



СОЛОМОН ВОЛКОВ

# БОЛЬШОЙ ТЕАТР

КУЛЬТУРА И ПОЛИТИКА

НОВАЯ ИСТОРИЯ



Соломон Волков

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

«Издательство АСТ»

2018

УДК 792.5(470)  
ББК 85.335

**Волков С. М.**

Большой театр. Культура и политика. Новая история /  
С. М. Волков — «Издательство 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  
© Издательство 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
Конец ознакомительного фрагмента.	33

**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”<sup>1</sup>.

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.

---

<sup>1</sup> 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 редет 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)<sup>2</sup>.

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...”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Панаев И.И. Литературные воспоминания. Москва, 1988. С. 123–124.

<sup>3</sup> 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 новостность мыслей”. В письме к Верстовскому Одоевский призывал его “бодро идти по новопроложенному им пути и не пугаться невежественных криков пустословия”<sup>4</sup>.

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 присловьями 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”<sup>5</sup>. 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”<sup>6</sup>. 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...”<sup>7</sup>**

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-

---

<sup>4</sup> Бернандт Г.Б. Статьи и очерки. Москва, 1978. С. 43.

<sup>5</sup> А.С.Грибоедов в воспоминаниях современников: сборник. Москва, 1980. С. 364.

<sup>6</sup> Штейнпресс Б.С. Страницы из жизни А.А.Алябьева. Москва, 1956. С. 111.

<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup>.

“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”<sup>9</sup>.

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”<sup>10</sup>.

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...<sup>11</sup>

\* \* \*

**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”<sup>12</sup>.

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

<sup>8</sup> А.С.Грибоедов в воспоминаниях современников. С. 81.

<sup>9</sup> Там же. С. 82.

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

<sup>11</sup> Там же. С. 83.

<sup>12</sup> 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»<sup>13</sup>. (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 критику<sup>14</sup>.)

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 Москве<sup>15</sup>. 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.

<sup>13</sup> Вестник Европы. 1825. № 3. С. 227.

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

<sup>15</sup> 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...”<sup>16</sup>.

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”<sup>17</sup>. 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”<sup>18</sup>.**

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”<sup>19</sup>. А вот мнение влиятельного историка Василия Ключевского: “Царствование Николая I было самой разрушительной из всех эпох, какие довелось пережить России после разрухи Смутного времени”<sup>20</sup>.

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

---

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

<sup>17</sup> Выскочков Л.В. Николай I. Москва, 2003. С. 486.

<sup>18</sup> Там же. С. 481.

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

<sup>20</sup> 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”<sup>21</sup>.

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”<sup>22</sup>.**

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...”<sup>23</sup>.

---

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

<sup>22</sup> Российские самодержцы. 1801–1917: сборник. Москва, 1994. С. 105.

<sup>23</sup> 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”<sup>24</sup>, – либо утверждалось, что единственным побуждением Николая было “замедлить умственное движение” страны<sup>25</sup>.

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.

---

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

<sup>25</sup> 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, ничем<sup>26</sup>. 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”<sup>27</sup>.

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 квазिवоенные 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”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Выскочков Л.В. Указ. соч. С. 86.

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

<sup>28</sup> 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 учреждений<sup>29</sup>.**

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 шутливую 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

---

<sup>29</sup> Ерошкин 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”<sup>30</sup>.

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...”<sup>31</sup>

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.

---

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

<sup>31</sup> 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”<sup>32</sup>.)

Кокошкин с Загоскиным либретто для Верстовского писать не стали, отговариваясь недосугом и неумением. Распумевшийся 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, осами!”<sup>33</sup>

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-

---

<sup>32</sup> Аксаков С.Т. Собр. соч. Т. 3: Литературные и театральные воспоминания. С. 108.

<sup>33</sup> 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”<sup>34</sup>.

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 композитора<sup>35</sup>.

\* \* \*

**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”<sup>36</sup>. 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-

---

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

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

<sup>36</sup> 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”<sup>37</sup>. Аполлон Григорьев: “Несравненная, гениальная!”<sup>38</sup> 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”<sup>39</sup>. 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...

---

<sup>37</sup> Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. С. 708.

<sup>38</sup> Там же. С. 707.

<sup>39</sup> 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»<sup>40</sup>. 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...”<sup>41</sup>

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-

---

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

<sup>41</sup> 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”<sup>42</sup>.

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?”<sup>43</sup>

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”<sup>44</sup>.

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

---

<sup>42</sup> Российские самодержцы. С. 155.

<sup>43</sup> Зорин А.Л. Указ. соч. С. 367.

<sup>44</sup> Там же. С. 371.

нашего отечества”<sup>45</sup>. 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”<sup>46</sup>.

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”<sup>47</sup>.**

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”<sup>48</sup>.

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

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?”<sup>50</sup>

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

---

<sup>45</sup> Там же. С. 365.

<sup>46</sup> Там же. С. 368.

<sup>47</sup> Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. Москва, 1970. С. 58–59.

<sup>48</sup> Там же. С. 59.

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

<sup>50</sup> Семенко И.М. Указ. соч. С. 59.

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

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”<sup>52</sup>. 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 несчастливые, – 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”<sup>53</sup>.

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, вослед 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”<sup>54</sup>.

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”<sup>55</sup>.

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-

---

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

<sup>52</sup> Там же. С. 89.

<sup>53</sup> Переписка А.С.Пушкина. Т. 1. С. 94.

<sup>54</sup> Там же. С. 112.

<sup>55</sup> 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”<sup>56</sup>.

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, громогласно 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)

---

<sup>56</sup> 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”<sup>57</sup>.

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”<sup>58</sup>. 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”<sup>59</sup>.

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.**

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

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

<sup>59</sup> 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”<sup>60</sup>.

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”<sup>61</sup>.

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”<sup>62</sup>. Недалом Верстовский жаловался князю Одоевскому, что “Вадим” – это “опера, писанная, я думаю, десятком писателей”...<sup>63</sup>

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 потолка”<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. С. 672.

<sup>61</sup> Там же. С. 673.

<sup>62</sup> Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. С. 672.

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

<sup>64</sup> Там же. С. 54.



## **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.