

**ДЖУСТ АННА***annagiust@teletu.it*Кандидат искусствоведения,  
независимый исследовательИталия 33074  
Фонтанафредда,  
улица Данте Алигьери, 76**ANNA GIUST***annagiust@teletu.it*

Ph. D., independent researcher

Via Dante Alighieri 76  
33074 Fontanafredda (PN)  
Italia**АННОТАЦИЯ****Материалы к творческой биографии Катерино Кавоса**

Благодаря вкладу К. А. Кавоса в формирование национального оперного репертуара, русские критики, особенно в XIX веке, признают за ним важнейшую роль в музыкальной жизни России в его время. Цель данной статьи — представить ранее не издававшиеся материалы к его творческой биографии, в надежде способствовать накоплению свежих данных, касающихся не только роли Кавоса в русской музыкальной среде начала XIX века, но также и вопроса периодизации истории русской оперы. Эти архивные материалы, хранящиеся в коллекции Государственного центрального Театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве, позволяют уточнить информацию о деятельности Кавоса в качестве капельмейстера русской труппы. Творчество Кавоса рассматривается в статье как переломный момент от господства на русской сцене иностранного оперного репертуара к формированию репертуара национального. Опера Кавоса «Иван Сусанин» трактуется как переходный этап между комическими операми XVIII века и «Жизнью за царя» М. И. Глинки, которую советская музыковедческая традиция считает первой русской оперой.

*Ключевые слова:* Катерино Альбертович Кавос, Алексей Николаевич Верстовский, Алексей Федорович Львов, русская опера, Русская придворная труппа, русское национальное самосознание

**ABSTRACT****Sources for the Artistic Biography of Catterino Cavos**

Thanks to Catterino Cavos's contribution to the education of the musical personnel and to the national operatic repertoire, Russian critics acknowledge him to have the most important part in the musical life of their country. The aim of the present article is to disclose inedited supplementary sources, in order to add new information useful not only for the issue of Cavos's role in the Russian musical milieu of the early 19<sup>th</sup>-century, but also for the issue of historiography of Russian opera. These materials, mainly forming part of the collection of Central State Bakhrushin Theater Museum in Moscow, are here published for the first time. They allow to shed light on life and activity of the composer as *maestro di cappella* in St. Petersburg. Cavos's activity is viewed as a transition stage between the moment when the operatic culture was imported in the Russian Empire and the time when, because of emerging national consciousness, Russian opera in itself developed. Cavos's opera *Ivan Susanin* is understood as an intermediate passage between 18<sup>th</sup>-century comic operas and Mikhail Glinka's *A Life for the Tsar*, which is considered the first Russian opera by Soviet musicologists.

*Keywords:* Catterino Cavos, Aleksey Verstovsky, Aleksey L'vov, Russian opera, Russian Court troupe, Russian national consciousness

**Анна Джуст**

## МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ КАТЕРИНО КАВОСА

Композитора Катерино Кавоса лучше знают в России, чем на родине. Это объясняется тем, что его творческий путь почти полностью прошел в столице Российской империи, в Венеции он провел только свои ранние годы.

Благодаря значительному вкладу Кавоса в формирование музыкальной среды и национального оперного репертуара, русские критики признают за ним важную роль в музыкальной жизни страны. Такие биографы композитора, как Гильо [4], Блох [2], Зотов [11; 12] и Чешихин [23], единодушно считают его труд основополагающим в формировании настоящей русской оперы в тот период, когда репертуар еще составляли по большей части оперы иностранные. В частности, Зотов подчеркивает большое значение его деятельности в Санкт-Петербурге: «Когда [Кавос] приехал в Россию, то Русская опера была еще во младенческом состоянии. Она почти не существовала. <...> О национальности наша опера и не помышляла тогда. — Вдруг необычайный успех Русалки (1-й части) открыл всем глаза. <...> Русская публика вообразила себе, что видит *национальную* оперу. Имена действующих лиц были Русские, — князья Русские, мифология Русская. Чего же больше? О прочих условиях национальности не нужно было и спрашивать. <...> Кавос был первый, который постиг требование публики. Он уже начинал изучать свойства и дух Русских; он уже видел, что Русская

публика хочет иметь *свое*» [11, 4]<sup>1</sup>. Историк театра В. Всеволодский-Гернгросс тоже считает Кавоса самым значительным представителем русского национального (музыкального) театра своей эпохи<sup>2</sup>. По поводу вокальной школы он заявляет: «Но полновластную иностранной оперы и блеску иностранных певцов и певиц, в числе которых была знаменитая Филлис-Андрие, русская действительность, так же как и в драме, противопоставила Кавоса и Кашина как композиторов, Сандунову, Воробьеву, Самойлову (Черникову), Воробьева и Самойлова как певцов и, в результате, победа осталась на стороне русских» [3, 111]. Что касается вклада композитора в русский оперный репертуар, по мнению Всеволодского-Гернгросса, он «очень скоро учуял дух времени и стал писать оперы несколько романтического склада, стараясь, в то же время, удовлетворять и спросу на музыкальный национализм. В конце концов он сосредоточил свою деятельность на русской опере исключительно» [там же, 112–113].

В трудах более поздней эпохи Кавос назывался «русским композитором». А. Рабинович заметил, что «он был в России не равнодушным гостероном, как Арайя, а подлинным гражданином своей новой родины, усердным строителем ее художественной культуры» [19, 148]. Это признал и Ю. Келдыш: «Для объективной и непредубежденной оценки того вклада, который был внесен Кавосом в развитие русского оперного театра, нужно представить себе состояние последнего в тот момент, когда молодому итальянскому композитору было доверено музыкальное руководство им. Самостоятельной оперной труппы не существовало, были отдельные талантливые певцы, соединявшие хорошие вокальные данные с актерским дарованием, но их не хватало для создания полноценного ансамбля. Надо было воспитать артистов, которым были бы по силам трудные и ответственные партии как отечественного, так и зарубежного оперного репертуара, привить им необходимые для этого знания и навыки. Наконец, и самый репертуар требовал серьезного обновления.

Доля участия Кавоса в решении всех этих задач весьма значительна. Он сумел поднять отечественную оперу на новую ступень, повысить ее роль в культурной жизни русского общества. Для этого нужна была настоящая заинтересованность, преданность своему делу» [14, 144].

С другой стороны, пытаясь определить роль русских композиторов в формировании «настоящей» русской оперы, В. Стасов включил Кавоса в число *русских, подражавших* итальянцам: «Немногие опыты и пробы дилетантов екатерининского, павловского, александровского и николаевского времени (Фомина, Николаева, Матинского, Пашкевича, Кавоса, Алябьева, Верстовского и других) были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны

<sup>1</sup> Здесь и далее в цитатах сохранены пунктуация и некоторые особенности оригинальной орфографии.

<sup>2</sup> «Как русский драматический театр эпохи отечественной войны — это раньше всего кн. А. А. Шаховской, так русский оперный театр того времени — раньше всего Катерино Альбертович Кавос» [3, 110].

и бездарны. Эти люди только старались подражать иностранцам и потому никогда ничего не достигали сами. Русская опера была бледна, бедна и бессильна, инструментальная же музыка и вовсе отсутствовала» [22, 61]<sup>3</sup>. Определение Кавоса как «подражателя итальянцам» в смысле отрицательной оценки композитора является не только ошибкой критика, но также, как ни парадоксально, показателем уровня интегрированности композитора в русскую музыкальную среду — и в то же время космополитического характера столичной музыкальной жизни той эпохи, несмотря на нарастающее самосознание, которое впоследствии привело к национализму второй половины XIX века.

Хотя о композиторе сохранилось немало сведений, некоторые аспекты его биографии до сих остаются неизвестными. Например, непонятно, как и когда именно он оставил свой родной город, чтобы переселиться в Петербург, и неизвестно также с какой целью<sup>4</sup>. То же самое можно сказать о его творчестве, которое, несмотря на приведенные высказывания музыковедов, остается во многих отношениях малоисследованным. Это связано в основном с тем, что источников, напрямую касающихся его деятельности, осталось, видимо, немного, притом они еще не систематизированы. До сих пор мало изучены многочисленные балеты Кавоса, а большая часть сведений о его операх и музыке для театральных представлений дошла до нас в косвенном виде — через его биографов, живших в XIX веке.

Невозможно в одной статье ответить на все нерешенные вопросы о венецианско-русском композиторе. Тем не менее, нам удалось получить доступ к ранее не опубликованным материалам, которые могут пролить немного света на мозаику его жизни и творчества. Цель данной статьи — представить эти дополнительные материалы, в надежде способствовать накоплению новых данных для будущего труда не только над вопросом роли Кавоса в русской музыкальной культуре начала XIX века, но также и над вопросом периодизации истории русской оперы. Речь идет о следующих документах, которые в разной степени способствуют пополнению творческой биографии композитора:

- письмо Кавоса Верстовскому об актрисе Нимфодоре Семёновой<sup>5</sup>;

<sup>3</sup> Как подчеркивает Ливанова, Стасов заинтересовался оперным наследием Глинки, чтобы показать преемственность его творчества с творчеством следующего поколения [15, 78].

<sup>4</sup> Этими и другими вопросами интересовался венецианский славист Алессандро Романо в недавно опубликованной статье. Хотя он и проясняет некоторые неточности в сведениях о первых годах жизни композитора (в том числе и год его рождения), однако в заключение подчеркивает трудность восстановления его биографии, по крайней мере до 1803 года, когда Кавос заключил контракт с Дирекцией Императорских театров как капельмейстер итальянской и русской трупп [20].

<sup>5</sup> Государственный центральный Театральный музей им. А. А. Бахрушина. Рукописный отдел. Ф. 53 (А. Н. Верстовский). Ед. хр. 162.

- его же письмо Верстовскому с предложением создать оперу на героический сюжет из русской истории<sup>6</sup>;
- два письма А. Ф. Львова Верстовскому об исполнении его «Песни русских»<sup>7</sup> и «Ивана Сусанина» Кавоса-Шаховского в Санкт-Петербурге<sup>8</sup>.

Все перечисленные материалы хранятся в коллекции Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве; они не изданы и публикуются здесь впервые.

Вместе с этими источниками упомянем и следующие, по которым можно уточнить информацию о композиторе:

- рукопись арии Кавоса «из одной только ноты» «Addio bei giorni»<sup>9</sup>;
- рукописное либретто волшебной оперы «Жар-птица»<sup>10</sup>.

Коснемся сперва письма Кавоса Верстовскому (1799–1862) о Нимфодоре Семёновой (1787–1876), младшей сестре драматической актрисы Екатерины Семёновой (1786–1849). В нем композитор просит о содействии Верстовского при выступлениях певицы в Москве. Письмо написано по-французски, чернилами, и датировано 22 августа 1828 года. Приводим факсимиле, а также оригинальный текст и его русский перевод.

Monsieur!

Connoissant depuis longtemps et votre amabilité, et vos talens je me fais un devoir de recommander à vos soins musicales Mlle. Semionoff qui [devra] donner quelques représentation sur le théâtre Imp. le de Moscou.

Милостивый государь!

Издавна зная Вашу любезность и Ваши таланты, я считаю своим долгом вручить Вашему музыкальному попечению мадемуазель Семёнову, которая даст несколько представлений на сцене Московского императорского театра.

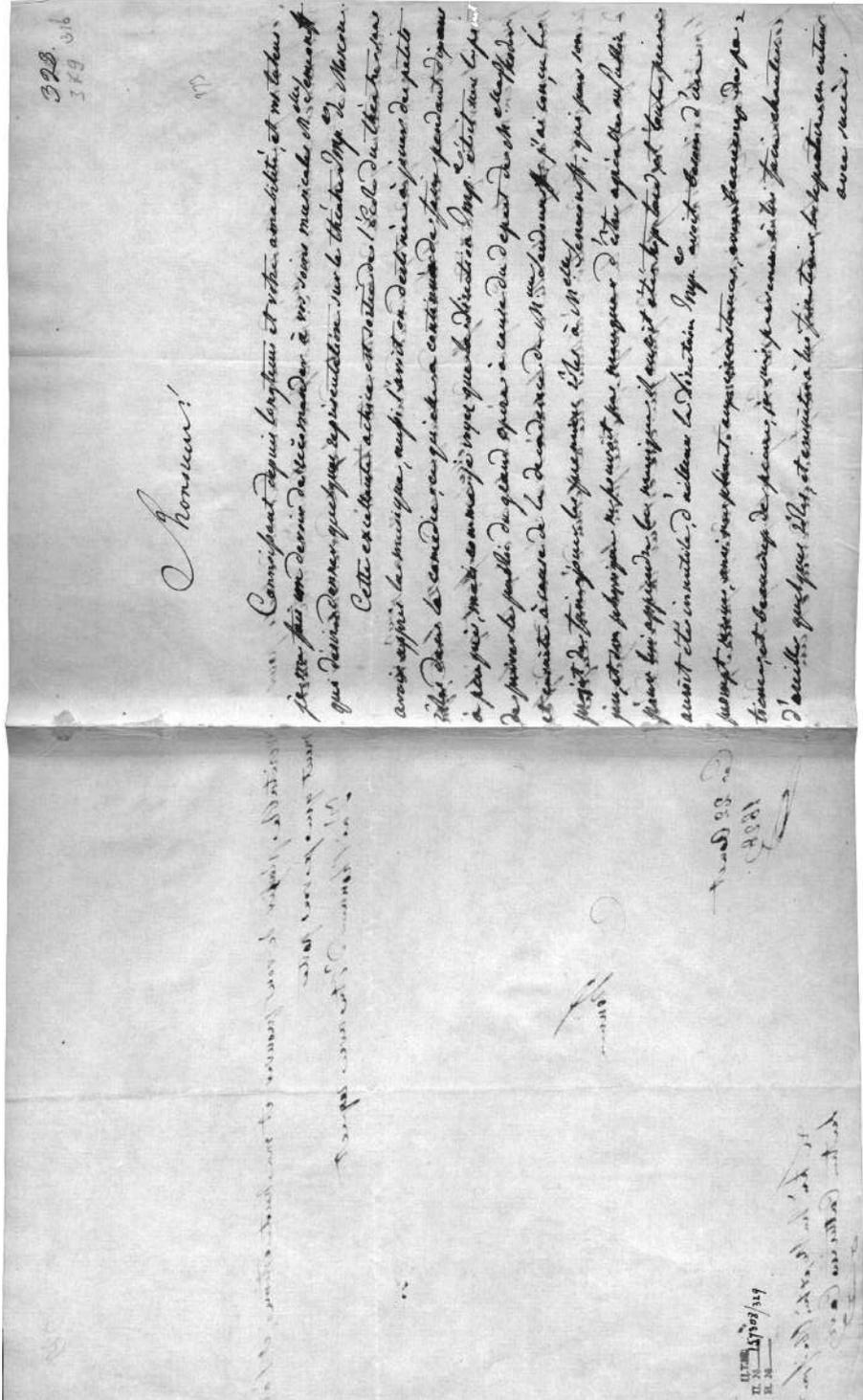
<sup>6</sup> Государственный центральный Театральный музей им А. А. Бахрушина. Рукописный отдел. Ф. 53 (А. Н. Верстовский). Ед. хр. 164.

<sup>7</sup> «Песнь русских» — вариант названия гимна «Боже, царя храни». Так именуется свое произведение Львов в письме к Верстовскому. Под этим заголовком гимн был опубликован петербургским гравёром Штединггом в 1883 году в авторской версии для четырехголосного хора с фортепиано (см.: [17]).

<sup>8</sup> Государственный центральный Театральный музей им. А. А. Бахрушина. Рукописный отдел. Ф. 53 (А. Н. Верстовский). Ед. хр. 221, 225.

<sup>9</sup> Di Pietro Leopoldo Ferri / Aria / D'una sola notte / Composta dal Sig. Cavos / In S. Pietroburgo / 1810. Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana. Mss. Italiani. Cl. 4. № 1585. Шифр 11512.

<sup>10</sup> Жар-птица, Волшебная опера в трех действиях с принадлежащими к ней хорами, балетами, ристалищами и великолепным спектаклем. Российское сочинение. Музыка соч. Капельмейстера Г. Кавоса. Государственный центральный Театральный музей им. А. А. Бахрушина. Книжный отдел. 311534/1257.



Мл. 1а



Cette excellente actrice est sortie de l'Ecole du théâtre sans avoir appris la musique, aussi l'avait on destiné à jouer des petits rôles dans la comédie, ce qu'elle a continué de faire pendant dix ans à peu près, mais comme je voyer [voyais] que la direction Imp.le était sur le point de priver le public du grand opéra à cause du depart de Mlle Phodor et ensuite à cause de la decadence de Mme Sandounoff j'ai conçu le projet de faire jouer les premiers rôles a Mlle Semionoff, qui [par] son jeu, et son physique ne puvoit [pouvait] pas manquer d'être agréable au Public. Pour lui apprendre la musique il aurait été trop tard et toute peine aurait été inutile, d'ailleurs la Direction Imp.le avoit [avait] besoin d'un prompt secours, ainsi me pliant aux circonstances, avec beaucoup de patience, et beaucoup de peine, je suis parvenu à lui faire chanter d'oreille quelques rôles, et ensuite à lui faire tenir le repertoire en entier avec succès.

Je me suis permis, Monsieur, de vous écrire tous ces details, pour vous prouver combien Madlle Semionoff aura besoin de votre secours et sur tout de celui de votre maitre de chapelle dans toutes les representations qu'elle donnera sur votre Theatre.

Эта замечательная актриса окончила Театральное училище, не изучая музыки; предполагалось, что она будет исполнять небольшие роли в комедиях, что она и делала в течение приблизительно десяти лет. Но, когда я увидел, что дирекция готова лишить публику большой оперы из-за отъезда мадемуазель Фодор<sup>11</sup>, а затем и по причине схода со сцены (decadence) мадам Сандуновой<sup>12</sup>, я задумал план ввести на главные роли мадемуазель Семёнову, которая своей игрой и обликом не могла не снискать успеха у публики. Изучать музыку ей было бы слишком поздно, и всякое усилие оказалось бы напрасным; впрочем, дирекция Императорских театров нуждалась в незамедлительной помощи, и потому, принимая во внимания обстоятельства, приложив массу труда и терпения, мне удалось заставить ее на слух петь несколько ролей, а затем успешно освоить и весь репертуар.

Я позволил себе, милостивый государь, описать Вам все эти детали, чтобы убедить Вас, насколько мадемуазель Семёнова нуждается в помощи — Вашей и Вашего капельмейстера — в течение всех представлений, которые она будет давать в Вашем театре.

<sup>11</sup> Жозефина Фодор, в замужестве Менвьель (Fodor-Mainvielle; 1789 (1793?) — 1870) — французская певица (сопрано) венгерского происхождения. Дочь скрипача и композитора Жозефа Фодора. Выросла в Петербурге, обучалась в там в Императорском театральном училище, затем с 1808 по 1812 год выступала там на оперной сцене. Будучи женой французского актера Менвьеля, в декабре 1812 года вынуждена была уехать вместе с ним из Петербурга на основании «Указа о высылке из России всех подданных французских». До 1825 года с большим успехом пела в оперных театрах Европы, затем из-за болезни голосовых связок покинула сцену. Является автором трактата «Размышления и советы об искусстве пения» (*Réflexions et conseils sur l'art du chant*; Париж, 1857).

<sup>12</sup> Елизавета Семеновна Сандунова, до замужества Уранова (1772 (1776?) — 1826) — русская актриса и певица. Окончила Петербургское театральное училище. С 1794 по 1813 год жила и выступала в Москве, с 1813 года — вновь в Петербурге. Прославилась не только как оперная певица и драматическая актриса, но также как концертная исполнительница русских народных песен.

J'ai cru cependant prudent d'envoyer à Moscou Mr Turik mon élève qui aura l'honneur de vous presenter cette lettre, afin qu'il serve en qualité de souffleur de Mlle Semionoff, et qu'il puisse en même temps communiquer au maitre de chapelle les mouvements aux quels elle est habituée, car la moindre difference pourrait la descarter, d'ailleurs elle a besoin d'avoir aupres d'elle quelqu'un qui la connoisse, même pour l'encourager, car malgré ses vingt ans de pratique elle est sur la scene d'une timidité extraordinaire.

Veuillez, Monsieur, m'honorer de vos ordres, si jamais je pouvois avoir le bonheur de vous être agréable, et soyez sur d'avance que dans tous les cas, je me ferai un devoir et un veritable plaisir de vous prouver et ma haute estime, et l'attachement que je vous porte.

J'ai l'honneur d'être avec respect  
Monsieur  
le très humble, et très obéissant serviteur  
le 22 aoust  
1828  
Catterino Cavos

Кроме того, я счел благоразумным направить в Москву моего ученика господина Турика, который будет иметь честь вручить Вам это письмо, дабы он послужил в качестве суфлера мадемуазель Семёновой и показал капельмейстеру темпы, к которым она привыкла, поскольку малейшее отклонение может ее сбить. Она и помимо этого нуждается в том, чтобы рядом находился кто-то знакомый, дабы ее приободрить, потому что, несмотря на двадцать лет, проведенные на сцене, она поразительно робка.

Милостивый государь, если когда-либо я смогу быть Вам полезен, почту за честь служить Вам, и будьте заранее уверены в том, что у меня всегда будет и случай, и желание выразить Вам свое чрезвычайное уважение и искреннюю привязанность.

С почтением,  
Милостивый государь,  
Ваш верный и покорный слуга  
22 августа  
1828 г.  
Катерино Кавос

Письмо проливает свет на вопрос подготовки певцов к выступлению на сцене в то время. В литературе нет единой точки зрения о том, каким был на самом деле профессиональный уровень артистов. Келдыш считал, что оркестр Петербургского театра обладал высоким мастерством, также и Гозенпуд не соглашался с высказываниями мемуаристов того времени, по свидетельствам которых музыканты и певцы не умели читать ноты [5, 114]. Он подчеркивал, что уже в XVIII и в начале XIX в. Театральное училище выпускало хорошо обученных артистов. Однако Всеволодский-Гернгросс писал, что «Широкий просветительный план его [Шаховского]<sup>13</sup>, преподававшего в этом учреждении. — А. Дж.] <...> разбивался о некультурность учеников, о полную неподготовленность их к восприятию его теорий и окончилось

<sup>13</sup> Князь Александр Александрович Шаховской (1777–1846) — драматург и театральный деятель, на протяжении всей первой четверти XIX века служивший в Дирекции Императорских театров в Петербурге.

это тем, что он стал учить с голоса и с жеста, превращая «дебютантов и дебютанток в каких-то попугаев или скворцов» [3, 58].

В случае Кавоса письмо вполне соотносится со словами Софьи Дехтеревой-Кавос, утверждающей, что капельмейстеру пришлось «начинать дело с самого начала» [8, 100]. В свою очередь Дехтерева опирается на Каратыгина, который пишет в своих записках, что «первые оперные певцы и примадонны того времени не знали почти вовсе музыки и благодаря неусыпному, тяжкому труду Кавоса пели (по слуху) в операх Моцарта, Паэзьелло, Чимароза, Спонтини, Керубини, Мегюля и других первоклассных композиторов! Чего ему стоило с каждым отдельно выдалбливать его партию, налаживать ежедневно то как канарейку, то как снегиря, и потом согласовать их вместе в дуэтах, трио, квартетах, квинтетах и, наконец, в финалах! Непостижимый труд, дивное терпение, просто геркулесовский подвиг! За то все время дня, чуть ли не до глубокой ночи, он посвящал своим ученикам и службе» [13, 97–98]. Далее Каратыгин переходит прямо к случаю Нимфодоры Семёновой, «крестной матери и благодетельницы <его> жены», Софьи Васильевны Биркиной. Слова актера и здесь совпадают с содержанием письма: «В доброе старое время она была первой певицей русской оперы, не имея никакого понятия о музыке, буквально не зная ни одной ноты. Капельмейстер Кавос, которому, разумеется, граф Пушкин<sup>14</sup> платил за уроки, проходил с нею все ее партии и учил по слуху, как канарейку, но слух у нее был очень туг, и она зачастую очень мило фальшивила. Надо удивляться необыкновенному терпению неумолимого Кавоса, который возился с нею с утра до позднего вечера при каждой ее новой роли. Еще удивительнее то, что она могла петь в операх Моцарта, Россини, Спонтини, Чимароза и других знаменитых композиторов!» [там же, 240]. Если про Каратыгина еще можно было бы думать, что он хотел преувеличить роль капельмейстера и его трудолюбие, то письмо самого Кавоса — это частное сообщение, в достоверности которого нет причин сомневаться. Кроме того, это письмо подтверждает надежность источников, в которых косвенно упоминались подобные обстоятельства.

Вопрос достоверности и полноты источников о жизни и творчестве Кавоса дает повод перейти непосредственно к последним приведенным материалам, к которым нужно добавить короткие замечания. Ария «*Su una sola potta*» («Из одной только ноты») упоминается во французском некрологе Кавоса, написанном Мерсье [26, 110]. Через некролог та же информация переходит в биографию Кавоса, написанную Дехтеревой: «В Петербурге ему был оказан очень лестный прием. Но он нашел у артистов итальянской труппы этой столицы те же требования, те же претензии, с которыми он так упорно и так остроумно боролся в своем родном городе. Его изобретательный ум, однако, помог ему избежать опасности, подсказывая средства для соглашения самых бессмысленных требований без ущерба для

<sup>14</sup> Имеется в виду граф Василий Валентинович Мусин-Пушкин (1773–1836), придворный и дипломат, покровительствовавший Нимфодоре Семёновой.

собственного достоинства. Однажды один очень посредственный певец, безголосный и бесталантный, но крайне преувеличенного мнения о своем таланте, раздраженный напрасными стараниями заставить Кавоса написать для него новый мотив получше, обратился к директору и надоедал ему до тех пор, пока тот, чтобы избавиться от его посещений, не приказал Кавосу его удовлетворить. Кавос, исполняя приказание, сочинил мотив на одну ноту и, дабы избежать монотонность этого псалмопения в некотором роде, переложил пение в оркестр, модулируя его только аккордами, в которые входила эта нота; таким образом все были довольны, даже певец, наивно приписавший себе аплодисменты, расточаемые композитору» [8, 99].

Необычный анекдот про капризного певца находит подтверждение в дошедшей до нас копии «Арии из одной только ноты, сочиненной Г. Кавосом в С. Петербурге, 1810», которая хранится в библиотеке «Марчана» в Венеции. Речь идет, вероятно, о вставной арии для неустановленной оперы. Текст написан на французском и итальянском языках, мелодия, как и передает Мерсье, поручена оркестру, певцу-басу же — лишь монотонная псалмодия на одной ноте (А большой октавы). По содержанию текста трудно определить, для какой оперы ария была написана; это прощание некоего отца с детьми перед смертью либо в какой-то не менее драматичный фатальный момент. Таким образом, приведенный в литературе и ранее не находивший подтверждения анекдот следует признать реальной историей.

Более конкретным является открытие нового источника, относящегося к опере «Жар-птица». По словам Келдыша, «либретто оперы не сохранилось, но ее драматическую фабулу легко восстановить по партитуре и суфлерскому экземпляру» [14, 142], на который указал впервые Гозенпуд. К счастью, либретто, которое Келдышу не удалось найти, в действительности уцелело. Его рукопись находится в Книжном отделе библиотеки музея имени Бахрушина в Москве, под названием «Жар-птица, Волшебная опера в трех действиях с принадлежащими к ней хорами, балетами, ристалищами и великолепным спектаклем. Российское сочинение. Музыка соч. Капельмейстера Г. Кавоса». Из либретто мы узнаем, что главная героиня оперы, княжна Зораида, не гибнет вместе с Жар-птицей, как ошибочно полагал Келдыш, а исчезает во время кораблекрушения, из которого чудесным образом спасается Левсил, и торжественно возвращается в последнем явлении оперы вместе с царицей волшебниц — покровительницей Левсила — Световидой. Световида выясняет, что Жар-птицу захватили не братья Левсила Гордый и Свенельд, которые хотели, сказав неправду, завоевать предпочтение царя-отца: этот «подвиг совершен Левсилом» (III д., явл. 11 и последнее, лист 48 v.). Она награждает его союзом с прекрасной Зораидой; разоблачая же лживые намерения братьев, прощает их, поскольку «счастье людей зависит только от мудрой кротости государей». Опера заключается общими картиной и хором (№25): «Героя увенчала слава / Среди сияния побед; / Из века в век процветет / Славян безсмертная держава» (л. 49).

Либретто заслуживает отдельного исследования, но даже по некоторым деталям текста его можно определить как попытку соединить жанр волшебной оперы с серьезным содержанием. Можно предположить, что либретто «Жар-птицы», как и других опер Кавоса, сочиненных для Императорских театров, было средством пропаганды идеологии Двора. Именно слово «кротость», употребляемое как характеристика хорошего государя, обозначало отличительную черту Александра I в его изображении с момента коронации [28, 101]. Эта добродетель воспета и Г. Державиным в «Гимне кротости», сочиненном по случаю коронации императора<sup>15</sup>.

Келдыш отмечает «известное внутреннее противоречие», заложенное «в трактовке сказочного сюжета либреттистом и композитором» [14, 143]. Видимо, по его мнению, музыка не отражала идеологического содержания либретто. Однако в отсутствие партитуры проведение полноценного совместного анализа музыки и текста невозможно. Можно предположить, что композитор, на самом деле не умевший перестроиться при новых требованиях к искусству (на что и указал Келдыш [там же, 142–143]), тем не менее, чувствовал дух последних лет царствования Александра I и хотел ему соответствовать.

Второе письмо Кавоса Верстовскому, написанное также по-французски, содержит предложение о сотрудничестве в создании оперы на героический сюжет из российской истории.

Monsieur!

Me rappelant avec reconnaissance des marques d'interet que vous avez voulu prendre, Monsieur, à l'execution de quelques ouvrages de ma composition, je prends la liberté de vous importuner avec la presente pour vous communiquer un projet que j'ai fait pour le Théâtre que vous dirigez, et que je ne voudrais mettre au jour qu'autant qu'il auroit [aurait] votre approbation.

Le theatre russe manque entierement comme vous le savez d'ouvrages nationaux dans le genre heroique. Je desire-rais en faire quelques unes pour votre Théâtre, et puiser le sujet dans l'Histoire de Russie. La pièce pourrait être composée à Moscou, ou je je [sic] pourrais [pourrais] la faire composer à Petersbourg.

Милостивый государь!

С благодарностью вспоминая внимание, которое Вы соблаговолили проявить к исполнению некоторых моих сочинений, я беру на себя смелость докучать Вам настоящим [письмом], дабы сообщить о проекте, который я задумал для руководимого Вами театра и который я не хотел бы представлять [публике] без Вашего одобрения.

В русском театре, как Вам известно, отсутствует национальная опера в героическом жанре. Я желал бы написать несколько подобных вещей для Вашего театра, почерпнув сюжет из русской истории. Либретто могло бы быть сочинено в Москве, или я мог бы поручить [кому-либо] сделать это в Петербурге.

<sup>15</sup> «Так, Кротость, так ты привлекаешь / Народных к себе сердца; / Всех паче качеств составляешь / В царе отечества отца» [7, 385].

Vous pourriez avoir l'extrême bonté de m'instruire des ressources des acteurs de l'Opéra pour l'étudier de leur voix, leur moyens, et leur capacité, et moi, je me ferais un devoir de les faire briller autant que mes faibles talents peuvent me le permettre.

L'ouvrage appris, je pourrais obtenir la permission de venir à Moscou pour assister à quelques répétition, et la chose pourroit marcher sans rencontrer la moindre difficulté.

Comme il me seroit impossible de rester longtemps à Moscou pour avoir le bénéfice qu'ordinairement on accord en pareil cas, je desirerois [desirerais] faire une fois pour toutes un arrangement avec la Direction du Théâtre de Moscou, sous la condition qu'elle ne pourrait disposer de l'ouvrage que pour son propre théâtre.

Je desire, Monsieur, que personne ne soit instruite de ce projet, que j'ose vous confier comme à un ancienne connoissance que j'ai toujours très estimée, et à une personne qui honore les arts de sa protection. J'attendrai avec impatience vos avis sur cette affaire d'après les quels je réglerai ma démarche.

Si Madame la Princesse dont j'ignore le nom, née Faminzin se rappelle encore de moi, veuillez, Monsieur lui presenter mes respectueux hommages.

C'est en vous suppliant de pardonner à mon importunité, que j'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect

Monsieur  
le très humble et très  
obeissant serviteur  
Catterino Cavos  
P. S.  
Sous mon adresse  
au grand Théâtre

Вы были бы чрезвычайно любезны, сообщив о том, какими актерами располагает Опера, дабы мне представить себе их голоса, способности и возможности, и я дам им блеснуть, насколько позволят мои скромные таланты.

Когда произведение будет выучено, я бы мог получить разрешение приехать в Москву и присутствовать на нескольких репетициях, дабы подготовка прошла без малейших затруднений.

Поскольку мне невозможно долго оставаться в Москве, чтобы получить бенефис, как это обычно бывает в подобных случаях, я желал бы загодя иметь договоренность с Дирекцией московского театра, с условием, что она будет располагать моей партитурой без права ее передачи другим театрам.

Я желал бы, милостивый государь, чтобы Вы никого не посвящали в этот проект, поскольку я осмеливаюсь довериться Вам, как старому знакомому, которого я всегда уважал и который достоин искусство своим покровительством. Я буду ждать с нетерпением Вашего ответа по этому поводу, исходя из которого буду строить свои дальнейшие планы.

Если Госпожа Княгиня, чьего имени я не знаю, урожденная Фаминцына, еще помнит меня, окажите любезность, Милостивый государь, передать ей мое почтение.

Умоляю простить мне мою назойливость, с глубочайшим почтением

Ваш верный и покорный слуга  
Катерино Кавос

P. S.  
Большой театр

226. 361  
291  
sk

Cherissim!

Me rappelant avec reconnaissance des maigres d'instants que vous avez voulu me consacrer, Monsieur, à l'exécution de quelques ouvrages de ma composition, je prends le liberté de vous importuner avec la présente pour vous communiquer un projet que j'ai fait pour le Théâtre que vous dirigez, et que je ne voudrais mettre au jour qu'autant qu'il auroit votre approbation.

Le Théâtre que je propose entièrement comme vous le savez d'ouvrages nationaux, d'un genre français. Je desirerois en faire quelques uns pour être

Cherissim, et puiser le sujet dans l'Histoire de Russie. La pièce seroit éto composée à Moscou, ou je je pourrois la faire composer à Pétersbourg. — Vous pourriez avoir l'extrême bonté de m'indiquer des personnes des Acteurs de l'Opéra pour l'étendue de leur voix, leurs moyens, et leur exactitude, et moi, je me serois un dossier de la pièce. Elles auroient que me faire telles telles, pourment ne le permiettez.

L'ouvrage après je pourrois obtenir la permission de venir à Moscou pour habiter à quelques répétitions.

Ил. 2а

337.

et de leur prochain mariage sans consultation de moi-même  
 d'habitude. Mais moi qui me considère avec vous  
 comme il me serait impossible de rester longtemps  
 à Moscou pour avoir le bonheur qui s'offrirait en  
 accordant en faveur de je desirerais faire un fort bon  
 traité un arrangement avec la direction de théâtre de  
 Moscou, sur la condition qu'elle ne pourrait disposer  
 de l'ouvrage que pour ma propre théâtre —  
 De dire, Monsieur, que personne ne soit instruit  
 de ce projet, que j'ose vous en parler comme à un ancien  
 connaissance qui a toujours été estimé, et à une

personne qui honore le titre de sa protection — Lettre  
 D'ici avec impatience vos avis sur cette affaire  
 D'après les quels je réglerai mes démarches —  
 A Madame la Princesse D'ont j'ignore le nom, mais  
 j'aimerais de rappeler encore de moi, Veuillez, Monsieur  
 lui présenter mes respectueux hommages. —  
 C'est en vous remerciant de votre amitié et de votre  
 politesse, que j'ai l'honneur d'être avec vous  
 profond respect.  
 P. S.  
 Pour mon adresse  
 Rue Saint-Nicolas  
 N. 11.  
 De la Princesse et de  
 Monsieur de la Princesse  
 Collection Card

Ил. 26

Письмо не датировано, так что о времени его отправления можно только строить предположения. В папке указано хранителем: «не позже 1840», т. е. года кончины капельмейстера<sup>16</sup>. Однако исходя из содержания письма можно с достаточной уверенностью сдвинуть границу на более раннее время: в 1836 году Кавос руководил исполнением «Жизни за царя» М. Глинки, а годом ранее — в 1835 — была поставлена «Аскольдова могила» самого Верстовского. После ее постановки Кавос вряд ли стал бы говорить ее автору о том, что «в русском театре <...> отсутствует национальная опера в героическом жанре».

С другой стороны, письмо не могло быть написано до 1825 года, когда Верстовский стал «инспектором музыки» в Москве, с большей же вероятностью оно появилось не раньше 1830 года, когда он стал «инспектором репертуара» Императорских московских театров [10, 6]. В письме Кавос ссылается на то, что Верстовский уже проявил внимание к некоторым его сочинениям, поэтому речь идет явно не о самом начале деятельности Верстовского в театре<sup>17</sup>. Таким образом, датировка письма сводится к промежутку не больше пятнадцати лет (с 1825 по 1840 год), наиболее же вероятен временной период с 1830 по 1835 год.

Интересно, что к этому времени Кавос уже сочинил произведения (оперы и дивертисменты) патриотического характера, прямо или косвенно связанные с событиями Отечественной войны. Среди них можно упомянуть «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812), «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству» (1813), «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» (1813), «Казак в Лондоне» (1813), «Торжество России, или Русские в Париже» (1814), «Возвращение ополчения в село Усердово» (1815), «Иван Сусанин» (1815), «Возвращение Пожарского в свое поместье» (1826). Письмо дает возможность предполагать, что инициатива создания сочинения принадлежала не только либреттистам, как это обычно бывало в XVIII веке. Об активности Кавоса говорит намерение заказать либретто («пьесу») для запланированной оперы.

Замечание композитора об отсутствии в русском репертуаре «национальной оперы в героическом жанре» свидетельствует о том, что Кавос чувствовал, в том числе в собственных сочинениях, недостаточность воплощения героизма и русского характера в опере устарелой формы. Осуществляя в России постановки самых недавних европейских сочинений, он отдавал себе отчет в требованиях своей переходной эпохи в поле оперного спектакля. Наверное, он осознавал, что пора идти в направлении

<sup>16</sup> Катерино Кавос умер в Петербурге 28 апреля 1840 года.

<sup>17</sup> О возможности знакомства Верстовского с Кавосом во время его пребывания в Петербурге мне не удалось найти информации. Верстовский приехал в Петербург в 1816 году, но Доброхотов не включает Кавоса в число его знакомств из театрального мира [10, 5].

оперы с непрерывным музыкальным развитием и комплексной, но связной формой<sup>18</sup>.

Следующие документы как будто дают представление о том, как в то время пытались компенсировать этот недостаток. Рассмотрим два письма Алексея Федоровича Львова Верстовскому, касающиеся композитора Кавоса и его творчества в театральной жизни России. В первом письме, датированном 15 января 1834 года, Львов рассказывает Верстовскому об имевшем место пятью днями ранее, 10 января, исполнении его «Песни русских» в Санкт-Петербурге, после представления оперы Кавоса «Иван Сусанин»<sup>19</sup>.

Любезнейший Алексей Николаевич!

Позвольте и мне в мою очередь описать вам как на Театре произведена была у нас Песнь русских: давали оперу Иван Сусанин, (Князя Шаховского, музыка Кавоса) — в конце оперы когда радовались о спасении Романова, один из приверженцев приглашает всех идти на площадь и всем вместе просить Бога о сохранении Царя; с сим словом подымается задняя кулиса и открывается площадь; — бездна народу, всякого рода и возраста, тихим движением приближается к оркестру; Самойлов начинает петь один, с легким сопровождением оркестра, — в то же время публика встает; — выражение с которым сказал он куплет свой, произвело на слушателей сильное влияние, — потом весь народ повторил оный с полным оркестром и в третий раз к хору присоединилась военная трубаческая музыка, все же струнные инструменты придавали движение общей массе одинаким[и] пассажиам[и] осьмушками. — Общий крик и рукоплескания раздавались по Театру; — повторили еще раз, — тот же крик, те же Ура!

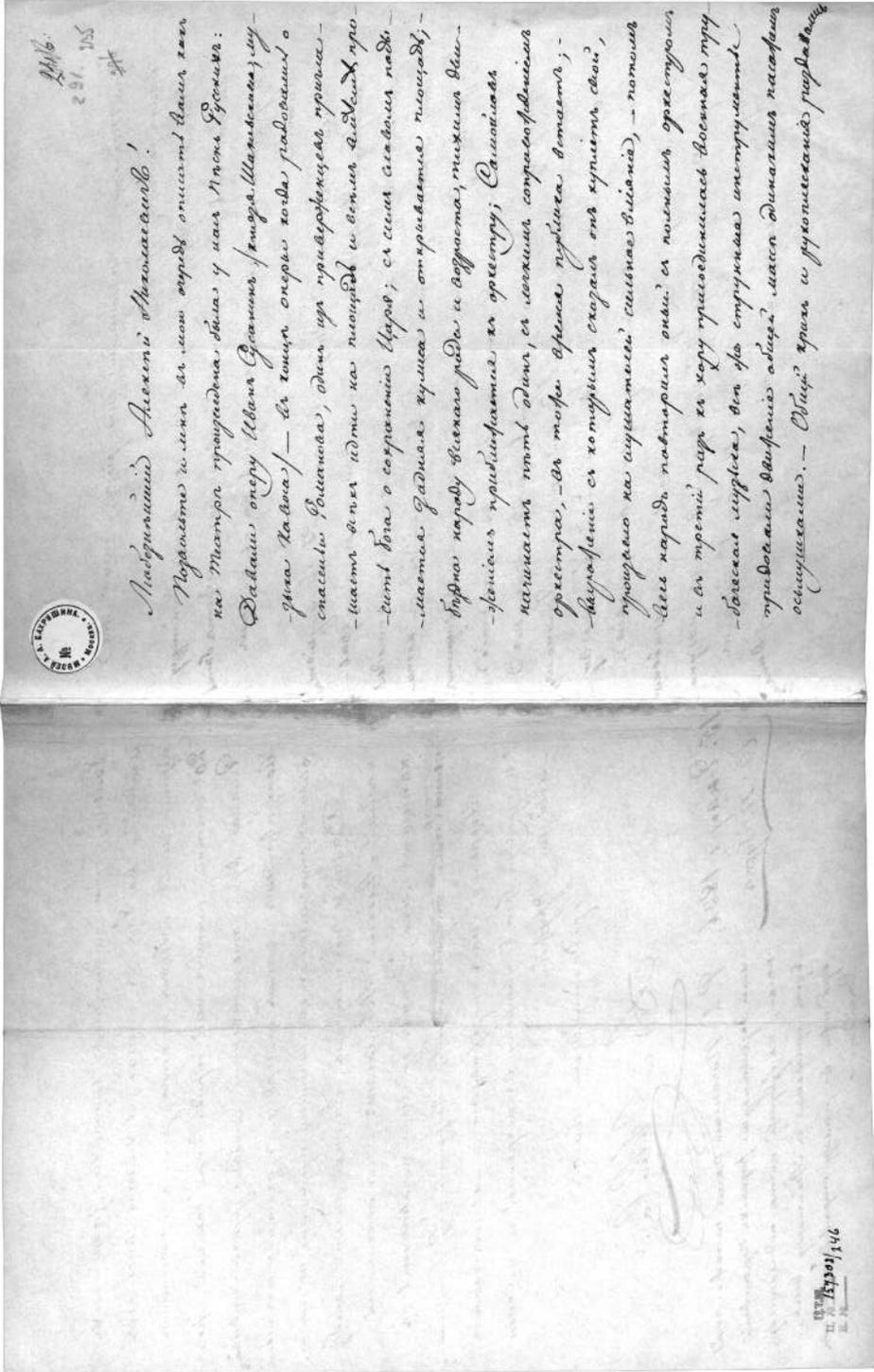
Надеясь на дружбу Вашу я посылаю вам партитуру на память от искренняго товарища, может быть и у вас понадобится исполнить песнь в сем виде. Вы легко себе вообразите как мне было приятно одобрение Государя, истинно это ни с чем сравнить нельзя, но за то понес я и неприятностей от многих, многих; даже от людей с которыми знаком с малолетства: иной говорит, что тут нет Рускаго напева, — в оправдание прошу вас только взглянуть на прилагаемая сравнительныя темы Руской песни с Гимном, и вы увидите, что ближе подойти было невозможно, приняв в соображение все условия. — Другой говорит, хорошо да жаль что выкрадено из Пачини<sup>20</sup>. — Третий досадует, зачем не употреблен для сего Марш Петра I<sup>го</sup>, одним словом, конца нет всем толкам и суждениям.

Больно, что подлежишь критики завистных людей! — да Бог с ними, я делаю свое и с пути меня собьют не скоро, за меня постоит 20<sup>и</sup> летний

<sup>18</sup> Определяя эти требования, музыковед Ричард Тарускин писал, что «до «Жизни за царя» настоящей русской оперы не существовало. Русские, например Березовский и Бортнянский, в XVIII веке писали итальянские оперы, однако они и сочинялись, и исполнялись только в Италии. Русские же оперы на русские тексты (пусть даже автором музыки был Кавос) включали лишь зингшпили или комедии, перемежающиеся ариеттами (*comédies mêlées d'ariettes*) [27, 227].

<sup>19</sup> Государственный гимн «Боже, царя храни» был впервые исполнен публично в Москве в Большом театре 6 декабря 1833 года.

<sup>20</sup> Джованни Пачини (Pacini; 1796–1867) — итальянский композитор, автор более 70 опер.



Ил. 3а

по Мату, — вытерши еще раз, — тот же  
 крик, тот же глас!  
 Ах, как на дутье валу я послышал твой  
 на плач от изречения товарища, шепта  
 и у нас повадится исполнит плач в след  
 веди.

— Как легко себя выстроили как иль было приятно  
 ах, как восторг, истинно это же а как слав  
 — как негде, но где то пошел и и кончатся  
 от лютости, слышишь; да же от иль, с ка  
 — прости Господи а малометства; иль, выстро  
 это тут же как Господи кама, — в оправдан  
 пишу вам только восторг, истинно это же а как слав  
 сравнительная, ты же Господи кама, истинно это же а как слав  
 и как увидитесь ты же Господи кама, истинно это же а как слав  
 — иль, прима а выстроили ах, как слав  
 Другой выстроит, слышишь, кама ах, как слав  
 ах, как слав. — Моей выстроит кама ах, как слав  
 — прима ах, как слав кама ах, как слав  
 слышишь кама ах, как слав кама ах, как слав

2117.

Говно, что падешь зрители давитесь  
 слава! — да бон а иль, а дилло слав ах  
 пишу иль, савоно не саво, да иль, постоит  
 20<sup>е</sup> истинный постоит ту же, ту же савоит же  
 Риска ах, истинно, иль, истинно, истинно  
 — выстроили иль, а савоит, истинно, истинно  
 восторг истинно ах, как слав истинно.

— Давно а не пишу выстроили, истинно, истинно  
 — истинно истинно истинно, истинно, истинно  
 кама ах, — как истинно истинно ах  
 истинно истинно, истинно, истинно, истинно.  
 Истинно — как истинно ах, как слав  
 и пишу истинно истинно, истинно, истинно  
 — истинно истинно

А. Джуст

15. Октября 1834.  
 Р. П. Савоит

Р. П. Савоит  
 — как истинно истинно истинно  
 — как истинно истинно истинно  
 — как истинно истинно истинно

постоянный труд; при сочинении же Гимна дух отечественной любви руководствовал воображением моим и сердцем, уклонив от меня всякое стремление к личному пустому отличию.

Давно я не получал Ваших писем, любезнейший Алексей Николаевич, — не поленитесь написать мне, — так приятно поговорить с человеком откровенным, добрым и знающим.

Искренно Вас поздравляю с новым годом и прошу быть уверена в искренней и не поколебимой дружбе

Преданнейшаго Вам

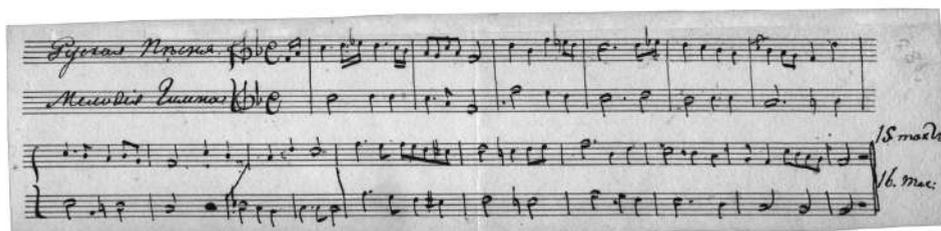
А. Львова.

15 Генваря 1834

С: П: бург

P. S. Посылаю Вам также печатные Экземпляры разных переложений песни, на будущей почте подобные будут присланы к Лейнгольду для продажи в пользу страждущих от голода.

Приложение, в котором Львов приводит ноты «русской песни» для сравнения с «мелодией гимна», было — очевидно, в результате ошибки хранителя архива — присоединено к другому, более позднему письму, датированному 4 ноября 1846 года и содержащему дирижерские указания для исполнения увертюры к опере Львова «Ундина», премьера которой состоялась в 1847 году.



Ил. 4

Исполнение вновь сочиненного гимна в театре, в качестве финала «Ивана Сусанина» не было единичным событием: в частности, сохранилась афиша Императорских театров, сообщающая о представлении 20 ноября 1834 года трагедии Крюковского «Пожарский», оперы Кавоса «Иван Сусанин» и гимна «Боже, царя храни» — «с хорами, в коем будут участвовать все Артисты Российской Оперной труппы, и полковые музыканты».

Не исключено, что новый гимн мог исполняться и на других театральных представлениях, дабы поддерживать верноподданнические настроения публики. Дело в том, что и опера «Иван Сусанин», и трагедия Крюковского имели целью прославление Российской империи от начала династии



Ил. 5

Романовых, но у этих произведений, в частности у оперы Кавоса, форма не была приспособлена к цели.

Очевидно, сам Кавос это осознавал, поскольку, являясь автором опер на патриотические сюжеты, сочиненных в десятые годы, в том числе «Ивана Сусанина», в то же время писал Верстовскому, что «в русском театре <...> отсутствует национальная опера в героическом жанре», и выражал намерение сочинять произведения подобного рода.

С точки зрения музыки, целью этой эпохи являлся поиск подходящей формы для исторических произведений в «героическом жанре». Композитор Катерино Кавос, как мы видим, пытался достичь создания трагедии в музыке в своей опере «Иване Сусанине». Он связывал разные моменты сюжета, повторяя тему Сусанина и некоторые элементы мелодии, напоминающей поляков, он также создал большие финалы, в которых ярко сопоставлял различные элементы сюжета (воины гетманского отряда против русских крестьян). Кавос пытался воплотить трагедию (русскую) в музыке, видимо, почувствовав необходимость выйти за рамки малых форм водевиля и преодолеть ограничения комической оперы. В целом опера нравилась публике, однако с драматургической точки зрения она потерпела фиаско из-за либретто, в котором Шаховской не сумел преодолеть форму французской оперы спасения, близкой к водевилю<sup>21</sup>. Как впоследствии написал

<sup>21</sup> Замечания по поводу благополучной развязки сюжета «Ивана Сусанина» Кавоса-Шаховского можно найти в следующей литературе: [16; 1; 11; 12; 18; 21; 6]. Вся дискуссия восстановлена в моей книге: [25].

Грачев, либретто «Ивана Сусанина» принадлежит к «гибридному драматическому жанру», это сочетание трагедии с водевилем, которое «чрезвычайно снижает рассказ о подвиге народного героя» [6, 297]. Ограниченность формы сказывалась на тоне произведения, несмотря на изначально желаемое предназначение. Так, у Кавоса опера заключается хором, рефрен которого был лейтмотивом на протяжении целой оперы: «Пусть злодей страшится / И грустит весь век; / Должен веселиться / Добрый человек» [24, 49–50]<sup>22</sup>. Текст и музыка имеют неуместно легкий характер в духе водевиля, что отмечали и критики того времени<sup>23</sup>.

Тем не менее, в последнем хоре присутствует опыт завершения оперы «гимном», призванным изложить общий смысл пьесы, превосходящий конкретное событие<sup>24</sup>. Практика добавления настоящего гимна — А. Ф. Львова — кажется сама по себе попыткой повышения тона в заключении спектакля, переходом от частного события до события универсального масштаба.

Эти опыты не остались безрезультатными, ибо подсказку получил и сумел разработать композитор следующего поколения, создатель русской оперы, — Михаил Иванович Глинка. Существует некая параллель между двумя одноименными операми. Идея торжественного хора широкого дыхания, подчеркивающего универсальное значение исторического эпизода

<sup>22</sup> Тема, соответствующая этим строчкам, звучит также в Увертюре, в Трио №5 «Заране крушиться, / Даром жизнь губить» (Явление I, 3) и в Финале первого действия «В дом Романовых без спора, / Проводи старик нас скоро» (Явление I, 4).

<sup>23</sup> По словам Владимира Моркова, «либретто этой оперы, написанное, как известно, на сюжет исторический, ведено в начале очень исправно, но в развязке пьесы, сочинитель, пользуясь правом авторской вольности, впал в непростительную погрешность. В последней сцене 2-го акта, где польские ратники, заведенные Сусаниным в непроходимую лесную глушь, и убежденные в его измене, должны убить его, выскакивает из-за кулис какой-то боярин с отрядом русских, нападает на врагов и обращает их в бегство. Сусанин же, вместо того, чтобы для спасения Царя пожертвовать жизнью, (в чем, как известно, вся сущность сюжета), преспокойно подходит к рампе и поет: “Пусть злодей страшится, / И грустит весь век; / Должен веселиться / Добрый человек!”. Подобное отступление от исторической правды, можно извинять разве только тем, что по тогдашним понятиям, вменялось автору в преступление, если добродетельный герой его пьесы, оставался лицом не торжествующим, или, чего Боже упаси, умирал на сцене; но как бы то ни было, а такому драматическому писателю, как князь Шаховской, казалосьсь-бы не следовало подчиняться правилам, ни на чем не основанным и не имевшим ни малейшего смысла» [16, 64–65].

<sup>24</sup> Несмотря на благополучную развязку, — в самую последнюю минуту, по обычаю оперы спасения, слышится набат, объявляющий прибытие русской дружины, — решение Сусанина спасти царя и пожертвовать жизнью в опере Кавоса воспринимается как трагический выбор. Начальник дружины благодарит его за подвиг и обещает благодарность царя. Иван представляется как пример для всего народа, которому каждый русский при необходимости должен следовать. На мой взгляд, сегодня, толкуя счастливую развязку как приношение, добровольное или вынужденное, условиям той эпохи, мы можем рассматривать его в историческом плане и сосредоточиться на трагическом смысле пьесы, то есть на выборе Сусанина умереть за царя и отечество. Полную аргументацию этой точки зрения см. в [9].

(для чего был непригоден хор «Пусть злодей страшится»), которая в опере Кавоса осуществилась за счет добавления торжественного гимна Львова, у Глинки воплотилась в знаменитом «Славься!». Таким образом, тот вид, в котором представляли спектакль в годы, предшествующие созданию «Жизни за царя», заслуживает внимания именно потому, что вместе с общими чертами двух либретто, подтверждает толкование оперы Кавоса как переходного этапа от маленьких опереток (водевилей или опер спасения вроде «Водовоза» Керубини) XVIII века<sup>25</sup> к первой русской опере, созданной Глинкой.

Кроме того, данный анализ дает повод к преодолению традиционного понимания русской национальной оперы как изобретения Глинки. Архивные данные дают возможность трактовать этот процесс в контексте преемственности, в которой Кавос сыграл значительную роль объединителя двух эпох.

#### Использованная литература

1. *Аранов П. Н.* Летопись русского театра. СПб.: Н. Тиблен и комп., 1861. III, 386 с.
2. *Блох Г. К. А.* Кавос. Очерк его деятельности в России // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1896–1897 г. Приложения. Книга II. СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1898. С. 1–40.
3. *Всеволодский-Гернгросс В.* Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912. 198 с., ил.
4. *Гильо Ж. К. А.* Кавос: некролог // Северная пчела. №210. 18 сентября 1840 года.
5. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. Л.: Музгиз, 1959. 780 с.
6. *Грачев П. В. К. А.* Кавос // Очерки по истории русской музыки, 1790–1825 / под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л.: Гос. муз. издательство, 1956. С. 283–305.
7. *Державин Г. Р.* Гимн кротости // Сочинения Державина [в 9 т.] / с объясн. примеч. [и предисл.] Я. Грота. СПб.: изд. Имп. Акад. наук, в тип. Имп. Акад. наук, 1864–1883. Т. II: Стихотворения. Ч. 2 [1797—1808 г.].
8. *Дехтерева-Кавос С. Ц.* Катерино Альбертович Кавос. Русская старина. Т. LXXXIII. Кн. 4. Апрель 1895 года. С. 97–112.
9. *Джуст А.* «Иван Сусанин» Кавоса-Шаховского: предвестие официальной народности в 1812 году // Реалии и легенды отечественной войны 1812 года: сб. науч. статей / сост. С. В. Денисенко. СПб., Тверь: Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом), 2012. С. 154–171.
10. *Доброхотов Б. В. А. Н.* Верстовский и его опера «Аскольдова могила». М.: Гос. муз. издательство, 1962. 88 с.
11. *Зотов Р. М.* Биография капельмейстера Кавоса (письмо к И. П. Песочному) // Репертуар русского театра. 1840. Т. II. Кн. 10. С. 1–10.

<sup>25</sup> То есть тех произведений, которые позволяют Тарускину говорить о существовании в тот период в России «только зингшпиля и комедий, перемежающихся ариеттами»; см. выше примеч. 18.

12. [Зотов Р. М.] Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р. М. Зотова. СПб.: Типография Я. Ионсона, 1859. 120 с.
13. Каратыгин П. А. Записки / вступ. статья, коммент., указатели С. В. Денисенко. СПб.: Азбука Классика, 2011. 412 с.
14. Келдыш Ю. В. К. А. Кавос и русская опера // История русской музыки: в 10 т. Т. IV: 1800–1825 / редкол.: Келдыш Ю. В., Левашева О. Е., Кандинский А. И. М.: Музыка, 1986. С. 123–144.
15. Ливанова Т. Н. Стасов и русская классическая опера. М.: Гос. муз. издательство, 1957. 432 с.
16. Морков В. И. Исторический очерк русской оперы с самого начала по 1862 год. СПб.: М. Бернард, 1862. VIII, 159 с. Электронный ресурс: URL: <https://books.google.ru/books?id=g8k3AQAAlAAJ> (дата обращения: 10.08.2016).
17. Огаркова Н. А., Михайлов А. А., Рыжкова Н. А., Копытова Г. В. Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни Императорской России. Электронный ресурс: URL: <http://hymn.artcenter.ru/viewer/books/index.html> (дата обращения: 10.08.2016).
18. Р. З. [Зотов Р. М.] Пчелка. Театральная хроника // Северная пчела. № 166. 26 июля 1851 года. С. 661–662.
19. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. 268 с.
20. Романо А. Катерино Кавос: легенды и правда об одном венецианском вундеркинде // Русско-итальянский архив Х / сост. Д. Рицци, А. Шишкин. Салерно, 2015. С. 31–46.
21. Серов А. Н. Заметки о петербургских театрах // Современник. 1851. Т. XXIX. № 9–10. Отд. VI. С. 46–50.
22. Стасов В. В. Искусство XIX века: архитектура, скульптура, живопись, музыка // Статьи о музыке: в 5 выпусках. Вып. 5. М.: Музыка, 1980.
23. Чешихин В. История русской оперы (1735–1900). СПб.: Столичная типография, 1902. 272 с.
24. Шаховской А. А. Иван Сусанин. Опера в двух действиях. СПб.: Типография Императорского Театра, 1815.
25. Giust A. “Ivan Susanin” di Catterino Cavos, un’opera russa prima dell’Opera russa. Torino: EDT, 2011. VII, 412 p.
26. Mercier J. Notice nécrologique sur Catterino Cavos, directeur de la musique des Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg, Chevalier des ordres de Ste-Anne et de St-Vladimir de Russie, Mort à Saint-Pétersbourg, le 28 avril 1842 // Le Necrologe Universel du XIX siècle, Revue générale nécrologique et biographique. / sous la direction de E. Saint Maurice Cabany. T. XVI. Paris, 1849.
27. Taruskin R. Defining Russia Musically: historical and hermeneutical essays. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1997. XXXII, 561 p.
28. Wortman R. S. Scenarios of power, Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006. VIII, 491 p.