



СОЛОМОН ВОЛКОВ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

КУЛЬТУРА И ПОЛИТИКА
НОВАЯ ИСТОРИЯ



СОЛОМОН ВОЛКОВ

**Большой театр. Культура и
политика. Новая история**

«АСТ»

2018

УДК 792.5(470)
ББК 85.335

Волков С. М.

Большой театр. Культура и политика. Новая история /
С. М. Волков — «АСТ», 2018

ISBN 978-5-17-105339-0

Большой театр – один из самых прославленных брендов России. На Западе слово Bolshoi не нуждается в переводе. А ведь так было не всегда. Долгие годы главным музыкальным театром империи считался Мариинский, а Москва была своего рода «театральной Сибирью». Ситуация круто переменялась к концу XIX века. Усилиями меценатов была создана цветущая культура, и на гребне этой волны взмыл и Большой. В нем блистали Федор Шаляпин, Леонид Собинов, Антонина Нежданова, Сергей Рахманинов. Первые послереволюционные годы стали самыми трудными в истории театра. Ленин с фанатической настойчивостью стремился закрыть его. В роли спасителя выступил... Иосиф Сталин, оценив Большой как профессиональный политик. Большой театр всегда был важнейшим инструментом в диалоге власти и общества. Книга культуролога и музыковеда Соломона Волкова – политическая история Большого от XIX века до наших дней. История взаимодействия Царя и Театра.

УДК 792.5(470)

ББК 85.335

ISBN 978-5-17-105339-0

© Волков С. М., 2018

© АСТ, 2018

Содержание

Вступление	6
Часть первая. Становление Большого театра. Эпоха Верстовского	11
Глава 1. Верстовский: ранние годы	11
Глава 2. Николай I, Верстовский и Глинка	25
Часть вторая. Большой на переломе эпох: триумфы и испытания	64
Глава 3. Шаляпин, Теляковский и Николай II	64
Конец ознакомительного фрагмента.	71

Соломон Волков
Большой театр. Культура и
политика. Новая история

© Государственный академический Большой театр России

© Государственный Эрмитаж

© ООО «Издательство АСТ»

* * *

Вступление

Большой театр – один из самых прославленных брендов России. Об этом теперь знают, кажется, все, включая высшее руководство страны. Но так дело обстоит не только в отечестве. Могу подтвердить, что на Западе, где я прожил много лет, слово *Bolshoi* не нуждается в переводе. При его произнесении лицо западного интеллигента обычно озаряется восторженной улыбкой.

Сейчас кажется, что так было всегда. Отнюдь. Сегодня официальный отсчет основания Большого театра ведется с 1776 года. Но дата эта во многом искусственна. Долгие годы театральная московская труппа, ставшая зародышем Большого, вела довольно-таки убогое существование. По-настоящему, с помпой, достойной его славного будущего, Большой открылся в 1825 году, когда для него было отстроено великолепное здание в центре Театральной площади.

Но и после этого знаменательного события жизнь Большого продолжала оставаться незавидной. Столицей страны был Петербург: там – царь, двор, высшее чиновничество, иностранные посольства... Соответственно, главным музыкальным театром империи считался Мариинский. Ему доставалась львиная доля казенного бюджета, для него рекрутировались лучшие художественные силы. Москва в глазах придворной дирекции Императорских театров была “театральной Сибирью”: туда из Петербурга ссылали провинившихся артистов и сплавляли обветшавшие декорации.

Ситуация круто переменялась к концу XIX века. Москва из “большой деревни” превратилась в могучий промышленный центр. Тон в ней задавали именитые купеческие династии одна богаче другой. Выдающаяся роль московских купцов как меценатов – одна из привлекательнейших страниц отечественной истории. В Москве в основном их усилиями была создана цветущая, во многом альтернативная Петербургу культура, корнями уходившая в давние славянофильские традиции.

На гребне этой волны взмыл и Большой. В нем блистали Федор Шаляпин, Леонид Собинов, Антонина Нежданова, Сергей Рахманинов. Усилиями его управляющего Владимира Теляковского, продолжившего традиции легендарного директора Большого Алексея Верстовского, театр впервые составил мощную конкуренцию Мариинке.

Однако для сотворения “бренда” Большого в его современном виде понадобилось важнейшее политическое событие: возвращение в Москву в 1918 году правительства во главе с Лениным. Москва опять вернула себе статус столицы, перестав быть “порфиноносной вдовой”. Но парадоксальным образом первые послереволюционные годы стали самыми трудными и даже трагическими в истории Большого: он оказался перед угрозой закрытия.

В советское время была создана устойчивая официальная легенда о Ленине как патроне-благодетеле Большого, о его якобы неустанной заботе об этом театре. Эту живучую легенду пришла пора похоронить. Как неопровержимо свидетельствуют многочисленные документы, Ленин с фанатической настойчивостью стремился закрыть Большой. В его понимании Большой театр представлял собой “кусочек чисто помещичьей культуры”. По неустанным требованиям Ленина Большой едва не исчез с культурной карты страны.

На этом история Большого театра могла бы и закончиться – навсегда. Только смерть вождя в 1924 году предотвратила подобный потенциально непоправимый для русской культуры исход. Эта драматичная эпопея в данной книге впервые подробно прослеживается и анализируется во всех ее запутанных и захватывающих подробностях.

В роли нежданного спасителя Большого выступил наследник Ленина – Иосиф Сталин. Для многих этот тезис окажется сюрпризом, хотя он подтверждается многочисленными, ранее засекреченными документами, опубликованными в различных постперестроечных изданиях.

Между тем для Сталина это был естественный шаг, явившийся результатом двух важных обстоятельств. Первое: диктатор любил оперу и балет (особенно русские). Он был верным учеником Ленина, но в этом пункте их вкусы решительным образом расходились. Те, кто до сих пор считают Сталина “низколобым фельдфебелем”, заблуждаются. Разумеется, все здравомыслящие историки согласны в том, что Сталин был кровавым тираном, принесшим своей стране и народу неизмеримые страдания. Но музыку он – как Гитлер, как Муссолини – любил с детства. Сталин много читал, был в курсе новинок художественной литературы, часто ходил в театры, любил кинематограф. В Большом он старался не пропускать ни одной важной премьеры, иногда появляясь даже на генеральных репетициях.

И тут мы переходим ко второму, еще более существенному обстоятельству. Да, Сталин получал от регулярных посещений Большого “кулинарное”, как выразился бы Бертольт Брехт, удовольствие. В этом театре он, что называется, расслаблялся – может быть, еще в большей степени, чем на спектаклях столь любимого им МХАТа. Но Сталин также оценивал Большой как профессиональный политик. Причем чаще в первую очередь – как политик, а уж затем – как меломан, поклонник красивого пения и красивых танцев.

В этом Сталин не открывал Америк. У него был образец, которому Сталин следовал, сознательно или бессознательно. (Скорее всего, сознательно, ибо он неплохо знал русскую историю.) Хорошо известно, что в области политического террора примером для Сталина служили его любимые монархи – Иван Грозный и Петр I. Этого Сталин не скрывал. Но о том, что в области культурной политики он учился у Николая I, большевистский вождь предпочитал помалкивать.

А ведь именно под эгидой Николая I обязательным для русского образования и культуры был провозглашен девиз “Православие, самодержавие, народность”. Сталин ловко приспособил эту знаменитую триаду к собственным нуждам. Место православия заняла коммунистическая идеология, культ царя-самодержца сменил сталинский культ, а “народность” подверстали к эстетической доктрине “социалистического реализма”.

Николай I был первым русским монархом, серьезно озаботившимся включением академической музыки в официальную пропаганду. В советскую эпоху его роль в создании первой классической русской оперы – “Жизнь за царя” Михаила Глинки – всячески умалялась. Между тем Николай I был ее крестным отцом, и с его скорее тяжелой, чем легкой руки это великое творение стало музыкальной “визитной карточкой” династии Романовых.

Примечательно, что в советское время именно эта опера, по указанию вождя переименованная в “Ивана Сусанина”, в 1939 году получила новую жизнь на сцене Большого театра. Сталин до конца своих дней упорно пытался выбить из композиторов советский эквивалент “Жизни за царя”, но ему это так и не удалось. В этом Сталин проиграл Николаю I, с которым, несомненно, соревновался.

Зато удалось сделать то, до чего у Николая руки так и не дошли. Выведя Советский Союз на позицию мировой сверхдержавы, он также создал из Большого уникальный “сверхтеатр” – образцовое имперское учреждение, главный музыкальный театр страны, а в сталинских мечтах – и всего мира.

Конечно, Мариинка эпохи Николая I служила Сталину моделью. Ведь именно Николай I продемонстрировал, как можно эффективно использовать оперу и балет для пропаганды официальной идеологии.

В Петербурге это было сделать легче из-за однородности аудитории, приближенной ко двору. В Москве публика отличалась гораздо большим демократизмом: по воспоминаниям современников, это была “толпа приезжих помещиков, купцов и разночинцев”. От имени монархии здесь выступала театральная администрация. Как цинично комментировал один из административных хозяев Большого: “Мы должны прежде всего угодить царской фамилии, затем – вкусу публики, и только в третью очередь – художественным требованиям искусства”.

Характерно, что вкус публики все-таки учитывался. Известно, что реакцией аудитории на музыкальные премьеры интересовались все русские самодержцы, хотя они, казалось бы, могли спокойно ею пренебречь. И дело здесь не только в сборах от спектаклей, хотя они тщательно подсчитывались и принимались во внимание. (Вопреки теперешним представлениям о царской щедрости, расходы были постоянно под строгим контролем, казнокрадство сурово преследовалось.) Нет, цари также хотели, чтобы “их” театры были бы интересны и публике. Это значительно облегчило бы их программу культурного диалога с обществом.

Роль Большого театра как форума встречи власти и народа была в 1930-е годы восстановлена и закреплена Сталиным. Он открыто и последовательно использовал Большой для прокламирования своих политических манифестов, облеченных в эстетическую форму. Подобным манифестом было уже упомянутое возобновление глинканской оперы.

Такой же политический месседж несла “Валькирия” Вагнера в постановке Сергея Эйзенштейна в 1940 году, после заключения пакта с Гитлером. Еще один знаменитый пример: разгром спектакля “Дружба народов” в 1948 году знаменовал усиление послевоенной общегосударственной кампании по закручиванию идеологических гаек. Функции Большого как рупора официальной идеологии были закреплены и в постсталинскую, и в постсоветскую эпохи.

Какую роль в этом играли музыкальные звезды БТ? Интересно, что Сталин в своей трансформации Большого опирался – в отличие от царей – главным образом на дирижеров. Он лично выбирал и смещал музыкальных руководителей театра, следил за их работой с особым вниманием, не раз вызывая для частных разговоров и объяснений.

Главные дирижеры Большого – и Самуил Самосуд, и Арий Пазовский, и Николай Голованов – получали указания о репертуаре и общей направленности деятельности театра непосредственно от вождя. Он их и награждал, и наказывал. К артистам диктатор относился более милостиво – их он в основном лишь награждал. (Среди звезд Большого у Сталина, вопреки слухам, скорее всего, не было “интимных фавориток”.)

Но для политической истории театра, каковой является данная книга, важны в первую очередь творческие фигуры, зримо представлявшие и реализовывавшие культурный диалог власти с обществом, о котором говорилось выше. Среди них были великие хореографы и режиссеры, такие как Александр Горский, Юрий Григорович, Борис Покровский. На сцене Большого блистали десятки выдающихся исполнителей. Но подлинными символами эпохи становились немногие: Шаляпин, Собинов, Нежданова, Лемешев, Уланова, Козловский, Вишневецкая, Плисецкая, Васильев...

Между властью и артистами, с одной стороны, и властью и публикой – с другой всегда стояла театральная администрация. Это была особая каста, с особой ролью, задачами и судьбой. Ее состав и значение за годы истории Большого менялись: среди администраторов (как, разумеется, и среди артистов) были бездарности и проходные фигуры, но были и экстраординарные личности – Верстовский, Теляковский, Елена Малиновская.

Театральным менеджерам (как мы их сегодня бы назвали) обычно доставалось со всех сторон: нещадно давила власть (Сталин даже расстрелял двух директоров Большого), ругали газеты, скандалили артисты (дневники Теляковского полны записей о бесконечных требованиях и претензиях Шаляпина и Собинова, не говоря уж о бесчисленных исполнителях меньшего калибра). Коммерческую прессу интересовали в первую очередь скандалы и слухи об интригах, а также личная жизнь и “политические” жесты звезд (случай Шаляпина).

Никто не собирался принимать во внимание тот неимоверный нажим, который испытывали администраторы. Их примечательное умение лавировать между Сциллой требований власти и Харибдой общественных запросов игнорировалось или даже вменялось им в вину. Получалось, что успехи Большого достигались чуть ли не вопреки их директорам.

А между тем лучшие из менеджеров Большого отлично понимали важность стоявших перед ними задач и серьезно задумывались о роли их театра в общественной и политической

жизни страны. Об этом с полным сознанием своей ответственности, хотя и несколько косноязычно, высказался в дневниковой записи от 23 апреля 1901 года Теляковский: “Напрасно думают, что в такое время театры – неважная отрасль. Театры в истории народов всегда играли в известное время роль и подготавливали события, и потому во главе их должен стоять человек, свято любящий искусство и отдающий себе отчет, что он служит государю и отечеству не менее других деятелей, руководящих духовной стороной человечества”¹.

Из менеджеров Большого театра нового времени следует особо отметить Михаила Чулаки (приложившего много усилий для того, чтобы вывести Большой на международную арену) и Анатолия Иксанова. Роль последнего особенно значительна.

В турбулентные постсоветские времена театр стали захлестывать волны псевдорыночной экономики, и он, казалось, терял управление. Начались даже разговоры о приватизации Большого (под “крышей” криминальных элементов). Ситуация создавалась угрожающая, сопоставимая с опасностями первых послереволюционных лет. Большой, каким его знали многие поколения благодарной публики, мог исчезнуть.

Иксанову удалось в этих сложнейших условиях осуществить грандиозную реконструкцию исторической сцены театра. Но ряд громких скандалов, возникших в атмосфере доставшейся в наследство от “диких 90-х” вседозволенности, заслонил это выдающееся достижение. Обстановку удалось стабилизировать лишь постепенно.

Этим занялся новый директор Большого Владимир Урин, опытный театральный менеджер с большим стажем. Поговорить с ним о его планах, о том, какой ему видится миссия Большого, мне удалось в июле 2014 года, во время прошедших с огромным успехом гастролей театра в Нью-Йорке.

Вот что мне сказал тогда Урин: “Большой – это, конечно, в первую очередь национальный музыкальный театр. В этом я абсолютно убежден. И, как любой национальный музыкальный театр – будь то итальянская Ла Скала или английская Национальная опера, – мы должны особо заботиться об отечественном репертуаре. Это для нас является приоритетом.

Не хочу быть понятым неправильно. Я не выступаю за культурный изоляционизм. Ничего подобного. Мы обязательно должны быть вписаны в мировую музыкальную культуру. Но отечественный аспект нашей программы для нас, разумеется, особенно важен.

Я не называл бы это миссией. Когда начинаешь задумываться о какой-то особой миссии, неизбежно возникают упрощенные жесткие формулировки. Этого надо стараться избегать. Нужно просто заниматься реальным живым делом, которое называется «музыкальный театр».

И для меня как для менеджера ясно: все усилия следует направлять на то, чтобы в Большом творческий процесс был бы как можно более живым, современным. С пониманием того, что и в современном музыкальном театре главное – это музыка. Об этом сейчас иногда забывают”.

И мы оба вспомнили пушкинские строки: “Громада двинулась и рассекает волны. Плышет. Куда ж нам плыть?”

Написать политическую историю Большого театра было моей давней мечтой. Еще в 1964 году мне удалось опубликовать связанные с этой темой архивные документы о Собинове. Позднее, в годы моей работы в московском журнале “Советская музыка”, я занимался исследованием общественной позиции Шаляпина. Но это было время так называемого застоя, когда неортодоксальные теории, мягко говоря, не приветствовались. А мне всегда хотелось написать именно такую, неортодоксальную историю взаимодействия искусства и политики на сцене Большого театра.

¹ Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1898–1901. Москва, 1998. С. 534.

До сих пор такой попытки никто так и не предпринял. Я очень благодарен Владимиру Урину, Анатолию Иксанову, Антону Гетьману, Дмитрию Кияненко, Катерине Новиковой и Попечительскому совету Большого театра за то, что они поддержали эту мою заветную идею.

Я также сердечно благодарю Питера Кауфмана за ценные советы, а Гришу и Алесю Брускиных и Ирину Берендт – за дружескую поддержку. Отдельное спасибо – издательнице Елене Шубиной и дружному коллективу ее импринта.

В этой работе использованы материалы и сведения из моих бесед с участниками или свидетелями славной истории Большого театра: Джорджем Баланчиным, Рудольфом Баршаем, Владимиром Васильевым, Галиной Вишневской, Александром Годуновым, Юрием Григоровичем, Кириллом Кондрашиным, Юрием Любимовым, Федором Лопуховым, Екатериной Максимовой, Суламифью Мессерер, Натаном Мильштейном, Игорем Моисеевым, Майей Плисецкой, Борисом Покровским, Геннадием Рождественским, Мстиславом Ростроповичем, Евгением Светлановым, Арамом Хачатуряном, Дмитрием Шостаковичем, Родионом Щедриным.

Их откровенные рассказы и соображения дали мне более глубокое понимание того, как политические бури XX и начала XXI веков влияли на художественное кредо и творческое лицо главного музыкального театра России.

Часть первая. Становление Большого театра. Эпоха Верстовского

Глава 1. Верстовский: ранние годы

Алексея Николаевича Верстовского (1799–1862) можно, вне всякого сомнения, определить как величайшего руководителя Большого театра за всю его историю. Годы, когда он в том или ином качестве вершил дела в Большом (1825–1860), современники именовали “эпохой Верстовского”. Продолжительность этого периода беспрецедентна и до сих пор остается непревзойденной. Верстовский также примечателен многими выдающимися организационными и художественными достижениями.

История Большого театра возводится к 1776 году, когда московский губернский прокурор князь Петр Урусов получил от Екатерины II привилегию “быть содержателем всех театральных в Москве представлений”. Вскоре князь, потерпев значительные убытки, уступил свое театральное дело обосновавшемуся в России предприимчивому англичанину Майклу Маддоксу (Медоксу).

Компания Маддокса давала и музыкальные, и драматические представления. Просуществовала она до 1805 года: построенный Маддоксом Петровский театр был тогда уничтожен грандиозным пожаром. На основе труппы Маддокса в 1808 году был создан Московский императорский театр. Несмотря на свое пышное название, он был пасынком Мариинского театра в Петербурге.

Московский императорский театр стал, как известно, жертвой пожара Москвы в 1812 году. Все эти вехи являются иллюстрациями скорее к архитектурной летописи Москвы, нежели к истории взаимодействия и переплетения искусства и политики на сцене Большого театра, то есть к основной теме нашей книги.

Историю “большой политики” в стенах Большого следует отсчитывать с 6 января 1825 года, когда прологом “Торжество муз” (в создании которого принял активное участие Верстовский, уже важный начальник в системе московских театров) был открыт Большой Петровский театр, “как феникс из развалин возвысивший стены свои в новом блеске и великолепии”, – писали тогда “Московские ведомости”. Верстовский стал центральной фигурой этого знаменательного нового периода.

* * *

Интересно разложить перед собой сохранившиеся портреты Верстовского и поразмышлять над ними. Вот он изображен молодым, сидящим вполоборота у фортепьяно в непринужденной позе, левая рука – на клавиатуре, правая небрежно перекинута через спинку стула. Верстовский невысок, но ладен собой, кудряв, броваст, с умненькими глазками и тонкой усмешкой на губах. Видно, что он нравится себе и привык нравиться другим.

Но чем старше Верстовский, тем грустнее на портретах его взгляд. Понятно, что шевелюра редее и седеет. Понятно, что на лбу появляются морщины, а под глазами – глубокие мешки, изобличающие сердечника. Но вот сами глаза... В них постепенно все более прочитывается глубокая печаль, даже тоска. В сочетании с неулыбчивым теперь, тесно сжатым ртом, обрамленным тяжелыми складками, взгляд Верстовского становится прямо-таки трагичным. Вспоминаются слова Афанасия Фета: “Там человек сторел!”

А ведь поначалу все складывалось у Верстовского необычайно удачно, можно даже сказать, счастливо. Начать с того, что он уродился музыкальным вундеркиндом в богатой семье, где способности мальчика сразу оценили и сделали всё для их развития. У отца Верстовского был собственный оркестр из крепостных крестьян – свидетельство и финансовых возможностей, и эстетических склонностей хозяина. Нотная библиотека Верстовских насчитывала под тысячу томов – для Тамбовской губернии, где находилось их родовое имение, цифра более чем внушительная. Музицировали и мать Верстовского, и его брат с сестрой. Сам он рано начал сочинять музыку, с восьми лет выступал перед публикой.

В России того времени консерваторий, как известно, еще не существовало; музыка была уделом просвещенных дилетантов. Когда пришла пора выбирать профессию, отец, который сам был талантливым администратором, определил семнадцатилетнего Алексея в Петербургский институт корпуса инженеров путей сообщения. Трагедии в этом никакой не было, такова была традиция. И юный Верстовский ей последовал.

Попав из провинции в блестящую столицу, Алексей там не потерялся, сразу продемонстрировав отличавшие его всю жизнь амбициозность, исключительную работоспособность, общительность и деловую хватку. Сколь многих честолюбивых российских растиньяков увлекал на дно кипучий водоворот петербургской жизни, ее призрачный блеск, о котором позднее скажет Гоголь в своем знаменитом “Невском проспекте”: “Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!”...

Напротив, Верстовский сразу, как нож в масло, вошел в круг столичной светской и культурной элиты и закрепился в нем. Об этом мы можем судить по воспоминаниям и письмам современников. Умение находить общий язык с замечательными людьми Верстовский сохранил на всю жизнь; список его друзей – это *who's who* русской культуры того времени.

Такие люди, как князь Владимир Одоевский, Александр Грибоедов, да и сам Пушкин, обращались к Верстовскому на “ты” (это зафиксировано в сохранившейся корреспонденции), то есть были его друзьями. Имена эти входят в золотой фонд русской культуры, о них написаны горы книг. Но здесь нужно рассказать об отношениях каждого из них с Верстовским.

Князь Одоевский (1803–1869) – одна из самых оригинальных фигур русского романтизма, личность яркая, странная, загадочная. Он принадлежал к числу последних потомков династии Рюриковичей, русских великих князей и царей, ведущих свою родословную от легендарного варяжского князя Рюрика. Одоевский по праву гордился своим происхождением.

Он был поразительно образованным человеком ренессансного типа, знатоком философии, точных наук – математики, физики, химии. Увлекался (о чем в советское время благо-разумно умалчивали) мистикой, каббалистикой и алхимией. Создал и культивировал имидж средневекового чернокнижника, ищущего и эликсир вечной молодости, и секреты общения с таинственным миром призраков и духов, и наилучший рецепт изготовления домашних свиных сосисок (они, как вспоминали гости князя, получались почему-то несъедобными)².

За все это современники прозвали князя Одоевского “русским Фаустом”. И он сам ощущал себя таковым – недаром ведущего персонажа главного литературного произведения Одоевского, философского романа “Русские ночи”, зовут Фауст. У себя дома облачался Одоевский в длинный, до пят, черный шелковый сюртук, водружал на голову острый колпак (тоже из черного шелка) и в этом стилизованном одеянии, посреди множества громоздящихся друг на друга фолиантов в старинных пергаментных переплетах, а также устрашающих черепов и скелетов, колдовал над склянками и химическими ретортами причудливых форм. Но, как свидетельствовал хорошо знавший Одоевского Иван Панаев, “под этим таинственным астрологическим костюмом билось самое простое, самое откровенное и чистое сердце...”³

² Панаев И.И. Литературные воспоминания. Москва, 1988. С. 123–124.

³ Панаев И.И. Указ. соч. С. 120.

Для Верстовского особенно привлекательны были музыкальные способности князя. У них был общий учитель игры на фортепьяно – прославленный европейский виртуоз Джон Фильд, преподававший в те годы в России. Одоевский, как и Верстовский, стал превосходным пианистом, мастерски читавшим с листа.

О его композиторских опытах благосклонно отзывались Милий Балакирев и Чайковский. Но более всего для Верстовского оказалась важной музыкально-критическая деятельность Одоевского: князь одним из первых поддержал ранние композиторские опыты Верстовского, усмотрев в них “силу чувств и новосты мыслей”. В письме к Верстовскому Одоевский призывал его “бодро идти по новопроложенному им пути и не пугаться невежественных криков пустословия”⁴.

Князь Одоевский приходился дальним родственником Александру Грибоедову, другой блестящей фигуре из числа близких друзей Верстовского. Автор “Горя от ума”, самой популярной русской комедии, разошедшейся на афоризмы, ставшие почти народными присловья и типажи, Грибоедов оказался человеком короткой и трагической судьбы.

В 1829 году Грибоедова растерзала толпа фанатичных мусульман, ворвавшихся на территорию российского посольства в Тегеране, куда он в качестве полномочного министра-резидента Российской империи был послан для имплементации мирного договора с Персией. Тело Грибоедова смогли опознать лишь по кисти левой руки, некогда простреленной на дуэли. Грибоедову, на тот момент статскому советнику, кавалеру ордена Святой Анны второй степени с бриллиантами, было 34 года.

Как и князь Одоевский, Грибоедов был превосходным музыкантом, пианистом-импровизатором. Он тоже брал уроки у Фильда. По свидетельству современника, на кровле своей резиденции в Персии Грибоедов велел поставить рояль и часто за ним “фантазировал, собирая толпы народа”⁵. До наших дней играют и записывают два сочиненных им вальса для фортепиано. Вместе с Одоевским и другим знаменитым князем-литератором Петром Вяземским Грибоедов принял деятельное участие в насаждении на русскую почву оперы-водевиля, изящного и душистого французского цветка, расцветшего на сцене Большого театра.

* * *

Опера-водевиль – любопытный гибрид, характерный для русской сцены 1820-х годов. Музыка в ней, в отличие от более поздних образцов этого жанра, играла весьма существенную роль. Соответственно возрастало и значение композитора. Верстовский в качестве автора музыки к операм-водевилям дебютировал в 1817 году, то есть когда ему было 18 лет. Впоследствии он с гордостью указывал, что “первый начал сочинять музыку для оригинальных и переводных опер-водевилей”⁶. Одно из его сочинений, “Новая шалость, или Театральное сражение”, имело большой успех и в Петербурге, и в Москве, и с 1826 года шло также на сцене Большого театра. Об этой вещи Верстовского писали, что “в то время никто не мог запомнить, чтоб какой-нибудь водевиль произвел такой фурор...”⁷

В истории оперы-водевиля в России особое место занял опус с музыкой Верстовского под названием “Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом” (1824). Текст его был создан суперзвездами русской литературы – Грибоедовым и князем Вяземским – и до сих пор включается в издания немногочисленных произведений Грибоедова. Сюжет весьма прост (мизогии-

⁴ Бернандт Г.Б. Статьи и очерки. Москва, 1978. С. 43.

⁵ А.С.Грибоедов в воспоминаниях современников: сборник. Москва, 1980. С. 364.

⁶ Штейнпресс Б.С. Страницы из жизни А.А.Алябьева. Москва, 1956. С. 111.

⁷ Там же. С. 112.

нист становится дамским угодником), но сколочен ловко. Грибоедову принадлежало авторство диалогов, а куплеты сочинил Вяземский, не без юмора вспоминая на склоне лет, как они вдвоем взялись за это дело по просьбе тогдашнего директора Московских императорских театров Федора Кокошкина – для бенефиса актрисы, “состоявшей под особенным покровительством его”⁸.

“Водевильную стряпню свою изготовили мы скоро, – не без гордости заключал Вяземский. – Кокошкину и бенефициантке пришлось она по вкусу... на официальной сцене пьесы падать не могут. <...> Для пошатнувшихся и споткнувшихся драматургов есть театральная дирекция. Она может сбить с ног лучший успех и вынести на руках своих комедию, рожденную калекою”⁹.

Подобное легкое, слегка ироническое отношение к плодам своего воображения было типичным для людей этой страты. Они творили как бы между прочим, при этом часто – с блестящими результатами. В светских кругах их ласково именовали “шалунами” (а в наше время, боюсь, обзывали бы “хулиганами”). “Шалуны” были склонны устраивать всякого рода выходки и скандалы в публичных местах, особенно в театрах, которые, будучи “императорскими территориями”, находились под особенно строгим полицейским контролем. Дело иногда доходило и до дуэлей; в одной из них принял участие Грибоедов.

Дуэли эти, также по закону строго каравшиеся, часто имели эротическую подоплеку (грибоедовский поединок относился именно к этой категории). Стрелялись из-за актрис, балерин, театральных воспитанниц. С ними, по словам Грибоедова, “по крайней мере, можно гулять смелою рукою по лебяжьему пуху милых грудей”¹⁰.

Среди сохранившихся рисунков Пушкина той поры (а он был острым, своеобразным рисовальщиком) есть и такой: полуобнаженная женщина танцует в компании кутил, а за ними угадывается Смерть с разинутой пастью... В этом рисунке можно усмотреть эмоциональный отклик на дуэль Грибоедова, произошедшую из-за знаменитой балерины. О ней рассказывали, что она, как некая русская Саломея, плясала перед престарелым аристократом, постепенно совлекая свои одежды. Сюжет этот, очевидно, волновал Пушкина...¹¹

* * *

С молодым Верстовским Пушкина связала, конечно же, в первую очередь музыка. В 1823 году в Москве с огромным успехом прошла премьера 24-летнего Верстовского – его кантата (а точнее, развернутая музыкально-драматическая сцена) “Черная шаль” на пушкинские стихи: эффектное повествование о романтической любовной истории с мелодраматичной ревностью и двойным убийством.

Князь Одоевский откликнулся на этот опус Верстовского – Пушкина восторженной рецензией в журнале “Вестник Европы”, а в другом журнале, “Московский телеграф”, в 1825 году констатировали: “Песни Пушкина сделались народными: в деревнях поют его «Черную шаль». А.Н.Верстовский с большим искусством сделал на сию песню музыку, и донныне жители Москвы не наслушаются очаровательных звуков, вполне выражающих силу стихов Пушкина”¹².

Успех и широкая популярность “Черной шали” Верстовского – Пушкина – факт, историкам русской культуры хорошо известный. Но не многие из них обратили внимание на важ-

⁸ А.С.Грибоедов в воспоминаниях современников. С. 81.

⁹ Там же. С. 82.

¹⁰ Гроссман Л.П. Пушкин в театральных креслах. Санкт-Петербург, 2005. С. 77.

¹¹ Там же. С. 83.

¹² Глумов А.Н. Музыкальный мир Пушкина. Москва; Ленинград, 1950. С. 93.

ное обстоятельство: посреди хора похвал раздавались и осуждающие голоса. И Пушкина, и Верстовского обвиняли в поверхностности и потакании низколобым вкусам толпы: «Сколько смешны ненавистники словесности, столько забавны мнимые обожатели ее. *«Вот дарования, вот успехи!»* – кричат поклонники рифм и стихотворных безделок и затягивают на разлад *шалую* кантату. Между тем как люди благонамеренные трудятся во всю жизнь свою, собирают истины, как пчелы – мед, жертвуют мудрости благами жизни вещественной, мнимые уставщики вкуса даже не ведают и не осведомляются, есть ли такие люди на свете: они ищут случая повергнуть венок свой к стопам рифмача или томного воздыхателя»¹³. (Известная эпиграмма Пушкина «Жив, жив курилка!», вскоре появившаяся в письме к брату и не издававшаяся при жизни автора, как раз и явилась реакцией на эту критику¹⁴.)

Пушкин – как «рифмач», а Верстовский – как «томный воздыхатель» и автор «шалой кантаты»? Этот злобный выпад произвел впечатление, запомнился и цитировался еще даже много лет спустя. Пушкин, может быть, и отмахнулся от него, но не Верстовский, человек обидчивый и болезненно самолюбивый, о чем еще будет особый разговор впереди...

Здесь же укажем на важное для нашей темы обстоятельство. Чудаки и «шалуны», о которых говорилось выше, в императорской России, если только они не сходили с рельс окончательно, сравнительно быстро остепенялись и делали блестящие административные («бюрократические», употребляя здесь этот термин в чисто дескриптивном, а не пейоративном значении) карьеры. О стремительном служебном взлете Грибоедова мы уже упоминали. Князь Одоевский стал сенатором, помощником директора Публичной библиотеки, а затем заведующим Румянцевским музеем.

Даже Пушкин, наименее из них всех приспособленный к государственной службе, к концу своей недолгой жизни занял полуофициальную позицию придворного историографа. Он был зачислен – по личному указанию императора Николая I – в Министерство иностранных дел, с жалованием и разрешением «рыться в архивах». Это позволило Пушкину написать изданную за счет казны «Историю Пугачевского бунта» и начать работу над монументальной «Историей Петра I».

* * *

Примечательную чиновничью карьеру в области управления Императорскими театрами сделал и Верстовский. В 1823 году он был откомандирован в Москву в канцелярию военного генерал-губернатора князя Дмитрия Голицына – именно тогда, когда надсмотр за московскими театрами был передан в это ведомство. Затем последовало назначение Верстовского инспектором музыки (1825), а с 1830 года – инспектором репертуара Московских императорских театров. С этого момента он, как соглашались все исследователи, становится «фактическим хозяином» казенных театров в Москве¹⁵. Двенадцать лет (1848–1860) Верстовский занимал пост управляющего конторой дирекции Московских императорских театров. Это был зенит «эпохи Верстовского» в Большом театре.

Чрезвычайно любопытным представляется следующее. Отношение к этой «эпохе Верстовского» и у современников, и у историков русского театра в целом весьма благожелательное. При этом никто и никогда не обратил специального внимания на начальную и конечную даты этой «эпохи»: 1825–1860. И не сопоставил их с датами правления русского монарха того времени, императора Николая I: 1825–1855.

¹³ Вестник Европы. 1825. № 3. С. 227.

¹⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Ленинград, 1977–1979. С. 132.

¹⁵ Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Ленинград, 1959. С. 661.

Ближе других к этой загадке подошел в 1926 году В.Яковлев, указавший, что Верстовский представляется нам “умным бюрократом, суровым с подчиненными и гибким с начальством... Для того чтобы сохраниться так длительно на ответственном посту в те годы, густо окрашенные полицейским бюрократизмом, нужно было обладать именно очерченными выше административными талантами...”¹⁶.

Но и Яковлев не формулирует главного. Столь очевидное совпадение временных рамок “царствования” Верстовского и царствования Николая I свидетельствует о том, что Верстовский был, условно говоря, “человеком Николая”. Не в том смысле, что император в каждый данный момент контролировал возвышение Верстовского по иерархической лестнице (хотя, зная склонность Николая I вникать во всё и вся, нельзя исключить и такую возможность, особенно в более поздние годы).

Нет, позиционирование Верстовского в качестве “человека Николая” имеет более общее значение и смысл. Он был таковым, поскольку в качестве многолетнего управляющего Московских императорских театров эффективно осуществлял идеологическую программу их фактического хозяина – Николая I.

Чтобы понять, как это происходило, нужно по возможности беспристрастно разобраться в сути и эволюции этой программы, а также в личности ее автора. Сделать это нелегко, ибо Николай I, еще при жизни получивший прозвище “Николай Палкин”, является одной из самых спорных фигур столь богатой на спорные фигуры русской истории.

* * *

Уже современники оценивали Николая I полярно противоположным образом, исходя при этом, само собой разумеется, из своих идейных позиций. Даже внешность его описывалась по-разному. Восхищенный иностранец увидел царя таким: “Высокое чело, глаза, полные огня, уста с несколько саркастическим выражением, богатырская грудь, колоссальный рост и, наконец, величественная походка придавали государю что-то необыкновенное”¹⁷. А либералу Александру Герцену эти же самые черты были противны: “Лоб, быстро бегущий назад, нижняя челюсть, развитая за счет черепа, выражали непреклонную волю и слабую мысль, больше жестокости, нежели чувственности. Но главное – глаза, глаза без всякой теплоты, без всякого милосердия, зимние глаза”¹⁸.

Николай I как правитель России также вызывал – и продолжает вызывать – полярные эмоции. Консерватор Константин Леонтьев считал, что он был “идеальный самодержец, каких история давно не производила”¹⁹. А вот мнение влиятельного историка Василия Ключевского: “Царствование Николая I было самой разрушительной из всех эпох, какие довелось пережить России после разрухи Смутного времени”²⁰.

Самая знаменитая и парадоксальная характеристика Николая I принадлежит близко его наблюдавшей придворной фрейлине Анне Тютчевой, дочери великого поэта. Она назвала императора донкихотом самодержавия, добавив, что он “чистосердечно и искренно верил, что

¹⁶ Яковлев В.В. Московская оперная сцена в сороковых годах // Временник Русского театрального общества: сборник. Москва, 1926. С. 99–100.

¹⁷ Выскочков Л.В. Николай I. Москва, 2003. С. 486.

¹⁸ Там же. С. 481.

¹⁹ Леонтьев К.Н. Плоды национальных движений на православном Востоке // Гражданинъ. Петербург, 1888. № 338. Гл. VII.

²⁰ Ключевский В.О. Сочинения: в 9 т. Т. 5: Курс русской истории. Часть I. Москва, 1989. С. 121.

в состоянии всё видеть своими глазами, всё слышать своими ушами, всё регламентировать по своему разумению, всё преобразовать своею волею”²¹.

Император вставал на заре, занимался делами по восемнадцать часов в сутки, много ездил по стране, в личной жизни придерживался спартанских привычек: предпочитал гречневую кашу, спал на железной кровати, был образцом пунктуальности. И каков же был итог его неустанных трудов?

Деятельность всякого человека, политика в особенности, оценивают исходя из задач, которые он себе ставил. Целью Николая I было приумножить величие и могущество России. Во время его правления империя расширилась за счет территориальных приобретений на Кавказе. Но когда в 1853 году началась Крымская война с Англией, Францией и Турцией, то выяснилось, что царская армия не в состоянии противостоять западным силам. Мужество русских солдат было очевидным, но оно не могло компенсировать технологическую и экономическую отсталость страны в целом.

Военная катастрофа в Крыму сломала внешне железного 58-летнего императора. Его быстрая болезнь и внезапная смерть в 1855 году дали даже повод говорить о самоубийстве Николая I. Немногие в те трудные и унижительные для страны дни поминали покойного самодержца добром – слишком наглядным был крах всех его усилий.

Эта резко негативная оценка, ярко и художественно убедительно сформулированная Герценом, а за ним и самим Львом Толстым, закрепилась и в советской историографии: палач восставших декабристов, жандарм Европы, лживый и коварный автократ. Только с недавнего времени рассуждения серьезных историков о личности и достижениях Николая I становятся более взвешенными. Это касается и его культурной политики.

* * *

Сам Николай I считал себя, как и все Романовы, прежде всего профессиональным военным. Он получил хорошее военно-техническое образование и любил говорить о себе: “Мы, инженеры...” О его гуманитарном воспитании остались противоречивые свидетельства. С одной стороны, близкий ко двору поэт Василий Жуковский говорил якобы, что никогда не видел в руках у молодого Николая ни одной книги: “...Единственное занятие – фрунт и солдаты”²².

С другой же стороны, известно, что император владел французским, немецким и английским языками, а также древнегреческим и латынью. Он был умелым рисовальщиком, научился гравировать. У Николая, как вспоминают, были красивый голос, хороший музыкальный слух и память. Он освоил духовые инструменты – играл на трубе, флейте, даже сам пробовал сочинять марши для военного оркестра. Нет, по современным представлениям, культурное образование императора было совсем не плохим.

Но как Николай I употребил его в дело? Здесь опять-таки наличествуют разные подходы. Есть распространенное мнение, что правление Николая I было эпохой “жесточайшей самодержавно-крепостнической реакции”, враждебной всякой культуре. По оценке того же Герцена, “образованная Россия, с ядром на ногах, влачила жалкое существование в глубоком, унижительном, оскорбительном молчании...”²³.

²¹ Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания и фрагменты дневников фрейлины двора Николая I и Александра II. Москва, 1990. С. 36.

²² Российские самодержцы. 1801–1917: сборник. Москва, 1994. С. 105.

²³ Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 18: Статьи из “Колокола” и другие произведения. Москва, 1959. С. 191.

Но как быть с тем, что именно в эту эпоху создавали свои шедевры поэты Жуковский, Пушкин и Лермонтов, писатели Гоголь, Тургенев и Достоевский, драматург Александр Островский, художники Карл Брюллов и Александр Иванов, композитор Глинка?

Ответ на это формулируется обыкновенно следующим образом: все эти гении творили не благодаря Николаю I, а вопреки ему, чуть ли не в борьбе с ним. При этом напоминают, что Пушкин и Лермонтов погибли на дуэлях, а Достоевского чуть не расстреляли и отправили в итоге на каторгу в Сибирь. В советское время даже доказывали, что дуэли Пушкина и Лермонтова были чуть ли не лично соркестрованы императором – утверждение абсурдное и противоречащее всем известным фактам, но тем не менее чрезвычайно влиятельное по сию пору.

Прежде всего следует отметить, что почти у каждого из перечисленных выше титанов культуры была выстроена своя особая линия взаимоотношений с Николаем I. В некоторых случаях (Пушкин, Гоголь, Брюллов, Глинка) эти отношения были очень сложны и содержательны и заслуживают отдельного разговора.

Тут важно подчеркнуть степень личной вовлеченности царя в проблемы современной ему культуры. Она весьма удивительна, особенно по сравнению с его предшественником на престоле, Александром I. Тот, в сущности, мало ею занимался, хотя Александра традиционно считали интеллектуалом, в отличие от его младшего брата, “солдафона” Николая.

Но именно Николай первым после Петра I в своих культурных контактах вышел за пределы придворной сферы. Ни Пушкин, ни Гоголь (чьи официальные чины были ничтожны), ни мелкий помещик Глинка, ни богемный гуляка Брюллов не могли рассчитывать на персональное заинтересованное внимание и патронаж царя, если бы он сам не шел им навстречу – иногда даже вопреки их желанию.

Таким образом, мы должны признать наличие личной заинтересованности императора в вопросах культуры, а также в общении с ее наиболее выдающимися представителями. Отрицать тот факт, что это общение, да и вообще царское внимание, зачастую бывали мучительными – как для того же Пушкина или Брюллова, – невозможно и не нужно. Как раз этот аспект диалога отечественных гениев с Николаем I исследован достаточно тщательно. Любое выражение недовольства или протеста с их стороны в отношении царя многократно прокомментировано; в советских публикациях подобные конфликты также неизменно подавались крупным планом.

Но гораздо меньше внимания уделялось анализу царской культурной стратегии и тактики. Здесь все сводилось либо к гнусному характеру Николая – ведь он был, согласно опять же Герцену, человек “подозрительный, холодный, упрямый, безжалостный, лишенный величия души”²⁴, – либо утверждалось, что единственным побуждением Николая было “замедлить умственное движение” страны²⁵.

Такой взгляд на культурную деятельность Николая I сегодня представляется односторонним. Мы видим, что взятый им на вооружение идеологический слоган “Православие, самодержавие, народность”, с теми или иными пермутациями (о чем речь будет впереди), в течение уже скоро двухсот лет сохраняет в России свою актуальность. Сам этот слоган не так прост, как кажется, и требует обсуждения. Но еще важнее общие идеи Николая, которые привели его к принятию подобной идеологической платформы. В них следует разобраться, ибо они имеют прямое отношение к деятельности всех важнейших культурных институций николаевской эпохи, в том числе и Большого театра.

²⁴ Герцен А.И. Собр. соч. Т. 7: О развитии революционных идей в России. Москва, 1956. С. 209.

²⁵ Там же. С. 201.

* * *

Когда Николай I взял в свои руки вожжи управления страной, он четко осознал, что Россия нуждается в кардинальных реформах. Восстание декабристов, пытавшихся помешать ему занять престол, было для Николая шоком, но и предупреждением. Он лично допрашивал мятежников, а затем внимательно, с пером в руке, изучал свод их показаний. Арестованные декабристы горячо высказывались за уничтожение пагубного для России крепостного права, обличали царящие в стране беззаконие и коррупцию. Сам Николай говорил, что почерпнул из этих материалов “много дельного”.

О многолетних попытках Николая избавиться от крепостного права (он заявлял, что “оно вбило в нас гвоздь, который сидит в русской коже”) мы здесь говорить не будем, тем более что они закончились, увы, ничем²⁶. Но усилия Николая по приведению в порядок архаичного и запутанного законодательства (в стране действовал свод законов, принятый еще в 1649 году!) привели к появлению в 1833 году нового Свода законов Российской империи в 15-ти томах. Для контроля над их исполнением требовался новый чиновничий класс, а для его подготовки – новая система образования. Всем этим Николай занимался целенаправленно и без устали. Его задачей было создание исправно функционирующей бюрократической системы, схожей с армейской, где, по мнению императора, имели место “порядок, строгая безусловная законность, никакого всезнайства и противоречия, всё вытекает одно из другого”²⁷.

Несомненно, что важной составной частью этой четко и исправно функционирующей системы представлялась Николаю и культура, точнее, ее институциональные формы. Перед культурой в целом ставилась тройная задача: воспитывать, просвещать и развлекать, – именно в такой последовательности. Но реализовывать эти задачи следовало эффективно и экономично. Последнее было для Николая I особенно важно.

Император был хорошо информирован об эпидемическом казнокрадстве на всех уровнях. “В России только я не краду”, – говаривал он. Средством борьбы с этой воровской эпидемией ему представлялись строжайший контроль и подробнейшая отчетность, то есть опять-таки увеличение роли бюрократии. При этом последней контролирующей инстанцией в этой системе был сам царь как единственный бескомпромиссный и справедливый судья.

Как все это работало на практике, видно на примере Академии художеств, основанной в 1757 году императрицей Елизаветой и преобразованной в Императорскую академию Екатериной II в 1764 году. При Николае это учреждение было поставлено на военную ногу: академиков облачили в квазивоенные пышные мундиры и превратили в государственных служащих, от которых требовались в первую очередь служебное рвение и – дисциплина, дисциплина, дисциплина.

Николай I всех людей искусства считал пьяницами и лентяями, за ними требовался глаз да глаз. Поэтому император в Академии “сам назначал и смещал профессоров, сам давал академические отличия и налагал академические кары, сам занимался оценкой произведений живописи и скульптуры и указывал, что исправлять и как исправлять, сам утверждал архитектурные проекты и наблюдал за их осуществлением, сам пополнял и очищал музеи, сам занимался даже историко-художественными атрибуциями произведений старинной живописи и оставлял за собой последнее слово при разногласиях со специалистами”²⁸.

²⁶ Выскочков Л.В. Указ. соч. С. 86.

²⁷ Шильдер Н.К. Император Николай Первый. Его жизнь и царствование: в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург, 1903. С. 147.

²⁸ Эфрос А.М. Два века русского искусства. Москва, 1969. С. 168–169.

* * *

Схожим образом Николай I относился и к Императорским театрам: Мариинскому и Александринскому в Петербурге, Большому и драматическому Малому в Москве. В 1826 году именным высочайшим указом императора было создано новое Министерство императорского двора, в ведение которого были переданы функционировавшие ранее автономно различные учреждения, обслуживающие императорскую фамилию, в том числе и театры. Сделано это было “для установления большей согласованности и хозяйственной эффективности” этих учреждений²⁹.

С этого момента деятельность русской оперы и балета находилась под прямым административным контролем императора, формально осуществлявшимся, разумеется, через ново-назначенного министра, князя Петра Волконского. Московские театры в этой системе начинались их директору Федору Кокошкину, драматургу и переводчику (он сделал себе имя переводом “Мизантропа” Мольера), человеку богатому, общительному, с обширными литературными и, что еще важнее, придворными связями, прославленному гастрономическому гурману и большому любителю женского пола (вспомним шутиливую ремарку князя Вяземского о бенефисной протее Кокошкина!).

Кокошкин стал директором еще в 1823 году, то есть при Александре I, но сохранил свой пост и при новом императоре, уйдя в отставку только в 1831 году. Он-то и принял под свое крыло молодого композитора и начинающего чиновника Верстовского. Водевиль к бенефису любовницы Кокошкина, изготовленный Верстовским, Грибоедовым и князем Вяземским, явно пришелся директору по вкусу. Он стал активно привлекать своего нового сотрудника к пополнению небогатого “национального” репертуара Большого театра.

Верстовский оказался мастером на все руки. Он был в состоянии представить и оперу-водевиль, и “драматическую кантату”, и кантату “патриотическую” (“Певец во стане русских воинов” на стихи Василия Жуковского), и “сценическую интермедию”. Если нужно было – обрабатывал русские народные песни для исполнения их на сцене Большого театра в качестве специальных дивертисментов (“музыкальных картин”). Вся эта продукция была востребована и пользовалась у публики большим успехом. Особенно был отмечен “музыкальный пролог” под названием “Торжество муз”, прозвучавший при открытии новоотстроенного Большого театра в январе 1825 года.

Таким счастливым манером молодой автор набивал себе, что называется, руку. Ситуация складывалась для него самым благоприятным образом. Дирекция к нему благоволила, публика его одобряла, пресса нахваливала. А главное и самое драгоценное для любого начинающего композитора – он не складывал свои опыты “в стол”, а имел возможность проверить их эффективность в реальном звучании, при этом не в приватном салоне, а на большой престижной сцене, в интерпретации лучших артистов того времени.

Все это шаг за шагом приближало Верстовского к заветной цели: созданию своей первой настоящей оперы. Он давно хотел к ней приступить, но останавливало отсутствие подходящего либретто – проблема, слишком хорошо известная всем без исключения оперным композиторам.

Оперные либретто – особый литературный жанр, со своими законами и правилами игры. Выдающиеся по художественным качествам либретто можно пересчитать по пальцам; великих опер – гораздо больше. Из этого ясно, что музыка в опере играет главенствующую роль. Либреттист всегда вынужден следовать указаниям композитора, выполнять его пожелания. Это

²⁹ Ерочкин Н.П. Министерства России первой половины XIX века – фондообразователи центральных государственных архивов СССР. Москва, 1980. С. 70–71.

делает сочинение оперных либретто малопривлекательным занятием. Кому охота выполнять роль второй скрипки, напрягая воображение и идя на бесчисленные переделки и компромиссы, чтобы удовлетворить требования композитора в плане лаконизма, эмоциональной экспрессивности, удобопроизносимости текста для певцов?

Верстовский в Москве был окружен профессиональными литераторами, со многими из которых он был в самых приятельских отношениях. Но ему было совестно просить их заняться сочинением текста для какой-то “ничтожной”, как он говорил в порыве неуместного самоуничижения, оперы.

Все же искомое либретто для своего первого опыта Верстовский получил. Произошло это благодаря двум московским литераторам – Сергею Аксакову и Михаилу Загоскину. Оба они в свое время были весьма знамениты, да и теперь, хотя произведения их читаются немногими, в солидных трудах по истории русской литературы им отводится достойное место.

* * *

О Загоскине (1789–1852) вспоминают теперь главным образом как об авторе нашумевшего в те годы романа “Юрий Милославский, или Русские в 1612 году” (1829). (За этот роман Николай I соизволил пожаловать автору перстень.) Но начинал он – и очень успешно! – как комедиограф. Для нас также интересна служебная карьера Загоскина. В 1822 году он был назначен чиновником по особым поручениям (а точнее, “экспертом по театральному отделению”) в штат московского военного генерал-губернатора князя Дмитрия Голицына. Князю, герою Отечественной войны 1812 года, Загоскин, храбро сражавшийся на этой войне (он был ранен под Полоцком), сразу понравился. Румяный, с вьющимися каштановыми волосами и сползавшими на кончик носа золотыми очками, он являл собою тип Пьера Безухова, впоследствии запечатленный Львом Толстым в его “Войне и мире”.

О Загоскине все говорили как о человеке веселом, добродушном, работающем и, главное, честном. Князь Голицын воровства не терпел, чем очень расположил к себе императора Николая. Именно поэтому он оставался на генерал-губернаторском посту почти четверть века, до самой своей смерти в 1844 году, получив от царя титул светлейшего, даровавшийся считанным сановникам. И во все годы губернаторства Голицына Загоскин неуклонно продвигался вверх по служебной лестнице, став в 1831 году директором московских театров. На этом посту Загоскин, уже действительный статский советник, находился более декады, удостоившись чинов, орденов и восьми “высочайших благоволений”, шесть из которых – “за соблюдение значительной экономии”³⁰.

Между тем о Загоскине все знавшие его вспоминали как о чиновнике доверчивом и рассеянном. Рассказывали, что он, докладывая министру двора князю Волконскому о ситуации в Большом театре, подал ему вместо финансового отчета счет от своего портного, чем вызвал снисходительную усмешку князя: “Ох, эти господа авторы...”³¹

Как же при подобной рассеянности и доверчивости Загоскину удавалось добиваться чаемой фискальной дисциплины? Ларчик открывается просто. Все эти годы правой рукой Загоскина в деле руководства театрами был его ближайший друг Верстовский, обладавший характером твердым и решительным и умевший считать и пересчитывать деньги.

³⁰ Аксаков С.Т. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4; Биография Михаила Николаевича Загоскина. Москва, 1966. С. 216.

³¹ Аксаков С.Т. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. С. 218.

* * *

Сергей Аксаков (1791–1859), другой приятель Верстовского, был мастером на все руки: поэтом, переводчиком, литературным и музыкальным критиком, популярным чтецом-декламатором, а также отцом восьми дочерей и шести сыновей, двое из которых – Константин и Иван – стали вождями московского славянофильства. Родитель их правоверным славянофилом никогда, в общем, не был. Позднее он прославился замечательными книгами об охоте и ужении рыбы, а также автобиографической прозой, которую с полным основанием давно считают классикой жанра.

А в середине 1820-х годов Аксаков занимался и тем, и другим, и третьим, будучи своим человеком в хлебосольном доме тогдашнего директора Императорских московских театров Кокошкина. Тут-то однажды и завязался разговор Аксакова с хозяином дома и Загоскиным: почему никто из них не напишет оперное либретто для Верстовского?

Верстовским Аксаков искренне восхищался: его музыка, в особенности “Черная шаль” на стихи Пушкина, казалась Аксакову “необыкновенно драматичной”, то есть обещающей успех в оперном жанре. (Аксакову также чрезвычайно импонировало исполнение композитором собственных опусов: “Говорили, что у Верстовского нет полного голоса; но выражение, огонь, чувство заставляли меня и других не замечать этого недостатка”³².)

Кокошкин с Загоскиным либретто для Верстовского писать не стали, отговариваясь недосугом и неумением. Распугавшийся Аксаков объявил всё это “пустыми фразами” и заявил, что напишет либретто сам и этим всех и посрамит. Кокошкин – “с невозмутимым спокойствием и важностью” – отвечал, под общий смех, Аксакову: “Милый! Сделай милость, осрами!”³³

Итак, Аксаков объявил Верстовскому, что берется за это дело. Композитор обрадовался, но тут же, как полагается, начал выдвигать условия: опера должна быть “волшебная”, то есть в ней должны быть всякого рода чудеса и превращения, дающие повод для разнообразных сценических эффектов; и в ней обязательно должны быть цыгане... Верстовский к этому времени уже приобрел немалый практический опыт, он хорошо представлял себе, что может понравиться московской публике. А она как раз обожала постановочные эффекты: пожары, наводнения, фантастические кунштюки, разрушения замков...

А цыгане? О, то была особая приманка для московской публики! Цыганские хоры, которые стали заводить при своих дворах еще вельможи времен Екатерины II, к началу XIX века были знамениты и любимы и аристократами, и публикой попроще. О цыганских певцах и в особенности певицах болтали в великосветских салонах, судачили в трактирах, писали в высококолых журналах и бойких газетах.

Молодой Пушкин, навзрыд рыдавший под цыганские песни, в 1824 году написал поэму “Цыганы”, опубликованную в 1827 году и встреченную с единодушным восторгом. К этому произведению поэта даже недоброжелательные рецензенты не осмелились придраться. В “Цыганах” Пушкина всеобщее увлечение цыганской экзотикой было канонизировано.

Верстовского эта линия пушкинского творчества увлекала с самого начала – ведь его музыкальную балладу “Черная шаль” можно причислить к “цыганскому” направлению. Композитор великолепно понимал и чувствовал необыкновенную притягательность для русского слуха цыганского пения, которое, как его описывали в “Отечественных записках” (1822), соединяло “томное с веселым, в первом – наводя неизъяснимую, сладкую меланхолию на слушателей, терзая их души; во втором – распространяя беспечную радость и чистое удоволь-

³² Аксаков С.Т. Собр. соч. Т. 3: Литературные и театральные воспоминания. С. 108.

³³ Там же.

ствие, так что от ужасного – подымались у всех волосы дыбом, от жалкого – замирало сердце самое холодное, от веселого – оживлялись руки и ноги самые неподвижные”³⁴.

Цыган часто приглашал к себе на домашние концерты и Аксаков, так что он прекрасно понимал, о чем идет речь и зачем цыгане понадобились Верстовскому для его оперы. Кончив набрасывать первый акт, Аксаков принялся за второй, открывавшийся сценой в цыганском таборе, но тут дело застопорилось... Как вдруг на участие в этом проекте согласился сам Загоскин, видно, почувствовавший, что речь идет о потенциальном историческом прорыве – создании первой настоящей русской оперы. И тут был реальный, ощутимый шанс на большой успех.

За основу сюжета Загоскин взял известную польскую легенду о средневековом колдуне пане Твардовском, поскольку у него уже была опубликована на эту тему повесть. “Польский Фауст” Твардовский хочет стать властелином мира и природы; он продает свою душу дьяволу, но в схватке с молодым героем Красицким проигрывает ему и невесту, и жизнь. В либретто Загоскина было все, что требовалось Верстовскому: сильные страсти, пугающие воображение невидимые духи, гром и молния, наводнение, погибающий в огне замок колдуна... Были и веселые цыгане, дружно, с песнями и плясками помогающие Красицкому победить злодея.

Слух о том, что любимец местных меломанов Верстовский пишет большую оперу, тут же стал достоянием прессы, поспешившей оповестить москвичей, что “слышанные из нее отрывки, по уверению знатоков, доказывают, что в сем огромном труде талант г. Верстовского является в полном развитии”. В истинно российском стиле автору пророчили “славу Россини и Моцарта” – это показывает, сколь велики были ожидания и какие надежды возлагались на 29-летнего композитора³⁵.

* * *

Представленная на сцене Большого театра 24 мая 1829 года опера “Пан Твардовский” была встречена и публикой, и рецензентами с энтузиазмом. В одном из отзывов констатировалось с законной гордостью, что “это наша, это первая русская опера”³⁶. Понравилось все: и сюжет, и музыка, и роскошные декорации, и впечатляющие сценические эффекты. Особые похвалы достались на долю исполнителей – лучших московских певцов той эпохи, среди которых выделялась Надежда Репина.

О Репиной нужно рассказать подробнее, поскольку ее судьба оказалась тесно связанной и с историей Большого театра, и с биографией Верстовского. Это была романтическая повесть с печальным концом, какие случаются только в художественной литературе или же в закулисной театральной жизни.

Надежда была дочкой крепостного музыканта, выкупленного в 1798 году у его владельца Московским казенным театром, в то время составлявшим свою труппу почти исключительно таким вот простым (хотя и накладным) образом. Репину отдали учиться в Московское театральное училище, где на нее сразу обратили внимание как на выдающееся дарование.

Среди учителей Репиной был и недавно перебравшийся в Москву молодой Верстовский; последовал бурный роман педагога с шестнадцатилетней воспитанницей. Верстовский дал ей роль в своем прологе “Торжество муз”, которым открылся в 1825 году вновь отстроенный Большой театр.

Тогда, как мы знаем, в московских театрах не существовало четкого разделения на актеров драматических и оперных. Репина блистала и в трагедиях, и в водевилях, и в операх: у нее было драматическое сопрано широкого диапазона, и в Большом она исполняла все веду-

³⁴ Щербакова Т.А. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. Москва, 1984. С. 13.

³⁵ История русской музыки: в 10 т. Т. 5. Москва, 1988. С. 378.

³⁶ Там же.

щие сопрановые (включая колоратурные!) партии. Она была красива, упряма, темпераментна, капризна – вылитая героиня цыганского романа.

Верстовский был от Репиной без ума, но его отец, словно забыв о своем собственном не вполне благородном происхождении, не давал разрешения на брак: дворянин, по его мнению, не мог жениться на дочери бывшего крепостного. Из-за Репиной Верстовский порвал с родителями. Все свои силы он бросил на создание из Репиной суперзвезды – и преуспел в этом.

Ведущие критики задыхались в похвалах молодой звезде. Белинский: “Невозможно играть лучше, совершеннее”³⁷. Аполлон Григорьев: “Несравненная, гениальная!”³⁸ Похвалы кружили голову. Репина становилась все своевольнее: опаздывала на репетиции, задиралась с коллегами и – что еще непозволительнее – с начальством.

Причины того, что случилось дальше, современники и историки комментировали по-всякому. Кто-то считал, что Верстовский начал завидовать славе Репиной. (Это, кстати, сомнительно.) Кто-то рисовал сложную интригу: в Московской театральной конторе жили в ожидании бюрократических перетрясок, и знаток административных игр Верстовский решил, что вышедшая из-под контроля Репина может угробить и свою карьеру, и его.

Есть и более убедительная версия. Верстовский хотел закрепить свои отношения с Репиной церковным браком, а по сословным законам Российской империи дворянин, каковым являлся Верстовский, не мог взять в жены актрису. Короче, созвав гостей, Верстовский при них объявил Репиной, что добился от начальства разрешения на ее уход со сцены.

Говорят, при этом неожиданном известии Репина упала в обморок. Но очень может быть, что и этот обморок она сыграла специально для гостей. По мнению Павла Маркова, “Репина ушла со сцены, когда к ней подступили первые предзнаменования надвигающейся старости”³⁹. Ей было тогда тридцать два года...

О дальнейшей совместной жизни супругов Верстовских известно немного. Намекают, что отставленная от театра Репина стала сильно попивать и превратилась в озлобленную мегеру. По другим сведениям, Верстовские до конца своих дней составляли прекрасную любящую пару, и Репина была верной помощницей и советчицей мужа во всех его театральных заботах и предприятиях.

Но тогда, в 1829 году, после премьеры оперного первенца Верстовского, всё это и многое другое – грандиозные триумфы и горькие разочарования – было впереди...

³⁷ Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. С. 708.

³⁸ Там же. С. 707.

³⁹ Марков П.А. Из истории русского и советского театра. Москва, 1974. С. 70.

Глава 2. Николай I, Верстовский и Глинка

Любимым поэтом Николая I был, без сомнения, Василий Андреевич Жуковский. Это обстоятельство сыграло в истории русской музыки важнейшую роль.

Сейчас о Жуковском (1783–1852), на Западе практически неизвестном, даже в России вспоминают главным образом как о величайшем мастере поэтического перевода. Его переложения немецких и английских поэтов (Гёте, Шиллера, Грея, Мура, Вальтера Скотта и Байрона), а также “Одиссеи” Гомера остаются непревзойденными. А между тем Жуковский в течение как минимум двадцати лет был признанным лидером русской поэзии и немало поспособствовал ее дальнейшему удивительному расцвету.

В поэзии своей Жуковский был первым настоящим русским романтиком. Но и жизнь его складывалась как увлекательный роман. Недаром Жуковский обронил в одном из своих стихотворений: “Жизнь и поэзия – одно”.

Он был внебрачным сыном богатого провинциального помещика и его наложницы-турчанки. Вырос Жуковский в странной и экзотической атмосфере “брака втроем”, рано проявив свои необычайные поэтические способности. Он блистательно выучился иностранным языкам – французскому, немецкому и английскому. Рассеянный, не от мира сего Жуковский тем не менее проявил себя храбрым и решительным офицером в войне с Наполеоном. Тогда же он написал яркое патриотическое стихотворение “Певец во стане русских воинов”, которое прославило Жуковского на всю Россию и обратило на молодого поэта благосклонное внимание императора Александра I.

Личная жизнь Жуковского складывалась необычно даже по романтическим понятиям его эпохи. Дважды он влюблялся в двенадцатилетних девочек, которые отвечали ему платонической взаимностью. В одном и в другом случае Жуковский ждал шесть лет, а затем предлагал руку и сердце.

Но в первый раз ему, тогда 28-летнему литератору, было отказано в браке: девушка была сестрой поэта по отцу, и ее мать, будучи глубоко религиозной, не могла допустить потенциально инцестуозного брака. Эта история повергла Жуковского в глубокую меланхолию и стала центральной темой его любовной лирики.

Во второй же раз, когда ему было 58 лет, а его избраннице 20, все поначалу сложилось благополучно. Но впоследствии жена Жуковского впала в глубокую депрессию и умерла в возрасте тридцати пяти лет.

Для службы, в традиционном понимании этого слова, мечтательный Жуковский был приспособлен мало, но он оказался выдающимся приватным педагогом. История педагогической деятельности Жуковского весьма примечательна. Учеников у Жуковского за всю его жизнь было всего несколько человек. О двух из них следует рассказать особо, ибо это были дочь прусского короля, принцесса Шарлотта, ставшая женой Николая I, и родившийся у них в 1818 году сын, будущий император Александр II.

В декабре 1814 года Жуковский преподнес императору Александру I стихотворное послание по случаю победоносного окончания войны против Наполеона. Сам Александр особого внимания на это стихотворение не обратил, но оно чрезвычайно понравилось его матушке, Марии Федоровне, державшей у себя литературный салон, куда был приглашен 32-летний Жуковский. Там мягкий, скромный, ласковый Жуковский обворожил всех, включая присутствовавшего при этой okazji великого князя Николая Павловича. И когда решено было пригласить для его невесты Шарлотты учителя русского языка, то выбор пал на превосходно владевшего немецким Жуковского.

Постепенно Жуковский стал своим человеком в семье Николая. И когда его ученица родила сына Александра, то бывший в это время с молодыми супругами Жуковский разра-

зился очередным посланием, в котором красочно описал эмоции обычно в высшей степени сдержанного Николая:

Гряди в наш мир, младенец, гость желанный!
Тебя узрев, коленопреклонен,
Младой отец пред матерью спасенной
В жару любви рыдает, слов лишен...

Незадолго перед коронацией Николая I Жуковский был назначен воспитателем наследника, которому тогда исполнилось восемь лет. Жуковский отдался этой ответственной задаче всем своим существом и занимался ею двадцать лет, обучая цесаревича не только русскому языку и литературе, но и идеографии, истории и даже математике. Он регулярно писал матери будущего императора, его бывшей ученице, наставительные письма: «Для Вашего ребенка, для его будущей судьбы требуется религия сердца»⁴⁰. Думается, во многом благодаря подобным педагогическим методам Жуковского Александр II в будущем осуществил самые гуманные за всю историю России реформы, которые включали отмену крепостного права.

* * *

В Жуковском-человеке Николай более всего ценил честность, преданность, смирение, непоказную религиозность – сочетание качеств, не столь уж частое у выдающихся личностей. Но Николаю была также близка эстетика Жуковского.

Мы упоминали об имидже Николая как донкихота самодержавия. В сущности, он был последним самодержавным романтиком на российском престоле. Очень многое в его политике – как в ее удачах, так и в поражениях – определялось именно этим, несколько старомодным, романтическим мироощущением “последнего рыцаря”, для опытных и циничных европейских политиков того времени представлявшимся наивным.

Сейчас забывают, что Николай I начинал свое царствование как потенциальный радикальный реформатор. Недаром Пушкин писал о нем в своем стихотворении 1828 года “Друзьям”:

Его я просто полюбил:
Он бодро, честно правит нами;
Россию вдруг он оживил
Войной, надеждами, трудами.

В манифесте, изданном в 1826 году, Николай I открыто признал необходимость усовершенствования “отечественных установлений”. Главной из таких задуманных реформ была проектировавшаяся Николаем отмена крепостного права, о котором он говорил: “Нет сомнения, крепостное право в нынешнем его положении у нас есть зло для всех ощутительное и очевидное...”⁴¹

Николай также сразу принялся пресекать столь распространенные в России бюрократизм, разгильдяйство и пренебрежение к нормам закона. При этом он не забывал культивировать свой рыцарский имидж – например, прощал всех арестованных и осужденных за публич-

⁴⁰ Цит. по: Зайцев Б.К. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. Москва, 1994. С. 132.

⁴¹ Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. Москва, 2001. С. 340.

ное поношение и оскорбление императорского достоинства. Николай мог публично извиниться перед каким-нибудь офицером, которого он несправедливо распек. Он был также человек незаурядного личного мужества. Известно его отважное поведение во время холерных эпидемий в Петербурге и Москве, воспетое Пушкиным в стихотворении “Герой”.

На “рыцарский” имидж Николая работало также и то, что он невероятно много работал – по восемнадцать часов в сутки; занимал всего лишь одну небольшую комнату на первом этаже Зимнего дворца, где стояла его походная кровать; укрывался суконной шинелью; мало ел и почти не употреблял алкоголя. По словам уже цитировавшейся нами Тютчевой, Николай “ничем не жертвовал ради удовольствия и всем – ради долга, и принимал на себя больше труда и забот, чем последний поденщик из его подданных”⁴².

Эту “рыцарскую” поведенческую стратегию Николай проводил до конца своей жизни, но вектор политики императора с течением времени существенно менялся. Решающими тут оказались события 1830–1831 годов: сначала – революция во Франции, а затем – антирусское восстание в Польше. Николай увидел в них угрозу самодержавной власти и стал сворачивать преобразовательные планы начального периода своего царствования.

Еще придворный историк Николай Карамзин, которого император весьма ценил, в своей “Записке о древней и новой России” писал, что самодержавная форма правления является залогом благополучия и процветания отечества. Он также первым сказал о том, что самодержавие в России нерасторжимо связано с православием. Но при этом Карамзин не считал, что эти идеи должны внедряться в общество с помощью государственного аппарата.

Когда Николай начал осуществлять свой стратегический поворот к агрессивному консерватизму, он почувствовал необходимость в новой идеологической платформе. Такую платформу предложил ему граф Сергей Уваров, ставший в 1833 году министром народного просвещения.

Уваров представил Николаю меморандум, в котором сформулировал в качестве основы культурной политики ставшую знаменитой триаду “Православие, самодержавие, народность”.

Уваровская формула, впоследствии получившая определение “официальная народность”, оказалась, несмотря на свою внешнюю простоту и незамысловатость, весьма хитроумным и, главное, чрезвычайно устойчивым идеологическим конструктом. Эта формула была, с одной стороны, модернизированной версией старинного военного девиза “За веру, царя и отечество!”, с другой же, была направлена против знаменитого лозунга французской революции “Свобода, равенство, братство”.

Граф Уваров, по своим склонностям – либерал и франкофил, не отличавшийся особым религиозным рвением, попытался проделать политический фокус, который позволил бы России, оставаясь частью европейской цивилизации, одновременно отгородиться от ее “разрушительных излишеств”.

Обращаясь к Николаю I, Уваров задавал риторический вопрос: “Как идти в ногу с Европой и не удалиться от нашего собственного места <...> чтобы взять от просвещения лишь то, что необходимо для существования великого государства, и решительно отвергнуть всё то, что несет в себе семена беспорядка и потрясений?”⁴³

Ответ на этот вопрос Уваров видел в построении новой системы народного образования и культурной пропаганды, которой надлежало “возродить веру в монархические и народные начала, но возродить ее без потрясений, без поспешности, без насилия”⁴⁴.

Согласно графу Уварову, деятелям русской культуры надлежало уяснить себе, что “три великих рычага религии, самодержавия и народности составляют еще заветное состояние

⁴² Российские самодержцы. С. 155.

⁴³ Зорин А.Л. Указ. соч. С. 367.

⁴⁴ Там же. С. 371.

нашего отечества”⁴⁵. Делать это, по идее Уварова, следовало “не в форме похвальных слов правительству, которое в них не нуждается, но как вывод рассудка, как неоспоримый факт, как политический догмат, обеспечивающий спокойствие государства и являющийся родовым достоянием всех и каждого”⁴⁶.

Все это совпадало с размышлениями Николая о судьбах России и провиденциальном значении самодержца всероссийского, в которое он глубоко и искренне верил. Когда император увидел свои затаенные мысли оформленными изящной французской прозой (а именно по-французски был изложен трактат графа Уварова), он с удовлетворением дал сигнал о внедрении “официальной народности” в жизнь в качестве руководящей доктрины. Император также положил ее в основу своей беспрецедентно активной личной культурной политики, о чем речь впереди.

* * *

Для Жуковского в триаде “православие, самодержавие, народность” не было и не могло быть ничего чуждого. Он был благородным, глубоко чувствующим и сострадательным человеком и одновременно – убежденным политическим консервативатором. Жуковский всегда настаивал на том, что “нет человека, который бы и по характеру, и по убеждению был более меня привязан к законности и порядку”⁴⁷.

Жуковский по сути своей являлся немецким романтиком, выросшим на русской почве. Это увлечение немецким романтизмом и его философией было типичным для русской элиты того времени; не избежал его и граф Уваров.

Романтиков того времени можно было условно поделить на две категории. Одна – индивидуалистические, байронического типа. Такие романтики обычно были свободолюбцами с демоническими чертами.

Жуковский принадлежал к другой ветви романтизма – созерцательной, сугубо немецкой. Его философским кредо было: “Мир существует только для души человеческой. Бог и душа – вот два существа; всё прочее – печатное объявление, приклеенное на минуту”⁴⁸.

Отсюда – представление Жуковского о роли культуры: “Что иное искусство, как не слепок жизни и мира, сделанный таким точно, каким видит и понимает душа наша?”⁴⁹

Соответственно, роль поэта заключается в том, чтобы проповедовать высокий моральный идеал. Делать это следовало, по мнению Жуковского, от имени народа. Недаром Пушкин подтверждал в письме к Жуковскому в 1826 году: “Никто более тебя не имел права сказать: глас лиры – глас народа”. А справедливый отклик на народные чаяния был священной миссией правителя, о чем Жуковский не устал напоминать императору Николаю и императрице: “Когда же будут у нас законодатели? Когда же мы будем с уважением рассматривать то, что составляет истинные нужды народа, – законы, просвещение, нравы?”⁵⁰

Именно такой Жуковский был наилучшим возможным посредником между Николаем I и российским художественным миром. Самой примечательной была, конечно, его роль как медиатора в отношениях между Николаем и Пушкиным. Жуковский оценил поэтический потенциал Пушкина, когда тот был еще лицеистом. Уже в 1815 году он писал князю Вяземскому о

⁴⁵ Там же. С. 365.

⁴⁶ Там же. С. 368.

⁴⁷ Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. Москва, 1970. С. 58–59.

⁴⁸ Там же. С. 59.

⁴⁹ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. X. Санкт-Петербург, 1902. С. 102.

⁵⁰ Семенко И.М. Указ. соч. С. 59.

16-летнем Пушкине: “Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет”⁵¹.

Через пять лет Жуковский подарил Пушкину свой портрет с надписью, сделавшейся хрестоматийной: “Победителю-ученику от побежденного учителя”. Между ними установились в высшей степени дружеские отношения, в которых Жуковский играл роль умудренного старшего брата. Он увещевал легкомысленного, по его мнению, Пушкина: “Ты создан попасть в боги – вперед. Крылья у души есть! Вышины она не побоится, там настоящий ее элемент! Дай свободу этим крыльям – и небо твое, вот моя вера”⁵². Пушкину эти поучения Жуковского иногда казались излишними и даже докучливыми; он частенько раздражался на своего наставника.

Оценивая отношения Жуковского и Пушкина сегодня, мы склонны вставать на сторону Пушкина. Более того, по мнению некоторых комментаторов, письма Жуковского Пушкину “поражают чрезмерно менторским тоном, порой граничившим с крайней бестактностью, и полным непониманием сути происходящего” – мол, какое право имел Жуковский учить “наше всё”?

Но Жуковский по-своему был прав. Он наставлял 25-летнего Пушкина: “Ты рожден быть великим поэтом; будь же этого достоин. В этой фразе вся твоя мораль, всё твое счастье и все вознаграждения. Обстоятельства жизни, счастливые или несчастные, – шелуха. Ты скажешь, что я проповедую со спокойного берега утопающему. Нет! Я стою на пустом берегу, вижу в волнах силача и знаю, что он не утонет, если употребит свою силу, и только показываю ему лучший берег, к которому он непременно доплывет, если захочет сам. Плыви, силач”⁵³.

Читая эти необычайно трогательные и волнующие строки, мы должны помнить, что – да, в итоге Пушкин, хоть и реализовался как величайший творческий гений, всё же “не доплыл”, как “не доплыли” после него и Лермонтов, и Гоголь, и Глинка, и многие другие отечественные гении.

Жуковский многожды выступал ходатаем за Пушкина перед Николаем I. Здесь роль его была психологически непростой и чрезвычайно деликатной. При Александре I Пушкин воспринимался как открытый оппозиционер, певец свободы. Неслучайно стихи его оказали такое влияние на ведущих участников конституционного мятежа декабря 1825 года, вслед подавлению которого Жуковский пенял Пушкину: “Ты ни в чем не замешан, это правда. Но в бумагах каждого из действовавших находятся стихи твои. Это худой способ подружиться с правительством”⁵⁴.

Между тем после подавления восстания декабристов Николаем политические воззрения Пушкина стали медленно и, если так можно выразиться, зигзагообразно эволюционировать в сторону большего консерватизма и национализма. Жуковский с некоторым раздражением выговаривал Пушкину: “Я ненавижу всё, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности”.

Пушкин, в свою очередь, был уже к этому времени внутренне готов к смене своей позиции: “Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости”⁵⁵.

Общеизвестно, что после часовой аудиенции в Кремле, дарованной Николаем I Пушкину в дни коронационных торжеств в сентябре 1826 года, император назвал поэта “умнейшим человеком в России”. Пушкин на этот благосклонный царский жест ответил целой серией прониколаевских стихотворений, среди которых особое место заняли два опуса (“Клеветни-

⁵¹ Переписка А.С.Пушкина: в 2-х т. Т. 1. Москва, 1982. С. 84.

⁵² Там же. С. 89.

⁵³ Переписка А.С.Пушкина. Т. 1. С. 94.

⁵⁴ Там же. С. 112.

⁵⁵ Переписка А.С.Пушкина. Т. 1. С. 111.

кам России” и “Бородинская годовщина”), воспевавшие подавление Николаем польского восстания. Они – вместе со стихотворением Жуковского на ту же тему “Старая песня на новый лад” – были по распоряжению Николая I немедленно отпечатаны военной типографией под одной обложкой в виде брошюры под названием “На взятие Варшавы”.

* * *

Жуковский не раз выручал Пушкина в его сложных отношениях с императором. Но особенно много он сделал для устройства посмертных дел Пушкина после гибели поэта на дуэли: добился того, что Николай I оплатил все немалые долги Пушкина, назначил пенсию вдове и детям, а также распорядился издать сочинения Пушкина за счет казны. Жуковский принял самое активное участие в разборе рукописей покойного Пушкина. При этом ему удалось сохранить многое, что в противном случае было бы предано огню как “предосудительное”; он впервые опубликовал “Арапа Петра Великого” и “Медный всадник”.

Список творческих личностей, в защиту которых выступал Жуковский, велик: тут и декабристы, и поэты князь Вяземский и Тарас Шевченко, и ссыльный вольнодумец Александр Герцен. Чрезвычайно деятельно участвовал он в судьбе Гоголя, дружба с которым продолжалась двадцать два года. Гоголь писал Жуковскому: “Брат, благодарю за всё! У гроба Господа испрошу, да поможет мне отдать тебе хоть часть того умного добра, которым наделял меня ты”⁵⁶.

Без помощи Жуковского “Ревизор” Гоголя, возможно, не увидел бы света и рамп. Предвидя крупные цензурные затруднения, Жуковский показал эту сатирическую комедию Николаю, которому она чрезвычайно понравилась. Как известно, на ее премьере Николай I хохотал от души и демонстративно аплодировал. А когда пьеса окончилась, громко заявил: “Тут всем досталось, а больше всего – мне!” С тех пор до конца своей жизни Гоголь получал от Николая I финансовые субсидии, которые для него испрашивал Жуковский.

* * *

Алексей Верстовский, который принадлежал, конечно, к российской культурной элите, дружный с Пушкиным, Грибоедовым, князем Вяземским, Гоголем, Загоскиным и ведущими московскими славянофилами, с давних пор приятельствовал также и с Жуковским. (Заметим в скобках, что этому способствовала и высокая административная позиция Верстовского в руководстве московских Императорских театров. Жуковский адресовал Верстовскому просьбы о трудоустройстве актеров, которым поэт протежировал.)

Но главной скрепой в отношениях композитора и поэта было то, что Верстовский охотно и с любовью перелагал стихи Жуковского на музыку. Он не был самым первым русским композитором, обратившим внимание на Жуковского, – такого рода опыты начались еще с 1810-х годов, но они в большинстве остались приватными экзерсисами. Между тем опусы Верстовского, интерпретировавшие произведения Жуковского, приобрели громкий общественный резонанс.

Поэзия Жуковского отличалась особой, необычной для русской литературы его времени музыкальностью. Жуковский развивал, по словам Бориса Эйхенбаума, “напевный тип лирики”. Еще Николай Полевой (сотрудничавший с Верстовским в качестве либреттиста)

⁵⁶ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Москва, 1967. С. 274.

писал о Жуковском: “Его звуки – мелодия, тихое роптание ручейка, легкое веяние зефиром по струнам воздушной арфы”⁵⁷.

Жуковский был мастером стихотворной баллады. Сам о себе он говорил, что был “во время оно родитель на Руси немецкого романтизма и поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских”⁵⁸. Баллада как жанр происходит от средневековой песни-сказа, сохраняя черты и песни, и сказки. В Россию балладу на местную почву пересадил Жуковский, перекладывая английские и немецкие образцы. Его величайшей заслугой было то, что делал он это не формально, а привнося в свои переводы русскую душу и русский колорит.

Верстовский сразу это почувствовал. Он увидел в балладах Жуковского богатый материал для создания русской баллады также и в музыке. Мы уже рассказывали об успехе его “Черной шали” на стихи Пушкина в 1823 году. Следующим опусом в форме баллады, также завоевавшим шумный успех, было переложение Верстовским “Трех песен” Жуковского. Сам Верстовский называл эти баллады “сценическими кантатами”.

Важно было то обстоятельство, что эти кантаты представлялись публике в костюмах с декорациями, в сопровождении оркестра. Это были своего рода музыкально-драматические монологи. В “Трех песнях” повествуется о скандинавском певце-скальде, явившемся к тирану-королю, чтоб отомстить за убийство отца. И публика, и критика были в восторге, когда услышали это произведение в 1825 году. Молодой князь Одоевский в своей рецензии специально отметил, что это “первый опыт сего рода в нашем отечестве”.

Благодарный Жуковский назвал Верстовского “поэтом в музыке”. Эстетический идеал поэта был на удивление схож с прозрениями Верстовского, который писал: “Первейшее достоинство драматической музыки древних, по словам Плутарха, состояло в простоте – истинном и единственном превосходстве сего высокого искусства. Побочною ее целью было возбуждение страстей”⁵⁹.

В соприкосновении со стихами Жуковского и Пушкина Верстовский демонстрировал свои лучшие творческие качества: яркую образность, эффектную театральность музыкального действия и чувство национального колорита. Это обеспечило успех и другому смелому эксперименту композитора с использованием стихов Жуковского.

Мы уже говорили о первом произведении Жуковского, завоевавшем национальную известность, – его “Певце во стане русских воинов”, прославлявшем победу над Наполеоном. В 1827 году на сцене Большого театра состоялась премьера “музыкальной картины” Верстовского на эти стихи с участием двух солистов и хора, что побудило композитора изменить заглавие на “Певцы...” вместо “Певец...”. Здесь Верстовский показал, что ему подвластны и героические, пафосные моменты в новом национальном стиле. Всё это послужило своеобразной подготовкой для первой оперы Верстовского “Пан Твардовский”, о которой мы уже рассказывали.

* * *

После грандиозного успеха “Пана Твардовского” Верстовский задумал новую оперу, в основу которой легла знаменитая стихотворная повесть Жуковского “Двенадцать спящих дев”, а именно первая ее часть под названием “Вадим”. Это была переделка на русский лад немецкого “романа ужасов”. Жуковский от написания либретто по своему произведению уклонился – видимо, не желая, как и Пушкин, быть слугой композитора и следовать его пожеланиям.

⁵⁷ Полевой Н.А. Очерки русской литературы: в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург, 1839. С. 138.

⁵⁸ Жуковский В.А. Сочинения: в 6 т. Т. 6. Санкт-Петербург, 1878. С. 541.

⁵⁹ Глумов А.Н. Музыка в русском драматическом театре. Москва, 1955. С. 80.

Перед Верстовским вновь встала извечная проблема русских композиторов: где найти профессионального либреттиста, понимающего законы оперы и сцены и способного представить качественный текст. На западе оперный либреттист давно уже был вполне уважаемой фигурой, но в русской музыке ситуация в этой области еще долгое время оставалась весьма проблематичной.

Верстовский обратился за помощью к своему приятелю Степану Шевыреву, талантливому поэту и критику и видному московскому славянофилу. Шевырев взялся за написание либретто с большим энтузиазмом. Жил он в это время в Италии, и сохранившаяся переписка позволяет проследить, с какими трудностями создавалось либретто «Вадима».

Первый набросок, присланный Шевыревым из Италии, поверг Верстовского в ужас, и он в унынии показал его своим московским друзьям-славянофилам – Сергею Аксакову (автору либретто первой оперы Верстовского) и Михаилу Погодину. Всё это были крупные фигуры русской литературы того времени, и их поддержка композиторских начинаний Верстовского – факт примечательный и даже экстраординарный.

Действие «Вадима» переполнено всякого рода чудесами и ужасами, которые, надо полагать, и привлекли Верстовского в первую очередь: чистый душой новгородский князь Вадим вступает в бой с нечистой силой и адскими духами, освобождая от вечного волшебного сна двенадцать дев. Даже для искушенных московских литераторов всё это нагромождение романтических ужасов представлялось уже несколько старомодным.

Погодин писал Шевыреву: «Всё слишком идеально, неясно для нашей публики... Ад на теперешней сцене – анахронизм: без насилия ведь его представить себе нельзя. Притом это очень уже ветхо... Больше вещественности надо. Надо больше действия внешнего... «Вадим» теперь переписывается»⁶⁰.

Аксаков, как человек наиболее опытный в либреттном деле, отправил Шевыреву дипломатичное послание: «Жалко смотреть на музыкальную жажду Алексея Николаевича [Верстовского], которую покуда удовлетворить нельзя еще... Ваша неопытность – единственная тому причина. Театр не терпит отвлеченных мыслей, темноты... Вы писали оперу не для славы: Вы приносите благодарную жертву дружбе и доставили случай проявления музыкального таланта Верстовскому. Довершите же свое начало, отдайте мне в полное распоряжение «Вадима». Ваша высокая мысль не может быть с успехом выражена на сцене, еще менее – в опере. Уполномочьте нас на все перемены и перестановки сообразно сцене и музыке». И добавлял: «... Вообразите, что подарили приятелю перстень, которого он иначе не мог носить, как переделавши по своему пальцу»⁶¹.

Поддавшись на лесть, Шевырев дал согласие на переделки, но, ознакомившись с их результатом, решил отказаться от авторства, о чем известил почтеннейшую московскую публику специальным письмом, опубликованным в московской газете «Молва»: «Я решился отказаться от своего произведения и поручить изменения в оном нашим общим друзьям с тем, чтобы поэма уже не называлась моею, а общим произведением друзей композитора»⁶². Недалом Верстовский жаловался князю Одоевскому, что «Вадим» – это «опера, писанная, я думаю, десятком писателей»...⁶³

Когда опера была представлена 28 ноября 1832 года на сцене Большого театра, ее ждал огромный успех. Она шла почти ежедневно, по наблюдению Полевого, «в ложах сидела двойная пропорция зрителей... В райке не было счета головам, коими усеян был он до самого

⁶⁰ Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. С. 672.

⁶¹ Там же. С. 673.

⁶² Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. С. 672.

⁶³ Абрамовский Г.К. Русская опера первой трети XIX века. Москва, 1971. С. 54.

потолка”⁶⁴. “Вадима” показывали на сцене Большого театра еще двадцать с лишним лет, и он исчез из репертуара только в 1853 году, когда пожар в театре уничтожил все декорации и костюмы.

На зрителей наибольшее впечатление произвели фантастические сцены, где фигурировали сатана, черти, чудовища и духи. На афишах специально было указано: “Ад работы Богданова”. Присяжной циник, московский почтмейстер Александр Булгаков писал приятелю: “Вчера были мы вместе на первом представлении «Вадима» (исковерканный сюжет Жуковского баллады). Говорят, что Верстовский два года трудился над музыкой; она меня не фразировала, не тронула, а декорация ада меня не испугала и грешников не остановит. Но что было прелестно, это самая последняя декорация: деревья, пещеры, город проваливается; в великолепном замке вроде замка «Тысяча и одной ночи» вдали видны двенадцать спящих дев. Они встают, составляют группу и тихонько возносятся на небо. Это было прекрасно, и хлопали много; вызывали не машиниста, а Верстовского”⁶⁵.

Другим элементом, способствовавшим успеху “Вадима”, было внимание Верстовского к национальному русскому колориту музыки. В письме к Шевыреву композитор с гордостью заявил, что ему удалось “уложить в русскую люльку балованное дитя прекрасной Италии”, а посему «Вадим» есть “первая опера на Руси”⁶⁶.

Рецензенты с этим были согласны. В “Молве” писали: “Мы не стыдимся сказать, что наслаждались от всей души родными звуками, господствующими в «Вадиме». Они обворожительны для русского уха... Здесь звучат русские струны, заливается русская душа”⁶⁷.

Но раздавались и скептические голоса. Тот же Полевой предостерегал: “Что же так сильно привлекло публику?... Ожидание чего-то русского, русской оперы; имя Верстовского, всеми любимое, всем знакомое; давнишние слухи об его сочинении... Но «Вадим» недолговечен... Русский народ сметлив, но декорации ветшают скоро”⁶⁸.

Верстовский, избалованный ранним успехом и популярностью, хотел и новой своей оперой угодить аудитории. Отсюда непомерное нагромождение сценических эффектов и “адских” эпизодов, вызывавших восторг неискушенных зрителей, но повредивших впечатлению от оперы в глазах конносервов.

Но основной уступкой Верстовского было другое. Роль Вадима, главного героя оперы, играл вовсе не певец, а великий драматический актер Павел Мочалов. В обычаях того времени было для актеров Императорских театров и декламировать, и петь. Но Мочалов не пел вообще! Его роль в “Вадиме” была сугубо драматической.

Когда обсуждают причины, побудившие Верстовского отдать титульную роль драматическому актеру, обыкновенно указывают на то, что в труппе Большого театра в тот момент не было подходящего певца. Да, вероятно, так и было. Но, думается, основным побудительным мотивом все-таки было стремление Верстовского создать сенсацию, приманку для зрителей.

Мочалов как актер был отчаянный романтик. Молодой критик Виссарион Белинский так описал исполнение Мочаловым монолога Карла Моора из “Разбойников” Шиллера: “В его устах это лава всеувлекающая, всепожирающая, это черная туча, внезапно разрождающаяся громом и молнией, а не придуманные заранее театральные штучки”. А вот каково было впечатление Белинского от мочаловского Отелло: “...Я слышал какие-то ужасные, вызванные со

⁶⁴ Там же. С. 54.

⁶⁵ Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. С. 679.

⁶⁶ Ливанова Т.Н., Протопопов В.В. Оперная критика в России. Т. 1, вып. 1. Москва, 1966. С. 327.

⁶⁷ Молва. 1832. № 98. С. 391.

⁶⁸ Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. С. 679.

дна души вопли, и прочел в них страшную повесть любви, ревности, отчаяния, – и эти вопли еще и теперь раздаются в душе моей”⁶⁹.

Неудивительно, что такой яркий актер с повадками оперного персонажа, “властитель дум” москвичей-театралов, имел в опере Верстовского сногшибательный успех. Верстовский это оценил, и, когда впоследствии ему советовали переделать роль Вадима для певца, он отказался. Обратной стороной этого успеха было то прискорбное обстоятельство, что “Вадим” Верстовского остался без единой арии; наличествовали только традиционные для доглинкинской оперы баллады, романсы, песни и куплеты. Таким образом, во второй своей опере Верстовский, выиграв в успехе у аудитории как продюсер, многое потерял как композитор.

Это обстоятельство, по-видимому, Верстовского сильно тревожило. Он долго искал сюжет для новой оперы. Думал, к примеру, о “Страшной мести” Гоголя – самой причудливой из новелл “Вечеров на хуторе близ Диканьки”. Но в конце концов Верстовский обратился к новейшему роману своего начальника и приятеля Михаила Загоскина, о котором уже шла речь в предыдущей главе. Это была его “Аскольдова могила. Повесть из времен Владимира I”.

* * *

Тут нам следует продолжить начатый ранее рассказ о Загоскине. В середине 1830-х годов он, оставаясь директором московских Императорских театров, уже имел солидную репутацию как исторический романист. Первый его роман, “Юрий Милославский, или Русские в 1612 году”, являлся в высшей степени удачным подражанием Вальтеру Скотту. Известно, что Николай I был большим поклонником Вальтера Скотта. Неудивительно поэтому, что роман Загоскина пришелся ему по вкусу.

“Юрий Милославский” (1829) стал первым образцом русского исторического романа. В нем Загоскин описал Смутное время – один из самых драматичных эпизодов русской истории, когда поляки захватили Москву. Роман произвел сенсацию, его читали по всей России. Его похвалил сам Пушкин, написав в рецензии на этот роман: “Как живы, как занимательны сцены старинной русской жизни!” И Пушкин далее отдает дань “блистательному, вполне заслуженному успеху «Юрия Милославского»”, особо выделяя диалоги Загоскина: “Разговор (живой, драматический везде, где он простонароден) обличает мастера своего дела”.

Но следующий роман Загоскина “Рославлев, или Русские в 1812 году” (1831), о войне с Наполеоном, уже не имел такого единодушного успеха. Для нас интересно то, что в нем Загоскин окончательно предстал как автор, идеологически близкий Николаю I. В предисловии к “Рославлеву” Загоскин настаивал: “...Хотя наружные формы и физиономия русской нации совершенно изменились, но не изменились вместе с ними: наша непоколебимая верность к престолу, привязанность к вере предков и любовь к родной стороне”⁷⁰.

Поразительно, что Загоскин предвосхитил здесь знаменитую формулу графа Сергея Уварова “Православие, самодержавие, народность”, хотя и не в том порядке. Это показывает, насколько идеологические позиции писателя были близки к николаевским. Близки, но не идентичны. Данное обстоятельство очень важно, ибо оно может многое прояснить в дальнейшем драматическом развитии событий.

Первые два романа Загоскина более или менее совпадали с официальной линией. Но начиная с “Аскольдовой могилы” у Загоскина начались определенные затруднения. Дело в том, что он принадлежал к кружку ранних московских славянофилов (братья Киреевские, Сергей Аксаков, Шевырев, Погодин и другие). Эти люди были довольно лояльны по отношению к властям, но была в их воззрениях одна особенность, которая Николаю I настораживала.

⁶⁹ Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Москва, 1948. С. 95–96.

⁷⁰ Загоскин М.Н. Рославлев, или Русские в 1812 году. Москва, 1955. С. 13.

В уваровской триаде главным, центральным для императора элементом было именно самодержавие. А православие представлялось важным ему потому, что делало его орудием Божественного промысла. Самой смутной же и неразъясненной частью триады оставалась пресловутая “народность”, которая, в сущности, понималась как воспитание российской элиты в патриотическом духе.

Но для ранних славянофилов как раз народность была наиболее важна. О народности в России заговорили сразу после войны с Наполеоном. Декабрист Вильгельм Кюхельбекер провозглашал: “Да будет Святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первою державою во вселенной!” И добавлял: “Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные – лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности”⁷¹.

Николай I с большой подозрительностью относился ко всему, что хотя бы пахло декабристским духом. И несмотря на то, что в большинстве своем ранние славянофилы искренне поддерживали самодержавие, император всё славянофильское направление держал под своим неусыпным неприязненным контролем, следя, чтобы никто из славянофилов не переступил запретной черты.

Но именно к этой черте опасно приблизился Загоскин в 1833 году, опубликовав “Аскольдову могилу”. Этот роман повествовал о борьбе христиан с язычниками во времена легендарного киевского князя Владимира, принявшего крещение, как предполагают, в 987 году.

Владимир был причислен православной церковью к лику святых, а посему духовная цензура весьма придирчиво следила за художественными описаниями той эпохи. Между тем Загоскин трактовал свой сюжет в сугубо романтическом ключе: “Пусть называют мой рассказ басней – там, где безмолвствует история, где вымысел сливается с истиной, довольно одного предания...”

У Загоскина как христиане, так и язычники представлены, в сущности, в одном романтически-фантастическом ключе. У него всё кончается трагически: гибнут и молодые герои повествования – Всеслав и его возлюбленная Надежда, и таинственный незнакомец, защитник языческой древности, названный автором Неизвестным.

Такая трактовка в строгое николаевское время придавала всему сюжету черты идеологической неблагонадежности. Поэтому, когда Верстовский решил писать на эту тему свою третью оперу, ему с Загоскиным пришлось перенести действие в более отдаленные времена княжения Святослава. Таким образом цензурные препятствия были обойдены.

У Верстовского в центре оперы оказались образы Неизвестного и скомороха Торопа. Им принадлежат самые яркие номера, сохранившие яркую мелодическую привлекательность и до наших дней: один раз услышав, их трудно забыть. Действие оперы развивается стремительно, динамично, увлекательно. В опере есть и сцена колдовства, и захватывающая дух погоня, и эффектная гроза. Завершается она гибелью Неизвестного в бурных водах Днепра и чудесным спасением влюбленных (для оперы трагическая концовка романа Загоскина была заменена на счастливую).

С первых же представлений успех “Аскольдовой могилы” был триумфальным. Особенно нравились сцены с Неизвестным, а также со скоморохом Торопкой в третьем акте. Сергей Аксаков вспоминал: “Большая часть московских жителей много раз, может быть, десятки раз видели «Аскольдову могилу», но магическая сила III акта не слабеет. Здесь безусловно торжествует народность слова и музыкальных звуков!”⁷² Песни Торопки зазвучали не только в концертах, но и в домах, включались в популярные песенники, и, по утверждению современников, их можно было услышать в исполнении шарманщиков даже в Лондоне, Париже, Берлине и Вене.

⁷¹ Литературные взгляды и творчество славянофилов. 1830–1850 гг.: сборник. Москва, 1978. С. 170.

⁷² Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. С. 684.

В 1841 году “Аскольдову могилу” показали в Петербурге. Для Верстовского это был большой прорыв, ибо его первая опера там, по словам самого автора, “шлепнулась”, а вторую даже не удосужились поставить. На сей раз новинку Верстовского в Петербурге встретили с энтузиазмом: давали три раза в неделю при переполненном зале.

* * *

Без согласия Николая I “Аскольдова могила” Верстовского не могла быть включена в репертуар Императорского Мариинского театра. Но мы также не располагаем свидетельствами о том, что эта опера была им как-то особенно одобрена. Музыкальные вкусы Николая I склонялись к итальянской опере – Россини, Беллини, Доницетти. А в области русской музыки Николай Павлович особенно любил церковные песнопения. У него самого, по воспоминаниям современников, были хорошие музыкальный слух и память, он играл на нескольких духовых и ударных инструментах, обладал сильным голосом и частенько пел во время службы на клиросе, подражая в этом своему образцу – Петру Великому. По его распоряжению музыка, исполнявшаяся во время служб, была гармонизована придворным композитором Алексеем Львовым (автором гимна “Боже, царя храни”, текст которого был, как известно, сочинен Жуковским).

Когда Николай впервые услышал эту музыку в аранжировке Львова, то он со слезами на глазах взял его за руки и сказал: “Вот единство, которое я желал; спасибо тебе, спасибо”⁷³.

В этих словах ярко проявилось столь типичное для Николая I стремление к всеобщей унификации и порядку. Решающим же фактором при формировании оперного репертуара Императорских театров являлась повышенная чувствительность Николая ко всему, что касалось самодержавных prerogatives, а также излишне, по его мнению, сильных националистических устремлений.

Идеалом императора была “Дочь полка” Доницетти – такого рода комические оперы создавали минимальные политические проблемы. Но как только оперные сюжеты касались царствующих особ, они неукоснительно попадали под личный контроль Николая. По его указаниям русские переводчики серьезно перерабатывали либретто западных опер, меняя эпоху, фабулу, социальное положение и даже имена героев.

К примеру, обожаемую царем оперу Россини “Вильгельм Телль” переименовали в “Карл Смелый” – восстание против государя, в данном случае австрийского императора, было недопустимым. Но и после подобной переделки Николай читал и отвергал последующие варианты либретто этой оперы, требуя всё новых и новых изменений.

Другим острым моментом, неизменно вызывавшим повышенную настороженность Николая I, было изображение на театральных подмостках религиозных конфликтов и еретических движений. По этой причине на русскую сцену долгое время не допускали оперы Мейербера “Гугеноты” и “Пророк”. Когда оперу “Пророк” (переименованную в “Осаду Гента”) всё же показали в Петербурге, то из нее устранили всё, связанное с движением еретиков-анабаптистов XVI века и мюнстерским восстанием. Всё сконцентрировалось на гибели лжепророка, обманном путем возложившего на себя корону.

Николай I держал эту постановку под неустанным личным контролем, вникая не только в необходимые, по его мнению, изменения в либретто, но и в малейшие детали декораций и костюмов. Когда Николай увидел, что на исполнителе роли лжепророка Иоанна надета корона, увенчанная крестом, то он подошел к нему и, сказав несколько комплиментов, попросил его

⁷³ Выскочков Л.В. Указ. соч. С. 456.

снять корону и, отломав от нее крест, возвратил ее оторопевшему певцу, ибо крест не мог увенчивать голову мятежника и еретика.

Теперь понятно, почему “Аскольдова могила” Верстовского не могла вызвать особого восторга Николая. В изображенной в ней борьбе христиан и язычников последние получили, как это было и в романе Загоскина, вполне сочувственное освещение. Такая позиция была типичной для ранних славянофилов. Их чрезвычайно привлекало всё, связанное с древней Русью, со старинными фольклорными преданиями и обрядами. Подобный националистический крен всегда вызывал подозрения Николая. В этом тоже коренилась одна из причин никогда не угасавшего недоверия Николая к славянофилам. В итоге он хоть и не отдал распоряжения о снятии “Аскольдовой могилы” из репертуара Императорских театров, но так и не принял ее близко к сердцу.

* * *

Между тем Николай I уже думал о какой-то русской опере “в народном духе”. Но эта опера должна была, в отличие от “Аскольдовой могилы” Верстовского-Загоскина, иметь безупречную идеологическую основу. Таковой для Николая была, конечно же, поддержанная им триада графа Уварова “Православие, самодержавие, народность”.

Николай, судя по всему, придавал этому первостепенное значение. Известно было о его беседах на эту тему с Жуковским⁷⁴. Не вполне ясно, кому же первому пришла в голову мысль взять сюжетом для такой оперы известную легенду о подвиге костромского крестьянина Ивана Сусанина, спасшего в эпоху Смутного времени жизнь первого царя из династии Романовых — Михаила.

В начале XVII века Россия переживала один из самых страшных кризисов своей истории. Ее столица Москва была захвачена поляками, и казалось, что независимости страны раз и навсегда пришел конец. В 1613 году созданный в отбитой у поляков народным ополчением Москве Земский собор избрал новым государем молодого Михаила Романова. С этим событием дореволюционная историография связывала чудесное избавление от угрожавшей стране национальной катастрофы.

Шестнадцатилетний царь находился в это время в костромском Ипатьевском монастыре. Его ждали в Москве, но отряд вооруженных поляков вознамерился перехватить кортеж новоизбранного царя на его пути в столицу. В проводники поляки выбрали Ивана Сусанина, который завел их в болото и погиб, пожертвовав собой ради молодого государя.

Николаю I легенда о подвиге Ивана Сусанина пришлась по душе по нескольким соображениям. Во-первых, она, согласно формуле Уварова, демонстрировала неразрывную связь самодержавия с народом. Религиозный аспект этой легенды подчеркивался провиденциальностью избрания Михаила Романова на престол. И наконец, выдвигая на первый план события 1612–1613 годов, Николай таким образом искусно уводил в тень значение победы над Наполеоном в войне 1812–1814 годов, достигнутой под предводительством Александра I. (С Александром I Николай продолжал соперничать и после смерти старшего брата.)

Первым социальный заказ на художественное произведение о смутном времени — в духе, нужном Николаю I, — успешно выполнил в 1832 году Нестор Кукольник, честолюбивый 23-летний поэт, всего за год до этого перебравшийся из провинции в Петербург. Сначала он опубликовал драматическую фантазию в стихах “Торквато Тассо”, которую Николай Полевой назвал “творением поэтическим, прекрасным по идее, прекрасным по стихам и обещающим многое в будущем”.

⁷⁴ См.: М.И.Глинка. Исследования и материалы: сборник. Ленинград; Москва, 1950. С. 26.

Но следующее творение Кукольника – стихотворная драма “Рука Всевышнего отечество спасла” – взяло еще более высокую планку: его одобрил сам Николай I. В этой пьесе изображалось изгнание поляков из Москвы и восшествие на престол Михаила Романова. Идейная концепция пьесы идеально соответствовала программе императора: сам Бог, возлюбив Россию, послал ей нового царя и тем самым спас от врагов, даровав народу мир и всеобщее благоденствие.

Николай I присутствовал на премьере драмы Кукольника на сцене Императорского Александровского театра в январе 1834 года, обставленной с особой пышностью, и пришел в восторг. Один из зрителей вспоминал: “Аплодисментам не было конца. Много хлопал и государь. Автор выходил в директорскую ложу, чтобы раскланиваться публике, и всякий раз его встречали оглушительными криками «браво» и неистовыми аплодисментами. В райке простой народ, которому «Рука Всевышнего» пришлась по душе, так орал и бесновался, что всякую минуту можно было ожидать, что оттуда кто-нибудь вывалится”⁷⁵.

Автору была дарована императорская аудиенция в Зимнем дворце, где он услышал слова “высочайшего одобрения” из уст самого Николая. Император также дал ряд советов по дополнительной переработке пьесы, которые Кукольник, конечно, немедленно реализовал с величайшим энтузиазмом. С этого момента “Рука Всевышнего отечество спасла” была канонизирована.

Этого почему-то не сообразил опытный журналист Полевой. Только что превознесший “Торквато Тассо”, он неожиданно сменил курс (о подлинных причинах можно только догадываться) и напечатал на “Руку Всевышнего”, уже прославленную в официальной прессе, чрезвычайно кислую рецензию: “Новая драма г. Кукольника весьма печалит нас”.

Со стороны Полевого это был самоубийственный ход. Его журнал “Московский телеграф” находился под постоянным подозрением Николая I. Министр Уваров сформулировал точку зрения правительства так: “...Известно, что у нас есть партия, жаждущая революции. Декабристы не истреблены: Полевой хотел быть органом их...”⁷⁶

Направленные против Полевого и его журнала меморандумы графа Уварова постоянно ложились на стол государю. Прочтя разгромную рецензию на пьесу Кукольника, которую он лично одобрил, Николай I пришел в ярость. Полевого вызвали из Москвы в Петербург, где ему объявили о немедленном закрытии журнала.

Пушкин, узнав об этом, записал в своем дневнике: “Жуковский говорит: – Я рад, что «Телеграф» запрещен, хотя жалею, что запретили. «Телеграф» достоин был участи своей; мудрено с большей наглостью проповедовать якобинизм перед носом правительства, но Полевой был баловень полиции. Он умел уверить ее, что его либерализм – пустая только маска”.

В литературных кругах молниеносно распространилась остроумная эпиграмма, посвященная неожиданному закрытию лучшего, быть может, журнала той эпохи:

“Рука Всевышнего” три чуда совершила:
Отечество спасла,
Поэту ход дала
И Полевого удушила.

Хотя эпиграмма была анонимной, молва приписывала ее Пушкину. Это обстоятельство заставило Кукольника возненавидеть Пушкина, после смерти которого он записал в своем

⁷⁵ Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Т. 2. Ленинград, 1972. С. 528.

⁷⁶ Орлов В.Н. Пути и судьбы: литературные очерки. Ленинград, 1971. С. 440.

дневнике: "...Он был злейший мой враг: сколько обид, сколько незаслуженных оскорблений он мне нанес, и за что? Я никогда не подал ему ни малейшего повода"⁷⁷.

Кукольник был прав в том отношении, что Пушкин и литераторы его круга, так называемые "аристократы" (князь Вяземский, Жуковский и другие), сторонились его. Сам Кукольник не сомневался в том, что как поэт он гораздо глубже Пушкина, и находил "его ученость слишком поверхностною". В дружеской компании он, подвыпив, частенько восклицал в третьем лице: "Кукольник велик! Кукольника потомство оценит!"⁷⁸

В те годы пьесы Кукольника буквально заполонили собой сцены императорских театров. Они появлялись одна за другой: "Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский", "Иван Рябов, рыбак архангелогородский", "Князь Даниил Дмитриевич Холмский" и прочие в этом роде. Все они были скроены по одному шаблону. Белинский не преминул язвительно заметить: "Кто прочёл одну драму г. Кукольника, тот знает все его драмы: так одинаковы их пружины и приемы"⁷⁹.

Но это не мешало пьесам Кукольника пользоваться громадным успехом в течение десятилетий. Секрет тут был в одинаковой приемлемости этих исторических драм и для Николая I, и для публики, ибо они провозглашали столь милое в тот момент для большинства единение власти и народа.

* * *

Ясно, что, размышляя о создании русской национальной оперы, Николай имел в виду "Руку Всевышнего" Кукольника как образец. Но почему он тогда не предложил написать подходящее либретто для такой оперы Кукольнику? Тут, вероятно, сыграли роль личные качества императора: он не любил пьяниц и развратников, а Кукольник был знаменит и тем, и другим. В итоге на роль либреттиста такой оперы (ею стала "Жизнь за царя" Михаила Глинки) Николай выбрал барона Егора Розена.

Остзейский (прибалтийский) немец, родившийся в Ревеле (ныне Таллин), Розен уже мальчиком писал стихи на латыни гекзаметром. Русский язык выучил, вступивши на службу в гусарский полк, когда ему было девятнадцать лет. Язык этот показался Розену "труднейшим", но он освоил его с типичной немецкой усердностью и вскоре не только переводил русскую поэзию на немецкий язык, но и начал писать собственные русские стихи.

В свои двадцать пять лет Розен уже был вхож в избранный круг печатавшихся и признанных русских поэтов, в том числе и в "Московском телеграфе" Полевого. Розен завоевал определенный респект и со стороны московских славянофилов, и со стороны Жуковского, князя Вяземского и самого Пушкина (Вяземский называл Розена "ревельско-русским поэтом с талантом").

В своем творчестве Розен следовал немецким романтикам, и Пушкин, которому эта линия, скорее, была чужда, поддерживал в бароне эту склонность. Розен любил писать о безумных поэтах (к примеру, о том же Торквато Тассо) и о так называемом "естественном человеке", свободном от оков цивилизации. Отсюда был только шаг до преклонения перед патриархальными нравами русского крестьянства и его склонностью к православным ценностям.

Эту тему Розен развил в целой серии исторических драм, среди которых были и посвященные Смутному времени. Они привлекли внимание Николая, который поспособствовал продвижению пьес Розена на императорскую сцену. В итоге Розен стал соперником Кукольника на роль главного официального драматурга николаевской эпохи.

⁷⁷ Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 533.

⁷⁸ Панаева А.Я. Воспоминания. Москва, 1986. С. 63.

⁷⁹ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 10. Москва, 1956. С. 126.

Но этого мало: в отличие от Кукольника, чьи моральные качества и человеческие склонности представлялись императору весьма сомнительными, в Розене Николай оценил его добпорядочность, пунктуальность и усердие. По рекомендации Жуковского император в 1835 году сделал барона личным секретарем своего семнадцатилетнего наследника, будущего Александра II.

Очевидно, Николай был доволен тем, как Розен исполнял свои функции, поскольку, когда зашел разговор о возможной русской национальной опере, то он вспомнил о бароне, заметив Жуковскому: «Он хотя и немец, но хорошо владеет русским языком; ему довериться можно»⁸⁰.

Можно сказать, что относительно профессиональных и человеческих качеств Розена у императора и Жуковского было полное согласие. (По совету Жуковского, который был, как мы помним, воспитателем цесаревича, в 1838–1839 годах Розен сопровождал наследника в длительном путешествии по Италии и Германии.) Царь и его любимый придворный поэт также сходились в своем особом отношении к легенде о верноподданническом подвиге крестьянина Ивана Сусанина.

Еще в 1830 году после прочтения романа Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» Жуковский предлагал автору: «...Напишите 1613 год, а главным происшествием, вокруг которого всё может группироваться, пусть будут молодой царь Михаил Федорович и Иван Сусанин... Перед вами развернулась бы картина, кипящая жизнью, с некоторыми разительными лицами на самом первом плане, каковы Пожарский, царь Михаил и его опасности, Сусанин и его самопожертвование»⁸¹.

Таким образом, и в плане возможного сюжета будущей оперы «в народном духе» у Николая и Жуковского существовал полный консенсус. Дело оставалось за малым – найти подходящего композитора.

И тут Жуковский вспомнил о тридцатилетнем композиторе Михаиле Ивановиче Глинке, с которым он познакомился еще в 1828 году у поэта Дельвига. Глинка был давним поклонником Жуковского. Позднее он с некоторой иронией вспоминал: «По вечерам и в сумерки любил я мечтать за фортепиано. Сентиментальная поэзия Жуковского мне чрезвычайно нравилась и трогала меня до слез. (Вообще говоря, в молодости я был парень романического устройства и любил поплакать сладкими слезами умиления.)»⁸²

Еще молодым автором Глинка сочинил на стихи Жуковского два романа: «Светит месяц на кладбище» и «Бедный певец». И в будущем творческое сотрудничество Глинки с Жуковским не прерывалось. Известен примечательный эпизод, когда утром 13 марта 1836 года Жуковский вручил Глинке рукопись своей мрачной романтической стихотворной фантазии о Наполеоне «Ночной смотр», которая так увлекла Глинку, что он немедленно принялся перекладывать ее на музыку. К вечеруopus был готов и исполнен самим Глинкой для избранных гостей – Жуковского и Пушкина, пришедшего со своим приятелем Сергеем Соболевским. Эта музыкальная баллада Глинки стала одним из его знаменитых шедевров.

Жуковский знал, что амбициозный Глинка лелеял мечты о написании русской национальной оперы. Сам Глинка вспоминал, что когда эта идея только формировалась в его сознании, то поначалу в качестве драматургической основы предполагаемой оперы он думал использовать повесть Жуковского «Марьяна роща» и даже сочинил несколько отрывков. Но после разговора с Жуковским, который, вероятно, осведомил Глинку о своих беседах с Николаем I, решено было использовать для либретто сюжет о подвиге Ивана Сусанина.

⁸⁰ М.И.Глинка. Исследования и материалы. С. 26.

⁸¹ Орлова А.А. Глинка в Петербурге. Ленинград, 1970. С. 75.

⁸² Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 2 т. Т. 1. Москва, 1973. С. 231.

Глинку этот сюжет сразу зацепил: “Сцена в лесу глубоко врезалась в моё воображение; я находил в ней много оригинального, характерно русского. <...> Как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке – польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки – всё это разом вспыхнуло в голове моей”⁸³.

Взаимной симпатии Жуковского и Глинки способствовал также присущий им обоим естественный, ненатужный монархизм. Когда Глинке было двадцать с небольшим, он сочинил для своего приятеля, генерала в отставке “Пролог на кончину императора Александра и восшествие на престол государя Николая Павловича” на французский текст, принадлежавший гувернеру в доме генерала. Глинка говорил: “...Я считаю эту кантату первым удачным опытом большого размера. Я писал искренно и помню, что пьеса довольно верно выражает слова”⁸⁴.

Известно, что Глинка случайно оказался в декабре 1825 года на Дворцовой площади, когда там выступили мятежники-декабристы. Там Глинка впервые увидел Николая: “До сих пор у меня ясно сохранился в душе величественный и уважение внушающий вид нашего императора. Я до сих пор никогда не видал его. Он был бледен и несколько грустен; сложив спокойно руки на груди, пошел он тихим шагом прямо в середину толпы и обратился к ней со словами: «Дети, дети, разойдитесь!»”⁸⁵.

Этот пассаж из глинкиных “Записок” доставлял много неудобств советским исследователям творчества композитора. Их задачей было во что бы то ни стало доказать, что Глинка сочувствовал революционным устремлениям декабристов. А в своих мемуарах Глинка якобы тщательно замаскировал сущность своих политических взглядов.

Здесь следует сказать несколько слов о Глинке как литераторе. Его основной литературный опус – уже упомянутые мемуары, которые Глинка писал в последние годы своей жизни. “Записки” – уникальный в своем роде документ. Это первое автожизнеописание русского композитора. Оно было опубликовано через тринадцать лет после смерти Глинки и привлекло столь мало внимания, что повторное издание было востребовано лишь в 1886 году.

Вероятная причина тому – в необычности стиля Глинки-прозаика. В эпоху, когда от “великого человека” ожидали чего-то возвышенного и вдохновляющего, мемуары Глинки многих разочаровывали. В них Глинка подробнейшим образом описывал мучившие его реальные и воображаемые болезни и боли – нервные, головные, зубные, шейные, живота, а также свои многочисленные романы с девицами и женщинами – русскими, польскими, немецкими, французскими, итальянскими и испанскими.

Судя по “Запискам”, Глинка пользовался у женщин большим успехом, хотя “отличался весьма малым ростом и своеобразной физиономией, то далеко некрасивою, то увлекательною. Черноволосый, с коротким круглым и прямым носом, с выдвинутым подбородком, он закидывал постоянно голову назад, носом вверх, по инстинктивному желанию казаться выше. <...> Всего поразительнее в нем оказывались глазки, то неподвижные и задумчивые, то сверкавшие искрами, то расширявшиеся и глубоко торжественные под наитием вдохновения у сверхъестественного”⁸⁶.

* * *

В истории мировой оперы случай “Жизни за царя” является, пожалуй, уникальным: музыка этой великой и во многих отношениях основополагающей для русской

⁸³ Там же. С. 266–267.

⁸⁴ Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 231.

⁸⁵ Там же. С. 229.

⁸⁶ Летопись жизни и творчества М.И.Глинки: в 2 ч. Ч. I. Ленинград, 1978. С. 41.

культуры оперы была большей частью сочинена Глинкой до либретто. С песнями, как известно, такое происходит довольно часто, но в опере перед автором встают совершенно другие задачи, связанные с драматургией, развитием характеров и т. д. Глинка эти необходимые условия оперного жанра проигнорировал, что проливает дополнительный свет на удивительно спонтанный и капризный характер его гениальности.

В этом плане любопытно сравнить подход к созданию оперы у Глинки и у Верстовского. Для Верстовского абсолютно необходимым было иметь перед глазами готовый текст либретто, без которого ему было затруднительно начать сочинение музыки. Глинку же в первую очередь осеяло музыкальное вдохновение: мелодии одна за другой рождались в его воображении, диктуя и форму, и драматургию будущего сочинения. Его дар был интуитивным, “моцартовским”, в то время как талант Верстовского был более рациональным, а следовательно, более ограниченным.

Сохранилось прелюбопытнейшее письмо князя Одоевского знаменитому критику Владимиру Стасову. В нем Одоевский описал первые шаги создания “Жизни за царя”: “Странное дело. В эту пору Михаилу Ивановичу казалось, что написать русские стихи на готовую музыку – сущая безделица... В этом деле я мог бы быть Глинке плохим помощником, ибо никогда в жизни не удавалось мне слепить и пары стихов. Просмотрев одну из чудных его мелодий, я попытался поставить над нотами сильные и слабые ударения (соображаясь с музыкальными намерениями Глинки) – вышли метры небывалые, совершенный хаос ямбов, хореев, дактилей, анапестов и проч.”⁸⁷.

Обескураженный Одоевский повез Глинку к Жуковскому, который принялся было вгонять требуемые стихи в заданные композитором рамки. Жуковскому, как вспоминал Одоевский, не хватало нужных слов, и “он вставлял для наполнения стопы разные комические слова – мы хохотали до упада”⁸⁸. (Можно себе только представить, что это были за словечки!) В конце концов Жуковскому это дело надоело, и он, еще раз расхохотавшись своим неподдельно-добродушным смехом, отказался стать либреттистом Глинки. (Позднее Жуковский тем не менее написал текст эпилога “Жизни за царя” и даже нарисовал проект декорации для него.)

В этой ситуации кандидатура барона Розена, вовремя предложенная Николаем I, всех устроила. Талантливый и трудолюбивый остзейский немец был готов исполнить любое пожелание Глинки, который позднее не без иронии вспоминал: “Барон Розен был на это молодец: закажешь, бывало, столько-то стихов такого-то размера, двух-, трехсложного и даже небывалого, ему все равно – придешь через день, уж и готово”⁸⁹.

Хотя Глинка смирился с участием Розена в работе над оперой, он неизменно подчеркивал превосходство своих предложений над идеями Розена и, бывало, подшучивал над розеновским русским, копируя его: “Ви нэ понимает, это сама лутший поэзия”⁹⁰.

Это саркастическое отношение к вкладу Розена является частью общего иронического тона процитированных выше “Записок” Глинки и отражает его уверенность в собственной гениальности не только как композитора, но и как прозаика и либреттиста. Действительно, сегодня мы можем по достоинству оценить легкий и блистательный тон глинкинского нарратива. Для нас здесь опять любопытно сравнение с гораздо более архаичным и неуклюжим стилем эпистолярной и литературных заметок Верстовского.

У Глинки в тот момент, помимо несомненного превосходства дарования, было еще одно несомненное преимущество перед Верстовским: он внезапно оказался в гораздо большей,

⁸⁷ Одоевский В.Ф. Избранные музыкально-критические статьи. Москва; Ленинград, 1951. С. 45.

⁸⁸ Там же. С. 46.

⁸⁹ Глинка М.И. Указ. соч. Т. 1. С. 267.

⁹⁰ Там же. С. 268.

нежели Верстовский, близости к придворным кругам и к самому императору. Это случилось естественно – в первую очередь благодаря дружбе с Жуковским, а затем сотрудничеству с Розеном. Оба эти поэта, как мы знаем, общались с Николаем I по долгу своей службы.

Но, быть может, еще более важным в плане придворных связей оказалось знакомство с графом Михаилом Юрьевичем Виельгорским, одним из именитейших сановников того времени. С ним Глинка сошелся на вечерах у Жуковского, жившего в Зимнем дворце. Виельгорский, неплохой композитор-дилетант, был крупнейшим музыкальным меценатом. Через его музыкальный салон прошли гастролировавшие в Петербурге Берлиоз, Роберт и Клара Шуманы, Полина Виардо и Лист, сделавший фортепианные транскрипции двух романсов графа.

О Виельгорском говорили, что внешне он был похож на Россини, близким другом которого являлся. Виельгорского особенно любила императрица; вспоминали, что редкий день проходил для него без приглашения ко двору. Николай I ценил музыкальные познания и вкус графа, позволял ему вольности, которые другому бы дорого обошлись.

Известен случай, когда во время домашнего концерта знаменитой итальянской примадонны Джудитты Паста опоздавший Николай затеял в гостиной громкий разговор с каким-то посланником. Его звучный металлический голос был слышен в зале. Виельгорский, подойдя к двери, закрыл ее перед носом Николая, “потому что государь мешает слушать музыку”. Присутствовавший при этом инциденте граф Владимир Соллогуб, зять Виельгорского, засвидетельствовал в своих воспоминаниях, что “государь улыбнулся и продолжал разговор; он любил и понимал Виельгорского и прощал ему его эксцентричности”⁹¹.

Тот же Соллогуб вспоминал, что Виельгорский “любил душевно Глинку, был в восхищении от его гениальности...”⁹²

Нет сомнения, что Николай I получал информацию о том, как продвигается работа Глинки над новой национальной оперой, в первую очередь от графа Виельгорского, а также Жуковского и Розена. Дело в том, что по мере написания новых фрагментов Глинка устраивал их исполнение в различных престижных и влиятельных петербургских салонах, в первую очередь у Виельгорского.

На этих частных прослушиваниях исподволь формировалось позитивное мнение столичной придворной и интеллектуальной элиты об опере молодого автора. Наладился двусторонний процесс: патронаж императора привлекал внимание к Глинке, а одобрение знатоков подкрепляло уверенность Николая I в том, что он не ошибся в выборе композитора.

Советские исследователи неизменно старались преувеличить трудности, с которыми столкнулся Глинка при подготовке оперы к постановке на императорской сцене. Да, трудностей хватало, как при подготовке любой премьеры. Но поражает скорость, с которой шла эта подготовка. Первые закрытые исполнения вокальных фрагментов начались в январе 1836 года. В конце февраля Глинка попросил Виельгорского походатайствовать о постановке оперы на императорской сцене.

Уже 10 марта Виельгорский устроил у себя репетицию первого акта оперы, на которую был приглашен директор петербургских Императорских театров Александр Геденов. Учитывая высочайшее внимание к Глинке, Геденов оперу одобрил, и 8 апреля Глинка подал официальное заявление в дирекцию театра о принятии его опуса к постановке, которая была немедленно санкционирована. Осторожный Геденов, однако, заставил Глинку отказаться от авторского гонорара за свое произведение. Это соответствовало общей установке Николая I на экономию императорской казны. (Любопытно, что барону Розену гонорар за либретто был

⁹¹ Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Ленинград, 1988. С. 600.

⁹² Там же.

сохранен, и его семья получала поспектакльные отчисления вплоть до Октябрьской революции 1917 года.)

Сразу же после этого начались репетиции оперы силами артистов и оркестра Императорского театра. Параллельно Глинке было разрешено посвятить оперу Николаю I. Процедура получения подобного разрешения была весьма непростой и контролировалась лично царем. Заранее согласованное принятие авторского посвящения государем означало окончательное “добро” на появление оперы на императорской сцене. После этого эпизода денег на постановку не жалели и, как известно, глинкинский первенец был обставлен и оформлен роскошно.

Начались репетиции оперы силами оркестра Императорского театра под управлением Катерино Кавоса. Они шли в помещении ремонтирующегося театра, который, по высочайшему велению, теперь должен был открыться оперой Глинки 27 ноября 1836 года – что примечательно, в день, когда, по преданию, в 1613 году погиб Иван Сусанин. Глинкинская партитура еще не была окончательно завершена, а Николай I твердой рукой уже “оркестровывал” ее публичное появление.

Последним штрихом была следующая история. Другу Глинки и любимцу Николая I, Кукольнику, пришла в голову идея назвать оперу “Смерть за царя”. Когда царь об этом узнал, он предложил свой вариант – “Жизнь за царя” (“Отдавшие жизнь за государя не умирают”, – будто бы сказал он). Это произошло за две недели до премьеры, и с этого момента произведение Глинки начало свою славную жизнь под этим названием.

* * *

Теперь всё двигалось по ускоряющейся: энергичные репетиции (последняя из них проходила при стуке рабочих, достраивавших ложи отремонтированного театра); присылка певчих гвардейского Преображенского полка для усиления звучности хора; быстрое окончательное цензурное разрешение на постановку; нарастающая волна общественного интереса.

Наконец настал долгожданный день премьеры. Александр Тургенев, приятель Пушкина, свидетельствовал: “Двор присутствовал почти в полном составе. Ложи были украшены нарядными женщинами. Я нашел Жуковского в добром здоровье... Вяземский менее грустен; Пушкин озабочен одним семейным делом...” (именно Александр Тургенев два месяца спустя сопровождал тело убитого на дуэли поэта к месту погребения)⁹³.

Все взоры были, разумеется, устремлены на царскую ложу: слухи о том, что государь посещал репетиции “Жизни за царя” и одобрил ее, разнеслись быстро. Наконец со своим семейством явился Николай I. Сановная аудитория на протяжении вечера жадно следила за его реакцией. Ведь ей было непонятно, как реагировать на дебют неизвестного отечественного автора.

Князь Одоевский издевательски, но психологически точно описал эту нервность блестящей публики: “Но бедные меломаны! Они забыли, что тут нет еще пока общего мнения, европейской славы сочинителя, что во французских журналах для их помощи не означены лучшие пассажи – и нужно было решиться говорить по собственному разумению”⁹⁴.

Напряжение на сцене и в зале нарастало вплоть до финальной сцены прощания Сусанина с жизнью и его гибели от руки интервентов-поляков. Здесь следует отметить особую политическую актуальность центральной для “Жизни за царя” темы конфронтации русских и поляков. В памяти были еще свежи события польского восстания 1831 года и его подавления русскими войсками. Именно тогда появились стихотворения Пушкина и Жуковского, поддерживающие

⁹³ Ливанова Т.Н., Протопопов В.В. Глинка. Творческий путь: в 2 т. Т. 1. Москва, 1955. С. 179.

⁹⁴ Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 38.

действия Николая I и немедленно отпечатанные по его распоряжению отдельной брошюрой в военной типографии.

Сусанин умирал со словами: “Мой царь спасен!” В этом месте Николай I, будучи по натуре своей превосходным актером, демонстративно прослезился. Немедленно весь зал наполнился истусленными рыданиями. Следующий за этой сценой финальный апофеоз на Красной площади в Москве с потрясающим хором “Славься!” еще более подогрел патриотический пыл зала. Николай I и его семейство аплодировали вовсю.

В правительственной газете появился официальный отчет, составленный в Министерстве двора и одобренный Николаем I: “По окончании оперы единогласно вызван автор музыки, который от венценосного покровителя изящных искусств в отечестве удостоился всемилостивейше оказанного благоволения, сопровождаемого громогласным рукоплесканием публики”⁹⁵.

После окончания спектакля царь пригласил Глинку к себе в ложу и ласково поблагодарил его за музыку. Единственным замечанием Николая было: “Нехорошо, что Сусанина убивают на сцене”⁹⁶. В последующих спектаклях это пожелание императора было учтено. Вскоре композитор получил царский подарок – перстень с топазом, окруженным двумя рядами “превосходнейших бриллиантов” (слова Глинки)⁹⁷.

Одобрение императора было, конечно же, очень важным сигналом для Глинки. Но, пожалуй, не меньшее значение имела для композитора поддержка, условно говоря, “пушкинского круга”. Этот реально существовавший литературный круг в тот момент задавал тон русской культуре: его боялись, ему завидовали, на него нападали и от него защищались. Используя известное определение Александра Солженицына, его можно было бы назвать тогдашним “вторым правительством”: культурный слой того времени был достаточно тонок, и присутствие в нем активной пушкинской плеяды было заметным фактором, с которым вынужден был считаться сам император.

На сборах с участием Пушкина и его друзей создавались или разрушались репутации. Одним из таких сборищ, вошедших в историю русской культуры, стал банкет у Александра Всеволоджского, близкого друга Пушкина, устроенный в честь Глинки вскоре после премьеры “Жизни за царя”. На этом банкете присутствовали Пушкин, Жуковский, князь Одоевский и Вяземский, граф Виельгорский, исполнители главных ролей и артисты оркестра во главе с дирижером, декораторы спектакля и важные чиновники театра.

Первый тост произнес князь Одоевский, провозгласивший Глинку “творцом русской оперы, открывающей новый период в отечественном музыкальном искусстве”⁹⁸. Затем последовали тосты Виельгорского, Вяземского, Жуковского, Пушкина, каждый из которых сочинил и исполнил по куплету шуточного “Канона в честь М.И.Глинки”, музыку к которому написал Одоевский. Кульминацией этого дифирамба стала заключительная строфа Пушкина, продекламированная им самим:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Этот внешне шуточный, но по сути своей панегирический литературно-музыкальный опус был вскоре опубликован и, получив широкое распространение, в нема-

⁹⁵ Русский инвалид. 1836. № 307.

⁹⁶ Глинка М.И. Указ. соч. Т. 1. С. 275.

⁹⁷ Там же. С. 275.

⁹⁸ Летопись жизни и творчества М.И.Глинки. Ч. I. С. 111.

лой степени помог укреплению репутации Глинки. Для сравнения заметим, что на появившееся одновременно с этим шуточным “Каноном” официальное издание либретто “Жизни за царя” авторства барона Розена никто не обратил ни малейшего внимания. (Пушкин проигнорировал специально ему посланный бароном Розеном экземпляр этого издания.)

* * *

Известно, сколь важным может оказаться первый отклик на произведение искусства – особенно если он принадлежит приметной фигуре, написан с темпераментом и блеском и опубликован во влиятельном органе печати. Именно такую роль для “Жизни за царя” сыграла появившаяся в полуофициозной газете “Северная пчела” (ее издавал известный журналист и писатель Фаддей Булгарин) статья Одоевского, напечатанная с продолжением 7, 15, и 16 декабря 1836 года.

О дружбе Одоевского с Верстовским уже упоминалось в первой главе. Здесь напомним, что князь в свое время (в 1824 году) первым публично расхвалил ранние композиторские опыты Верстовского – его музыкальные интерпретации стихов Пушкина и Жуковского. Это статья была дебютом двадцатилетнего Одоевского как музыкального критика. В ней он заявил, что эти опусы Верстовского “замечательны по многим отношениям”: они свежи и выразительны, и, главное, они представляют собой “первый опыт сего рода в нашем отечестве. По всем сим причинам они необходимо должны обратить внимание всякого любителя изящества и тем более всякого русского”⁹⁹.

Через два года после написания этого хвалебного отзыва Одоевский переехал из Москвы в Петербург, где вошел в “пушкинский круг”, сблизился с Глинкой, но отдалился от Верстовского.

Здесь не место подробно рассматривать сложные взаимоотношения “пушкинской партии” с московскими литераторами. Пушкин и его друзья то объединялись с москвичами, то охладевали к ним; это был запутанный клубок противоречивых профессиональных и личных отношений. Ко времени постановки “Жизни за царя” эти отношения находились в стадии наибольшего отчуждения.

Неудивительно поэтому, что князь Одоевский в своей статье о “Жизни за царя”, восхваляя Глинку, сделал это за счет Верстовского. Одоевский первым назвал Глинку – печатно – гением. В тот момент это было смелым шагом, и, обосновывая эту свою высокую похвалу, Одоевский заявил, что Глинка первым в русской музыке сумел “возвысить народный напев до трагедии” – то, чего так и не удалось, по его мнению, достичь Верстовскому.

В качестве примера Одоевский приводит сцену в лесу из “Жизни за царя”, когда в Сусанине “борются чувство святого долга, любовь к царю и Отчизне и воспоминание о дочери, сироте, о семейном счастье – в эту минуту напев Сусанина достигает высшего трагического стиля и – дело доныне неслыханное! – сохраняет во всей чистоте своей русский характер”¹⁰⁰.

И вслед за этим Одоевский выдвигает парадоксальный, но наиболее важный тезис своей рецензии: именно это новаторское возведение национальных музыкальных элементов в ранг общечеловеческой трагедии (наподобие шекспировских драм, считавшихся эталонными к этому времени) дает Глинке, словами Одоевского, “право на почетное место между европейскими композиторами”¹⁰¹.

⁹⁹ Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 82.

¹⁰⁰ Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 30.

¹⁰¹ Там же.

Смелости Одоевского надо отдать должное. В этой написанной почти что впопыхах статье князь первым затронул важнейший и чрезвычайно болезненный вопрос о тогдашнем месте русской музыки в европейской системе культурных ценностей.

Всякая культура в какой-то период своего развития проходит через чужеземные влияния. Разумеется, Россия в этом смысле не была исключением. В первой половине XIX века это обстоятельство переживалось русским культурным сообществом с особой остротой. Благодаря своей победе над Наполеоном Российская империя впервые добилась политической позиции европейского лидера. Она во многом диктовала свои условия на европейской арене в сфере политики, но отнюдь не в сфере культуры. В культурной области Россия все еще оставалась в глазах Европы глухой провинцией.

Мы по праву можем считать отечественных поэтов XVIII века Михаила Ломоносова и Гавриила Державина подлинными гениями, но в Европе о них ничего не знали и не хотели знать. Там впервые стали обращать внимание на русскую культуру именно в связи с русскими военными победами. После Отечественной войны 1812 года в Германии, Франции, Англии начали появляться первые переводы русской литературы и отклики на нее.

Первым завоевал международный авторитет Николай Карамзин с его монументальной «Историей государства Российского». За ним последовали Жуковский и молодой Пушкин. Из художников в Италии прославился Карл Брюллов с его «Последним днем Помпеи». (Брюллов вместе с Кукольником и Глинкой составил в Петербурге известный божественный триумф.) Жуковский встречался в Веймаре с патриархом европейской литературы Гёте. У Пушкина установилась переписка с Проспером Мериме, который перевел «Пиковую даму», «Выстрел» и «Цыган» (французы даже считают, что «Кармен» Мериме написана под влиянием этой пушкинской поэмы). Пушкин, в свою очередь, опубликовал «Песни западных славян» – перевод известной мистификации Мериме на сюжеты балканского фольклора.

В музыке даже подобного рода ограниченные контакты почти отсутствовали. Иногда заезжая итальянская примадонна исполняла знаменитого «Соловья» Алябьева, убаюкая этим вставным номером российскую публику в сцене урока Розины в опере Россини «Севильский цирюльник», или же именитый европейский гастролер болтал о музыкальных новинках с графом Виельгорским за ужином в его салоне после своего выступления.

Но для амбициозных деятелей «пушкинского круга» всего этого было явно недостаточно. Они мечтали о шумной европейской славе, искали кандидатов на эту роль. В музыке таким перспективным кандидатом они увидели Глинку, чей оперный дебют представлялся им более значительным, чем появившиеся в эти же годы оперы Доницетти, Беллини, Обера и Мейербера.

* * *

Именно этим, в частности, можно объяснить непонятное на первый взгляд превознесение роли Глинки как отца русской оперы в ущерб очевидным заслугам Верстовского в этой области. В плане конкурентной способности с европейскими музыкальными светилами Глинка, в их понимании, выигрывал у Верстовского.

Одоевский пытался это еще кое-как замаскировать, но другой друг Верстовского, Януарий Неверов, в статье, опубликованной в «Московском наблюдателе» в конце 1836 года, уже был, сравнивая Глинку с Верстовским, гораздо более бесцеремонным. Превознося Глинку как первого по-настоящему национального композитора, об операх Верстовского «Вадим» и «Аскольдова могила» он отзывался весьма пренебрежительно. В то же время «Жизнь за царя» Глинки, по мысли Неверова, станет «первою представительницею нашей народности» в Европе, которая «удивится этой новой не слыханной ею мелодии». Европа, заявляет Неверов, еще будет

учиться у России, “...юная, свежая, она своей национальностью должна обновить дряхлеющую художественную жизнь своей наставницы и внести в нее новые элементы”¹⁰².

Прочитав такое, Верстовский смертельно обиделся. И небезосновательно: он считал своих друзей изменниками, а их превознесение новаторской роли Глинки – беспочвенным. Верстовский написал Одоевскому страстное и горькое письмо. Это один из самых откровенных и драматичных документов в истории русской музыки. Верстовский вызывает к своему другу: “Я бы желал, чтоб ты выслушал финал третьего акта оперы «Аскольдова могила»: ты бы посовестился и уверился бы, что заря русской музыки занялась в Москве, а не в Петербурге. Я первый обожатель прекраснейшего таланта Глинки, но не хочу и не могу уступить права первенства”¹⁰³.

И далее Верстовский пытается обосновать свою позицию: “Ни в одной из моих опер нет торжественных маршей, польских мазурок, но есть неотъемлемые достоинства, приобретаемые большой практикой и знанием оркестра. Нет ораториального, нет лирического, да это ли нужно в опере? ...В театр ходят не Богу молиться”¹⁰⁴.

Как мы видим, Верстовский, которого впоследствии не раз обвиняли в черной зависти к Глинке, признаёт талант своего соперника, но не считает его оперу сценичной и способной завоевать успех у публики.

Верстовский был, разумеется, властолюбцем и честолюбцем, но отнюдь не безумцем или графоманом. У него была собственная эстетика, бывшая сложной амальгамой консервативных взглядов и романтических художественных приемов. Опиравшиеся на эту эстетику оперы Верстовского, ставившиеся Большим театром, пользовались неизменным, беспрецедентным успехом у московской аудитории, и это не могло не подкреплять уверенности Верстовского в правильности своего творческого метода.

Неожиданный успех “Жизни за царя” у прежде дружественной Верстовскому критики обескуражил его, но Верстовский не сложил оружия. Он продолжал писать оперы с желанием, по точному выражению Абрама Гозенпуда, “отвоевать утраченное первенство, дать бой Глинке и непременно выиграть его”¹⁰⁵. Он лихорадочно перебирал сюжет за сюжетом, пока не остановился на только что появившемся романе “Тоска по родине” Загоскина, своего начальника по московским Императорским театрам.

Это была новая для Верстовского попытка сочинить оперу на современный сюжет – о романтическом путешествии русского дворянина в Испанию. В “Тоске по родине” Верстовский первым в русской опере ввел испанские танцевальные ритмы фанданго, болеро и хоты. Безусловно, это противопоставление русской и испанской музыки было сделано под прямым воздействием вызвавшего всеобщий восторг противопоставления русских и польских музыкальных идиом в “Жизни за царя”. Но и Глинка, надо полагать, знал об опытах Верстовского, когда через несколько лет сочинял свои знаменитые испанские увертюры – “Арагонскую хоту” и “Ночь в Мадриде”.

Ценители встретили новое детище Верстовского насмешливо, окрестив его “Тоска и пародия”, и издевательски описывали, как слуга русского барина, оказавшегося в Испании по делам любви, тоскует там “о родимых соленых огурцах и кислой капусте”. Подобные арии казались им недостойными благородной сцены Большого, “хотя всё это возбуждает громкие рукоплескания публики самых высоких сфер театра”. (Имелась в виду, конечно, самая верная Верстовскому московская аудитория – завсегдатаи галерки.)

Показательно это снобистское, высокомерное отношение критики к демократической публике Большого театра. Но для Верстовского тот факт, что на его оперы билеты раскупа-

¹⁰² Ливанова Т.Н., Протопопов В.В. Глинка. Т. 2. С. 214.

¹⁰³ Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889): в 3 т. Ленинград, 1969–1973. С. 260.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 261.

лись – спектакль за спектаклем, сезон за сезоном, – стал одним из главнейших аргументов в соревновании с Глинкой.

В этом сказалась, помимо всего прочего, двойная роль Верстовского: ведь он был не только талантливым и чрезвычайно амбициозным композитором, но и умелым, успешным волевым администратором, продержавшимся на своем посту 35 лет – срок огромный, беспрецедентный! Вот почему в своих письмах-рапортах в Петербург Верстовский скрупулезно отмечал суммы поспектакльных сборов и всячески подчеркивал свои постоянные усилия экономить казенные деньги, урезая излишние, по его мнению, расходы.

* * *

Все свои последние годы Верстовский настойчиво продолжал творческую дуэль с Глинкой. Сначала он попытался обойти Глинку с фланга, сочинив “Тоску по родине” – оперу, в отличие от “Жизни за царя”, на современную тему. Не добившись успеха, для следующего своего творения Верстовский взял за основу пьесу Владимира Даля “Ночь на распутье”. Либретто написал князь Александр Шаховской, “отец русского водевиля”, соавтор Верстовского еще с молодых лет композитора.

Мы должны помнить о том, насколько узким был в те времена круг активной творческой интеллигенции. Шаховской был добрым знакомым Пушкина и его союзником, а о Дале и говорить нечего – он подарил Пушкину сюжет “Сказки о рыбаке и рыбке”. Пушкин же, в свою очередь, подал Дालю мысль о составлении “Толкового словаря живого великорусского языка”.

Считается, что Верстовский обратился к пьесе Даля из-за ее сходства с “Русланом и Людмилой” Пушкина. Любопытно, что именно Шаховской подсказал Глинке идею сочинить оперу на сюжет “Руслана и Людмилы”. Схожие концепции и мысли витали в воздухе и подхватывались на лету. Станным образом в этот момент, в частности и благодаря усилиям Даля, а также появившимся на свет трудам славянской демонологии, волшебные темы вновь вошли в моду.

И Глинка, и Верстовский рассчитывали на шумный, безусловный успех, и оба ошиблись. Другое дело, что Глинка создал одну из величайших опер русского оперного репертуара. А опера Верстовского – она называлась “Сон наяву, или Чурова долина” – сейчас позабыта. Ее сюжет чрезвычайно схож с “Русланом и Людмилой” Глинки: древнерусскую княжну посещают злые духи, на ее спасение отправляются три жениха, и, наконец, ее освобождает славный богатырь.

Верстовский считал, что подобный сказочный сюжет будет служить “верной порукой успеха”¹⁰⁶. Как искушенный театральный практик, он очень надеялся на сценические эффекты, по опыту зная, что это – лучший способ заманить московских зрителей. Во “Сне наяву” на сцене появлялись лешие, оборотни, русалки, и всё это сопровождалось многочисленными фее-рическими полетами, превращениями и исчезновениями.

Машинисту было поручено придумать и построить специальный механизм, с помощью которого деревья на сцене “сплющивались, сжимались, выпрямлялись, ломались или образовывали непроходимые дебри. При этом они должны были быть достаточно прочны и устойчивы, так как во время наводнения лешие, спасаясь от воды, взбирались на ветви деревьев”¹⁰⁷. Верстовский с удовлетворением сообщал в Петербург, что “не было еще пьесы, в которой машинист мог бы более выказать своего искусства”, и что “машинисту в этой пьесе большой разгул...”¹⁰⁸

¹⁰⁶ Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 275.

¹⁰⁷ Там же. С. 282.

¹⁰⁸ Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 279.

Но несмотря на всю эту театральную изощренность и внешнюю занимательность, “серьезные” критики встретили новое произведение в штывы: “В опере «Сон наяву», очень большой, растянутой, наполненной всеми чудесами славянской мифологии, слышали мы много хоров, отдельных арий, дуэтов и финалов – и как бы ничего не слышали. Сценических эффектов для народной забавы в ней много, великолепная фантазмагория, много превращений, и чистых перемен, и особенно леших... Но в нынешнее время публика сделалась разборчивее: одни прекрасные декорации и костюмы не составляют для нее прелести оперы, но требуется, чтобы она заключала в себе музыкальный интерес”¹⁰⁹.

Любопытно сравнить эту рецензию, опубликованную в 1844 году, с откликом Булгарина в “Северной пчеле” в 1845 году на премьеру “Руслана и Людмилы” Глинки: “Что же это значит, скажите, ради бога!.. Публика молчала и всё чего-то ждала. Ждала, ждала и, не дождавшись, разошлась в безмолвии... Все вышли из театра, как с похорон! Первое слово, которое у каждого срывалось с языка: скучно!”¹¹⁰

Итак, пресса лягнула обоих композиторов, хоть и по диаметрально противоположным причинам: опера “Сон наяву” показалась слишком поверхностной, а “Руслан и Людмила” – чересчур глубокой, “ученой”.

Отметим, что безапелляционный и развязный до наглости тон обеих рецензий был типичным для русской театральной критики того – и не только того – времени. Любопытнейший до “печатного станка” дилетант позволял себе судить о музыке и постановке вкось и вкось. Личные пристрастия играли решающую роль, и даже претензия на объективность начисто отсутствовала. “Своего” автора превозносили до небес, “чужого” – безжалостно затапывали в грязь. И даже как репортерам этим критикам нельзя доверять: их сообщения о том, был ли зал заполнен или пуст, аплодировала публика или нет, большей частью противоречат друг другу, а значит, не могут расцениваться как достоверные. Историки русского театра, как правило, выбирают из этих противоречивых рецензий те, которые должны подтвердить их концепцию.

* * *

Через сто или больше лет нетрудно определить, какая из новинок оказалась долговечной, а какая канула в Лету, и, соответственно, расставить критические баллы. Но как оценить реакцию зрителей-современников? В описанной ситуации более или менее реальным показателем успеха или неуспеха у публики того или иного произведения являются цифры перспективных сборов. И тут регулярные отчеты Верстовского театральному начальству в Петербурге оказываются очень кстати. “Жизнь за царя”, поставленная в Большом театре в 1842 году, через шесть лет после ее петербургской премьеры, москвичами была принята весьма холодно. (Кстати, Глинка и не добивался показа своей оперы в Москве, ибо догадывался, что ничего хорошего из этого не выйдет.)

Исходя из этого, когда в 1846 году было решено поставить в Большом театре “Руслана и Людмилу”, директор Императорских театров Геденов отнесся к этому с большим скептицизмом. “Руслана и Людмилу”, писал Геденов Верстовскому, нужно показать москвичам “если не для больших доходов от нее, то хоть для новости... Мне бы не хотелось делать больших расходов для этой оперы, потому что на нее много не надеюсь”¹¹¹.

¹⁰⁹ Там же. С. 283.

¹¹⁰ Орлова А.А. Указ. соч. С. 170.

¹¹¹ Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 309.

Верстовский, разумеется, со своим начальником полностью соглашался, подтверждая, что в “Руслане и Людмиле” “общая неясность идеи и мелодии – едва ли не помеха полному успеху”¹¹². И, конечно, он как в воду глядел. Московская печать осталась к “Руслану и Людмиле” равнодушной, а сборы стремительно падали, что Верстовский не забывал отметить: за первый спектакль было выручено 1573 рубля и 50 копеек серебром, за второй – 1060 рублей и 90 копеек, за третий – 1038 рублей и 30 копеек. После этого со сборами произошел катастрофический обвал: за четвертый спектакль выручили только 456 рублей, а за пятый – 696 рублей и 60 копеек.

Верстовский не без ехидства добавлял, что показанное в Большом театре в эти же дни двадцать третье представление его “Сна наяву” собрало 1126 рублей и 30 копеек. 15 января 1847 года он притворно сокрушался в письме к Геденову: “«Руслан» и на святках изменил; вчерашнего числа дал только 631 р. 30 к. серебром сбору. Спасибо еще Воспитательному дому, который взял 14 лож для мальчиков”¹¹³. (Так в советское время на оперные спектакли сгоняли солдат и воспитанников ремесленных училищ.)

* * *

11 марта 1853 года здание Большого театра было уничтожено пожаром, одним из многих, которые тогда регулярно приключались в российских театрах. Как правило, причины этих пожаров установить не удавалось. Опираясь на наш современный опыт, можно предположить, что таким образом либо прятались в воду концы каких-то грандиозных растрат и хищений, либо же пожар устраивался с видами на последующую реконструкцию театра. Но, конечно, причины могли быть также вполне тривиальными. Так, в пожаре 1853 года винили рабочего сцены, который напился и уснул между декорациями, а пробудившись, закурил. Уроненная на пол папироса и стала якобы причиной пожара.

Сгорело все: костюмы, декорации, любимое детище Верстовского – собранная им обширная нотная библиотека. На москвичей это событие подействовало шокирующе. Один из свидетелей гибели театра в огне вспоминал: “Когда он горел, нам казалось, что перед глазами нашими погибает милый нам человек, наделявший нас прекраснейшими мыслями и чувствами”¹¹⁴.

Николай I, как мы знаем, был весьма экономным правителем, но на Императорские театры он денег не жалел. Уже через два месяца после пожара здание театра начало отстраиваться и в рекордный срок – меньше чем через полтора года – было открыто оперой Беллини “Пуритане”. Новый театр сменил прежнее название – Большой Петровский – на Большой. Так началась история знаменитого в будущем бренда. Театр и стал действительно большим, вмещающая теперь более двух тысяч зрителей. Украшенный золотом и пурпурным бархатом, он служил образцом для всех последующих реконструкций этого здания.

Но у всякой успешной реконструкции, конечно же, неизбежно появляются придирчивые критики: “Находят, что пунцовые драпировки слишком ярки для наших северных красавиц, что они убивают всякий костюм, не выходящий ярко из ряда обыкновенных, и что надо надевать слишком сильный наряд, чтобы быть замеченным”¹¹⁵. Но зато обозреватели одобряли обустройство новой оркестровой ямы: “Теперь уже вам не загородит театрального пола какой-нибудь неучитивый контрабас, который, бывало, как назло, поместился прямо между вашим

¹¹² Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 309.

¹¹³ Там же. С. 312.

¹¹⁴ Долинский М.З. Торжество муз. Большой театр в графике и живописи. Москва, 1979. С. 44.

¹¹⁵ Там же. С. 48.

носом и очаровательной ножкой какой-нибудь танцовщицы и никак не дает вам увидеть выделяемые ею па...”¹¹⁶

* * *

В области русской музыки главной приманкой для московской публики на отстроенной сцене Большого театра стала премьера новой оперы Верстовского “Громобой”, поставленной с неслыханной роскошью 24 января 1857 года. Композитор трудился над “Громобоем” несколько лет, вложив в него весь свой недюжинный талант и колоссальный опыт. Это был, как он отлично понимал, его последний шанс попытаться доказать свое превосходство над Глинкой.

В качестве литературной основы Верстовский вновь взял сказочную поэму своего друга Жуковского “Двенадцать спящих дев”. Когда-то из второй части этой поэмы родилась вторая по счету опера Верстовского “Вадим”, а теперь композитор использовал первую часть поэмы.

Все было направлено на достижение максимального эффекта. Верстовский вернулся к столь удававшимся ему прежде картинам древнеславянского мира с его торжествами, пиршествами и квазидревними и мифологическими ритуалами наподобие своего шедевра – “Аскольдовой могилы”. Надо полагать, что все было задумано Верстовским как некая грандиозная славянская “трилогия”: сначала – “Вадим” (1832), затем – “Аскольдова могила” (1835) и вот теперь – “Громобой” (1853–1857). Его оперная трилогия должна была, по плану Верстовского, перевесить “Руслана и Людмилу” – эту, по определению Бориса Асафьева, “славянскую литургию Эросу”.

Сам Верстовский, без ложной скромности, так противопоставил свою новинку опере Глинки: “Музыка весьма напевиста, светла, без изысканных мудростей музыкальных, против которых я всегда был врагом в русской опере”¹¹⁷. Верстовский, конечно, лукавил: партитура “Громобоя” куда более сложна, чем все предыдущие опусы. Здесь тоже очевидно глинкинское влияние.

Именно эта сравнительная усложненность “Громобоя” стала поводом для упрека, высказанного в одной из немногих московских рецензий: “...Стиль нового произведения значительно отличался от прежнего более строгою ученою формою. По этому самому, может быть, новая опера явилась менее доступною большинству публики... и в их мнении уступила неизменной, всеми до сих пор любимой «Аскольдовой могиле»”¹¹⁸.

Как бы предвидя подобную реакцию, Верстовский вновь, как и в прежних своих операх, до предела заполнил “Громобой” всяческими театральными чудесами и дал повод и возможность размахнуться декораторам и машинисту. Тут опять появлялись призраки, демоны, буря с вихрем, громом и молнией, и в конце – великолепный терем, освещенный выплывшей луной. В итоге опера пользовалась у родной Верстовскому и отлично им изученной аудитории Большого театра огромным успехом. В 1857 году она прошла четырнадцать раз и возобновлялась еще в течение четырех лет, хотя, конечно, так и не завоевала неслыханной популярности легендарной “Аскольдовой могилы”.

Верстовский, не без гордости наблюдая за всё возрастающим успехом последнего детища, сообщает своему московскому другу Погодину: “На восьмое представление «Громобоя» нет уже мест – при первой возможности исполню желание Ваше и собственное, с условием, чтоб

¹¹⁶ Долинский М.З. Указ. соч. С. 48.

¹¹⁷ Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 341.

¹¹⁸ Там же. С. 346.

Вы и сами не поленились послушать мои песенки. Есть номера музыки, которыми русский писатель похвалиться может смело”¹¹⁹.

Крайне показательно, что Верстовский хвалится перед Погодиным тем, что много статей о премьере “Громобоя” “посланы уже в иностранные музыкальные газеты. Там, вероятно, покажутся суждения о «Громобое» прежде, нежели у нас станут рыться в музыкальных лексиконах”¹²⁰. Ясно, что композитор и здесь пытается выступить конкурентом Глинки, которому бывшие фанаты Верстовского к этому времени предсказывали громкую европейскую славу.

Но всем этим явным и затаенным амбициям Верстовского не суждено было осуществиться. “Громобой” не удалось пересилить общего впечатления от оперных шедевров Глинки. И, что было не менее важно, пошатнулась репутация Верстовского в придворных кругах. Как всегда, это было связано со сменой высшей власти.

В 1855 году, со смертью Николая I, закончилась и “николаевская эпоха”. Император, властной рукой управлявший Россией тридцать лет и обладавший, как всем казалось, железным здоровьем, внезапно умер. Эту смерть практически все связывали с колоссальной военной неудачей страны: поражением России в Крымской войне с Англией, Францией и Турцией.

Всю свою сознательную жизнь Николай занимался укреплением армии и флота, и ему казалось, что он достиг в этом деле неоспоримых успехов. Но, как выяснилось, это было с его стороны величайшим заблуждением. Проницательная Анна Тютчева так комментировала итог николаевского правления: “И вот, когда наступил час испытания, вся блестящая фантазмагория этого величественного царствования рассеялась как дым. <...> В короткий срок полутора лет несчастный император увидел, как под ним рушились подмостки того иллюзорного величия, на которые он воображал, что поднял Россию”¹²¹.

На смертном одре Николай I, обращаясь к своему сыну Александру, горько посетовал: “Сдаю тебе мою команду, к сожалению, не в том порядке, как желал, оставляя много хлопот и забот”¹²². Уже окончательно прощаясь с жизнью, он сказал наследнику: “Держи всё; держи всё!” При этом император сжал свою руку в кулак, что означало: держать нужно крепко.

Если бы Николай I проиграл Крымскую войну, но продолжал править, то, возможно, старые методы правления остались бы в силе. При другом варианте – Николай умирает, но Крымская война выиграна – тоже вполне вероятно, что никто не заикнулся бы о реформах. Но соединение этих двух событий – поражения в войне и смерти монарха – потрясло Россию. Федор Тютчев так прокомментировал кончину Николая: “Как будто вам объявили, что умер Бог”¹²³. (Точно такие же эмоции в следующем веке испытывали многие в России при вести о смерти Ленина и в особенности Сталина.)

Показательно, что после падения Севастополя, происшедшего вслед за кончиной Николая, Тютчев резко изменил свое отношение к покойному монарху, записав эпитафию, ставшую подлинной эпитафией всему николаевскому правлению:

Не Богу ты служил и не России,
Служил лишь суете своей,
И все дела твои, и добрые и злые, –
Всё было ложь в тебе, всё призраки пустые:
Ты был не царь, а лицедей.

¹¹⁹ Там же. С. 353–354.

¹²⁰ Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 354.

¹²¹ Тютчева А.Ф. Указ. соч. С. 36.

¹²² Российские самодержцы. С. 158.

¹²³ Тютчева А.Ф. Указ. соч. С. 90.

Вдруг все словно очнулись от долгого сна и, оглянувшись, решили, что российский колосс стоял на глиняных ногах. Тот же Погодин, только что сочинявший тексты в поддержку политики Николая I, внезапно прозрел и провозгласил: «Прежняя система отжила свой век»¹²⁴. Обращаясь к новому императору, Александру II, он призывал его реформировать всё – хозяйство страны, торговлю, образование, культуру: «Свобода! Вот слово, которое должно раздаться на высоте самодержавного русского престола!»¹²⁵

* * *

Александр II с самого начала произвел на общество сильное впечатление своей готовностью откликнуться на призыв о либеральных реформах. Все помнили, что его учителем был поэт Жуковский, приложивший огромные усилия для того, чтобы воспитать из молодого цесаревича гуманного монарха. Не зря Жуковский записал в своем плане учения: «Истинное могущество государя – не в числе его воинов, а в благоденствии народа»¹²⁶.

У Николая Павловича была другая точка зрения: он считал, что наследник «должен быть военным в душе, без чего он будет потерян в нашем веке»¹²⁷. Эти две противоположные тенденции боролись за первенство в душе Александра II. Всем известно, что он стал великим реформатором, упразднив в России в 1861 году крепостное право. Александр II осуществил ряд и других важнейших реформ – правовую, земскую, военную. Во всем этом он пошел дальше самых смелых планов своего отца.

Но в одном Александр II, безусловно, ему уступал: в деле управления культурой. Николай I был непревзойденным мастером использования культуры в политических и пропагандистских целях. Судя по всему, его действительно увлекала эта сфера; он знал, что и как потребовать у окружавших его гениев: Пушкина, Брюллова, Глинки, Гоголя... Он знал, как разговаривать с Жуковским, Кукольниковым или Полевым. Он умел и приласкать человека, и припугнуть его, проявляя при этом недюжинные способности психолога и манипулятора. (В этом смысле ему не было равных до тех пор, пока у руля вновь воссозданной после большевистской революции Российской империи не встал Иосиф Сталин.)

Александр II, судя по всему, был слеплен из иного теста. Вопросы культурной пропаганды его мало занимали. И, в частности, как свидетельствуют современники, он мало интересовался музыкой. Это сразу почувствовал на себе Верстовский. Он посвятил партитуру своего «Громобоя» новому императору, не без основания полагая, что тот отнесется благосклонно к опере, написанной на сюжет его воспитателя Жуковского. Александр II пожаловал композитору перстень с сапфиром. Но Верстовский надеялся на большее: что партитуру «Громобоя» издадут за казенный счет и что эту оперу поставят в Петербурге.

Увы, не осуществилось ни первое, ни второе. В письме к Одоевскому Верстовский жаловался на то, что власти равнодушны к его «Громобою»: «Директоры хвалят – сборы огромные, цари слушают, хвалят, а в Петербурге все-таки не ставят... Неужели же это поощрение молодому поколению? Я и прежде, и теперь не хлопочу о сем и, только погрузив, передаю как упрек нынешнему сумасшедшему времени, которое имеют смелость называть прогрессом»¹²⁸.

¹²⁴ Российские самодержцы. С. 161.

¹²⁵ Конец крепостничества в России: документы, письма, мемуары, статьи. Москва, 1994. С. 70–71.

¹²⁶ Российские самодержцы. С. 167.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 341–342.

Между тем бюрократическая “новая метла”, запущенная при Александре II вскоре после смерти Николая I, добралась и до Большого театра. В 1860 году Верстовского принудили подать в отставку с его поста управляющего конторы московских Императорских театров. Верстовский пытался сделать хорошую мину при плохой игре, сообщая Одоевскому, что ушел по собственному желанию, потому что ему надоело заниматься административными делами. Но на деле Верстовского просто вытолкнули с поста директора Большого театра, ибо при дворе решили, что и в Москве пора обновить театральные кадры.

На смену Верстовскому пришел Леонид Львов – по свидетельствам современников, энергичный и волевой администратор. Но энергия Львова была направлена главным образом на приведение в более или менее пристойный вид запущенного московского балета. Русская опера, судя по всему, его мало интересовала.

Верстовский, чьи оперы составляли основу русского репертуара Большого театра, был вынужден наблюдать за деятельностью своего преемника со стороны. Его переполняла горечь, и он жаловался знакомым на судьбу русской оперы в Большом, “которую прибывшему преобразователю и наместнику угодно было вовсе уничтожить и похоронить. Не знаю, до какой степени полезно дирекции московской, но как устаревший труженик музыкальный не могу от всей души о том не пожалеть, и не столько о себе, сколько о молодом поколении, которое и в родном краю не найдет себе приветного приюта”¹²⁹.

Оперы Верстовского одна за другой исчезали из репертуара Большого театра. Исключение составляла вечнозеленая “Аскольдова могила”, но это мало утешало разочарованного и озлобленного Верстовского.

В конце своей жизни, знавшей головокружительные успехи и подлинные триумфы, Верстовский оказался у разбитого корыта. В этом смысле его жизненную параболу можно сравнить с таковой Николая I – хотя, разумеется, и в ином масштабе. Для такой экстраординарной фигуры, как Верстовский – сделавший столь много для Большого театра и как талантливый, плодовитый, пользовавшийся огромной популярностью композитор, и как многолетний администратор, – это было настоящей личной трагедией. Верстовский, начавший свою работу в театре как человек Николая I, в новую эпоху оказался невостребованным.

Драматичной и символической борьбе Верстовского с Глинкой, в высшей степени показательной для истории развития русской оперы, была посвящена важная статья-некролог Александра Серова, посвященная им его другу, Аполлону Григорьеву, и опубликованная в журнале “Иллюстрация” 20 декабря 1862 года.

Серов являлся в тот момент самым, быть может, влиятельным русским музыкальным критиком. Он, разумеется, высоко оценивал гений уже покойного к этому времени Глинки, но отдавал должное и Верстовскому, хотя и весьма сурово его критиковал.

Серов называл Верстовского “знаменитым народным русским композитором”, но безжалостно осуждал его за дилетантизм и провинциализм, которые он считал характерными чертами Большого театра того времени. Оперы Верстовского, заявлял Серов, были, в сущности, только лишь расширенными русскими водевилями – “сборниками куплетов и песен с примесью кое-каких драматических намерений, увеселительных танцев и декорационных затей”¹³⁰.

Самой сильной оперой Верстовского Серов, как и многие другие, считал “Аскольдову могилу”, даже предрекая ей одно из самых почетных мест в истории русского искусства. (При этом Серов не позабыл отметить, что это популярное сочинение Верстовского, показанное на сцене Большого уже около трехсот раз, принесло театру свыше миллиона рублей дохода!) Но и тут Серов оговаривается, что по сравнению с операми Глинки “Аскольдова могила” – “дилетантский недоносек”.

¹²⁹ Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 354.

¹³⁰ Серов А.Н. Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 5: 1860–1862. Москва, 1989. С. 295.

Серов подтверждает справедливость честолюбивых утверждений Верстовского о том, что московская публика гораздо больше любит “Аскольдову могилу”, нежели “Жизнь за царя”. Но Серов не ограничивается этим, а формулирует еще более важное наблюдение о творчестве Верстовского – “что собственно мелодическим изобретением оно богаче Глинки, что мелодия струится в нем свободнее и что мелодия эта затрагивает такие струны русской души, до которых Глинка не прикасался”¹³¹.

Процитированное выше довольно-таки решительное заявление Серова впоследствии много раз оспаривалось, но в конце концов было признано справедливым новейшими историками русской оперы. Эти слова Серова являются, в сущности, лучшей эпитафией Верстовскому.

* * *

Как же сложилась жизненная и творческая судьба Глинки, этого великого Немезиса Верстовского? Увы, по-своему так же трагично.

Мы знаем, что Верстовский считал Глинку своим соперником. Но относился ли к Верстовскому как к конкуренту сам Глинка? Этим вопросом, насколько нам известно, никто не задавался. Легко предположить, что Глинку, при его уверенности в собственной гениальности, существование Верстовского как композитора не волновало. Известно только одно упоминание Глинки о музыке Верстовского: в одном из своих писем он просит передать Верстовскому благодарность за получение двух его вокальных опусов. Это был чисто формальный отклик без какого-либо личного отношения. Из этого одного можно заключить, что хвалить музыку Верстовского Глинка не собирался.

Ну, а как Глинка относился к деятельности Верстовского как фактического главы музыкальной жизни Москвы? В данном случае мы имеем одно свидетельство, но достаточно сильное. Обращаясь к своему близкому московскому другу Константину Булгакову в письме, связанном с устройством в Москве концерта его любимицы – исполнительницы партии Вани (“Жизнь за царя”) и Ратмира (“Руслан и Людмила”), контральто Дарьи Леоновой, Глинка упоминает как главное препятствие “подлость рассукина известного сына”¹³².

Этот выпад, вне всякого сомнения, относится к Верстовскому, что подтверждается письмом Булгакова Глинке, где дается исчерпывающая характеристика отношения людей глинкинского круга к Верстовскому. Упомянув о предстоящем концерте Леоновой, Булгаков пишет, что сделает для нее все возможное, “даже несмотря на то что Верстовский не любит всего того, что происходит от тебя, ибо все его *Аскольдовы могилы, Чортовы долины, Тоски по опере* – всё это жиденько сильно против гармонии, находящейся в твоей музыке, – несмотря на его недоброжелательство (ежели оно будет), мы сварганим ей концерт”¹³³.

Булгаков пародирует здесь названия опер Верстовского “Чурова долина” и “Тоска по родине”. И он продолжает расписывать Глинке свои издевательства над Верстовским, который “на меня сердит за то, что я всегда ошибаюсь, говоря про его новую оперу, которая, слава богу, еще не вышла, да может статься, и не выйдет, это Громобой – и я, говоря с ним об оной, называю ее через раз то Зверобой, то Геморрой”¹³⁴. И Булгаков добавляет, что подучил своего слугу на вопрос: “Кто такой Верстовский?” – отвечать: “Сукин сын!”¹³⁵.

¹³¹ Серов А.Н. Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 5. С. 297.

¹³² Глинка М.И. Указ. соч. Т. 2 (б). 1977. С. 116.

¹³³ Там же. С. 327.

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Там же.

И все-таки главным свидетельством подлинного отношения Глинки к Верстовскому являются не те обидные слова, которые Глинка написал в письме своему приятелю, а те слова, которые он не написал в важнейшем автобиографическом документе – своих “Записках”. В этих весьма подробных мемуарах нет ни одного упоминания ни Верстовского, ни какого-либо из его произведений.

Поскольку мы знаем, что Глинка и Верстовский были знакомы, входили в какие-то контакты – личные и деловые, имели множество общих друзей – от князя Одоевского до Жуковского (“Ночной смотр” которого оба композитора переложили на музыку), то подобного рода явное умолчание является весьма красноречивым. Конечно же, Глинка знал музыку Верстовского, но он демонстративно не хотел давать оценки ни ей, ни личности своего недоброжелателя. Полное умолчание – лучший способ расправиться с оппонентом, и Глинка применил его с максимальной эффективностью.

* * *

Можно ли сказать, что Глинка как творческая фигура “победил” Верстовского? Да, в этом сомневаться не приходится. Но его личная и композиторская судьба сложилась по-своему не менее трагично, чем у Верстовского.

Параллелью Верстовскому в литературе, несомненно, являлся Жуковский. Оба были яркими романтиками консервативного склада, под сильнейшим германским влиянием (Верстовский обожал оперу Вебера “Вольный стрелок” и извлек из нее немало полезных уроков); оба были увлечены древнеславянской мифологией и находили безмерное удовольствие в изображении всякого рода леших, домовых и русалок; оба пользовались огромной популярностью у современников и лидировали – каждый в своей области – в течение двадцати с лишним лет.

Если бы не появился Пушкин, Жуковского по праву бы считали родоначальником новой русской литературы. То же самое можно сказать про Верстовского, у которого Глинка отбил титул отца русской оперы.

В итоге в отечественном пантеоне Глинку почитают создателем национальной музыки, как Пушкина – создателем национальной литературы. Дарование и произведения Глинки сродни пушкинским. Мы восхищаемся в них естественностью и выразительностью эмоций, гармоничностью и соразмерностью форм. Нас поражает их легкое мастерство, простота и точность художественного высказывания, глубокая ненавязчивая ассимиляция западных влияний, соединенная с проникновенной интерпретацией русской души.

Но есть еще одна важная черта, роднившая Пушкина и Глинку, о которой комментаторы почему-то традиционно предпочитают умалчивать. Оба они хотели не только и не просто быть лидерами в области культуры, но и занимать почетную позицию в государственной иерархии.

Это очень сложный и деликатный вопрос. Мы привыкли думать о творческих гениях как о небожителях, которые ни при каких обстоятельствах не желают, цитируя знаменитые пушкинские строки, “для власти, для ливреи не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи”. Да, Пушкин сформулировал здесь prerogatives свободного художника достаточно определенно. Но в России оставаться таким независимым творцом, обладая хотя бы минимальным честолюбием, было весьма затруднительно, если не совсем невозможно. А они оба – и Пушкин, и Глинка – были очень честолюбивы. Пушкин лелеял мечту о позиции государственного историографа еще со времени работы над трагедией “Борис Годунов” в 1825 году. Перед его глазами был пример его наставника Карамзина, завоевавшего подобную позицию своей “Историей государства Российского” в царствование Александра I.

Николай I, для которого идея “службы” была центральной в его мировоззрении, как мы знаем, всячески поощрял в Пушкине это стремление. Здесь не место подробно разбирать запутанные и драматичные взаимоотношения царя и поэта. Но можно с уверенностью сказать,

что Пушкин никогда так и не смирился с той концепцией “службы”, которую предлагал ему Николай I. В итоге поэт погиб на дуэли, будучи всего лишь титулярным советником, то есть, согласно официальной Табели о рангах, чином 9-го класса. (Для сравнения: Карамзин умер действительным статским советником, то есть в “генеральском” чине 4-го класса.)

Глинка ушел в отставку с поста музыкального руководителя Придворной певческой капеллы коллежским асессором (чиновником 8-го класса – уровень учителей гимназии и уездных почтмейстеров). Для получения этого чина ему пришлось прослужить дополнительный месяц, ибо вступил он в эту должность в “пушкинском” чине титулярного советника.

Этот примечательный эпизод подробно описан Глинкой в своих “Записках”. Ему очень хотелось стать директором капеллы, но директором был назначен царский любимец – композитор Алексей Львов, флигель-адъютант и полковник, т. е. чиновник 6-го класса.

Было понятно, что звание директора капеллы входило в придворную номенклатуру и требовало соответствующего чина. Это жестоко уязвило самолюбие Глинки. Тем более что в 1833 году Глинка проиграл Львову “необъявленный конкурс” на государственный гимн. Глинка надеялся, что таким гимном станет его “Славься”, заключительный хор из “Жизни за царя”, но Николай I выбрал музыку Львова, положенную им на текст Жуковского “Боже, царя храни”.

Комментируя эту историю, граф Владимир Соллогуб, известный писатель и приятель Глинки, заметил: “Нельзя отрицать, что творение Глинки было несравненно выше творения Львова, но, по моему глубокому убеждению, государь был прав. <...> Государь хотел не чтобы его превозносили, а чтобы за него молились”¹³⁶.

Глинка в дальнейшем изображал дело так, что ему не больно-то и хотелось, но это была типичная ситуация “зелен виноград” из басни Крылова “Лисица и виноград”. Однако истинные его эмоции прорвались в “Записках”, где Глинка подробно описывает все перипетии службы в Придворной капелле, особенно выделяя “ласковые слова” и знаки внимания, оказанные ему императором.

Глинка жаждал царской милости, но при этом хотел оставаться независимым и капризным творцом, а не служакой. Ему было невыносимо получать от Львова строгие выговоры, вроде нижеследующего: “Государь император изволил быть совершенно недоволен пением, бывшем сего числа при утреннем служении, и высочайше повелел сделать о том строгое замечание кому следует... прошу ваше благородие, призвав к себе управляющего, сделать ему от меня строгое замечание и объявить, что буде впредь что-нибудь подобное случится, в таком случае я найдусь необходимым принять строгие меры”¹³⁷. Он не хотел понимать, что для Николая I служебное рвение оставалось главным достоинством человека и основным критерием в оценке его нужности и полезности государственной системе.

Глинка продержался на посту капельмейстера Придворной капеллы три года (1837–1839), и, будучи не в силах продолжать тянуть служебную лямку, подал в отставку. С этого момента Николай I утратил к композитору прежнюю симпатию. Он выказал это публично в 1842 году, демонстративно покинув первое представление “Руслана и Людмилы”, не дождавшись окончания оперы. Это стало унижением, которого Глинка вынести не мог. Он оставил Петербург и начал свои многолетние скитания по Европе, завершившиеся его преждевременной смертью в Берлине в 1857 году.

Что же свело Глинку в могилу? Соллогуб размышлял об этом в своих “Воспоминаниях” в 1874 году, через семнадцать лет после смерти Глинки, откровенно написав: “Отчего же не сказать, что Глинка был честолюбив и самолюбив до крайности и что этим и объясняется мно-

¹³⁶ Соллогуб В.А. Указ. соч. С. 593.

¹³⁷ Орлова А.А. Указ. соч. С. 126.

гое в его жизни и музыкальной карьере? Он надеялся, что будет взыскан какими-то особыми почестями и отличиями за первую свою оперу”¹³⁸.

И Соллогуб продолжает: “Жизнь Глинки разделяется, собственно, на два периода: до звания капельмейстера и после звания капельмейстера. В первом периоде преобладает надежда, во втором – разочарование. ... Если по обстоятельствам того времени он мог бы получить прямо назначение директора капеллы, то он, может быть, был бы еще жив...”¹³⁹

Тут надо добавить, что Глинка был крайне разочарован и тем, что новый монарх Александр II, на милостивое отношение и поддержку которого композитор чрезвычайно рассчитывал, не оказался пылким поклонником его музыки. Угнетало его и то пренебрежение, с которыми его оперы ставились в Императорских театрах. Он избегал посещать представления “Жизни за царя” и “Руслана и Людмилы”. Но когда один раз выбрался в театр, то пришел в ужас.

О том, что Глинка увидел на текущем спектакле “Жизни за царя”, вспоминала его сестра Людмила Шестакова “... Не было подновлено ничего: те же самые костюмы, те же декорации, и польский зал освещался четырьмя свечами; брат на это заметил мне, что скоро будут освещать его двумя сальными огарками. Но что выделявал оркестр, какие брались темпы, ужас! Я понимаю, какая была большая жертва со стороны брата для меня, что он немедленно не оставил театр”¹⁴⁰.

Граф Соллогуб утверждал категорически: “Глинка положительно погиб преждевременно от уязвленного самолюбия... от среды официальной, от недостатка популярности и ее выгод”¹⁴¹. По мнению Соллогуба, даже перезахоронение Глинки, тело которого было перевезено из Берлина в Петербург, стало последним оскорблением памяти композитора: “На погребение пришло человек тридцать, не более. Когда гроб опускали в могилу, я стоял недалеко с Даргомыжским, который сказал мне в эту минуту: «Посмотри, пожалуйста, – точно хоронят зажиточного титулярного советника»”¹⁴².

* * *

Посмертная судьба опер Глинки также складывалась весьма драматично. Особенно это видно на примере “Жизни за царя”. Эту оперу медленно, но неуклонно превращали в музыкальную визитную карточку российского самодержавия. Ни одно другое произведение – не только в музыке, но и во всей русской культуре – не преподносило идею пожертвования во имя монарха с такой гениальной художественной силой. Это прекрасно уловил чуткий к вопросам использования культуры в пропагандистских целях Николай I. По его указанию все представления этой оперы после 1837 года завершались исполнением гимна “Боже, царя храни”. Начиная с 1842 года это стало обязательным ритуалом. “Жизнь за царя” начали специально использовать и для воспитания молодого поколения: на ее представления свозили юных кадетов и воспитанниц Смольного института.

Такого рода монархическая мумификация “Жизни за царя” вызывала сначала глухое, а потом всё растущее раздражение русской либеральной общественности, взгляды которой на эту оперу Глинки темпераментно сформулировал ведущий музыкальный критик Стасов в письме композитору Милию Балакиреву: “Никто, быть может, не сделал такого бесчестия

¹³⁸ Соллогуб В.А. Указ. соч. С. 577.

¹³⁹ Там же. С. 594.

¹⁴⁰ Орлова А.А. Указ. соч. С. 216.

¹⁴¹ Соллогуб В.А. Указ. соч. С. 580.

¹⁴² Соллогуб В.А. Указ. соч. С. 615.

нашему народу, как Глинка, выставив посредством гениальной музыки на вечные времена русским героем подлого холопа Сусанина, верного, как собака, ограниченного, как сова или глухой тетерев, и жертвующего собой для спасения мальчишки, которого не за что любить, которого спасать вовсе не следовало и которого он даже, кажется, и в глаза не видывал. Это – апофеоз русской скотины московского типа и московской эпохи”¹⁴³.

Всё более укоренявшееся представление о спектаклях “Жизни за царя” как ритуальной площадке для выражения верноподданных чувств приводило иногда к гротескным инцидентам. Один из них был красочно описан Чайковским, присутствовавшим 5 апреля 1866 года на представлении этой оперы в Большом театре.

Накануне на Александра II было совершено неудавшееся покушение, причем распространились слухи, что террористом был поляк. Чайковский в письме сообщал родным: “По моему, московская публика в порыве энтузиазма превзошла пределы благоразумия. Опера, собственно, и не шла, ибо, как только поляки появлялись, весь театр вопил: «Вон поляков» и т. д. В последней сцене 4-го акта, когда поляки должны убить Сусанина, актер, исполнявший эту роль, начал драться с хористами-поляками и, будучи очень силен, многих повалил, а остальные, видя, что публика одобряет такое посмеяние над искусством, над истиной, над приличием, попадали, и торжествующий Сусанин удалился невредим, махая грозно руками и при оглушительных аплодисментах москвичей”¹⁴⁴. В другом письме Чайковский добавил ряд выразительных деталей: “...Публика требовала гимн, который и был пропет раз 20. В конце вынесли на сцену портрет государя, и далее уже нельзя описать, что была за кутерьма”¹⁴⁵.

Остается добавить, что в этот день “Жизнь за царя” была показана московской публике как экстренный спектакль, взамен ранее объявленного балета “Дочь фараона”, и что Чайковский, как вспоминал очевидец, был изгнан из Большого театра патриотически настроенными зрителями, которых возмутило, что какой-то господин “в такое время” интересуется музыкой и сидит, углубившись в партитуру.

* * *

Подобное отношение к “Жизни за царя” отнюдь не способствовало бережному прочтению глинкинской музыки. Именно небрежное, рутинное исполнение музыки, как неоднократно отмечали московские рецензенты, более всего вредило “Жизни за царя” на сцене Большого театра. Ведущий московский музыкальный обозреватель негодовал: “Кто только и как только в течение почти трех четвертей столетия не ставил этой злополучной оперы! И каждый правил ее как хотелось, в зависимости от своих личных «коньков», от вкусов райка, от подражания какой-нибудь невежественной знаменитости. А публика слушала и приучалась к мысли, что вот это-то и есть настоящая «Жизнь за царя». И чем дальше, тем труднее становилось поправить дело”¹⁴⁶.

Попытка показать “Жизнь за царя” на сцене Большого театра во всем ее музыкальном величии была предпринята в 1904 году, к столетию со дня рождения Глинки. Созвали специальную комиссию из ведущих экспертов, чтобы решить, кому поручить возобновление оперы. Главным претендентом был Сергей Рахманинов, незадолго до этого дебютировавший в качестве дирижера Большого театра. Кандидатура его, как это бывает в подобных случаях, встре-

¹⁴³ Балакирев М.А., Стасов В.В. Переписка: в 2 т. Т. 1. Москва, 1970. С. 130.

¹⁴⁴ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. 5. Москва, 1959. С. 106–107.

¹⁴⁵ Там же. С. 105.

¹⁴⁶ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898–1918. Москва, 1971. С. 138–139.

тила ожесточенное сопротивление: к примеру, предлагали пригласить маститого композитора Милия Балакирева как лучшего знатока творчества Глинки. Но комиссия отстояла Рахманинова, и в итоге «Жизнь за царя» под его руководством стала этапной в истории этой оперы.

Энгель особо отмечал, что это было 478-е исполнение «Жизни за царя», намного больше числа исполнений «Руслана и Людмилы». Комментарий Энгеля был таков: «Успех этот в значительной степени обусловлен официозным, если можно так выразиться, характером, который «Жизнь за царя» получила у нас чуть ли не с первых дней появления благодаря своему сюжету...»¹⁴⁷

Исполнительский состав спектакля был воистину блистательным. Помимо Рахманинова, в нем участвовали Федор Шаляпин (Сусанин), которого с Рахманиновым связывала тесная дружба, Антонина Нежданова (Антонида) и Евгения Збруева (Ваня). Энгеля особенно восхитила «свежая и сильная» интерпретация Рахманинова и Шаляпина, «заново и ярко» показавших оперу.

И Энгель заключал на оптимистической ноте: «Если так пойдет и дальше, то положительно можно надеяться, что Большой театр и в самом деле делается когда-нибудь той «образцовой» сценой, какой он и должен бы быть, но какой до сих пор – увы! – не был»¹⁴⁸.

Но, вопреки надеждам Энгеля, в будущую сценическую историю «Жизни за царя» – одной из самых политизированных русских опер – властно вторглась история. Когда в 1917 году рухнула династия Романовых и начался тотальный пересмотр всего наличного театрального репертуара, «Жизнь за царя» – по понятным причинам – оказалась первой и главной жертвой. Ее объявили монархистской и верноподданнической и немедленно запретили.

Конечно, предпринимались неуклюжие попытки перелицевать сюжет «Жизни за царя» сообразно новым политическим «требованиям момента». Одна из таких попыток была высмеяна в пародийной листовке, появившейся 1 мая 1917 года: «Нам передают, что известный либреттист Званцев спешно переделывает оперу «Жизнь за царя» в «Жизнь за исполнительный комитет Советов рабочих и солдатских депутатов». Главную партию поёт по-прежнему товарищ Шаляпин»¹⁴⁹.

Но всерьез за приспособление «Жизни за царя» к круто изменившимся политическим условиям взялись только в конце 1930-х годов, причем именно в Большом театре. Тогда по личному указанию Иосифа Сталина эта опера Глинки была – после 23-летнего перерыва – показана пораженным москвичам. Премьера новой постановки, обставленной с невероятной пышностью, состоялась в Большом театре 21 февраля 1939 года под управлением дирижера Самуила Самосуда и с участием лучших исполнительских сил.

Специально для этой постановки Сергею Городецкому, в прошлом видному поэту-акмеисту, заказали новое либретто, которое должно было «очистить текст оперы от бездарного, а подчас и бессмысленного виршеплетства барона Розена»¹⁵⁰.

Суть этой очистки заключалась в хирургическом удалении из оперы Глинки ее монархистского содержания. В новом либретто Сусанин погибает, спасая не царя Михаила Романова, а Москву как оплот русской государственности. Соответственно, Глинку из монархиста превратили в композитора, который «вместе с нами поет славу несокрушимому могуществу нашей советской Отчизны»¹⁵¹.

Новый спектакль, отныне именовавшийся «Иваном Сусаниным», был встречен, согласно воспоминаниям очевидцев, с восторгом: «...И зрительный зал, охваченный единым порывом

¹⁴⁷ Энгель Ю.Д. Глазами современника. С. 137.

¹⁴⁸ Там же. С. 141.

¹⁴⁹ Тубин Я.С. А.В.Луначарский и становление советского музыкального театра. Москва, 1975. С. 40.

¹⁵⁰ Самосуд С.А. Статьи. Воспоминания. Письма. Москва, 1984. С. 41.

¹⁵¹ Ремезов И.И. М.И.Глинка. Москва; Ленинград, 1951. С. 35.

любви и гордости за свою родину, уже стоя рукоплескал постановке, ее авторам и исполнителям”¹⁵². Ставший сенсацией, этот “Иван Сусанин” прошел за два года 100 раз, его посетили двести тысяч человек.

* * *

В перестроечные и постсоветские времена судьба “Жизни за царя” вновь изменилась, косвенно отражая тектонические политические сдвиги в истории страны. Всё началось с тихого бурления в музыковедческой среде, где раздались первые призывы к пересмотру сложившейся в сталинские времена интерпретации этой оперы. Тогда же заговорили о том, что подлинное либретто “Жизни за царя”, принадлежавшее барону Розену, обладает чрезвычайно большими достоинствами, и что сам Розен был выдающейся личностью, преданной делу Глинки.

Постепенно эти казавшиеся в тот момент крамольными идеи были абсорбированы, и в 1992 году на сцене Большого театра была осуществлена новая постановка оперы Глинки, в основу которой положили первоначальное либретто Розена (партию Сусанина блистательно исполнил Евгений Нестеренко). Видеозапись этого спектакля (с моей аннотацией) была выпущена в Европе, США и Японии.

Эти бурные годы ознаменовались небывалым всплеском внимания к русской культуре на Западе. На гребне волны этого интереса там получили громкую известность ранее малоизвестные имена Анны Ахматовой, Марины Цветаевой, Михаила Булгакова. Но Глинку эта волна на поверхность, увы, так и не вынесла.

Почему? На этот вопрос еще в 1904 году, в дни празднования столетия со дня рождения Глинки, попытался ответить авторитетный музыковед Александр Оссовский, проследивший ранее неудачные попытки популяризации Глинки на Западе (этим занимались, в частности, такие величины, как Берлиоз, Лист, Ганс фон Бюлов). Здесь напрашивается параллель с Пушкиным, который тоже не стал культовой фигурой на Западе, где его воспринимают с уважением, но без энтузиазма.

О причинах подобного прохладного отношения можно долго спорить. Но, по-видимому, основной из них, парадоксальным образом, является уже упоминавшаяся “пластичность” творческого облика обоих русских гениев. Западным любителям в музыке Глинки недостает экзотики Мусоргского и надрыва Чайковского, его удивительная гармоничность представляется им пресной, скучноватой.

Вывод Оссовского: вряд ли Запад когда-нибудь сможет понять и оценить Глинку в полную меру. Запад миновал Глинку, не заметив его, “и в крови, текущей в жилах западного искусства, нет ни единой капли, которой оно было бы обязано Глинке”¹⁵³.

Оссовский прав, хотя и не до конца. Пропагандистом творчества Глинки на Западе попытался быть в 1920-е годы Игорь Стравинский, посвятивший свою оперу “Мавра” Пушкину, Глинке и Чайковскому, которых он считал истинными европейцами и вдохновителями своего неоклассического стиля. В опере-оратории “Царь Эдип” Стравинского можно усмотреть влияние “Жизни за царя”, которую ведь тоже можно назвать оперой-ораторией (она и задумывалась как таковая). Еще более заметно следование традициям Глинки в созданной в годы Великой Отечественной войны патриотической и монументальной опере Прокофьева “Война и мир”. Авторитет Стравинского и Прокофьева на Западе очень высок, но и им не удалось сделать там имя Глинки популярным.

¹⁵² Грошева Е.А. Большой театр Союза ССР. Москва, 1978. С. 206.

¹⁵³ Оссовский А.В. Музыкально-критические статьи (1894–1912). Ленинград, 1971. С. 62.

Оссовский обронил о Глинке горькие слова: “Запоздалый пришелец, он не нужен теперь Европе”. Это в еще большей степени чувствуется в наши дни. На всё сужающемся пространстве классической музыки востребованы в основном либо суперпопулярные хиты, либо сенсационные новинки. Попытки “втиснуть” в этот тесный круг Глинку заканчиваются в лучшем случае полуудачей. Как некогда сказал Оссовский: “Обидно это сознание, но оно истинно, и минувшего никак не вернуть”.

Мы можем утешаться тем, что многие гении русской культуры – к примеру, Баратынский, Тютчев, Фет, Блок – на Западе практически неизвестны, но в России их имена окружены поклонением. Для российских слушателей музыка Глинки может и должна оставаться, как и поэзия Пушкина, источником чистой радости. “Оба они – лучший, благоуханнейший цвет народной души, распутившийся столь же естественно и столь же необходимо, как цветут Богом насаженные цветы на лугах”¹⁵⁴.

Большой театр должен стать Домом Глинки. Его оперы должны жить здесь постоянно, привлекая толпы благодарной публики, как это бывает в Байрёйте, где ежегодно проводятся всемирно известные вагнеровские фестивали. И в этом Доме Глинки нужно найти место также и для достойного показа произведений композитора, некогда бывшего соперником Глинки в борьбе за звание “отца русской оперы”, – Алексея Верстовского. Он заслужил это своей многообразной деятельностью во славу Большого театра.

¹⁵⁴ Оссовский А.В. Музыкально-критические статьи (1894–1912). С. 142.

Часть вторая. Большой на переломе эпох: триумфы и испытания

Глава 3. Шаляпин, Теляковский и Николай II

Осенью 1898 года в здании московской конторы Императорских театров, расположенном на углу Большой Дмитровки и Кузнецкого переулка, появился новый хозяин. Это был 38-летний гвардейский кавалерист, полковник Владимир Теляковский. Он принял дела у прежнего директора Большого театра Павла Пчельникова – тоже полковника, но пехотинца. Это дало повод к немедленному появлению знаменитой эпиграммы, мгновенно облетевшей московские театральные круги:

Управляла когда-то пехота
Образцовым искусства рассадником,
А теперь управленья забота
Перешла почему-то ко всадникам.

Известным стал также саркастический комментарий Немировича-Данченко: “Нет, до чего русский офицер храбр!” Этот снисходительно-иронический, а иногда и открыто язвительный тон стал постоянным фоном всей театрально-административной деятельности Теляковского, продолжавшейся до февраля 1917 года. Теляковский его не заслужил. Под его руководством Большой театр совершил грандиозный рывок вперед. Эти годы (с 1898-го по 1917-й) можно назвать золотым веком дореволюционного Большого театра.

В это время в театре блистали певцы Шаляпин, Собинов, Нежданова; дирижер Рахманинов; балетмейстер Александр Горский; художники Константин Коровин, Александр Головин и Аполлинарий Васнецов.

Справедливости ради надо сказать, что своим новым, ошеломившим многих назначением Теляковский был обязан службе в конногвардейском полку, которым командовал барон Владимир Фредерикс. О Фредериксе следует сказать несколько слов, ибо он, таким образом возвысив Теляковского, сыграл – вольно или невольно – существенную роль в предреволюционном расцвете Большого театра.

Дело в том, что барон в 1893 году стал министром императорского двора. Это была уникальная должность, дававшая занимавшему ее сановнику возможность беспрепятственного доступа к самому императору. Среди прочих функций министр двора контролировал также деятельность Императорских театров в Петербурге и Москве. Кандидатуры их директоров утверждались царем, но по рекомендации министра. В этом смысле он как бы исполнял роль своеобразного министра культуры.

Воцарившийся в октябре 1894 года Николай II питал к Фредериксу особую приязнь. Барон стал одним из самых близких людей императора и сопровождал его во всех поездках. Царь ценил Фредерикса за его “врожденный такт, спокойствие и здравый смысл, исключительную правдивость и кристальную честность”. Служивец Фредерикса особо отмечал, что “в трудные минуты государственной и семейной жизни государь всегда делился с ним своими

заботами, охотно выслушивал его мнения”¹⁵⁵. Между собой Николай II и императрица ласково именовали Фредерикса “старым джентльменом”.

Номенклатурные рекомендации Фредерикса обыкновенно принимались государем, ибо он имел возможность убедиться в тщательности выбора своего министра двора. Так случилось и с Теляковским. Он стал “человеком Николая II” в не меньшей степени, чем Верстовский был “человеком Николая I”. Если возникали конфликтные ситуации, Фредерикс, хотя и был весьма осторожным царедворцем, в большинстве случаев брал сторону своего выдвиженца. Поэтому за все время своего руководства Теляковскому удавалось, принимая иногда смелые и неортодоксальные решения, избегать царского гнева.

Связь Теляковского с Фредериксом таинственным образом сохранилась и после революции 1917 года, когда оба они, по понятным причинам, оказались за бортом общественной жизни. У обоих были крупные неприятности при буржуазно-демократическом Временном правительстве – их даже арестовывали, хотя и ненадолго. Но большевики, придя к власти, странным образом их не тронули, скорее наоборот.

Позиции и Теляковского, и Фредерикса в иерархии императорского двора делали их очевидной мишенью для красного террора. Тем не менее Теляковского большевики пригласили стать фактическим техническим директором бывшего Мариинского театра в Петрограде, а когда он отказался, советская власть назначила ему пожизненную пенсию. Теляковскому также разрешили опубликовать его ценную мемуарную книгу.

Известно, что Теляковский “не путал свой кошелек с казенным” и ушел в 1917 году из театра “таким же бедняком, каким он и пришел в дирекцию”¹⁵⁶. Напротив, барон Фредерикс был очень богатым человеком: ему принадлежали доходные дома в Петербурге и большие поместья в Гатчине и Финляндии.

Тем более загадочным было отношение большевиков к Фредериксу. В 1924 году престарелому министру с дочерью милостиво разрешили выехать в Финляндию. Современный исследователь недоумевает: “Как смог Фредерикс выжить в революционной столице, кто уберег его от террора и кто принял это уникальное для 1924 года решение – так и осталось тайной”¹⁵⁷.

* * *

Годы, прошедшие после правления Верстовского, особой славой и блеска Большому театру не прибавили. Он продолжал оставаться в полной зависимости от петербургской дирекции Императорских театров. Ее начальник Иван Всеволожский однажды цинично заметил: “Мы должны прежде всего угодить царской фамилии, затем – вкусу публики, и только в-третьих – чисто художественным требованиям искусства”.

Но не всякой публике стремился угодить сановный культурный бюрократ. К демократической аудитории Большого театра он относился высокомерно. А именно такого рода зрители преимущественно составляли публику Большого. Вот как ее, с большой дозой снобизма, описывал современник: “Своеобразный и печальный вид являл Большой театр, когда в нем давалась русская опера. Партер был почти пуст, несколько заполняясь в последних рядах; в бельэтаже всего в двух-трех ложах виднелась публика, да и то случайная... В более высоких ярусах публика кое-как набиралась еще, а балкон, особенно же раек, совсем наполнялись...”

¹⁵⁵ Мосолов А.А. При дворе последнего императора. Записки начальника канцелярии министра двора. Санкт-Петербург, 1992. С. 27–28.

¹⁵⁶ Цит. по: Теляковский В.А. Указ. соч. С. 9.

¹⁵⁷ Григорьев С.И. Придворная цензура и образ верховной власти (1831–1917). Санкт-Петербург, 2007. С. 315.

Это преобладание престолярной публики особенно должно было раздражать Всеволожского. Его отношение к московским Императорским театрам зеркально отражало взгляд на них царей, которым он служил, – Александра III и Николая II. По словам Теляковского, Всеволожский признавал московские театры “за провинциальные, чуть ли не сибирские... В Москву из Петербурга он ссылал всё негодное в смысле живого и мертвого инвентаря”.

* * *

Всё это начало меняться ближе к концу XIX века. Москва быстро превращалась в крупнейший индустриальный центр России. Особенно мощно развивались текстильная промышленность и железнодорожное строительство. Всё заметнее и заметнее становилась руководящая роль промышленников и индустриалистов – людей, которых тогда по привычке именовали купцами, а мы сегодня называли бы олигархами.

Эти люди выходили в центр общественной жизни. При этом на них по-прежнему умудрялись посматривать свысока. Влиятельная полуофициозная петербургская газета “Новое время” слегка иронизировала: “В Москве один знаменатель – купец, всё на свою линию загибающий. Купец тут снизу, сверху, со всех сторон. Он и круг, и центр московской жизни. Вы можете его получить под всеми флагами и соусами. И с этим все уже настолько свыклись, что никто, вероятно, и не воображает Москву без купца. В сущности, это даже и естественно, потому что купец есть органическая часть Москвы – ее рот, ее нос, ее начинающие прорезываться зубы”¹⁵⁸.

На самом деле эти купцы являли из себя новый для России класс индустриалистов со склонностью к щедрой благотворительной деятельности. По части покровительства отечественной культуре они могли дать сто очков вперед своим петербургским собратьям. Первым – и, быть может, самым знаменитым из них – был Павел Третьяков, между 1871 и 1897 годами потративший почти миллион рублей на приобретение картин русских художников, составивших впоследствии его знаменитую Третьяковскую галерею.

Вспомним также об Алексее Бахрушине, создавшем в Москве уникальный театральный музей, об издателях братьях Сабашниковых. Но, конечно, двумя главными представителями этой новой “купеческой” элиты были Константин Алексеев-Станиславский, великий основатель Художественного театра, и Савва Мамонтов, с чьим именем связано появление легендарной Московской частной оперы.

О Мамонтове нужно сказать особо, ибо он хотя никогда и не сотрудничал с Большим театром (а скорее, пытался соперничать с ним), но оказал в итоге огромное влияние на его судьбу.

Мамонтов был фигурой необыкновенной, по своему значению сопоставимой и с Третьяковым, и со Станиславским. Но сегодня о нем в этом ряду не вспоминают, а зря. Рахманинов, человек строгий и скупой на похвалу, решительно утверждал, что влияние Мамонтова на русский музыкальный театр “было подобно влиянию Станиславского на драму”¹⁵⁹.

Большоголовый Мамонтов выглядел почти богатырем, хотя был он среднего роста. Это впечатление достигалось за счет колоссальной энергетики, ему присущей. Он был одним из ведущих московских бизнесменов своего времени. Начинал как нефтяник, затем торговал итальянским шелком и наконец стал одним из главных железнодорожных магнатов страны.

Но при этом все свое свободное время Мамонтов посвящал искусству: с молодых лет пел (у него был неплохой баритон), рисовал, лепил, пробовал дирижировать и режиссировать. В итоге он стал выдающимся покровителем искусств и антрепренером. Станиславский, которого

¹⁵⁸ Бурыйшкін П.А. Москва купеческая: мемуары. Москва, 2002. С. 68.

¹⁵⁹ Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1. Москва, 1978. С. 57.

с Мамонтовым связывала большая дружба, вспоминал его главную идею: “Религия падает, и искусство должно занять ее место. Стоит жить только для красоты...”¹⁶⁰

Все началось с того, что в 1870 году Мамонтов купил Абрамцево – расположенную вблизи Загорска заброшенную усадьбу знаменитых славянофилов Аксаковых. Там, под патронажем Мамонтова, образовалось просуществовавшее почти 30 лет легендарное содружество абрамцевских художников. Созвездие имен поражает: Репин, Polenov, Антокольский, братья Васнецовы, а затем Левитан, Коровин, Врубель и совсем юный Серов. Все они съезжались в Абрамцево, чтобы в огромном доме, выстроенном специально для гостей, с энтузиазмом заниматься творческой работой, которую спонсировал гостеприимный хозяин.

Репин писал в Абрамцеве свой “Крестный ход” и “Запорожцев”, Виктор Васнецов – “Трех богатырей” и “Аленушку”, а Серов в своей “Девочке с персиками” изобразил дочку Мамонтова, Веру, которую художники шутливо именовали Яшкой. (Гостевая постройка для художников получила название “Яшкин дом”.)

В Абрамцеве и началась традиция домашних спектаклей, которые подготовили создание знаменитой мамонтовской Частной оперы. Это стало возможным после отмены в 1882 году государственной монополии на зрелищные предприятия в Петербурге и Москве.

Сильнейшим стимулом было то, что группировавшиеся вокруг Мамонтова художники, особенно Коровин, очень любили музыку. Именно Коровин свел Мамонтова с Федором Шаляпиным. Услышав Шаляпина, Мамонтов был поражен его голосом и, заплатив большую неустойку, переманил его в свою Частную оперу из Мариинского театра.

Появление Шаляпина на сцене Частной оперы произвело сенсацию. С первого же выступления там в роли Ивана Сусанина (сезон 1896–1897 годов) молодой бас стал любимцем московской публики. О новом певце заговорила вся Москва. Произошло событие величайшего культурно-исторического значения, хотя в тот момент, в сентябре 1896 года, никто этого по-настоящему еще не понимал.

* * *

Шаляпин – уникум. Такие рождаются раз в сто лет, а то и реже. Он и его друг Рахманинов – два столпа мирового музыкального исполнительства XX века. Но видный музыковед Григорий Коган, слышавший “живьем” и того, и другого, говорил мне, что Шаляпин производил на слушателей впечатление даже более сильное, чем Рахманинов. Это было, по воспоминаниям Когана, нечто потрясающее, “сверхъестественное”, от чего “переворачивалась душа”.

Свидетельств о необычайном воздействии искусства Шаляпина на публику осталось множество. Увы, мы можем судить о нем в основном по грамзаписям (и двум не слишком удачным фильмам). Они, конечно, поражают, но многим не кажутся столь уж из ряда вон выходящими – мы, мол, слышали и другие замечательные голоса, не меньшей выразительности и даже большей мощи. Секрет тут в том, что Шаляпин был не просто великим оперным певцом, но и великим певцом-артистом. Он вызывал бурю оваций даже своими немymi сценами, выходами и уходами. Он ваял своих персонажей, как Микеланджело. Тут у него не было соперников. Шаляпин также вылепил свою биографию, свою судьбу. И время тут выступило его союзником.

Он появился на сцене, когда в России образовалась массовая аудитория для высокой культуры. Опера стала привлекать живейший общественный интерес, о ней много писали даже в “низколобых” газетах.

Незадолго до этого появившаяся сенсационная новинка – патефонная пластинка – разносила голос Шаляпина по всей стране. Публика хотела знать о нем как можно больше. На

¹⁶⁰ Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. Москва, 1959. С. 99.

этот запрос отвечала бульварная пресса, сообщавшая буквально о каждом шаге Шаляпина, а уж тем более о шаляпинских “скандалах” и “капризах”.

Имела значение и независимая политическая позиция Шаляпина, его дружба со знаменитым писателем Максимом Горьким, открытым приверженцем социал-демократической линии. Для Горького Шаляпин был политическим символом: “Вот она, Русь, вот каков ее народ – дорогу ему, свободу ему!”¹⁶¹ Горький писал, что Шаляпин “в русском искусстве музыки – первый, как в искусстве слова первый – Толстой”¹⁶².

Шаляпинская легенда не потеряла своего магического притяжения до сегодняшнего дня. Спроси любого: “Кто самый знаменитый оперный русский певец?” Ответят, не раздумывая и не колеблясь: “Шаляпин!” При этом, что любопытно, это имя ассоциируется прежде всего с Большим театром. Хотя прославился Шаляпин, как мы уже упоминали, на другой московской оперной сцене – в Частной опере.

В опере Мамонтова главенствовали, задавали тон замечательные художники, оформлявшие его постановки: уже упоминавшиеся братья Васнецовы, Поленов, Врубель, Коровин. Особо значителен был авторитет Коровина, большого меломана. Ему полюбился Шаляпин – долговязый, белобрысый парень, жадно впитывавший советы и идеи художников. Сам Шаляпин позднее признавался: “После великой и правдивой русской драмы влияния живописи занимают в моей артистической биографии первое место”¹⁶³.

Коровин и свел Шаляпина с Мамонтовым, Частная опера которого стала для “босняка” Шаляпина лучшим университетом и консерваторией. Здесь он расцвел, здесь стал московской сенсацией. Тогда на него и обратил внимание, вновь с подачи Коровина, Теляковский.

Коровин вспоминал, как к нему приехал “очень скромного вида человек, одетый в серую военную тужурку: «Он был немножко похож лицом на простого русского солдата. В светлосерых глазах его я прочел внимание и ум»”¹⁶⁴. Это был Теляковский, новоназначенный директор Большого театра.

Он сказал Коровину: “Страдает у нас художественная сторона. Невозможно видеть невежественность постановок. Я видел ваши работы у Мамонтова, и мне хотелось бы, чтобы вы работали в Большом театре”.

Коровин был не против – ведь переход в Большой, на императорскую сцену, давал совершенно новые технические, финансовые и творческие возможности. Но, сказал он Теляковскому, надо обязательно позвать и Шаляпина: “Какая же русская опера без Шаляпина?” Теляковский согласился.

Здесь нужно отметить, что Теляковский – вопреки мнению о нем прессы как о бескультурном кавалеристе – был хорошим пианистом, даже сочинял музыку и обучался композиции у самого Анатолия Лядова. В живописи он разбирался слабее. Тут главной советницей Теляковского была его волевая и энергичная жена, художница-любительница и большая поклонница Коровина. Именно она обратила внимание мужа на художественные инновации Коровина и его соратников в Частной опере Мамонтова.

То, что Теляковский и Коровин так понравились друг другу, оказалось величайшей удачей для Большого театра. Исторические и культурные сдвиги часто совершаются из-за простых человеческих симпатий или антипатий. Так произошло и на сей раз. После разговора с Коровиным Теляковский решил во что бы то ни стало переманить Шаляпина в Большой. Он инстинктивно почувствовал, что с появлением Шаляпина вверенный ему театр не только сильно выиграет в популярности, но и поднимется на принципиально новую высоту.

¹⁶¹ Андроников И.Л. К музыке. Москва, 1975. С. 96.

¹⁶² Там же. С. 95.

¹⁶³ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. Париж, 1932. С. 80.

¹⁶⁴ Коровин К.А. Шаляпин. Встречи и совместная жизнь. Рассказы о Шаляпине. Москва, 1993. С. 39.

Это был рискованный шаг. За Шаляпина нужно было уплатить огромную неустойку Мамонтову, а также дать певцу необычно высокий по тем временам оклад: за первый год – 9000 рублей с последующими прибавками. Петербургское начальство могло отказаться от подобных затрат. Но все обошлось. Трудные переговоры с Шаляпиным, проводившиеся в полной секретности – чтобы не разнюхали проницательные московские репортеры! – завершились успешно.

Обе стороны в этих переговорах схитрили. Теляковский велел своему чиновнику для особых поручений пригласить Шаляпина на завтрак в шикарный ресторан “Славянский базар” и не жалеть денег на угощение и выпивку. Как с гордостью впоследствии рассказывал Теляковский, Шаляпин не глядя подмахнул контракт. На самом деле Теляковский с Шаляпиным торговались долго. А изображал Шаляпин подвыпившего для того, чтобы иметь возможность оправдаться перед Мамонтовым.

В итоге Теляковский с законным чувством удовлетворения записал в своем дневнике 27 декабря 1898 года: “Мы не баса пригласили, а особенно выдающегося артиста и взяли его еще на корню. Он покажет кузькину мать”¹⁶⁵.

И Шаляпин показал! О его историческом дебюте в Большом 24 сентября 1899 года (это был Мефистофель в “Фаусте” Гуно) Теляковский вспоминал: “Когда я вошел в зрительный зал, то в первый раз увидел столь переполненный театр: в каждой ложе было три яруса зрителей. <...> Прием был необычайный. Большой театр получил достойного артиста, и, казалось, все здание преобразилось в светлый фонарь, в котором запылал огонь”¹⁶⁶.

* * *

Не только художники приложили руку к “сотворению” Шаляпина. Важнейшую роль в этом сыграл Рахманинов – причем не как композитор, а как дирижер и пианист. Дирижерская деятельность Рахманинова началась в 1897 году в Частной опере Мамонтова. Рахманинову было тогда 24 года, и он никогда прежде не дирижировал, так что со стороны пригласившего его Мамонтова это был весьма смелый ход.

Дирижерская неопытность Рахманинова была столь велика, что до своей первой оперной репетиции он не знал о том, что певцам надо указывать время их вступлений. В итоге эта репетиция кончилась полным хаосом. Но, будучи гением, Рахманинов быстро освоил оперно-дирижерскую технику, завоевав всеобщее уважение и авторитет.

Приглашая Рахманинова, Мамонтов специально оговорил, что в его труппе есть молодой певец, обладающий “беспредельным талантом”, с которым начинающему дирижеру будет интересно позаниматься. Это был Шаляпин, рахманиновский ровесник. Они начали вместе работать. Можно только вообразить себе эти занятия, творческие встречи двух молодых полубогов от музыки!

Оба были высокими, внушительными парнями, но с противоположными темпераментами: сумрачный, сдержанный Рахманинов и балагур, весельчак Шаляпин. Высокопрофессиональный музыкант, Рахманинов в этой паре исполнял роль “старшего брата”. Он объяснял Шаляпину тонкости музыкальной теории, обращал внимание на правильное интонирование и его связь с текстом, приучал к ритмической гибкости.

Рахманинов вспоминал позднее: “Шаляпин сразу схватывал сущность таких замечаний и благодаря своему необыкновенному дару тотчас развивал их, перерабатывал их согласно требованиям своей художественной натуры и в итоге преподносил нам такой изумительный, чет-

¹⁶⁵ Теляковский В.А. Указ. соч. С. 60.

¹⁶⁶ Федор Иванович Шаляпин: сборник: в 2-х т. Т. 2. Москва, 1960. С. 171.

кий и полный жизни образ, что мы только удивлялись, что может создать этот Богом отмеченный человек почти без усилия, почти интуитивно!”¹⁶⁷

В свою очередь, Шаляпин с благодарностью вспоминал об уроках Рахманинова. Особенно он ценил совместные с ним выступления: “Когда Рахманинов сидит за фортепьяно, то приходится говорить не «я пою», а «мы поём»”¹⁶⁸.

В Частной опере Рахманинов проработал всего один сезон. Он был благодарен Мамонтову за ценный опыт, но его раздражала некоторая неряшливость собственно музыкальной стороны антрепризы. Теляковский почти немедленно начал зазывать получившего широкую известность молодого дирижера в Большой театр. Он понимал, какой сенсацией может стать творческий тандем Рахманинова и уже блиставшего на императорской сцене Шаляпина.

Рахманинов три года отнекивался. Но потом все же дал согласие, соблазнившись теми возможностями, которые предоставляли непревзойденные оркестр и хор Большого. Вдобавок ему нравился Теляковский – по словам Рахманинова, “человек умный и передовой, с которым работать было легко, который шел навстречу каждому разумному предложению”¹⁶⁹.

Рахманинов был удовлетворен тем, что в Большом театре, в отличие от Частной оперы Мамонтова, на постановки не жалели ни средств, ни времени: “Все было налажено и обдумано до последней мелочи”¹⁷⁰. Но его раздражала невыносимая забюрократизированность дела: “Уж очень там много исписывалось бумаги!”¹⁷¹

Когда Рахманинов готовил уже описанную нами постановку “Жизни за царя” в 1904 году, то потребовал снять у танцовщиков в польской сцене шпory, ибо их звяканье заглушало оркестр. Но режиссер сделать это отказался, сославшись на соответствующее указание конторы Императорских театров. Рахманинову пришлось писать туда специальное отношение, на которое была наложена письменная резолюция: “Шпory в таком-то номере снять”.

За два сезона своей работы в Большом Рахманинов продирижировал одиннадцатью операми в восьмидесяти девяти спектаклях. Среди них, кроме “Жизни за царя”, были “Пиковая дама”, “Евгений Онегин”, “Князь Игорь”. Но для Рахманинова как композитора особое значение имело то, что на императорской сцене под его управлением прозвучали принадлежащие его перу новые одноактные оперы “Франческа да Римини” и “Скупой рыцарь”. (“Алеко” был поставлен в Большом еще в 1893 году, когда Рахманинову было всего 20 лет.) Когда прошли их исполнения в 1906 году, Рахманинов принял решение уйти из Большого, чтобы полностью отдаться композиции.

¹⁶⁷ Рахманинов С.В. Указ. соч. С. 56.

¹⁶⁸ Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. С. 285.

¹⁶⁹ Рахманинов С.В. Указ. соч. С. 60.

¹⁷⁰ Там же. С. 59.

¹⁷¹ Там же. С. 58.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.