

УДК 78.072

РИККАРДО ДРИГО: СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ БАЛЕТНОГО КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА

Панова Е. В., Томашевский И. В.^{1,2}¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, ул. Малая Посадская, д. 26, Санкт-Петербург, 198097, Россия.² Михайловский театр оперы и балета, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Статья посвящена биографии капельмейстера Императорского театра в Санкт-Петербурге Риккардо Дриго. Рассматриваются обстоятельства создания им оригинальной музыки балетных спектаклей и редакций произведений других авторов. Дается характеристика многоаспектной деятельности итальянского маэстро в российском музыкальном театре рубежа XIX–XX веков. На основе архивных материалов и публикаций периодических изданий воссоздаются и вводятся в обиход отечественного искусствознания ранее неизвестные факты его жизни.

Ключевые слова: Риккардо Дриго, Мариус Петипа, музыкальный театр в России рубежа XIX–XX веков, балетные дирижеры Императорских театров.

RICCARDO DRIGO: PAGES OF BALLET CUPELMASTER'S BIOGRAPHY

Panova E. V., Tomashevskii I. V.^{1,2}¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 26, Malaya Posadskaya St., Saint Petersburg, 198097, Russian Federation.² The Mikhailovsky Theatre, 1, Plushchad Iskusstv (Arts Square), Saint Petersburg 191011, Russian Federation.

The article is devoted to the biography of the Saint-Petersburg Imperial theatre conductor and composer Riccardo Drigo. The author is considering the conditions of creating him original ballet music and making the new versions of works by other composers. The important intention of the article is to characterize the multidimensional activity of Italian maestro in the Russian musical theatre at the turn of the 19th and 20th centuries. There are also a number of facts of his life that were never explored by Russian art history before. Their studying is based on the archive materials and periodicals.

Keywords: Riccardo Drigo, Marius Petipa, Russian musical theatre at the turn of the 19th and 20th centuries, conductor of the Imperial theatre.

Композиторская и исполнительская деятельность Риккардо Дриго (1846–1930) представляют собой неотъемлемую часть отечественной музыкально-театральной культуры рубежа XIX–XX веков. Будучи высокопрофессиональным дирижером и чутким интерпретатором, он блестяще проявил себя как музыкальный руководитель постановок знаковых произведений отечественного балетного театра. В число таких спектаклей входят: «Спящая красавица», «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Раймонда» А. К. Глазунова. Присущие Дриго чувство стиля и подлинно музыкантского отношения к авторскому тексту вкупе с незаурядным дарованием композитора и оркестровщика позволяли ему дополнять и редактировать сочинения других композиторов не просто без ущерба для их общего замысла, но, более того, подчеркивая их художественные достоинства тактичными и обоснованными изменениями музыкальной ткани.

В этой связи парадоксальным видится недостаток исследовательского внимания к личности и творческой биографии Дриго¹ со стороны отечественного музыкознания: на сегодняшний день эта персоналия в пространстве русской театральной культуры последних десятилетий XIX – начала XX столетий остается одной из самых загадочных и малоизученных. Исключениями являются статьи С. П. Пепельжи [6; 7; 8]. В одной из них («Риккардо Дриго — судьба последнего капельмейстера петербургского императорского балета») исследователь принимает опыт реконструкции биографии итальянского маэстро, основываясь, в том числе, и на публикации Ю. Н. Слонимского «Из воспоминаний Риккардо Дриго» [9]. В свою очередь, Слонимский опирается на неизданные автобиографические заметки музыканта [10], записанные с его слов работником архива Дирекции Императорских театров Д. И. Лешковым². Слонимский дополняет публикуемый им в своей работе оригинальный текст Лешкова комментариями, поясняющими и уточняющими его содержание, что, безусловно, делает данную статью исключительно ценным подспорьем для изучения насыщенной различными перипетиями творческой жизни Дриго. При этом основное

¹ Между тем, жизни и творчеству Дриго посвящено достаточно много работ зарубежных исследователей [1; 2; 3; 4; 5].

² Д. И. Лешков (1883–1933) — офицер, балетный критик и писатель, автор книги «Партер и карцер. Воспоминания офицера и театрала» [11].

внимание Слонимский уделяет периоду активной деятельности музыканта в России: предпосылки становления его таланта (Дриго приехал Россию уже сложившимся исполнителем и композитором с солидным практическим багажом) и первые зарубежные успехи остаются в работе неосвещенными.

В исследовании Слонимского также уделено значимое место начальному периоду работы Дриго на поприще, принесшем ему мировую известность, — в русском балетном театре. Данная тема является основным предметом изучения и в статье Я. Ю. Гуровой «Риккардо Дриго. К вопросу о назначении на должность капельмейстера» [12]. Последним годам пребывания композитора и дирижера в нашем отечестве посвящена статья Е. С. Филимоновой «Риккардо Дриго: эпилог» [13].

Основной задачей настоящей работы видится попытка обобщения имеющихся в различных источниках биографических сведений о Дриго и их систематизации в хронологическом порядке. В данном случае такая форма структурирования рассматриваемых материалов представляется наиболее конструктивной, так как дает возможность дополнить их в ходе дальнейшей разработки этой чрезвычайно перспективной темы новыми, ранее неизвестными сведениями из архивов и периодической печати. Кроме всего прочего, именно она позволяет разграничить периоды его жизненного пути в соответствии с самыми значимыми творческими достижениями. Жизнеописание музыканта широкого профиля, каковым, безусловно, был Дриго, с таких позиций представляется верным и логичным.

Музыкальная одаренность будущего композитора стала очевидной для окружающих достаточно рано. Ее яркое проявление скорее можно считать неожиданным: среди родственников родившегося в семье адвоката ³ 30 июня 1846 года Риккардо Эудженио Дриго музыкантов не было вовсе ⁴. Поначалу заметным выражением повышенного интереса к миру звуков были долгие часы самозабвенного прослушивания фортепианной музыки в исполнении близкого приятеля отца и частого гостя в его доме пианиста венгерского происхождения по

³ Родители Риккардо Дриго – Эудженио Дриго (Eugenio Drigo) и Адриа Лупати (Adria Lupati) также активно занимались политической деятельностью.

⁴ «Отец мой... особого пристрастия к музыке не имел, да и во всей семье и восходящих ее поколениях, я знал лишь докторов медицины, инженеров и военных, не имея ни одного музыканта, ни по мужской, ни по женской линии», — писал Дриго в своих воспоминаниях [10, л. 11].

фамилии Йори (*A. Jorich*). Он же в скором будущем стал первым учителем музыки для талантливого ребенка. Юный Риккардо активно и, по всей видимости, небезуспешно пытался подбирать услышанное на фортепиано, что и послужило сигналом для родителей о необходимости развивать творческие способности единственного сына. Следует отдать должное нетипичной для своего времени позиции семьи будущего музыканта, тактично и с пониманием относившейся к страстному увлечению Риккардо, не настаивавшей на выборе иной, более надежной в плане дохода и общественного положения профессии.

В 14 лет он поступил в венецианскую консерваторию, где продолжил заниматься фортепиано под руководством чешского пианиста В. Селлинга (*V. Selling*) и, что представляется особенно важным, начал изучать гармонию и контрапункт под руководством А. Буццолы (*A. Buzzolla*) – ученика великого Г. Доницетти (*G. Donizetti*). В соответствии с требованиями консерватории, обучающиеся были обязаны освоить минимум два музыкальных инструмента: будущий композитор достаточно быстро научился играть на баритоне. Именно в качестве музыканта-духовика он в 16 лет начал исполнительскую деятельность в любительском оркестре своего родного города Падуи. К этому же времени относятся и первые композиторские опыты Дриго, которые он в дальнейшем оценивал как «наивные» и даже «дилетантские» [10, л. 11]. Представляется неверным, однако, недооценивать роль этих сочинений в становлении будущего композитора: инструментованные для этого же любительского оркестра и исполненные им, упомянутые произведения безусловно способствовали достаточно раннему освоению Дриго премудростей оркестровки. Понимание возможностей симфонического оркестра и умение быстро создавать яркую, прозрачную и удобную для исполнения инструментальную фактуру стали в дальнейшем неотъемлемой чертой профессионального облика Дриго-композитора.

Стремительный карьерный рост молодого музыканта начался сразу после окончания консерватории. Заняв поначалу скромную должность пианиста-репетитора в маленьком театре «Гарибальди» в Падуе, Дриго по собственным воспоминаниям и представить себе не мог, что в скором времени станет востребованным дирижером с обширной практикой: «О поприще дирижера я тогда и не мечтал, ибо в Италии, при широком развитии музыки вообще, молодых людей с консерваторским образованием было весьма много, и при значительном перепроизводстве музыкантов, конкуренция на видные места была слишком велика,

и я довольствовался дирижированием небольшим любительским оркестром» [10, л. 12].

Блестящий успех дебютного выступления Дриго в качестве оперного дирижера был обусловлен стечением целого ряда обстоятельств. Представляется верным предположить, что главным среди них была высокая оценка способностей Дриго коллегами и руководством театра «Гарибальди». Именно ему они по общему согласию доверили провести премьеру оперы «Два медведя»: молодой пианист-репетитор заменил заболевшего буквально за день до спектакля штатного капельмейстера. Первая творческая удача Дриго-дирижера не осталась незамеченной: после своего дебюта он «дирижировал еще несколькими операми и был оставлен на должность второго капельмейстера». На протяжении 70-х годов XIX века Дриго существенно расширяет свой оперный репертуар (в него вошли, среди прочего, «Кармен» Ж. Бизе и «Лоэнгрин» Р. Вагнера) и географию гастрольных выступлений, посетив с труппой театра Германию, Францию и Испанию.

Активная дирижерская деятельность не препятствует серьезным занятиям композицией. В те же годы из-под пера успешного маэстро выходят две оперы — «Дон Педро»⁵ и «Похищенная жена»⁶, а также целый ряд произведений в различных вокальных и инструментальных жанрах. Некоторые из них были написаны по заказу высокопоставленных особ Италии того времени⁷, что подтверждает повсеместное признание не только исполнительского, но и композиторского таланта Дриго на родине.

Таким образом, к концу 1870-х молодой итальянский дирижер и композитор стал одной из самых ярких персоналий в европейском культурном пространстве. Закономерным в этой связи представляется факт того, что он попал в поле зрения одного из самых влиятельных театральных деятелей своего времени — Директора Императорских театров барона К. Кистера, занимавшегося в то время комплектованием труппы для постоянного состава казенной итальянской оперы в Петербурге. Условия контракта, предложенные Дриго, были весьма привлекательными: например, в соответствии с ними капельмейстер (а именно на эту должность планировалось ангажировать подающего большие надежды

⁵ Другое название — «Дон Педро Португальский» на либретто А. Гаспарини. Премьера состоялась в театре Nuovo в Падуе 26 июля 1868 года.

⁶ Об этой опере известно лишь то, что она несколько позднее (в 1882 году) с большим успехом шла в Петербурге на сцене Казенной Итальянской оперы.

⁷ Среди них — Кантата, сочиненная по поручению самой Королевы Италии, а также ряд песнопений для синагоги, созданных по просьбе главного раввина Падуи.

молодого итальянского музыканта) мог рассчитывать на длительный летний отпуск, достаточный для продолжительного ежегодного пребывания на родине. Как можно понять из заметок столичных критиков, сразу по приезду в Петербург Дриго энергично взялся за дело, представив на открытии сезона «Аиду» и «Бал-маскарад» Верди. Инициативная манера работы нового маэстро была встречена с видимым одобрением; рецензенты также не без энтузиазма высказывали ожидание, что этот «...молодой джентльмен, очень живой, с горящими глазами останется здесь, наверное, на долгое время» [14]. И в самом деле, до упразднения петербургской итальянской оперы в 1886 году Дриго оставался ее бессменным музыкальным руководителем. Кроме того, гибкие условия контракта позволяли ему все эти годы успешно совмещать постоянную работу в России с европейскими гастролями. В частности, известно, что в апреле 1880 года он выступал в театре Фернандо (*Fernando*) в Севилье с тенором Дж. Гаярре; в мае 1882 года дирижировал «Гугенотами» Г. Мейербера в феррарском Театре Коммунале (*Teatro Comunale*; главную партию исполнял А. Мазини).

По всей видимости, время работы в итальянской труппе петербургского императорского театра было одним из самых интересных и насыщенных периодов в творческой биографии Дриго. Со многими коллегами по работе у него сохранились дружеские отношения на протяжении всей жизни. Так, спустя годы известный итальянский баритон А. Котони, находясь уже в возрасте 82-х лет, в письме Дриго тепло вспоминал годы совместной работы в Петербурге: «Очень и очень боюсь я... что преклонный мой возраст и боязнь за свои силы не позволят мне перед смертью еще раз посетить Петербург, где я имел случай познать истинных ценителей музыки и пения и где видел столько искренних знаков любви!» [15, с. 141].

Решение Дирекции Императорских театров об отказе от практики исполнения на отечественной сцене итальянских опер силами итальянской же труппы, однако, не означало потерю интереса руководства к персоналии ее музыкального руководителя. И. А. Всеволожский, сменивший несколькими годами ранее на посту директора барона Кистера, предложил уже основательно зарекомендовавшему себя дирижеру Дриго новую должность капельмейстера балета. По воспоминаниям самого итальянского маэстро, приглашение это его весьма смутило, поскольку он «не имел никакого понятия о балете и — за исключением незначительных танцев в операх, — никогда им не дирижировал» [10, л. 13]. С другой стороны, перспектива службы в Петербурге привлекала Дриго, успевшего за шесть лет полюбить Россию и чувствовавшего себя частью ее насыщенной театральной жизни. Уговоры директора

возымели действие: «Всеволожский меня успокоил в моих сомнениях и оказался пророком моей дальнейшей карьеры и настоящего призвания...» [10, л. 13].

В своих заметках Дриго также считает необходимым дать разъяснения относительно ситуации, «немножко омрачившей» [10, л. 14] начало его работы в балете. Речь идет о смещении с должности предшественника нового капельмейстера — пожилого дирижера А. Д. Папкова. Дриго с сожалением пишет о факте появления в отдельных изданиях превратного толкования его собственной роли в назначении на новое место: они давали основания предполагать участие итальянского маэстро «чуть ли не в интриге против Папкова» [10, л. 14]. С уважением отзываясь о заслугах и личности Папкова, безусловно пользовавшегося авторитетом у всей труппы, Дриго решительно опровергает возможность любых инсинуаций на этот счет: «...я совершенно неожиданно для себя был приглашен на должность первого капельмейстера прямо из Италии и никогда до вступления в должность не знал Папкова и даже его не видел ни разу и, следовательно, ни прямо, ни косвенно не мог иметь касательства к немилости Дирекции по отношению к моему предшественнику» [10, л. 14]. Убедительным подтверждением этому опровержению может служить факт того, что после расформирования итальянской труппы Петербургского Императорского театра Дриго некоторое время находился в Италии, занимаясь поиском нового места работы в Европе и не рассчитывая вернуться в Россию. Как уже указывалось выше, предложение Всеволожского было для него абсолютной неожиданностью, а решение принять его было плодом собственных раздумий и уговоров со стороны начальства.

В современном театроведении вопрос о приглашении Дриго освещается и вовсе без упоминания фамилии Папкова. Например, Гурова называет истинного инициатора назначения итальянского дирижера на позицию ведущего капельмейстера балета Петербургского Императорского театра [12]. Им оказался управляющий театральным училищем А. П. Фролов, начинание которого было поддержано И. А. Всеволожским и его заместителем В. П. Погожевым. Примечательно, что после вступления в должность Дриго стал исполнять профессиональные обязанности не только своего предшественника Папкова, но и уволенного несколькими месяцами ранее «штатного композитора балетной музыки» Л. Минкуса «... с окладом жалованья в 10 тысяч франков» [16, л. 13]. Таким образом, причиной кадровых перестановок, инициированных Дирекцией, помимо потребности «свежих сил и иной работы в области балетной музыки» [10, л. 14] была еще и необходимость своеобразной оптимизации рабочего процесса на уровне творче-

ского руководства музыкальным оформлением хореографических спектаклей.

Балетный дебют дирижера Дриго не уступил в успешности, состоявшемуся полтора десятилетия ранее, оперному: взыскательная столичная критика отмечала, что «дирижируя в первый раз «Дочь фараона», г-н Дриго как бы разбудил весь оркестр» [17, с. 3]. В самом скором времени оказались востребованы и его композиторские способности: по просьбе Петипа он сочиняет музыку к вставному «*Pas de six*» для балета «Эсмеральда» Ц. Пуни, в котором блистала его соотечественница — балерина В. Цукки. Популярность этого номера, ставшего своего рода «пробой пера» Дриго в области балетной музыки, стала неожиданной для самого автора: «...как ни странно, но это мое первое балетное произведение ныне является одним из наиболее популярных как в России, так и повсюду в Европе на концертных площадках» [10, л. 15].

Достижения начального этапа деятельности Дриго как балетного дирижера были высоко оценены: в сентябре 1887 года И. А. Всеволожский ходатайствует перед руководством Императорских театров о заключении с итальянским музыкантом контакта на три года⁸ и о повышении его оклада. Аргументируя свое предложение, Директор положительно отзывался о профессиональных качествах Дриго, который, на его взгляд, «оказался обладающим несомненными способностями к дальнейшему занятию на должности, так что ангажемент его на будущее время был бы крайне желателен» [16, л. 16]. По всей вероятности, Всеволожский видел творческие инициативы итальянского маэстро плодотворными для перспективного развития театра в целом, вследствие чего и «...полагал бы полезным для интересов Дирекции возобновить с ним контракт на три года... с назначением ему содержания по 16 тысяч франков в год»⁹ [16, л. 16].

Первым полноформатным балетом, написанным Дриго в России, стал «Очарованный лес» (1887). В содружестве с хореографом и танцовщиком Л. Ивановым композитор создал партитуру, охарактеризованную современниками как выдающуюся в «симфоническом смысле», которую «все слушают с удовольствием с начала и до конца» [14]. Отличительной чертой общей концепции «Очарованного леса» стало

⁸ Необходимо отметить, что ранее — с 1886 по 1890 годы — Дирекция Императорских театров заключала с Дриго контракт только на год [16, л. 5; 7; 13; 15].

⁹ Прошение Всеволожского было полностью удовлетворено, что подтверждается заключением контракта с Дриго на новых условиях с 13 сентября 1887 по 28 февраля 1890 [16, л. 15].

нетипичное решение заключительного раздела спектакля. Балетмейстер предложил завершить произведение характерным танцем – венгерским чардашем. Эта идея была предложена Ивановым уже на завершающем этапе подготовки к премьере: только исключительная способность Дриго к созданию точных и ярких музыкальных образов и быстрому и профессиональному воплощению их в оркестровой фактуре смогли способствовать осуществлению вдохновенного замысла хореографа. Сам композитор так вспоминал об этом коротком периоде увлеченной работы: «...я взялся написать чардаш и к великому удивлению Иванова принес ему на другой же день вполне законченную партитуру чардаша, ныне также довольно популярного» [10, л. 15].

Центральной композиторской работой Дриго этого времени стал масштабный четырехактный балет «Талисман» с хореографией Петипа, сочинение музыки которого автор завершил осенью 1888 года. Его премьера состоялась 25 января 1889 года в бенефис балерины Е. Корнальба. Несомненно теплый прием «Талисмана» петербургской публикой не получил, по мнению композитора, должного отражения в отзывах прессы¹⁰. Это видится следствием чрезмерно требовательного отношения к себе самого Дриго, остро реагировавшего на любые проявления критики в свой адрес. Позволим себе привести отдельные фрагменты положительных отзывов о балете «Талисман», подтверждающих высокие художественные достоинства его музыки: «Музыка Ричарда Дриго относится к числу ранних его сочинений этого типа, и хотя не так популярна, как позднейшие его балеты, но в большей части чрезвычайно мелодична и красива, не говоря уже об исключительном умении почтенного маэстро улавливать дух танца и применяться к особым требованиям балета» [18, с. 28]. Высокая оценка произведения Дриго содержится в воспоминаниях балерины М. Кшесинской, неоднократно солировавшей в «Талисмане»: «Музыка Р. Дриго в этом балете была очаровательная, и танцевать под нее было одно наслаждение» [19, с. 218]. Труд композитора получил признание на самом высоком государственном уровне: в 1890 году его наградили Орденом святой Анны III степени за «усердное исполнение обязанностей» [16, л. 21].

Продолжается и активная работа Дриго в типичной для музыкального руководителя балетных спектаклей того времени ипостаси редактора сочинений других авторов: так, в начале 1888 года он сочинил

¹⁰ По воспоминаниям Дриго, отзывы критики о музыке балета «Талисман» были «...в большинстве сдержанные, а некоторые и неодобрительные, ставившие мне в вину чрезмерно шумную оркестровку, названную почему-то «итальянской» [10, л. 15].

несколько номеров к балету М. Иванова «Весталка». Вскоре после премьеры «Талисмана» эта сфера деятельности Дриго обретает особый смысл и значение не только для его творчества, но и для отечественного музыкального театра в целом.

В 1889 состоялось его знакомство с Чайковским, для которого итальянский маэстро стал эталонным исполнителем его балетных партитур. В 1895 году, имея за плечами огромный опыт подготовки премьер балетов Чайковского в сотрудничестве с автором, он приступает к знаковой для русской культуры работе — созданию новой редакции спектакля «Лебединое озеро». Композитор прекрасно осознавал степень собственной ответственности за конечный результат данного труда и его невероятную сложность: достаточно вспомнить в этой связи, что после неудачной московской премьеры 1877 года вопрос о дальнейшем существовании партитуры Чайковского в пространстве отечественного музыкального театра не ставился порядка двух десятилетий.

Ювелирную работу по созданию новой музыкальной редакции «Лебединого озера»¹¹ сам Дриго сравнивал с деятельностью врача, не имеющего права на ошибку: «...мне пришлось, как хирургу совершить операцию над «Лебединым озером», со страхом не задеть индивидуальности произведения гениального русского мастера» [10, л. 16]. Этот самоотверженный труд был выполнен композитором без малейшего расчета на увеличение собственной популярности или упрочения общественного положения. Подтверждением этому служит практически равнодушная констатация Дриго в своих заметках факта того, что его вмешательство в авторский текст не отражалось в дальнейшем в печатных источниках.

Между тем, самый поверхностный анализ его инструментовки отдельных номеров из цикла Чайковского «18 пьес для фортепиано» (соч. 72), предназначенных для новой версии балета — таких, как «Шалунья» (№ 12), «Вальс-безделушка» (№ 15) и «Немного Шопена» (№ 11) выдают вдумчивую и тонкую работу аранжировщика, в совершенстве освоившего черты композиторского стиля автора и продуманно и обоснованно применяющего их в своих обработках. Роль Дриго в достижении первым балетом Чайковского вершин популярности во всем мире сложно переоценить. В содружестве с балетмейстерами Петипа и Ивановым ему удалось не просто восстановить справедли-

¹¹ Подробное исследование, посвященное вставным номерам в музыке балета «Лебединое озеро», содержится в работе «О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского» петербургского искусствоведа Г. А. Безуглой [20].

вость, вернув «Лебединому озеру» достойное место в истории русского театра, но и содействовать его дальнейшему утверждению на позиции шедевра, способного репрезентативно представлять отечественную культуру в целом.

Авторитет Дриго в области исполнения произведений Чайковского был неоспоримым и для руководства Императорских театров. Это подтверждается примечательным фактом его биографии. Спустя почти год после премьеры «Лебединого озера» режиссер балетной труппы В. М. Лангаммер написал жалобу на итальянского маэстро в Дирекцию. Дриго обвиняли в том, что он в «третьем акте дал по ошибке повестку раньше чем следовало, вследствие чего передний занавес был опущен несколькими тактами ранее окончания апофеоза...» [16, л. 43б]. Однако, какими бы серьезными не были претензии, высказанные в упомянутой докладной записке, они не повлияли на отношение Дирекции к дирижеру: в конце того же 1896 года он был награжден Орденом святого Станислава II степени.

В период, предшествовавший эпохальному труду по созданию новой версии «Лебединого озера», творческая активность Дриго-композитора оставалась высокой. Так, в начале 1890-х годов он сочиняет музыку к двум новым одноактным балетам — «Волшебной флейте» (1893) с хореографией Иванова и «Пробуждению Флоры» (1894) в постановке Петипа. Первый из них потребовал предельной мобилизации сил: партитура должна была быть завершена в невероятно короткий срок — две недели. В своих заметках Дриго вспоминает, что «...работа эта оказалась далеко не легкой и потребовала упорного и вместе с тем быстрого труда, особенно по инструментовке, которую мне пришлось делать днем и ночью, в период уже самых репетиций» [10, л. 16]. Балету «Волшебная флейта», участниками которого регулярно выступали воспитанники Петербургского театрального училища, была уготована долгая сценическая жизнь. В дальнейшем он входил в репертуар уже Ленинградского хореографического училища (до 1930 года), а также исполнялся гастрольной труппой Анны Павловой.

Музыка к спектаклю «Пробуждение Флоры» писалась в более комфортных условиях: ее сочинение Дриго начал в период отпуска в Италии и время от времени возвращался к работе над ней на протяжении театрального сезона 1893–1894 годов. Это представление

создавалось Петипа как парадный спектакль¹² по случаю бракосочетания Великой княгини Ксении Александровны с Великим князем Александром Михайловичем. В отличие от многих подобных произведений, созданных во второй половине XIX века для закрытых показов ограниченному кругу персон высшего света¹³, балету «Пробуждение Флоры» посчастливилось стать доступным и для широкой аудитории: перенесенный в дальнейшем на сцену Мариинского театра, он имел серьезный успех, выдержав более пятидесяти показов.

Масштабным торжествам общероссийского значения было посвящено и следующее сочинение композитора. Балет «Жемчужина» с хореографией Петипа предназначался для исполнения в рамках мероприятий по случаю коронации императора Николая Александровича и императрицы Александры Федоровны в мае 1896 года в Москве¹⁴. Специфическую сложность для композитора в этом произведении представлял сценарный план, в соответствии с которым «нужно было, почти при полном отсутствии драматического сюжета, охарактеризовать музыкально и дать равно эффектные вариации четырем первоклассным балеринам» [10, л. 17]. Несмотря на значительный успех, сопутствовавший премьере «Жемчужины», сценическая судьба этого парадного спектакля оказалась гораздо менее благополучной, чем в случае с «Пробуждением Флоры». Сам Дриго полагал редкое его исполнение в дальнейшем следствием исключительной сложности постановки.

Одним из самых значительных достижений композитора, по сей день пользующимся заслуженным успехом у профессионалов и поклонников хореографического искусства во всем мире, является музыка к спектаклю «Арлекинада» (1900). Либретто балета¹⁵, основанное на

¹² Парадные балетные спектакли — это торжественные театральные представления, которые исполнялись в рамках придворных церемоний в честь важных событий, таких как дни рождения и свадьбы членов императорской семьи, визиты правителей иностранных держав и др.

¹³ Например, такие парадные спектакли как «Сон в летнюю ночь» (1876), «Ночь и день» (1883) на музыку Л. Минкуса и др.

¹⁴ Заглавные роли в этом премьерном спектакле танцевали М. Кшесинская, П. Леняни, А. Джури, А. Иогансок и Л. Рославлева; музыкальное соло в оркестре исполняли: Л. Ауэр (скрипка), А. Цабель (арфа), В. Кречман (флейта) и Р. Эрлих (виолончель); дирижировал сам Дриго.

¹⁵ Сюжет основывался на истории преодоления всех препятствий на пути к своему счастью юным Арлекином, влюбленным в Коломбину.

характерных сюжетных перипетиях итальянской комедии *дель арте*¹⁶ было близко композитору и вдохновило его на создание партитуры, имевшей, по его собственному признанию, «наибольший из всех моих произведений успех» [10, л. 17]. Желая полностью сосредоточиться на увлекшей его работе над «Арлекинадой» не отвлекаясь на параллельное сочинение музыки для второго сценария, имевшегося у Петипа, Дриго посоветовал балетмейстеру обратиться к молодому, но уже прекрасно зарекомендовавшему себя музыкой к балетам «Раймонда» и «Барышня-служанка» (или «Испытание Дамиса») А. К. Глазунову. Дирижировавший премьеру «Раймонды» Дриго прекрасно сознавал масштаб дарования Глазунова и его потенциал. Кроме того, либретто балета «Времена года» представлялось ему созвучным творческому облику молодого композитора. Как оказалось, музыкантское чутье не подвело итальянского маэстро. Рекомендация была безошибочной, и спектакль «Времена года» Глазунов «великолепно иллюстрировал своей изящной музыкой» [10, л. 17].

Премьера «Арлекинады» состоялась 10 февраля 1900 года в Эрмитажном театре¹⁷ в рамках праздничных мероприятий, дававшихся в честь императрицы Александры Федоровны. Балет заслужил благосклонное отношение супруги государя Николая Второго. После соблюдения достаточно продолжительных формальностей, связанных с получением разрешения, Дриго посвятил эту свою вдохновенную работу императрице Александре Федоровне¹⁸. В ходе переноса «Арлекинады» на сцену Мариинского театра композитор в очередной раз проявил свои выдающиеся способности к быстрому сочинению балетной музыки. По просьбе Петипа ему было необходимо «добавить во втором действии один номер: характерную польку Пьеро с Пьереттой и четырьмя подру-

¹⁶ Комедия *дель арте* (Commedia dell'arte — итал.), или комедия масок — жанр итальянского народного (площадного) театра. Предшественниками комедии *дель арте* были представления менестрелей и бродячих актеров, спектакли которых создавались методом импровизации. Особенности воплощения сюжетных перипетий итальянской комедии *дель арте* в «Арлекинаде» рассматриваются в статье С. П. Пепельжи [6].

¹⁷ На премьере спектаклем дирижировал сам Дриго.

¹⁸ Дриго писал, что это музыкальное посвящение неожиданно «вызвало весьма обширную переписку, не исключая и курьезов, вроде наведения обо мне самых доскональных справок даже на родине, начиная с происхождения и детства, а также назначения особой комиссии по детальному разбору музыки, на предмет определения — достойна ли она быть посвященной Императрице» [10, л. 17]. В результате, по завершению проверок, посвящение было одобрено специально созданной по этому делу комиссией, отчет которой имеется в архиве Санкт-Петербурга [16, л. 60-61].

гами, причем этот номер пришлось сочинить и инструментовать в один день» [10, л. 18].

«Арлекинаде» была уготована долгая и счастливая сценическая жизнь. В различных хореографических редакциях она по сей день остается частью мирового балетного репертуара. Спустя несколько десятилетий после смерти композитора балетмейстер Дж. Баланчин писал: «Недавно я поставил «Арлекинаду». Как приятно было снова услышать волшебные мелодии Р. Дриго, мастера танцевальной музыки, несправедливо забытого» [21, с. 279].

Написанная через два года после блестящей премьеры «Арлекинады»¹⁹, музыка балета «Лазурный берег» осталась неизвестной отечественному слушателю. Заказанная известным антрепренером Р. Гинзбургом для гастролей русского балета в Монте-Карло, она включала многие популярные номера из более ранних сочинений Дриго — «Жемчужины» и «Пробуждения Флоры». Первое исполнение «Лазурного берега» с хореографией А. Ширяева состоялось 30 марта 1902 в Монте-Карло; спектакль в дальнейшем выдержал несколько успешных повторений.

Непростой оказалась судьба последнего балета Дриго, созданного в России — «Романа бутона розы»²⁰. Работу над музыкой этого спектакля композитор начал в 1903 году, однако его премьера, данная в бенефис итальянского маэстро, состоялась лишь в 1919 году. Столь долгое ожидание этим небольшим спектаклем («балетиком» [21, с. 77] по характеристике автора его хореографии Пети́па) своего сценического воплощения видится следствием целого ряда причин. Намеченная на 1904 год премьера была отменена из-за войны с Японией, имевшей для России самые драматические последствия. Представляется справедливым предположить, что дальнейшие отсрочки работы над постановкой этого спектакля имели одной из причин неприятие новой театральной администрацией (и в первую очередь директором Императорских театров В. А. Теляковским) творческих установок коллектива, создававшего балетные спектакли ранее. Его самыми яркими представителями

¹⁹ Дриго не смог приехать в Петербург к началу театрального сезона 1901/1902 года «по случаю смертельной болезни своей матери» [16, л. 66].

²⁰ Развернутый всесторонний анализ балета «Роман бутона розы» содержится в целиком посвященной этому произведению статье московского исследователя А. П. Груцыновой «Нераскрывшийся бутон: несколько слов о последнем балете М. И. Пети́па «Роман Бутон розы»» [22]. В ней автор подробно освещает непростую историю возникновения этого спектакля и его сценического воплощения, а также рассматривает особенности композиторских решений Дриго в его музыкальном материале.

на тот момент были Петипа и Дриго. Вот как характеризует сложившуюся ситуацию сам композитор: «После ухода С. М. Волконского, отношения Дирекции ко мне, так и к главному моему сотруднику и вдохновителю — Петипа, несколько изменились и не могли быть названы особо благожелательными» [10, л. 18].

По всей видимости, и в дальнейшем сдержанно-холодное отношение театрального руководства к маститому итальянскому маэстро не смогли поколебать никакие обстоятельства. Участились случаи пренебрежения его мнением и игнорирования авторитета. Так, например, без внимания осталась энергичная рекомендация Дриго своего ученика В. П. Лачинова как единственного дирижера, способного заменить его в балетном репертуаре на время вынужденного отсутствия в связи с началом военных действий в Европе в 1914 году: «Директор посадил за дирижерский пульт неопытного скрипача, который буквально измучил артистов своей неумелостью; Лачинов же сидел без дела...» [10, л. 19]. Надо полагать, лишь незначительная доля подобных инцидентов была пересказана Дриго Лешкову. Одна из самых показательных историй такого рода связана с посещением балетного спектакля под управлением Дриго Г. Малером, бывшим в 1907 году в Петербурге на гастролях. Лишь спустя время итальянский маэстро узнал от секретаря Итальянского Посольства, сидевшего в ложе позади Малера, о лестных отзывах великого австрийца о своем дирижировании. Под благовидным предлогом директор отказал Малеру в возможности познакомиться с Дриго и лично выразить ему профессиональное одобрение; более того, он не счёл нужным передать что-либо в личной беседе с итальянским музыкантом, состоявшейся в этот же день.

Спустя два года после начала Первой мировой войны Дриго, несмотря на объективные сложности с перемещением по охваченной конфликтом Европе, все же изыскивает способ вернуться в Петербург, которому он посвятил на тот момент уже чуть менее 40 лет активной творческой жизни. Последовавший период пребывания в России был скуп охарактеризован композитором как «исключительно тяжелые четыре года» [10, л. 19]. По их истечении Дриго был вынужден уехать на родину. По всей видимости, стремясь по-своему смягчить безрадостную картину последних лет работы композитора в Петербурге и его увольнения, Лешков объясняет отъезд итальянского маэстро преклонным возрастом и болезненным состоянием [23]. Однако истинной причиной такого поворота в его жизни и творческой судьбе все же видится радикальная смена политического устройства в нашем отечестве.

Молодое советское государство считало более целесообразным воспитывать собственных специалистов, нежели сохранять рабочие места за иностранцами.

К немногочисленным радостным событиям последнего этапа творческой биографии Дриго в России относятся два бенефиса²¹, назначенных ему руководством Мариинского театра. Первый из них состоялся 11 мая 1919 года и был посвящен чествованию почтенного композитора в связи с выходом на пенсию²²; второй — 25 апреля 1920 года — стал прощальным выступлением Дриго в нашем отечестве²³.

Покинув Россию «с глубоким сожалением, вынужденный к этому лишь крайними обстоятельствами» [10, л. 19], Дриго еще порядка десятилетия вел активную творческую жизнь на родине. Возвратившись в свой родной город Падую, он вернулся к капельмейстерской работе в театре «Гарибальди», где в годы юности начался стремительный взлет его дирижерской карьеры. В другом театре Падуи (*Teatro Verdi*) в 1929 году с успехом прошла премьера последнего крупного сочинения Дриго — оперы «Белая гвоздика». Композитор ушел из жизни 1 октября 1930 года в возрасте 84 лет. Улица, на которой находился его дом, со временем была названа в его честь (*Via Riccardo Drigo, Padova*).

Изучение творческой биографии и композиторского наследия Дриго представляется важной и перспективной задачей современного искусствоведения. Ее значимость — не только в восстановлении исторической справедливости применительно к персоналии этого итальянского музыканта, долгие годы самоотверженно трудившегося на благо российской культуры. Тщательный анализ жизненных перипетий и обстоятельств создания Дриго своих произведений может способствовать лучшему пониманию современной наукой процессов, определявших пути развития отечественного музыкального театра во второй половине XIX — начале XX веков. Не менее существенна роль таких изысканий и в формировании целостной системной картины бытования русского хореографического искусства в указанный период времени. Таким образом, полномасштабная работа, посвященная

²¹ Самый первый бенефис Дриго состоялся в январе 1905 года по случаю его 25-летней службы [16, л. 96].

²² Композитор вышел на пенсию еще в 1918 году, но по ряду причин его бенефис перенесли на май 1919 года. Именно в его рамках состоялась долгожданная премьера балета «Роман бутона розы».

²³ Программа прощального вечера состояла из прославленной «Арлекинады» и «большого дивертисмента из произведений бенефицианта» [23, с. 379].

жизни и творчеству итальянского маэстро, видится крайне ожидаемым и ценным вкладом будущих исследователей в мировое искусствознание. Кроме всего прочего, появление такого труда будет означать правильное выполнение одной из своих основных функций настоящей статьей. Она заключается в привлечении внимания научной общественности к чрезвычайно интересной и по-своему неординарной личности выдающегося композитора и дирижера Риккардо Дриго.

ЛИТЕРАТУРА

1. Scherer B. L. Riccardo Drigo: Toast of the Czars // Ballet News. 1982. January. P.26–28.
2. Sctudwell W., Schueneman B. Minor Ballet Composers: Biographical Sketches of Sixty-six Underappreciated Yet Significant Contributors to the Body of Western ballet Music. New York – London: Routledge, 1997. 142 p.
3. Travaglia S. Riccardo Drigo: l'uomo e l'artista. Padova: Guglielmo Zanibon, 1928. 46 p.
4. Wiley R. Memoirs of R. E. Drigo. Part I. London Published in The Dancing Times. 1982. May. P. 577–578.
5. Wiley R. Memoirs of R. E. Drigo. Part II. London Published in The Dancing Times. 1982 June. P. 661–662.
6. Пепельжи С. П. «К вопросу о комедии дель арте в балетном театре. «Арлекинада» Риккардо Дриго» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 2 (28). С. 301–315.
7. Пепельжи С. П. О «Волшебной флейте» Л. Иванова — Р. Дриго. К проблематике выпускного спектакля рубежа XIX–XX вв. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 40–44.
8. Пепельжи С. П. Риккардо Дриго — судьба последнего капельмейстера петербургского императорского балета // Методологические проблемы современного музыкального образования: мат-лы межд. науч. – практ. конф. 11с13 апреля 2011 года. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2012. С.121–130.
9. Слонимский Ю. И. Из воспоминаний Риккардо Дриго // Музыкальная жизнь. 1974. № 23. С. 11–16.
10. Из воспоминаний Р. Е. Дриго // РГАЛИ. Ф. 794. Оп. 1. Ед. хр. 42. 19 л.

11. Лешков Д. И. Партер и карцер. Воспоминания офицера и театрала»
12. / сост., авт. предисл. и коммент. Т. Л. Латыпова. М.: Молодая гвардия, 2004. 300 с. (Б-ка мемуаров: Близкое прошлое. Вып. 8).
12. Гурова Я. Риккардо Дриго. К вопросу о назначении на должность капельмейстера // Балет. 2015. № 6 (195). С. 34–36.
13. Филимонова Е. С. Риккардо Дриго: эпилог / Е. С. Филимонова // Страницы истории балета: новые исследования и материалы. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 57–67.
14. Кривошапка Д. Риккардо Дриго, или баловень судьбы [Электронный ресурс] URL: <http://muzlifemagazine.ru/sinor-rikkardo-ili-baloven-sudby.html> (дата обращения: 27.03.2019).
15. Бертенсон В. Б. За 30 лет. (Листки из воспоминаний). СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1914. 282 с.
16. Дело о службе капельмейстера балетной музыки Ричарда Дриго (1879-1914) // РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 340. 154 л.
17. Н. Б. (Н. М. Безобразов) Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1886. № 251. 12 сент. С. 3.
18. Лешков Д. И. К истории постановки балета Р. Дриго «Талисман» // Бирюч Петроградских государственных театров. 1918. № 7. С. 28.
19. Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2017. 416 с.
20. Безуглая Г. А. О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 7–17.
21. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. примеч. А. М. Нехендзи; предисл. Ю. И. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
22. Груцынова А. П. Нераскрывшийся бутон: несколько слов о последнем балете М. И. Петипа «Роман Бутона розы» // Вестник Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 64–86.
23. Лешков Д. И. Балет. // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1921. Сб. II. С. 377–381.

REFERENCES

1. Scherer B. L. Riccardo Drigo: Toast of the Czars // Ballet News. 1982. January. R. 26–28.
2. Sctudwell W., Schueneman B. Minor Ballet Composers: Biographical Sketches of Sixty-six Underappreciated Yet Significant Contributors to the Body of Western ballet Music. New York – London: Routledge, 1997. 142 r.
3. Travaglia S. Riccardo Drigo: l'uomo e l'artista. Padova: Guglielmo Zanibon, 1928. 46 p.
4. Wiley R. Memoirs of R. E. Drigo. Part I. London Published in The Dancing Times. 1982. May. R. 577–578.
5. Wiley R. Memoirs of R. E. Drigo. Part II. London Published in The Dancing Times. 1982 June. R. 661–662.
6. *Pepel`zhi S. P.* «K voprosu o komedii del` arte v baletnom teatre. «Arlekinada» Rikkardo Drigo» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj. 2012. № 2 (28). S. 301–315.
7. *Pepel`zhi S. P.* O «Volshebnoj flejte» L. Ivanova — R. Drigo. K problematike vy`pusknogo spektaklya rubezha XIX–XX vv. // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2014. № 5 (34). S. 40–44.
8. *Pepel`zhi S. P.* Rikkardo Drigo — sud`ba poslednego kapel`mejstera peterburgskogo imperatorskogo baleta // Metodologicheskie problemy` sovremennogo muzy`kal`nogo obrazovaniya: mat-ly` mezhd. nauch. – prakt. konf. 11–13 aprelya 2011 goda. SPb.: Izd-vo Politekh. un-ta, 2012. S. 121–130.
9. *Slonimskij Yu. I.* Iz vospominanij Rikkardo Drigo // Muzy`kal`naya zhizn`. 1974. № 23. S. 11–16.
10. Iz vospominanij R. E. Drigo // RGALI. F. 794. Op. 1. Ed. xr. 42. 19 l.
11. *Leshkov D. I.* Parter i karcer. Vospominaniya oficera i teatrala» / sost., avt. predisl. i komment. T. L. Laty`pova. M.: Molodaya gvardiya, 2004. 300 s. (B-ka memuarov: Blizkoe proshloe. Vy`p. 8).
12. *Gurova Ya.* Rikkardo Drigo. K voprosu o naznachenii na dolzhnost` kapel`mejstera // Balet. 2015. № 6 (195). S. 34–36.
13. *Filimonova E. S.* Rikkardo Drigo: e`pilog / E. S. Filimonova // Stranicy istorii baleta: novy`e issledovaniya i materialy`. SPb.: Baltijskie sezony`, 2009. S. 57–67.

14. *Krivoshapka D.* Rikkardo Drigo, ili baloven` sud`by` [E`lektronny`j resurs] URL: <http://muzlifemagazine.ru/sinor-rikkardo-ili-baloven-sudby.html> (data obrashheniya: 27.03.2019).
15. *Bertenson V. B.* Za 30 let. (Listki iz vospominanij). SPb.: Tip. A. S. Suvorina, 1914. 282 s.
16. Delo o sluzhbe kapel` mejstera baletnoj muzy`ki Richarda Drigo (1879-1914) // RGIA. F. 497. Op. 13. D. 340. 154 l.
17. *N. B.* (N. M. Bezobrazov) Teatr i muzy`ka // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1886. № 251. 12 sent. S. 3.
18. *Leshkov D. I.* K istorii postanovki baleta R. Drigo «Talisman» // Biryuch Petrogradskix gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 7. S. 28.
19. *Kshesinskaya M. F.* Vospominaniya. M.: Centrpoligraf, 2017. 416 s.
20. *Bezuglaya G. A.* O «chuzhix» tekstax v baletny`x partiturax Chajkovskogo // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 3 (56). S. 7–17.
21. Marius Petipa: Materialy`. Vospominaniya. Stat`i / sost. i avt. primech. A. M. Nexendzi; predisl. Yu. I. Slonimskogo. L.: Iskusstvo, 1971. 446 s.
22. *Grucynova A. P.* Neraskry`vshijsya buton: neskol`ko slov o poslednem balete M. I. Petipa «Roman Butona rozy`» // Vestnik Akad. Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 64–86.
23. *Leshkov D. I.* Balet. // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1921. Sb. II. S. 377–381.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Панова Е. В. — аспирант; len_pan@mail.ru

Томашевский И. В. — канд. искусствоведения, доц.; tomashevskiy1986@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Panova E. V. — Postgraduate student; len_pan@mail.ru

Tomashevskii I. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; tomashevskiy1986@mail.ru