бы заключить, что продажа шла бойко, но, поскольку условия контракта Виотти нам неизвестны, мы не можем знать, были ли его отчисления сколько-нибудь значительными.

Виотти и Маргарет переехали из Парижа в Шатийон в мае 1823 года. Именно оттуда, в конце июля, он написал человеку, с которым на протяжении лет был в самой близкой личной и музыкальной приязни:

[Слова Виотти (письмо к Пьеру Байо, конец июля 1823 года):]

Дорогой добрый мой Байо,

Я чувствую очень большую потребность сыграть с вами дуэт и ещё большую — обнять вас. Не могли бы вы пожертвовать ради нас одним из ваших воскресений и приехать к нам в следующее воскресенье отобедать? Это было бы чудесно, и добрая миссис Чиннери, которая, слава Небесам, начинает чувствовать себя лучше, была бы в восхищении свидеться с вами наконец и вновь услышать ваш занятный инструмент. Ответьте немедленно хоть словом, прошу вас. Адресуйте его в «Hôtel des Îles Britanniques», улица де ла Пэ № 5, куда я зайду за ним в четверг утром. Кланяйтесь от меня вашему дорогому семейству и верьте, что я всегда

ваш любящий Amico

Ж. Б. Виотти

[конец слов Виотти]

Отрадно знать, что Виотти был достаточно здоров и способен в достаточной мере забыть о своих заботах, чтобы наслаждаться музицированием. Быть может, он и впрямь думал, что музицирование поможет ему забыться. Имел ли Виотти в виду какие-то определённые дуэты — быть может, тот в фа миноре, который они с Байо столько раз играли в 1802 году? Занятный инструмент едва ли был страдивариевской скрипкой Байо, которой тот владел с 1805 года и на которой играл в Англии в 1816-м. Возможно, это та, которую Байо приобрёл когда-то после того, как ему была подарена страдивариевская скрипка, — «инструмент с большим звуком, „Боке“ французской школы», — и которая, по-видимому, ныне выставлена в Музее музыки в Париже. В своей «Notice» 1825 года Байо сообщает, что когда он в последний раз виделся с Виотти, в 1823 году, «он говорил нам об элементарном труде, который начал», — разумея скрипичную методику. Байо надеется, что «душеприказчики его последней воли уступят нашим желаниям и вскоре издадут этот драгоценный труд». На деле же Виотти оставил лишь незаконченный черновой набросок, всего пять страниц длиной; прошло почти двадцать лет, прежде чем Абенек опубликовал этот отрывок в факсимиле в своей «Méthode».

У нас есть и другое указание на то, что у Виотти и Маргарет в эту пору бывали музыкальные вечера в Шатийоне. Это письмо, которое Виотти написал Жозефу Тюркасу, зятю Керубини, военному офицеру и композитору-любителю: «Вы были скверным мальчишкой [un méchant] в прошлое воскресенье. Мы ждали вас после шести часов, а вы не сдержали своего обещания. Жаль — вы слышали бы маленькую девятилетнюю немочку за фортепиано, поистине поразительную».

Меж тем Виотти то ободрял Уильяма, то корил его за пессимизм и за нарушение их уговора не расстраивать Маргарет отчаянными письмами о денежных делах. Примерно за месяц до того, как открылось хищение Кэри, Виотти пишет: «Не понимаю, отчего вы так презираете своё положение. [...] В конце концов, торговля решительно не столь неприятна, как вы её выставляете. [...] Будем стойки, дорогой Чин. Одолеем и победим причины наших горестей». Но когда Уильям, очевидно, написал об «из ряда вон выходящем убытке», постигшем его дело, в выражениях, призванных не встревожить Маргарет, Виотти его отчитывает:

[Слова Виотти (письмо к Уильяму Чиннери):]

Сделайте милость, друг мой, не говорите со мной иносказаниями; скажите мне прямо и ясно в немногих словах, в чём дело и о чём вообще речь. Состояние нашего неведения и неопределённости, в котором вы меня держите, хуже самих несчастий. Это нестерпимо, это распятие. Говорите же ясно, или тревога моя такова, что в один из этих дней вы увидите, как я являюсь самостоятельно разузнать обо всём у вас и Кэри.

[конец слов Виотти]

В октябре, после признания Кэри в воровстве, Виотти излагает план уменьшения их потерь, из которого ясно, что не только Уильям, но и Джордж, и сам Виотти пострадают от крушения дела. Виотти напоминает Уильяму, что 100 000 ливров (Виотти, по-видимому, понимает франки) капитала, который Уильям вложил в фирму «Кэри и компания», были деньгами, ссуженными Виотти и одолженными Джорджем. Виотти предлагает поэтому, чтобы он, Виотти, стал кредитором, который должен будет получить 20 000 франков, если по условиям банкротства фирма уплатит 20 процентов по долгу. Чем кончилось это дело, неизвестно. Ясно, кажется, одно: запутанная сеть вложений, ссуд и встречных ссуд, в которую на протяжении лет Виотти, Уильям и Маргарет Чиннери (а теперь и Джордж) сплели себя друг с другом и с прочими, обернулась в конце концов против них всех. За годы с 1793 по 1807 Уильям ссудил Виотти в общей сложности более 2000 фунтов, о возврате которых Виотти нет никаких свидетельств. В этом же письме Виотти, быть может, дойдя до предела от накопившегося напряжения и угасающего здоровья, обрушивает на Уильяма последний, ужасный залп:

[Слова Виотти (письмо к Уильяму Чиннери):]

Мадам читает ваше письмо, которое вырывает у неё душу. Возможно ли, чтобы вы бесконечно возвращались к одним и тем же выражениям, повторённым тысячу раз, за которые я вас уже столько корил? Ради Бога, пораскиньте умом и обдумайте положение чуть тщательнее!!! P. S. Я взял ваше письмо и бросил его в огонь. Если это вам не по нраву, можете объясниться с вашим Amico.

[конец слов Виотти]

В ноябре 1823 года Виотти и Маргарет покинули Шатийон и вернулись в Лондон на зиму. Четырнадцатого числа Виотти написал Уильяму очередное укоризненное письмо, на этот раз за иное прегрешение:

[Слова Виотти (письмо к Уильяму Чиннери, 14 ноября 1823 года):]

Я умирал от желания узнать, дорогой мой Чин, какой шаг вы предприняли с Кайё и о котором спрашиваете, одобряю ли я его! Сегодня вы дали нам знать о нём, и я спешу ответить.

Я столь мало его одобряю, друг мой, что всерьёз подумываю покинуть Лондон ради Парижа, дабы поправить вред, который мог бы из этого выйти, а именно потерю трёх тысяч франков дохода, которые мне совершенно необходимы. Мне вовсе не нравится заявление г-на де Сорконна, что я могу жить в Лондоне вместо Парижа, — я гордился тем, что меня считают всё ещё способным быть им полезным. Если они думают иначе, прощайте те три тысячи, что я получаю от администрации, ибо эта сумма есть жалованье, а не пенсия. Какая жалость! Я ведь так хорошо всё устроил перед отъездом!!!

Теперь, дорогой Чин, вы, без сомнения, понимаете всю неуместность и даже опасность вашего шага, — как бы то ни было, остаётся теперь поправить это, и это я и постараюсь сделать — [...]

Р. С. Должен просить вас не говорить более об этом никому ни слова, — я знаю Кайё лучше вас, и я обдумаю, смогу ли я собрать обломки этого скверного дела письмом.

[конец слов Виотти]

Мы не можем знать в точности, в чём состояла оплошность Уильяма, столь встревожившая Виотти. Для задуманного письма к Кайё Виотти потребовалось бы призвать на помощь всё своё обаяние и всю дипломатию. Чем кончилось это дело, неизвестно.

Тремя днями позже Виотти говорит Уильяму, что здоровье Маргарет держится, но «что до меня, я не так хорош, как хотелось бы: не подагра, а кашель, простуда, чёрт знает что, отчего я вял, как старая кляча». Это последнее письмо Виотти, дошедшее до нас. 2 декабря, когда дом на Монтё-гю-стрит был сдан внаём, он и Маргарет перебрались в наёмный дом по Аппер-Беркли-стрит, 5, у Портман-сквер.

Некоторое время спустя Маргарет написала Уильяму: «Вы, должно быть, поняли, что у меня мало надежды спасти Амисо, — в самом деле, он дышит, и это всё! Но он говорит, что ему совершенно покойно, что у него нигде нет боли, что он много спит, почти всё время, но силы его убывают с каждым днём, и лицо его страшно видеть! [...] Я собираю всё мужество, какое могу собрать, для этого [...] великого испытания, и чувствую, что выдержу его, если Бог будет и впредь даровать мне ту поддержку и внутреннюю силу, что ныне мне дана. Я не смею ни жаловаться, ни сетовать, ни думать о минувших днях или вещах, что меня бы разнежили, — об этом надо говорить как можно меньше, ибо мысль о том невыносима. Ваши размышления о бедствиях нашей жизни убили бы меня, если бы я предалась им хоть сколько-нибудь долее, чем пройдя сквозь них наспех, как ступают по горячим углям!»

Кто пришёл бы навестить Виотти, лежащего при смерти? Его блестящие аристократические знакомцы? Уильям Спенсер? Герр Трумпф? Те, кому он посвящал свои сочинения, — Джон Кросдилл? Уильям Шилд? Леди Данмор? Его сотоварищи и бывшие ученики — Муцио Клементи? Уильям Эйртон? Доменико Драгонетти? Никола Мори? Джоаккино Россини прибыл в Лондон 7 декабря 1823 года и пробыл около шести месяцев. Он поставил несколько своих опер в Королевском театре и был обласкан Георгом IV. Свиделся ли он наконец со своим «Меценатом», ныне уже не способным быть ему полезным? Свидетельств тому нет.

4 марта 1824 года Маргарет написала Уильяму: «Ради вас и ради Джорджа я напрягаю все силы, чтобы выстоять против этого скорбного определения Провидения: Амисо умер вчера утром в 7 часов, — я хотела бы сказать, что он умер легко или покойно, но всё было как раз наоборот.

Однако теперь всё кончено, — глубокий след, оставленный ужасными звуками, может изгладиться лишь мало-помалу, моими стараниями и молитвами к Небесам.

Помните, что у меня нет иного спутника и иного утешения в настоящем, кроме вас, — а потому, если вы предадитесь горю, всё скоро будет кончено для нас обоих! Сохраняйте мужество ради меня и ради Джорджа. Я уже давно сознавала, что печальное событие неотвратимо, — или по крайней мере весьма вероятно».

Ему было шестьдесят девять лет и почти десять месяцев — он был примерно на полгода старше, чем был при своей смерти его отец, Феличе Виотто. О смерти Виотти было объявлено в печати, но это, по-видимому, не привлекло особого внимания. Заупокойная служба состоялась 11 марта в церкви Сент-Мэрилебон, под началом преподобного Р. Х. Чапмена. По приходским записям он

был погребён в «склепе № 6 под Паддингтон-стрит», ныне Паддингтон-стрит-Гарденс. Из-за переполненности это место было заброшено как кладбище в конце девятнадцатого века.

После смерти Виотти Маргарет продала свой дом на Монтегю-стрит и в мае, по истечении срока траура, переехала жить в Шатийон вместе с Уильямом. В пору смерти Виотти Джордж был в Испании: в начале 1824 года он был послан Министерством иностранных дел в Мадрид как британский уполномоченный по разбору исков в споре между британскими купцами и испанским правительством.

Среди соболезнований, полученных Маргарет, было письмо от Юг-Бернара Маре, ныне герцога Бассано, который пострадал, вместе с мадам де Монжеру и её мужем, в том давнем происшествии летом 1793 года. Сосланный в 1815 году, он вернулся в Париж в 1820-м, когда и должен был возобновить дружбу с Виотти и Чиннери. Бассано открывает, что знал Виотти с 1790 года: «Кажется немыслимым быть осуждённым никогда более не увидеть друга тридцати четырёх лет. [...] Оплакав этого друга, столь любезного, столь доброго, столь искреннего, столь дорогого, я обратил все свои печальные мысли к вам».

Многие другие почтили его память. Друг Виотти Кайё навестил Маргарет летом 1824 года, а в мае 1825-го её посетил Пьер Роде. Странно, что нет ни письма, ни упоминания о визите Байо, хотя его «Notice sur J.-B. Viotti», написанная в 1825 году, — один из самых красноречивых некрологов музыканту, когда-либо написанных. Вскоре после смерти Виотти Маргарет получила письмо от Г. Дюпора, сына старого друга Виотти Жан-Луи Дюпора, который умер в сентябре 1819 года и которому Виотти посвятил три своих дивертисмента/ноктюрна для виолончели с фортепиано (WV: 19—21) и переложения их для скрипки с фортепиано (WVa: 7—9), изданные в том же году. Молодой Дюпор, называющий себя «Professeur de Violoncelle» и чей отец был «старейшим и лучшим другом» Виотти, воздаёт почести памяти Виотти и спрашивает, нельзя ли ему купить его скрипку и за какую цену, дабы он мог «воссоединить свой инструмент с виолончелью моего отца, чтобы бережно их сохранить». Написанное всего через одиннадцать дней после смерти Виотти (быть может, чересчур скоро на вкус Маргарет), это письмо осталось без отклика, тем паче что «Буттеро» Виотти был продан с торгов в «Hôtel Bullion» в Париже, вероятно в августе, за 3816 франков.

Джордж упоминает ещё об одном принадлежавшем Виотти предмете в письмах к Маргарет после смерти Виотти. Его секретер, по-видимому один из предметов, спасённых из Гилуэлла, или, возможно, приобретённый позднее, должен был «занять своё первоначальное место» в Шатийоне. Джордж предлагает также воспользоваться именем Виотти, чтобы продать рояль Бродвуда в Шатийоне, хотя тот и не принадлежал Виотти.

Маргарет Чиннери, подобно тому как ей пришлось разбираться с правовыми последствиями хищения её мужа в 1812 году, теперь, как единственная наследница Виотти, оказалась тяжущейся стороной в трёх судебных тяжбах, из которых две, а возможно, и все три, были наследием театра де Монсьё / Фейдо. Первой был апелляционный иск против успешной защиты Виотти его оспоренного права собственности на ложе в театре, уже упомянутый (точнее, речь шла об одной восьмой доле в ложе). Он был окончательно разрешён в пользу Маргарет осенью 1824 года, и она смогла выручить 6614 франков от его продажи 30 декабря. Джордж в письме к матери, поздравляя её с этим исходом, упоминает ещё одну сумму: «Я склонен надеяться, поскольку это часть того же имущества, что причитающееся вам по другой восьмой доле окажется не меньше дополнительных 2000». Виотти владел также ещё одной восьмой долей в той же ложе, которую он продал. Джордж, по-видимому, имеет в виду деньги, всё ещё причитающиеся Маргарет с этой

сделки. Таким образом, с выручкой от продажи долей Виотти в ложе Фейдо и его скрипки, Маргарет могла бы возместить из имущества Виотти примерно половину тех 24 000 франков, которые он был должен ей к своей смерти.

Театр де Монсьё / Фейдо оставил ещё одно, более злополучное наследие, которое преследовало Виотти долго после того, как он покинул Францию в 1792 году, и шло за ним по пятам и за гробом. Согласно записке стряпчего, г-н Бертран Дю Шайя дез Арен, состоятельный фабрикант, один из трёх «Управляющих и Владельцев» театра (наряду с Леонаром Отье и Виотти) и, по-видимому, главный поручитель, был привлечён к ответу за долг в 60 000 ливров, который театр был должен барону де Нивенхейму. Одно из заведений Шайя было описано, и вырученное пошло на уплату Нивенхейму более 20 000 ливров. Подробности темны, но письмо 1806 года от Виотти его банкиру и другу в Париже, Фредерику Перрего, открывает, что в то время он делал десять регулярных выплат по 1500 франков Нивенхейму, на общую сумму в 15 000 франков. Но худшее было ещё впереди. В какой-то момент, вероятнее всего после того, как он вернулся во Францию в 1814 году, Отье был успешно засужен Шайя. Это, без сомнения, был один из долгов, которые Людовик XVIII уплатил за Отье (см. выше, с. 156). Правопреемник Шайя (*cessionnaire des droits de Chailla*) попытался предпринять подобное же действие против Виотти, в том же суде, с угрозой наложить арест на его жалованье (*opposition sur les appointements de Viotti, directeur de l'Académie royale de musique*), но 12 августа 1823 года оно было отклонено. Можно лишь вообразить, какое огорчение это причинило бы недужному Виотти в последнее лето его жизни, перед лицом возможности лишиться своего жалованья. В 1825 году была предпринята новая попытка против наследников Виотти (Маргарет была единственной наследницей). Исход этой тяжбы неизвестен.

3 марта 1825 года Джордж начал письмо к матери словами: «Что за дата, дражайшая матушка, чтобы ставить её под письмом! И всё же вам, быть может, будет утешительно вновь подумать, разворачивая этот лист бумаги, что я был особенно мысленно с вами в эту печальную годовщину!»

В том же месяце вышел первый том «Мемуаров» мадам де Жанлис, в котором она воздаёт дань своему старому другу: «Год спустя я с восхищением слушала знаменитого Пуньяни, одно из величайших притязаний которого на славу состоит в том, что он был учителем Виотти, артиста, который вечно будет служить образцом для тех, кто посвящает себя искусствам, своим изумительным талантом, образованностью ума, своими манерами, своим благородным и чистым поведением во всякое время и качествами своего сердца».

В третьем же томе мадам де Жанлис обвиняет Маргарет Чиннери в том, что та потеряла драгоценный частный дневник, который Маргарет одолжила у Казимира Беккера в 1807 году. Уже в своём негодующем письме к Казимиру 1814 года (см. выше, с. 243) Виотти отверг это обвинение, в которое, по-видимому, Казимир заставил поверить свою приёмную мать. Но между Маргарет и мадам де Жанлис не было сношений между 1814 и 1825 годами. Теперь, в письме от 1 июля 1825 года, наступает черёд Маргарет негодовать. Она говорит мадам де Жанлис, что за несколько месяцев до смерти, чувствуя своё здоровье слабеющим, Виотти написал Жанлис из Шатийона, вновь разъясняя правду. Он так тревожился, как бы все беды, что причинил ему Казимир, не продолжали досаждать г-ну и г-же Чиннери, что вверил копию своего письма своему стряпчему, Генри Дансу, в Лондоне. «Когда он лежал на смертном одре в Лондоне, он не раз говорил мне, Мадам, что вы так и не ответили ему!» Мадам де Жанлис в конце концов всё же напечатала опровержение в восьмом томе своих «Мемуаров», сославшись на «недоразумение».

Джордж Чиннери в письме к матери от 4 июля воскрешает старые воспоминания. Он послал письмо и оттиск «Гравюры Amico» (портрета Виотти) Франческо Ваккари, давнему партнёру Виотти по дуэтам и квартетам, который покинул Лондон, вероятно в 1816 году, и был теперь в Мадриде: «[Он] весьма слаб здоровьем и духом, настолько, что его уныние едва ли не доходит до помрачения рассудка. Причиной тому его незаслуженное изгнание с королевской службы происками соперников, недостойных канифолить его смычок; но нынешнее моё письмо доставило мадам В. (которая совершенно такая же, какою вы её знали) искреннее удовольствие, и она тотчас пригласила меня на домашний концерт, данный у них вчера утром, где я впервые с тех пор, как в Мадриде, услышал нечто похожее на музыку. Сам Ваккари, хотя и удручающе мрачен и молчалив, играет так же хорошо, как прежде, а брат мадам Ваккари, Брунетти, — чудо на виолончели, вполне равный Дюпору и Кросдиллу и много выше Линли. Одна ученица Ваккари исполнила на скрипке один из концертов Amico, и это было почти слишком для меня — те звуки не звучали в моём слухе с тех пор, как в последний раз исходили от „родительской лиры“. Гравюра Amico занимает самое почётное место в гостиной Ваккари, и хотя средства бедняги, вероятно, скудны, жилище его превосходно, занимая нижний этаж особняка герцога Таманского».

Это было одно из последних писем Джорджа к матери. В октябре он внезапно умер в Мадриде по неизвестным причинам, в возрасте тридцати четырёх лет. Джордж Каннинг написал Маргарет соболезнующее письмо, которое ныне хранится в собрании «Бумаг Виотти» в Королевском музыкальном колледже. Так Маргарет Чиннери пережила всех троих своих детей и мужа, который умер в Париже 3 марта 1827 года — день в день три года спустя после смерти её вернейшего, лучшего друга.

Большинство ближайших друзей Виотти его пережили. Уильям Спенсер, блестящий, остроумный, но слегка беспутный товарищ Виотти, столь любимый наставник Кэролайн Чиннери и украшение званных обедов Маргарет, был принуждён удалиться во Францию, спасаясь от кредиторов, в 1825 году. Он поддерживал дружбу с Чиннери в Париже вплоть до своей смерти в 1834 году. Клементи, Керубини и Драгонетти — все дожили до восьмидесяти с лишним лет. Элен де Монжеру умерла во Флоренции в 1836 году. Её могила — в Первой крытой галерее церкви Санта-Кроче. Элизабет Виче-Лебрён пережила всех своих современников: родившись в 1755 году, в один год с Виотти, она умерла в 1842-м. Маргарет Чиннери, наедине со своими воспоминаниями и обширным собранием переписки своей семьи и Виотти, которое она сберегла, умерла в Париже 5 ноября 1840 года. Её останки и останки её мужа были перенесены с кладбища Пер-Лашез на угодья усадьбы Гилуэлл в августе 2002 года.

Эпилог

В августе 1829 года Винсент и Мэри Новелло, возвращаясь из своего «Моцартовского паломничества» в Зальцбург и Вену, остановились в Париже на неделю. Утром во вторник, одиннадцатого числа, они присутствовали на скрипичных экзаменах в Консерватории, начавшихся в девять часов. Игравших было одиннадцать, из которых Новелло слышали пятерых, и все они играли (неустановленный) дуэт ре мажор и первую и вторую части Концерта № 2 Виотти, в сопровождении четырёх скрипок, двух альтов, двух виолончелей и контрабаса. Записал Новелло в своём дневнике:

«Игра весьма недурная, но без особо высокого дарования; механически правильно, но недостаёт чувства. Лучшие игроки — г-н Бонне и юный отрок. Список премий вывешен у ворот.

Керубини председательствовал в комитетской ложе; делал заметки во время и после каждого выступления. Прекрасная голова с длинными волосами и длинным, важным и умным лицом, но измождённым, словно он несчастлив. Напомнил мне бюст Гомера среди мраморов Таунли».

Сидя и слушая музыку своего старого друга, мёртвого вот уже пять лет, Керубини, быть может, всколыхнул в себе воспоминания: о совместной жизни на улице Нотр-Дам-де-Виктуар, столь давней, об их на диво плодотворном сотрудничестве в театре де Монсьё / Фейдо, о той памятной встрече 1802 года, об их отношениях издателя и композитора, о визитах Виотти и Чиннери в Париж, о собственном лондонском визите 1815 года, об их соперничестве, о посвящении Виотти ему своего Концерта № 22 и своего Дуэта для скрипки соло. Керубини, почти в самый миг падения Виотти из милости в Королевской академии музыки, возвысился: в апреле 1822 года он стал директором Консерватории. В 1820-е и 1830-е годы он продолжал бывать у Маргарет Чиннери, которую пережил на два года.

Глава 11. Достижение и наследие Виотти

Этот глава школы, на которого небо щедро излило свои дары, чей талант всегда следовал благородным порывам его души, кто соединял в себе грацию и величие, нежность и силу, единство и разнообразие, естественность и изящество и кто во всём, что ни делал, обнаруживал, сам того не подозревая, доброту своего сердца; человек столь же превосходный, сколь восхитителен был как художник, — мы неизменно чтим его и теперь оплакиваем, как отца.

— Пьер М. Ф. де Саль Байо, «Notice sur J.-B. Viotti», 1825

Жизнь Виотти поучительна как пример судьбы музыкантов, захваченных социальными и экономическими потрясениями Французской революции и её последствий, — перехода от аристократического и придворного покровительства старого порядка к всё более коммерческим, ориентированным на сборы учреждениям девятнадцатого века. Если смотреть на дело сугубо с профессиональной точки зрения, карьеру Виотти можно счесть частичной неудачей. Как солист он был деятелен едва ли семь лет; как административный директор оперных театров в Париже и Лондоне он добился лишь смешанного успеха; он прогорел как виноторговец и умер в долгах, пережив собственную славу. В отличие от своих друзей Луиджи Керубини и Муцио Клементи, которые преуспели в коммерческом мире как нотоиздатели, Виотти не сумел заполнить брешь, оставленную его отказом от публичных выступлений, сколько-нибудь удовлетворительной в финансовом отношении заменой — ни в 1783 году, ни после возвращения из изгнания. Чаппелл Уайт подытожил карьеру Виотти так:

Причины, приведшие карьеру Виотти к печальному концу, кроются не только в его собственном неумении судить здраво — в том, что он оставил поприща, где лежал его великолепный дар. Подобно ряду других музыкантов, он был захвачен переменой социального и экономического климата, которая усиливала личное давление в стремлении быть принятым как равный среди своих покровителей, но не давала средств, чтобы достичь в музыке необходимого достатка. Его карьера наступила слишком поздно, чтобы он мог устроиться в подчинённом положении придворного музыканта, и слишком рано, чтобы насладиться состоянием и престижем следующего поколения виртуозов.

И всё же ни до, ни после Виотти едва ли найдётся скрипач, равный ему по славе и влиянию. Это влияние проявилось через его игру, его сочинения и его преподавание.

Пожалуй, будет преувеличением сказать, что стиль игры Виотти означал революцию в истории скрипичного искусства. Точнее было бы сказать, что роль его была ролью катализатора: будучи особенно выдающимся исполнителем, он вобрал в свою игру прогрессивные черты, бывшие тогда в ходу в итальянской и французской школах. Именно он по преимуществу передал потомству славную традицию итальянской школы скрипичной игры, зародившуюся сотней лет ранее в лице Арканджело Корелли. В то же время его манера игры, его школа более, чем у любого другого отдельно взятого исполнителя, была путём будущего.

В игре Виотти можно различить эволюцию. Пьер Байо, вероятно, самый проницательный из современников, наблюдавших за карьерой Виотти, заметил, что ранние парижские выступления Виотти, отмеченные «кипучим пылом, который размышление ещё не успело умерить», лишены были той отделанности, какую он приобрёл позднее, но что к 1802 году его игра обрела «изысканную естественность и, если можно так выразиться, полное отсутствие тщеславия». Это раз-

витие отразилось в сочинениях лондонского периода, в которых Виотти «отказался от чересчур дерзких трудностей своих первых работ» и которые «были тем приятнее, чем были менее отважны». К 1820 году «Allgemeine musikalische Zeitung» уже могла назвать Виотти «первым и самым классическим скрипачом Европы».

Композиторское поприще Виотти, хотя и оставалось в границах классического периода в истории музыки, охватывало эпоху перемен. Он родился через пять лет после смерти И. С. Баха и умер за пять лет до первого исполнения «Фантастической симфонии» Берлиоза. Мы не знаем, какие отблески немецкого романтизма в музыке ему, быть может, довелось уловить, и тем менее — что бы он о нём подумал. Маловероятно, чтобы он слышал, к примеру, «Форель» Шуберта или «Вольного стрелка» Вебера, хотя оба сочинения были созданы вполне ещё при его жизни. Но он вполне мог бы оказаться восприимчив к воплощениям природы в этих произведениях, не говоря уже о «Сотворении мира» (1798) и «Временах года» (1801) Гайдна и «Пасторальной» симфонии Бетховена (1808). Его собственные сочинения отражали эволюцию классического стиля — от галантного к предромантическому, но совершенно самобытным и непредсказуемым образом.

Уайт и ряд других авторитетов указали на то, что, пожалуй, является самым существенным различием между парижскими и лондонскими концертами Виотти: первые, особенно последние четыре, № 16–19, в целом более блестящи, более драматичны, тогда как вторые более сдержанны, более классичны — отчасти, быть может, в ответ на английское нерасположение к чрезмерной броскости. Уайт постулирует, что именно смелость и драматизм в минорных тональностях поздних парижских концертов, отчасти порождённые оперными связями Виотти в 1789–1792 годах, стали предвестниками романтизма, «подхваченными» его преемниками. Лондонские же концерты, напротив, «по фактуре и по строению — зрелые классические произведения» и «их, по-видимому, рассматривали скорее как памятники классическому статусу Виотти, нежели как прогрессивный вклад в концертную литературу». Словно повинувшись некоему историческому императиву, Виотти около 1818 года, основательно перерабатывая свой Концерт № 19 соль минор, одно из самых драматичных своих творений, предпочёл убрать «самое дерзкое и необычное в нём тональное соотношение и привёл его фактуру и инструментовку в согласие с симфоническими условностями 1780-х годов. Короче говоря, он сделал концерт не более романтическим, а более классическим».

Этому, однако, противопоставляли — в особенности Робин Стоуэлл, — что в лондонских концертах Виотти «внёс в свой по существу классический подход такие изменения строения и стиля, достаточно прогрессивные, чтобы оправдать определение некоторых из его поздних работ как „предромантических“». Стоуэлл выделяет «лирические мелодические качества, особенно двух последних концертов», которые «предвосхищают романтический идеал». Два памятных и характерных мелодических оборота — один из первой части Скрипичного концерта Мендельсона, другой из первой части Фортепианного концерта Шумана — весьма напоминают начало Концерта № 29 Виотти. В трёх из лондонских своих концертов, № 20, 26 и 29, Виотти экспериментирует с непосредственным соединением медленной части с финальной, а в первой части № 27 начальная тема *Allegro vivace* выведена из темы медленного вступления. Концерт № 21 ещё более прогрессивен в том, что разительная минорная мелодия из первой части дважды возвращается в финале-рондо. Концерт Виотти № 22, единственный, что удержался в репертуаре концертирующих скрипачей, был особенно любим Иоганнесом Брамсом: «Это чудесная вещь, обнаруживающая замечательную свободу изобретения; право, звучит так, будто солист импровизирует. Каждая деталь задумана в мастерской манере». Неудивительно, что следы влияния Виотти обнару-

жены и в собственном Скрипичном концерте Брамса, и в первой части его Двойного концерта для скрипки и виолончели — в той же тональности, ля минор, что и № 22 Виотти.

Историки скрипичной игры давно питают слабость к вычерчиванию или описанию «генеалогических древ» скрипачей — своего рода книге Бытия учительско-ученических линий преемства и влияний, от Корелли до наших дней. У большинства этих построений есть одна общая черта: Арканджело Корелли и Антонио Вивальди, Джузеппе Тартини и Джованни Баттиста Сони суть корни, но великий ствол, из которого исходят все ветви, — это Виотти. Ниже следует сводка этих связей — с той оговоркой, однако, что есть опасность упрощения, что мера, в какой учитель влияет на своих учеников, есть вопрос степени, что все выдающиеся исполнители суть личности сами по себе, а не просто продукты учителя или школы: в ходе своего развития они усваивают и сплавляют воедино разнообразные влияния и делают их своими. Более того, техника скрипичной игры (включая употребление подбородника, введённого, вероятно, Людвигом Шпором), равно как и представления об исполнительской практике и стиле, развились настолько, что сам Виотти едва ли узнал бы их ныне. И всё же ясно, что Виотти как фигура основополагающая разными путями и в разной мере, прямо и косвенно оказал на скрипичную игру единственное по силе влияние — несомненно на протяжении всей первой половины девятнадцатого века и, хотя со временем оно, без сомнения, рассеивалось, возможно даже до самого двадцатого века.

Самой непосредственной и прямой линией преемства была французская школа: Пьер Роде, Байо и Родольф Крейцер и Парижская консерватория. Из этих трёх скрипачей учеником был лишь Роде. Кочевой образ жизни Роде не благоприятствовал длительным отношениям учителя и ученика, но он всё же давал уроки Йозефу Бёму начиная с 1808 года, по дороге домой после четырёхлетней службы солистом-скрипачом у русского царя. Бём, в свою очередь, в 1819 году стал профессором скрипки Венской консерватории и сменил Игнаца Шуппанцига во главе квартета, который первым исполнил струнные квартеты Бетховена. Трое из самых выдающихся учеников Бёма — Йозеф Хельмесбергер, Йозеф Иоахим и Якоб Донт, чьих учеников и учеников учеников можно проследить вплоть до исполнителей, действовавших в двадцатом веке. Леопольд Ауэр, учитель Миши Эльмана, Яши Хейфеца, Натана Мильштейна и других представителей русской школы, был, к примеру, учеником Донта (а также Иоахима). Другая линия преемства от Роде шла через его влияние на Шпора, уже упомянутое в пятой главе. Шпор был учителем Фердинанда Давида, друга и сослуживца Мендельсона и его сотрудника по Скрипичному концерту ми минор, ор. 64 (1844). (Сам Мендельсон был незаурядным скрипачом, бравшим уроки у Байо и у Эдуарда Ритца, ученика Роде.) Давид же, как профессор скрипки Лейпцигской консерватории (которой руководил Мендельсон), давал уроки Иоахиму — одной из исполинских фигур скрипичной игры конца девятнадцатого века и соавтору Брамса в нескольких его сочинениях для скрипки.

Что до Байо и Крейцера, то здесь почва менее надёжна. Они были не учениками, а «последователями», и мы вступаем в чрезвычайно трудную область «влияния», которое нелегко оценить. Байо, как мы видели, был куда ближе к Виотти, чем Крейцер, за которым не числится ни одного публичного исполнения какого-либо сочинения Виотти. Байо засвидетельствовал — в своих письмах, в «Notice» 1825 года и в своей школе 1834 года — восхищение игрой и сочинениями Виотти. Но уже в «Méthode» Роде, Крейцера и Байо 1803 года мы находим следующие слова, повторённые в «L'art du violon» Байо: «Хотя мы слишком долго были лишены возможности слышать выразительные звуки Виотти, мы были ими столь взволнованы, что ничто никогда не заставит нас их забыть; их отголоски не угаснут, они остаются навеки и в памяти, и в сердце». Возможно, что эту хвалу сложил на самом деле Байо, но она не могла бы быть напечатана без согласия Крейцера.

Крейцер и Байо были каждый родоначальниками нескольких поколений скрипачей, тянувшихся вплоть до двадцатого века. Крейцер обучал Ламбера Жозефа Массара, который обучал Генрика Венявского и Фрица Крейсlera. Ученик Байо Абенек обучал Дельфена Алара и Юбера Леонара. Алар, в свою очередь, обучал Пабло де Сарасате, а Леонар обучал Мартена Марсика, который обучал Жака Тибо, Жоржа Энеску и Карла Флеша, чьи скрипичные потомки и поныне среди нас. Другая линия, исходящая от Байо, шла через его ученика Ж. П. Морена, учителя Люсьена Капе, чей ученик Иван Галамян был одним из самых влиятельных педагогов середины двадцатого века.

С большей уверенностью мы можем проследить линии преемства от подлинных учеников Виотти, в отличие от последователей или приверженцев. Двое из них, помимо Роде, дали начало скрипичным династиям: Ф. В. Пиксис и Андре Роберхтс. Пиксис, учившийся у Виотти во время изгнания последнего, стал профессором скрипки Пражской консерватории, где среди его «потомков» оказался Отакар Шевчик, чей систематический трактат о скрипичной технике сохраняет влияние и по сей день. Роберхтс, как профессор скрипки Брюссельской консерватории, был учителем Шарля де Берио, которого считают основателем бельгийской школы скрипичной игры. Де Берио (1802–1870), как и большинство одарённых скрипачей его поколения, был отчасти вскормлен музыкой Виотти — в девять лет он публично исполнил один из концертов Виотти. В 1821 году он, по-видимому, отправился в Париж и играл для Виотти, который, как гласит предание, сказал ему: «У вас прекрасный стиль; старайтесь его усовершенствовать. Слушайте всех людей таланта — извлекайте пользу из всего, но не подражайте никому». Затем де Берио брал уроки у Байо в Парижской консерватории, после чего последовали весьма успешный дебют в Париже и блестящая карьера исполнителя и педагога.

Де Берио был учителем Анри Вьётана, одного из великих скрипачей девятнадцатого века. Бельгийская школа, как и многие династии, выиграла от брака на стороне. Один из учеников Крейцера, Массар, был в Парижской консерватории учителем уроженца Польши Венявского. Венявский же два года, начиная с 1873-го, преподавал в Брюссельской консерватории, и среди его учеников был бельгиец Эжен Изаи, учившийся также у Вьётана. Через этот и подобные примеры взаимного скрещивания во второй половине девятнадцатого века возникла так называемая франко-бельгийская школа, которая наряду с немецкой школой — а в иных отношениях и в противостоянии ей — главенствовала в девятнадцатом веке. Первая была известна техническим блеском и лёгкостью, и её репертуар по мере того, как шёл век, тяготел к известной облегчённости — к коротким блестящим салонным пьесам, равно как и к концертам. Немецкая школа была более консервативна и сторонилась таких приёмов, как штрихи рикошет, пиццикато левой рукой и чрезмерное употребление флажолетов, иные из которых популяризировал Никколо Паганини, — приёмов, считавшихся показными и низкопробными. Трактат Иоахима содержит критику «излишеств» франко-бельгийской школы, ставя ей в упрёк упор на технику левой руки и чувственность звука в ущерб певучим свойствам скрипки. Немецкое художественное кредо было кредо высокой серьёзности: техника должна служить музыке, а не быть самоцелью. Отчасти благодаря престижу Иоахима и его связи с Брамсом, отчасти благодаря высказываниям ученика, биографа и сотрудника Иоахима по его скрипичной школе Андреаса Мозера, немецкая школа к концу девятнадцатого века заняла моральную высоту. Именно немецкая школа, а не франко-бельгийская, объявлялась истинной наследницей традиции Виотти. Здесь не место разбирать достоинства этого утверждения. Несомненно одно: коль скоро речь идёт об учительско-ученической родословной, линия Виотти — Роберхтс — де Берио — Вьётан — Изаи была по меньшей мере столь же прямой, сколь и линия Виотти — Роде — Бём/Шпор — Давид — Иоахим. Стоит принять во

внимание и то, что эти скрипичные родословные часто были смешанными, а не чистыми. Например, Мартен Марсик (1847–1924), бельгиец, учился у Леонара, тоже бельгийца и ученика Абенека, и у Ламбера Массара (также бельгийца, учившегося у Крейцера), и, наконец, у Иоахима, прежде чем стать в конце концов в 1892 году преподавателем скрипки Парижской консерватории.

Скрипичное потомство прочих учеников Виотти — таких, как Поль Альде, Филипп Либон, Никола Мори и Франсуа Феми, — изучено и задокументировано не столь основательно, как потомство французского триумvirата. Альде, по сообщениям, в 1806 году был в Эдинбурге музыкальным директором и профессором музыки, а в Дублине, где в 1812 году открыл музыкальную академию, ещё в 1820 году значился профессором. У Либона, несомненно, были ученики в Испании и в Париже, где он жил с 1800 года до своей смерти в 1838-м. Франческо Ваккари, хотя и не был учеником Виотти, несколько лет был его партнёром по игре в Лондоне — и в частных концертах, и в Филармоническом обществе. Мы узнали о его восхищении Виотти и о том, что он разучивал концерт Виотти по меньшей мере с одним учеником в Мадриде. Таким образом, мы можем поставить его в один ряд с Байо как последователя Виотти, хотя его влияние нельзя считать сопоставимым. Эта испанская линия преемства ещё ждёт исследования. Мори «уважали как педагога». С 1819 по 1826 год он обучал Джозефа Дандо, которому предстояло стать видным концертмейстером и камерным музыкантом. В 1823 году Мори стал преподавателем скрипки в недавно учреждённой Королевской академии музыки в Лондоне. В число его тамошних учеников входили Ури, Ч. А. Пейти, Ричардс, Масгроув и его собственный младший сын Николас. Пейти впоследствии стал преподавателем скрипки в Королевской академии музыки. Английская линия преемства после этой точки не установлена, хотя несомненно продолжалась. Феми обучал Джона Эллу в Лондоне около 1819 года. Элла, хотя и был скрипачом второго ряда, игравшим в оркестрах Королевского театра и Филармонического общества, стал заметной фигурой в концертной жизни Лондона как концертный антрепренёр и музыкальный критик.

Даже почти самоучка Паганини, ворвавшийся на международную сцену в конце 1820-х и в 1830-х годах со своими ошеломительными подвигами виртуозности, не прервал линии Виотти, ибо не оставил потомков и не основал школы. Иных, быть может, удивит, что техника Паганини, казавшаяся пришедшей из иного мира, отчасти коренилась в традиции Виотти. Юношеский концертный репертуар Паганини строился вокруг концертов Роде и Крейцера и, в несколько меньшей мере, Виотти, в том числе № 17, 18, 22 и либо 25, либо 26 — один из этих двух последних, вероятно, и был тем «*nuovissimo Concerto*», который он сыграл, к примеру, в Реджо-Эмилии в июне 1811 года. Паганини продолжал играть концерты школы Виотти и в 1820-е годы; даже на своих сенсационно успешных концертах в Париже весной 1831 года он играл части из концертов Крейцера и Роде. В собственных концертах Паганини слышны несомненные отголоски концертов Виотти. В частности, начальная тема *Grande Concerto* ми минор Паганини, вторая и третья части № 2 си минор и последняя часть № 4 ре минор явно вдохновлены, соответственно, начальной темой № 18 Виотти, второй и третьей частями № 24 и последней частью № 25.

Те же оговорки, что были высказаны относительно учительско-ученических связей, следует сделать и относительно трактатов и школ. Несомненно, взгляды Байо на скрипичную игру, изложенные в его «*L'Art du violon*» 1834 года, значительно эволюционировали за тридцать лет, прошедших с публикации школы, над которой он работал совместно с Роде и Крейцером. К 1834 году Виотти уже десять лет как не было в живых, а Байо слышал игру Паганини. В какой мере скрипичная техника, описанная в трактате Байо, отражает манеру игры Виотти, — вопрос открытый. Например, кто может утверждать, что часто воспроизводимая иллюстрация положения

правой руки со смычком у колодки — локоть прижат к боку, запястье согнуто почти до предела — была тем, как держал смычок Виотти? А ведь это, разумеется, имеет решающее значение для всего дела извлечения звука. Как бы то ни было, это положение смычковой руки давно уже превзойдено.

С другой стороны, «L'art» Байо содержит многочисленные нотные примеры, взятые из произведений Виотти, чтобы пояснить вопросы как техники левой руки и ведения смычка, так и выразительности (как делает и Абенек в своей школе 1840 года). По меньшей мере в одном случае Байо прямо ссылается на собственную манеру игры Виотти: на его обыкновение применять вибрато на определённых нотах в Концерте № 19 и в Квартете № 15 (WII:15). В большинстве же примеров манера игры Виотти подразумевается, если и не указана прямо. Представляется разумным предположить, что Байо, многократно на протяжении двадцати лет игравший с Виотти камерную музыку и потому имевший вдоволь возможностей наблюдать его манеру игры, был способен передать стиль Виотти своим ученикам — и желал этого. Следует добавить, что, помимо нескольких скрипичных школ, созданных французской школой, этюды Роде и Крейцера и поныне считаются необходимыми для воспитания скрипачей.

Отзывы и разборы игры Виотти в «Allgemeine musikalische Zeitung» и в «Berliner Musikzeitung» послужили распространению известности Виотти в немецкоязычных странах и помогли утвердить его историческую роль. Уже в 1784 году немецкий альманах упомянул Виотти, но лишь в связи с его парижской славой: «В Париже его предпочитают всем прочим скрипачам». После переезда Виотти в Лондон AMZ и другие немецкие периодические издания часто откликались на его выступления. 29 июня 1793 года лондонский корреспондент «Berliner Musikzeitung» сообщал: «[Виотти] — вероятно, величайший скрипач Европы на сегодняшний день». В той же статье стиль Виотти описывался довольно подробно: «Сильный, полный тон, неопишная беглость, чистота, точность, светотень в сочетании с самой обворожительной простотой — вот что составляет особенности его исполнительского стиля». Восемнадцать лет спустя AMZ за июль 1811 года описывала особенности школы Пуньяни — Виотти в поразительно сходных выражениях (см. выше, с. 79) и называла четырёх исполнителей, недавно слышанных в Варшаве, — скрипачей Элуа, Роде и Огюста Дюрана и виолончелиста Жак-Мишеля Юреля де Ламара, которые, «даже если и не все они в действительности ученики Виотти [Роде и Дюран были учениками Виотти], тем не менее принадлежат его школе, как говорят о живописцах. Они играют в его духе и, более того, обращаются со своими инструментами согласно его принципам, которые он, в свою очередь, взял из школы Пуньяни и развил творческим образом». Здесь перед нами распространение школы Виотти за пределы скрипки — на виолончель, и снова мысль о генеалогии исполнительского стиля.

В AMZ откликались — иногда весьма подробно — не только на его игру, но и на ряд лондонских концертов Виотти и других его сочинений. Например, Концерт № 20 был разобран в выпуске от 17 июля 1799 года, Концерт № 21 — в выпуске от 7 сентября 1803 года, № 26 — 5 октября 1808 года, а № 27 — 22 мая 1816 года. Эти разборы, хотя и не лишённые критики, были в целом весьма благосклонны.

Помимо всякого рассуждения о передаче стиля и техники скрипичной игры Виотти, остающейся неуловимой, его концерты на протяжении всего девятнадцатого века продолжали издаваться видными скрипачами и педагогами в новых редакциях, иные из которых предназначались как педагогический материал. Например: Массар в середине 1840-х в Париже; Давид около 1860 года (№ 23, 28, 29 и 22) — «для употребления в Лейпцигской консерватории музыки»; Алар (№ 22 и 24)

в 1868 году; и далее, вплоть до двадцатого века, в особенности редакция № 22, сделанная Иоахимом в его и Мозера «Violinschule» 1905 года.

Мы ранее приводили пророчество Эдма Миэля: «Слава Виотти длится и будет длиться вечно». Музыка Виотти ещё и отдалённо не вернула себе того уважения и той популярности, какими пользовалась двести лет назад. Для редкого слушателя концертов, что слышал о нём, Виотти принадлежит не к первому или второму ряду композиторов, а к третьему или четвёртому. Из его двадцати девяти концертов лишь один, № 22, ненадёжно держится на самом краю репертуара концертирующих скрипачей. Скрипачи же — к их вечному стыду — склонны мыслить его как сочинителя ученических концертов. Утвердившиеся струнные квартеты столь же сдержанно отнеслись к произведениям Виотти в этом жанре. В последнее время появились отрадные признаки возрождения интереса к музыке Виотти. Многие из его крупных сочинений, включая все концерты, были записаны за последние десять лет предприимчивыми музыкантами на столь же предприимчивых лейблах. Не составляя ещё большого возрождения, эта инициатива, быть может, поспособствует более широкому признанию творений Виотти. Одно несомненно. Если музыке Виотти суждено длиться вечно, её нужно играть.

В пятой главе отмечалось, что выбор Виотти друзей, сотоварищей и покровителей в Париже не всегда был удачен. В Англии дело обстояло во многом так же. У двух его ближайших друзей характеры были с изъяном. Уильям Чиннери, которого Виотти называет своим «самым душевным наперсником» в «Précis» и «одним из лучших смертных, что существуют» в письме 1814 года, в 1812 году был вынужден покинуть Англию за то, что обманом увёл у казны 80 000 фунтов государственных средств. Уильям Спенсер был чем-то вроде английского подобию графа де Водрёя — обаятельный, но, пожалуй, недостаточно основательный. Чарльз Смит, компаньон Виотти по виноторговле с 1796 года примерно до 1818-го, оказался непредусмотрителен, если не во все нечестен. Последние годы Виотти омрачались невозможностью вернуть деньги, которые Смит был должен ему и Маргарет Чиннери, — потерю эту он приписывал вероломству Смита. Но в своём «Précis» 1798 года Виотти отзывался о нём как об «одном из самых совершенных, честных людей, какие когда-либо были на свете, превосходного нрава». Столь же злополучно Виотти заблуждался и насчёт Джозефа Кэри.

Уже в 1805 году Виотти, по-видимому, пользовался личной дружбой принца Уэльского, который, хотя и был умным и утончённым покровителем искусств, куда более прославился пороками, нежели добродетелями. В 1805 году Виотти не искал покровителя для себя самого — было это почти так, будто по привычке его влекло к королевской семье. Именно благодаря дружбе с принцем и с герцогом Кембриджским он сумел в 1811 году получить британское подданство. К 1812 году, однако, он пытался — безуспешно — обратить свою дружбу с принцем на пользу как Уильяму Чиннери, так и юному Джорджу Чиннери. Даже герцог ограничился словами, а не делами, как жаловалась Маргарет мужу в 1818 году.

Во всём этом есть нечто страшно ироническое ввиду незаурядного свойства Виотти — постоянства в дружбе. Был ли он плохим знатоком людей, охочим видеть достоинства, слепым к недостаткам? Едва ли это так — стоит лишь вспомнить его властное обращение с корреспондентами в истории с Оперой в 1789 году, его нелестные замечания о Гайдне и о Иоганне Саломоне, его разнос Джона Кросдилла, его презрение к двум-трём адвокатам и врачам и высокомерный тон с Гаспаре Спонтини и Фердинандо Паэром. Единственной дружбой, что оставалась в самой сердцевине его существования и никогда не давала трещины, была дружба с Маргарет Чиннери. Вероятно, они были любовниками. Его письма к ней на протяжении тридцати лет — любовные

письма. К концу его жизни одно-два из этих писем обнаруживают такую глубину чувства, такую страсть, какая если и менялась, то скорее возрастала, а не убывала с течением времени. Виотти оказался удивительно прозорлив, когда в апреле 1794 года, зная её менее двух лет, написал:

[Слова Виотти (письмо Маргарет Чиннери, апрель 1794):]

«Прощай, моя дорогая, мой добрый друг. Всё преходяще, всё проходит в жизни, но ничто не заменит той привязанности, какую я питаю к тебе и ко всей твоей семье, и пройдёт она лишь вместе с моею жизнью».

[конец слов Виотти]

Приложение 2. Биографическая заметка Дж. Б. Негри

[Слова Дж. Б. Негри (биографическая заметка о Виотти):]

Г-н Джан Баттиста Виотти, прославленный композитор и скрипач-виртуоз, который, как полагают, ныне живёт в Англии, родился в Фонтането, в провинции Верчелли, 23 мая 1753 года [дата другим почерком; в действительности 12 мая 1755 года], — сын Феличе Виотти и Маддалены, урождённой Милано. Отец его, хотя и был кузнецом по ремеслу, и это было его единственным источником дохода, человек был просвещённый, ценивший общество людей благородных и образованных; а так как он был остроумен и не лишён лукавства, его любили все, и господа из окружения, как миряне, так и духовные лица, с удовольствием собирались у его лавки потолковать с ним, а в час не слишком поздний заходили и к нему в дом, чтобы составить компанию. И поскольку иные из них были любителями игры на том или ином инструменте, редкий вечер обходился без того, чтобы они не собрались в доме Виотти помузыцировать, причём сам мастер Феличе тоже недурно играл на охотничьем рожке.

Так что можно сказать, что маленький Джамбаттиста родился и вырос среди музыки. Уже в семь или девять лет он умел играть на скрипке, хотя бедный мальчик имел лишь то слабое и неумелое наставление, какое мог дать ему отец. Но, по счастью, в Фонтането объявился некий итальянский искатель приключений по имени г-н Джованни (фамилия его неизвестна), отменный лютнист, и не только на деле, но и по знанию музыки. Господа любители музыки и сделали так, что ему стоило труда остаться здесь и давать уроки, и он согласился на их условия. Под началом этого маэстро Виотти преуспел в уроках больше всех прочих, начал делать успехи в искусстве и обнаруживать признаки своего великого музыкального дарования, а стало быть, и того успеха, какого ему суждено было достичь. Г-н Джованни, проведя в Фонтането больше года, был принят в капеллу собора в Ивреа, оставив маленького Виотти вполне способным играть, и притом самым похвальным образом. Всё это произошло до 1764 года.

Неизвестно, оставался ли в 1766 году г-н Джованни, учитель Виотти, ещё в Ивреа; известно, что в том году Джамбаттисту привёз в этот город некий Джованни Павиа, гобоист и член филармонического общества Фонтането, которое было приглашено туда играть на церковном празднике. Уговорить отца юного Виотти на эту поездку было нелегко, но в конце концов он согласился, убеждённый, что это не будет ему ничего стоить и что в его же интересах подвергнуть сына испытанию и дать ему стать известным. Иные говорят, что это торжество происходило не в самом городе, а в Страмбино, — что вполне может быть. Как бы то ни было, доподлинно известно, что на том торжестве присутствовал епископ Ивреа, каковым в ту пору был монсиньор Франческо Рора, впоследствии ставший архиепископом Турина, и совершенно достоверно, что после церковной церемонии весь оркестр, включая маленького Виотти, отправился играть застольную музыку для монсиньора епископа.

С этой минуты, можно сказать, и началось счастье Виотти, ибо сей достойнейший прелат, дивясь грации, с какой мальчик вёл свою партию, и пленённый его несравненной скромностью и приятной наружностью, прямо сказал ему, что может составить ему счастье, если он согласится поехать в Турин, в один знатный дом, где молодой дворянин ищет товарища, с которым бы вместе учиться игре на скрипке. Не было нужды возвращаться в Фонтането, чтобы спросить дозволения у отца, ибо тот находился рядом, и потому, поблагодарив епископа за его щедрое участие и по-

лучив прекрасный ковчежец с мощами, они тотчас отбыли в Турин с рекомендательными письмами к маркизе ди Вогера.

То был принц делла Цистерна, единственный сын сиятельной маркизы, в ту пору лет тринадцати [в действительности восемнадцати], который пожелал иметь товарища; и потому как маркиза, так и сын её, маленький маркиз, приняли Виотти с великой радостью и удовольствием, обошлись с ним ласково и берегли его, словно дар, ниспосланный им монсиньором Рора. Так, немедленное предоставление учтивой прислуги, отведение ему покоев, поручение его г-ну Д. Энго, прежде наставнику маленького маркиза, дабы тот обучал его словесности, а особенно — закону Божию, представление его всему семейству как друга дома, приставление к нему учителя музыки в лице одного из братьев Черониетти [в действительности Челониат], прославленных скрипачей-виртуозов, обещание покровительства всему семейству Виотти — всё это были вещи, какие отец нашего маленького Джамбаттисты мог видеть и оценить за те десять или двенадцать дней, что он пробыл в Турине.

От столь доброго начала могло быть лишь доброе продолжение и превосходное завершение. И в самом деле, по мере того как юный Джованни вырос, он возрастал и в добродетели, и в благосклонности своих покровителей, и как многим был он обязан в своём чудесном успехе семейству Поццо делла Цистерна, так и они никогда не имели случая пожалеть, что помогли этому виртуозу; и таково было благородство нрава Виотти и таково было почтение, какое он питал к своим благодетелям, что они всегда смотрели на него как на сына; не было нежностей, какими маленький маркиз не одарял бы его, чему свидетели школяры из Фонтането, бывшие в Турине, которые по настоянию того любезнейшего господина часто навещали своего земляка; и таково было попечение, с каким это семейство относилось к Виотти, что во все ранние свои годы он не приезжал в родной город иначе как в сопровождении слуги.

Родной брат Джамбаттисты, Джузеппе, мог бы пользоваться подобными же преимуществами, ибо и у него была природная склонность к скрипке, будь он лишь поменьше ветрен; но дело обернулось так, что Джамбаттиста, который с благословения своих покровителей взял брата под своё крыло, чтобы обучать его, в конце концов был вынужден отослать его прочь как неисправимого, и это был тот Виотти, который много лет вёл жизнь совершенно беспорядочную [romanzesca] и под конец поселился с замужней сестрой в Монтильо.

Возвратимся к Джамбаттисте: он не только имел учителем вышеупомянутого г-на Черониетти, но и впоследствии усовершенствовался под началом знаменитого Пуньяни, вскоре после чего был принят в число виртуозов капеллы короля Сардинии, и молва о его искусстве разнеслась не только в Турине, но и по всей стране. А так как было лишь справедливо, чтобы слава его распространилась и дальше, он предпринял путешествие на Север в обществе г-на Пуньяни, из коего извлёк немалую пользу, привезя домой деньги, драгоценности и подарки, полученные при различных дворах, где имел честь быть услышанным, — главным образом при дворе короля Польши, Екатерины Великой, царицы России, и многих иных германских князей.

Он предпринял ещё одно путешествие, снова с г-ном Пуньяни, во Францию и Италию, по случаю поездки последнего в Лондон для постановки оперы; и известно, что в этой поездке они заработали столько, сколько только могли пожелать; но Виотти в особенности имел в Париже такой успех, что, вернувшись из Лондона, остался там, оставив Пуньяни, который один воротился в Пьемонт. Однако несколько месяцев спустя Виотти тоже вернулся на родину, но лишь затем, чтобы испросить отпуск у королевской капеллы, позаботиться о добром старике-отце и обеспечить своё семейство, решившись, всё это исполнив, вернуться во Францию. И в самом деле, в

последний раз Виотти видели в Фонтането летом 1783 года. Он перевёз семейство в другой дом, обставил новое жилище с изысканностью, принимал нескольких своих друзей в день праздника святого Бонония, дал вечером бал и устроил несколько охот. Во время этого посещения Фонтането Виотти возобновил связи со всеми родными и старыми друзьями и, стоило лишь его попросить, играл на скрипке. Затем он отправился на ярмарку в Алессандрию, куда был приглашён, и был принят и одарён в доме семейства Гиллини. Наконец, вернувшись в родной город и купив загородный дом в окрестностях Салуссолы, в сторону Бариано, он отбыл в Турин, а оттуда вернулся во Францию, где, по всей видимости, пользовался покровительством неких важных особ. В 1784 году умер его отец Феличе Виотти, оставив вторую жену вдовой с двумя сыновьями и двумя дочерьми. Джамбаттиста вверил это семейство г-ну Д. Реале, тогдашнему священнику приписной церкви [succursale] Святой Марии да По, с которым впоследствии переписывался о делах по мере надобности.

Но в конце концов во Франции вспыхнула революция, и наш Виотти, измученный гнусным временем террора, сумел бежать в Лондон. С той поры вестей о нём здесь почти не было. Говорили, будто он женился, говорили также, будто его однажды ограбили, но всё это так и не подтвердилось. Говорили ещё, будто, намереваясь вернуться в Пьемонт, он добрался до Гамбурга, но, узнав о тогдашних беспорядках в Пьемонте, решил вернуться в Англию. Тем временем овдовевшая мать его здесь скончалась, сёстры повыходили замуж и разъехались из города, а оба сына поступили в армию.[†] [Здесь четыре строки зачёркнуты.]

В заключение скажу, что о семействе Виотти здесь больше никто не говорит, ибо ни одного из них не осталось. Но память о г-не Джамбаттисте жива — о том, кто принёс честь своей родине [patria], оставив след в мире, и о ком мы охотно слышим вести, когда газеты время от времени с почётом упоминают его имя.

[Следующие строки, заменяющие зачёркнутые, написаны другим почерком, признанным Романой Раиной за почерк Негри]:

[†] Последний из них, а именно Джо. Мариа, в чине капитана лёгкой пехоты [tirailleurs] полка По и кавалер ордена Почётного легиона, пал на поле чести в битве при Ваграме, а другой, а именно Джо. Андреа, после того как, будучи офицером, добился отозвания в штаб [? ritirata] [междустрочная и боковая вставка: «и так пребывает поныне [?]»], [и] после смерти брата был произведён в майоры-адъютанты первого полка [?] Гвардии в Париже.

[конец слов Негри]

Приложение 3. «Précis» — автобиография Виотти

«Краткое изложение жизни Дж. Б. Виотти от вступления его в свет до 6 марта 1798 года»

[Слова Виотти — автобиография «Précis» (1798), в переводе с английского Листера:]

Мысль о том, что меня не поняли, что обо мне судили несправедливо, слишком тяжело лежит у меня на сердце, чтобы я не попытался всеми возможными средствами стереть то роковое впечатление, какое злая случайность набросила на мои поступки.

Одно из лучших средств, как мне кажется, — дать вполне чистосердечный и искренний очерк моей жизни, от вступления моего в свет и до нынешнего дня. Это я и сделаю и расскажу правдиво о добром и о дурном в моих поступках; и Бог, читающий в душе каждого, да будет строгим свидетелем искренности моей.

О вы, держащие в руках весы правосудия, вы, желающие лишь верно ими распорядиться, вы, кому отвратительно зло, — благоволите бросить взор на эти строки, прочесть их с благосклонностью и беспристрастно рассудить, виновен я или нет.

Рождённый в честном семействе, которое предназначало мне иной образ жизни [état], я наперекор им избрал стезю музыканта. Я приехал из Ломбардии, места моего рождения, учиться в Турин. И там, под покровительством принца делла Цистерна, в чьём доме я жил, я провёл юность в беззаботных забавах и нескончавшихся занятиях.

Достигнув возраста, когда я почитал себя уже на что-то способным, я покинул этот город с намерением путешествовать и понемногу совершенствовать своё дарование. Женева была первым местом, где меня слышали. Это было, кажется, в 1780 году, и, благодаря тому одобрению, какое я там встретил, я решил продолжить странствия.

Лёгкая известность уже опередила меня в Берне; я не замедлил последовать за нею. Меня приняли там со всем радушием, какого я мог желать, и тяга моя к путешествиям делалась всё сильнее и сильнее.

Я покинул Швейцарию и прибыл в Дрезден. Я имел честь быть представленным курфюрсту, и он был так добр, что рукоплескал моему дарованию. Затем я отправился в Берлин. Господин граф Фонтана, тогдашний посол короля Сардинии при прусском дворе, был так любезен, что принял меня и поселил у себя в доме. Не было упущено ни одного случая, чтобы открыть мне доступ в почтенные дома этой столицы. Именно там я имел удовольствие познакомиться с г-ном Листонном, ныне одним из министров Его Британского Величества, который всегда выказывал ко мне искреннее участие. Фридрих Великий оказал мне честь меня выслушать, и я имел честь часто музицировать с покойным ныне королём.

Я покинул эту страну и, вооружённый рекомендательными письмами, явился в Варшаву, где был принят так же, как и в Пруссии. Оттуда я отбыл в Петербург; князь Потёмкин представил меня императрице, она соизволила меня выслушать, и нынешний император также почтил меня своим одобрением.

Я покинул ту империю к концу 1781 года. Я вновь посетил некоторые из тех Северных дворов, которым был обязан столь лестным признанием, и наконец прибыл в Париж, с намерением остаться там на два или три месяца, чтобы быть услышанным в большом театре. Мне выпало счастье

(быть может, мне следовало бы сказать — несчастье) быть хорошо принятым, и, всё ещё молодой и неопытный, я месяц за месяцем, год за годом позволял увлекать себя дальше и остался там на десять лет.

Уже после того как я прожил в этом городе два года, Её Величество королева Франции пожелала меня услышать. Она почтила меня своим одобрением, и с той поры я решил больше не играть на людях и всецело посвятить себя служению этой государыне, которая вознаградила меня тем, что исхлопотала мне, когда министром был господин де Калонн, пенсия в сто пятьдесят фунтов, каковым я недолго мог пользоваться.

Облагодетельствованный благоволением Её Величества и всего королевского семейства, приглашаемый повсюду и старавшийся вести себя так, чтобы приглашения эти не прекращались, я вёл жизнь если не вполне счастливую, то по меньшей мере весьма приятную, когда началась та ужасная революция и всё расстроила, перевернув всё снизу доверху.

Вложив почти все свои деньги в предприятие итальянского театра, каким страхом не должен был я быть поражён при приближении того страшного бедствия, к каким уловкам не должен был прибегать, чтобы оттащить себя от разверзшейся бездны! Ах, это легко вообразить.

Все носили мундир Национальной гвардии. Я делал то же. Тем более был я к тому обязан, что мой театр слыл состоящим под покровительством королевы, местом сборищ аристократов. Все несли караул; я был принуждён нести его, как и прочие. Все старались в этом ужасном смятении заручиться поддержкой кого-нибудь из членов Собрания; старался и я — от этого зависели моё состояние и моя жизнь, и должен признаться, что мне казалось, будто я знаю людей добрых и честных.

Наконец началась эмиграция. Мои знакомые, мои друзья — все в страхе бежали. Быть может, беги я, как они, я мог бы спасти своё имущество, но это было вовсе не в моей власти, да и к тому же это поступок, который я всегда осуждал, — род малодушия, против которого я открыто восставал. Человек должен умереть на своём посту, и здравый смысл всегда подсказывал, что, если люди честные, люди образованные оставят свои места, люди злые и невежественные несомненно восторжествуют.

Тревожный, измученный, живший в непрестанном забвении, я и впрямь тяготился своим существованием. Однако, невзирая на все меры, какие принуждало меня принимать моё крайне трудное положение, невзирая на страх за жизнь и за состояние, непрестанно меня осаждавший, я должен здесь заявить, как заявлял уже и прежде, что никогда не был причастен ни к революции, ни к политике, ни прямо, ни косвенно, что высказывания мои никогда не были предосудительны, и, наконец, что до самой минуты отъезда я жил в попеременном страхе и надежде, не сделав ничего предосудительного, что усугубляло бы мою тревогу.

В 1792 году, когда дела мои шли всё хуже, предвидя новые несчастья, новые ужасы того второго собрания, которое сменило первое и в котором, к счастью своему, я не знал ни единого человека, я решил продать всё, чем владел, расплатиться с долгами моего злосчастного театра и покинуть страну, где честный человек не мог более жить в покое, где я претерпел столько преследований и где потерял почти всё. Я уехал оттуда ещё до прискорбного ареста её Государей и прибыл в Англию двадцать первого или двадцать второго июля того же года.

Меня пригласили играть в Концерте г-на Саломона, я имел удовольствие иметь там успех, и с тех пор задумал окончить свои дни в той прекрасной стране, где всё нашёл сообразным моим желаниям. Однако я был вынужден снова отлучиться. Этого потребовала смерть моей матери в

Италии. Я уехал 21 июля 1793 года, пересёк Германию, Тироль и прибыл на родину через Венецию. Я устроил свои дела и дела моих братьев, ещё детей, и пустился в обратный путь через Швейцарию, Германию и Фландрию, тогда принадлежавшую Императору, и к концу декабря был снова в Лондоне, решившись утвердиться там так, чтобы никогда более не уезжать. Увы, я был далёк от того, чтобы суметь предотвратить случившееся со мной затем.

Хотя судьба моя почти всегда состояла в том, чтобы жить в большом свете, я никогда его не любил, и небольшое число добрых и чутких друзей — вот всё, чего пламенно желает моё сердце. После того как я столько изъездил Европу, столько пожил среди других, небеса наконец исполнили моё желание.

Я свёл знакомство с г-ном и г-жой Чиннери, двумя существами, наделёнными достойнейшими качествами в высшей степени. Добрые, отзывчивые, верные друзья, прекрасным их душам недостаёт ничего. Едва я встретил их, как полюбил, и едва они встретили меня, как полюбили меня столь же сильно. С той счастливой минуты я посвятил им свою жизнь. Свет, общество, развлечения — ничто из всего этого без них не имело для меня привлекательности, и их дом, где я жил как член семьи, как брат, стал моим, где я желал бы всегда быть, который не пожелал бы никогда покинуть.

Г-н Чиннери, тот нежный друг, о котором я никогда не могу думать без сильного волнения, стал ближайшим моим наперсником. От него я никогда не осмеливался ничего таить, ему я доверял всё, говорил всё. Он мог прочесть малейшую мою мысль, он знал обо всех моих поступках, и я могу сказать, что душа моя так же хорошо известна ему, как и мне самому. Если его спросят, он ответит по правде о том, что я говорю.

Живя таким образом в лоне дружбы, я, однако, был удручён тяготами своего поприща, и досада, какую оно мне причиняло, заставила меня решиться оставить его и пойти иным путём. Я извёстил об этом моего друга, он одобрил это, и мы условились, что я соберу всё своё небольшое состояние, вложу его в дело и заведусь как виноторговец.

И снова именно этому редкому другу, доброму г-ну Чиннери, обязан я тем, что свёлся с одним из совершеннейших, честнейших людей на свете, человеком превосходного нрава, г-ном Чарльзом Смитом, с которым я вложил всё, что имел, и с которым прожил мирно четырнадцать месяцев, пролетевших словно один день. Дорогие друзья, столь хорошо меня знающие, по совести скажите: имели ли вы когда-нибудь повод жаловаться на моё поведение?

Имея в Англии всё, чего мог желать, я не поддерживал решительно никаких связей с Францией. Я написал в эту страну всего четыре письма: друзья мои о них знают, и они знают, что я никогда не получал на них ответа. Да будет позволено привести здесь их содержание. Это послужит к тому, чтобы рассеять всякое недоразумение, которое, вероятно, и есть причина того ужасного несчастья, что меня постигло.

Первое я написал г-ну Керубини, знаменитому композитору, чтобы попросить у него все партитуры его шедевров. Это, вместе с уверениями в дружбе, и составляло его содержание.

Второе было к одному частному лицу в Дижоне, чтобы попросить у него вина из Бургундии и Шампани. Г-н Смит продиктовал мне его, и оно было отправлено лишь с его согласия. Эти два письма повёз некий г-н Готи, итальянский живописец, возвращавшийся во Францию.

Третье было написано по просьбе г-на Борго, министра из Генуи, чтобы рекомендовать некоего г-на Раморино, его друга, капитана судна, который был в Париже, дабы начать дело о возвраще-

нии своего имущества, отнятого у него французским корсаром при возвращении из Индии. В этом я с готовностью хотел быть полезен, ибо положение его заслуживало жалости, и направить дело, если возможно, к тем властям, мне неведомым, которые имели власть помочь этому несчастному.

Четвёртое и последнее было опять-таки написано, чтобы услужить особе, которую я люблю и уважаю и которая желала получить из Франции сведения об одном деле, касавшемся её лично. Она сама написала подробности и попросила меня их переписать. Я переписал эти подробности, придав им вид письма, и это всё, что в этом письме содержалось. Та же особа готова засвидетельствовать истинность этого всякий раз, как это потребуетя.

Эти два последних письма были отправлены [дипломатической] почтой вышеупомянутого генуэзского министра, которому я вручил их лично.

Вот и всё, что вышло из-под моего пера, в чём могу поклясться от всего сердца.

Если же это самое [то есть написание этих писем] и могло навлечь на меня подозрение, могло затмить чистоту моих поступков и навлечь на меня бесчестье, — я о том сожалею, проливая горькие слёзы над моим простодушием. Поразмыслив немного над обстоятельствами, я мог бы и не отправлять этих злосчастных писем, но такова была моя невинность, такова неосведомлённость моя о зле, что мне даже не пришло в голову, будто я сделал какую-то глупость.

Верховный судия, к которому я обращаю эти строки, ты, от кого зависят моё благополучие и моё счастье, благоволи, молю тебя, рассмотреть эти обстоятельства; и да приведёт тебя твоя всегдашняя справедливость к тому, чтобы различить мою невинность сквозь тот роковой покров, в который она была укутана.

Здесь я заканчиваю это «Краткое изложение» и, полный доверия к твоей доброте, совершенно уверенный в безупречности своего поведения, поддерживаемый надеждой, буду ожидать конца моих несчастий. Да настанет он скоро, да увижу я вновь тот счастливый Остров, где оставил все мои привязанности, где оставил всё моё достояние. Тогда я восславлю небеса и моих избавителей и буду жить впредь так, как жил всегда, — верным и преданным подданным Его Британского Величества.

Гамбург, 23 марта 1798 года

[подпись] Дж. Б. Виотти

[конец слов Виотти]

Приложение 4. Письмо Виотти принцу делла Цистерна

[Слова Виотти (письмо принцу делла Цистерна; Шёнфельдц, 30 июня 1798 г.), в переводе с английского Листера:]

Мой принц,

С глубочайшим волнением я узнал об искреннем участии, которое Ваше Превосходительство со-
благоволили принять в моём горестном крушении; и уверение, данное мне в этом моим другом
Черрути, доказав мне, что сострадательное сердце моего благодетеля осталось неизменным,
тронуло меня до слёз.

Нет, мой принц, поверьте мне, я никогда не был недостоин ваших милостей, и сколь бы ни каза-
лось, что молодость моя была, может статься, чуть слишком горячей, я смею думать, что, если
когда-нибудь мне выпадет удовольствие поведать Вашему Превосходительству все обстоятель-
ства моей жизни, верно описать и доброе, и дурное, взвесить вину судьбы против моей соб-
ственной, — я смею думать, говорю я, что вы скорее пожалеете меня, чем осудите.

О мой принц, если бы только вы даровали мне ваше покровительство для того, чтобы я стал доб-
рым крестьянином, а не для того, чтобы я приобрёл ремесло! Моя благодарность и ваше благо-
воление были бы те же самые, а страдания мои — настолько меньше, что я был бы избавлен от
сердечной муки. Время, что мы проводим на этой земле, не стоит трудов, и есть капуста, кото-
рую сам же и посадил, вести жизнь простую и скромную посреди своих детей — стоит, я пола-
гаю, бесконечно больше, чем тщетная надежда на славу и богатство, которой я позволил себя
увлечь.

И снова именно этот злосчастный талант — причина моего нынешнего падения. Всевышний, то
Существо, что видит всё и судит всё, ведает, заслужил я того или нет. Мой принц, я невиновен,
мне не в чем себя упрекнуть, ни даже в малой нескромности. Но столь велика была власть тех,
кто желал меня погубить, что чистое и безупречное поведение в течение шести лет не могло
уберечь меня от их сетей чернейшего коварства. Однако есть Провидение, и справедливость
восторжествует. Уверенный в чистоте моих поступков, я с покорностью ожидаю конца моих
страданий. Этот счастливый час, надеюсь, не замедлит наступить; друзья, которых я оставил в
Англии, и общие знаки приязни и уважения, что я получил там перед отъездом, убеждают меня,
что надежда эта не напрасна; но если бы ей и суждено было обмануться, да обрету я ещё некото-
рое утешение в глубине моего сердца, ибо оно безупречно. Утешение это будет тем большим,
мой принц, если мне выпадет удовольствие убедить в этой истине Ваше Превосходительство.
Ваше мнение значит для меня больше всякого иного, и великим облегчением будет, если оно до-
стигнет меня здесь, в моём уединении, такого, какого я желаю и какого заслуживаю.

Ваше Превосходительство увидит из даты этого письма, что я поселился в деревне, в девяти ми-
лях от Гамбурга, в доме богатого английского купца, доброго и верного друга. Мы ведём жизнь
двух добрых земледельцев: он занят полями, я работаю в садах. Город редко видит меня. Кроме
тех дней, когда мои винные дела (которые, благодарение небу за хлопоты моего лондонского
компаньона, идут так, словно я нахожусь там сам) обязывают меня туда отправиться, я никогда
не испытываю искушения ступить туда ногой. Люди, которых мы здесь принимаем, — все доб-
рые и достойные купцы. Музыкой я почти не занимаюсь, ибо она причинила мне слишком много
боли, и так проходят горькие дни, что кончаются лишь очень медленно.

Надеюсь, что Ваше Превосходительство в добром здравии, что вы наслаждаетесь всем счастьем, какого только может желать человек. Если Небо внемлет моим желаниям, никто на земле не будет счастливее вас, мой принц. Соболаговолите простить все подробности, которые тяжёлое сердце моё вынудило меня описать, и верьте, что во всю мою жизнь я пребуду, с глубочайшей благодарностью и с самой искренней преданностью и уважением,

Вашего Превосходительства

нижайший и покорнейший слуга,

[подписано] Дж. Б. Виотти

[конец слов Виотти]

Примечание Листера к словам про капусту: Виотти знал, что принцу будет знаком знаменитый bon mot императора Диоклетиана.

Приложение 5. Завещание Виотти

[Слова Виотти (завещание; Париж, 13 декабря 1822 г.), в переводе с английского Листера:]

Завещание, или мои последние пожелания.

Пред лицом моего Создателя, перед которым я предстаю, дабы несчастная жизнь моя была взвешена на весах, сим объявляю мою последнюю волю, заклиная моих друзей Гюстава Гаслара, проживающего на бульваре Пуассоньер, дом 17, и Уильяма Чиннери, проживающего в Гавре, а в его отсутствие — его сына, Джорджа Роберта Чиннери, проживающего в Лондоне, быть душеприказчиками по моему завещанию и исполнить во всех подробностях то, что следует ниже.

Я не только умираю без богатства, но, более того, умираю, оставляя долг, что терзает мою душу, — а именно тот, который мои несчастья вынудили меня сделать у госпожи Чиннери, урождённой Тресильян... Это доброе, превосходное существо, желая помочь мне в моих делах, было столь любезно предоставить в моё распоряжение сумму в двадцать четыре тысячи франков. Дело потерпело крах, и я был принуждён лишиться не только собственных средств, но и тех двадцати четырёх тысяч франков, ссуженных с таким бескорыстием и великодушием. Этот священный долг — несчастье моей жизни, и он смутит покой моей вечной души, если мне выпадет несчастье оказаться не в силах его уплатить. Я желаю, если Богу будет угодно призвать меня к Себе прежде, чем я успею расквитаться с этим долгом, обязанным чистейшей из дружб, чтобы всё, что есть у меня на свете, было продано, обращено в деньги и передано госпоже Чиннери, урождённой Тресильян, или её наследникам, прося её лишь об одном — уплатить моему брату сумму в восемьсот франков, которую я ему должен. Всё остальное она примет как малое вознаграждение за ту большую сумму, которую я ей должен. Желая также, чтобы ничего не откладывали на моё погребение: немного земли довольно для такого жалкого создания, как я.

Среди моих нот найдутся два рукописных концерта; найдутся также две скрипки, из которых одна, работы Клотца, уже принадлежит госпоже Чиннери, а другая, Страдивари, — моя; она превосходна и должна выручить хорошую сумму. Есть у меня ещё две или три золотые табакерки, а также золотые часы. Всё это должно принадлежать вышеназванной даме, и я уповаю, что добрые мои друзья исполнят мою волю.

Увы! После всего я буду далёк от того, чтобы суметь расквитаться с этим священным долгом, что так тяжко гнетёт моё сердце. Но если Бог не услышит моих молитв, если Он не даст мне довольно времени, чтобы исполнить все мои обязательства, — мой друг, это совершенное создание, которому я слишком хорошо умею воздать должное, простит меня. Она хорошо знает, что не моя вина, если я умираю в нищете и если оказываюсь не в состоянии вернуть всё, что ей должен. Я уверен также, что она прольёт горькие слёзы над моей памятью и что она никогда не перестанет молить Высшее Существо о покое моей души.

Именно с этой уверенностью, со слезами на глазах, я прощаюсь с ней навеки.

Говорю это вам, дорогие добрые мои друзья, хотя и хорошо сознаю, что не буду свидетелем того, как вы прочтёте эти строки. Прощайте, пролейте слезу, испустите вздох по тому несчастному, что обращает к вам свои последние молитвы.

Совершено в Париже, 13 декабря 1822 года.

подписано [signé] Дж. Б. Виотти

[конец слов Виотти]

Примечание Листера: подпись сделана не рукой Виотти.

Приложение 8. Скрипки Виотти

Первая скрипка Виотти

По свидетельству Гаспаре Дегрегори, а вслед за ним и Фетиса, отец Виотти купил «плохую скрипку» (*cattivo violino*) для своего восьмилетнего сына на ярмарке в Крешентино, совсем близко от Фонтането-По. На момент написания этих строк существует скрипка (обычного размера, без этикетки), которую называют той самой, хранящаяся в приходском архиве Фонтането, чтобы со временем быть помещённой в задуманный в деревне музей Виотти. В 2001 году эту скрипку отреставрировал Ландо Фанфани из Флоренции, поскольку её состояние сильно ухудшилось. По словам г-на Фанфани, этот инструмент действительно представляет собой «учебную скрипку» (*violino di studio*) середины восемнадцатого века. Романа Раина в своей диссертации 1985 года (с. 21–28), ссылаясь на статью Марио Ферраротти в верчелльской газете «Сезия» от 25 октября 1955 года, излагает, как эта скрипка, после того как была подарена Виотти или его отцом Дж. Б. Негри, хранилась в семье Негри около 150 лет, прежде чем была передана приходу. Смычок, что хранится теперь вместе со скрипкой, относительно недавней работы, и происхождение его неизвестно.

«Лучшая скрипка» Виотти

Почти наверняка скрипка работы Страдивари, упомянутая Виотти в его завещании от 13 декабря 1822 года («она превосходна и должна выручить хорошую сумму»), — это та самая, что была продана на аукционе в Отель-Буйон в 1824 году за 3816 франков и на которую ссылается Джордж Чиннери в письме к матери от 23 августа 1824 года («лучшая скрипка бедного дорогого Амико, судя по твоему рассказу, как видно, продалась довольно хорошо»). Вопрос в том, какая именно скрипка Страдивари это была. Дениз Йим делает правдоподобное предположение, что это была скрипка, купленная Виотти в феврале 1810 года у сицилийского вельможи, принца Бутеры, и известная среди членов семьи Чиннери под именем «Буттера». Поскольку в последующей переписке Виотти с семьёй Чиннери нет упоминаний ни о продаже Виотти этой скрипки, ни о приобретении им другой, это и в самом деле представляется разумным предположением.

Дальнейшую историю этой скрипки можно проследить с достаточной достоверностью, и, пожалуй, надёжнее всего — в обратном хронологическом порядке. Замечательно хорошо сохранившаяся скрипка Страдивари, датированная 1709 годом, обыкновенно называемая «Виотти», ныне находящаяся в собрании Королевской академии музыки в Лондоне, была приобретена в 1897 году скрипичными экспертами и торговцами «У. Э. Хилл и сыновья» (W. E. Hill and Sons), они же авторы книги о Страдивари. В то время Альфред Хилл написал частную записку об этой скрипке:

«Эта скрипка была продана после смерти Виотти в Отель-Бульон в 1824 году; продажа была отмечена в „*Harmonicon*“ за сентябрь 1824 года, № 21, с. 174, она упоминается также у Дюбура [с. 239]; указанная цена — 3800 франков. Следующая гарантия, данная Вьюмом в 1862 году, также упоминает этот факт: „*Je soussigné certifie que le violon designé ci-contre par le reçu de Madame Brochant de Villiers est parfaitement authentique de Stradivarius et entièrement de l’auteur. Il a appartenu à Viotti et a été vendu à sa vente en ma présence 3,816 francs à Monsieur Menessier qui l’a cédé plus tard à Monsieur Brochant de Villiers. Cet instrument a toujours été considéré comme un des plus parfait de Stradivarius. À mon avis c’est aussi un des plus beaux. Paris le 12 Octobre 1862*“».

[Перевод гарантии Вюйома: «Я, нижеподписавшийся, удостоверяю, что скрипка, обозначенная напротив распиской г-жи Брошан де Виллье, есть совершенно подлинный Страдивари и целиком работы самого мастера. Она принадлежала Виотти и была продана на распродаже его имущества в моём присутствии за 3816 франков господину Менесье, от которого позднее перешла к господину Брошану де Виллье. Этот инструмент всегда считался одним из совершеннейших творений Страдивари. На мой взгляд, он также один из прекраснейших. Париж, 12 октября 1862 года».]

Свидетельство Вюйома о том, что скрипка, бывшая в его руках в 1862 году, была тем же инструментом, что продан в 1824 году в его присутствии, имеет решающее значение. Вюйом был одним из виднейших скрипичных мастеров девятнадцатого века и знатоком скрипок Страдивари. Немыслимо, чтобы он мог ошибиться в этом отождествлении.

Фетис в своей книге о Страдивари 1856 года причисляет «скрипку Виотти, которая принадлежит г-ну Брошану де Виллье» к пяти «прекраснейшим из известных инструментов» Страдивари. Согласно книге Хиллов, «в 1860 году она перешла из рук в руки по цене 5500 франков». Чарльз Бир сообщил дальнейшие подробности: «В 1860 году вдова господина Брошана де Виллье продала её некоему господину Менье (Meunier? Meunier? — у меня оба написания), а от его семьи она попала [к Хиллам и сыновьям] через Х. К. Сильвестра из Парижа в 1897 году». История этой скрипки после её приобретения Хиллами и сыновьями в 1897 году ясна и проста.

В первом издании (1902) книги Хиллов вкралась опечатка, из-за которой «скрипка, на которой играл Виотти до самой своей смерти» и проданная в Париже с публичного аукциона, датирована 1712 годом. Во втором издании (1909, с. 161) эта дата исправлена на 1709, но, к сожалению, ошибка повлекла за собой некоторую путаницу, включая, вероятно, и искажение сведений об этом инструменте в превосходной в остальном книге Х. Гудкайнда.

Предыстория «Виотти»-Страдивари до Виотти остаётся неизвестной. Эрколе-Микеле Бранчи-форте-э-Пиньятелли по смерти отца 10 июня 1800 года стал принцем Бутерой, одним из двухтрёх знатнейших вельмож Сицилии. На время продажи скрипки в феврале 1810 года он наверняка жил в Палермо, так что сделка с Виотти должна была вестись через посредника. По словам одного английского путешественника, принц «живёт самым великолепным образом; [...] он щедр, гостеприимен и великодушен и оказывает большое внимание всем англичанам». Несмотря на огромные доходы, «он, однако, сильно в долгах». Можно предположить, что принц Бутера продал скрипку, чтобы добыть столь нужные ему наличные деньги. По словам Дениз Йим, в сделке с Виотти мог участвовать их общий друг в Англии. Принц умер в Неаполе 9 июня 1814 года.

Ещё два упоминания скрипок, связанных с именем Виотти

1. Объявление в «Correspondance des amateurs musiciens» от 25 декабря 1802 года, под рубрикой «Торговые объявления»: «Превосходная кремонская скрипка работы Баутисты [sic] Руджеро, с его именем и датой 1704 внутри, отлично сохранившаяся и долгое время игранная знаменитым Виотти. Обращаться к гражданину Пику, мастеру-лютьеру, улица Де-Сан, вход справа с улицы Гренель-Сент-Оноре, угловой дом, третий этаж, где её можно осмотреть и опробовать». Франсуа-Луи Пик (1758–1822) был одним из самых видных скрипичных мастеров в Париже. Скрипки Джованни Баттисты Руджери (Ruggieri) (1653–1711) ныне высоко ценятся. Утверждение, что на этом инструменте играл Виотти, разумеется, проверить невозможно. Объявление было помеще-

но примерно через два месяца после отъезда Виотти из Парижа, где он пробыл два с половиной месяца.

2. По свидетельству Антуана Видаля, Виотти владел скрипкой, изготовленной около 1817 года Франсуа Шано, которую впоследствии приобрела Парижская консерватория и которая ныне находится в собрании Музея Города музыки. Инструменты Шано были экспериментальными — необычной, гитарообразной формы и устройства, подробно описанные Видалем, который сообщает также, что система Шано разъясняется в «*Moniteur universel*» от пятницы 22 августа 1817 года. Кодзио ди Салабуэ в записке от 23 января 1819 года высказывает своё мнение (в основном неблагоприятное) об этой модели, основываясь на присланном ему описании, ибо сам её не видел. В начале этой записки Кодзио пишет, что он «не имеет намерения умалить мнение, какое, по слухам, составил знаменитый исполнитель [suonatore] господин Виотти, которого я высоко чту, — но в его собственном искусстве» (*che molto venero, però nell'arte sua*). По-видимому, стало быть, мнение Виотти было благоприятным. Инструмент, ныне находящийся в собрании Музея Города музыки, изображён у Джацотто 1956 (Tav. XXVIII). На деке скрипки начертано «A Viotti / P. I. T.» (Primiero Intra Tutti), и, по словам Пужена, на этикетке внутри инструмента значатся слова «Chanot, par brevet d'invention, 21 janvier 1818. Paris et Mirecourt, C. I. D. № 26». По словам Видаля, буквы «C. I. D.» суть инициалы должности Шано — «capitaine-ingénieur de deuxième classe» (капитан-инженер второго класса).

Приложение 9. Заметки о скрипичном методе Виотти

Пьер Байо сообщает, что, когда он в последний раз говорил с Виотти в 1823 году, тот лишь недавно приступил к этому труду. Почерк Виотти местами слегка стеснён, что выдаёт следы спешки или недомогания.

Франсуа Абенек, по-видимому, воспроизвёл две главные части этого фрагмента не в том порядке, какой задумывал Виотти. В разделе № 4 первой части (по нумерации Абенека) Виотти ссылается на «уже изложенные причины», по которым гамму, изучаемую первой, следует брать соль-мажорную, а не до-мажорную. Но Абенек помещает часть, озаглавленную «О гамме», содержащую соответствующее место, после, а не до этой ссылки.

Вправе ли мы предполагать, что некоторые или все дидактические принципы в этом фрагменте отражают раннюю выучку самого Виотти под началом Челониа и Гаэтано Пуньяни? Следует указать, что, насколько нам известно, единственными скрипичными учениками Виотти, начинавшими с азов, были двое мальчиков Чиннери. Все прочие были более или менее продвинутыми учениками, начинавшими у других учителей.

Избранные выдержки (в переводе с французского оригинала)

№ 1. Краткий абзац о том, что для его целей не имеет значения учёное рассуждение о происхождении скрипки.

№ 2. Заголовок: «Моё мнение о том, как должно обучать и как учиться играть на скрипке».

[Слова Виотти (заметки о методе, в кавычках), в переводе с английского Листера:]

«Самое подходящее время начать играть на скрипке — возраст семи лет. Прежде того способности развиты ещё недостаточно, а позднее мышцы приобретают такую крепость, что это вредит гибкости и тонкости движения».

[конец слов Виотти]

Естественно задаться вопросом, начал ли сам Виотти играть на скрипке в семь лет. Негри говорит, что Джамбаттисте едва исполнилось восемь или девять лет, когда он уже умел играть, — что придаёт этому предположению некоторое правдоподобие.

№ 3. Ученик должен брать скрипку в руки лишь после того, как основательно усвоит теорию музыки,

[Слова Виотти (заметки о методе, в кавычках), в переводе с английского Листера:]

«которую, полагаю, я достаточно изложил в одном из предыдущих разделов».

[конец слов Виотти]

Этот раздел Виотти, по-видимому, так и не написал. См. также раздел № 6 ниже.

№ 4.

[Слова Виотти (заметки о методе, в кавычках), в переводе с английского Листера:]

«Прежде чем приступить к гаммам, учитель приучит ученика ставить смычок ровно посередине между подставкой и грифом [и] вести его вверх и вниз во всю длину по четырём открытым стру-

нам, по одной за раз, никогда по двум сразу, всегда медленно. Он должен также следить, чтобы при каждой ноте смычок поднимался над струной» (à chaque note l'archet soit levé de dessus la corde).

[конец слов Виотти]

Виотти, надо полагать, имеет в виду слегка приподнимать смычок между взмахами.

№ 5. Рекомендует, чтобы учитель и ученик играли гамму соль-мажор вместе, два, три или четыре раза,

[Слова Виотти (заметки о методе, в кавычках), в переводе с английского Листера:]

«пока у ученика не составится о ней достаточного понятия»,

[конец слов Виотти]

после чего ученику можно позволить играть её самостоятельно.

№ 6.

[Слова Виотти (заметки о методе, в кавычках), в переводе с английского Листера:]

«Учитель проследит, чтобы ученик вёл смычок по правилам».

[конец слов Виотти]

Здесь Виотти ссылается на отдельную главу, которую, по его словам в разделе № 3, он посвятит держанию смычка и ведению штриха, наряду с другой главой об обращении со скрипкой, — главы, которые он, по-видимому, так и не написал. Его замечания пролили бы много света на прославленное звукоизвлечение Виотти; особенно показательным было бы его описание расстановки пальцев на смычке и движений руки при ведении смычка.

Он рекомендует, чтобы ученик на ранних порах никогда не упражнялся в одиночку и чтобы ему позволялось это («даровалась эта милость») лишь тогда, когда учитель уверен, что тот будет заниматься систематически и тщательно. Этот принцип вполне может отражать влияние дидактического метода Маргарет Чиннери и/или госпожи де Жанлис — то есть идею постоянного, или почти постоянного, надзора за процессом обучения ребёнка, родственную современному методу Судзуки, при котором родители участвуют гораздо активнее, чем было принято прежде, на ранних этапах обучения ребёнка игре на музыкальном инструменте.

№ 7. Изучение простой гаммы (соль-мажор) займёт, вероятно, год или два, особенно если присоединить к этому начала теории музыки. Затем ученик может начать играть несложные мелодии или этюды,

[Слова Виотти (заметки о методе, в кавычках), в переводе с английского Листера:]

«более лёгкие, чем гаммы, чтобы, не будучи обязан следить за нотами, ученик мог постепенно овладевать инструментом и обретать хорошую интонацию».

[конец слов Виотти]

Эти этюды должны поначалу идти поступенно, с очень немногими скачками, и всегда по две ноты на такт, так чтобы каждый такт начинался с нижнего смычка.

[Слова Виотти (заметки о методе, в кавычках), в переводе с английского Листера:]

«[Затем] учитель может написать другие [этюды] в той же тональности, включив в них несколько восьмых, а потом и пунктирных нот, увеличивая трудность мало-помалу, никогда, однако, не пренебрегая ни в одном уроке гаммой, которая всегда должна оставаться краеугольным камнем [приобретения хорошей] интонации и главным предметом занятий. А посему тональность соль не следует оставлять, пока интонация не станет безупречной. Не следует ни в малейшей мере спешить — пусть на это уйдёт и три-четыре месяца, если нужно, — гаммы в других тональностях будут выучены тем легче. Всякому известно, что иные учителя, чрезмерно торопящиеся, позволяют своим ученикам приобретать недостатки, которые потом никогда не искоренить, — и вот почему я решительно осуждаю тех, кто полагает, будто всякий посредственный музыкант хорош для начинающего».

[конец слов Виотти]

Затем следует часть (обозначенная Абенеком как № 8), посвящённая гамме (см. главу 1 настоящего труда), завершающаяся объяснением, почему начинать следует с гаммы соль, а не до: дело в том, что она влечёт за собой более единообразную расстановку пальцев на целых тонах и полутонах при переходе со струны на струну.

Приложение 11. Письмо-загадка

Нижеприведённое недавно обнаруженное письмо, которое Виотти написал неизвестному адресату в неизвестное время, не поддаётся достоверному истолкованию. Быть может, стоит вкратце обрисовать тот ход рассуждений путём исключения, каким наиболее правдоподобные возможные адресаты и даты были рассмотрены и отвергнуты или по меньшей мере сочтены маловероятными, — а также те вопросы, что остаются.

[Слова Виотти (письмо неизвестному адресату; «воскресенье, 19-е»), в переводе с английского Листера:]

Воскресенье, 19-е.

Дорогой добрый друг,

Я весь вчерашний день прождал от вас словечка. Не пришлёте ли вы мне его сегодня с подателем этой записки, и пусть это словечко будет «да»! Впрочем, повторяю, я не хочу ни расстраивать ваших планов, ни досаждать вам, а потому скажите мне без стеснения, что вы решили.

Нужно лишь, чтобы я как можно скорее знал, на что мне рассчитывать, и чтобы вы сообщили мне ваши намерения насчёт этих проклятых денег, дабы я мог уведомить администрацию.

Прощайте, дорогой друг. Обнимаю вас.

[подписано] Дж. Б. Виотти

[конец слов Виотти]

Нам известна неотступная озабоченность Виотти деньгами в последние три года его жизни, и это письмо укладывается в общую картину. Виотти, по-видимому, просит решения относительно своего жалованья или пенсии от *Maison du roi* (королевского двора). Письмо могло бы, таким образом, правдоподобно датироваться 19 августа 1821 года — насчёт жалованья (см. выше, с. 344) — или 19 мая 1822 года — насчёт пенсии (см. выше, с. 353): только в эти месяцы тех двух лет девятнадцатое число приходилось на воскресенье. (Мы, разумеется, исходим из того, что Виотти не ошибся днём.) Дата же мая 1822 года невозможна, ибо Виотти в то время был в Англии, что оставляет дату августа 1821 года. Но кому в таком случае письмо адресовано?

Затруднения возникают немедленно. Тот, кто принял бы это решение, был «покровителем» Виотти — маркиз де Лористон, министр королевского двора. Но все известные письма Виотти к Лористону крайне формальны («Монсеньор», «Ваше Превосходительство» и тому подобное), тогда как настоящее письмо явно обращено к близкому другу. К тому же, будь это Лористон, зачем Виотти понадобилось бы уведомлять администрацию (под которой он, надо полагать, разумеет администрацию Королевской академии музыки), что была подведомственна королевскому двору и обыкновенно получала бы свои указания от двора, а стало быть, от самого Лористона? Ашиль-Александр-Альфонс де Кайё, на которого Виотти, как видно, полагался в сведениях о своей пенсии, был близким другом, но не мог быть адресатом этого письма, ибо не он решал подобные дела. Не было ли некоего иного высокопоставленного лица во французском правительстве, чьё влияние Виотти надеялся пустить в ход? Быть может, и было, но наиболее вероятное лицо, маркиз Дессоль, был смещён с поста министра иностранных дел ещё в ноябре 1819 года.

Не могло ли письмо относиться к иному периоду жизни Виотти, и не мог ли он иметь в виду совсем другую администрацию — например, Филармонического общества, — быть может, по поводу денег, причитавшихся Керубини или Байо в 1815–1816 годах? Ответ на это должен быть отрицательным, по той же причине, что приведена выше, а именно: Виотти едва ли понадобилось бы уведомлять администрацию Общества, если бы он просил решения у кого-то из её администрации. К тому же он сослался бы на «директоров», а не на «администрацию».

На ум приходит Théâtre de Monsieur — не ждёт ли Виотти ответа от одного из меценатов театра в октябре 1788 года (единственный месяц того года, когда девятнадцатое приходилось на воскресенье)? Или он просил своего доброго друга, банкира Перрего, о ссуде на собственное вложение в театр? Но Виотти и сам был администратором этого театра. Не имеет ли он в виду деньги от одного из своих покровителей весной 1789 года, когда пытался стать директором Оперы? Девятнадцатое апреля 1789 года и впрямь пришлось на воскресенье — как раз когда Виотти жаловался Вильдёю и Неккеру, что он как на иголках из-за своей «Компании». В любом случае его адресатом не может быть госпожа маркиза де Руже, поскольку письмо написано мужчине — «cher bon ami» (дорогой добрый друг).

Письмо остаётся загадкой — и это жаль, ибо означает, что мы пребываем в неведении и о том, кто был близким другом Виотти, и о предмете, имевшем для него великую важность.