

Лащенко С.К.

**ОПЕРА МУСОРГСКОГО «БОРИС ГОДУНОВ»
НА ПУТИ К СЦЕНЕ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА (1874):
ФАКТЫ, ГЕРОИ, ВЕРСИИ**

**MUSORGSKY'S OPERA BORIS GODUNOV ON ITS WAY TO MARIINSKY
THEATRE (1874): FACTS, HEROES, VERSIONS**

Аннотация. Судьба оперы Мусоргского «Борис Годунов» на сцене Мариинского театра (1874) рассматривается с точки зрения Дирекции Императорских театров, цензурного ведомства, Театрально-литературного комитета и исполнителей, занявшихся судьбой произведения мало известного в ту пору отечественного автора. Сопоставленные факты позволяют открыть новые подробности и неожиданные повороты в развитии хрестоматийно известной истории. Особое внимание уделяется обстоятельствам возникновения «мифа об опере “Борис Годунов” и его авторе, Мусоргском». Статья представляет собой часть исследовательского проекта «Русская Императорская опера. Повседневная жизнь».

Abstract. The history of the first production of Musorgsky's *Boris Godunov* at Mariinsky Theatre (1874) is discussed from the point of view of official institutions and performers engaged in the fortune of the work by a little known young Russian composer. The comparison of facts reveals new details and unexpected turns in the development of the universally known history. A special attention is paid to the circumstances that gave birth to the popular “myth about the opera *Boris Godunov* and its author, Musorgsky”. The article is a part of the research project “Russian Imperial Opera: Everyday Life”.

Ключевые слова: Мусоргский, Пушкин, «Борис Годунов», Мариинский театр, цензура, Совет Главного управления по делам печати, Театрально-литературный комитет, оперный заказ, С.А. Гедеонов, А.И. Сабуров, А.Е. Тимашев, М.Н. Лонгинов, Е.И. Кейзер-фон-Нилькгейм, Н.А. Лукашевич, Г.П. Кондратьев, Ю.Ф. Платонова, Э.Ф. Направник, В.В. Стасов, «миф об опере “Борис Годунов” и его авторе, Мусоргском».

Key Words: Musorgsky, Pushkin, *Boris Godunov*, Mariinsky Theatre, censorship, Council of the Press Directorate, Theatre and Literary Committee, opera commission, S.A. Gedeonov, A.I. Saburov, A.E. Timashev, M.N. Longinov, E.I. Keiser von Nilkheim, N.A. Lukashevich, G.P. Kondratyev, Yu.F. Platonova, E.F. Nápravnik, V.V. Stasov, myth about the opera *Boris Godunov* and its author, Musorgsky.

История включения оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в репертуар Императорских театров – одна из известнейших в отечественном музыковедении. Упомянутая фактически в каждой работе, посвященной данному сочинению и, в целом, творчеству композитора, она обросла множеством стереотипных представлений. Главными в их ряду стали: «замечательная русская опера», «косность театрального руководства», «“водевильный” комитет судей», «смешные придирки», «непонимание», «цензурные препоны» и пр.

Однако как показал последовательный анализ происходившего, в картине, созданной друзьями и единомышленниками композитора, избыточно много произвольных толкований, домысливаний и неточностей. Потому, думается, небезынтесной может стать попытка посмотреть на события с другой стороны, поставив во главу угла позицию Дирекции Императорских театров, цензурного ведомства, Театрально-литературного комитета и исполнителей.

У этой позиции, как и у любой другой, были свои сильные и слабые стороны. В чем-то она входила в противоречие с позицией и интересами Мусоргского. В чем-то, – по-своему служила решению той же задачи, которую ставил перед собой композитор. В любом случае, в рассуждениях и действиях официальных государственных чиновников и артистов Императорских театров в отношении оперы была своя логика и своя правда. И, судя по всему, логика и правда не лишены смысла, ибо в опоре именно на них должностные чиновники, занявшись судьбой произведения мало известного в ту пору отечественного автора, сумели, все-таки, довести его до сцены.

I

Суть наиболее распространенной версии о первом рассмотрении оперы сводится к следующему: весной 1870 года Мусоргский представил в Дирекцию Императорских театров рукопись «оконченного „Бориса Годунова“» (Н.А. Римский-Корсаков) и «чистовую рукопись либретто оперы», подготовленную, вероятно, «для театральной цензуры» (А.А. Орлова)¹. Материалы пролежали без малого год. И только в феврале следующего, 1871 года, были рассмотрены. Суд над произведением вершили театральные капельмейстеры, которые «едва ли зная и по-русски», решились «забраковать замечательную русскую оперу» (Ц.А. Кюи)². Но композитор, заинтересованный в том, чтобы его сочинение было поставлено на казенной сцене и стало таким образом доступно публике, решился идти на переделки, результатом которых и явилось создание второй редакции оперы.

Остановимся пока на этой части истории, ее весьма показательном зачатке, и попробуем в нем разобраться.

Итак, в начале весны 1870 года (скорее всего во время Великого Поста, когда складывался репертуар Императорских театров на предстоящий сезон и формировался общий репертуарный портфель) в Дирекцию поступила рукопись оперного сочинения.

Жанр этого сочинения сам композитор определил в ту пору, как «музыкальное представление в четырех частях»³, косвенно выразив тем самым преемственность своего замысла по отношению к трагедии Пушкина и ориентацию «на большую группу „исторических представлений“ драматического театра этого же десятилетия». «Избегая таких слов, как „опера“, „действие“, „акт“, композитор сознательно стремился к тому, чтобы «ни у кого не возникало ассоциаций со сложившимися стереотипами оперного романтического спектакля»⁴.

Фактически же, в 1870 году в Дирекции оказалось одновременно два «Бориса Годунова». Пушкинский, драматический, дожидаящийся своего часа с 1866 года – года официального цензурного разрешения его постановки, – и второй, пушкинский же, но представленный малоизвестным русским музыкантом в странном для современников жанре.

Одновременный показ «Бориса Годунова» силами драматической и оперной труппы был невыгоден для театра, хотя в принципе подобные дублиры неоднократно появлялись на сцене. Однако здесь проблема была сложнее: постановка оперы Мусоргского по трагедии Пушкина, еще не увидевшей свет рампы, – была бы не совсем корректна как в отношении памяти великого поэта, так и в отношении сугубо театральных задач. И Дирекция делает свой, вполне понятный, выбор.

¹ Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 187.

² Кюи Ц.А. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 68. 9 марта.

³ Первая авторская редакция оперы «Борис Годунов» была издана в 1996 году. – См.: Мусоргский М.П. «Борис Годунов». Первая авторская редакция (1869). Партитура. Публикация, общая научная редакция партитуры и руководство коллективом текстологов Е.М. Левашева. Исследовательская статья Е.М. Левашева: «К публикации „Бориса Годунова в Первой авторской редакции“» и обобщающие разделы всех комментариев М., «Музыка» – Mainz, Schott [1996]. Т. 1–2 Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского.

⁴ Левашев Е.М., Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М., 2011. С. 318.

Заметки на полях: Премьера трагедии Пушкина «Борис Годунов»

Как известно, трагедия Пушкина «Борис Годунов» была издана (по личному дозволению Императора) в 1831 году. Но на казенной сцене так и не появилась. Цензура настояла на запрещении постановки. Цензурный запрет на «Бориса Годунова» был окончательно снят лишь 35 лет спустя. Однако политические события в стране, подобно снежному кому нараставшие после выстрела Дмитрия Каракозова (1866), побудили Императорские театры воздержаться от обращения к сочинению Пушкина.

Первое исполнение трагедии (без ряда сцен⁵) состоялось в Мариинском театре 17 сентября 1870 года. В спектакле была занята труппа Александринского театра. Режиссуру спектакля осуществил А.А. Яблочкин.



Декорации были написаны М.А. Шишковым (совместно с М.И. Бочаровым). В роли Бориса выступил Л.Л. Леонидов (Стакилевич). Остальные роли были распределены следующим образом: Лжедмитрий – В.В. Самойлов, Пимен – П.И. Григорьев, Марина Мнишек – Е.П. Струйская, Шуйский – П.И. Зубров⁶.

Премьера «Бориса Годунова» А.С. Пушкина озадачила публику.

В трактовке трагической коллизии – это был спектакль психологический, перекликающийся со столь активно входившими в то время в моду мотивами душевных терзаний, психологической неустойчивости и страданий личности.

С точки зрения же визуального восприятия – это был типичный «боярский спектакль». Огромные усилия театра были сосредоточены на исторически верном воссоздании колорита эпохи, быта, костюмов, утвари. Консультанты спектакля – В.В. Стасов, Н.И. Костомаров и художник В.А. Прохоров тщательно выверяли каждую деталь сценографического решения. А решение это было затратнейшим, направленным на воплощение мельчайших подробностей царского и дворового быта XVI – начала XVII века.

В.В. Стасов писал: «Всего замечательнее в этом представлении вышла постановка пьесы, роскошная, тщательная, научно верная до невероятности, и вместе с тем настолько привлекательная, что заставляет до некоторой степени забывать малую сценичность самой драмы Пушкина [...]. Без малейшего преувеличения можно и должно сказать, что по роскоши и по исторической верности постановка «Бориса Годунова» превосходит все бывшие до сих пор у нас постановки русских исторических пьес [...]. На нынешний раз заботливость о красоте и верности простиралась так далеко, что несколько месяцев тому назад нарочно были заказаны на шелковых фабриках, по древним русским рисункам, некоторые материи для костюмов царя, царицы и т. п., разнообразные сосуды, чаши, светильники, мебель, ковры – все исполнено с необыкновенным знанием и тщательностью по самым верным образцам, и еще никогда помощь русской исторической науки не играла такой значительной и видной роли на театре, как здесь»⁷.

Н.И. Костомаров, вторя Стасову, утверждал: «С внешней стороны появление «Бориса Годунова» составляет истинный феномен. Никогда еще

⁵ Исключены были, в частности: «Красная площадь», «Граница Литовская», «Равнина близ Новгород-Северского», «Лес», «Лобное место», «Палата патриарха»

⁶ Двое участников театральной премьеры оказались впоследствии непосредственно вовлечены в историю постановки оперы Мусоргского на сцене Императорского театра и прямо причастны к ее судьбе. Но об этом речь пойдет позднее.

⁷ Стасов В.В. Собр. соч.: В 3 тт. Т. III. СПб. 1894. С. 363–364.

наружная постановка пьесы не совершена была с такою тщательностью, с таким сохранением археологической правды»⁸.

Достоверность, вкупе с характерностью, поставленные во главу угла сценографического решения, стали базовым принципом и для актерских работ. Но успеху не способствовали.

Так, по мнению Н.Н. Страхова, П.И. Зубров (Шуйский) «как и многие другие, произносил речи своей роли так, что мелодия стиха совершенно исчезала – этого требует, говорят, натуральность. Но мало того, он придал своей речи грубость, резкость, словом, говорил так, как будто исполнял роль не знатного барина, а какого-нибудь купца в комедиях Островского»⁹. И далее: «вся красота, которая так ярко лежит на трагедии Пушкина, была с нее стерта. Чтобы изобразить бояр, актеры, по известному выражению, подделывались под тон и манеры кучеров... Когда открылось заседание царской думы, то стыдно было смотреть и слушать. Бояре так, что называется, *галдели*, так махали руками, головами, туловищами, что похожи были на толпу грубейших мужиков, собравшихся где-нибудь в кабаке»¹⁰.

Критика была почти единодушна во мнении: актерский ансамбль в спектакле крайне неудачен (за исключением В.В. Самойлова, в целом, достойно проводившего роль Лжедмитрия). Один из рецензентов саркастически замечал: «17 сентября на Мариинской сцене Дирекцией Императорских театров показывались декорации и костюмы, относящиеся ко времени царствования Бориса Годунова. Костюмы эти были надеты на различных артистов, и им же отданы были для прочтения в этих костюмах и при этих декорациях шестнадцать сцен из хроники А.С. Пушкина «Борис Годунов»»¹¹.

После премьеры репертуарная судьба сочинения Пушкина оставалась в некоем латентном состоянии. Формально включенная в репертуар Императорских театров, трагедия, после этапа активной пропаганды (сентябрь – 4 спектакля [включая премьеру]; октябрь – 8 спектаклей, декабрь, январь и февраль – по 1 спектаклю), была возобновлена в следующем сезоне (два спектакля), снята с репертуара и поставлена в Москве, на сцене Малого театра, только в ноябре 1880 года.

Жизнь пушкинского творения складывалась таким образом, что уже к ноябрю 1870 года стало очевидно: долгожданная сценическая версия «Бориса Годунова» не снискала успеха, и театральная администрация готова к тому, что спектакль придется закрыть¹².

Примерно в это же время в печати появляются первые официальные сведения о том, что в Дирекцию Императорских театров представлено «недавно оконченное» сочинение Мусоргского. Эта информация дается дважды – 22 октября 1870 года, в день десятого спектакля пушкинского «Бориса Годунова», в журнале «Музыкальный сезон» (№ 1) и 12 ноября 1870 года – в «Санкт-Петербургских ведомостях» (№ 312).

Справедливости ради следует отметить, что еще в июле 1870 года Директор Императорских театров С.А. Геденов имел предварительную частную встречу с Мусоргским (по ходатайству последнего). В обсуждении вопроса о судьбе «Бориса Годунова» был уклончив и в своей уклончивости вполне опреде-

⁸ См.: Голос. 1870. 19 сентября.

⁹ Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине. Киев, 1913. С. 77.

¹⁰ Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине. Цит. изд. С. 77.

¹¹ «Петербургский листок». 1870. 20 сентября.

¹² Здесь мы оставляем в стороне рассмотрение вопросов о причинах неудачной постановки пушкинского «Бориса Годунова» и о сценичности самого пушкинского замысла. Подробно рассмотренный многими специалистами, он, как представляется, получил объективную оценку в работе А.А. Гозенпуда. – См.: Гозенпуд А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом), Институт театра, музыки и кинематографии. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л., 1967. С. 339–356.

ленен. Он дал композитору понять, что сочинение «по драматической хронике Пушкина» – идея интересная, актуальная и, хотя «ставить нового они ничего в этом году не могут», специалисты непременно рассмотрят сочинение¹³.

À propos: В такой предварительной встрече руководства Императорских театров с автором новой отечественной оперы не было, судя по всему, ничего необычного. В конце столетия они станут нормой. В середине – второй половине века – лишь утверждались в практике. Но утверждались достаточно активно.

Известно, к примеру, что в начале 1840-х годов предварительные переговоры с руководством о возможностях постановки на сцене Императорских театров еще не завершенной оперы «Руслан и Людмила» вел М.И. Глинка.

В начале 1860-х годов А.Н. Серов вел полуофициальные предварительные переговоры о принципиальной возможности постановки на сцене оперы «Юдифь» с первым капельмейстером русской оперы К.Н. Лядовым.

В 1869 году, за год до встречи Мусоргского с Гедеоновым, такие же полуофициальные переговоры с Директором вел П.И. Чайковский. Композитор обращался к С.А. Гедеонову письменно, спрашивая, возможна ли постановка его оперы «Ундина» на сцене Мариинского театра в сезон 1869/1870 года¹⁴.

Гедеонов в переговорах с начинающими композиторами вел себя примерно одинаково: поощрял молодых авторов, давал смутные обещания возможной постановки сочинений на сцене, но ничего не гарантировал. Высказанные с его стороны просьбы об окончательном завершении предлагаемого опуса (как это было в случае с Чайковским¹⁵) или о необходимости дождаться совместного решения специалистов (как в случае с Мусоргским) являлись не более чем нормальным, не отягощенным конкретными обязательствами, административным ходом. Не более того.

При этом Директор Императорских театров оставался корректен и вежливо-заинтересован, понимая свою роль «золотодобытчика».

С одной стороны, Гедеонов сознавал, что между проговариваемым замыслом (намерениями, планами) и реальным художественным результатом существует большая разница, и великолепные послы творца в любой момент могут или рассыпаться в прах, или оказаться не более чем авторской, весьма субъективной, оценкой результатов своего труда¹⁶.

¹³ Директор, «сначала как-то отнекивавшийся Мусорянину насчет его оперы, под конец разговора сказал, что пусть он подождет до 15 августа, тут воротятся все лица театрального комитета, и тогда будут рассуждать о “Борисе Годунове”». В.В. Стасов – Н.А. Римскому-Корсакову. 23 июля 1870 года // Русская мысль, 1910. Кн. 6. С. 178. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 195.

¹⁴ Письмо П.И. Чайковского к С.А. Гедеонову неизвестно. Сведения даны на основании письма П.И. Чайковского к А.И. Чайковскому. Москва. 19 апреля. 1869 года // Чайковский П.И. ПСС. Литературные произведения и переписка / Общая редакция Б.В. Асафьева. Т. V / Под ред. Е.Д. Гершовского, К.Ю. Давыдовой, Л.З. Корабельниковой. М., 1959. С. 161.

¹⁵ С.А. Гедеонов «через своего секретаря (Н.С. Назарова – С.А.) ответил, что опера моя будет поставлена в ноябре, если я представлю партитуру к сентябрю». – П.И. Чайковский – А.И. Чайковскому. Москва. 19 апреля. 1869 года // Чайковский П.И. ПСС. Литературные произведения и переписка / Общая редакция Б.В. Асафьева. Т. V... Цит. изд. С. 161.

¹⁶ Частный случай, подтверждающий это, – обоснование позиции Директора Императорских театров в отношении к «Ундине» Чайковского. Гедеонов, как отмечал Чайковский, не мог «ни связывать себя какими-либо положительными обещаниями, ни приступать к постановке оперы», так как может случиться, что опера, ее оркестровка, почему-либо не будет окончена к назначенному сроку, «и тогда время, употребленное на репетиции, было бы потрачено даром». – П.И. Чайковский – П.С. Федорову. Москва, 6 августа 1869 года // Чайковский П.И. ПСС. Литературные произведения и переписка. / Общая редакция Б.В. Асафьева. Т. V... Цит. изд. С. 167.

С другой – Директор Императорских театров не был бы таковым, если бы не таил в душе прекрасную надежду на то, что в этот-то раз он действительно наткнется на «жемчужное зерно», которое станет его собственным театральным открытием. А вкус к художественным открытиям у Гедеонова был поразительным.



С.А. Гедеонов
(1816—1877)

Заметки
на полях:
Директор
Императорских
театров
С.А. Гедеонов

Гофмейстер, тайный советник, Степан Александрович Гедеонов (1815/16—1878), как вспоминал А.А. Нильский, «не отличался своей внешностью, это был бледнолицый господин с длинейшими густыми бакенбардами, с курчавой, белокурой, начинавшей седеть головой и со спокойными, безжизненными глазами. Он постоянно имел вид серьезного, сосредоточенного человека, не обращающего ни малейшего внимания на окружающее его. В высшей степени вежливый и обходительный, хотя и не без сухости в обращении [...]», Степан Александрович Гедеонов был в полном смысле слова джентельменом [...]»¹⁷.

В 1870 году 55-летний Степан Александрович Гедеонов мог бы отмечать первое трехлетие пребывания на посту Директора Императорских театров. Должность эта была ему знакома и дорога по особым причинам. Сын бывшего Директора Императорских театров, Александра Михайловича Гедеонова, он связывал с ней память о семье, детстве, первых художественных увлечениях, первых театральных опытах¹⁸.

Гедеонов как никто другой видел и понимал все сложности работы, имел, безусловно, свое представление о возможных путях реформирования дела и даже какое-то время пытался его реализовать. Но серьезного успеха не добился. Быть может потому, что, возглавив Императорские театры и твердо решив поначалу серьезно, вдумчиво, вникая в каждую деталь отдаться административной деятельности, душой оставался, все же предан другому своему делу – делу, в котором сплелись его увлечения, профессионализм и ощущение собственной нужности государству.

Речь идет о его работе над собранием археологических древностей, которую Гедеонов начал еще в 1850-е годы, во время пребывания в Италии, и которой оставался предан до последних дней жизни.

Приехав в Италию в качестве помощника Г.П. Волконского, в ту пору заведующего археологической комиссией в Риме¹⁹, Гедеонов стал одним из первых представителей клана русских коллекционеров. Хотя, в отличие от своих последователей, был призван к коллекционированию государством и работал над созданием собраний для государства.

Первые же приобретения Гедеонова, прекрасного знатока древних языков и древней культуры, обнаружили в нем недюжинный талант эстетического провидения. Ценитель красоты древних памятников, человек, обладавший прекрасным вкусом и искусством убеждения, он шел на немислимые договоренности, добивался поразительно щедрого субсиди-

¹⁷ Нильский А.А. Закулисная хроника. 1856—1894. СПб., 1897. С. 76.

¹⁸ В 1845 году 26-летний Гедеонов выступил как автор трагедии «Смерть Ляпунова», поставленной на сцене Александринского театра и пользовавшейся какое-то время успехом у публики. Но не у литераторов. В свое время с сокрушающей критикой трагедии выступил И.С. Тургенев. – См.: Смерть Ляпунова. Драма в пяти действиях в прозе. Соч. С.А. Гедеонова // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. Соч.: В 12 тт. Изд. второе, исправленное и дополненное. Т. 1. Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии, Прозаические наброски. 1834—1849. М., 1978. С. 236—251.

¹⁹ В 1861 году Гедеонов был назначен заведующим археологической комиссией и попечителем над находящимися в Риме пенсионерами Императорской Академии Художеств.

рования со стороны государства ради того, чтобы привлекавшее его внимание произведение искусства оказалось в России.

Именно благодаря усилиям Гедеонова были приобретены статуи Аполлона (со стрелой), Афродиты, дорийского эфеба, статуя Венеры, часть знаменитой коллекции маркиза Кампаны²⁰. Резонанс последнего из перечисленных приобретений Гедеонова был чрезвычайно велик. Но последовавшее затем приобретение Мадонны Рафаэля стало настоящей сенсацией, о которой говорила вся европейская печать. В итальянский парламент был даже внесен запрос, и правительство было вынуждено выказать свое неудовольствие по поводу происшедшего.

Так Гедеонов, его деятельность становятся объектом пристального внимания европейских ценителей и знатоков искусства, небезуспешно старающихся воспрепятствовать его переговорам о дальнейших покупках. И он возвращается в Россию, вместе с собранной и официально приобретенной для Эрмитажа русской итальянской коллекцией.

Гедеонов был не просто удачливым коллекционером. Собирая итальянские древности, он серьезно и глубоко изучал их, писал научные статьи, выступал в журналах, описывал памятники, привлекавшие его внимание, и последовавшее Высочайшее поручение каталогизировать приобретенные сокровища, разместив их в Эрмитаже, а также составить проект нового устройства Эрмитажа (принятый и утвержденный впоследствии) было акцией вполне логичной и закономерной.

В 1863 году Гедеонов стал первым Директором Эрмитажа. Благодаря ему было продолжено составление коллекции, создано штатное расписание сотрудников, упорядочены принципы деятельности музея. Гедеонов ускорил издание каталогов; добился, чтобы в Эрмитаж была допущена, по особым входным билетам, широкая публика, «без вицмундиров» и «фраков»; убедил, что копиисты должны пользоваться более свободными правами при работах в музее. «Это был высокообразованный и замечательно умный человек», – вспоминал о Гедеонове А.А. Нильский²¹.

Имея особый вкус к древности, понимая и ценя точность исторических деталей, он, уже став Директором Императорских театров, проявлял искренний интерес к «историческим спектаклям», открывавшим возможности насыщения постановочного контекста характерными приметами времени. В том числе и теми, которые позволяли выполнить сценическую реконструкцию обстоятельств российского минувшего. И, что любопытно, делал это, не слишком любя драматический театр.

Гедеонов был, скорее, поклонником оперы. Хотя, спустя годы Э.Ф. Направник, вспоминая о Гедеонове, скажет о нем как о человеке, который «до глубины души ненавидел русскую оперу и с презрением отзывался о ней, превознося в то же время оперу итальянскую»²².

Однако это не так. Гедеонов, поклонник и знаток европейской культуры, действительно любил и понимал итальянскую оперу и, в частности, сделал все от него зависящее, чтобы вдохнуть жизнь в угасавшую страсть русской публики к итальянскому оперному театру, организовав знаменитые русские гастроли великолепной Аделины Патти.

Вместе с тем интерес к русской опере у него был, и интерес немалый. Именно в годы его директорствования на сцене Мариинского театра была поставлена «Псковитянка» Римского-Корсакова. Именно при Гедеонове прошли на казенной сцене оперы Серова и Чайковского. И «Борис Годунов» Мусоргского был поставлен в Мариинском театре также при Гедеонове. Так что, если и испытывал Гедеонов «презрение» к русской опере, то выражалось оно в крайне странной, отнюдь не презрительной форме.

В этом смысле гораздо более справедливым представляется мнение Ю.Ф. Платоновой, вспоминавшей о Гедеонове, как о человеке «весьма

²¹ Нильский А.А. Закулисная хроника... Цит. изд. С. 75.

²² Воспоминания Э.Ф. Направника // Э.Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., автор вст. статьи и прим. Л.М. Кутателадзе / Под ред. Ю.В. Келдыша. Л., 1959. С. 40.

серьезном», «знатоке» и «ревностном любителе дела». «Он с первого же дня принялся за достойную императорских театров обстановку оперы. В душе поклонник италийской музыки, он, однако, употребил все силы и средства, чтобы русскую оперу поставить на подобающую ей высоту. Никому из русских композиторов не было отказано в постановке его оперы, – и несмотря на слабые произведения некоторых, все было сделано для наружной обстановки [...]»²³.

Но театральная деятельность не захватила Гедеонова так, как захватила его деятельность музейщика и коллекционера. Постепенно охладев к театральной практике, Гедеонов спокойно принял отставку (1875). С ним остался его любимый Эрмитаж, многогранная и столь понятная ему деятельность по собиранию музейных коллекций. В кругу его внимания осталась и работа над историческим трудом, задуманным еще в середине 1840-х годов: «Варяги и Русь». Исследование в двух томах, опубликованное в Санкт-Петербурге в 1876 году, стало настоящей научной сенсацией. Высоко оцененная специалистами, она заслуженно была удостоена Уваровской премии²⁴, а основные положения исторического труда Гедеонова оказались востребованы и в XXI столетии²⁵.

К моменту встречи с молодым Мусоргским летом 1870 года Гедеонов еще был полон надежд на успех предстоящей – «исторически достоверной» – пушкинской премьеры.

Поздней осенью же провал пушкинской трагедии стал очевиден не только ему, но и всей театральной администрации. Зимой 1871 года спектакль был снят с репертуара, и теперь уже руководство Императорскими театрами выказывало нетерпение, торопясь собрать специалистов для обсуждения оперного варианта «Бориса Годунова», пылящегося в конторе Дирекции.

* * *

И вновь Великопостные недели. И вновь Дирекция Императорских театров работает над составлением репертуара на новый театральный сезон – сезон 1871/1872 года. Знаменательное заседание, на котором рассматривалось сочинение Мусоргского «Борис Годунов», прошло не позднее 10 февраля 1871 года.

Судя по ряду нюансов, театральная администрация сохраняла свою заинтересованность в том, чтобы безотлагательно осуществить постановку.

Во-первых, историческая пьеса занимала в то время особое место в репертуаре. Потребность в удовлетворении амбиций растущего исторического самосознания общества лежала в основе острейшего интереса к проблемам прошлого и великим историческим личностям. Как отмечают специалисты, «это были годы наивысшего расцвета жанра исторической драмы в русской драматургии; до уровня, обозначенного лучшими историческими пьесами этого периода, историческая драматургия последующих десятилетий уже не поднимется»²⁶.

Пик увлечения русской публики историческими пьесами пришелся на вторую половину 1860-х годов²⁷. В 1870 году руководство театрами еще вполне

²³ Платонова Ю.Ф. Из «Автобиографии» // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 120

²⁴ Уваровская премия была учреждена в 1856 году в память о графе С.С. Уварове, бывшем Президенте Академии наук. Премия присуждалась за труды по русской истории и литературные сочинения. Среди ее лауреатов – А.Н.Островский (за пьесу «Гроза»), А.Ф. Писемский (за драму «Горькая судьбина»), Д.Д. Минаев (за комедию «Разоренное гнездо»). В 1870 году премия была отдана А.Н. Афанасьеву (посмертно) за труд «Поэтические воззрения славян на природу».

²⁵ См., в частности: Дитяткин Д.Г. С.А. Гедеонов и его концепция начальной истории Руси. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд.ист. наук. М., 2010.

²⁶ Холодов Е.Г. Репертуар // История русского драматического театра: В 7 тт. Т. 5. 1862—1881. М., 1980. С. 129.

²⁷ См. об этом: Холодов Е.Г. Репертуар... Цит. изд. С. 129.

могло ожидать благоприятной реакции театральной аудитории на пьесы данной тематики, но судьба пушкинского «Бориса Годунова» заставляла предполагать, что увлечение это уже начинает идти на спад.

Тем разумнее было поощрить движение к созданию отечественных исторических опер. Время и наличные театральные силы располагали к тому. Репертуарная конъюнктура складывалась чрезвычайно благоприятным образом. Не случайно именно в это время Чайковский начинает работу над «Опричником», Бородин обдумывает «Князя Игоря», а Римский-Корсаков отдает все силы скорейшей подготовке к постановке «Псковитянки».

Во-вторых, постановка «Бориса Годунова» Мусоргского позволяла не погибнуть втуне результатам исторических изысканий Стасова и Костомарова, усилиям декораторов, костюмеров, бутафоров. Затратные декорации, костюмы, все эти сосуды, чаши, светильники, мебель, ковры и пр. могли вновь появиться на сцене и, быть может, в оперном спектакле оказаться более оправданными и уместными (что и произошло впоследствии).

Так что это было несомненным выходом из трудного положения. Тем более что оперная труппа Императорских театров буквально задыхалась от отсутствия современного отечественного репертуара, и потребность в формировании такового ощущалась с неодолимой силой.

Однако и безоглядно рисковать в принятии решения руководство Императорских театров было не склонно.

Судя по всему, осмотрительность и опыт подсказали театральной администрации решение: попробовать подготовить новое оперное произведение для бенефиса какого-либо артиста оперной труппы. Это обещало немало выгод.

С одной стороны, согласно существующим правилам и установившимся традициям, бенефицианты всегда старались представить в свой вечер спектакль-новинку. Таковых в репертуарном портфеле оперной труппы было немного, и любое пополнение здесь безусловно приветствовалось. Тем более, что ситуация складывалась таким образом, что затраты на бенефисный спектакль, должны были бы в случае с «Борисом Годуновым» быть минимальны.

С другой стороны, сочинение для бенефисного вечера проходило на сцену Императорского театра в упрощенном, а подчас и ускоренном порядке, во многом облегченном по сравнению с официальным процессом продвижения произведения на казенную сцену и максимально сокращенном по числу согласований. Возможные разногласия с цензурой бенефициант имел право самостоятельно регулировать непосредственно перед премьерой, а одобрения театральных инстанций на обращение к тому или иному сочинению в этом случае и вовсе не требовалось. Все рабочие вопросы рассматривались без официальных протоколов и решались на уровне чиновничьих рапортов.

À propos: Многие русские оперы первоначально появлялись на сцене Императорских театров именно как сочинения для бенефисных спектаклей. Тем более, тогда, когда речь шла о композиторах мало или вовсе неизвестных публике. И лишь по прошествии бенефиса принималось решение либо оставлять оперу в репертуаре, опираясь на интерес публики, либо изымать из него²⁸.

Только за трехлетие, предшествовавшее началу продвижения «Бориса Годунова» на казенную сцену, таким образом в Императорских театрах были показаны:

— в бенефис режиссера И.П. Савицкого, в сезон 1866/1867 года в Большом театре, в Москве, — опера-балет А.С. Даргомыжского «Торжество Вакха»;

²⁸ По существующим на то время правилам, произведение, данное в бенефис и показанное в следующий раз при зале, заполненном менее чем на половину, снималось с репертуара.

— в бенефис певца Ф.К. Никольского в сезон 1867/1868 года в Мариинском театре, – опера В.Н. Кашперова «Гроза»;

— в бенефис капельмейстера Э.Ф. Направника, в сезон 1868/1869 года в Мариинском театре, – опера Э.Ф. Направника «Нижегородцы»²⁹;

— в бенефис певицы А.Г. Меншиковой, в сезон 1868/1869 года в Большом театре, в Москве, – опера П.И. Чайковского «Воевода»;

— в бенефис певицы Д.М. Леоновой, в сезон 1868/1869 года в Мариинском театре, – опера Ц.А. Кюи «Вильям Ратклифф».

Предположительно именно через бенефисный спектакль Гедеонов планировал провести на казенную сцену и «Ундину» Чайковского.



П.С. Федоров
(1803—1879)

Судя по всему, вопрос о бенефисном показе произведений мог решаться и без непосредственного участия автора, который в случае окончательного позитивного решения лишь уведомлялся о намерениях Дирекции³⁰.

По всей вероятности инициатива такого предварительного целевого рассмотрения «Бориса Годунова» собранием специалистов принадлежала П.С. Федорову, в ту пору опытнейшему начальнику репертуарной части.

Заметки на полях:

Начальник репертуарной части

Дирекции

Императорских театров

П.С. Федоров

Павел Степанович Федоров (1803—1879) был значительной фигурой в театральном мире. О результатах его деятельности много спорили, иронизировали, его неоднократно критиковали в печати.

Многие относились к нему с теплотой и участием. Многие видели в нем олицетворение всего самого неприглядного, что таится в театральной жизни. О нем ходило множество слухов. Неоднократно Федоров становился героем театральных и околотеатральных скандалов. Личность Федорова была столь переменчива, что различные люди, вспоминая его, рисовали различные портреты.

«Это был тип петербургского чиновника, долго служившего в почтовом ведомстве: приглаженный, выбритый, в золотых очках, он всегда ласково выслушивал просителя и обнадеживал всех и каждого именем директора, высшего начальника, – вспоминал Л.Л. Леонидов. – [...] Каждый, выходя от него, оставался им доволен, потому что он ни с кем не входил ни в какие служебные разъяснения и никому категорически не отказывал, а всякому обещал переговорить о его деле с директором, к которому и отправлялся с туго набитым портфелем и делал доклад, по своему усмотрению. Но как человек добрый, лично передавал только благоволения, а отказ через своих подчиненных, себя отстраняя от строптивых, обидчивых и слезливых [...]»³¹.

«Павел Степанович был чиновником, как говорится, до мозга костей и согласно своему высокому положению придерживался иногда известной важности и чванства. Наружный вид его был таков: высокий, довольно тучный,

²⁹ Э.Ф. Направник получил в этот год так называемый «полубенефис».

³⁰ Продолжая ходатайствовать о постановке «Ундины» на сцене Мариинского театра, Чайковский в письме Гедеонову упоминал: «Обнадеженный [...] обещанием и еще тем, что, как говорила мне певица Меншикова, Вы предполагали дать ей мою оперу для бенефиса, я оставил все другие предстоявшие мне работы и усердно принялся за инструментовку [...]». – П.И. Чайковский – С.А. Гедеонову. Москва, 12 октября 1869г. // *Чайковский П.И.* ПСС. Литературные произведения и переписка / Общая редакция Б.В. Асафьева. Т. V... Цит. изд. С. 178.

³¹ Леонидов Л.Л. Театральные воспоминания // *Русская Старина.* 1892. № 2. С. 513—514.

в синеватых с черепаховой оправой очках, с неимоверно большими ушами и отвислыми губами, которыми он постоянно шамкал. Федоров производил впечатление вечно-жующего человека, почему и носил меткую кличку “губошлепа”, которая неоднократно проникала даже в печать. Однако, несмотря на свою непривлекательную наружность, Федоров, когда хотел быть любезным и ласковым, мог просто очаровать своим обхождением, своими манерами и остроумием», – вспоминал А.А. Нильский³².

Значительно жестче была в своих воспоминаниях Д.М. Леонова, видевшая именно в Федорове и его отношении к ней причину многих несчастий своей сценической карьеры. А П.П. Гнедич, вспоминая Федорова, писал о нем: «[...] Сутуловатый, высокий старик, с подогнутыми слегка коленями, “Анной на шее” и звездой на форменном фраке, с вытянутыми вперед мокрыми губами и огромными торчащими как у коровы ушами, он шаркая входил в театральную залу, когда уже был поднят занавес, и проходил к своему креслу во втором ряду, глядя вперед поверх очков и пожевывая губами. Это был автор “А. и Ф.”^[33] веселый когда-то водевилист – теперь гроза всей труппы и служащих. [...] Говорят, что он был феноменальный взяточник, что за право дебютировать, он брал взятки. [...] П.С. всегда по воскресным дням и в субботу вечером присутствовал в церкви училища на службе. Он стоял на видном месте, и первый подходил приложиться к кресту. Но когда он заболел смертельно, и сестра предложила ему позвать священника, он взбесился.

— Атеист я! Атеистом был всю жизнь – атеистом я умру.

Так и умер без исповеди.

Более веселых похорон, чем его, не было в Петербурге. Все лица, собравшиеся на вынос, были радостные и поздравляли друг друга. Собрались артисты на вынос не для того, чтобы почтить бывшего начальника, а чтобы удостовериться, что он действительно умер»³⁴.

Подобное вызывающее фрондерство некоторых членов актерской братии было не единственной формой неприятия Федорова. История сохранила свидетельства его настоящей травли со стороны театральных бунтарей, критиков, да и просто дерзко настроенных лиц. Уже в конце административной карьеры Федоров сделался едва ли не излюбленным объектом разнообразных нападок, доходивших, порой, до откровенного издевательства.

Знавшие о его мнительности и боязни смерти, прислали ему однажды «по почте венчик, надеваемый при погребении на покойников». В анонимном же письме было выражено «желание видеть его как можно скорее в этом украшении»³⁵. На Федорова писали злейшие карикатуры и помещали их в газетах и журналах. Известно, что однажды экземпляр журнала с карикатурой был, раскрытым, уложен на кресло Федорова в театре, причем так, чтобы каждый проходивший мимо, мог его увидеть. Федорова публично упрекали во взяточничестве, с его именем связывались любые театральные неурядицы и несправедливости. «Популярность» Федорова достигла апогея, когда неизвестным автором была создана пародия на «Горе от ума», направленная на домашнюю жизнь Федорова, где сам начальник репертуарной части конечно же был выведен в образе «Фамусова».

Федоров долго и, надо признать, весьма мужественно выдерживал весь шквал атак. Когда же количество публичных обвинений, ернических статей, многозначительных карикатур достигло апогея, он поступил мудро и достойно: собрав все в единый пакет, представил образовавшийся «сборник» Министру

³² Нильский А.А. Закулисная хроника... Цит. изд. С. 2.

³³ Речь идет о шутке-водевиле П.С. Федорова «Аз и Ферт» (1849), пользовавшейся в свое время большим успехом у публики.

³⁴ Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918. М., 2000. 10 глава // www.lib.ru

³⁵ См. об этом: Нильский А.А. Закулисная хроника... Цит. изд. С. 48.

Императорского двора, графу А.В. Адлербергу, прося отставки от службы, если Министр «придаст какое-либо значение написанному. Министр, – отмечал А.А. Нильский, – обласкал его, успокоил, и Павел Степанович продолжал по-прежнему главенствовать в управлении Императорскими театрами»³⁶.

Павел Степанович Федоров действительно был человеком вспыльчивым, бранчливым, эмоциональным, крикливым. К старости его приверженность определенным традициям переросла в упрямое нежелание считаться с новыми художественными веяниями. Но он умел и промолчать, где надо, и не заметить или пропустить мимо ушей то, что слышать не хотел, оставаясь сдержанным и внимательным. «Это, – писал А.А. Нильский, – послужило к общему мнению, что Павел Степанович “иезуит”. Его вежливости и ласковости не доверяли, иногда не без основания предполагая, что за ними скрывается что-нибудь недоброе»³⁷. Но, быть может, именно благодаря таким – «иезуитским» – качествам если не натуры, то характера, он и продержался на службе Императорских театров 26 лет, сумев сделать за это время немало хорошего.

Он был прекрасным переводчиком французских пьес, в особенности водевилей, многие из которых не сходили со сцены десятки лет, автором юмористических стихов, эпиграмм, забавных рассказов.

Он был неплохим, а, по мнению В.Ф. Одоевского, отличным музыкантом, пианистом-дилетантом, автором романсов. Сохранилось предание о том, что романс П.С. Федорова «Прости меня, прости, прелестное созданье» понравился Глинке, и тот аранжировал романс на два голоса, собственноручно переписал и поднес Федорову с дарственной надписью «Твое – тебе!»³⁸.

À propos: В письме К.А. Булгакову (Санкт-Петербург, 8 июня, 1853 года) Глинка сообщал: «Переложил на оркестр *Nocturne de Hummel à 4 mains F dur (Opus 99)*. Слыша исполнение этой пьесы на репетиции Филармонического оркестра, я остался ею доволен. Переложил также на оркестр несколько романсов. Весною написал на оркестр торжественный польский, который постараюсь иметь счастье посвятить Государю Императору ко дню коронации. Недавно положил я также на два голоса романс твоего однофамильца (полагаю)^[39]: “Прости меня, прости, прелестное созданье” музыка Федорова. Не в продолжительном времени он будет в печати»⁴⁰.

В Комментариях к письму В.Ф. Одоевский отмечал: «Прелестная музыка этого романса (на один голос) была напечатана в “Репертуаре” 1839 или 1840 года. Написал ее Павел Степанович Федоров, ныне начальник репертуарной части Петербургских театров. Он автор множества прекрасных водевилей с остроумными куплетами, для которых сам часто сочинял или удачно подбирал музыку. П.С. Федоров отличный музыкант и его стараниями успешно восстановлена в Петербурге Русская опера, не смотря на опасное соперничество Итальянцев»⁴¹.

С поступлением на службу в Дирекцию Императорских театров прямые музыкальные интересы Федорова стали проявляться реже. К тому же, его един-

³⁶ Нильский А.А. Закулисная хроника... Цит. изд. С. 49.

³⁷ Нильский А.А. Закулисная хроника... Цит. изд. С. 43.

³⁸ Нильский А.А. Закулисная хроника... Цит. изд. С. 4.

³⁹ Романс М.И. Глинки действительно был написан на слова однофамильца К.А. Булгакова, А.И. Булгакова (1815—1836), – поэта, автора переводов и переделок модных французских водевилей, два из которых, «Артист» и «Два мужа» (1834), пользовались успехом на петербургских и московских сценах.

⁴⁰ Письма М.И. Глинки к К.А. Булгакову. Публикация и Предисловие М.Н. Лонгинова // Русский Архив. 1869. № 12. – Викитека [Электронный ресурс]: Письма М.И. Глинки к К.А. Булгакову, вариант 486171, последняя правка 6 февраль 2011, 09:58 UTC / Авторы Википедии. – Электрон. дан. – Штат Флорида: Фонд Викимедиа, 2011. <http://ru.wikisource.org/wiki>.

⁴¹ Письма М.И. Глинки к К.А. Булгакову. Публикация и Предисловие М.Н. Лонгинова // Русский Архив. 1869. № 12. – Викитека... <http://ru.wikisource.org/wiki>

ственная дочь, бравшая уроки фортепианной игры у Дрейшока, вскоре стала «соперничать» с отцом, и Павел Степанович отказался от игры на рояле, более никогда не взяв ни одной ноты⁴².

Федоров благоволил к русской опере, стараясь разнообразить ее состав, пригласить ярких исполнителей, привлекая тем самым внимание публики к деятельности русских артистов (что было нелегко в пору триумфальных гастролей итальянцев). При нем в состав труппы был принят О.Я. Сетов, ставший вскоре любимцем публики, Ф.К. Никольский, также собравший свою группу почитателей.

Спектакли русской оперы Федоров посещал едва ли не каждый вечер, охотно принимая у себя дома и артистов русской оперной труппы – О.Я. Сетова, Б.Б. Корсова, Ф.П. Комиссаржевского, М.И. Сарриотти, и композиторов – А.С. Даргомыжского, А.Н. Серова, К.П. Вильбоа, В.А. Колгривова⁴³.

Мусоргский познакомился с Федоровым, когда тот был уже составившимся и практически ни на что непосредственно не реагировавшим администратором. Таким, – упрямым и консервативным театральным чиновником, он и увиделся молодому композитору. В постскрипуме к письму Направнику, написанному после исполнения трех сцен «Бориса Годунова» в бенефис Г.П. Кондратьева (1873), Мусоргский заметит: «Говорят, пряник отвратительно чувствовал и вел себя вечером 5 февраля, говорят, губа его протягивалась вплоть до Вашей дирижерской палочки и желала схватить ее и поглотить, но ограничилась обычною жвачкою, за совершенную слабостью от старости»⁴⁴.

В нескольких фразах, вскользь брошенных композитором, – и характерная «медоточивая», «пряничная» округлость речей и поведения Федорова, и его запоминающиеся физиогномические черты, и общее, пренебрежительно-брезгливое отношение молодости к старику, все еще не сознающему своего бессилия.

И по долгу службы, и по личным интересам Федоров имел непосредственное отношение к процедуре рассмотрения новых сочинений. Самостоятельно знакомиться с представляемыми операми не любил, но быть в курсе происходящего считал для себя необходимым⁴⁵.

Присланную партитуру оперы Мусоргского Федоров распорядился рассмотреть своим подчиненным, занятым в Императорском театре «по музыкальной части».

Свидетельством тому – рапорт инспектора музыки, начальника нотной конторы И. Ферреро, поданный на имя Федорова не позднее 10 февраля.

В нем сообщалось, что рассмотрена по приказанию Федорова «партитура предполагаемой к постановке русской оперы (именно оперы [!] – С. А.): «Борис Годунов» соч. г. Мусоргского в присутствии гг. Луи Маурера, Направника, Воячек, Манжана, Папкова, Бетца и [Ферреро – С. А.], которые единогласно решили сделать баллотировку в присутствии вышеозначенных 7-ми человек, вследствие которой выпало 6-ть черных шаров и один белый, означенную партитуру при сем имею честь возвратить Вашему сиятельству»⁴⁶.

⁴² См. об этом: Нильский А.А. Закулисная хроника... Цит. изд. С. 4.

⁴³ См. об этом: Нильский А.А. Закулисная хроника... Цит. изд. С. 32–36.

⁴⁴ М.П. Мусоргский – Э.Ф. Направнику. Петербург, 6 февраля 1873 года // М.П. Мусоргский. Письма. М., 1981. С. 113.

⁴⁵ Еще в начале 1860-х годов А.Н. Серов, подробно фиксировавший путь своей «Юдифи» на сцену Императорских театров, в письме к М.П.Н* замечал: «Препятствий к постановке решительно никаких нет. Федоров, *qui fait la pluie et la beau temps* [который делает погоду] во всем, что касается репертуара, нимало не против меня и моей оперы [...]». —Цит. по: Финдейзен Н.Н. А.Н. Серов. (Очерк его жизни и музыкальной деятельности. Окончание) // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1897–1898. Приложения. Кн. 2. СПб., 1899. С. 71.

⁴⁶ ЦГИАЛ (Учитывая, что большинство архивных документов цитируется по книге А.А. Орловой, здесь и далее наименование ЦГИА СПб. дано в прежней аббревиатуре), ф. 497, оп. 97/2121, ед.хр. № 2723, л.1. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 213.

Получив на руки рапорт, а с ним и партитуру сочинения, Федоров фактически сразу же поставил в известность Директора Императорских театров, а 17 февраля 1871 года направил Мусоргскому служебное письмо: «По приказанию г. директора императорских театров, имею честь уведомить Вас, что по рассмотрении музыкально-театральным комитетом партитуры сочиненной Вами оперы “Борис Годунов”, опера эта не одобрена для исполнения на русской оперной сцене имп. театров. Возвращая при сем означенную партитуру и либретто оперы, покорнейше прошу принять уверение в сов(ершенном) моем почтении». Сбоку приписка: Автор оперы *Г. Мусоргский* живет в Инженерном замке в квартире *Опочинина*»⁴⁷.

На все перечисленные административные действия ушло примерно семь дней. Скорость поразительная, если учесть, сколь неторопливо решались дела в Императорских театрах.

Такого рода оперативность, исключавшая обычное в подобных случаях посредничество множества конторских столов и чиновничьих рук, позволяет утвердиться в предположении, что рассмотрение оперы Мусоргского шло в «полуофициальном порядке». Причин тому могло быть две.

Первая: рассмотрение оперы, не предполагая незамедлительного продвижения в репертуар, было нацелено на то, чтобы определиться в принципе, возможно ли исполнение этого сочинения на казенной сцене⁴⁸ и, в случае позитивного решения, начать официальную процедуру продвижения оперы в репертуар Императорских театров.

Вторая: сочинение действительно готовилось для использования в бенефис, что объясняет облегченную процедуру его рассмотрения, минуя Театрально-литературный комитет и, до поры до времени, цензуру (дозволение которой в этом случае можно было получить уже во время подготовки спектакля).

Но в любом случае решение собравшихся театральных музыкантов вызывает ощущение некоторой несообразности. Итог голосования показал, что большинству сочинение не понравилось, и в целом по произведению было принято отрицательное решение. Но, видимо, «частным порядком» композитору было дано понять, что, в случае внесения в оперу изменений, учета пожеланий, высказывавшихся капельмейстерами, найдутся люди, которые поддержат произведение в самых высоких инстанциях. Решение же театральных музыкантов имеет сугубо формальный характер и обойти его будет не так сложно. Подобный вариант событий представляется достаточно правдоподобным, учитывая реалии российской театральной жизни, вес различного рода рекомендаций, заступничеств и просто личных приказаний.

Важнее же всего то, что сам композитор, судя по всему, отчетливо сознавал пробный характер показа, прекрасно понимая, что решение театральные эксперты так или иначе потребует от него переделок, правок, сокращений, вставок. Словом, дополнительной работы над сочинением. И был готов к тому. Иначе крайне сложно объяснить характер реакции Мусоргского на происшедшее и особенности последовавших «неожиданных», с точки зрения друзей, поступков.

⁴⁷ Копия письма, ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 97/2121, ед.хр. № 22723, л. 2. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского...Цит. изд. С. 214.

⁴⁸ Пройдет всего несколько лет, и именно такое, предварительное рассмотрение оперных сочинений лицами, непосредственно причастными к руководящей деятельности в Императорских театрах, станет явлением чрезвычайно распространенным. Многие музыканты будут обращаться к Э.Ф. Направнику, первому капельмейстеру русской Императорской оперы, заинтересованные в их предварительных суждениях о принципиальной возможности представления произведений для официального обсуждения.

* * *

14 февраля 1871 года Римский-Корсаков, сообщая А.Н. Пургольд сразу по следам события (и еще до получения Мусоргским официального уведомления) о судьбе «Бориса Годунова», с удивлением констатировал: «[...] Спешу вам сообщить, что бесчувственная Тигра (прозвище Мусоргского – С. Л.) здорова и не была у вас по совершенно случайному обстоятельству; о судьбе “Бориса” она знает все и отнеслась к сему совершенно не так, как этого можно было ожидать, и, следовательно, совершенно иначе, чем все предполагали. Очень хорошая Тигра»⁴⁹.

Письмо заставляет предположить, что это был ответ Римского-Корсакова на тревожный вопрос Пургольд, обеспокоенной отсутствием Мусоргского и предполагавшей, что причиной тому – огорчение, а, быть может, и в целом плохое состояние автора, узнавшего о своей неудаче.

Именно такой реакции, по всей вероятности, и ожидали от Мусоргского друзья, как ожидали и вполне понятных в такой ситуации едких комментариев, озлобленности, обиды, наконец, готовности во что бы то ни стало «биться» за свое творение в его неизменном виде (как, собственно говоря, и будет, спустя годы, поступать, к примеру, сам Римский-Корсаков).

Но ничего этого не было. Римский-Корсаков был поражен именно отсутствием таких эмоциональных проявлений, а, следовательно, спокойствием друга («бесчувственная Тигра»), его уравновешенностью и трезвым отношением к делу.

Спустя десятилетия поражает и другое: едва ли не мгновенная конструктивная реакция композитора на необходимость переделок, проявившаяся в незамедлительном начале работы над второй редакцией.

Факт этот хорошо известен и объясняется обычно огромным и хорошо понятным желанием Мусоргского увидеть оперу на сцене Императорских театров и готовностью ради этого пойти на определенные уступки.

Но уступки ли это были?

Если допустить, что показ оперы в Дирекции Императорских театров был предварительным, а его итог – коллегиальным решением профессионалов, Мусоргский вполне мог принять его, согласиться с таковым и, реально взвесив свои возможности, тут же приступить к делу.

Для этого нужны были три обстоятельства: уверенность композитора в том, что выполненные им переделки будут достаточными для того, чтобы опера была принята в репертуар Императорских театров, уважительное отношение к мнению музыкантов, на этих переделках настаивающих, и понимание неизбежности доработки своего первого законченного оперного сочинения согласно пожеланиям театральных капельмейстеров.

Судя по всему, все эти обстоятельства были налицо.

⁴⁹ Н.А. Римский-Корсаков – А.Н. Пургольд. 14 февраля 1871 года. ГПБ (Учитывая, что большинство материалов цитируется по книге А.А. Орловой, здесь и далее наименование РНБ дано в прежней аббревиатуре). Архив А.Н. Молас. № 27. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 214.

Однако спустя годы, мифологизируя события тех дней, Римский-Корсаков восстанавливал картину уже в совсем другом ключе: «Огорченный и обиженный Мусоргский взял свою партитуру назад, но, подумав, решился подвергнуть ее основательным переделкам и дополнениям». — *Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни*. М., 1982. С. 88. Под сомнение суть высказывания ставит и неточность, закраившаяся в него. Документы говорят о том, что Мусоргский партитуру назад не забирал. Партитура, равно как и либретто оперы, вместе с сопроводительным официальным письмом, были высланы ему на дом примерно спустя неделю после состоявшегося обсуждения, и Римский-Корсаков, как человек, близкий Мусоргскому, должен был это знать. Формулировка же, предложенная в «Летописи...», настраивала на ассоциации с демонстративными действиями молодого автора, решившего «в знак протеста» забрать свое творение из Дирекции Императорских театров. И, собственно говоря, в таком ключе интерпретировалась в последующие десятилетия.

Л.И. Шестакова, вспоминая о событиях февраля 1871 года, свидетельствовала, что Э.Ф. Направник и артист Императорских театров Г.П. Кондратьев (баритон), вернувшись с известиями о результате обсуждения, упоминали об упреке по поводу отсутствия в опере «женского элемента». Вместе с тем, с их слов она отмечала, что на обсуждении было признано: у «Мусоргского большой талант», и это «несомненно». Если же будет вставлена еще сцена, – «Борис» пойдет!»⁵⁰.

Видимо, об этом стало известно и самому композитору. Ему, как человеку творческому, для того, чтобы начать новую работу, было вполне достаточно признания его таланта профессионалами и заверений, что в случае появления еще одной сцены «Борис» пойдет!».

Сложнее разобраться в вопросе, насколько уважительным было отношение Мусоргского к составу музыкального собрания, доверял ли он мнению музыкантов настолько, чтобы взяться за создание второй редакции оперы или, разделяя со своими друзьями мнение о некомпетентности судей, действительно пойти на компромисс вопреки собственным убеждениям?

В чем-чем, а в склонности к компромиссам, готовности поступиться своими взглядами и творческими принципами Мусоргского заподозрить трудно. Свидетельством тому, – воспоминания и характеристики друзей, его собственные письма и, конечно, те творческие убеждения, единожды выработав которые он упорно сохранял в своей деятельности.

Вывод может быть только один: композитор, идя на переделки, соглашался с их необходимостью и вполне уважительно принял вердикт собравшихся театральных музыкантов. Тема некомпетентности судей и их оценок прозвучала от другого музыканта – Ц.А. Кюи.



Цезарь Антонович Кюи
(1835–1918)

Заметки на полях:
Музыкальный критик
Ц.А. Кюи

Цезарь Антонович Кюи был к 1870-м годам вполне социально-состоявшейся личностью. Его карьера неуклонно развивалась по восходящей, а достижения в области военной инженерии становились все заметнее.

Иначе складывалась судьба Кюи-музыканта.

Репутация вундеркинда осталась в далеком прошлом. Детские и юношеские увлечения миром изысканной тонкости и хрустальной красоты сменились поисками новой правды в искусстве. Но если представления о том, каким должно быть современной русской музыке становились у него все прочнее, то реальные воплощения таких представлений, – все менее убедительными. К 1869 году Кюи первым из «балакиревцев» прошел полный круг театральных испытаний: от обсуждения оперы – до ее исполнения на сцене Императорского театра. И остался этим, мягко говоря, недоволен.

14 февраля 1869 года в Мариинском театре была поставлена опера Кюи «Вильям Ратклифф» (по Генриху Гейне). Сочинение провалилось. Л.И. Шестакова вспоминала, что «публика отнеслась к [опере] холодно, – она ее не поняла и не почувствовала глубоких гармонических, поэтических и художественных красот [...]». Я была на всех восьми представле-

⁵⁰ Шестакова Л.И. Мои вечера // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893—1894. Приложения. Кн. 2. СПб., 1895. С. 124.

ниях и сама видела, как иные вынимали из кармана ключи и свистали в них»⁵¹.

Кюи, ни в малой степени не усомнившись в достоинствах своего сочинения, обвинил во всем происшедшем Императорские театры. Письмом, адресованным в редакцию газеты «Санкт-Петербургские Ведомости», он обратился к публике и попросил ее «не ходить на представления его оперы». «Мне кажется, – замечала Л.И. Шестакова, – Цезарю Антоновичу следовало быть снисходительнее [...]»⁵².

Нет ничего удивительного в том, что театральная администрация, приняв во внимание неудачу спектаклей и эскападу композитора, исключила оперу из текущего репертуара⁵³.

В свою очередь, в том же, 1869 году, воспользовавшись известиями об отклонении оперы Чайковского «Ундина», Кюи продолжил атаковать театральную администрацию и служащих в театре музыкантов.

Выступления Кюи-критика последовательно и упорно укореняли в сознании обывателя мысль о неразвитости, косности, замшелости музыкантов, облеченных театральной властью судить о новых сочинениях русских композиторов, о том, что музыканты европейской выучки не могут по достоинству оценить своеобразие произведений композиторов новой русской музыкальной школы.

События, связанные с рассмотрением первой редакции оперы Мусоргского «Борис Годунов» лишь подлили масло в огонь.

Через три недели после состоявшегося решения по опере Мусоргского Кюи впервые высказал мысль о том, что собравшиеся в Дирекции Императорских театров музыканты, «едва ли зная и по-русски», решились «забраковать замечательную русскую оперу»⁵⁴, подбросив тем самым в игру националистическую карту. Так мнение об эстетической инфантильности театральных музыкантов, помноженной на их «чужеродность», ушло в будущее, время от времени повторяясь, варьируясь, появляясь с новыми акцентами и по поводу других сочинений.

В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков – уже признанный классик отечественной музыки, упоминая о событиях того года, устало отметит: «Борис Годунов», «рассмотренный комитетом, состоящим из Направника – капельмейстера оперы, Манжана и Беца – капельмейстеров французской и немецкой драмы и контрабасиста Джиованни Ферреро, был забракован. Новизна и необычность музыки поставили в тупик почтенный комитет, упрекавший, между прочим, автора и за отсутствие сколько-нибудь значительной женской партии [...]. Многие придирки комитета были просто смешны, как например: контрабасы *divisi*, играющие хроматическими терциями при сопровождении второй песни Варлаама, сильно поразили контрабасиста Ферреро, и он не мог простить автору такого приема [...]»⁵⁵.

Но дело-то в том и состояло, что «придирки» были отнюдь не смешны, а иностранцы, «едва ли знающие и по-русски», судили о сочинении Мусоргского не просто «по гамбургскому счету», но по счету, принятому в то время, исходя из сложившихся профессиональных критериев. И видимо сам Мусоргский – умный, творческий, взыскательный к себе человек – это прекрасно понимал.

⁵¹ Шестакова Л.И. Мои вечера... Цит. изд. С. 123.

⁵² Шестакова Л.И. Мои вечера... Цит. изд. С. 123.

⁵³ «Вильям Ратклифф» вновь был поставлен лишь в 1900 году Товариществом русской частной оперы под управлением М.М. Ипполитова-Иванова.

⁵⁴ Кюи Ц.А. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 68. 9 марта.

⁵⁵ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни... Цит. изд. С. 88.

Заметки на полях:
Музыкальные эксперты
театральной дирекции

Комитет, о собрании которого Ферреро сообщал Федорову, был действительно почтенным комитетом, в прямом смысле этого слова. По существу это был весь руководящий музыкальный состав Императорских театров: капельмейстеры всех оркестров, инспекторы музыки Императорских театров – люди с хорошим европейским профессиональным образованием и сложившейся репутацией⁵⁶. Других профессионалов-музыкантов, деятелей музыкальной культуры более высокого класса у театральной администрации в то время попросту не было. Как не было у Дирекции Императорских театров оснований не доверять суждениям собранных специалистов.

В то же время, у членов балакиревского кружка к 1870-му году реальный композиторский опыт был еще крайне мал, а опыт непосредственного взаимодействия с большими профессиональными исполнительскими коллективами и того меньше. В глазах существовавшего в России профессионального музыкантского сообщества это были молодые, достаточно уверенно отстаивающие право на собственный путь в искусстве, бесспорно талантливые композиторы-любители, сумевшие увлечь своими произведениями ряд исполнителей и любителей музыки и напористодвигающиеся к большой слушательской аудитории.

Однако на поверку уверенность в собственных силах и уровне достигнутого мастерства была у многих из них весьма шаткой.

Во всяком случае ряд документов свидетельствует о том, что и Римский-Корсаков, и Бородин, и Мусоргский достаточно трезво оценивали в то время свое место в мире музыкантов-профессионалов.

И если Римский-Корсаков, продемонстрировав понимание уровня своего профессионализма занятиями в консерватории параллельно с учительством в ней, отрефлектировал эту мысль лишь в зрелые годы, записав в «Летописи моей музыкальной жизни» знаменитые: «Я был молод и самонадеян», «Я был воспитанник-дилетант, немного играющий на фортепиано и царапающий что-то на нотной бумаге», «Я ничего не знал», то и Бородин, и Мусоргский выразили ту же мысль значительно ранее.

Так, в 1870 году Бородин, сомневаясь в целесообразности начала работы над оперой и здраво оценивая свои силы, замечал в письме к К.С. [Е.С.] Бородиной об отсутствии у него «опытности» и «умения»⁵⁷.

Мусоргский же в 1873 году, в уже цитированном письме Направнику, участием которого в исполнении оперы явно дорожил, писал о себе, как об ученике, авторе «ученического труда», высказывая коллеге благодарность за то, что тот собственным профессионализмом, уровнем владения специальностью и характером отношения к выполняемым обязанностям «дал ему возможность продолжать учиться»⁵⁸.

⁵⁶ **Эдуард Францевич Направник** (1839–1916) – первый капельмейстер русской Императорской оперы в Санкт-Петербурге.

Игнатий Каспарович Воячек (1825–1916) – органист и капельмейстер Мариинского театра, профессор Петербургской консерватории, композитор, дирижер.

Сильван Манжан (1828–?) работал около 20 лет капельмейстером в Санкт-Петербургском Михайловском театре, автор музыки к водевилям и опереттам, включавшимся в репертуар французской труппы.

Алексей Дмитриевич Папков (1829–?) – с 1850 года дирижер балетного оркестра в Москве, в 1862–1887 годах – дирижер балетного оркестра в Санкт-Петербурге.

Эдуард Бец (Бец) (?–?) – капельмейстер немецкой драмы в Петербурге.

Джованни (Иван Осипович) Ферреро (1817–1877) – контрабасист. В 1845 году поступил в оркестр Санкт-Петербургской Императорской итальянской оперы. С 1846 года – заведующий нотной конторой. С 1854 года – солист оркестра. Позднее исправлял должность инспектора музыки Императорских театров.

Луи (Людвиг) Маурер (1789–1878) – скрипач, композитор, дирижер, получивший признание в России и Европе. Занимал должность капельмейстера оркестра Французского театра в Санкт-Петербурге (с 1835 года), инспектора оркестра Императорских театров.

⁵⁷ «Куда мне, в самом деле, связываться с оперою! Труд и потеря времени громадные; постановка неверна еще, да если и постаноят, то где мне возиться с целым ворохом мелких хлопот, неприятностей, с дирекцией, с артистами и репетициями? [...] Наконец, сделать либретто, удовлетворяющее и музыкальным, и сценическим требованиям, не шутка. У меня на это не хватит ни опытности, ни умения, ни времени [...]». – А.П. Бородин – К.С. [Е.С.] Бородиной. С.-Петербург, 4-го марта 1870 года // Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. 1834–1887. СПб., 1889. С.74.

⁵⁸ М.П. Мусоргский – Э.Ф. Направнику. Петербург, 6 февраля 1873 года // М.П. Мусоргский. Письма. Цит. изд. С. 113.

Конечно, можно было бы истолковать известные строки письма Мусоргского этикетными, ритуально вводимыми в обращение композитора к капельмейстеру, подготовившему и исполнившему сцены его сочинения. Но вряд ли подобное истолкование будет психологически-достоверным. Не таков был характер самого Мусоргского. Не таким было его отношение к тем, кого считал своим единомышленником и собратом по профессии. Да и мимоходом брошенная фраза постскриптума о «*прянике*» – П.С. Федорове, уже цитировавшаяся ранее, убеждает в том, что композитор был не склонен к пустому самоуничижению.

Отсюда с неизбежностью следует вывод: отношение к тому музыкальному профессионализму, который несла «германизованная» консерваторская система образования в России, и который столь решительно и декларативно отвергался молодыми членами балакиревского кружка, было в реальности значительно более сложным и многозначным.

Открыто не выражаемый, но присутствующий в подсознании пиетет к профессиональным знаниям, навыкам и умениям, к тем, кто овладел ими в полной мере и пользовался во благо профессии, что бы ни говорили молодые музыканты, постоянно влиял на их самооценку и понимание своего места в том творческом мире, который они готовились завоевать.

В числе этих состоявшихся профессионалов, были и музыканты, собравшиеся на обсуждение оперы Мусоргского. В том числе профессора Петербургской консерватории Ферреро, Воячек, и знаменитый Людвиг Вильгельм (Людвиг Вильгельмович) Маурер, учитель А.Н. Верстовского, музыкант, высоко ценимый Глинкой, Одоевским, Серовым, Стасовым (симптоматично, что именно Маурер, самый именитый из всех и самый известный, по странной случайности не был упомянут в приведенном выше свидетельстве Римского-Корсакова).

В Дирекции Императорских театров отчетливо сознавали необходимость постепенной ротации музыкантов, занимающих руководящие посты, как сознавали и необходимость выдвижения на эти должности отечественных специалистов. Однако к 1870 году таких авторитетных отечественных профессионалов, которых можно было бы привлечь к серьезной административной работе, и на мнение которых можно было бы безоговорочно положиться, в России было крайне мало.

Музыканты-консерваторцы, погруженные в пучины творческих и нетворческих разногласий, болезненно остро воспринимали недавний уход А.Г. Рубинштейна с поста директора Санкт-Петербургской консерватории, образуя различные партии, группировки, течения и пр. В Императорском Русском музыкальном обществе, к деятельности которого были в той или иной степени причастны ведущие музыканты страны, взаимное неприятие, споры и противостояния накалили атмосферу настолько, что Балакирев был отстранен от дирижерской деятельности. В этой ситуации привлекать кого бы то ни было нового для работы в качестве эксперта по сочинениям новых русских композиторов означало бы становиться на точку зрения того или иного противоборствующего лагеря, что было бы со стороны театральной администрации недальновидным. И в Дирекции Императорских театров это прекрасно понимали.

Таким образом, профессионализм и уместность замечаний, высказанных экспертами по первой редакции «Бориса Годунова» Мусоргского были по-своему логичны. Конечно, они «притягивали» оперу к другой жанровой и содержательной модели, «стандартизировали» ее, и композитор признавал это. Понимали это и многие в его окружении.

Подтверждением тому могут быть, в частности, замечания Бородина в письме К.С. [Е.С.] Бородиной. Описывая происходящее в жизни товарищей, он отмечал: «[...] Модинька с Корсинькой, с тех пор, как живут в одной комнате, сильно развились оба. [...] Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки;

этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанью, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм – словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее⁵⁹. И, позднее: «Как все *теперь* (выделено мною – С. Л.) округлено и мотивировано. Мне очень понравилось»⁶⁰.

Но, пожалуй, наиболее выразительно в этом смысле прозвучало свидетельство Стасова: «Первоначально опера “Борис Годунов” должна была состоять из 4-х только действий и почти вовсе была лишена женского элемента. Все ближайшие к Мусоргскому люди (в том числе и я), любуясь с восторгом на чудеса драматизма и правды народной, которыми наполнены были эти четыре акта, все-таки поминутно замечали ему, что опера его неполна, что много необходимого в ней недостает, и что как ни велики красоты, уже и теперь существующие в опере, она может казаться подчас неудовлетворительною.

Мусоргский, всегда упорно защищавший (как всякий настоящий автор) сделанное им [...], долгое время не соглашался с нами и, наконец, уступил только силе, когда осенью 1870 [года⁶¹] театральная дирекция отказала ему в приеме “Бориса” на сцену, находя там преобладание хоров и ансамблей и слишком чувствительное отсутствие сцен для отдельных действующих лиц. Этот отказ был очень благодетелен для оперы. Мусоргский решил ее пополнить»⁶².

À propos: В долговременной исторической перспективе стало очевидным, что именно первая редакция оперы Мусоргского «Борис Годунов» была наиболее цельной, художественно совершенной, определившей свое время и слуховой опыт своих современников. Как отмечают сегодня исследователи, первый клавишник, представляющий собой первую редакцию оперы, «принадлежит к числу выдающихся и даже уникальных явлений», по достоинству не оцененных не только современниками, но и потомками⁶³.

Однако достоверно судить, был ли композитор безусловно уверен в те годы в том, что он абсолютно прав, двигаясь по открытому им пути, сегодня уже невозможно. Видимо, как каждый творческий человек, он и верил, и сомневался в себе, готовый убежденно отстаивать свою позицию – и идти на компромисс.

А компромисс в данном случае был неизбежен. Руководство Императорских театров, решая задачи, во многом отличные от тех, которые волновали автора, в ту пору все еще стремилось создать спектакль, доступный восприятию большинства публики, способный привлечь ее в театр, не отпугнув радикальными новациями. И, потому, было убеждено в том, что опера «Борис Годунов» должна для своего сценического воплощения стать соотносимой с другими «большими операми», уже усвоенными и принятыми публикой.

Мусоргский, понимая это, и мучился от необходимости уходить от выстраданной и выверенной первой редакции, и искал возможности достичь искомого компромисса с требованиями театрального руководства, ограничившись наименьшими художественными потерями. Отсюда – то количество вариантов «окончательной» редакции оперы, которые

⁵⁹ А.П. Бородин – К.С. [Е.С.] Бородиной. Воскресенье и понедельник 25-го и 27-го октября 1871 года // Александр Порфирьевич Бородин... Цит.изд. С. 86.

⁶⁰ А.П. Бородин – К.С. [Е.С.] Бородиной. Воскресенье, 12-го ноября 1871 года // Александр Порфирьевич Бородин... Цит.изд. С.88.

⁶¹ Здесь ошибка: как уже отмечалось, театральные музыканты рассматривали оперу в феврале 1871 года.

⁶² Стасов В.В. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк. Впервые опубликован в: Вестник Европы. 1881. № 5. С. 285—316; № 6. С. 506—545. – Цит. по: М.П. Мусоргский в воспоминаниях... Цит. изд. 1989. С. 43—44.

⁶³ См. об этом: Левашев Е.М., Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. Цит. изд. С. 315.

известны сегодня, и которые так привлекают внимание ученых, стремящихся постичь существо замысла композитора⁶⁴.

* * *

Здесь можно было бы пока остановиться в реконструкции истории рассмотрения первой редакции оперы Мусоргского «Борис Годунов» и подвести промежуточные итоги.

В сопоставлении фактов, укрупнении нюансов отдельных высказываний и комментариев современников и друзей композитора, вырисовывается следующая картина.

1. Опера Мусоргского, поступившая в 1870 году в Дирекцию Императорских театров, заинтересовала театральную администрацию.

2. Перед тем, как дать делу официальный ход, зимой 1871 года, Дирекция Императорских театров организовывает предварительное прослушивание сочинения профессионалами с тем, чтобы принципиально определиться в возможностях его сценического исполнения.

3. Ход предварительного прослушивания и обмена рапортами внутри Дирекции Императорских театров позволяет предположить, что сочинение планировалось ставить в репертуар, как приемлемое для бенефиса кого-либо из артистов Императорских театров.

4. Приглашенные опытные европейские музыканты, находящиеся на службе в Императорских театрах, внимательно отнеслись к опусу Мусоргского и, принципиально не исключив возможность его исполнения, сформулировали свои пожелания и замечания.

5. Композитор, окрыленный новыми задачами и перспективами, принял большинство из них и взялся за выполнение поставленной задачи.

Следовательно, никаких запретительных мер, никакого «забраковывания» (Кюи, Римский-Корсаков) произведения в 1871 году не было. Опера, созданная композитором «несомненно» «большого таланта», была в представленном виде «не одобрена для исполнения», но признана возможной к постановке при выполнении определенных пожеланий. А это уже совсем другой нюанс в отношении к происшедшему.

II

Проходят месяцы.

Мусоргский настойчиво работает над второй редакцией сочинения. Он идет на возвращение к традиционному жанровому наименованию произведения, дописывает новые, рекомендованные капельмейстерами, сцены, возвращается к написанным ранее, но безжалостно вырезанным когда-то из оперы как противоречившие той идее сочинения, с которой он пришел впервые в Император-

⁶⁴ Н.И. Тетерина утверждает: «<...> если изучать оперу <...> в аспекте художественного содержания, а также истолкования с позиций историзма музыкально-драматургических концепций композитора, то обнаружится, что данная плоскость рассмотрения включает в себя по меньшей мере *двадцать четыре* понятийных компонента, которые располагаются по нескольким иерархически нисходящим ступеням:

— авторские редакции оперы, запечатленные в партитурах – *две*;

— авторские драматургические версии – семь завершенных (не считая еще сцены “Терем” в рукописной партитуре второй редакции оперы);

— разные модификации музыкального текста во всем его объеме – десять только для клавирных материалов (не считая сугубо локального текстового фрагмента: авторской концертной транскрипции песни Варлаама “Как во городе было в Казани”);

— различные варианты сквозных линий сценических ремарок в авторских либретто и других материалах оперы – *пять*». – Левашев Е.М., Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. Цит. изд. С. 312.

ский театр. Одновременно композитор без устали пропагандирует созданное, исполняя фрагменты сочинения, отдельные сцены, действия, на многочисленных музыкальных собраниях и вызывая тем самым все больший интерес к себе и своему произведению в кругу столичных меломанов.

Не забывает о Мусоргском, его друзьях, музыкантах-единомышленниках, и Дирекция Императорских театров. Примерно через год после рассмотрения театральными капельмейстерами первой редакции «Бориса Годунова», зимой 1871/1872 года, Гедеонов решает привлечь Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина и Кюи к особой театральной работе – созданию оперы-балета «Млада».

Инициатива была достаточно неожиданной, дерзкой и могла, судя по всему, принести и композиторам, и театру, и, конечно, самому директору, как немалые дивиденды, так и немалые проблемы.

Сегодня трудно с уверенностью утверждать, что именно подвигло Гедеонова на принятие подобного решения. То, что здесь не обошлось без круга лиц, непосредственно контактировавших с молодыми композиторами и заинтересованных в успешности их дальнейшей творческой судьбы, – несомненно.

Но несомненно и то, что Гедеонов, наделенный полномочиями самостоятельно принимать решения по театральному репертуару, должен был быть серьезно заинтересован в реализации своей идеи. И не только для того, чтобы потешить свои амбиции как автора программы будущего сочинения⁶⁵.

À propos: Разработку программы «Млады» Гедеонов проводил не сам, поручив решение этой задачи Виктору Андреевичу Крылову – популярнейшему в 1870-х годах драматургу и, что немаловажно, соученику Ц.А. Кюи по инженерному училищу.

Как и Цезаря Антоновича, Крылова влекло к себе искусство. Но, в отличие от Кюи, долго совмещать военную и художественную карьеру он не смог. Выйдя в отставку капитаном, Крылов полностью посвятил себя литературным занятиям.

Успех к Крылову (псевдоним Виктор Александров) пришел примерно за пять лет до того, как он включился в работу над «Младой». Первая пьеса Крылова – «Против течения» (1865) была поставлена на сцене Малого театра, имела шумный успех, но после премьеры снята с репертуара как имеющая острый социальный подтекст.

Тремя годами позднее (и за два года до начала работы над «Младой») имя Крылова вновь привлекло к себе внимание общественности. На этот раз – как автора книги «Столбы» (1868), рассказывавшей о злоупотреблениях помещиков и судьбах крестьян, едва только освобожденных от крепостной зависимости. Книга, приведенные в ней факты, ее идеи и общий обличительный пафос, свойственный авторскому стилю, произвели эффект разорвавшейся бомбы. «Столбы» стал предметом громкого процесса о клевете, еще более повысившего авторитет Крылова в глазах «бунтующей» части общества.



В.А. Крылов
(1838—1908)

⁶⁵ В большинстве источников при анализе данного театрального проекта чаще всего говорится о прямой личной заинтересованности Гедеонова в постановке пьесы по разработанной им программе. Однако свои возможности творческого роста на ниве театрального искусства он исчерпал еще в юности. Заняв пост Директора Императорских театров, Гедеонов наотрез отказался от предлагаемого ему возобновления «Смерти Ляпунова», полагая, что все имеет свои начала и свои концы.

В конце 1870-х и в 1880-е годы Крылов активно выступал как критик, сотрудничая, как и Кюи, с редакцией «Санкт-Петербургских Ведомостей» (театральный отдел).

В историю русского оперного искусства Крылов вошел не только как соавтор по работе над «Младой», но и как создатель либретто опер Кюи «Кавказский пленник», «Сын мандарина», ряда эпизодов оперы «Вильям Ратклифф». Он же писал либретто к несостоявшейся опере Балакирева «Жар-птица»⁶⁶. Любопытно и другое: в середине 1860-х годов, в годы серьезной работы над социально-значимыми произведениями, он одновременно создал перевод опер Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» и «Прекрасная Елена», а также либретто оперы-фарса А.П. Бородина «Богатыри» (1867)⁶⁷.

В 1893 году Крылов займет пост Начальника репертуарной части Петербургских Императорских театров, став косвенным преемником на этом посту П.С. Федорова и Н.А. Лукашевича.

Быть может, Гедеонов и хотел воссоздать на сцене свое видение славянской мифологии⁶⁸, выразив в театральных образах собственные ощущения от культуры языческого славянства, столь волновавшие его на протяжении многих лет. Но, думается, в немалой степени он руководствовался и желанием посмотреть, что представляют собой в действительности молодые провозвестники нового искусства, каков их творческий потенциал, профессионализм и точность в работе. Не исключено, что, не доверяя способности любого из них самостоятельно осилить большой оперный жанр, он хотел дать им возможность одновременного совместного дебюта на сцене, познакомив публику с характерными особенностями творческой манеры каждого.

В целом же, с точки зрения открывающихся здесь возможностей для театра идея Директора Императорских театров была великолепна: слушатели не могли не заинтересоваться столь «массированным» дебютом музыкантов. К тому же дебютом в роскошной, как и всегда в Императорских театрах, постановке, поскольку, как свидетельствовал Стасов, Гедеонову «Млада» виделась, как пьеса «очень блестящая», которая «привлекала бы громадную публику и дала бы большие сборы»⁶⁹.

Заметки на полях:
Оперный заказ в России

Создание в России оперы на заказ – явление с весьма любопытной историей. Широко распространенное в конце XVIII века, в пору процветания придворных театров⁷⁰ и непосредственных контактов Высочайшего заказчика с исполнителем-композитором, оно в начале XIX столетия, по мере обретения статусной определенности Императорских театров, постепенно сходит на нет, возрождаясь уже во второй половине века, но в принципиально ином статусе.

Долгое время руководство Императорских театров не решалось, да и не имело полномочий, выступать юридическим заказчиком оперного произведения (в отличие от произведения балетного). Едва ли не первым барьер бездействия в этой области преодолел Директор Императорских театров обер-гофмейстер А.И. Сабуров, оформивший в 1861 году, при

⁶⁶ См. об этом: Мартынова С.С. [Комментарии] // А.П. Бородин. «Богатыри». Опера-фарс в пяти картинах. Либретто В.А. Крылова. Переложение для пения с фортепиано П.А. Ламма. М., 2004. С. 211.

⁶⁷ Данный факт был любезно подсказан А.В. Лебедевой-Емелиной.

⁶⁸ Выражаю искреннюю признательность М.П. Рахмановой, указавшей на возможность существования у Гедеонова и такой мотивировки обращения к созданию программы произведения.

⁶⁹ Стасов В.В. Биография А.П. Бородина // Александр Порфирьевич Бородин... Цит. изд. С. 38.

⁷⁰ Здесь мы оставляем в стороне вопрос о заказных музыкальных сочинениях в театрах крепостных, что является самостоятельной и весьма специфической научной проблемой.

посредничестве Э. Тамберлика, заказ Дж. Верди на создание оперы «Сила судьбы», – заказ, за который пришлось отвечать уже следующему Директору Императорских театров, графу А.М. Борху⁷¹.

Резонанс по факту заключения этого заказа был огромным. Возмущение прессы – неподдельным. Особенно когда в печать просочились сведения о сумме вознаграждения в 60.000 франков, обещанной Дирекцией Императорских театров композитору и либреттисту. Общественность, и прежде всего музыкальная общественность, была возмущена тем, что при наличии собственной, пусть и небольшой, композиторской традиции; при том, что в стране существуют авторы, способные работать в оперном жанре и стремящиеся к тому; при том, что в портфеле Дирекции Императорских театров лежат уже расставленные, но так и не исполненные отечественные оперы, театральное руководство «выбрасывает» огромные деньги на оплату труда иностранного автора. Особенно негодовал Серов, видя в решении Сабурова едва ли не унижение профессиональной гордости русских композиторов.

Как водится, слухи опережали факты. Молва упивалась пяти, шестизначными цифрами, без устали перебирая подробности заключенного контракта и привилегий, достающихся итальянскому маэстро.

В инициативе Сабурова видели прежде всего желание прославиться лично. Причем прославиться не у себя на родине, а в Европе, в глазах европейских опероманов. Напрочь было сразу же отринуту само допущение того, что, приглашая к сотрудничеству с Императорскими театрами лучшего на то время и известнейшего композитора, Директор пытался поставить Мариинский театр вровень с ведущими европейскими театрами, включив его в тот «золотой пояс» сценических площадок, который был в Европе известен каждому музыканту.

«Денег казенных г. Сабуров не берег и швырял их без толку направо и налево, разумеется, иностранным артистам, с тою целью, чтобы его расхваливали в заграничных газетах и величали высоко-просвещенным *grand-seigneur*ом», – характеризовал происшедшее А. Вольф, добавляя: «60 тысяч оказались брошенными за окно ради желания г. Сабурова приобрести в Европе славу просвещенного покровителя искусств»⁷².

Андрей Иванович Сабуров (1797–1866) – управляющий дворцом Великого Князя Константина Николаевича, приняв директорство в казенных театрах, действительно слабо разбирался в том, что здесь происходит. Считается, что на эту должность он попал случайно, из-за внутренних перемещений в придворном ведомстве, пробыл на ней недолго и остался в памяти знавших его, как человек грубый и надменный, величественный и неприступный, с характером взбалмошным и упрямым.

Но вряд ли 64-летний А.И. Сабуров из-за собственного упрямства решился бы упорствовать в выдвинутой инициативе. Как вряд ли и то, что ему, представителю одной из старейших русских фамилий, человеку немалодому, так уж важен был европейский престиж его должностного успеха. Скорее всего, за приглашением Верди стояла инициатива не одного только Директора Императорских театров.

Премьера оперы состоялась 29 октября / 10 ноября 1862 года. Авторский гонорар действительно составлял 60.000 франков. Однако во



А.И. Сабуров
(1797-1866)

⁷¹ Подробно об истории заказа и судьбе оперы Верди в Петербурге см.: Кенигсберг А. Верди в Петербурге: премьера «Силы судьбы» в Большом театре 29 октября / 10 ноября 1862 года // Русско-итальянские музыкальные связи. Сб. ст. СПб., 2004. С. 104–120.

⁷² Вольф А. Хроника Петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. СПб., 1884. С. 4.

многих газетах упоминания о сумме обходились без уточнения валюты, в которой выплачивалась причитающийся автору гонорар. В русских рублях (серебром) эта сумма выглядела уже не столь ошеломляющей – 16.130 руб., хотя, бесспорно, была по тем временам огромной.

Но, с одной стороны, европейская слава Верди стоила того. С другой – собственно оплата работы композитора была вполне сопоставима с затратами на право исполнения зарубежных опер на казенной сцене. В частности, М.М. Иванов полагал, что «плата за “Силу судьбы” смущала петербуржцев совершенно напрасно. Оперы, принадлежащие какому-нибудь издателю и мало-мальски интересные, дирекции всегда приходилось или оплачивать довольно дорого единовременную выдачу, или же брать внаем (напрокат) на сезон, на что обыкновенно тратилось от 1.500—2.000 франков за партитуру, смотря по ее интересу. В данном случае пришлось отдать деньги разом, приобретя в собственность и партитуру “Силы судьбы”...»⁷³.

В любом случае, приглашение Дж. Верди в Россию и заказ на создание оперы для Императорских театров были одним из самых смелых проектов в русской оперной культуре того времени. Впервые Дирекция Императорских театров заключила ангажемент с известнейшим европейским композитором, заказав ему оперу и закрепив за собой право собственности на нее (по сделанной копии партитуры) на территории всей Российской Империи.

Видимо, Дирекция Императорских театров рассчитывала, что сочинение, приобретенное ею в собственность, продержится в репертуаре как минимум несколько лет и, таким образом, понесенные расходы в долгосрочном будущем себя оправдают. Однако, как известно, сочинение Верди успеха в России не имело⁷⁴, и в целом амбициозный проект Сабурова оказался неудачным.

Тем не менее он оставил по себе память, став прецедентом, симптоматично отразившим изменения характера взаимоотношений Дирекции Императорских театров и оперных авторов.

Замысливая оперу-балет «Млада», Гедеонов не просто повторял опыт Сабурова. Это была та же попытка руководства Императорских театров оформить оперный заказ. Но впервые – русским композиторам. Более того, композиторам, пробующим свои силы в оперном жанре и, конечно, в то время далеко не столь популярным, как Верди.

Музыканты взялись за дело. Значительная часть заказа была выполнена Бородиным. Немало сделали Римский-Корсаков и Кюи. Даже Мусоргский, внутренне противясь подобному «заказному насилию», старался быть корректным в отношении сроков и поставленных задач⁷⁵.

Как известно, замысел Гедеонова не был осуществлен⁷⁶. В воспоминаниях современников этому даются разные объяснения. Римский-Корсаков считал, что причиной неудачи был уход Гедеонова с должности Директора Императорских театров. Стасов полагал, что «затея не состоялась», так как «для постановки

⁷⁴ «Хотя в первом сезоне за два с половиной месяца ее исполнили 11 раз, – общее число представлений до конца сезона 1880/81 г. составило всего 19. Таким образом, – подытоживает А. Кенигсберг, – она заняла лишь 9-е место среди поставленных в Петербурге 15 вердиевских опер (между “Макбетом” и “Луизой Миллер”). – Кенигсберг А. Верди в Петербурге... Цит. изд. С. 117.

⁷⁵ См. об этом: М.П. Мусоргский – В.В. Стасову. Петербург, 31 марта 1872 года // М.П. Мусоргский. Письма... Цит.изд. С. 97—98.

⁷⁶ Хотя в одном из писем Мусоргский свидетельствовал, что работа над «Младой» была завершена полностью. – См.: «У Кюи произойдет в с я “Млада” и все мы будем». – М.П. Мусоргский – В.В. Стасову. Петербург. 1 мая 1872 года // М.П. Мусоргский. Письма... Цит.изд. С. 99. Как подсказала М.П. Рахманова, существует реконструкция версии всего произведения. Правда, эта реконструкция пока не обрела своих исполнителей.

«Млады», с ее историческими, бытовыми и фантастическими подробностями, требовались десятки тысяч рублей, но ими дирекция не располагала»⁷⁷.

Как бы то ни было, хочется подчеркнуть другое: Геденов пытался изменить существующий порядок вещей в отношении к композиторскому труду в России. На сегодняшний день неизвестно, какого рода финансовые договоренности были у Директора Императорских театров с авторами музыки. Судя по тому, что практически все композиторы, участвовавшие в проекте, использовали созданное для «Млады» в поздних произведениях, можно предполагать, что написанное не поступило в собственность Императорских театров и, следовательно, приобретено ими не было. Тем не менее сам факт творческих контактов Геденова с русскими композиторами «новой волны» недвусмысленно свидетельствовал, во-первых, об интересе Директора Императорских театров к творческой деятельности новых русских авторов и, во-вторых, – о все более уверенной «вхожести» последних в высокие кабинеты театральной власти.

III

В привычной интерпретации суть происходившего с оперой «Борис Годунов» при ее повторном продвижении в репертуар Императорских театров выглядит следующим образом.

Мусоргский представил текст, переработанный согласно сделанным замечаниям. Цензура высказала свои претензии по поводу оперы и затянула решение вопроса на долгое время. Театральная администрация, вынужденная согласиться на включение сочинения в репертуар, всеми мыслимыми и немыслимыми способами также оттягивала постановку, и только благодаря усилиям ряда артистов Императорских театров – подлинных ценителей нового музыкального направления – опера была представлена на сцене. Вначале в отрывках, и лишь в 1874 году – целиком.

И вновь перед нами теснейшее сплетение реальности и вымысла, фактов и легенд, конкретных обстоятельств дела и весьма субъективных представлений о них.

Первое, что обращает на себя внимание при попытке развязать узел противоречий в воссоздании пути, по которому прошел Мусоргский, заново продвигая «Бориса Годунова» в оперный репертуар Императорских театров, – принципиальное отличие происходящего в 1872–1874 годах от событий 1870–1871 годов. Общим осталось здесь лишь время начала развития событий – Великопостные недели и первые дни после Пасхальных праздников.

Без повторного прослушивания в Дирекции Императорских театров, без дополнительного рассмотрения сочинения театральными капельмейстерами, без анализа того, насколько изменения, произведенные композитором, улучшили (ухудшили) музыкальный текст, сочинение весной 1872 года поступает из Дирекции Императорских театров непосредственно в Главное управление по делам печати для получения цензурной визы на право исполнения на казенной сцене.

С точки зрения административной логики – факт более чем странный, если допустить, что еще несколько месяцев тому назад опера Мусоргского действительно была забракована подавляющим большинством театральных капельмей-

⁷⁷ Свидетельства Стасова дают также возможность понять, в каком направлении двигались участники проекта к сценической реализации замысла Геденова. «Были уже нарисованы талантливый нашим декоратором М.А. Шишковым великолепные проекты декораций древне-языческого славянского храма и др.; мы вдвоем с Н.А. Лукашевичем (заведывавшим тогда декорациями и костюмами) сочиняли, по историческим источникам, древне-славянские костюмы, выдумывали разные фантастические полеты целого кордебалета по сцене, или колесанья русальих дев на длинных гнувшихся ветвях деревьев; но все приготовления скоро были брошены в сторону, по недостатку денег». – *Стасов В.В. Биография А.П. Бородина // Александр Порфирьевич Бородин...* Цит. изд. С. 40.

стеров и артистов Императорских театров. Тем не менее история развивалась именно так.

Седьмого марта 1872 года либретто оперы Мусоргского «Борис Годунов» было рассмотрено на заседании Совета Главного управления по делам печати для получения цензурного разрешения к исполнению.

À propos: Известно, что театральная (драматическая) цензура формировалась в недрах цензуры литературной и долгое время оставалась зависима от нее. И хотя уже в XVIII столетии ряд цензоров сознавал, что драматическое произведение в сценической версии не может оцениваться так же, как драматическое произведение в версии печатной, понимание существа разности пришло не сразу.

В 1828 году, не без влияния инициативы Ф.В. Булгарина, по отношению к драматическим сочинениям была введена так называемая двойная цензура. Согласно §23 Цензурного Устава, экспертиза текста пьес на их лояльность и готовность к публикации должна была остаться за общей внутренней цензурой. Но в случаях, если таковой текст брался для сценического воплощения, предписывалось проведение дополнительной экспертизы, выполнять которую были обязаны чиновники III Отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии. В 1842 году в III Отделении была организована специальная (Пятая) экспедиция, осуществлявшая надзор за драматическим искусством. Пятая экспедиция III Отделения просуществовала до 6 апреля 1865 года, когда вся цензура была выведена из общего подчинения Собственной Его Императорского Величества канцелярии и передана в ведение Главного управления по делам печати Министерства внутренних дел с сохранением всего состава цензоров.

Сохранен был и порядок рассмотрения драматических сочинений и оперных либретто. Тексты доставлялись на цензурирование через Дирекцию Императорских театров. Специально назначенные цензоры, познакомившись с произведением, составляли рапорт, в котором содержался краткий пересказ текста, выделялись его сильные и слабые стороны.

Окончательно судьбу сочинения решал управляющий III Отделением, а после реорганизации ведомства – Совет Главного управления по делам печати. Все «предосудительные места», выделенные цензором, фиксировались протоколом, и пьеса (либретто) отсылалась назад, в Дирекцию Императорских театров. Сочинения, не разрешенные к постановке, оставались в Главном управлении по делам печати.

Доклад цензора драматических сочинений, действительного статского советника Е.И. Кейзер-фон-Нилькгейма по опере Мусоргского «Борис Годунов» был прекрасным. Однако содержащиеся в нем соображения были таковыми, что Совет Главного управления по делам печати оказался неправомочен окончательно решить дело, и его рассмотрение было передано в более высокие инстанции, потребовав участия многих высокопоставленных чиновников. Таких, в частности, как, А.Е. Тимашев, М.Н. Лонгинов и лично Император Александр II.

*Заметки на полях:
Министр внутренних дел
А.Е. Тимашев
и Главный цензор России
М.Н. Лонгинов*

В 1872 году, когда в Главное управление по делам печати Министерства внутренних дел поступила рукопись либретто оперы «Борис Годунов», Министерство возглавлял член Государственного совета Александр Егорович Тимашев, сменивший на этом посту П.А. Валуева.

Долгая и прочная связь с цензурной практикой, еще с того времени, как Тимашев был назначен управляющим III Отделением (после Л.В. Дубельта), сделала его человеком внимательным, осматрительным и четко следующим установленным правилам.

Но остаться равнодушным к замыслу Мусоргского он не мог по удивительному стечению обстоятельств: предок А.Е. Тимашева, Венедикт Иванович Тимашев, был дьяком при Борисе Годунове, а родовые связи значили для Тимашева – гражданина и патриота – чрезвычайно много.

Все, что было связано с историей его фамилии, жизнью предков всегда вызывало у него интерес, и обойти вниманием новую интерпретацию пушкинского замысла он никак не мог. Тем более что сам Тимашев не чуждался искусства: любил и хорошо знал русскую литературу, был усердным театралом, пробовал силы в творчестве: создавал прозаические опыты, увлекался скульптурой, вел активную благотворительную деятельность.

Можно лишь предполагать, каким именно был интерес Тимашева к гоудуновской эпохе и насколько его личные убеждения соответствовали позиции композитора. Скорее всего они разошлись: Тимашев по своим взглядам принадлежал к консервативному крылу русского дворянства, не принимал идей буржуазных преобразований России и тем более преобразований революционных. Опираясь на должностные полномочия, он делал все возможное, чтобы удержать «уходящую Россию» и, в частности, всячески ужесточал цензуру, стараясь воспрепятствовать распространению революционной крамолы. Но неизбежность перемен осознавал предельно ясно.



А.Е. Тимашев
(1818–1893)

* * *

Михаил Николаевич Лонгинов оказался причастен к истории рассмотрения оперы Мусоргского как начальник Главного управления по делам печати, только занявший эту должность в 1871 году, приняв под свое управление в том числе и все цензурное ведомство страны.

Лонгинов был известен в самых разных кругах российского общества.

Родившийся в семье высокопоставленного чиновника – статс-секретаря, управляющего учреждениями вдовствующей Императрицы Марии Федоровны, Н.М. Лонгинова, – М.Н. Лонгинов с детства отличался незаурядными способностями, всячески поддерживаемыми его родителями. Известно, в частности, что благодаря их усилиям первым домашним учителем словесности М.Н. Лонгинова и его двоих старших братьев стал Гоголь (воспоминания о котором Лонгинов опубликовал в 1854 году). С детства Лонгинов был знаком и с Лермонтовым.

Выпускник Царскосельского лицея, Лонгинов на всю жизнь сохранил увлечение литературой и театром, был автором ряда переводов французских комедий, водевилей и мелодрамы; ярким историком культуры, занимающимся преимущественно историей русской литературы и масонства XVIII – начала XIX века. Прекрасный пушкинист, он в середине 1850-х годов увлекся активным розыском редких и неизданных материалов Пушкина.

Служебную карьеру Лонгинов начинал с сотрудничества в журнале «Современник», приятельства с Некрасовым, Тургеневым, Дружининым, Панаевым. После окончания Санкт-Петербургского университета выполнял множество административных поручений и даже являлся в 1867–1871 годах губернатором Орловской губернии.

À propos: Именно в это время, живя в Орле, Лонгинов подготовил и опубликовал в «Русском Архиве» «Несколько заметок для истории русского театра и для биографии некоторых старинных русских актеров», а также письма Глинки к К.А. Булгакову (отошедшие ему по завещанию Булгакова, как к «единственному из бывших тогда в Москве и одному из немногих уцелевших друзей, составлявших кружок» композитора⁷⁸).

⁷⁸ Письма М.И. Глинки к К.А. Булгакову. Публикация и Предисловие М.Н. Лонгинова // Русский Архив. 1869. № 12. – Викитека... <http://ru.wikisource.org/wiki>.

В Предисловии к публикации Лонгинов вспоминал, в том числе, и о времени, когда он был особенно близок с Глинкой, проводя с ним немало дней. «Это было время появления новых его романсов (преимущественно на слова Кукольника), работы над оперой “Руслан и Людмила” и впоследствии самой постановки ее на сцену [...]. В эту зиму и особенно, в следующую, я видел его беспрестанно, и много ночей проводил наш дружеский круг в веселых беседах, оживленных импровизациями и пением Глинки»⁷⁹.

Получив назначение на должность начальника Главного управления по делам печати – главного цензора России (сменив на этом посту М.Р. Шидловского), Лонгинов неожиданно для многих начал жестко следить за соблюдением цензурных правил, борясь за чистоту нравственности. Именно он выступил главным инициатором и создателем новых цензурных правил 1872 года, ужесточивших закон о печати от 1865 года и во многом расширивших полномочия Министерства внутренних дел. Действия Лонгинова выглядели в глазах современников тем комичнее, чем прочнее в памяти многих оставалась его слава, как автора «срамной поэзии» и более чем фривольных поэм, которые, как полагали в то время, своим содержанием могли бы «возбудить острую зависть даже в Баркове» (заявив высокий должностной пост, Лонгинов скупал эти произведения и уничтожал их). Метаморфозы, происшедшие с Лонгиновым, немало забавляли его бывших коллег, не позволяя серьезно относиться к выносимым им запретам и ограничениям. Тем более что и сама внешность Лонгинова – мягкого, приятного, несколько легкомысленного толстячка – поразительно не соответствовала его новой деятельности и характеру отношения к ней. Неслучайно Лонгинов оставался постоянным объектом эпитграмм, посланий и сатир, что его чрезвычайно раздражало.



М.Н. Лонгинов
(1823–1875)

* * *

И, наконец, действительный статский советник Егор Иванович Кейзер-фон-Нилькгейм – человек, с рапорта которого и началось странствие либретто оперы Мусоргского по коридорам цензурной власти.

В цензурном ведомстве и на своем посту Кейзер-фон-Нилькгейм был человеком неслучайным⁸⁰. Уже тот факт, что его активная деятельность продолжалась вплоть до середины 1880-х годов, говорит о его профессиональном авторитете и хорошем знании специфики театрального дела. В 1860-е годы он работал с произведениями А.Н. Островского, в 1880-е, – с сочинениями А.П. Чехова⁸¹. К цензурированию либретто «Бориса Годунова» Кейзер-фон-Нилькгейм отнесся серьезно и в высшей степени ответственно.

⁷⁹ Письма М.И. Глинки к К.А. Булгакову. Публикация и Предисловие М.Н. Лонгинова // Русский Архив. 1869. № 12. – Викитека... <http://ru.wikisource.org/wiki>.

⁸⁰ Отсутствие имени Е.И. Кейзер-фон-Нилькгейма в списке цензоров Санкт-Петербурга, составленном Н. Гринченко, Н. Патрушевой и И. Фут, позволяет допустить, что он мог являться внештатным цензором, занимать которых за особое вознаграждение было разрешено с 1 сентября 1865 года. См. об этом: *Гринченко Н., Патрушева Н., Фут И.* Цензоры Санкт-Петербурга: (1804–1917) (Аннотированный список). НЛО. 2004. № 69.

⁸¹ Известно, к примеру, что в 1868 году Кейзер-фон-Нилькгейм цензурировал пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты». В 1885-м – драматический этюд Чехова «На большой дороге», переделанный из рассказа «Осенью». Последний, по рапорту цензора, был запрещен к представлению. В 1886 году Кейзер-фон-Нилькгейм цензурировал пьесу Чехова «О вреде табака», разрешив ее к постановке, а в 1887 году цензурировал его же «Иванова» и пьесу к представлению рекомендовал разрешить, но «с исключениями».

Судя по всему, отношение Кейзер-фон-Нилькгейма к сочинению было в целом положительным, и драматический цензор с чистым сердцем готовил позитивное решение Совета.

В основном на донесении цензора решении Совета Главного управления по делам печати говорилось:

«Содержание этой оперы заимствовано из драмы Пушкина с сохранением некоторых сцен и стихов, но с устранением вообще духовных элементов: на сцене не появляются ни патриарх, ни игумен, ни другие монашествующие лица, за исключением Пимена. В литературном отношении либретто, значительно отступая от избранного образца, конечно, представляет искажение Пушкина, и именно в этих отступлениях в особенности опошлены исторические характеры подлинника; кроме того, конец оперы до крайней степени бессвязен и сжат; но в опере и слабое либретто, при хорошей музыке, имеет свои достоинства. — В цензурном же отношении цензор не находит никаких существенных затруднений, если бы в силу высочайшего повеления 1837 г. не было воспрещено выводить на сцену царей. — В виду заявленного несомненного музыкального достоинства оперы «Борис Годунов» и прежде бывших примеров, а равно и недавнего высочайшего разрешения рассмотреть оперу «Псковитянка», не стесняясь означенным повелением 1837 г., Совет *полагает*: представить на благоусмотрение г. министра внутренних дел, угодно ли будет его высокопревосходительству ходатайствовать о высочайшем разрешении на постановку настоящей оперы на сцену»⁸².

Оставим в стороне сразу же возникающие вопросы о характере сделанных Мусоргским изменений в пушкинском тексте и о соотношении оперного либретто с литературным первоисточником в целом. Рассматриваемые специалистами, они и поныне вызывают разноречивые толкования⁸³. Тем не менее, нельзя не отметить: позиция цензоров была для своего времени вполне закономерной, а, потому в какой-то степени предсказуемой.

Гораздо интереснее другое.

Решение Совета свидетельствует, во-первых, о том, что его члены сразу же «отвели» от произведения возможные претензии со стороны духовной цензуры, подтвердив отсутствие в нем «вообще духовных элементов».

Во-вторых, в силу действующего запрета 1837 года признали невозможным для себя принять окончательное решение.

И, в-третьих, сочли необходимым рассматривать представленное сочинение по особым критериям, позволившим отнестись к вербальной составляющей произведения как к составляющей второстепенной, поскольку, как подчеркивалось, «в опере и слабое либретто, при хорошей музыке, имеет свои достоинства».

Учитывая принципы работы Мусоргского, его отношение к выразительности и значимости каждого произнесенного слова, *так* сформулированное решение Совета, говоря о несомненно благих намерениях его членов, выглядит, по справедливости говоря, абсурдным, свидетельствуя о принципиальном непонимании значения и характера сделанного композитором. Хотя и исторически понятном.

Заметки на полях: Музыка, слово и цензура

В попытках проведения на Императорскую сцену оперных сочинений издавна существовали свои подводные и надводные камни, обходить которые было делом нелегким, требовавшим особой изобретательности и дипломатичности.

⁸² Протокол № 15 заседания совета, ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 2, ед.хр. 10, лл. 263 об. – 264 об. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 244.

⁸³ См. об этом: Левашев Е.М., Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М., 2011. С. 312 – 376; 547 – 652.

Сравнительная таблица либретто М.П. Мусоргского и трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов», приведенная в Приложении к книге, позволяет ответить на множество вопросов, возникших по поводу характера работы композитора над либретто.

Существо проблемы состояло в неопределенности критериев, по которым можно было оценивать лояльность оперного произведения. Но не только. Неразрешимой являлась проблема звукового контекста. Как относиться к музыкальной составляющей оперы? Нивелировать ее значение или, напротив, рассматривать в качестве основополагающей для сочинений данного жанра? Может ли она служить интересам театра или остается (во всяком случае для цензуры) факультативным элементом, не требующим серьезного к себе отношения?

Один из примеров решения вызревавших здесь вопросов – история постановки на русской сцене оперы Д.-Ф.-Э. Обера «Немая из Портичи» (либретто Э. Скриба и Ж. Делавиня⁸⁴).

Идея поставить оперу на Петербургской сцене принадлежала действительному тайному советнику, обер-гофмейстеру, Директору Императорских театров А.М. Гедеонову, отцу С.А. Гедеонова. Практически сразу по вступлении в должность, испытывая, по всей вероятности, искреннее желание оживить театральную жизнь русских столиц, А.М. Гедеонов взялся за подготовку «Немой из Портичи» к постановке на казенной сцене.

Наслышанный о европейском успехе оперы Д.-Ф.-Э. Обера и, как любой здравомыслящий человек, априори уверенный в невозможности ее постановки в России без соответствующих корректив, он 29 июля 1833 года направил Министру Императорского двора письмо, в котором, отмечалось: «Честь имею представить [...] пьесу, переделанную из “Немой в Портичи”, с сохранением всей музыки, декораций, танцев и извержения. Сюжет оной вовсе изменен противу оригинала и самое имя Мазаниелло, слишком известное в летописях возмущений, переменено».

Объясняя характер и направленность перемен, подробно пересказывая перипетии нового сюжета, А.М. Гедеонов подчеркивал: «[...] я бы полагал, что переделанный таким образом сюжет, а *особливо в непрерывном пении, коего слов всегда и половины не слышно, не может иметь какого-либо вредного влияния на нашей сцене* (выделено мною – С. Л.) [...]». А потому, смею испрашивать милостивого ходатайства Вашего Сиятельства о дозволении играть сию пьесу на Русском и Немецком театрах, с сохранением названия “Немой в Портичи”, ибо единственною целью ходатайства моего о сем пред Вашим Сиятельством, есть желание доставить публике возможность слышать музыку, получившую такую европейскую известность и славу, а вместе с тем и усилить сборы Дирекции. Впрочем, если бы и еще угодно было сделать какие-либо перемены и исправления, то оные тотчас же будут выполнены»⁸⁵.

Решение, мотивированное Советом Главного управления по делам печати в 1872 году, забавным образом перекликалось с мнением А.М. Гедеонова, высказанным еще в 1830-е годы. «Сюжет, [...] в непрерывном пении коего слов всегда и половины не слышно, не может иметь какого-либо вредного влияния на нашей сцене» (Гедеонов) – и: «в опере и слабое либретто, при хорошей музыке, имеет свои достоинства» (Совет Главного управления по делам печати), – утверждения синонимичные, имеющие один содержательный исток. Они связаны единым эстетическим посылом, суть которого основана на том, что музыкальное начало в опере самоценно, его отношения с началом литературным весьма

⁸⁴ Как известно, в основу сюжета оперы были положены исторически-достоверные события, связанные с восстанием неаполитанского народа (1647) против испанских поработителей и их ставленника. Премьера оперы состоялась в Париже, в Королевской академии музыки, 29 февраля 1828 года, вызвав к себе невероятный по тем временам интерес. Успех оперы в Париже подтолкнул к постановке сочинения в других городах Европы. Легенды гласят, что, исполненная в Брюсселе, в оперном театре Ла-Монне, 25 августа 1830 года, в день рождения короля Нидерландов Вильгельма I, «Немая из Портичи» Д.-Ф.-Э. Обера стала своеобразным катализатором политических процессов, закончившихся провозглашением независимости Бельгии.

⁸⁵ Цит. по: *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских Московских театров: В 3 кн. Вып. I. СПб., 1906—1908. С. 86—88.

подвижны, и смысловой ценности вербальный ряд либретто не имеет. Подобный эстетический посыл, оправданный и уместный в суждениях об оперном искусстве «итальянского типа» в принципе не соотносился с эстетическими установками композиторов-балакиревцев и прежде всего Мусоргского.

Интересна и еще одна особенность решения, принятого Советом Главного управления по делам печати. В нем дважды повторяется утверждение о «хорошей музыке» оперы «несомненного музыкального достоинства».

Невольно напрашивается вопрос – на чьи суждения опирались члены Совета, *так* характеризую оперу Мусоргского?

Первое предположение все то же: видимо, театральная администрация осталась, в целом, удовлетворена представленным текстом и сохранила заинтересованность в исполнении произведения, о чем и были уведомлены собравшиеся в Главном управлении по делам печати. Версия, не лишенная оснований, поскольку, согласно существовавшему положению, либретто оперы поступало в цензуру непосредственно из Дирекции Императорских театров. Да и формулировать позитивное заключение цензуры о качестве музыки вопреки отрицательному мнению музыкантов-специалистов, артистов Императорских театров (если мы, все же, допустим, что таковое было) было бы для Главного управления по делам печати по крайней мере неэтично и тем более неосмотрительно, грозя неприятным ведомственным разбирательством. Разве что таким образом подготавливался многоходовый вариант смены определенных лиц.

Предположение второе: все же члены Совета формулировали свое решение вопреки мнению капельмейстеров Императорских театров, опираясь на частные мнения противников таковых и вступая тем самым в открытое противостояние на стороне музыкантов нового направления. Версия, на наш взгляд, сомнительная, но также не лишенная оснований. Есть ряд предпосылок к тому, чтобы допустить: и Кейзер-фон-Нилькгейм, и члены Совета Главного управления по делам печати могли быть лично знакомы и с музыкой Мусоргского, и с самим композитором, и с теми, кто мог способствовать формированию у них понимания художественных достоинств оперы. Так, известно, к примеру, что цензор П.И. Фридберг⁸⁶, примерно в это же время занимавшийся либретто оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» и имевший по нему ряд возражений, «завал однажды вечером», как вспоминал Римский-Корсаков, его и Мусоргского «к себе с просьбой сыграть и спеть ему второе действие, причем он им немало восхищался»⁸⁷. Речь идет именно о том втором действии, которое вызывало у него как у цензора наибольшее количество вопросов. Вполне вероятно, что и Кейзер-фон-Нилькгейм, и члены Совета Главного управления по делам печати имели аналогичную возможность. Но допустить, что они решились опираться на собственные выводы, делая заключение о «несомненном музыкальном достоинстве» оперы, сложно. Скорее всего в этом случае наличествовало влияние тех сторонников композиторов-балакиревцев, чей социальный вес был настолько значителен, а возможности влияния на происходящее в цензурном ведомстве настолько существенны, что их «слово» перевесило «слово» капельмейстеров Императорских театров. И это тоже возможно. И Кюи, и Римский-Корсаков, и Стасов имели достаточно сторонников, друзей, знакомых в высших чиновничьих кругах.

Так, именно благодаря посредничеству Морского Министра Н.К. Крабе Римский-Корсаков сумел «добраться» до Великого князя Константина с просьбой о содействии в получении разрешения на постановку на казенной сцене оперы «Псковитянка»⁸⁸.

⁸⁶ Петр Иванович Фридберг (1818—1887) – тайный советник, цензор драматических сочинений. Помимо оперы «Псковитянка» цензурировал также пьесу В.А. Крылова «Богатыри». – См. об этом: Мартынова С.С. [Комментарии] // А.П. Бородин. «Богатыри». Опера-фарс в пяти картинах... Цит. изд. С. 211.

⁸⁷ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни... Цит. изд. С.98.

⁸⁸ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни... Цит. изд. С.98—99.

Скорее всего существенную роль в формировании позитивного отношения цензоров к опере Мусоргского мог сыграть Н.А. Лукашевич – человек с широким кругом интересов, находившийся в достаточно тесном контакте с С.А. Гедеоновым и имевший несомненную возможность влиять на то, как проходили в цензурном ведомстве произведения, нужные Императорскому театру.

Заметки на полях:
Главный гардеробмейстер
Н.А. Лукашевич

Николай Алексеевич Лукашевич (1821—1894) был человеком с чрезвычайно широким кругом интересов.

Начинал он как художник, верный ученик и последователь К.П. Брюллова. О степени приближенности Лукашевича к Брюллову говорит тот факт, что именно он и М.И. Железнов сопровождали большого Брюллова в его поездку на Мадейру.

A propos: Исследователям, занимающимся творчеством Брюллова, удалось найти документы об этом путешествии⁸⁹. Судя по сохранившемуся журналу регистрации, они прибыли в порт Фуншал 27 июня 1849 года, на среднем полугрузовом (почтовом) судне Паташьо, в составе 32 пассажиров.

PORTO DO FUNCHAL

Seus Nomes	Emprego	Nação a que pertencem	para o vañ
<i>M.º Boulloff, M.º Loukaïevitch</i>	<i>artistas</i>	<i>Russians</i>	
<i>M.º Selezunoff</i>	<i>g.º</i>	<i>g.º</i>	
<i>Ant.º de Souza da Silva</i>	<i>g.º</i>	<i>Portuguesa</i>	
<i>J.º de Medeiros</i>	<i>març</i>	<i>"</i>	
<i>João Theodoro Gomes</i>	<i>g.º</i>	<i>"</i>	

Здесь русские художники пробыли больше полутора лет, до конца 1850 года. Брюллов под влиянием прекрасного климата значительно поправил здоровье и увлеченно отдался работе.

В ряду произведений, написанных им на Мадейре, – «Прогулка». Одним из героев этой картины, наряду с герцогом Лейтенбергским, Э. и Е.И. Мюссар, кн. П.Р. и кн. А.А. Багратион, М.И. Железновым и К.П. Брюлловым, стал Н.А. Лукашевич⁹⁰.

Пережив свой романтический период странствий и вернувшись в Россию, Лукашевич оказался вовлечен в серьезную и кропотливую работу по каталогизации рисунков внутренних интерьеров Нового Эрмитажа. Начатая еще при Николае I, работа заканчивалась уже при Александре II.

Над видами интерьеров нового музея работали К.А. Ухтомский, Э.П. Гау и Л. Премацци, успев создать 49 акварелей, к которым позднее был добавлен 50-й лист. Все они были переданы в Эрмитаж. Процедура приемки соблюдалась неукоснительно и предполагала несколько этапов: художник показывал свое произведение Императору, после его одобрения очередной лист серии передавался в Придворную контору Императорского двора, которая направляла акварель начальнику Второго Отделения Эрмитажа Ф.А. Бруни для внесения ее в каталог оригинальных рисунков и присвоения определенного номера. Эту работу и было

⁸⁹ Кто нашел картину Брюллова // Литературный театр // www.lit teatr.ru.

⁹⁰ В 1850 году работа экспонировалась на выставке в Академии Художеств, вызвав к себе несомненный интерес знатоков и любителей живописи.



К.П. Брюллов. Прогулка. 1849.

поручено выполнять (после Б.В. Кене) Н.А. Лукашевичу, новому помощнику начальника Второго Отделения Эрмитажа⁹¹.

Скорее всего именно в это время крепнут и развиваются товарищеские отношения Лукашевича и С.А. Геденова, нового директора Эрмитажа. И хотя между ними существовала несомненная сословная разница, люди, увлеченные захватывающей музейной работой, вполне могли найти друг с другом общий язык.

Видимо, это было действительно так, поскольку, вслед за Геденовым Лукашевич также расширяет сферу своей деятельности и вместе со старшим коллегой принимает на себя одну из серьезных должностей Императорского театра – должность главного гардеробмейстера (с 1868 года), сопряженную с колоссальной материальной ответственностью и ежедневными, крайне хлопотными обязанностями.

À propos: Должность гардеробмейстера рассматривалась как одна из важнейших в административной иерархии театрального руководства. Уже в 1809 году, в Высочайше утвержденном штате Театральной дирекции, чиновник «для закупки вещей и материалов» получал жалованье чуть меньшее, чем помощник Директора по Репертуарному отделению (1.000 рублей).

В Правилах же внутреннего управления Императорской театральной дирекции (1827), Высочайше утвержденных и вошедших в Свод Законов Российской Империи, специально оговаривались должностные обязанности главного гардеробмейстера, согласно с которыми именно он «имеет полную ответственность за все находящиеся в гардеробе костюмы, платья и вещи, выдавая их ежедневно для спектаклей [...] и получает обратно в гардероб [...]»⁹².

Видимо, на то время Лукашевич действительно был одной из наиболее удачных кандидатур на эту должность. Имевший несомненный

⁹¹ Позднее акварели были исключены из каталога оригинальных рисунков и переданы на хранение в личную библиотеку Императора. Только в 1922 году работы вернулись в основное собрание рисунков Эрмитажа.

⁹² Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1. Т. 40, № 30335. СПб., 1830. – Цит. по: Ушкарев А. История театрального дела в России (1756—1917). М., 2008. С. 101.

художественный вкус, тонкое и точное ощущение исторического стиля, он обладал, к тому же, «музейной жилкой», позволявшей ему очень внимательно относиться к любому артефакту сценического произведения.

Как отмечал Римский-Корсаков, Лукашевич начинал «входить в силу при Гедеонове»⁹³.

Судя по всему, Лукашевич, как ставленник Гедеонова, имел большую, хотя и не всегда официально закрепленную властную силу, позволявшую ему решать массу сложнейших вопросов деятельности Императорских театров.

Нильский вспоминал: «Вступив в управление театрами, Гедеонов определил на службу в дирекцию эрмитажного чиновника Н.А. Лукашевича, которому поручил заведывание театральным гардеробом и декоративную часть. Впоследствии г. Лукашевичу пришлось играть немаловажную роль в театральном управлении. Он быстро пошел по служебной стезе и завоевал себе самостоятельное место по хозяйственной части, которая всегда пребывала под ведением управляющего конторой, а немного позже, при директорствовании барона Кистера, заменил хворававшего Федорова, после смерти которого был назначен начальником репертуара. Не берусь разбирать и обсуждать деятельность г. Лукашевича, но помню только одно, что для одних подчиненных, как, например, для представителей оперной сцены, он был матерью, а для всех других – мачехой. Дослужившись до генеральского чина и театральной реформы, он уволился в отставку»⁹⁴.

Можно предположить, что именно Лукашевич, «в то время еще живо интересовавшийся участью новой русской оперы»⁹⁵, в качестве своеобразного посредника мог формировать представления Гедеонова о происходящем в современном русском оперном искусстве, влияя, либо через Директора Императорских театров, либо лично, и на позицию чиновников-цензоров. В том числе и в отношении судьбы оперы Мусоргского.

Тем более что в эти годы Лукашевич был «близок к певице Ю.Ф. Платоновой и знаменитому О.А. Петрову; последние оба пользовались симпатией Л.И. Шестаковой; таким образом, – вспоминал Римский-Корсаков, – устанавливалась некоторая связь между нашим кружком и директором театров»⁹⁶.

Стасов свидетельствовал, что в декабре 1872 года (уже после получения всех необходимых разрешений и поступления оперы Мусоргского в репертуар Императорских театров) в доме Лукашевича шли репетиции оперы «секретно (от дирекции)»⁹⁷.

Замечание, брошенное критиком, дало основание поколениям, настроенным на волну секретной (подпольной) работы, истолковать это высказывание свидетельством протестной деятельности сторонников Мусоргского, не согласных с решением театрального руководства и репетировавших оперу вопреки ему. Но, думается, что ни о каких протестах здесь не могло быть и речи хотя бы уже потому, что отрицательного решения театрального руководства, как мы попытаемся доказать в дальнейшем, не было.

Мусоргский же, в благодарность за усилия, приложенные Лукашевичем к исполнению оперы на Императорской сцене, подарил ему в день премьеры фотографию, сделанную в день первой репетиции спектакля, снабдив ее дарственной надписью: «Николаю Алексеевичу Лукашевичу. Крепко благодарный Модест Мусоргский в память оперы «Борис Годунов» 27 января 1874 г. Прямо с первой репетиции вот таким вдруг очутился»⁹⁸.

⁹³ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни... Цит. изд. С. 89.

⁹⁴ Нильский А.А. Хроника закулисной жизни... Цит. изд. С. 77.

⁹⁵ Стасов В.В. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк... Цит. изд. С. 48.

⁹⁶ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни... Цит. изд. С. 89.

⁹⁷ См.: Стасов В.В. Письма к родным. Т. 1. Ч. 1, 2. М., 1953. С. 98. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 269.

⁹⁸ Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 335.

Предположение третье и наиболее вероятное. Как и предполагалось ранее, капельмейстеры Императорских театров кардинальным образом против включения оперы в репертуар не протестовали еще при первом ее показе. Спустя время к этому добавились различного рода ходатайства и авторитетные заключения близких к балакиревскому кружку музыкантов. Отсюда – уверенность суждений о «хорошей музыке» оперы «несомненного музыкального достоинства».

Единственным моментом, серьезно насторожившим цензуру и вынудившим признать неправомочность принятия решения на уровне Совета, было недопустимое, согласно существующим ограничениям, появление на сцене царя.

À propos: Проблема воплощения образа верховной власти России в Императорских оперных театрах была одной из наиболее острых для цензуры. Формально и в 1870-х годах продолжал действовать принятый в 1837 году запрет на выведение на сцену русских царей и членов Августейшей фамилии, прежде всего представителей дома Романовых, а также царствующих особ до дома Романовых. В драматическом театре внесение пьес в обход данного запрета было принято давно. В оперном театре это происходило значительно реже. Однако происходило, и уже к последней четверти XIX столетия в истории русского оперного театра накопился ряд прецедентов, на которые можно было ссылаться, подготавливая позитивное для автора и исполнителей решение. Однако принимать его и ставить точку в рассмотрении этого вопроса конкретно по каждой опере мог только Император.

Именно потому Совет Главного управления по делам печати, не приняв окончательного решения, представил дело «на благоусмотрение» министра Тимашева с тем, чтобы тот взял на себя ходатайство «о Высочайшем разрешении на постановку».

Как известно, Тимашев, завизировав протокол решения Совета административным: «согласен», передал дело Лонгинову.

Лонгинов же решился лично выразить мнение об уместности и возможности постановки оперы на казенной сцене и подписал «всеподданнейший доклад» «О дозволении к представлению оперы “Борис Годунов”», который и лег на стол к Александру II.

В докладе содержалась просьба разрешить оперу к представлению, поскольку в ней выведен на сцену царь до царствования дома Романовых. При этом подчеркивалось, что «содержание этой оперы заимствовано из драмы Пушкина того же наименования, с сохранением некоторых ее сцен и стихов, но с устранением вообще выводимого в ней духовного элемента; так напр., в опере на сцене не появляются ни патриарх, ни игумен. – В цензурном отношении настоящая опера не представляет никаких затруднений, в художественном же отличается несомненными музыкальными достоинствами, по свидетельству специалистов музыки. – Во внимание к сему, руководствуясь последовавшими уже высочайшими разрешениями на постановку подобных же опер: “Руслан и Людмила”, “Куликовская битва”, “Рогнеда” и “Псковитянка” и в видах поощрения авторов к составлению опер исторического содержания, я, согласно заключению совета Главного управления по делам печати, полагал бы возможным в настоящее время разрешить постановку на сцене оперы “Борис Годунов”»⁹⁹.

И вновь в докладе Лонгинова обращают на себя внимание те аргументы, к которым он прибегает в надежде повлиять на принятие окончательного и позитивного решения.

Первый, уже знакомый: сочинение имеет «несомненные музыкальные достоинства». На этот раз утверждение дается со вполне определенной ссылкой

⁹⁹ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 1, ед. хр. № 8, лл. 8—9. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 246—247.

на некие авторитетные мнения – свидетельства «специалистов музыки». Кто были те «специалисты музыки», которые смогли засвидетельствовать несомненные достоинства оперы в глазах Лонгинова, чье мнение могло стать для него вполне веским основанием для того, чтобы донести его Императору, каким образом готовились эти свидетельства, какой была форма их конкретного проявления, пока установить не удалось.

Второй аргумент – апелляция к вполне конкретным оперным образцам, уже получившим Высочайшее разрешение на исполнение, несмотря на существовавший запрет 1837 года. В их числе, – названные Лонгиновым оперы Глинки, Рубинштейна, Серова и Римского-Корсакова, принятые в репертуар Императорских театров, несмотря на очевидное нарушение положений запрета. А это свидетельствует о том, что и сам Лонгинов, и те, кто готовил его доклад, хорошо знали порученное им дело.

Судя по всему, документ был составлен должным образом, и приведенные в нем аргументы оказались весьма убедительными.

Пятого апреля 1872 года, менее чем через месяц после рассмотрения оперы Советом Главного управления по делам печати, Александр II (находясь в Ливадии) на докладе об опере «Борис Годунов» наложил резолюцию: «со-ъ» (согласен)¹⁰⁰.

Уже 10 апреля директор Департамента общих дел Министерства внутренних дел отправил в драматическую цензуру копию утвержденного Александром II доклада по Главному управлению по делам «О разрешении к представлению оперы «Борис Годунов»»¹⁰¹.

Таким образом, весь круг бюрократических цензурных согласований в отношении оперы Мусоргского «Борис Годунов» был пройден за 29 дней. Именно за этот период либретто оперы прошло все цензурные инстанции, от драматического цензора до Императора. И все, кто оказался в той или иной мере причастен к его судьбе, отнеслись к произведению с заинтересованным вниманием. Никаких проволочек и отказов на данной стадии согласования не было. Высочайшее разрешение на сценическое использование сочинения было получено практически сразу и без каких бы то ни было замечаний.

Попутно отметим еще один нюанс.

Весь ход цензурного рассмотрения либретто оперы, вмешательство в решение возникающих здесь вопросов Министра Императорского двора, Начальника Главного управления по делам печати и лично Императора дает основание теперь уже с полной уверенностью утверждать: при первом рассмотрении оперы в 1870–1871 году либретто цензурой не рассматривалось. И дело не в том, что до сих пор не было обнаружено никаких ссылок на официальное цензурное заключение по либретто до 1872 года. Есть, как представляется, не менее веский аргумент в пользу данного предположения: нелепо было бы ожидать, чтобы Александр II дважды обращался к одному и тому же тексту, дважды визируя поступившие по нему предложения. А это еще раз свидетельствует в пользу версии о



*Император Александр II
(1818—1881)
Работа художника
Н.А. Лаврова, 1868.
Артиллерийский музей,
Санкт-Петербург*

¹⁰⁰ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 1, ед. хр. № 8, л. 8. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 247.

¹⁰¹ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 25, № 198, лл. 1–2. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 247.

том, что первоначально сочинение если и планировалось провести на казенную сцену, то «полуофициальным», скорее всего «бенефисным» путем.

И еще. С момента подачи сочинения Мусоргского в цензуру вокруг него во всех официальных бумагах все время витает флёр художественной значительности. Фактически все цензурные инстанции сочли необходимым упомянуть о серьезных музыкальных достоинствах произведения, ссылаясь на мнения специалистов, эти достоинства подтверждавшие. А это значит, что к тому времени в высших кругах уже сложилась определенная репутация сочинения, совпадающая (что бывает в России крайне редко) с той, которой произведение пользовалось в глазах многих представителей художественного мира.

* * *

Через две недели после окончательного разрешения всех цензурных вопросов, 29 апреля 1872 года, опера Мусоргского уже рассматривалась на заседании Театрально-литературного комитета. Судя по всему, в личном показе композитора¹⁰². Скорее всего это и было повторное рассмотрение сочинения, в котором допускался показ только измененных (введенных) сцен, эпизодов, фрагментов и которое на этот раз проводилось официальной институцией, Театрально-литературным комитетом, согласно утвержденным правилам.

*Заметки
на полях:
Театрально-
литературный
комитет*

Театрально-литературный комитет, учрежденный в год подготовки празднования столетия Императорских театров (1855), изначально мыслился как инстанция, предназначенная для отбора среди пьес, предлагаемых для исполнения в дни юбилея и приуроченных к нему, лучших¹⁰³.

Первоначально предполагалось, что деятельность Театрально-литературного комитета будет краткосрочной. Но он остался в театральной практике, обретая немалый вес в решении репертуарных вопросов¹⁰⁴.

Утверждавшийся как совещательный орган, Театрально-литературный комитет вполне мог бы при определенных обстоятельствах начать со временем влиять на репертуарную стратегию Императорских театров. Но из этой затеи фактически ничего не получилось. На практике члены Комитета могли лишь отбирать сочинения, достойные для рассмотрения Дирекцией и лично Директором, который и принимал окончательное решение.

Отстаивать самостоятельность члены Комитета могли в другом: согласно полномочиям, они имели право отказать автору в возможности включения его сочинения в разряд одобряемых к постановке, что настраивало комитетчиков на исполнение неких цензурирующих функций. При сохранении официальных инстанций, цензурирующих тексты театральных произведений, подобная настроенность выглядела более чем странно. Однако являлась неоспоримым фактом театрального бытия.

Чем далее развивалась деятельность Театрально-литературного комитета, тем более ощутимым становился в его работе «цензурный крен», сладить с которым оказывалась не в силах ни театральная администрация, ни авторы, ни театральная общественность.

¹⁰² 24 апреля 1872 года, за пять дней до назначенного срока проведения собрания Комитета, Мусоргский обращается к Балакиреву с просьбой передать ему «для показа в комитете» «партитуру Полонеза» из «Бориса Годунова». – М.П. Мусоргский – М.А. Балакиреву. Петербург, 24 апреля 1872 года // М.П. Мусоргский. Письма... Цит. изд. С. 99.

¹⁰³ Год учреждения комитета был вторым годом царствования Императора Александра II, и юбилейная дата совпала с торжественной коронацией в Москве. Поэтому само празднование 100-летия театра было отложено на 30 августа 1856 года.

¹⁰⁴ В значительной степени тому поспособствовал Министр Императорского двора, граф В.Ф. Адлерберг, который в 1856 году настоял, чтобы деятельность Театрально-литературного комитета была продолжена. Только с его помощью можно будет, как виделось в ту пору, исключить из репертуара плохие пьесы, строго и взыскательно отбирать пьесы хорошие, соответствующие современному направлению театрального искусства.

Уже через несколько лет после создания Театрально-литературного комитета А.Н. Островский с тревогой писал: «[...] Комитет просто не находит пьесу достойной постановки на сцену, иногда даже не объясняя причин [...]. Часто пропускаются вещи совершенно пошлые, и, напротив, запрещаются пьесы, помещенные в лучших журналах и уже признанные образованным большинством хорошими»¹⁰⁵.

«Мое [...] мнение, – резюмировал Островский, – что комитет, при настоящем положении драматической литературы, никакой видимой пользы не приносит. Он вреден уже тем, что, составляя лишнюю инстанцию, представляет лишнюю задержку в постановке [...]»¹⁰⁶.

Долгое время Театрально-литературный комитет рассматривал и драматические, и оперные произведения. На обсуждение последних в круг драматургов и артистов приглашались музыканты. В результате состав Комитета (два отделения по семь человек) расширялся. Как правило, такими приглашенными экспертами являлись капельмейстеры оркестров.

Со временем, уже во второй половине 1870-х годов, в недрах Театрально-литературного комитета начинает формироваться специальный Оперный комитет, наделенный теми же функциями, что и Театрально-литературный, но состоящий из музыкантов. Анализ деятельности этого комитета – самостоятельная и к тому же явно выходящая за пределы интересующего нас периода тема.

Тем не менее отметим: видимо, начало формированию такого Оперного комитета было положено в 1874 году, когда по решению Русского Музыкального общества, в память А.Н. Серова, скоропостижно скончавшегося в разгар работы над оперой «Черевички», был объявлен конкурс на создание одноименного произведения по тому же либретто. Согласно условиям конкурса, опера, получившая первое место, должна была быть включена в репертуар Мариинского театра. Как известно, для принятия справедливого профессионального решения был создан специальный Комитет в составе М.П. Азанчевского, Г.А. Лароша, Э.Ф. Направника, Н.А. Римского-Корсакова, А.Г. Рубинштейна, Ф.М. Толстого и Н.И. Зарембы (представившего письменное заключение). На заседании этого комитета 16 октября 1875 года был вынесен окончательный вердикт¹⁰⁷.

Годом позднее, в 1875-м, Дирекция Императорских театров собрала специальный Комитет для рассмотрения оперы Кюи «Анжело». На этот раз в числе приглашенных были Азанчевский, Ларош, Римский-Корсаков, А.С. Фаминцын и Мусоргский. Комитет принял по опере Кюи единоегласное позитивное решение.

Чаще всего заключение музыкантов предшествовало официальному вердикту Театрально-литературного комитета. С годами, по мере осознания ведущей роли музыки в оперном произведении, именно такая последовательность становилась предпочтительнее, и члены комитета Театрально-литературного в этом случае лишь шли за своими коллегами из «музыкального цеха».

Положение значительно усложнилось после официального введения Оперного комитета, получившего право самостоятельного принятия консультативного (для Директора) решения.

Разногласия и противоречия, возникающие среди членов Оперного комитета и членов Театрально-литературного комитета, побудили вернуться к старой практике: сочинение первоначально («в приватном порядке») рассматривалось первым капельмейстером или лично Дирек-

¹⁰⁵ Б/п [Островский А.Н.] Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России // Северная пчела. 1863. № 31. 1 февраля. – Цит. по: Островский А.Н. Полн.собр.соч. Т. XII. Статьи о театре. Записки. Речи. 1859—1886 / Сост. тома Г.И. Владыкин. Подготовка текста и комментарии К.Д. Муратовой. М., 1952. С.17.

¹⁰⁶ Б/п [Островский А.Н.] Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России... Цит. изд. С. 19.

¹⁰⁷ Победившей стала, как известно, опера Чайковского, за которую проголосовало шесть членов комитета. Один (Ф.М. Толстой) остался «при особом мнении». Премьера оперы Чайковского состоялась 24 ноября 1876 года.

тором Императорских театров, чтобы понять в принципе, каковы его художественные достоинства. Затем проходило все официальные инстанции – цензуру, Оперный комитет, Театрально-литературный комитет – и вновь попадало к Директору, который и принимал окончательное решение о сроках постановки произведения.

В составе Театрально-литературного комитета, рассматривавшего оперу Мусоргского в 1872 году, были П.И. Юркевич (Председатель), И.А. Манн (помощник Председателя), П.С. Федоров, члены-литераторы А.П. Милюков и А.Н. Майков, а также члены-артисты: П.И. Зубров и А.А. Яблочкин¹⁰⁸, – те самые Зубров и Яблочкин, которые в 1870 году участвовали в постановке трагедии Пушкина «Борис Годунов» на сцене Мариинского театра.

Удивляет только одно: почему на это собрание, учитывая то, что в повестке дня стояло рассмотрение оперы, не был приглашен никто из музыкантов? Почему обычное в таких случаях расширение состава за счет экспертов было отменено?

И вновь, не имея четкого, документированного ответа на этот вопрос, мы вынуждены уходить в область предположений.

Не исключено, что, члены Театрально-литературного комитета сочли возможным собраться без коллег-музыкантов, поскольку их мнение им было известно.

Возможно также, что репутация сочинения как обладающего несомненными музыкальными достоинствами, была к тому времени столь прочна и столь бесспорна, что обсуждать этот вопрос попросту уже не имело смысла.

Возможен и еще один вариант ответа. Опера Мусоргского рассматривалась уже как сценический текст, сильные и слабые стороны которого и предстояло обсуждать членам Театрально-литературного комитета.

Решение членов Театрально-литературного комитета было однозначным: оперу поддержать и «одобрить к представлению»¹⁰⁹. Запись о решении под № 2602 была сделана, согласно установленному правилу, в «Реестре пьесам, представленным авторами и переводчиками в дирекцию императорских теат-

¹⁰⁸ **Петр Ильич Юркевич** (?—1884) – драматург, председатель Театрально-литературного комитета, автор многих статей, повестей и пьес. Был знаком с Глинкой, о чем рассказал в публикации «Из воспоминаний петербургского старожила» (Исторический Вестник. 1882. Кн. 10).

Ипполит Александрович Манн (1823—1894) – драматург и музыкальный критик, автор комедий и водевилей.

Александр Петрович Милюков (1817—1897) – писатель, историк, автор (совместно с Вс. Костомаровым) «Истории литературы древнего и нового мира» (1862). Был причастен к делу М.В. Петрашевского, но от суда освобожден.

Аполлон Николаевич Майков (1821—1897) – поэт, член-корреспондент Петербургской Академии наук (1853), статский советник, внук Директора Императорских театров А.А. Майкова. Встречался и общался с Белинским, Тургеневым, Некрасовым. Автор стихотворных произведений, драматических поэм, лирических драм, стихотворного перевода «Слова о полку Игореве». Ряд стихотворений Майкова был положен на музыку Римским-Корсаковым, Чайковским и др.

Петр Иванович Зубров (1822—1873) – артист Императорских театров, автор ряда оригинальных и переводных пьес. На сцену был принят в 1850 году. В отставку подал в 1873 году.

Александр Александрович Яблочкин (1821—1895) – артист Императорских театров, актер, режиссер, автор ряда пьес и переводов европейских водевилей, отец выдающейся русской актрисы А.А. Яблочкиной. Начиная профессиональную деятельность как учащийся Театрального училища по классу вокала. Впоследствии перешел на драматическое отделение. С 1868 года стал главным режиссером Александринского театра. В сезон 1879/1880 года был режиссером Одесского театра. Ставил также спектакли в московском Театре Корша, в Театре Лентовского, антрепризе Сетова, являлся одним из инициаторов введения жанра оперетты на Александринскую сцену.

¹⁰⁹ «Театрально-литературный комитет [...] одобрил к представлению оперу М. «Борис Годунов». – Журнал № 7 Театрально-литературного комитета, ЦГИАА, ф. 497, оп. 4, ед.хр. 3270, л. 85 и 85 об. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 249.

ров» и гласила: «Борис Годунов, опера в пяти действиях М. Мусоргского (составлена по Пушкину и Карамзину). Одобрена 29-го апреля 1872 г. Ценсурована»¹¹⁰.

Уже 6 мая в Мариинском театре проходит вечернее заседание «по поводу «Бориса Годунова»»¹¹¹.

В многочисленных исследованиях именно это собрание часто оценивается как повторное рассмотрение оперы Мусоргского музыкантами, завершившееся таким же, как и прежде, категорическим отказом. Но скорее всего это не так. Допустить, что сочинение, пропущенное цензурой и лично Императором, одобренное Театрально-литературным комитетом, будет отклонено на заседании музыкантов, и именно это решение будет иметь определяющее значение для судьбы сочинения, – означает допустить небывалое прежде и немыслимое с точки зрения здравого смысла. Скорее на заседании 6 мая 1872 года, в присутствии Мусоргского и с его непосредственным участием, музыканты оговаривали черновую разметку исполнителей, стараясь, как это и было принято в театральной практике, раздать им партии заранее с тем, чтобы за лето у певцов была возможность их подготовить. Одновременно здесь же могли рассматриваться различного рода профессиональные детали, связанные с анализом измененного Мусоргским оперного текста.

Таким образом, факты, высказывания, комментарии и воспоминания людей, оказавшихся так или иначе связанных с историей включения оперы Мусоргского в репертуар Императорских театров, говорят о следующем.

1. Опера Мусоргского, повторно поданная к рассмотрению в 1872 году, была незамедлительно передана в цензурирующие инстанции и, одновременно, подготовлена для обсуждения в Театрально-литературном комитете.

2. Либретто оперы благополучно прошло цензуру, было поддержано и одобрено к представлению на казенной сцене за личной подписью Императора Александра II.

3. Все стадии получения цензурного дозволения опера Мусоргского проходила, как сочинение, представляющее несомненную музыкальную ценность, что, усилиями цензора, начальника Главного управления по делам печати и Министерства внутренних дел, было доведено до Императора.

4. Сочинение было обсуждено всеми членами Театрально-литературного комитета, поддержано и одобрено к представлению.

5. Никакого повторного отклонения произведения от представления на сцене не было.

Таким образом, опера была принята в репертуар Императорских театров за 53 дня, не встречая никакого сопротивления ни на одном этапе решения дела.

* * *

И лишь на пути оперы «Борис Годунов» к сценическому воплощению действительно появляются препоны. Хотя все зависит от того, как эти препоны интерпретировать и на что настраиваться.

И драматургам, и композиторам, сотрудничавшим с Императорскими театрами, было хорошо известно: включение произведения в репертуар еще не означает его незамедлительной постановки. В ряде случаев сочинение ожидало своего часа по нескольку лет, так как больше, чем на две или три премьеры в год (особенно если это были премьеры оперные) Императорские театры уже в середине столетия решались крайне редко.

¹¹⁰ ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 3 доп., № 129. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 249.

¹¹¹ М.П. Мусоргский – В.В. Бесселю. Петербург. 6 мая 1872 года // М.П. Мусоргский. Письма... Цит. изд. С. 99.

Помимо того, решения Театрально-литературного комитета имели, согласно Положению, рекомендательный характер. По сути, комитет формировал «репертуарный портфель» Императорских театров, оставляя выбор конкретных сочинений лично за Директором, на которого, конечно, очень часто оказывали давление, стараясь убедить его в приоритетности интересов того или иного автора.

Любопытный тому пример – строки из письма Чайковского от 15 ноября 1872 года, то есть примерно того же периода, когда в Дирекцию Императорских театров после всех согласований поступила опера Мусоргского.

Обиженный проволочками с постановкой «Опричника», композитор замечал: «Что касается лично меня, то, по правде сказать, я один только интерес имею в жизни: это мои композиторские успехи. Нельзя сказать, чтобы в этом отношении я был особенно избалован. Пример: в одно и то же время представляют в дирекцию театров свои оперы два композитора: Фаминицын – “Сарда-напала” и я – “Опричника”. Фаминицын всеми признается за совершенно бездарного человека; про меня пишут и говорят, что я даровит. Однако же опера Фаминицына уже принята на сцену, а участь моей совершенно неизвестна, и есть много данных, что она так же точно канет в Лету, как и “Ундина”»¹¹².

Театральная администрация, а в ее лице и история, распорядилась, как известно, иначе: опера Чайковского была поставлена через два года после того, как она поступила в Дирекцию, в 1874 году (примерно тот же период ожидания, что в конечном счете и у Мусоргского). Опера А.С. Фаминицына, – через три года, в 1875-м. Спектакль оказался неудачным и вскоре был снят.

Так что неспешность действий театральной администрации была фактически постоянной, и при решении очередности постановки сочинений, находящихся в «репертуарном портфеле» Дирекции, личные связи, интересы, амбиции начинали играть едва ли не первостепенную роль.

Сказалось это и на судьбе «Бориса Годунова».

В протезировании интересов различных сторон, спорах, интригах, распрях между исполнителями, стремившимися по вполне понятным причинам опередить Дирекцию и, прежде, чем опера будет поставлена как «плановое» репертуарное произведение, включить в свой бенефис сцены из нее, прошла первая половина сезона 1872/1873 года.

И лишь 5 февраля 1873 года на сцене Мариинского театра состоялся показ трех сцен из оперы Мусоргского «Борис Годунов». Действительно в бенефис, – бенефис артиста Императорских театров, главного режиссера Мариинского театра Г.П. Кондратьева.

Афиша спектакля гласила: «На Мариинском театре [...] в пользу главного режиссера Кондратьева в 1-й раз сцены из оперы: “Борис Годунов” (по Пушкину и Карамзину). Музыка Мусоргского. Декорации: Корчма и уборная Мнишек г. Андреева, по рисунку г. Шишкова, сад г. Бочарова». Исполнители: Самозванец – Ф.П. Комиссаржевский, Варлаам – О.А. Петров, Мисаил – Васильев 2, пристав – М.И. Сарриотти, хозяйка корчмы – Д.М. Леонова; Марина Мнишек – Ю.Ф. Платонова, Рангони – О.О. Палечек, старый пан – Кшесинский»¹¹³.

Одновременно в бенефис Кондратьева были включены II действие оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин» и 1-я картина II действия оперы К. М. Вебера «Вольный стрелок».

¹¹² П.И. Чайковский – И.А. Клименко. Москва, 15 ноября 1872 года // *Чайковский П.И.* ПСС. Литературные произведения и переписка / Общая редакция Б.В. Асафьева. Т. V... Цит. изд. С. 289.

¹¹³ Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 276.

Заметки
на полях:
Главный
режиссер русской
Императорской
оперы
Г.П. Кондратьев

Исследователи неоднократно возвращались к факту исполнения в бенефис Г.П. Кондратьева трех сцен «Бориса Годунова» («В корчме», «Уборная Мнишек» и «Ночь, сад, фонтан»), справедливо подчеркивая значимость этого события для истории русского музыкального театра.

Но фактически никогда не рассматривали сам бенефис с точки зрения имманентных законов организации театрального вечера, который, в идеале, должен был иметь свою драматургию, а его общая композиция должна была определяться в соответствии с определенной творческой задачей. Особенно это было значимо тогда, когда сам бенефициант, лишенный возможности выходить на сцену как исполнитель, мог проявить себя лишь создателем определенной сценической целостности предлагаемого представления.

К 1873 году Г.П. Кондратьев (1834–1905) уже успел освоиться в новой должности. Сменив на посту главного режиссера русской оперы И.Я. Сетова, он постепенно вводил свой стиль руководства труппой. Современники отзывались о нем, как о «человеке с тактом», склонном к компромиссам, умеющим найти общий язык с разными людьми¹¹⁴. Сам же он, всей душой преданный вокальному искусству, певец с большим стажем, хорошей итальянской школой и устойчивой сценической репутацией, с сомнениями принял новую должность, предложенную С.А. Гедеоновым. По существу, его уговорил О.А. Петров и братья по занятиям в Италии – Ф.П. Комиссаржевский и М.И. Сарриотти. Уговорили, как показало время, не зря: Кондратьев оставался в должности главного режиссера русской оперы почти 30 лет, вплоть до 1900 года.

С оперой Мусоргского Кондратьев был безусловно хорошо знаком еще с 1870 года. Напомним, именно он вместе с Э.Ф. Направником в свое время принес Л.И. Шестаковой известие о том, какие пожелания выдвигают к Мусоргскому театральные музыканты для того, чтобы опера была включена в репертуар.

Бенефис 1873 года (следует отметить, что таких бенефисов, связанных с оперой Мусоргского, у Кондратьева было два – 5 февраля 1873 года и 3 февраля 1874 года, когда опера давалась целиком) был для Г.П. Кондратьева чрезвычайно важен по многим причинам. И настойчиво подчеркиваемая Стасовым сугубо материальная выгода была лишь одной из них.

В.В. Стасов полагал, по всей вероятности со слов Ю.Ф. Платоновой, что «все» для постановки сцен сделала сама певица. «Кондратьев же тогда еще никакого влияния не имел и перед Лукашевичем и Направником и пикнуть не смел. Но так как «Борис» [...] был предметом тогдашних разговоров, то Кондратьев [...] вымолил и выклянчил себе позволение дать отсюда три сцены, которые действительно принесли ему изрядные деньги в бенефис. Конечно, тут заслуги никакой не было, а только дело карманное. До музыки «Бориса» Кондратьеву [...] не было никакого дела»¹¹⁵.

À propos: «Дело карманное» оказалось для Кондратьева в тот бенефис не таким уж и прибыльным. Несмотря на то, что «Борис Годунов» действительно был «предметом разговоров» (Стасов), несмотря на обильную прессу до и сразу после бенефиса, на то, что в день спектакля на афише красовалось заветное: «билеты проданы», сбор от спектакля 5 февраля составил 1.484 руб. 25 коп.¹¹⁶. Сумма эта поразительно мала. Тот гигант-



Николай Ге.
Портрет Г.П. Кондратьева.

¹¹⁴ См. об этом: Финдейзен Н.Н. Русская музыкальная газета. 1900. № 7. С. 7.

¹¹⁵ В.В. Стасов – Н.Ф. Финдейзену от 15 февраля 1900 года. ГПБ. Архив Н.Ф. Финдейзена. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 276.

¹¹⁶ Репертуарная книга дирекции имп. театров. ЦГИАА. Ф. 497, оп. 3 доп., № 118. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 276.

ский успех, о котором писали сторонники Мусоргского, видимо, в значительной степени был успехом скорее психологическим. Разность же между достаточно скромной суммой, поступившей в кассу, и полным аншлагом в зале может быть объяснима достаточно просто: многие в тот день пришли в Императорский театр по приглашениям исполнителей, театральной администрации, самого бенефицианта и в этом случае пользовались, скорее всего, контрамарками.

И впоследствии финансовая прибыльность спектакля оставалась сомнительной. Так, сумма сборов на премьере оперы целиком, в бенефис Ю.Ф. Платоновой (1874), составила немногим больше сбора Кондратьева – 1.888 руб. 75 коп.¹¹⁷ Показательно, что во второй бенефис Кондратьева (второе представление оперы) сумма сбора составила те же 1.888 руб. 75 коп.¹¹⁸.

Чтобы представить себе объективную значимость доходов, поступавших театру и бенефицианту от первых постановок сцен «Бориса Годунова» и оперы в целом, достаточно сравнить вышеприведенные цифры с величиной сборов при бенефисе Д.М. Леоновой, в котором была впервые исполнена, к примеру, опера Кюи «Вильям Ратклифф». Тогда, в 1869 году, спектакль принес театру и бенефициантке 2.303 руб. 75 коп., а в бенефис Мельникова, когда состоялась премьера оперы Кюи «Анжелело» (1876), сбор составил 2.202 руб. 70 коп.¹¹⁹. Вообще спектакли «Бориса Годунова» стали успешными в материальном смысле лишь месяцы спустя.

Свой бенефис Кондратьев явно старался выстроить и композиционно, и стратегически. Судя по всему, он действительно хотел найти компромисс между различными музыкальными традициями на оперной сцене, совместив в единое целое то, что до него воспринималось как несовместимое.

С одной стороны, он предложил публике II действие «Лоэнгрин» Вагнера. Быть может, в этом и была своеобразная дань признательности И.Я. Сетову – предшественнику и коллеге¹²⁰. Но значительно заметнее, особенно по контрасту со сценами из «Бориса Годунова», собравшими определенным образом настроенную публику, было стремление заинтересовать слушателей и с иными эстетическими взглядами. Тех, кто, вопреки позиции балакиревцев, явно не спешил выразить вагнеровской опере свое «полное презрение» – как напишет впоследствии Римский-Корсаков, вспоминая об эстетических воззрениях своих коллег в ту пору.

С другой стороны, частью бенефисного вечера Кондратьева, адресованной широкой публике, стал «Вольный стрелок» Вебера – сочинение «примитивное» с точки зрения формирующейся партии русских вагнерианцев и «устаревшее» (хотя и имеющее несомненные достоинства) с точки зрения балакиревцев.

И, конечно, сенсация вечера – три сцены из «Бориса Годунова».

Выбирались ли они в непосредственном контакте с Мусоргским или Кондратьев был здесь самостоятелен, – неизвестно. Показательно лишь, что из трех исполненных сцен две – те самые сцены, которые отсутствовали в первой редакции оперы и были включены во вторую редакцию именно по совету собравшихся тогда капельмейстеров.

À propos: В Автобиографической записке, составленной Мусоргским в Ораниенбауме в июне 1880 года, отмечалось: «[...] было решено поставить на сцене 3 картины [...] оперы, хотя сама опера незадолго до этого

¹¹⁷ ЦГИАА. Ф. 497. Оп. 3 доп., № 120. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 333.

¹¹⁸ ЦГИАА. Ф. 497. Оп. 3 доп., № 120. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 354.

¹¹⁹ См.: Историческая справка об операх Ц.А. Кюи, поставленных на сцене Императорских театров // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892/93. СПб., 1894. С. 559.

¹²⁰ Именно И.Я. Сетов был режиссером первой постановки петербургского «Лоэнгрин» (16 октября 1868 года).



М.А. Шишков. Сцена «В корчме»
«Борис Годунов» Пушкина / «Борис Годунов» Мусоргского
Мариинский театр. 1870, 1874

была забракowana театральной дирекцией. При участии знаменитой артистки Д. Леоновой опера, вынесенная на плечах вышеназванных артистов (Петрова, Платоновой, Комиссаржевского – С. Л.), дана была, наконец, на сцене целиком при потрясающем успехе. Впечатление на публику, артистов и оркестр было поражающее. Успех [оперы] первой оперы был полным торжеством автора».

В *NB* к французскому тексту документа¹²¹ рукою Мусоргского приписано: «[Вот почему Мусоргский был принят в семье Петровых (знаменитых русских артистов); семья Петровых дала в высокой степени правильное и откровенное направление начинающему композитору]»¹²².

Сопоставление фактов и официальных документов с воспоминаниями Мусоргского вынуждает предположить, что композитор мог ошибаться не столько в представлениях о деталях события шестилетней давности, сколько в интерпретации таковых. Хотя, как установили исследователи, есть основания сомневаться и в полной фактической достоверности упоминаемых в Автобиографической записке событий¹²³. Потому, к данному свидетельству Мусоргского следует относиться с известной осторожностью.

Еще одной бенефицианткой, претендовавшей на включение сцен из оперы Мусоргского в свой вечер, была Д.М. Леонова. Сама певица вспоминала о событиях, предшествовавших ее бенефису, сбивчиво и экзальтированно, видя, спустя годы, во всем происшедшем козни своих коллег по сцене. Как бы то ни было, объявленные на 9 февраля (4 дня спустя после бенефиса Кондратьева) сцены из «Бориса Годунова» (на этот раз две – «В корчме» и «Уборная Мнишек») исполнены не были¹²⁴.

¹²¹ Как известно, черновая рукопись на русском языке написана Мусоргским. Черновой французский вариант написан неустановленным лицом и имеет многочисленные вставки и правки Мусоргского. См. об этом: Комментарии к «Автобиографической записке» // Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. Под общ. ред. М.С. Пекелиса. М., 1971. С. 360.

¹²² Автобиографическая записка // Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие... Цит. изд. С. 269.

¹²³ См. об этом: Комментарии к «Автобиографической записке» // Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие... Цит. изд. С. 360–361.

¹²⁴ Репертуарная книга дирекции имп. театров, ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 3, доп. № 119. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 280.

И вновь – проволочки, интриги, соперничество за возможность включить в свой бенефис сцены или исполнить спектакль целиком. В итоге несомненный перевес остался за Ю.Ф. Платоновой, о направленных усилиях которой она сама писала впоследствии так много, велеречиво и амбициозно. Хотя и не совсем точно.

Наконец, решение было принято. Осенью Гедеонов дал распоряжение о подготовке к постановке оперы. С 20 декабря 1873 года начинаются репетиции оперы под руководством Направника.

А примерно за неделю до спектакля Мусоргский и Платонова, бенефициантка планируемого вечера, оформляют, согласно существующему положению, все необходимые для этого документы.

Композитор подает Прошение о «принятии в Дирекцию императорских театров на условиях поспектакльной платы сочиненную [...] оперу в 5-ти действиях «Борис Годунов»»¹²⁵.

Прошение на имя Гедеонова подает и Платонова: «Имею честь просить Ваше превосходительство, о разрешении мне в бенефис первое представление оперы «Борис Годунов»»¹²⁶.

И, завершая административную процедуру, Федоров подает Докладную записку Директору Императорских театров Гедеонову: «Г. Мусоргский просит о принятии в Дирекцию императорских театров на условиях поспектакльной платы, сочиненной им оперы в пяти действиях под названием «Борис Годунов»; а певица русской оперной труппы г-жа Платонова испрашивает дозволения дать первое представление этой оперы в свой бенефис. – Представляя о сем на благоусмотрение и разрешение Вашего превосходительства, имею честь донести, что либретто означенной оперы одобрено для сцены Театрально-литературным комитетом и цензурою, и что, по положению о вознаграждении авторов и переводчиков, опера эта принадлежит к первому классу, дающему г-ну Мусоргскому право на получение за оную десятой части поспектакльной платы из двух третей сбора. Начальник репертуарной части П. Федоров. 20 января 1874 г.»

Гедеонов визирует Докладную: «согласен» и, судя по сохранившейся на документе помете: «Бухгалтерии», передает дело к исполнению¹²⁷.

Премьера оперы «Борис Годунов» состоялась 27 января 1874 года в Мариинском театре, в бенефис Платоновой, менее чем через два года после решения Театрально-литературного комитета.

Первым в партии Бориса Годунова на казенную сцену вышел И.А. Мельников.

М.П. Мусоргскому причиталось за спектакль 125 руб. 91 коп.¹²⁸

¹²⁵ Прошение об опере «Борис Годунов». Петербург, между 18 и 20 января 1874 года. ЦМБ, отд. VII 5, М. 917, инв. 26 089, л. 9. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 274.

¹²⁶ Дело СПб. Конторы имп. театров. Репертуарное отделение. – ЦМБ Отд. VII 5, М. 917, инв. № 26089, л. 10. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 274.

¹²⁷ Дело СПб. Конторы имп. театров. Репертуарное отделение. – ЦМБ Отд. VII 5, М. 917, инв. № 26089, л. 11. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... Цит. изд. С. 274.

¹²⁸ Эта сумма – и есть 10% авторского гонорара от 2/3 сбора со спектакля, полагающиеся композитору, отдававшему, как Мусоргский, свое произведение на условиях поспектакльной оплаты. Единственное, что на сегодняшний день не удалось установить – смог ли Мусоргский получить эту сумму уже после первого спектакля в бенефис Платоновой: обычно за бенефисный вечер автор поставленного произведения вознаграждения не получал. Но, учитывая, что несколькими месяцами ранее опера фрагментарно уже была показана на сцене, возможно гонорар композитору был все же выписан.



М.А. Шишков. Сцена у Новодевичьего монастыря
«Борис Годунов» Пушкина / «Борис Годунов» Мусоргского.
Мариинский театр, 1870, 1874

IV

Завершая рассмотрение обстоятельств подготовки оперы Мусоргского к постановке, невозможно обойти стороной сам собой напрашивающийся вопрос: если путь сочинения в репертуар Императорских театров в целом мало отклонялся от официально принятого; если участники всех этапов проведения оперы на казенную сцену оставались достаточно благожелательными к композитору и его творению, то почему возникла, прочно укоренившись в сознании потомков, мысль о противодействии цензуры, враждебности театральной администрации, о постоянном преодолении Мусоргским препон, выставявшихся официальными властями?

Предельно схематизируя, ответить на него можно следующим образом: *так* современники композитора *хотели* видеть события, встраивая творимый ими «миф об опере “Борис Годунов” и ее авторе, Мусоргском» в более общий «миф о русском художнике в русском обществе». Это был классический вариант воплощения *pars pro toto*, где, согласно законам мифологического мышления, часть не просто являлась элементом целого, но способна была выступать вместо него, замещая и воплощая все его характерные свойства.

Но почему именно *так* хотелось воспринимать события современникам? Что лежало в основе стремления общества к *такой* интерпретации истории подготовки оперы Мусоргского на казенной сцене?

Думается, в первую очередь – повсеместное неприятие цензуры и казенных театров, как иерархически-структурных образований властной принадлежности. Независимо от того, какими были конкретные формы проявления их деятельности и к каким результатам они приводили.



И.А. Мельников (1832–1906)
в роли Бориса Годунова
(1874)

Негативно-настороженное восприятие деятельности цензуры сложилось в России уже в первой трети XIX столетия. Но особенно определенным оно стало после 1848 года.

À propos: 2 апреля 1848 года, согласно Докладной записке Императора Николая I, крайне обеспокоенного революционными событиями во Франции, был учрежден негласный Комитет для надзора в политическом и нравственном отношении за духом и направлением книгопечатания или, как говорили современники, для «контроля над контролем» цензуры.

Инициированное и всячески поощряемое Комитетом умение видеть в каждом произведении тайный смысл¹²⁹, укореняло представления об уязвимости любого художественного текста перед трактовками, задаваемыми извне. Умение усмотреть крамолу в любом высказывании насторожило даже Министра народного просвещения, графа Уварова. Выступая против подобного подхода, он подчеркивал: такой крен в работе цензоров ведет «к произволу и неправильным обвинениям в [...] намерениях, которые обвиняемому и на мысль не приходили». Стремясь воспрепятствовать происходящему, Уваров пытался избавить Министерство народного просвещения от цензурных функций, в ответ на что Император Николай I сформулировал знаменитое: «Должно повиноваться, а рассуждения свои держать про себя»¹³⁰.

И хотя пресловутый Комитет 1848 года просуществовал не более семи лет¹³¹, поныне трудно в полной мере оценить крепость той культурной памяти, которая настраивала на негативное отношение общества к цензуре и годы спустя.

Скептическое же отношение к казенным театрам формировалось значительно медленнее. Но уже к последней трети века оно захватило практически все слои общества. Не случайно, В.П. Погожев в 1900 годах писал о давнем, устойчивом «предвзятом отношении» столичной публики «ко всему казенному, а в том числе – и к Императорским театрам»¹³².

В подобном отношении сошлось многое: и традиционное для русской интеллигенции неприязненное отношение к любому явлению, патронированному «сверху»; и особый «шик» эпатажного противостояния всем инициативам, складывающимся под патронатом верховной власти; и интуитивное отторжение пышности имперского стиля, присутствовавшей в большинстве спектаклей Императорской оперы, равно как и в образе жизни тех, для кого посещение таких спектаклей давно стало поколенческой традицией.

Однако не означенные факторы сыграли доминирующую роль в формировании «мифа об опере “Борис Годунов” и его авторе, Мусоргском». Они послужили не более чем общим фоном для удивительных «игр подсознания», правила которым задали неизбежная аберрация памяти участников, непосредственных свидетелей происшедшего, и неповторимые субъективные особенности психики каждого из них.

¹²⁹ Об укорененном в России умении перетолковывать смысл сочинения писал еще в 1832 году Пушкин. В черновике письма А.Х. Бенкендорфу (18–24 февраля 1832 года) поэт замечал об умении любой цензуры «[...] находить везде тайные применения, *allusions* и затруднительности – а обвинения в применениях и подражаниях не имеют ни границ, ни оправданий, если под слов[ом] *дерево* будут разуметь конституцию, а под словом *стрела* самодержавие». – Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 тт. М.—Л., 1927–1959. Т. 15. Переписка 1832–1834. М.—Л., 1948. С. 14. В определенном смысле «Комитет 2 апреля...» создал благоприятную почву для дальнейшего развития этой способности.

¹³⁰ Конфликт между Министром народного просвещения графом Уваровым и «Комитетом 2 апреля...» уже в октябре 1849 года привел к отставке Уварова, одного из деятельных руководителей ведомства.

¹³¹ Деятельность Комитета 2 апреля 1848 года закончилась вместе с эпохой Николая I, в 1855-м.

¹³² Погожев В.П. Проект законоположения... Т. 1. Цит. изд. С. 84–85.

События, происшедшие с оперой Мусоргского «Борис Годунов» немногим менее чем через два года после ее постановки¹³³, – постоянные урезки и произвольные толкования исполнителями своих партий (кстати сказать, вещь достаточно традиционная для «живого» оперного спектакля), исключение произведения из репертуара (1882), – в существенной мере повлияли на кардинальное изменение отношения к сочинению.

Тягостная кончина композитора, обстоятельства которой были известны практически всем, кто был так или иначе связан с русской музыкальной культурой тех лет, лишь добавила темные краски в «миф об опере “Борис Годунов” и его авторе, Мусоргском». Такой уход естественнейшим образом вписывался в общую картину, стократ усиливая пафос звучания темы русского гения как жертвы.

По существу перед нами едва ли не единичная в истории русской музыки кардинальная смена акцентов в формирующейся репутации художественного произведения. Из оперы, воспринятой и охарактеризованной высшим чиновничеством в официальных документах как сочинение «несомненного музыкального достоинства» с «хорошей музыкой», «Борис Годунов», живя на казенной сцене, менее чем за десять лет превращается в оперу «кастрированную» (Стасов), сочинение, из которого «урезали многое из самого капитального, существенного и национального»¹³⁴.

А это задавало репутации оперы Мусоргского совершенно иную коннотацию, соотносимую с общей и достаточно востребованной в обществе мифологемой «произведение (личность, направление, явление), третируемое властью».

Фактически сразу после смерти музыканта именно она становится главной составляющей мифа об опере. Известные стасовские работы 1881–1883 годов¹³⁵, мемуарные записки Платоновой, адресованные Стасову (1885), фрагментарно цитированные в его статьях 1885–1886 годов¹³⁶ и через десять лет переданные им Н.Ф. Финдейзену для открытой публикации (1895)¹³⁷, окончательно закрепили тональность интерпретации жизненного пути композитора и произведений, им созданных.

Защитники Мусоргского были во многом пристрастны и во многом несправедливы. Но понять их можно: горечь понесенной утраты, происходящая с годами неизбежная смена возрастного, а с ним и социального, статуса увеличивали, с одной стороны, счет личным обидам, претензиям, предъявляемым ко времени, коллегам, покровителям, а с другой – завывали планку самооценки, заставляя увлекаться, наращивая пафос в осмыслении некогда сделанного и осуждении неблагодарных потомков. В результате происходящее и переживаемое в 1880-е годы переносилось на прошедшее; к событиям, свершающимся «сегодня», «подтягивалось» случившееся с оперой Мусоргского «вчера», сплетая разновеликие нити в единый узел.

¹³³ Как известно, в 1876 году из музыкального текста спектакля была исключена картина «Лесная прогалина под Кромами» – факт, вызвавший резкий отклик Стасова, выступившего со статьей «Урезки в “Борисе Годунове”» // Новое время, 1876. 27 октября. № 239.

¹³⁴ Стасов В.В. Некролог М.П. Мусоргского // Голос. 1881. 17 марта. – Цит. по: Стасов В.В. Статьи о музыке: В пяти выпусках. Выпуск третий. 1880–1886. М., 1977. С. 46.

¹³⁵ «Некролог М.П. Мусоргского» («Голос», 1881, 17 марта), «Заметка о похоронах Мусоргского» («Голос», 1881, 19 марта), «Портрет М.П. Мусоргского» («Голос», 1881, 26 марта), «Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк» («Вестник Европы», 1881, № 5, № 6), «Концерт в память М.П. Мусоргского» («Порядок», 1881, 10 ноября, № 310), «Перов и Мусоргский (1834–1882 и 1839–1881)» («Русская старина», 1883, май).

¹³⁶ Стасов В.В. Памяти М.П. Мусоргского // Исторические вестник. 1886. № 3. С. 644–656.

¹³⁷ Русская музыкальная газета. 1895. № 2. Стлб. 779–783.

Заметки на полях:
Ю.Ф. Платонова и ее «театральная история»

Юлия Федоровна Платонова была одной из тех, кто прошел этот путь до конца. Талантливая певица, она рано вошла в мир художественных предпочтений русских композиторов нового направления, разделив их взгляды, увлечения, интересы.

«Я [...] весьма охотно поддавалась влиянию новой музыки, – вспоминала Платонова впоследствии, – за что потеряла дружбу многих; меня заинтересовала новизна, хотя, конечно, много показалось мне непонятным и резким. Сколько приходилось спорить из-за новой музыки и из-за [...] опер, отстаивая их! Весьма немногие из товарищей-приверженцев, видя нерасположение к новой школе начальствующих лиц, решались открыто высказывать свои симпатии к ней»¹³⁸.

Платонова стала убежденной сторонницей новой русской музыкальной школы, пропагандисткой сочинений молодых композиторов, уверенной в их непреходящем значении. И эту свою роль в истории русского музыкального искусства она прекрасно сознавала. Не случайно еще в 1870 году, подавая в Контору Императорских театров Прошение о продлении контракта и настаивая на выполнении ряда материальных условий, певица подчеркивала свои заслуги перед отечественным музыкальным театром, отмечая, что именно ей «во всех новых операх, предложенных русскими композиторами главные роли, по желанию их, предназначены» были¹³⁹.

Подготовленные и принятые Платоновой в свои два бенефиса – 1873-го и 1874 годов – оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова и «Борис Годунов» Мусоргского стали не просто проходными бенефисными сочинениями, избранными для персонального театрального вечера. Их постановка на казенной сцене стала началом новой главы истории русской музыки.

Тем неожиданнее для Платоновой оказался последовавший вскоре конфликт с администрацией Императорских театров. Уходя со сцены через два года после премьеры «Бориса Годунова», в 1876 году, артистка имела все основания претендовать на прощальный бенефис, но просьба певицы удовлетворена не была.

Формально основанием отказа стало участие Платоновой в Великопостном концерте. По сути же весьма вероятно, что решение руководства стало формой пусть и запоздалой, но мощной реакции на избыточную «репертуарную самостоятельность» певицы. Не исключено, что решение это было принято не без вмешательства нового, печально известного в истории Императорских театров барона К.К. Кистера, сменившего С.А. Гедеонова. Но от того вердикт театральной администрации не был менее горек.

«[...] видно, на дирекцию не действует ничто: в отношении меня она как-то чересчур груба и несправедлива, – писала Платонова Направнику, выказавшему готовность принять участие в судьбе певицы. – Я получила от Кистера отказ; он не будет хлопотать о моем бенефисе [...]. Оставим этот злополучный бенефис. Меня так грубо и без вины вытолкнули из Мариинского театра, которому я, кажется, служила с честью до последнего дня, – что это останется для меня навсегда самой мучительной загадкой. Я слышала, дирекция почему-то распространила слух, будто я потеряла голос. Самое легкое и законное средство узнать, правда ли это – было бы заставить меня спеть любую оперу, и этого не захотели, но, бог с ними.



¹³⁸ Платонова Ю.Ф. Из «Автобиографии» // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989. С.132–153.

¹³⁹ ЦГИАА. Ф. 497. Оп. 97/2121, № 18879. – Цит. по: Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского... С. 187.

Мне только невыразимо грустно и больно, что так со мной поступили, тем более, что все покрыто какой-то тайной. Я не могу добиться до сих пор, почему все это так быстро перевернулось и кто был виной всему! [...] Много, слишком много я видела хорошего, мало дурного, но зато сразу должны была испытать то, до чего не дай бог никогда дожить артисту [...]»¹⁴⁰.

Тем понятнее, что уже в 1886 году, вспоминая о событиях своей жизни, о своей роли в сценической судьбе «Бориса Годунова», Платонова видела себя не только одной из провозвестниц новой русской музыкальной культуры, но и артисткой, потерпевшей за свои убеждения, обиженной и униженной театральной администрацией и в ее лице, – Императорским театром как таковым.

Действительно ли то «дерзкое требование» Платоновой о постановке оперы Мусоргского в ее бенефис 1874 года было столь бесповоротным, как она это представляла впоследствии; действительно ли, следуя именно ее настояниям, Гедеонов, как писала о том сама певица, согласился на сценическое воплощение сочинения; действительно ли ее влияние на Директора Императорских театров было так велико или так она оценивала бывшее по контрасту с происходящим в казенных театрах при Кистере, – трудно сказать. Тем более что ряд фактов заставляет сомневаться в истинности деталей описания происшедшего¹⁴¹.

Скорее всего на окончательное решение Директора Императорских театров повлияло много факторов, и позиция Платоновой могла стать одним из них. Весомым, значительным, но не решающим.

Однако в любом случае непреходящее ощущение дисгармонии «отданного» и «отдачи» будоражило Платонову и годы спустя, накладывая отпечаток на характер воспоминаний о событиях 1873–1874 годов.

Как известно, Платонова нашла в себе силы реализовать собственный потенциал в других видах творческой деятельности. Но в целом жизненная позиция, сформировавшаяся у артистки в последние годы жизни и отразившаяся на характере ее воспоминаний о Мусоргском и истории постановки оперы «Борис Годунов» носила очевидный след субъективизма.

*Заметки
на полях:*

*Э.Ф. Направник и
В.В. Стасов*

Как уже отмечалось, в феврале 1871 года, когда театральные капельмейстеры рассматривали первую редакцию оперы Мусоргского «Борис Годунов», на общем собрании присутствовал и молодой Эдуард Францевич Направник. Приглашенный в Мариинский театр фактически случайно, он за пять лет прошел путь от помощника капельмейстера и органиста до главного дирижера Петербургской русской оперы (с 15 мая 1869 года).

По многочисленным пересказам современников, именно Направник был тем самым музыкантом, который при баллотировке отдал за оперу Мусоргского единственный белый шар, ничего не изменивший по существу, но знаменательно разрушивший монолитность позиции театральных капельмейстеров.

Это был поступок, побудивший Кюи, в свойственной ему акцентированной манере изложения событий, написать тогда же, что Направник «стоял горою за “Бориса”», и восславить молодого капельмейстера как

¹⁴⁰ Ю.Ф. Платонова – Э.Ф. Направнику. 6 января 1877 года. – Цит. по: Э.Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы... Цит. изд. С. 297–298.

¹⁴¹ Вызывает сомнение и многократно цитировавшийся в различных источниках рассказ Платоновой о стычке, происшедшей между нею и Великим князем Константином Николаевичем, в ту пору председателем Государственного Совета, по поводу «Бориса Годунова». Если не содержание состоявшегося разговора, то передача его эмоционального наполнения, равно как и заключительная фраза письма, возвращающая все к той же, мучавшей Платонову, мысли о содеянной с ней несправедливостью, свидетельствуют о прежде всего артистической, «постановочной» интерпретации состоявшегося разговора. – Ю.Ф. Платонова – В.В. Стасову. 29 ноября 1885 г. // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. Цит. изд. С. 117–118.

музыканта, «чуткого к современному музыкальному движению», «чуткого к хорошему, новому, к драматической правде, к верной и сильной декламации»¹⁴².

И позднее Кюи продолжит педалировать мысль о Направнике-энтузиасте, страстно, горячо, в ускоренном темпе работавшим над оперой Мусоргского. Уже в 1873 году он, описывая, как увлеченно артисты разучивали три отрывка из «Бориса Годунова» у себя дома, «не прерывая казенных репетиций в театре», подчеркнет: успешной постановке картин на сцене Мариинского театра нужно быть благодарными «энергии и мастерству Направника», за «одну неделю» подготовившему материал к постановке¹⁴³.

Правда, здесь Кюи несколько лукавил. На подготовку оперы ушла не неделя, а 12 дней, в течение которых у коллектива было 6 репетиций, проходивших не в домах артистов, а в Мариинском театре (о чем Направник делал систематические записи в Памятной книге). Но от этого роль Направника в достойном исполнении отдельных картин оперы не стала менее значительной.

Гораздо интереснее другое. Несколькими месяцами позднее, в 1874 году, в ходе подготовки уже не отдельных картин, а спектакля в целом, Направник начинает все более критически воспринимать музыкальный текст Мусоргского.

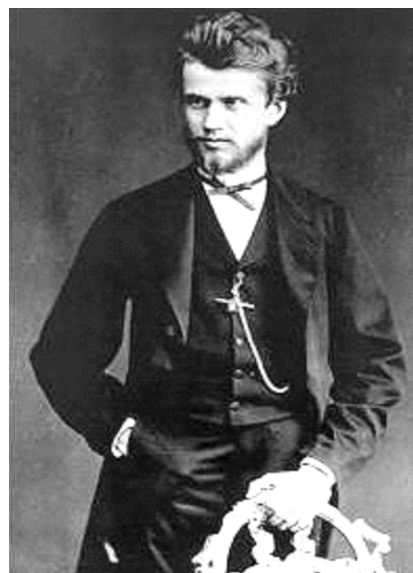
И дело здесь было не в нежелании работать над партитурой, как это может показаться по свидетельствам Платоновой, отмечавшей, что Направник принялся за дело «добросовестно», как истинный профессионал, но выразительно «морщась» в ответ на «требования» артистов о проведении оркестровых репетиций¹⁴⁴.

Сам ход репетиций, характер отношения с композитором говорил о существенном отличии понимания Направником законов целостного оперного спектакля от того, каким предстало оно перед ним на основании авторской партитуры.

Судя по всему Направник, готовивший спектакль, подходил к решению вставшей перед ним задачи, как практик-профессионал, знающий законы сцены и особенности слушательского восприятия. Именно это знание побудило капельмейстера настоять, как вспоминал А.А. Голенищев-Кутузов, на исключении из оперы многих «длиннот, не идущих к делу, не особенно удачных и портивших общее сценическое впечатление. Таковыми оказались: сцена в келье у Пимена, рассказ о попугае в сцене царевича с Борисом, бой часов с курантами и некоторые другие»¹⁴⁵.

Любопытнее же всего, что сам Мусоргский в ту пору «вполне и искренне соглашался с мнением Направника и горячо спорил с теми, которые упрекали его в слабых характерах и уступчивости».

Голенищев-Кутузов вспоминал:



Э.Ф. Направник
(1839–1916)

¹⁴² *** Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. 9 марта.

¹⁴³ *** Музыкальные заметки. Три картины из забракованной водевильным комитетом оперы Мусоргского «Борис Годунов». Нечто о будущем русской оперы // Санкт-Петербургские ведомости. 1873, 9 февраля, № 40. – Цит. по: Кюи Ц.А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 231.

¹⁴⁴ Платонова Ю.Ф. Письмо В.В. Стасову 29 ноября 1885 года // М.П. Мусоргский в воспоминаниях... Цит. изд. С. 117. Симптоматично, что В.В. Стасов, пересказывавший воспоминание Ю.Ф. Платоновой, интерпретировал эти же события значительно жестче. Правда, скрывая имя Э.Ф. Направника под знаковым ** – «г. **, ежась и внутренне злясь, представил директору, что некогда делать репетиции частные, так как много другой работы». – Стасов В.В. Из статьи «Памяти М.П. Мусоргского» // Стасов В.В. Статьи о музыке: В пяти выпусках. Выпуск третий. 1880—1886. М., 1977. С. 280.

«— Все это совершенно невозможно на сцене, — говорил он мне часто после таких споров, — а эти господа знать ничего не хотят. Им не нужно качество впечатления, а только количество. Говорят про меня, что я слабохарактерный, а не понимают того, что сам автор прежде окончательной постановки оперы на сцену никогда не может судить о том впечатлении, которое сцена произведет на публику. Мейербер вычеркивал без пощады по целым страницам — он знал, что делал, и был прав!»¹⁴⁶. Композитор «не мог нахвалиться отношением [...] всех вообще артистов, [...] особенно капельмейстера Направника, дававшего на [...] репетициях, по словам Мусоргского, много хороших советов»¹⁴⁷.

Участвуя в подготовке спектакля, Мусоргский стремительно набирал театральный опыт. Его готовность стать на точку зрения исполнителей, поступиться страницами партитуры, безжалостно отсекая сцены и эпизоды ради художественной правды готовившейся Направником сценической версии 1874 года, — поразительна. В ту пору он был настоящим самостоятельным художником, готовым убрать то, что представлялось для предлагаемой сценической интерпретации «лишним», сделав все возможное, чтобы спектакль, создаваемый Направником, стал художественно-убедителен.

Стасов же был в негодовании от происшедшего, от того, что композитор уходит из-под его влияния, совершая поступки, с его, стасовской, точки зрения, невозможные.

В частном письме он достаточно откровенно высказывал свое отношение и к Направнику, и к позиции композитора: «К несчастью, наш бедный Модест все больше и больше пьет этот год и теперь так отуманен вином и трусостью за снятие оперы с театра, что рабски слушается Направника и всех певцов и певиц Мариинского театра, наполовину отстраняется от нашего кружка, урезывает в опере, что те ему ни укажут, и вообще является такой *тряпницей*, что хоть бы Ал. Ник. Серову, блаженной памяти впору. Если он будет продолжать быть таким трусом, мелким и малодушным человеком, я с ним решительно положил разойтись. Мне таких людей между моими знакомыми не надо, да притом от дрянной тряпицы нечего ждать таких произведений, какие только я понимаю»¹⁴⁸.

À propos: Одной из возможных причин резкого изменения Стасова к Направнику мог послужить незначительный, в общем, «инцидент с венком», к которому Стасов был непосредственно причастен¹⁴⁹.

Происшедший на премьерном спектакле «Бориса Годунова», он вызвал поначалу явную обиду Направника, отказавшегося (и совершенно справедливо) передать венок композитору. С одной стороны, капельмей-



В.В. Стасов
(1824—1906)

¹⁴⁵ Голенищев-Кутузов А.А. Воспоминания о Мусоргском // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 139.

¹⁴⁶ Голенищев-Кутузов А.А. Воспоминания... — Цит. изд. С. 139—140.

¹⁴⁷ Голенищев-Кутузов А.А. Воспоминания... — Цит. изд. С. 139.

¹⁴⁸ В.В. Стасов — С.В. Медведевой. — Стасов В.В. Письма к родным. Т. I. Ч. 2. М., 1953. С. 208—209.

¹⁴⁹ Как известно, суть происшедшего сводилась к следующему. Четыре почитательницы Мусоргского — Н.П. Дютур, Н.Ф. Пивоварова, А.В. Никольская и З.М. Чарушникова — вышили ленты с отдельными фрагментами текстов из оперы «Борис Годунов» и украсили ими лавровый венок, отправив его в театр для публичного поднесения композитору в день премьеры. Но венок был поднесен Мусоргскому не на сцене, а за кулисами. Почитательницы были огорчены, а Стасов, невзирая на просьбы Мусоргского, поместил от имени подносящих венок письмо (за подписью Н.Д., Н.П. и З.Ч.) в газете «Санкт-Петербургские ведомости» (1874, 2 февраля, № 33). — См. об этом: М.П. Мусоргский. Письма. Комментарии. Цит. изд. С. 271.

стер не пожелал выступить безликим связующим звеном между неизвестными ему почитательницами и автором. С другой – счел невозможным для себя выполнять сторонние «приказы», переданные капельдинером. В результате венки и был поднесен за кулисами.

Мусоргский, разозлившись на Стасова, счел для себя необходимым извиниться перед капельмейстером в частном порядке¹⁵⁰.

Одновременно он направил в редакцию «Санкт-Петербургских Ведомостей» письмо, являющееся своеобразным публичным извинением перед Направником («лицом, вызывающем полнейшее уважение и сочувствие за художественную деятельность на оперной сцене»¹⁵¹) и более или менее логичным объяснением случившегося.

Ссора Мусоргского со Стасовым утасла, не начавшись. Но у Стасова сложилась своя, весьма определенная точка зрения по поводу случившегося. В письме С.В. Медведевой он замечал: «Кто подписавшиеся дамы (Надежда, Наталья и Зоя initials), ты, конечно, сразу отгадаешь; поймешь также, что за кулисами был повсюду – все тот же я [...]. – Надо тебе сказать, что в печати все тут появляется в ужасно умеренном и сдержанном виде, а, в сущности, объяснения капельмейстера [Направника] – все вранье и ложь, как нам кажется, и всю эту штуку он выкинул, не терпя Мусорянина и новую музыку, но в то же время по-иезуитски притворяясь, будто любит и то и другое»¹⁵². Тогда-то, в запале частного высказывания, критик и бросает в адрес Мусоргского унижительное: «тряпица».

Казалось бы, время должно было бы смягчить остроту происшествия. Но, как ни странно, этого не произошло. Стасов, как и многие его современники в ту пору, действительно очень трепетно относился к любым памятным знакам, свидетельствам проявления признания общественностью значимости выполненной работы – его ли собственной, коллег ли, друзей. В знаменательный день премьеры «Бориса Годунова», он не мог допустить, что добрая инициатива обернется подобным образом, что Мусоргский не только не выразит ему признательности, но встанет не на его сторону. И тем более вряд ли имел сознательное намерение оскорбить Направника, воспринимая его (не без оснований) одним из активнейших участников состоявшегося исторического события. Поворот в развитии «инцидента с венком» стал для самого Стасова симптоматичным и весьма многозначительным, поселив зерна сомнения в безусловной сознательной и неизменной верности ему Мусоргского.

Семь лет спустя, в «Заметке о похоронах Мусоргского», написанной как непосредственный живой репортаж, Стасов, искренне переживавший постигшее его лично горе, не преминул упомянуть о том, что вдоль «наружных стенок гроба висели гирляндами необыкновенно изящно вышитые петербургскими дамами шелком, стеклярусом и синелью ленты от венков, врученных Мусоргскому после первого представления “Бориса Годунова” 27 января 1874 года. Главные надписи тут были: “К новым берегам!”, “Ой, и слава тебе за Бориса, слава!”, “Подымалась сила пододонная” (из хора “Бориса”)»¹⁵³.

Это была не просто особая памятьливость критика, сохранявшего и в трудные дни прощания с другом, странную пристрастность к вещественным знакам триумфа их общего дела. Это был повод настоять на своей позиции, убедив себя и других в правильности и уместности того, давнего акта признательности, сохранявшего для критика некое символическое значение, вся глубина которого сегодня уже непонятна.

После кончины Мусоргского Стасов превратил свои частные суждения, замечания и обиды в достояние общественности, вписав посмерт-

¹⁵⁰ См.: М.П. Мусоргский – Э.Ф. Направнику. Петербург, 2 февраля 1874 года // М.П. Мусоргский. Письма... С. 143.

¹⁵¹ В редакцию «С.-Петербургских ведомостей» // М.П. Мусоргский. Письма... С. 143–144.

¹⁵² В.В. Стасов – С.В. Медведевой. – *Стасов В.В.* Письма к родным... Цит. изд. С. 208–209.

¹⁵³ [Стасов В.В.] Заметка о похоронах Мусоргского // *Голос*. 1881. 19 марта – Цит. по: *Стасов В.В.* Статьи о музыке... С. 48.

ную судьбу оперы «Борис Годунов», ее многочисленные урезки, исключение из репертуара в общий счет, «предъявленный» Направнику и, в его лице, Императорскому театру.

Уже в статье 1881 года Стасов критически оценивает сделанное Направником. Оставляя в стороне вопрос о множественности купюр (казалось бы наиболее очевидный), он акцентирует внимание на «частности» – предложенном капельмейстером способе интерпретации знаменитой народной сцены I акта. Но характер анализа этой «частности» недвусмысленно дает понять общее отношение Стасова к личности Направника как капельмейстера «мало смыслящего в народном духе и в новых стремлениях»¹⁵⁴.

Проходит еще пять лет, и Направник, «чуткий к современному музыкальному движению», «чуткий к хорошему, новому, к драматической правде, к верной и сильной декламации» (Кюи) превращается в интерпретации Стасова в «ремесленника», «невежественного капельмейстера», который «не только урезывал в опере все, что не имело чести нравиться его рутинному вкусу [...], но искажал самые коренные и характерные намерения автора», «уродуя» «великое, недоступное его узкому умишке создание»¹⁵⁵.

Направник Стасову не отвечал. Своего критического отношения к опере Мусоргского не скрывал, но к репетициям ноября – декабря 1881 года, связанным с возобновлением спектакля после кончины композитора, отнесся серьезно. Он как никто другой не просто понимал сильные стороны дарования Мусоргского, но стал одним из тех, кто принял на себя тяжесть исполнительского доказательства художественной правоты композитора, его идей и его способа выражения этих идей. Лишь в личных записках, размышляя о музыканте, придерживаясь своих убеждений и взглядов на существо музыкального искусства, отметил: «Мусоргский [...] был ценный самородок, не признающий никакой науки, почти *неграмотный музыкально*, реалист и музыкальный революционер, но всегда и везде со своей собственной физиономией. [...] Если бы он последовал примеру Римского-Корсакова и занимался бы с увлечением элементарною теориею, гармониею, контрапунктом и проч., какие талантливые вещи он мог бы натворить в оперной литературе»¹⁵⁶.

* * *

Новое поколение музыкантов, поглощенное перипетиями своей борьбы с открывающимся перед ним миром, воспринимало былые сражения «стариков», как это и полагается новому поколению, не входя в детали и не вдумываясь в перечисление фактов. *Так* сложившийся или, точнее, *так* сложенный «миф об опере «Борис Годунов» и его авторе, Мусоргском» был для представителей этого поколения вполне убедителен.

Он соответствовал обстоятельствам их времени, их собственному жизненному опыту и их собственным, формирующимся этим опытом, представлениям о казенном театре, неповоротливой администрации, упрямых исполнителях, ретроградных постановщиках и реакционной цензуре, – обо всем том наборе признаков, который мыслился как всеобъемлюще характеризующий «старое время».

À propos: В этом смысле чрезвычайно показательны размышления В.А. Теляковского, относящиеся уже к началу XX столетия.

¹⁵⁴ Стасов В.В. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. Цит. изд. С. 47.

¹⁵⁵ Стасов В.В. Из статьи «Памяти М.П. Мусоргского» // Стасов В.В. Статьи о музыке: В пяти выпусках. Выпуск третий. Цит. изд. С. 282.

¹⁵⁶ Воспоминания Э.Ф. Направника // Э.Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы... Цит. изд. С. 48–49.

Вынужденно погружившийся (как Директор Императорских театров) в пучину бесконечного и бессмысленного противостояния «старого» и «нового», творческого и рутинно-бюрократического, он находился в постоянном скрытом конфликте с Направником, Кондратьевым, Петипа...

Доверяя Дневнику сокровенное, он возмущенно записывал, к примеру: «[...] дело в опере мало двинулось вперед [...]. Рутину эту прямо ядрами не прошибешь, особенно когда на стороне ее стоят такие церберы, как Направник и Палечек, эти размалеванные мумии прошлого, в свое время, конечно, принесшие пользу театру, но теперь его же губящие»¹⁵⁷.

Отношение Директора Императорских театров естественно чувствовалось всеми окружающими его. И, соответственно, чувства, витавшие в густом воздухе театральных интриг, недовольств и несправедливости, отражались на позиции Теляковского.

Важнее же всего в этом то, что выражая и, одновременно, формируя подобную позицию, Теляковский сам же становился ее заложником. Пройдет несколько лет и в глазах современников он, в свою очередь, выступит «цербером», «размалеванной мумией прошлого», причастной и отвечающей за косность и рутинность русской Императорской оперы как таковой.

Теляковский еще считал нужным в разговоре с самим собой хранить память о той пользе, которую некогда принесли эти старики Императорскому театру. Следующее за ним поколение отказалось и от этой «ненужной» подробности.

Он соответствовал представлениям о неизменных героях *такого* мифа: трагически-обреченном в своих исканиях Мусоргском, его верных соратниках – кучкистах и их «неистовом защитнике» Стасове, «жертвенной» Платоновой, «старике-ретрограде» Направнике, «алчном конъюнктурщике», наделенном властью старике Кондратьеве...

В известном смысле можно сказать, что возведенные до уровня абстракции, *так* выделенные и *так* интерпретированные участники «мифа об опере “Борис Годунов” и его авторе, Мусоргском» поразительно точно вписались в укоренившиеся в глубинах подсознания архетипические представления о герое-жертве, его двойниках (братьях, друзьях), вестнике, матери (женщине, заступнице) – и стариках, препятствующих герою в осуществлении его высшего предназначения и охраняющих сокровище, которое им не принадлежит.

Освоенный сознанием и усвоенный подсознанием миф и его герои уже не требовал проверки. Он был достоверен, потому что он не мог не быть таковым. Факты, имена, подробности не имели здесь уже никакого значения. В конце концов, по известной гегелевской максиме, тем хуже от этого становилось только самим фактам.

¹⁵⁷ Теляковский В.А. Дневник. 1906. 14 февраля // Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1903—1906. Санкт-Петербург / Под общ. ред. М.Г. Светаевой. Подготовка текста М.А. Малкиной и М.В. Хализевой. Комментарии М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализевой. М., 2006. С. 646.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- ***. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. 9 марта.
- Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. 1834–1887. СПб., 1889.
- Вольф А. Хроника Петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. СПб., 1884.
- Гнедич П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. М., 2000
- Гозентуд А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом), Институт театра, музыки и кинематографии. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л., 1967.
- Гринченко Н., Патрушева Н., Фут И. Цензоры Санкт-Петербурга: (1804–1917) (Аннотированный список). НЛЮ. 2004. № 69.
- Дитяткин Д. С.А. Гедеонов и его концепция начальной истории Руси. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук. М., 2010.
- Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892/93. СПб., 1894.
- Кюи Ц. Избранные статьи. Л., 1952.
- Кюи Ц. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. № 68. 9 марта.
- Левашев Е., Тетерина Н. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М., 2011.
- Леонидов Л. Театральные воспоминания // Русская Старина. 1892. № 2.
- М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- М.П. Мусоргский. Письма. М., 1981.
- Мартынова С. [Комментарии] // А.П. Бородин. «Богатыри». Опера-фарс в пяти картинах. Либретто В.А. Крылова. Переложение для пения с фортепиано П.А. Ламма. М., 2004.
- Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. Под общ. ред. М.С. Пекелиса. М., 1971.
- Мусоргский М. «Борис Годунов». Первая авторская редакция (1869). Партитура. Публикация, общая научная редакция партитуры и руководство коллективом текстологов Е.М. Левашева. Исследовательская статья Е.М. Левашева: «К публикации “Бориса Годунова в Первой авторской редакции”» и обобщающие разделы всех комментариев. М., «Музыка» – Mainz, Schott [1996]. Т. 1–2.
- Нильский А. Закулисная хроника. 1856–1894. СПб., 1897.
- Орлова А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963.
- Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. XII. Статьи о театре. Записки. Речи. 1859–1886 / Сост. тома Г.И. Владыкин. Подготовка текста и комментарии К.Д. Муратовой. М., 1952.
- Письма М.И. Глинки к К.А. Булгакову. Публикация и предисловие М.Н. Лонгинова // Русский Архив. 1869. № 12.
- Погожев В. Столетие организации Императорских Московских театров: В 3 кн. Вып. I. СПб., 1906–1908.
- Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 тт. М.–Л., 1927–1959. Т. 15. Переписка 1832–1834. М.–Л., 1948.
- Русско-итальянские музыкальные связи. Сборник статей СПб., 2004.
- Стасов В.В. Памяти М.П. Мусоргского // Исторические вестник. 1886. № 3.
- Стасов В.В. Письма к родным. Т. I. Ч. 2. М., 1953.
- Стасов В.В. Собр. соч.: В 3 тт. Т. III. СПб., 1894.
- Страхов Н. Заметки о Пушкине. Киев, 1913.
- Теляковский В. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург / Под общ. ред. М.Г. Светаевой. Подготовка текста М.А. Малкиной и М.В. Хализевой.

Комментарии М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализевой. М., 2006.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. Соч.: В 12 тт. Изд. второе, исправленное и дополненное. Т. 1. Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии. Прозаические наброски. 1834–1849. М., 1978.

Ушкарев А. История театрального дела в России (1756–1917). М., 2008.

Финдейзен Н. А.Н. Серов. (Очерк его жизни и музыкальной деятельности. Окончание)

// Ежегодник Императорских театров. Сезон 1897–1898. Приложения. Кн. 2. СПб., 1899.

Финдейзен Н. Русская музыкальная газета. 1900. № 7.

Холодов Е. Репертуар // История русского драматического театра: В 7 тт. Т. 5. 1862–1881. М., 1980.

Чайковский П.И. ПСС. Литературные произведения и переписка / Общая редакция Б.В. Асафьева. Т. V / Под ред. Е.Д. Гершовского, К.Ю. Давыдовой, Л.З. Корабельниковой. М., 1959.

Шестакова Л.И. Мои вечера // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893–1894. Приложения. Кн. 2. СПб., 1895.

Э.Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост., автор вступ. статьи и примеч. Л.М. Кутателадзе / Под ред. Ю.В. Келдыша. Л., 1959.