

*До 150-річчя Об'єднання Італії
(1861–2011)*

*Per il 150-esimo anniversario dell'Unità d'Italia
(1861–2011)*

*На обкладинці: Микола Іванов — артист театру Ла Скала.
Худ. Г. Корнієнті, Мілан, 1844 р.*

Accademia Nazionale delle Scienze d'Ucraina
Istituto di Storia d'Ucraina
Società Dante Alighieri

<http://history.org.ua>

Mykola Varvartsev

**LA VITA E LA SCENA DI NICOLA IVANOV:
STORIA DI UN UCRAINO
NEL RISORGIMENTO ITALIANO**

Kyiv–2011

Національна академія наук України
Інститут історії України
Товариство Данте Аліг'єрі

<http://history.org.ua>

Микола Варварцев

**ЖИТТЯ І СЦЕНА МИКОЛИ ІВАНОВА:
ІСТОРІЯ УКРАЇНЦЯ
В ІТАЛІЙСЬКОМУ РІСОРДЖИМЕНТО**

Київ–2011

Варварцев М. М.

Життя і сцена Миколи Іванова: історія українця в італійському Рісорджименто. — К., Ін-т історії України НАН України, 2011. — 188 с., іл.

Монографія висвітлює невідомі сторінки італійського Рісорджименто, пов'язані з діяльністю видатного оперного артиста Миколи Іванова (1810–1880). Уведені вперше в обіг історичні джерела розкривають шлях митця з України до петербурзької Придворної капели і в еміграцію, його тріумфальні виступи в центрах культури Західної Європи, співпрацю з великими композиторами доби «бурі і натиску» Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Верді. Висвітлюється роль художньої творчості в утвердженні проголошеного національно-визвольним рухом «соціального мистецтва». Студія включає добірки виявлених в архівах документів М. Іванова та листів його найближчого друга Дж. Россіні.

*Затверджено до друку
Вченою радою Інституту історії України
Національної академії наук України
(протокол № 5 від 26 травня 2011 р.)*

Відповідальний редактор
доктор історичних наук, проф. *С. В. Віднянський*

Рецензенти
доктор історичних наук, проф. *В. Ф. Верстюк*,
доктор історичних наук, проф. *В. О. Горбик*

ISBN 978-966-02-6155-6

© Варварцев М.М., монографія;
переклад з італійської
та англійської, 2011

З М І С Т

Вступ	7
Список скорочень	12
Розділ I. Від співучої України до Придворної капели в Петербурзі	13
Розділ II. Мілан — Неаполь: важкий шлях у великий світ мистецтва ..	25
Розділ III. На оперних сценах Парижа і Лондона	43
Розділ IV. Друг і «театральний агент» Джоаккіно Россіні	67
Розділ V. Карнавал революції	103
Післямова	129

Додатки:

Епістолярій і біографічні документи М. Іванова	132
Листи Дж. Россіні до М. Іванова	161
Місця діяльності М. Іванова	179
Репертуар М. Іванова	180
Іменний покажчик	182

INDICE

Introduzione	7
Abbreviazioni	12
Capitolo I. Dall'Ucraina canora alla cappella imperiale di San Pietroburgo ..	13
Capitolo II. Milano–Napoli: la via difficile verso il grande mondo dell'arte ..	25
Capitolo III. Sulle scene operistiche di Parigi e Londra	43
Capitolo IV. L'amico e «l'agente teatrale» Gioacchino Rossini	67
Capitolo V. Il carnevale della rivoluzione	103
Epilogo	129

Appendice:

Epistolario e documenti biografici di N. Ivanov	132
Lettere di G. Rossini a N. Ivanov	161
Luoghi dell'attività di N. Ivanov	179
Repertorio di N. Ivanov	180
Indice dei nomi	182

1836 року у журналі «L'Italiano», заснованому в Парижі політичними емігрантами з Апеннінського півострова, було опубліковано працю під назвою, що личила більше академічній студії, — «Філософія музики». Підписана вона була псевдонімом «E.J.», за яким ховався ніхто інший, як глава національно-визвольного руху в Італії і міжнародної спілки демократів «Молода Європа» Джузеппе Мадзіні. Від твору мислителя і патріота, якого надихала велика мета — об'єднання і звільнення батьківщини від іноземного панування, свобода пригноблених народів, віяло духом політичного маніфесту. «Філософія музики» прокламувала ідею «соціального мистецтва», місію музики у «релігійному і патріотичному вихованні людських мас». Композитори, заявляв автор, мають «навчитися поєднувати мелодію з певною думкою», а виконавці їхніх опер — стати «філософами більшою мірою, ніж вони є тепер». Називалися й ті, хто вже демонстрував це на театральній сцені, і серед них Микола Іванов — майстер «дивовижного» співу¹. Для сучасників це ім'я не потребувало додаткових пояснень. Театрального кумира Європи особисто знали і цінували протагоністи світової музики Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, М. Глінка, Ф. Ліст, Г. Берліоз, К. Липинський, інші композитори, диригенти, співаки, музичні критики, письменники.

Слава Іванова пережила свій час. Автор опер, що стали класикою, Петро Ілліч Чайковський вбачав його місце серед «світил співацького мистецтва», які мали бути взірцем для митців європейських країн². Енріко Карузо, легендарний тенор кінця ХІХ–початку ХХ ст., називав свого знаменитого попередника «живим органом» оперної сцени в сузір'ї «справжніх вокалістів і теоретиків мистецтва»³. У наш час до арій, які писав для Іванова «маестро революції» Верді, звертався всесвітньовідомий співак Лучано Паваротті.

Доба, на яку припала діяльність Миколи Іванова, по праву здобула ймення «золотої пори» італійської опери. Столиці різних держав вважали престижним заснування й утримання італійських театрів. У самій Італії вони були невід'ємним атрибутом суспільно-громадського життя великих і малих міст. Видатний французький письменник Стендаль (справжнє ім'я Анрі Бейль), який працював дипломатом в Італії, визнавав своєю найбільшою пристрастю любов до її музики і тоді ж написав книгу «Життя Россіні», де зазначав: «Слава цієї людини поширюється всюди, куди тільки проникла цивілізація»⁴. Німецький класик красного письменства Генріх Гейне у своїх «Подорожніх картинах» (1829 р.) після відвідин Італії свідчив: «Щоб кохатися у нинішній італійській музиці і розуміти її любов'ю, треба мати перед очима самий народ, його небо, його характер, його вираз обличчя, його страждання, його радості,

отже, всю його історію»; у країні «її обурення проти чужоземного панування, її палке прагнення до свободи [...] — все це маскується у ті мелодії»⁵.

Музичні ідеї Мадзіні, отже, виходили з реалій італійської дійсності й самої історії народу. «Історичне начало, — проголошував він, — має бути не тільки новим і безмежно розмаїтим джерелом музикального натхнення, але й істотною базою будь-якої спроби перебудови драми. Якщо музична драма має прийти до гармонії з рухом цивілізації, слідувати за ним, відкривати йому нові шляхи і виконувати соціальну функцію, то вона повинна перш за все відображати собою історичні епохи, які вона зобов'язалася описувати, коли шукає в них своїх героїв»⁶. Акцент на соціальній функції опери, проте, не означав відкидання або применшення художньо-естетичних засад, навпаки, передбачав орієнтацію на високоталановиту творчість, що, зокрема, підтверджувала оцінка, дана політиком мистецтву Миколи Іванова.

Як документ суспільної думки «Філософія музики» визначила віху для цілого напрямку історіографії Рісорджименто. Щоправда, минуло не одне десятиліття, допоки у студіях італійського національно-визвольного руху було порушено тему його зв'язку з розвоєм культури. Видана на початку ХХ ст. історія «сучасної Італії» П. Орсі у розділі «Джузеппе Мадзіні і «Молода Італія»» формулювала її в такий спосіб: «Вся італійська поезія і проза того часу були, так би мовити, постійною змовою, всюди звучала патріотична нота, відлуння якої відчувається навіть у музиці Белліні, Россіні, а пізніше — Верді»⁷. Включення музичного мистецтва у формат історичних досліджень визвольних змагань італійського народу засвідчив вихід у світ у 1930-х роках багатотомного «Словника національного Рісорджименто» із розвідками, присвяченими композиторам, в тому числі Россіні⁸.

До перших спроб розглянути проблему окремо слід віднести монографію К. Монтеросо «Музика у добі Рісорджименто» (1948 р.)⁹. Подальші праці з'являлися на рівні регіональних і біографічних досліджень. 1998 року окремим виданням вийшли неопубліковані матеріали з театрального життя міста Болоньї у період передреволюційних і революційних років¹⁰. Історіографію Рісорджименто поповнили збірники розвідок про Дж. Верді (2001 р.)¹¹, статті про Дж. Россіні, С. Меркаданте, Г. Доніцетті в журналі римського Інституту історії італійського Рісорджименто — «Rassegna storica del Risorgimento»¹². Прикладом розвитку цього дослідницького напрямку в інших країнах може служити опублікована 1996 року в Касселі (Німеччина) праця «Россіні і батьківщина. Студії життя Джоакіно Россіні на тлі Рісорджименто»¹³.

Разом з тим діяльність тих, хто безпосередньо на сцені втілював задуми композиторів, — оперних артистів, вивчається, за невеликими винятками, лише у рамках музикології відповідно до її суто фахових завдань і представлена найбільше працями біографічного жанру.

То ж що і як промовляє вона про Миколу Іванова? Визнання його першорядною постаттю оперної сцени знайшло відображення у довідках музичних енци-

клопедій, починаючи з останньої третини XIX ст. Лапідарні на фактичні відомості, вони водночас містять чимало суперечливих свідчень. Перша ж окрема публікація (автор — колишній директор Петербурзької капели С. Смоленський) з'явилася 1903 року в «Русской музыкальной газете» і торкалася періоду закордонного навчання співака та його листування з царською адміністрацією. Факт неповернення Іванова до імперії спричинив тлумачення його листів до Петербурга як «спритно й викрутливо написаних»¹⁴. Характерно, що в «Большой советской энциклопедии» (друге видання) артист удостоївся цілком позитивної довідки — відповідно до класового принципу радянської історіографії: «за походженням селянин»¹⁵ (що насправді не відповідало дійсності). Втім наступне, третє видання цієї енциклопедії взагалі виключило будь-яку згадку про нього.

Тільки у 1980-х роках у музичних періодиках «В мире музыки», «Музыкальная жизнь», «Музыка» почали з'являтися біографічні статті, які, за відсутністю оригінальних зарубіжних джерел, послуговувалися часом міфологізованими твердженнями¹⁶. Залучення нової зарубіжної документації, здійснене у нарисах «Абсолютний перший тенор» доби бельканто. Італійськими слідами Миколи Іванова» (1988 р.), «Іванов, якого я люблю мов сина...» (Про долю видатного українського співака)» (1996 р.)¹⁷, надало можливість розширити уявлення про вклад артиста у розвиток світової музичної культури. Одна з останніх музикологічних спроб була зроблена у нарисі (з нотним додатком) «Микола Іванов, італійський тенор» (Санкт-Петербург, 2006; Рим, 2007)¹⁸, побудованому головно на відомих в літературі російських і почасти зарубіжних джерелах.

Що ж до італійських досліджень музики, то серед них немає спеціальних публікацій про М. Іванова, деякі факти і оцінки його творчості наводяться лише у працях із загальних питань оперного мистецтва. Так, 1884 року у книзі про 250-річну історію театральної Парми виокремлювався вклад артиста в її збагачення і водночас окреслювалося місце, яке посів він у загальній культурі Італії: «В усіх театрах Іванова вітали як одного з найвидатніших тенорів; думка про те, що дуже мало хто міг зрівнятися з ним, не була перебільшеною»¹⁹. У виданій 1951 року монографії А. Делла Корте про «музичну інтерпретацію та інтерпретаторів» Іванов презентований у числі визначних виконавців-вокалістів — за відгуками Россіні і Белліні²⁰. Автор праці з проблем тенорового співу Р. Челлетті (1989 р.), говорячи про творчу школу визначного італійського віртуоза Дж. Рубіні, характеризував «українського тенора» Іванова як спадкоємця її традицій²¹. Схожої точки зору щодо його обдарування дотримується у своїй студії Г. Маркезі «Спів і співаки»²². 1993 року вийшла монографія Дж. Росселлі, присвячена історії професії оперного співака за період 1600–1990 рр., де чільне місце в її формуванні відведено М. Іванову²³.

Окремими аспектами і сюжетами тема «Іванов і опера» відбилася в біографічних дослідженнях про композиторів доби Рісорджименто. Серед них першість належить італійській россініані, яку представляють фундамен-

тальна праця в трьох томах Дж. Радічотті (1927–1929 рр.), монографії М. Ніколао (1990 р.), В. Емільяні (2007 р.)²⁴ та ін. На особливу увагу заслуговує публікація (1993 р.) зібраних Ч. Карліні у фонді П'янкастеллі в м. Форлі листів Россіні «до друзів»²⁵, до числа яких належав «Ніколіно» (ім'я, яким називав композитор Іванова). Понад 60 листів до співака відтворюють панораму стосунків обох діячів мистецтва. Артистична постать Миколи Іванова фігурує також у біографічних творах про Доніцетті, Белліні, Верді²⁶.

Значний фактичний матеріал про оперні сезони, партії М. Іванова та відгуки музичної критики містять видані в Італії книги з історії театрів Італії — Сан Карло (Неаполь), Ла Скала (Мілан), Ла Феніче (Венеція), Комунале (Болонья), Пергола (Флоренція), Дукале (Парма), Аполло (Рим), Карло Феліче (Генуя), Кароліно (Палермо), Реджо (Турін) тощо.

Нагромаджені в історико-музичній і довідково-енциклопедичній літературі матеріали засвідчують поважне місце, яке посідав Микола Іванов в культурі ХІХ ст., й водночас — брак систематизованого висвітлення його діяльності. Відсутність такої роботи зумовлена передусім проблемою документальних джерел, які перебувають у розпорошеному стані (часом без обліку в каталогах і описах фондів) в десятках архівів, бібліотек, музеїв, фондаций культури, приватних колекцій Італії, Франції, Великої Британії, України, Росії, Бельгії, США, Австрії. Лише завдяки багаторічним пошукам вдалося зробити знахідки оригіналів епістолярію Іванова та його оточення, виявити матеріали діловодства різних державних і громадських установ, рецензії та відгуки на вистави, вміщені у періодичних виданнях, що стали бібліографічною рідкістю, оперні лібретто і афіші, мемуарні нотатки сучасників. Відшукане, хоча й складає доволі широкий масив документів, слід вважати частиною того, що чекає свого відкриття. Відтак у відтворенні діяльності Миколи Іванова пропонується студія спирається як на прямі свідчення, зафіксовані документами епохи, так і на реконструкцію подій за допомогою порівняльного аналізу різних історичних джерел.

Автор складає щиру подяку усім, хто сприяв пошуку документів і матеріалів про Миколу Іванова — співробітникам зарубіжних і вітчизняних архівних і музейних установ та бібліотек, колегам-історикам. Особливу вдячність маємо висловити професорам Р. Різаліті (Флоренція), П. Каццола (Турін), Р. Сінігалья (Генуя), Н. Баллоні (Рим), докторам Л. Анджелі (Пістойя), К. Стефанеллі (Пеша), Дж. Капністу (Віченца), музикологам В. Бертаццоні (Мантуя), Ф. Онораті (Рим), А. Фіорі (Болонья), заступникові начальника Державного комітету архівів України К.Є. Новохатському, співробітникові Італійського інституту культури в Україні С. Кумуржі.

¹ Mazzini G. Filosofia della musica. — Pisa, 1996, pp. 11, 16, 31, 40.

² Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. — Л., 1986, с. 116.

³ Торторелли В. Энрико Карузо. Пер. с итал. — М., 1965, с. 100.

- ⁴ Стендаль. Жизнь Россини. Пер с франц. — К., 1985, с. 5.
- ⁵ Гейне Г. Полн. собр. соч. Пер. с нем. — СПб, 1904, т. 1, с.295.
- ⁶ Mazzini G. Op. cit., p. 31.
- ⁷ Орси П. Современная Италия. Пер. с итал. — СПб, 1907, с. 92, 93.
- ⁸ Rossini // Dizionario del Risorgimento nazionale. — Milano, 1937, vol. 4.
- ⁹ Monterosso C. La musica nel Risorgimento. — Milano, 1948.
- ¹⁰ Risorgimento e teatro a Bologna 1800-1849. A cura di M. Gavelli e F. Tarozzi. — Bologna, 1998.
- ¹¹ Suona la tromba. Verdi, la musica e il Risorgimento, a cura di F. Della Peruta. — Genova, 2001; Viva V.E.R.D.I. Verdi, la musica e Risorgimento. — Roma, 2001.
- ¹² Salvarani M. Rossini, un «patriota senza importanza»? // Rassegna storica del Risorgimento, Roma, 1995, fasc I; Simeonato G. Risorgimento e melodramma: il contesto veneto e trevigliano // Ibid., 2001, fasc. IV; Carocchia A. «Fratelli d'Italia», «L'Italia s'è desta»: Donizetti e il Risorgimento // Ibid., 2009, fasc. I.
- ¹³ Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossini vor dem Hintergrund des Risorgimento. — Kassel, 1996.
- ¹⁴ Смоленский С. О теноре Иванове, сопутствовавшем Глинке в Италию // Русская музыкальная газета, СПб, 1903, № 47, с. 1160, 1161.
- ¹⁵ Иванов // Большая советская энциклопедия. Изд. II. — М., 1952, т. 17, с. 280.
- ¹⁶ Багадуров В. Без родины // В мире музыки. Ежегодник. — М., 1984; Мительман Е. Русский тенор Иванов // Музыкальная жизнь, Москва, 1985, № 12; Його ж. Забуте ім'я // Музика, Київ, 1985, № 6.
- ¹⁷ Варварцев М. «Абсолютний перший тенор» доби бельканто. Італійськими слідами Миколи Іванова // Культура і життя, 1988, № 26, 28 червня; Варварцев М., Мительман Є. «Іванов якого я люблю мов сина...» (Про долю видатного українського співака) // Український музичний архів, Київ, 1995, вип. 1.
- ¹⁸ Plužnikov K. Nicola Ivanoff un tenore italiano. — Roma, 2007.
- ¹⁹ Ferrari P.E. Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883. — Parma, 1884, p. 217.
- ²⁰ Della Corte A. L'interpretazione musicale e gli interpreti. — Torino, 1951, p. 525.
- ²¹ Celletti R. Voce di tenore. — Milano, 1989, pp. 113-114.
- ²² Marchesi G. Canto e cantanti. — Milano, 1996, p. 158.
- ²³ Rosselli J. Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990). — Bologna, 1993, p. 123.
- ²⁴ Radiciotti G. Gioacchino Rossini. Vita documentata. Opere ed influenza sull'arte. — Tivoli, 1928, vol. 2, pp. 120, 124, 128 ect.; Nicolao M. La maschera di Rossini. — Milano, 1990, pp. 192-196 ect.; Emiliani V. Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini. — Bologna, 2007, pp. 344, 345, 347 ect.
- ²⁵ Carlini C. Gioacchino Rossini. Lettere agli amici. — Forli, 1993.
- ²⁶ Donati-Petteni G. Donizetti. — Milano, 1947; Zavadini G. Donizetti. — Bergamo, 1948; Pastura F. Vincenzo Bellini. — Catania, 1959; рос. пер.: Пастура Ф. Беллини. — М., 1989, с. 337; Abbiati F. Giuseppe Verdi. — Milano, 1959, vol. 1, p. 397; Stefani G. Verdi e Trieste. — Trieste, 1951, pp. 24, 25.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

<http://history.org.ua>

- РГИА — Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург
- РНБП — Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург
- ЦДІАУК — Центральний державний історичний архів України в Києві
- AAFB — Archivio dell'Accademia Filarmonica, Bologna
- ACR — Archivio Capitolini, Roma
- AITPF — Archivio degli immobili del Teatro della Pergola, Firenze
- ASB — Archivio di Stato di Bologna
- ASCB — Archivio storico comunale, Bologna
- ASCCB — Archivio di Stato Civile del Comune di Bologna
- ASCG — Archivio storico del Comune di Genova
- BARF — Biblioteca-archivio del Risorgimento, Firenze
- BCAB — Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna
- BCSF — Biblioteca comunale A. Saffi, Forlì
- BGVF — Biblioteca del Gabinetto Vieusseux, Firenze
- BMDCT — Biblioteca musicale A. Della Corte, Torino
- BMF — Biblioteca Marucelliana, Firenze
- BNBM — Biblioteca nazionale Braidense, Milano
- BNCF — Biblioteca nazionale centrale di Firenze
- BNCR — Biblioteca nazionale centrale di Roma
- BNMV — Biblioteca nazionale Marciana, Venezia
- BNVE — Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli
- BSL — Biblioteca statale di Lucca
- BUG — Biblioteca universitaria, Genova
- CMBMB — Civico museo bibliografico musicale, Bologna
- FLV — Fondazione Levi, Venezia
- MCP — Museo civico, Pescia
- MTSM — Museo teatrale alla Scala, Milano
- NAL — National Archives, London

Розділ I

ВІД СПІВУЧОЇ УКРАЇНИ ДО ПРИДВОРНОЇ КАПЕЛИ В ПЕТЕРБУРЗІ

<http://history.org.ua>

Все, що досі промовляють друки про початок життєвого і творчого шляху Миколи Іванова, обмежує доволі скудна інформація, розширення якої, проте, наштовхується передусім на мовчання архівів. Церковні книги за відповідний період, де можна було б перевірити метричні відомості, не надходили на зберігання до державних архівів¹ і їх доля невідома. Великою лакуною зяє й фонд Придворної капели, в якій навчався і працював майбутній кумир європейської опери; його документи до 1826 року знищила пожежа².

Відтак майже півтора століття у літературі побутують суперечливі відомості про дату і місце народження Іванова. Перша біографічна довідка з'явилася 1860 року в Туріні заходом члена «різних академій» Ф. Рельї в його словнику діячів мистецтва і культури, які «успіли в Італії у 1800–1860 роках». З метричних даних тут названо лише батьківщину Іванова: «народився у Малоросії»³. (Додамо, що Рельї був знайомий з творчістю українця як музичний критик). Наступний біограф, який теж знався з артистом, Ф. Фетіс, один із фундаторів європейського музикознавства, у своєму універсальному словнику музикантів (Париж, 1880) повідомляв: «народився у Малоросії на початку цього століття»⁴. Виданий того ж року у Лондоні тритомний «Словник музики і музикантів» вийшов з твердженнями «італіанізований росіянин», «народжений 1809 р.»⁵, які вже невдовзі виявилися помилковими.

Уперше докладніші дані вмістив відомий музичний лексикон Г. Рімана — у російськомовному перекладі 1901 р. (з доповненнями), де йшлося: Микола Іванов народився 10 жовтня 1810 р. у Полтавській губернії⁶. Джерел цієї інформації він не наводив, але її вірогідність підтверджує текст, викарбуваний на могильній плиті в м. Болоньї: «На спомин про Миколу Іванова. Народжений 10 жовтня 1810, помер 7 липня 1880»⁷. Слід додати, що на схилі життя самотній й обтяжений тяжкою хворобою Іванов завчасно потурбувався про своє поховання, придбавши на цвинтарі ділянку землі, а отже, про дату свого народження на майбутній плиті. Однак й понині без відповіді лишається питання: за яким календарем робили згаданий напис — юліанським, що побутував в Україні, чи григоріанським (різниця 12 днів), вживаним у Західній Європі. Адже в подальшому деякі біографічні довідники, зокрема німецький словник К. Шмідля, почали писати про 22 жовтня 1810 р.⁸

Разом з тим й визначення місця народження рябіє розбіжностями: в одних виданнях це — Полтава (або Полтавська губ.), в інших — Воронеж Глухівського повіту Чернігівської губ., нині Сумської обл. Спершу до

найбільших музичних довідників — Шмідля, Гроув, Ріццолі — увійшло твердження про те, що Микола Іванов родом з Полтави⁹. Вже на початку ХХ ст. в обіг потрапила інша версія, висунута петербурзьким музикознавцем С. Смоленським. Покликаючись (але не цитуючи дослівно) на архівний документ Придворної капели стосовно брата Миколи Іванова, він писав: «Рідний брат його Василь Іванов, також придворний півчий, значиться: із селян містечка Воронеж Глухівського повіту Чернігівської губернії». Тому, зауважував далі автор, «може бути виправлена *можлива* (курсив наш. — М.В.) помилка в словнику Рімана, вид. Юргенсона (стор. 543), де місцем народження Миколи Кузьмича Іванова (10 жовтня 1810 р.) вказана Полтавська губ.»¹⁰. Але це припущення не підтверджує відшуканий нами у Болоньї некролог, написаний сучасником, який близько знався з артистом. «Іванов, — читаємо, — народився 1810 року у місті європейської Росії — Полтаві, знаменитому перемогою, яку здобув Петро Великий над Карлом XII»¹¹.

До нас дійшли окремі документи Миколи Іванова, що збереглися в архівах Болоньї і Лондона, в яких фіксувалися лише етнічна назва країни, з якої він походив («Малоросія») та деякі родинні відомості. У свідченні, даному під присягою Івановим для міністерства внутрішніх справ Великої Британії 20 травня 1839 року з нагоди набуття її підданства, зазначено: «Він грецького віросповідання і, згідно із твердо знаними ним відомостями і власним переконанням, є сином Кузьми та Наталії Іванових, народився у Малоросії 1810 року»¹². А з фамільної картки, заведеної муніципалітетом під час обрання артистом місця проживання у Болоньї, дізнаємося, крім згаданих свідчень, дівоче прізвище матері — «Кобраченські» (Cobracenski)¹³. Незрозуміле за етимологією слов'янське прізвище, вочевидь, як часто тоді траплялося, було неточно передано у латинізованій транскрипції, і ми можемо говорити лише про його можливі варіанти — «Карбочевська», «Карпочевська» та ін.

Родина, в якій виховувався Микола Іванов, хоча не була заможною, але й не належала до покріпаченого (селянського) суспільного стану, як стверджує найновіший довідник про вітчизняних співаків, виданий 1991 р.¹⁴ Останнє спростовується самим фактом прийому братів Іванових до імператорської капели — державної установи, вступ до якої обумовлювався не тільки музичним обдаруванням, а й приналежністю до вільного від кріпацтва стану. Французький історик культури і письменник Луї Віардо, знайомий Іванова, вивчаючи у Петербурзі систему музичної освіти в Російській імперії, у своєму звіті наголошував, що малолітніх півчих для Придворної капели «звичайно набирають у Малоросії з-поміж синів священників і купців»¹⁵. Безпосередньо стану приналежність Іванових розкриває рапорт директора капели від 20 грудня 1832 року до міністерства імператорського двора (Микола Іванов в цей час знаходився на стажуванні в Неаполі): «Придворний

півчий Василь Іванов у зв'язку зі смертю батька свого, *міщанина* (курсив наш. — *М.В.*) Чернігівської губернії, який страждав тяжкою хворобою тривалий час і жив у надзвичайній бідності, змушений був за обов'язком синівським для поховання його для сплати боргу, що лишився після нього, позичити п'ятсот рублів, які з одержуваного ним жалування на рік 750 рублів не спроможний сплатити, просить наймилостивішої допомоги»¹⁶.

Отже, родина Іванових належала до міських прошарків українського населення, до складу яких входили ремісники, торговці, представники інших професій. Напевно, пошуки роботи батька змушували Іванових змінювати місце проживання між Чернігівщиною і Полтавщиною. Саме тут традиційно, починаючи з XVIII ст. набирали дітлахів до столичної капели. Їх пошук і попереднє прослуховування звичайно відбувалися через церковні хори. Музика, яка обіймала різні сторони життя України, від раннього дитинства стала стихією малого Миколи. В його «прошенії» від 15 березня 1830 року до директора капели з приводу подорожі за кордон на навчання знаходимо такі рядки: «Я з малих літ присвятив себе музиці»¹⁷. Ми маємо також свідчення про унікальні властивості голосу Іванова, складене 1838 року італійським медиком Беннаті, в якому привертається увага до часу його дитинства: «Подейкують, що Іванов змалку силкувався засвоювати багато голосів». Вбачаючи в цьому аналогію з Італією, медик наголошував: «Слід спочатку привчати дітей слухати музику у найніжнішому віці і потім уже навчати її правилам. В Італії ми знаходимо гарних співаків більше, ніж будь-де, саме тому, що там весь народ співає і діти слухають музику від самої колиски»¹⁸. Ці асоціації італійця допомагають уявити характер оточення Миколи Іванова на батьківщині, яку далеко за її межами вже у ті часи називали «співучою». Характерно, навіть грізний для всієї Європи 1812-й рік (і «колисковий» в біографії Миколи Іванова) не міг заслонити в уяві сучасників пісенний образ України. Рятуючись тут від наполеонівської агресії, відома Мадам де Сталь (літературний псевдонім Анни-Луїзи Жермени Неккер, авторки романтичних романів) була вражена «надзвичайно чудовими піснями», почутими в Україні на ланах, де селянки збирали жито, на концертах народних хорів у містах і дворянських маєтках. Вже багато років потому вона писала, що наспіви України «славлять кохання і свободу»¹⁹.

Невідомо, чи прилучення малого Миколи до музики супроводжувалося якоюсь формою освіти в рідних місцях. Але неподалік — у Глухові від часів Гетьманщини існувала перша в Україні школа співу та інструментальної гри, уславлена іменами таких її вихованців, як Дмитро Бортнянський і Максим Березовський. Доконаним фактом, проте, є те, що обдарованого хлопчика не обминули своєю увагою вчителі Придворної капели, які періодично навідувалися в Україну у пошуках юних талантів. Ці поїздки регулювалися державними приписами і зустріч малолітнього Іванова з



Директор Придворної капели композитор Дмитро Бортнянський (літографія Дейнера, 1-а пол. XIX ст.)

вчителями припала на час директорства у капелі Дмитра Бортнянського. Саме йому 1816 року було зачитане «височайше повеління», яке зобов'язувало залучати до капели «з Малоросії щороку по кілька хлопчиків здібних до співу і з кращими голосами» і в такий спосіб утримувати в придворному хорі «потрібну кількість альтів і дискантів, освічених у співі»²⁰. Зазвичай вікові межі для прийому дітей до капели визначалися 8–10-річним віком. Таким чином, можна вважати, що Микола Іванов був прийнятий до капели принаймні не пізніше 1820 року і відтоді залишив Україну.

Капела, до якої зарахували Миколу Іванова, містилася у центральній частині Петербурга. Її садиба з головним

корпусом, де саме мешкали півчі, іншими спорудами й великим садом обіймала територію від річки Мойки до вулиці Конюшенної. Цю адресу добре знали аматори і професіональні музики не тільки міста, а й різних країн Європи. Тут утверджувалася слава багатьох діячів епохи Просвітництва й доби романтизму — українських композиторів Марка Полторацького, Андрія Рачинського, Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, засновників російської школи романсу Олександра Аляб'єва і Олександра Варламова, творців італійської оперної музики Бальдассаре Галуппі, Франческо Цоппіса, вітчизняних і зарубіжних вокальних педагогів і артистів.

Саме відколи малолітній півчий Іванов починав освоювати ази свого мистецтва, до капели завітала видатна італійська виконавиця «райського співу» Анжеліка Каталані. 1820 року, після гастролей в Україні, вона приїхала до Петербурга з концертною програмою, яка мала небачений успіх, а її відвідини капели теж перетворилися на подію: капеляни продемонстрували своє мистецтво артистці. «Славна Каталані, — розповідав про цю зустріч петербурзький журнал «Отечественные записки», — була розчулена оним до сліз і під час свого тут перебування запропонувала придворним півчим безкоштовний вхід на її концерти: вдячність, гідна високого обдарування цієї співачки і похвальна для тих, хто зумів дати насолоду такій музичній душі»²¹.

Петербурзька капела була центром, де під керівництвом Бортнянського плекали і збагачували традицію хорового мистецтва України — партесний спів, тобто багатоголосний спів партіями. Хорові твори, написані компо-

зитором у цьому стилі, виконувалися на офіційних церемоніях імператорського двора і публічних концертах. За свідченням сучасника (1823 р.), який знайомився тоді з діяльністю капели, маємо можливість окреслити умови, в яких проходило навчання і участь юного Іванова у хорових співах: «Нинішній ступінь досконалості Придворної капели можна назвати цілком новою епохою, найбільш блискучою за всі інші. Довготривалим досвідом і працею п. Бортнянського церковний спів набув не тільки при височайшому дворі, але й в усій взагалі Росії властивий йому, так би мовити, небесний характер [...] Саме у цьому новому вигляді в концертах Придворного хору під керівництвом самого автора вражає він незвичайною своєю силою»²².



Санкт-Петербург, будинок колишньої Придворної капели

«Небесний» спів хору був завдячний передусім ніжним голосам малолітніх півчих, основний склад яких традиційно формувався з українців. Відтак у самому середовищі капелян панувала атмосфера земляцтва, сприятлива для розвитку в набутих ними на батьківщині навичок спілкування і навчання. На цьому наголошував автор цитованого російського журналу: «Вообще в сем хоре, начиная с директора, почти все земляки между собою и по большей части дорожат отечественными своими обычаями и языком, к которым привыкают и немногие входящие в сие сословие из великороссиян. Они живут истинно по-братски. Многие знающие любезную простоту и

кротость нравов малороссиян, которая посторонним иногда кажется странною, как обыкновенно все чужое представляется чужим, прельщаются, и справедливо, некоторыми особенностями в обращении и произношении языка сего потомства древних демественников [півчих для старовинного наспіву] киевских, может быть, со времени св. Владимира продолжающегося, но немногие, думаю, знают сие славное их родословие»²³.

Побутування кожного півчого визначалося розкладом та іншими правилами, про які дізнаємося із згадуваних «Отечественных записок» за 1823 р. Голоси привезених до Петербурга хлопчиків ще раз випробовували вчителі капели (в іспитах брав участь особисто Бортнянський) і після схвальної оцінки поселяли в головному корпусі, де й відбувалося навчання. Кожен з них повинен був робити вправи «у поступовому розвитку його обдарування на слух, потім по нотах, допоки підготується до вступу до хору і отримання свого місця з окладним жалуванням». Щорічна платня призначалася «малолітнім 1-о окладу по 500 рубл., 2-го — по 400, 3-го — по 300, позаштатним по 250 рублів». Крім того, після зарахування до хору малолітній півчий одержував 50 рублів одноразово. Для харчування влаштовувався загальний стіл, а догляд за малолітніми здійснювали чотири відставні унтер-офіцери. Також капеляни одержували щороку на свято Пасхи одяг малинового кольору, пошитий для дорослих півчих за німецьким, а для малолітніх — за «малоросійським покромом з галунами». У такому «модернізованому одязі» півчі виступали у церквах і концертах²⁴.

Головним предметом навчання був спів, яким хлопчики займалися щодня під орудою штатного вокального педагога. «Інші науки» викладалися «найманими зі сторони вчителями». Ось що вивчав тут разом з іншими Микола Іванов: закон Божий, мови, чистописання, малювання, «словесні науки», початки історії, географії та математики²⁵. Двічі на тиждень — у середу і суботу — проводилася репетиція — «генеральна проба всього хору» під управлінням самого Бортнянського. Стосунки композитора з малолітніми півчими відзначалися його батьківським піклуванням. О. Варламов, який за кілька років раніше Іванова здобував освіту в капелі, з душевним теплом згадував ці «проби»: «Траплялося [...], він підійде до мене на репетиції, зупинить і скаже: «Ось краще так заспівай, душечко!»²⁶

На початку 1820-х років суботні зібрання перетворилися на публічні концерти. Вони називалися «духовними», в яких цілком очевидно брав участь і Микола Іванов. Популярність цих концертів була вельми широкою: зал, за свідченням журналу «Отечественные записки», ледве вмщував «обох статей аматорів музики»²⁷.

За браком докладних відомостей можна лише у загальних рисах окреслити репертуар, який опановував юний Іванов у хорі. Це передусім композиції Бортнянського, які виконувалися під час двірцевих церемоній і

богослужінь. Слід відзначити, що запроваджений композитором у цих творах новий тип хорового співу, де використовувалися набутки як народно-пісенного, так і оперного мистецтва, давав можливість півчим прилучатися й до різних жанрів музики. Дослідження творчості Бортнянського показують, що в його духовних концертах були широко запозичені мотиви українських народних пісень і танцювальних ритмів — «Летить галка», «Чи не знаєш, де моя хатина», козачок тощо. Це надавало виразно національних барв кантатам Бортнянського: «Вкусите и видите» завдяки інтонації пісні «За все гаразд», Херувимській № 6 з її відгомонам пісні «Ой, гай зелененький», композиції «Чертог твой», де линуть мотиви ліричних народних пісень «Ой, я зроду чумакою» та «Ой, сів запів»²⁸.

27 вересня 1825 року раптово помер Дмитро Бортнянський. Ця сумна звістка застала півчих капели у Гатчині, де вони брали участь у дворцєвих службах імператриці. За її розпорядженням церемонії було перервано і капелян відправили до столиці відспівувати небіжчика. Які почуття і думки охоплювали в ці дні Миколу Іванова, можна лише здогадуватися. Для нього, як і для інших півчих, це були дні прощання з великим учителем, який відкривав їм шлях у світ мистецтва.

Наближався термін, коли, досягнувши 16-літнього віку, юнак за існуючим порядком мав перейти до розряду «дорослих» хористів. Але цю віху в становленні його артистичного таланту випередила зненацька інша — політична — подія: повстання військових («декабристів»), розпочате вранці 14 грудня 1825 року на Сенатській площі. Того дня тут опинилися люди всіх станів, багато молоді — студенти, учні середніх навчальних закладів, кадетських корпусів, приватних пансіонів²⁹. Чи були серед них вихованці Придворної капели? Історичні документи обминають цю тему. Та відгомін того, що сталося, збуривши весь Петербург і цілу імперію, звісно, долинув до музичного закладу на Мойці звістками про революційний протест проти самодержавства, в подальшому — запобіжними заходами уряду і в самій капелі. Одним із них став державний припис від 26 травня 1826 року з вимогою до її службовців письмово засвідчити свою непричетність до таємних антиурядових товариств³⁰.

У березні 1826 року керувати капелою, нарешті, було призначено нового директора — Ф.П. Львова, автора віршованих і прозових творів, співака-аматора, який раніше знався з поетами Г. Державіним і В. Капністом. У навчанні і праці півчих мало що змінилося порівняно з минулим. Микола Іванов продовжував співати на церковних відправах і відкритих для публіки концертах. У цей час йому доручають сольні партії. Перше документальне свідчення його виступів у цій ролі знаходимо в листі Ф.П. Львова від 30 грудня 1827 року до міністра двору князя П.М. Волконського. Директор капели висловлював клопотання про заохочення кращих півчих: «Зважаючи, що талант без відзнаки

існувати не може, я обов'язком вважаю найпокірніше просити В[ашу] Я[сновельможність] звернути милостиву увагу на трьох молодих людей, які у Півчій капелі служать: Михайловський, Євсєєв та Іванов. Вони мають чудові голоси, перший — бас, а інші двоє — тенори, не тільки винятковістю голосів, а й знанням та здібністю до співу не поступаються італійським співакам: вони бувають у кращих товариствах і талантами прикрашають їх»³¹. клопотання було задоволено: юнаки отримали по 200 рублів асигнаціями.

Порівняння з італійськими співаками, до якого вдався Львов, було особливою похвалою для юнаків. Італійське мистецтво співу — бельканто — вважалося в усій Європі вершиною майстерності. Відповідно і петербурзька преса характеризувала володарів цього співу, які виступали на сценах столиці: «Метода співу пана Тозі, — писала газета «Северная пчела» в 1827 р., — вельми чудова, це сама природа [...]. Він співає найважчі арії так легко і вільно, як звичайний наспів. Але що найбільше подобається у п. Тозі, за наявності його чудового голосу, це життя, почуття, яким одухотворено його спів. Слухаючи його, бачиш людину, натхненну пристрастями, сповнену почуттів»³².

Маємо з впевненістю твердити, що вже у свої 17 років Микола Іванов був досить обізнаний з методом бельканто, який входив до системи вокальної підготовки придворних півчих. Відтак їх залучали до участі в концертах на театральних сценах міста. Небагатослівні звіти, що збереглися в газетній хроніці, проливають певне світло на позаслужбовий репертуар придворних півчих. 1828 року звіти зафіксували два таких концерти. Відомо, що на ці вистави дирекція капели направляла найкращих співаків, до числа яких, як ми бачили вище, зарахували Миколу Іванова. Перший концерт 18 лютого влаштувала новостворена Музична академія у залі палацу графа Кушелева-Безбородька, де прозвучали твори Моцарта, Ромберга, хор з опери Глюка «Орфей». «Ми, — зазначав рецензент «Северной пчелы», — були зачудовані поєднанням незвичайних талантів, чудовим вибором п'єс і зразковим виконанням оних [...]. Це був концерт віртуозів у повному сенсі цього слова»³³. На другому концерті 22 лютого, даному «на користь музикантських вдів і сиріт», виконувався знаменитий «Реквієм» Моцарта³⁴.

Що ж до опер, які презентували в місті італійські гастролери, то вони користувалися особливою популярністю, і до виконання хорових сцен в них запрошувалися капеляни. Посилаючись на «знавців італійської музики», згадувана «Северная пчела» підкреслювала значення розпочатого у січні 1828 року оперного сезону: «Чудова постійна італійська опера матиме відчутний вплив на формування смаку як поміж артистами нашими, так і в публіці»³⁵. Опері, завдяки яким поширювалися італійські впливи, переважно представляли творчість «орфея музики» Джоаккіно Россіні — «Севільський цирюльник», «Попелюшка» (йшла під назвою «Сандрильйона»), «Турок в Італії», «Сорока-злодійка», «Танкред». Зірками музичного світу Петербурга в цей час були

Мелас — примадонна неаполітанського театру Сан Карло, Софія Шобер-лехнер — дочка італійського композитора і педагога Ф. Далль'Окка, Аделіна Каталані — артистка одеської опери, родичка Анджеліки Каталані. «Жахливо уявити, — констатував музичний оглядач «Северной пчелы», — що ми змушені були слухати до запровадження тут італійської опери», роблячи однак застереження: «ми говоримо про ту частину публіки, яка не має нагоди слухати домашні концерти»³⁶.

Останнє зауваження є важливим для характеристики діяльності Іванова-соліста, коли музичне життя Петербурга концентрувалося також у приватних салонах, де він — учасник концертів у «кращих товариствах» — виступав з піснями і романсами. Одним із тих, хто залучив його до «домашніх» вистав, був майбутній класик оперної музики Михайло Глінка, тоді початківець-композитор і аматор-співак. У своїх «Записках», складених десятиліття потому, він подав згадку про знайомство з молодим півчим, яке відбулося 1827 року: «Мені неважко було замітити його ніжний і лункий голос. Спочатку він був такий несміливий, що співав тільки до верхніх f і sol; я умовив його завітати до мене». Так почалися їхні вокальні заняття. Згодом Іванов, зазначав Глінка, «брав участь у наших музичних вечорах». Вони відбувалися в будинку Піскарьова на вулиці Торговій, де проживав композитор і була зала. Сюди приходив й автор популярних романсів О. Варламов. У репертуарі вечорів переважали власні композиції Глінки і Варламова, які виконував Іванов³⁷.

Ще одним осередком мистецьких зібрань була оселя історика і музиканта Миколи Павлищева. За свідченням «Родинної хроніки» Павлищевих, сюди на «вокальні вечори» Глінка «привозив із собою молодого співака Іванова, який згодом став першокласним європейським тенором». Ці концерти «дуже часто» відвідували знані літератори — Антон Дельвіг, Василь Жуковський, Євген Баратинський, Адам Міцкевич³⁸.

Музицирування за участю Миколи Іванова відбувалися також на квартирі композитора і співака Сергія Голіцина, автора російських і французьких романсів, перекладача поезій Міцкевича. Влітку 1828 року він і Глінка організували музичне свято у Царському Селі, на якому виконувалися серенада і куплети з хором під назвою «Ліла у чорній мантиї» (музика Глінки, слова Голіцина). «Куплети, — згадував Глінка, — співав Іванов, а хор —



Композитор Михайло Глінка
(Худ. М. Волков, 1834 р.)

придворні півчі»³⁹. До нас дійшла назва й іншого твору, який виконував Іванов у «домашніх» концертах — романс «Соловей» Аляб'єва, написаний на слова Дельвіга. Саме в оселі поета представляв цей романс співак. Завсідниці літературно-мистецьких зібрань Анні Керн (її батько — полтавський дворянин, син М.Ф. Полторацького, який за правління імператриці Єлизавети Петрівни був директором Придворної капели) запам'ятався цей концерт як неординарна подія: «Іванов співав «Солов'я» Дельвіга і своїм м'яким симпатичним голосом надавав цьому романсу ту принаду і значення, які бажав поет»⁴⁰.

«Соловей» — один з найзворушливіших музичних творів ХІХ ст. Його мелодія народилася у рік розправи імператора Миколи І над своїми супротивниками — декабристами — й під впливом трагічних обставин власного життя композитора, засудженого за наклепницьким звинуваченням до заслання. Відтворений в романсі образ вигнанця з його тугою за свободою в уяві сучасників зливався з долею жертв царського самодержавства. Відтоді «Соловей» став «візитною карткою» юного співака. Він пролунав й в його останньому концерті у квітні 1830 року перед від'їздом в Італію — у родовому маєтку Глинки в с. Новоспаському на Смоленщині. За словами сестри композитора Л.І. Шестакової, «Іванов, тоді ще зовсім молода людина, багато співав у нас, викликаючи у всіх загальне захоплення своїм чарівним голосом. «Солов'я» він співав так чудово, що ми плакали»⁴¹.

За роки праці у Придворній капелі Микола Іванов пройшов шлях від хориста до інтерпретатора сольних партій у великих хорових творах, виконавця популярних романсів і пісень. Освоюючи кращі зразки вітчизняної і зарубіжної музики — Бортнянського, Гайдна, Моцарта, він вперше прилучився до спадщини італійського бельканто. А 1830 року й «батьківщина мистецтв» — Італія постала перед його зором. Навчання й стажування в її консерваторіях і театрах була давньою традицією в країнах Європи. У різні часи до Італії відправлялися також молоді українські таланти.

Питання про закордонну поїздку виникло перед Івановим певною мірою несподівано. Його порушив батько Михайла Глинки, запропонувавши подорожувати разом із своїм сином. Але співак «не довіряв і вагався» і його довелося умовляти⁴². У цьому зв'язку не слід забувати про політичну ситуацію в Російській імперії, де петербурзькі царедворці розглядали Західну Європу як гніздо небезпечних для монархічної влади революцій. Відтак пересування за межі імперії було обумовлено суворими правилами і мало одержати «височайший» дозвіл. Про ставлення до тих, хто прагнув здобувати науку на Заході, свідчить запис, зроблений 1827 року у щоденнику князя Меншикова, якому Микола І відверто заявив: «Я не люблю від'їздів за кордон; молоді люди повертаються звідти з духом критики, який спонукає їх вважати, мабуть, слушно, установи своєї країни поганими»⁴³.

Справу навчання за кордоном взявся владнати особисто батько Михайла Глинки, який звернувся з клопотанням до директора капели і дав письмове зобов'язання про надання матеріальної допомоги Іванову. Тільки після цього 15 березня 1830 року співак написав офіційне прохання до Ф.П. Львова, де викладалися мотиви поїздки: необхідність завершити фахову освіту в Італії впродовж двох років «з належним для того утриманням»; по-друге, потреба в лікуванні «відомої Вашему превосходительству моєї хвороби, яка починається кожної весни»⁴⁴. Остання причина вважалася мало не вирішальною для одержання дозволу на виїзд за кордон. Її також назвав у своєму офіційному проханні до властей й Михайло Глінка.

Загалом бюрократичне листування з приводу закордонної подорожі Іванова склало справу з 28 документів. Серед них — офіційне подання, яке направив 18 березня 1830 року директор капели міністрові імператорського двора, характерне виокремленням в обґрунтуванні поїздки імені великого Бортнянського. «Мене, — писав Ф.П. Львов, — тим більше спонукає турбувати Вашу Ясновельможність, що небіжчик Бортнянський не досяг би у творах музичної слави, якби не сформувався стиль його і метода в Італії, де він чималий час навчався казенним коштом»⁴⁵. 22 березня з канцелярії міністерства двору, нарешті, надійшло розпорядження: «Придворного півного 14-го класу Миколу Іванова звільнити у відпустку за кордон на два роки для вдосконалення у співі, із збереженням одержуваного ним жалування і з видачею йому на дорогу 1600 рублів асигнаціями з кабінету Його Величності»⁴⁶.

25 квітня Михайло Глінка і Микола Іванов вирушили із с. Новоспаського на Захід.

¹ Довідка Державного архіву Полтавської області, 10.08.2009, № 07-10/117; довідка Державного архіву Чернігівської області, 14.08.2009, № 04-09/574.

² Петровская И. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. — М., 1983, с. 133.

³ Regli F. Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri... — Torino, 1860, p. 264.

⁴ Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens. Supplément et complément. — Paris, 1880, t.2, p. 15.

⁵ A dictionary of music and musicians. — London, 1880, vol. II, p. 20.

⁶ Рима́н Г. Музыкальный словарь. Пер. с нем. — М., 1901, с. 543.

⁷ Варварцев М. «Абсолютний перший тенор» доби бельканто. Італійськими слідами Миколи Іванова // Культура і життя, 1988, 26 червня, № 26, с. 7.

⁸ Schmidl C. Dizionario universale dei musicisti. — Milano, 1926, vol. 1, p. 741.

⁹ Schmidl C. Op. cit.; Grove's dictionary of music and musicians. — New York, 1946, vol. II, p. 745; Enciclopedia della musica. — Milano, 1964, vol. II, p. 486.

¹⁰ Смоленский С. О теноре Иванове, сопутствовавшем Глинке в Италию // Русская музыкальная газета, 1903, № 47, с. 1158.

- ¹¹ *Gazetta dell'Emilia*, Bologna, 1880, 11 luglio, № 191, p. 3.
- ¹² NAL, State for Home Department, the memorial of Nicola Ivanoff, 2 May 1839.
- ¹³ ASCCB, № 40681, ser. 2^a, suditti esteri, foglia della famiglia, Ivanoff Nicola.
- ¹⁴ Иванов // Пружанский А.М. Отечественные певцы 1751-1917. Словарь. — М., 1991, т. 1, с. 196.
- ¹⁵ О музыке в России (Извлечено из *Gazette Musicale*, статья г. Виардо) // *Северная пчела*, 1844, 7 ноября, № 154.
- ¹⁶ РГИА, ф. 499, оп. 1, ед. хр. 272, л. 1.
- ¹⁷ РНБП, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 2.
- ¹⁸ Голос певца Н.К. Иванова // *Северная пчела*, 1838, 3 июня, № 123, с. 490.
- ¹⁹ Mme de Staël. *Dix années d'exil*. — Paris, s.a., pp. 148, 178.
- ²⁰ Див. Иванов В. Дмитро Боргнянский. — К., 1980, с. 82-83.
- ²¹ Придворная певческая капелль // *Отечественные записки*, 1823, июнь, № 37, с. 420.
- ²² Там само, с. 427.
- ²³ Там само, с. 435.
- ²⁴ Там само, с. 427, 431.
- ²⁵ Там само, с. 431.
- ²⁶ Листова Н. Александр Варламов. — М., 1968, с. 10.
- ²⁷ Придворная певческая капелль // *Отечественные записки*, 1823, июнь, № 37, с. 420.
- ²⁸ Рыцарева М. Композитор Д. Боргнянский. — М., 1979, с. 214.
- ²⁹ Нечкина М.В. Движение декабристов. — М., 1955, т. II, с. 288.
- ³⁰ Ершов А. Старейший русский хор. — Л., 1978, с. 65-66.
- ³¹ Смоленский С. О теноре Иванове, сопутствовавшем Глинке в Италию, с. 1158.
- ³² Итальянский певец Този // *Северная пчела*, 1827, 19 ноября, № 138.
- ³³ Ф.Б. О концерте, данном 18 февраля гг. членами Музыкальной академии // *Северная пчела*, 1828, 23 февраля, № 23.
- ³⁴ Публичный концерт // *Северная пчела*, 1828, 16 февраля, № 20.
- ³⁵ Внутренние известия // *Северная пчела*, 1828, 11 января, № 6.
- ³⁶ Итальянский театр // *Северная пчела*, 1829, 21 декабря, № 153.
- ³⁷ Глинка М.И. Записки. — М., 1988, с. 28, 29, 35.
- ³⁸ Глинка в воспоминаниях современников. — М., 1955, с. 47.
- ³⁹ Глинка М.И. Записки, с. 35.
- ⁴⁰ Керн А.П. Воспоминания. Дневники. Переписка. — М., 1989, с. 68.
- ⁴¹ Русская музыкальная газета, 1903, № 47, с. 1156.
- ⁴² Глинка М.И. Записки, с. 39.
- ⁴³ Цит. за: Лемке М. Николаевские жандармы и литература 1826-1855. — СПб, 1908, с. 46.
- ⁴⁴ РНБП, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 2.
- ⁴⁵ Русская музыкальная газета, 1903, № 47, с. 1159.
- ⁴⁶ РНБП, отд. рук., ф. 816. оп. 3, ед. хр. 2475, л. 7.

Розділ II

МІЛАН — НЕАПОЛЬ: ВАЖКИЙ ШЛЯХ У ВЕЛИКИЙ СВІТ МИСТЕЦТВА

Перетнувши кордон біля Брест-Литовська і діставшись до Варшави, Іванов і Глінка повернули на південь у напрямі до Італії в надії якнайшвидше поринути у світ її культури. Але у Дрездені Іванов занедужав і супутники мусили змінити маршрут, щоб, за рекомендацією лікаря, поправити здоров'я «на водах» Німеччини¹. Подорож по цій країні водночас стала для них прелюдією до досягнення надбань музичного романтизму Заходу. Під час зупинок на шляху до курорту Емса Іванов і Глінка розучували і співали арії з популярної серед німців опери Карла Вебера «Вільний стрілець» («Фрейшютц»). Створена за стародавніми народними переказами в яскравих барвах національного колориту країни, вона захоплювала непохитною вірою у торжество сил добра у світі. «З нами, — розповідав Глінка у своїх записках, — їхав студент (здається ізраїльського походження), який співав басом. Щоразу, коли ми зупинялися на обід або ночівлю, якщо зустрічали фортепіан, пробували співати разом: Іванов 1-го, я 2-го тенора, студент співав басову партію відомих уривків з опер: хор із тріо першого акту «Фрейшютца» (Terzett und Chor) особливо звучав гарно і німці в маленьких містечках сходилися слухати нас»². За текстом лібретто «Вільного стрільця» ми можемо встановити першу оперну партію, яку Микола Іванов вивчив і презентував за кордоном, — головного героя опери — єгеря Макса.

Знайомство з творчістю німецького романтизму супутники продовжили в Аахені в місцевому театрі, де проїздом після паризьких гастролей зупинилася оперна трупа, у складі якої були відомі на Заході тенори Антон Гайцингер і Йосиф Ейхбергер. В їх виконанні Іванов і Глінка слухали опери «Вільний стрілець» Вебера, «Фіделіо» Бетховена, «Фауст» Шпора — твори, які утверджували на сцені образ нового героя, сповненого ідеалами свободи й боротьби проти тиранії самодержців. А переїхавши до Франкфурта-на-Майні, вони заізналися в місцевому театрі з оперою «Медея»³ Луїджі Керубіні, автора революційних гімнів і кантат Французької революції кінця XVIII століття.

До Італії Микола Іванов і Михайло Глінка дісталися лише на початку вересня 1830 року через Швейцарію. У рапорті, направленому з Мілана у листопаді до петербурзької капели, співак повідомляв про бажання «негайно розпочати заняття» і своє знайомство «з кращими артистами Італії». Щоправда, їх імен він не назвав. Тому безпомилково можна говорити про місця цих знайомств — музичні осередки Мілана: консерваторію та театри.

Італійські артисти, доповідав Іванов, «порадили мені взяти учителя італійського співу Б'янкї, тут усіма поважаного. Він випробував мене і, як здається, залишився задоволений моїм голосом та знаннями музики»⁴.

У цей час Б'янкї був завантажений уроками з багатьма своїми учнями і пообіцяв Іванову почати заняття, як тільки з'являться у нього «перші вільні години». Щоб не гаяти час, Микола Іванов взявся за інтенсивне вивчення італійської мови, без глибокого засвоєння якої не можна було мріяти про справжнє опанування бельканто. Це вимагало додаткових коштів і співакові довелося звернутися за сприянням до російського посольства в Туріні, де його очільник граф І. Воронцов-Дашков підписав листа до міністра петербурзького двору з клопотанням про матеріальну допомогу, підкреслюючи, що «Іванов як за своїм голосом, так і за ревним старанням подає великі надії щодо вдосконалення свого співу [...]. Цей молодий чоловік не випускає з рук справи, для якої він був направлений»⁵. Зрозуміло, подібна характеристика мала б виходити від фахівця музичного мистецтва, яким граф не був. Але у посольстві дійсно працювала така особа — Євген Штерич, аматор-піаніст, який ще в Петербурзі спільно з Івановим брав участь у «домашніх» концертах. Зустрічі співака з ним у Туріні, безперечно, сприяли появі згаданого клопотання від імені посольства.

1 грудня 1830 року у своєму черговому рапорті директорів капели Микола Іванов доповідав: «Я вже розпочав заняття із знаменитим учителем співу Еліодором Б'янкою, який вимагає, щоб я взяв також учителя італійської мови для набуття правильної вимови, а до того ж не пропускав нагоди слухати перших артистів Італії, які бувають зазвичай тут під час карнавалу»⁶. В Італії саме Еліодоро Б'янкї відкрив перед Івановим перспективу і шляхи опанування здобутками оперної культури, допомагаючи розвинути самобутній талант молодого співака. У цьому він спирався й на власний великий досвід роботи на оперних сценах Європи, де зажив слави у найкращих творах композиторів Гульєльмі (батька і сина), Фіораванті, Паїзієлло, Чимарози. Спеціально для його голосу писав арії Россіні⁷. Й в період міланського побутування Іванова він був ще діючим артистом оперної сцени, яку залишив 1835 року.

Заслугою Б'янкї стало відкриття в голосі нового учня досі не помічених рідкісних вокальних якостей, а відтак застосування особливої методики їх розвитку. З цього приводу Іванов писав до капели 13 січня 1831 року: Б'янкї «знайшов, що мій голос не тенор, а скоріш більше контральто, і не грудний, а горляний, який тут називається *voce di gola*. Цей голос віднедавна вельми поважається в Італії і знаний співак Рубіні використовує його надзвичайно вдало. Учитель мій, знаходячи схожість мого голосу з Рубіні, примушував мене взяти музику цього співака, але не більше як три тижні тому випадково відкрив у мене кілька нот грудного справжнього тенора, відтак змінив

методу [...]. Відкриття цього нового для мене голосу дуже важливе, оскільки, обробивши його, я здатний співати музику, написану для справжніх тенорів»⁸.

Б'янкі ставив за мету дати Іванову всебічну підготовку для професійної роботи оперним солістом, якому недосить володіти самим голосом. Потрібні були ще уроки акторської майстерності, міміки, які співак почав брати у досвідченої артистки — балерини Кватріні. Продовженням вишколу, за порадою Б'янкі, стало відвідання вистав карнавального сезону, який розпочався 26 грудня і перетворився на мистецьке змагання двох міланських театрів — Каркано і Ла Скала. Останній, хоча й користувався репутацією найпрестижнішої сцени Італії, за якісним складом труп поступався Каркано, до якого були заангажовані визначні зірки оперного мистецтва — згаданий тенор Джованні Рубіні, сопрано Джудітта Паста, бас Філіппо Галлі, а диригентами — самі творці опер Гаetano Доницетті і Вінченцо Белліні.

Сезон у Каркано відкрився прем'єрою опери «Анна Бoleйн» Доницетті, написаної на сюжет з англійської історії періоду деспотичної влади короля Генріха VIII. Вистава справила на присутніх потрясаюче враження. Те, що чув і бачив Микола Іванов, допомагає з'ясувати відгук часопису «Gazzetta di Milano», яка писала: «Кабалетта, проспівана Рубіні, і сповнені глибокого почуття слова, які, напевно, ніхто б і не помітив, якби їх проспівала не Паста, а також жвава гармонія у фіналі — ось найголовніше, що сподобалося в музиці I акту. Решту оплесків, які лунали в залі, було адресовано тільки співакам [...]. Щодо виконання, то треба було почути Паста і Рубіні у двох різних за характером і фактурі аріях, щоб уявити, яких висот може сягнути влада вокальної декламації й очарування чудової музики»⁹. Чи міг подумати Микола Іванов, знаходячись у залі Каркано, що саме ця опера незабаром стане знаковою в його творчій біографії, що такі ж овації, які здобувають Рубіні і Паста, збиратиме і він? Риторичне запитання. Незаперечно одне: для молодого співака це була чудова школа пізнання мистецтва бельканто.

Карнавальні вистави Микола Іванов відвідував разом з Михайлом Глинкою, із записок якого дізнаємося про опери, які вони слухали: «Семіраміда» Россіні, «Джув'єтта і Ромео» Цингареллі, «Сомнамбула» Белліні, «Джанні з Кале» Доницетті¹⁰. За рецензіями міланської преси, у «Семіраміді» особливою майстерністю відзначилися Паста і Галлі, у «Джанні з Кале» — бас Джузеппе Фреццоліні, який вразив, зокрема, своїм незрівняним виконанням «морської пісні»¹¹. З огляду на те, що відвідання оперних вистав було складовою навчання Іванова, він мав ознайомитися з усім репертуаром сезону. Хроніка театру Каркано засвідчує, що тут також йшли «Сороказлодійка» (6 січня 1831 р.), «Матільда ді Шабран» (31 січня) Россіні, «Оліво і Паскуале» (15 березня) Доницетті, «Розмунда» (12 лютого).

Карнавальний сезон давав багатий матеріал для досягнення майстерності у створенні сценічних образів оперних героїв. Так, у газетних звітах відзначалося, що у «Сороці-зłodійці» Філіппо Галлі виявив «і талант чудового співу, і обдарування драматичної гри». «Актор-співак» було найвищою оцінкою цього митця¹². У пізнанні методів і стилю оперного співу Іванов не обмежувався виставами в Каркано, що підтверджується згадкою Глинки про відвідини опери Мейєрбера «Хрестоносець в Єгипті» (композитор, проте, не назвав місце її постановки). Довідкова література цей факт пов'язує з театром Каркано¹³. Тимчасом театральна хроніка «Gazzetta di Milano» зазначає, що «Хрестоносець» йшов у Ла Скала — 6 і 12 березня 1831 року¹⁴, отже, митці відвідували і цей театр. Додатковим аргументом присутності Глинки і Іванова на виставах Ла Скала може служити написане композитором у Мілані рондо на тему опери Белліні «Капулеті і Монтеккі», яку ставили тут у січні 1831 року, а також «Севільський цирюльник» Россіні, «Б'янка і Фальєро» Пачіні, «Провансальський пустельник» Дженералі, а на закінчення сезону велику вокально-інструментальну академію за участю Дж. Паста та інших артистів під диригуванням композитора Чезаре Пуньї¹⁵.

Продовженням студій Іванова і Глинки служили домашні вправи. «Після кожної опери, повернувшись додому, — читаємо у спогадах композитора, — ми добирали звуки, щоб згадати почуті улюблені місця. За короткий термін Іванов досить вдало співав арії і виходи Рубіні з «Анни Болейн», потім те ж було і з «Сомнамбулою». Я акомпанував йому на фортепіано»¹⁶. Імпровізації часом перетворювалися на концерти, на які збиралися хазяйка квартири, сусіди та знайомі.

Карнавал, що тривав три місяці, позначив нову важливу віху в біографії Іванова. Тут він вперше познайомився з натхненним мистецтвом Рубіні, якого ставив йому за взірць Еліодоро Б'янкі. З приводу «Сомнамбули», де знаменитий італійський тенор демонстрував свій чудовий талант, критик міланського часопису писав: «Ми й досі приголомшені оплесками, вигуками, бучними викликами. Мало можна знайти прикладів, коли публіка аплодувала так бурхливо. Навіть важко підрахувати, скільки разів викликали на сцену композитора та співаків — дванадцять, п'ятнадцять чи двадцять»¹⁷. За словами німецької оперної співачки В. Шредер-Деврієнт, якій також довелося чути цього визначного артиста, він «весь поглинений співом [...]». У кожній ролі це був той же чудовий, шляхетний, переповнений почуттями Рубіні, божественний голос якого зворушував до глибини душі кожного»¹⁸.

Перебуваючи в Мілані, не можна було не помічати, що у вибухах палких почуттів італійців, які збиралися в театральних залах, відлунювали настрої драми, яку переживала роздрібнена коронованими правителями Італія. Літератор Сергій Соболевський, петербурзький знайомий Глинки й Іванова, відвідавши Мілан під час оперного сезону 1831–1832 років, у листі до

історика Степана Шевирьова в Рим писав: «Тут дають «Norma di Bellini», де Pasta чудова [...]. Чи бачив ти залу? Чудо! Тут усі патріотствують, мають вуса, лають німців (так називали в Італії австрійських окупантів. — М.В.) і занадто (що, однак, страшніше за все), не їздять до німців на бали. Це щось тхне скорою революцією»¹⁹. Ще раніше, за чотири місяці до приїзду Глинки і Іванова до Мілана, Соболевський у листі 7 травня 1830 року до того ж самого адресату повідомляв: «Німців від Болоньї до П'ємонта дуже ганяють: у Модені герцог усе конфіскував; страшно дивитися на бідність і відчай; народ голосно відкрито обурюється; meglio morir dei tedeschi, каже він, che di fame [Краще померти від німців, ніж від голоду]. Велика істина!»²⁰.

Країна, де починав навчатися Іванов, стояла на порозі політичного перевороту, який й стався у лютому 1831 року — у Моденському і Пармському герцогствах та легатствах Папської держави. Карбонари, які очолили це повстання, проголосили утворення нової держави — «Об'єднані провінції Італії». Цією назвою вони підкреслювали прагнення до єдиної незалежної Італії, яким переймалося не одне покоління патріотів. Та вже наприкінці березня на територію повсталих провінцій вдерлися австрійські війська, які відновили повалені абсолютистсько-монархічні режими. 26 травня 1831 року у Модені, за рішенням герцога Франческо IV, було публічно страчено главу революційних «змовників» Чіро Менотті. Із свого боку офіційна Росія солідаризувалася з політикою придушення повстання. Керуючий міністерством закордонних справ граф К. Нессельроде циркуляром від 25 липня 1831 року сповістив усіх своїх посланників в Італії, що Росія схвалює дії Австрії і підтримає будь-яке втручання останньої у справи Італії «зادля збереження спокою» на Апеннінському півострові²¹.

В умовах «умиротвореної» Італії Микола Іванов завершував свої міланські студії. Еліodoro Б'янкі вдалося домогтися помітних зрушень у формуванні оперного голосу співака і, природно, постало питання про виступи безпосередньо на театральній сцені. У своїй реляції до Петербурга 8 жовтня 1831 року «півчий 14-го класу» доповідав, що його голос «набув більшої сили» і вчитель вважає за потрібне розпочати співати у самих театрах, «для яких, на його думку і думку інших відомих артистів Італії, мій голос особливо придатний. На сцені я можу співати, не стримуючи оного і, таким чином, здобуваючи більшу впевненість у співі, створити методу *riù in grande*, чого в кімнаті неможливо досягти»²². Додамо: міланські уроки українця у Еліodoro Б'янкі увійшли до історії італійської освіти — у виданій 1989 року в Мілані праці з цієї проблеми «Голос тенор» окремо відзначено роль італійського вчителя у вихованні «майбутньої знаменитості» — «українського тенора» Миколи Іванова²³.

У жовтні 1831 року Іванов і Глінка покинули Мілан. Подальші музичні студії вони мали продовжувати у Неаполі. Але епідемія холери, що спалах-

нула у Королівстві Двох Сицилій, змусила перервати поїздки в Римі і чекати на скасування карантину. Непередбачена зупинка обернулася для обох знайомством з культурним життям «вічного міста» і насамперед з митцями, які гуртувалися навколо салону Зинаїди Волконської (1799–1862) — знаної в Європі письменниці, композитора, співачки. Дочка дипломата Білосельського-Білозерського, вона з юних літ прилучилася до літератури і театру Німеччини, Франції, Австрії, Великої Британії, де мешкала, і лише час від часу навідувалася в Росію, яку, врешті-решт, залишила назавжди 1829 року, продемонструвавши цим свою незгоду



Письменниця і співачка
Зинаїда Волконська
(портрет, худ. К. Брюллов)

з політичним режимом імператора Миколи I. У Римі княгиня володіла віллою, яка збереглася до наших днів і має її ім'я. Тут, у великій залі палацу, відбувалися концерти, вистави і літературні читання, які привертали до себе як мандрівників з Росії, так й італійських інтелектуалів. Саме в цьому середовищі Микола Іванов здобув багато нових прихильників свого таланту завдяки участі в імпрезах на віллі. До нас дійшли згадки про загальне враження, яке справив його спів у Волконської. Зокрема, це лист Михайла Глинки від 11/23 лютого 1832 року з Неаполя до неї, де він писав: «Іванов доручає мені висловити вам його щире вдячність за увагу, якою ви так люб'язно пошановуєте його народжуване обдарування»²⁴.

Серед тих, кого в Римі полонило мистецтво молодого українця, був історик і літературознавець Степан Шевирьов. Іванов з подякою згадував підтримку вченого, в листі Глинки з Неаполя 22 листопада 1831 року передавав йому щирі вітання²⁵. Слід зазначити, що наукові інтереси Шевирьова сягали від римських старожитностей до українського фольклору. 1827 року він серед перших у літературі вітав публікацію збірника українських пісень, виданих Михайлом Максимовичем, а 1835 року присвятив статтю новій повісті Миколи Гоголя «Тарас Бульба» — «одному з тих творів, які мають ознаки народності»²⁶.

Другим римським осередком художньої творчості, в якому приймали Іванова, була Французька академія, заснована 1803 року за наказом тодішнього володаря Італії Наполеона Бонапарта як навчальний заклад для молодих живописців, скульпторів, музикантів Франції. Її очолював знаменитий художник-баталіст Орас Верне, який у своїх творах розробляв улюблену

романтиками тему Сходу й уславився, зокрема, полотнами, написаними за поемою Дж. Байрона про гетьмана Мазепу.

В академії, як і в салоні Волконської, регулярно влаштовувалися концертні вечори. В одному з них, як згадував визначний композитор-симфоніст Гектор Берліоз (він навчався тоді в академії), звучали пісні, які «чудово виконував Іванов». «Коли у Римі хвалили його голос, він скромно відповідав, що серед придворних півчих [петербурзької капели] є кілька тенорів, голоси яких є ширшими і більш чистими, ніж у нього»²⁷.

До Неаполя Іванов і Глінка прибули 1 листопада 1831 року. На тлі оспіваної поетами мальовничої краси цього міста вони побачили сувору прозу монархічної влади. 22 листопада у листі до Шевирьова Глінка з обуренням писав, що Неаполь «численною кількістю мундирів (до яких око моє ніяк не може звикнути) нагадує мені ненависну для мене північну столицю нашу...»²⁸ Те, що композитор з такою відвертістю висловлювався про державні військово-бюрократичні режими, не могло, звичайно, бути таємницею для Іванова. Критичне сприймання Неаполітанського королівства, схожого своїми порядками на Російську та Австрійську імперії, було характерним для іноземців. Консульський агент Франції Бейль (письменник Стендаль) 14 січня 1831 року у своєму звіті до міністерства в Парижі про відвідини Неаполя повідомляв, що король «витрачається на свою армію. У нього вісім тисяч швейцарців, які наганяють жах на армію, а армія наганяє жах на населення...»²⁹

Але справжньої слави Неаполю надавало його мистецтво і передовсім його музика. Головним музичним наставником Іванова став тут Андреа Нодзарі, друг Дж. Россіні, в минулому артист опери. Серед його вихованців був Дж. Рубіні, ім'я якого було на вустах меломанів Європи. Нодзарі узявся безкоштовно готувати Іванова до діяльності на театральній сцені. На заняттях, які відвідував також Глінка, він застосовував власну методику опанування італійським співом, де навчальним матеріалом, зокрема, служили речитативи основоположника неаполітанської оперної школи композитора Н. Порпори. Розучуванням їх Нодзарі добивався від українця м'якого і виразного виконання вокальних партій³⁰.

У Неаполі до підготовки Іванова приєдналася французька співачка Жозефіна Фодор (1789–1870), виступи якої супроводжувалися оваціями в театрах Парижа, Лондона, Мілана, Петербурга. У рапорті Іванова від 22 лютого 1832 року до петербурзької капели читаємо, що він послуговується її «порадами», не припиняючи заняття «в галузі співу під керівництвом Нодзарі»³¹. Глінка, який також був присутній на її уроках, зазначав, що Фодор «дуже часто співала з Івановим, поправляючи його»³². Ще одним його радником став визначний сопраніст Джироламо Крешентіні (1762–1848), який, за повідомленням Іванова 2/14 червня 1832 року до капели, був у числі «трьох знаменитих артистів Італії [...], котрі мали нагоду слухати мене»³³.

Як і в Мілані, Іванов поряд з уроками старанно відвідував оперні вистави в театрах. У цей час тут гриміла слава Луїджі Лаблаша (1794–1858), володаря феноменальної сили баса. Перші зустрічі з ним завершилися рекомендаціями Іванову щодо прийомів вдосконалення співу. У головному театрі Неаполя — Сан Карло — Микола Іванов мав змогу познайомитись також з мистецтвом одного з найкращих баритонів Італії Антоніо Тамбуріні (1800–1870). Тоді ж тут в образі Дездемони в опері «Отелло» Россіні вражала своїм дивовижним талантом іспанська співачка Марія Малібран (1808–1836).

Нарешті, в Неаполі Миколу Іванова прийняв і слухав його спів один з найбільших композиторів ХІХ століття Гаєтано Доніцетті (1797–1848). В цей час він перебував у столиці королівства з нагоди своєї нової опери «Фауста», прем'єра якої відбулася в Сан Карло 12 січня 1832 року³⁴. Перед від'їздом з міста він порадив молодому співакові: «не слід гаяти час, а треба при першій же нагоді розпочати оперну кар'єру». Цю рекомендацію переповів у своєму листі 23 лютого до З. Волконської свідок цієї зустрічі видатного італійця і українського тенора — Михайло Глінка, додаючи від себе, що має «власні зауваги щодо погляду, висловленого про Іванова п[аном] Доніцетті»³⁵.



Композитор Гаєтано Доніцетті
(портрет, худ. Е. Хадер)

Застереження Глинки, напевно, були пов'язані з тим, що минав дворічний термін наданої Іванову відпустки для перебування за кордоном, і співак опинився перед вибором: або повертатися до капели на стару посаду хориста, або клопотатися про продовження відпустки, щоб набути практики на італійській оперній сцені. З цього приводу між ними відбулася розмова, де Глінка «радив не прохаючи відстрочки, їхати до Росії, а потім, побувши там рік, узяти відставку і знову потім повернутися до Італії». Іванов, констатував композитор, «знехтував моєю порадою»³⁶.

План, запропонований Глинкою, однак, не враховував урядову політику обмежень закордонних подорожей, особливо для представників непривілейованих станів, і Микола Іванов поклався на думку Доніцетті. У червні 1832 року, коли Глінка залишив Неаполь, Іванов склав листа до Петербурга з проханням продовжити відпустку на рік, обґрунтовуючи її одержанням ангажементу від театру Сан Карло для участі в сезоні 20 червня — 9 вересня.

Аби попередити ймовірну відмову з фінансових причин, він наголосив, що не претендує на державну допомогу: «Сума, яку я отримував би від імпрезаріїв театрів, була б мені вельми достатньою для одержання мною всіх можливих засобів для освіти, так і для засобів для прожиття»³⁷.

Одержаний Івановим контракт від одного з найкращих в Європі театрів був безпрецедентний для співака-початківця. У випадку Іванова вирішальним аргументом був унікальний голос співака, який зачудовував кожного, хто мав можливість його почути. Але ж Сан Карло мав «королівський» титул. Відтак шлях на його сцену мали ще санкціонувати найвищі чини держави. Мемуарні записки М. Глинки містять невелику нотатку про знайомство з одним «тамошнім придворним живописцем, який знайшов спосіб представити Іванова двору, де він співав з успіхом, внаслідок чого і дебютував, як відомо, в Teatro S.-Carlo»³⁸.

Михайло Глінка не залишив імені живописця, завдяки якому Іванов зміг увійти до трупі престижної європейської сцени — Сан Карло. Але сторінки історії цього театру називають це ім'я: Антоніо Нікколіні, один з найбільших сценографів ХІХ ст., автор оперних декорацій, створення яких ставало такою ж подією італійської культури, як і сама постановка опер. За його ескізами також готували всю бутафорію для сцени, костюми співаків, художню ілюмінацію в театрі і місті. Людина розмаїтих талантів, Нікколіні був розробником найкращого проекту реконструкції театру Сан Карло, реалізованого 1816 року. На посаді «архітектора королівських театрів і директора декорацій» він водночас опікувався творчою молоддю — театральними художниками і оперними артистами³⁹. Зазначимо, що у 1832 році, вирішальному в долі Іванова, на афішах Сан Карло про першу виставу сезону — оперу «Анна Болейн» в одному списку виконавців значилися прізвища і «тенора» Іванова, і «сценографа» Нікколіні.

У червні до Неаполя повернувся Г. Доніцетті у зв'язку з постановкою цієї опери. Під його керівництвом проходили репетиції всього складу трупі, включно з Миколою Івановим. Саме «Анною Болейн» було відкрито сезон 6 липня. Місто набуло святкового вигляду, головні вулиці і майдани були ілюміновані. Величезний зал театру заповнили жителі Неаполя, а також іноземці. Сюжет опери відтворював драматичні події англійської історії за часів короля Генріха VIII. Миколі Іванову була призначена роль Річарда Персі, захисника Анни Болейн. Його арія, що починалася звертанням «Живи» до жертви монархічного свавілля, стала головною подією вистави. Від першої до останньої сцени молодого дебютанта зустрічали і проводжали палкими оплесками. Наприкінці вистави Іванова й інших головних виконавців — Луїджі Лаблаша (король Генріх), Джузеппіну Ронці де Беньїс (Анна Болейн) разом з автором музики Гаetano Доніцетті зал викликав на авансцену, щоб ще раз вшанувати їх овацією⁴⁰.

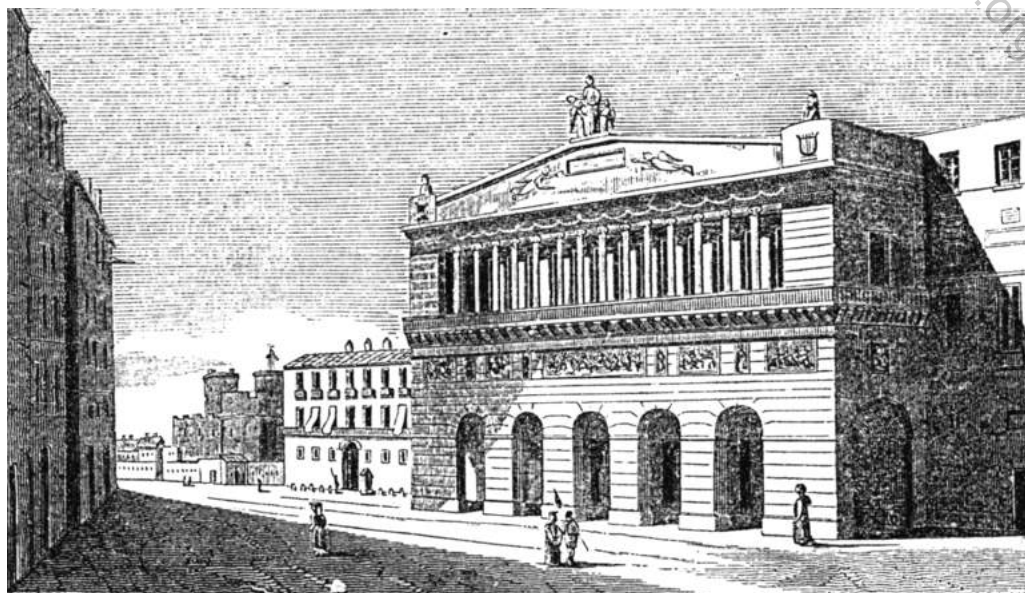
«Анна Болейн» здобула надзвичайний успіх: впродовж сезону вона йшла 18 разів. Офіційний часопис королівства «Giornale del Regno delle Due Sicilie» писав, що в опері «найбільше виділялися терцет пп. Де Беньїс, Лаблаша та Іванова, а також арія останнього [...]. Тенор Іванов, презентуючи в цій опері образ Персі, настільки захоплює ніжним і зворушливим звучанням свого голосу, що ми маємо цілковиту рацію називати його італійським співаком»⁴¹. Цим оцінкам вторувала преса інших міст Італії. Міланський музично-театральний тижневик «L'Esco» («Відгомін») повністю передрукував неаполітанську рецензію⁴². Своєю чергою болонська газета «Cenni storici» («Історичні нотатки») привертала увагу читачів до «ніжного, прозорого, лункого голосу» дебютанта⁴³. Виступ Іванова не залишив байдужим й самого творця опери Доніцетті. 2 серпня, коли в Сан Карло йшла восьма вистава «Анни Болейн», композитор у листі до римського лібреттиста Якопо Ферретті висловлював свої емоції у таких виразах: «Анна»... Ронці... Лаблаш... Іванов, Тольді, Сантіні... Як не захоплюватися (мені не пасує казати це). Але ж я був тут!»⁴⁴.

Незабаром Доніцетті поїхав до Рима, де готувалася його нова опера «Божевільний на острові Сан Доменіко», але і там він продовжував стежити за долею нової оперної зірки. 6 жовтня у листі до міланського видавця нот Джованні Рікорді він повідомляв: «Пачіні в кантаті у Неаполі, пишуть мені, підготував чудовий хор та арію для Іванова»⁴⁵. Від цього року Доніцетті постійно цікавиться творчою діяльністю Іванова. В його епістолярній спадщині зберіглося щонайменше 12 листів, де згадується ім'я артиста з нагоди різних подій оперного мистецтва.

Неапольський дебют знайшов відгуки на римській віллі З. Волконської. Степан Шевирьов у листі в Петербург до поета О. Веневітінова, друга О. Пушкіна, поспішив поділитися з ним звісткою з Неаполя: «Ось тобі новини про наших. Тенор Іванов дебютував у Неаполі з Лаблашем і Ронці — і вкритий оплесками. Лаблаш ставить його нарівні з Рубіні»⁴⁶.

У цей же час офіційний Петербург заходився, щоб припинити оперну діяльність Іванова в Італії. 28 липня (ст. ст.) з приводу його «прошення», направлено ще в квітні до Петербурга, міністерство двора повідомило директора капели: «Щодо відстрочки йому відпустки ще на рік височайшого дозволу не надійшло». Відтак Іванову пропонувалося повернутися в Росію «до 22 вересня 1832 року»⁴⁷. Тимчасом громадськість Неаполя, навпаки, виступала за продовження виступів Миколи Іванова в Сан Карло. Відгомін її вимог стала публікація в петербурзькій приватній газеті «Северная пчела», де йшлося про «блискучі успіхи» співака в опері «Анна Болейн». Бути учасником такої вистави, стверджувала вона, «було подвигом вельми сміливим, і тому оплески, заслужені юним артистом, тим більше мають бути для нього приємними. Для вигоди його слід побажати, щоб він вважав сей

тріумф захооченням, котре зобов'язує його зайнятись своїм удосконаленням. У пана Іванова чудовий тенор і це робить честь маестрові Ноццарі, який сам був знаменитий в Неаполі співом своїм: штиве й старанне навчання може поставити Іванова на ступінь перших талантів нашого часу»⁴⁸.



Неаполь, театр Сан Карло (журн. «Magasin pittoresque», 1837 р.)

Отже, висловлене газетою побажання пролунало в унісон з тим, чого прагнув сам Іванов й італійські шанувальники його таланту. Згадана стаття з'явилася друком 5 серпня, а вже 16-го числа того ж місяця міністерство імператорського двора таки надіслало нове повідомлення, що «государ звеліти зволив» подовжити відстрочку закордонної відпустки «до весни 1833 року», аби Іванов, «вдосконаливши себе у співі на італійських театрах, повернувся вчасно до Санкт-Петербурга»⁴⁹.

Відтак співак мав змогу виступити у Сан Карло у другій виставі — кантаті «Щасливий Гіменей» Джованні Пачіні. Прем'єра її відбулася 3 грудня. Разом з Івановим у ній співали такі досвідчені артисти, як Дж. Ронці де Беньїс, Л. Лаблаш, Дж. Давід, Дж. Базадонна, Т. Рембо⁵⁰. «Гіменей» поклав початок творчої співдружби Іванова ще з одним відомим композитором Італії — Пачіні (1796–1867), послідовником оперної школи Россіні. Після участі в кантаті молодий тенор виступав у його опері «Швейцарці», перша вистава якої пройшла також в Сан Карло 12 січня 1833 року⁵¹.

Популярність, яку здобув Іванов як оперний соліст дала підставу антрепризі запропонувати йому участь у наступному сезоні театру. З огляду на припис петербурзького двору повернутися до імперії весною, він вирішив змінити статус свого закордонного перебування і надіслав «прошеніє» про

увільнення з посади півного за станом здоров'я. Проте і цього разу міністерство двору відповіло відмовою, додавши, що «він співає на публічних театрах Італії, що і доводить несправедливість свідчення його щодо розладу здоров'я»⁵². У березні російському посланнику у Королівстві Двох Сицилій графу Г. Штакельбергу надійшло з Петербурга доручення, щоб він «особисто переконався в точності свідчення лікаря Коджіані про хворобливий стан Іванова» і в разі підтвердження медичного висновку співаку дозволялася відстрочка «ще на чотири місяці, в противному разі вислати його до Росії»⁵³. Тобто уряд погрожував застосувати примус. Посольство, проте, підтвердило наявність лікарського документу і у відповіді до Петербурга зазначило, що Микола Іванов має новий контракт з театром Сан Карло і «утримувач оного театру» просить дозволити працювати співаку за цим контрактом. Згода імператорського двору надійшла до Неаполя, коли Іванов розпочав свій новий сезон, де першою йшла опера Россіні «Вільгельм Телль», в якій відтворювалися історичні події визвольної боротьби народу Швейцарії проти Австрії. Свій твір композитор писав з думкою про рідну Італію, яка саме перебувала під гнобленням австрійської імперії. Вже багато років потому 8 квітня 1864 року у листі до свого друга Ф. Сантоканале він пояснював: «у моєму «Вільгельмі Теллі» я подав слово «свобода» таким чином, щоб дати зрозуміти, що я пристрасно ставлюся до своєї батьківщини і до тих шляхетних почуттів, якими вона переповнена»⁵⁴.

В опері Россіні Іванов з'явився у ролі молодого горця Арнольда, який разом з повсталими співвітчизниками виступає проти окупантів рідної країни. Вистава викликала великий резонанс, привернувши увагу до нового імені в музичному житті Італії. «Іванов, — писав у своєму відгуку болонський часопис, — популярний тенор, улюблений голос нашої сцени. Його спів, надзвичайно вишуканий і експресивний, радує й захоплює, переривається вигуками «ура». «Дуже шкода, — додавала газета, — що ми і театри Італії втратимо його на деякий час: важкі обставини зобов'язують його повернутися на батьківщину»⁵⁵.

Другою оперою сезону була «Анна Болейн». Там же, в Сан Карло, він виступив у новій опері Белліні «Сомнамбула», створивши романтичний образ людини з народу — селянина Ельвіно. Таким італійці запам'ятали Іванова в його останніх виставах. «Цього чудового тенора, — розповідала газета «Il Barbiere di Siviglia», — багато разів викликали на сцену, неодноразовими оплесками в кінці кожного акту присутні прагнули продемонструвати своє небажання розставатися з ним»⁵⁶. Тимчасом Іванову пропонували продовжити виступи в інших містах Італії. 8 квітня до нього звернувся міланський «театральний кореспондент» Джованні Россі із запрошенням взяти участь в оперному сезоні в столиці Сардинського королівства — Туріні. Співак змушений був відмовитися, пославшись у своїй відповіді на

перемовини, які вели з ним інші імпресаріо⁵⁷. 27 травня Россі надіслав нового листа, пропонуючи контракт на дуже вигідних умовах у театрі Туріна. Але і цього разу, сподіваючись дочекатися з Петербурга нового дозволу на перебування за кордоном, Іванов не дав згоди і спробував спростувати «чутки», що «у розквіті літ і в такий сприятливий час мені закрито блискучу кар'єру, обіцяну театрами Італії»⁵⁸.

Микола Іванов, напевно, не передбачав, що його особиста доля стане справою широкої громадськості Неаполя та інших центрів італійської музичної культури і, зрештою, набуде характер боротьби за його майбутнє як оперного артиста. Про реальні факти цієї історії, яку навмисно спотворювала офіційна верхівка Петербурга, ми дізнаємося з паперів відомого у західноєвропейських політичних і наукових колах історика і літератора Олександра Тургенєва (1782–1845). Він був братом Михайла Тургенєва, який мешкав у Парижі і за участь у декабристських таємних товариствах був заочно засуджений царським судом до страти. Сам О. Тургенєв, хоча й не брав участі у декабристському русі, негативно ставився до абсолютистського правління в Росії і після придушення повстання в Петербурзі проводив своє життя переважно на Заході.

17 лютого 1833 року він приїхав до Неаполя, де познайомився з Івановим. Це був час карнавального сезону в місті. На одному концерті — «у англійських дам» — він вперше почув Миколу Іванова. Своїм враженням Тургенєв поділився в листі до поета і критика Петра Вяземського 7 березня 1833 року: «Справді чудовий голос, але йому треба було б довчитися в мистецтві співу»⁵⁹.

Залишивши на кілька днів місто, він повернувся невдовзі вже у товаристві із знаменитим поетом-романтиком Василем Жуковським, який також хотів послухати спів Іванова. Але коли 13 травня він відправився у Сан Карло, був «дуже незадоволений театром [...]. Лаблаша не чув, Іванова теж»⁶⁰. Адже цього вечора в театрі давали оперу «Ромео», яка не належала до репертуару Іванова. За кілька днів поет поїхав з Неаполя, залишивши Тургенєва, якому довелося стати свідком нових баталій громадськості в справі Миколи Іванова. 9 травня у листі до Вяземського він розповідав: «співак Іванов замовкне для Неаполя. Мало не в той самий день, коли він одержав проект контракту з якимось венеціанським і міланським імпрезарієм (йдеться про цитований вище лист Дж. Россі. — *М.В.*) на три роки, за яким йому дісталася б за ці три роки 51 тисяча франків, роз'їзди з Мілана і Венеції по інших містах за рахунок імпрезарія і ще якісь вигоди, він одержує повеління Петра Мих[айловича] Волк[онського] (міністра імператорського двору. — *М.В.*) повернутися на Мойку і повертається, оплакуючи не завершений вдосконаленням талант свій і, що важливіше за все, своє здоров'я, бо його горло врятувала лише Італія. Здоров'я його справді кволе»⁶¹.

Останні надії Миколи Іванова на подальшу працю в Італії розвіялися 15 липня 1833 року, коли російський посланник Штакельберг вручив йому паспорт за № 112 «для зворотнього слідування до Петербурга»⁶². А 10 серпня у газеті «Il Barbieri di Siviglia» промайнула коротка звістка про те, що Іванов «відбув» з Неаполя⁶³.

Те, що сталося потім, до наших днів лишалося загадковою інтригою історіографії: яким чином, діставши урядове розпорядження, «півчий 14 класу» так і не з'явився в Петербурзі і на деякий час взагалі зник з поля зору російських державних служб. У самій імперії поповзли різні чутки, зокрема, за спогадом артиста Ф. Бурдіна, подекували: «государ зажадав, щоб він повернувся. Іванов співав тоді в Неаполі. Боючись, що його видадуть, він сів на англійський пароплав і тихцем поїхав»⁶⁴. «Англійський пароплав», надовго увійшов у літературу з додаванням подробиць: мовляв, він прямував до Константинополя, сам Іванов змінив підданство на швейцарське⁶⁵.

Деякі крапки над «і», проте, допомагає розставити документ, складений 30 вересня 1833 року таємною поліцією Миколи I — III відділом його власної імператорської величності канцелярії за підписом керуючого О. Мордвінова і направлений в Україну київському генерал-губернатору. В ньому повідомляється, що імператор «повеліти зволив доручити місіям нашим в Італії, щоб він [Іванов] неодмінно висланий був до С.-Петербургу [...]. За одержаними, однак, відомостями, Іванов поміняв шлях свій і відправився до Франції, але, не встигнувши виклопотати собі паспорт від французьких посольств у Неаполі або в Римі, придбав оний, помінявши на паспорт, виданий йому графом Стакельбергом на проїзд в Росію»⁶⁶. Дійсно, така процедура з паспортами практикувалася французькою владою і, отже, вона забезпечила Іванова від примусової висилки до Російської імперії.

Слід зазначити, що Франція за Липневої монархії, після паризького повстання 1830 року, стала пристановищем для багатьох тисяч політичних емігрантів, учасників національно-визвольних змагань у Польщі, Італії, Іспанії тощо. У цей період у Священному союзі європейських монархів, утвореному на віденському конгресі 1815 року, позначилася лінія поділу між двома його угрупованнями: Франція разом з Великою Британією уособлювала ліберально-монархічне на противагу абсолютистсько-монархічному, очолюваному Росією і Австрією. У цих умовах справа співака Іванова набрала політичного забарвлення і була сприйнята в громадських колах як виклик деспотичному царизму. Важливу роль у виборі, зробленому артистом, — залишитися на Заході — відіграло його театральне оточення в Італії, що підтверджує фінал цієї події — місія директорів паризького Італійського королівського театру Робера і Северіні. За дорученням Дж. Россіні, тоді «директора музики і сцени» цього театру, вони виїхали до Італії в пошуках нових артистів і нових опер для наступного сезону у французькій столиці.

Їх подорож передбачала, зокрема, відвідання Неаполя. Як повідомляла газета «Il Barbiere di Siviglia», «мосьє Робер, директор Італійського театру в Парижі, 12-го червня відбув з Болоньї до Неаполя»⁶⁷. Прибуття його та Северіні збіглося з останніми виступами Миколи Іванова на сцені Сан Карло. Та на цьому шляху вони зупинилися у Римі, де, за свідченням композитора Доніцетті, вели з ним перемовини щодо оперних справ. Чи йшлося там про молодого дебютанта Іванова, ми не знаємо, як і деяких інших подробиць цього незвичайного вояжу, обставленого якоюсь таємничістю. Адже поведінка паризьких директорів викликала підозри з боку пильних бурбонських ментів. У Неаполі парижан прийняли за політичних конспіраторів, заарештували і після допиту перепроводили до річки Горільяно — неаполітансько-папського кордону, де й видалили з королівства. У Римі директори знову зустрілися з Доніцетті⁶⁸. З інформації міланської газети — «L'Esco» дізнаємося, що 2 серпня Робер і Северіні «відправилися до Парижа»⁶⁹. Про те, що разом з ними їхав переслідуваний царським двором Іванов, італійська громадськість дізналася, коли він уже перебував у французькій столиці. В Італії «Іванов, — розповідало у жовтні згадуване «L'Esco», — досяг успіхів у навчанні і те, що він побачив і почув тут, [...] змусило його дійти рішення в ім'я свого мистецтва не повертатися більше на холодну батьківщину. Директори Італійського театру, які прибули до Неаполя, після прослуховування співака підписали з ним контракт і відвезли його до Парижа»⁷⁰.

Рішучий крок Миколи Іванова справив у Росії враження вибуху бомби. До адміністрації прикордонних західних губерній, в тому числі до київського генерал-губернатора графа Левашова, було відправлено приписи міністерства закордонних справ, підтримані шефом жандармів, «про вжиття заходів щодо попередження зловживань, які можуть статися внаслідок цього вчинку півчого Іванова», і затримання того, хто з'явиться з паспортом на його ім'я. За розпорядженням генерал-губернатора на Волині і Поділлі, що були прикордонними губерніями, встановили «відповідний нагляд», а міська і земська поліція Київської губернії дістала наказ робити перевірки, аби за документом з прізвищем Іванова «не замешкав хтось інший»⁷¹. Водночас у Петербурзі міністр двору видав 20 вересня розпорядження обер-гофмаршалу: «Іванова, який невідомо де переховується, виключити із списків Придворної капели, припинивши йому утримання»⁷².

Відтепер Миколу Іванова царські царедворці вважали «зрадником». Джерелом такого тлумачення був сам імператор Микола I, що засвідчив знаменитий оперний бас Осип Петров, який починав свою творчу кар'єру у мандрівних трупах на батьківщині в Україні (був родом з Єлисаветграда). Від 1830 року він працював у Маріїнському театрі, де під час прем'єри опери Глинки «Життя за царя» (1836 р.) почув схвальний відзив присутнього на виставі Миколи I про виконання партії Сусаніна. Це надало

Петрову, який був її виконавцем, сміливості нагадати про талановитого співвітчизника за кордоном: «От, ваша величність, якби нам придбати тенора Іванова, тоді б опера піднялася ще вище». У відповідь цар «чортом подивився» на нього і лише після тривалої паузи заявив: «Якими б достоїнствами людина не володіла, але якщо вона зрадила свою батьківщину, вона в моїх очах немає ніякої ціни. Іванову ніколи не бути в Росії»⁷³. Іванованеповерненця мав на увазі імператор, розмовляючи на початку 1837 року з Михайлом Глинкою, призначеним тоді капельмейстером Придворної капели: «Глинка, я маю до тебе прохання [...]. Мої півчі відомі в усій Європі і, отже, варті того, щоб зайнятися ними. Тільки прошу, щоб вони не були італійцями»⁷⁴.

Всупереч самодержцю в літературно-мистецьких колах Росії висловлювалися симпатії до Іванова. У салонах Петербурга говорили про його «європейську славу». Степан Шевирьов, який пам'ятав Миколу Іванова з часу зустрічей в Римі, 1834 року у московському журналі «Телескоп», який трохи пізніше був закритий урядом, вмістив захоплюючий відгук про «світосайного співака», порівнював його славу, здобуту в Італії, із славою художника Карла Брюллова, автора голосної картини «Останній день Помпеї». Голос Іванова, стверджував письменник, «новина для Європи, пролунав на берегах Неаполя: вітчизна Чимарози йому аплодувала. За нею її приклад наслідувала вся Італія і, нарешті, Париж, який стоїть на перехресті всіх знаменитостей, де всі імена посередництвом журналів одержують всесвітню народність, де слава справжня переходить у так звану європейську славу, де достойна людина, дозріла у своїй вітчизні, перетворюється в ім'я, публічне, гучне, всюди почуте. Італія сформувала, зрозуміла, оцінила Іванова і створила йому славу»⁷⁵.

¹ РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 13; Глинка М.И. Записки. — М., 1988, с. 39.

² Глинка М.И. Записки, с. 39.

³ Там само, с. 39.

⁴ РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 19.

⁵ Там само, л. 28.

⁶ Там само, л. 29.

⁷ Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. — Torino, 1986, vol. 1, p. 520.

⁸ РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 31.

⁹ Цит. за: Донати-Петтени Дж. Гаэтано Доницетти. Пер. с итал. — Л., 1986, с. 56.

¹⁰ Глинка М.И. Записки, с. 42-43.

¹¹ Gazzetta di Milano, 1831, 3 gennaio.

- ¹² Ibid., 9 gennaio.
- ¹³ Летопись жизни и творчества М.И. Глинки. — Л., 1978, ч. 1, с. 57.
- ¹⁴ Gazzetta di Milano, 1831, 6, 12 marzo.
- ¹⁵ Ibid., 29 marzo.
- ¹⁶ Глинка М.И. Записки, с. 43.
- ¹⁷ Цит за: Пастура Ф. Беллини. Пер. с итал. — М., 1989, с. 180.
- ¹⁸ Вельгельмина Шредер-Девриент. Из записок Клары Глюмер // Серов А.Н. Статьи о музыке. — М., 1989, вып. 5, с. 82.
- ¹⁹ Русский архив, 1909, № 7, с. 504.
- ²⁰ Там само, с. 480.
- ²¹ Берти Дж. Россия и итальянские государства в период Рисорджименто. Пер. с итал. — М., 1959, с. 452.
- ²² РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 41.
- ²³ Celletti R. Voce di tenore. — Milano, 1989, pp. 83, 113.
- ²⁴ Глинка М.И. Полн. собр. соч. — М., 1975, т. 2а, с. 41.
- ²⁵ Глинка М.И. Литературное наследство. — М., 1953, т. II, с. 63.
- ²⁶ Шевырев С. Об отечественной словесности. — М., 2004, с. 105, 106.
- ²⁷ Journal des débats, Paris, 1845. 16 avr.
- ²⁸ Глинка М.И. Литературное наследство, т. II, с. 62.
- ²⁹ Стендаль. Собр. соч. в 15 т. — М., 1959, т. 15, с. 243.
- ³⁰ Глинка М.И. Записки, с. 48.
- ³¹ РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 59.
- ³² Глинка М.И. Записки, с. 48.
- ³³ РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 61.
- ³⁴ Донати-Петтени Дж. Газтано Доницетти, с. 62-63.
- ³⁵ Глинка М.И. Полн. собр. соч., т. 2а, с. 41.
- ³⁶ Глинка М.И. Записки, с. 49.
- ³⁷ РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 60, 61.
- ³⁸ Глинка М.И. Записки, с. 49.
- ³⁹ Gioachino Rossini. Lettere e documenti. I. 27 febbraio 1792 — 17 marzo 1822. — Pesaro, 1992, №№ 180, 215; Emiliani V. Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini. — Bologna, 2007, p. 145.
- ⁴⁰ Cenni storici, Bologna, 1832, 27 luglio, p. 184.
- ⁴¹ Giornale del Regno delle Due Sicilie, Napoli, 1832, 21 luglio.
- ⁴² L'Eco, Milano, 1832, 1 agosto, p. 365.
- ⁴³ Cenni storici, 1832, 27 luglio, p. 184.
- ⁴⁴ Zavadini G. Donizetti. Vita — Musiche — Epistolario. — Bergamo, 1948, p. 298.
- ⁴⁵ MTSM, CA, № 1363.

- ⁴⁶ РГБ, отд. рук., Веневитинов, 45/39, л. 2; Ливанова Т.Н., Протопопов В.В. Оперная критика в России. — М., 1966, т. 1, вып. 1, с. 179.
- ⁴⁷ РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 63.
- ⁴⁸ Северная пчела, С.-Петербург, 1832, 5 авг.
- ⁴⁹ РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 67.
- ⁵⁰ Il teatro San Carlo. La cronica 1737-1987. — Napoli, 1987, vol. 2, p. 229.
- ⁵¹ Ibid., p. 230.
- ⁵² РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 71.
- ⁵³ Там само, л. 73.
- ⁵⁴ Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. — М., 1990, с. 380.
- ⁵⁵ Cenni storici, 1833, 30 maggio, pp. 120–121.
- ⁵⁶ Il Barbiere di Siviglia, 1833, 10 agosto, p. 130.
- ⁵⁷ BNCR, manoscritti, A. 8.32, N. Ivanoff a G. Rossi, 21 apr. 1833.
- ⁵⁸ РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2477, л. 1.
- ⁵⁹ Архив братьев Тургеневых. — Петроград, 1921, т.1, вып. 7, с. 161.
- ⁶⁰ Там же, т.1, вып. 6, с.224.
- ⁶¹ Старина и новизна, С.-Петербург, 1914, вып. 6, с. 222.
- ⁶² ЦДИАУК, ф. 442, оп. 194, спр. 46, арк. 1.
- ⁶³ Il Barbiere di Siviglia, 1833, 10 agosto, p. 130.
- ⁶³ Бурдин Ф.А. Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // Исторический вестник, 1886, янв., с. 151.
- ⁶⁵ Музыкальная жизнь, 1985, № 12, с. 19.
- ⁶⁶ ЦДИАУК, ф. 442, оп. 194, спр. 46, арк. 1–2.
- ⁶⁷ Il Barbiere di Siviglia, 1833, 20 giugno, p. 100.
- ⁶⁸ L'Eco, 1833, 16 agosto, p. 392.
- ⁶⁹ Tutti i libretti di Donizetti. — Milano, 1993, p. 796.
- ⁷⁰ L'Eco, 1833, 16 ott., p. 496.
- ⁷¹ ЦДИАУК, ф. 442, оп. 194, спр. 46, арк. 2, 5-6.
- ⁷² РНБ, отд. рук., ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2475, л. 77.
- ⁷³ Бурдин Ф.А. Воспоминания артиста, с. 151.
- ⁷⁴ Глинка М.И. Записки, с. 151.
- ⁷⁵ Телескоп, Москва, 1834, ч. 19, № 1, с.31.

НА ОПЕРНИХ СЦЕНАХ ПАРИЖА І ЛОНДОНА

Отриманий Івановим паризький контракт означав більше, ніж звичайна театральна угода. В Європі, де традиційно панувала італійська музика, роль її провідного центру відігравав Париж, а саме королівський Італійський театр. Він був заснований у XVIII ст. і містився на бульварі Монмартр у будинку № 10, який зазвичай називали Фавар за ім'ям колишнього власника. Надавши йому титул «королівський», французька влада забезпечувала державне фінансування. Щоправда, у 1830-х роках, порівняно з попередніми десятиліттями, щорічна допомога закладу змаліла від 120 тис. франків¹ до 70 тис. Саме таку суму затвердила на 1834-й палата депутатів, спрямовуючи левову частку театральних субсидій — 180000 франків — для іншого королівського театру — Гранд-Опера². Незважаючи на це, останній поступався у популярності Італійському. За визнанням французьких критиків, наведеним 1834 року міланською газетою «L'Espresso», італійська опера демонструє «величезну перевагу над нашою трупю «Гранд-Опера» [...]. Яка дистанція відділяє Сантіні від Дерівіса, Іванова від Ляфона! Сумно, звичайно, говорити, але Опера зазнала поразки. Навіть з точки зору співу та сценічної гри не може бути й мови про порівняння театру п. Верона (керівник Гранд-Опера. — *М.В.*) з театром п. Робера»³. Дійсно, в Італійському театрі працювала трупа, в якій зібралася «еліта» оперної Італії. У сезоні 1833–1834 років її представляли Джулія Грізі, Джованні Рубіні, Луїджі Лаблаш, Антоніо Тамбуріні і Микола Іванов — наймолодший серед них.

Афіші і газети, які завчасно сповіщали про репертуар і співаків-виконавців, привертали увагу до нового артиста. «La Mode» відзначала, що Микола Іванов — «молодий тенор, який подає великі надії»⁴. «L'Artiste», крім того, натякував на «дивовижну історію» співака, яку розповідають у столиці⁵.

Знаменно: для відкриття сезону було обрано оперу, яка саме зробила Іванову найбільшу славу в Італії, — «Анну Болейн». Безперечно, таке рішення приймалося не без участі куратора театру — Дж. Россіні, який володів правом визначати склад провідних виконавців і репертуар. Цього разу було обійдено правило, коли головну партію у першій виставі має презентувати артист, який найбільше відзначився у попередньому сезоні, — Рубіні. Але він, як дізналися меломани, погодився «великодушно і безкорисливо пропустити попереду себе» Іванова⁶.

2 жовтня, у день відкриття сезону, театр Фавар був вщерть заповнений. Про те, що відбулося тут, першим розповів жителям столиці провідний

часопис Франції «Journal des débats», який спромігся на нечуване для можливостей тогочасної поліграфії: надрукував докладний звіт про виставу, яка закінчувалася опівночі, наступного ранку. Випереджаючи інші видання, газета сповістила парижан, що «успіх тенора Іванова був цілковитий» і став «подією» в музичному житті столиці. «Молодому Іванову 22–23 роки. Худорлявий, стрункої статури, обличчя виражає поперемінно то сумирний стан, то енергію завзяття. Його роль починається з діалогу, продовжується речитативом. Майстерно користуючись пасажами, він одразу зачаровує собою». Цим початком співак «витримав великий іспит» перед публікою, бо його партію Персі минулого сезону виконував сам Рубіні. Втім після першої ж арії, в якій залунав «голос нового тенора так свіжо, чисто й сріблясто, а манера співу була настільки самобутньою, всі спроби порівнювати його з кимось умиць розсіялися». Зал реагував «схвальним гоміном». «Одержуєш насолоду і радість від думки, — продовжувала газета, — що подібне задоволення невдовзі повернеться». У звіті також висловлювалося здивування з того, як початківцю легко вдаються переходи від грудного до горлового голосу. Буря оплесків здійнялася, коли Іванов виконав одну з найбільш емоційних — арію «Fin d'all'età più tenera», звернуту до засудженої деспотичною владою Анни Болейн (Дж. Грізі). Іншу, найзворушливішу в опері арію «Живи» він змушений був повторювати «під грім нових овацій»⁷.

Стаття в «Journal des débats» була підписана літерою «D». Цим криптонімом користувався музичний критик і письменник Етьєн Жан Делеклюз (1781–1861), відомий у Франції знавець і дослідник мистецтва Італії. Можна з певністю твердити, що завдяки його фаховим оцінкам та відгукам інших столичних періодиків у Парижі склалася цілком однозначна думка про Миколу Іванова як володаря яскравого, самобутнього таланту. У своїй рецензії журнал «L'Artiste», окреслюючи творчий напрям, у форматі якого представив своє мистецтво дебютант, відзначав: у Парижі з'явився «новий, цікавий для нас романтик», завдяки якому «музика Доніцетті стає більш зрозумілою»⁸. Щомісячник «Le Magazine français» у своєму «театральному записнику» серед кращих вистав жовтня виділяв «Анну Болейн» і дебютанта Іванова, який «досяг повного успіху»⁹.

За межами Франції більше, ніж де, говорили про Іванова в Італії, яку він змушений був покинути не з власної волі. У Мілані музично-театральний часопис «Il Barbiere di Siviglia» інформував про «палкі вигуки схвалення»¹⁰, якими французи зустрічають митця. Інше видання — «L'Esco» — наголошувало: «тенор Іванов, який має свіжий і чистий голос, зробив сенсацію в Італійському театрі. Це цілком природний талант, який може претендувати на вельми блискучу кар'єру»¹¹. Тимчасом на Британських островах, тількино стало відомо про сенсаційний дебют, співакові відправили запрошення

виступити у Лондоні в найближчому сезоні на виняткових для початківця умовах — «з платнею самого знаменитого віртуоза»¹².

Виступ Іванова дав поштовх до розмов у Парижі про нове явище в опері, місце якого в музичному мистецтві визначали не інакше, як у загальноєвропейському форматі. Перший на це вказав Вінченцо Белліні, композитор, слава якого гриміла в Європі. Він був серед присутніх на відкритті сезону в театрі Фавар і мав нагоду висловити свою думку про українського тенора, коли за коментарем до нього звернувся з Туріна один з близьких знайомих. 18 жовтня Белліні писав йому:

«Мій дорогий Лампері.

Одразу відповідаю на твої запитання про тенора Іванова: цей юнак володіє чудовим голосом на кшталт голосу Рубіні, але не таким сильним, як у нього і не такої легкості. Проте співає він надзвичайно вишукано. Тому серед усіх тенорів, які виступають в Європі, він — перший після Рубіні і Донцеллі. Я вважаю, що через рік-другий відбудеться дещо значуще, коли я зможу говорити не тільки про збереженість голосу, який він має, а й про набуття ним сили у відтворенні поривань великої пристрасті»¹³.

Ще до початку нового року Іванов поповнив свій репертуар операми «Сорока-злодійка» і «Отелло» Россіні. Після вистави «Сороки» (24 жовтня) її рецензент Делеклюз вказував на «правдиве, зворушливе відтворення Івановим» (в партії Джанетто) сцени зустрічі у в'язниці з коханою дівчиною Нінетто (Дж. Грізі), засудженої несправедливим судом до страти. Присутні в залі, зазначав критик, довго не відпускали співака з авансцени, висловлюючи оплесками вдячність за чудове виконання¹⁴. Тимчасом редактор музичної газети «Revue musicale» Едуар Фетіс (його статтю передрукувала в Мілані «L'Espresso») свій відгук склав у вигляді звертання безпосередньо до Миколи Іванова, відзначаючи здобутки й недоробки у першій презентації опери: «Я хотів би бачити в образі молодого солдата Джанетто таку ж силу почуттів, яку відтворював Микола Іванов у ролі Персі [«Анна Болейн»]. Тож завтра ви маєте краще розкрити свій чудовий голос і своє щасливе обдарування»¹⁵.



Композитор Вінченцо Белліні
(грав. Деблуа, 1820-ті рр.)

В опері «Отелло» Іванов вперше вийшов на сцену разом із ушлявленим Рубіні, якому належала головна партія — Отелло, українцеві — Родріго. Суперники за сюжетом твору, вони мимоволі виявилися суперниками й в самому мистецтві тенорового співу, що зрештою пішло на користь піднесення художнього рівня всієї опери. Відтак журнал «La Mode», говорячи про Рубіні та Іванова, виокремлював: «Ось це і є, за мовою шанувальників, цілком довершена вистава»¹⁶.

Визнання Миколи Іванова одним з найпопулярніших артистів засвідчила тоді ж паризька скульптурна галерея Жана-П'єра Дантана — «дантанорама», започаткована в 1831 році. До неї включалися портрети знаменитих у світі культури сучасників. Це були настільні статуетки-шаржі, які користувалися широким попитом як у Франції, так і за кордоном. У перші два роки галерея презентувала образи композиторів Россіні, Карафі, Ліста, скрипаля Паганіні, письменника Олександра Дюма. Саме до цього сузір'я славних скульптор приєднав зображення молодого співака. На статуетці, яка нині зберігається в паризькому музеї «Карнавал», є викарбувані автором дата її створення та прізвище: «1833» і «i-van-of»¹⁷. Лише після Іванова Дантан портретував такі вдатні постаті, як Віктор Гюго, Оноре Бальзак, Ежен Делакруа.

У скульптурі Іванов був представлений в динамічній позі — співаючого вершника ... на собаці; у цьому незвичайному сюжеті полягав елемент шаржування образу. Фантазія Дантана, як виявляється, не була спонтанно довільною і живилася уявленнями західноєвропейського романтичного мистецтва про Україну в образі козака-вершника. Після появи в обігу скульптури французька преса відгукнулася коментарями — теж у тоні, заданому самим характером твору Дантана: «Росія, кажучи правду, більше відома своїми шкірами і жодним чином — тенорами. Тому ми можемо дивитися на Іванова як на поодинокий музичний феномен. Хоча голос цього артиста не можна порівнювати з голосом Рубіні і Дюпре, ми слухаємо його із задоволенням». Далі розповідь переходила у площину політики й становища України, яку саме представляв співак: «Іванов, який народився під козацьким небом, є виняток із загального правила, завдяки своєму голосу [...] Зрештою обличчя його, крім кількох цяток, засвідчує, що вакцина проти віспи не поширилася так далеко, як і свобода, котра ще не обійшла весь світ»¹⁸.

Український вершник, до образу якого звернувся Дантан, використовувався як символ свободи в різних жанрах західної літератури і мистецтва. Зазначимо, що Дантан був учнем знаменитого Ораса Верне, автора відомого полотна «Мазепа серед вовків» (1825), де майбутній гетьман зображений прив'язаним до коня, що мчить в Україну. Сюжет твору Верне був запозичений з поеми «Мазепа» великого англійського поета Дж. Г. Байрона, який загинув у Греції, виборюючи її національну незалежність. Слідом за Верне

до цієї ж теми 1827 року звернувся інший майстер живопису — Луї Буланже, представивши картину під назвою «Муки Мазепи» в паризькому Салоні. У цей же період європейську романтичну мазепіану продовжили Ежен Лямі (також учень Верне), Теодор Жаріко і знаменитий Ежен Делакруа, автор картини-символа Франції «Свобода на барикадах».

Знаменною подією для творчої долі Миколи Іванова стало знайомство з людиною, ім'я якої було на вустах в усьому світі, — Джоаккіно Россіні (в італійській літературі ім'я композитора також подається: Джоакіно). У біографії «Життя Россіні» автор її, письменник Стендаль, так окреслював масштаб особистості композитора: «Наполеон помер, але є ще одна людина, про яку тепер говорять усюди: у Москві і Неаполі, у Лондоні і Відні, в Парижі і Калькутті. Слава цієї людини лине всюди, куди тільки проникла цивілізація»¹⁹. Також сучасник великого музиканта поет Генріх Гейне називав Россіні «божественним маестро, сонцем Італії, що поширює своє проміння—звуки в усьому світі»²⁰.

Відзначений усіма можливими епітетами слави і пошанування, італійський композитор кілька років поспіль мешкав у Парижі, де обіймав посаду головного куратора Італійського театру і був у центрі розмаїтого культурного життя столиці. Але хроніка її подій не подає дати знайомства Россіні з Івановим і її можна назвати приблизно: серпень-вересень — період, коли формувалася трупа сезону 1833–1834 років. У цей час композитор приймав артистів у своїй квартирі, яка знаходилася на останньому поверсі театру Фавар. Перше ж документальне підтвердження зв'язків Россіні з Івановим датується 3 березня 1834 року. Це лист, адресований композитором в Італію інженерові Сканделларі. В ньому йшлося про склад театральної трупи, сформованої директором театру Робером «на два роки», яка «особливо багата на тенорів, ангажованих ним. Це Рубіні Дж. Б. та Іванов — перші, Рубіні Джакомо і Мільяні — другі»²¹. Отже, зі слів Россіні, юного Іванова було прийнято на найвищу посаду — першого тенора нарівні з давно визнаним кумиром публіки Дж. Б. Рубіні.

Вступивши до королівського театру Франції, Микола Іванов набув нову велику аудиторію, що, однак, не означало прилучення його творчості лише до орбіти французьких суспільних і культурних інтересів. Столиця Франції традиційно була пристанищем для багатьох італійських лібералів і республіканців, учасників революційних імпрез на Апеннінському півострові. Опинившись на берегах Сени, вони не полишали мрій і планів визволення Італії, конспіруючи у своїх гуртках й товариствах і водночас презентуючи «італійську справу» у світських салонах Парижа, звідки потужні імпульси ідей йшли у різні сфери життя всієї Європи — літературу, мистецтво, науку, політику. 1834 року незмінний завсідник тих зібрань, німецький поет і публіцист Генріх Гейне у французькому виданні своїх нарисів «Подорожні

картини», писав, що на тих зібраннях переймаються «великим завданням часу. Це — емансипація. Не тільки емансипація ірландців, греків, франкфуртських євреїв, вест-індських чорношкірих й будь-яких інших пригноблених народів, але емансипація всього світу, особливо Європи, яка досягла повноліття і рветься із залізного поводку, на якому її тримають привілейовані стани, аристократія»²².

Діяльність паризьких салонів досі є маловивченою сторінкою історіографії. Відомо, що вони утримувалися не тільки французами, а й емігрантами, серед яких була княгиня Крістіна Бельджойозо. Переслідувана на батьківщині австрійською владою, вона подалася до Франції, де продовжувала розпочату у рідному Мілані боротьбу за свободу Італії: фінансувала імпрези патріотичних організацій, діаспорну пресу. В її оселі, що знаходилася на вулиці Монпарнас, поблизу театру Фавар, постійно збиралися італійські політики й інтелектуали, в тому числі Н. Томмазо, В. Джебберті, Г. Маміані, Дж. Сірторі, М. Амарі, А. Поеріо, К. Пеполі, відомі діячі французького письменства, мистецтва і науки — В. Гюго, О. Бальзак, А. Мюссе, А. Дюма, Е. Делакруа, Ж. Дантан, Ж. Мішле, Ф. Гізо та інші²³.

Заходом Крістіни Бельджойозо також влаштовувалися благодійні концерти на користь емігрантів-співвітчизників²⁴. Музичний світ на зібраннях її салону представляли маститі і молоді композитори, артисти Італійського театру і сам Россіні, музика якого панувала в Парижі, Франції і в усій Європі та поза її межами.

Россіні був у центрі уваги громадської думки, про нього говорили і митці, і політики, до голосу його дослухалися. Далекий від бажання повчати і проголошувати «конечні істини», великий маестро поставав, проте, найбільшим авторитетом і для колег-композиторів, і для оперних співаків. Школа Россіні, головною аудиторією якої був театр Фавар, відкривала щасливу можливість й молодому Іванову опановувати його традиції та ідейно-художні принципи музичного мистецтва і переконуватися у марності стереотипа тих, хто хотів бачити «пезарського лебедя» (м. Пезаро — батьківщина композитора) не більше як автора розважальних наспівів.

У жовтні — грудні 1833-го, коли Микола Іванов робив свої перші кроки до паризького музичного Олімпу, Італійський театр представляв аж п'ять шедеврів композитора: «Севільський цирюльник», «Отелло», «Сорока-злодійка», «Мойсей», «Італійка в Алжирі». Парадоксально, але навіть у комічній опері, якою була «Італійка в Алжирі», віяло духом високих громадянських ідеалів. Секрети трансформації цієї опери-буффа одним з перших відкрив Стендаль, який ще 1817 року слухав її у Венеції. «Россіні, — писав він потім у своїй книзі про нього, — вмів читати душу своїх глядачів і тішити їх уяву тим, до чого вони самі тяжіли». Свою думку Стендаль ілюстрував цитатою із заключної арії опери:

«Про батьківщину думай, будь безстрашним
І виконай обов'язок свій!
Поглянь: в усій Італії
Відроджуються приклади
Достоїнства і мужності!»²⁵.

«Італійка в Алжирі» була написана у далекому 1813 році — у період, коли європейські народи боролися проти наполеонівської імперії. А два роки потому піднесення національного руху в Італії проти нового гнобителя — Австрійської імперії — спонукало Россіні скласти музику до «Гімну незалежності» із словами «Повстань, Італія! Настав тепер твій час!» і диригувати його виконанням у болонському театрі Контаваллі. Відтак він був змушений ретируватися з міста, діставши у донесенні австрійської поліції цілком однозначну характеристику: «відомий композитор Россіні сильно заражений революційними принципами»²⁶.

З кінця 20-х років композитор вже не писав опер. Останньою серед них був поставлений 1829 року у паризькій Королівській академії музики і танцю «Вільгельм Телль», який накреслив шлях, розпочатий «Італійкою в Алжирі» та іншими творами, до музичної драматургії нового зразка — історико-патріотичної опери. У цьому напрямі й відбувалося ініційоване Россіні оновлення репертуару Італійського театру, що збіглося із вступом до нього Миколи Іванова. Майже одночасно із співаком до Парижа приїхав на запрошення Россіні композитор-романтик Вінченцо Белліні, кілька місяців потому — Гаetano Доніцетті. Вони дали згоду писати нові опери, а відтак потрібні були лібретто, і, отже, лібреттисти.

Першим впорався із замовленням Белліні. Коли назва його твору, нарешті, з'явилася на афішах, автором поетичного тексту там значився Карло Пеполі, той самий, якого бачили на зборах у Крістіни Бельджойозо. Його історію знали й в театрі Фавар — про участь у революції 1831 року в Романьї (провінція Папської держави), тюремне ув'язнення і вигнання. Спадкоємець родовитої болонської фамілії, маючи титул графа і славу поета (його твори вітав фундатор філософсько-політичної лірики Рісорджименто Джакомо Леопарді), Пеполі заробляв у Парижі на життя уроками італійської мови, а Россіні написав музику на кілька його поезій. Саме Россіні, як дізнаємося із спогаду Пеполі, «умовив мене написати ліричну драму для Белліні»²⁷.

Це була опера «Пуритани», сюжет якої був запозичений з однойменного роману англійського письменника Вальтера Скотта за французькою драматичною переробкою Ж. Ансело. Поринувши у бурхливу історію Англії часів революції і боротьби проти королівської династії Стюартів, поет і композитор створили хвилюючий твір, де апофеозом свободи стала сцена з хором солдат армії Кромвелля та дуєтом:

Звучи, сурма! Безстрашно
Я буду битись до кінця,
Достойно це — зустріти смерть
Із покликом в ім'я свободи.

Іванов, який разом з іншими артистами Італійського театру був очевидцем репетицій і прем'єри «Пуритан», в цей час працював над своєю партією в іншій новій опері — «Маріно Фальєро» Доніцетті. Як і «Пуритани», вона представляла жанр історичної опери, дія якої відбувалася у Венеції 1355 року за владарювання олігархії дожей. За сюжетну канву було взято однойменну трагедію видатного англійського поета Дж. Г. Байрона. Та коли лібретто, яке написав поет Е. Бідера, прочитали в театрі, його визнали недосконалим, що спричинило нову колізію. Автор, який мусив терміново доробити текст у постійному контакті з композитором, мешкав у далекому Неаполі. Відтак, «впорядкувати» лібретто взявся знайомий Доніцетті молодий літератор Агостіно Руффіні (1812–1855), який займався у Парижі перекладами поезій французьких романтиків де Вінї і Гюго. Те, що він представив після переробки, виявилось фактично новим оригінальним твором і послужило в подальшому підставою дослідникам творчості Доніцетті вважати Руффіні «єдиним лібреттистом» «Маріно Фальєро»²⁸.

Втім, коли театральні оголошення про «Маріно Фальєро» з'явилися у місті, в них фігурував як лібреттист Бідера. Руффіні, отже, залишився анонімним автором, що було найкращим для його побутування у французькій столиці. Адже промовчаний в афішах літературний співробітник славетного композитора Доніцетті належав до нелегальної національно-визвольної організації «Молода Італія», очолюваної Джузеппе Мадзіні — противником номер один монархічних престолів в Європі. Під псевдонімом «Етторе Карафа»²⁹ Руффіні виконував доручення законспірованого у Швейцарії центру республіканців, брав участь у лютому 1834-го в їх збройній експедиції проти королівського режиму Сардинії і після її невдачі змушений був ховатися від репресій поліції. А вже 15 квітня у Берні в числі представників національних товариств Італії, Німеччини і Польщі Агостіно Руффіні підписав «Акт братерства» про заснування міжнародної організації революційних демократів — «Молодої Європи», яка проголосила «священними» і «непорушними» засади «свободи, рівності і людяності» у розв'язанні «соціальної проблеми» народів³⁰.

У жовтні того ж року як посланець Мадзіні Руффіні прибув до Парижа, де його однією з перших акцій задля «італійської справи» й стало оперне лібретто, пройняте ідеєю народного повстання проти деспотизму. До виконання нової опери було залучено весь склад головних солістів театру: Л. Лаблаш (Маріно Фальєро), Дж. Грізі (Елена), Дж. Б. Рубіні (Фернандо), А. Тамбуріні (Ізраеле), М. Іванов (гондольєр П'єтро).

Прем'єра була призначена на 12 березня 1835 року. Белліні, який ревно стежив за тим, що і як готував його колега Доніцетті, під час вистави одразу виокремив у залі групу осіб, які бурхливо реагували на перебіг опери. Значною мірою з почуття конкуренції він висловився у листі, відправленому до Італії після прем'єри, так: «Ті, хто аплодував, не змогли нав'язати свою думку, і успіх «Маріно Фальєро» був посереднім»³¹. Але ось що писав паризький фаховий журнал «L'Artiste»: «Треба було почути спів Лаблаша, Тамбуріні, Іванова і особливо Рубіні, нашої чудової Грізі, щоб одержати уявлення про довершеність, якої сягнули ці вправні співаки»³².

Події опери відтворювали картину скутої деспотичною владою Венеції й назрівання народного протесту. Іванову була визначена порівняно невелика за обсягом, але важлива для розкриття змісту опери партія. Його чудовий вокальний талант дозволив створити зворушливий образ відданого патріота рідного краю, виразника волелюбних поривань. Сцена з його баркаролюю, на яку вказували всі рецензенти, справила величезне враження. Міланська газета «L'Есо», яка сповістила італійців про паризьку постановку, посилялася на свідчення французького театрала, який писав: «Усі передбачення, які ми зробили після першої презентації «Маріно Фальєро», справдилися на другій виставі; блискучий успіх опери зріс удвічі: було повторно виконано чотири сцени». А щодо ентузіазму публіки, викликаного співом гондольєра, зазначав: «Я свідок того, що діялося при повторенні Івановим баркароли»³³.

Якою саме була ця сцена, що так захоплювала слухачів залу, ми можемо уявити за текстом лібретто, створеного членом «Молодої Італії» Агостіно Руффіні. Дія відбувалася на початку другого акту вночі на площі святих Джованні і Паоло. Човнярі, які зібралися, лише тут, не боячись «чужинців», могли говорити вголос про свою недолу:

«Ми, діти ночі,
Веслуємо на хвилях тьмяних.
Лише розгойдана вода
Лагуни каламутної
Вторує нашій пісні,
Що є посланням сліз» ...

На продовження співу «з глибини» (за ремаркою лібретто) линула звернута до вітчизни — Венеції мелодія гондольєра, першим сценічним інтерпретатором якої став Микола Іванов:

«Високий небосхил закрила ніч
Без місяця і без зірок.
Не будить тебе гомін хвиль
В лагуні тихій навкруги.
О, спи, красуню, поки я
Тобі, втішаючись, співаю»³⁴.

Сценічна доля «Маріно Фальєро» не обмежилася Парижем. Після завершення сезону оперу повезли до Лондона для постановки у тому ж складі виконавців. Про те, що і тут твір Доніцетті сприймали крізь призму проблеми свободи європейських народів, свідчать щоденникові записи, зроблені Олександром Тургенєвим, який, перебуваючи у Лондоні, відвідав «Маріно Фальєро» та інші опери за участю Іванова. Вони наштовхнули його на роздуми про потребу «шляхетних подвигів і книг» в самій Російській імперії «на користь прав народу, [...] на користь правосуддя, на користь селян»³⁵.

Бурхливої популярності «Маріно Фальєро» зажила в Італії, де різні антрепризи наввипередки одна перед другою включали оперу до свого репертуару. У Флоренції, як повідомляв звідти у березні 1837 року російський мандрівник А. Карамзін, син відомого історика, її постановка була кращою «навіть після Парижа [...]». Шалені італійці викликали авторів до 4-х разів поспіль»³⁶.



Глава революційно-демократичного товариства «Молода Італія» Джузеппе Мадзіні, автор праці «Філософія музики» (малюнок з дагеротипа)

Поява на театральній сцені «Маріно Фальєро» надихнула самого вождя італійської демократії Джузеппе Мадзіні публічно виступити щодо проблеми суспільної ролі музичного мистецтва. Знаходячись на нелегальному становищі у Швейцарії, він написав студію «Філософія музики», надруковану в Парижі 1836 року в емігрантському часописі «L'Italiano» («Італієць»), який був неофіційною трибуною мадзіністських поглядів на літературу і мистецтво. Почавши свій трактат згадкою про один з дуетів у «Маріно Фальєро», який не можна сприймати без душевного трепету «у пошуку в цій музиці віри і розради»³⁷, Мадзіні закінчив його розгорнутим аналізом всієї опери.

Вона, зазначав, є «передчуттям нового» в музиці і в зв'язку з цим проголошенням спинився на партії гондольєра: «Привид старої Венеції (принаймні, наскільки це дозволяє лібретто) таємничо і велично навис над усією драмою. Романс гондольєра, позначений в увертюрі і з дивовижною ніжністю виконуваний Івановим, — справжній бал тих часів...» Опера, за словами Мадзіні, передає в хорах, аріях і дуетах патріотичний дух тих, хто на чолі з дожем Фальєро насмілився кинути виклик тиранічній владі. В усьому цьому — «свідчення генія, який ще не розгорнувся цілком, але сповнений живих передчуттів нового музичного світу»³⁸.

Звернімо увагу на особливість авторських міркувань про оперу, вірніше про її сценічну інтерпретацію. На відміну від інших частин тексту «Філософії», сторінки, присвячені «Маріно Фальєро», відзначаються характерним стилем газетно-журнальних рецензій й насичені емоційними коментарями перебігу вистави — її сцен, співу артистів, звучання окремих музичних інструментів і музики загалом. Подані тут оцінки переконливо засвідчують фахові музичні знання автора «Філософії музики». Мадзіні — політик дійсно знався у нотах, грав на музичних інструментах, серед яких улюбленою була гітара, і при нагоді прагнув відвідувати оперні вистави і концерти³⁹. У своїй студії він вільно оперує термінологією професіональних музикантів: «алегро», «мі-бемоль», «увертюра» тощо, розмірковує про саму музику твору — «гнівну, переривисту, збуджену зміну музичних фраз», «спів оркестру» і т. ін.

Про характер його розгляду опери Доніцетті може служити цей фрагмент з «Філософії музики»: «...Печаль, яка опановує музику, проривається у двох хорах другого акту, повзе змією, оточує вас, огортає своїми кільцями у цій пророчій прелюдії віолончелей до «Тебе я бачу, плач і тремти», ллється в кожному звуку музичної хвилі адажіо, втілюється у новий, повільний і складний рух, навіює, як здається мені, передчуття смерті Фернандо, зависає у височині безпросвітна, як ніч, і нерухома, як озеро, під час появи дожа серед змовників у повновагомому, важкому, урочистому звучанні «Цей раб, який узяв корону», проголошує про своє близьке торжество у гучному дзвоні обладунків і мечів...»⁴⁰.

Як впливає з наведеного витягу, всі ці оцінки засвідчують особисте знайомство автора з виставою безпосередньо в театрі. Але Мадзіні перебував у Швейцарії, де переховувався від поліції. Згідно хронології, встановленої швейцарським істориком Дж. Беттоне, Мадзіні (у час, коли йшла опера «Маріно Фальєро» в Парижі) мешкав спочатку у Берні в січні — квітні 1835 року, потім у Гренхені в квітні — грудні того ж року. Щоправда, дослідник швейцарського побутування Мадзіні робив також застереження: це датування може бути почасти «приблизним»⁴¹.

Діяльність лідера італійських республіканців у початковий період діяльності «Молодої Італії» й досі залишається в багатьох моментах «закритою» внаслідок конспірації, до якої змушені були вдаватися Мадзіні та його однодумці. Для проживання і пересування з одного місця до іншого Мадзіні користувався паспортами на вигаданих осіб, отже, мав можливість перетнути швейцарсько-французький кордон і прибути до Парижа в справах «Молодої Італії» і «Молодої Європи», а заразом відвідувати театри. Але можна уявити й іншу ситуацію. Перебуваючи у швейцарському підпіллі, Мадзіні, який підтримував регулярний зв'язок через братів Агостіно і Джованні Руффіні, скористався переданими з Парижа матеріалами про

«Маріно Фальєро». Та щоб скласти вміщені в студії пасажі про оперу Доніцетті, потрібно було мати під рукою не тільки лібретто, що звичайно видають у брошурному форматі для відвідувачів вистав, а й партитуру опери (що вельми проблематично), призначену для виконавців твору — музикантів і співаків. А ті оцінки вистави, які ми бачимо, можна було б черпати з якогось паризького періодичного або повідомлень з Парижу від неофіційного лібреттиста опери Агостіно Руффіні. Можливо, знайдуться й інші пояснення історії цієї опери. Проте жодна з версій не захитує головного висновку — про особливий інтерес італійського політика до твору Доніцетті, який, власне, послужив поштовхом до мадзіністських узагальнень про музику як важливий важіль впливу на суспільну свідомість.

Паризька постановка «Маріно Фальєро» стала відправним пунктом у проголошенні італійським демократом ідеї «соціального мистецтва». Він вітав появу в оперному мистецтві цього напрямку. «Історичне начало, — писав він, — має бути не тільки новим і безмежно розмаїтим джерелом музичного натхнення, але й істотною основою будь-якого досвіду перебудови драми». В «історичних епохах» вона має шукати «своїх героїв», збагнути «дух» й «істину» історії. Мадзіні вказував: філософія, якою вже послуговуються у своїй музиці Россіні, Белліні, Доніцетті, найближче стоїть до романтизму, що вже охопив усі сфери художньої творчості. Приклад запровадження нової «філософії музики» керівник «Молодої Італії» вбачав в операх Доніцетті, який «перебрав систему Россіні і наслідує її [...] як апостол»⁴².

Таким чином, праця і композиторів, й інтерпретаторів їхніх творів, а, отже, діяльність Італійського театру, розглядалася демократичними силами з позицій проголошеного ними визвольного проекту Італії. Того ж року слідом за публікацією «Філософії музики» часопис «L'Italiano» виступив із статтею «Італійський театр у Парижі», щоб привернути увагу громадськості до формування репертуару та добору виконавців вистав. Як впливає з її змісту, автор близько знався на перипетіях внутрішнього життя театрального колективу, змаганнях за одержання артистами ролей, взаєминах між співаками старшої і молодшої генерацій, і в контексті цих питань характеризував становище Миколи Іванова. «Іванов, — писав він, — володіє чудовим голосом — тенором, про який уже четвертий рік говорять у Парижі, але цим і закінчуються хвальні слова, якщо не сказати більше». Далі вказувалося на негативну ситуацію, яка може скластися: «Якщо паризький Італійський театр не розширить і не збагатить свій репертуар, він втратить Іванова», в цьому будуть «винуваті насамперед антреприза... і ми», бо «ми мовчимо, чекаємо. Довкола стільки розмов, які лише втішають, але ми хочемо щось і побачити»⁴³.

Але хто ці «ми»? Під статтею не було підпису. Втім й інші публікації «L'Italiano» подавалися анонімно або під ініціалами. Адже авторський актив часопису складався з членів та симпатиків «Молодої Італії», розшукуваних

поліцією королівств й імперій. Відтак неважко здогадатися, з яких політичних кіл пролунав голос на підтримку Іванова. Саме вони вимагали сприяти артистові у створенні нових оперних образів. «Чому Фавар, — питалося, — не стає відлунням принаймні музичних творів, які набули слави по той бік Альп (в Італії. — *М.В.*) [...] Де «Паризіна»? Де «Божевільний», «Тассо», «Любовний напій», «Лючія ді Ламмермур»? Чому мовчить Россіні?»⁴⁴

Усі перелічені опери — твори Доніцетті, якого Мадзіні у своїй «Філософії музики» проголошував дороговказом нової — «соціальної» музики. Виступ «L'Italiano» не минувся марно. У наступних сезонах Микола Іванов одержує нові партії тенора в операх «Норма» і «Пуритани» Белліні, «Любовний напій», «Лючія ді Ламмермур», «Роберто Деверо» Доніцетті, «Дон-Жуан» і «Весілля Фігаро» Моцарта, «Діва озера» Россіні, «Малек-Адель» Коста.

Вистави, створювані за участю Іванова, ставали джерелом творчої наснаги для багатьох діячів письменства і мистецтва. В театрі «у італійців» шукав прототипи для своєї монументальної «Людської комедії» Оноре Бальзак. Ще у повісті «Шагренева шкіра» письменник розповідав про «чарівні звуки Россіні» і театр Фавар, де збирається «весь Париж»⁴⁵. У романі «Батько Горіо» словами свого героя Бальзак захоплено проголошував: «Я ніколи не чував такої чарівної музики [...]. Боже, яке щастя мати ложу в італійській опері»⁴⁶. Дійсно, в Італійському театрі письменник абонував окрему ложу. З його листування дізнаємося, що 1 листопада 1834 року він влаштував бал, на який запросив «компаньйонів по ложі», в числі яких були Россіні і Олімпія Пелісьє⁴⁷ (в майбутньому дружина композитора).

Можна вважати, що великий французький письменник був знайомий з усіма операми театру Фавар, і, отже, з творчістю Миколи Іванова. Ми знаємо назву однієї з них, яка була перлиною репертуару українського тенора, — «Анна Болейн». Її давали 5 січня 1937 року. Саме цю дату зафіксовано в листуванні вищезгаданого А. Карамзіна: «Чув я і Lablach, бас якого струшує люстру в залі, і нашого Іванова, який співає вельми приємно». Наприкінці листа додавалося: «Я забув сказати Вам, що, виходячи з опери, я бачив Бальзака»⁴⁸.

Своє тлумачення ролі італійської музики творець «Людської комедії» докладно виклав у новелі «Массімілла Доні», в кінці якої зробив позначку місця і дати написання: «Париж, 25 травня 1839 року». Розповідь про постановку опери Россіні «Мойсей», написаної на відомий біблійський сюжет, Бальзак переніс у венеціанський театр. Але цей шедевр від сезону до сезону давали й в Парижі, де від 1834 року партію Аарона співав Микола Іванов.

Від імені героя новели письменник зауважував: «Зараз ви дізнаєтесь, як я розумію Россінієвого «Мойсея»... Мойсей — визволитель поневоленого народу... Не забувайте цього, і ви побачите, з яким побожним сподіванням

увесь театр дослухається до молитви звільнених євреїв і яким громом оплесків він відповідає на неї». Одна з хвилюючих сцен — де у «неперевершеному ансамблі починають звучати голоси Мойсея і Аарона, які складають подяку справжньому богові; їх голоси, м'які й урочисті, лунають величною молитвою і, проте, зливаються з радісними вигуками простого народу [...]. Мені здається, нібито я був присутній при визволенні Італії [...]. Ця музика підносить похилені голови і викликає надію і у найбільш поснутих серцях». «Мойсей» — «найбільш грандіозна з усіх опер, народжених генієм Італії»⁴⁹.

Схожі моменти у сприйнятті твору Россіні, в якому співав Микола Іванов, відзначали періодики. В січні 1835 року, відгукуючись на паризьку виставу «Мойсея», болонська театральна газета підкреслювала: «Немає сумніву, що музика, написана в урочистому стилі священної історії, здобуває велику владу над нашою душею». Йшлося, зокрема, про сцену з молитвою «Від імені зоряного престолу». Слова, виголошені Мойсеєм і підхоплені Аароном, повторював хором народ. «Аарона, — зазначалося у звіті, — представляв Іванов. Його голос залишає незабутнє враження в оркестрових сценах, особливо у другому акті з чудовим квітетом «Мені бракує слів»⁵⁰.

Із паризьким Італійським театром пов'язував свої творчі задуми й земляк Іванова — Микола Гоголь. Наприкінці 1836 року письменник, славу якому зробили «українські» повісті, оселився у французькій столиці за адресою Place la Bourse № 12, де мешкав до початку березня наступного року, коли вирушив до Італії. Чотиримісячне перебування в Парижі. Яким воно було? До наших днів дійшли уривчасті відомості про цей час, у чому значною мірою «винуватий» сам письменник. «Гоголь, — констатував один з найбільших знавців його біографії В. Шенрок, — неохоче ділився у листах своїми закордонними враженнями, доволі сухо відповідав у більшості випадків на розпити»⁵¹. За час побутування в Парижі він відправив сім листів, у яких майже повністю промовчуються його тамтешні знайомства і враження.

Досі немає повної ясності про мету його приїзду до столиці Франції. У листі від 12 листопада 1836 року до поета Василя Жуковського Микола Васильович повідомляв, що має намір зимувати в Італії. Але там панувала пошесть холери, і, «не сподіваючись розважитися в Італії, я вирушив до Парижа, куди не зовсім розраховував було їхати»⁵². Щодо розваг, то Париж не мав рівних в Європі, — їх осередками були численні театри і концертні зали, світські салони. Найближчим оточенням Гоголя тут були його товариші по навчанню у Ніжинській гімназії вищих наук — Олександр Данилевський та Іван Симоновський. Так у Парижі утворився, за спомином Данилевського, «невеликий ніжинський гурток»⁵³. З тих, хто в цей час приймав автора «українських» повістей була Олександра Россет (у заміжжі Смирнова), відома учасниця літературно-мистецьких салонів, яка квартирувала

на вул. Мон Блан, № 21. Зустрічі з письменником спонукали її до власних ремінісценцій про Україну: «Залишивши у вісім років цей чудовий край, я з надзвичайним задоволенням дослухалася до всього, що про нього нагадувало, «Вечори на хуторі» так ним й дихають». У бесідах з Гоголем Россет згадувала українську природу, селян, їхній побут й звичаї, а також співала українські народні пісні — «Не ходи, Грицю, на вечорниці» та улюблену письменником «Цвіли лози при дорозі»⁵⁴.

У Парижі інтереси Гоголя сягали й польського емігрантського середовища, основну масу якого склали учасники варшавського повстання 1830 року. Відома його записка, складена українською мовою до поета-романтика Юзефа Богдана Залеського: «Дуже-дуже було жалко, що не застав пана земляка дома. Чував, що на пана щось напало»⁵⁵. Називаючи Залеського «земляком», Гоголь цілком очевидно знав про його походження з Київщини. Польський поет, як і Гоголь, у своїх творах оспівував козацьку минувшину, героїв українського фантастичного фольклору, а у поемі «Дух степу» писав про спільну долю Польщі і України. У Парижі, крім Залеського, Микола Васильович зустрівся з Адамом Міцкевичем, іншими емігрантами.



Артист опери Джованні Баттіста Рубіні
(малюнок, XIX ст.)

Але свої стосунки з ними Гоголь промовчує у листах. Обмаль інформації в них про предмет найбільшого інтересу письменника — мистецький світ Парижа, наповнений «музикантами, співаками, живописцями, артистами і художниками всіх родів»⁵⁶. Тимчасом знайомству з їх мистецтвом йому допомагав Данилевський, який палко кохався в італійській опері і був її старанним завсідником. За спогадом Смирної-Россет, Гоголь «відвідував театри з Данилевським»⁵⁷. Про те, що письменник захопився італійськими виставами, засвідчує його лист від 25 січня 1837 року до «ніженця» Миколи Прокоповича: «Тільки в одне життя театральне я інколи вступаю, італійська опера тут чудова! Грізі, Тамбуріні, Рубіні, Лаблаш — це така четвірка, що навіть дивно, що вона зібралася разом»⁵⁸.

Те, що тут та в інших гоголівських паперах не згадано Миколи Іванова, теж театрального кумира Парижа, не означає, що його ім'я залишилося для письменника невідомим. Театральні афіші і газети постійно розповідали про співаків Італійського театру. У повісті «Рим», написаній по слідах паризького побутування, Гоголь показує свого героя, який зупиняється «перед афішами, которые миллионами пестрели и толпились в глаза, крича о двадцати четырех ежедневных представлениях и бесчисленном множестве всяких музыкальных концертов», а щоранку займається читанням «колосальных журнальных листов»⁵⁹. Перегорнімо один з «колосальних» аркушів за «гоголівський» період — «Journal des débats». 15 листопада 1836 року газета вийшла з великою рецензією музичного оглядача Делеклюза про оперу «Анна Болейн». У ній повідомлялося: «Партію Персі співав Іванов. Це артист, вельми відомий публіці, яка з прихильністю слухає його і вибухає оплесками кожного разу, коли він з надзвичайною вишуканістю розкриває своє обдарування. Важко знайти такий прозорий й такий сріблястий голос, як у Іванова»⁶⁰. 24 січня 1837 року Делеклюз, рецензуючи нову виставу Італійського театру — «Малек-Адель» (автором лібретто був політичний вигнанець К. Пеполі), перелічував її сценічних протагоністів, які забезпечили успіх, — Рубіні, Лаблаш, Тамбуріні, Іванов, Альбертацці, Грізі⁶¹. Згадана опера йшла протягом січня кілька разів.

Втім одну з опер, яку Гоголь відвідав в Італійському театрі, допомагає встановити його лист 14 квітня 1839 року з Рима в Париж до Данилевського.



Примадонна Джулія Грізі
(в ролі Норми,
малюнок, 1-а пол. XIX ст.)

Микола Васильович схвально відзивався про римського тенора Донцеллі (у листі — «Донзеллі») в ролі Отелло, порівнював його з Рубіні, якого обидва «ніженці» слухали в Парижі⁶². Отже, йшлося про оперу «Отелло» Россіні, в якій Іванову належала тенорова партія Родріго. Театральна хроніка вистав цієї опери, яку друкувала щоденна паризька преса, дає можливість визначити проміжок часу, коли Гоголь і Данилевський відвідали «Отелло». Це — 12, 13, 15, 17, 20 грудня 1836 року та 6 січня 1837 року.

То ж чому Гоголь, такий прихильний у своїх листах до співвітчизників — «ніженців», обійшов мовчанням ім'я іншого земляка-артиста? Однозначної відповіді за браком джерел діяти неможливо. Можна принаймні пояснити це становищем Миколи Іванова — затаврованого петербурзьким

двором йменням «зрадника». Хто міг знати, яких заходів вживе влада за зв'язки з ним? Сама атмосфера, створювана російським посольством у Парижі навколо тих, хто приїздив з Росії, змушувала бути насторожі. Зберігся лист Гоголя з Рима 14 квітня 1839 року до Данилевського із остережними порадами: «Я чув, між іншим, що у вас в Парижі завелися шпигуни. Це, признаюся, слід було чекати, взявши до уваги, що велика кількість росіян поривається до Парижа поза заборонами [...]. Будь обережний. Я впевнений, що імена майже всіх росіян вписані у чорній книзі нашої таємної поліції». Відтак Микола Васильович рекомендував другові поміняти місце зустрічей із знайомими: «Я раджу тобі перенести резиденцію з «Марселя» до іншого ресторану»⁶³.

Проте італійська опера, в якій співав Микола Іванов, не залишилися осторонь письменницького пера Гоголя і у розмаїтому калейдоскопі подій столиці він відкриває, зрештою, сенс почутої італійської музики. Герой його повісті «Рим» — молодий італієць, відірваний від рідного краю, вбачає у Парижі з його «всем своим блеском и шумом» прикру картину пустелі. «Только в одну еще итальянскую оперу заходил он, там только отдыхала душа его, и звуки родного языка теперь вырастали пред ним во всем всемогуществе и полноте. И стала представляться ему чаще забытая им Италия, вдали, в каком-то манящем свете; с каждым днем зазывы ее становились слышнее». Саме ці музичні «зазывы» до історії батьківщини переконували: «не умерла Италия». Її сини «мечтали о возвращении погибшей итальянской славы, с негодованием глядели на ненавистный белый мундир австрийского солдата». Автор «Рима» переймається думкою «над нынешнем значении римского народа [...], сильного, непочатого, для которого как будто бы готовилось какое-то поприще впереди». І Гоголь знову звертається до італійської музики, яка пробуджує патріотичні почуття, а «на берегах Сены, Невы, Темзы, Москвы, Средиземного, Черного моря, в стенах Алжира и на отдаленных, еще недавно диких островах гремят восторженные плески звонким певцам»⁶⁴. Після знайомства з музичним життям французької столиці Гоголь міг з повним правом говорити не тільки про зв'язок опери з справою національного відродження Італії, а й масштабну, міжнародну місію «звонких певців», якими саме славився паризький Італійський театр.

Важливою складовою цієї місії були щорічні поїздки трупи театру до Великої Британії. Від 1834 року в її складі виступав Микола Іванов на головній сцені Лондона — Королівському театрі, де першою презентацією його мистецтва стала опера на англійську тему — «Анна Болейн». Дебют відбувся 15 квітня 1834 року і перетворився на тріумф українського тенора. Один з метрів музичної критики Англії, театральний оглядач знаного періодика «The Athenaeum» Генрі Хорлі, згадував багато років потому, як вперше зустріли на британських островах «молодого співака, на якого покладали великі надії».

«Більш чарівної модуляції, — писав він, — більш вишуканого виконання не може бути»⁶⁵. Після сенсації, яку справив Іванов на першій виставі, найстаріша британська газета «The Times» подала до відомих читачів анонс про повторну постановку, яку «її величність висловила намір вшанувати своєю присутністю». Вміщуючи далі список головних виконавців, газета титулувала Іванова «містером», на відміну від артистів — італійців — «синьйорів», підкреслюючи, що це буде «його другий виступ у цій країні»⁶⁶. В Італії, де критика і публіка продовжували стежити за перебігом артистичної кар'єри співака, говорили про «фурор», спричинений оперою в Лондоні. «Оплески були одностайні, — повідомляв тижневик «L'Esco». — Найбільше відзначився тенор Іванов»⁶⁷. Ознакою особливого пошанування молодого таланту стало виготовлення і поширення в Лондоні його гравіюваних портретів.

Перший лондонський сезон артиста завершився 5 серпня. За цей час він виступив також у двох операх Росіні — «Отелло» та «Облога Корінфа». Генрі Хорлі, який мав можливість слухати «Отелло» у виконанні різних співаків, констатував, що поява в цій опері Іванова — нове явище в її інтерпретації: «Кращого Родріго (партія, яку виконував співак. — М.В.) в «Отелло» я не чув відтоді»⁶⁸.



Микола Іванов —
соліст Королівського театру в Лондоні
(малюнок Чайльда, 1834 р.)

В «Облозі Корінфа» головну тенорову роль обіймав Рубіні, а Іванову належала партія Клеоме-наса, яка, за лібретто, представлена невеликою кількістю сценічних виходів. Але це не завадило «слухати його з насолодою у початковій сцені другого акту, яка починається «Da terra sciolta». Після цього речитативу, на нашу думку, — зазначала «The Times», — Іванов співав з великою майстерністю і винятково легко. Під час короткої паузи публіка гучно вітала мадемуазель Грізі, синьйорів Тамбуріні і Рубіні та містера Іванова»⁶⁹.

Цього ж сезону Микола Іванов узяв участь у великому фестивалі, який проходив у Вестмінстерському абатстві, де своє мистецтво демонстрували артисти різних країн Європи. 28 червня у концертну програму було включено його арію «Panis omnipotentia» Моцарта. Хронікер «The Athenaeum» так описував виконання: «зростаючи, спів Іванова сягає мало не купола церкви і підтримується винятково силою самобутнього і надзвичайно чарівного голосу артиста»⁷⁰.

Участю у вестмінстерському святі Іванов поклав початок своєї широкої концертної діяльності в британській столиці, знайомству і співпраці з багатьма визначними співаками і музикантами Європи. У липні 1834 року він співав у вокально-інструментальній академії, яку організувала співачка Марія Гарсія (Малібран) — талановита виконавиця романтичних опер Белліні. Англійці, як повідомляла преса, мали нагоду почути тут «обдаровану Джулію Грізі, знаменитих Рубіні, Тамбуріні та Іванова — першорядних зірок музичного небоскраю»⁷¹. У спільних лондонських концертах Іванов виступав разом з Малібран також у наступні роки, зокрема, 13 червня 1835 року у великій концертній залі театру Королеви⁷². У червні 1836 року в програмі філармонічного товариства Іванов виконував арію «*Che assenti*» з опери «*Отелло*», за словами «*The Athenaeum*», «у своїй найкращій манері», а Малібран з'явилася у кантаті англійського композитора Бішопа, написаної за поемою Мільтона «*Загублений рай*», після чого лондонці мали можливість почути обох володарів цих унікальних оперних голосів у дуеті з «*Норми*» Белліні⁷³.

Інша подія музичного життя столиці відбулася 5 липня того ж року в оперній концертній залі — великий вокально-інструментальний концерт, де поряд з Івановим взяли участь норвезький композитор і збирач народних пісень Уле Буль (1810–1880), німецький піаніст і композитор Ігнац Мошелес (1794–1870), ірландський піаніст і співак-баритон Майкл Балф (1808–1870), знайомий Іванова від 1835 р., коли вони разом співали перед англійцями у дуеті «*Моряки*»⁷⁴. 13 липня Іванов з'явився на новій сцені — в Джеймс-театрі у концерті за участю французького тенора Адольфа Нуррі⁷⁵, того самого легендарного артиста, який під час Липневої революції 1830 року співав «*Марсельезу*» на барикадах Парижа.

У Лондоні Іванов познайомився з польським скрипалем і композитором Каролем Липиньським, якого добре знали в Україні, де він регулярно давав



Артистка опери Марія Малібран
(літографія Л. Ноеля, 1835 р.)

концерти в Києві, Кам'янці-Подільському, Кременці та інших містах. У своїх творах Липинський широко використовував інтонації українських народних пісень і дум, записи яких видав у Львові 1833 р. Концерт у Лондоні, на який Липинський запросив Іванова, відбувся 1 липня 1836 року. Але ще до того знаменитий скрипаль, зацікавившись голосом Іванова, відвідав концертні програми, де міг гідно оцінити мистецтво українського тенора⁷⁶.

До творчої біографії Іванова увійшла лондонська зустріч з великою оперною артисткою Італії Дж. Паста на концерті, влаштованому влітку 1837 року англійським композитором і піаністом Юліусом Бенедіктом. Тут демонстрували своє мистецтво найкращі зірки Європи — Паста, Іванов, Рубіні, Лаблаш, Тамбуріні, Шредер-Деврієнт, яким акомпанували композитори Тальберг, Мошелес і сам Бенедікт⁷⁷.

Як і в Парижі, виступи італійської трупи в британській столиці викликали інтерес емігрантів, для яких музика і співи рідного краю творили незримий зв'язок з батьківщиною, живили надії на її відродження. Від початку 1837 року у Лондоні мешкав Джузеппе Мадзіні, який і в Англії залишався вірний ідеям «соціальної музики». Його перший у Лондоні візит до театру відбувся влітку 1838 року — завдяки білету, подарованому «одним другом» (власних коштів через матеріальну скруту на це у Мадзіні не було). «Я, — писав він матері 8 серпня, — пішов туди, сподіваючись почути анонсовану нову оперу. Прийшовши дізнався, що програму змінено, обіцяну оперу замінили на «Сороку-злодійку» [...]. Партер було заповнено; так, кажуть, усі вечори»⁷⁸. Того ж року в липні він відвідав музичний концерт, з якого повернувся у роздумах в душі своєї «Філософії музики». З ними він поділився з матір'ю у листі 4 липня: «Якби я був Ротшильдом або багатієм, як він, мої уподобання були б такі: я відмовився б від карет, обідів, святкувань, розкошів і витрачався би на артистів, щоб змусити їх працювати відповідно до моєї мети і прожити бодай кілька годин завдяки музиці в тому ідеальному світі, який я уявляю і до якого моя душа поривається, — у світі, протилежному в усьому земному»⁷⁹.

Розмова про підтримку талантів мистецтва постала не на порожньому місці. У самих театральних трупах проблема матеріального забезпечення була однією з гострих. Лише поодинокі зірки сцени могли претендувати на великі гонорари, що не звільняло їх, як і інших, від вкрай інтенсивного режиму роботи. Виступи у трьох–п'яти виставах на тиждень, визначені контрактом, — цей темп завдавав шкоди голосу артиста. Микола Іванов працював саме у такій жорсткій системі артистичного світу. А 1837 року, з-за невивплати платні, між ним і директором лондонського Королівського театру виник конфлікт, що набув широкого розголосу⁸⁰. Зрештою, італійські оперні сезони наступних років тут відбувалися без участі кумира Лондона — Іванова.

Тимчасом в Англії й інших країнах увагу до Іванова привернув опублікований в Лондоні влітку 1838 року звіт про дослідження фізіологічної природи унікального голосу Іванова — «одного з найбільш чудових, сильних і обширних голосів нашої доби». Спробу такої студії здійснив італійський лікар Беннаті. Проте розкрити секрети цього голосу йому не вдалося. Медик стверджував, що «органи голосу» співака діють за законами, не пізнаними наукою і зосередив свої висновки на питанні про формування голосу, вважаючи за необхідне, покликаючись на приклад Іванова, прилучати майбутніх співаків до музики з раннього дитинства⁸¹.

Праця Миколи Іванова в Лондоні збагачувала славу італійської музики, у форматі якої він виступав, а водночас культурні традиції самої Британії. Разом з англійськими артистами він розучив і вперше презентував оперу «Турнір», автором якої був англійський композитор Джон Фейн Бергхерш (1784–1859). Написаний у стилі романтизму, цей твір звертався до подій IX–X ст., занотованих стародавньою пам'яткою історії — Англо-саксонською хронікою — про боротьбу, очолену англійським королем Альфредом Великим на захист національної незалежності свого народу проти датських загарбників. Хоча Бергхерш озвучував історію рідної країни, перед його очима стояли драматичні події Італії, де він працював на початку XIX ст. британським послом у Флоренції. Тоді ж постановку своєї опери композитор — дипломат здійснив у своєму домашньому театрі⁸².

Напевно, англійці ніколи б не почувли цієї опери, присвяченої своїй національній історії. Адже саме поява на музичному небосхилі Лондона такого інтерпретатора романтичних образів, як Микола Іванов, спонукало композитора залучити його до участі у відновленні флорентійської праці. «Турнір» був поставлений 18 липня 1838 року в Джеймс-театрі і пройшов з великим успіхом. В ансамблі з Івановим виступали англійські артисти — Стреттоу, Бішоп, Уайндхем та ін. За свідченням очевидців, зал не вщухав від овацій, дами розмахували хусточками, знімали з свого вбрання прикраси — живі квіти й кидали їх на сцену артистам⁸³. Найповажнішим гостем вистави був уславлений британський полководець, переможець Наполеона Бонапарта у битві під Ватерлоо (у ній брав участь і автор опери) граф Артур Веллінгтон.

На час знайомства з Миколою Івановим Дж. Ф. Бергхерш був головою Королівської академії музики — першого у Великій Британії державного навчального музичного закладу, заснованого 1822 року⁸⁴. Ця ж академія удостоїла Миколу Іванова званням «почесного члена і професора»⁸⁵.

Останній приїзд до Лондона — в 1839 році — став для Іванова поворотним в його діяльності. Артист звернувся до міністерства внутрішніх справ з клопотання про одержання підданства Великої Британії. 2 травня Микола Кузьмич Іванов дав під присягою письмове свідчення про намір набути «права і привілеї британського підданого», зобов'язавшись беззастережно

бути відданим Конституції Англії, її законам і звичаям. Він також задекларував прагнення «зробити Англію місцем свого проживання до кінця життя», вкласти тут капітал шляхом придбання земельної ділянки, володіти нею і передати її своїм спадкоємцям. У цьому ж документі Микола Кузьмич Іванов власноручним підписом зазначив місце свого народження — «Малоросія», жодним чином не згадуючи про колишнє російсько-імперське підданство⁸⁶. За даними архіву британського парламенту, ми знаємо дату вступу українця до англійського підданства — 7 червня 1839 року⁸⁷. Від цього дня, з отриманням англійського паспорта, Іванов здобув таку необхідну для артиста можливість вільного пересування в різних країнах.

¹ Стендаль. *Жизнь Россини*. — К., 1985, с. 298.

² *La Magazine français*, Paris, 1834, juin, p. 174.

³ Цит. за: *L'Eco*, Milano, 1834, 20 ott., № 126, p. 504.

⁴ *La Mode*, 1833, Paris, 28 sept., p. 297.

⁵ *L'Artiste*, Paris, 1833, t. VI, p. 96.

⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷ *Journal des débats*, Paris, 1833, 3 oct.

⁸ *L'Artiste*, 1833, t. VI, p. 118.

⁹ *La Magazine français*, 1833, nov., p. 160.

¹⁰ *Il Barbieri di Siviglia*, 1833, 12 ott., p. 169.

¹¹ *L'Eco*, 1833, 16 ott., № 124, p. 496.

¹² *La Mode*, 1833, 28 oct., p. 90.

¹³ *Le lettere di Bellini, 1819-1835*. — Catania, 1935, pp. 191–192.

¹⁴ *Journal des débats*, 1833, 26 oct.

¹⁵ *L'Eco*, 1833, 13 nov., № 136, p. 544.

¹⁶ *La Mode*, 1834, 22 febr., p. 189.

¹⁷ *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1987, janv., p. 34.

¹⁸ *Musée Dantan. Galerie des charges et croquis*. — Paris, 1839, p. 84.

¹⁹ Стендаль. *Жизнь Россини*, с. 5.

²⁰ Гейне Г. *Полн. собр. соч.* — СПб., 1904, т.1, с. 295.

²¹ *Fabbi P. Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì*. — Lucca, 2001, p. 45.

²² Гейне Г. *Полн. собр. соч.* в 10 т. — Л., 1957, т. 4, с. 222.

²³ *Trivulzio di Belgiojoso C. Ricordi dell'asilio*. — Milano, 1978, pp. 6, 9; *Belgiojoso C. La rivoluzione Lombarda del 1848*. — Milano, 1949, p. 7.

²⁴ *Belgiojoso C. La rivoluzione Lombarda del 1848*, p. 8.

²⁵ Стендаль. *Жизнь Россини*, с. 65.

²⁶ *Emiliani V. Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini*. — Bologna, 2007, p. 449.

²⁷ BCSF, f. Piancastelli, carte Romagna, 404. 304, C. Pepoli a F. Giudicini, 29 maggio 1867.

²⁸ Ashbrook W. Donizetti, la vita. — Torino, 1986, p. 140.

²⁹ Bornate M.R. La giovinezza e l'esiglio di Agostino Ruffini // Rassegna storica del Risorgimento italiano, Roma, 1922.

³⁰ Mazzini G. Scritti editi ed inediti. — Imola, 1908, vol. IV, pp. 4, 6.

³¹ Донати-Петтени Дж. Газетано Доницетти. — Л., 1980, с. 85.

³² L'Artiste, 1835, t. IX, p. 95.

³³ L'Eco, 1835, 27 marzo, № 37, p. 148.

³⁴ Tutti i libretti di Donizetti. — Milano, 1993, p. 804.

³⁵ Тургенев А.И. Хроника русского. Дневник (1825–1826), — М., 1964, с. 477.

³⁶ Старина и новизна, 1914, кн. 17, с. 314.

³⁷ Mazzini G. Filosofia della musica. — Pisa, 1996, p. 7.

³⁸ Ibid., pp. 41–42.

³⁹ Варварцев М. Джузеппе Мадзині, мадзинізм і Україна. — К., 2005, с. V.

⁴⁰ Mazzini G. Op. cit., p. 41.

⁴¹ Bettone G. Mazzini e la Svizzera. — Pisa, 1995, p. 168.

⁴¹ Mazzini G. Op. cit., pp. 31, 34, 38.

⁴¹ L'Italiano, Parigi, 1836, p. 232, 239.

⁴⁴ Ibid., p. 293.

⁴⁵ Бальзак О. Твори в 10 т. — К., 1990, т. 3, с. 120, 164.

⁴⁶ Бальзак О. Вибрані твори. — К., 1953, с. 220.

⁴⁷ Бальзак О. Собр. соч. в 24 т. — М., 1980, т. 23, с. 273.

⁴⁸ Старини и новизна, 1914, кн. 17, с. 243.

⁴⁹ Бальзак О. Повести и рассказы. — М., 1959, т. 2, с. 139, 146, 159.

⁵⁰ Teatri, arti e letteratura, Bologna, 1835, 15 gen., № 566, p. 165.

⁵¹ Шенрок В. Н.В. Гоголь: пять лет жизни за границей // Вестник Европы, 1894, № 7, с. 195.

⁵² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 т. — М., 1952, т. 11, с. 74.

⁵³ Шенрок В. Н.В. Гоголь и А.С. Данилевский // Вестник Европы, 1890, № 1, с. 113.

⁵⁴ Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. — М., 1989, с. 412.

⁵⁵ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч., т. 11, с. 88.

⁵⁶ Там само, с. 78.

⁵⁷ Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания, с. 399.

⁵⁸ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч., т. 11, с. 81.

⁵⁹ Гоголь Н.В. Собр. соч., в 4 т. — М., 1968, т. 2, с. 191, 192.

⁶⁰ Journal des débats, 1836, 15 nov.

⁶¹ Ibid., 1837, 24 janv.

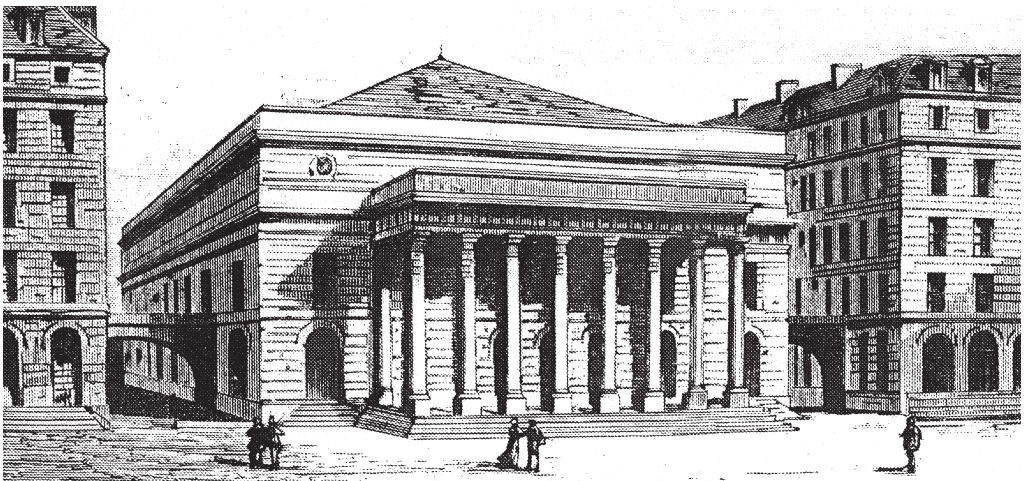
- ⁶² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч., т. 11, с. 218–219 .
- ⁶³ Там само, с. 219.
- ⁶⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч. в 4 т., т. 2, с. 197, 207, 209, 212.
- ⁶⁵ Chorley H. *Thirty Years' Musical Recollections*. — New York, 1972, p. 54.
- ⁶⁶ *The Times*, London, 1834, 16 apr.
- ⁶⁷ L'Eco, 1834, 28 maggio, № 64, p. 256.
- ⁶⁸ Chorley H. *Op. cit.*, pp. 54–55.
- ⁶⁹ *The Times*, 1834, 16 june.
- ⁷⁰ *The Athenaeum*, London, 1834, july 5, № 349, p. 505.
- ⁷¹ L'Eco, 1834, 30 luglio, № 91, p. 364.
- ⁷² *The Athenaeum*, 1835, june 6, № 397, p. 435; july 18, № 403, p. 552.
- ⁷³ *Ibid.*, 1836, june 11, № 450, p. 420.
- ⁷⁴ *Ibid.*, 1836, july 9, № 454, p. 492.
- ⁷⁵ *Ibid.*, 1836, june 25, № 452, p. 451.
- ⁷⁶ Григорьев В. Кароль Липиньский. — М., 1977, с. 51, 52.
- ⁷⁷ *Teatri, arti e letteratura*, 1837, 6 luglio, № 697, pp. 159–160.
- ⁷⁸ Mazzini G. *Scritti editi ed inediti*. — Imola, 1913, vol. XV, pp. 120, 121.
- ⁷⁹ *Ibid.*, pp. 63, 64.
- ⁸⁰ *Teatri, arti e letteratura*, 1837, 28 sett., № 709, p. 27.
- ⁸¹ Голос певца Иванова // *Северная пчела*, 1838, 3 июня, № 123.
- ⁸² *Teatri, arti e letteratura*, 1838, 8 nov., № 767, p. 76.
- ⁸³ *Ibid.*
- ⁸⁴ *The New Grove dictionary of music and musicians*. — New York, 1980, vol. 3, p. 403.
- ⁸⁶ NAL, Home department, memorial of N. Ivanoff, 2 May 1839.
- ⁸⁶ *Ibid.*
- ⁸⁷ *The Parliament Archives, Act of the Parliament of United Kingdom, Chronological table of private and personal acts, 1834–1840, Chapter 56: Naturalization of Nicola Ivanoff.*

Розділ IV

ДРУГ І «ТЕАТРАЛЬНИЙ АГЕНТ» ДЖОАКкіНО РОССІНІ

Ніщо не віщувало, що сезон 1838–1839 років буде для Миколи Іванова останнім у Парижі. Артист працював з великим творчим напруженням: за його участю йшли «Отелло», «Сорока-злодійка», «Діва озера» Россіні, «Сомнамбула», «Норма», «Пуритани» Белліні, «Лючія ді Ламмермур» і «Еліксир кохання» Доницетті, «Дон Жуан» і «Весілля Фігаро» Моцарта.

Вистави давали в Одеоні — колишньому драматичному театрі — після пожежі, яка трапилася січневої ночі 1838-го в будинку Фавар, відколи італійська трупа позбулася своєї традиційної оселі. Влітку стало відомо, що й сама трупа залишається без улюбленця Парижа: Микола Іванов прийняв рішення повернутися до Італії. Дехто відраджував від цього кроку, попереджав, що порівняно з французькою столицею його заробітки в Італії змаліють. Але не в цих «скарбах», як вважав співак, мета життя. Ці настрої і наміри він висловив у листі, який ми знайшли у болонському музеї. 22 серпня 1839 року Іванов писав з Лондона своєму другові Джованні Тадоліні (1793–1872) — композитору, який від 1830 року працював хормейстером паризького Італійського театру, а недавно повернувся до рідної Італії: «Я дуже задоволений, що, нарешті, зміг домовитися у справі щодо Болоньї, тим більше що ти також бажаєш, щоб я розпочав там свої виступи. Тож я впевнений, що прагнення щирого друга має принести мені вдачу. Попри те, що тебе не буде у театрі, я завжди уявлятиму, як, стоячи поміж лаштунків сцени, ти підбадьорюєш мене»¹.



Париж, театр Одеон (літографія, I пол. XIX ст.)

Ще не закінчилися перемовини з приводу наступного репертуару, а у Болоньї вже поширилися звістки про приїзд Іванова. 12 вересня редактор Г. Фіорі вмістив схвальний відгук у своїй газеті про «досвідченого» імпресаріо Карло Реді, зусиллями якого готується «дебют такого артиста у нашому театрі»². Напередодні відкриття сезону розклеєні по місту афіші, за повідомленням «Teatri, arti e letteratura», називали «імена, гідні слави, заслужено здобутої у містах, де вона звичайно випробовується. Серед них — Іванов, один з визначних артистів італійських театрів Парижа і Лондона»³. Атмосфера очікування зустрічі з ним обійняла також інші міста. Один з мандрівників, який тоді подорожував Апеннінським півостровом, у своєму листі до петербурзького театрального журналу «Пантеон» зазначав, що «у Форлі, в Ріміні і в усіх містах папських володінь» розвішано на стінах кав'ярень величезні афіші про наступний дебют Іванова у Болоньї, і переповідав розмови італійців: «Його ім'я відоме всій Італії; але тут почуєш про нього поголоски різного роду: одні запевняють, що це граф, який з любові до мистецтва присвятив себе сцені, інші — що це слуга якогось вельможі, що він перехрещений татарин і т. ін.»⁴ Неважко здогадатися, які ще розмови точилися про артиста з незвичним неіталійським прізвиськом. Це, поза сумнівом, про історію його появи на Заході, яка набула політичного забарвлення, але не могла потрапити до підцензурної преси Росії, де саме було вміщено звіт згадуваного подорожника, підписаний криптонімом «В». Відгомін чуток про інтригуючу біографію співака знайшов відображення також у болонському періодичному: «синьйор Іванов походить з північних країв»⁵ — так метафорично називали Російську імперію.

Знайомство болонців з Івановим відбулося 31 жовтня 1839 року в театрі Комунале. Опера, що йшла того вечора, — «Лючія ді Ламмермур», була обрана, як відзначала газетна хроніка, спеціально «для дебюта тенора синьйора Миколи Іванова»⁶ (партія Едгара). Роль Лючії виконувала молода співачка Ермінія Фреццоліні (1818–1884). Її сильний виразний голос в ансамблі з чарівним співом Іванова сприяв створенню хвилюючого, сповненого поетичної романтики спектакля. Спільна праця з Івановим стала важливою школою майстерності у подальшій кар'єрі Фреццоліні, пов'язаній з участю в патріотичних операх Верді, який написав для неї партії в «Ломбардцях у першому хрестовому поході» і «Джованна д'Арко»⁷.

Про враження, яке справив на болонців натхненний труд Миколи Іванова у доніцеттєвій «Лючії» дає уявлення рецензія у «Teatri, arti e letteratura», автор якої писав: «Іванов ... Його спів — це спів душі. Його не можна слухати без трепетного хвилювання й захоплення. Кожна його інтонація, кожна нота спричиняє у переповненому залі гучні вибухи ентузіазму. Це гідний учень співучої Партенопи...»⁸.

Докладніше про дебют у болонській «Лючії» дізнаємося зі слів згаданого вище подорожника, який почав свою розповідь з першого акту опери, де відбувалося знайомство публіки з Івановим:

«Закінчилися 3-я і 4-а сцени і раптом оплески й гучні «bravo!», «bravo!» залунали в театрі. Закутаний у широкий плащ, у величезному капелюсі з'явився у дверях новий артист.

— Хто це? — спитав я мого сусіда італійця.

— Іванов.

«Тс!», «тс!» — пробігло по рядах. Розмови припинилися. Всі уважно дослухалися, спрямувавши на співака погляди і лорнети. Минуло кілька хвилин німої сцени. Нарешті він заспівав: «Chi mi frema in tal momento». Це було знамените тріо з Генріхом і Люцією. Не можу переказати, що відчував я цієї хвилини: то був новий світ, світ очарування і гармонії, до якого перенеслися всі мої мрії, думки і почуття, я був у нестямі від захоплення [...]. Тріо закінчилося і нові оплески і нові «bravo!» залунали повсюди. Я впав з небес на землю, але впав, щоб висловити все захоплення, яке відчував, весь furore [...]. Я був в усіх італійських театрах, слухав багато чудових тенорів, які створили собі європейську славу, дивувався їх силі і чистоті, обробці, але скажу правду: у жодного не знайшов цієї ніжної, солодкої гармонії, якою зачарував мене Іванов. Не треба володіти великим поетичним чуттям, щоб полинути за ним на сьоме небо»⁹.

23 листопада Микола Іванов презентував ще одну перлину свого репертуару — «Анну Болейн», яка супроводжувалася нескінченними оваціями залу¹⁰.

Сезон закінчився тріумфальним вшануванням Іванова і Фреццоліні. Бажаючих потрапити на завершальну виставу було більше ніж місць у театрі. Відтак публіка заповнила навіть оркестрові місця. У залі, читаємо у газетному звіті, «лунали вигуки «ура», нескінченні оплески, обох талановитих артистів постійно викликали на авансцену, з лож кидали гірлянди і вінки квітів. По руках присутніх пішли листівки з поетичними присвятами Фреццоліні й Іванову. Усього кількість поширених на виставах листівок сягнула 16 тисяч! Примірник однієї листівки, виготовленої в друкарні Бертолотті, зберігся до наших днів у колекції болонської муніципальної бібліотеки. Невідомий автор вміщеного тут вірша «До Миколи Іванова» порівнював його з поетичним символом Італії — лебедем:

«Мистецтво й вишуканість — яке очарування! —
З твоїх вуст линуть до самих сердець,
Польотом лебеда Італії здається твій дивний спів,
Якому палко аплодують люди, музи і амури»¹¹.

ALLA

24-

Erminia Frezzolini

Tanta dolcezza e sì soave incanto
Dal tuo labbro gentil scende ne' cori
Che d'ogni altra Sirena è roco il canto,
E da te sola fan plauso e Grazie e Amori.



Nicola Ivanoff

Arte, grazia, sayer tale uno incanto
Fan passar dal tuo labbro entro ne' cori,
Che par di cigno ausonio il tuo bel canto,
Cui plaudono festanti e Muse e Amori.

Bologua, tipografia Bortolotti,

(Segno)

Листівка з віршами на пошану солістів
болонського театру Комунале
(жовтень 1839 р.)

До другого вірша, присвяченого Іванову, редакція «Teatri, arti e letteratura» вважала за потрібне подати пояснення про те, що він написаний з нагоди виступів Іванова у «Лючії ді Ламмермур» та «Анні Болейн», де в образах цих опер артист передавав також почуття власної долі: «У них є, крім іншого, твій біль»¹².

У ці ж дні на знак визнання заслуг перед музичним мистецтвом Миколу Іванова було обрано членом Болонської філармонічної академії — одного з найстаріших (засн. 1666 р.) і найавторитетніших в Європі центрів музичної освіти і музикознавства. Свої двері академія відкривала видатним діячам мистецтва: у XVIII ст. серед іноземців це були композитори австрієць В.А. Моцарт, чех Й. Мислівечек і українець М. Березовський. Отже, Іванов став другим українцем-членом славетного закладу — у

званні «академіка-співака». В академічному архіві вдалося розшукати пов'язаний з цією подією документ — датований 22 листопада 1839 року власноручний лист Миколи Іванова до президента академії. У ньому артист писав про «широке визнання», яке здобула академія у світі, і бажання «за найбільше щастя у своєму житті бути її членом» й «підпорядковуватися приписам її статуту»¹³.

Крім виконання педагогічних і наукових функцій, академія, за планом публічної просвіти, схваленим ще 1804 року муніципальною радою Болоньї, влаштовувала концерти з творів своїх членів і за їх участю. У цей час її новими діючими академіками були Дж. Россіні, а також колега Іванова по виставах у Парижі, композитор, професор гри на кларнеті Доменіко Ліверані. Два перших концерти («академії»), до яких одразу після оперного сезону прилучився новообраний академік Іванов, відбулися в грудні: перший — у палаці Сампієрі 2-го числа за підтримки «знаменитих артистів». Його програма складалася з трьох частин, де під шостим номером значився дует «Моряки» Россіні у виконанні Іванова спільно з баритоном

Ронконі. Другий концерт болонська академія давала 8-го грудня у залі товариства Казино, де крім названого дуету український тенор співав романс визначного австрійського композитора Франца Шуберта¹⁴.

17 вересня 1839 року до Болоньї повернувся Дж. Россіні, який активно включився у громадсько-мистецьке життя міста, перейнявши тут обов'язки директора музичного ліцея, того самого, де в юнацтві опанував фахову освіту. Приблизно в цей час він поновив контакти з Івановим, які перетворилися на союз дружби і співробітництва двох знаменитих діячів епохи Рісординто — італійця і українця. За опублікованим 1880 року в Болоньї спогадом сучасника — свідка цих взаємин, Микола Іванов «був відданим другом найбільших композиторів своєї доби і найдорожчого для нього Россіні. У роки, коли великий маєстро мешкав серед нас, Іванов і Россіні були нерозлучні, вони зустрічалися щодня...»¹⁵.

На початку 1840 року, коли Іванова запросили взяти участь у двох оперних сезонах поспіль у столиці Великого герцогства тосканського — Флоренції, Россіні звернувся за сприянням до давнього друга — композитора і диригента П'єтро Романі (1791–1877). У листі 11 лютого 1840 року до «директора музики театрів Флоренції» (офіційна посада Романі) він наголошував, що «друг Іванов [...] потребує вашої допомоги у пристосуванні музичних номерів до його голосу, ваших порад і т.ін.»¹⁶. Безпосередньо перед від'їздом співака до Флоренції Россіні пише до Романі вдруге — рекомендацію: «Ось тобі Іванов. Задовольняй його в усьому. Він гідний твоїх турбот, як і моєї прихильності»¹⁷. У подальших звертаннях, адресованих вже Миколі Іванову до Флоренції, композитор цікавився його стосунками з Романі: від «директора музики» значною мірою залежало, наскільки успішним будуть вистави і особливо початок сезону, де Іванов мав дебютувати у новій для нього опері «Дві видатні суперниці» відомого композитора Саверіо Меркаданте.

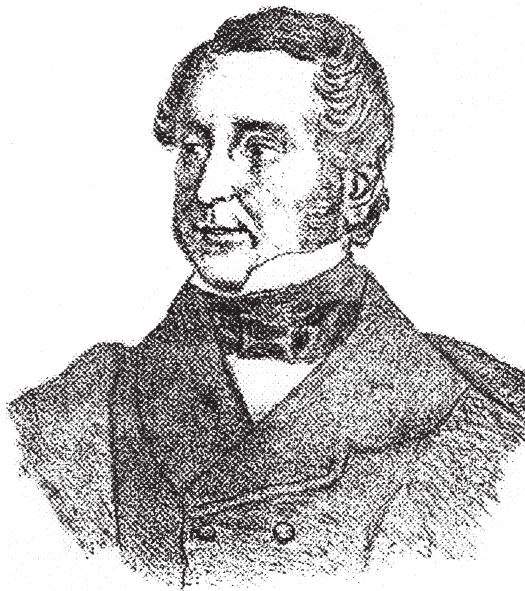
Ймовірно, Россіні належала ініціатива щодо поповнення цього твору новим музичним матеріалом для дебюту Іванова. Адже «Суперниці» вже були відомі італійській публіці від 1838 року, коли відбулася прем'єра. Відтак йшлося про написання вставних номерів до існуючої партитури і їх, звичайно, мусив скласти автор опери. Россіні звернувся до Меркаданте з проханням терміново доповнити її новою музикою — «щоб вистачило часу для її копіювання, розучування та ін.» Для врахування особливостей голосу співака Россіні зазначив: «Нагадую тобі, що Іванов має чарівний голос альт, але недосить рухливий». Також йшлося про інструментовку романсу в цій опері¹⁸.

З наступного листа Россіні до Меркаданте від 16 березня дізнаємося, що обидва композитори зробили все, щоб забезпечити тенора новими нотами: «Я отримав інструментовку романса і кабалетту і все відправив Іванову»¹⁹.

Та новий матеріал слід було гармонійно вмонтувати у тканину оперної партитури. Саме на це Россіні звернув увагу Іванова у своїх листах до Флоренції: «Чи Романі працює над вашою арією?» (5 березня), «Вітайте маестро Романі, який, сподіваюсь, пристосував для вас арію» (20 березня)²⁰. І вже отримавши звістку про флорентійський дебют Іванова, щиро вітав його: «Я щасливий з вашого успіху, мої бажання здійснилися [...] Передайте мої поздоровлення Романі»²¹.

Під час роботи Іванова у Флоренції Россіні направив йому дев'ять листів з різними порадами — щодо поведження в новому театральному середовищі, сценічної праці тощо. 16 березня у зв'язку із хворобою виконавиці головної жіночої ролі в опері «Сомнамбула» — Джузеппіни Стреппоні (в майбутньому дружини композитора Дж. Верді), заміненої співачкою Токкані, композитор прагнув розвіяти сумніви Іванова, посилаючись на своє знання її вокальних можливостей: «Токкані блискучо виконує роль Сомнамбули і, вважаю, ви повинні дебютувати». Щодо участі в іншій опері — «Вільгельм Телль» Россіні попереджав співака, аби його партія вдалася: «Майте на увазі — не посилюйте надто голосу»²².

Починаючи з флорентійських сезонів, Россіні взяв на себе клопітні обов'язки «театрального агента» (вислів самого Россіні) для друга Іванова. Він займався організацією його виступів, укладанням контрактів з антрепренерами, листуванням з учасниками майбутніх вистав — директорами театрів, композиторами, диригентами, співаками, і, отже, звільняв чимало часу для творчої роботи Іванова над образами своїх сценічних героїв. Лише упродовж лютого — травня 1840 року, коли Іванов працював у флорентійському театрі Пергола, Россіні встановив контакти з імпресаріо Венеції, Рима, Неаполя, Болоньї у справі наступних гастролей співака, повідомляючи Іванова про перебіг своїх перемовин. Про перший ангажемент, який добився Россіні, йдеться у листі від 20 травня: «Я уклав ваш контракт для Болоньї на 10 тисяч франків [...] Це на два з половиною місяці, по чотири вистави на тиждень»²³.



Композитор Джоаккіно Россіні
(Літографія, Бертолотті, ХІХ ст.,
Болонья, музей Рісорджименто)

Те, що робив композитор у справі інтеграції Іванова в музичну культуру Італії, — явище неординарне, і це не могло не викликати глибокої вдячності співака до Россіні. Але спроба висловити її, яку зробив Іванов, настільки збентежила композитора, що у відповіді 28 лютого 1840 року він досить різко заявив: «Я забороняю вам називати мене добродійником, адже гідність ніколи не повинна принижуватися». Так само він заборонив надсилати йому подарунки, зазначаючи: «Я особисто сердитий на вас, бо не хочу, щоб ви розтринькували свої гроші на марні речі. Я не бажаю дарунків, зрозумійте це. Я свідомий, що ви віддані мені, і це є єдиною винагородою, яку я бажаю мати за мою прихильність до вас, розумієте?»²⁴. Россіні, таким чином, вказав на принципи, які він визнає для товариських взаємин і на яких, додамо, продовжувалася їхня дружба до останніх днів його життя.

20 березня 1840 року «імператорський і королівський» театр Пергола, нарешті, відкрив сезон оперою «Дві знамениті суперниці». Склад основних виконавців жіночих партій представляли примадонни Унгер і Маттіолі, чоловічих — Іванов, Ронконі, Музич. «Велична епопея»²⁵ — так схарактеризували флорентійці першу виставу, а Іванова назвали «одним з найбільших тенорів століття»²⁶. Успіх опери, власне, забезпечили головні виконавці, які вперше зустрілися у спільній праці на флорентійській сцені, — Микола Іванов і Кароліна Унгер (1803–1877), угорська співачка, володарка рідкісної краси контральто. Для неї залюбки створювали музику Белліні і Доніцетті, інші композитори, саме на особливості її голосу орієнтувався Меркаданте, коли писав «Суперниць» для прем'єри у Венеції 1838 року. Відгукуючись на флорентійську презентацію опери, болонська театральна газета відзначала: «Всі артисти старанно змагалися між собою, але пальму першості отримали Унгер і Іванов»²⁷. Тут слід згадати ще одного талановитого артиста, з яким Іванов успішно співпрацював у подальшому. Це бас Себастьяно Ронконі (1814–1900), якому згодом припало відвідати Україну, де він виступав у 1851–1852 роках в Одесі у тих самих операх Белліні, Доніцетті, Верді²⁸, в яких співав у театрах Італії.



Артистка опери Кароліна Унгер
(малюнок, 1830-ті рр.)

Палкий прийом флорентійців здобула також «Сомнамбула» (її перша вистава прозвучала 20 квітня), в якій рецензенти одностайно відзначили успіх Миколи Іванова. Ось фрагменти цих відгуків: 29 квітня 1840 року, «Giornale del commercio»: «У «Сомнамбулі» Іванов продовжує полонити тутешню публіку мистецтвом свого співу, в якому він справжній майстер»; 7 травня, «Teatri, arti e letteratura»: «Раніше «Сомнамбула» багато разів йшла на сцені Пергола, але нинішня вистава перевершила всі сподівання. Ми стверджуємо це за свідченням усіх звісток, які надходять до нас»²⁹.

Важливою подією сезону стала опера «Вільгельм Телль», присвячена героїчній боротьбі швейцарського народу проти австрійських загарбників. Особливо хвилювався за її сценічну долю автор — Россіні, ділячись своїми думками з цього приводу в листах до Миколи Іванова. Він знав про ставлення до творів такої тематики з боку властей італійських королівств і герцогств, залежних від потужної Австрійської імперії. В Тоскані з її почасті ліберальним режимом проблему постановки вдалося вирішити. 12 травня опера пішла на сцені Пергола, а участь у ній Миколи Іванова тогочасна хроніка відзначила в такий спосіб: «Тенор Іванов, незважаючи на те, що є блискучим співцем почуттів печалі і кохання, перейнявся постановкою, в якій брав участь, й викликав численні оплески»³⁰.

Завершальною у виступах Іванова стала нова опера «Розмунда», автором якої був молодий композитор Джуліо Аларі (1814–1891). У фондах флорентійської бібліотеки Маручелльяна зберігся рідкісний примірник її 24-сторінкового лібретто. «Трагічна мелодрама», як зазначається на титульному аркуші, підготовлена спеціально «для постановки в імператорському і королівському театрі синьйорів постійних академіків на вулиці Пергола». У списку артистів позначено прізвище Миколи Іванова як виконавця партії Ільдовальдо³¹. Свій твір Аларі написав у формі «історичної» опери, якою широко послуговувалися послідовники романтизму в музиці. На сцені відбувалися події епохи завоювання лангобардами Північної Італії. Вже самий «італійський» сюжет викликав серед присутніх у театральній залі асоціації, пов'язані із сучасним становищем Ломбардії, окупованої Австрійською імперією, та прагненнями італійських патріотів позбутися чужинського гноблення.

Прем'єра «Розмунди» була призначена на 10 червня і, за свідченням часопису «Rivista musicale di Firenze» («Флорентійський музичний огляд»), головні виконавці, включно із Стреппоні, Івановим, Ронконі, «здобулися на палці неодноразові оплески»³². Як виявилось, автор опери, за прикладом інших композиторів, продемонстрував своє особливе ставлення до Іванова, його чарівливого співу і створив для нього додаткову арію. «Каватина Іванова, — повідомляв музичний хронікер, — є новою і була чудово виконана»³³.

Джуліо Аларі, який від 1835 року мешкав і працював у Парижі, спеціально приїхав до Флоренції, щоб підготувати постановку свого твору, і ім'я Миколи Іванова, отже, було добре відоме йому з часів їхнього паризького побутування. 2-го жовтня 1835 року обидва були свідками і учасниками події, яка сколихнула французьку столицю й театральний світ Європи: парижани проводжали в останню путь великого композитора Італії Вінченцо Белліні, життя якого раптово обірвалося у 34-річному віці. У грандіозній процесії, що нагадала про «італійську справу», з якою пов'язав геній свого таланту Белліні, зібрався цвіт художньої інтелігенції, політики і державні діячі, члени італійських патріотичних організацій, іноземці. Центром сумної і водночас величної у своїй урочистості події стала церква Інвалідів. Тут у присутності тисяч людей співав хор із 150 артистів, зібраних з усіх столичних театрів, а для виконання чотирьох сольних партій було запрошено найкращих співаків італійського оперного мистецтва — Рубіні, Іванова, Тамбуріні, Лаблаша. Під склепінням храму звучала мелодія з опери «Пуритани», яку Белліні присвятив англійській революції, і траурна меса «Лакрїмоза»³⁴.

У ці дні в Парижі пролунало й ім'я Аларі: в «Gazette musicale de Paris» («Паризька музична газета») молодий композитор виступив з публікацією про Белліні і тоді ж створив кантату «Ти плачеш, Катанія нещасна (місто де народився Белліні. — *M.B.*), з тобою плаче цілий світ». Пізніше у своїх поглядах на мистецтво Аларі знайшов спільника в особі провідника італійського патріотичного руху і пропагатора ідей «соціальної музики» Джузеппе Мадзіні, з яким під час поїздки до Лондона познайомився і потім вів листування³⁵.

З композиторською діяльністю Джуліо Аларі поєднував свою педагогічну практику. На початку січня 1839 року до столиці Франції з Петербурга коштом мецената князя М. Д. Волконського прибув для опанування італійським бельканто тенор П. Михайлов-Остроумов (1817–1849). Звіти, які співак надсилав звідси своєму покровителю, дають можливість підняти завісу над деякими подіями, що розгорталися в цей період у паризькому артистичному середовищі, передусім в Італійському театрі. Саме сюди свій перший візит зробив Михайлов. У пошуках учителя він звернувся до Рубіні, але той не зміг давати уроки з огляду на свою інтенсивну працю в театрі. Проте його дружина заявила, що береться сама рекомендувати «італійського учителя» (лист Михайлова від 10 січня 1839 року)³⁶. Тож уже у звіті 22 січня молодий співак говорить про свого «учителя Аларі», з яким почав заняття і до яких у серпні приєднався другий учень — Семен Артемовський (Гулак-Артемовський), майбутній автор «Запорожця за Дунаєм» — першого твору української оперної класики.

18 серпня 1839 року Михайлов доповідав у Петербург: «Приїзду Артемовського я був дуже радий. Аларі прослухав його у перший же день, знайшов, що він має чудовий голос: узяв його до себе і почав кожного дня

давати йому уроки, як і мені. Аларі сказав, що не коштуватиме великого труда його [голос] поставити, оскільки голос його сформовано, хоча має деякі недоліки, але він сподівається їх швидко усунути». Від себе Михайлов додавав, що завдяки навчанню з Аларі Артемовський «зробив успіхи у співі, але російською не навчився розмовляти», полюбляє народні вистави з паяцами, «ходить їх дивитися кожного вечора на Єлисейських полях і там стоїть разом із солдатами й майстровими»³⁷.

Гулак-Артемовський перебував у Парижі в той час, коли трупа Італійського театру знаходилася, як завжди, на щорічних гастролях у Лондоні (квітень-серпень), а черговий сезон «у італійців» французької столиці відкривався за традицією 1 жовтня. Відтак український співак не зміг познайомитися з їх мистецтвом: вже на початку жовтня він і Михайлов перебували в Італії. 10 жовтня Михайлов писав з Флоренції: «Аларі сподівається нам здобути обом (Артемовському і мені) навесні ангажемент до Мілана на театр Ла Scala» (цей намір лишився не здійсненим. — *М.В.*). Сам він ангажований тут писати оперу»³⁸. Таким чином, у Флоренції Аларі, Михайлов і Гулак-Артемовський склали те ж саме коло спілкування, як і в Парижі.

Наступний, відомий нам звіт Михайлова з Флоренції, датований 30 квітня 1840 року, містить характеристики вистав, які ставилися тут під час великого поста, згадує головних солістів театру — Унгер, Ронконі та Іванова. Останньому Михайлов дає такі оцінки: «Тенор Іванов теж робить тут фурор. Його голос дуже сподобався, і він здобув великі успіхи у співі»³⁹. Та чи був на цих виставах Гулак-Артемовський? Документально ствердної відповіді немає. В архіві флорентійського імпресаріо Ланарі ми виявили список абонентів (419 осіб) великопостного сезону 1840 року в театрі Пергола, де під № 414 значиться «Михайлов»⁴⁰. Втім з цього не випливає, що Гулак-Артемовський не був знайомий з творчістю свого земляка і не знався з ним. У листі того ж Михайлова від 19 травня 1840 року знаходимо свідчення, що він і Артемовський слухали оперу Аларі на репетиціях, де Іванову належала головна партія. Автор листа писав: «Музика опери Аларі чудова і є зовсім новий рід»⁴¹.

Але повернемося до паризьких звітів Михайлова, в яких він подавав нотатки про зустрічі з Івановим. «Я був у Іванова, — читаємо у листі від 10 січня 1839 року, — він мене дуже ласкаво прийняв, просив до нього заходити». 8 лютого було зроблено ще один запис: «одного разу я його зустрів на бульварі і говорив з ним багато». А у листі 17 березня повідомляв: «Я умовляв Іванова їхати до Росії». Якою була відповідь, Михайлов промовчав, й, напевно, неспроста. Адже розмова зачіпала питання стосунків Іванова з царською владою, противником якої він залишався. За свідченням його болонського оточення, італійці знали, що «Іванов ніколи не прагнув ні співати, ні повертатися в Росію, а, навпаки, з моральних мотивів вирішив прийняти англійське підданство»⁴².

Що могли почерпнути молоді співаки у спілкуванні з Миколою Івановим? Безперечно, його досвід блискучого інтерпретатора оперних персонажів, зв'язки з діячами флорентійського артистичного світу. Слід нагадати, що у Флоренції тільки Гулаку-Артемовському пощастило продемонструвати італійцям набуті під орудою Аларі знання з бельканто. 25 липня він мав свій перший дебют у театрі Леопольдо в опері Белліні «Беатріче ді Тенда»⁴³. Але цей й інший його виступи відбулися вже за відсутністю Миколи Іванова, який перед тим повернувся до Болоньї.

У Флоренції Іванов здобув усе, що здобуває популярний артист, — оплески в залі, схвальні відгуки преси, бенефіси. Слава! Але задля чого? Таке питання, власне, поставало, коли у розпал оперного сезону в театральних колах міста несподівано розгорнулося обговорення проблем музики. Початок його поклав новостворений фаховий журнал «Rivista musicale di Firenze».

1 травня 1840 року свою першу сторінку часопис відкрив рубрикою «Естетика», де вмістив статтю «Філософія музики» за підписом «E.J.». Напевно, ні цензура, яка контролювала друки, ні читачі не знали, що автором її був республіканець, глава відомої в Європі національно-визвольної організації «Молода Італія» Джузеппе Мадзіні. Текстологічний аналіз підтверджує, що це був передрук його студії, яка вперше з'явилася у Парижі 1836 року під цією ж назвою і за тим же підписом в емігрантському журналі «L'Italiano». Нагадаємо, що у паризькому виданні наводилася як приклад сценічного здійснення «філософії музики» артистична праця Миколи Іванова. Флорентійська публікація цього твору, проте, подавалася у фрагментах і мала продовження у випусках 16 травня, 1 червня та 16 липня, але вже під назвою «Про італійську та німецьку музику».

Невідомо, яким чином студія небезпечної для монархічних режимів особи потрапила до Флоренції. Але цілком очевидним був самий факт зв'язку Тоскани з емігрантськими осередками національно-визвольного руху, а також те, що в центрі цього зв'язку опинився мистецький часопис, який редагував Андреа Луїджі Мадзіні (1814–1849) — однофамілець керівника «Молодої Італії». Тосканець за походженням (народився у невеликому містечку Пеша), він опановував правничу науку в університеті Пізи, де зблизився з літераторами нового покоління, зокрема з поетом-сатириком Джузеппе Джусті, захопився соціальними проблемами, популярним серед інтелектуалів вченням Сен-Сімона. Від 1837 року А.Л. Мадзіні мешкав у тосканській столиці, де одружився на дочці підприємця з Російської імперії Н. Лайдесдорфа⁴⁴. Це ім'я ми бачимо у часописі А.Л. Мадзіні. У згаданому першотравневому номері одночасно із фрагментом «Філософії музики» була вміщена стаття про театр Пергола за підписом «М.Дж. Лайдесдорф», яка знайомила читачів з репертуаром на літній період — операми «Вільгельм

Телль» Россіні і «Розмунда» Аларі, а також з першою постановкою «Сомнамбули». «Її сюжет, — наголошував автор, — напрочуд гармонійно поєднується з музичним генієм Белліні, генієм печалі, щирих й чистих почуттів, ангельських надій. Воїстину з величезною майстерністю синьйор Іванов відтворив страждальницьку й воднораз наївну вдачу Ельвіно»⁴⁵.

Перелічені опери представляли той новий напрям у мистецтві, який називали романтизмом і з яким пов'язували свою боротьбу за єдину Італію діячі національно-визвольного руху. Саме ідеями нового напрямку переймався й редактор «Флорентійського музичного огляду», який у цей час перекладав філософські листи великого німецького поета-романтика Фрідріха Шіллера. Характерно, стаття за підписом «М.Дж. Лайдесдорф» з особливою шанобливістю, називала «мудрим», імпресарію театру Пергола Алессандро Ланарі за його добір опер сезону.

Про те, яку мету ставив А.Л. Мадзіні публікацією на сторінках свого видання уривків з «Філософії музики», засвідчує їх зміст, який презентував основні ідеї праці. «Музика, — повторював флорентійський «огляд» слова керівника італійських революціонерів, — здатна виразно передавати передчуття людства, вона покликана, безперечно, для більш високого призначення, аніж служити втіхою у години дозвілля для купки нероб». Йшлося далі про «могутню владу музики над окремою особою і цілими масами людей», про музику, яка виступає «натхненницею великих справ». Флорентійська редакція також вважала за потрібне подати із студії Дж. Мадзіні думки про історичний досвід, що засвідчують велику роль музики в суспільному розвитку: «кілька тактів гімну у недавній від нас час давали перемогу цілій армії [...] Священній музиці, релігійним мелодіям константинопольської церкви завдячні своїм наверненням деякі слов'янські народи»⁴⁶. У другому фрагменті (15 травня) увагу було зосереджено на авторських думках про Россіні, оперу якого «Вільгельм Телль» у цей час поставили в Пергола, про вклад великого композитора у розвій соціальної функції музичного мистецтва: «Россіні — титан», «Наполеон музичної епохи», «знайшов вираз для ідей епохи», «передчував соціальну музику»⁴⁷.

На підтвердження солідарності з принципами «Філософії музики» флорентійський редактор опублікував 16 червня і 1 липня власну статтю «Молоді сучасні композитори Італії», в якій проголошував зв'язок музики з нагальними потребами суспільства, відкидаючи формулу «мистецтва для мистецтва»⁴⁸. На повний голос свої погляди на місію мистецтва з позицій революційно-демократичних сил А.Л. Мадзіні мав змогу викладати лише за межами батьківщини, коли 1844 року переїхав до Парижа й включився в редакційну роботу часопису «Gazzetta italiana», заснованого палкою патріоткою Італії Крістіною Бельджойозо. 1848 року вже у збуреній революцією французькій столиці він приєднався до створеної Джузеппе

Мадзіні нової визвольної організації — «Італійської національної асоціації». Їй належала видана французькою мовою двотомна праця «Про Італію в її зв'язках із свободою і сучасною культурою» (1847)⁴⁹, яка набула розголосу в Європі й відгомін якої сягнув Російської імперії. Цей твір розглядав петербурзький комітет іноземної цензури і в лютому 1848 року заборонив його поширення «для публіки» на теренах імперії. Один із списків заборонених видань, де значилася ця праця А.Л. Мадзіні, було надіслано адміністрації в Київ для вжиття заходів⁵⁰.

Ідеї «соціальної музики», наочним підтвердженням якої стали флорентійські вистави «Вільгельма Телля» за участю Миколи Іванова, сприяли посиленню боротьби за постановку цієї опери в інших театрах. Укладаючи черговий ангажемент для Іванова, який призначався на жовтень — листопад у болонському театрі Комунале, сам Россіні передбачив постановку «Телля» поряд з оперою «Клятва» МеркадANTE. До їх підготовки невдовзі включився Іванов. Коротка згадка про інтенсивну працю міститься у болонському листі співака від 27 вересня 1840 року до імпресарію Ланарі: «Ми тут перебуваємо на репетиціях вранці і ввечері»⁵¹.

Як важливу підставу для сценічного показу своєї опери Россіні вважав дуже вдалий добір ансамблю головних виконавців. 13 вересня в листі до венеціанського поета Джузеппе Анчілло він називав імена артистів «уже сформованої трупи, для якої не можна знайти кращої партитури», давав їм характеристики: «Іванов божественний у ролі Арнольда», «партію Телля чудово веде Себастьяно Ронконі, який у цій партії минулого весняного сезону у Флоренції здобув блискучого успіху у співпраці з Івановим»⁵².

Але шлях «Телля» до болонської сцени був ускладнений політичними причинами. Цензура Папської держави, з огляду на імперські інтереси віденського двору в Італії, зажадала прибрати з опери всі згадки про Австрію і Швейцарію, змінити саму назву опери та імена діючих осіб. На афішах вона з'явилася перейменованою на «Родольфо ді Стерлінга», а дії сюжету перенесено на терени далекої Англії. Арнольд, партію якого виконував Іванов, називався тепер Ельвіно. Россіні змушений був йти на всі ці зміни, сподіваючись, зрештою, донести до слухачів ідеї опери. Для роботи з трупою було викликано з Флоренції досвідченого диригента П'єтро Романі, який мусив готувати постановку, як повідомляла преса, «під наглядом незрівнянного композитора»⁵³.

На 3 жовтня була призначена перша презентація «Вільгельма Телля» у театрі Комунале, до якого була прикута увага всього міста. Як сприймали болонці появу на сцені народної епопеї боротьби за свободу, розповідав місцевий тижневик «Teatri, arti e letteratura»: «Болонья, володарка одного з найстаріших театрів Італії, призвичаєна до грандіозних вистав [...] Усі були у захваті від чарівної музики нашого найславетнішого композитора (ми,

болонці, можемо називати його нашим, якщо батьківщина великих людей визначається не місцем народження, зумовленим випадковістю, а тим, де вони виховувалися і набували освіту). Усіх полонив Іванов своїм чарівним голосом, натхненням, вишуканим і виразним співом у кожній частині своєї партії [...] Це наочний доказ, що його спів набув більшої майстерності та експресії порівняно з тим, коли він вперше з'явився під тутешнім чудовим небом Італії [...] На окрему згадку заслуговує як терцет другого акту, виконаний Івановим, Маджоротті і Біондіні, так і повторюване щовечора ларго Івановим — цим визначним артистом, який цілком заслужено користується прихильністю публіки...»⁵⁴

Цензурні вимоги до тексту опери, проте, не змогли викоринити її вільнолюбний дух, яким пройнялися співаки. Їхні арії і декламації викликали бурхливі вигуки у залі, що, зрештою, спричинило втручання поліції. Щоб попередити перетворення вистави на політичну маніфестацію, вона заборонила «найбільш неспокійним» болонцям відвідувати театр упродовж усього сезону⁵⁵.

Цього ж року з мистецтвом українського тенора змогла познайомитися Венеція — один з центрів італійської території, включеної до Австрійської імперії під назвою Ломбардо-Венеціанського королівства. Ще 8 лютого 1849 року Россіні повідомляв поета Анчілло, що у Венеції має виступати Микола Іванов — «за моєю порадою». Обізнаний про вокальні можливості фактично всіх провідних італійських артистів, він заявив, що Іванов — «найкращий *новий* тенор, якого має Італія»⁵⁶.

Із працею Іванова Россіні пов'язував також надію на презентацію «Вільгельма Телля» у Венеції. Враховуючи становище міста, підпорядкованого австрійській владі, композитор усвідомлював, що опера, яка оспівує спротив австро-імперському загарбництву, не зможе з'явитися на венеціанській сцені у такому вигляді, й тому заздалегідь погоджувався на її постановку на умовах, дозволених цензурою в Болоньї. Його план передбачав відкриття сезону саме цією оперою в Ла Феніче. Россіні звернувся до секретаря президії цього театру, підкреслюючи, що в «Теллі» «має зробити свій перший виступ Іванов». Відповідь від імені «голови вистав» надіслав граф А. Моченіго, який дипломатично зазначив: «Мені не подобається, коли опери даються не під справжніми назвами» і лише наприкінці зізнався: «уряд не дасть дозволу на цю оперу»⁵⁷. Венеціанці так і не змогли побачити цей твір великого Россіні.

Колишня володарка Середземномор'я — півавстрійська Венеція, до якої приїхав Микола Іванов, вражала своїм жалюгідним становищем. Чуженецька влада з підозрою ставилася до італійської культури і закрила в місті чимало театрів і консерваторій. Оперне життя зосереджувалося лише у театрі Ла Феніче (його фасад виходив на Великий канал; приїздити на

вистави та повертатися можна було на гондолах). Французький письменник Стендаль, який раніше відвідував Венецію, розповідав, що цей чудовий театр «занепадає і руйнується, як і вся Венеція. Це найбільш незвичайне і найвеличніше місто в Європі років через тридцять неминуче перетвориться на брудне село, якщо Італія не прокинеться і не об'єднається під владою одного короля». Тож «венеціанці підтримують славу театру Феніче своїм розумом і веселою вдачею», їхні театральні «захоплення спричинені передовсім бажанням довести, що життєві сили ще не вичерпалися»⁵⁸.

Змальована письменником картина мало в чому змінилася на початку 1840-х років, її засвідчив й інший іноземний спостерігач — російський публіцист і громадський діяч П.В. Анненков (1812–1887), який приїхав до Венеції на завершення великопостного оперного сезону, де співав Микола Іванов: «Придивляючись ближче, душа ваша починає налаштовуватися на байронівський лад плачу і ридань: ви бачите, що вікна чудових палаців Великого каналу забито дошками, величні будівлі Палладіо, Лонгена, Сансовіно (знамениті архітектори. — *М. В.*), які належали тутешнім купцям-царям, перетворено на пошти, трибунали, поліцію [...]. До того ж німецький елемент, вигнавши багато що характерного, не зміг прищепити нічого свого, крім хіба що деякої регулярності в урядових заходах». На фоні «постійного споглядання» занепаду відзначаються лише вистави театру Ла Феніче. «Театр в Італії, — зазначав подорожник, — цілком є політичний захід, як газета у решті Європи»⁵⁹.

Дійсно, у Ла Феніче італійці прагнули бачити свою суспільну трибуну і національний прихисток. Але і тут давався взнаки тиск чужоземців. Театральний сезон, в якому виступав Іванов, тримався на чотирьох операх — «Тамплієр» німецького автора О. Ніколаї і трьох італійців — «Дженевра з Монреалья» П. Комбі, «Клеменца Валуа» В. Габуссі, «Маргарита йоркська» А. Ніні. Першість для відкриття сезону адміністрація віддала німецькій праці, яку давали 29 разів, тоді як усі інші опери мали 26 вистав.

Венеціанці досить холодно поставилися до опери Отто Ніколаї (1810–1849) — композитора з Пруссії, капельмейстера віденського театру, незважаючи на те, що він навчався в Італії і свій твір написав у традиціях італійської музики. Редактор «Gazzetta privilegiata di Venezia» («Привілейована газета Венеції») Томмазо Локателлі, статті якого високо цінував Россіні і рекомендував Миколі Іванову познайомитися з ним, знайшов музику «Тамплієра» недосконалою. Вона, на його думку, не дозволила цілком розкритися вокальним здібностям співаків. Разом з тим він відзначав у ній мистецтво «тенора Іванова, велика слава якого випередила його прибуття сюди», — чарівну красу його голосу. У «Тамплієрі», створеному за романом популярного англійського письменника Вальтера Скотта «Айвенго», Іванов виступав в образі головного героя твору Вільфредо,

наділеного шляхетними чеснотами лицаря ордену хрестоносців, який рятує приречену на спалення єврейку Ребекку.

Усі інші опери, які презентував Іванов, були прем'єрами. 30 січня він дебютував в опері венеціанця П'єтро Комбі (1808–1853). Вона виявилася доволі слабкою і за текстом лібретто, і за музикою. Відтак особливо велике навантаження припало на співаків. «Вони, — відзначав музичний критик венеціанського періоду «Il Vaglio», — обливалися потом, виявляли надзвичайне напруження, щоб завдяки своєму мистецтву якнайкраще виконати оперу»⁶⁰. Напевно, саме її слухав згаданий П. Анненков, потрапивши на «нову, вельми погану оперу туземного композитора», коли Іванов став «жертвою поганого настрою» публіки: був «вкритий шиканням і свистом» за свої помилки. «Склавши руки на груді і опустивши голову, він прийняв цю бурю з таким виразом суму і покірності, що мені стало боляче на душі», писав Анненков, засуджуючи вихватки: «вони роблять з актора якогось поденщика сотні пустих голів, які зібралися у партері»⁶¹. Слід зазначити, подібні випадки траплялися з багатьма визначними співаками: публіка освистувала їх, а наступного разу та ж сама аудиторія зустрічала бурхливою овацією.

Інша, протилежна за своїм художнім рівнем, опера «Клеменца Валуа» належала болонському композиторові Вінченцо Габуссі (1800–1846), твори якого йшли на сценах Парижа і Лондона і здобулися на схвальні відзиви самого Россіні. З приводу «Валуа» знаменитий маєстро писав 20 січня 1841 року до друга Анчілло: «Музика Габуссі відроджує шляхетний театр [...] і всі великі синьйори разом з тобою вигукуватимуть «Хай живе Габуссі!» Браво, маєстро! Біс, біс! На авансцену! На авансцену! Це мої передбачення і мої найпалкіші побажання»⁶². 17 лютого Россіні приїхав до Венеції на прем'єру «Валуа», попередньо сповістивши про це свого друга «Ніколіно» — Іванова. Поява «композитора композиторів» у залі Ла Феніче була зустрінуто палкими вітаннями. Подальші оплески, коли піднялася завіса і розпочалася дія опери, адресувалися Іванову (партія Ренато). У кореспонденції, надісланих з Венеції до Болоньї, перелічувалися сцени за участю Іванова, які з ентузіазмом зустрічав зал. Йшлося, зокрема, про «фурор у театрі», викликаний виконаною ним баладою. А після терцету (Іванов, Деранкур, Ронконі) присутні у партері схопилися з місць і з вигуками «браво!», «слава!», «хай живе музика!» кинулися до підмостків сцени⁶³.

Палку реакцію венеціанців дещо пояснює рецензія в газеті, редагованій Локателлі, де цитувалося і коментувалося лібретто, написане відомим поетом Гаєтано Россі. Говорячи про його вміння лаконічно і глибоко формулювати думку, рецензент наводив такий витяг з лібретто із закликом:

«Ось є ознаки! Пробудись, солдате,
Світанок вже видніє...»

В умовах цензури це сприймалося як езопова мова про саму Італію, про справу її відродження. І Микола Іванов, за характеристикою венеціанського часопису, виступав «справжнім володарем сцени»⁶⁴.

Схожі асоціації спричиняла його праця в заключній опері сезону — «Маргариті йоркській» Алессандро Ніні (1805–1880). На сцені відтворювалася доба боротьби за англійський престол у XV ст., жертвою якої стає головний герой твору Артур (партія Іванова). Хвилюючою кульмінацією вистави стала виконана Івановим сцена у в'язниці, де в особистій трагедії Артура відбилася доля «батьківщини» — «землі сліз», а свою смерть герой називав «спасінням будь-якої надії»⁶⁵.

Артистична місія Миколи Іванова у Венеції тривала три місяці. Це 55 вистав, кілька концертів і тисячі італійців, які познайомилися з його мистецтвом. Після літнього відпочинку, у вересні 1841 року на митця чекала нова аудиторія у місті Папської держави — Луго, відомому щорічним ярмарком, який за традицією супроводжувався великою культурною програмою. До виступів співак підготував дві опери Доніцетті. Перша, успішно випробувана у попередні роки, — «Лючія ді Ламмермур», друга — «Лукреція Борджа», нова в репертуарі співака і незвичайна своєю історією створення (1833 р.). Вона була написана для міланського театру Ла Скала за п'єсою Віктора Гюго і одразу викликала заперечення з боку властей за політичними мотивами. Композитор змушений був робити зміни, але самий сюжет опери, історичний в своїй основі, лишився недоторканим: розповідав про дочку римського папи Олександра VI, її муки матері у спробах врятувати сина, який, проте, загинув від її ж руки. На відміну від Мілана у Папській державі не могло бути й мови про висвітлення папського життя на сцені. Відтак у Луго було змінено імена персонажів, а назву опери — на «Еусторджа да Романо».

Сценічною партнеркою Іванова в обох операх стала високообдарована співачка Тереза Де Джулі (1817-1877). Їх спільна діяльність продовжувалася потім в інших театрах Італії, а в 1864-1865 роках з результатами цієї творчої співпраці змогли ознайомитися одесити і кияни, перед якими Де Борсі співала в операх Белліні, Верді, Доніцетті, в тому числі в «Лукреції Борджа»⁶⁶.

Виступи Миколи Іванова в ярмарковому сезоні, за якими стежив з Болоньї Джоаккіно Россіні, воскресили у пам'яті композитора спогади власної молодості. 10 вересня він писав до Ніколіно: «Я безмежно радий блискучому успіху в Луго, де колись дебютував і я. Слава! Слава! [...] Тут усі пишуться вашими тріумфами і найбільше я»⁶⁷.

В архівах театральної хроніки збереглися свідчення про ставлення жителів Луго до Іванова. Болонські періодики, наприклад, подавали звістки з такими оцінками: «Іванов викликає суцільні гучні «браво» (9 вересня);

«Іванов продовжує залишатися улюбленцем публіки» (28 вересня), «його спів зворушує надзвичайно, проймає душу. Це неможливо описати» (30 вересня)⁶⁸. Але те, що відбувалося у зв'язку з останньою виставою сезону, вийшло за межі театральної зали й переросло у масову маніфестацію городян. Подробиці цієї події дізнаємося із хроніки часопису «La Fama», вельми красномовної за наведеними фактами:

«Луго, 29 вересня. Вчорашній вечір — один з найбільш радісних і яскравих за час ярмарку у цьому місті. Тут відбувся бенефіс уславленого тенора Миколи Іванова. Театр був вщерть заповнений публікою, багатьма іноземцями, а також сільськими жителями. Вони приїхали з усіх усюд, щоб висловити знаменитому співакові подяку і пошану, яку він здобув від часу появи на тутешній сцені. Й цього разу публіка не обманулася у своїх сподіваннях. Численні слухачі були задоволені натхненною і віртуозною працею бенефіціанта. У додаток до опери «Еусторджа да Романо» і нового *pas-de-deux* захоплюючого балету чудової пари Пріора давали велику сцену і арію з «Вільгельма Телля» нашого безсмертного Россіні у виконанні Іванова. Дивовижний і натхненний спів артиста неодноразово викликав спонтанні одностайні оплески переповненої зали. Цього вечора його увінчали гірляндою квітів, вшанували поетичними творами і нескінченними викликами на авансцену. Усі співаки, включно з примадонною синьорою Де Джулі і басом Казалі, змагалися, щоб якнайкраще провести виставу, діставши цілком заслужені оплески. Як і в інші вечори, публіка наполегливо вимагала повторення Івановим граціозного романсу з останнього акту опери, що додало нових лаврів чудовому співаку. Після закінчення вистави натовп хористів і маса молоді із смолоскипами в руках і вітаннями «слава!» супроводжували тенора Іванова до його оселі. За ними йшов у повному складі міський оркестр, який на честь визначного співака виконував музичні фрагменти з його партій. На продовження свята під вікнами артиста оркестр грав серенаду. Її раз у раз переривали вигуки «слава!», що лунали з великого натовпу, який зібрався відзначити цю подію. Все це нагадувало триумф, який раніше здобув тут геній і слава італійської сцени Джованні Баттіста Веллуті. Ось так сповнені палких почуттів жителі Луго змогли вшанувати істинний талант»⁶⁹.

Свій наступний — генуезький проект Микола Іванов презентував невдовзі після ярмаркового сезону в Луго. Але спочатку він відвідав Мілан, де його приймали друзі Россіні, який з радістю відгукувався на цей візит 23 листопада у листі до співака. Серед тих, з ким зустрічався в Мілані Іванов, був давній шанувальник його таланту Гаetano Доніцетті. Дізнавшись про це, Россіні попросив «дорогого Ніколіно» передати «вітання вельмишановному м[аестр]о Доніцетті»⁷⁰.

За браком докладних відомостей ми можемо лише з впевненістю твердити, що розмови артиста з композитором стосувалися, зокрема.

майбутнього сезону в Генуї. Адже за угодою з антрепренером до постановки було включено один із шедеврів Доніцетті — «Лукреція Борджа», яку артист з успіхом вже представляв на інших сценах і, отже, міг би повторити у такому ж трактуванні свою партію в місті легендарного відкривача Америки Христофора Колумба. Але співак не припиняв пошук нових форм для свого цілком освоєного репертуару, що й засвідчило відкриття сезону, коли у новоспородженому театрі Карло Феліче 26 грудня 1841 року «Лукреція» була показана з доповненою сценою, що гармонійно вписалася в загальну канву опери. Усі зійшлися в одностайній думці про бездоганну працю Іванова над образом свого героя. «Я не знаю, — писав, відвідавши першу виставу опери, музичний оглядач «Gazetta di Genova» («Генуезька газета»), — чи може Дженнаро здобути кращого інтерпретатора, аніж Іванов. Досить було почути дует «Di pescatore ignobile», щоб пересвідчитися у незвичайному мистецтві його співу: це він доводить всіма своїми талантами у романсі з «Видатних суперниць» Меркаданте, включеному до початку другого акту «Лукреції». В його вустах спів набуває усіх відтінків пристрасної патетики»⁷¹. Інший тамтешній часопис «L'Espero» повідомляв, що «Іванова, який відтворив характер Дженнаро, всі вважають кращим інтерпретатором цієї партії і, напевно, кращим виконавцем цієї важкої музики, в якій він поєднав усі її частини»⁷². Слід зазначити, що багатьом співакам, які бралися раніше за виконання «Лукреції», через складність самої партитури не вдалося представити оперу як цілісний твір, а, отже, розкрити до кінця її ідейний зміст.

Генуезькі дебюти Іванова включали ще дві опери — «Саффо» Пачіні (перша презентація відбулася 19 січня 1842 року) і «Клятва» Меркаданте (2 лютого). У «блискучій», за визнанням рецензентів, трупі поряд з Миколою Івановим виступали у провідних ролях Клара Новелло, Натале Константіні, Кароліна Імода, Джузеппіна Стреппоні⁷³. Співпрацю з володарками чудових голосів — Новелло (контральто) і Стреппоні (сопрано) Іванову довелося продовжувати і в подальші роки.

13 лютого співак завершив свої виступи в Карло Феліче і поспішив до Болоньї, де готувалася незвичайна музична імпреза, про яку він дізнався ще в Генуї з листа, надісланого професором болонського ліцею Доменіко Ліверані (1804–1877). Йшлося про «грандіозний план», яким переймалися в місті «всі професори музики», — постановку вокально-музикальної композиції «Stabat Mater» — «божественного твору» «нашого генія» Россіні. Відтак Ліверані звертався до «шановного Іванова приєднатися до нас»⁷⁴.

Текст «Stabat Mater», що є месою католицької церкви, від давніх часів бралися озвучувати композитори Італії, Франції, Австрії, прагнучи розкрити за біблійським сюжетом про горе матері розп'ятого Христа філософський

смысл людської трагедії. До власного тлумачення «Stabat» Россіні звернувся ще на початку 30-х років, одержавши замовлення одного іспанського священика для використання музики у церковному богослужінні. Тільки 1841 року з ініціативи видавців журналу «France musicale» братів Ескюд'є твір Россіні представили у Парижі у вигляді концерту, що справив величезне враження і дав привід порівнювати його з іншою грандіозною музичною картиною — ораторією «Створення світу» великого австрійського композитора Йозефа Гайдна.

Миколі Іванову, за плечима якого була чудова школа хорового співу Дмитра Бортнянського, «Stabat Mater» надавала можливість продемонструвати перед італійцями своє мистецтво і в цьому жанрі. У Россіні, який взявся особисто добирати солістів для головних партій, не було питання, хто має бути першим тенором. 26 лютого, звертаючись із запрошенням до співака баса Помпео Бельджойозо, він зазначав, що «Клара Новелло, мад. Дельї Антоні, Іванов будуть твоїми компаньйонами в партіях соло»⁷⁵. Крім визначення чотирьох солістів, було сформовано хор і оркестр з 95 співаків і 76 музикантів. Серед них була талановита учениця Россіні Марієтта Альбоні (1826-1894), яка вже через два роки гастролювала у Петербурзі, де її мистецтвом захоплювався Тарас Шевченко.

У Болоньї Микола Іванов співпрацював знову з Гаetano Доніцетті, якого Россіні запросив диригувати виконанням «Stabat». Вони зустрічалися на репетиціях у приміщенні першого в Європі університету — Аркіджинназіо. У ті дні в місті тільки й говорили про наступну подію. Генеральна репетиція, призначена на 16 березня, відбувалася у переповненій болонцями залі, в присутності самого Россіні і закінчилася маніфестацією на честь композитора⁷⁶. Перша вистава 18 березня зібрала маси народу, який скупчився навколо Аркіджинназіо. Місця у залі було зайнято за багато годин до початку презентації. Голос Іванова, що зазвучав після вступної мелодії оркестра, як завжди, полонив чистотою звучання й експресією з перших слів партії «Cujus animat». Цю частину, як і інші, доводилося повторювати на вимогу присутніх. Редактор газети «Teatri, arti e letteratura» Гаetano Фіорі в ті дні писав: «Якщо Россіні великий у цьому чудовому творі, то не менше великими є у своїх партіях виконавці. З четвірки співаків ансамблю я не знаю, кого назвати першим. Усі — надзвичайно чудові»⁷⁷. Зазначимо, що свою вдячність виконавцям Россіні продемонстрував, передавши на пам'ять партитуру «Stabat Mater» з власноручною присвятою і подарунками від себе Доніцетті, Іванову, Бельджойозо та іншим артистам⁷⁸.

Але найбільшим подарунком, який зробив великий композитор для всієї Італії, була його музика, що прозвучала як символ величч людського духа. Згадувана болонська газета зазначала, що «Stabat Mater» «робить честь

батьківщині», у своєму творі автор «постав виключно філософом». «Якби я взявся доводити наявність його філософії, — писав редактор Фіорі, — то досить було позначити всі слова, відображені в його нотах»⁷⁹.

Як слід було чекати, твір, який сколихнув усе місто, додав турбот державній владі, яка мобілізувала поліцію і військо, побоюючись політичних демонстрацій. Університет і прилеглі до нього будівлі було оточено драгунами і карабінерами «для підтримання порядку»⁸⁰.

Загалом у залі Аркіджинназіо пройшли три вистави, після яких місцева адміністрація одразу доправила до Рима «політичну інформацію» — «таємний рапорт» від 21 березня 1842 року. В ньому було перелічено імена всіх 170 виконавців «концерту», їхні титули і ролі. Окремо йшлося про солістів чотирьох перших партій — «Новелло, Іванова, Дельї Антоні, Бельджойозо» з посиланням на відгуки місцевої преси про їх діяльність. Укладачі «таємного рапорту» аналізували також склад присутніх у залі: «переважно клас дворян, решта — міські верстви, крім того, різні випадкові іноземці».

У звіті також доповідалося, що після закінчення останнього концерту «композитори Доніцетті і Россіні та головні співаки» у супроводі численного натовпу прибули до будинку Біньямі (під час революції 1848–1849 років керівник національної гвардії), де зібралось «багато людей», які «гучно вихваляли зазначених вище артистів. Під вікнами до півночі грав духовий оркестр, мелодії якого переривалися вигуками «ура!». Наприкінці рапорту зазначалося, що вистави «Stabat» спричинили «мінімум неспокою», а «у місті та провінції впродовж минулого тижня підтримувався громадський спокій»⁸¹.

Участь Миколи Іванова у «Stabat Mater» супроводжувалася іншою громадською акцією — створенням організації для підтримки бідних музикантів — «Інституту Россіні», з яким співак пов'язав усе своє наступне життя. Від трьох вистав до каси інституту надійшло 1306 скуді — на той час справжній капітал⁸².

Від Болоньї «філософський» твір Россіні почав тріумфальний марш по Італії і зарубіжжю. Того ж 1842 року Микола Іванов представляв «Stabat» у великій залі муніципалітету міста Фаенца — 24 і 27 червня та 1 липня. Це були добродійні вистави «на користь незаможних верств»⁸³. Оркестр і хори склалися з понад 120 професійних артистів і аматорів Фаенци та сусідніх міст провінції Романья. Крім Іванова четвірку головних солістів представляли Антоніо Тамбуріні, Клементіна Дельї Антоні і Фанні Марей. «Кожний з них, — розповідав місцевий часопис, — і в соло, і в оркестрованих частинах глибоко зворушує серце своїм мистецтвом»⁸⁴. Підтвердженням палких почуттів жителів Фаенци до виконавців став виданий поетичний мадригал на вірші поета Вінченцо Россі з присвятою Россіні та солістам

«Stabat». Водночас на відзнаку особистих заслуг Миколи Іванова його обрали (разом з А. Тамбуріні) академіком тамтешньої Філармонічної академії⁸⁵.

Наступного року Іванов виступив у «Stabat» під час оперного сезону в Марселі. 30 серпня у своєму листі Россіні, вважаючи Іванова одним з найбільш авторитетних знавців і інтерпретаторів «Stabat», просив його бути «тлумачем» для диригента марсельського оркестру Пепона⁸⁶. У 1845 році болонці мали можливість знову почути у творі Россіні голос Іванова, де його акомпаніатором у палаці Ерколані був сам композитор — за фортепіано⁸⁷.

Вклад, зроблений «Stabat Mater» у духовний світ Рісорджименто, Болонья урочисто відзначила 13 листопада 1869 року у першу річницю смерті Россіні. Того дня в університетській залі у присутності друзів і шанувальників композитора відкрили меморіальну дошку. Напис її сповіщав: «У цій залі, де 18 березня 1842 року вперше в Італії прозвучали повністю божественні мелодії «Stabat» Джоаккіно Россіні. Диригував оркестром і хором Гаetano Доніцетті, гідний інтерпретатор автора»⁸⁸. Відтоді ця зала, що нині належить муніципальній бібліотеці Арکیدжинназіо, має назву: «зала «Stabat Mater».

Історія россінієвого твору, біля витоків сценічного життя якого стояли Микола Іванов та інші артисти, знайшла своє продовження в інших епохах. 1913 року його музика полинула на берегах Дніпра, її презентацію було призначена саме на 18 березня⁸⁹ — день першого виконання в Болонському університеті. Півстоліття потому тенорову партію українського співака в «Stabat» повторив знаменитий Лучано Паваротті, виступивши 1967 року в Римі з оркестром і хором на італійському державному радіомовленні РАІ.

Після болонських імпрез «Stabat Mater» Микола Іванов відправився в турне для участі в оперних сезонах у містах Фаенца, Анкона, Сінігаллія, Лукка, Флоренція. Поїздка тривала протягом квітня — листопада, а вибір опер, що презентувалися, був зумовлений виключно творами композиторів, з якими співак тісно співпрацював під час підготовки в них своїх партій. Це були «Дві визначні суперниці» Меркаданте, «Лючія ді Леммермур» та «Лукреція Борджа» Доніцетті, «Вільгельм Телль» Россіні, а також «Саффо» Пачіні. Остання опера була новою в репертуарі Іванова і розучування її проходило під керівництвом композитора, який приїхав до Лукки для участі у постановках. Там же Пачіні написав спеціально для голосу Іванова додаткову каватину, виконання якої справило фурор у луккському театрі Джільйо⁹⁰.

Десятки вистав, натовпи відвідувачів, незмінні палки оплески у нагороду за чарівне мистецтво, — таким був загальний підсумок 1842 року, що став рекордним за кількістю одержаних Івановим ангажементів.

Упродовж року його артистичні маршрути пройшли теренами майже всіх італійських державних утворень — Сардинського королівства, Папської держави, Луккського герцогства, Великого герцогства Тосканського, Королівства Двох Сицилій.

У грудні Микола Іванов зробив свій найдовший вояж до Сицилії — вулканічного острова в прямому і переносному сенсі цих слів. Періодичні виверження вулкана Етни служили своєрідним акомпанементом народних заворушень, які час від часу струшували найвіддаленішу провінцію королівства. Відтак бурбонська влада на острові спиралася на потужні військові гарнізони, а суспільне життя краян, включно з культурою, тримала під пильним наглядом поліції.

У той час як палермський театр Кароліно збирав артистів, місцева державна адміністрація готувалася по-своєму до наступного оперного сезону, прагнучи оцінити настрої городян і навіть дати характеристику тим, хто виступатиме на сцені. 19 грудня намісник рапортував у Неаполь міністерству внутрішніх справ про збудження, викликане оголошенням про карнавал: жителі «кинулися купувати абонементи», але невдовзі «розчарувалися», коли дізналися про співаків, мовляв, «такої поганої трупи, як ця, у палермському театрі не пригадують»⁹¹. Проте перша ж вистава, в якій 1 січня 1843 року з'явився Микола Іванов, — «Дві визначні суперниці», здобула нечувано палкий прийом сицилійців, а імпресаріо тут же запропонував йому новий, шестимісячний контракт, який співак «поки» відхилив⁹².

Високий професіоналізм демонстрували й інші члени трупи, що відзначали музичні рецензенти і учасник карнавалу, послідовник россінієвої школи музики Джованні Пачіні, з яким Микола Іванов продовжив у Палермо творчі контакти. Маститий композитор ставив у театрі Кароліно свою оперу на історичну тему «Марія, королева Англії». В його автобіографічних записках знаходимо думки про учасників саме цієї вистави — «знаменитих



Микола Іванов — соліст оперного сезону в театрі м. Анкони, Італія, 1842 р.
(літографія з малюнку Ф. Маджі)

артистів»: співачок Маріні і Мерлі-Клерічі, баритона Суперкі і «ушлявленого Іванова». Пачіні вказував на великий суспільний резонанс, викликаний діяльністю цих артистів. Вони, писав маестро, справили фурор у залі, що «спричинило у подальшому неприємності багатьом моїм друзям», причетним до організації вистави. Хто чинив ці «неприємності», досить виразно показали події, які розгорталися в Палермо протягом карнавального сезону. Постановка опери Пачіні «підштовхнула публіку до фанатичних демонстрацій», які перекинулися із зали на вулиці. Композитор, зокрема, занотував один з епізодів, коли запальні сицилійці підхопили його на руки і з радісними вигуками понесли до самої оселі⁹³.

У відповідь на маніфестації влада вдалася до жорстких заходів. Прибулий 15 лютого до театру Кароліно намісник, почувши, з яким запалом присутні реагують на дії опери, наказав негайно опустити завісу і припинити виставу. «Винуватців» з числа публіки було заарештовано і відправлено до фортеці у в'язницю. Через два дні в місті з'явилися оголошення, які забороняли присутнім у театрі викликати артистів на «біс» і попереджали, що «порушників, причетних до таких випадків, каратимуть за законом». Погрози, однак, мало вплинули на палермських шанувальників опери. Нову спробу завадити контакту між митцями і аудиторією в залі палермська адміністрація зробила, поширивши 5 березня розпорядження, видане столичною поліцією у Неаполі. Тепер заборони торкалися і праці співаків: їх застерігали від виходу на виклики публіки «більше одного разу», а присутнім у залі дозволялося вітати артистів тільки оплесками — «не надмірно, без вигуків і природним голосом». Тим, хто не дотримуватиметься цих правил, загрожувало «покарання від поліції»⁹⁴.

Те, що коїлося в театрі і навколо нього, накладало відбиток на саме листування між Івановим і Россіні, який, як завжди, прагнув ретельно стежити за перебігом виступів друга Ніколіно. Цього разу композитор довго не отримував відомостей про Іванова. 26 січня Россіні писав йому: «Розкажіть мені про ваш театр і ваші справи, про які я не одержую звісток (не знаю чому). Не забувайте: моєму серцю близька ваша кар'єра. Отже, інформуйте мене про все»⁹⁵. 15 лютого Россіні знову запитував Іванова: «Як ідуть справи з новими операми? Тримайте мене в курсі усього»⁹⁶.

З трьох опер, передбачених контрактом, дві були новими в репертуарі Миколи Іванова. Одна з них — «Марія дель Альбіцці» належала сицилійцю Плачідо Мандачіні (1798–1852), вихованцю Палермської консерваторії, який від 1830-х років мешкав у Мілані. Звідти він був викликаний до Палермо, щоб разом з трупкою готувати до постановки своєю оперу. З музичної хроніки тих днів дізнаємося, що твір був прихильно зустрінутий його співвітчизниками, але «найбільше вони вшанували Іванова»⁹⁷.

Другою новою оперою для Іванова і для палермської публіки, була згадана «Марія, королева Англії», постановка якої засвідчила, що композитор вніс зміни до неї, відповідно до особливостей тенорового голосу Іванова. Це надало можливість співакові найбільш виразно відтворити на сцені образ свого героя — Ріккардо. Успіх опери перевершив сподівання самого композитора, який, говорячи про неї, висловив побажання, щоб вона «знайшла всюди артистів, рівних Іванову»⁹⁸.

Виступи Миколи Іванова в Сицилії ще більше піднесли його репутацію неперевершеного майстра оперного співу і виразника високих громадянських ідеалів. Яскравою оцінкою його творчої діяльності стало прилюдне звернення до артиста редактора відомої в Італії газети «Teatri, arti e letteratura» Гаetano Фіорі. Черговий номер свого періодика від 2 березня він присвятив «Миколі Іванову — ушавленому співакові». Ось текст цього послання:

«З країв гіперборейських за походженням, Ви так закохалися італійським красним мистецтвом, що стали правдиво однією з його головних підвалин. Вам, тенорові найвищого вишколу і чарівної манери виконання, по праву присвячується цей випуск мого часопису, в аннали якого велика епоха записує найбільші здобутки музики наших днів.

Прийміть цей публічний вияв моєї високої і цілком заслуженої оцінки, сповненої усіх добрих побажань. До цих слів про Вас як видатного артиста мене зобов'язують не меншою мірою й Ваші особисті чесноти, ваша вихована делікатність, ваша висока шляхетність, завдяки яким Ви полонили багато сердець і набули безліч друзів. Я пишаюся цим і сповнений бажання, аби всі наші головні міста насолоджувалися вашим рідкісним талантом, поєднаним з такими ж чудовими особистими якостями, які роблять честь громадянинові»⁹⁹.

Цього ж року Микола Іванов уклав контракт для виступів у Франції. У складі італійської трупи він з'явився у Марселі, де впродовж літа його артистичною трибуною став найбільший у місті Гранд-театр. Аудиторією співака були, проте, не тільки французи. У Марселі концентрувалася численна італійська еміграція, у середовищі якої діяли різні групи національно-визвольного руху, в тому числі члени «Молодої Італії», заснованої тут ще 1831 року.

Репертуар, в якому виступав Іванов, обіймав твори Доніцетті, Россіні і Белліні. Перша ж зустріч з марсельцями визначила їхнє ставлення до творчості співака. У звіті про оперу «Лючія ді Ламмермур» марсельська газета «Sémaphore» («Семафор») писала: «поспішаємо сповістити, що цей дебют став справжнім тріумфом для тенора Іванова, який виконував роль Едгара». Інший місцевий часопис «Sud» («Південь») засвідчував: «Іванов є неперевершеним тенором, якого ніколи не бачила наша сцена»¹⁰⁰. Образ головної героїні в опері представляла Ірена Сеччі Корсі, володарка красивого сопрано. Марсельський сезон був для неї першим і останнім, коли вона

співала разом із знаменитим Івановим: наступного року вона виїхала в Україну, де виступала в цій же опері Доніцетті в одеському міському театрі¹⁰¹.

Гастролі італійських артистів за участю Миколи Іванова одразу привернули увагу також столичної громадськості країни. «La Monde musicale» («Музичний світ») та інша театральна преса розцінювали їх працю як подію культурного життя всієї Франції і з номера в номер висвітлювали перебіг марсельських вистав, незмінно виділяючи серед співаків Іванова. Вони вказували на натовпи людей, які відвідують «Лючію» і наступну оперу «Норма», нагадували, що в минулому Іванов працював на паризькій сцені, де «багато навчився прийомам співу у Рубіні», а тепер в Італії виступає в її головних театрах, демонструючи «дивовижний» спів. «В усіх операх, які представляє Іванов, його викликають на сцену по два-три рази»¹⁰².

Новим відкриттям для Франції стала постановка в Гранд-театрі «Вільгельма Телля», за яким укріпилася слава «революційної опери». Своє народження твір Россіні справив ще 1828 року в паризькому театрі Опера, де його виконувала французька трупа. Тепер же французи мали можливість почути «Телля» в інтерпретації італійців. Хоча музичного критика «Семафора» не задовольнила праця деяких виконавців, він, однак, у своїх заувагах підкреслював, що «завдяки незрівнянному таланту Іванова і мад. Сеччі Корсі вистава викликала жвавий інтерес»¹⁰³.

Після презентації «Сомнамбули» Белліні і «Мойсея» Россіні, в яких взяв участь Микола Іванов, його останній виступ у Гранд-театрі відбувся у симфонічно-вокальному творі великого маестро «Stabat Mater». Це було 24 серпня, а вже 30-го Россіні, який в цей час також перебував у Франції — в Парижі, поздоровляв з успіхом Ніколіно¹⁰⁴. Разом з Івановим інші сольні партії в «Stabat» вели Сеччі Корсі, Маїні та Лукіні. «Марсель довго пам'ятатиме таку чудову гармонію голосів»; «яке видиво, яке приголомшливе враження, які оплески!»; «ми можемо без перебільшення твердити, що ніколи не чули співу, кращого за квартет з хором у вступі, квартет «Quando corpus», арію «Inflammatum» — арію Іванова»¹⁰⁵ — цими та іншими подібними оцінками супроводжували свої відгуки марсельці.

Наступна імпреза Миколи Іванова була також пов'язана з набуттям нової і вельми вимогливої аудиторії — театру Ла Скала. Вийти на престижну в Європі сцену! Навіть такого визнаного майстра опери, як він, охоплювало хвилювання. Ще у Марселі перед початком виступів у тамтешньому театрі артист отримав листа Россіні від 6 липня 1843 року, де композитор писав: «Я щасливий, що ви уклали контракт з Мереллі» і додавав: «не страждайте завчасно відносно опер, які маєте співати у Мілані...»¹⁰⁶.

Згадана Россіні особа — Бартоломео Мереллі (1793–1879) — один з провідних організаторів театральної справи в Італії — був антрепренером Ла Скала, де докладав багато зусиль до збирання найкращих сил музичного

мистецтва. За його підтримки тут вперше з'явилися патріотичні опери молодого Верді («Оберто», «Набукко», «Ломбардці»), співаки високої професійної репутації. За участь у виставах Ла Скала, природно, точилася гостра конкуренція, яка давалася взнаки й своїми тіньовими сторонами. Не обминула вона й Іванова: в хід пішли чутки про нібито невідповідність його голосу партіям наступних опер. Мереллі навіть пропонували розірвати контракт, аби попередити можливі фінансові збитки. До таких порад вдався імпресаріо з Відня Леон Герц. Але утримувач міланської антрепризи рішуче відкинув їх і 7 грудня, відповідаючи, зазначив: «Іванов багато співав у різних місцях і всюди зачаровував своїм співом. Тому його заробіток такий, як у Рубіні... Йдеться тут не про якісь тисячі лір, як ви кажете, а про образу честі першокласного артиста»¹⁰⁷.

Як слід було чекати, перша ж поява Миколи Іванова перед публікою Ла Скала розвіяла атмосферу вигадок. Ось що писав йому Россіні 6 січня 1844 року, діставши звістки з Мілана: «Я безмежно зрадив, почувши від вас та всіх, що в тому збуренні ви були врятовані. Якби ви мали дістати покарання, то знайшли його саме в цьому збуренні. Ви маєте втішатися цілковитим



Мілан, театр Ла Скала, глядачеві зала (літографія, XIX ст.)

збереженням вашої репутації, і я впевнений, що міланці гідно оцінюватимуть вас, як того ви заслуговуєте»¹⁰⁸.

Тимчасом складності у перебігу вистав виникали значною мірою у зв'язку з репертуаром. Оперу «Марія, королева Англії», якою відкривався сезон у Ла Скала (і яка була знайома Іванову від часу його виступів у Палермо), авторові Джованні Пачіні довелося переробляти, пристосовуючи її відповідно до умов великої міланської сцени і голосів співаків. Микола Іванов та інші солісти готували партії під керівництвом самого композитора, який приїхав на час сезону до Мілана. Результатом їхньої праці стали 17 вистав «Марії» впродовж сезону. Хронікери відзначали, що такої популярності серед міланців твір Пачіні був завдячний великою мірою Іванову, його бездоганному мистецтву співу і чарівному голосу. Міланський дописувач болонського часопису пояснював: «Хоча Іванов не обізнаний із смаками і музичними уподобаннями нашої публіки, як моряк, що пливе у відкритому, не знайомому йому морі, він показав свою справжню майстерність і цим зміг обеззброїти критиків та довести нам, що без реальних заслуг артистові не здобути собі репутації й ім'я»¹⁰⁹.

Другою працею в Ла Скала стали «Пуритани» — вершина творчості Вінченцо Белліні. 1835 року в Парижі Микола Іванов був у числі перших свідків народження і тріумфальної ходи цієї опери по сценах країн. Її музичні картини пролунали суцільним гімном політичної свободи і самовідданої боротьби за вітчизну. Тепер же він сам мусив продовжувати шлях твору про англійську революцію, презентуючи в ньому образ патріота-гуманіста в партії Артура. Складності беллінієвої музики завжди створювали додаткові проблеми для її виконавців. У подоланні вокальних труднощів «Пуритан» Івановим неабияку роль відіграла позиція його великого друга і «театрального агента». У відповідь на висловлені співаком побоювання Россіні писав 4 січня 1844 року «славетному співакові театру Ла Скала»: «Я вважаю, що ви зможете здобути у цій опері великий успіх. Я не знаю тенора, крім Рубіні (перший виконавець тенорової партії «Пуритан» — *M. B.*), який зміг би краще за вас виконати цю партитуру. Отже, дерзайте, мій Ніколіно, і ви побачите, що мої пророцтва справдяться...»¹¹⁰. Власне, такої думки додержувалися й міланські знавці музики. За кілька днів до постановки «Пуритан» газета «*La Moda*» повідомляла, що в цій опері відбудеться знайомство з Івановим — співаком, «про якого промовляє сама його слава»¹¹¹.

Ні Россіні, ні громадськість міста не помилилися у своїх сподіваннях щодо ролі Іванова у міланській презентації цього визначного твору Рісорджименто. Одразу після першої постановки згадувана «*La Moda*» відзначила, що свою партію він провів «з великою експресією, вишуканістю

й ретельністю, постав на нашій сцені таким же, як на сценах Лондона і Парижа, — великим артистом»¹¹². Слід додати, що створений Івановим в Ла Скала образ Артура надовго став своєрідним еталоном для наступних виконавців. 1880 року, саме цю його блискучу працю згадали в Мілані, коли з Болонї надійшла сумна звістка про кончину співака. Міланська «Gazzetta dei teatri» («Театральна газета») писала: «Публіка, яка відвідувала Ла Скала 36 років тому, аплодувала йому в «Пуританах»... Тепер про нього лишається тільки пам'ять»¹¹³.

Зустрічі з міланцями завершилися новою в репертуарі Іванова оперою Пачіні «Єврейка», де він перший дав інтерпретацію головної партії Манліо. Композитор, який був присутній на її виставі, й багато років потому з вдячністю відзначав творчість свого знаменитого сучасника: «Іванов у цій опері, зокрема в арії третьої дії, здобув цілком справедливо схвалення всієї публіки»¹¹⁴.

Протягом сезону в Ла Скала Микола Іванов виступив у 36 виставах, залишивши у столиці італійської музики незабутні враження про своє пристрасне, сповнене глибоких почуттів і думок мистецтво. Разом з тим, яскравою згадкою сезону 1843–1844 років стали поширені в Мілані літографовані портрети артиста, видані за малюнком художника Гаetano Корнієнті.

Міланські лаври Іванова, проте, кликали не до замилювання славою, а до продовження тієї невидимої для публіки щоденної копіткої праці над майбутніми оперними образами. Вже через кілька тижнів він мусив співати в іншому центрі європейської культури — Відні. Парадоксально: австрійський імператорський двір, який чинив політичне гноблення в Італії, у своїй столиці утримував і плекав італійську оперу. Музика Россіні, Белліні та інших композиторів Рісорджименто панувала у стінах Кернтнертеатру (Театру біля Карінтійської брами) — найкращого в місті, із залом на 2000 місць.

Особливого пошанування у вищому віденському світі зажив Гаetano Доніцетті: 1842 року італійському композитору надали почесну посаду придворного композитора, яку раніше обіймали його великі попередники Й. Гайдн і В.А. Моцарт; тоді ж обрали до Товариства друзів музики. Ніхто тут, однак, не здогадувався, що високі посади і титули, якими обдарувала Доніцетті імперська влада, слугували надійним прикриттям для конспіративної діяльності патріотів з республіканського товариства «Молода Італія». Жодна поліцейська служба не могла переглядати листи, які адресувалися до Парижа з Лондона та інших центрів її представниками на ім'я «Маестро Капели Його Апостольської Величності Імператора Австрії». У журналі реєстрації документів «Молодої Італії», який зберігся, занотовано, що саме таким чином, починаючи від 1842 року, листувалися у



Відень, Театр біля Карінтійської брами (літографія, поч. XIX ст.)

справах своєї організації глава «молодих італійців» Дж. Мадзіні, його соратник Н. Фабріці та інші¹¹⁵.

Вже у квітні 1844 року Гаetano Доницетті працював у Відні з трупю, до якої увійшли поряд з Миколою Івановим талановиті солісти бельканто Еудженіа Тадоліні, Марієтта Альбоні, Антуанетта Монтенегро, Поліна Віардо-Гарсія, Феліче Варезе, Джорджо Ронконі. Перш за все маестро заходився готувати до постановки нову оперу свого молодого колеги Джузеппе Верді — «Ернані», брав участь у її репетиціях. Пройнята мотивами боротьби проти монархічного свавілля, вона з'явилася в театрі біля Карінтійської брами 18 квітня 1844 року¹¹⁶. Потрібна була неабияка сміливість з боку антрепренера і всього колективу виконавців, щоб у столиці абсолютної монархії представити твір, написаний за драмою французького революційного романтика Віктора Гюго. Отже, саме тут, на віденській сцені, завдяки Доницетті, Микола Іванов одержав своє перше хрещення у вердівському репертуарі. Співак співпрацював з композитором протягом усього сезону. У Відні через нього, зокрема, листувався з Доницетті Россіні, який стежив за перебігом сезону, перебуваючи у Болоньї¹¹⁷.

Загалом віденський сезон став для Миколи Іванова «доніцеттіївським»: він підготував і виступив у трьох операх маестро — «Марія ді Роган»,

«Люція ді Ламмермур», «Роберто Деверо». Хоча всі вони вже мали свою сценічну історію, віденські партії Іванова в них відзначалися новизною сцен і мелодій. Найбільш виразно результати співдружності італійського композитора і українського тенора виявилися у «Марії ді Роган». Автор вніс чимало доповнень, що дало можливість Іванову відтворити у яскравих барвах романтизму образ головного героя опери Шале. Дебют відбувся 27 квітня і набув великого розголосу в Австрії і за її межами. Після першої ж вистави провідна віденська «Teaterzeitung» («Театральна газета») вмістила велику статтю під назвою «Виступ Миколи Іванова у Відні в «Марії ді Роган»». «Учора в суботу, 27 квітня, — повідомляла вона, — тут пройшла з надзвичайним успіхом перша вистава «Марії ді Роган» Доніцетті. З особливим хвилюванням наша публіка чекала на відновлення «Марії ді Роган», написаної для Відня торік, відколи невтомний Доніцетті додав у Парижі цілком нові сцени, вніс різні зміни і відтак цікава партія тенора — графа Шале, що спеціально писалася для Гуаско (італійський тенор. — *М. В.*), тепер пристосована для дебюта синьйора Іванова. Опера багато виграла завдяки новим доповненням і змінам. Якщо «Марію ді Роган» і раніше справедливо зараховували до наших улюблених опер, то нині вона заслуговує цього ще більше [...] Доніцетті щедро відкрив скарби своїх мелодій, тож дебют тенора Іванова не міг не пройти найблискучіше. Дійсно, синьйор Іванов — артист гідний овацій, які йому багато адресувалися цього вечора. Він володар милозвучного й сильного голосу особливо у високих нотах (аж до найвищого «до»), яким майстерно послуговується з величезним ефектом й довершеним художнім смаком. Такий голос, поєднаний з виразним й чудовим методом співу, тут ніколи не доводилося чути. Його гра на сцені немає нічого спільного з пересічною, її особливості незмінно виокремлюють його як великого артиста [...] Треба також вказати на його чарівні арії, які Доніцетті недавно написав спеціально для нього. Вони виконані



Артистка опери Поліна Віардо-Гарсія
(акварель П. Соколова, 1840-ві рр.)

з такою чудовою майстерністю, граціозністю і вишуканістю, що зробили йому найвищу репутацію серед нашої досвідченої публіки...»¹¹⁸

Те, що відбувалося в театрі біля Карінтійської брами, спонукало взятися за перо також німецького капельмейстера Гура, який прибув з Франкфурта-на-Майні, щоб познайомитися з виставами італійського сезону. Відзначивши, що цим «важливим» театром з чудовим оркестром «керує італієць», у минулому імпресаріо в Італії, він звернув увагу також на виконавців-співаків: «Я слухав «Марію ді Роган» [...] першим вийшов на сцену Іванов: це чудовий тенор, який прегарно виконав свою каватину. Такий початок мені видався добрим провісником»¹¹⁹. Відень захоплено вітав Миколу Іванова також у «Лючії» і «Роберто». Хроніка тих днів розповідає про «бурю ентузіазму», «високі оцінки», якими зустрічав зал спів Іванова в цих операх¹²⁰.

Й досі музична наука не з'ясувала той обсяг мелодій, спеціально написаних маестро Доніцетті для виступів Іванова в Кернтнертор-театрі. Тимчасом віденське побутування композитора у 1844 році, було одним з найплідніших у цій творчій співдружності з Миколою Івановим. Разом з «Марією ді Роган» оригінальним спектаклем у репертуарі артиста стала опера «Роберто Деверо», що засвідчив «театральний агент» Россіні. Вже після завершення сезону великий маестро писав 25 вересня 1844 року директорові паризького Італійського театру Вателю, що Микола Іванов готовий й нині виступати «в «Роберто Деверо», в якому здобув вельми блискучий успіх у Відні, де для цієї опери Доніцетті написав дуже чудову сцену для Іванова»¹²¹.

Артистичними перемогами в австрійській столиці завершилася ціла смуга у творчості співака-інтерпретатора опер Россіні і Доніцетті і відкрився ще один шлях, пов'язаний з музикою нового співця свободи і патріотичної героїки — Джузеппе Верді.

¹ СМВМВ, epistolario, G. Tadolini, N. Ivanoff a G. Tadolini, 22 agosto 1839.

² Teatri, arti e letteratura, Bologna 1839, 12 sett., № 811, p. 16.

³ Ibid., 1839, 3 ott., № 814, p. 39.

⁴ Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, ч. 1, с. 127.

⁵ Teatri, arti e letteratura, 1839, 21 nov., № 822, p. 103.

⁶ Ibid., 1839, 2 nov., № 819, p. 78.

⁷ Il Teatro illustrato e la musica popolare, Milano, 1884, dicembre, № 48, p. 191; Adkins Chiti P. Almanaco delle virtuose, primedonne, compositrici e musiciste d'Italia. — Novara, 1991, p. 78.

⁸ Teatri, arti e letteratura, 1839, 2 nov., № 819, p. 79.

- ⁹ Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, ч. 1, с. 124, 128.
- ¹⁰ Teatri, arti e letteratura, 1839, 28 nov., № 823, pp. 111–112.
- ¹¹ BCAB, collezione degli, autografi, cort. VI, № 33.
- ¹² Teatri, arti e letteratura, 1839, 5 dic., № 824, p. 117.
- ¹³ AAFB, carteggio e documenti, 1839–1840, b. 8, lettera di N. Ivanoff, 22 novembre 1839.
- ¹⁴ Teatri, arti e letteratura, 1839, 12 dic., № 825, p. 124; 19 dic., № 826, p. 133.
- ¹⁵ Gazzetta dell'Emilia, 1880, 11 luglio, № 192, p. 3.
- ¹⁶ Carlini C. Gioacchino Rossini. Lettere agli amici. — Forlì, 1993, p. 236.
- ¹⁷ Ibid., p. 237.
- ¹⁸ Lettere di G. Rossini raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti — F. e G. Manis. — Firenze, 1902, p. 94.
- ¹⁹ Ibid., p. 97.
- ²⁰ Carlini C. Op. cit., p. 98, 91.
- ²¹ Ibid., p. 92.
- ²² Ibid., pp. 90, 94.
- ²³ Ibid., p. 94.
- ²⁴ Ibid., pp. 87, 88.
- ²⁵ Giornale del commercio, Firenze, 1840, 26 marzo, № 13, p. 52.
- ²⁶ Ibid.
- ²⁷ Teatri, arti e letteratura, 1840, 2 apr., № 843, p. 45.
- ²⁸ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII — 20-ті рр. XX ст.). — К., 2000, с. 203.
- ²⁹ Giornale del commercio, 1840, 29 apr., № 18, p. 72; Teatri, arti e letteratura, 1840, 7 maggio, № 846, p. 85.
- ³⁰ Rivista musicale di Firenze, 1840, 16 maggio, № 6, p. 23.
- ³¹ BMF, f. Bonomici, 2027.23: Rosmunda, 1840.
- ³² Rivista musicale di Firenze, 1840, 16 giugno, № 8, p. 32.
- ³³ Ibid., 1840, 1 luglio, № 9, p. 36.
- ³⁴ Пастура Ф. Беллини. Пер. с итал. — М., 1989, с. 337, 338.
- ³⁵ Alari // Dizionario biografico degli italiani. — Roma, 1960. vol. 1, p. 40.
- ³⁶ Письма из заграницы русского певца Михайлова-Остроумова (1839–1841 гг.) // Музыкальная старина, СПб, 1903, вып. 2, с. 140.
- ³⁷ Там само, с. 140, 160, 161.
- ³⁸ Там само, с. 161.
- ³⁹ Там само, с. 163.
- ⁴⁰ BNCF, manoscritti, f. Lanari, cass. 1.1, с. 64.

- ⁴¹ Письма из заграницы..., с. 140, 149, 151.
- ⁴² Gazzetta dell'Emilia, 1880, 11 luglio, № 191, p. 3.
- ⁴³ Докладно про участь С. Гулака-Артемовського у флорентійських виставах див. Варварцев Н.Н. Україна в російсько-італійських суспільних і культурних зв'язках (перша половина ХІХ в.). — К., 1986, с. 144–147.
- ⁴⁴ Mazzini Andrea Luigi // Dizionario biografico degli italiani. — Roma, 2009, vol. 72, p. 578.
- ⁴⁵ Leidesdorf M.J. Teatri toscani // Rivista musicale di Firenze, 1840, 1 maggio, № 5, p. 20.
- ⁴⁶ E.J. Filosofia della musica // Rivista musicale di Firenze, 1840, 1 maggio, pp. 17, 18.
- ⁴⁷ E.J. Della musica italiana e tedesca // Rivista musicale di Firenze, 1840, 16 maggio, № 6, p. 22.
- ⁴⁸ Mazzini A.L. Giovani maestri contemporanei d'Italia // Rivista musicale di Firenze, 1840, 16 giugno, № 8; 1 luglio, № 9.
- ⁴⁹ Mazzini A.L. De l'Italie dans ses rapports avec la liberté et la civilization moderne. — Paris, 1847, t. I–II.
- ⁵⁰ ЦДІАУК, ф. 293, оп. 1, спр. 1, арк. 166.
- ⁵¹ BNCF, manoscritti, cass. V. 368, № 181, N. Ivanoff a A. Lanari, 27 settembre 1840.
- ⁵² Lettere di G. Rossini, p. 102.
- ⁵³ Teatri, arti e letteratura, 1840, 8 ott., № 868, p. 43.
- ⁵⁴ Ibid., pp. 43–45.
- ⁵⁵ Risorgimento e teatro di Bologna. — Bologna, 1998, p. 70.
- ⁵⁶ Lettere di G. Rossini, p. 93.
- ⁵⁷ Ibid., pp. 105–107.
- ⁵⁸ Стендаль. Жизнь Россини. — К., 1985, с. 307.
- ⁵⁹ Анненков П.В. Парижские письма. — М., 1983, с. 20,21.
- ⁶⁰ Il Vaglio, Venezia, 1841, 6 feb., № 6, p. 48.
- ⁶¹ Анненков П.В. Парижские письма, с. 21.
- ⁶² Lettere di G. Rossini, p. 109.
- ⁶³ Teatri, arti e letteratura, 1841, 4 marzo, № 889, p. 10.
- ⁶⁴ Gazzetta privilegiata di Venezia, 1841, 23 feb., № 45, p. 170.
- ⁶⁵ Ibid., 1841, 23 marzo, № 66, p. 261; Teatri, arti e letteratura, 1841, 27 marzo, № 892, p. 33.
- ⁶⁶ Варварцев М.М. Італійці в культурному просторі України, с. 100.
- ⁶⁷ Carlini C. Op. cit., p. 101.
- ⁶⁸ Teatri, arti e letteratura, 1841, 9 sett., № 916, p. 19; 30 sett., № 919, p. 38; Il Felsineo, Bologna, 1841, 28 sett., № 18, p. 18.
- ⁶⁹ Цит. за: Teatri, arti e letteratura, 1841, 14 ott., № 921, p. 52.

- ⁷⁰ Carlini C. Op. cit., p. 151.
- ⁷¹ Gazzetta di Genova, 1841, 29 dec., № 104.
- ⁷² Цит. за: Teatri, arti e letteratura, 1842, 20 genn., № 937, p. 164.
- ⁷³ Jovini R. I palcoscenici della lirica. Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felici (1645–1992). — Genova, 1993, p. 93.
- ⁷⁴ BCSF, fondo Piancastelli, raccolta № 594, D. Liverani a N. Ivanoff, 20 dic. 1841.
- ⁷⁵ Trebbi O. Nella vecchia Bologna. — Bologna, 1983, p. 85.
- ⁷⁶ Teatri, arti e letteratura, 1842, 17 marzo, № 943, p. 24.
- ⁷⁷ Ibid., 1842 18 marzo, № 944, p. 28.
- ⁷⁸ Trebbi O. Op. cit., p. 103.
- ⁷⁹ Teatri, arti e letteratura, 1842, 17 marzo, № 943, p. 24; 18 marzo, № 944, p. 28.
- ⁸⁰ Emiliani V. Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini. — Bologna, 2007, p. 149.
- ⁸¹ ASV, rubr. 89, bollettini politici, a. 1842, № 597, bollettino del 21 marzo.
- ⁸² Trebbi O. Op. cit., p. 103.
- ⁸³ Teatri, arti e letteratura, 1842, 16 giugno, supplemento al № 957, p. 137.
- ⁸⁴ Ibid., 1842, 14 luglio, № 961, p. 168.
- ⁸⁵ Ibid., 1842, 25 apr., № 1055, p. 65.
- ⁸⁶ Lettere di Rossini, p. 142.
- ⁸⁷ Bottrigari E. Cronaca di Bologna. — Bologna, 1960, vol. 1., pp. 17–18.
- ⁸⁸ Trebbi O. Op. cit., p. 106.
- ⁸⁹ Киевская мысль, 1913, 17 марта, № 76, с. 4.
- ⁹⁰ Teatri, arti e letteratura, 1842, 6 ott., № 973, p. 46.
- ⁹¹ Tivy O. Il real teatro Carolino e Ottocento musicale palermitano. — Firenze, 1957, p. 187.
- ⁹² Teatri, arti e letteratura, 1843, 4 febb., № 990, p. 182.
- ⁹³ Racini G. Le mie memorie artistiche, — Firenze, 1875, p. 87.
- ⁹⁴ Tivy O. Op. cit., pp. 189, 190.
- ⁹⁵ Lettere di G. Rossini, p. 135.
- ⁹⁶ Carlini C. Op. cit., p. 108.
- ⁹⁷ Teatri, arti e letteratura, 1843, 23 marzo, № 998, p. 38.
- ⁹⁸ Ibid., 1843, 6 apr., № 1000, p. 54.
- ⁹⁹ Ibid., 1843, 2 marzo, № 995.
- ¹⁰⁰ Цит. за: Teatri, arti e letteratura, 1843, 20 luglio, № 1015, p. 174; 3 ag., № 1017, p. 185.
- ¹⁰¹ Ibid., 1844, 4 luglio, № 1065, pp. 151–152.
- ¹⁰² Ibid., 1843, 17 ag., № 1019, pp. 203–204.

- ¹⁰³ Ibid., 1843, 24 ag., № 1020, pp. 208, 209.
- ¹⁰⁴ Lettere di G. Rossini, p. 142.
- ¹⁰⁵ Цит. за: Teatri, arti e letteratura, 1843, 21 sett., № 1024, p. 21.
- ¹⁰⁶ Lettere di G. Rossini, p. 139.
- ¹⁰⁷ MTSM, CA 3747, B. Merelli a L. Herz, 7 dic. 1843.
- ¹⁰⁸ Lettere di G. Rossini, p. 147.
- ¹⁰⁹ Teatri, arti e letteratura, 1844, 4 gennaio, № 1039, p. 142.
- ¹¹⁰ Lettere di G. Rossini, p. 147.
- ¹¹¹ La Moda, Milano, 1844, 20 gennaio, p. 15.
- ¹¹² Ibid., 1844, 31 gennaio, p. 22.
- ¹¹³ Gazzetta dei teatri, Milano, 1880, 15 luglio, № 28.
- ¹¹⁴ Pacini G. Op. cit., p. 93.
- ¹¹⁵ Protocollo della Giovine Italia. — Imola, 1918, vol. III, pp. 24, 25, 40.
- ¹¹⁶ Abbiati F. Giuseppe Verdi. — Milano, 1959, vol. 1, p. 504.
- ¹¹⁷ Carlini C. Op. cit., p. 114.
- ¹¹⁸ Цит. за: Teatri, arti e letteratura, 1844, 18 maggio, № 1058, p. 95.
- ¹¹⁹ Репертуар и пантеон, СПб, 1844, т. 7, с. 412, 413.
- ¹²⁰ Teatri, arti e letteratura, 1844, 20 giugno, № 1063, p. 132; 4 luglio, № 1065, p. 152.
- ¹²¹ BCSF, carte Romagna, 406, 151, Rossini G. a Vatel, 25 sett. 1844.

Розділ V

КАРНАВАЛ РЕВОЛЮЦІЇ

<http://history.org.ua>

Повернення Миколи Іванова до Італії в 1839 році збіглося з іншою подією в музичному світі країни — появою в міланському театрі Ла Скала опер невідомого досі Джузеппе Верді (1813–1901). Його ім'я одразу набуло широкого поголосу, як мало не кожного митця, котрий прагнув покорити знамениту сцену незалежно від того, тріумф чи фіаско супроводжували такі спроби. Перші дві опери Верді опинилися саме в діапазоні цих крайніх оцінок. «Оберто» (прем'єра 17 листопада 1839 року) здобула лише частковий успіх, а «Удаваний Станіслав» (5 вересня 1840 року) закінчився невдачею. Але 9 березня 1842 року, коли в Ла Скала пішла ще одна його опера — «Набукко», стало очевидним, що італійська музика має святкувати тріумф. Щоправда, самому композиторові того вечора примарилося: черговий



Композитор Джузеппе Верді
(журн. «Иллюстрация», 1845 р.)

провал! Він побачив, як присутні в залі несподівано піднялися із своїх місць, почувлися вигуки. Та саме так міланці продемонстрували свою солідарність з мелодіями молодого Верді. Гаєтано Доніцетті, якому довелося бути на прем'єрі, вражений виставою промовив: «Це чудово, дуже чудово!»¹

Улітку того ж року автора «Набукко», який приїхав до Болоньї, вітав Россіні. Чи міг тоді зустрітися з Верді і Микола Іванов, який за місцем проживання був болонцем і близьким другом Россіні? Як впливає із свідчень самого «композитора всіх композиторів», ні. Проте для Іванова, який постійно стежив за театральними новинами, ім'я Верді було відоме принаймні від часу появи на сцені «Набукко».

Найбільш ранній документ, який говорить про зв'язок Іванова з вердіївською творчістю, відноситься до 18 квітня 1844 року. Це лист (зберігається в архіві Ла Скала) Джузеппе Верді до віденського імпресарію Леона Герца, написаний, коли Микола Іванов перебував у австрійській столиці і готувався до свого першого виходу на сцені Кернтнертор-театру. У ці дні сюди прийшла звістка про успіх в Італії нової опери Верді — «Ернані», прем'єра якої відбулася 9 березня у Венеції. Венеціанська сенсація збудила інтерес австрійських театралів до опери. Доніцетті, який тоді працював у Відні, запропонував Верді свою допомогу у проведенні репетицій. Постало питання про вибір виконавців головних партій — справа, якою зазвичай займався особисто Верді. Незважаючи на венеціанський успіх «Ернані», він був дещо розчарований з того, як виступали на прем'єрі артисти. 10 березня він писав господині знаного в Мілані громадсько-артистичного салону Джузеппіні Аппіані: «Якби у моєму розпорядженні були співаки, я не кажу — досконалі, але такі, які хоча б вірно співали, «Ернані» пройшов би з тим успіхом, з яким пройшли в Мілані «Набукко» і «Ломбардці». Гуаско (тенор, виконавець головної ролі. — *М. В.*) був без голоса з хрипотою справді жахливою. Неможливо фальшивити більше, ніж фальшивила вчорашнього вечора Льове»². Відтак віденська антреприза для виконання партії Ернані запропонувала Іванова, мистецтво якого Верді ще не бачив на сцені. Тому відповідь його Л. Герцу 18 квітня 1844 року була доволі невпевненою: «Я не можу сказати, якому тенорові доручив би партію Ернані, бо не знайомий з Івановим»³. Тимчасом останній, зацікавившись оперою, вже розучував головну партію.

Що ж до італійської аудиторії, то вона побачила Іванова в цій ролі вперше 19 жовтня того ж року в болонському театрі Комунале. Гостросюжетна дія опери, яка викликала великий інтерес в Італії, була запозичена з драми французького письменника Віктора Гюго. В ній відтворювалися події іспанської історії, в центрі яких була боротьба Ернані — сина гранда, страченого королем Карлом V. На чолі горців-повстанців він прагне добитися торжества справедливості і заради неї жертвує своїм життям. Своїм трактуванням образу Ернані Микола Іванов один з перших у вердіані показав зразок глибокого розуміння ідейного спрямування опери. Його романтизований герой поставав народним ватажком-месником. Редактор болонської газети Г. Фіорі, після відвідання перших двох вистав, відзначав вклад Іванова в утвердження опери на сцені: «Своїм зворушливим, м'яким і разом з тим сильним голосом, своїм чудовим співом, який лине вільно, без жодних зусиль, шляхетний в інтерпретаціях Іванов створив сповнену великої ваги партію вигнанця Ернані»⁴.

Партнерами у виставах Іванова були талановитий баритон Феліче Варезе (король Карл V) і сопрано Софія Льове (Ельвіра), яка, на відміну від виступу у Венеції, заслужила, як і інші артисти, схвальні відгуки публіки. Опера за

участі Миколи Іванова зажила у болонців такої популярності, що кількість її вистав сягнула рекордної для міста позначки — 25. Призначений на 27 листопада бенефіс Іванова став черговим тріумфом опери, де наприкінці другого акту співак виконав складену спеціально для нього Г. Доніцетті вставну сцену, співзвучну духу вердівського твору. «Оплески, вигуки «ура», читаємо у звіті про бенефіс, — були одноставними і загальними»⁵.

За традицією опера йшла в ансамблі з балетом і таким чином вистава кожного вечора складалася з двох жанрів музичного мистецтва. Цього сезону усі опери (три), в яких виступав Микола Іванов, супроводжувалися одним і тим же — «українським» балетом — «Мазепа». Останній відтворював поширену на Заході легенду про молодість майбутнього гетьмана, який прив'язаний польським магнатом до коня мчить в Україну. Тема, яку представляла опера «Ернані» в образі іспанського ватажка, перегукувалася, отже, із балетним видовищем. Головну роль тут виконував французький танцівник Сен-Леон, майстерність якого високо оцінили в Болоньї. «Сен-Леон, — розповідав хронікер болонського часопису, — не має крил, але немов володіючи ними, злітає із землі, ширяє у повітрі легко, наче пушинка. Ікар не є більше казкою». Характерно, що у цій же розповіді одразу після сцени появи коня з прив'язаним Мазепою автор згадав Іванова: «Я один з тих, кому він настільки подобається, що не знаходжу слів, які могли б висловити мої почуття до нього»⁶. Цього вечора присутні в залі оплесками викликали на авансцену як Миколу Іванова, так і постановника «Мазепи» — хореографа Антоніо Кортезі. Слід додати, що на відміну від Іванова, який вперше виступав в «Ернані», Кортезе презентував свій балет в Італії ще 1841 року, коли, зацікавившись українською темою, поставив «Мазепу» в римському театрі «Аполло»⁷.

Про те, що його балет поряд з «Ернані» став подією музично-театрального життя Болоньї, свідчать високі оцінки, до яких вдалася болонська преса: «надзвичайний успіх», «багато чудових драматичних ситуацій».



Микола Іванов — перший тенор карнавального сезону 1844/1845 рр. в театрі Дукале м. Парми, Італія (малюнок, 1844 р.)

Йшлося також про декорації, костюми і аксесуари — «блискучі, грандіозні і гідні подиву», які передавали «епоху, місцевість і самий перебіг подій». У підсумку підкреслювалося: «Ми можемо категорично заявити, що сьогодні жоден театр Італії немає можливості створити такі декорації, як наші», «завдяки цій опері [«Ернані»] і балету [«Мазепа»] ми маємо спектакль, який є унікальний у своєму роді для Італії»⁸. Зазначимо, що пізніше, влітку 1850 року, там же у Болоньї знову згадали балет «Мазепа», поставлений на музику композитора Кампанана⁹.

Організатором болонського сезону 1844–1845 років був Мауро Кортічеллі, — один з активних діячів театральної культури Рісорджименто. Він близько знався з Дж. Верді, працював у подальшому адміністратором і секретарем визначної драматичної актриси Аделаїди Рісторі, яка утверджувала на сцені ідеали пристрасного патріотичного мистецтва, виступала й за межами Італії, в тому числі в Україні, де 1871 року вперше після завершення воз'єднання країни давала вистави в Одесі і Києві¹⁰.

Історія з «Ернані» знайшла своє продовження в Пармі — центрі однойменного герцогства. Ще до початку сезону в тамтешньому театрі Дукале виник задум презентувати вердівський твір по-новому, на відміну від театрів інших міст, враховуючи унікальні голосові ресурси українського тенора. Напевно, це була ініціатива самого Іванова. Йшлося про включення до опери додаткової сцени. Вставні номери були поширеною практикою, їх писали автори опер для видатних виконавців-співаків. Однак Джузеппе Верді не був схильний до такої праці, тим більше нашвидкоруч і для співака, якого він не чув «наживо». За влаштування справи взявся «театральний агент» Миколи Іванова Дж. Россіні, слово якого багато важило у театральному співтоваристві. Автор «Севільського цирюльника» звернувся з листом до Верді. Повний текст його, який вміщуємо вперше у перекладі, віддзеркалює характерну для музики Рісорджименто співдружність митців за участю Іванова:

«Високоповажний друже!

Дотримуючись домовленості з вами, додаю до цього мого листа вірші П'яве (венетіанський поет, автор лібретто «Ернані». — М. В.), складені для «Ернані», поезію якого ви вмієте з такою майстерністю вдягати у чудову музику і в такий спосіб можете ошчасливити мого дорогого Іванова. Тут ви знайдете пісню-молитву і кабалетту, що, можливо, змусить вас посміхнутися з манери, в якій вона створена. Але виконувати їх висловив бажання сам Іванов, щоб дати вам уявлення про свій голос й жанр, а тому вибачте йому.

Я почуваю всю свою нескромність з того, що маю просити у вас цей твір у той час, коли ваше натхнення переймається іншою темою. Однак це я роблю з особливою наполегливістю, бо є свідком гризот мого друга Іванова і це спонукає мене зухвало просити вашої згоди на обтяжливе для вас зобов'язання. Перед тим як відправитися до Парми, Іванов хотів би завітати до Мілана, щоб почути ваші

побажання щодо манери виконання цієї нової сцени, тож я чекатиму на ваше рішення і відповідь з цього важливого питання.

Якщо ви не маєте зобов'язання відносно цієї праці перед видавцями, то зважте, що Іванов хотів би бути її одноосібним власником.

Умови, які ви запропонуєте у зв'язку з цим, будуть прийняті беззастережно. Мій добрий Верді, відірвітьесь на якийсь час від «Джованни» (йдеться про оперу «Джованна д'Арк», над якою в цей час працював він. — М. В.) і ощасливте Іванова, який хотів би співати у Римі цей новий ваш твір. Чекаю на вашу відповідь, яка має втішити мене.

Ваш шанувальник і друг Дж. Россіні.

Болонья, 28 листопада 1844 р.»¹¹

На прохання свого великого колеги Верді написав новий фінал другого акту «Ернані» — арію, яка одразу після кабалетти «Sprezzo la vita» починалася словами «Odi il voto, o grande Iddio». Поява тексту і музики цієї арії уможливили особисте знайомство і подальшу творчу дружбу Іванова і Верді. Точна дата й інші подробиці цієї першої зустрічі загубилася у плині часу. Відомо лише, що артист приїхав до Мілана на початку грудня 1844 року, де під керівництвом композитора розучив нову сцену опери¹². Те, на що звертав увагу Верді під час цієї зустрічі, ми можемо визначити, виходячи із засадничих вимог Верді до виконавців своїх творів. Так, у листуванні з Феліче Варезе, партнером Іванова по болонських виставах, говорячи про свою оперу «Макбет», маестро наголошував, що написав в ній арію «спеціально для тебе» і вимагав від співака глибокого осмислення її змісту, щоб досягти виразного сценічного відтворення оперного персонажа: «Знову і знову наполегливо раджу тобі добре вивчити ситуацію і вдуматися в слова: музика прийде сама собою»¹³.

Нова каватина, яка вперше була виконана у Пармі, стала своєрідним символом усього театрального сезону, відкриття якого відбулося в театрі Дукале, — одному з найкращих в Італії — 26 грудня 1844 року. Відтоді артистові довелося з'являтися перед публікацію Парми в образі повстанця Ернані впродовж 23 вечорів! Можна уявити, яке напруження довелося витримувати співаку, виступаючи часто поспіль без жодного дня відпочинку: 28–29 грудня (1844 р.), 1–2, 4–5–6, 8–9, 19–20, 25–26–27, 29–30 січня (1845 р.).

У числі головних виконавців були також Феліче Варезі і Маріанна Барбієрі Ніні. Але чи не найбільшу увагу громадськості привертав Микола Іванов. У кореспонденції з Парми, відправленої до Болоньї після першої презентації опери, її автор розповідав про палкий прийом пармською публікою «героя свята — Ернані–Іванова, зокрема його нової арії, яку наш Верді подарував цьому славетному артистові і своїм співвітчизникам». Виходи артиста на сцену супроводжувалися численними «вітальними кличами» присутніх у залі. На їх вимогу артист вісім разів виходив на авансцену, щоб повторно демонструвати створений ним образ шляхетного ватажка народу¹⁴.

Тоді ж на відзнаку про події, пов'язані з постановкою вердіївського шедевра, було видано портрет Іванова в ролі Ернані. Його створив пармський художник Джузеппе Баккіні, а видрукувала літографія Біготті. Першоджерелом цього зображення став інший портрет Миколи Іванова, який поширювала у своїй художній серії визначних музикантів і співаків Європи віденська фірма Крихубера¹⁵.

Зберігся відгук Дж. Россіні з приводу пармського сезону. Недуга, якою страждав композитор, завадила йому одразу привітати Верді з успіхом. Вибачаючись за «довге мовчання», він писав 28 січня 1845 року до Верді: «Я не мав можливості написати раніше, аніж сьогодні, щоб висловити палку подяку за те, що ви зробили для мого друга Іванова. Він був щасливий, діставши у володіння ваш чарівний твір, який забезпечив блискучий успіх у Пармі». Зазначимо, що Россіні з особистих коштів оплатив працю Дж. Верді над музикою арії. «Тут, — повідомляв він, — ви знайдете додаток — вексель на 1500 австрійських лір. Прийміть його не як оплату за вашу працю — вона заслуговує надто більшого, а як вияв щирого почуття за партитуру для Іванова і тієї вдячності, якою я сповнений у пошануванні і любові до вас»¹⁶.

У Пармі Микола Іванов виступав ще у двох операх, обидві належали Доніцетті. Одна з них — «Катерина Корнаро» — була написана на історичному матеріалі про часи венеціанського панування на Середземномор'ї і боротьбу жителів Кіпра за свою національну незалежність. Іванов співав у партії Дженнаро — учасника повстання кіпріотів, на яку зал реагував з особливим ентузіазмом. «Справжній зразок довершеності і майстерності показали особливо Барбієрі й Іванов», — відзначала з приводу вистави преса¹⁷. Другою доніцеттієвою оперою пармського сезону стала «Лючія ді Ламмермур». «Ми чули вже вдруге «Лючію», — писав рецензент пармської газети. — Ніхто з присутніх не пригадає подібного тріумфу. Такому голосному успіхові ми завдячні тенору Іванову, який змусив нас забути всіх тенорів, включно з самим Дюпре (визначний французький співак. — М. В.), який виконував тут раніше партію Едгара»¹⁸ (головна партія в «Лючії ді Ламмермур»).

Феноменальний успіх пармських вистав повторився у провінціальній глибинці Італії. У квітні — вересні 1845 року Іванов зробив турне по містах Папської держави — Равенна і Мачерата. Репертуар тамошніх театральних сезонів складала лише дві опери, в тому числі «Ернані», провідними виконавцями якої поряд з Івановим були Феліче Варезе і Кароліна Кудзані. Віддаючи належне їх майстерності, рецензенти, проте, зосереджували увагу на образі іспанського свободолюбця і борця проти монархічного свавілля, створеному Миколою Івановим. Один з очевидців його праці у Равенні зазначав: «Тенор Іванов, чие ім'я сяє найяскравіше поміж прославлених імен мистецтва, не потребує, звісно, наших похвал. Адже він уже давно сягнув його вершин і для нього немає значення, що перо журналістів прагне

співати йому дифірамби». «Усвідомлюючи цю істину», автор вважав за важливе окреслити «деякі особливості вистави», які, на його думку, полягали в тому, що саме чудовий спів артиста спричинив «стихійне схвалення» опери з боку публіки. Із «суцільним захопленням» вона зустрічала Іванова в написаній для нього Верді арії, яку місцеві знавці музики назвали «найкращою в партитурі» твору¹⁹. Приїзд співака сколихнув й жителів Мачерати. Ось в яких висловах характеризувала виставу місцева преса: опера Верді «увійшла золотою сторінкою в аннали нашої сцени. А Іванов? [...] Він — неповторний Ернані, який зачарував і здивував нас своїм мистецтвом. Він домінував в усіх сценах опери». Написана для Іванова арія стала «справжньою сенсацією»²⁰.

Перебування артиста в Мачерата проливає світло на іншу сторінку його діяльності, пов'язану з вихованням молодих вокалістів. У міському театрі він познайомився з диригентом оркестру, викладачем скрипкової гри Антоніо Фіоретті, дочка якого від семирічного віку грала на скрипці, але водночас захоплювалася співом. На прохання її батька Іванов прослухав дівчину і дійшов висновку про її вокальне майбутнє. 1852 року Елена Фіоретті вперше вийшла на професійну сцену, а через кілька років у венеціанському театрі її почув Верді, який відтоді запросив для участі у своїх операх. У подальшому вона блискуче виступала у головних театрах Італії, Англії, Франції, Іспанії, Німеччини. 1861 року під час гастролей у Петербурзі Фіоретті розповіла про того, хто дав їй напуття в оперне мистецтво, а найпоширеніший в Росії і Україні журнал «Современник», переповідаючи її розповідь, коментував: «Іванов з цілковитою впевненістю передрік її добрий успіх на сцені»²¹.

У жовтні 1845 року Іванов відправився в один з найвіддаленіших куточків Ломбардо-Венеціанського королівства, що належало австрійській короні, — м. Ровіго. Саме тут антреприза вирішила показати оперу Верді, пов'язану з історією краю — «Ломбардці у першому хрестовому поході». Її лібретто було написано за поемою «Джизельда» Т. Грассі, в основу якої автор поклав монументальну пам'ятку епохи Ренесансу — «Визволений Єрусалим» Торквато Тассо (1544–1595). Звертаючись до опису походу ломбардців далекого 1096 року, Тассо переймався сучасною йому проблемою загрози європейським народам з боку турецької експансії і в такій спосіб прагнув закликати до захисту Європи. Та в XIX ст. сюжет про хрестоносців сприймався в контексті австрійської окупації італійських земель. Недаремно австрійська цензура намагалася вихолостити героїчно-патріотичний пафос опери, видаляючи з лібретто «небезпечні» сцени, репліки. Микола Іванов вів у ній партію Оронто — молодого турка, який, прийнявши християнську віру, приєднується до ломбардських вояків і віддає своє життя в ім'я свободи європейців. Інші перші ролі виконували Анна Де Ля Гранж і

Феліче Варезе. За звітками з Ровіго, суботній вечір 18 жовтня, коли відбувалася перша презентація «Ломбардців», «перетворився на вечір натхнення, радісних хвилювань, свято [...] Незрівняний Іванов: його голос, пристрасність, майстерність — усе зачаровувало своєю неповторністю. Неможливо передати те враження, яке справив цей рідкісний артист на публіку міста»²².

Наприкінці 1845 року «Ернані» з Миколою Івановим став подією карнавалового сезону в Римі. Він розпочався 27 грудня у найбільшому театрі папської столиці — Аполло, що височів на березі Тібра. Цього разу сценічною партнершею Іванова була виконавиця головної жіночої ролі Тереза Де Джулі Борсі — палка пропагаторка вердіївської творчості.

У дні, коли з оперної сцени лунали свободолюбні мелодії молодого Верді, володарі тронів переймалися тим, як зберегти й зміцнити своє неподільне панування в Європі, проголошене віденськими (1815 р.) угодами. В грудні 1845 року, коли Рим готувався до свого традиційного свята — карнавалу, до Італії прибув інкогніто під прізвищем «генерала Романова» російський імператор Микола I. Хоча його візит мав приватний характер, він супроводжувався урядовими контактами. У Римі імператор зустрівся з папою Григорієм XVI, а у Туріні — із сардинським королем Карлом Альбертом. Останнього він застерігав від антиавстрійського курсу, який набирала сили в цей час у П'ємонті. Повернувшись до Петербурга, Микола I змушений був дуже критично висловитися щодо «всього побаченого в Італії і особливо у Римі»²³.

У 40-х роках зростання впливів визвольно-патріотичного руху позначалося на всіх сферах життя Апеннінського півострова. Театри збирали маси людей на оперні вистави. Спостерігаючи за подіями римського карнавалу, міланська газета «La Moda», писала 5 березня 1846 року: «Як у Римі, так і на всьому півострові любов до музики Верді є повсюдною. У театрі Аполло найбільше припав до душі «Ернані», який на нинішньому карнавалі став одним з найпопулярніших в Італії. Інакше не може бути за участі Де Джулі Борсі, Іванова і Коліні»²⁴. Ще раніше, 5 січня Дж. Россіні у листі до перебуваючого в Римі Д. Ліверані, болонського диригента і професора музики, друга Миколи Іванова, розповідав, що «успіх Наколіно» викликав у нього «справжню радість»²⁵.

У Генуї до якої співак прибув після завершення гастролей в Римі, також не вщухав ентузіазм публіки в театрі Карло Феліче, де він презентував свого героя Ернані. 28 травня «Gazzetta di Genova» в рецензії про його діяльність роз'яснювала: «Де Іванов мусив найповніше розкрити свій талант, так це в останній сцені другого акту. Арію, спеціально написану для нього маестро Верді, він співав з надзвичайною експресією, натхненням й мистецтвом, у театрі почувся схвилюваний гомін, який не спинявся, допоки вона не скінчилася»²⁶.

Слід зазначити, що спочатку Микола Іванов готувався виступати в Генуї в іншій праці Верді — «Двоє Фоскарі», створеній за однойменною трагедією Байрона про Венецію часів оліргахічної влади «десяти» у XV ст. Артист розучив головну тенорову партію опери. Та перед тим як остаточно затвердити розклад вистав сезону, міська театральна комісія ухвалила надати цю партію тенору Джакомо Роппа. Іванов не заперечував, але на заміну запропонував мелодраму того ж самого Верді²⁷. Так генуезці побачили його в образі Ернані.

З вердівським репертуаром Микола Іванов пов'язує й наступні гастролі. В його творчому набутку з'являється опера «Аттіла». Її сюжет висвітлював історичні події — вторгнення гуннів на Апеннінський півострів. Автора музики хвилювала тут співзвучна сучасній Італії проблема захисту вітчизни від чуженецького поневолення. До її розробки композитор закликав і лібреттиста — венеціанського поета Франческо П'яве. Надсилаючи йому переказ твору німецького поета Вернера про Аттілу, Верді вказував на приклад, продемонстрований у художній літературі французенкою де Сталь, яка у своїх книгах переймалася ідеями політичної незалежності народів. «Ось тобі ескіз трагедії Вернера, — писав Верді 12 квітня 1844 року. — У ній речі чудові і вельми вражаючі. Крім того читай «Німеччину» де Сталь [...]. Мені здається в усьому цьому є матеріал для прекрасного твору [...]. Отже, користуйся всім, чим тільки можливо, але зроби щось значуще. Головне, — повторював він, — читай «Німеччину» Сталь, що пояснить тобі дуже багато»²⁸.

Саме у сповненій такої «значущості» опері Микола Іванов з'явився у місті міжнародного судноплавства — Трієсті, підпорядкованому Австрійській імперії. Перед тим як вирушити на гастролі, артист вирішив звернутися до автора «Аттіли» з проханням, аналогічним тому, коли готувався співати «Ернані». Й цього разу свого друга Ніколіно підтримав його «театральний агент» Россіні. 24 липня 1846 року композитор передав йому листа для вручення Верді. Прохання Россіні було викладено пишномовно образним стилем, часто вживаним композитором: «Як закоханий, схвильований першим поцілунком своєї любої, добивається повторного, так само Іванов, подавець цього листа, пам'ятає перші дорогоцінні обійми, якими ви зробили йому честь, створивши для нього чарівну арію. Зараз він змушений просити вас об'єднатися вдруге, тобто просити ще одного твору, який стане для нього справжнім блаженством. Я був посередником першої зустрічі і з задоволенням волю бути ним й тепер. Він цілком заслуговує ваших щедрот...»²⁹

Зустріч з Джузеппе Верді, як і попереднього разу, відбулася в Мілані. Завжди завантажений «каторжною роботою» (вислів композитора), він знайшов час написати для голосу українського тенора додатково до

«Атілли» музику — романс, який починався словами: «Sventurato alla mia vita» («Нещасний я у своєму житті»). Зазначимо, що автограф цих нот, переданих Іванову, зберігся до нашого часу і знаходиться у Вашингтоні в Бібліотеці конгресу США³⁰.

Про наміри театралів Трієста запросити до себе Іванов дізнався ще на гастролях у Римі з листа Россіні від 12 лютого 1846 року. Композитор писав: «Синьйор Фабрані (трієстинський імпресаріо; правильно: Фабріччі³¹. — *M. V.*), новий імпресаріо в Трієсті бажає мати вас у тамтешньому театрі восени поточного року. Скажіть мені, якими будуть ваші вимоги...»³². Контракт було підписано і в серпні співак прибув до Трієста на репетиції, оскільки початок вистав призначався на 28 вересня. До його приїзду було приурочено святкову подію міста: завершили реставрацію театру Гранде. За описом, що зберігся, було оновлено просценіум і ложі, оформлені у мавританському стилі в поєднанні з бароковим. Найбільшу увагу привертала завіса сцени, яка зображувала події з історії утвердження самостійності муніципалітету міста³³. Тоді ж, за спогадом старожила Трієста А. Боккарді, «з особливою ретельністю було зроблено відбір опер». Всі вони належали сучасним італійським композиторам. Крім «Атілли» з доповненою до нього музикою, репертуар сезону складали «Ернані» Верді і «Лукреція Борджа» Доніцетті, а також опера місцевого композитора Руджеро Манна «Прихований пророк». Поряд з Івановим до числа головних виконавців антреприза залучила Маріанну Барбієрі Ніні, Марієтту Альбоні, Аккілле Де Бассіні та інших талановитих співаків. Посаду концертмейстера обійняв композитор Луїджі Річчі, який повернувся з Одеси, де в 1844–1845 роках працював диригентом. За його участю і завдяки праці артистів, як зазначав згадуваний Боккарді, було «вписано незабутні сторінки в аннали найбільшої трієстинської сцени»³⁴.

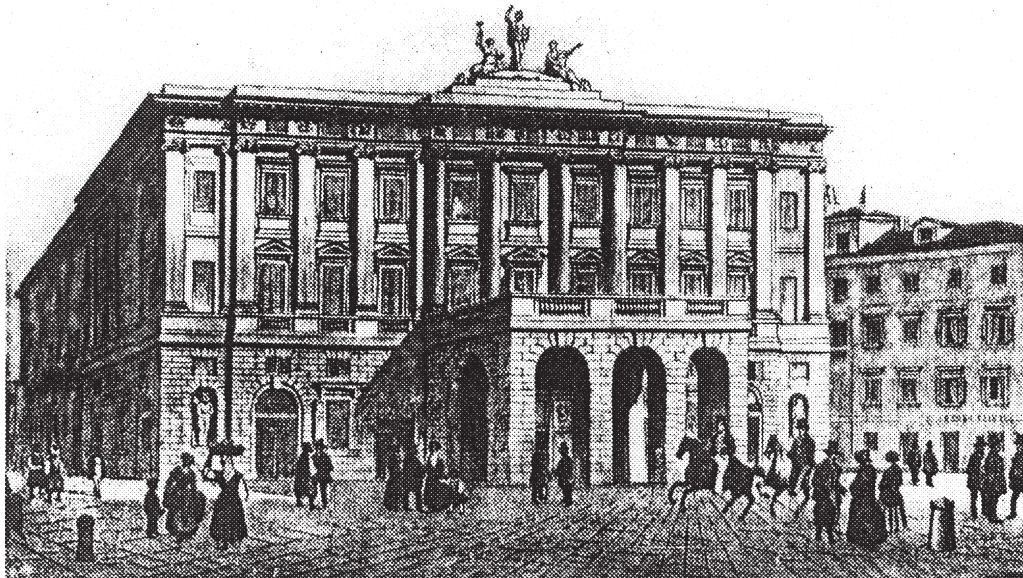
«Атілла» йшов у «Гранде» 13 вечорів. Рецензенти одноставно відзначали, що участь Миколи Іванова сприяла підвищенню художнього рівня всього оперного сезону. Найяскравішою в опері стала сцена хорів з арією Форесто (тенорова партія Іванова)³⁵. Слова, що звучали в устах Форесто, електризували зал своїм патріотичним пафосом:

«Вітчизна рідна! Як мати й королева
Була для гордих силою своїх дітей.
Тепер усюди тут руїни і пустеля,
Де лиш царюють сум і німота.
Та з водоростей, що у вирі моря,
Воскреснеш ти, як новий фенікс-птах,
Щоб стати кращою, аніж у час минулий, —
Землі і всесвіту навдивовижу».

Спів, що виражав почуття героя опери, дав підставу рецензентові газети «L'Osservatore triestino» назвати Іванова «тенором серця»³⁶. Слід зазначити, що автором музичних відгуків у цьому часописі був поет Франческо Далль'Онгаро (1808–1873), учасник італійського визвольного руху, палкий послідовник ідей Мадзіні. Пізніше, під час революції 1848–1849 років, він редагував у проголошеній республікою Венеції газету «Fatti e parole», потім став ад'ютантом Джузеппе Гарібальді на римських барикадах проти іноземної інтервенції³⁷.

Як і «Атілла», високої оцінки здобула «Лукреція Борджа», після постановки якої Іванова — виконавця партії Дженнaro — характеризували як одного з «видатних інтерпретаторів цього шедевра»³⁸. Широкого розголосу також зажила опера «Прихований пророк», в основу якої було покладено романтичну поему Томаса Мура — співця національно-визвольної боротьби ірландського народу. Дружніми оплесками на адресу артистів присутні на виставі висловлювали свою солідарність з проголошеними з оперної сцени ідеями боротьби проти гноблення і гнобителів. У пресі із схвальною оцінкою опери виступив Далль'Онгаро³⁹.

Ще у розпалі був театральний сезон у Трієсті, а Іванова вже чекали в Туріні — столиці П'ємонту. З грудня на сцені Гранде відбулася прощальна вистава «за участю усіх головних артистів», а вже 26 грудня Микола Іванов вперше з'явився в туринському театрі Реджо в опері «Лукреція Борджа». За вимогою цензури було змінено її назву («Відступниця») та імена персонажів (Іванов був у ролі Дальваро де Лара). Але це не послабило інтерес італійців до твору Доніцетті: перелицьована «Борджа» йшла тут 26 разів.



Трієст, Великий театр (малюнок М. Моро, літографія 1850-ті рр.)

У Турині Іванов мав можливість познайомитися з автором лібретто опери «Лукреція Борджа», відомим поетом Феліче Романі (1788–1865), який писав тексти для всіх знаменитостей сучасної італійської музики — Россіні, Белліні, Верді і, звичайно, Доніцетті. У рекомендаційному листі до Романі, який починався словами «Іванов, якого я люблю як сина»⁴⁰, Россіні ще раз засвідчив своє глибоке пошанування унікального таланту співака.

Другою і останньою після «Відступниці» оперою в туринському репертуарі артиста була «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті. Сезон не обійшовся без вердівських мелодій: вони лунали у виконанні Іванова в концерті композитора і піаніста Еміля Прюдена 8 січня 1847 року. У вокальній частині імпрези прозвучав той самий романс з «Атілли», який спеціально для Іванова написав Верді. За хронікою, яку вмістив туринський часопис «Il Mondo illustrato», артист співав цей твір «у властивій йому манері» і змушений повторювати на вимоги залу⁴¹.

Навесні 1847 року за угодою з італійською антрепризою театру Кернтнер Микола Іванов удруге приїхав до Відня, де разом з ним до складу трупи увійшли солісти — вже знайомий по спільній праці у вердівських виставах Феліче Варезе, а також Катерина Гаєц. Цим ансамблем головних виконавців й було забезпечено успіх «Лючії ді Ламмермур», яка стала для публіки, за оцінкою критики, «справжньою розрадою». У Болоньї, де численні прихильники Іванова завжди з нетерпінням чекали звісток про його гастролі, кореспонденція, надіслана з австрійської столиці, містила такі оцінки: «Партія Едгара, переконаємося, є однією з тих, в якій особливо сяє талант Іванова. Чи є хоч один знаменитий тенор, який не вважав би цю партію перлиною свого репертуару? У Іванова вона набуває надзвичайної ваги, бо голос його може сягати вершин самого Рубіні»⁴².

З Відня артист повертався до Італії, яку охопили нові хвилі розрухів. Відтоді як 16 червня 1846 року у Римі було обрано нового папу — Пія IX, який оголосив амністію політичним в'язням і розпочав низку адміністративних реформ, масові маніфестації розгорталися під гаслами перетворень політично-державного устрою й здобуття демократичних свобод. Австрійський канцлер князь Меттерніх, головний провідник імперської політики в Італії, вважав в усьому, що коїлося на півострові, винуватцем ліберального папу і навіть висловився за його арешт. Відтак для італійських патріотичних сил Пій IX став прапором спротиву чужоземному пануванню. До Рима поспішали численні учасники різних політичних товариств, «вічне місто» перетворювалося на провідний центр загальноіталійського визвольного руху.

До Рима була прикута увага й Миколи Іванова, який уклав контракт для участі в оперному карнавалі 1847–1848 років. Сама атмосфера масових маніфестацій у країні і Римі продиктувала вибір репертуару, головне місце в якому посіли патріотичні опери Верді. Якщо дві з них — «Атілла» і

«Ломбардці у першому хрестовому поході» — числилися в списку сценічно апробованих співаком творів, то третя — «Розбійники» — була новою. Створена за драмою великого німецького поета-романтика Фрідріха Шіллера, вона з'явилася вперше за кордоном — у Лондоні в липні 1847 року. Миколі Іванову, отже, належала честь бути серед перших інтерпретаторів цього твору в Італії, — в образі її головного героя Карла, якими артист поповнив свою галерею сценічних портретів борців за свободу.

Карнавал розпочався увечорі 26 грудня в театрі Аполло «Атіллою». Як нерідко траплялося, перша вистава мала сліди недоробок і не в усіх сценах виявилася художньо довершеною. Публіка виокремила і зі схваленням зустріла лише дві постаті — Миколу Іванова і Генрієтту Ніссен (1819–1873) — шведську артистку, сопрано.

Тимчасом перша вистава сезону стала прелюдією до патріотичних маніфестацій, які збудили наступного дня Рим. Площу перед папською резиденцією заповнили тисячі римлян, які прийшли на заклик свого народного ватажка Анджело Брунетті за прізвиськом Чичеруаккіо («подібний Цицеронові»). Там же на площі було оголошено написану ним петицію, яка містила низку вимог щодо подальшої лібералізації політики уряду, гарантій свободи особи, створення кодексу справедливих законів, заборони монополій, розвитку промисловості і торгівлі, заохочення освіти і красних мистецтв. Петиція наполягала на об'єднанні нації шляхом утворення ліги італійських держав⁴³. 2 січня 1848 року під тиском демонстрацій, які не припинялися ні на день, папа змушений був з'явитися перед народом у вуличному кортежі в супроводі Чичеруаккіо, який тримав прапор з написом «Сміливіше, святий отець, довіряйте народові»⁴⁴.

На протилежність нерішучим діям Пія IX, у Римі писали і говорили про іншого первосвященника — з вердівської опери — папу Лева, який виходить назустріч навалі гуннів, щоб зупинити її, а римський полководець Еціо урочисто проголошує перед грізним Атіллою: «Візьми собі весь світ, лише Італію залиш мені». Під час цієї сцени зал вибухав овацією. Із словами про «справжнього сценічного папу» звернувся до римлян демократичний щоденник «La Pallade». 11 січня 1848 року він опублікував статтю про оперу «Атілла», що йшла в театрі Аполло. «Давайте підемо до театрів, але куди і до яких?» — запитувала газета і відповідала: «Напевно, до Аполло, туди, де Атілла (роль виконував бас Джованні Мітрович. — М.В.) постає страховищем, як оповідає про нього історія», а його протилежністю є із своїм «найніжнішим співом завжди жаданий Іванов (у партії Форесто)». Але нині, зазначала «La Pallade», не можна обмежуватися колом тем, як «у минулому, коли не дозволялося говорити і дискутувати, окрім як про балерин, співаків, музикантів та інших»⁴⁵. Відтак вистави про Атіллу нагадують про те, чим живе заповнений демонстраціями і зборами Рим, уся

Італія. На першій сторінці того ж самого номеру газета друкувала статті «До зброї», «Мета об'єднання італійських держав», показуючи, крізь призму яких проблем слід дивитися на оточуючий світ революції.

Вердівські опери в Аполло звучали в унісон із звістками про народні виступи, що відбувалися в Італії і за її межами. У розпал карнавалу 14 січня Рим облетіла звістка про повстання в Сицилії проти королівської влади Бурбонів. «Новина ця, — занотував російський демократ і письменник Олександр Герцен, який в ці дні опинився у «вічному місті», — як поштовх землетрусу, зрушила Рим; від цього дня фізіономія Рима змінилася, він вступав у нову фазу «пробудження»⁴⁶. Увечері 3 лютого, за його ж свідченням, «незліченна кількість народу зібралася на Piazza del Popolo — чивіки [національна гвардія] вишукувалися там же — на всіх були трикольорові кокарди, — вперше римляни замінили папські кольори на італійські»⁴⁷.

Театральні видовища мало чим відрізнялися від того, що відбувалося на площах і вулицях Рима. У листі від 30–31 січня Олександр Герцен звертаючись до Михайла Щепкіна, відомого українського і російського актора, повідомляв: «Нині більше в театрі представляє тут публіка, аніж актори ... Навіть у відомій оперетці Донізетті «Полкова дочка» (йшла в театрі Валле. — *М. В.*) зуміли наприкінці вклеїти «Viva l'Italia» ... Публіка вся співає, капелюхи злітають угору, дами махають хусточками»⁴⁸.

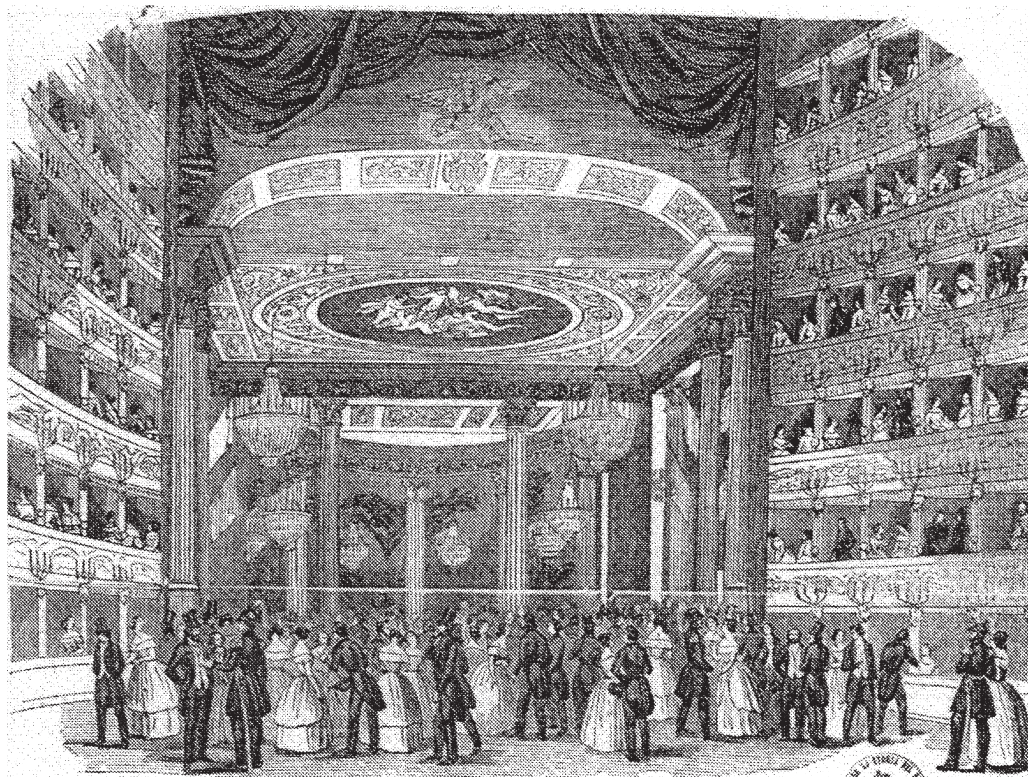
Творча праця Миколи Іванова у вируючому маніфестаціями Римі знаходила підтримку далеко за стінами Аполло. Перебігом римського карнавалу переймався автор опер, що склали репертуар театру. 10 лютого 1848 року Россіні передавав Іванову відгук «маестро революції»: «Верді вами задоволений. Я дуже радію з цього. Сподіваюсь, що винагородою вашому завзяттю будуть оплески»⁴⁹.

У Болоньї, звідки Россіні надсилав свої листи, преса у відгуках на римський карнавал писала: «Знаменитий Іванов, чия слава здавна є незаперечною для кожного знавця опери, достойно оцінений і схвально зустрінутий в «Атіллі». Своє високе мистецтво він продемонстрував без жодних втрат також у «Розбійниках». Йому палко аплодували у каватині, арії та дуеті з Мітровичем, найбільше — в дуеті з Альбертіні, де його голос розкрився у чарівній красі»⁵⁰.

Значення, яке набули оперні вистави в охопленому народним рухом місті, засвідчив візит кардинала Альт'єрі на першу виставу «Розбійників»⁵¹; вперше мало не за століття високопоставлена особа римської курії завітала до театру, зі сцени якого лунала музика свободи. Але такого піднесення патріотичних почуттів, яке сталося на іншій — вечірній виставі 3 березня, Аполло не знав за всю свою історію. Очевидець Олександр Герцен, повернувшись з вистави до свого готелю, записав: «Вночі я був на маскарадї в Торді-Ноні (стародавня назва театру Аполло. — *М. В.*). Годині о другій якийсь

чоловік махав хусткою і подавав знак, що він хоче говорити; усі повернулися до нього. — *Romani!* (Римляни!) — вигукнув він. — Щойно одержана звістка з Чивіті (Чивітавеккіа, морський порт поблизу Рима. — *М. В.*), що парижани вигнали Людовика-Філіппа, республіка проголошена». У залі залунали вигуки: «Хай живе Французька республіка! Хай живе вільна Франція!»⁵².

4 березня під склепінням цього ж театру вперше прозвучав гімн, написаний на честь національного відродження Італії болонським композитором Гаetano Магадзарі на слова поета Філіппо Меуччі⁵³. Виконавцями гімну були співаки театру. Римлян завчасно сповістили про цей урочистий акт 29 лютого на шпальтах «*La Pallade*»: «Серед італійців було бажання, щоб на всьому півострові звучав не муніципальний, а італійський національний гімн як власність всієї країни, став піснею її відродження. Він, вважаємо, перетвориться, як тільки його почують, на улюблену пісню всіх синів Італії. Незабаром він буде виконаний у театрі Аполло»⁵⁴. Презентований в Аполло гімн вже наступного дня здобув відгук на вулицях, де величезна демонстрація братерства з новопосталою у Франції республікою йшла із зверненням до папи проголосити «вільні інституції, гідні народу». Олександр Герцен, який став свідком цього виступу, одразу — в листі від 5–6 березня до письменника



Рим, театр Аполло, вистава 15 листопада 1847 р.
(малюнок, Центральний музей Рісорджименто в Римі)

Павла Анненкова прокоментував побачене: «Чудово влаштовують римляни цього роду свята. В усьому величність, урочистість і сила». І далі зробив коротку ремарку, котра виявилася пророчою: «Італійці дуже близькі до республіки»⁵⁵. 22 березня 1848 року у Венеції, а 9 лютого 1849 року у Римі постали дві республіканські держави.

Розшукане нами в газетних архівах інтерв'ю Миколи Іванова, записане кореспондентом «La Pallade», розкриває обставини, за яких йому доводилося працювати на римському карнавалі. «До нас дійшла поголоска, — переповідав 12 лютого 1848 року щоденник, — нібито синьйор Микола Іванов відмовився співати на концерті, що має відбутися на пожертву нещасним італійцям. Ми зустрілися з ним на його запрошення і дізналися: він скористався би такою нагодою, якби організатори цього концерту виявили бажання запросити його до участі як у цій, так і в будь-якій імпрезі на користь італійської справи. Що можуть підтвердити президент і секретар Римської філармонічної академії, які, звернувшись до нього з люб'язним запрошенням виконати партію тенора у кантаті, для цивільної гвардії, пересвідчилися в його готовності виступити перед нею. Але запропоновану партію він не міг схвалити, тому що її вже виконував у перші дні цього року інший, постійний у Римі артист. Натомість запропонував сцену та арію «Вигнання» і «Прощення» з опери (Верді), в якій він співає, і висловив бажання пристосувати ці твори спеціально для цього концерту»⁵⁶.

Роз'яснення, яке дав Микола Іванов недвозначно підтвердило: своє мистецтво співак присвячував «італійській справі» — відродженню єдиної незалежної Італії. Відтак він, зокрема, співпрацював з Римською філармонічною академією як її член — академік. Від часу заснування (1821 р.) вона займалася організацією концертного виконання опер, пропагувала ті музичні твори, які в різні роки забороняла монархічна цензура, а після революції 1848-1849 років у період реставрації теократичного режиму була закрита за підтримку національно-визвольного руху⁵⁷.

7 березня в Аполло давали заключну виставу карнавалу — «Розбійників». Відгомін цієї події вийшов далеко за межі Рима. У Болоньї про останній виступ Іванова у римському сезоні Россіні дізнався «від багатьох» осіб і в листі до співака 22 березня вітав його з «великою славою, чому не здивувався, бо знаю ваш чудовий талант і вашу невтомну працьовитість»⁵⁸. Та більшу частину листа композитор присвятив розрухам у країні. «Багато наших чивіків, — повідомляв він, — під команду Карло Біньямі відправилися до Кастельфранко, поспішаючи допомогти моденцям, які покликали їх, коли волею Провидіння герцог покинув Модену у супроводі своїх німців і залишив таким чином свій трон порожнім. Тепер сповнені бойового запалу наші чивіки повернулися до своїх домівок, не діставши нагоди воювати, як того бажали.

Оприлюднено звернення герцога Парми, який сподівається в майбутньому на розважливність жителів. Про Мілан (де 18 березня населення підняло повстання. — *М. В.*) невідомо нічого вірогідного, бо всі ці дні поштові карети не приїздили. Подейкують, що там відбуваються великі масакри»⁵⁹.

Звернімо увагу на дату болонського листа Россіні: 22 березня. Вже минуло більше двох тижнів після закриття карнавалу, а Іванов залишався у розбурханому революцією Римі. Встановити термін його перебування у «вічному місті» в статусі вільного від оперних вистав співака допомагає захований у хроніці «Gazzetta di Roma» список осіб, відбулих з міста протягом 5 — 6 квітня, де позначено: «Іванов», «до Болоньї»⁶⁰.

Можливо, знайдуться ще документи, які дадуть уявлення про цей місяць життя Миколи Іванова після оперного карнавалу. Чим він займався? З ким спілкувався? Продовжував свою діяльність у концертах? Згадка про це міститься у вищезитованому листі Россіні від 22 березня, де він писав: «чудово, що м[істе]р Уорд послуговується вами у своїх академіях»⁶¹.

З певністю можна лише твердити, що післякарнавальний місяць Іванова був грандіозним видовищем, яке революція демонструвала на вулицях і площах. Вибухом загального ентузіазму римляни зустріли звістку про повстання у столиці найбільшого ворога італійської незалежності — габсбурзької імперії і втечу з неї канцлера Меттерніха. Майже одночасно вони дізналися про вигнання австрійської армії з Мілана, про захоплення у Венеції арсеналу і проголошення республіки. На честь цих перемог у Римі били церковні дзвони, салютували пострілами з гармат. Ще більше усіх сколихнула новина про початок визвольної війни проти Австрії, проголошеної Сардинським королівством. Натовпи людей сунули до Колізею, де із словами полум'яного заклику виступив один з народних трибунів священник Алессандро Гавацці і там же розпочався запис добровольців, а наступного дня колони патріотів вирушили на північ країни, де розгорталася битви за Італію.

Коли Іванов повернувся до Болоньї, на полях Ломбардії і Венето йшли кровопролитні бої. П'ємонтські війська наблизилися до Верони, звідки відкривався шлях до Венеції. Тимчасом з Півдня через Болонью на підмогу їм поспішали неаполітанці й римляни. Стомлені великими відстанями вояки у повній амуніції проходили під музику головною вулицею міста Маджоре, де мешкали славетні болонці — Дж. Россіні і М. Іванов. 27 квітня під час цього маршу диригент оркестру, що очолював колону римського легіону, зупинив музикантів біля будинку Россіні, щоб привітали великого композитора і патріота Італії мелодією з його опери. Подякувати воякам на балкон вийшов Россіні, зустрінутий оплесками і вигуками «ура». У цей же час з натовпу, що зібрався навколо легіонерів, почувся свист і вигук «Дукач-ретроград»⁶². Трапилося те, що відбувається часто під час масових суспільних рухів, коли до них долучаються різного роду псевдореволюціонери і

псевдопатріоти, навіть кримінальні елементи, а їх зброєю стають чутки, дифамація, безоглядне насильство.

Прилюдна образа спричинила глибоку душевну рану Россіні. На світанку наступного дня разом з дружиною композитор, не попередивши нікого, таємно покинув Болонью. Карета мчала подружжя до Флоренції. Лише кілька годин потому Микола Іванов й інші жителі почули приголомшливу звістку. Біля будинку Россіні зібралася маса народу, почався імпровізований мітинг. З того самого балкону, де ще вчора стояв Россіні, з промовою до болонців звернувся один з ватажків патріотичних сил, колишній капелан папської армії Уго Бассі. Він говорив про великий вклад, який своєю творчістю зробив Россіні в «італійську справу». «Автор «Вільгельма Телля», — підкреслював він, — не може бути кимось іншим, ніж прихильником свободи і незалежності!» У відповідь болонці вимагали: «Поверніть Россіні!», «Россіні, вернися до Болоньї!»⁶³ Бассі обіцяв переконати композитора змінити своє рішення й написав до нього листа з проханням повернутися до міста, а також просив скласти музику до «італійського гімну» для урочистого виконання на честь збройних сил Болоньї.

За погодженням з Бассі до Флоренції терміново виїхав Микола Іванов. Поїздка найближчого друга Россіні дала болонцям можливість переконатися, що великий чарівник музики, слава і гордість Італії у цей важкий для батьківщини час — з тими, хто виборював заповітну мету поколінь — свободу і національну незалежність. Збереглися листи-відповіді, написані



Провідний діяч революції 1848 р.
у Болоньї патер Уго Бассі
(літографія, ХІХ ст.)

Россіні 2 травня одразу по слідах його зустрічі з Івановим. Перший, адресований повіреному у фінансових справах композитора Г. Фабі, починався: «Ніколіно мені розповів». Від нього Россіні дізнався про заходи, вжиті друзями у зв'язку з «останніми подіями у Болоньї», про діяльність Уго Бассі, якому композитор висловлював свою вдячність: його «благословляє Небо». «Він, — писав Россіні, — ангел»⁶⁴. У відповіді до Уго Бассі маестро називав причину, за якої на може негайно повернутися до болонської оселі (хвороба дружини) і водночас запевняв у своїх добрих почуттях до болонців: «Болонья — моя друга батьківщина і я пишаюся, що є її, хоча й не законним,

але прийомним сином». Щодо замовленої музики «італійського гімну» маестро зазначив: «Щирий і ревний італієць, я зроблю все від мене залежне, щоб пристосовувати його слова для співу на втіху синів усієї Італії, яка аплодує великому нашому добродійному володарю папі Пію IX»⁶⁵.

У середині травня Микола Іванов вдруге відвідав Россіні у справі музики, на яку чекали Уго Бассі і вся Болонья. Композитор передав рукопис з нотами для хору, інструментовку якої доручив зробити другові Іванова, професору Доменіко Ліверані⁶⁶. У Болоньї Микола Іванов від імені Россіні вів перемовини з муніципалітетом щодо виготовлення двох копій партитури, однієї для командира збройних сил міста — цивільної гвардії, на честь якої створений гімн, другої — для диригента Ліверані. 24 травня, звертаючись з листом до Ніколіно, композитор попросив зробити таку назву гімну: «Хор у двох частинах, на честь цивільної гвардії Болоньї від Россіні. Вірші адвоката Мартініеллі»⁶⁷.

Твір, народжений революцією, вирішили виконувати також у Флоренції. Директор тамтешньої філармонії композитор К. Понятовський, з яким близько зналися Іванов і Россіні, запропонував скористатися для цього залом Флорентійської академії. Відтак Россіні 7 червня звернувся до Ніколіно з проханням здобути дозвіл на право цієї постановки в столиці Тоскани у власника гімну — болонського муніципалітету⁶⁸. Вже 19 червня Іванов сповістив флорентійського імпресарію Л. Ронці про дату виконання «хору» у Болоньї та кількість виконавців⁶⁹.

У підготовці цієї імпрези, ініційованої національно-патріотичними силами, Микола Іванов докладав багато зусиль, співпрацюючи, з Россіні, музикантами, співаками, керівниками визвольного руху Болоньї Уго Бассі, Карло Біньямі, які в подальші місяці взяли участь в організації опору іноземній інтервенції: перший — в обороні Римської республіки під командуванням Дж. Гарібальді, другий — захищаючи Венеціанську республіку.

День 21 червня 1848 року в Болоньї засвідчив, що мистецтво театральних співаків і музикантів вийшло разом з народом на вулиці і площі. Центральний майдан міста було перетворено на сцену, де проста неба відбувався концерт на честь захисників італійської революції. Було зібрано небачену кількість виконавців — 300 співаків, з такої ж кількості музикантів склався оркестр. Солістами тенорових партій були Микола Іванов і Доменіко Донцеллі⁷⁰.

Іванов, звичайно, плекав надії поновити свою працю й в театрах, діяльність яких часто переривали воєнні дії і зміни влади в різних регіонах. 14 червня він надсилає листа до Мілана музичному видавцеві Ф. Лукка, висловлюючи передусім свою радість, що місто звільнено від австрійської окупації — перемогла «славна революція». Прохання ж до видавця стосувалося нової опери «Корсар», яку Верді створив за однойменною поемою Дж. Байрона: «Якщо ви знайдете за можливе подарувати мені партію тенора, як це зробили минулого разу з оперою «Атілла», то я зміг би ско-

ристатися вільним часом, який зараз маю, і розучити її, щоб запропонувати для виконання при першій сприятливій нагоді»⁷¹. Та лише у жовтні з-за перебоїв у поштовому зв'язку, викликаних війною на півострові, він одержав ноти і у відповіді подякував за твір «свого друга композитора, яким я захоплююсь як музикантом і людиною»⁷².

Але де можна виступити у цій опері Верді? У Ломбардії і Венето, де йшла війна, стратегічну ініціативу перебрала австрійська армія під командуванням фельдмаршала Радецького. Після кровопролитної битви біля м. Віченца вона оволоділа областю Венето й блокувала республіканську Венецію. Чергову поразку п'ємонтці зазнали 25–27 липня біля Кустоци, а невдовзі в руках окупантів опинився Мілан. Уже на початку серпня війна докотилася до стін Болоньї, де 8-го числа населення міста на чолі з комітетом громадського порятунку зупинило наступ австрійського війська. А 9 серпня король Сардинії Карл Альберт уклав перемир'я з Австрією. Програна війна, проте, не зламала патріотичний дух національно-визвольних сил. На теренах Сардинського королівства збиралися тисячі людей з різних районів Італії, готових до нових походів і битв.

Сюди, до П'ємонту, прямує й Микола Іванов, запрошений на зимовий оперний сезон у туринському театрі Реджо. В його репертуарі все ті ж вердіївські «Атілла» і «Розбійники», а також нова опера міланського композитора Паскуале Бона «Гладіатор», представлена картинами жорстокої боротьби в античному Римі. В Туріні новими партнерами Миколи Іванова у головних ролях були Марієтта Гадзаніга і Аккілле Де Бассіні.

Неважко уявити, який контингент слухачів переважав у залі і які сцени вистав найбільше викликали відгуки у місті, заповненому численними волонтерами, учасниками недавніх баталій, членами визвольних організацій. Виняткового успіху здобула опера «Атілла», яка витримала упродовж сезону 36 вистав⁷³. У зв'язку з цим у Болоньї так розповідали про свого кумира: «Іванов знайшов секрет того, як пробудити знову найглибші почуття туринців. Питалося, чи зможе він передати грандіозну картину забутих уявлень. Та все досягається бажанням і знаннями: у кожній сцені, кожному дуеті, терцеті, а також в улюбленому романсі (тому, що написав для нього Верді. — *М. В.*) Іванов вміє викликати, те, що ми, журналісти, називаємо фурор»⁷⁴.

У самій столиці П'ємонта оцінки «Атілли» і праці співаків у музичних рецензіях набули характер політичних рефлексій. Наприкінці грудня 1848 року ілюстрований часопис «Il Mondo illustrato» опублікував з приводу першої вистави «Атілли» велику статтю, яка нагадувала здебільшого екскурс в історію того, що відтворювали співаки на сцені театру Реджо. Під пером рецензента далека минувшина виступала як нагадування сучасникам про теперішню Італію, охоплену полум'ям боротьби за свободу: «Атілла, попередник німців, — безперечно, найстрахотливіший серед усіх варварів-

завойовників, проголошував: «Зірка падає, земля здригається, це я — молот світу; не виросте ніколи трава, де копитом ступив мій кінь». Атілла справді перетворив міста на купи руйновищ, знищив і поневолив цілі народи, загрожував знести з лиця землі Константинополь і Рим [...] Сповнений драматичними подіями найжахливіший період історії Європи, якому присвячена у XII ст. німецька поема про нібелунгів, нині відтворено в опері». Розповідь про навалу гуннів зупиняла увагу читача на сценах, які за сюжетом опери відбуваються у венеціанській лагуні, щоб нагадати про Венецію, проголошену 1848 року республікою, — «колиску недавно народженої свободи, зорю сучасного світу [...] Неначе провісник прийдешніх часів, піднімається з лагун Іванов (Форесто), щоб разом з Гадзанігою (Одабелла) проспівати мелодії кохання і любові до батьківщини, а його звернення до Італії набуває особливого звучання:

Воскресни горда і чудова,
Землі і хвиль морських ти диво!»⁷⁵.

За висновком, який робив рецензент «Il Mondo illustrato», те, що звучить в устах оперного героя Форесто в інтерпретації Миколи Іванова, не є гаслом і метою лише самих італійців: «Цієї миті забуваєш, що співає козак, з вуст якого, здається, зривається гнів Росії, готовий розбити її кайдани. А слухаючи його спів, хто не думає про сьогоднішню Венецію, до якої звертає свої слова Форесто?»⁷⁶

Стаття закінчувалася підписом «Луїджі Чикконі» — ім'ям, добре відомим в Італії. Активний пропагатор руху Рісорджименто, публіцист, поет, професор історії, чільний редактор «Il Mondo illustrato», він перший у час італійської революції привернув увагу співвітчизників до Миколи Іванова як співця італійських ідеалів, близьких народам Східної Європи.

Рік 1849-й, який розпочався новим піднесенням боротьби за об'єднану Італію, завершився драмою для всієї країни — падінням під натиском іноземної інтервенції останніх центрів революції — Римської і Венеціанської республік. Австрійська імператорська армія вступила до Болоньї та інших колишніх володінь папства. Схоплених окупантами учасників національного спротиву чекали розправи без слідства і суду. Були розстріляні народний ватажок римлян Чичеруаккіо разом з синами-підлітками, полум'яний трибун болонців патер Уго Бассі. Йшло полювання за командувачем героїчної оборони Рима Джузеппе Гарібальді та його бійцями. Тимчасом реставрований у Римській державі абсолютистський режим поспішно скасовував усі рішення попередньої влади республіканців, у містах і містечках розпускалися муніципальні ради. Створена «комісія з перевірки благонадійності» розслідувала поведінку папських чиновників і офіцерів, які служили при тимчасовому і республіканському урядах, а запідозрених у симпатіях до лібералів осіб піддавали арештам і переслідуванням⁷⁷.

Відгукуючись на трагічні події, «маестро революції» Джузеппе Верді з почуттям болю і обурення писав 14 липня 1849 року з Парижа другу скульптору Вінченцо Луккарді у «вічне місто»: «Тобі має бути цілком зрозуміло, що катастрофа у Римі навела мене на сумні роздуми [...] Сила все ще править світом. Справедливість? Що може вона проти багнетів!! Ми можемо тільки оплакувати наші втрати і проклинати винуватців цього великого лиха»⁷⁸.

Для Миколи Іванова втратою стала його мистецька трибуна — оперна сцена. Вперше за весь час театральної діяльності він був змушений подати своє прізвище до списку «вільних» співаків, що сподівалися на можливі ангажементи від наймачів труп — антрепренерів. Хоча оприлюднений у грудні місяці в Болоньї список вмістив ім'я Іванова до числа «відомих артистів»⁷⁹, його так і не побачили на афішах італійських театрів ні цього, ні наступного року. Марною, очевидно, виявилася й допомога його «театрального агента» — Джоаккіно Россіні. Останній, стурбований становищем свого друга, 20 серпня у листі до болонського музичного письменника Ф. Гуїдичіні зазначав: «Іванов [...] — артист, як мовиться, безробітний, він нічого не заробляє»⁸⁰, і додавав, що співак намірився їхати до Парижа, щоб там продати художні твори із своєї колекції і в такий спосіб забезпечити собі прожиток. Щоправда, сам Россіні скептично оцінював можливість такої поїздки. Та вона таки відбулася, але з іншої нагоди — запрошення співати в Італійському театрі у сезоні 1850–1851 років.

Отже, як і в далекі 30-ті роки, Іванов здобув можливість виступати перед аудиторією Франції, яка, проте, тепер була іншою країною, що пройшла горнило Лютневої революції 1848-го і, незважаючи на зростаючий наступ реакції, все ще зберігала своє головне завоювання — республіканізм. Тож і в театральному житті країни панував романтизм, який саме 1850 року набув у музиці ще одну опору — Велике філармонічне товариство, ініційоване композитором Гектором Берліозом.

Чергова презентація товариства — його концерт — відбулася 22 жовтня у залі Сент-Сесіль і стала своєрідною прелюдією наступних виступів Миколи Іванова. У концерті, програму якого склав Берліоз і яким він диригував, особливу увагу привернув твір Дмитра Бортнянського. Свідок його виконання, музичний оглядач часопису «L'Illustration» («Ілюстрація») Жорж Буске писав: «Ми повинні дякувати Великому філармонічному товариству і особливо його диригентові м. Берліозу за те, що він познайомив нас з музикою російського композитора на ймення Бортнянський — музикою чудовою й самобутньою, про яку ми тут, у Парижі, не мали жодного уявлення»⁸¹. Відтак дописувач вважав за потрібне сказати й про особистість Бортнянського: народився в «Україні» 1752 року, завдяки «чудовому музичному таланту і старанній праці» обійняв посаду керівника капели. Повертаючись до характеристики його творчості, «Ілюстрація» підсумовувала: «Ми

маємо підставу тим більше захоплюватися достоїнствами музики Бортнянського, бо отримали рідкісну нагоду слухати надзвичайно бездоганне хоральне виконання». У концертній програмі воно зазначалося як «Пісня херувимів». Це був один з тих «херувимських» хорів композитора, які входили до репертуару петербурзької Придворної капели і які, додамо, в її складі співав тодішній півчий Микола Іванов.

У паризьких рецензіях 1850 року прізвище Іванова з'явилося трохи пізніше — у зв'язку з його виступами в Італійському театрі. Парижани зустрічали його як давно знайомого артиста. Як нагадував «L'illustration», Іванов «вперше успішно виступив у Парижі 1833 року і кілька років гідно тримався поряд з Рубіні», а в Італії «примножив свій талант і свою репутацію і є блискучий в тому, що італійці називають *santo spianato*»⁸².

З появою Іванова в Італійському театрі повторювалося те, що було притаманне прийому уславленого митця, — палкі оплески, виклики. Публіку захоплювали не тільки віртуозні трелі арій, краса голосу. Свій талант Іванов демонстрував у тих операх, які робили йому славу в Італії в дні революції. Адже до Франції він приїхав, щоб співати в «Лукреції Борджа» Доніцетті і «Ернані» Верді, створених за п'єсами великого французького письменника і палкого поборника свободи народів Віктора Гюго. Цього разу до вибору репертуару Іванова виявився особисто причетний сам письменник. З інформації, поширеної напередодні виступів артиста популярним щоденником «Le Charivari» («Гомін»), Париж дізнався, що «м[осьє] Віктор Гюго з великим бажанням дав згоду на виконання в Італійському театрі «Лукреції Борджа» та «Ернані» за участю тенора Іванова, який незабаром дебютує у цих операх»⁸³.

17 грудня увечері в залі Вентадур, що слугував на цей час осідком Італійського театру, панувало велике пожвавлення: саме «Лукрецією» починав свої виступи Іванов. Ансамбль головних виконавців оперних персонажів представляла трійка солістів: сопрано Фіорентіні — Лукреція, тенор Іванов — Дженнаро, бас Лаблаш — Дон Альфонс. Уже десять днів потому став очевидним зв'язок перебігу театрального сезону з політичним становищем у Франції. «Нам, — писав музичний оглядач «Le Charivari» Таксіль Делор, —



Письменник Віктор Гюго
(гравюра, газ. «Charivari», Париж,
1835 р.)

слід затриматися в Італійському театрі. Знаменитий Іванов, знаменитий Колліні дебютували майже одночасно із знаменитою Ідою Бертран. Іванов є той самий тенор, якого ми знали тринадцять-чотирнадцять років тому [...] Італійський театр поступово пожвавлюється, стриманість перших днів розвіялася. Відтепер наприкінці року ми спостерігаємо відродження палкого темпераменту тих років, які передували Лютневій революції»⁸⁴.

Микола Іванов міг пишатися високою місією свого мистецтва. Як звичайно, він одразу сповістив Россіні про свій перший здобуток у французькій столиці. Великий маестро, хоча й був хворий у цей час, знайшов сили власноручно відповісти, щоб висловити свою гордість за улюбленого друга Миколу Іванова і його натхненний труд: «Я дістав величезну радість від звістки, надісланої вами мені у зв'язку з вашим чудовим успіхом. Цей лист є найкращим Новим роком, який Провидіння змогло призначити мені». Россіні проголошував: «Хай живе Ніколоіно! Нехай Всевишній благословляє вас»⁸⁵.

¹ Pougini A. Giuseppe Verdi. Vita aneddotica. — Milano, 1881, p. 38.

² Верди Дж. Избранные письма. — М., 1959, с. 49.

³ MTSM, CA 6437, Verdi G. a L. Herz, 18 aprile 1844.

⁴ Teatri, arti e letteratura, Bologna, 1844, 24 ott., p. 67, № 1081.

⁵ Ibid., 1844, 28 nov., p. 103, № 1086; 5 dic., p. 110, № 1087.

⁶ Ibid., 1844, 3 ott., p. 44, № 1078.

⁷ Cortesi // Dizionario biografico degli italiani. — Roma, 1983, vol. 29, p. 758.

⁸ Teatri, arti e letteratura, 1844, 10 ott., p. 51, № 1079; 24 ott., p. 68, № 1081.

⁹ Bignani L. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati al Teatro Comunale di Bologna. — Bologna, 1882, p. 145.

¹⁰ Див.: Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII — 20-ті рр. XX ст.). — К., 2000, с. 199–200.

¹¹ Carteggi verdiani a cura di A. Luzio. — Roma, 1947, vol. IV, pp. 32–33.

¹² Rescigno E. Dizionario verdiano. — Milano, 2001, p. 294.

¹³ Верди Дж. Избранные письма, с. 55, 57.

¹⁴ Teatri, arti e letteratura, 1845, 16 genn., p. 164, № 1093.

¹⁵ Maria Luigia. Donna e sovrana. Una corte europea a Parma, 1815–1847. Catalogo. — Parma, 1992, pp. 61, 62.

¹⁶ Carteggi verdiani, vol. II, p. 347.

¹⁷ Teatri, arti e letteratura, 1845, 13 febb., p. 198, № 1097.

¹⁸ Цит. за: Teatri, arti e letteratura, 1845, 30 genn., p. 179, № 1095.

¹⁹ Ibid., 1845, 15 maggio, p. 97, № 1110.

²⁰ Ibid., 1845, 4 sett., p. 6, № 1120.

- ²¹ Современник, Санкт-Петербург, 1862, № 1, с. 55.
- ²² Teatri, arti e letteratura, 1845, 30 ott., pp. 71–72, № 1134.
- ²³ Берги Дж. Россия и итальянские государства в период Рисорджименто. Пер. с итал. — М., 1959, с. 489, 490, 492.
- ²⁴ La Moda, 1846, 5 marzo, p. 51, № 13.
- ²⁵ Carlini C. Gioacchino Rossini. Lettere agli amici. — Forlì, 1993, p. 205.
- ²⁶ Gazzetta di Genova, 1846, 28 maggio, № 64.
- ²⁷ ASCG, commissione dei teatri, registro delle deliberazioni, vol. 1190, p. 162.
- ²⁸ Верди Дж. Избранные письма, с. 49, 51.
- ²⁹ Carteggi verdiani, vol. IV, p. 33.
- ³⁰ Rescigno E. Op. cit., p. 294.
- ³¹ Boccardi A. Memorie triestine. — Trieste, 1922, p. 66.
- ³² Carlini C. Op. cit., p. 122.
- ³³ Stefani G. Verdi e Trieste. — Trieste, 1951, p. 24.
- ³⁴ Boccardi A. Op. cit., pp. 66, 67.
- ³⁵ Stefani G. Op. cit., pp. 24, 25.
- ³⁶ Цит. за: La Moda, 1846, 10 ott., p. 222, № 56.
- ³⁷ Poeti minori dell'Ottocento. — Torino, 1959, p. 365.
- ³⁸ La Moda, 1846, 5 dic., p. 267, № 67.
- ³⁹ Boccardi A. Op. cit., p. 67.
- ⁴⁰ СМВМВ, epistolario Rossini, 12, G. Rossini a F. Romani, 3 dic. 1848.
- ⁴¹ Il Mondo illustrato, Torino, 1847, 16 genn., p. 47, № 3.
- ⁴² Teatri, arti e letteratura, 1847, 6 maggio, p. 77, № 1213.
- ⁴³ Невлер (Вилин) В.Е. Демократические силы в борьбе за объединение Италии, 1831–1860. — М., 1982, с. 164–165.
- ⁴⁴ Канделоро Дж. История современной Италии. Пер. с итал. — М., 1962, т. 3, с. 120.
- ⁴⁵ La Pallade, Roma, 1848, 11 genn., № 139.
- ⁴⁶ Герцен А.И. Собр. соч. в 30 т. — М., 1955, т. 5, с. 280.
- ⁴⁷ Там само, с. 281.
- ⁴⁸ Там само, т. 23, с. 58–59.
- ⁴⁹ Carlini C. Op. cit., p. 124.
- ⁵⁰ Teatri, arti e letteratura, 1848, 9 marzo, p. 7, № 1257.
- ⁵¹ Cometti A. Il teatro di Terdinona poi di Apollo. — Tivoli, 1838, vol. 2, p. 473.
- ⁵² Герцен А.И. Собр. соч., т. 5, с. 123.
- ⁵³ Cometti A. Op. cit., vol. 2, p. 474.

- ⁵⁴ La Pallade, 1848, 29 febb., № 166.
- ⁵⁵ Герцен А.И. Собр. соч., т. 23, с. 68.
- ⁵⁶ La Pallade, 1848, 12 febb., № 166.
- ⁵⁷ Cometti A. L'Accademia filarmonica romana dal 1821 al 1860. — Roma, 1924.
- ⁵⁸ Carlini C. Op. cit., p. 126.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ Gazzetta di Roma, 1848, 8 apr., № 59.
- ⁶¹ Carlini C. Op. cit., p. 126.
- ⁶² Radiciotti G. Rossini. Vita documentata. Opere ed influenza sull'arte. — Tivoli, 1928, vol. II, p. 306; Fabbri P. Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì. — Lucca, 2001, pp. 91–91.
- ⁶³ Rossini a Bologna. Note documentarie in occasione della mostra «Rossini a Bologna». A cura di L. Verdi. — Bologna, 2000.
- ⁶⁴ Carlini C. Op. cit., p. 250.
- ⁶⁵ Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. — М., 1990, с. 366.
- ⁶⁶ Carlini C. Op. cit., p. 207.
- ⁶⁷ Ibid., p. 128.
- ⁶⁸ Ibid., p. 129.
- ⁶⁹ BCSF, fondo Piancastelli, A XIX, lettera di N. Ivanoff, 19 giugno 1848.
- ⁷⁰ Gazzetta di Bologna, 1848, 23 giugno, № 114.
- ⁷¹ MTSM, collezione Casati, autografi, № 682, lettera di N. Ivanoff, 14 giugno 1848.
- ⁷² Ibid., № 683, lettera di N. Ivanoff, 14 ottobre 1848.
- ⁷³ Basso A. Storia del teatro Regio di Torino. — Torino, 1988, vol. V (Cronologia), p. 134.
- ⁷⁴ Teatri, arti e letteratura, 1849, 18 genn., p. 61, № 1281.
- ⁷⁵ Il Mondo illustrato, 1848, 30 dic., p. 831, № 52.
- ⁷⁶ Ibid.
- ⁷⁷ Канделоро Дж. История современной Италии, т. 4, с. 32.
- ⁷⁸ Верди Дж. Избранные письма, с. 76.
- ⁷⁹ Teatri, arti e letteratura, 1849, 20 dic., № 1305, p. 46.
- ⁸⁰ BCSF, f. Piancastelli, CR. 406. 57, G. Rossini a F. Guidicini, 28 agosto 1849.
- ⁸¹ L'Illustration, Paris, 1850, 2 nov., № 401, p. 286.
- ⁸² Ibid., 1850, 21 dec., № 408, p. 386.
- ⁸³ Le Charivari, Paris, 1850, 6 dec., № 340.
- ⁸⁴ Ibid., 1850, 27 dec., № 361.
- ⁸⁵ Carlini C. Op. cit., p. 134.

Діяльність Миколи Іванова на оперній сцені збіглася у часі з великою епохою боротьби за національне відродження європейських народів й тривала впродовж двадцяти років. Дебютувавши у Неаполі 1832 року, артист залишив театр у Палермо 1852-го. Це був період, коли розкута від класицистичних схем й збагачена ідеями романтизму художня культура вливалася у бурхливий потік соціально-політичного життя, а музика посіла особливе місце серед усіх видів мистецтва і літератури, привертаючи до себе найбільш масову аудиторію.

Талант співака зростав і набирав сили у розпочатому в цей час процесі трансформації жанру опери в музичну драму з її звертанням до живо-трепетних проблем сучасності, в утвердженні засад «соціального мистецтва», проголошених політичною думкою італійського Рісорджименто. Ідейні впливи і моральна підтримка діячів національно-визвольного руху стали важливою опорою творчості Миколи Іванова, яка знайшла найбільше джерело натхнення у подіях демократичних революцій 1848–1849 років. Викликаючи захоплення й ентузіазм, голос артиста звучав у операх й гімнах і в залах театрів, і в концертах на міських майданах, заповнених народом.

Феноменальне обдарування Миколи Іванова яскраво розквітло на ниві італійської національної опери. Місце, яке він обійняв у мистецтві Рісорджименто, історія визначила устами «композитора усіх композиторів світу» Джоаккіно Россіні: «Серед *нових* тенорів Італії немає рівних Іванову». З Миколою Івановим дружили і співпрацювали найвидатніші творці музики ХІХ ст. — Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті, Джузеппе Верді і сам великий Россіні. Спеціально для його голосу композитори писали додаткові сцени до своїх опер, складали мелодії нових арій, акомпанували в концертах.

В ансамблі з ним виступали найкращі італійські співаки і співачки «золотої доби бельканто», а також артисти і музиканти Австрії, Англії, Ірландії, Німеччини, Норвегії, Польщі, Сербії, Угорщини, Франції, Чехії, Швеції. У цьому сузір'ї національних шкіл музики природно поставало питання: кого представляв Іванов? Питання, яким досі переймаються зарубіжні музичні письменники та енциклопедії, вбачаючи в ньому то «російського співака», то «італійського тенора». Остаточну крапку суперечностям, проте, мають поставити розшукані в архівах особисті свідчення

митця — сина Кузьми і Наталії Іванових, в яких він називав своєю батьківщиною Україну, а в самих театрах публіка вітала його як «співака-козака», «народженого під козацьким небом».

Вклад Миколи Іванова в мистецтво Рісорджименто тісно пов'язаний з творенням загальноєвропейських культурних цінностей. Й хоча історикам ще належить з'ясувати і уточнювати масштаби його діяльності, нині відомий підсумок творчого двадцятиріччя митця красномовно говорить за себе: 46 опер, щонайменше 1500 вистав і концертів, десятки і десятки тисяч відвідувачів його імпрез, праця у найпрестижніших театрах Європи — в Парижі і Лондоні, Неаполі і Мілані, Венеції і Генуї, Болоньї і Римі, Марселі і Відні, Палермо і Туріні, Флоренції і Трієсті тощо. Феєричні тріумфи артиста живили ідеї і творчість письменників і поетів, художників і скульпторів, журналістів і політиків епохи.

Сучасники називали Миколу Іванова «великим артистом», відзначаючи його самобутній художній хист і громадянський темперамент таланту. З цим ім'ям він належить і рідній Україні, яка обдарувала його чудовим талантом, і «другій батьківщині» — Італії. Сягнувши вершин мистецтва, Микола Іванов увійшов до сузір'я найбільших протагоністів музичної культури італійського Рісорджименто — великої доби, що показала іншим народам Європи надихаючий приклад героїчної боротьби за ідеали духовного пробудження, свободи і національної єдності.

ДОДАТКИ

Епістолярій та біографічні документи Миколи Іванова

1

1830, 15 березня, Петербург. — Прохання директорові придворної капели Ф.П. Львову щодо навчання в Італії.

Прошение

Будучи воспитан в Придворном певческом корпусе, я с малых лет посвятил себя музыке. Время и занятия открыли мне изящество сего искусства, но вместе с тем дали почувствовать и недостатки моих познаний. И хотя я изыскивал все случаи, которые могли бы усовершенствовать мои способности, но все это, при неимении хороших образцов, было слишком недостаточно. Смею сказать, что я начал уже отчаиваться в успехе моих занятий, но одобрение Вашего Превосходительства подкрепляло и удерживало меня на сем трудном пути.

Сие лестное внимание позволяет мне в настоящем случае обратиться к Вашему Превосходительству, как истинному любителю и покровителю изящных искусств, и покорнейше просить об исходатайствовании мне у Милосердного Монарха позволения ехать для образования себя в Италию на два года с приличным для того содержанием. Вояж сей, сверх главной своей цели, даст мне средства и к исцелению известной Вашему Превосходительству моей болезни, которая открывается с каждой весною. Сим начальническим предстательством, Ваше Превосходительство, будете первым виновником моего усовершенствования, которое обязан буду посвятить на пользу отечеству.

При сем осмеливаюсь представить, что известный Вашему Превосходительству своим талантом и познаниями любитель музыки г. Глинка отправляется в мае месяце сего года в Италию и предлагает мне свое товарищество, которое для достижения моей цели будет весьма полезно.

Придворный певчий 14 класса
Николай Иванов.
Марта 15-го дня
1830-го года.

РНБП, від. рук., ф. 816, оп. 3, од. зб. 2475, арк. 2–3. — Автограф.

1830, 3 листопада, Турін. — Рапорт директорів петербурзької придворної капели Ф.П. Львову про прибуття до Італії.

Турин, ноября 3-го дня 1830 года.

Ваше Превосходительство, милостивый государь
Федор Петрович.

Отправясь за границу в мае месяце с Михайлом Ивановичем Глинкою, мы продолжали путь благополучно до Дрездена, где я занемог болезнию, которою страдаю с малолетства и о которой имел честь доносить в просьбе к Вашему Превосходительству. По совету знаменитого доктора Крейсиха должен был лечиться двумя курсами минеральных вод эмских и ахенских.

Наше пользование водами началось в июне месяце и продолжалось до половины августа. В продолжении оною я чувствовал только легкие припадки своей болезни.

В Милан прибыли мы в начале сентября, где желали немедленно приступить к занятиям и для того познакомились с лучшими артистами Италии, которые посоветовали мне взять учителя итальянского пения Бианки, здесь всеми уважаемого. Он попробовал меня и, как кажется, остался доволен моим голосом и познаниями в музыке, но не мог по чрезвычайному множеству учеников сейчас заняться мною, а обещал дать первые свободные часы. Между тем, чтобы не терять времени, я со тщанием занимался изучением итальянского языка, без познания которого нельзя приступить к итальянскому пению, но успехи в оном по незнанию другого, иностранного языка при всем моем прилежании и старании Михайла Ивановича Глинки не могут быть столь быстры, сколько бы то было желательно.

В это время у меня начали показываться припадки моей болезни, которые я относил еще к действию вод, заставлявшие меня беспрестанно лечиться, что здесь, как и везде, весьма разорительно.

Чувствуя себя лучше и находясь еще в Милане без музыкальных занятий по вышеозначенной причине, мы решились ехать в Турин, чтобы представиться посланнику нашему графу Воронцову-Дашкову и вручить ему письмо, данное от министра императорского двора князя Петра Михайловича Волконского, но его не застали в Турине, ибо он был в отсутствии.

Во время нашего пребывания в Турине моя болезнь снова обнаружилась и в такой сильной степени, как я еще не запомню. Доктор графа Воронцова-Дашкова, пользовавший меня в сие время, нашел болезнь мою весьма трудную к излечению, вследствие чего предписал мне непременно каждовесное лечение травами декоктами и минеральными ваннами и водами при теплом итальянском климате. Сверх того в остальное время года

обыкновенными, употребляемыми в этой болезни лекарствами, не пренебрегая и не давая ей нисколько усилиться, ибо она чрез запущение может сделаться весьма опасною.

Сие новое обстоятельство поставляет меня, Ваше Превосходительство, в весьма затруднительное положение, ибо сумма, которую мы имеем, едва-едва достаточна для жизни нашей в Италии, но невозможно нисколько уделить из оной на уроки и на лечение, требующие весьма значительных издержек. При отъезде же я не мог иметь в виду сего последнего обстоятельства, потому что доктора уверили меня, что один курс серных ахенских вод совершенно истребит мою болезнь, и тем заставили меня считать ее не значительною и не могущую иметь последствий.

Долгом считаю донести о сем Вашему Превосходительству и вместе изъявить мою признательность за милости, которыми угодно было Вашему Превосходительству осыпать меня и которых я употреблю все силы сделаться достойным.

Честь имею быть Вашего Превосходительства всепокорнейшим слугою.
Николай Иванов.

РНБП, від. рук., ф. 816, оп. 3, од. зб. 2475, арк. 19-20. — Автограф.

**1831, 13 січня, Мілан. — Рапорт директорові придворної капели
Ф.П. Львову про заняття італійським співом.**

Мілан, 13/1 генваря 1831 года

Ваше Превосходительство, милостивый государь Федор Петрович.

Приказание Вашего Превосходительства, сообщенное мне чрез инспектора Придворной певческой капеллы Петра Егоровича Беликова от 1-го ноября 1830 года об уведомлении Вашего Превосходительства о месте пребывания, перемене оного и о занятиях моих в пении я имел щастие получить 12-го генваря 1831 года / 31-го декабря 1830 года. В ответ на оное честь имею донести, что в письме от 3 ноября / 22 октября, посланном чрез камер-юнкера Бакунина я уведомлял Ваше Превосходительство подробно, как о путешествии, прибытии в Италию, так и о приключившейся болезни и что потом того же ноября по совету Его Сиятельства графа Воронцова-Дашкова подал прошение на имя Вашего Превосходительства о вспоможении.

Из моего письма от 3 ноября / 22 октября Ваше Превосходительство усмотреть изволите, что я не мог начать моих занятий пения прежде как в ноябре с Элиодором Биянкою, который нашел, что мой голос не тенор, а более контральтино, и не грудной, а горляной, который здесь называется *voce di gola*. Сей голос с недавнего времени весьма уважается в Италии и знаменитый певец Рубини употребляет его необыкновенно удачно. Учитель мой, находя сходство моего голоса с Рубини, заставлял меня учить музыку, написанную для сего певца, но назад тому не более трех недель случайно открыл у меня несколько нот грудного настоящего тенора, почему, переменяв методу, начал со мною, так сказать, сызнова, ибо вновь открытый грудной голос еще так упорен и груб, что мне нельзя им начать петь арий, а только теперь прохожу гаммы и экзерсии. Открытие сего нового голоса для меня весьма важно, ибо, обработав его, я буду в состоянии петь музыку, писанную для настоящих теноров, каковой я прежде, как известно Вашему Превосходительству, не мог петь, ибо она для меня была слишком низка. Сверх того *voce di gola* и фальсеты (кои в Италии в весьма большом употреблении) дадут мне возможность петь также музыку, писанную для двух знаменитейших певцов Рубини и Давида. Теперь же цель моих упражнений состоит в обрабатывании грудного моего голоса и соединении его с *voce di gola* и фальсетами так, чтобы я мог неприметным образом переходить из одного голоса в другой.

Сверх того я продолжаю заниматься италианским языком с Михайлом Ивановичем Глинкою и уже начинаю его несколько понимать. Мне бы

весьма необходимо было (как я уже имел честь доносить Вашему Превосходительству) теперь взять учителя италианского языка для приобретения правильного произношения, но до получения разрешения на мое прошение по недостаточности средств сего исполнить не могу.

Не смею оправдывать себя в молчании, навлекшем на меня неудовольствие Вашего Превосходительства, прошу только не вменить мне в преступление вины, происшедшей от молодости и неопытности, и не считать сего упущения забвением ваших несчетных для меня благодеяний.

С глубочайшим почтением честь имею пребыть Вашего Превосходительства всепокорнейшим слугою Николай Иванов.

РНБП, від. рук., ф. 816, оп. 3, од. зб. 2475, арк. 30-31. — Автограф.

**1831, 8 жовтня, Турін. — Прохання до директора придворної капели
Ф.П. Львова про продовження закордонної відпустки
для завершення студій в Італії.**

Его Превосходительству господину директору
Придворной певческой капеллы, тайному советнику
и кавалеру Федору Петровичу Львову
от придворного певчего 14 класса
Николая Иванова

Прошение

В 1830 от 3-го ноября и в 1831 от 1-го генваря годах я имел честь доносить Вашему Превосходительству о моих занятиях по части пения и вместе с тем о болезни, которою я страдаю с малых лет.

Ваше Превосходительство из оных усмотреть изволило, что по совету докторов я должен был взять в прошедшем году курс серных ахенских вод и что несмотря на лечение оными по приезде моем в Турин я имел один из самых ужасных припадков ее. Вследствие чего должен был по приказанию же докторов продолжить мое лечение в нынешнем году декоктами и серными трескорскими водами.

Припадки болезни, время, употребленное на лечение оной и на проезд из С. Петербурга в Милан, отняли у меня большую часть времени и несмотря на мое старание я не мог сделать тех успехов, которых надеялся.

По сим причинам осмеливаюсь просить Ваше Превосходительство о исходатайствовании у Всемилостивейшего Монарха Нашего продолжения моего отпуска за границей, тем более что болезнь моя от принятых мною минеральных вод находится в таком состоянии, что я не мог бы оставить в скором времени теплого климата Италии, не подвергнув себя очевидной опасности.

Сверх того приемлю смелость обратить внимание Вашего Превосходительства на следующее. В настоящее время в Италии не знают другой музыки, кроме театральной, и я по приезде моем в Италию (как уже имел честь доносить об этом Вашему Превосходительству) начал свои занятия под руководством Элиодора Бианки, который в свое время был один из первых певцов Италии.

В продолжении моих занятий с ним мой голос (особенно от открытия грудного голоса) приобрел большую силу и мой учитель находит нужным мне теперь испытать себя на театрах, для которых, по его мнению и по мнению других знаменитых артистов Италии, мой голос особенно способен. На сцене я могу петь, не удерживая оно, и, таким образом приобретая

большую уверенность в пении, образовать методу *più in grande*, чего в комнате невозможно.

По сему уважению осмеливаюсь утруждать Ваше Превосходительство о испрошении мне у Великого Монарха Нашего на сей предмет всемилостивейшего разрешения. Сие предприятие могло бы послужить мне сильным способом к образованию моего голоса и вместе с тем доставило бы мне трудное познание сцены.

Усердно прошу Ваше Превосходительство удостоить всенижайшую сию просьбу Вашим милостивым вниманием и довершить тем начатое Вами благодеяние.

Турин,
26 сентября / 8 октября
1831 года.

Придворный певчий
14 класса Николай Иванов.

РНБП, від. рук., ф. 816, оп. 3, од. зб. 2475, арк. 40-41. — Автограф.

**1832, 29 лютого, Неаполь. — Рапорт директорів придворної капели
Ф.П. Львову про навчання в Неаполі під керівництвом оперних артистів
Андреа Нодзари та Жозефіни Фодор.**

Рапорт

Честь имею донести Вашему Превосходительству, что я нахожусь в Неаполе и продолжаю мои занятия по части пения под руководством Нодзари. Сверх того пользуюсь также советами Фодор-Менвиель.

Не имея столь превосходные средства для усовершенствования себя в искусстве, я решился продолжить мое пребывание в сем городе, тем более что здешний климат по словам господ докторов может иметь благотворное влияние на мои болезненные припадки. Для товарища же моего Михайла Ивановича Глинки здешний вулканический воздух оказался слишком раздражительным, почему он нашел нужным оставить Неаполь.

Неаполь, февраля 29 дня 1832 года.

Придворный певчий 14 класса
Николай Иванов.

РНБП, від. рук., ф. 816, оп. 3, од. зб. 2475, арк. 59. — Автограф.

1835, 8 березня, Париж. — Лист до імпресаріо Дж. Бенеллі
у відповідь на запрошення виступати в театрах Італії.

Париж, 8 березня 1835 р.

Високоповажний синьйоре!

Не отримавши ще дозволу мого російського уряду на поїздку до Італії, поспішаю сповістити вас, що зараз недоцільно надсилати мені договори для неї; дотепер я вже одержав кілька — у Венецію на карнавал, у Трієст на осінь та ін.

Разом з тим я не маю жодних перешкод для праці в інших країнах, зокрема в Іспанії, Португалії.

У найближчому місяці серпні я завершую всі свої зобов'язання і буду цілком вільний.

Можливо, це стане для вас приємною звісткою.

Ваш слуга

М. Іванов.

P.S. Адреса для листів до середини серпня: театр Лондона.

BNBM, autografi, busta VIII, № 29. — Автограф. Переклад з італ.

1839, 2 травня, Лондон. — Свідчення під присягою міністерству внутрішніх справ Англії для набуття британського громадянства.

Микола Іванов

дає в графстві Міддлсекс офіційні й щирі свідчення і заявляє, що він грецького віросповідання і згідно з добре знаними йому відомостями й власним переконанням є сином Кузьми та Наталії Іванових, народжений у Малоросії в 1810 році. У даних під присягою свідченнях він стверджує, що протягом кількох останніх років майже безперервно перебував у цій країні, беручи участь у виставах театру Її Величності, і як почесний член та професор Королівської британської академії музики повністю присвятив себе заняттям своєї професії. У даних під присягою письмових свідченнях він стверджує, що беззастережно визнає Конституцію Англії, її закони і звичаї і має намір зробити Англію місцем свого проживання до кінця свого життя. У даних під присягою письмових свідченнях він стверджує, що дуже зацікавлений вкласти капітал в її столиці шляхом придбання в цій країні земельної ділянки, спроможний володіти нею та передавати її своїм спадкоємцям. Він також прагне набути інших прав і привілеїв британського підданого, яких не має будучи іноземцем.

Микола Іванов.

Названий Микола Іванов дав письмові свідчення другого травня 1839 року.

*NAL, State for the Home Department, the memorial of Nicola Ivanoff,
2 May 1839. — Оригінал. Переклад з англ.*

1839, 22 серпня, Лондон. — Лист композиторові і диригентові
Дж. Тадоліні про підготовку до участі в оперному сезоні в Болоньї.

Лондон, 22 серпня 1839 р.
208 Реджент стріт.

Дорогий друже.

Сподіваючись, що цей лист знайде тебе ще у твоїй дорогій Батьківщині, я хотів би зустрітися з тобою. Я дуже задоволений, що, нарешті, зміг влаштувати справи у Болоньї, тим більше що ти також бажаєш, щоб я розпочав там виступати. Тож я впевнений, що бажання щирого друга має принести мені вдачу. Попри те, що тебе там не буде, я постійно уявлятиму, як ти стоїш поміж лаштунків, щоб підбадьорити мене. Запевняю тебе, що зараз я маю у цьому потребу, мабуть, більше, як ніколи. Та, мій добрий друже, мене охоплює неспокій. Відколи стало відомо, що я домовився відносно Болоньї, здається, тут роблять спроби підняти трохи мій дух, як ноту «ре». Розмовляти з ними мені неприємно. Однак найбільше дивує те, що вони вважають, нібито я заробляю тут скарби! Один з них запевняв мене, посилаючись на одержаний з Італії лист: якби до неї сам Рубіні поїхав співати після Моріані «Лючію», він переконався би, що не матиме ніякого задоволення. Аби трохи убезпечити себе від першого помилкового кроку, я вирішив написати тобі, і, якщо ти вважаєш за краще (згідно з настроєм публіки), дебютувати у «Сомнамбулі». В ім'я нашої дружби прошу зробити для мене все від тебе залежне, використовуючи свій вплив, який там маєш. Якщо вже все узгоджено антрепризою стосовно мене, то спробуй принаймні домовитися про другу оперу. Врешті-решт роби, як вважатимеш за краще, а я зараз відповім на лист синьйора Фіорі, від якого я отримав ангажемент від імені антрепризи, й попрошу його оголосити про моє бажання виступати саме у «Сомнамбулі». Я буду вдячний антрепризі, якщо вона підготує усі дві опери на один і той же сезон, що, гадаю, неважко зробити, бо вони мені вже знайомі. Будь ласка, відповідай мені, не затримуючись занадто, поштою про все те, що думаєш відносно цього. Скажи мені, що особисто я повинен зробити в Парижі, де буду 4-го жовтня. Також прошу тримати для мене кімнату у твоєму «Hotel des Princes». Я перебуватиму там, ймовірно, два або три дні, а потім — а потім побачу твою дорогу Батьківщину.

Твій друг М. Іванов.

Прошу тебе привітати нашого друга Ферліні й палко подякувати його за клопоти про мене.


*СМВМВ, epistolario, G. Tadolini, N. Ivanoff a G. Tadolini, 28 agosto 1839.
— Автограф. Переклад з італ.*

1839, 22 листопада, Болонья. — Лист до президента
Болонської філармонічної академії.

Високоповажний синьйоре!



Fatti da

Bologna Lit. G. Agostini. 

NICOLA IVANOFF

*Arte, grazia, saper tale un incanto
Fan passar dal tuo labbro entro i cori.
Che par di signor auzonio il tuo bel canto
Cui plaudono Istanti e Grazie e Amori.*

Микола Іванов
(портрет з віршованою присвятою,
літографія, Болонья, 1839 р.)

Ця Академія набула такого широкого визнання, що я вважав би за найбільше щастя стати її членом.

Відтак прошу, щоб мені була надана така честь. Готовий додержуватися приписів статуту. Прихильність і поштивість високоповажних академіків дають мені надію, що моє палке бажання буде задоволене.

Вашої високоповажної поштивості

покірний й відданий слуга
Микола Іванов.

*AAFB, carteggio e documenti,
1838-1840, b. 8, lettera di N.*

Ivanoff,

22 novembre 1839. —

Автограф. Переклад з італ.

1840, 21 липня, Болонья. — Лист до імпресаріо А. Ланарі
у зв'язку з підготовкою оперних вистав.

21 липня 1840 р.,
Болонья.

Вельмишановний синьйоре Ланарі.

Прибувши сюди, я одразу провів розмови щодо синьйори Стреппоні*, не посилаючись, однак, на вас, як ми домовлялися.

Імпресаріо Фарес у присутності синьйора кавалера Россіні сказав мені, що не може нічого вирішити, поки не впевниться, чи Гарсія** вступила або не вступатиме до трупи Італійського театру в Парижі, який, як вам відомо, зазнає великих труднощів. Мені здається, що відповідь Гарсії досі не надійшла. Я засмутився, дізнавшись, що у вас постійно викликає тривогу ваша антреприза, хоча ви й докладаєте стільки старання і стільки праці.

Синьйор кавалер Россіні передає вам свої вітання у відповідь на ваші. Про себе не кажу. Я щасливий дихати цією чистою й чудовою атмосферою.

Ваш відд[анний] друг
М. Іванов.

*BNCF, manoscritti, autografi, cass. V. 368, N 180, N. Ivanoff a A. Lanari,
21 luglio 1840. — Автограф. Переклад з італ.*

* Оперна артистка (сопрано), майбутня дружина Дж. Верді.

** Співачка П. Віардо-Гарсія.

1840, 27 вересня, Болонья. — Лист до імпресаріо А. Ланарі
щодо наступних виступів у театрі Венеції.

Болонья, 27 вересня 1840 р.

Шановний Ланарі.

Синьйора кавалера Россіні вже повідомили з Венеції (Моченіго), що «Німу»* більше не дають, а запропонували «Крестину» Ніні. Але я досі не міг нічого дізнатися про цю оперу, яка навіть не надрукована. Ну то досить, побачимо! Допоки на сцені Тріеста піде «Тамплієр»**; надсилайте мені його по частинах. Йому надають важливого значення. Прошу вас передати синьйору Пачіні лібретто для написання каватини, яку він обіцяв мені. Ми тут перебуваємо на репетиціях вранці і ввечері. Романі*** передає вам вітання, а я повідомляю, що зараз він почувається цілком добре: у нього були під пахвою великі болячки, які спричиняли пропасницю і заважали спати. З нетерпінням чекаємо ваших нових листів! Прощайте.

Покладайтеся на мене.

Ваш відданий друг

М. Іванов.

*BNCF, manoscritti, cass. V. 368, N 181, N. Ivanoff a A. Lanari,
27 settembre 1840. — Автограф. Переклад з італ.*

* Опера «Німа з Портичі».

** Нова опера німецького композитора О. Ніколаї.

*** П'єтро Романі, композитор і диригент.

1841, 8 липня, Паретта. — Лист до імпресаріо А. Ланарі
у відповідь на пропозицію взяти участь у наступному весняному сезоні.

Паретта, 8 липня 1841 р.

Шановний Ланарі.

Вашого вельми жаданого листа від 29-го числа минулого місяця зустрів старою приповідкою: кожна обіцянка зобов'язує! Так вважаю я.

Ваша пропозиція стосовно наступного 3-місячного весняного сезону мене задовольнила б, але я не можу дати вам якусь відповідь, бо маю запит до іншого місця, звідки ще не одержав зустрічного зобов'язання, яке, проте, сподіваюсь мати невдовзі. Обіцяю поінформувати вас, як тільки отримаю його.

Я тут перебуваю в гостях у син[ьйора] кавалера Россіні і це пояснює вам запізнення даного листа.

Ваш відданий і щирий друг М. Іванов.

*BNCF, manoscritti, Lanari, cass. 311. 241, lettera di N. Ivanoff,
8 luglio 1841. — Автограф. Переклад з італ.*

1842, березень, Болонья. — Записка до редактора болонської газети
«Teatri, arti e letteratura» Г. Фіорі про ангажементи в театрах
міст Анкона, Фаенца і Палермо.

Вельмишановний синьйоре Фіорі.

Прошу вас передати синьйорі Луїджина, щоб вона прийшла до мене о 5 1/2 годині замість 11-ої, тому що я маю піти зараз з дому у важливих справах.

Можете повідомити у вашій газеті, що я маю ангажементи: Анкона, Фаенца, антреприза Ланарі. Від 6 червня до кінця листопада — в театрах імпресаріо Ланарі; від початку грудня до кінця Вербної суботи — в Палермо.

Мої вітання дружині.

Відданий вам

М. Іванов.

*РНБП, від. рук., ф. 816, оп. 3, од. зб. 2476, арк. 1. —
Автограф. Переклад з італ.*

**1846, 2 квітня, Генуя. — Рішення театральної комісії
про включення опери Дж. Верді «Ернані»
за участю М. Іванова до вистав театру Карло Феліче.**

Цього дня під час зачитування списку вистав тенор Іванов доповів, що не може виконувати оперу «Двоє Фоскарі», написану для тенора Джакомо Роппа, чий регістр голосу є більший, ніж у нього, і запропонував замінити вказану оперу на «Ернані», яка підходить до вокальних засобів трупи і для якої тенор Іванов має нову арію, спеціально написану маестро Верді.

Зважаючи, що це неважко зробити, погодитися на таку заміну, для якої є опера.

*ASCG, commissione teatrale, v.1991, registro delle deliberazioni
(dal 7 marzo 1845 al 3 ottobre 1846), p. 162. — Оригінал.
Переклад з італ.*

1846, 29 червня, Генуя. — Записка до Дж. Россіні у Болонью.

Тільки-но я прибуваю до Болоньї, найперше, що спадає мені на думку, це згадка про великого Россіні і м[адемуазе]ль Пеліс[с]ьє*.

Ваш відданий друг

М. Іванов.

29 червня 1846 р.

Генуя.

*BCSF, fondo Piancastelli, CR, 406.264, lettera di N. Ivanoff,
29 giugno 1846. — Автограф. Переклад з італ.*

* Дружина Россіні від серпня 1846 р.

1848, 14 червня, Болонья. — Лист музичному видавцеві Ф. Лукка в Мілан з проханням надіслати партитуру опери «Корсар» Дж. Верді.

14 червня 1848 р.,
Болонья.

Вельмишановний друже.

Я отримав у Римі вашого люб'язного листа з дуже приємним для мене повідомленням про придбання нової партитури друга Верді «Корсар».

Одразу після вашого ласкавого листа сталася славна революція*, і я вважав за краще не набридати своєю відповіддю.

Якщо ви знайдете можливим подарувати мені партію тенора, як це зробили минулого разу з оперою «Аттіла», то я зміг би скористатися вільним часом, який зараз маю, і розучити її, щоб запропонувати для виконання при першій сприятливій нагоді.

Коли це не завдасть вам зайвого клопоту, зробіть ласку надіслати її сюди, у Болонью.

Прошу передати мої найкращі побажання дружині. З цілковитою повагою Ваш від[даний] друг

М. Іванов.

*MTSM, collezione Casati, autografi, № 682, lettera di N. Ivanoff,
14 giugno 1848. — Автограф. Переклад з італ.*

* Йдеться про повстання міланців у березні 1848 р. проти австрійської окупації.

1848, 19 червня, Болонья. — Лист до імпресаріо театру Пергола
Л. Ронці у Флоренції про наступне виконання гімну Дж. Россіні,
присвяченого національній гвардії м. Болонья.

Вельмишановний друже.

Лише вчора було вирішено, що виконання хору відбудеться 21-го в
середу ввечері.

Будуть понад 250 співаків та понад 80 музикантів оркестру .

Отже, я виконав свою обіцянку і буду радий потиснути вашу руку.

Ваш відд[аний] друг М. Іванов.

19 червня 1848 р.,
Болонья.

*BCSF, fondo Piancastelli, A. XIX, lettera di N. Ivanoff,
19 giugno 1848. — Автограф. Переклад з італ.*

1848, 14 жовтня, Флоренція. — Лист до міланського видавця Ф. Лукка з подякою за надіслану партитуру опери «Корсар» Дж. Верді.

14 жовтня 1848 р.,
Флоренція.

Вельмишановний синьйор Ф. Лукка.

Я щойно одержав партію тенора в опері «Корсар», присилка якої є доброю послугою для мене з вашого боку. Сама затримка була спричинена наміром відправити її мені у Болонью безпечною okazією, оскільки звичайні засоби сполучення тут відсутні.

Ви можете зробити примітку до каватини тенора, але спочатку я хотів би знати, чи ви жадаєте цього. Тимчасом я не хотів би нагадувати своє ім'я моєму другові композитору, яким я захоплююсь як музикантом і людиною!

Зайвим було б говорити мені вам, з яким пошануванням я буду ставитися до цієї музики.

Тисячу добрих побажань дружині.

Завжди ваш від[даний] друг М. Іванов.

*MTSM, collezione Casati, autografi, № 683, lettera di N. Ivanoff,
14 ottobre 1848. — Автограф. Переклад з італ.*

1852, 12 травня, Болонья. — Лист до композитора Дж. Пачіні
з приводу дебюту в м. Палермо.

12 травня 1852,
Болонья.

Вельмишановний Маестро.

Я дізнався, що ви маєте намір відправитися до Неаполя, де (і не тільки я, звісно) будете вельми зайнятим. З огляду на те, що я маю потребу просити вашої ласки приділити мені якусь частку Вашого дорогоцінного часу, прошу назвати термін, на який ви призначили свій від'їзд, аби я зміг прибути за кілька днів раніше і потурбувати вас для успішного влаштування у Палермо з вашою прихильною допомогою мого дебюту, якого я так бажаю!

Зробіть мені честь своєю прихильною відповіддю. Завжди Ваш щирий шанувальник і відданий друг

М. Іванов.

*BNCR, manoscritti, A. 109.21/1, lettera di N. Ivanoff,
12 maggio 1852. — Автограф. Переклад з італ.*

1852, 19 серпня, Флоренція. — Лист до композитора Дж. Пачіні у Віареджо про оперну партитуру для виконання в театрі м. Палермо.

Вельмишановний Маестро.

Зараз я одержав від магазину Рікорді ноти*, але серед них відсутня партитура з оркестром для арії, яку, сподіваюсь, ви розшукаєте, оскільки я надаю їй великого значення. Тимчасом її дуже важко придбати.

Будьте ласкаві передати моє пошанування дружині. Сподіваюсь незабаром побачити вас у Палермо.

Ваш палко захоплений і від[даний] друг М. Іванов.

19 серпня 1852 р.,

Флоренція.

P.S. Завтра вранці я продовжую свою поїздку по країні і не забарюся негайно попередити друга Вердже, що ви маєте намір відбути до Палермо 5-го числа н[аступно]го місяця.

*BNCR, manoscritti, A. 109.21/2, lettera di N. Ivanoff,
19 agosto 1852. — Автограф. Переклад з італ.*

* Йдеться про оперу «Марія, королева Англії» Пачіні.

**1854, 29 грудня, Болонья. — Лист редакторів газети (Г. Фіорі?)
про припинення своєї артистичної кар'єри.**

Вельмишановний Друже!

Цілком відмовившись від своєї артистичної кар'єри, а з другого боку, будучи постійно відсутнім у Болоньї, я не маю можливості надалі послуговуватися вашою поважною газетою. Якщо відтепер мені не доведеться бути серед ваших передплатників, то дозвольте втішатися тим, що ви збережете мене в числі ваших вдячних друзів, і завжди вважати за радість нагадувати про себе.

Відд[аний] вам М. Іванов.

29 грудня 1854 р.,
Болонья.

*BCSF, fondo Piancastelli, raccolta № 405/304-324, vari, lettera di
N. Ivanoff, 29 dicembre 1854. — Автограф. Переклад з італ.*

1860, Турін. — Біографічна довідка про М. Іванова у словнику члена філармонічних академій Італії Франческо Рельї.

Іванов Микола. Славнозвісний тенор, народився у Малоросії. 1830 року він приїхав до Мілана опановувати музику під керівництвом Еліодоро Б'янкї. Пізніше відправився до Неаполя, де дебютував у театрі Сан Карло і навчався в іншого наставника Нодзарі. Тенор Іванов володів солов'їним співом, слухати його було самою насолодою. Мало хто міг зрівнятися з ним у блискучому виконанні адажіо*. Усі інші вдавалися під час співу до кричання, бо кричати легко. У горланні вбачали часто глузд, але воно має коротке життя, не залишається у серці; воно приголомшує й минає, вражає слух, а потім спричиняє відразу. Спів, в якому бринить душа, виникає завдяки ніжності голосу, а ще більше — завдяки мистецтву модуляції. Відтак ми пошановуємо співака найвищого класу, відтак палко вітаємо Миколу Іванова — знаного майстра колориту. Палермо, Турін, Венеція, Мілан, Марсель, Париж та інші міста зустрічали його як одного з найбільш визначних тенорів, якого колись доводилося чути і який мав лише у Парижі суперника і партнера — Рубіні. Напевно, він рано залишив театр. Нині він мешкає у Болонї на кошти, зароблені своєю важкою працею. Його дружбою пишається Россіні. Його поважають і люблять усі добропорядні люди.

Regli F. Dizionario biografico di più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici [...] che fiorono in Italia dal 1800 al 1860. — Torino, 1860, pp. 264-265. — Переклад з італ.

* Уповільнений темп вокального твору.

**1865, 17 червня, Болонья. — Лист до невстановленого адресату
щодо пропозиції увійти до складу громадської комісії.**

Високоповажний Синьйоре.

Дякую вам за вельми почесне призначення, яким ви включили мене до числа тих, хто має брати участь у комісії, про що йдеться у Вашому поважному листі від 12-го числа поточного місяця. Втім я змушений просити вас звільнити мене від такого обов'язку, оскільки моє слабке здоров'я неминуче унеможливило виконання будь-якого навантаження.

Користуюсь цією нагодою, щоб засвідчити повагу до Вашої вельмишановності.

Ваш цілком відданий слуга М. Іванов.

17 червня 1865 р.

*CMBMB, epistolario, f. G. Todolini, lettera di N.
Ivanoff, 17giugno 1865. — Автограф. Переклад з італ.*

1880, липень, Болонья. — Фамільна картка Миколи Іванова
 муніципального бюро реєстрації населення м. Болоньї.

Місце проживання	Поверх	Здавець житла або піднаймач	Дати
[Вулиця] Маджоре 271	1-й	Д[окто]р Кампі Джузеппе	1 липня 1848 р.
там само 288	1-й	С[иньйо]р Гандольфі Джузеппе	31 травня 1852р.
там само 288	1-й	С[иньйо]р Фіорезі Гаetano	20 червня 1875р.
[Вулиця] Мадзіні 49		вищеназваний	1 липня 1878 р.

Реєстр	Прізвище та ім'я	Батько і мати	Батьківщина
234 305 29	Іванов Микола	Кузьма, небіжчик і Кобраченська Наталія, небіжчиця	Росія, англійський підд[аний]

Рік народження	Час поселення	Професія	Громадянський стан	Примітки
1810	1939	Співак, власник	Неодружений	Помер 7 липня 1880 ро- ку, свідоцтво про смерть № 1314, частина 10-а

*ASCB, № 40681, ser. 2a, foglio della famiglia, Nicola Ivanoff. —
 Оригінал. Переклад з італ.*

1880, липень, Болонья. — Відомість про поховання М. Іванова
на цвинтарі Чертоза.

Іменна відомість поховання померлих.
Могила № 128 галереї дельї Анджелі,
власність син[йора] Миколи Іванова, сина Кузьми

№	Прізвище та ім'я	Дата поховання рік місяць день	Вказати, якщо є повірена особа або особа, приналежна до родини померлого
1	Іванов Микола	1880 липень 9	Томмазо Річчі, повірник

Повірений при похованні
Рафаеле Браза.

ASCB, cimitero Certosa, 1880, galleria degli Angeli, № 128. —
Оригінал. Переклад з італ.

N. 29. — 18 Luglio 1880.

IL TROVATORE

Moriva, il giorno 7 corr., a Bologna, **Nicola Ivanoff**, un tenore di primo ordine e che ai suoi tempi rivaleggiò persino col famoso Rubini. **Ivanoff** era nato nel 1810 a Pultava, nella piccola Russia, e nel 1830 veniva inviato a Milano a studiarvi il canto, sotto la direzione del m.^o Elio-doro Bianchi. In breve egli percorse tutti i principali Teatri d'Italia, fu compagno e rivale di Rubini a Parigi, riportando successi immensi, per la rara soavità del suo canto. **Ivanoff** godette l'amicizia dei maestri più preclari, e fra questi di Rossini. Amava l'Italia, e ritiratosi troppo presto dalle scene, — a poco più di 40 anni, — stabilì la sua dimora a Bologna, che chiamava la sua patria d'adozione. In Russia non volle mai fare ritorno, anzi volle essere *naturalizzato* suddito inglese.

La morte dell'**Ivanoff** ha commosso tutta Bologna, ove era grandemente stimato, non soltanto per il suo talento, ma anche per l'animo onesto, affettuoso, gentile. Era così straordinario il culto e l'affezione sconfinata che l'**Ivanoff** nutriva per Rossini, che nelle sue disposizioni testamentarie, tanto per onorare la memoria di quel grande, legò alla istituzione di Mutuo Soccorso, — che a Bologna da Rossini s'intitola, — alcuni pezzi di musica inediti, scritti da sommi maestri del suo tempo.

OPERE NUOVE



Un bellissimo ingegno, un ingegno serio, il m.^o visconte D'Arneiro, ha in pronto la sua

rammarico, certi direttori di giornali che possiedono ville sui laghi, ville sui monti, serre, cantine fresche, e.... altre cose assai più fresche ed appetitose!

Quale eterna quaresima la mia!

Per cercarmi uno svago, sono stato alla beneficiata di Sbodio al Politeama Alfieri. Il Teatro suburbano era pieno e le risate più matte e più prolungate accolsero il Ferravilla-Massinelli nella *Class di asen*, il Giraud nel *Milanes in mar* e lo Sbodio specialmente nella *canzone* e *tarantella*, cantata colla Ivon. Il *seratante* ebbe feste e regali, fra cui... un mazzo di fiori! Eppoi dicono che l'idealismo se ne va!!!

La Compagnia Moro-Lin continua a recitare per la gloria. Il pubblico non vuol saperne d'andare ad udire questa distintissima Compagnia, che oltre possedere ottimi elementi, ha un repertorio degno di questo nome; motivo per cui l'Impresa ha pensato di attirare l'attenzione dei genovesi, pubblicando un manifesto annunziante che, contemporaneamente alla Compagnia suddetta, si produrranno quanto prima le sorprendenti ed *eccentriche missess* Loveley. Che cosa facciamo queste signorè, il manifesto non dice; vedremo dunque queste eccentricità e se sarà il caso te ne dirò qualchecosa.

×

La musica dorme. — Unica viva, quella dei caffè, delle birrarie e delle chiese. Se ti dovessi assicurare che quella dei pubblici ritrovi di spasso, è più seria di quella che si fa per invitare i fedeli alla preghiera ed al raccoglimento in Dio (per chi ci crede) tu non lo crederesti, eppure è così. Ho sentito qualche giorno fa della roba abborracciata per chiesa, ché ad ogni pezzo, o meglio, ad ogni centone mi rammentava i *passi doppi*, le *piroette* e le *spaccate* della prima ballerina nel *Salam meraviglioso*!

— *Servite Dominum in letitia*, avrà pensato il reverendo!; giù dunque trombonate, violinate e clarinetate!; giù *corone* senza fine e ghirigori di flauti, senza di che il Signore non potrebbe stare allegro oltre le nuvole!

Некролог Миколи Іванова (газ. «Il Trovatore», Мілан, 18 липня 1890 р.)

1880, 11 липня, Болонья. — Некролог часопису «Gazzetta dell'Emilia».

Чемпіони золотої доби бельканто покидають нас! Увечері 7-го числа Болонья вписала у реєстр своїх небіжчиків ім'я Миколи Іванова, якого після 72 днів тяжкої недуги здолала виснажлива анемія.

Для Миколи Іванова, який зробив блискучу кар'єру артиста, Болонья була другою батьківщиною понад тридцять років; ми всі з радістю визнавали його своїм співгромадянином не тільки тому, що його ім'я нагадувало про першокласного тенора, який був суперником Рубіні, а й тому, що рідкісний дар його чесної, щирої і ніжної душі викликав у кожного найдорожчі почуття.

Іванов народився 1810 року в місті європейської Росії — Полтаві, відомій перемогою, здобутою Петром Великим над Карлом XII.

У 1830 році він був направлений до Мілана, де вдосконалювався у співі під керівництвом маестро Еліодоро Б'янкі, в подальшому його чудовий голос досяг повної довершеності у знаменитого тенора Нодзарі в Неаполі. У головних театрах Італії його захоплено вітали як одного з найкращих співаків епохи, впродовж тривалого часу він був окрасою Італійського театру в Парижі.

Іванов ніколи не хотів ні співати, ні повертатися в Росію; навпаки, з поважних моральних причин він вирішив прийняти англійське підданство, хоча часто висловлював жаль, що не народився в Італії.

Він був відданим другом найбільших композиторів своєї доби і найдорожчого для нього Россіні. У роки, коли великий маестро мешкав серед нас, Іванов і Россіні були нерозлучні, вони зустрічалися щодня й було цікаво слухати обох про численні кумедні історії з їхнього життя.

Після смерті Россіні Іванов присвятив себе увічненню його пам'яті і у своєму заповіті на знак шани автора «Stabat» відписав Інститутові взаємодопомоги імені Россіні низку неопублікованих творів музики, рукописи видатних композиторів його часу.

Кончина Іванова відізналася у Болоньї глибоким сумом серед численних друзів незабутнього артиста й шляхетної людини, яка завжди вважала Італію своєю любимою інтелектуальною батьківщиною.

Gazzetta dell'Emilia, 1880, 11 luglio, № 191, p. 3. — Переклад з італ.

Листи Джоаккіно Россіні до Миколи Іванова¹

1

1840, 28 лютого. Болонья. —
У Флоренцію про взаємини із М. Івановим.

Дорогий Друже.

Я забороняю вам називати мене добродійником, бо гідність людини ніколи не повинна бути приниженою. Забороняючи також й собі надалі писати «мій вихованець», заявляю вам, що я ще надто молодий і маю великі претензії до залицянь, щоб мати багатолітнього вихованця, як ви. Розумієте????

Меркаданте написав мені, що невдовзі я отримаю кабалетту дуета та інструментовку романса². Як тільки отримаю цю музику, надішлю вам. Чи задоволені ви Романі³? Тут всі засмучені вашим від'їздом і більше за всіх Россіні.

Болонья, 28 лют[ого] 1840 р.

Мад [емуазель] Пеліссє⁴, Зоболі та інші обіймають вас.

¹ Переклади листів з італійської здійснено за збірками: *Lettere di G. Rossini raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti* — F. e G. Manis. — Firenze, 1902; *Cia Carlini. Gioacchino Rossini. Lettere agli amici.* — Forlì, 1993.

² Йдеться про написання спеціально для Іванова нових композицій до опери С. Меркаданте «Дві знамениті суперниці».

³ П'єтро Романі, композитор і диригент у флорентійському театрі Пергола.

⁴ Олімпія Пеліссє, французенка, від 1846 р. дружина Россіні.

1840, між 5 і 16 березня, Болонья. — У Флоренцію з арією,
написаною композитором С. Меркаданте для М. Іванова.

Дорогий Друже.

Ось вам з цим поштовим відправленням кабалетта, одержана від Меркаданте, яка здається мені доволі сентиментальною. Якщо дует вийде не надто довгим, то його доведеться повторювати. Ви, гадаю, вже займаєтеся репетиціями. Якщо дива Кароліна Унгер¹ приїхала, то будь ласка нагадайте їй про мене. Догоджайте їй, вона заслуговує цього. Вона великий талант і чудове створіння.

Щодо слуги, то зробіть те, що вам Бог підказує. Вважаю, що цей слуга не може залишатися з вами [...].

Ми постійно згадуємо вас з великою радістю, зичимо, маєте повірити, найпалкіші побажання благополуччя й успіху. Я радий, що Романі доброзичливо ставиться до вас. Впевнений, що ви здобудете багато похвал завдяки своєму таланту і знанням.

До побачення, дорогий Миколо. Весь ваш Россіні.

Болонья, березень 1840 р.

Не забудьте говорити, що романс був інструментований для частини пісні, надрукованої невідомо ким. Кажіть усім, що Меркаданте надіслав його не вам. Цей лист заховайте окремо, щоб ваш слуга його не прочитав. Взагалі раджу вам тримати все ваше листування під замком.

¹ Співачка, яка виступала разом з М. Івановим у Флоренції.

1840, 20 травня, Болонья. — У Флоренцію про контракт
для участі М. Іванова у виставах театру Болоньї.

Дорогий Миколо.

Я уклав ваш контракт для Болоньї на 10 т[исяч] франків. Ви дебютуєте у «Вільгельмі»¹ і маєте в ангажементі (для інших опер) окремий пункт, щоб вибирати за домовленістю кімнати в готелі. Я надішлю ці документи, які одержав сьогодні.

Синьйор Форес² знаходиться у Равенні і не має змоги листовно вести перемовини з Ланарі³ щодо трупи. Скажіть мені, чи завершив свій ангажемент Ронконі⁴ у Трієсті і якими мають бути пропозиції синьйора Ланарі на осінь у Болоньї. Адже я не можу перешкоджати Форесу, який має на увазі інший проект. Ви отримаєте за виконання партій 10 т[исяч] франків. Це за два з половиною місяці, чотири вистави на тиждень і опери (не визначені), про які ще домовляються. Пачіні⁵ взявся терміново писати одну партитуру. Негайно дайте відповідь відносно Ронконі.

Весь ваш Дж. Россіні.

Болонья, 20 травня 1840 р.

Я почуваюся зараз краще. Аби «Вільгельм» вам вдався. Майте на увазі — не посилюйте надто голос.

¹ Йдеться про оперу «Вільгельм Телль» Россіні.

² Антрепренер.

³ Антрепренер у Флоренції.

⁴ Себастьяно Ронконі, виконавець ролі Телля.

⁵ Композитор Дж. Пачіні.

1841, 11 лютого, Болонья. — У Венецію про працю у театрі Ла Феніче
і наступні виступи М. Іванова.

Дорогий Друже.

Я спізнився на два дні з відповіддю на Ваш важливий для мене лист, оскільки хотів знати наміри Маркезі¹ відносно сезону під час ярмарку в Луго, про які він недавно мене повідомив. Пропозиція, яку він мені зробив, — 4000 франків. Сезон майже збігається у часі з ярмаркою. Як бачите, запропонована сума мізерна, але її можна було б збільшити (сподіваюсь), якщо ви не поміняєте Луго на Брешіа. Я вважаю, що ви повинні просити у синьйора Чіреллі 8000 франків. Дізнайтеся, хто є імпресаріо і хто буде примадонною.

Я сподіваюсь відправитися у подорож до Венеції в понеділок і прибути в середу в обід. Сповістіть про це друзів. Я щасливий, що «Клятва»² принесла вам радість. Побачите, що сезон закінчиться чудово.

Прощайте. Будьте закоханим.

Цілковито ваш Россіні.

Болонья, 11 лют[ого] 1841 р.

¹ Імпресаріо.

² Опера С. Меркаданте, виконана у фрагментах у театрі Ла Феніче.

**1841, 3 квітня, Болонья. — У Флоренцію про ангажементи
для М. Іванова у найближчі театральні сезони.**

Дорогий друже.

Відповідаю на два останніх ваші листи від 27-го і 28-го минулого місяця. Мене дуже сподобалося б, якби ви поїхали до Сінігаллія, коли Базадонна бажає дійти згоди. У противному разі, замість того щоб залишатися без діла, не слід нехтувати роботою у Сієні, якщо платня буде гарантованою й вигідною для вас і трупа та опери підходящими, а публіка відповідно до сезону прихильною до вас. Дізнайтеся про це у Флоренції, перш ніж погоджуватися. Імпресаріо в Римі надіслав мені ангажемент на найближчий карнавал на суму три тисячі шістсот скуді. 3600 скуді — невелика сума і є меншою порівняно із двадцятьма тисячами франків, на які я розраховую. Чекаю ще на остаточні умови з Венеції, але передбачаю, що вони сягнуть суми 20 тисяч. Як вам відомо, у Венеції сезон карнавалу триває до двадцятого березня. Отже, втрачається піст, співати доведеться більше, а заробляти менше, якщо погодитися з їхніми умовами. Та будьте спокійні: я знайду для вас найкращу роботу з можливих.

Я хочу, щоб ви з'явилися в якійсь виставі восени, не розраховуючи тоді на Рим. Вважаю, що «Живи...»¹ була б кращою для вистави і ви зробите добре, уникаючи (поки що) порівнянь з Моріані. Якщо маєте помірятися силами, то слід зробити це в усій опері «Лючія», а не в окремій частині, яка може вийти невдалою і завдати вам багато шкоди. У концертах раджу вам бути подальше від арій. Співайте дуети і романси, якщо бажаєте. Щодо «Телля» нічого не можу сказати вам, поки не познайомлюсь із Себастьяно Ронконі. Я знаю, що Ланарі минулого разу хотів мати Ронконі — блискучого Телля, але вдався до економії грошей, бо захотів дати «Роберта»², і артиста побачили у Відні. Якщо ваша арія не сподобається, можете зняти її. Це аж ніяк не образить вашої гідності. Нема більшого приниження, ніж співати твір, який набрид публіці!!!!

Я не знайомий з партією у «Клятві»³. Якщо маєте поміняти роботу у Ланарі, то я розгляну це і висловлю вам свою думку. Та цей поворот мені не сподобався б. Прощайте, Ніколіно. Хай вам щастить. Повідомте мене про чоловіка Мімі. Незабаром буде вирішена ваша доля на наступний карнавал.

Прощайте. Всі обіймають вас. Будьте уважні щодо слуги. Не нехтуйте інформаціями, оскільки це важлива річ для вас.

Россіні.

3 квітня 1841 р.

¹ Арія з опери «Анна Болейн» Г. Доніцетті.

² Опера «Роберт Деверо» Г. Доніцетті.

³ Опера С. Меркаданте.

1841, 10 вересня, Болонья. — Про виступи М. Іванова
в театрі м. Луго.

Дорогий Ніколіно.

Мене безмежно радує чудовий успіх, здобутий в Луго. Я не сумнівався у ньому ні на мить. Ура! Ура! Мені вельми подобається, що ви будете з Ланарі влітку і восени, якщо він міняє свої рішення. Платня — 3000 франків на місяць, яку він вам пропонує, є непоганою навіть у разі за роботу більше місяця та в місцях, де ви вже співали. Якби йшлося про термін до трьох місяців, тоді інша справа. Послухаймо, які будуть місця, термін і опери, котрі ви маєте виконувати. Зараз я багато займаюся листуванням з Римом, подивимося, який буде фінал. Тут усі пишаються вашими тріумфами і я — більше за всіх. Витрачайте гроші потроху, вкривайте себе славою і вважайте мене цілком відданим вам Дж. Россіні.

10 вер[ес]ня 1841 р.

P.S. Якщо побачите вельмишановного Пескантіні, скажіть йому, що я одержав його люб'язного листа і надзвичайно вдячний йому за його клопоти.

1842, 24 липня, Болонья. — З приводу участі М. Іванова
у виставах в м. Сінігаллія.

Дорогий Ніколіно.

Мене дуже засмутило те, що ви розповідаєте про «Вільгельма Телля»¹. У цих краях постійно ці неприємності, нічого не вдієш. «Лючія», однак, є кращим виходом. За цієї несподіваної завади співчуваю Ланарі, який вже зробив свої готування. Скажіть згаданому Ланарі, що я передам йому «Стабат» з партіями для співу і оркестру за сімдесят скуді, якщо він виконуватиме це в Сінігаллії, гарантуючи мені обов'язкову умову, що не робитиме копію з цієї партитури і т. ін.

Граф Марескалькі прибув до Болоньї. Завтра я маю з ним зустріч з приводу вашої справи. Бонола написав мені з Мілана, що надіслав мій лист до Барселони. Зачекаємо на відповідь. Як вам спека? Ви маєте постаратися у цьому сезоні. Всі вітають вас і чекають звісток про ваш дебют, який неодмінно буде вдалим.

Вітайте Тамбуріні², якому передайте єдиний тут шматочок музики, що є переробкою перших тактів кабалетти з дуета в «Семіраміді». Краще пізно, аніж ніколи.

Прощайте, Ніколіно. Не витрачайтеся багато і будьте закоханим.

Цілком ваш Дж. Россіні.

Болонья, 24 липня 1842 р.

Якщо Романі прибув до Сінігаллії, обійміть його від мого імені.

¹ Йдеться про цензурні перепони для постановки цієї опери.

² Антоніо Тамбуріні, оперний співак.

1844, 4 січня, Болонья. — У Мілан з порадами взяти участь
в опері Белліні «Пуритани» у театрі Ла Скала.

Дорогий Ніколіно.

Я одержав векселі на загальну суму в 450 франків, яку заберу вчасно і
ними зроблю платіж у Маттеї.

Я безмежно радий почути від вас і всіх, що у тому вирі ви були врятовані,
незважаючи на те, що мали постраждати, перебуваючи там. Ви мусите
втішатися цілковитим збереженням вашої репутації, і, я впевнений, міланці
зрештою підтримають вас, бо того ви заслуговуєте. Хоча вам не подо-
баються «Пуритани», я вважаю, що ви маєте здобути у цій опері великий
успіх, оскільки не знаю тенора, окрім Рубіні, який може краще за вас
виконати цю партитуру. Відтак держайте, мій Ніколіно. Побачите, що мої
пророцтва справдяться і ми будемо, отже, всі щасливі. Нарешті, пам'ятайте,
що заробіток забезпечений. Душевний спокій і все прийде одразу. Бажаю
вам доброго Нового року і всіляких успіхів. Якщо побачите графа Панекта,
передайте йому поклон від мого імені і скажіть, що я особисто вдячний
йому за покровительство, яке він вам надає. Він людина чудової і сильної
вдачі, незвичайної душі і за своєю натурою філантроп. Мад[емуазель]
Пеліссьє і друзі обіймають вас. Я є і буду завжди відданим вам Дж. Россіні.

Болонья, 4 січ[ня] 1844 р.

1844, 17 березня, Болонья. — У Мілан з банківським грошовим дорученням.

Дорогий Ніколіно.

Ось вам доручення на 3000 лір, про яке ви мене питали. Якщо воно влаштує вас, сповістіть мене, щоб я міг заплатити Піццарді¹. Якщо не скористаєтесь ним (чого я бажаю), відішліть мені, щоб я міг повернути його згаданому Піццарді.

З великою приємністю помічаю, що ви маєте душевну рівновагу, котра необхідна у сповненій поневірянь театральній кар'єрі.

Скажіть ще, чи слід мені писати до Тадоліні² відносно «Лючії». Мад[емуазель] Пеліссє і всі друзі вітають вас. Я є і буду завжди відданим вам Дж. Россіні.

Болонья, 17 березня 1844 р.

¹ Банкір.

² Еудженія Тадоліні співала разом з Івановим в театрі Ла Скала під час сезону 1843-1844 рр.

10

**1844, 24 березня, Болонья. — Записка до рекомендаційного листа
М. Іванову для Відня.**

Дорогий Ніколіно.

Ось вам рекомендація для Відня. Покладіть у пакунок разом з листом до княгині.

Хай щастить вам. Надсилайте мені повідомлення. Вважайте мене вашим відд[аним]

Россіні.

Болонья, 24 березня 1844 р.

1847, 5 січня, Болонья. — В Турін з нагоди дебюту М. Іванова і перемовин про ангажементи.

Дорогий Ніколіно.

Безмежно вдячний вам за добрі звістки, надіслані мені про ваш дебют, а також за поздоровлення з Новим роком, за побажання, які з радістю приймаю і які теж посилаю вам від щирого серця. Я сповістив друзів про ваш гарний успіх і всі були цьому раді.

Щодо контракту у Венеції, про який ви кажете мені, то ви знаєте мою думку про це місто.

Знайте, що я особисто маю інші відхилені контракти для вас. Знайте, нарешті, що ви не повинні більше (принаймні ще на якийсь рік) присвячувати свій талант невігласам і неосвіченим першокласникам. Мені шкода, що ви не маєте змоги вплинути на синьйора Ронзані, який так непокоїть ваше серце, але прийняту умову треба виконувати.

Моя дружина, яка рада бачити вас, вітає вас, так само — всі друзі. Щиро обіймаю вас. Палко відд[аний], цілком ваш Дж. Россіні.

P.S. Зробіть мені послугу для подружжя Романі¹ і передайте їм велику подяку за добрий прийом, який вони вам зробили.

Болонья, 5 січ[ня] 1847 р.

¹ Йдеться про сім'ю поета і лібреттиста Ф. Романі.

1848, березня 22, Болонья. — Про завершення М. Івановим театального сезону в Римі і політичні події в Італії.

Дорогий Ніколіно.

Вашого листа від 17-го числа цього місяця отримав разом з ордером на 1000 скуді до банку Маццакураті, — сума, яку я заберу до завершення терміну згаданого ордеру.

Моя душа радіє від звістки, що ви цілком гідно закінчили театральний сезон. Про це я дізнався від багатьох і саме тому не здивувався, знаючи ваш чудовий талант і ваше завзяття. Добре, що м[істе]р Уорд послуговується вами у своїх академіях; ще краще було б, можливо, якби надійшли розкішні дарунки за англійським звичаєм.

Багато наших чивіків під командуванням Карло Біньямі відправилися до Кастельфранко з наміром подати допомогу моденцям, які їх запросили, коли герцог волею Провидіння покинув Модену у супроводі своїх німців і залишив, таким чином, свій трон порожнім. Наші чивіки, які були сповнені запалу, повернуться звідти до своїх домівок, не діставши нагоди воювати, як того вони бажали.

Оприлюднено звернення герцога Парми, який заради її майбутнього сподівається на розважливість жителів. Про Мілан ми не знаємо нічого вірогідного, бо усі ці дні не приїздили поштові карети. Подейкують, що відбуваються великі масакри¹...

Олімпія, яка палко вітає вас, переповіла мені передані вами відомості про Рим, але вони мене мало задовольняють. Вона тішить себе, що завдяки виявленій вами люб'язності ви поїдете до Флоренції, щоб забрати у мад[емуазель] Великанової приготовлену для неї скриньку з деякими речами і доставити її до Болоньї.

Вітайте від мене Мінгіно². Приїздіть швидше до нас, чому буде щасливий цілком відданий вам Дж. Россіні.

Болонья, 22 березня 1848 р.

P.S. Нанетті і друзі вітають вас.

¹ 18 березня в Мілані почалося антиавстрійське повстання.

² Пестливе ім'я, яким називав Россіні свого друга і друга Іванова професора музики Д. Ліверані.

1848, 28 березня, Болонья. — У Рим про проект оперного сезону у м. Феррара.

Дорогий Ніколіно.

До мене приходив Кортічеллі і розповів про один проект Камуррі для Феррари. Він хоче орендувати тамтешній театр на час наступного ярмарку безпосередньо перед сезоном у Модені. Для вас він хотів би мати у Феррарі ту ж саму його моденську трупу. Йдеться про двадцять чотири вистави, по чотири на тиждень. Будуть «Вільгельм Телль» і «Розбійники». Скажіть мені, чи подобається вам ця справа і якими були б ваші умови для цих 24 вистав. Також повідомте мене, коли приблизно будете у нас. Цілком відд[аний] вам Дж. Россіні.

Болонья, 28 березня 1848 р.

1850, 25 грудня, Болонья. — У Париж з нагоди гастролей М. Іванова.

Дорогий Ніколіно.

Хоча ваш лист від 18-го цього місяця надійшов, коли я хворів дуже сильним запаленням слизової оболонки, тобто щорічною простудою, я дістав величезну радість від звістки, надісланої вами мені у зв'язку з вашим чудовим успіхом. Цей лист є найкращим Новим роком, який Провидіння змогло призначити мені. Не можу не визнати, що до сьогоднішнього дня я був дуже занепокоєний, але страхи розсіялися. Хай живе Ніколіно! Нехай Всевишній благословляє вас.

[...] Олімпія радіє зі звістки, яку я повідомив їй. Сьогодні я поділюся нашою радістю з усіма друзями і це дозволить нам радісно провести свято Різдва. Продовжуйте повідомляти мене про театральні події, які ви спостерігаєте. Залиште на якийсь час гомеопатію!!!!

Цілком відданий вам Джоакіно Россіні.

Болонья, 25 груд[ня] 1850 р.

1852, 15 квітня, Флоренція. — У Болонью про плани М. Іванова співати в опері Дж. Верді «Ріголетто».

Дорогий Ніколіно.

Із задоволенням дізнався, що ви домовляєтеся з багатьма особами відносно ярмаркового сезону в Сінігаллії, а також про те, що збираються поставити «Ріголетто» нашого друга Верді. Я хотів би, щоб перед тим, як взяти зобов'язання співати у цій опері, ви порадилися з Верді. Хай він скаже вам з тією відвертістю, яка властива перевіреному на ділі його прихильному ставленню до вас, чи можете ви пристойно виступити у ній і чи захоче він для цього відкрити скриньку свого щасливого натхнення й написати дещо для вас і тим забезпечити вам успіх. У листі або під час відвідин його передайте мої щирі вітання й скажіть йому, оскільки я кермую Івановським човном, що я приєдную до ваших прохань мої, хоча вони мають вагу для небагатьох.

Прощайте, Ніколіно.

Відданий вам Дж. Россіні.

Флоренція, 15 квітня 1852 р.

**1859, 22 серпня, Париж. — У Болонью про наступний приїзд
М. Іванова до композитора.**

Дорогий Ніколіно.

Ваш намір приїхати до Франції, а саме до Пассі, палко схвалюю. Але я не буду в змозі надати вам пристойне житло в моєму домі з огляду на його обмежені розміри. У разі необхідності я підшукаю житло для вас поблизу мене і слугу, якщо завітаєте сюди. Прошу лише уточнити термін вашого прибуття, щоб усе було підготовлене до вашого приїзду. Щодо харчування, то ви розділятимете нашу трапезу, за якої минулого приїзду я отримав доказ вашої великодушності.

Будьте ласкаві передати Донцеллі тисячу палких слів від мене і висловити дочці, відтепер заміжній, побажання цілковитого щастя. Зараз ми у жалобі через смерть матері моєї дружини, яка не дожила, не хворіючи, трьох днів до вісімдесяти двох років. Ваш приїзд буде підтримкою для Олімпії, яка вас ніжно любить. Поцілуйте мого доброго Ліверані, скажіть йому, що я дуже вдячний йому за щирі листи до мене.

Радий обійняти вас незабаром. Цілком відданий вам Дж. Россіні.

Париж, 22 серпня 1859 р.

P.S. Якщо побачите Гаєтаніно¹, передайте йому мої численні вітання.

¹ Гаєтано Фабі, найближчий друг і повірений Дж. Россіні у Болоньї.

1864, 29 серпня, Пассі, Париж. — У Болонью про участь М. Іванова у музичному святі в м. Пезаро.

Дорогий Ніколіно,

Я одержав вашого листа від 23-го цього місяця разом з газетою «Вісник Емілії», з якої дізнався все, що відбувалося в Пезаро 21-го на мою честь. Як маєте переконатися, я дуже вдячний вам за ласку і добрі почуття, які щоразу ви виявляєте до мене. Те, що ви вкриваєте мене бронзою, мені почасти було відомо від мого Ліверані. Нехай Всевишній побажає, щоб такі поривання не змогли зашкодити вашому дорогоцінному здоров'ю. Пишу вам одразу, відчуючи нагальну потребу подякувати за це.

Як ваші теперішні справи? Чи стали взірцем поведінки? Чи маєте добрий апетит? Тримайте мене в курсі вашого морального стану. Вимагаю цього як батько і як цілком відданий Вам Россіні.

Олімпія зичить вам тисячу щирих побажань.

Пассі, Париж, 29 серпня 1864 р.



*Carissimo, Rossini non ha sentito colgo questo troncato inventore
per il lavoro la mia famiglia e ammirazione
G. Rossini*

Композитор Джоаккіно Россіні
(портрет, худ. Г. Де Санктіс, 1862 р.,
Болонья, Муніципальний
музично-бібліографічний музей).

1865, 10 вересня, Пассі, Париж. — Останній лист до М. Іванова
в Болонью.

Мій добрий Ніколіно.

Як бачите, я забарився з відповіддю на ваш дорогоцінний лист, надісланий з Болоньї, який для мене є свідченням вашої постійної взаємності, а може й послуху!!! За часів прогресу, в які ми живемо, коли панує розрахунок, а серце є лише скромним додатком до нього, доволі нелегко знайти крихітку почуття! Мій Гаєтаніно пише мені про ваше перебування в Порретта¹. Гадаю, що ви займалися справою, що продовжує досліди лікаря Іванова!! Також я чув, що мій дорогий Ліверані (завжди міністр марних справ) знаходиться в Дель Поджо, мабуть, у Грабінські. У цьому він, як і ви, після тривалої подорожі, має відчувати потребу. Кажу знову про запізнення з відповіддю вам, запізнення, спричинене писанням мною багатьох листів (почасти дипломатичних) з приводу ордена першого ступеня, пожалуваного мені імператором Мексики. Сила орденських стрічок!

До нього додається ще один — від великого Султана. Він має, згідно з монаршим указом, повісити мені його на шию. Бідний композитор!

Нагадайте про мене доброму Донцеллі, обніміть Мінгіно² — піаніста 7-го класу.

Прийміть щирі вітання Олімпії і вважайте мене уважним до вашого послуху.

Цілком відданий вам Дж. Россіні.

Пассі, Париж, 10 вер[ес]ня 1865 р.

¹ Водний курорт в Апеннінських горах, де неодноразово відпочивали і лікувалися Дж. Россіні та М. Іванов.

² Пестливе ім'я, яким називав Россіні свого друга і друга Іванова професора музики Д. Ліверані.

Місця діяльності Миколи Іванова

Австрія

Відень, 1844, 1847: т-р Кернтнертор.

Велика Британія

Лондон, 1834-1838: т-ри Королівський, Друрі-Лейн, Ковент-Гарден, Сент-Джеймс, Вестмінстерське абатство, Ганновер-сквер, Оперний концертний зал, Філармонічне товариство.

Італія

Анкона, 1842: т-р Музе.

Болонья, 1839, 1840, 1842, 1844, 1845, 1848: т-р Комунале, Аркіджинназіо (університет), Казино, салони Ерколани і Сампієрі.

Венеція, 1840–1841: т-р Ла Феніче, Аполлонове товариство.

Генуя, 1841-1842, 1846: т-р Карло Феліче.

Луго, 1841: міський т-р.

Лукка, 1840, 1842: т-р Джильйо.

Мачерата, 1845: т-р Кондоміні.

Мілан, 1843-1844: т-р Ла Скала.

Неаполь, 1832, 1833: т-ри Сан Карло, Фондо.

Палермо, 1843, 1852: т-р Кароліно.

Парма, 1844-1845: т-р Дукале.

Пезаро, 1864: міський т-р.

Равенна, 1845: міський т-р.

Рим, 1832, 1845-1846, 1847-1848: Французька академія, т-р Аполло.

Ровіго, 1845: т-р Соціале.

Сінігаллія, 1842: т-р Феніче.

Трієст, 1846: т-р Гранде.

Турін, 1846-1847, 1848-1849: т-р Реджо.

Фаенца, 1842: т-р Комунале.

Флоренція, 1840, 1842, 1853: т-р Пергола, палац Пітті.

Росія

Санкт-Петербург, 1821-1830: Придворна півча капела, Філармонічне товариство.

Франція

Марсель, 1843: Гранд-т-р.

Париж, 1833-1839, 1850-1851: Італійський т-р, зал Герца.

Репертуар Миколи Іванова

№ п/п	Композитор	Опера	Партія
1	Аларі Дж.	Розмунда	Ільдовальдо
2	Анонімний автор	Провансальський пустельник	Аламеде
3	Белліні В.	Норма	Полліон
4	-//-//-//-	Пуритани	Артур
5	-//-//-//-	Сомнамбула	Ельвіно
6	Бергхерш Дж.	Турнір	
7	Бона Р.	Гладіатор	Флавіо
8	Верді Дж.	Аттіла	Форесто
9	-//-//-//-	Ернані	Ернані
10	-//-//-//-	Ломбарді у першому хрестовому поході	Оронте
11	-//-//-//-	Розбійники	Карл
12	Габріеллі Н.	Божевільна в Шотландії	Евано
13	Габуссі В.	Клеменца Валуа	Ренато
14	Доніцетті Г.	Анна Бoleйн	Персі
15	-//-//-//-	Дон Паскуале	Ернесто
16	-//-//-//-	Еліксир кохання	Неморіно
17	-//-//-//-	Катерина Корнаро	Джерардо
18	-//-//-//-	Лукреція Борджа	Дженнаро
19	-//-//-//-	Лючія ді Ламмермур	Едгар
20	-//-//-//-	Маріно Фальєро	гондольєр
21	-//-//-//-	Марія ді Роган	Шале
22	-//-//-//-	Роберто Деверо	Роберто
23	Комбі П.	Дженевра монреальська	Етторе
24	Коста М.	Малек Адель	Ріхард
25	Манданічі П.	Марія дельї Альбіцці	Ланфранкі
26	Манна Р.	Прихований пророк	

№ п/п	Композитор	Опера	Партія
27	Меркаданте С.	Розбійники	Тереза (жіноча роль)
28	-//-//-//-	Дві знамениті суперниці	Альваро
29	-//-//-//-	Клятва	Віскардо
30	Моцарт В.-А.	Весілля Фігаро	Базіліо
31	-//-//-//-	Дон Жуан	Дон Оттавіо
32	Ніколаї О.	Тамплієр	Вільфредо
33	Ніні А.	Маргарита з Йорка	Артуро
34	Ньекко Ф.	Репетиція опери-серія	Федеріко
35	Пачіні Дж.	Єврейка	Манліо
36	-//-//-//-	Марія, королева Англії	Рікардо
37	-//-//-//-	Саффо	Фаоне
38	-//-//-//-	Швейцарці	Теберто
39	Понятовський Дж.	Малек Адель	Малек Адель
40	Россіні Дж.	Вільгельм Телль	Арнольд
41	-//-//-//-	Діва озера	Родріго
42	-//-//-//-	Мойсей в Єгипті	Аарон
43	-//-//-//-	Облога Корінфа	Клеоменас
44	-//-//-//-	Отелло	Родріго
45	-//-//-//-	Севільський цирульник	Альмавіва
46	-//-//-//-	Сорока-злодійка	Джанетто

Кантати, гімни, романси, пісні, оперні арії в концертах

Аляб'єв О.: романс «Соловей»; Белліні В.: арії з опери «Беатріче ді Тенда»; Варламов О.: романси; Гайдн Ф.: месса; Глінка М.: романси, куплети з хором «Ліла в чорній мантії»; Еггер Ф.: романс «Перший день кохання»; Меркаданте С.: гімн Россіні; Пачіні Дж.: кантати «Россіні і Батьківщина», «Щасливий Гіменей»; Россіні Дж.: кантата «Стабат Матер», гімн національної гвардії м. Болонья; Шуберт Ф.: «Серенада».

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Аларі (Alary) Джуліо 74–78, 180.
Альбоні (Alboni) Марієтта 86, 96, 112.
Альбертіні (Albertini) Аугуста 116.
Альбертацці (Albertazzi) 58.
Альтієрі (Altieri) 116.
Альфред Великий, англійський король 63, 181.
Аляб'єв Олександр Олександрович 16, 22.
Амарі (Amarì) Мікеле 48.
Анненков Павло Васильович 81, 82, 118.
Ансело Ж. 49.
Анчілло (Ancillo) Джузеппе 79, 80, 82.
Аппіані (Appiani) Джузеппіна 104.
Аттіла (Attila) 115, 121, 122.

Базадонна (Basadonna) Дж. 35, 165.
Байрон (Byron) Джордж Ноел Гордон 30, 46, 50, 111, 121.
Баккіні (Bacchini) Джузеппе 108.
Бакунін 135.
Балф (Balfe) Майкл 61.
Бальзак (Balzac) Оноре 46, 48, 50, 55.
Баратинський Євген Абрамович 21.
Барбієрі Ніні (Barbieri Nini) Маріанна 107, 108, 112.
Бассі (Bassi) Уго 120, 121, 123.
Бейль Анрі див. Стендаль
Белліні (Bellini) Вінченцо 7–10, 27, 28, 36, 45, 49, 51, 54, 55, 61, 67, 73, 75, 77, 78, 83, 91, 94, 95, 114, 129, 168, 180, 181.
Бельджойозо (Belgioioso) Крістіна 48, 49, 78.
Бельджойозо (Belgioioso) Помпео 86, 87.
Бенедікт (Benedict) Юліус 62.
Бенеллі (Benelli) Джованні Баттіста 140.
Беннаті (Bennati) 15, 63.

Бергхерш (Burghersh) Джон Фейн 63, 180.
Березовський Максим Созонтович 15, 16, 70.
Берліоз (Berlioz) Гектор Луї 7, 31, 124.
Бертолотті (Bertolotti) 69.
Бертран (Bertrand) Іда 126.
Беттоне (Bettone) Джанніно 53.
Бетховен (Beethoven) Людвіг 25.
Беліков Петро Єгорович 135.
Біготті (Bigotti) 108.
Бідера (Bidera) Джованні 50.
Біньямі (Bignami) Карло 118, 121, 172.
Біондіні (Biondini) 80.
Бішоп (Bishop) Анна 63.
Бішоп (Bishop) Юлій Август Вільгельм 61.
Боккарді (Boccardi) Альберто 112.
Бона (Bona) Паскуале 122, 180.
Бонола (Bonola) Джован Баттіста 167.
Бортнянський Дмитро Степанович 15–19, 22, 23, 86, 124.
Брунетті (Brunetti) Анджело 115, 123.
Брюллов Карл Павлович 40.
Буланже (Boulangier) Луї 47.
Булль (Bull) Уле Борнеман 61.
Бурдін Федір Олександрович 38.
Б'янкі (Bianchi) Еліодоро 26, 27, 29, 133, 135, 137, 156, 160.

Вареze (Varese) Феліче 96, 104, 107, 108, 110, 114.
Варламов Олександр Єгорович 16, 18, 21, 181.
Вебер (Weber) Карл Марія 25.
Веліканова (Velicanof) 172.
Веллінгтон (Wellington) Артур Уелслі 63.

- Веллуті (Velluti) Джованні Баттіста 84.
Веневігінов Олексій Володимирович 34.
Вердже (Verge) 154.
Верді (Verdi) Джузеппе 7, 8, 10 68, 72, 73, 83, 93, 98, 103, 104, 106–112, 114, 116, 121, 122, 124, 125, 129, 148, 150, 152, 175, 180.
Верне (Vernet) Орас 30, 46.
Вернер (Verner) Цакаріас 111.
Верон (Véron) Луї 43.
Віардо (Viardot) Луї 14.
Віардо-Гарсія (Viardot Garcia) Мішель Поліна 96, 144.
Вінні (Vigny) Альфред де 50.
Волконська Зінаїда Олександрівна 30, 32.
Волконський М.Д. 75.
Волконський Петро Михайлович 19, 37, 133.
Володимир Святий, київський князь 18.
Воронцов-Дашков Іван Іларіонович 26, 133, 135.
Вяземський Петро Андрійович 37.
- Габріеллі (Gabrielli) Ніколо 180.
Габуссі (Gabussi) Вінченцо 81, 82, 180.
Гавацці (Gavazzi) Алессандро 119.
Гадзаніга (Gazzaniga) Марієтта 122, 123.
Гайдн (Haydn) Франц Йозеф 22.
Гайєц (Hayez) Катерина 114.
Гайцингер Антон 25.
Галлі (Galli) Філіппо 27, 28.
Галуппі (Galuppi) Бальдассаре 16.
Гандольфі (Gandolfi) Джузеппе 158.
Гарібальді (Garibaldi) Джузеппе 113, 121, 123.
Гейне (Heine) Генріх 7, 47.
Генріх VIII, англійський король 27, 33.
Герц (Herz) Леон 93, 104.
Герцен Олександр Іванович 116, 117.
Гізо (Guizot) Франсуа П'єр Гійом 48.
Глинка Михайло Іванович 7, 21–23, 25, 27–33, 39, 40, 132, 133, 135, 139, 181.
- Глюк (Gluck) Кристоф Віллібальд 20.
Гоголь Микола Васильович 30, 56–59.
Голіцин Сергій Григорович 21.
Грабінські (Grabinski) Енріко 178.
Грассі (Grassi) Т. 109.
Григорій XVI, папа римський 110.
Грізі (Grisi) Джулія 43–45, 50, 51, 57, 58, 60, 61.
Гроув (Grove) Джордж 14.
Гуаско (Guasco) Карло 97, 104.
Гуїдичіні (Guidicini) Фердінандо 124.
Гулак-Артемівський Семен Степанович 75–77.
Гульєльмі (Guglielmi) П'єтро Алессандро 26.
Гульєльмі (Guglielmi) П'єтро Карло 26.
Гура 98.
Гюго (Hugo) Віктор 46, 48, 50, 83, 104, 125.
- Давід (David) Джованні 35, 135.
Далль'Окка (Dall'Occa) Філіппо 21.
Далль'Онгаро (Dall'Ongaro) Франческо 113.
Данилевський Олександр Семенович 56–59.
Дантан (Dantan) Жан П'єр 46, 48.
Де Бассіні (De Bassini) Акілле 112, 122.
Де Джулі Борсі (De Giuli Borsi) Тереза 83, 84, 110.
Делакруа (Delacroix) Ежен 46–48.
Делеклюз (Delécluze) Етьєн Жан 44, 45, 58.
Делла Корте (Della Corte) Андреа 9.
Дельвіг Антон Антонович 21, 22.
Дельї Антоні (Degli Antoni) Клементіна 86, 87.
Де Ля Гранж (De La Grange) Анна 109.
Деранкур (Derancourt) 82.
Деревіс П. 43.
Державін Гаврило Романович 19.
Дженералі (Generali) П'єтро 28.

Джоберті (Gioberti) Вінченцо 48.
Джусті (Giusti) Джузеппе 77.
Доніцетті (Donizetti) Гаetano 7, 8, 10, 27,
32–34, 39, 49–52, 54, 55, 67, 73, 83, 84, 86–88,
91, 92, 95, 97, 98, 103–105, 108, 113, 114, 116,
125, 129, 165, 180.
Донцеллі (Donzelli) Доменіко 45, 58, 121,
176.
Дюма (Dumas) Олександр 46, 48.
Дюпре (Dupréz) Жильбер Луї 108.
Еггер (Egger) Фердінандо 181.
Ейхбергер Йосиф 25.
Емільяні (Emiliani) Вітторіо 10.
Ескюд'є (Escudier) 86.
Євсєєв 20.
Єлизавета Петрівна, російська
імператриця 22
Жаріко Теодор 47.
Жуковський Василь Андрійович 21, 37, 56.
Залеський (Zaleski) Юзеф Богдан 57.
Зоболі (Zoboli) Антоніо 161.
Іванов Василь Кузьмич 14, 15.
Іванов Кузьма 14, 141, 158, 159.
Іванова Наталія 14, 141, 158.
Імода (Imoda) Кароліна 85.
Казалі (Casali) 84.
Кампана (Campana) 106.
Кампі (Campi) Джузеппе 158.
Камуррі (Camurri) 173.
Капніст Василь Васильович 19.
Карамазін Андрій Миколайович 52, 55.
Карафа (Carafa) Джованні 46.
Карл V, іспанський король 104.
Карл XII, шведський король 14, 160.
Карл Альберт (Carlo Alberto), король
Сардинії 110, 122.
Карліні (Carlini) Чіа 10.

Карузо (Caruso) Енріко 7.
Каталані (Catalani) Аделіна 21.
Каталані (Catalani) Анджеліка 16, 21.
Кватріні 27.
Керн Анна Петрівна 22.
Керубіні (Cherubini) Луїджи 25.
Кобраченська див. Іванова Наталія.
Коджіані 36.
Колліні (Collini) Філіппо 110, 126.
Комбі (Combi) П'єтро 81, 82, 180.
Константіні (Constantini) Натале 85.
Корнієнті (Cornienti) Гаetano 95.
Кортезі (Cortesi) Антоніо 105.
Кортічеллі (Corticelli) Мауро 106, 173.
Коста (Costa) Мікеле 55, 180.
Крейсіг Фрідріх Людвіг 133.
Крешентіні (Crescentini) Джироламо 31.
Кріхубер (Kriechuber) Йозеф 108.
Кромвель (Cromwell) Томас 49.
Кудзані (Cuzzani) Кароліна 108.
Кушелев-Безбородько 20.
Лаблаш (Lablache) Луїджи 32–35, 37, 43,
50, 55, 57, 58, 62, 75, 125.
Лайдесдорф (Leidesdorf) М. Дж. 78.
Лайдесдорф (Leidesdorf) Н. 77.
Лампері (Lamperi) Аугусто 45.
Ланарі (Lanari) Алессандро 76, 78, 79,
144–147, 163, 165–167.
Левашов Василь Васильович 39.
Леопарді (Leopardi) Джакомо 49.
Липиньський (Lipiński) Кароль
Юзеф 7, 61, 62.
Ліверані (Liverani) Доменіко 70, 85, 110,
121, 172, 176–178.
Ліст (Liszt) Ференц 7.
Локателлі (Locatelli) Томмазо 81.
Лонген Бальдассаре 81.
Луїджина (Luigina) 147.
Луї Філіпп, французький король 117.

Лукіні (Luchini) 92.
Лукка (Lucca) Франческо 121, 150, 152.
Луккарді (Luccardi) Вінченцо 124.
Льове (Löwe) Софія 104.
Львов Федір Петрович 19, 23, 132, 133, 135, 137, 139.
Лямі Ежен 47.
Ляфон (Lafont) 43.
Магадзарі (Magazzari) Гаetano 117.
Маджоротті (Magiorotti) 8.
Мадзіні (Mazzini) Андреа Луїджі 77–79.
Мадзіні (Mazzini) Джузеппе 7, 8, 50, 52–55, 62, 75, 77–79, 96, 113.
Мазепа Іван Степанович 31, 46, 47, 105, 106.
Максимович Михайло Олександрович 30.
Малібран (Malibran) Марія Фелісіта 32, 61.
Маміані (Mamiani) Теренціо 48.
Манданічі (Mandanici) Плачідо 90, 180.
Манна (Manna) Руджеро 112, 180.
Марескалькі (Marescalchi) Карло 167.
Маріні (Marini) 90.
Маркезі (Marchesi) Густаво 7.
Мартінееллі (Martinelli) Філіппо 121.
Маттіолі (Mattioli) 73.
Маццакураті (Mazzacurati) Джузеппе 172.
Мейєрбер (Meyerbeer) Джакомо 28.
Мелас 21.
Менотті (Menotti) Чіро 29.
Меншиков 22.
Мереллі (Merelli) Бартоломео 92.
Меркаданте (Mercadante) Джузеппе Саверіо Рафаеле 8, 71, 73, 79, 85, 161, 162, 164, 165, 181.
Мерлі-Клерічі (Merli Clerici) 90.
Меттерніх (Metternich) Клеменс Венцель Лотар 114, 119.
Меуччі (Meucci) Філіппо 117.
Микола I, російський імператор 22, 30, 38, 39, 110.

Мислівечек (Mysliveček) Йосеф 70.
Михайлов-Остроумов Порфирій Михайлович 75, 76.
Михайловський 20.
Мільтон (Milton) Джон 61.
Мільяні (Migliani) 47.
Мітрович (Mitrovich) Джованні 115, 116.
Міцкевич (Mickiewicz) Адам 21, 57.
Мішле (Michelet) Жюль 48.
Монтенегро (Montenegro) Антуанетта 96.
Монтероссо (Monterosso) К. 8.
Мордвінов О. 38.
Моріані (Moriani) Наполеоне 142, 165.
Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей 20, 22, 55, 60, 67, 70, 95, 181.
Моченіго (Mocenigo) Альвізе 80, 145.
Мошелес (Moscheles) Ігнац 61, 62.
Музич (Musich) Еудженіо 73.
Мур (Moore) Томас 113.
Мюссе (Musset) Альфред де 48.
Наполеон I Бонапарт, французький імператор 30, 63, 78.
Нессельроде Карл Васильович 29.
Нікколіні (Niccolini) Антоніо 33.
Ніколаї (Nicolai) Отто 81, 145, 181.
Ніколао (Nicolao) Маріо 10.
Ніні (Nini) Алессандро 81, 83, 181.
Ніссен (Nissen) Генрієтта 115.
Новелло (Novello) Клара 85–87.
Нодзарі (Nozzari) Андреа 31, 139, 156, 160.
Нуррі (Nourrit) Адольф 61.
Ньєкко (Gnesso) Франческо 181.
Олександр VI, папа римський 83.
Орсі (Orsi) П'єтро 8.
Паваротті (Pavarotti) Лучано 7, 88.
Павлищев Микола Іванович 21.
Паїзієлло (Paisiello) Джованні 26.
Паганіні (Paganini) Нікколò 46.

- Палладіо (Palladio) Андреа 81.
Паста (Pasta) Джудітта 27–29, 62.
Пачіні (Pacini) Джованні 28, 34, 35, 85, 88–90, 94, 145, 153, 154, 163, 181.
Пеліссє (Pélicssier) Олімпія 55, 149, 161, 168, 169, 178.
Пеполі (Pepoli) Карло 48, 49, 58.
Пескантіні (Pescantini) Джузеппе 166.
Петро I, російський імператор 14, 160.
Петров Осип Опанасович 39, 40.
Пій IX, папа римський 114, 115, 121.
Піццарді (Pizzardi) Гаєтано 169.
Поєріо (Poerio) Алессандро 48.
Полторацький Марко Федорович 16, 22.
Понятовський (Poniatowski) Карло 121, 181.
Порпора (Porpora) Нікола 31.
Прокопович Микола Якович 57.
Прюдєн (Prudent) Еміль 114.
Пуньї (Pugni) Чезаре 28.
Пушкін Олександр Сергійович 34.
П'яве (Piave) Франческо 111.
Радецький (Radezky) Йозеф 122.
Радічотті (Radiciotti) Джузеппе 10.
Рачинський Андрій Андрійович 16.
Реді (Redi) Карло 68.
Рельї (Regli) Франческо 13, 156.
Рембо (Raimbaux) Т. 35.
Рікорді (Ricordi) Джованні 34, 154.
Ріман (Riemann) Карл Вільгельм Юліус Хуго 13.
Рісторі (Ristori) Аделаїда 106.
Ріццолі (Rizzoli) 14.
Річчі (Ricci) Луїджі 112.
Річчі (Ricci) Томмазо 159.
Робер (Robert) Едуар 38, 39, 43.
Романі (Romani) П'єтро 71, 72, 145, 161, 162.
Романі (Romani) Феліче 114, 171.
Ромберг (Romberg) 20.
Ронзані (Ronzani) 171.
Ронконі (Ronconi) Джорджо 71, 96.
Ронконі (Ronconi) Себастьяно 73, 76, 79, 82, 163, 165.
Ронці (Ronzi) Луїджі 121, 151.
Ронці де Бенїс (Ronzi de Begnis) Джузеппіна 33–35.
Роппа (Roppa) Джакомо 111, 148.
Росселлі (Rosselli) Джон 9.
Россі (Rossi) Вінченцо 87.
Россі (Rossi) Гаєтано 82.
Россі (Rossi) Джованні 36, 37.
Россіні (Rossini) Джоаккіно 7–10, 20, 26–28, 31, 36, 38, 43, 46–49, 54–56, 60, 67, 70–74, 78–95, 98, 103, 106–108, 110–112, 114, 116, 118–120, 124, 126, 129, 142, 144–146, 149, 151, 156, 160–178, 181.
Ротшільд (Rotschild) 62.
Рубіні (Rubini) Джакомо 47.
Рубіні (Rubini) Джованні Баттіста 9, 26–28, 31, 34, 43–47, 50, 51, 57, 58, 60–62, 75, 92–94, 114, 124, 125, 135, 156, 160, 168.
Руффіні (Ruffini) Агостіно 50, 51, 53, 54.
Руффіні (Ruffini) Джованні 53.
Сансовіно (Sansovino) Андреа 81.
Сантіні (Santini) 34, 43.
Сантоканале (Santocanale) Філіппо 36.
Северіні (Severini) Карло 38, 39.
Сєн-Леон (Sain-Léon) Мішель Шарль Віктор Артур 105.
Сєн-Сімон (Saint-Simon) Анрі 77.
Сєччі Корсі (Secchi Corsi) Ірена 91, 92.
Сімоновський Іван Павлович 56.
Сірторі (Sirtori) Джузеппе 48.
Сканделларі (Scandellari) 47.
Скотт (Scott) Вальтер 49, 51.
Смирнова-Россет Олександра Осипівна 56.
Смоленський Степан Васильович 9, 14.

- Соболевський Сергій
Олександрович 28, 29.
- Сталь, де (de Staël) Анна Луїза
Жермена 15, 111.
- Стендаль (Stendhal) 7, 31, 47, 48, 81.
- Стреппоні (Strepponi) Джузеппіна 72,
74, 85, 144.
- Стреттоу (Strettow) 63.
- Суперкі (Superchi) 90.
- Тадоліні (Tadolini) Джованні 67, 142.
- Тадоліні (Tadolini) Еудженія 96, 169.
- Тальберг (Thalberg) Зігізмунд 62.
- Тамбуріні (Tamburini) Антоніо 32, 43, 50,
51, 57, 58, 60–62, 75, 87, 88, 167.
- Тассо (Tasso) Торквато 109.
- Тозі (Tosi) Доменіко 20.
- Токкані (Toccani) Еліза 72.
- Тольді (Toldi) А. 34.
- Томмазо (Tommaso) Нікколо 48.
- Тургенев Микола Іванович 37.
- Тургенев Олександр Іванович 37, 52.
- Унгер (Unger) Кароліна 73, 76, 162.
- Уорд (Word) 119, 172.
- Фабі (Fabi) Гаetano 120, 176.
- Фабріці (Fabrizi) Нікола 96.
- Фабріччі (Fabricci) Натале 112.
- Фарес (Fares) 144.
- Ферретті (Ferretti) Якопо 34.
- Фетіс (Fétis) Едуар Луї Франсуа 45.
- Фетіс (Fétis) Франсуа Жозеф 13.
- Фіораванті (Fioravanti) Валентіно 26.
- Фіорентіні (Fiorentini) 125.
- Фіоретті (Fioretti) Антоніо 109.
- Фіоретті (Fioretti) Елена 109.
- Фіорі (Fiori) Гаetano 68, 86, 87, 91, 104,
142, 147, 155.
- Фодор-Менв'єль (Fodor-Mainvielle)
Жозефіна 31, 139.
- Франческо IV, моденський герцог 29.
- Фреццоліні (Frezzolini) Джузеппе 27.
- Фреццоліні (Frezzolini) Ермінія 68, 69.
- Хорлі (Chorly) Генрі 59, 60.
- Цингареллі (Zingarelli) Нікола
Антоніо 27.
- Цоппіс (Zoppis) Франческо 16.
- Чайковський Петро Ілліч 7.
- Челлетті (Celletti) Родольфо 9.
- Чикконі (Cicconi) Луїджі 123.
- Чимароза (Cimarosa) Доменіко 26, 40.
- Чичеруаккіо (Ciceruacchio)
див. Брунетті.
- Чіреллі (Cirelli) 164.
- Шевир'єв Степан Петрович 29–31, 34, 40.
- Шевченко Тарас Григорович 86.
- Шенрок Володимир Іванович 56.
- Шестакова Людмила Іванівна 22.
- Шіллер (Schiller) Фрідріх 115.
- Шмідль (Schmidl) Карл 13, 14.
- Шоберлехнер (Schoberlechner) Софія 21.
- Шпор (Spohr) Людвіг 25.
- Шредер-Девріент (Schroder-Devrient)
Вільгельміна 28, 62.
- Штеріч Євген Петрович 26.
- Штакельберг Густав Оттонович 36, 38.
- Шуберт (Schubert) Франц Петер 71, 181.
- Щепкін Михайло Семенович 116.

Наукове видання

<http://history.org.ua>

Микола Варварцев

**Життя і сцена Миколи Іванова:
історія українця в італійському Рісорджименто**

Комп'ютерний набір *І. О. Афоніна*

Комп'ютерна верстка та оригінал-макет *Л. Г. Мигаль*

Підписано до друку 20.12.2011. Формат 70x108/16
Ум. друк. арк. 16,45. Обл. вид. арк.12,33.
Тираж 300. Зам. 41.2011.

Поліграф. д-ця Ін-ту історії України НАН України
Київ-1, Грушевського, 4.