

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК**

**ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ  
(ИНИОН РАН)**

**О.В. БАБЕНКО**

**ИСТОРИЯ РУССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА  
В ПРАВЛЕНИЕ АЛЕКСАНДРА I  
И НИКОЛАЯ I :  
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ  
ИСТОРИОГРАФИЯ**

**Аналитический обзор**

**МОСКВА  
2023**

ББК 63.3(2)  
Б 12

*Серия*  
**«Отечественная история»**

**Отдел истории**

Автор обзора – канд. ист. наук *О.В. Бабенко*  
Ответственный редактор – канд. ист. наук *Т.М. Фадеева*

**Бабенко О.В.**

Б 12

История русского оперного театра в правление Александра I и Николая I : отечественная и зарубежная историография : аналитический обзор / О.В. Бабенко ; РАН. ИНИОН. Отд. истории ; отв. ред. Т.М. Фадеева. – Москва, 2023. – 88 с. – (Отечественная история).

**ISBN 978-5-248-01055-4**

На примере развития русской культуры в области оперного искусства анализируется эволюция взглядов отечественных и зарубежных исследователей на историю России периода правления двух императоров – Александра I и Николая I (1801–1855). Исследование современной историографии позволяет рассматривать вопросы становления и развития оперного искусства в парадигме исторического взаимоотношения «власть – театр».

Для специалистов в области истории России, русского искусства, студентов и аспирантов гуманитарных специальностей.

The evolution of the views of domestic and foreign researchers on the history of Russia during the reign of two emperors – Alexander I and Nicolas I (1801–1855) is analyzed on the example of the development of Russian culture in the field of opera. The study of modern historiography allows us to consider the issues of the formation and development of opera art in the paradigm of the historical relationship «power – theatre».

For specialists in the field of Russian history, Russian art, students and postgraduates of humanities.

ББК 63.3(2)

ISBN 978-5-248-01055-4

© ФГБУН Институт научной информации  
по общественным наукам Российской академии наук, 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

История русского оперного театра как предмет исследования. (Введение).....	4
Глава 1. Театральная жизнь в эпоху Александра I .....	12
Глава 2. Оперный театр в правление Николая I.....	29
Глава 3. Русские композиторы и оперное искусство .....	38
Заключение .....	72
Список литературы .....	80

## **ИСТОРИЯ РУССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ (ВВЕДЕНИЕ)**

История русского оперного театра всегда занимала особое место в дискуссиях историков, искусствоведов, театроведов, музыковедов, филологов, культурологов и философов. Этот предмет исследования можно назвать междисциплинарным, но есть возможность подойти к нему строго историческим путем – проанализировать именно историю оперы, а не ее музыкальные составляющие. К тому же историкам принадлежит пальма первенства в изучении русской культуры. В то же время искусствоведение является частью исторической науки. Специальности «искусствовед» обучаются, в частности, на историческом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова, а курсы лекций по истории русского и зарубежного искусства читаются студентам-историкам. Такие разделы искусствоведения, как архивоведение, источниковедение и историография всегда считались историческими, да и выделилась искусствоведческая наука в России лишь в эпоху Серебряного века. История же испытана столетиями: первая русская летопись – «Повесть временных лет» – появилась в начале XII в. Театроведение и музыковедение входят в комплекс искусствоведческих дисциплин, а значит, имеют несомненную связь с историей.

В учебниках по истории любой страны обязательно присутствуют главы, посвященные ее культуре. Что же касается самостоятельной науки культурологии, то она появилась с подачи американского антрополога и этнолога (обе специальности имеют прямое отношение к истории) Лесли Алвина Уайта. Если говорить точнее, ученый ввел термин «культурология» для обозначения соответствующей научной дисциплины и стал отцом-основателем культурной антропологии, которая является неотъемлемой частью

собственно антропологии. Основание культурологии относят к 1949 г., когда вышел фундаментальный научный труд Уайта «Наука о культуре». Эта монография переведена на русский язык [104]. Таким образом, культурология распространилась по всему миру из США, русских корней и накопленной веками научной базы она не имеет. Советский вариант культурологии появился лишь в 1960–1970-е годы, благодаря профильным исследованиям д-ра филос. наук Э.С. Маркаряна [60; 61; 62] и др.

Как известно, история – это наука о развитии человеческого общества во всем его многообразии. Для профессионального историка первостепенное значение имеет история культуры. Она является важнейшей частью исторической науки, фундаментом политики, экономики и социальной сферы. С этой точки зрения фигура актера или певца имеет большее значение, чем, к примеру, фигура политика. Более того, простой обыватель может не знать политических деятелей своего времени, но он прекрасно знает любимых артистов и даже старается им подражать, что говорит о силе воздействия их творчества на широкую публику.

История культуры, как академическая социально-гуманитарная дисциплина, считается разделом исторической науки и культурологии одновременно. Тем не менее ученый, который обращается к истории культуры, становится историком и применяет к предмету исследования методы исторической науки, например сравнительно-исторический и историко-описательный методы, принцип историзма. При этом не следует путать такие понятия, как «история культуры» и «культурная история». Последняя изучает историю социокультурных форм, процессов, коммуникаций, культурных значений, коллективных представлений, символов и стилей мышления.

Существует также такое понятие, как «историческое музыкознание», употреблявшееся, в частности, академиком Ю. Келдышем [31, с. 3]. Но и в этом случае все нити ведут к исторической науке, ведь историческое музыкознание – неотъемлемая часть истории, так же как, к примеру, историческая география, которая относится прежде всего к истории, а уже потом к географии.

Кроме того, в научной речи имеется термин «музыкально-историческое образование», которое, как пишет канд. культурологии Н.Л. Нечаева, включает в себя преподавание учащимся не только игры на музыкальных инструментах, вокала и теории музыки, но и «музыкально-исторических сведений» [66, с. 68]. Однако такая система образования окончательно сложилась только в советский период. В дореволюционное время пробел в области

истории музыки отчасти помогали восполнить публичные лекции, проводившиеся в Петербурге с 1830-х годов. Но уже с 1860-х два ярких музыкальных деятеля А.Н. Серов и Г.А. Ларош, делают попытки определить задачи учебного предмета «История музыки», предназначенного для первых русских консерваторий. А в конце 1870-х годов библиотекарь Петербургской консерватории О.К. Гунке издал «Заметки о методе преподавания истории музыки», в которых поднял вопрос о том, чтобы ученик не только заучивал «факты исторического порядка, но и имел понятие о развитии музыки у разных народов...» [66, с. 69]. Таким образом, система музыкального образования в России уже третий век не обходится без исторических знаний.

История русского оперного театра – это неотъемлемая часть истории отечественной культуры, проблематика многогранная и очень важная для понимания нашей истории вообще. И неслучайно придворный историк Н.М. Карамзин в своей «Истории государства Российского» писал о музыке и музыкальных инструментах Древней Руси [30, с. 69], а выдающийся историк С.М. Соловьев обратил внимание читателей на учреждение Петром I в Москве общенародного театра и появление публичного русского театра в Ярославле в 1756 г. [99, с. 310]. Ученик Соловьева В.О. Ключевский был автором ряда статей по истории русской культуры, в частности о Н.И. Новикове, «Недоросле» Д.И. Фонвизина, «Евгении Онегине» А.С. Пушкина, об изображении людей на художественных полотнах [36, с. 28–117]. Кроме того, в статье «Два воспитания» Ключевский обращался к особенностям актерской игры [там же, с. 5]. Крупнейший советский и российский историк академик Б.А. Рыбаков является автором монографий «Русское прикладное искусство X–XIII веков» [78], «Из истории культуры древней Руси. Исследования и заметки» [77] и «Язычество древней Руси» [79]. Он упоминает, в частности, языческие игрища и скоморошество – предтечи театрального искусства [77, с. 11]. Ни у кого из рецензентов или читателей этих книг не возникло сомнений в том, что данную проблематику должен разрабатывать именно историк, а не культуролог или философ.

Примечательно, что «Записки» М.И. Глинки в 2004 г. были переизданы в серии «Историческая библиотека Б.Г. Федорова» [27]. А одну из последних биографий П.И. Чайковского написал российский историк-эмигрант А.Н. Познанский [71]. Кроме того, в 2022 г. в популярном журнале «Русская история» была опубликована статья «Соловей в клетке» о судьбе композитора А.А. Алябьева [55], а

в строго научном издании «Вопросы истории» появилась публикация о творческом союзе композитора М.И. Глинки, писателя Н.В. Кукольника и художника К.П. Брюллова [68]. Можно привести немало подобных примеров, но ограниченный объем и другие цели аналитического обзора не позволяют нам это сделать.

Настоящий обзор посвящен истории русского оперного театра периода правления Александра I (1801–1825) и Николая I (1825–1855) в освещении современной отечественной и зарубежной научной литературы. Одной из его целей является определение перспективных направлений в исследовании проблем истории русской оперы первой половины XIX в. Еще одна цель заключается в демонстрации непреходящего значения национальной идеи на примере истории русского оперного театра.

Исследования о становлении русской национальной оперы особенно актуальны в эпоху глобализации, когда стираются этнические границы, а люди превращаются в безликих и бездушных существ, не знающих своего прошлого, своих традиций. Это грозит исчезновением целому ряду наций. Способствует тому и замена подлинного искусства на массовую культуру, за которой мы наблюдаем по крайней мере последние двадцать лет. А связанная с этим процессом нравственная деградация ведет к утрате национальной идентичности и неотделима от миграционной проблемы – одной из острейших социально-политических проблем современной России. «Иваны, родства не помнящие» не имеют национальной идеи и не делят мир на «свой» и «чужой», что может привести к потере ими родной земли и вырождению русской нации. Но мы пока еще можем предотвратить национальную катастрофу, побудив представителей русского народа обратиться к своему прошлому.

Развитие русского музыкального театра в первой половине XIX в. происходило под воздействием социальных и политических факторов. Конец XVIII – начало XIX в. – время событий всемирно-исторического масштаба. Великая французская революция 1789–1799 гг., войны между Францией и другими европейскими странами, подъем национальных движений поколебали существовавший в Европе порядок. Революционные идеи Запада проникали в Россию, усваивались радикально настроенными дворянами и побуждали их бороться с самодержавием. Первенство в этой области принадлежит декабристам, которые разработали революционную программу действий и план политического переустройства страны и оказали большое влияние на следующие поколения российских политиков.

После 1812 г. в России усилился процесс дифференциации общественно-политических течений. Основное влияние на них и все образованное русское общество оказывали не французские, как в XVIII столетии, а немецкие философы. Умеренный либерализм Фридриха Шеллинга и идея о «душе нации» Иоганна Готфрида Гердера сыграли не последнюю роль в жизни интеллектуалов, к коим, несомненно, относятся создатели опер.

Победа России в Отечественной войне 1812 г. и оппозиционность передовых общественных деятелей крепостничеству и самодержавию повлекли за собой становление национального самосознания русского народа. Это был процесс, «порожденный идеологией романтизма», как справедливо отмечает профессор Казанской государственной консерватории, д-р искусствоведения В.Р. Дулат-Алеев [24, с. 24]. А доцент, канд. искусствоведения Н.В. Бекетова (Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова) и д-р филос. наук Т.П. Самсонова (Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина) пишут, что «проблема национального самосознания – это проблема народа, власти и интеллигенции, личности и государства» [12, с. 107].

После заграничного похода русской армии национальная идея «получила ярко выраженную патриотическую направленность» [24, с. 24–25]. А в начале 1830-х годов патриотическая тема стала очень популярной составляющей общественного мнения. В просвещенных кругах был поставлен вопрос о судьбах нации, начали глубоко изучаться история и традиции русского народа. В 1830–1850-х годах в печати велись дискуссии о русской литературе, музыке и театре. Вопросам национальной музыки отводилась в них особая роль, поскольку музыкальный язык не нуждается в каком-либо контексте для символизации национальной идеи. Как писал один из самых ярких музыкальных критиков XX столетия Л.Л. Сабанеев, порождением XIX в. был «художественный национализм» [81, с. 26]. А британская исследовательница русского происхождения Марина Фролова-Уокер считает, что русский национализм основан на мифе о русском национальном характере, русской душе [122, р. VIII].

Первая половина XIX в. – это «особый, переломный период в истории русской оперы, во многом определивший пути ее дальнейшего развития» [91, с. 6]. Именно в это время русская культура достигает блестящего расцвета, благодаря в том числе тесной связи искусства с жизненными интересами народа. Тем не менее классическое искусство всегда было репрезентацией власти, фор-

мирующей представлении о ней в сознании широких масс. Следует отметить, что в политике Александра I и Николая I проявлялись консервативные тенденции, сдерживавшие развитие театра. Как сказано в одной из наших публикаций, «взаимоотношения в системе “царь – театр” всегда имели важное значение. В Российском государстве все исходило от царя, и театр находился в зависимости от монарха» [7, с. 15].

В предреформенное время большая часть населения России состояла в крепостной зависимости, что лишало ее возможности приобщиться к достижениям русской и мировой культуры. Однако, несмотря на все препятствия, в первой половине XIX в. в отечественной культуре появляется русская национальная опера, имевшая историческое значение. Как мы отмечали в одной из наших публикаций, возникновение отечественной оперы «было связано в том числе с осознанием образованными людьми потребности в ней» [6, с. 200]. Сабанеев писал: «...как поразительно юна наша музыка, как неглубока ее история» [81, с. 26]. И действительно, по сравнению с итальянской оперой, зародившейся на рубеже XVI–XVII вв.<sup>1</sup>, русская национальная опера появилась относительно поздно, в первой половине XIX в., и вышла она из-под пера М.И. Глинки.

В рассматриваемый период русская музыка имела свои национальные особенности, возникшие на основе народной культуры, но в то же время развивалась в общеевропейском русле. Однако это отмечается не всегда. Так, например, Фролова-Уокер, получившая высшее музыкальное образование в России, заметила, что в российских учебных заведениях об отечественной музыке рассказывают так, «будто она появилась и процветала совершенно независимо от западной музыки» [122, р. VII]. На деле русская музыка испытала заметное влияние европейской, а связи русских композиторов с западными были прочны и способствовали их взаимному культурному обогащению. И это было лишь одним из проявлений подобного взаимодействия по линии «Россия–Запад». Многие литераторы, художники, композиторы и певцы были связаны с Европой. В качестве примера можно привести контакты Глинки с немецким пианистом Зигфридом Деном, венгерским композитором Ференцем Листом, испанским музыкантом доном

---

<sup>1</sup> Старейшей оперой считается «Эвридика» Якопо Пери, первая постановка которой была осуществлена 6 октября 1600 г. в Палаццо Питти во Флоренции. – *Прим. авт.*

Педро Фернандесом Ноласко Синдино, норвежским скрипачом и композитором Оле Буллем. Противоречивые тенденции в русской музыкальной культуре вызывали интерес и способствовали тому, что увлечение музыкой и театром завладело «умами и сердцами представителей самых разных слоев и прослоек русского общества в александровский и николаевский периоды отечественной истории – от аристократических до самых демократических» [91, с. 7].

Проблемы истории русской оперы первой половины XIX в. получили достаточно широкое освещение в отечественной литературе. Это вполне оправданно, ведь, как пишет белорусская исследовательница В.М. Чигилейчик (Белорусская государственная академия искусств), русская опера является «одним из самых художественно значимых явлений мирового оперного искусства» [114, с. 64]. И это, безусловно, объективное мнение по сравнению с категоричными утверждениями советских исследователей: азербайджанский педагог И. Абезгауз писала, что русская оперная культура была «самой совершенной в мире» [1, с. 39].

В 1840-е годы появляются первые работы по данной проблематике известного музыкального критика В.В. Стасова. Героем его биографических исследований был, в частности, М.И. Глинка, а сочинение о нем переиздавалась в советское время [100]. Стасов отмечает самобытный, оригинальный талант композитора, дает положительную оценку его операм.

Одна из первых монографий о Глинке принадлежит музыкальному критику, композитору и педагогу Г.А. Ларошу [42]. В этой книге была сделана попытка углубленного анализа творчества композитора, которое оценивается автором очень высоко.

Значимые биографические труды о А.Н. Верстовском, М.И. Глинке и А.С. Даргомыжском написал историк музыки и музыкальный критик Н.Ф. Финдейзен [106; 107; 108]. Он был также известен как основатель и главный редактор «Русской музыкальной газеты», постоянно публиковавшийся в ней.

Наиболее фундаментальный и не утративший актуальности дореволюционный труд по истории русской оперы принадлежит перу публициста, музыкального критика и писателя В. Чехихина [113]. В нем он рассматривает основные вехи истории русской оперы до 1900 г., приводит сведения о забытых композиторах и их произведениях.

В советский период автором трудов общего характера по истории русской оперы был А. Гозенпуд [19]. Аналогичные моногра-

фии принадлежат академиком Б.В. Асафьеву [5] и Ю. Келдышу [31]. Интересно, что в работе Асафьева проводится мысль о том, что русская опера неотделима от европейской, поскольку развивалась она в русле европейской музыки. Исследователь принимает во внимание все, «что происходило в области европейской оперы в первые десятилетия XIX века...» [5, с. 11], и пишет, что для сочинения увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинке «надо было великолепно усвоить смысл и конструкцию этой формы у Моцарта, Керубини и Бетховена» [там же, с. 12].

В последние два десятилетия выходят в основном статьи по данной проблематике. Следует выделить монографические труды о Глинке Е.В. Лобанковой [52] и С.В. Фролова [110], исследование о берлинском архиве Глинки Е.В. Фроловой [111], книгу о становлении вокальных школ в Западной Европе и России Р.В. Сладкопевца [86]. Вышли также две книги, касающиеся творческой деятельности А.С. Даргомыжского, – о его оперном стиле [82] и роли Смоленщины в его жизни [73].

Зарубежные исследователи нечасто пишут об истории русской оперы. В качестве примера можно привести итальянского музыковеда, канд. искусствоведения Анну Джуст, которая изучает оперу «Иван Сусанин» К. Кавоса на широком историческом фоне [23; 123]. Статью о становлении русской оперы опубликовали китайцы Лю Цзюнь и Чэн Минью [56]. Гоголевскими сюжетами русских опер занимается их соотечественник Сюй Цзыдун [103]. Исторический контекст русских опер XIX в. и точки соприкосновения русской и европейской опер ищет еще один китайский исследователь – Лю Явэй [57; 58]. Американский специалист, доцент Джули А. Баклер (Гарвардский университет) посвятила свою монографию проблемам посещения оперных спектаклей в театрах Российской империи в период с 1840-х по 1880-е годы, который она именует Золотым веком русской оперы [120]. Британская исследовательница российского происхождения М. Фролова-Уокер анализирует связь русской музыки с националистическими идеями, в том числе на примере оперного творчества М.И. Глинки [122]. Операм А.С. Даргомыжского посвящена книга немецкой исследовательницы Беттины Диссингер [121].

## Глава 1

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ В ЭПОХУ АЛЕКСАНДРА I

Теме театральной жизни России александровской эпохи посвящен ряд научных исследований, касающихся в основном ее отдельных аспектов. В современной историографии данная проблематика отражена недостаточно полно. Это отчасти можно объяснить тем, что в этой области было много сделано в дореволюционный и советский периоды. По крайней мере, основные вехи театральной политики александровской эпохи хорошо изучены. В настоящее время исследователи в основном восполняют существующие в ней пробелы. Современная и советская литература нередко дополняют друг друга.

Как известно, в ночь с 11 на 12 марта 1801 г. был убит император Павел I. Манифест о вступлении на престол его сына Александра I вызвал всеобщий энтузиазм. Отличительной чертой Александра Павловича в его изображении с момента коронации была «кротость» – понятие, употреблявшееся для характеристики благочестивого монарха [124, р. 101]. Как пишет российский преподаватель, канд. искусствоведения Е.В. Лобанкова (Московская Высшая школа социальных и экономических наук), новый император перенял способ правления своей бабушки, Екатерины II, и «следовал за ее политическими амбициозными проектами...» [52, с. 19]. После убийства Павла I он вернул дворянству, потерявшему свои привилегии в павловское время, «статус элиты» [там же]. Это было свидетельством конца разлада между царем и дворянством. Последнему нравилась ориентация новой власти на европейское Просвещение.

Изменения, произошедшие в то время, коснулись всех сфер жизни. В моду вернулись круглые шляпы, появились костюмы разных фасонов, оживилось уличное движение. Театрализация жизни достигла такого уровня, что мир воспринимался русскими людьми как сцена, «пространство быта – как антракт», а жизнь – «как часть масштабной трагедии или даже оперы» [там же, с. 76]. Следует отметить, что Лобанкова в своих рассуждениях о роли театра в России первой половины XIX в. пошла дальше советских исследователей, например Келдыша, ограничившегося суждением о том, что «для многих театр являлся насущнейшей потребностью

и своими яркими, разнообразными впечатлениями восполнял будничную серость реальной повседневной жизни...» [31, с. 292].

Как следствие театрализации жизни, любимым развлечением горожан стал театр и все, что с ним связано. В александровское правление театральная жизнь забурлила с новой силой – публика полностью заполняла залы, спектакли вызывали у зрителей большой интерес. Царская власть тоже была заинтересована в работе театров. Справедливым представляется мнение профессора, д-ра искусствоведения Е.В. Смагиной (Волгоградский государственный институт искусств и культуры), согласно которому театр относился к тем видам искусства, что «в силу предназначенности для широкой аудитории, отличаются наибольшей репрезентативностью, способностью воздействовать на общественное мнение» [95, с. 32]. Он был призван играть одну из главных ролей в культурной стратегии Александра I, имевшей целью «создание великодержавного образа Российской империи» [там же]. Сам император выказывал интерес к итальянской опере, упраздненной в Петербурге его отцом.

В 1803 г. в состав Императорских театров вошли новые труппы, в том числе итальянская опера под руководством Антонио Казасси. Как пишет зав. сектором истории музыки, д-р искусствоведения С.К. Лащенко (Государственный институт искусствознания), Александр I «подписал дозволение на приглашение в Москву итальянской оперной труппы и заключение с ней (вплоть до 1824 года) контракта на выступления на сцене апраксинского театра» [44, с. 66]. И в таких предпочтениях императора нет ничего удивительного: еще дореволюционный исследователь В. Чешихин констатировал, что в начале XIX в. «высший круг нашего общества мало посещал русский театр...» [113, с. 52]. Более того, оперный театр зависел, как верно заметил Келдыш, «от вкусов двора и аристократической верхушки общества» [31, с. 293]. В целом же, как справедливо отметил российский исследователь А.К. Васильев (Российский институт истории искусств), «в России XIX в. парадоксально сочетались два идейных вектора: борьба за русские национальные истоки против “засилья” иностранного – и восприятие как “своего” всего ценного, выработанного мировой культурой, в том числе имевшего яркую национальную принадлежность» [15, с. 91–92].

В период правления Александра I театры делились на крепостные, государственные и частные. Крепостные театры принадлежали известным дворянским фамилиям – Апраксиным, Шереметьевым, Юсуповым и др. Уникальным считался крепостной театр

Н.Б. Юсупова в Архангельском, открытый в 1818 г. Он был оформлен итальянским декоратором П. Гонзаго, создавшим декорации для коронаций трех российских императоров – Павла I, Александра I и Николая I. На открытии театра присутствовали Александр I, прусский король Фридрих Вильгельм III, высшие петербургские чины и вся московская аристократия. Они были поражены не только выразительной постройкой театрального здания в Архангельском, но и переменой декорационных картин во время представления. В этот театр «привозили наиболее известных юсуповских артистов, выступавших на городской сцене»<sup>1</sup> [44, с. 53]. Среди них была одна из самых ярких певиц крепостной труппы Анна Борунова.

По меткому замечанию профессора, д-ра искусствоведения О.В. Радзеккой (Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Институт «Академия им. Маймонида»), «развитие отечественного музыкального искусства не ограничивалось пространством двух столиц» [75, с. 15]. В правление Александра I театральная жизнь оживилась и в русской провинции. Провинциальный театр, как пишет профессор, д-р культурологии В.И. Юдина (Орловский государственный институт культуры), – это «знаковый феномен провинциальной культуры в целом, а для каждого провинциального города – центр его художественной, духовной, нравственной жизни» [117, с. 225]. Так, например, в Пензе существовали три публичных крепостных театра – Гладкова, Горихвостовых и Кожина. «Театр в поместье Горихвостовых отличался частым исполнением итальянской оперы», – отмечает Лашенко [44, с. 44]. А купцу Гладкову принадлежал также первый в Саратове крепостной театр. В Орле около 20 лет работал известный общедоступный театр графа С.М. Каменского. Копию придворной сцены с аналогичным оперным репертуаром представляли собой усадебный театр тамбовского имения Алабухи А.Р. Воронцова и крепостной театр Н.П. Шереметева в подмосковном Останкине. О.А. Юзеева (Государственный архив в г. Тобольске) пишет о том, что в Тобольске с конца XVIII в. работал официальный театр с постоянной труппой, в котором давались драматические и музыкальные спектакли, в том числе оперы [118, с. 391–392]. А методист-эксперт С.В. Федоров (Департамент культуры г. Москвы) конста-

---

<sup>1</sup> Князь Юсупов имел крепостной театр в своем московском доме у Красных ворот [44, с. 51].

тирует, что с 1764 до конца 1810-х годов шли спектакли в «Оперном доме» г. Омска [105, с. 31].

В начале XIX в. «музыкальная жизнь приобретала все более публичный характер...» [69, с. 7]. Государственных театров было всего четыре – Александринский и Мариинский в Петербурге, Большой и Малый в Москве. Частные театры только начали появляться и не были постоянным явлением русской театральной жизни – они то запрещались, то разрешались властями. Тем не менее театральное искусство процветало. Смагина отмечает, что «на данном этапе развития страны особое место занимали блестящие достижения русского театра, соединившего в своих исканиях зрелость европейского культурного опыта и глубоко осознанную тягу к национально-почвенным истокам творчества» [95, с. 32].

В александровскую эпоху возникали и новые театры. В 1808 г. был построен очередной публичный театр – Большой Арбатский. Его заняла Императорская московская сцена, подчиненная петербургской Дирекции Императорских театров. Так «вольный» публичный театр превратился в казенный, что было главным изменением в театральной жизни России в правление Александра I. Петербургская Дирекция и императорский двор оказывали влияние на его репертуар, актерский состав и закулисный быт. Однако, как пишет Смагина, Арбатский театр погиб от пожара «при нашествии войск Наполеона (1812)» [там же].

В 1811 г. на углу Никитской улицы в Москве расцвел домашний театр, ставший своего рода феноменом, поразившим зрителей. Его владельцем был генерал-майор П.А. Поздняков. Здесь ставились известные тогда оперы: «Водовоз, или Двухдневное приключение» Л. Керубини, «Оборотни, или Спор до слез» и «Деревенские певички» В. Фиораванти и др. Именно в театре Позднякова был поставлен первый после окончания Отечественной войны 1812 г. спектакль – опера В. Мартини-и-Солера «Дианино дерево». Как утверждает Лашенко, «известность театрального здания Позднякова была в то время колоссальной» [44, с. 59].

Вопреки общей тенденции возрождения театральной жизни, Петровский театр английского антрепренера Майкла Меддокса, публичный российский театр, переживал свой закат. 22 октября 1805 г. перед представлением оперы «Леста, днепровская русалка» Ф.А. Кауэра и С.И. Давыдова (из-за оплошности гардеробщика) в нем случился пожар, который полностью его уничтожил. В декабре 1805 г. было принято решение о переходе его труппы в ведение Дирекции Императорских театров. В 1806 г. большую часть трупп

пы Петровского театра составляли крепостные актеры А.Е. Столыпина, выкупленные казной [85, с. 18]. Они играли оперы, балеты и драматические комедийные спектакли. Согласно замечанию Лобанковой, спектакли давались почти целый год, за исключением времени Великого и Успенского постов, когда вместо театральных представлений проходили концерты камерной музыки [52, с. 78].

Среди публичных театров «самыми престижными были Александринский, Михайловский и Большой (Каменный) театры в Петербурге» [там же, с. 77]. В первой половине XIX в. они не только давали спектакли на собственных сценах, но и выезжали на гастроли. Так, из публикации профессора, д-ра ист. наук С.П. Шендриковой (Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) в г. Ялта) мы узнаем, что с 1821 до середины 1840-х годов в Крыму гастролеровали известные столичные коллективы и артисты [116, с. 253].

Театральную публику привлекали на спектакли не только имена авторов произведений, составлявших основу представлений, но и артистов. Популярность актера, играющего первую роль, могла принести театру большие доходы. В связи с этим Лашенко рассматривает проблему социального обеспечения артистов Императорских театров [49] – практически не изученную тему, которая обросла слухами и домыслами, не имеющими документальных подтверждений. Так, на рубеже XVIII–XIX вв. даже минимальная пенсия артиста – в 40 рублей годовых – позволяла ему заводить лошадей, а жалованье в пределах 100 рублей давало возможность покупать крестьян с землей. В начале XIX в. с падением курса бумажных денег, материальное положение государственных служащих и пенсионеров ухудшилось. Для того чтобы приспособиться к изменившимся реалиям жизни, артисты-пенсионеры, по мнению Лашенко, могли подрабатывать в других сферах деятельности [там же, с. 61].

В 1803 г. по высочайшему поручению императора Александра I была учреждена «Комиссия для разработки основных положений театрального законодательства». По итогам ее работы 28 декабря 1809 г. было принято высочайшее постановление Дирекции Императорских театров, касавшееся, в частности, пенсионного обеспечения артистов. Для испрашивания пенсии («пенсия») необходимо было добросовестно отработать десять лет (выслуга первой степени), что давало возможность получить пенсионное обеспечение в размере 50% от оклада. Выслуга второй

степени составляла 15 лет (с возможностью получения пенсии в 2/3 оклада). А выслуга третьей степени – 20 лет – давала возможность получать пенсию в размере должностного оклада за последние три года службы [49, с. 59].

Российскую пенсию получали и иностранные артисты, которые постоянно и добросовестно работали в России. Однако для них стаж работы и величина пенсионных выплат устанавливались более жестко: за 12 лет выслуги они получали пенсию в 1/3 жалованья, а за 18 лет – пенсию в 1/2 жалованья. Однако, как утверждает Лашенко, «разность в должностных окладах компенсировала эти различия, и в абсолютном исчислении пенсионное обеспечение иностранных артистов, как правило, оказывалось в итоге выше» [там же, с. 60]. В целом размер пенсионных выплат артистам составлял до 4 тыс. рублей годовых и был сопоставим, к примеру, с жалованьем российской профессуры и приближен к уровню столичного аристократа, семья которого жила приблизительно на 6 тыс. рублей в год [там же].

Следует отметить, что наряду с артистами немаловажную роль в культурной жизни России играли композиторы. В начале XIX в. вместе с оперной труппой А. Казасси в Россию приехал итальянский композитор Катерино Кавос (1775–1840), ставший одним из родоначальников русской оперы. Тем не менее, для исследователей остается загадкой, при каких обстоятельствах и когда именно Кавос «оставил свой родной город<sup>1</sup>, чтобы переселиться в Петербург...» [23, с. 49]. Примечательная особенность русского театра первой четверти XIX в. заключалась в том, что одни и те же актеры, владевшие вокальным и драматическим мастерством, выступали и в операх, и в водевилях, и в драматических спектаклях. Кавос предложил разделить драматическую и музыкальную труппы. Последняя впоследствии была поделена на оперную и балетную. Он же инициировал отделение русской оперной труппы от французской, как пишет ст. науч. сотр. Российского института истории искусств, канд. искусствоведения Г.В. Петрова [69, с. 8].

В 1803 г. Кавос стал капельмейстером итальянской и русской оперной трупп. Итальянская исследовательница А. Джуст опубликовала неизвестный ранее архивный материал, свидетельствующий об участии Кавоса в судьбе певицы Нимфодоры Семе-

---

<sup>1</sup> Катерино Кавос родился в Венеции. – *Прим. авт.*

новой (1787–1876)<sup>1</sup>, содействию ее выступлениям в Москве [23, с. 50–51]. Этой же исследовательнице принадлежит публикация неизвестного письма итальянца А.Н. Верстовскому, в котором он высказывает пожелание написать русскую национальную оперу «в героическом жанре» [там же, с. 57]. В том же 1803 г. специальная комиссия разработала театральные Законоположение и Штаты, утвержденные императором в 1809 г. Были определены состав театров из четырех трупп (русской, балетной, французской и немецкой), устройство и управление Дирекции, порядок составления репертуара, финансирование театров и др. Это положение не менялось около ста лет.

Необходимо учитывать, что большая часть сведений об операх вышеупомянутого Кавоса дошла до нас в косвенном виде – через сочинения его биографов, живших в XIX в. Тем не менее известно, что композитор в соавторстве с Ф. Антонолини<sup>2</sup> написал оперу «Жар-птица», предварившую, по мнению Смагиной, глинкаевского «Руслана» [92, с. 6]. У «русского итальянца» было немало произведений (опер и дивертисментов<sup>3</sup>) патриотического характера: «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812), «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству» (1813), «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» (1813), «Казак в Лондоне» (1813), «Торжество России, или Русские в Париже» (1814), «Возвращение ополчения в село Усердово» (1815), «Возвращение Пожарского в свое поместье» (1826). Джуст полагает, что композитор «отдавал себе отчет в требованиях своей переходной эпохи в поле оперного спектакля» [23, с. 61].

Кавос является также автором первой русской оперы «Иван Сусанин» (1815), которая шла на сцене почти сорок лет. В основу сюжета были положены исторические источники XVII в., в частности обельная грамота царя Михаила Федоровича, пожалованная крестьянину Богдану Сабину, зятю Сусанина, 30 ноября 1619 г.

---

<sup>1</sup> Н. Семенова была также известна как достойная партнерша по сцене выдающегося оперного тенора первых десятилетий XIX в. В.М. Самойлова, развившего свои природные вокальные данные в церковных хорах и при личном общении с известными певцами [31, с. 294].

<sup>2</sup> Фердинанд (Фердинандо) Антонолини (1774–1824) – композитор, дирижер и педагог; итальянец, живший в России. В правление Александра I был учителем пения при дворе, преподавал в Санкт-Петербургском театральном училище, служил придворным капельмейстером. – *Прим. авт.*

<sup>3</sup> В оперный массив, помимо классических опер, входили так называемые гибридные жанры – оперы-водевили и оперы-дивертисменты [91, с. 6].

Российские исследовательницы А. Максимова и А. Пастушкова (Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского) отмечают, что в ней говорится о встрече Ивана Сусанина с поляками и литовцами, и о том, что он не выдал местонахождения царя, поплатившись за это жизнью [59, с. 80]. А сотрудники Государственного института искусствознания д-р искусствоведения Е.М. Левашев, канд. искусствоведения Н.И. Тетерина и канд. искусствоведения Е.Г. Щеболева считают, что главной составляющей указа 1619 г. было освобождение всех поколений наследников Ивана Сусанина «от любых видов государева налога» [51, с. 134]. В царских указах 1633 и 1691 гг. также присутствует информация о подвиге Сусанина. Безусловно, в качественном отношении опера Кавоса уступала одноименной опере Глинки, но имела ряд достоинств. Так, Максимова и Пастушкова пишут о мастерской обработке Кавосом «чуждых ему русских песен» [59, с. 92]. Однако эта мысль не нова. Академик Асафьев в книге, вышедшей в 1979 г., отмечал попытки Кавоса «ассимилировать русский песенный материал в несколько более широких формах, чем привычно это делалось» и изгнание им из русской оперы «водевильности и куплетности» [5, с. 10]. Тем не менее Максимова и Пастушкова дополнили утверждение Асафьева словами о мастерской обработке итальянцем русских песен.

Таким образом, в культурной жизни России появляется уникальное явление – историческая опера, которая «занимает особое место в сокровищнице достижений национальной культуры» [90, с. 154]. В связи с «сусанинским сюжетом» Смагина подчеркивает, что ведущим принципом общественного сознания первой половины XIX в. был историзм, который находил выражение в музыкально-театральном искусстве [93, с. 130]. Однако он практически не анализируется в научной литературе, за исключением рассказа о подвиге Ивана Сусанина, привязанного к этому принципу. Смагина пишет, что «интерес к истории, понимание уникального исторического пути Отечества становятся доминирующими в русском общественном сознании XIX в., проникая не только в глубинные структуры искусства, но и в тематику великосветских бесед» [там же].

Точку зрения Смагиной разделяет доцент, канд. искусствоведения И.Л. Пивоварова (Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки), отмечающая проникновение историзма во все области искусства [70, с. 310]. Так, в литературе первой половины XIX в. появляются произведения на исторические сюжеты – драмы, романы, повести, поэмы и др.

А многие деятели культуры «вышли» из «Истории государства Российского» Карамзина. «Принцип историзма, – пишет Пивоварова, – стал чрезвычайно важным для формирования нового художественного мышления» [70, с. 310]. Зритель или читатель глубоко погружался в исторические реалии, у него возникала иллюзия достоверности происходящего и появлялся совершенно иной взгляд на исторические события. И не случайно китайский ученый Лю Явэй отметил, что для создания художественного образа на сцене важное значение имеет «исторический контекст, заложенный в самой опере» [58, с. 101].

Кроме того, в начале XIX в. в русскую музыку проник романтизм (опера «Леста, днепровская русалка» Кауэра и Давыдова и др.). После Отечественной войны 1812 г. он усилился и развился. Музыка романтиков характеризовалась интересом к национально-самобытному началу, душе человека, его чувствам. Она вбирала в себя мотивы народного искусства. Советский академик Келдыш отмечал, что ранний романтизм доглинкинской поры был еще не свободен от «наивной сентиментальной окраски» [31, с. 345]. Современная исследовательница Лобанкова полагает, что в России романтизм слился с сентиментализмом: Глинка жил в «эпоху, когда буйствовал романтизм, сросшийся на русской почве с сентиментализмом» [52, с. 13]. Другими словами, она не признает полного исчезновения сентиментализма в глинкинское время. А китаец Лю Явэй считает, что «в XIX в. опера, как музыкальный жанр, наиболее полно выразила смысл романтического искусства в целом» [57, с. 56].

Смагина отмечает особую роль салонной культуры в развитии русской оперы [91, с. 8]. Салон представлял собой, по ее утверждению, «явление общественной самоорганизации», центр музыкально-художественной жизни, творческую лабораторию оперного жанра [там же, с. 9]. Так, замысел оперы «Иван Сусанин» М.И. Глинки возник в петербургском салоне В.А. Жуковского. Ту же функцию выполняли некоторые кружки, общества, собрания «по интересам» («вечера», «четверги», «воскресенья»), которые организовывали представители знати. К примеру, юный Михаил Глинка во время учебы в Петербурге посещал литературные вечера, которые «часто переходили в музыкальные» [52, с. 70].

Н.В. Бекетова исследует понятие «оперного мифа», появившегося в связи «с исторической задачей России начала XIX в. – сложиться как нация» [10, с. 290]. Суть его заключается в воплощении идеи политического единения в древней мифологеме Рода, предстающего единой большой семьей. Сакральный центр Семьи,

ее прошлое, настоящее и будущее (История) – архетип Родины-Матери, ее герой – «символический сын небесного Прародителя и Родины-Матери, от имени общества и силами общества реализующий нравственный идеал народа, – являют символические константы национального мифа» [10, с. 291]. Кроме того, Бекетова, анализируя становление русской музыкальной трагедии XIX–XX вв., в качестве ее первого исторического типа выделяет «античную» музыкальную трагедию Глинки, рожденную «потребностью национального самоопределения (первая половина XIX века)...» [11, с. 47].

Помимо художественных принципов, проникших в театр александровской эпохи, большое значение имела стратегия императора в этой области. Одним из важных элементов театральной политики Александра I было строительство зданий Императорских театров в Петербурге и Москве, сохранившихся до наших дней. Таким образом расширялась «сеть учреждений российской театральной системы» [95, с. 32]. Строительство проводилось на выделенные из государственной казны средства. Осенью 1802 г. началась перестройка Большого (Каменного) театра в Петербурге (арх. Т. де Томон), а в 1818 г. его здание вновь подверглось реконструкции (арх. А. Модюи и И. Гольберг). 1 января 1825 г. открылся Новый театр у Чернышева моста в Петербурге (арх. С. Шустов). В Москве были возведены здания Малого (1824) и Большого (1825) театров по проекту О. Бове. В провинции тоже шло театральное строительство – в 1804–1809 гг. был построен роскошный оперный театр в Одессе (арх. Т. де Томон). В 1825 г. в Москве после ремонта открылся восстановленный Петровский театр, репертуар которого состоял в то время из популярных европейских сочинений.

27 апреля 1812 г. Александр I уехал из Санкт-Петербурга, лишившись контроля над театром. По этому случаю был учрежден особый Комитет для решения театральных вопросов, которому был подчинен Директор Императорских театров. Во время Отечественной войны 1812 г. театральные представления на императорской сцене не давались. Однако в Москве выступал французский театр, который, по утверждению Лашенко, «оставил по себе чувство уязвленной национальной гордости, а французские артисты, поддерживавшие Наполеона или приехавшие с ним, задали прежнему восторженному отношению к бывшим любимцам московской публики иронический контекст» [44, с. 64]. Впоследствии, в 1817 г., Комитет по театральным делам отверг предложение об

организации в городе гастролей французской труппы. Александр I утвердил это решение в январе 1818 г. Позднее руководство Императорскими московскими театрами еще раз обратилось к императору с просьбой разрешить в Москве гастролы французских артистов, но они оказались кратковременными, а продлить их не удалось.

В 1814 г. спектакли казенного театра возобновились на Знаменке, в доме дворянина С.С. Апраксина, а с осени 1818 г. – в доме В.А. Пашкова. Лашенко дает положительную характеристику С.С. Апраксину – вдохновителю «многих московских театральных инициатив», старшему товарищу будущего Директора Императорских театров А.М. Гедеонова, вовлекшему его в круг своих интересов [44, с. 89]. Первый спектакль апраксинского театра – опера «Старинные святки» А.Ф. Малиновского – был представлен 30 августа 1814 г. в честь тезоименитства императора Александра I. В доме Апраксина затрачивались огромные средства на подмостки, фонари, кулисы, костюмы и угощение для зрителей. Каждый день в апраксинском театре шли репетиции, а раз в неделю аристократия съезжалась туда на новые спектакли. Лашенко приводит заслуживающие внимания данные о ценах на спектакли итальянской оперной труппы в этом театре. Так, цена одного абонемента колебалась от 300 руб. ассигнациями (кресла № 96–148) до 2 400 руб. (ложа первого яруса) [там же, с. 68]. Цены эти были в 3–4 раза выше, чем стоимость билетов на спектакли Большого и Малого театров. Лашенко отмечает, что в начале 1824 г. Александр I приобрел десять именных акций Московского театрального предприятия на сумму в 30 000 руб. Эти деньги предписано было отпускать на содержание итальянской труппы в Москве [там же, с. 72]. Апраксин же участвовал в организации первых трех театральных сезонов Императорской труппы [там же, с. 60]. Однако в 1827 г. он скоропостижно скончался.

Апраксин до последнего противился передаче обергофмаршалу В.А. Пашкову права проведения спектаклей Императорского московского театра. Но зал в его доме был не слишком вместительным, а сцена не очень большого размера не давала возможности ставить сложные в техническом отношении спектакли. Дом Пашкова оказался, как отмечает Лашенко, «вполне приемлемым вариантом» для постановки казенных спектаклей [там же, с. 61].

В 1820 г. военным генерал-губернатором Москвы был назначен князь Дмитрий Владимирович Голицын (1771–1844). Он прекрасно разбирался в европейском искусстве, в том числе опер-

ном, и понимал значение организации и развития театрального дела в России. Об этом свидетельствует, по мнению Лашенко, «его упорная борьба за самостоятельность Императорского московского театра, создание для него нового театрального штата, в котором учитывался и опыт деятельности частных театральных трупп, и опыт лучших европейских театров» [44, с. 62]. Голицын неоднократно бывал в Европе, а итальянский оперный театр стал для него эталоном, которому необходимо было следовать. Однако после войны 1812 г. он ощутил сомнительность европеизации всего русского и занялся серьезным изучением русского языка. В 1822 г. Императорские театры Москвы были переведены в прямое подчинение Голицына, который поставил перед собой цель поднять их уровень до петербургских, в том числе путем улучшения русской труппы. Он же выдвинул предложение о приглашении в Москву итальянской оперной труппы. Однако последняя «интереса публики не вызвала» [там же, с. 65]. Считается, что первый контракт на спектакли итальянской оперной труппы в Москве был заключен 9 октября 1821 г. с антрепренером Гранари [там же, с. 67]. Но есть и версия, согласно которой договоренность о приезде итальянцев была достигнута в октябре 1820 г. с Яковом Жамбони (Замбони, Дзамбони) [там же].

Необходимо помнить о том, что первостепенное значение для культурной жизни России имела политика императора, которая была весьма изменчивой. Постепенно либерализм Александра I трансформировался в мистицизм и даже обрел некоторые консервативные черты. В 1815 г. император предложил своим европейским союзникам заключить Священный союз. В будущем этот союз должен был объединить все народы и армии в единую христианскую державу. Данная мера призвана была защитить мир от революционных потрясений и новых войн. Еще раньше Александр I пожелал, чтобы Библейское общество, созданное в 1812 г., обеспечило каждого жителя Российской империи, вне зависимости от вероисповедания, Священным Писанием на русском языке. По мнению императора, образование должно было опираться на христианские нормы, что избавило бы дворянство от «невежества и безнравственности» [52, с. 82]. В 1817 г. он назначил своего друга, президента Библейского общества князя А.Н. Голицына, на должность главы Министерства по духовным делам и делам народного просвещения. Князь занялся серьезной ревизией гимназических и университетских программ, начал публичные процессы над именитыми профессорами, в работе которых усмотрел антимоноархи-

ческие тенденции. Однако последние получили такую поддержку аристократии и членов царской семьи, что в 1824 г. Александр I отстранил Голицына от должности. Слияние образования с религиозным проповедничеством ощутил на себе юный Михаил Глинка, будущий автор первой общенациональной оперы, обучавшийся во время реформ в Благородном пансионе при Главном педагогическом институте. Реформы пансиона были неизбежными, поскольку в государственном учреждении, готовившем элитных чиновников, шли «разговоры о свободе каждого и ценности естественного рационального права...» [52, с. 83].

Реформированию подверглась и официальная театральная жизнь России, которая обрела свое административное устройство. С 1823 г. Императорские театры подчинялись Дирекции, которая в свою очередь находилась в подчинении у Министерства императорского двора и уделов (с 1826 г.). Такая система контроля означала личный патронат царя над театрами. Дирекции подчинялись две конторы (одна управляла московскими, другая – петербургскими театрами), а также органы цензуры, осуществлявшие контроль за репертуаром. К последним относилась в первую очередь Цензурная ревизия – особая канцелярия при Министерстве полиции, созданная в 1811 г. Она контролировала работу типографий, продавцов книг, печатание афиш и объявлений в газетах и т.п. «Оперой как театральным действием, а также штатом певцов ведал инспектор театров», – констатирует Петрова [69, с. 9].

В 1824 г. был учрежден Литературно-театральный комитет, состоявший из известных писателей и артистов. Этот факт, как справедливо отмечает Смагина, практически не упоминается в современной литературе [95, с. 33]. По ее мнению, Литературно-театральный комитет «можно охарактеризовать как своего рода художественный совет при Дирекции» [там же]. Его членом был, в частности, знаток театра князь А.А. Шаховской, автор проекта Устава Дирекции Императорских театров, утвержденного в 1825 г.

Проведенные в начале александровского правления либеральные реформы способствовали развитию интеллектуалитета, духовной культуры. Особое место занимали достижения русского театра. На драматической сцене того времени блистали Е. Семенова, В. Каратыгин, П. Мочалов, М. Щепкин, уникальным вокалом обладала Е. Сандунова. На творчестве последней стоит остановиться в связи с тем, что современные исследователи практически не пишут об этой блестящей певице. Елизавета Семеновна Сандунова (1772–1826), урожденная Яковлева, сценический псев-

доним – Уранова, начала петь в Москве в 1794 г. Ее учителями по вокалу были итальянцы Джованни Паизиелло и Джузеппе Сарти, испанец Висенте Мартин-и-Солер. До 1794 г. она три года успешно играла в Петербурге при дворе. Сандунова обладала красивым и сильным сопрано с диапазоном в три октавы. Сконечная называла Сандунову «первой певицей Петровского театра» [85, с. 20]. Тем не менее в Москве она играла в спектаклях разных жанров: водевилях, операх и драматических спектаклях. В московский период своего творчества Сандунова «была признана первой певицей русского оперного театра» [там же, с. 43]. Но в конце своей карьеры, как пишет Лобанкова, она «в основном исполняла партии в больших концертах» [52, с. 78].

В начале XIX в. существовала должность Главного директора театров. В 1799–1819 гг. ее занимал обер-гофмаршал А.Л. Нарышкин. С 1823 г. за театральную политику Москвы отвечал Директор московских Императорских театров Федор Федорович Кокошкин-старший (1773–1838), личность весьма примечательная. К моменту вступления в должность Кокошкин, как пишет Лашенко, «был 50-летним человеком, с блестящей карьерой чиновника, прекрасной репутацией ценителя искусства, литератора-любителя, хорошего переводчика, знатока французской классицистской литературы и драматургии, убежденного сторонника эстетики классицизма» [44, с. 76]. Однако в публикации Лашенко не отражен факт, который приводит Сконечная: Кокошкин был активным членом Общества любителей российской словесности (одно время – его председателем) [85, с. 20–21]. Он постоянно находился в диалоге с новыми явлениями русской культуры. Кокошкин, занимаясь на совесть театральной жизнью Москвы, «видел в том свой государственный долг, который намеревался выполнять с возможно большим тщанием» [44, с. 77]. Он приглашал на императорскую сцену лучших артистов, следил за репертуаром и постановкой спектаклей. Кокошкин сам активно участвовал в любительских спектаклях, писал пьесы, открыл собственный салон, в котором постоянно бывали М.Н. Загоскин, М.А. Дмитриев, А.И. Писарев, С.Т. Аксаков, А.А. Шаховской. В его дом на Арбатской площади (Никитский бульвар, 6) приходили все, кто интересовался театральным искусством. Находясь в должности Директора, Кокошкин предоставил квартиры в своем доме ведущим артистам и учащимся театральной школы, которые нуждались в поддержке, там же открыл дополнительные репетиционные залы Большого и Малого театров.

Жалованье Директора московских Императорских театров было достаточно велико. Согласно Высочайшему указу 1823 г., Директор имел 2200 рублей жалованья из бюджета Дирекции императорских театров и 1800 рублей в год из Кабинета Его Императорского Величества. В подчинении Кокошкина находились более 200 человек. Он лично отвечал за недвижимость, принадлежащую Московской театральной дирекции либо арендуемую ею. Как пишет Лашенко, «объем работы Кокошкина был велик...» [44, с. 79]. В такой ситуации Директору необходимо было сосредоточить свое внимание на том, что он считал главным. Таковым оказалась для него театральная школа, и Кокошкин был постоянно занят поиском молодых актеров, заботой об учащихся, усовершенствованием практики проведения ученических спектаклей, налаживанием приема и подготовки молодых талантов.

В период директорствования Кокошкина прошли обучение такие известные в будущем артисты, как В.И. Живокини, А.М. Сабуров, А.Т. Сабурова. В первые два года службы он контролировал строительство двух новых театральных зданий (Большого и Малого театров) и готовил театрализованную программу к их открытию. Как известно, в 1824 г. в результате раздела Петровского театра в Москве появились две самостоятельные труппы: драматическая – Малый театр и оперно-балетная – Большой. Последний театр был вторым по величине в Европе после Миланского и впечатлял своей красотой и помпезностью.

Устроенное Кокошкиным в январе 1825 г. театральное торжество по случаю открытия Большого театра продемонстрировало «державность» открывавшихся в Москве Императорских театров и, как пишет Лашенко, «смысл таковой был чутко уловлен современниками» [там же, с. 80]. В подготовке этого зрелища участвовали лучшие актеры, поэты, композиторы и художники того времени. Представление открывал пролог «Торжество муз» (стихи – М.А. Дмитриева, музыка – А.Н. Верстовского и А.А. Алябьева). Актер, исполнявший роль Гения России, обращался к музам с просьбой возродить Петровский театр.

Лашенко полагает, что «наиболее самостоятельным и изобретательным в подходе к избираемым произведениям Кокошкин был в своем отношении к опере» [там же, с. 82]. Об этом свидетельствовала, в частности, подготовка оперы «Пан Твардовский», созданной его коллегами – А.Н. Верстовским и М.Н. Загоскиным при участии С.Т. Аксакова. Кокошкин сотрудничал с ними при постановке этой оперы. Каждый из ее авторов был достаточно

известен в Москве, что «заведомо сулило интерес публики» [44, с. 83].

Тем не менее репертуарная политика Кokoшкина – «традиционалиста, сторонника высокого стиля ушедшего века – порожидала недоумение и неудовольствие серьезных знатоков и ценителей сценического искусства» [там же, с. 85]. Он, скорее всего, и сам видел недостатки репертуара. Поэтому какое-то время вынашивал идею создать под эгидой Императорских театров особый летний театр, который настраивал бы публику на более легкое отношение к театральному искусству. Однако поданные им 20 февраля 1830 г. Представление министру Императорского двора П.М. Волконскому и Рапорт, доказывающий необходимость открытия летнего театра, не были одобрены.

Как отмечает Лашенко, в 1825 г. с принятием ряда документов по развитию театра был очерчен круг обязанностей Директора Императорских театров, сохранявшийся с небольшими изменениями до начала XX в. [там же, с. 37]. Незыблемым правилом было утверждение кандидатуры Директора непосредственно императором. Это означало, что человек, претендовавший на этот пост, «должен был иметь позитивную репутацию, солидные рекомендации и быть безоговорочно преданным Императору и интересам Империи» [там же, с. 38].

Требования к лицу, вступающему в должность Директора, были разнообразны и высоки, полный их перечень так и не был выработан. Директор должен был, в частности, иметь необходимые знания для управления театрами и посвящать все свое время занимаемой должности. Он нес ответственность «за сохранение предписанных правил» и за то, чтобы подчиненные исправно служили, а спектакли давались без сбоев. Директор координировал репертуар труппы, решал возникавшие проблемы с авторами и т.п. [там же].

3 мая 1825 г. были утверждены «Постановления и правила внутреннего управления Императорской театральной дирекцией», вошедшие в Полное собрание Законов Российской империи. Несколько параграфов этих постановлений были посвящены пенсионному обеспечению артистов, но принципиальных новшеств не содержали. Кроме того, театральные постановления 1825 г. ранжировали статус артистов по четырем степеням. К первой относились артисты, игравшие главные роли. Ко второй – игравшие вторые роли и лица, заменявшие исполнителей первых ролей. К третьей – игравшие «роли приличия», т.е. не имевшие определенного амплуа.

К четвертой – объявлявшие выходы артистов, а также хористы, статисты и фигуранты [49, с. 66]. Лашенко считает, что в этом ранжировании «отразилось характерное для того времени понимание роли и значения различных исполнителей в театральной и, в частности, в музыкально-театральной практике» [там же, с. 68]. Среди музыкантов, занятых в спектаклях Императорских театров, наименьший вес имели певчие, роль которых в представлениях, видимо, не рассматривалась как артистическая. Постоянный штат театров долгое время вообще не имел должности хориста. Все остальные музыканты относились к элите театральных служащих. В частности, солисты, директор музыки, дирижеры, солисты-инструменталисты и «первая управляющая скрипка» причислялись к первому разряду [там же].

Последние годы александровского царствования не были отмечены личным вмешательством императора в театральную жизнь страны. В январе 1823 г. Александр I вернулся в Петербург по окончании конгресса Священного союза в Вероне, но к театральной политике не обращался, а занимался делами политическими. Тем не менее во время пребывания за границей он лично встречался с итальянским композитором Дж. Россини, его супругой Изабеллой Кольбран (сопрано) и басом Ф. Галли, «выступавшими перед высокими лицами Европы в оперных спектаклях и концертах...» [44, с. 69–70].

В 1824 г. Александр I серьезно заболел горячкой и рожистым воспалением на ноге. А в следующем, 1825 г., он скончался во время пребывания в Таганроге. Смагина считает, что «направленная на всемерную поддержку русского театра культурная политика Александра I способствовала его расцвету и обретению художественной зрелости» [95, с. 33].

После смерти Александра Павловича пребывание в Москве итальянской оперной труппы стало весьма затруднительным. Новый император Николай I имел собственную «точку зрения на политику своего венценосного брата», да и московская публика, пресытившаяся итальянским оперным пением, «стремилась к новым впечатлениям» [44, с. 75]. Последний контракт с итальянской труппой был закрыт к Великому посту 1827 г. Тем не менее в Петербурге, как утверждает И. Абергауз, оперная труппа итальянцев продолжала существовать наряду с русской вплоть до начала 1880-х годов [1, с. 40]. Ее деятельность продолжалась, несмотря на то что поверхностность и легковесность большинства итальянских опер подвергались в России основательной критике. Для творцов и

исследователей оперных произведений самыми серьезными пороками музыкального театра были «внешняя эффектность, безыдейность и мишура» [1, с. 39].

Как отмечается в научной литературе, основные изменения в оперном искусстве александровской эпохи связаны с утверждением новой формы спектакля. Анна Джуст утверждает, что целью этого времени «являлся поиск подходящей формы для исторических произведений “в героическом жанре”» [23, с. 66]. Лю Явэй пишет, что «с начала XIX века стали утверждаться новые параметры оперного спектакля, его внешние и внутренние стороны: эмоциональная, психологическая, драматургическая и сценическая составляющая» [57, с. 54]. Его мнение отчасти совпадает с точкой зрения В. Чешихина, высказанной в начале XX в. Однако последний опубликовал более оптимистическое утверждение: «Новый, XIX век, не замедлил внести перемены к изменению всех порядков русской оперы и самого русского оперного творчества к лучшему» [113, с. 49]. Как мы видим, китайскому исследователю удалось развить эту мысль Чешихина. Л.Г. Итальянская (Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина) дополняет приведенные выше утверждения, заметив, что русская музыка XIX в. «развивалась по пути усиления драматического начала...» [29, с. 17]. А Смагина отмечает, что в период становления русской оперы «наблюдается выраженная экспериментальность, незакрепленность жанрово-стилевых параметров, некая условность атрибуции жанра...» [91, с. 6]. Ее замечание является уточнением и развитием мысли Асафьева о том, что в первые годы XIX в. не произошло «резкого обновления» в развитии русской оперы [5, с. 8].

## Глава 2

### ОПЕРНЫЙ ТЕАТР В ПРАВЛЕНИЕ НИКОЛАЯ I

Развитию музыкального театра в николаевское правление уделяется немало места в отечественных исследованиях. Тем не менее ни один из научных трудов, в той или иной степени касающихся данной проблематики, не дает полного представления о театральной политике императора. Среди рассмотренных нами работ преобладают публикации по частным вопросам.

В отечественной научной литературе существует мнение, согласно которому после казни декабристов российское общество нуждалось в «хлебе и зрелищах», и это понимал Николай I [52, с. 135]. После коронации нового императора двор и аристократия целый месяц праздновали это событие, принимая участие в разного рода развлечениях. В Москву из ссылки был возвращен А.С. Пушкин, что стало одним из главных событий николаевской эпохи. Тем более что в первой половине XIX в. русское искусство развивалось под пушкинским девизом: «Человек и народ – судьба человеческая, судьба народная» [12, с. 107].

Как мы уже отмечали, в 1826 г. было образовано Министерство Императорского Двора и уделов, управлявшее делами императорской фамилии и двора. В ведении Министерства находились Императорские театры, а также Эрмитаж, Академия художеств и Придворная певческая капелла. Такая система подчинения означала личный патронат императора над театрами и обязанность директора Императорских театров обращаться непосредственно к царю. А Николай I «вызывал у подчиненных ощущение страха и раболепия» [52, с. 492]. Он так же, как и его брат, рассматривал театр «как важнейший фактор государственной культурной политики, действенный инструмент воспитания общественных нравов и объединения общества в русле концепций официальной идеологии» [91, с. 7].

Многие российские императоры были страстными почитателями музыки и театра, играли на музыкальных инструментах. Николай I занимал среди них особое место, проводя много времени за кулисами. Он и сам, по мнению Бекетовой, «был натурой художественно одаренной (в юности хорошо рисовал), тонко ценил литературу и музыку» [9, с. 58]. Кроме того, как отмечает Лобанкова, он с воодушевлением пел духовные песнопения [52, с. 254]. При Николае I даже в Царскосельском дворце была устроена сцена, на которой дважды в неделю давали спектакли артисты русской и французской Императорских трупп. Цари хорошо знали и ценили артистов. Во время бенефисов они считали своим долгом прислать юбиляру дорогой подарок или же присутствовать лично на спектакле. Смагина полагает, что «внимание Двора к театральному искусству повышало уровень и престиж русских Императорских театров» [95, с. 33]. Их успешная деятельность стала известна в Европе. На гастроли в Петербург стремились попасть лучшие творческие силы Запада. «Композиторы и балетмейстеры, танцовщики и певцы, дирижеры и художники-декораторы считали за

честь быть принятыми на службу, попасть в штат Императорских театров», – пишет Смагина [95, с. 33].

При этом внутренняя жизнь Петербурга не была безоблачной. Современники Николая I считали, что скандальные процессы над профессорами, проходившие при его брате, поставили «под удар в первую очередь доброе имя императора» [52, с. 85]. Интеллектуальная элита задалась целью стереть позорное пятно с имени царя. Для этого использовались возможности искусства. Как утверждает Лобанкова, «великой силой назидания и внушения обладал жанр оперы...» [там же].

В николаевскую эпоху появилась официальная государственная идеология, которая пропагандировалась средствами искусства, в том числе театра. Она была призвана объединить разрозненные сословия на национальной почве. Титульной нацией Российской империи считались русские, которые делились на три этнические группы – великороссов, малороссов и белоруссов. Объединяющие их принципы сформулировал министр народного просвещения граф С.С. Уваров. Он предложил императору универсальную государственную идеологию – «теорию официальной народности». Как верно заметили российские исследователи А.А. Прибытков и Т.Г. Чекменева (Воронежский государственный технический университет), она носила консервативный характер и служила обоснованием незыблемости самодержавия и крепостничества [72, с. 618]. Теория базировалась на концептах «православие, самодержавие, народность».

Идеи «официальной народности» развивались литературным критиком С.П. Шевыревым и историком М.П. Погодиным, излагались публицистами консервативного направления Ф.В. Булгариным и Н.И. Гречем, нашли отражение в художественной литературе (М.П. Загоскин, Н.В. Кукольник) и музыке («национальный гимн» А.Ф. Львова). Как пишет преподаватель Н.А. Ешкилева (ВЮИ ФСИН России), в основе этой теории лежала концепция «исторического процесса, в соответствии с которой политическая свобода воспринималась как вершина развития народа, достигнувшего зрелости на пути, предначертанном и направляемом Провидением» [25, с. 130]. Веру человек наследует от предков, а самодержавие – историческая, естественная форма власти. Уваров наделил самодержавие такими чертами, как сила, человеколюбие и просвещенность. Монарх обладает властью от Бога и является залогом того, что русский народ охраняет Промысел. Русским считался тот, кто был православным и верил в своего царя – в этом заключалась «на-

родность». Лобанкова отмечает, что уваровская триада «отражала воззрения интеллектуалов... на природу русского народа, русской истории и ее главных качеств» [52, с. 241]. Ей требовалось конкретное наполнение, поскольку она была призвана воспитать и изменить сознание русских людей. В качестве инструментов воздействия рассматривались институты народного просвещения. А деятели литературы и искусства (В.А. Жуковский, Н.А. Мельгунов, В.Ф. Одоевский) называли наиболее эффективными инструментами воспитания людей литературу и музыку. Опера была «идеальным жанром» для воздействия на мировоззрение зрителей [там же, с. 224].

Велижев полагает, что уваровская идеология «в силу своей очевидной узости» вызывала несогласие [16]. На этой почве в 1830-е годы началась полемика между славянофилами и западниками, к которым позднее присоединились социалисты. К славянофильству принадлежали писатели, публицисты и философы: братья И.С. и К.С. Аксаковы, И.В. и П.В. Киреевские, А.С. Хомяков и др. Профессор, канд. искусствоведения М.М. Кизин (Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке) считает славянофильскую идеологию направлением в искусстве [32, с. 23]. Как он справедливо заметил, славянофилы акцентировали «внимание на самобытности русской мысли, неповторимом своеобразии русской духовности» [там же, с. 24]. Кроме того, они призывали к возрождению допетровских порядков, выступали за конституционную монархию и считали необходимым смягчить либо отменить крепостное право, ввести свободу слова и совести. А Велижев отмечает, что определить, является ли «особым» путь России, можно лишь сопоставляя ее развитие с другими странами [16]. Дворяне и разночинцы-интеллектуалы, рассуждавшие о русской исключительности, оперировали категориями «другой», «враг», «противник», чтобы доказать собственную уникальность. Духовный и религиозный кризис Запада славянофилы связывали с гегелевской философией – она отождествлялась «с апогеем рационализма», в то время как «живая истина» «не укладывается в рамки логического познания, потому что является непосредственно объектом веры» [32, с. 24].

Западники (П.Я. Чаадаев, В.С. Соловьев, И.С. Тургенев, В.Г. Белинский, Т.Н. Грановский и др.) полагали, что Россия должна развиваться в общеевропейском русле, поскольку она «стала на путь цивилизованного развития позже других стран Европы» и не только должна «учиться» у Запада, но и пройти тот же исторический путь» [там же]. Западники критиковали крепостни-

чество, призывали изменить внутреннюю политику. Интересно, что мысли, высказанные о славянофилах и западниках Кизиным, повторяются почти слово в слово в статье его коллег, сотрудников Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке Е.С. Лаптева и И.П. Рубцовой [41]. Более того, последние полностью копируют название публикации, отдельные части и список литературы Кизина, который опубликовал этот материал годом раньше. Некоторые его утверждения несколько перефразированы Лаптевым и Рубцовой, но их первоисточник невозможно не определить. Такая ситуация отражает крайности, происходящие в современной историографии, – от жестких проверок статей и монографий на плагиат и автоплагиат до свободной публикации работ, являющихся в значительной степени плагиаторскими.

Если вернуться к общественно-политической мысли России, то в ее радикальном направлении со второй половины 1820-х годов создавались тайные кружки, выражавшие антисамодержавную и антикрепостническую идеологию. В 1940-е годы особое значение имела деятельность петрашевцев и А.И. Герцена. Многие либералы и радикалы интересовались театром и даже писали о нем на высоком профессиональном уровне. Так, например, В.Г. Белинский был автором рецензии на спектакль по пьесе Н.А. Полевого «Параша Сибирячка» (1840), в которой отмечал ее положительные стороны и блестящий успех у публики [8, с. 69]. Смагина даже называет его «летописцем» русского театра 1830–1840-х годов [91, с. 7]. Белинский, как подчеркивает профессор, канд. филол. наук М. Велижев (НИУ ВШЭ), отметил сильное влияние на русскую культуру идеи народности [16]. Эта идея имела важное значение, ведь образованный человек XIX в. мыслил свое существование в рамках антагонизма «Россия–Запад». Понятие «народность» было сформулировано князем П.А. Вяземским, служившим в канцелярии представителя Александра I в Польше графа Н.Н. Новосильцева. В польском языке уже тогда существовал соответствующий термин – *narodowość*. По аналогии с ним Вяземский предложил ввести понятие «народность».

Новый термин позволил уточнить значение французских слов *populaire* и *national*: первое означало «народное» как относящееся к жизни народа, второе – «народное» как «национальное», характерное для всех социальных слоев. Термин «народность», как пишет Велижев, «практически вышел из политического обихода в 1880-е годы и был заменен на “национальность”, поскольку тот лучше отражал связь явления с национализмом, одним из основ-

ных пунктов внутренней политики Российской империи того времени» [16]. При этом данный термин на протяжении десятков лет оставался дискуссионным. Трудно было сформулировать критерии, согласно которым то или иное явление следовало считать «национальным». В то же время неопределенность этого понятия способствовала его популярности: «народность» могла наделяться разными смыслами, быть частью политических и культурных программ.

Одной из важнейших проблем николаевской эпохи были взаимоотношения деятелей культуры и цензурных органов. Как пишет Лашенко, при Николае I в России была очень жесткая цензура – светская, церковная и военная [48, с. 38]. «Практически к каждому из предполагаемых к постановке оперных сочинений все цензурные ведомства имели определенные претензии», – отмечает исследовательница [там же, с. 38–39]. Как правило, русские композиторы и либреттисты соглашались с предъявляемыми замечаниями. Некоторые композиторы были заведомо готовы к борьбе с цензорами, например, А.С. Даргомыжский в случае с оперой «Эсмеральда» по роману В. Гюго «Собор Парижской богородицы».

Одна из причин настороженного отношения к замыслу этой оперы, по мнению Лашенко, заключалась в том, что в числе авторов русского перевода французского либретто, написанного самим В. Гюго, был скандальный писатель А.П. Башуцкий [там же, с. 45–46]. Он считался неблагонадежным автором после публикации повести «Водовоз» и находился в поле зрения Николая I и Главного начальника III отделения Собственной Е.И.В. канцелярии А.Х. Бенкендорфа. Тем не менее работа над оперой продвигалась вполне успешно; видимо, Даргомыжский понимал, какими могут быть последствия, но полагал, что опера «с цензурной историей» вызовет интерес слушателей.

Другой причиной был литературный первоисточник [там же, с. 46]. С 1831 г. в России начали публиковаться отрывки «Собора Парижской Богородицы» в русском переводе. Но полностью роман не был напечатан из-за цензурных претензий. Его опубликовали только в 1862 г. в журнале «Время», а в 1874 г. он вышел отдельной книгой.

Весьма интересным представляется вопрос о положении оперных певцов в Российской империи первой половины XIX в. Статус оперного певца, по мнению Лашенко, сформировался в России лишь в 1830-е годы [49, с. 54]. Однако специфика работы

певцов, нагрузка на голосовой аппарат и профессиональные заболевания не учитывались до 1900-х годов.

6 декабря 1827 г. Николаем I был подписан «Устав о пенсиях и единовременных пособиях государственным (военным и гражданским) служащим». Он распространялся на артистов и был введен в действие с 1 января 1828 г. В 1827 г. вышел также Указ о пенсионном законодательстве. Пенсионное обеспечение артистов рассматривалось «как награда, даруемая Высочайшим повелением» [49, с. 62]. Любое пенсионное обеспечение считалось в то время высшей монаршей милостью. Более того, в пакет документов на испрашивание пенсии должен был входить «Список поведения» артиста. Содержание «Списка» формировалось в процессе постоянного сопоставления особенностей поведения артиста с Кодексом артистического благонравия. Согласно последнему, утвержденному в 1825 г., артист был обязан не только долговременно выполнять свои обязанности, но и быть способным пожертвовать своим самолюбием и временем для выгод Дирекции и театра. Он должен был постоянно доказывать свое усердие, играть часто, выучивать роли для замены другого, привлекать к себе уважение начальства и публики. В «Список поведения» вносились опоздания на службу, выговоры от начальства, штрафы и аресты, неподобающее поведение артиста, а также пьянство, супружеские измены и драки [там же]. К 1827 г. в общегражданских правилах получения полного «пенсиона» обозначился срок непрерывного служения – 35 лет, а для артистов он составлял 20 лет [там же, с. 66].

В 1831–1842 гг. Директором московских Императорских театров был Михаил Николаевич Загоскин (1789–1852) – русский писатель, почетный академик Российской академии наук по отделению русского языка и словесности. Он являлся также автором либретто оперы Верстовского «Аскольдова могила». Загоскин способствовал принятию в московский театр актера, певца и поэта Николая Григорьевича Цыганова (1797–1831), автора стихов известного русского романа «Красный сарафан». Но если в современных исследованиях иногда встречаются упоминания о певице Сандуновой, то о многих других известных артистах того времени, в том числе о Цыганове, в них ничего не сказано. Между тем он действительно был широко известен в творческих кругах Москвы. В театре Цыганов исполнял как драматические роли, так и оперные партии, например роль Волхва в опере «Вадим» А.Н. Верстовского. Кроме того, он «необыкновенно глубоко знал и чувствовал народную песню» [85, с. 126].

В 1833–1858 гг. Директором Императорских театров был Александр Михайлович Гедеонов (1790(1791?) – 1867), представитель древнего дворянского рода, происходившего из Смоленщины. До занятия должности Директора Императорских театров Гедеонов был военным, а затем находился на гражданской службе – в Экспедиции кремлевского строения. Летом 1830 г. в России началась эпидемия холеры. В Москве закрылся университет, останавливались фабрики, прекратилась деятельность любительских и усадебных театров. Работа Императорских московских театров оказалась почти полностью парализованной. Иногда на спектакли удавалось продать только 2–3 билета, а бывало, что в зал никто не приходил даже по заранее купленным билетам. Вокруг Москвы возводили карантинную сеть. Надзор за Новинской частью города взял на себя Гедеонов как член специального Соединенного совета, осуществлявшего патронирование происходящего в различных частях Москвы. Он должен был обеспечивать открытие больничных и карантинных барачков, бань, пунктов питания, караульных помещений, мест для захоронений, организовывать прием пожертвований и препятствовать распространению паники среди москвичей. В это время Кокошкин предложил прекратить театральные спектакли, но его предложение не было принято, так как «для прекращения всеобщего уныния театральные вечера были необходимы» [44, с. 88]. С ноября 1830 г. начался спад эпидемии, но необходимо было придумать способы оживления театральной жизни в Москве.

Лашенко считает фигуру Гедеонова уникальной. По ее мнению, он стал «первым театральным администратором, сумевшим, невзирая на постоянно меняющиеся условия жизни страны, объемы финансирования, состав трупп и требования к их работе, выполнять свои обязанности системно, эффективно и надежно» [там же, с. 40]. При Гедеонове на столичных сценах шли лучшие образцы отечественного и европейского музыкального и драматического искусства. В театрах блистали лучшие артисты своего времени. А первых успехов Гедеонов достиг в оперном искусстве. Как пишет Лашенко, «за ничтожно короткий срок оперный спектакль из явления убыточного, культурно малозначимого превратился в явление яркое, интересное, привлекающее публику и приносящее несомненную прибыль» [там же, с. 40].

Гедеонов занимался также проблемами бытового устройства учащихся Театрального училища и максимально приблизил помещение училища к театрам, а его классы и помещения стали соот-

ветствовать своему назначению. Он добился получения специальных помещений для отдельных служб театральной Дирекции. Многим администраторам, артистам и подсобным рабочим были выделены благоустроенные квартиры. При Гедеонове были возведены либо отремонтированы (реконструированы) пять театральных зданий Санкт-Петербурга и два театральных здания Москвы. Директор имел непосредственное отношение к проектным и строительным работам по каждому из них. Он поддерживал идею расширения театральных площадей, увеличения количества мест в театрах, комфортного размещения публики. Лащенко полагает также, что Гедеонов «двигался к созданию в Санкт-Петербурге и Москве профильных театров, каждый из которых имел бы свою специализацию, определенный жанровый ориентир...» [44, с. 41]. Он был открыт для диалога с императором, вышестоящими чиновниками, артистами, драматургами, композиторами и публикой.

По мнению Лащенко, Гедеонов знал «о сложностях в проблемах управления Императорскими московскими театрами» [там же, с. 85]. Скорее всего, он не симпатизировал Ф.Ф. Кокошкину, видя его репертуарные и кадровые просчеты. Он был моложе Кокошкина, представлял следующее поколение и не разделял подхода Директора московских театров «к решению поставленных перед ним задач» [там же]. Кокошкин был готов к прямой конфронтации с представителями высшего чиновничества и разрыв отношений со своим непосредственным начальством, а Гедеонов проводил линию на неспешное налаживание отношений с властью, претерпевающими, сотрудничество с ведомственными чиновниками и руководителями театрального дела. Тем не менее, «многое из того, что делал Кокошкин, представляя московской публике новые спектакли, оказало на Гедеонова серьезное влияние, отложившись в подсознании и сформировав, в конечном итоге, те установки, которыми он стал руководствоваться...» [там же, с. 86].

Гедеонов определял и репертуар театров. Так, например, он был автором Ходатайства о дозволении поставить на казенной сцене оперу французского композитора Даниэля-Франсуа-Эспри Обера «Немая из Портичи» («Фенелла») от 29 июля 1833 г. Это было время «триумфального шествия различных сочинений Обера по оперным сценам Европы», поэтому обращение российского театрального руководства к его творчеству можно считать закономерным [50, с. 5].

С 5 января 1835 г. должность Директора Императорских театров была причислена ко вторым чинам Двора, а с 26 августа

1847 г. – к первым чинам. Тем не менее отношение к ней в обществе было скептическим. Многие считали, что принесение в жертву большой карьеры ради должности театрального администратора говорит «о превратностях судьбы, переменчивости природы или попросту нелепости совершаемых поступков» [44, с. 38].

Американская исследовательница Дж. А. Баклер невысоко оценивает вкусы публики российских музыкальных театров 1840-х годов. Она пишет следующее: «Рационализированному, экспансионистскому и в то же время централизованному, шумному и зрелищному производству соответствует другое производство, называемое “потреблением”» [120, р. 2]. Российский культуролог Юдина делает упор на «коммерциализацию» провинциального театра в 1830–1840-е годы [117, с. 228]. Та же Баклер безосновательно утверждает, что в 1843 г. Николай I начал развивать итальянскую оперу в России [120, р. 25]. Однако, как мы уже писали в своей работе, любителем итальянской оперы был Александр I, и именно при нем она процветала в ведущих российских театрах.

### Глава 3

## РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ И ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО

Исследователи истории русской оперы XIX в. отдают приоритет второй половине столетия, когда национальная музыкальная школа процветала и обогатилась целым рядом громких, всемирно известных имен. Достаточно вспомнить П.И. Чайковского, которому во все времена посвящали большое количество научных и околонаучных трудов, не говоря о мемуарах современников. Тем не менее с начала 2000-х годов вышло немало литературы о русских композиторах первой половины XIX в. При этом преобладают научные труды, посвященные жизни и творчеству М.И. Глинки. В то же время некоторые ученые вспоминают забытых композиторов прошлого и их произведения.

Следует отметить, что дореволюционные и советские исследователи не поднимали тему мировоззрения и повседневной жизни русского дворянства в связи с историей оперы, а в современных работах она присутствует. Как известно, русские композиторы первой половины XIX в. в большинстве своем были выходцами из дворянства. Дворянское самосознание перевешивало все само-

ощущения этих людей. Творческие люди чувствовали себя не просто дворянами, а частью дворянской интеллектуальной элиты. Они получали блестящее домашнее и государственное образование, а также постоянно занимались самообразованием. Дворяне имели высокие доходы, а бытовые проблемы за них решали слуги. Воспитывались они как часть европейской элиты, имея в детстве гувернеров-иностранцев и зная французский язык лучше русского. Это очень точно выразил Велижев, написавший, что дворяне «были плоть от плоти европейской культуры, прекрасно владели иностранными языками и по внешнему виду были подчас неотличимы от европейцев» [16]. Смысл жизни они искали в личной сфере. Однако, как отмечается в современной научной литературе, «русское дворянство обладало расколотым сознанием, в котором существовали многие противоречия: приоритет частной жизни парадоксальным образом совмещался с искренним преклонением монарху и беззаветной верностью родине» [52, с. 14–15]. В первой половине XIX в. служение государю стало связываться с различными видами искусств. «Жизнь, посвященная искусству, приравнивалась к общественному служению, ведь настоящее произведение искусства способно воспитать душу человека, а значит, и улучшить нравы всей страны», – констатирует Лобанкова [там же, с. 15].

Идеальный образ мироздания дворян был воплощен в их усадьбах, «дворянских гнездах». У них развивался культ усадебной жизни. Помимо заботы о модных интерьерах, парках и садах, дворяне занимались литературой, различными видами искусств, содержали крепостные театры и оркестры. Домашнее музицирование было неотъемлемой частью дворянского досуга. Русское дворянство первой половины XIX в. подверглось европеизации, и появился «новый русский человек» – с «нежным сердцем» и «прекрасной душой» [там же, с. 37].

Принадлежность к дворянству надо было постоянно доказывать личным присутствием на балах, званых музыкальных вечерах и пышных придворных маскарадах. Профессиональное музицирование открывало для любого дворянина двери домов высшей аристократии. В России музыкальные институты складывались поздно<sup>1</sup>, поэтому в первой половине XIX в. понятия «любитель» и

---

<sup>1</sup> Первая российская консерватория – Санкт-Петербургская – была открыта в 1862 г., а Московская – в 1866 г. И только в начале XX в. открылись Московская народная консерватория (1906), Саратовская (1912) и Одесская (1913) консерватории. – *Прим. авт.*

«профессионал» не противопоставлялись друг другу, а «просвещенный дилетантизм поглощал профессионализм» [52, с. 120]. Любители могли давать публичные концерты, а наиболее состоятельные из них получали лучшее образование, чем профессионалы. Главное отличие любителей от профессионалов заключалось в том, что они занимались искусством ради искусства. Профессионалы же трудились с целью получения денежного вознаграждения, что аристократия считала унижительным. Зато владение аристократами-любителями исключительными навыками в музыке «усиливало преимущество перед другими дворянами» [там же, с. 121].

В книге Лобанковой развивается мысль о том, что «искусство воспитывает нравы и вкусы, совершенствуя общество» [там же, с. 141]. В первой половине XIX в. высшим из искусств считалась опера. Более того, именно тогда сложился уникальный исторический момент, «когда интеллектуалы и власть, артисты и музыканты, бюрократы и публика были объединены общей идеей о национальном единстве» [там же, с. 212]. Эта идея нашла художественное воплощение в опере.

Крупнейшими русскими композиторами первой половины XIX в. были представители русского дворянства А.Н. Верстовский (1799–1862), М.И. Глинка (1804–1857) и А.С. Даргомыжский (1813–1869). Алексей Николаевич Верстовский родился 1 марта 1799 г. в имении Растов Сад Тамбовской губернии, в помещицкой семье. Его отец был большим любителем музыки и держал домашний оркестр. Сам Алексей Николаевич в юности занимался игрой на фортепиано и скрипке, брал уроки вокала, изучал теорию музыки. Он учился, в частности, у знаменитого ирландского композитора и пианиста Джона Фильда.

Высшее образование Верстовский получил в Институте корпуса инженеров путей сообщения. Но увлечение музыкой и театром заставило его поменять профессию. Сначала он сделался автором водевилей. Его первым удачным произведением стал водевиль «Бабушкины попугаи» (1819), с успехом дававшийся на петербургской сцене. Работа в театре принесла Верстовскому широкую известность. В начале 1980-х годов Сконечная справедливо отмечала, что роль Верстовского в истории русского искусства «долгое время не была оценена по достоинству» [85, с. 68]. В наши дни она оценивается подобающим образом, но все же творчеством композитора занимаются немногие, что сохраняет широкое поле деятельности для будущих поколений исследователей.

Следует отметить, что Верстовский был не только автором шести опер и более 30 опер-водевилей. Он заметно проявил себя на руководящей работе: с 1825 г. Верстовский занимал должность инспектора музыки Дирекции московских театров, с 1830 г. – инспектора репертуара, с 1842 по 1859 г. был управляющим Московской театральной конторы. В бытность последним он участвовал в организации театральной и концертной жизни в городе, в том числе гастролей французского композитора Гектора Берлиоза, обратившегося к нему с просьбой внести изменения в программу концерта [102, с. 25–26]. Верстовский фактически определял театральную жизнь Москвы в 1830–1850-х годах. Он способствовал обогащению репертуара, поднятию художественного уровня спектаклей, улучшению актерского состава, популяризации отечественной музыки. Чешихин отметил, что Верстовский пользовался уважением «как композитор и знаток театрального дела» [113, с. 60]. Однако, как сетует Лобанкова, он не получил поощрений от императора [52, с. 246].

В зрелом возрасте Верстовский уделяет основное внимание оперному искусству, где он был представителем раннего романтизма. Его деятельность в этой сфере определяет историческое значение творчества композитора. К мысли об опере Верстовский приходит в конце 1820-х годов под влиянием идей московской литературно-художественной среды. В ней складывалось убеждение в том, что Россия должна иметь свою национальную оперу, основанную на преданиях родной старины. Верстовский способствовал внедрению в русское оперное искусство романтических веяний своего времени, появившихся на национальной почве. Как писал Келдыш, «ему по праву принадлежит честь и историческая заслуга создания русской национальной романтической оперы» [31, с. 346].

Первая опера Верстовского «Пан Твардовский» была поставлена в Московском Большом театре в 1828 г. Как отмечает Лашенко, эта опера восполняла «катастрофическую нехватку нового отечественного музыкально-театрального репертуара» и приветствовалась «как событие в истории русской музыки» [44, с. 83]. В основе ее сюжета лежит польская легенда о дворянине (пане-чернокнижнике), продавшем свою душу дьяволу. Образы родственного славянского быта оказались во многом близки тенденциям русского искусства того времени. В опере наблюдались искренность и простота выражения чувств, подчеркивались национальные особенности сюжета. Она была в основном песенной, с ярко выраженным цыганским элементом, но в ней имелись и большие

арии драматического характера. Премьера «Пана Твардовского» состоялась в Большом (Петровском) театре 24 мая 1828 г. и «сразу принесла произведению колоссальный успех, который в дальнейшем подтверждался из года в год» [44, с. 83].

Следующая опера Верстовского «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832) имела русские черты. Существует мнение, согласно которому композитор развил в этой опере сюжет трагедии Я. Княжнина «Вадим Новгородский», написанной в 1789 г. [70, с. 311]. По другой версии, она была написана в русском национальном духе по мотивам баллады В.А. Жуковского «Двенадцать спящих дев» [13, с. 39 ; 85, с. 77]. В ней, как пишет Пивоварова, «впервые показаны противоречия народа и власти самодержца, одна из ярких тем, воплощенная в известных отечественных операх» [70, с. 311]. К написанию либретто был привлечен поэт С.П. Шевырев. Однако его работа не удовлетворила самого Верстовского, так как поэт изменил сюжет баллады, и композитор отказался принять ее в качестве либретто. Впоследствии над либретто поработали около десятка разных авторов – группа московских литераторов, среди которых были такие известные личности, как С.Т. Аксаков, М.Н. Загоскин и А.А. Шаховской. Как пишет вед. науч. сотр., д-р филол. наук С.В. Березкина (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН), «изначально главным в замысле Верстовского была так называемая русская характеристика оперы...» [13, с. 45]. Его трактовка сюжета была «ультраромантической, и он, усложняя его, вводил в действие сложную психологическую мотивацию и яркие сценические эффекты» [там же, с. 45].

Кроме того, Верстовскому принадлежит первая попытка создать оперу по произведениям Н.В. Гоголя. Но этот замысел, как отмечает китайский исследователь Сюй Цзыдун, «осуществлен не был» [103, с. 968]. Цзыдун не пишет, какую именно оперу планировал создать Верстовский, и в других рассмотренных нами современных публикациях упоминания об этом отсутствуют. Соответствующую информацию можно почерпнуть из статьи советского исследователя А. Гозенпуда – в 1840 г. композитор в соавторстве с украинским историком и писателем Н.А. Маркевичем собирался написать оперу «Страшная месть» по произведению Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» [18, с. 896].

Самая известная опера А.Н. Верстовского и единственный спектакль, имевший долговременный успех, – это «Аскольдова могила» (1835) по роману М.Н. Загоскина. Лобанкова констатирует, что до премьеры «Жизни за царя» она «считалась главной на-

циональной оперой» [52, с. 246]. Ее высказывание можно сравнить с утверждением Чехихина, который писал, что постановка «Аскольдовой могилы» была встречена с таким восторгом, который «можно сравнить только с энтузиазмом, возбужденным постановкою в следующем году в Петербурге оперы Глинки “Жизнь за царя”» [113, с. 60]. Последняя, как отмечает Дулат-Алеев, «установила высокую планку и собственно музыкального, и идейно-содержательного решения» [24, с. 27]. Лю Цзюнь и Чэн Минъю справедливо заметили, что «Аскольдова могила» шла с разговорными диалогами, а Глинка «впервые для русского искусства создает крупные формы, пронизывая их симфонической музыкой» [56, с. 31]. После премьеры «Жизни за царя» «Аскольдова могила» уже не могла считаться лучшей национальной оперой.

Тем не менее опера Верстовского носит исторический характер. Суть ее сюжета – борьба христианского мировоззрения с отживающим свой век язычеством, противостояние различных политических сил Древней Руси, утверждение любви и идеалов православия. В ней показано духовное перерождение князя Владимира I из варвара-язычника в добропорядочного христианина. Представителем язычества выступает потомок убитого варяжского дружинника Аскольда, именуемый в либретто Неизвестным. Он пытается сделать своим орудием княжеского отрока Всеслава, любящего христианку Надежду. Конец оперы был сделан Верстовским как торжество христианских сил: Всеслав и Надежда спасаются, а Неизвестный, случайно убивший своего младшего брата, бросается в Днепр. Келдыш считает, что эта опера нравилась публике вследствие удачного сочетания увлекательной сценической интриги с волнующей романтичностью действия, демонстрацией национального колорита и искренней чувствительностью [31, с. 367]. А современная исследовательница В. Саранча (Российская академия музыки имени Гнесиных) отмечает, что уже современники нашли сходство между «Аскольдовой могилой» и западноевропейской оперной традицией [83, с. 263]. Они считали оперу Верстовского похожей на «Вольного стрелка» Карла Вебера. Саранча полагает, что в этом нет ничего удивительного, поскольку композитор «должен был хорошо знать оперу своего времени» [там же].

Однако исторической достоверностью «Аскольдова могила» не отличается. Сюжет относится ко времени принятия христианства при Владимире Святославиче, но авторы оперы перенесли события в период княжения Святослава Игоревича. Как пишет доцент, канд. искусствоведения Е.Н. Кирносова (Юго-Западный

государственный университет), «такое смещение вызвано тем, что цензурой было запрещено показывать на сцене исторических деятелей, причисленных к лику святых» [35, с. 104]. Тем не менее опера принесла широкое признание ее создателям. Постановки имели большой успех «как в столичных, так и в провинциальных театрах (в том числе в Курске в 1839 году)» [там же].

Тем не менее, как отмечает преподаватель Е.В. Бериглазова (Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки), опера «Аскольдова могила» «не выдержала конкуренции с образцами русской оперной классики и давно исчезла из театрального репертуара» [14, с. 98]. А исследователи этой оперы не оценили главного – ее концепции и стремления представить народ одним из важнейших действующих лиц истории. Верстовский же «сумел сосредоточить внимание, как слушателей, так и исследователей на важнейших проблемах времени, успешная реализация которых, как и у великого Глинки, во многом зависела от трактовки коллективных персонажей» [там же, с. 102]. Как отмечают современные китайские исследователи, «самобытность русского оперного искусства с первых шагов заявила о себе в глубоком интересе к народной жизни» [56, с. 28]. Кроме того, через всю «Аскольдову могилу» была последовательно проведена концепция православия, самодержавия и народности «как основ, на которых зиждется могущественное государство» [14, с. 102].

Как пишут Лю Цзюнь и Чэн Минъю, «Верстовский ревностно отстаивал приоритет своих музыкальных начинаний...» [56, с. 31]. Однако подлинным родоначальником русской оперы исследователи признают М.И. Глинку. Лобанкова подчеркивает, что в русской культуре существовал миф о Глинке как о «солнце русской музыки», а эпитеты «основоположник» и «отец русской музыки» и в наши дни используются в учебниках и в интернет-материалах [54]. А Фролова-Уокер сравнивает этот миф с мифом о Пушкине «как отце-основателе русской национальной литературы» [122, р. 52].

По словам Сабанеева, из плеяды талантливых композиторов первой половины XIX в. только Глинка сумел «поставить русскую музыку на фундаменты композиторской техники Европы и национального стиля самой музыки. И эти лозунги стали основными и держались все столетие...» [81, с. 29]. Его оперные и симфонические шедевры определили дальнейший путь отечественного музыкального сочинительства. Он был новатором, обновившим язык, приемы и технику музыкального письма, а также принципы худо-

жественного воплощения элементов русской народной культуры. В творчестве Глинки широко охвачены разнообразные стороны национальной действительности. При этом Сабанеев отметил историческую двойственность Глинки: с одной стороны, он родоначальник «русского национального художественного стиля», с другой – «своего музыкального мастерства он не создавал; он взял его готовым: это было европейское мастерство композиторов начала XIX в.» [81, с. 26]. В то же время критик заметил, что музыка Глинки уже включала в себя элементы «кучкизма» и «чайковизма» – последующие композиторы многое у него заимствовали. Он же делает упор на «этнографичность» мелодики Михаила Ивановича – тот принцип, которым западные композиторы не увлекались, а у нас он стал центральной художественной идеей [там же, с. 27].

Академик Асафьев обратил внимание на рациональную организованность музыки Глинки, «ее глубокий интеллектуализм и тонкий артистизм – явления до него небывалые в “музыке россиян”» [5, с. 12]. Он считает, что только Глинке «удалось окончательно включить русскую музыку в круг явлений европейской музыкальной культуры, потому что сам он свободно овладел ярчайшими ее завоеваниями» [там же, с. 13]. Как известно, он был хорошо знаком с творчеством Моцарта, Керубини, Глюка, Генделя, Бетховена, Вебера, Шуберта, Шопена, Берлиоза и Листа, знал итальянцев – Россини и Беллини. А Лобанкова высказывает принципиально новую мысль, согласно которой «музыка Глинки в первую очередь обращается к чувствам слушателя, заставляя его переживать сложную палитру переходов от одного состояния в другое» [52, с. 15].

В начале XX в. Сабанеев писал, что Глинка «был в существе своем человеком малокультурным, типичным интуитом, гениально одаренным в музыке, но лишенным кругозора» [81, с. 27]. Он «был рыхлый, вялый человек, по-видимому, не очень умный (дневники его не свидетельствуют ни об уме, ни о наблюдательности)...» [там же, с. 28]. Однако современные исследователи не разделяют эту точку зрения. Так, например, Лобанкова выделяет как положительные, так и отрицательные стороны Глинки, но все же не оставляет без внимания его работоспособность, логику, серьезность, интерес к русскому, украинскому, финскому, испанскому и персидскому фольклорам, использование музыкальных образцов французской, итальянской и немецкой школ [52, с. 12]. А основным законом поведения композитора она считает сохранение чести дворянина [там же, с. 15].

Вышеупомянутая Лобанкова справедливо отметила, что биография Глинки представляет интерес для всех, кто интересуется прошлым России и Европы. Ведь «его жизнь – это истории русского языка, философии, политических систем, развлечений, театров, гастрономии, медицины и многого другого» [52, с. 9].

Необходимо отметить, что у смоленских Глинок были польские корни. Их предок, польский рыцарь Викторик Владислав Глинка<sup>1</sup> (1616–1665), участвовал в войне с Москвой за Смоленск. После вхождения Смоленска в 1654 г. в состав России пан Викторик добровольно перешел на сторону победителей, принял православие и назвался Яковом Яковлевичем. Царь Алексей Михайлович «оставил за ним смоленские земли, полученные при польском короле, и прежний дворянский герб» [там же, с. 20]. Интересно, что впоследствии потомок Викторика Владислава, М.И. Глинка, прославил подвиг Ивана Сусанина, спасшего от поляков будущего русского царя Михаила Федоровича Романова.

Михаил Иванович Глинка родился 1 июня 1804 г. в селе Новоспасском Смоленской губернии. Его отец на момент рождения сына был отставным капитаном. Долгое время в научной литературе весьма поверхностно освещалась жизнь семьи Глинок, роль родителей и других родственников композитора в его судьбе. Как пишет Лобанкова, существовал миф о Глинке, согласно которому «он был самородком, творившим вопреки обстоятельствам» [там же, с. 22]. В современных исследованиях, наоборот, семье Глинки уделяется большое внимание. Известно, что до тринадцатилетнего возраста будущий композитор жил в родительской усадьбе. С юных лет занимался музыкой – учился игре на фортепиано и скрипке. В этот период жизни он приобретал навыки, необходимые для салонного музицирования.

Михаил с детства тянулся к любым музыкальным звукам. В деревне он постоянно слышал русские народные песни, а по праздникам в усадьбе звучала музыка профессиональных музыкантов. Его дяди по материнской линии Афанасий Андреевич и Иван Андреевич увлекались разведением птиц, пение которых слушал их племянник. Помимо этого, Афанасий Андреевич имел крепостной театр и оркестр. Юный Миша Глинка часто бывал в его имении Шмаково и с восторгом слушал крепостных музыкантов дяди. Когда мальчик освоил некоторые музыкальные инстру-

---

<sup>1</sup> В современном польском языке сохранилось слово «glinka» («глина»). – *Прим. авт.*

менты, во время балов он «подыгрывал оркестру на скрипке или маленькой флейте пикколо» [52, с. 50].

В Новоспасском тоже постоянно звучала музыка. В доме отца будущего композитора был небольшой оркестр, игравший преимущественно на духовых инструментах. В усадьбе стояли два рояля и фортепиано, предназначенные для домашнего музицирования и балов. Здесь играл и оркестр Афанасия Андреевича. Как справедливо отмечает профессор, д-р искусствоведения А.И. Демченко (Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова), для Глинки огромную роль сыграла «окружающая его среда *бытового музицирования* (так написано в авторском тексте. – *О.Б.*), которое было в просвещенном обществе явлением широко распространенным» [22, с. 192].

В 1817 г. Михаила отвезли в Петербург, где он поступил в Благородный пансион при Главном педагогическом институте. В александровскую эпоху в пансионы, как элитные учебные заведения вне общей структуры народного образования, «принимали только сыновей наследственных дворян» [52, с. 53]. В них частично преподавалась университетская программа. Впоследствии Глинка вспоминал не только об учебе, но и о своем культурном досуге: «Во время пребывания в пансионе и даже вскоре по приезде в Петербург родители, родственники и их знакомые возили меня в театр; оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг» [27, с. 36]. Будущий композитор посещал постановки таких опер, как «Водовоз» Л. Керубини, «Иосиф» Э. Мегюля, «Жоконда» Н. Изуара и др.

Гувернером юного Михаила был декабрист В. Кюхельбекер. В связи с этим в литературе поднимается вопрос о том, был ли сам Глинка декабристом. В советских исследованиях это фактически признается. Глинка действительно был знаком со многими декабристами – помимо Кюхельбекера, он общался с товарищем по пансиону С. Палицыным, мог встречаться с А. Бестужевым, знал членов многих тайных обществ. Келдыш полагал, что «влияние Кюхельбекера могло способствовать усвоению юным Глинкой освободительных идей передового русского дворянства» [31, с. 378]. Однако у современных ученых иное мнение. Так, Лобанкова считает, что Глинка не мог не знать об идеях декабристов, но «поричал революционные преобразования» [52, с. 127]. Он постоянно сталкивался с оппозиционными высказываниями, читал их в литературе. Однако «опора на традиционные ценности родительской семьи – патриотизм, родина, император, дворянская честь – были

непоколебимы. Глинка формировался как приверженец монархии, в крайнем случае конституционной» [52, с. 69].

После окончания пансиона Михаил, находясь то в Петербурге, то в Новоспасском, продолжал играть на фортепиано в салонах, участвовать в домашних концертах и т.п. Он сочинял романсы и вариации на популярные музыкальные темы, оставаясь дилетантом в музыке. В то же время музыка начала приобретать для него более серьезное значение. Глинка стал изучать выдающиеся образцы музыкальной классики. Сделавшись музыкальным эрудитом, он приходит к мысли о необходимости побывать за границей. В 1830–1834 гг. состоялась его первая поездка в Италию, Австрию и Германию. Немецкий музыкант Зигфрид Ден помог Глинке систематизировать его музыкальные познания и отшлифовать композиторское мастерство. Михаил Иванович занимался с Деном в Берлине несколько месяцев. Глинка писал о своем немецком педагоге так: он «не только привел в порядок мои знания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не ошупью, а с сознанием. Притом же он не мучил меня школьным и систематическим образом, напротив, всякий почти урок открывал мне что-то новое, интересное» [27, с. 101].

В отличие от А.Н. Верстовского, М.И. Глинка написал только две оперы – «Руслан и Людмила» и «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), но они стали подлинными шедеврами русского оперного искусства. В целях понимания особенностей появления русской национальной оперы следует остановиться в первую очередь на «Иване Сусанине». Необходимо отметить, что современные исследователи ищут истоки планов Глинки в немецкой философии. В эпоху композитора в среде интеллектуалов Германии обсуждался вопрос национального искусства и понятия «нация». Глинка, безусловно, об этом знал. Еще во времена учебы в пансионе он познакомился с идеей Иоганна Готфрида Гердера о «душе нации». Немец утверждал, что у каждой нации свой путь, «предопределенный божественным сценарием» [16]. Нации развиваются с разной скоростью, но если народ находится на низкой ступени развития, то это говорит не о том, что он «варварский», а о его «молодости». «Молодая» нация со временем достигает расцвета и «зрелости», в то время, как народы, находящиеся на высшей ступени, будут «стареть» [там же]. Немецкий философ считал, что понятия «душа нации» нельзя постигнуть умом. Оно представляет собой нечто стихийное, поэтому передать его может только художник. Для этих целей подходило музыкальное искусство, как нечто иррацио-

нальное и эмоциональное. Однако не каждый творец может проникнуть в суть нации, это удел гениев. Идея нации была актуальна и для русских, пытающихся обрести свою национальную идентичность. Лобанкова полагает, что в связи с этим «в душе Глинки появилось новое понимание собственной художественной миссии» [52, с. 205]. Он считал себя способным «выразить “душу” русской нации в своей музыке» [там же].

Планы Глинки по созданию национальной оперы стали известны поэту В.А. Жуковскому, который посоветовал композитору легенду о подвиге костромского крестьянина Ивана Сусанина, заманившего в 1612 г. польских интервентов в лес. Он оставил поляков умирать в чаще, поплатившись за это собственной жизнью. Жуковский был наставником цесаревича Александра Николаевича и учителем русского языка великой княгини Александры Федоровны. Лобанкова отмечает, что поэт был хорошо знаком с министром народного просвещения Уваровым еще по обществу «Арзамас»<sup>1</sup> [там же, с. 224]. Уваров протезировал его при дворе. «Теория официальной народности» была близка и Жуковскому, и Глинке: «они искренне верили в провозглашаемые идеи» [там же].

В доме Жуковского собирались представители творческой элиты – Пушкин, Вяземский, Одоевский, Виельгорский, Гоголь и др. Беседы были посвящены в основном литературе, но иногда – пению и музицированию. Тогда Глинка находился в центре внимания. Лобанкова отмечает, что рассказ композитора «о национальной опере чрезвычайно увлек хозяина салона» [там же, с. 221]. Как человек, приближенный к царской семье, Жуковский во всем поддерживал политику Николая I. Поэтому, по мнению А.Н. Римского-Корсакова, «то обстоятельство, что сюжет “Ивана Сусанина” подсказан Глинке именно Жуковским, делает более чем вероятной догадку, что выбор его совершен если не с ведома самого императора, то, во всяком случае, в результате предварительного сознательного учета со стороны Жуковского всех вытекающих отсюда благоприятных последствий» [76, с. 15]. К тому же, как мы уже писали, император увлекался театром.

Роль Жуковского в создании «Жизни за царя» именуется в современной литературе «исключительной» [52, с. 224]. Он работал над ней с начального этапа и курировал ее до момента постановки на сцене. После Отечественной войны 1812 г. сусанинский

---

<sup>1</sup> Общество «Арзамас» (1815–1818) – литературный кружок, объединявший сторонников нового, «карамзинского» направления в литературе. – *Прим. авт.*

сюжет стал частью национального самосознания. В опере Глинки он получил «самое подробное и драматическое развитие, став настоящей “высокой трагедией”, достойной Античности» [52, с. 225].

Тем не менее, как отмечал Сабанеев, Жуковский «по непонятным причинам... уклонился от написания либретто...» [81, с. 29–30]. Автором либретто «Ивана Сусанина» стал барон Карл-Георг (Егор) Вольдемар-Фридрих (Федорович) фон Розен (1800–1860). Лашенко первой из исследователей истории русской оперы подробно анализирует сотрудничество М.И. Глинки и Е.Ф. Розена [46]. К ее статье приложено письмо Розена в редакцию газеты «Северная пчела» в защиту собственного авторства литературного текста оперы [там же, с. 205–208]. В этом письме барон опровергает слова музыкального критика, выступавшего под псевдонимом «Ростислав», о том, что автором либретто «Жизни за царя» был ее композитор.

Знакомство Глинки и Розена состоялось, как полагает Лашенко, задолго до начала их совместной работы над оперой. Они могли встречаться, в частности, в доме А.А. Дельвига в 1828–1829 гг. [там же, с. 158]. Некоторые исследователи полагают, что выбор Глинки пал на барона Розена в связи с занимаемой им должностью секретаря великого князя Александра Николаевича, о чем композитор писал в своих «Записках» [27, с. 156]. Это наводило на мысль о том, что должность барона сыграет положительную роль в судьбе оперы. Но Лашенко опровергает этот факт, поскольку к работе над либретто Розен приступил, находясь в отставке (с чином майора) с военной службы, а должность секретаря е. и. в. государя-цесаревича он занял лишь 20 августа 1835 г. [46, с. 162].

Розен был эстляндским дворянином. На момент знакомства с Глинкой ему исполнилось 35 лет, он имел немалый творческий опыт как писатель и издатель литературных журналов и широкую известность в различных кругах общества. К его сочинениям положительно относился А.С. Пушкин. Существует версия, согласно которой Розен согласился написать либретто по повелению Николая I [там же, с. 165].

Создание литературного текста оперы «Жизнь за царя» для барона было делом сложным. Его сотрудничество с Глинкой шло нелегко: вызывали споры слог Розена, его отношение к русскому языку (барон любил «старый» язык со всеми его архаизмами). А Лаптев подчеркивает, что Розену «приходилось сочинять слова для готовой музыки» [40, с. 70]. Ключевая сцена оперы – Сусанин с поляками в лесу – была, как писал сам Глинка, первоначально

намечена в плане (эта часть плана до нашего времени не дошла. – *О.Б.*), но ее развитие принадлежало Розену [27, с. 162]. А Лашенко утверждает, что Розен и Глинка «сходились в понимании характера трактовки сцены» [46, с. 174].

Тем не менее, в научной литературе закрепилось негативное мнение о Розене, несмотря на то что Глинка никогда не давал его работе отрицательных оценок. Композитор лишь упоминал о сотрудничестве с ним [27, с. 109]. Однако в последние годы наметились изменения в восприятии исследователями значения барона Розена в русской культуре. Так, например, Лобанкова пишет, что Розена «знали как автора исторических драм, патриота, к нему хорошо относился император» [52, с. 227]. Канд. искусствоведения Е.В. Фролова (Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства) упоминает об уникальном либретто Розена к опере «Иван Сусанин» и называет его «бесценным» [111, с. 12]. А доцент С.В. Фролов (Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова) пишет, что без участия Розена «не получилось бы столь совершенной... оперы» [110, с. 25].

Следует отметить, что Николай I всячески поддерживал Глинку во время подготовки и постановки «Ивана Сусанина» в петербургском Большом (Каменном) театре, лично присутствовал на одной из последних репетиций. В апреле 1836 г. композитор был приглашен на вечер у императрицы Александры Федоровны, где царь «долго и подробно расспрашивал его об опере» [9, с. 58]. Все создатели этого спектакля «способствовали реализации национальной идеи, гениально выраженной в музыке» [там же]. Однако, как пишет Бекетова, «вряд ли стоит преувеличивать роль идеологического нажима властей, предопределившего верноподданический пафос оперы» [там же, с. 57]. Она считает, что Глинка, «монархист и патриот, был совершенно искренен, изобретая соответствующие способы музыкального воплощения “сусанинского сюжета”» [там же].

Дата премьеры «Ивана Сусанина» – 9 декабря 1836 г. – считается датой рождения русской национальной оперы. Как отмечает Лобанкова, «современники удивлялись, что достать билеты на премьеру без протекции было невозможно уже за десять дней до спектакля» [52, с. 234]. Партию Сусанина исполнял один из основоположников русской вокальной школы бас Осип Афанасьевич Петров (1807–1878), партию Вани – выдающаяся певица того времени контральто Анна Яковлевна Петрова (на момент премьеры «Сусанина» она еще носила девичью фамилию Воробьева) (1817–

1901), супруга О.А. Петрова. В то время русская национальная музыкальная школа только начинала складываться, и оценить успехи этих певцов предстояло не одному поколению зрителей. Петровы выступали на петербургской оперной сцене и вошли в историю русской оперы как первые исполнители ряда партий в операх М.И. Глинки: Петров исполнил партии Сусанина и Руслана, Петрова – Вани и Ратмира.

Интересно, что песенные переживания героев «Сусанина» были вложены в уста русских героев, а образы поляков раскрывались в основном через танцевальные номера. Балетные сцены Глинки, «изображающие поляков в “Жизни за царя”, – пишет Лобанкова, – создавали важный подтекст национальной оперы» [53, с. 59]. Мир «своего», как мир поющих русских, воплощал идеологию «официальной народности». Мир «чужого», как мир танцующих поляков, был воплощением дьявольского. После гибели Сусанина звучит хор «Славься» – апофеоз патриотизма русского народа. Не случайно вплоть до начала XX в. этот хор являлся неофициальным династическим гимном России. Как отмечает Демченко, «Глинка вывел на сцену крестьянскую массу, и благодаря исключительной значимости хоровых сцен, народ впервые стал важным, необходимым “действующим лицом” в опере» [22, с. 193].

В научной литературе нередко подчеркивается, что Глинка создал совершеннейшее произведение, превосшедшее все предшествующие отечественные оперы. Национальный характер этого сочинения ни у кого не вызывал сомнений. Как писал выдающийся музыкальный деятель И.И. Соллертинский, «высокий драматический пафос “Сусанина” – в безграничной любви к родине, в клочущей ненависти к захватчикам; основной драматургический стержень – героическое самопожертвование человека из народа, сознательно идущего на гибель, чтобы отвратить нависшую над родиной опасность» [98, с. 658]. Лобанкова отмечает, что Глинка «впервые отказался от жанра комической оперы, в рамках которой прежде рассматривался национально-имперский дискурс» [52, с. 242]. А Лю Цзюнь и Чэн Минью уточняют, что в этой опере впервые в русской и мировой культуре «крестьянин был обрисован не в комедийно-бытовом, а в возвышенно-трагедийном плане, воплощая духовное величие народа (примечательны его слова в момент столкновения с поляками: “Страху не страшусь, // Смерти не боюсь. // Лягу за святыю Русь”»)» [56, с. 32].

Сам Глинка писал о премьерe «Ивана Сусанина» следующее: «Успех оперы был совершенный, я был в чадy и теперь решительно не помню, что происходило, когда опустили занавес» [27, с. 121]. Композитор удостоился благодарности присутствовавших на премьерe представителей царствующей фамилии. В своих «Записках» он писал следующее: «Государь первый поблагодарил меня за мою оперу...» [там же]. В скором времени Глинка удостоился императорского подарка: перстня стоимостью 4000 руб., состоявшего из топаза, окруженного тремя рядами бриллиантов. Как пишет Лобанкова, композитор «получил признание императора, высшего судьи в России, его поддерживала влиятельная интеллектуальная элита, о нем сообщали газеты, и ему уже заказывали музыку для государственных событий (например, гимн для приветствия в Смоленске цесаревича Александра, путешествующего по России)» [52, с. 246].

Самым авторитетным музыкальным экспертом для Глинки был князь Владимир Федорович Одоевский (1804–1869), с которым композитор познакомился в декабре 1826 г. Он был автором двух статей об опере «Жизнь за царя», в которых назвал ее «истинным произведением искусства» [там же, с. 239]. Его публикации о музыке высоко ценились, он создавал репутацию композиторам и музыкантам. Одоевский – «примечательная фигура, повлиявшая на развитие всей русской культуры» [там же, с. 139]. Он и сам обладал многочисленными талантами и пробовал себя во многих искусствах и науках. Одоевский, как и Глинка, был воспитан на идеях немецких романтиков и утверждал, что «жить нужно только для науки и искусства, все остальное – тленно» [там же]. Искусство и политика находились для обоих в тесной взаимосвязи. Они считали, что «залогом просвещенного государства, его расцвета, является наличие сообщества талантливых интеллектуалов, посвятивших свою жизнь искусствам и наукам» [там же]. Только критика Одоевского не вызывала у Глинки обиды. Композитор и критик были друзьями. Ст. науч. сотр. О.П. Кузина (ГЦММК) пишет об Одоевском так: «Глубокие знания и развитый музыкальный вкус позволяли ему давать точные оценки событиям петербургской музыкальной жизни I половины XIX века, и, в частности, такому выдающемуся явлению, как творчество Михаила Ивановича Глинки» [38].

По утверждению Лобанковой, переименовав оперу «Иван Сусанин» в «Жизнь за царя», Глинка «нарушил оперную традицию: названия обычно давались по имени главного героя, но те-

перь заявлялась главная идея оперы» [52, с. 234]. Это утверждение представляется нам совершенно справедливым: по сути, это была демонстрация верноподданничества композитора. «Через содействие Гедеонова я получил позволение посвятить оперу мою государю императору; и вместо “Ивана Сусанина” названа она “Жизнь за царя”», – писал Глинка в своих «Записках» [27, с. 120]. Дулат-Алеев утверждает, что эта опера «решала одновременно общественно-политические и художественные задачи» [24, с. 26]. А Лаптев полагает, что замена названия на «Жизнь за царя» была логичной, так как в нем «ясно выражалась одна из ценностей “официальной народности”» [40, с. 70].

Глинка, действительно, противником монархии не был, а, напротив, добивался разрешения посвятить свою оперу императору. Сабанеев называет Михаила Ивановича «патриотом и националистом» [81, с. 28]. Он небезосновательно полагает, что появление «Жизни за царя» «отчасти... совпало с зарождением течения славянофильства и усиленного национализма в интеллигентных сферах России» [там же, с. 30].

В каркас оперы Глинки вошли основы триады министра народного просвещения Уварова «православие, самодержавие, народность», на которых и держалась российская монархия. Однако, как утверждает Лобанкова, «вульгарной прямолинейностью грешит мнение, появившееся позже и воспроизводимое до сих пор, что опера Глинки являлась иллюстрацией идеологии Уварова и всецело была подчинена государственной задаче» [52, с. 241]. Она отмечает, что «художественный текст оперы шире и многограннее политического» [там же]. Ее успех способствовал распространению ошибочного мнения о том, что до Глинки русской оперы не существовало. На деле, во второй половине XVIII в. русская опера уже завоевывала театральные подмостки, но до Глинки жанр оперы, как справедливо замечает Дулат-Алеев, «не ассоциировался с идеей “первенства России” и с большими достижениями; его постановка на сцене не могла претендовать на статус, говоря современным языком, масштабного общенационального проекта» [24, с. 25].

Как пишет преподаватель К.В. Непомнящая (Ялтинский филиал Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского), «Жизнь за царя» является «новаторской и по содержанию (в центре – подвиг крепостного крестьянина), и по музыкальному материалу (мелодика близка русскому фольклору)» [65, с. 16]. А доцент, канд. искусствоведения М.А. Сидорова (Магнитогорская государственная

консерватория (академия) им. М.И. Глинки) обращает внимание на то, что с первой оперой Глинки начинается «история социально и онтологически значимых идей и тем» [84, с. 35].

В опере проявился мощный драматический гений Глинки, что видно из основных ее сцен. К ним относятся, в частности, зловещее вторжение поляков в избу Сусанина, где совершались радостные приготовления к деревенской свадьбе, и сцена убийства крестьянина в дремучем лесу. От последнего акта «Ивана Сусанина» тянутся музыкальные нити к трагической опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов». Сабанеев писал, что «настоящая русская музыка... родилась именно с композицией этой оперы» [81, с. 28]. Как справедливо заметил Лю Явэй, «развитие музыкального искусства до конца XIX века в России во многом проходило “под знаком” М.И. Глинки, что немало способствовало цельности и монолитности “русского стиля”, особому звучанию симфонических и оперных произведений» [57, с. 60]. Более того, «Жизнь за царя» – произведение мирового значения. Первым это понял французский композитор и дирижер Берлиоз, отметивший, что Глинка – композитор первоклассного европейского масштаба [98, с. 660].

Упомянувшие нас исследователи Левашев, Тетерина и Щеболева обратили внимание на то, что в литературе остается незамеченной детально продуманная Глинкой логика «художественного осмысления тех конкретных исторических реалий, которые относятся к последним месяцам “смутных времен” Московского государства, точнее говоря, к периоду от 21 февраля (3 дня основного действия оперы в деревне Домнино<sup>1</sup> и ее окрестностях) до 11 июля 1613 г. (1-й день венчания на царство Михаила Федоровича в Московском кремле)» [51, с. 125]. Они же считают, что Глинка знал тексты царских указов за период с 1616 по 1731 г., касающихся личности Ивана Сусанина [там же, с. 133]. Более того, Левашев провел эксперимент, посетив деревню Домнино, чтобы выяснить, насколько эта местность соответствует декорациям глинкинской оперы. Выяснилось, что она имеет болотистый характер. В статье это описывается так: «С живописных холмов открывался бескрайний простор Чистого болота длиной свыше 28 верст и соответствующей шириной» [там же, с. 128]. Такая картина соответствует словам Ивана Сусанина, обращенным к прием-

---

<sup>1</sup> Правильно: село Домнино (ныне – в Костромской области). В этом селе, являвшемся родовой вотчиной предков Михаила Федоровича Романова бояр Шестовых, жил Иван Сусанин. – *Прим. авт.*

ному сыну Ване: «Пойду, пойду их заведу в болото, в глушь, в трясины, в топь» [51, с. 128]. При этом ни Глинка, ни его либреттист Розен в этих местах не были. Возникает вопрос о том, из каких источников они могли узнать о характере описываемой ими местности. Щеболева полагает, что подсказать им это могли дворяне, проживавшие на костромской земле. Она включила в число авторитетных фигур, приближенных к императорскому двору и не утративших связи с Костромской губернией, сенатора С.С. Борщова и его сестру гофмейстерину Н. Борщову (они имели усадьбу в урочище Ильинском в 13–15 верстах от Домнина), губернатора костромского и петербургского М.Н. Жемчужникова (о его семье с уважением отзывался Глинка) и гвардии полковника, статского советника, владельца поместья в районе Солигалича С.П. Купреянова [там же, с. 134–135]. Исследовательница считает, что «связи дворян из провинции со столичными были достаточно тесными, особенно у лиц, занимавших в центрах губерний начальственные должности» [там же, с. 135].

Левашев, Тетерина и Щеболева выделяют также ряд несуразностей в опере «Жизнь за царя». Так, например, непонятно, в какое время года происходит действие спектакля. Богдан Собинин приезжает в Домнино на лодке, девичий хор радуется весне, а в это время польский отряд замерзает в лесу от лютого мороза. Интересно также, как поляки, узнав в Варшаве о решении Земского собора от 21 февраля 1613 г., опередили московское посольство к боярину Михаилу Федоровичу Романову и неожиданно очутились в костромской глуши? В опере присутствуют и другие подобные моменты. Ученые считают, что они оставались без внимания из чувства пиетета по отношению к Глинке, а также по религиозно-идеологическим и социально-политическим причинам [там же, с. 126].

В статье Лашенко [43] предпринимается попытка сравнить появление «Жизни за царя» с другими значительными явлениями русской культуры 1836 г., являвшимися «маркерами» своего времени. Эти сравнения отсутствуют в других исследовательских работах, где опера Глинки, как правило, сравнивается лишь с подобными музыкальными произведениями его эпохи. Лашенко же проводит параллели между «Жизнью за царя», с одной стороны, и комедией Н.В. Гоголя «Ревизор» и «Первым философическим письмом» П.Я. Чаадаева – с другой. Последние «стали определенной “точкой отсчета” на шкале интеллектуальных и эстетических ценностей людей того времени, – шкале, на которой опера Глинки заняла свое, вполне определенное место» [там же, с. 280]. В част-

ности, «Ревизор» и «Жизнь за царя» задавали координаты «единому императорскому театральному проекту, во главе угла которого стояла задача создания презентационного образа русской империи во всем многообразии его проявлений и форм воплощения» [43, с. 284].

Необходимо отметить, что первая опера Глинки проникла в повседневный быт общества. Она вызвала широкий отклик и в бальных залах. Французскую кадрили из этой оперы танцевали на балах весь сезон и даже летом. А мазурка из польского акта, как отмечает канд. искусствоведения Н.А. Рыжкова (Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова), «превратилась в достаточно обычный бальный танец» [80].

Непомнящая пишет, что Глинка обобщил «достижения русской музыки, элементы народной культуры и наследие венских классиков, романтиков...» [65, с. 16]. Но такая характеристика его творчества представляется неполной в связи с более удачным замечанием Сабанеева, что «Жизнь за царя» «синтезировала в своем облике музыкальные культуры трех “музыкальнейших наций” мира: Германии, Италии и Франции, прибавив к ним русскую музыкальную одаренность и глубокую проникновенность в сущность русской национальной мелодики» [81, с. 29]. Он же приходит к выводу о том, что «Жизнь за царя» – это одно «из наиболее гармоничных и эстетически совершенных произведений оперной литературы...» [там же].

Опера «Жизнь за царя» была сохранена в репертуаре по приказу Николая I и стала как бы официальной оперой русского самодержавия: ею на протяжении 80 лет открывался каждый сезон императорских театров. Сразу же после премьеры император распорядился, чтобы на опере бывали кадеты и воспитанницы женских институтов. Номера из нее звучали на императорских праздниках. Другими словами, российские цари использовали оперу как инструмент монаршей власти для патриотического воспитания граждан. И это довольно сложное музыкальное произведение стало ассоциироваться с властью. Сабанеев, посещавший этот спектакль в начале XX в., писал: «На моей памяти популярность этой оперы стала бледнеть, что было результатом ее чрезмерной официозности и нарождавшихся в России левых и антимонархических настроений» [там же, с. 30].

«Жизнь за царя» была снята с репертуара только во время Февральской революции 1917 г., поскольку ее идея не соответствовала новой политической обстановке. В советский период она

была восстановлена, но приспособлена к условиям эпохи – опера подверглась всевозможным экспериментам и пертурбациям, в том числе полному изменению сюжета в духе времени. В 1939 г. одобрение властей получила «не монархическая» литературная версия С.М. Городецкого, которую дозволялось использовать в постановках и на концертах, в учебниках и научных трудах, а также «при академических нотных публикациях авторской партитуры и клавира» [51, с. 127]. Однако в 1990-е годы, когда театр начал избавляться от идеологических штампов, положение не слишком изменилось из-за сильного воздействия на творческие умы версии Городецкого.

В 1842 г. в петербургском Большом театре была впервые поставлена вторая опера Глинки «Руслан и Людмила». Писалась она медленно, урывками, в неблагоприятных обстоятельствах: творчество композитора не находило широкого понимания слушателей, а личная жизнь не сложилась. Работа над «Русланом и Людмилой» растянулась более чем на пять лет. Глинка был лично знаком с А.С. Пушкиным, и последний пожелал принять участие в составлении либретто, но вскоре был убит на дуэли. Белорусский музыковед Ю. Златковский считает, что «Руслан и Людмила» – это своеобразный памятник поэту, содержащий идею супружеской верности в ответ на клевету, запятнавшую честь его жены [28, с. 3]. В опере Глинки, как пишет профессор, д-р искусствоведения Е. Алкон (Российская академия музыки имени Гнесиных), можно усмотреть концептуальную метафору: «Ратмир и Горислава – Пушкин и его жена Наталья» [4, с. 289].

По причине смерти Пушкина при создании текста «Руслана и Людмилы» Глинка был вынужден отчасти полагаться на собственные силы, отчасти на поддержку случайных помощников. Так, в работе над планом оперы и либретто участвовали друг и бывший коллега композитора К. Бахтурин, князь А. Шаховской и литератор В. Ширков. Влияние на окончательное формирование спектакля оказали известный декоратор Роллер и балетмейстер Титюс. Но декоратор осовременил происходящее на сцене: действие оперы происходило в языческой Руси, а на последней декорации был изображен православный храм. Лобанкова считает, что это позволяло зрителю ощутить «единство прошлого и настоящего, старой Киевской Руси и современной империи» [52, с. 339]. А Дулат-Алеев справедливо заметил, что опера отправляла «публику в древнюю Киевскую Русь», но при этом «была прочно связана с современностью с помощью символического имени А.С. Пушкина» [24, с. 27].

«Руслан и Людмила» относится к типу русской эпическо-сказочной оперы с комедийными элементами. Для ее действия характерно нагромождение всевозможных событий, часто с недостаточной логичностью вытекающих друг из друга, быстрой сменой различных сцен и обстановки, мельканием образов, обилием контрастов и превращений, что призвано поразить зрителя. Но нельзя утверждать, что за этим кроется несерьезность содержания оперы. Наоборот, облик ее персонажей отличается жизненностью и правдивостью. Через все произведение проходит идея торжества жизни, света и радости. Более того, как утверждает Дулат-Алеев, Глинка «предпринял отступление от литературного первоисточника, усилив героические, военные и историко-символические мотивы, чем сблизил сказочно-легендарный сюжет с патриотической темой» [24, с. 27].

«Руслан» в чем-то похож на немецкую волшебную оперу, но отличается от нее сложной интригой, протяженностью идеи и большим количеством персонажей. Музыка к нему сочинялась по воле вдохновения. Глинка вспоминал, что художник И.К. Айвазовский сообщил ему три татарских напева, которые слышал в Крыму, и композитор употребил два из них для лезгинки, а третий для *Andante* сцены Ратмира в 3-м акте [27, с. 131]. Основной конфликт состоял в столкновении сил добра и зла. Выразительные вокальные партии были написаны для главных героев – богатыря Руслана и его возлюбленной Людмилы. К положительным персонажам относится также добрый волшебник Финн, для которого композитор сочинил балладу. Соперник Руслана Фарлаф, по замыслу Глинки, исполняет рондо «Близится час торжества моего», написанное для баса в виде быстрой скороговорки. В целом отрицательные образы решены в основном средствами инструментальной музыки. В частности, Глинка написал танцы в замке злой волшебницы Наяны и в садах Черномора, а также знаменитый марш Черномора. При этом, как полагает Е. Алкон, драматургические принципы «Руслана и Людмилы» «получили неоднозначную оценку и послужили причиной многих споров» [4, с. 288].

Первоначально эта опера оглушительного успеха не имела. Большой театр в Петербурге не обладал достаточными возможностями для создания яркого сценического действия. Поэтому постановка оперы превратилась в костюмированный концерт и вызвала острую полемику в прессе. Одни называли ее новым шедевром русского искусства, другие – «ученой» музыкой. Лишь узкий круг людей смог понять ее истинное значение. А «музыкальный мир

разделился на тех, кто восхищался ею и тех, кто считал ее неудавшейся» [52, с. 325]. В ходе разучивания оперы Глинка вынужден был, по требованию театральной дирекции и ряда влиятельных лиц, согласиться на ряд переделок, которые искажали его первоначальный замысел. Он признал, что в опере много недостатков [27, с. 182]. Неудачи довершил демонстративный отъезд царской семьи с премьеры перед ее последним действием. Как мы писали в одной из наших статей, опера «Руслан и Людмила» «показалась императору демократической, он увидел в ней насмешку над самодержавной властью...» [119, р. 44].

Однако нельзя говорить о полном провале «Руслана и Людмилы». Лобанкова, например, так анализирует соответствующий миф: она считает, что его создавали друзья композитора, которые как люди творческие считали провал знаком успеха [52, с. 346]. Кроме того, сам Глинка поддерживал этот миф, считая, что опера не удалась.

Несмотря на это, «Руслан и Людмила» стала образцом для подражания русских композиторов последующих поколений. Со дня премьеры до 1846 г. опера прошла 56 раз. Даже Верстовский отмечал ее успех у публики [там же, с. 344]. Так же, как и на «Жизнь за царя», император направлял на эту оперу военных для воспитания патриотизма и хорошего вкуса. В 1843 г. «Руслана и Людмилу» перестали давать в связи с приездом в Петербург модной итальянской оперной труппы. Но в 1858 г. известный бас Петров решил возобновить спектакль для своего бенефиса.

Каковы были причины первоначального неуспеха «Руслана и Людмилы»? Она отличалась новизной и оригинальностью стиля, что было недоступно для понимания многих слушателей. Сыграло роль и предвзятое отношение верхушки общества к Глинке. Но и молодые, демократически настроенные люди эту оперу не поняли. Они ждали простой и горькой житейской правды, а не пушкинской сказки в ярких солнечных тонах. Долгое время в разных кругах общества сохранялся взгляд на «Руслана и Людмилу» как слабое произведение, лишенное цельной актуальной идеи. В действительности, как считается в современной отечественной литературе, на показы этого спектакля «возлагалась благородная просветительская миссия» [там же, с. 347].

Творчеством Глинки восхищался венгерский композитор Ф. Лист, любивший русскую музыку. В Петербурге, на музыкальном вечере у Одоевского, он познакомился с музыкой Глинки. Лист сыграл с листа несколько фрагментов из оперы «Руслан и

Людмила», а на одном из публичных концертов исполнил импровизацию на темы из «Жизни за царя». Глинка посещал концерты Листа и беседовал с ним. Оба высоко друг друга ценили. Однако, как утверждает Лобанкова, Глинка удостоился похвал не только Листа, но и итальянских певцов (конкретные имена не указываются). А в 1844 г. в парижской газете «Revue de Paris» была опубликована статья Г. Мериме, в которой давалась высокая оценка опере «Жизнь за царя» [52, с. 361].

М.Е. Пылаев (Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет) пишет о восприятии русской оперы известным немецким музыковедом второй половины XX в. Карлом Дальхаузом [74]. Дальхауз был автором рецензии на немецкое издание «Записок» Глинки. «Ивана Сусанина» он характеризует как «оперу спасения», а ее стилистику выводит из народной песни, или народно-песенного духа. Дальхауз объясняет и рост национального начала в русской музыке – «связывает его с возникшей в обществе потребностью в музыкальном выражении или отражении национально-политического чувства...» [там же, с. 16]. Исторические истоки «Ивана Сусанина» он возводит к революционной эпохе 1789 г. При этом Отечественная война 1812 г. в России и восстание декабристов немцем игнорируются. Немецкий музыковед характеризует также «Руслана и Людмилу» как запутанную по содержанию сказку, пеструю по действию, «но с бледными характеристиками» [там же].

Некоторое отражение в современной литературе получила педагогическая деятельность Глинки, а именно подготовка оперных певцов. Среди учеников композитора был певчий Придворной певческой капеллы Николай Кузьмич Иванов, отношениям с которым Михаила Ивановича посвящена статья Лашенко [45]. Д-р пед. наук Р.В. Сладкопевец (Московский государственный университет культуры и искусств) относит к ученикам Глинки О. Петрова, А. Воробьеву-Петрову, Д. Леонову, А. Лодия и С. Гулак-Артемовского [86, с. 88]. Следует отметить, что это были известные в свое время оперные певцы, развивавшие традиции русского оперного пения.

Лобанкова заметила парадокс, связанный с Глинкой: в наши дни имя этого композитора более известно, чем его музыка. «Теперь с трудом можно найти российские театры, где постоянно идут оперы Глинки “Жизнь за царя” и “Руслан и Людмила”...», – констатирует исследовательница [52, с. 5]. Ей противоречит доцент В.Д. Осипова (Омский государственный университет им.

Ф.М. Достоевского), которая пишет, что «лучшие оперы композиторов XIX в., в которых отражены героические события российской истории, не сходят с афиш отечественных и зарубежных театров» [67, с. 766]. И к этой категории, безусловно, относится «Жизнь за царя». Лобанкова же считает, что в XXI в. «значение Глинки не выходит за рамки русской музыки», поскольку зарубежные профессионалы, как правило, относят музыку Михаила Ивановича «к направлению национального романтизма, в рамках которого формировались разные национальные локальные школы» [52, с. 6]. А Фролова-Уокер, будучи преподавателем британских университетов, выяснила, что даже для студентов-музыковедов Глинка, как и любой другой русский композитор вплоть до Стравинского, «ничтожество» [122, р. VIII]. С ней не согласен российский историк Ю.Н. Фост, утверждающий, что «музыка Михаила Ивановича Глинки живет полной жизнью, объединяет людей и их чувства во имя мира и добра» [109]. А канд. искусствоведения И.А. Медведева (Государственный центральный музей музыкальной культуры) отмечает, что «интерес к Глинке в ближнем и дальнем зарубежье локален, но он есть, и жалко было бы его потерять» [63].

Связующим звеном между творчеством М.И. Глинки и «Могучей кучки» была яркая музыкальная деятельность Александра Сергеевича Даргомыжского. В наши дни творчество композитора освещается недостаточно полно. Не написаны современные биографии Даргомыжского. О нем вспоминали лишь в честь 200-летия со дня его рождения на Чтениях в Санкт-Петербургской консерватории, которые проходили 16–17 апреля 2013 г. На них были сделаны доклады, посвященные рукописям и автографам Даргомыжского из петербургских архивов, учебным тетрадям Даргомыжского из фонда Отдела рукописей НМБ, Альбому Даргомыжского из Рукописного отдела Института русской литературы РАН, двум сценарным планам и первоначальному либретто оперы «Русалка» из Отдела рукописей НМБ. Как пишет науч. сотр., канд. культурологии Н.В. Александрова (Санкт-Петербургская государственная консерватория), «были опровергнуты некоторые устоявшиеся положения относительно авторства одного из вариантов сценария оперы, а также выдвинуты новые гипотезы о процессе работы Даргомыжского над “Русалкой”» [2, с. 35]. Рассматривалась деятельность Даргомыжского как члена Русского музыкального общества и председателя Санкт-Петербургского отделения РМО. А в Шереметевском дворце была представлена выставка «Верди, Вагнер, Даргомыжский».

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 февраля 1813 г. в селе Троицком Белевского уезда Тульской губернии в семье побочного сына крупного вельможи, получившего дворянство в 1820 г. Его мать была некоторое время известна как поэтесса и развивала художественные наклонности в своих детях. Будущий композитор получил дома хорошее музыкальное образование: он играл на фортепиано и скрипке, неплохо пел. К началу 1830-х годов Даргомыжский приобрел известность как салонный пианист, автор фортепианных пьес и романсов. Как отметил историк музыки А.А. Алексеев-Борецкий (Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова), свои первые лавры пианиста и композитора он пожинал в музыкальном салоне великой княгини Елены Павловны, супруги великого князя Михаила Павловича Романова [3, с. 4]. И неслучайно в 1867 г. Елена Павловна без колебаний подписала протокол об утверждении Даргомыжского в должности Председателя Санкт-Петербургского отделения Русского музыкального общества.

В 1834 г. композитор познакомился с М.И. Глинкой, указавшим ему на необходимость изучения основ музыкальной технологии. Эта встреча стала решающей в судьбе Даргомыжского. Более того, пример Глинки вдохновил его на сочинение оперы. В 1839 г. он закончил свою первую оперу, что под названием «Эсмеральда» была поставлена восемь лет спустя на сцене Большого театра в Москве. Российская исследовательница Н.А. Кулыгина (Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов) отмечает высокопрофессиональный уровень этой оперы и прослеживает национально-самобытный подход композитора к претворению в жизнь произведения по мотивам иностранного романа [39]. Даргомыжский писал музыку на французский текст «Собора Парижской Богоматери» и не внес в либретто каких-либо серьезных изменений. Кулыгина отмечает переплетение в сюжете двух линий – «социально-исторической и любовно-лирической» [там же, с. 158]. В отличие от Кулыгиной, историк музыки Н.Ф. Финдейзен обрушился на композитора с критикой за его увлечение воплощением картинно-живописных эффектов. Он писал, что Даргомыжский «взял себе в образец школу немецкую, и притом такую, которая имеет в виду не столько мелодию, сколько ученую гармонию» [106, с. 24].

Французская романтическая опера отличалась рядом музыкальных достоинств, театральностью и зрелищностью. Поэтому в выборе Даргомыжского «проявилось и скрытое соперничество с Глинкой, стремление вступить с ним в творческий диалог и дать

свой, альтернативный ответ на “Жизнь за царя”» [39, с. 157]. Однако сценическая судьба «Эсмеральды» была не слишком удачной. Ее премьера состоялась только в 1847 г. – в то время, когда жанр романтической оперы уже утратил свою популярность. К тому же Петербург был увлечен тогда итальянской оперой, «практически вытеснившей с подмостков Императорских театров сочинения отечественных композиторов» [там же, с. 160]. По этим причинам «Эсмеральда» не смогла оказать такое влияние на русский оперный театр, какое предполагалось при своевременной постановке.

Многие исследователи отмечают влияние Глинки на Даргомыжского. Келдыш называл Даргомыжского «ближайшим преемником и последователем Глинки», но признавал, что он «был художником иного склада и направления, во многом противоположным облику своего гениального предшественника» [31, с. 436]. Асафьев же написал более категоричное суждение: Глинка и Даргомыжский – «явления диаметрально противоположные, и там, где Даргомыжский соприкасается с Глинкой или подражает ему, он теряет свою самобытность...» [5, с. 15–16]. Даргомыжский далек от романтического пафоса и мира фантазии. Он стремится подчеркнуть решительные моменты: драматический конфликт, напряжение страсти, острый миг горя. Глинка же гармоничен и любит целостность форм. Даргомыжский характеризует бытовые стороны жизни, чувства простых скромных людей, опирается на музыку домашнего круга.

Чешихин называет Даргомыжского композитором, особенно сильным «в сфере выразительного речитатива, т.е. музыкальной драмы» [113, с. 13]. Однако в отличие от Глинки Даргомыжский стал придавать большее значение индивидуальному, частному, например внутреннему миру человеческой личности. Как писал о нем сам Глинка, это «был бойкий фортепьянист, а впоследствии весьма талантливый композитор...» [27, с. 107]. В плане обогащения музыкального языка Даргомыжский был смелее и разностороннее Глинки. Первым серьезным проявлением осознания Даргомыжским национального, русского в музыке была его опера «Русалка» (1848), которая, по мнению канд. искусствоведения Н.И. Вербы (Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена), «принадлежит к выдающимся явлениям русской культуры» [17, с. 207]. «Русалка» – бытовая опера лирико-драматического плана по мотивам одноименного произведения А.С. Пушкина. В ней правдиво отражена известная в художественном мире тема – судьба обманутой девушки из народа и несча-

стного отца. Как пишет профессор, д-р искусствоведения А.М. Цукер (Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова), «Русалка» «стала первой русской лирико-психологической драмой» [112, с. 98]. В то же время у этого произведения было и другое значение – социальное. Как отмечает Чигилейчик, «в качестве главных героев композитор выделяет простых крестьян» [114, с. 64]. Даргомыжский показывал Глинке отрывки из «Русалки». У них, по утверждению Лобанковой, сложились специфические отношения – «они подсмеивались друг над другом, подстраивали смешные ситуации, а иногда и открыто конкурировали» [52, с. 453].

Лучшей оперой Даргомыжского не без оснований считается «Каменный гость», завершённый его друзьями и поставленный на сцене Мариинского театра в 1872 г. Она оказала заметное влияние на развитие русского оперного искусства, несмотря на то, что публика не приняла ее сразу. «Каменный гость» – одна из «маленьких трагедий» А.С. Пушкина. Даргомыжский полностью взял его литературный текст. По мнению российской исследовательницы Г.В. Заднепровской (МГУ им. М.В. Ломоносова), «Каменный гость» стал первой русской литературной оперой, т.е. оперой, автор которой сохранил неизменным текст литературного произведения, лежащего в основе либретто [26, с. 186].

У Пушкина сущность действия произведения сводится к тонкой игре психологических оттенков и наблюдению за любыми сменами настроения действующих лиц. Даргомыжский решил соответствовать этому и создал реалистическую музыкальную драму. Как пишет Итальянская, композитор «опирается на прозаическое прочтение текста, т.е. смысловое и драматическое начало становятся важнее поэзии слова» [29, с. 18].

Как справедливо отметил Келдыш, Даргомыжский демократизировал тематику опер, «создал новые образы людей скромных, незаметных, лишенных ореола героизма или царственной пышности и величия, но наделенных способностью к сильным и глубоким переживаниям: отразил внутренний строй чувств человека разночинной среды, обреченного на трудную жизненную борьбу и суровые невзгоды» [31, с. 467]. А современная исследовательница Чигилейчик видит новаторство Даргомыжского в его убеждении в том, что «музыка должна всецело подчиняться драматическому началу» [114, с. 64].

В последние годы ученые практически не пишут о том, что в николаевское правление началось оперное творчество известного

русского композитора и музыкального критика Александра Николаевича Серова (1820–1871). В конце 1840-х – начале 1850-х годов он работал над оперой «Майская ночь» по произведению Н.В. Гоголя, ставшей впоследствии самым значительным из незавершенных сочинений композитора. Об этом упоминает лишь Суй Цзыдун, который подчеркивает, что «нотные материалы этого произведения не сохранились» [103, с. 968].

Менее известным сочинителем опер был автор знаменитого романса «Соловей» Александр Александрович Алябьев (1787–1851). Даже Чехихин привел мало сведений о нем, перечислив основные его произведения и написав, что он сотрудничал с Верстовским в деле создания оперетты-водевиля «Хлопотун, или Дело мастера боится» 1824 г. [113, с. 59]. Тем не менее, как справедливо отмечает российская исследовательница А.О. Митина (Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского), творчество Алябьева – «одно из ярчайших явлений русской музыкальной культуры первой половины XIX века» [64, с. 24].

А.А. Алябьев родился 15 августа 1787 г. в Тобольске, в семье губернатора. При участии его отца, Александра Васильевича, был создан Тобольский оперно-драматический театр. С 1801 г. Александр Александрович работал в Санкт-Петербурге в Берг-коллегии, ведавшей горным делом. Он увлекался музыкой, и с 1810 г. публиковал свои сочинения. О.А. Грачёва (Московский пограничный институт ФСБ РФ) полагает, что Алябьев «принадлежал к вольнолюбивой, “беспокойной” части русского офицерства, выдвинувшейся в ходе Отечественной войны 1812 года и Заграничных походов русской армии 1813–1814 гг.» [21, с. 71]. В 1812 г. он добровольно, в составе гусарского полка, отправился на войну, где участвовал во многих сражениях и действиях партизанских отрядов под руководством Дениса Давыдова. С последним Алябьев быстро находит общий язык, «у них завязывается дружба» [85, с. 47]. Композитор был ранен, награжден двумя орденами Анны 3-й степени, орденом Владимира 4-й степени и медалью в честь войны 1812 г. Среди его заслуг – пленение адъютанта маршала Бертье. Он участвовал и в Заграничном походе русской армии, дошел до Парижа. По возвращении в Россию Алябьев «был сначала переведен в лейб-гвардии Конно-егерный полк, затем в Ахтырский гусарский полк» [21, с. 71].

Перу Алябьева принадлежат шесть опер и восемь опер-водевилей. Академик Келдыш отмечал, что композитор получил широкую известность благодаря музыке к водевилям и комиче-

ским операм [31, с. 325]. Современные исследователи не выделяют его оперное творчество как первостепенное, поскольку Алябьев был больше известен как автор романсов. В 1822 г. он создает свою первую комическую оперу «Лунная ночь, или Домовые». В премьерe этого спектакля, прошедшей в театре на Моховой, были заняты М.С. Щепкин, П.А. Булахов, Н.В. Репина. В 1823 г. композитор вышел в отставку в чине подполковника и поселился в Петербурге, где сблизился со многими писателями и деятелями искусства – А.С. Грибоедовым, А.Н. Верстовским, А.А. Бестужевым и др. Вскоре он переехал в Москву, где сочинял музыку к спектаклям и выступал в любительских концертах. Грачева считает, что к 1825 г. он был уже «широко известен как композитор» [21, с. 71].

Алябьев был автором опер «Эдвин и Оскар» (1830-е годы, не окончена), «Буря» (1830-е годы) и «Волшебная ночь» (1838–1839 гг., не окончена), «Рыбак и русалка, или Злое зелье» (1841–1843) и «Аммалат-бек» (1842–1847). Однако его творческое наследие долгие годы оставалось забытым, и в наши дни о нем вспоминают нечасто. Это связано с его трагической судьбой: в 1825 г. в результате заурядной мужской ссоры за карточной игрой скончался приехавший в Москву по делам помещик Тимофей Времеv. Зачинщиком ссоры был последний: Времеv «проигрался, стер с карточного стола все записи игры и обвинил Алябьева в шулерстве» [там же, с. 72]. Композитор вызвал помещика на дуэль, после которой, по свидетельству слуг, они помирились, и Времеv уехал из Москвы. Однако доехав до деревни Чертаново, он, как утверждает Грачёва, «почувствовал недомогание и спустя малый промежуток времени скончался» [там же]. Другую версию смерти Времева, не учтенную Грачёвой, высказала в советское время Сконечная: Алябьев якобы ударил помещика за карточным столом, пострадавший был болен гипертонией и через несколько дней скончался [85, с. 50]. Композитора обвинили в убийстве, лишили дворянского звания и сослали в Сибирь.

Следует отметить, что в деле, по которому проходил Алябьев, много непонятного. Во время следствия были допущены ошибки и прямые отклонения от законов александровского времени, а приговор был вынесен без указания вины подсудимого. Как писала Сконечная, «есть основания полагать, что в столь тяжелом для Алябьева исходе дела был заинтересован сам Николай I» [там же, с. 51]. А Келдыш полагал, что царское правительство после подавления восстания декабристов «решило просто удалить одного из “сомнительных” по своим связям людей, как оно поступало и во

многих других случаях» [31, с. 325]. Судебные чины, напуганные восстанием декабристов, старались ужесточить наказание композитору. Грачёва пытается развить мысли своих предшественников и пишет, что вольнолюбивого Алябьева «недолюбливали царские сановники» [21, с. 71]. Он был знаком с некоторыми декабристами, а «судьи умело использовали данный факт, настаивая на том, что декабристов на скамью подсудимых привели разврат и пьянство, а не какие-то революционные идеи» [там же, с. 72]. Император отклонял ходатайства о смягчении приговора и лишил композитора права проживать в двух столицах. Однако, по утверждению профессора, д-ра искусствоведения О.В. Радзецкой (Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина), на помощь ему пришел генерал-губернатор Оренбургской губернии В.А. Перовский, назначивший Алябьева в губернскую канцелярию чиновником 14-го класса, и он с тех пор мог «беспрепятственно находится у своих родственников в Москве» [75, с. 14–15]. Тем не менее он получает официальное разрешение проживать в Москве под надзором полиции лишь в 1843 г., что дает ему возможность вернуться в мир театра и познакомиться с А.С. Даргомыжским. Но уже в 1851 г., в возрасте 63 лет, композитор умирает от тяжелой болезни.

Известный знаток и ценитель искусства, композитор-любитель Михаил Юрьевич Виельгорский (1788–1856) был автором оперы «Цыгане» (либретто В. Жуковского и В. Сологуба). Ее сюжет связан с событиями Отечественной войны 1812 г., он продолжал патриотическую тему в русской опере. Виельгорский заказал либретто для своей оперы К. Бахтуруину – известному автору театральных пьес, лучшему знатоку «сцены и вкусов зрителей» [52, с. 329].

Сегодня практически забыто имя композитора Дмитрия Алексеевича Шелехова (1770–1838). Даже его фамилия пишется в литературе по-разному: Шелехов или Шелихов. Мы будем использовать первый вариант. Из современных исследователей о нем рассказывает лишь Смагина, опубликовавшая статью, посвященную его опере «Женевьева Брабантская» 1830 г. [87]. Она заметила, что в 1980-е годы было отмечено сходство этой оперы с музыкальной драматургией «Жизни за царя» Глинки [там же, с. 1].

В начале XIX в. Шелехов оказался на придворной службе, где прослужил капельмейстером вплоть до своей кончины. Он был автором двух опер – «Женевьева Брабантская» и «Братоубийцы» (1831). Кроме того, в соавторстве с К. Кавосом и Ф. Антонолини он сочинил волшебную оперу «Мирослава, царица волшебниц,

или Костер смерти» (1827). Как указывает Смагина, в литературе есть информация о том, что Шелехов был и автором либретто этой оперы. Она справедливо утверждает, что это «один из первых (если не самый первый) в истории русского оперного театра факт создания композитором также и литературной основы оперы, позволяющей считать Шелехова предшественником А.С. Даргомыжского и М.П. Мусоргского» [87, с. 2].

Опера «Женевьева Брабантская» была написана на уникальный для русской оперы того времени рыцарский сюжет. Она основана на средневековой брабантской легенде об оклеветанной злодеем доброй героине и наказании, постигшем клеветника. На тот же сюжет Шуман сочинил «Геновеву», Вебер – «Эврианту», а Вагнер – «Лоэнгрин».

Сценическая судьба оперы сложилась неудачно. 18 апреля 1830 г. состоялась ее премьера в петербургском Большом театре. Заглавная партия предназначалась для Марии Федоровны Шелеховой, супруги Д. Шелехова. В премьерном спектакле были заняты известные артисты – первый тенор Императорских театров В.М. Самойлов (Сифроа), А.Г. Ефремов (Коло), Н.О. Дюр (Брюнель) и др. Но вскоре после премьеры она была снята с репертуара. Смагиной удалось ознакомиться с партитурой «Женевьевы» в Отделе нотных фондов библиотеки Мариинского театра спустя почти 180 лет после ее создания. Проанализировав находку, она пришла к мнению об этой опере «как об одном из заметных (хотя и весьма необычных) явлений русского оперного театра первой половины XIX века» [там же, с. 2]. Смагина отмечает также влияние на произведение Шелехова французской оперной традиции [там же, с. 7].

Сладкопевец вспоминает певца и композитора Ивана Алексеевича Рупина (Рупини) (1792–1850). Он был костромским крестьянином, крепостным человеком любителя музыки шталмейстера П.И. Юшкова. Вокалу Рупин обучался у известного итальянского певца Мускети, а после переезда в Петербург стал известен как исполнитель русских песен. Его перу принадлежит опера-водевиль «Именины благодетельного помещика» [86, с. 87].

К забытым отечественным композиторам можно отнести также Ф. Шольца, Д. Кашина, А. Сапиенцу-младшего и А. Львова. Смагина в некоторых своих публикациях касается малоизвестных и совсем забытых опер – «Золотое яблоко» Е.И. Фомина, «Эмерик Текелий» А.Н. Титова, «Вавилонские развалины» К. Кавоса, «Параша-сибирячка» Д.Ю. Струйского, «Жанна д'Арк» З.А. Волконской, «Нидия, или Последний день Помпеи» Ю.К. Арнольда [89, с. 30–31; 92,

с. 5–6]. Она же отмечает, что интерес музыкального театра первой половины XIX в. к истории России был отражен в ряде музыкальных спектаклей, например в комической опере А. Титова «Мужество киевлянина, или Вот каковы русские» на сюжет «Повести временных лет» (1817), в драматической хронике А. Шаховского «Смольяне в 1611 году» (1834), в трагедии «Ермак» А. Хомякова с музыкой А. Варламова (1835) и др. [94, с. 175–176]. «Среди тех, кто остался в тени величия Глинки, – пишет Смагина, – музыканты, масштаб дарования (как, впрочем, и уровень профессиональной оснащённости) которых различен, подчас несопоставим» [92, с. 5].

В связи с преобладанием принципа историзма в русской опере Смагина выделяет произведения, написанные на тему Куликовской битвы. Среди них – «трагедия с музыкой» «Дмитрий Донской» (1807) С. Давыдова по мотивам «Сказания о Мамаевом побоище». В 1839 г. появляется «национальное представление» А. Варламова «Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва», а в 1850 г. – опера А. Рубинштейна «Куликовская битва, или Дмитрий Донской» [93, с. 132].

Смагина анализирует также оперу «Тамерлан» «русского итальянца» Антонио (Антон) Сапиенцы-младшего (1794–1855) [97]. Сапиенца был капельмейстером Придворной певческой капеллы, руководителем капеллы графа Д.Н. Шереметева и репетитором хорового класса при Дирекции Императорских театров. Он сочинял музыку разных жанров, в том числе оперную – его перу принадлежат пять опер. В научных трудах чаще всего встречается информация о сказочной опере «Иван-царевич, Золотой шлем» (на либретто А.И. Шеллера, 1830). А Смагина решила обратиться к малоизвестной опере Сапиенцы «Тамерлан». По ее мнению, «она вполне достойна исследовательского внимания: как выразитель исторических интересов русского оперного театра первой трети XIX века и некая предтеча соответствующего жанра, а также как весьма оригинальный эскиз “восточной” оперы» [там же, с. 86]. Это подводит исследователя к вопросу о роли принципа историзма в русской опере. В «Тамерлане» Сапиенца обращается к реальной исторической личности полководца Тимура (1336–1405), покорителя Золотой Орды. Он создает образ властелина мира, используя для этого ряд приемов – патетический речитатив, особые интонации, скачки в интонировании. Мощное звучание оркестра с усиленной ролью медных инструментов и ударных воссоздает ауру величия и блеска вокруг Тимура. Однако суть конфликта этой оперы заключается в драме внутри любовного треугольника:

Тамерлан – красавица Сеида – ее возлюбленный Моктар. Смагина отмечает в опере «яркость сценического воплощения сферы Востока» [97, с. 87]. С этой точки зрения «Тамерлана» можно включить в число предшественников классических «восточных» опер в русской музыке.

В наши дни оказалась забытой и опера А.Ф. Львова «Бьянка и Гуальтьеро» (либретто И. Гилью), о которой пишет Лашенко [47]. Премьера этой оперы состоялась на сцене Мариинского театра 28 января 1845 г. Ее исполнили на итальянском языке артисты итальянской и русской оперных трупп, а также представитель бывшей немецкой труппы В. Ферзинг (Сфорца). Режиссером постановки был М.С. Лебедев, балетмейстером – А.Д. Титюс. О премьере много писали в прессе, ее обсуждали профессионалы и публика. Как пишет Лашенко, «исключительной была прежде всего социальная значимость происшедшего: впервые в музыкальной истории России на казенной сцене исполнялось произведение, созданное “русским артистом-генералом”» [там же, с. 81].

Алексей Федорович Львов (1798–1870) был участником русско-турецкой войны 1828–1829 гг., генерал-майором, исполнявшим обязанности директора Придворной Певческой капеллы, меломаном, скрипачом-любителем, композитором. Он – автор широко известного гимна «Боже, царя храни!». Лашенко считает, что «сам факт открытого сотрудничества с артистической средой личности столь заметной в государственной жизни страны, выхода человека официального на казенную сцену в качестве создателя оперного сочинения, говорил о начале кардинального изменения отношения общества к свободной творческой деятельности в области музыкально-театрального искусства» [там же, с. 82]. А Лобанкова пишет о нем следующее: «Личность выдающаяся, долгое время находящаяся в тени истории» [52, с. 81].

В этот период после успеха у публики оперных сочинений Д.-Ф.-Э. Обера, Дж. Мейербера, Ф. Галеви и М.И. Глинки «в опере увидели жанр с высоким репрезентативным потенциалом, использование которого могло бы служить задаче символического утверждения идей государственного масштаба» [47, с. 84]. Поэтому российская аристократия усмотрела в своем участии в развитии русской оперной культуры и ее продвижении на Запад дело государственной важности. По этой причине Львов, предлагая свою оперу к исполнению на сцене Мариинского театра, верил, что тем самым будет «поспешествовать славе русской музыкально-театральной культуры, а с ней и славе своего Отечества» [там же].

Именно связь сюжета с европейской историей (показана междоусобная борьба времен эпохи Возрождения), иностранный (франкоязычный) текст либретто, участие зарубежных певцов в исполнении оперы должны были способствовать выходу произведения русского автора на европейскую сцену. Отечественные композиторы того времени стремились попасть в Европу, быть услышанными европейцами как создатели серьезных оперных сочинений.

Еще 10 декабря 1843 г. Львов завершил первый акт своей оперы. На исполнении в его доме, которое было заявлено как репетиция, присутствовал Николай I. Как пишет Лашенко, «император был щедр на похвалы и, казалось, оперу ожидает блестящая будущность» [47, с. 87]. Тем не менее у Львова были недоброжелатели, начались всевозможные интриги, и в сезоне 1843 / 1844 опера поставлена не была. Но композитора поддерживали министр двора князь Волконский и граф Бенкендорф, поэтому годом позже премьера все же состоялась. И вместе с тем опера была обречена на непризнание. «Львов не учел главного: русской культуре, застрявшей в поисках национальной идентичности на полпути между славянофильством и западничеством, чужд был сам базовый для оперы *seria* отказ от соприкосновения с повседневной жизнью», – констатирует Лашенко [там же, с. 123].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, актуальные проблемы истории русской оперы первой половины XIX в. нашли свое отражение в современных научных исследованиях, но до сих пор не изучены в полной мере. Обращает на себя внимание явное преобладание отечественной литературы, что совершенно естественно: о русской культуре пишут в основном русские исследователи. Из иностранных ученых наибольший интерес к русской опере проявляют китайцы – создатели собственной национальной оперы, корни которой восходят к III в. н. э. Используемые нами научные труды дают возможность проследить эволюцию точек зрения по отдельным аспектам истории отечественной оперы. Совершенно очевидно, что современные авторы стараются дополнить и развить мысли своих предшественников, открыть что-то принципиально новое. Многие ученые рассматривают проблемы истории русской оперы на широком историческом фоне.

Среди научных исследований преобладают статьи на узкие темы. Так, например, изучается возрождение театральной жизни в александровскую эпоху. С приходом к власти нового императора театр обрел в России «второе дыхание», а сама жизнь сделалась настолько театрализованной, что мир стал восприниматься как сцена. Русская опера родилась в атмосфере всеобщего увлечения музыкой и театром, подъема общественного интереса к искусству вообще, ощущения насущной потребности в нем.

Театр относился к тем видам искусства, которые обладали наибольшим воздействием на общественное мнение. Поэтому он играл одну из главных ролей в культурной стратегии Александра I, направленной на создание нового образа России как великой державы. Император особенно интересовался итальянской оперой, которую русская опера смогла потеснить лишь в николаевскую эпоху.

При Александре I театры делились на три категории – крепостные, государственные и частные. Главным изменением в театральной жизни Российской империи александровской эпохи исследователи называют превращение «вольного» публичного театра в казенный. Существовала также такая проблема, как уровень жалованья и пенсионного обеспечения артистов Императорских театров. Жалованье артиста Императорских театров в целом было достаточно высоким. Пенсии артистов также были подобающими. Максимальный размер «пенсии» – 4 тыс. рублей годовых – позволяет приблизить уровень жизни получающего его артиста к таковому у столичных аристократов. Однако в начале XIX в. в связи с падением курса бумажных денег материальное положение государственных служащих ухудшилось и, как отмечается в литературе, актеры-пенсионеры могли подрабатывать в других областях деятельности.

Создание русской оперной школы проходило в благоприятных исторических обстоятельствах, когда императоры принимали деятельное участие в театральной жизни страны. В 1809 г. были утверждены Законоположение и Штаты театров, которые определяли наличие в Императорских театрах определенных трупп, устройство и управление Дирекции, составление репертуара и т.п. С начала XIX в. в России работал итальянский композитор Катерино Кавос – один из родоначальников русской оперы, автор первой оперы «Иван Сусанин» на известный исторический сюжет. Его перу принадлежала также опера «Жар-птица» – предшественница оперы Глинки «Руслан и Людмила». Тот же Кавос предложил

разделить труппу казенного театра на драматическую и музыкальную, а впоследствии оперная труппа была отделена от балетной. В музыкально-театральном искусстве того времени был ярко выражен принцип историзма. Историческая опера становилась весьма значимым явлением общественной жизни России. Заметное влияние на оперу оказал романтизм, сросшийся с сентиментализмом.

В развитии русского оперного театра особую роль сыграла салонная культура. В дворянских салонах и собраниях демонстрировались отдельные номера из оперных спектаклей, возникали замыслы новых опер. Кроме того, в начале XIX в. появился русский оперный миф, суть которого заключалась в воплощении идеи политического единения в древней мифологеме Рода. Его возникновение связывается с необходимостью национального самоопределения.

Важным элементом театральной политики Александра I было строительство зданий Императорских театров в Петербурге и Москве, реконструкция отдельных театральных зданий. Среди новых зданий были здания Большого и Малого театров в Москве, Новый театр у Чернышева моста в Петербурге, Одесский оперный театр.

В период Отечественной войны 1812 г. в Москве театральные спектакли некоторое время не давались. Но уже в 1814 г. представления казенной сцены возобновились в доме дворянина С.С. Апраксина. В нем выступала также итальянская оперная труппа. Большую роль в развитии театрального дела сыграл военный генерал-губернатор Москвы Д.В. Голицын. Он способствовал созданию штата московских Императорских театров, старался поднять их художественный уровень.

В целом политика Александра I была изменчивой. С годами его либерализм трансформировался в мистицизм, что отразилось, в частности, на сфере образования. Реформированию подверглась и театральная жизнь. С 1823 г. Императорские театры обрели собственную Дирекцию, которая с 1826 г. подчинялась Министерству императорского двора и уделов. Поэтому Директор театров нес ответственность перед самим императором. У Дирекции находились в подчинении две театральные конторы (московская и петербургская), а также органы цензуры.

Малоизученным остается учреждение в 1824 г. Литературно-театрального комитета, который был своего рода художественным советом при Дирекции Императорских театров. В театральной

жизни александровского времени выделяется творчество выдающейся певицы Е.С. Сандуновой, обладавшей сильным сопрано с широким диапазоном и игравшей в спектаклях разных жанров, но в современной литературе оно не получило всестороннего освещения.

С 1823 г. театральной политикой Москвы ведал Директор московских Императорских театров Ф.Ф. Кокошкин. Он был сторонником принципов классицизма, но проявлял готовность принять новые явления русской культуры. Обязанности Директора он воспринимал как свой государственный долг. Кокошкин приглашал в театры лучших артистов, следил за репертуаром, заботился о театральной школе.

В 1825 г. был очерчен круг обязанностей Директора Императорских театров. Немаловажным представляется тот факт, что кандидатура Директора утверждалась непосредственно императором. Требования к лицу, вступающему в должность Директора, были высоки. Директор должен был обладать необходимыми знаниями для управления театрами и посвящать исполнению служебных обязанностей все свое время. Он решал широкий круг проблем и нес ответственность «за сохранение предписанных правил». Интересно, что в обществе к этой административной должности относились весьма скептически.

Большое значение для понимания отношения руководства к актерскому ремеслу имеет ранжирование артистов и других служителей театра по четырем разрядам, которое осуществлялось на основании утвержденных 3 мая 1825 г. «Постановлений и правил внутреннего управления Императорской театральной дирекцией». К первому разряду относились артисты, исполнявшие главные роли, директор музыки, солисты оркестра, дирижеры и «первая управляющая скрипка». К четвертому, последнему, – актеры, объявлявшие выходы своих коллег, хористы, статисты и фигуранты.

В Александровскую эпоху основные изменения в оперном искусстве были связаны с утверждением новой формы спектакля. Его внешние и внутренние стороны – эмоциональная, психологическая, драматургическая и сценическая – были в одинаковой степени важны. В русской музыке усиливалось драматическое начало, но при этом наблюдалась жанровая и стилевая экспериментальность.

В 1823 г. Александр I отошел от театральных дел и занялся внешнеполитическими проблемами, а в 1825 г. скончался. Новый император Николай I был большим любителем театра, часто бывал за кулисами и поощрял своих фаворитов. При нем министр народ-

ного просвещения С.С. Уваров сформулировал основные принципы «теории официальной народности», ставшей государственной идеологией. Она служила обоснованием незыблемости самодержавия и крепостничества и базировалась на концептах «православие, самодержавие, народность». Этой триаде требовалось конкретное наполнение, поскольку она должна была изменить сознание русских людей. В качестве инструментов воспитания рассматривались литература и искусство, в том числе опера. Более того, оппозиционеры – либералы и радикалы – тоже интересовались театром и писали о нем на высоком профессиональном уровне.

Из всех компонентов уваровской триады особое внимание исследователей привлекает «народность» – понятие, изобретенное князем П.А. Вяземским. Идея народности была важна для образованного российского общества, представители которого противопоставляли себя Западу. Она помогала выражать свое, национальное. Сильное влияние этой идеи на русскую культуру отмечал западник В.Г. Белинский, одной из сфер деятельности которого была театральная критика.

При Николае I в России существовала очень жесткая цензура, которая создала немало трудностей деятелям культуры. От цензоров пострадал, к примеру, А.С. Даргомыжский, автор оперы «Эсмеральда» по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Поводами к его преследованиям стали личность одного из переводчиков французского либретто – А.П. Башуцкого, а также сам литературный первоисточник, к которому предъявлялись цензурные претензии.

В 1830-е годы в России сформировался статус оперного певца. При Николае I продолжало совершенствоваться пенсионное законодательство – были утверждены Устав пенсионного законодательства и Указ о пенсионном законодательстве (1827). Пенсионное обеспечение артистов рассматривалось как награда, даруемая императором.

В 1833–1858 гг. Директором Императорских театров обеих столиц был А.М. Геденон. Он стал первым театральным администратором, эффективно выполнявшим свои обязанности. При нем на столичных сценах шли превосходные спектакли и блистали лучшие артисты. Театр превратился в яркое, привлекающее публику явление. А 26 августа 1847 г. должность Директора Императорских театров была причислена к первым чинам двора.

Многие русские композиторы принадлежали к дворянской интеллектуальной элите. Они имели блестящее образование, с

юных лет занимались и самообразованием. Смысл жизни композиторы из дворянства искали в частной сфере, но при этом были истинными патриотами и слугами царя. Служение государю они связывали с различными видами искусства. В современной литературе отмечается появление к середине XIX в. «нового русского человека», подвергнувшегося европеизации, но не утратившего свою особую душевность.

Высшим из искусств в александровскую и николаевскую эпохи считалась опера. Она была призвана воспитывать нравы и вкусы, способствовать совершенствованию общества и служила для воплощения идеи о национальном единстве, объединившей власть, чиновников, интеллектуалов, деятелей искусства и широкую публику.

Некоторое освещение в современной литературе получила деятельность А.Н. Верстовского. Подверглись анализу его оперы «Пан Твардовский», «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» и «Аскольдова могила». «Пан Твардовский» написан на сказочный сюжет польского происхождения, но содержит при этом близкие русскому народу образы славянского быта. «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» – это национальная опера, где впервые показаны противоречия между народом и властью. Современные исследователи приходят к выводу о том, что в «Аскольдовой могиле» композитор попытался представить народ одним из важнейших действующих лиц истории, но эта опера считалась главной национальной только до премьеры «Жизни за царя» Глинки.

Среди композиторов первой половины XIX в. наибольший исследовательский интерес вызывает личность и творчество М.И. Глинки. Если в советское время его представляли как человека, разделявшего радикальные взгляды передового русского дворянства, то в современной литературе он монархист и сторонник традиционного уклада жизни. Особое внимание уделяется операм Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») и «Руслан и Людмила». Внимание специалистов привлекает его путь к созданию первой национальной оперы. В годы учебы в Благородном пансионе будущий композитор познакомился с идеей немецкого философа Иоганна Готфрида Гердера о «душе нации». Считается, что в связи с ней Глинка обрел понимание собственной художественной миссии: отображение «души» русской нации в музыке. Кроме того, он воспользовался советом поэта Жуковского, связанного с царской фамилией, взять в качестве сюжета известную легенду о подвиге Ивана Сусанина.

«Жизнь за царя» получила признание императорской семьи, высшей аристократии и широкой публики. Интересна личность ее либреттиста, барона Е.Ф. Розена, секретаря великого князя Александра Николаевича. Современные исследователи оценивают эту оперу высоко. Они считают, что Глинка впервые в мировой культуре сделал главным действующим лицом народ, но в то же время «Жизнь за царя» носила монархический характер, о чем говорит уже ее название, и решала общественно-политические задачи. Спектакль воплощал в жизнь триаду «самодержавие – православие – народность», ассоциировался с большими достижениями России, стал масштабным национальным проектом. Опера была новаторской по содержанию и музыкальному материалу, произведением мирового значения, синтезировавшим в себе музыкальные культуры России, Германии, Италии и Франции.

В опере «Руслан и Людмила» исследователи усматривают концептуальную метафору – ставят знак равенства между главными героями Ратмиром и Гориславой и супругами Пушкиными, что позволяет представить это произведение как ответ на клевету в адрес Натальи Пушкиной. Исследователи считают, что опера имела прочную связь с современностью: ее действие происходило в языческой Руси, а на последней декорации был изображен православный храм. Сыграло роль и имя автора первоисточника – А.С. Пушкина, современника Глинки. Опера была по характеру эпически-сказочной, но Глинка усилил в ней военные, героические и историко-символические мотивы, чем приблизил ее к патриотической теме. В целом у исследователей сформировались разные точки зрения касательно значимости музыки Глинки: кто-то полагает, что его оперы почти нигде не идут постоянно, а значение композитора не выходит за рамки русской музыки, другой считает актуальной и востребованной только «Жизнь за царя», а третий утверждает, что музыка Глинки живет полноценной жизнью.

Специалисты обращаются также к операм А.С. Даргомыжского «Эсмеральда», «Русалка» и «Каменный гость». «Эсмеральда» была первой оперой композитора, высокопрофессиональным сочинением, дающим представление о национальном подходе композитора к созданию спектакля по мотивам зарубежного произведения. Предполагается, что в выборе Даргомыжским французской романтической оперы проявилось его скрытое соперничество с Глинкой. «Русалка» стала первой русской лирико-психологической драмой, а «Каменный гость» – первой русской литературной оперой. Новатор-

ство композитора сводится к подчинению музыки драматическому началу.

Немногие обращаются сейчас к оперным сочинениям А.А. Алябьева, к началу оперного творчества А.Н. Серова и единственной опере М.Ю. Виельгорского – «Цыгане». Тщательное изучение этих вопросов – дело будущего, возможно даже новых поколений исследователей. Тем не менее в последние годы некоторые специалисты делают своего рода открытия, обращаясь к забытым русским композиторам и их операм. Так, Е.В. Смагина вернула из небытия имя Дмитрия Алексеевича Шелехова и обнаружила партитуру его оперы «Женевьева Брабантская». В публикациях последних лет упоминаются имена Ф. Шольца, Д. Кашина, А. Сапиенцы-младшего, А. Львова, А. Титова и других забытых композиторов. Вышеупомянутая Смагина проанализировала оперу «русского итальянца» А. Сапиенцы-младшего «Тамерлан». С.К. Лашенко посвятила свою публикацию малоизвестной опере А.Ф. Львова «Бьянка и Гуальтьеро».

Изучение истории русской оперы способствует в числе прочего прививанию патриотизма читателям и публике, которые зачастую соединяются в одном лице. Сейчас русский народ как никогда нуждается в патриотическом воспитании, осознании гражданского долга и ответственности за развитие своей страны. Понятие «патриотизм» все чаще звучит в современном информационном поле, особенно в связи с последними событиями на Украине и в мире. И это лишь подтверждает актуальность рассмотренных нами исследований.

Вышесказанное заставляет задуматься о том, какой должна быть русская национальная идея. Стоит ли сводить ее лишь к необходимости самосохранения русской нации на основе традиционных ценностей или же нужно придать ей более глубокий смысл? Мы обозначили эту проблему в связи с четко сформулированной при Николае I идеологией – «теорией официальной народности», позволившей представителям русской нации сплотиться и сохранить свою культуру. Власти предержавшие так же, как и создатели опер, были поборниками христианской морали, которая в современном обществе оказалась не в чести. В наши дни вопрос о русской национальной идее остается открытым, но мы надеемся, что наш труд послужит дополнительным стимулом к его решению.

## Список литературы

1. Абезгауз И. Русские музыканты о музыке Запада. – Москва ; Ленинград : Госмузиздат, 1950. – 68 с.
2. Александрова Н.В. XV чтения Отдела рукописей НМБ СПбГК. К 200-летию со дня рождения А.С. Даргомыжского, Р. Вагнера, Дж. Верди // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – 2013. – № 2(34). – С. 34–36.
3. Алексеев-Борецкий А.А. «Идеальная покровительница музыкального искусства» // Под высочайшим покровительством : материалы науч. конф., 11–12 ноября 2010 г. / отв. за вып.: Астаховская С.А. – Санкт-Петербург : Фирма «Алина», 2010. – С. 4–18.
4. Алкон Е. «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина и М.И. Глинки в историко-культурном контексте: к проблеме сценической постановки и восприятия публичкой // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко. – Москва : РАМ имени Гнесиных, 2019. – Т. 1. – С. 287–296.
5. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1979. – 344 с.
6. Бабенко О.В., Никитин П.В. К вопросу об истории оперного искусства Российской империи в XIX веке // Былые годы. – 2022. – № 17(1). – С. 199–208.
7. Бабенко О.В. Становление русской национальной оперы: исторический аспект // Исторические исследования : материалы VI Международной научной конференции (г. Москва, июнь 2018 г.). – Москва : Буки-Веди, 2018. – С. 15–22.
8. Басенко А.С. «Вот моя любимая пьеса...»: Премьерные постановки «Параши Сибирячки» Н.А. Полевого на сцене и в критике // Вестник Костромского государственного университета. – 2017. – Т. 23, № 2. – С. 69–73.
9. Бекетова Н.В. Глинка-Мусоргский: гармония и кризис русского исторического бытия // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 1 (42). – С. 55–62.
10. Бекетова Н.В. Профанное и сакральное в системе «свое – иное» русского оперного мифа, или о национальном вопросе, как его решает русская культура // Богослужбные практики и культовые искусства в полиэтническом регионе : сборник материалов международной научной конференции / ред.-сост. С.И. Хватова. – Майкоп : Изд-во «Макарин О.Г.», 2016. – С. 288–313.
11. Бекетова Н.В. Русская музыкальная трагедия: к проблеме методологии // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 3 (40). – С. 43–49.
12. Бекетова Н.В., Самсонова Т.П. Музыка и философия: проблема самосознания нации в русской оперной классике // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2020. – № 3. – С. 105–120.
13. Березкина С.В. Либретто С.П. Шевырева по балладе В.А. Жуковского (опера А.Н. Верстовского «Вадим, или пробуждение двенадцати спящих дев») // Имагология и компаративистика. – 2021. – № 16. – С. 39–48.
14. Бериглазова Е.В. О роли хора в опере А.Н. Верстовского «Аскольдова могила» (К проблеме концепции) // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1(12). – С. 98–102.

15. Васильев А.К. Польские лейтмотивы в русской опере // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2015. – № 6 (41). – С. 91–96.
16. Велижев М. Поиск русской идеи и понятие народности [Электронный ресурс] // Арзамас. Онлайн-университет. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1374> (дата обращения: 18.11.2022).
17. Верба Н.И. Мифологема свадьбы в «Русалке» А.С. Даргомыжского: к вопросу о смысловом ориентире финала оперы // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 4 (25). – С. 207–211.
18. Гозенпуд А. Гоголь в музыке // Литературное наследство. – 1952. – Т. 58. – С. 893–924.
19. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). – Ленинград : Музыка, 1969. – 464 с.
20. Горячих В.В. «Русалка» А.С. Даргомыжского. К истории сюжета и либретто оперы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. История. – 2006. – № 1. – С. 39–46.
21. Грачёва О.А. Соловей русского романа // Военно-исторический журнал. – 2011. – № 12. – С. 71–72.
22. Демченко А.И. Контексты, подтексты и «посттексты» творчества М.И. Глинки // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1(1). – С. 192–203.
23. Джуст А. Материалы к творческой биографии Катерино Кавоса // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 3 (26). – С. 46–69.
24. Дулат-Алеев В.Р. Большая русская опера 1830–1860-х годов в контексте патриотической темы и «европейского стиля» // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2017. – № 4 (20). – С. 24–30.
25. Ешкилева Н.А. Теория «официальной народности» и реализация ее положений в системе исполнения наказаний XIX в. // Пенитенциарное право: юридическая теория и правоприменительная практика. – 2014. – № 1. – С. 130–134.
26. Заднепровская Г.В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. – 2017. – Т. 2, № 3. – С. 186–189.
27. Записки М.И. Глинки. – Москва : Гарева, 2004. – 448 с.
28. Златковский Ю. О тайных смыслах в опере М.И. Глинки «Руслан и Людмила» // Израиль XXI век. Музыкальный журнал. – 2010. – № 6 (24). – С. 1–4.
29. Итальянская Л.Г. Особенности применения вокально-речитативного типа мелодики в русской опере XIX века // Colloquium-journal. – 2020. – № 15–4 (67). – С. 17–19.
30. Карамзин Н.М. История государства Российского. – Москва : Изд-во «Книжный сад», 1993. – Т. 1/2. – 368 с.
31. Келдыш Ю. История русской музыки. – Москва ; Ленинград : Госмузиздат, 1948. – Ч. 1. – 472 с.
32. Кизин М.М. Идеи философии славянофилов в творчестве «Могучей кучки» // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2020. – № 8 (48). – С. 22–27.
33. Кизин М.М. Новый взгляд на характеры образов героев оперы «Русалка» А. Даргомыжского // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 7. – С. 143–146.
34. Кинаш Л.А. Народность как аксиологическая парадигма национальной идентичности в музыкальной культуре России // Экономика. Общество. Человек :

- материалы II Международной научно-практической конференции 2014 г. – Белгород : Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова, 2014. – С. 94–102.
35. Кирносова Е.Н. Воплощение христианских идей и образов романа М. Загоскина «Аскольдова могила» в русской опере // Культурный ландшафт России: духовные традиции и современность. Материалы Международной научно-практической конференции 2019 г. – Курск : ЗАО «Университетская книга», 2019. – С. 102–116.
  36. Ключевский В.О. Сочинения : в 9 т. Т. 9. Материалы разных лет / под. ред. В.Л. Янина ; послесл. и коммент. Р.А. Киреевой. – Москва : Мысль, 1990. – 525 с.
  37. Кречетова О.М. К вопросу о литературно-художественных прообразах оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / отв. ред. А.А. Лисенкова. – Пермь : Пермский государственный институт культуры, 2014. – С. 232–239.
  38. Кузина О.П. В.Ф. Одоевский и М.И. Глинка (к истории одной дружбы) [Электронный ресурс] // Новоспасский сборник. – Смоленск : СГТ, 2005. – Вып. 1 : Эпоха М.И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр : материалы Международной научно-практической конференции (31 мая – 2 июня 2005 года). – URL: <https://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-pervyj/o-p-kuzina-v-f-odoevskij-i-m-i-glinka-k-istorii-odnoj-druzhy/> (дата обращения: 14.11.2022).
  39. Кулыгина Н.А. «Эмеральда» А.С. Даргомыжского как авторское воплощение модели французской большой оперы // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 7–4 (109). – С. 156–161.
  40. Лаптев Е.С. Патриотизм в операх советских композиторов // Культурное наследие России. – 2022. – № 1 (36). – С. 69–75.
  41. Лаптев Е.С., Рубцова И.П. Идеи философии славянофилов в творчестве «Могучей кучки» // Гуманитарный научный вестник. – 2021. – № 2. – С. 163–167.
  42. Ларош Г.А. Глинка и его значение в истории музыки Г. Лароша. – Москва : Унив. тип., 1867. – 162 с.
  43. Лашенко С. «...Бывают странные сближенья...». Опера Глинки «Жизнь за царя» и знаки ее времени // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко. – Москва : РАМ имени Гнесиных, 2019. – Т. 1. – С. 279–286.
  44. Лашенко С.К. Директор императорских театров А.М. Гедонов: Московские истоки санкт-петербургской театрально-административной карьеры // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 5. – С. 36–90.
  45. Лашенко С.К. М.И. Глинка и его русские ученики в Европе: опыт контекстуального анализа одной забытой истории // Современные проблемы музыковедения. – 2020. – № 3. – С. 3–65.
  46. Лашенко С.К. М.И. Глинка и Е.Ф. Розен // Искусство музыки: теория и история. – 2020. – № 22/23. – С. 156–212.
  47. Лашенко С.К. Опера А.Ф. Львова «Бьянка и Гуальтьеро» // Искусство музыки: теория и история. – 2017. – № 17. – С. 79–128.

48. Лашенко С.К. О цензурных требованиях чиновников и «цензурных безрасудствах» оперных композиторов в дореволюционной России // *Современные проблемы музыкознания*. – 2018. – № 4. – С. 38–60.
49. Лашенко С.К. Социальное обеспечение артистов русской императорской оперы // *Искусство музыки: теория и история*. – 2012. – № 3. – С. 53–79.
50. Лашенко С.К. «Фенелла» на сценах Императорских театров // *Искусство музыки: теория и история*. – 2013. – № 8. – С. 5–46.
51. Левашев Е.М., Тетерина Н.И., Щеболева Е.Г. Опера М.И. Глинки «Жизнь за царя»: историко-археологический ракурс исследования // *Вестник РГНФ*. – 2016. – № 2. – С. 124–141.
52. Лобанкова Е.В. Глинка : Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. – Москва : Молодая гвардия, 2019. – 591 с.
53. Лобанкова Е.В. Танцующие «чужие» как архетип русской оперы // *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой*. – 2017. – № 5. – С. 54–64.
54. Лобанкова Е.В. Эстет, дворянин и меланхолик. 215 лет со дня рождения М.И. Глинки [Электронный ресурс] // *Музыкальная жизнь*. – 2019. – Май. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/yestet-dvoreanin-i-melankholik> (дата обращения: 16.11.2022).
55. Логинов О. Соловей в клетке // *Русская история*. – 2022. – № 6. – С. 8–9.
56. Лю Ц., Чэн М. Становление русской оперы // *Современные проблемы науки и образования*. – 2010. – № 1. – С. 28–32.
57. Лю Я. XIX век в истории оперы – Европа и Россия: точки соприкосновения и различий // *Философия и культура*. – 2021. – № 1. – С. 54–64.
58. Лю Я. Освоение исторического контекста в русских операх XIX века как путь к созданию художественного образа исполнителя-вокалиста // *Университетский научный журнал*. – 2019. – № 50. – С. 100–109.
59. Максимова А., Пастушкова А. Опера Катерино Кавоса «Иван Сусанин» // *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных*. – 2018. – № 3(26). – С. 80–97.
60. Маркарян Э.С. Вопросы системного исследования общества. – Москва : Знание, 1972. – 62 с.
61. Маркарян Э.С. О генезисе человеческой деятельности и культуры. – Ереван : Изд-во АН Арм. ССР, 1973. – 146 с.
62. Маркарян Э.С. Очерки теории культуры. – Ереван : Изд-во АН Арм. ССР, 1969. – 228 с.
63. Медведева И.А. Третий век Глинки [Электронный ресурс] // *Новоспасский сборник*. – Смоленск : СГТ, 2005. – Вып. 1: Эпоха М.И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр : материалы Международной научно-практической конференции (31 мая – 2 июня 2005 года). – URL: <https://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-pervyj/i-a-medvedeva-tretij-vek-glinki/> (дата обращения: 03.11.2022).
64. Митина А.О. Неизвестные партитуры Александра Алябьева // *Старинная музыка*. – 2011. – № 3/4 (53/54). – С. 24–32.
65. Непомнящая К.В. 180 лет на оперной сцене (К 180-летию создания и постановки оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя») // *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. – 2016. – № 10 (65). – С. 15–22.

66. Нечаева Н.Л. Особенности формирования музыкально-исторического образования в России // Ярославский педагогический вестник. – 2005. – № 1 (45). – С. 68–74.
67. Осипова В.Д. Русская опера XIX в. в современном музыкальном театре // Омские научные чтения. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. 2017. – Омск : Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, 2017. – С. 766–768.
68. Островский О.Б., Демидова А.Р., Орляновский В.Ю. «Нетрезвый триумvirат» (М.И. Глинка – Н.В. Кукольник – К.П. Брюллов в 1836–1844 гг.): влияние на художественную жизнь // Вопросы истории. – 2022. – № 3–1. – С. 36–43.
69. Петрова Г.В. Императорский оркестр в первой трети XIX века: реформа Кавоса // Opera musicological. – 2019. – № 4 (42). – С. 6–15.
70. Пивоварова И.Л. Оперная либреттистика и драматургия русских писателей-славянофилов XIX века // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. – 2013. – № 18. – С. 309–319.
71. Познанский А.Н. Чайковский. – Москва : Молодая гвардия, 2010. – 762 с.
72. Прибытков А.А., Чекменева Т.Г. Теория «официальной народности»: прошлое и настоящее // Государство, общество, церковь в истории России XX–XXI веков : материалы XIV Межд. науч. конференции. – Иваново : Изд-во Ивановского государственного университета, 2015. – С. 618–621.
73. Пугачев А.Н. Смоленщина в жизни и творческой биографии А.С. Даргомыжского : к 200-летию со дня рождения А.С. Даргомыжского. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Смоленск : Свиток, 2013. – 304 с.
74. Пылаев М.Е. Оперы русских композиторов в контексте анализа музыки XIX века К. Дальхаузом // Colloquium-journal. – 2017. – № 4–1(4). – С. 14–20.
75. Радзецкая О.В. Музыкальная жизнь Оренбургской губернии первой половины XIX века: меценатство и благотворительность // Наукосфера. – 2020. – № 11–1. – С. 13–16.
76. Римский-Корсаков А.Н. М.И. Глинка и его записки // Записки М.И. Глинки. – Москва : Гарева, 2004. – С. 9–22.
77. Рыбаков Б.А. Из истории культуры древней Руси. Исследования и заметки. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 240 с.
78. Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X–XIII веков. – Ленинград : Аврора, 1971. – 127 с.
79. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – Москва : Наука, 1987. – 782 с.
80. Рыжкова Н.А. Музыка Глинки в жизни русского общества XIX века [Электронный ресурс] // Новоспасский сборник. – Смоленск : СГТ, 2005. – Вып. 1 : Эпоха М.И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр : материалы Международной научно-практической конференции (31 мая – 2 июня 2005 года). – URL: <https://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-pervyj/n-a-ryzhkova-muzyka-glinki-v-zhizni-russkogo-obschestva-xix-veka/> (дата обращения: 08.11.2022).
81. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. – Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2018. – 268 с.
82. Самоходкина Н.В. Оперный стиль А.С. Даргомыжского : учеб. пособие. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2010. – 80 с.

83. Саранча В. «Аскольдова могила» А.Н. Верстовского и традиции opéra comique // Исследования молодых музыковедов. – 2019. – № 5. – С. 263–274.
84. Сидорова М.А. Пространственно-временная организация текста интродукции оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки в контексте русской истории // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – № 4. – С. 34–42.
85. Сконечная А.Д. Московский Парнас. – Москва : Московский рабочий, 1983. – 176 с.
86. Сладкопеев Р.В. Становление вокальных школ в Западной Европе и в России. – Москва : Моск. пед. гос. ун-т, 2015. – 108 с.
87. Смагина Е.В. Дмитрий Алексеевич Шелехов и его опера «Женевьева Брабантская» // Старинная музыка. – 2014. – № 3 (65). – С. 1–7.
88. Смагина Е.В. М.И. Глинка и его окружение. К проблеме целостности музыкально-исторического процесса // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 4. – С. 192–198.
89. Смагина Е.В. Неизвестные страницы истории русского оперного театра первой половины XIX века: к вопросу о становлении жанра исторической оперы // Четверть века в музыкальной науке : к юбилею диссертационного совета Ростовской консерватории. – Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2020. – С. 30–40.
90. Смагина Е.В. Русская историческая опера первой половины XIX века: к вопросу становления жанра // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2 (5). – С. 154–159.
91. Смагина Е.В. Русская опера первой половины XIX века в контексте художественных увлечений времени // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 1. – С. 5–10.
92. Смагина Е.В. Русская оперная школа первой половины XIX века: забытые имена // Культурная жизнь юга России. – 2009. – № 5 (34). – С. 5–7.
93. Смагина Е.В. Русский музыкальный театр первой половины XIX в. в историко-социальном контексте эпохи // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008. – № 8 (32). – С. 130–134.
94. Смагина Е.В. Русский музыкальный театр первой половины XIX века: «О любви к Отечеству и народной гордости» // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2010. – № 2. – С. 171–178.
95. Смагина Е.В. Русский оперный театр первой четверти XIX века и культурная политика Александра I // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – № 1 (39). – С. 32–33.
96. Смагина Е.В. Рыцарская опера в русском музыкальном театре первой половины XIX века // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 3 (74). – С. 20–23.
97. Смагина Е.В. А. Сапиенца-младший и его опера «Тамерлан»: к вопросу об истоках «ориентализма» в русском оперном театре XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3 (36). – С. 86–91.
98. Соллертинский И.И. Этюды о музыке. – Новосибирск : Свиныин и сыновья, 2017. – 733 с.
99. Соловьев С.М. Общедоступные чтения о русской истории / авт. очерка и коммент. И.В. Волкова. – Москва : Республика, 1992. – 350 с.
100. Стасов В.В. Михаил Иванович Глинка / вступ. статья и ред. В. Протопопова ; примеч. В. Киселева. – Москва : Музгиз, 1953. – 334 с.

101. Сухова Л.Г. Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1. – С. 171–175.
102. Сырейщикова А.А. К истории первых гастролой Берлиоза в России: неизвестное письмо А.Н. Верстовскому // Старинная музыка. – 2016. – № 1 (71). – С. 25–31.
103. Сюй Ц. Гоголеана в русской музыке XIX–XXI веков // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2017. – № 132. – С. 965–985.
104. Уайт Л. Избранное. Наука о культуре. – Москва : РОССПЭН, 2004. – 960 с.
105. Федоров С.В. Становление театральной культуры Сибири: исторический анализ // Искусствоведение: теория, история, практика. – 2014. – № 2 (9). – С. 28–33.
106. Финдейзен Н.Ф. Александр Сергеевич Даргомыжский: очерк его жизни и музыкальной деятельности. – Москва ; Лейпциг : П. Юргенсон, 1904. – 50 с.
107. Финдейзен Н.Ф. Алексей Николаевич Верстовский. Очерк его музыкальной деятельности. (С портретом композитора). – Санкт-Петербург : Тип. Ю. Штауфа (И. Шишова), – 1890. – [4], 62 с.
108. Финдейзен Н.Ф. Михаил Иванович Глинка: его жизнь и творческая деятельность. Часть 1. – Санкт-Петербург : Тип. Н. Финдейзена, 1896. – 36 с.
109. Фост Ю.Н. К 215-й годовщине со дня рождения Михаила Ивановича Глинки. [Электронный ресурс]. – 2019. – 16.06. – URL: [https://samlib.ru/f/fost\\_j\\_n/215.shtml](https://samlib.ru/f/fost_j_n/215.shtml) (дата обращения: 02.11.2022).
110. Фролов С.В. Глинка. М.И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество. Часть 1. Детство в Новоспаском (1804–1817). – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2016. – 119 с.
111. Фролова Е.В. Берлинский архив М.И. Глинки. – Москва : КОМПОЗИТОР, 2006. – 175 с.
112. Цукер А.М. Об «оперности» драматургии Пушкина // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 1. – С. 97–107.
113. Чешихин В. История русской оперы (1735–1900 гг.). – Санкт-Петербург : Столичная типография, 1902. – 271 с.
114. Чигилейчик В.М. Этапы развития русского оперного искусства // Научная реальность и образы будущего в контексте междисциплинарных исследований : материалы XXXVIII Всероссийской научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону : ИЗДАТЕЛЬСТВО ВВМ, 2021. – С. 64–67.
115. Шапинская Е.Н. Фигуры власти в русском искусстве: игры с историей на российской оперной сцене // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 2, т. 1. – С. 218–223.
116. Шендрикова С.П. Анонсы на страницах южнороссийской прессы как реклама в деле становления и развития театрального искусства в Крыму (XIX – начало XX века) // Известия Юго-Западного государственного университета. Сер. История и право. – 2019. – № 4, т. 9. – С. 248–258.
117. Юдина В.И. Метаморфозы музыкального театра в культуре дореволюционной российской провинции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2022. – № 46. – С. 224–236.
118. Юзеева О.А. История Тобольского театра // Архивы Урала. – 2019. – № 23. – С. 390–406.

119. Babenko O. Genius of the Pushkin era: touches to the portrait of M.I. Glinka // The scientific heritage. – 2021. – N 73, vol. 4. – P. 43–47.
120. Buckler J.A. The literary lorgnette: attending opera in Imperial Russia. – Stanford : Stanford University Press, 2000. – 294 p.
121. Dissinger B. Die Opern von Aleksandr Dargomyzskij. – Frankfurt am Main : Lang, 2001. – 278 S.
122. Frolova-Walker M. Russian music and nationalism. From Glinka to Stalin. – New Haven ; London : Yale University Press, 2007. – XIV, 416 p.
123. Giust A. «Ivan Susanin» di Catterino Cavos, un'opera russa prima dell'Opera russa. – Torino : EDT, 2011. – VII, 412 p.
124. Wortman R.S. Scenarios of power, Myth and Ceremony in Russian Monarchy. – Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2006. – VIII, 491 p.

**О.В. БАБЕНКО**

**ИСТОРИЯ РУССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА  
В ПРАВЛЕНИЕ АЛЕКСАНДРА I  
И НИКОЛАЯ I :  
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ  
ИСТОРИОГРАФИЯ**

**Аналитический обзор**

Оформление обложки И.А. Михеев  
Техническое редактирование  
и компьютерная верстка Л.Н. Сиякова  
Корректор Д.Г. Валикова

Гигиеническое заключение  
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.  
Подписано к печати 15 / II – 2023 г.  
Формат 60x84/16 Бум. офсетная № 1 Печать офсетная  
Усл. печ. л. 5,1 Уч.-изд. л. 5,1  
Тираж 300 (1–100 экз. – 1-й завод) Заказ № 112

**Институт научной информации  
по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН)**  
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, 117418

**Отдел маркетинга и распространения  
информационных изданий**  
Тел.: +7 (925) 517-36-91, +7 (499) 134-03-96  
e-mail: shop@inion.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН  
ООО «Амирит»,  
410004, Саратовская обл., г. Саратов,  
ул. Чернышевского, д. 88, литера У