

УКРАЇНА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Микола Варварцев

МУЗИЧНА ЗІРКА ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ: МИКОЛА ІВАНОВ МІЖ ПАРИЖЕМ І ЛОНДОНОМ (1830-ті роки)

У другій половині 1833 р. в Західній Європі сталася подія, яка сполошила дипломатичні і поліцейські служби різних держав: з Італії зник «півчий 14-го класу» петербурзької імператорської капели Микола Іванов, який перебував там на стажуванні. Українець за походженням (народився за одними даними в м. Вороніж, нині Сумської області, за іншими — в Полтаві), він у дитячому віці був привезений до російської столиці в очолювану видатним композитором Дмитром Бортнянським капелу, де навчався і працював до 1830 р., коли за клопотанням батька російського композитора Михайла Глинки відправився вдосконалювати своє мистецтво співу до Мілана і Неаполя, звідки, однак, змушений був переїхати до Парижа. Відтоді і до кінця свого життя (1880) він залишався на Заході, здобувши славу одного з найкращих оперних співаків доби романтизму.

У дослідницькій літературі діяльність Миколи Іванова знайшла відображення переважно у лапідарних довідках фахових енциклопедій, позначених, проте, лакунами, помилками й недомовками. Суцільну «білу пляму» становить паризько-лондонський період його творчості, висвітлення якого нині уможливають розшукані в зарубіжних фондах документальні історичні джерела.

Час, коли з'явився на Заході Микола Іванов, був оповитий подихом Липневої революції 1830 р., яка, завершившись проголошенням конституційної монархії у Франції на чолі з герцогом Луї Філіппом Орлеанським, спричинила подальшу поляризацію політичних сил не тільки всередині країни, а й здетонувала в Бельгії, Польщі, Італії вибухом народних заворушень і повстань. Стало очевидним, що запроваджена в Європі після наполеонівського панування система Священного союзу монархів дала тріщини. На міжнародній арені позначився поділ держав на дві групи — ліберально-конституційні та військово-бюрократичні, де першу очолювали Франція й Англія, другу — Росія і Австрія.

Від початку 30-х рр. Франція перетворилася на найбільший осередок, де збиралися противники абсолютистських режимів, послідовники ліберальних і республіканських поглядів. У Парижі, Марселі та інших містах знаходили пристановище тисячі емігрантів з Іспанії, Австрії, німецьких держав, польські повстанці, учасники карбонарського руху в Центральній Італії. Ті, хто покинув батьківщину з політичних причин, мали можливість користуватися урядовим фондом матеріальної допомоги, утворювати свої національні організації, проводити збори і маніфестації.

Особливу активність емігранти виявляли у сфері культури. Живильний ґрунт цієї діяльності становила боротьба ідейно-художніх течій в літературі і мистецтві — романтизму і класицизму, яка, зрештою, виходила за межі з'ясування суто естетичних принципів. Її учасники, чії симпатії і погляди схилилися до заперечення імперських деспотичних режимів ґрунтувалися під гаслами романтизму.

В Італії та італійському емігрантському середовищі романтизм сприймався у найбільш політизованому тлумаченні — як ідейно-духовна зброя у боротьбі за єдність країни, звільнення її від чуженецького — австрійського панування та тиранічної влади власних правителів. Об'єктом романтичної творчості вважалося життя народів, особливо їхня історія, пошук незвичайних сюжетів. Наголос робився на зображенні подій і явищ переважно в «далеких» країнах. «Змістом романтизму, — проголошував 1818 р. в Мілані його теоретик Ермес Вісконті у програмній праці «Початкові уявлення про романтичну поезію», — мають бути феодалізм, наскоки норманів та інших народів, хрестоносців і взагалі релігійні війни, жорстокі тортури інквізиції, експедиція навколо Африки і війни португальців, голландців та англійців у Східній Індії, завоювання Америки, подорожі навколо світу, життя дикунів, рабство негрів у колоніях і рабство європейців на Берберійських берегах, церковна влада в Римі і Парагваї, теократія Магомета, короткотривалий розквіт культури в багатьох халіфатах, турецькі завоювання, відвага і торговельне підприємництво вільних міст Італії, їх незалежна політика щодо германських імператорів, виникнення, розквіт і занепад великих республік, спротив швейцарців, нововведення Петра Великого, повстання в американських колоніях і т.д., не говорячи про французьку революцію і наступні слідом за нею завойовницькі походи, чудову стійкість іспанців, нерозважливість кортесів та нещастя з ними, ліберальні системи і те, що назріває в Америці. Ось теми, які дають багату їжу для гри уяви, примхливо поєднуючи в собі чесноти і вади, невігластво, ошуканство й найвизначніші відкриття та віддзеркалюють поступальний розвиток як людського інтелекту, так і диктованого природою розвитку суспільного ладу»¹. Йшлося, отже, не тільки про розмаїття географічних рамок романтичних творів. Вісконті поєднував художнє пізнання світу із відтворенням історичних факторів розвитку народів і країн, виокремлюючи події, позначені боротьбою проти політичної тиранії.

Романтизм охоплював усі галузі культури. У музичному мистецтві провісником його ідеалів став Італійський театр у Парижі. Загальноєвропейської ваги йому надавала діяльність великого італійського композитора, «маестро всіх маестро» Джоаккіно Россіні, який від 1824 р. мешкав у французькій столиці, отримавши титул «генерального інспектора співу та композитора його величності короля Франції». Хоча Італійський театр мав двох директорів (на початку 30-х рр. ними були Северіні і Робер), ключові питання — передусім формування репертуару та склад провідних виконавців — вирішував Россіні. Влітку 1833 р. за його дорученням обидва директори відбули до Італії для ангажування нових артистів. Їхнє повер-

нення обернулося гучною сенсацією у мистецькому світі Парижа, набувши водночас політичного забарвлення. «Винуватцем» події став прибулий разом з ними Микола Іванов, якого в ці дні розшукували агенти петербурзького уряду, щоб допровадити етапним порядком до Росії. Педагоги і співаки, з якими він спілкувався від часу свого стажування в Італії, одноставно високо оцінили унікальні вокальні здібності українського юнака, якого невдовзі запросили до королівського театру Сан Карло у Неаполі, де він з тріумфом дебютував в опері Гаєтано Доницетті «Анна Болейн». Після закінчення контракту антреприза запропонувала укласти новий, але петербурзькі урядовці вимагали від Іванова негайно повернутися до праці хористом в капелу, що, звичайно, означало втрату співаком права набутти повноцінної професії оперного артиста. У відповідь на його прохання подовжити термін перебування за кордоном імператор Микола I особисто «повеліти зволив: доручити місіям нашим в Італії, щоб він (Іванов. — М. В.) неодмінно висланий був до С.–Петербурга»².

Конфлікт вилився у протистояння між бюрократичною машиною царизму і самим співаком. Та на боці Миколи Іванова виявилися італійці, а також чимало російських підданих, які перебували в столиці Неаполітанського королівства. Тож про його останню в Неаполі виставу — «Сомнамбулу» Белліні італійський музичний часопис писав: «Цього чудового тенора багато разів викликали на авансцену, в кінці кожної дії вся публіка неодноразовими оплесками прагнула продемонструвати небажання втрачати його»³.

У Парижі афіші і газетні інформації, що з'явилися перед відкриттям оперного сезону, в серпні 1833 р. оприлюднили ім'я новачка Італійського театру — «молодого тенора, що подає великі надії»⁴. Інтерес до Іванова підігривали чутки, які поширилися в місті. Їх відгомонам, зокрема, стала згадка в журналі «L'Artiste», який зазначав: «нам розповіли дивовижну пригоду», пов'язану з прибуттям Іванова до Франції⁵. У цю пригоду був посвячений і сам Дж. Россіні, який повернувся до столиці у вересні місяці з літніх вакацій. Цілком ймовірно, що тоді ж Микола Іванов особисто познайомився з великим маестро, який мешкав у самому будинку театру і, за свідченням сучасників, приймав там співаків і музикантів.

Зарахування Миколи Іванова до трупи Італійського театру на найвищу посаду — «першого тенора» — поряд з найвідомішими в Європі артистами дало підставу музичним оглядачам твердити, що у Парижі зібралася «еліта» оперної Італії⁶. Збереглася перша відома власноручна згадка Россіні про Миколу Іванова — лист, надісланий з Парижа 3 березня 1834 р. знайомому інженеру Сканделларі в Італію з приводу складу солістів театру. Він із задоволенням повідомляв, що імпресаріо Робер сформував трупу «на два роки», яка «особливо багата на тенорів, ангажованих ним. Це Рубіні Дж. Б. та Іванов — перші, Рубіні Джакомо і Мільяні — другі»⁷.

За традицією відкривати сезон мала вистава за участю вже знаних у минулих виставах найпопулярніших співаків, серед яких найбільшою славою користувався Дж. Рубіні. Але цього разу пальму першості дістав

наймолодший тенор театру Микола Іванов. Згадуваний журнал «L'Artiste» повідомляв, що Рубіні погодився «великодушно і безкорисливо пропустити поперед себе новачка»⁸.

Для відкриття сезону, призначеного на 2 жовтня, пропонувалася «Анна Болейн» за участю Іванова в головній партії. «Хоча сезон тільки розпочався, — зазначала преса, — а до театру «Фавар» (так називали часто Італійський театр, який містився у будинку його колишнього власника на прізвище Фавар. — *М. В.*) прямують натовпи, дістати в ньому місце дуже важко. Що ж буде, коли Тамбуріні, Рубіні, Іванов, мадемуазелі Грізі й Унгер виступатимуть в «Мойсеї», «Семіраміді», «Отелло», «Діві озера», «Сороці-злодійці?»⁹. Відтак, повідомляв паризький часопис «La Mode», карикатуристи малюють публіку Італійського театру «загіпнотизованою»¹⁰.

Столичні періодики влаштували справжнє змагання за те, хто найраніше подасть подробиці про дебют нової зірки паризької сцени. Найпоширеніша у Франції газета «Journal des débats» спромоглася на нечуване для тогочасних можливостей поліграфії: надрукувала докладний звіт про вечірню виставу «Анни Болейн» наступного ранку — 3 жовтня. У його перших рядках констатувалося, що «успіх тенора Іванова був цілковитий», став «однією з подій цієї першої вистави, яка надзвичайно зворушила слухачів». Тут же газета вважала за потрібне подати словесний портрет співака: «Молодому Іванову 22–23 роки. Худорлявий, стрункої статури, обличчя навперемінно виражає то сумирність, то енергію. Його роль починається діалогом, продовжується речитативом, де, майстерно користуючись пажажами, він одразу зачаровує собою»¹¹.

Цим виступом, відзначалося у звіті, Іванов «витримує великий іспит», оскільки ту ж саму партію (Персі) в попередньому сезоні виконував Рубіні, а за таких умов «нелегко» здобувати прихильність публіки. Втім перша ж арія «Від того дня...» переконала: «голос нового тенора такий свіжий, чистий, сріблястий, а манера співу настільки самобутня, що всі спроби порівнювати його розсіялися вміть». Зал відповідав «схвальним гомоном [...]». Одержуєш насолоду від нового таланту і радість від думки, що таке задоволення повернеться невдовзі»¹².

Відгук «Journal des débats» містив й загальну оцінку вокальних можливостей Іванова: «Його грудні звуки лунають з надзвичайною силою і, хоча мистецтво й вправи ще не зробили легким перехід від них до голосу горлового, природа настільки прихильна до співака, що цей перехід важко помітити, навіть спеціально спостерігаючи за ним. Однак слід сказати ще раз: Іванов — молодий і, звісно, має властиві його вікові недоліки; тож слід дивуватися, як природний талант дозволяє співакові робити так, що публіка одержує насолоду». Приверталася увага також до іншої складової молодого обдарування — його сценічної гри (тобто мистецтва актора) — «вдумливої і часто досить енергійної». Рецензія зареєструвала конкретні сцени, в яких особливо відзначився Микола Іванов: квінтет у першій дії, тріо — у другій. Справжній вибух оплесків здійнявся, коли в його виконанні залунала арія «Fin d'all'età più tenera», звернута до Анни Болейн

(її роль виконувала Джулія Грізі). Своєю останньою арією «Живи...» співак збурих такий ентузіазм присутніх, що змушений був на їх вимогу повторювати «під грім нових овацій»¹³.

Цитована стаття була підписана криптонімом «D», яким позначав свої рецензії провідний у Парижі музичний критик і письменник Жан Делеклюз (1781–1861). У літературних колах столиці він був ще відомий своїм салоном, де зустрічалися Стендаль, Меріме, інші письменники. Закоханий в італійське образотворче мистецтво, Делеклюз популяризував також творчість його художників, а в «Journal des débats» лише йому було надано виключне право рецензувати вистави Італійського театру.

В унісон з оцінками Делеклюза розгорнутою рецензією на першу виставу сезону відгукнувся журнал «L'Artiste», окреслюючи творчий напрям, в рамках якого заманіфестував своє мистецтво Микола Іванов. Він, стверджувалося, — «новий романтик, цікавий для нас». «Його чудовий спів найвиразніше лунав у дуєті другої дії», де «розкрилися всі принади його голосу, вельми прозорого і ніжного». Говорилося про «властиву співакові самотність». Участь молодого тенора в ансамблі з іншими головними виконавцями сприяла тому, що «музика Доніцетті стала краще зрозумілою», а сам «Іванов справив у ній чудове враження»¹⁴. Характерну думку, яка складалася в столиці, висловив паризький журнал «Le Magazine français», назвавши постановку «Анни Бoleйн» однією з головних мистецьких подій жовтня, під час якої «Іванов здобув повний успіх»¹⁵.

До нас дійшов відгук й видатного представника романтичної оперної школи Вінченцо Белліні. Будучи свідком триумфального виступу Миколи Іванова, композитор остаточно утвердився в оцінці його унікального таланту і блискучих перспективах. Отримавши з Італії запит свого друга А. Лампері про паризький дебют співака, він у відповіді 18 жовтня писав: «Цей юнак має красивий голос на кшталт голосу Рубіні, але не такий сильний, як у останнього. Проте співає він надзвичайно вишукано. Серед усіх тенорів, які сьогодні виступають в Європі, я вважаю його першим після Рубіні і Давіда. Станеться, гадаю, щось знаменне рік–два потому, коли співак не тільки збереже свій голос, а й зміцнить його у пориваннях великої пристрасті»¹⁶.

Листування Белліні засвідчило, що відлуння паризької імпрези українського тенора сягнуло далеко за межі Франції. У Неаполі, де Миколу Іванова пам'ятали по виступах на сцені Сан Карло, музично-театральний часопис «Il Barbiere di Siviglia» в одержанному з Парижа звіті повідомляв, що спів Іванова супроводжувався «палкими вигуками схвалення»¹⁷. А інша італійська газета «L'Esco» писала, що 2 жовтня Іванов «зробив сенсацію в Італійському театрі» і завдяки своєму неперевершеному виконанню «може претендувати на блискуче майбутнє»¹⁸.

У Росії, незважаючи на те, що петербурзький двір був вороже налаштований проти співака-неповерненця, московська газета «Молва», що виходила під редакцією історика і літератора проф. Миколи Надеждіна, 14 жовтня надрукувала окрему статтю про дебют в Парижі, тоді як пе-

тербурзький часопис «Сын отечества и Северный архив» вмістив стислий переказ вище згадуваної рецензії Делеклюза¹⁹.

Напевно, самому Миколі Іванову було важко повірити у стрімке сходження до паризького Олімпу, а, отже, європейської слави. Ще однією ознакою визнання мистецтва співака стало його портретування французьким скульптором Жаном П'єром Дантаном для створюваної ним галереї найпопулярніших діячів культури у вигляді настільних статуеток-шаржів, які користувалися величезним попитом. Серед перших було зображено письменника Дюма-батька, композиторів Россіні, Ліста, Паганіні, солістів Італійського театру Лаблаша, Рубіні, Тамбуріні, співака Гранд опера Нуррі.

Колекція статуеток Дантана, що зберігається нині у паризькому музеї «Карнавал», дає можливість твердити, що скульптор відтворював образ Іванова одразу після його перших виступів в Італійському театрі. В музеї ця статуетка має № 134, на ній автором позначена дата: «1833» і прізвище у вигляді ребуса: «I-van-of»²⁰. Згідно з датами, занотованими в музеї «Карнавал», після роботи на портретом Іванова Дантан відтворював у наступні роки постаті Бальзака, Гюго, Делакруа, Шопена та інших митців.

У кожному персонажі скульптор прагнув виокремити характерний жест, поставу. Миколу Іванова він представив в експресивній позі вершника на собаці. Фантазія Дантана тоді ж знайшла пояснення у статті одного з французьких журналістів. Переймаючись жартівливим стилем, заданим автором твору, він писав: «Росія, кажучи правду, більше відома своїми шкірами і жодним чином — тенорами. Тому можемо дивитися на Іванова як на поодинокий музичний феномен. Хоча голос цього артиста не можна порівнювати з голосами Рубіні і Дюпре, ми слухаємо його із задоволенням [...]. Іванов, який народився під козацьким небом, є виняток із загального правила завдяки своєму голосу». Характерно, що згадку про Україну французький журналіст використав для того, щоб порушити пекуче питання політичної свободи: «Зрештою, обличчя його, окрім кількох цяток, засвідчує, що вакцина проти віспи не пішла так далеко, як і свобода, котра ще не обійшла весь світ»²¹.

Формат такої інтерпретації, власне, віддзеркалював один із складників громадської думки Франції — її уявлення про українське козацтво, до історії якої активно прилучалися представники романтизму після поеми «Мазепа», написаної 1818 р. в Італії англійським провісником національного визволення народів Дж. Байроном. Переймаючись байронівською традицією, легендарне трактування постаті Мазепа подав 1828 р. в однойменній поемі Віктор Гюго, який змалював стрімкий біг коня з прив'язаним до нього вершником до рідного краю, де «український народ обере його своїм князем»²². У драматургії цей самий сюжет поклали в основу своїх п'єс «Мазепа» у Парижі (1825 і 1830) Л.Гувель та анонімний автор. Бурхлива козацька історія надихнула й знаменитого баталіста Ораса Верне, який 1825 р. створив сповнене драматичної дії полотно «Мазепа серед вовків». Дві картини, одна з яких під назвою «Муки Мазепа» була представлена на паризькому художньому Салоні 1827 р., написав

інший майстер французького живопису Луї Буланже. У ці роки живописну мазепіану продовжували у Франції Ежен Лямі — учень Верне, Теодор Жеріко і один з найбільших представників романтизму Ежен Делакруа, чия картина «Свобода на барикадах» стала національним символом Франції. Легенду про козака-вершника відтворювали також часописи, літографовані малюнки. 1835 р. свої твори на цю тему оприлюднив у Парижі художник Колліньон — дві гравюри, талановито виконані за картинами Верне і відомого англійського майстра пензля Рейнолдса. Їх появу одразу відзначив журнал, який у своїх музичних рецензіях переймався й оперною діяльністю Миколи Іванова, — «L'Artiste». У статті «Два Мазепи» він докладно переказав улюблений сюжет романтиків Західної Європи, пов'язаний з «постаттю майбутнього гетьмана козаків»²³.

Тимчасом опублікований 1836 р. у Парижі «історичний роман» під назвою «Козак» вже репрезентував козацьку історію як взірць для наслідування народами Європи ХІХ ст. в їхній боротьбі за свободу і національну незалежність. Його видання засвідчило безпосередню зацікавленість революційно-демократичних організацій українською темою. Автором роману був польський емігрант Ян Чинський, який належав до визвольного товариства «Молода Польща», а також був тісно пов'язаний з міжнародною організацією демократів «Молода Європа» та її главою італійським республіканцем Дж.Мадзіні²⁴. Її програмні засади та політичні гасла Чинський пропагував у заснованому 1834 р. паризькому журналі «Рольос». До них звернувся він у своєму «Козаку». Послуговуючись творчими засобами романтизму, автор підпорядкував виклад достеменних подій і власні художні фантазії меті — розкрити перед західним читачем українські визвольні традиції та діяльність їх фундатора Богдана Хмельницького. В контексті гасел європейських демократичних сил він подав у передмові до роману оцінку сучасного становища України та її історичного минулого: «Україна стогне сьогодні під царським гнітом, її нещасливий народ, запряжений у подвійне ярмо царського деспотизму і шляхетської аристократії, зрощує потом і слізьми плодючі рівнини і порожні степи, які тягнуться аж до Дніпра. Але на тлі болю, злигоднів і тяжкої праці ви чуєте як линує мелодійні пісні, що звуться думами. У них оспівують війну, славу і свободу, і все це доказ, що коли ці люди сьогодні поневолені і нещасливі, то колись були вільні і щасливі»²⁵. Письменник вважав, що ідеали, які виборював Хмельницький, є такі ж злободенні для народів й в ХІХ ст.

Не обмежуючись згадкою про українську народну поезію, Чинський навів у романі тексти «козацької пісні» і «романсу» — стилізовані під українські думи вірші, спеціально написані для «Козака», французьким поетом Г. Демольєром, і ноти, складені німецьким композитором Йосифом Майнцером. Отже, паризьке видання про Богдана Хмельницького і його добу стало спільною польсько-французько-німецькою працею, авторів якої об'єднували ідеали національного відродження, а їхні творчі зв'язки сягали світу романтичної музики, що, зокрема, засвідчила біографія Майнцера. Будучи священником у Пруссії, він змушений був поки-

нути її через політичні переслідування. Захопившись музикою (написав «політичну» оперу), Майнцер також зацікавився багатим на козацькі мотиви пісенний фольклором України, якому в 1835 р. присвятив статтю в музичному періодичному «Revue musicale di Paris».

Українські ремінісценції французького романтизму, центром поширення яких став Париж, природно посилювали інтерес західної громадськості до Миколи Іванова з його «пригодницькою» історією, що сприймалася викликом імперському всевладдю. За наслідками його паризьких успіхів прийшло запрошення з Англії для виступів на винятково рідкісних умовах — «з платнею віртуоза найвищої слави»²⁶. Вже 15 лютого 1834 р. в Лондоні розпочався театральний сезон з коронною партією Миколи Іванова в «Анні Бoleйн»²⁷. На цей час в репертуарі його була представлена ще одна опера, розучена в Парижі, — «Сорока-зłodійка» Дж.Россіні. Поставлена вперше 1817 р. в Мілані, відтоді вона здобула чимало талановитих інтерпретаторів, що змушувала молодого співака особливо ретельно опрацьовувати свою роль солдата Джанетто, її презентація неминучо набирала характеру змагання із знаменитими попередниками.

Вистава «Сороки» за участю українського тенора вперше відбувалася в паризькому Італійському театрі 24 жовтня 1833 р. Присутній на ній Ежен Делеклюз відзначив зворушливість почуттів, правдиво відтворених Івановим особливо в дуеті з Нінеттою (Джулією Грізі) під час драматичної сцени зустрічі у в'язниці. Природна задушевність співу молодого тенора, на думку критика, вигідно контрастувала з екстравагантними ефектами, поширеними тоді в оперному виконанні. Співак, писав Делеклюз, «створює таке очарування», що присутні в залі довго не відпускають його оплесками з авансцени, де він стоїть, взявшись за руки із своїми партнерами Грізі і Лаблашем²⁸.

Із словами підтримки до нього звернувся тоді ж один з фундаторів французького музикознавства, редактор вище згаданого часопису «Revue musicale di Paris» Едуард Фетіс. Вказуючи на певні «нерівності» в образі Джанетто-Іванова, він наголошував: «Це, гадаю, лише випадковість і завтра ви розкриєте краще свій чудовий голос і свої щасливі здібності»²⁹.

Італійський театр та його артисти були постійним предметом обговорень у громадсько-мистецьких салонах Парижа і чи не найбільше у вітальні княгині Кристини Бельджойозо, яка зажила ймення «першої жінки Італії» за свою самовіддану патріотичну діяльність. Після розгрому карбонарського повстання 1831 р. на Півночі Італії вона змушена була податися до Франції, де спершу зупинилася у Марселі і фінансувала підготовку повстанських експедицій проти деспотичних режимів на Апеннінському півострові. У Парижі завсідниками її салону були письменники, музиканти, співаки, вчені. Серед них — Россіні, Гюго, Бальзак, Жорж Санд, солісти Італійського театру; в їх числі уривчасті спогади сучасників достеменно називають Дж.Грізі, сценічну партнершу Миколи Іванова. Разом з ними в салоні зустрічалися послідовники різних соціальних і національно-визвольних вчень — Сен-Сімона, Фур'є, члени

«Молодої Італії»³⁰. Незмінним учасником вечорів у Кристини Бельджойозо був також скульптор Дантан, де мав нагоду зблизька спостерігати моделі своїх майбутніх творів, а, отже, ймовірно, — Миколу Іванова.

У цей же період у самому оточенні артистичного колективу Італійського театру перебували активні діячі національно-визвольних рухів. Наприкінці 1834 — на початку 1835 р. тут за участю членів нелегальної «Молодої Італії» була здійснена підготовка нової опери Доніцетті «Маріно Фальєро». Запропоноване для неї лібретто (текст за трагедією Дж. Байрона склав Е. Бідера) театральна адміністрація визнала недосконалим і поліпшити його доручила емігрантові Агостіно Руффіні, що підробляв у французькій столиці на прожиття літературною працею і був особисто знайомий з автором музики опери³¹. Лише лічені особи знали, що А. Руффіні — член «Молодої Італії», а його брат Джованні співробітничав з Джузеппе Мадзіні, виконуючи роль кур'єра між Парижем і Берном, де переховувався від поліції держав Священного союзу лідер італійських республіканців. Разом з ним обидва брати у квітні 1834 р. брали участь у заснуванні міжнародного союзу демократів — «Молодої Європи».

12 березня 1835 р. відбулася прем'єра «Маріно Фальєро», до розголосу якої доклала зусиль італійська політична еміграція. У самій залі її представники зібралися в окрему групу і дружно відгукувалися на сцені вистави. Композитор Белліні, який брав участь у цьому сезоні Італійського театру із власною новою оперою «Пуритани», ревно стежив за ходом підготовки й самою постановкою твору свого суперника і одразу виокремив у залі «партію» прихильників Доніцетті. Після прем'єри в листі до Італії він стверджував, що «ті, хто аплодував, не змогли накинути свою думку» іншим, і успіх «Маріно Фальєро» називав «посереднім»³².

Проте оцінка, висловлена Белліні, виявилася суб'єктивною. Насправді склад виконавців, до якого увійшли досвідчені першокласні артисти, а з молодих — Іванов, спромігся продемонструвати високу майстерність. Один з авторитетних у столиці театральних мистецьких часописів «L'Artiste» писав: «Треба було почути спів Лаблаша, Тамбуріні, Іванова і особливо Рубіні, нашої чудової Грізі, щоб одержати уявлення про довершеність, якої досягли ці вправні співаки»³³. Сценічна доля опери виявилася тривалою; «Маріно Фальєро» було включено до репертуару Італійського театру і на наступний сезон, а 1835 р. представлено у Лондоні. Особливо гучної популярності опера зажила в Італії, де її взялися виконувати місцеві трупи. Син російського історика й письменника Миколи Карамзіна — Андрій Карамзін, який слухав цей твір Доніцетті в Парижі, а невдовзі у Флоренції, 18 березня 1837 р. у листі з цього міста додому повідомляв, що постановка була кращою «навіть після Парижа [...]. Шалені італійці викликали акторів до 4-х разів поспіль»³⁴.

Для італійської політичної думки опера Доніцетті послужила важливим відправним пунктом у трактуванні самої функції романтичного мистецтва, спонукала главу демократів Дж. Мадзіні написати спеціальний трактат — «Філософія музики», оприлюднений 1836 р. на шпальтах паризького часо-

пису «L'Italiano». Праця починалася і закінчувалася посиланнями на «Фальєро». Автор трактату зосереджував увагу на співзвуччі подій опери з сучасністю. Відтворене композитором і артистами на сцені життя середньовічної Венеції з народним протестом проти всевладдя олігархії Мадзіні називав «передчуттям нового», яке, за його оцінкою, виразно пролунало в романсі гондольєра, «проспіваному з дивовижною ніжністю Івановим»³⁵.

Революціонер вітав появу в опері напряму, заснованого на принципах «соціальної функції». «Свідомо запроваджуються вони чи нав'язані несвідомим інстинктом генія, я не знаю», писав він, наголошуючи, однак, на тому, що ця тенденція має набути якнайбільшого поширення в музичному мистецтві, сприяти меті — «поєднувати мелодії з думкою». Відтак автор порушував питання про філософський характер праці митців: співаки на сцені мають стати «філософами більшою мірою, ніж вони є тепер». Романтизмом, який має діяти в цьому напрямі, за його характеристикою, переймаються творці музики — Россіні, Белліні, Доніцетті. Останнього він вважав потенційним чільником цього нового руху: «він прийняв систему Россіні і наслідує її [...] як апостол»³⁶.

Про те, що творчість таких виконавців, як Микола Іванов, викликала симпатії і підтримку серед діячів національного руху, засвідчила інша публікація «L'Italiano», надрукована 1836 р. під назвою «Італійський театр у Парижі» слідом за «Філософією музики». Вона привертала увагу до формування репертуару і добору виконавців головних партій в контексті проголошеної ще у передмові (автором був Дж.Мадзіні) до першого номера цього часопису ідеї про «виховну силу мистецтва», «служіння» його «честі і зростанню нації»³⁷.

Стаття про Італійський театр торкалася цієї проблеми в практичній площині, з огляду на внутрішнє життя трупи. Йшлося про змагання співаків за одержання головних, престижних ролей, стосунки між досвідченими і молодими артистами й в зв'язку з цим про творчі права Миколи Іванова. Віддаючи належне старшому поколінню митців, дописувач часопису, який залишився анонімним, водночас закликав перейнятися перспективою молодого співака: «Іванов володіє чудовим голосом — тенором, про який вже четвертий рік говорять у Парижі, проте на цьому хвальні слова закінчуються, якщо не сказати більше». Автор застерігав проти можливої ситуації: «Якщо Італійський театр у Парижі не розширить і не збагатить свій репертуар, він втратить Іванова». Йшлося про існуючий розподіл головних тенорових партій, за яким їх традиційно обіймав Дж. Рубіні. «Біда, — робив висновок автор статті, — коли роки молодості минають без сміливих поривань», в цьому «винуваті здебільшого антреприза... і ми [...], Ми мовчимо, чекаємо. Довкола стільки розмов, які лише втішають, але ми хочемо щось і побачити». У риторичній формі називалися опери, до яких можна було б залучити Іванова: «Чому «Фавар» не стає луною принаймні музичних творів, які набули слави по той бік Альп (в Італії. — М. В.) [...] Де «Паризіна»? Де «Безумний Тассо», «Еліксир кохання», «Лючія ді Ламмермур»? Чому мовчить Россіні?»³⁸.

Характерно, що всі перелічені опери — твори Доніцетті, якого Мадзіні у своїй «Філософії музики» проголошував провідною фігурою нової, «соціальної» музики. Попри критичний запал стаття про Італійський театр стверджувала: якщо серед композиторів головним орієнтиром у створенні опер високого суспільного звучання є Гаєтане Доніцетті, то у виконавській діяльності на сцені — це Микола Іванов, для якого й пропонувалося розширити репертуар.

Судячи з хронології наступних оперних сезонів, голос «L'Italiano» не минув марно. У подальшому партії тенора Іванов одержує у таких, вперше включених до репертуару Італійського театру опер, як «Норма» і «Пуритани» Белліні, «Еліксир кохання», «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті, «Малек-Адель» Коста, а також тих, які ставилися раніше у Франції та інших країнах Європи.

До музики італійських сезонів як до джерела своєї творчості звертався весь цвіт літературно-мистецького Парижу; їх відвідувачами були Дюма, Гюго, Паганіні, Шопен, Гейне, Ліст, Берліоз, Жорж Санд, Міцкевич... Палким прихильником Італійського театру став Оноре Бальзака, який знаходив там сюжети й прототипи художніх образів для своєї знаменитої серії романів — «Людської комедії». Завдяки свідченням сучасників ми можемо, зокрема, цілком точно датувати перебування письменника на виставі «Анна Бoleйн» за участю Миколи Іванова — 6 січня 1837 р. Згадуваний А. Карамзін, який був на цій постановці, у своєму паризькому епістолярії так занотував подію: «Чув я і Lablache, бас якого струшує люстру в залі, і нашого Іванова, який співає вельми приємно». І наприкінці він дописав: «Я забув сказати вам, що, виходячи з опери, бачив Бальзака»³⁹.

Знайомство Бальзака з Італійським театром почалося раніше зазначеної дати. Він абонував тут ложу, відтак мав можливість слухати весь репертуар трупи. 1 листопада 1834 р. письменник влаштував бал, до якого, за власним визнанням, запросив «компаньйонів по ложі». У листі до Евеліни Ганської про цю імпрезу назвав з числа «запрошених» лише два імена — Россіні та його дружину Олімпію, якій було «призначено роль «цариці балу»⁴⁰.

Італійські вистави фігурують в різних творах Бальзака. Головний персонаж його роману «Батько Горіо» (1835) ділиться враженнями про Італійський театр у таких захоплюючих фразах: «Вчора у Італійців давали «Севільського цирюльника» Россіні. Я ніколи не чув такої чудової музики [...]. Боже, яке щастя — мати ложу в Італійській опері»⁴¹. У «Шагреновій шкірі» письменник також пише про «божественні сторінки Россіні, Чимарози, Цингареллі». Театр «Фавар», за його словами — місце, де збирається «весь Париж»⁴².

З новели «Массімілла Доні» дізнаємося про оцінку Бальзаком опери «Мойсей» Россіні: «Ця музика піднімає схилені голови й викликає надію навіть у глибоко поснулих серцях... Мені здається, ніби я присутній під час визволення Італії»⁴³. До таких асоціацій і почуттів наштовхував самий біблійський сюжет опери «Мойсей» — про пошуки порятунку єврейського народу від єгипетського рабства. «Немає сумніву, — відгукуєшся на її

постановку в Парижі, відзначала в січні 1835 р. болонська театральна газета, — що музика, написана в урочистому стилі священної історії, здобуває велику владу над нашою душею». Героїчні гімни в «Мойсеї» поєднуються з глибоким ліризмом арій. Найсильніше вражала сучасників сцена з молитвою «Від твого зоряного престолу». Її слова, виголошені Мойсеєм і підхоплені Аароном, повторював хором народ, сповнений віри у набуття батьківщини. «Іванов, — відзначала згадувана газета, — презентує Аарона. Його голос залишає незабутнє враження в оркестрованих сценах, особливо в чудовому квартеті другої дії «Мені бракує слів», виконаному з надзвичайною довершеністю Фінклор, Аміго, Рубіні та Івановим».⁴⁴

З паризької сцени почалося 1834 р. «завоювання» Івановим Великої Британії, куди він щороку виїздив у складі солістів Італійського театру на весняно-літні гастролі, збагачуючи культурне життя англійців оперними образами Россіні, Доніцетті, Белліні. Головною сценою для італійських сезонів служив лондонський Королівський театр, який за популярністю випереджав всі інші, включаючи Ковент-Гарден. Посаду художнього керівника тут обіймав палкий пропагандист італійської музики — композитор і диригент Мікеле Коста, вихованець Неаполітанської консерваторії і близький друг Вінченцо Белліні. Саме на вистави паризької трупи прагнули потрапити тамтешні політичні емігранти з Італії, сподіваючись знайти у голосах рідного мистецтва духовну опору своїм думкам про далеку батьківщину. Серед них був й поборник «соціального мистецтва», вождь італійських демократів Дж.Мадзіні, який рятуючись від поліцейських переслідувань у Швейцарії, на початку 1837 р. оселився у британській столиці. Зберігся його лист від 8 серпня 1838 р. до матері, в якому повідомляв: «Я був уперше в театрі італійської опери, звісно, безплатно (Мадзіні перебував в цей час у великій матеріальній скруті. — *М. В.*) завдяки білету, переданому мені одним другом, який мав гроші для його придбання. Я пішов туди, сподіваючись почути анонсовану нову оперу. Прийшовши, дізнався, що програму змінено, обіцяну оперу замінили на «Сороку-злодійку»[...]. Партер був повний; так, кажуть, усі вечори»⁴⁵. Слід зазначити, що це був один з найкращих роснінських творів, де Іванову належала партія молодого солдата.

Вбачаючи в музиці той засіб, який не дає згаснути в людині її найвищі суспільні ідеали, в іншому листі до матері, написаному 4 липня того ж року після відвідання концерту музики, Мадзіні пересвідчувався: «Якби я був Ротшильдом або багатієм, як він, мої уподобання були б такі: я відмовився би 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»⁴⁶.

Концерти, які також мав нагоди відвідувати Мадзіні, були особливо у великій моді серед англійців. Мало не кожна така імпреза обходилася без участі молодого українського тенора. Арії, дуети, романси, пісні в його виконанні лунали в провідних театральних залах — Вестмінстерському абатстві, театрі Сент-Джеймс, Філармонічному товаристві, Ганновер-сквер

тощо. Він виступав тут нарівні з новими в його творчій співпраці знаменитостями Європи — Марією Фелісита Малібран, оспіваною поетами—романтиками Альфредом де Мюссе і Теофілем Готье, великою співачкою Італії Джудіттою Паста, найкращим французьким тенором, учасником Липневої революції 1830 р. Адольфом Нуррі. Акомпаніаторами його на концертах були знані піаністи Гальберг, Мошелес, Шульц, Бенедикт.

Високі оцінки про голос співака та його виконавську творчість подавали провідні англійські часописи — «The Athenaeum», «The Times», «Cosmorama» тощо. Вже під час першого приїзду до Англії було виготовлено й поширено гравюру з його портретом. Невдовзі своїм почесним членом і професором артиста обрала Королівська академія музики — перший в країні заклад вищої музичної освіти.

Серед британських музичних авторитетів, які аналізували діяльність Миколи Іванова, був Генрі Хорлі. Через тридцять років потому, оглядаючи музичне життя Великої Британії за цей час, він продовжував виокремлювати внесок співака у збагачення англійської культури. Звертаючись до подій 1834 р., критик писав: «Слід відзначити синьйора Іванова, молодого співака, на якого покладали великі надії, його надзвичайно чистий ніжний голос тенора [...] Нічого немає більш захоплюючого, ніж його інтонації та вишукане виконання [...] Такого гарного Родріго в «Отелло» я не чув тут, відтоді як познайомився з цією оперою»⁴⁷. Щодо театрального сезону 1835 р., за Хорлі, одним з головних явищ стала талановита постановка 1835 р. у Королівському театрі «Маріно Фальєро», де «друга дія містила чудову сцену у місячному освітленні з баркаролюю, бездоганно проспіваною Івановим»⁴⁸.

1839 р. під час останніх гастролей Миколи Іванова в Лондоні сталася подія, яка остаточно вирішила статус його громадянства. 8 травня у графстві Міддлсекс він дав під присягою письмові свідчення про своє походження: про батьків — «Кузьму і Наталію Іванових», місце і рік свого народження — «Малоросію», «1810» та про намір набути «права і привілеї британського підданого»⁴⁹. Отримавши наступного місяця офіційний документ про англійське громадянство, співак відтепер був цілком недосяжним для російської царської влади. Перед ним, нарешті, відкрився омріяний шлях повернення до Італії, національному відродженню якої він, син України, впродовж 1833–1839 рр. присвячував свій талант на столичних сценах Франції й Англії.

¹ Романтизм глазами итальянских писателей. Пер. с итал. — М., 1984. — С. 78.

² Центральний державний історичний архів України в Києві, ф. 442, оп.194, арк. 1.

³ Napoli //Il Barbieri di Siviglia (Milano). — 1833. — 10 agosto. — № 32. — P. 130.

⁴ La Mode (Paris). — 1833. — 28 sept. — P. 297.

⁵ Varieté// L'Artiste (Paris). — 1833. — T. VI. — P. 96.

⁶ Opéra italien // La Mode. — 1833. — 30 nov. — P. 213.

⁷ Fabbri P. Rossini nelle raccolte Piancastelli di Forlì. — Lucca, 2001. — P. 45.

⁸ Théâtre-Italien // L'Artiste. — 1833. — T. VI. — P. 130.

⁹ Ibid. — P. 131.

- ¹⁰ Théâtre Royal Italien // *La Mode*. — 1833. — 26 oct. — P. 90.
- ¹¹ D. Ouverture du Théâtre Royal Italien // *Journal des débats* (Paris). — 1833. — 3 oct. — P. 1.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ Théâtre–Italien // *L’Artiste*. — 1833. — Т. VI. — P. 118.
- ¹⁵ Théâtre–Italien // *Le Magazine François* (Paris). — 1833. — Novembre. — P. 160.
- ¹⁶ *Le lettere di Bellini, 1819–1835*. — Catania, 1935. — P. 191–192.
- ¹⁷ *Parigi // Il Barbiere di Siviglia*. — 1833. — 12 ott. — P. 169.
- ¹⁸ *Parigi // L’Eco* (Milano). — 1833. — 16 ott. — № 124. — P. 496.
- ¹⁹ Русский певец на парижской сцене // Молва (Москва). — 1833. — 14 окт. — № 123; Выписки, известия и замечания // Сын отечества и Северный архив (Санкт-Петербург), — 1833. — Т. 38. — № 39–40. — С. 401–402.
- ²⁰ *Gazette des beaux-arts* (Paris). — 1987. — Janvier. — P. 34.
- ²¹ *Musee Dantan. Galerie des charges et croquis*. — Paris, 1839. — P. 84.
- ²² *Hugo V. Orientalis*. — Paris, 1829. — P. 210.
- ²³ *Les deux Mazeppa // L’Artiste*. — 1835. — Т. X. — P. 176.
- ²⁴ Варварцев М. Джузеппе Мадзині, мадзинізм і Україна. — К., 2005. — С. 151.
- ²⁵ Цит. за: Українське слов’янознавство (Львів). — 1970. — № 33. — С. 77.
- ²⁶ Théâtre Royal Italien // *La Mode*. — 1833. — 26 oct. — P. 90.
- ²⁷ *Londra // L’Eco*. — 1934. — 12 febr. — № 19. — P. 76.
- ²⁸ D. Ouverture du Théâtre Royal Italien // *Journal des débats*. — 1833. — 26 oct.
- ²⁹ *Fetis E. Parigi // L’Eco*. — 1833. — 13 nov. — P. 544.
- ³⁰ *Trivulzio di Belgiojoso C. Ricordi dell’asilio*. — Milano, 1978. — P. 6.
- ³¹ *Tutti i libretti di Donizetti*. — Milano, 1993. — P. XXXII.
- ³² Донати–Петтени Дж. Гаэтано Доницетти. — М., 1980. — С. 85.
- ³³ *Revue des théâtres // L’Artiste*. — 1935. — Т. IX. — P. 95.
- ³⁴ Старина и новизна (Санкт–Петербург). — 1914. — Кн. 17. — С. 314.
- ³⁵ *Mazzini G. Filosofia della musica*. — Pisa, 1996. — P. 40.
- ³⁶ *Ibid.* — P. 31, 34, 38, 39.
- ³⁷ Мащини Дж. Эстетика и критика. — М., 1976. — С. 215, 224.
- ³⁸ *L’Italiano* (Parigi). — 1836. — P. 292, 293.
- ³⁹ Старина и новизна. — 1914. — Кн. 17. — С. 242.
- ⁴⁰ Бальзак О. Собрание сочинений в 24 т. — М., 1960. — т. 23. — С. 273.
- ⁴¹ Бальзак О. Вибрані твори. — К., 1953. — С. 220.
- ⁴² Бальзак О. Твори. — К., 1990. — Т. 3. — С. 120, 167, 169.
- ⁴³ Бальзак О. Повести и рассказы. — М., 1959. — Т. 2. — С. 159.
- ⁴⁴ *Parigi // Teatri, arti e letteratura* (Bologna). — 1835. — 15 gen. — № 566. — P. 165.
- ⁴⁵ *Mazzini G. Scritti editi ed inediti*. — Imola, 1913. — Vol. XV. — P. 120.
- ⁴⁶ *Ibid.* — P. 63–64.
- ⁴⁷ *Chorley H. Thirty Years’ Musical Ricollections*. — New York, 1972. — P. 54–55.
- ⁴⁸ *Ibid.* — P. 65.
- ⁴⁹ National Archives, London, State for the Home Department, Principal Secretary, 1839, the Memorial of Nicola Ivanoff.