

«OPÉRA MANQUÉ»:
ВОЗВРАЩАЯСЬ К МНЕНИЮ М. Ю. ВЬЕЛЬГОРСКОГО
ОБ ОПЕРЕ М. И. ГЛИНКИ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

‘UN OPÉRA MANQUÉ’: RETURNING TO MIKHAIL VIELGORSKY’S
ASSESSMENT OF MIKHAIL GLINKA’S *RUSLAN AND LYUDMILA*

Аннотация. Продолжая проверку гипотезы о концептуальной метафоре «Рагмир / Горислава — Пушкин / Натали» в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила», автор обращается к вопросу о роли М. Ю. Вьельгорского в судьбе оперы, прежде всего, к хорошо известным фрагментам «Записок» Глинки. Принято считать, что его оценка «Руслана» как *opéra manqué* («неудавшейся / неудачной оперы», франц.), а также множество сделанных им сокращений нанесли немалый вред как опере, так и ее автору. Однако более внимательный взгляд на текст «Записок» с точки зрения представления о «Руслане» как опере-поэме с хорошо продуманной «пушкинской линией» обнаруживает иное понимание всей ситуации и текстов, с нею связанных. Автор предполагает, что незадолго до премьеры Вьельгорский догадался о замысле Глинки и попытался, по возможности, замаскировать эту линию и удалить наиболее опасные фрагменты, связанные со смертью А. С. Пушкина и нежелательные на сцене Императорского театра. Замысел Глинки был довольно дерзким для того времени (1842 год), и оперу в таком виде ставить было нельзя. Тем не менее даже при всех сокращениях, внесенных Вьельгорским, многие современники Пушкина, вероятно, смогли понять и уловить оставшиеся намеки. Далее, отвлекая внимание цензоров и недоброжелателей от опасных идей, Вьельгорский попытался направить общественное мнение по ложному следу, внушая окружающим, что вторая опера у Глинки просто «не удалась». Репутация знатока искусства и высокое общественное положение, судя по всему, возымели действие. Начались бесконечные разговоры о непродуманной драматургии, несценичности и неудачном либретто оперы. Таким образом, слова Вьельгорского о «Руслане» как об *opéra manqué* оценкой оперы не стали. Это был «ложный след», маневр, отвлекающий внимание от опасных намеков «пушкинской линии» и прикрывающий Глинку — ведь Вьельгорский был его поклонником и покровителем.

Ключевые слова: Михаил Вьельгорский, Глинка, Пушкин, опера «Руслан и Людмила», цензура, сокращения в «Руслане», «пушкинская линия» в опере «Руслан и Людмила», «Записки» Глинки, *opéra manqué*, *jalousie de métier*, двусмысленность, ложный след

Abstract. The presentation examines the issue raised by the author during the previous Opera Conference (in 2019), the role of Count Mikhail Vielgorsky in the onstage fate of Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila*. Conflicting judgments and discussions have accompanied the opera ever since its premiere in 1842. A significant role in this was played by the cuts (abridgements) in the music, a significant part of which was made by Vielgorsky. His judgments about *Ruslan* and the details of the circumstances under which they were expressed were outlined by Glinka in his *Notes*. Vielgorsky's assessments ('c'est mauvais,' 'un opéra manqué'), as well as Glinka's reactions to them, were expressed in French, in accordance with the norms of that time. One of the appellations, 'opéra manqué,' which is usually translated as 'failed opera,' was disseminated by Vielgorski with particular eagerness. However, a closer perspective sheds light on the corresponding fragments of the *Notes* and allows us to see in them a double meaning, and at the same time the contradictory role of Vielgorsky, who at the last moment guessed about Glinka's intention and did not allow him to realize in full the second plan of the opera's drama associated with the personification of Pushkin and Natalie in the images of Ratmir and Gorislava.

Keywords: Mikhail Vielgorsky, Mikhail Glinka, Alexander Pushkin, *Ruslan and Lyudmila*, censorship, cuttings in *Ruslan*, 'Pushkin Line' in the opera *Ruslan and Lyudmila*, Glinka's *Notes*, 'failed opera,' 'professional jealousy,' double entendre, red herring

Современное музыкознание, признавая «неуловимость» и «призрачность» [18, с. 353] облика Михаила Ивановича Глинки и пытаясь понять его личность и творчество, продолжает изучать процессы «конструирования» его образа в общественном сознании. Документальные материалы, в особенности «Записки» композитора, а также письма и воспоминания остаются главными источниками для анализа, однако обращение к ним, на наш взгляд, требует поиска более тонких подходов. Далеко не все, что связано с творчеством и музыкой, можно выразить словами, так как сами «объекты исследования» — особые субстанции. Однако случай с Глинкой осложняется эпохой, когда присутствие всевидящего ока цензуры приучило говорить двусмысленно, каламбурами, понимать с полуслова, читать между строк. Не принимая этого во внимание, подойти к Глинке на более близкое расстояние, по всей видимости, не получится.

Задача статьи — рассмотреть подробнее вопрос об особой роли графа Михаила Юрьевича Виельгорского в сценической судьбе оперы «Руслан и Людмила», затронутый на предыдущей конференции [2, с. 290], и попытаться доказать, что его слова о «Руслане», как и последующие действия, были связаны с обнаружением «пушкинской линии». Для этого мы обратим более пристальное внимание на личность Виельгорского¹ и посмотрим в то, какими словами Глинка пишет обо всей этой истории в своих «Записках».

¹ Подробные сведения о Виельгорском читатель может найти в содержательной монографии Т. А. Щербаковой о братьях Виельгорских [16].

Пушкин представлен в опере хранителем национальной памяти, как и сам Глинка, а его «Руслан» действительно стал продолжением пушкинского наследия и его защитой от забвения [17, с. 75], однако в более грандиозных масштабах. По нашей гипотезе, Глинка задумал воплотить в опере концептуальную метафору «Ратмир / Горислава — Пушкин / Натали». Однако слишком явные намеки на события, связанные с дуэлью, могли не понравиться императору, цензуре² и грозили композитору серьезными последствиями.

Виельгорский — благожелатель или недоброжелатель Глинки?

Суждения графа Виельгорского о «Руслане» и обстоятельства, при которых они были высказаны, Глинка подробно изложил в своих «Записках». Таисия Алексеевна Щербакова, внимательно изучив этот вопрос, приходит к неутешительному выводу: «Записки» подтверждают, что оценка «Руслана и Людмилы» Виельгорским стала основным поводом, осложнившим их с Глинкой отношения [16, с. 65].

Свое мнение о «Руслане» как об *opéra manqué*, которое обычно переводится как «неудавшаяся опера», или «неудачная опера»³ граф распространял весьма активно [11, с. 65]. В 1917 году эта мысль даже оказалась в заголовке статьи Николая Евстафиевича Вильде, посвященной 75-летию юбилею «Руслана», где автор с горьким сожалением пишет о недальновидности современника Глинки. Слова Виельгорского должны были показать читателям всю ошибочность его мнения, так как «Руслан» выдержал испытание временем. «Великое создание — это “неудавшаяся опера” “Руслан и Людмила”», — такими словами заканчивается статья Вильде [4, с. 7].

В 1950-е годы в защиту «реакционера» Виельгорского (такой ярлык был прикреплен к нему советской историографией) выступил Борис Соломонович Штейнпресс. В своей статье он попытался изменить отношение к Виельгорскому, «замечательному деятелю русской культуры, превосходному знатоку и тонкому ценителю музыки, композитору, другу музыкантов, писателей и артистов, неизменно почитателю Михаила Ивановича Глинки» [15, с. 368]. Одним из основных аргументов обвинителей был дилетантизм графа, что поддерживало ореол человека, слабо разбирающегося в музыке и не способного оценить «Руслана». Пытаясь разрушить это представление, Штейнпресс указывает на иной смысл этого слова в эпоху Глинки, когда дилетантами называли тех, для кого музыка не была службой, профессией, в отличие от музыкантов-артистов. Называя Виельгорского одним из пионеров отечественного

² Поднимая проблему взаимодействия авторов и Дирекции императорских театров с цензурными ведомствами дореволюционной России, Светлана Константиновна Лашенко видит здесь «колоссальное поле для научного исследования» [9, с. 38]. Интерес к этой теме проявляют и зарубежные исследователи [19; 20].

³ Перевод «неудачная опера» дается в издании «Записок» под редакцией Андрея Николаевича Римского-Корсакова (первое издание вышло в 1930 году) [8, с. 137].

симфонизма и признавая его творческий дар как «менее сильный, менее яркий», автор статьи тем не менее резонно замечает, что «это уже вопрос одаренности, а не культуры» [15, с. 370].

Для понимания уровня профессиональных знаний Виельгорского, но главное, для признания его готовности к принятию непривычного слуху нового музыкального языка важна поддержка им музыки Гектора Берлиоза и Роберта Шумана во время их визитов в Россию. Просветительская и благотворительная деятельность графа не вполне подходит для образа «недоброжелателя». Наконец, веским доводом, доказывающим исключительно доброе отношение к Глинке, служит всемерное содействие графа опере «Жизнь за царя». Как известно, Глинка об этом вспоминает с благодарностью, когда пишет на полях «Записок»: «За что ему вечное спасибо» [7, с. 68].

И все же Виельгорский вошел в историю в первую очередь своим суждением о «Руслане» как о «неудавшейся опере». Нелестный отзыв человека, обладавшего немалым авторитетом, широко образованного, открытого для новой музыки, не мог остаться незамеченным в светском обществе, и в разгоревшихся спорах, очевидно, сыграл свою роль. Дискуссия вокруг «Руслана» началась в русской музыкальной критике еще до появления оперы на сцене (подробнее об этом см. [10, с. 262–287]).

Следует заметить, что главный вопрос — о недостатках драматургии оперы — еще больше был запутан самим Глинкой, в частности, его словами, опубликованными Александром Николаевичем Серовым:

Да что тут долго рассуждать: *comme pièce de théâtre, comme opéra enfin, c'est une oeuvre totalement manquée* (Как театральная пьеса, «как опера», наконец, — это произведение не удалось вовсе). Но... если б кто, полагаясь на такую откровенность, стал бы при самом Глинке развивать картину *недостатков* в «Руслане», то сейчас бы встретил в Глинке сильнейшее противоречие. Опираясь на идеи самые парадоксальные, Глинка принялся бы разными софизмами доказывать, что опера именно и должна *такою* быть и что вся вина только в публике, которая не доросла до настоящего понимания и сама не знает, чего хочет [12, с. 35].

Александра Анатольевна Орлова, подметив в «Записках» намеренное искажение и замалчивание многих фактов о «Руслане», нарочитое подчеркивание «отрывочности» и «небрежности» его создания, трактует рассказ о Бахтурине, спяну «намахавшем» план оперы, по которому она, якобы, и написана, как издевку и объясняет все это обидой ранимого Глинки на «недооценку» оперы некоторыми близкими и уважаемыми людьми [11, с. 67]. Несколькими страницами ранее отмечают сильное впечатление, которое произвел на публику отъезд Императора до конца представления, и не раз повторяемая фраза Виельгорского о «неудачной опере», которая «стала ходячей в петербургских гостиных», а затем и в других кругах [там же, с. 65]. Вопреки тому, что пишет Глинка в «Записках», анализ плана и писем к либреттисту Валериану

Федоровичу Ширкову свидетельствует о глубокой продуманности драматургии «Руслана», о том пристальном внимании, с которым он относился к сценарию, логике развития, взаимосвязи целого и отдельных частей [там же, с. 71] — с последним выводом Орловой мы полностью согласны.

Кратко остановимся на личности графа Виельгорского⁴. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский (1788–1856)⁵, тайный советник, гофмейстер (с 1838 года) и обер-шенк (с 1846-го) Двора Его Императорского Величества, вошел в историю культуры России как известный музыкально-общественный деятель, просветитель, композитор, меценат. Дом братьев Виельгорских был одним из центров музыкальной жизни Петербурга. С 1816-го по 1818 год Виельгорский был масоном, входил в руководство Великой Провинциальной ложи в Петербурге, что стало одной из причин его отставки и предписания поселиться в деревне⁶. Граф хорошо знал масонские символы и ритуалы, изучал древние языки, индийскую философию. «Мыслями и поступками Виельгорского руководил интеллект высокого творческого напряжения», — отмечает Щербакова [16, с. 21]. В специфике интересов можно увидеть его психологическую готовность к постижению сложных смыслов и символов. Особенно важно отметить, что Виельгорский входил в круг близких друзей Пушкина, отличался независимостью суждений. Вместе с Пушкиным они посетили дом Марии Николаевны Волконской на Тверской перед ее отъездом к мужу-декабристу в Сибирь [там же, с. 23]. Виельгорский был одним из пяти друзей, которых Пушкин позвал проститься перед смертью [1, с. 814], а затем стал одним из опекунов его детей [там же, с. 828–829, 832].

Обращаясь к тем фрагментам «Записок», где Глинка пишет об истории «Руслана», связанной с вмешательством Виельгорского, обратим особое внимание на слова о том, где и когда, при каких обстоятельствах граф впервые высказал свое впечатление об опере, на его последующие действия и высказывания, на признание того, что негативная оценка «Руслана» не связана с музыкой, и на интерпретации этой ситуации Глинкой. Ключевые слова и выражения, которые нам предстоит рассмотреть, следующие: *Mon cher, c'est mauvais, coupures, Mon cher, c'est un opera manqué* (подчеркнуто Глинкой), *jalousie de métier*.

MON CHER, C'EST MAUVAIS!

Эпизоды, связанные с этими словами, мы находим в девятом и десятом разделах «Записок». В девятом, посвященном периоду «От оставления службы в Певческой капелле до первых представлений оперы “Руслан и Людмила”», Глинка сообщает: «На одной из последних репетиций граф Михаил Юрьевич Виельгорский, прослушав первую половину V акта, обратясь ко мне,

⁴ Подробнее см. [16, с. 18–69]; об отношениях с Глинкой см. [там же, с. 60–69]).

⁵ Он же Вельгорский, Вельгурский, «Виельгорский 1-й». «Виельгорским 2-м» называли его младшего брата Матвея Юрьевича Виельгорского, известного виолончелиста.

⁶ О другой причине см. [13, с. 94–95].

сказал: “*Mon cher, c’est mauvais*”. — “*Retirez vos paroles, m-r le comte*, — отвечал я ему: *il est possible, que cela ne fasse pas de l’effet, mais pour mauvaise, certes, que ma musique ne l’est pas*” («Дорогой мой, это плохо»). — «Возьмите назад ваши слова, граф. Возможно, что это не производит эффекта, но уж, во всяком случае, моя музыка не плоха») [7, с. 108]. Говоря так, граф мог иметь в виду весьма серьезные последствия для Глинки и его оперы. Напомним о цензурном запрете Второй песни Баяна «Есть пустынный край», опубликованной ранее (1840).

Обратим также внимание на издание «Записок» 1887 года, подготовленное, вероятно, Владимиром Васильевичем Стасовым⁷ [5, 178], где весь диалог выделен разрядкой, а начальная фраза Виельгорского заканчивается не точкой, а восклицательным знаком — *Mon cher, c’est mauvais!* Этим знаком можно обозначить интонацию возгласа, восклицание. Не исключено, что композитор здесь пытался выразить интонацию графа и привлечь внимание читателя к ее смыслу, к самому моменту — догадке Виельгорского и повороту в судьбе «Руслана». Восклицанием обычно не сопровождается простое недовольство, разочарование, с «кислой миной» на лице. Скорее всего, граф был чем-то поражен, и слова «Это плохо!» были его непровольной реакцией на замысел, сопровождаемой сложной гаммой чувств: удивления, изумления, восхищения смелостью, даже дерзостью, и одновременно с этим опасения, чем все это может обернуться, если та же мысль придет Николаю I, лучше всех осведомленному в «деле Пушкина».

В то же время восклицательный знак вовсе не означает, что Виельгорский сказал об этом громко, это мог быть и знак «внутренней речи». Если рассматривать всю реплику, то вполне обычное обращение *Mon cher* («Дорогой мой») позволяет предположить абсолютную уверенность в неминувности последствий и озадаченность тем, можно ли это исправить. Среди значений слова *mauvais* есть не только «плохой», но и более резкие: «дурной», «скверный», «пагубный». Примечательно, что в своем ответе Глинка использует это же слово — *mauvaie*, вставляя его в оборот *mais pour mauvaise*, который можно перевести не только как «но уж, во всяком случае», но и фразеологизмом «но, на худой конец». Возможно, Глинка, говоря так и в душе радуясь, что граф разгадал его загадку, как бы дает понять, что тот все правильно понял. Здесь важна еще одна деталь: в начале его реплики есть вполне «невинное» слово *paroles*, то есть «слова», а в русском языке это заимствованное слово означает «пароль» как секретное условное слово для подтверждения чего-либо. То есть еще и этим он, возможно, пытается подтвердить догадку графа.

⁷ За скромными инициалами В. С. в конце краткого предисловия (без заголовка) к изданию «Записок», включающему также переписку Глинки с друзьями и ряд Приложений, легко угадывается имя Стасова. Тем не менее иных обозначений его участия в подготовке данного издания не обнаружено.

Полностью перевод его возражения может выглядеть так: «Воздержитесь от своих слов, господин граф, возможно, это не будет иметь никакого воздействия (или, в другом варианте, это ни на что не повлияет), но на худой конец, безусловно, не моя музыка».

Но что не будет иметь никакого воздействия? На что хотел бы повлиять Глинка и в какой степени ему это удалось? По нашему предположению, речь идет о воздействии на публику «пушкинской линии» [2, с. 293]. Глинка не случайно пишет о том, что Виельгорский обратился к нему со словами «Это плохо» (*C'est mauvais!*), «*прослушав* первую половину V акта» (курсив мой. — Е. А.). Дуэты Ратмира и Гориславы [там же, с. 292–293], вероятно, были лишь еще одним подтверждением догадки, но граф мог увидеть их, заглянув в партитуру (для автора нескольких оркестровых произведений⁸ это не составляло труда). Но в первой половине акта, кроме романса Ратмира, нет ничего, более связанного с «пушкинской линией», что могло оказать столь глубокое воздействие на публику. Дуэты Ратмира и Гориславы еще более бы укрепили зрителей в неслучайности предыдущих возможных ассоциаций, связанных с образами Ратмира и Гориславы. Поэтому триггером для окончательного вывода Виельгорского стал, скорее всего, романс Ратмира, его монолог «Она мне жизнь, она мне радость!» — откровение, в котором Ратмир говорит о своей любви к Гориславе. Все, о чем он поет, мог бы сказать Пушкин о своей жене... Возможно, император покинул зал вскоре после романса Ратмира, потому что ему многое вспомнилось и стало тяжело.

COUPURES

«Всю эту часть V акта впоследствии выпустили. Сокращения (*coupures*) я предоставил графу Вельгорскому, который нещадно выкраивал, и часто лучшие места, приговаривая с самодовольным видом: “Не правда ли, что я мастер делать *купюры*?”» [7, с. 108] (в автографе «*купюры*» подчеркнуто). Здесь мы видим каламбур, игру слов: слово «*купюра*» (от фр. *couper* — «резать») означает бумажный денежный знак, а также изъятый (вырезанный) фрагмент произведения, удаленный из цензурных или иных соображений. В апреле 1842 года, заключая договор, Глинка попросил вместо единовременного вознаграждения 4000 рублей ассигнациями разовые от полного сбора за каждое представление [там же, с. 102]. Возможно, он предвидел, что оперу, если и допустят к постановке, то снимут вскоре после премьеры, и возникнет неловкая ситуация с вознаграждением. Сокращая оперу, Виельгорский не только способствовал увеличению сборов. В случае запрета никаких сборов просто бы не было. Однако слова «о самодовольном виде» графа, «делающего *купюры*», Глинку явно задевали и совсем не радовали. Он стремился совсем к другому.

⁸ Полный перечень музыкальных произведений Виельгорского см. [16, с. 110–111].

MON CHER, C'EST UN OPÉRA MANQUÉ

В следующем разделе «Записок» «От первых представлений оперы “Руслан и Людмила” до поездки в Париж» Глинка пишет о том, как весной 1843 года во время прощального ужина по поводу отъезда Ференца Листа состоялось выяснение отношения Виельгорского к «Руслану». Предваряя диалог, Глинка пишет о точности восприятия его оперы Листом, что тот считает оперу удачной: «Лист слышал мою оперу, он верно чувствовал все замечательные места. Несмотря на многие недостатки “Руслана”, он успокоил меня насчет успеха. Не только в Петербурге, но и в Париже, по словам его, моя опера, выдержав только в течение одной зимы (32 предст[авления]), могла бы считаться удачною. “Вильгельм Телль” Россини в первую зиму выдержал только 16 представлений» [7, с. 110].

Здесь мы наконец подходим к фрагменту с пресловутой фразой. «Мы ужинали [кажется] у графа Кутузова. Зашла речь об моей опере, и граф Михаил Юрьевич Виельгорский сказал опять: “*Mon cher, c'est un opéra manqué*” (подчеркнуто Глинкой. — Е. А.). Наскучив слышать одно и то же, я попросил минуту внимания у присутствующих на ужине. “Господа! — сказал, обратясь к ним. Я считаю графа одним из наилучших музыкантов, каких я только встречал”. Все единодушно согласились на это предложение. — “Теперь, положив руку на сердце, скажите мне, граф, подписали ли бы имя ваше под этой оперой, если бы ее написали?” — “Конечно, охотно”, — отвечал он. — “Так позвольте ж и мне быть довольным трудом моим”» [там же, с. 110]. Мы видим, что Виельгорский публично признается в том, что высоко ценит оперу Глинки. Но из этого следует, что распространяемое им суждение связано совсем с другими причинами, не имеющими отношения к самой опере.

Возможно, потребовать от Виельгорского высказать свое мнение о «Руслане» в присутствии Листа Глинку подтолкнул фельетон, опубликованный зимой, в начале января 1843 года. Среди четырех сил, столкнувшихся в яростной борьбе вокруг «Руслана», в излишне категоричном описании «третьих» здесь легко угадывается фигура графа:

Одни находят в опере г-на Глинки много таких мест, которые доставят автору ее бессмертие через сто лет; другие, не откладывая дела в долгий ящик, возлагают на автора «Руслана и Людмилы» венок бессмертия теперь же; *третьи безусловно называют оперу неудачною и не находят в ней решительно ничего замечательного* (курсив мой. — Е. А.); четвертые, более хладнокровные, держатся того мнения, что в опере много достоинств, но есть также и недостатки, что избыток лиризма в музыке и совершенное отсутствие драматического движения в либретто много вредят успеху оперы, делая ее на вкус большинства, даже скучною, — что впрочем совершенно несправедливо («Русский инвалид», 1843, 9 января, № 5) (цит. по: [10, с. 277–278]).

После сообщения о «чистосердечном признании Виельгорского» Глинка пытается как-то объяснить расхождение слов графа с его делами, с «выходками», как он, видимо, называет эти часто повторяемые слова о «неудачности» «Руслана»: «Несмотря на эти выходки против меня, внушенные несколько *jalousie de métier* (граф писал в то время оперу “Цыгане” (подчеркнуто Глинкой. — Е. А.), он любил меня» [7, с. 110]. Поясняя, Глинка связывает всю ситуацию с некоторой долей профессиональной зависти (*jalousie de métier*) [там же, с. 110]). Однако мотив зависти Виельгорского к Глинке не раз вызывал сомнения. Не принимал его Владимир Александрович Соллогуб, считая, что «Виельгорский стоял духовно слишком высоко, чтобы быть доступным каким-либо мелочным чувствам досады на чужие успехи» [14, с. 600], опровергал его и Штейнпресс, как противоречащий всей деятельности графа [15, с. 376].

Предположив, что словами о «Руслане» как об *opéra manqué* и внесенными сокращениями Виельгорский пытался спасти оперу Глинки от запрета на постановку, а композитора от ссылки, немилости и других возможных кар, мы обратили внимание на второй смысл слова *jalousie*. Глинка довольно долго жил в странах Европы, особенно в солнечных, южных (в Италии, Испании), и, как многие соотечественники, мог хорошо знать другое значение этого слова: жалюзи — это «затемняющие шторы, прикрывающие от света», «прикрытие». Сегодня это понятие прочно вошло в русский язык. Вместе со словом *métier* («дело», «мастерство») выражение *jalousie de métier* можно перевести буквально как «дело прикрытия», или «мастерство прикрытия», и тогда вся история с *opéra manqué* получает новый поворот. Так, вышеприведенные слова композитора о том, что он «предоставил графу» делать сокращения, надо понимать как выражение полного доверия графу, который взял на себя всю ответственность и принял необходимые меры предосторожности.

Удалось ли графу уловить двойной смысл выражения *jalousie de métier*? Об этом мы, вероятно, никогда не узнаем. Но известно, что эти слова его очень задевали: в разговоре с Листом он очень горячился, решительно отвергая слухи о его намерении «пакостить Глинке» [3, с. 219]. Скорее всего, между ними осталось недопонимание. На эту мысль наводят слова композитора, которые он адресовал своему другу Константину Александровичу Булгакову в ответ на сообщение о смерти Виельгорского: «...граф М. Ю. (Михаил Юрьевич. — Е. А.) принадлежал к разряду тех немногих людей, которым, кажется, никогда умирать не следовало. наших мелких недоразумений и вспоминать не хочу, а помню только его дружбу и доброжелательство ко мне» [6, с. 622]. Упомянув о «мелких недоразумениях», Глинка (из великодушия или на самом деле) сводит на нет те самые «крамольные» слова графа, которые все-таки приняли в свете. Здесь вновь мы чувствуем недосказанность. Что еще он мог иметь в виду? Поскольку о других «недоразумениях» нам ничего неиз-

вестно, то, возможно, речь идет также и о недопонимании Виельгорским его реплики *jalousie de métier*. Недоразумение и недопонимание — слова, сходные по смыслу (в польском языке, например, оба переводятся одним словом — *nieporozumienie*).

В любом случае это необычное «дело» заслуживает более подробного изучения, и мы предвидим в нем появление новых деталей. На данном этапе мы можем сделать следующее заключение. Виельгорский на самом деле высоко оценил оперу Глинки «Руслан и Людмила» и не считал ее неудачной, в чем признался публично. Распространяемое им высказывание *opéra manqué* можно рассматривать как ложный след, маневр для отвлечения внимания цензуры и публики от «пушкинской линии» оперы. Вслед за сокращениями граф Виельгорский, пользуясь своим положением, настойчиво внушал окружающим, что эта опера не совсем удачна, в ней у Глинки что-то «не получилось». Скорее всего, это подразумевало: ничего подозрительного, что могло бы вызвать опасные настроения, слухи и разговоры, здесь нет, а если кто и заметил «тень Пушкина», то ему это просто показалось — ведь опера создана на сюжет его поэмы, не более того.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Сергеевич Пушкин: Документы к биографии: 1830–1837. СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2010.
2. Алкон Е. М. «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина и М. И. Глинки в историко-культурном контексте: к проблеме сценической постановки и восприятия публикой // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Суцидло. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Том 1. С. 287–296.
3. Арнольд Ю. К. Из воспоминаний // Глинка в воспоминаниях современников / под общ. ред. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 203–223.
4. Вильде Н. Е. «Неудавшаяся опера» (К 75-летию «Руслана и Людмилы») // Рампа и жизнь. 1917. № 49–50, 16 декабря. С. 5–7.
5. Глинка М. И. Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями / предисл.: В. С[тасов]. СПб.: А. С. Суворин, 1887.
6. Глинка М. И. Литературное наследие. Л.; М.: Музгиз, 1952. Т. 2: Письма и документы / текстолог. подготовка В. М. Богданова-Березовского и А. С. Ляпуновой.
7. Глинка М. И. Записки / подготовил А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988.
8. Глинка М. И. Записки / под ред. А. Н. Римского-Корсакова. М.: Издательство Юрайт, 2019.
9. Лащенко С. К. О цензурных требованиях чиновников и «цензурных безрассудствах» оперных композиторов в дореволюционной России [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения. 2018. № 4. С. 38–60. URL: <https://gnesinsjournal.ru/wp-content/uploads/2019/01/2.-Laschenko-article-18-4.pdf> (дата обращения: 12.04.2022).
10. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Оперная критика в России. М.: Музыка, 1966. Том первый. Вып. 1.
11. Орлова А. А. Споры о «Руслане» // Михаил Иванович Глинка: сборник статей: [к 100-летию со дня смерти. 1857–1957]. М.: Гос. муз. издательство, 1958. С. 48–94.

12. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке / комментарии Вл. В. Протопопова. Л.: Музыка, 1984.
13. Снинанская Н. А. Из истории музыкальной культуры дворянских усадеб Курской губернии на рубеже 20-х гг. XIX века: о Курском периоде жизни графа Мих. Ю. Виельгорского (1818–1823) // Культурное наследие России. 2019. № 4 (27). С. 93–99.
14. Соллогуб В. А. [Воспоминания] [Электронный ресурс]. М.: РГБ, 2012. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01005438440?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 08.04.2022).
15. Штейнпресс Б. С. Михаил Юрьевич Виельгорский, благодетель Глинки // Михаил Иванович Глинка: сборник статей: [к 100-летию со дня смерти. 1857–1957]. М.: Гос. муз. издательство, 1958. С. 368–383.
16. Щербакова Т. А. Михаил и Матвей Виельгорские. Исполнители. Просветители. Мecenаты. М.: Музыка, 1990.
17. Alston R. Singing the Myths of the Nation: Historical Themes in Russian Nineteenth-Century Opera: PhD Thesis. Ohio State University. 2018.
18. Zavlunov D. Constructing Glinka [Electronic source] // The Journal of Musicology. Special Issue in Honor of Richard Taruskin. 2014 (Summer). Vol. 31. No. 3. P. 326–353. URL: <https://doi.org/10.1525/jm.2014.31.3.326> (accessed: 27.01.2020).
19. Zavlunov D. Nicholas I and his Dramatic Censors Tackle Opera [Electronic source] // Russian Literature. 2020. № 113 (April-May). P. 7–32. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2020.04.003> (accessed: 15.03.2022).
20. Zavlunov D. Censoring the Muses: Opera and Creative Control in Nicholas's Russia (1825–1855) [Electronic source] // Cambridge Opera Journal, First View 23 February 2022. P. 1–30. <https://doi.org/10.1017/S0954586721000112> (accessed: 15.03.2022).

REFERENCES

1. *Aleksandr Sergeevich Pushkin: Dokumenty k biografii: 1830–1837* [Alexander Sergeevich Pushkin: Documents for a Biography: 1830–1837]. Saint Petersburg: Izd-vo "Pushkinskij dom", 2010. (In Russian).
2. Alkon E. M. "Ruslan i Lyudmila" A. S. Pushkina i M. I. Glinki v istoriko-kul'turnom kontekste: k probleme scenicheskoj postanovki i vospriyatiya publikoj [*Ruslan and Lyudmila* by Pushkin and Glinka in a Historical and Cultural Context: Concerning the Issue of Stage Production and Reception]. In: *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019, ed. by Irina Susidko, Gnessins Russian Academy of Music, vol. I. Moscow: Gnessins Russian Academy of music, 2019, pp. 287–296. (In Russian).
3. Arnol'd Yu. K. Iz vospominanij [From Memories]. In: *Glinka v vospominaniyah sovremennikov* [Glinka in the Memoirs of Contemporaries], ed. by Alexandra Orlova. Moscow: Muzgiz, 1955, pp. 203–223. (In Russian).
4. Vil'de N. E. 'Neudavshayasya opera' (K 75-letiyu "Ruslana i Lyudmily") [A Failed Opera (To the 75th Anniversary of *Ruslan and Lyudmila*)]. In: *Rampa i zhizn'* [Rampa and Life], 1917, no. 49–50, December 16, pp. 5–7. (In Russian).
5. Glinka M. I. *Zapiski Mihaila Ivanovicha Glinki i perepiska ego s rodnymi i druž'yami* [Mikhail Ivanovich Glinka's Writing and his Correspondence with Family and Friends]. Saint Petersburg: A. S. Suvorin, 1887. (In Russian).
6. Glinka M. I. *Literaturnoe nasledie. T. 2: Pis'ma i dokumenty* [Literary Heritage. Vol. 2: Letters and Documents], ed. by Valerian Bogdanov-Berezovsky and Anastasia Lyapunova. Leningrad; Moscow: Muzgiz, 1952. (In Russian).
7. Glinka M. I. *Zapiski* [Writing], prepared by Aleksander Rosanov. Moscow: Muzyka, 1988. (In Russian).

8. Glinka M. I. *Zapiski* [Writing] / ed. by Andrei Rimsky-Korsakov. Moscow: Izdatel'stvo Urait, 2019. (In Russian).
9. Lashchenko S. K. O cenzurnykh trebovaniyakh chinovnikov i «cenzurnykh bezrassudstvakh» opernykh kompozitorov v dorevolucionnoy Rossii [Electronic source]. In: *Sovremennyye problemy muzykoznaneya* [Contemporary Musicology], 2018, no. 4, pp. 38–60. Available at: <https://gnesinsjournal.ru/wp-content/uploads/2019/01/2.-Lashchenko-article-18-4.pdf> (accessed: 12.04.2022) (In Russian).
10. Livanova T. N., Protopopov V. V. *Opernaya kritika v Rossii* [Opera Criticism in Russia], vol. 1, issue 1. Moscow: Muzyka, 1966. (In Russian).
11. Orlova A. A. Spory o “Ruslane” [Disputes about Ruslan]. In: *Mikhail Ivanovich Glinka. Sbornik statej. K stoletiyu so dnya smerti* [Mikhail Ivanovich Glinka. Collection of Articles to the Centenary of the Day of Death]. Moscow: Gos. muz izdatel'stvo, 1958, pp. 48–94. (In Russian).
12. Serov A. N. *Vospominaniya o Mihaile Ivanoviche Glinke* [Memories of Mikhail Ivanovich Glinka], ed. by Vladimir Protopopov. Leningrad: Muzyka, 1984. (In Russian).
13. Sinyanskaya N. A. Iz istorii muzykal'noj kul'tury dvoryanskih usadeb Kurskoj gubernii na rubezhe 20-h gg. XIX veka: o Kurskom periode zhizni grafa Mih. Yu. Viel'gorskogo (1818–1823) [From the History of the Musical Culture of the Noble Estates of the Kursk Province at the Turn of the 20-th Years of the XIX Century: On the Kursk Period of the Life of Count Mich. Y. Vielgorsky (1818–1823)]. In: *Cultural Heritage of Russia*, 2019, no. 4 (27), pp. 93–99. (In Russian).
14. Sollogub V. A. [*Vospominaniya*] [Memories]. Moscow: Russian State Library, 2012. Available at: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01005438440?page=1&rotate=0&theme=white> (accessed: 08.04.2021) (In Russian).
15. Shtejnpress B. S. Mihail Yur'evich Viel'gorskij, blagozhelatel' Glinki [Mikhail Yuryevich Vielgorsky, Glinka's Well-wisher]. In: *Mikhail Ivanovich Glinka. Sbornik statej. K stoletiyu so dnya smerti* [Mikhail Ivanovich Glinka: Collection of Articles: To the Centenary of the Day of Death], ed. by Evgenia Gordeeva. Moscow: Gos. muz izdatel'stvo, 1958, pp. 368–383. (In Russian).
16. Shcherbakova T. A. Mihail i Matvej Viel'gorskije. Ispolniteli. Prosvetiteli. Mecenaty [Mikhail and Matvey Vielgorsky. Performers. Enlighteners. Patrons]. Moscow: Muzyka, 1990. (In Russian).
17. Alston R. *Singing the Myths of the Nation: Historical Themes in Russian Nineteenth-Century Opera*: PhD Thesis. Ohio State University. 2018.
18. Zavlunov D. Constructing Glinka [Electronic source]. In: *The Journal of Musicology. Special Issue in Honor of Richard Taruskin*, 2014 (Summer), vol. 31, no. 3, pp. 326–353. Available at: <https://doi.org/10.1525/jm.2014.31.3.326> (accessed: 27.01.2020).
19. Zavlunov D. Nicholas I and his Dramatic Censors Tackle Opera [Electronic source]. In: *Russian Literature*, 2020, no. 113 (April-May), pp. 7–32. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2020.04.003> (accessed: 15.03.2022).
20. Zavlunov D. Censoring the Muses: Opera and Creative Control in Nicholas's Russia (1825–1855) [Electronic source]. In: *Cambridge Opera Journal*, 2022, 23 February, pp. 1–30. Available at: <https://doi.org/10.1017/S0954586721000112> (accessed: 15.03.2022).

Алкон Елена Мееровна

доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки, Российская академия имени Гнесиных, Москва, Россия

Elena M. Alkon

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Music Theory Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia