

«... БЫВАЮТ СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ...»
ОПЕРА ГЛИНКИ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» И ЗНАКИ ЕЕ ВРЕМЕНИ*

‘STRANGE RAPPROCHEMENTS OCCUR...’
THE OPERA *A LIFE FOR THE TSAR* AND THE SIGNS OF ITS EPOCH

Аннотация. В докладе рассмотрен характер соотношения оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя», поставленной в 1836 году, с опубликованным в тот же год в журнале «Телескоп» «Философическим письмом к Г-же***» П. Я. Чаадаева и премьерными показами «Ревизора» Н.В. Гоголя.

Постановка глинкинской оперы сыграла роль не только пафосного театрально-го события, приуроченного к открытию в Санкт-Петербурге Большого (Каменного) театра, но и публичной акцией, имевшей несомненное идеологическое значение. Статья Чаадаева, равно как комедия Гоголя, ставшие некими «маркерами» культурной истории России того времени, спровоцировали в обществе новое «взвешивание умов», расшатывая базисные представления об обществе и власти.

Впервые доказывается, что опера Глинки «Жизнь за царя» сыграла роль своего рода идеологического и эстетического противовеса по отношению к сочинениям Чаадаева и Гоголя. В большом историческом времени стало очевидно: опусы оказались не просто культурными явлениями-погодками. Они были представлены публике как определенные смысловые антиподы, в равной степени, хотя и с разных сторон, задающие координаты единому императорскому театральному проекту, во главе угла которого стояла задача создания презентационного образа русской империи во всем многообразии его проявлений и форм воплощения. В этом смысле, при всей разности задач «Философическое письмо к Г-же***» «Ревизор» и «Жизнь за царя» «странным сближались» друг с другом, предопределяя и отзываясь друг в друге.

Ключевые слова: Глинка, Чаадаев, Гоголь, императорский культурный проект.

Abstract. The paper discusses the nature of the interrelation of Mikhail Glinka’s opera *A Life for the Tsar*, which was first produced in 1836, with the *Philosophical Letter to Mrs. **** by Piotr Chaadayev and Nikolai Gogol’s comedy *The Inspector General*.

The production of opera not only played the role of a pompous theatrical event, timed to coincide with the founding of the Bolshoi (Stone) Theatre in St. Petersburg, but also a public action possessing an apparent ideological significance. Chaadayev’s paper, as well as Gogol’s comedy, which became certain ‘markers’ of the cultural history of Russia at that time, and provoked a new ‘agitation of minds’ in society, shattering the capstone perceptions of society and government.

It is validated for the first time that Glinka’s opera played the role of a kind of ideological and aesthetic counterbalance to the works of Chaadaev and Gogol. The

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00277 «М.И. Глинка: pro et contra. Личность и художественное наследие Глинки в контексте рецепции и интерпретации»

works were presented to the public as certain semantic antipodes, setting up the coordinates of a unified imperial theatrical project, at the head of which was the task of creating a presentational image of the Russian empire. In this sense, notwithstanding all the difference in the goals, the *Philosophical Letter to Mrs. ****, *The Inspector General* and *A Life for the Tsar* 'strangely came close' to each other, 'predestinating' each other and responding to each other.

Keywords: Glinka, Chaadayev, Gogol, imperial culture's project.

Премьера на Санкт-Петербургской императорской сцене оперы Глинки «Жизнь за царя» чаще всего рассматривалась либо в ряду синонимичных ей оперных образцов, либо в ряду сходных в смыслеловом и жанровом наклонении произведений отечественного драматического искусства. В первом случае в центре внимания оказывалась опера К. Кавоса «Иван Сусанин», поставленная в 1815 году в Петербурге. Во втором, — пятиактная драма в стихах Н.В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла», поставленная в 1834 году.

Сравнения эти уже давно вошли в музыковедческую науку [4, 5, 12]. Изучение существующих здесь притяжений и отталкиваний принесло свои плоды и хотя плоды эти, к сожалению, пока еще невелики, возможное направление дальнейшего научного поиска в определенном направлении в целом понятно [13].

Непонятно другое: почему исследователи проходили и проходят мимо связей оперы Глинки со значительнейшими явлениями русской культуры, представленными современникам в том же 1836 году и явившимися, в известном смысле, «маркерами» своего времени?¹

Я имею в виду комедию Н.В. Гоголя «Ревизор» и «Первое философическое письмо» П.Я. Чаадаева. По сути дела, явившись непосредственными «сверстниками» «Жизни за царя», они стали определенной «точкой отсчета» на шкале интеллектуальных и эстетических ценностей людей того времени, — шкале, на которой опера Глинки заняла свое, вполне определенное место. Вот о том, как эти три классических произведения сложились в сознании современников в единый «пазл» под названием «Русская культура 1836 года» и пойдет речь далее.

Как известно, «Философическое письмо к Г-же ***» Чаадаева, созданное на французском языке, вышло, в переводе, в XXXIV части № 15 московского журнала «Телескоп». Цензурное разрешение было подписано 29 сентября, и в начале октября с сочинением смогли познакомиться читатели. Не следует думать, что публикация эта стала «громом среди ясного неба». Чаадаев был в обществе Москвы и Санкт-Петербурга человеком заметным, о его взглядах и убеждениях знали, их сильные и слабые стороны охотно об-

¹ Такой подход характерен как для комплексных исследований современных отечественных специалистов, так и для обобщающих исследований зарубежных ученых. См., к примеру: [11; 10].

суждали. Но открытая публикация перевела все на совершенно иной уровень. Примерно через месяц, 25 октября того же, 1836, года стало понятно: вокруг «Письма...» начался скандал, который грозил разрастись до солидных размеров.

Фиксируя происходящее в обществе, цензор А.В. Никитенко записывал: «Ужасная суматоха в цензуре и в литературе <...>. Напечатана статья под заглавием *Философские письма*. Статья написана прекрасно; автор Чаадаев. Но в ней весь наш русский быт выставлен в самом мрачном виде. Политика, нравственность, даже религия представлены как дикое, уродливое исключение из общих законов человечества. <...>. В публике поднялся шум. Журнал запрещен. <...> Министр крайне встревожен. Подозревают, что статья напечатана с намерением <...>. Думают, что это дело тайной партии». И, несколькими днями позднее, возвращаясь к той же теме: «Сегодня были созваны в цензурный комитет все издатели здешних журналов <...>, чтобы выслушать высочайшее повеление о запрещении “Телескопа” и приказание беречься той же участи. Все они вошли согнувшись, со страхом на лицах, как школьники» [6, 188].

Но не только издатели были согнуты страхом. Публика охотится за экземплярами запрещенного «Телескопа» – и страшится брать его в руки, читает – и боится читать. Спорит – и боится спорить. Власть судит, идя на небывалые и в высшей степени странные меры. Достаточно вспомнить обыск, прошедший в октябре 1836 года у Чаадаева в доме, изъятие всех его бумаг, распоряжение правительства считать Чаадаева сумасшедшим, его заключение под арест – но домашний; установление надзора над ним полицейского лекаря – но отказ от такового уже через несколько месяцев... Единственное, что было сделано твердо – запрещение Чаадаеву писать и публиковаться.

В этой ситуации все очень сложно, очень противоречиво и, конечно, все у всех на устах. Вздуродная Москва вовлекает в орбиту своих умонастроений Санкт-Петербург. В обществе формируется определенное отношение к происходящему, формируются критерии его оценки. И касается это не только самого Чаадаева, его публикации, правительственных мер, но и тех суждений, что были высказаны в «Письме...». В числе наиболее острых вопросов – роль России в европейском пространстве, значение исторического пути, пройденного страной за века ее существования.

Пушкин, получив от Чаадаева журнальную брошюру с опубликованным «Письмом...», отмечает, что «не во всем согласен» с ним. «Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству, разумеется) <...>, – как, неужели все это не история, а лишь бледный и полузабытый сон? <...> Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя <...>, но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» [8, 309–310].

Все это брожение умов, все эти страхи, тайные споры, осторожные суждения до предела накаляют общественную атмосферу обеих столиц. Ползут слухи, что Чаадаев, невзирая на запрет правительства, приступил к написанию странной «Апологии сумасшедшего», что написанное в отрывках уже ходит по рукам ...

И происходит все это за месяц до премьеры «Жизни за царя» и непосредственно в дни первых спектаклей. Даже если принять во внимание глинкинскую, сходную с пушкинской, «сердечную привязанность к государю», его упорное дистанцирование от любых антиправительственных и антимонархических движений, даже если отнести к «Жизни за царя» как к сочинению, родившемуся в некоем стерильном деидеологизированном пространстве, подготовку спектакля и сам спектакль невозможно рассматривать вне и независимо от тех «волнений ума», которые «раскачивали» общество после публикации чаадаевского письма.

С этой точки зрения, спектакль, состоявшийся 27 ноября, являлся своего рода ответом на то интеллектуальное беспокойство, что разрасталось в обществе. Как справедливо подчеркивает С. Фролов (единственный современный исследователь, включивший «Письмо...» Чаадаева в круг культурных спутников «Жизни за царя») «в этом контексте особым образом высвечиваются и выбор Глинкой исторической темы для первой своей оперы, и особая тщательность проработки им хронологических реалий ее воплощения в ней, и глубоко нравственная позиция в решении национального вопроса в опере, высокий пафос патриотизма в ее исторической концепции <...>» [9, 46].

Я бы добавила: в этом контексте особым образом высвечивается и восприятие оперного спектакля современниками. Сочинение не только утверждает и убеждает, говоря пушкинскими словами, «развитие могущества» России, ее «движение к русскому единству». На фоне чаадаевской картины неопределенного будущего и бессмысленного прошлого создание Глинки в смысловом отношении и эстетическом воздействии воспринималось некой ожидаемой данностью, своего рода историко-культурным абсолютом, в котором все некогда сложившееся никогда не исчезнет в веках, продолжит существовать «вечно», сохраняя свою безусловную ценность. Оперный спектакль говорил с публикой об исторических и этических константах, говорил на языке, укорененном в русском национальном сознании, а может быть, здесь я согласна с мнением Фролова, и в подсознании [9, 47]. Оттого-то он был так нужен и так важен современникам.

Теперь о гоголевском «Ревизоре» и характере связи глинкинской оперы с ним – проблеме, вообще не рассматривавшейся отечественной наукой, хотя факт практически одновременного появления этих сочинений на казенной сцене отмечался неоднократно.

Разговор о связи гоголевской комедии и глинкинской оперы невозможен вне разговора о личности Николая I. Проводя немалое время в дворцовых передних, он, как писал В.О. Ключевский, «имел возможность взглянуть на существующее <...>, не руководствуясь идеями, не строя планов» [3, 432]. Такой взгляд позволял Императору «войти в положение дел без посредников» [3, 433]. В том числе и в решение вопросов художественной культуры.

В литературе со времен А.И. Вольфа утвердилось мнение, что «Ревизор» попал на стол Императора не просто так. О гоголевской комедии хлопотали В.А. Жуковский, князь П.А. Вяземский, граф М.Ю. Виельгорский. Николай I либо прочитал «Ревизора» сам, либо пьесу ему читал вслух граф. Документальных свидетельств, позволяющих фундировать какое-либо из этих предположений нет. Доподлинно известно лишь, что Император познакомился с пьесой, остался ею удовлетворен и распорядился дать ее на сцене.

К счастью, сегодня все реже слышны суждения о том, что «Ревизор» прошел по глупости и недалёковидности Николая I, что тот якобы «не понял ее сатирического смысла, решив, что в пьесе рассматривается анекдотическое происшествие в одном из уездных городов» [7, 88]. Нет сомнений в том, что Император прекрасно понимал смысловую интенцию гоголевского сочинения и знал, что делает, двигая его на сцену.

О реакции Императора и представителей дома Романовых на постановку «Ревизора» Никитенко писал: «Комедия <...> наделала много шума. Ее беспрестанно дают почти через день. Государь был на первом представлении, хлопал и смеялся. Я попал на третье представление. Была государыня с наследником и великими князьями. Их эта комедия тоже много тешила» [6, 182].

Но, как известно, реакция Императора и членов августейшей фамилии мало повлияла на отношение публики. Большинство собравшихся комедия Гоголя не «тешила». Многие полагали, что сочинение зря вынесено на сцену, что «правительство напрасно одобряет эту пьесу» [6, 182]. О том как воспринимался «Ревизор» Гоголь писал М.С. Щепкину: «Все против меня. Чиновники <...> кричат, что для меня нет ничего святого <...>. Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня. <...> Если бы не высокое заступничество государя, пьеса моя не была бы ни за что на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее» [1, 38].

Вслух высказываемое недоумение за пределами досягаемости перерастало в нескрываемое недовольство и тщательно скрываемый протестный подтекст. Тем не менее, решение Императора оставалось в силе: «Ревизор» продолжал идти на казенной сцене, продолжая раздражать публику.

Проходит меньше месяца после премьеры гоголевской комедии, и в императорском театре начинают готовиться к сценическому воплощению «Жизни за царя». В обществе об опере говорят, ее премьеру ждут и, думаю, ждут

не только, а, точнее, не столько из любопытства и желания познакомиться с опусом молодого музыканта, сколько как некую альтернативу «Ревизору», восстанавливающую «покой» в «театральном королевстве», подтверждающую незыблемость репертуарных приоритетов императорских театров и их роли в создании репутационных характеристик российской власти как таковой и ее носителей в частности.

С этой точки зрения можно сказать, что стимулирование театральной администрацией появления отечественной героико-трагической оперы на историко-патриотический сюжет было предопределено ситуацией с «Ревизором», являясь ответом на ожидания публики и властного чиновничества. Такое сочинение было необходимо как воздух. И дело здесь было не только в том, что ожидалось торжественное открытие Большого (Каменного) театра, для которого, конечно же, требовалось большое патриотическое представление. В определенном смысле ситуация, сложившаяся в зрительном зале после «Ревизора», была «беременна» ожиданием позитивного патриотического опуса, находящегося на шкале общественных ценностей со стороны, противоположной гоголевской комедии, и если бы идея глинкинского сочинения не была к этому времени вполне сложившейся, если бы творческий замысел музыканта не был известен его друзьям и высоким покровителям, донесшим его до Императора, – разрешение от бремени ожидания все равно бы произошло: в других формах, на другой сюжетной основе, при другом художественном качестве. Но произошло бы, предопределенное самим характером развития культурной ситуации 1836 года. К счастью, глинкинский замысел «созрел» необычайно вовремя.

PS.

В большом историческом времени становится все более очевидно: «Ревизор» и «Жизнь за царя» оказались не просто культурными явлениями-подголками. Они были представлены публике как определенные смысловые антитипы, в равной степени, хотя и с разных сторон, задающие координаты единому императорскому театральному проекту, во главе угла которого стояла задача создания презентационного образа русской империи во всем многообразии задач проявления и форм воплощения [2]. В этом смысле, при всей разности задач «Философическое письмо к Г-же***», «Ревизор» и «Жизнь за царя» «странно сближались» друг с другом, отзываясь друг в друге, и наша «слепота» и «глухота» к этой нужде – лишь проявление непонимания психологии людей того времени, тех интеллектуальных и эмоциональных «стандартов», которыми они руководствовались в действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 14 т. М.: Изд. АН СССР, 1952. Т. 11.
2. Киселева Л. Станный русский писатель барон Розен // Wiener Slawistischer Almanach, Sd 93 (2017): Идеологические контексты русской культуры XIX-XX вв. и поэтика перевода. С. 39–63.
3. Ключевский В.О. Русская история. Полный курс лекций: В 3 кн. М.: Изд. «Мысль», 1993. Кн.3.
4. Лобанкова Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: Историко-социологические очерки. СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова; Изд.дом «Галина скрипит», 2014.
5. Лобанкова Е.В. Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019. – 591 с.
6. Никитенко А.В. Дневник: В 3 т. М.: Госиздат Художественной литературы, 1955. Т. 1 (1826–1857).
7. Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров: Опыт исторического обзора: В 4 вып. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1908. Вып. 1. Кн. 3 (1826–1831).
8. Пушкин А.С. Собр.соч.: В 10-ти тт. Т. 10. М. Госиздат «Художественная литература», 1962.
9. Фролов С. Культурные мифологемы оперы Глинки «Жизнь за царя» // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы научных конференций. Том II. М.: МГК, СПбГК, 2006. С. 42–53.
10. Batchvarova V. The Dramaturgy of Opera. Aspects of Contemporary Reading: From the Standpoint of the Director. [Bloomington]: Xlibris Corporation, 2017.
11. Greenwald H. M. The Oxford Handbook of Opera. Oxford University Press, 2014.
12. Frolova-Walker Marina. Russian music and nationalism. From Glinka to . Stalin. Yale University press. New Haven and London., 2007.
13. Morrison S. Russian Opera and Symbolist Movement, Second Edition. Univer. of California, 2019.

REFERENCES

1. Gogol N.V. Sobraie sochinenij: v 14 vv. M.: Izdat. AN SSSR, 1952. V. 11.
2. Kiselëva L. Strannyj russkij pisatel' baron Rosen. In Wiener Slawistischer Almanach, Sd 93 (2017): Ideologicheskie konteksty russkoj kultury XIX-XX vv. i poetika perevoda. S. 39–63.
3. Ključevskij V.O. Russkaja istoria. Polnij kurs lekcij: v 3 vv. M.: Izd. "Misl'", 1993. V.3.
4. Lobankova E.V. Nazional'nye mifi v russkoj muzikal'noj culture ot Glinki do Skryabina: Istoriko-sociologicheskie očerki. SPb.: Izdat. im. N.I. Novikova; Izd.dom "Galina skripsit", 2014.
5. Lobankova E.V. Glinka. Zhizn' v epohe. Epoha v shizni. M.: Molodaya gvardiya, 2019.
6. Nikitenko A.V. Dnevnik: v 3 vv. M., Gosizdat "Hudozhestvennaja literatura", 1955. V.1.
7. Pogozhev V.P. Stoletie organizacii Imperatorskih Moscovskih teatrov. Opit istoricheskogo obzora: v 4 vv. Spb.: Direkcija Imperatorskih teatrov, 1908. Vip. 1. Kn. 3 (1826–1931).
8. Pushkin A.S. Sobraie sochinenij: v 10 vv. M.: Gosizdat "Hudozhestvennaja literatura", 1962. V. 10.
9. Frolov S. Kulturnie mifologemi operi Glinki "Zhizn' za Tzarya". In M.I. Glinka. K 200-letiju so dna' rozhdenia'. Materiali nauchnih konferencij. V.II. M., MGC, SPbGC, 2006. P. 42–53.
10. Batchvarova V. The Dramaturgy of Opera. Aspects of Contemporary Reading: From the Standpoint of the Director. [Bloomington]: Xlibris Corporation, 2017.

11. Greenwald H. M. The Oxford Handbook of Opera. Oxford University Press, 2014.
12. Frolova-Walker Marina. Russian music and nationalism. From Glinka to Stalin. New Haven and London, Yale University press, 2007.
13. Morrison S. Russian Opera and Symbolist Movement, Second Edition. Univer. of California, 2019. .

Лашенко Светлана Константиновна
доктор искусствоведения, заведующая сектором истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Svetlana K. Lashchenko
Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Head of Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia