

**Екатерина Ключникова (Лобанкова), кандидат искусствоведения**  
**Москва**  
**Ekaterina Kluchnikova (Lobankova), Ph. D.**  
**Moscow**  
**evkluchnikova@gmail.com**

**Воспитание слушателя.**

**Опера «Жизнь за царя» М. Глинки в литературных «сражениях»  
В. Одоевского<sup>1</sup>**

**Educate the public.**

**The opera “A life for the Tsar” by Mikhail Glinka in the literary battles of  
Vladimir Odoevsky**

**Ключевые слова:** Михаил Глинка, опера «Жизнь за царя», Владимир Одоевский, Фаддей Булгарин, газета «Северная пчела», национальный миф

**Key words:** Mikhail Glinka, the opera “A Life for the Tsar”, Vladimir Odoevsky, Faddey Bulgarin, the newspaper “Severnay pchela”, national myth.

**Аннотация:** В статье рассматривается, как формировалась репутация оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» после премьеры в Большом (Каменном) театре в Петербурге 27 ноября 1836 г. Большая роль в ее пропаганде принадлежала критику, интеллектуалу Владимиру Одоевскому. Он утверждал оперу в контексте «высокого» искусства и считал ее инструментом для воспитания публики – ее национальных чувств, вкуса и музыкальных предпочтений. Опера стала для Одоевского инструментом в публичном споре с критиком Ф. Булгариным.

**Annotation:** The article is devoted to the post-premiered reputation of the Mikhail Glinka’s opera “A life for the Tsar”. It was shown for the first time at the Bolshoi (Kamenniy) theater in St. Petersburg (27 November 1836). The important role in its promotion belongs to the critic and intellectual Vladimir Odoevsky. He claimed

---

<sup>1</sup> Я начала исследование творчества М.И. Глинки, а именно вопросов национализма, в Петрозаводской консерватории под руководством Любови Абрамовны Купец. Я благодарю ее за идеи, поддержку и рецензирование. Часть этой статьи вошла в мою монографию: Лобанкова Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки. СПб: Издательство им. Новикова, 2014. 416 с., нот., илл.

that this opera was created as “high” art and considered it a tool for public education – its national identity, taste and music skills. Moreover his articles in the newspaper “Severnaya pchela” were a part of his public literary “fight” with the critic Faddey Bulgarin.

За более чем двухвековую историю композитор М. И. Глинка и его опера «Жизнь за царя» стали культурными мифами русского национального сознания<sup>2</sup>. Уже современниками он был провозглашен «солнцем русской музыки», создавая эффектную пару «солнцу русской поэзии» А. С. Пушкину. Утвердившийся образ композитора как «первого национального гения» и его центрального сочинения как «первой национальной оперы» задавал символическое начало всей русской профессиональной музыки.

Феноменальный успех оперы, которого не знала ни одна другая русская постановка, складывался благодаря различным обстоятельствам. Большую роль в создании ее репутации играла постпремьерная оценка интеллектуалов-экспертов в отечественной прессе, где за последующие 4 года появилось 46 публикаций об опере. Интеллектуалы из круга Глинки, являющиеся известными литераторами и критиками, оказали значительную поддержку опере. Одним из активных пропагандистов оперы Глинки был князь Владимир Одоевский (1804-1869).

Его знакомство с Глинкой состоялось за 10 лет до премьеры, зимой 1826 г. Одоевский, прошедший через философскую немецкую школу в кружке «архивных юношей», переехал из Москвы в Петербург и находился в центре литературных событий. Он дружил с Пушкиным, Жуковским, Вяземским, Краевским. После знакомства с Глинкой на одном из светских вечеров Одоевский писал пансионному товарищу Сергею Соболевскому, близкому другу Пушкина: «Недавно познакомился с твоим однокорытником, Глинкою, чудо малый. Музыкант, каких мало. Не в тебя, урод, хотя тебя помнит»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> По-видимому, формирование и функционирование культуры Modernity невозможно без культурных мифов (не путать с архаическими). Так, философ О. Шпенглер считал, что культура вообще рождается из мифа. Это новые, созданные той или иной влиятельной группой людей (или сконструированные властью) представления, не подвергаемые рефлексии. Они воспринимаются как высшая истина о «себе» и «других», они дают объяснение устройства мира, задают модели поведения, создавая устойчивый базис для существования. Об этом рассуждали, например, философы и культурологи Р. Барт, Е. А. Мелетинский, М. Элиаде. Одной из такой категорий мифотворчества явился феномен нации. Об этом см.: Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Канон-пресс – Ц; Кучково поле, 2001; Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 г. СПб.: Алетейя, 1998. Публичные искусства, в частности театр, являлся той площадкой, где эти мифы утверждались через эмоции, визуальный ряд и музыку. Об этом см.: Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX в. М.: НЛЮ, 2016.

<sup>3</sup> В личной переписке Одоевского и Соболевского существовали свои устоявшиеся шутки, обороты и обращения. «Урод» и «Urodissime» - так Одоевский обращался к другу.

Одоевский слыл в петербургском обществе разносторонним интеллектуалом. Графиня Е.П. Ростопчина называла его в шутку «алхимико-музыкально-философско-фантастическое сиятельство». Его можно считать одним из первых отечественных музыкальных критиков, пытающихся создать музыкальную науку (хотя отдельной дисциплины музыковедения еще не существовало). Круг его интересов был широк: он изучал полифонию старинных мастеров, народную песню и старинные церковные песнопения, гармонию и акустику. Одоевского высоко ценили как музыкального эксперта: его статьи в прессе имели резонанс, он создавал репутации. Десятилетием позже он участвовал в создании первых консерваторий в столицах, убеждая в необходимости музыкальных образовательных учреждений членов императорской семьи. Как и многие интеллектуалы того времени, он пробовал себя во всех искусствах: сочинял музыку, был одаренным пианистом и органистом, пытался писать прозу в духе немецких романтиков, подражая Гофману. Главным кумиром его творчества был Бетховен<sup>4</sup>.

Авторитетный критик после премьеры «Жизни за царя» в 1836 г., используя возможности средств массовой информации, создавал в прессе уникальную репутацию «Жизни за царя». Многие высказанные им идеи, транслируемые затем другими критиками и интеллектуалами на протяжении XIX в., сформировали культурный миф в рецепциях «Жизни за царя». Чтобы понять истоки этого мифа, рассмотрим, какие суждения об опере он формировал в своих статьях, как они были связаны с мировоззрением близкого ему круга интеллектуалов и самого Глинки. В конечном счете, все это позволит ответить на главный вопрос – почему опера заняла ключевое положение в истории русской культуры.

### **Формирование вкуса**

В эпоху Глинки начинает оформляться институт общественного мнения, который складывается прежде всего в публичных изданиях, претендующих на роль незаменимого инструмента для создания репутации того или иного государственного деятеля или художника. Сходный процесс происходил и в сфере музыкального искусства: можно говорить о переходном периоде от частного музицирования в салонах к общественным концертам, поддерживаемым СМИ. Заметную роль в активизации этого процесса сыграли рецензии Одоевского, которые зачастую

---

<sup>4</sup> Подробнее о деятельности Одоевского см.: Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения / Ред.-сост. М. Рахманова. Автор вступительных статей и комментариев О.П. Кузина, М.П. Рахманова. Науч. Ред. М.В. Есипова. М.: Издательство «Дека-ВС», 2006. – 524 с.

фиксируют парадоксальную ситуацию: сиятельный критик оценивает и преподносит в периодике как образец настоящего искусства частные концерты (например, у графа Мих. Ю. Виельгорского). Однако, становясь объектом внимания масс-медиа, эти образцы элитной культуры превращаются в элемент общественного достояния, хотя оценка их формируется не самой публикой, а экспертом.

На страницах СМИ в рассматриваемый период шла борьба за читателя – происходило столкновение двух точек зрения на «образ публики» и понятие успеха. Жуковский и его окружение утверждали, что мнение аудитории должно формироваться *под влиянием авторитетного суждения знатоков*. Он указывал, что «непристрастная, заслуженная похвала избранных, которых великое мнение управляет общим и может его заменить: вот слава истинная, продолжительная, достойная искания!»<sup>5</sup>. Противоположную точку зрения реализовывали Ф. В. Булгарин, Н. И. Греч и Н. А. Полевой, которые едва ли не первыми в условиях складывающегося литературного рынка, начали *апеллировать к мнению широкой публики*.

Так, роман Булгарина «Иван Выжигин» стал одним из первых отечественных бестселлеров, в котором он угадал чаяния большинства, озвучив тезис о том, что «публика есть такое судилище, перед коим невозможно выиграть несправедливого процесса»<sup>6</sup>. Несмотря на то, что долгое время его фигура трактовалась в памфлетном, уничижительном ключе, в том числе и современниками, в последнее время его общественная роль и место в истории литературы пересматриваются<sup>7</sup>.

Булгарин сознательно начал ориентироваться на самую многочисленную аудиторию «среднего состояния», как он указывал в своей классификации читателей. Эта прослойка состояла, по его мнению, из «достаточных дворян, состоящих на службе, помещиков, живущих в деревнях, бедных дворян, воспитанных в казенных заведениях, чиновников гражданских и всех тех, которых мы называем приказными, богатых купцов, заводчиков и даже мещан»<sup>8</sup>. Стремясь удовлетворить все прихоти публики, он исходил из мнения, что именно она как независимый субъект художественного рынка может определять успех или неуспех сочинения и наделять своих героев высоким символическим капиталом славы. Таким

---

<sup>5</sup> Жуковский В. Письмо из уезда к издателю // В.А. Жуковский – критик. М.: Советская Россия, 1985. С. 37.

<sup>6</sup> Булгарин Ф. Письмо к А.Ф. Воейкову // Вестник Европы. 1821, №7/8. С. 207.

<sup>7</sup> Рейтблат А. Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: НЛО, 2001. С. 98-108; Лебланк Р. «Русский Жилбаз» Фаддея Булгарина // Новое литературное обозрение. 1999. №40 [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/40/leblank.html> [дата обращения: 15. 12. 2017].

<sup>8</sup> Булгарин Ф. О цензуре в России и о книгопечатании вообще // Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III отделение. М.: НЛО, 1998. С. 45-47.

образом, в основе его видения лежали механизмы книжного рынка и журнальной культуры, где роли автора и читателя четко разделяются, профессионализируются, а репутация и успех складываются публично, определяясь такими параметрами, как коммерческий успех, продажи, тиражи, подписка (для журнала)<sup>9</sup>.

### *Глинка и представления о романтическом*

Булгаринские взгляды на бытование искусства вызвали в среде «литературных аристократов» резкую критику. Опера Глинки стала своего рода «пространством» столкновений двух обозначенных концепций. И в интерпретации Одоевского «Жизнь за царя» можно рассматривать как *культурно-эстетический козырь* в утверждении определенного того типа успеха, художественного вкуса, творчества и его восприятия, которые разделяли многие влиятельные аристократы его круга В. Жуковский, В. Одоевский, М. Виельгорский и др.

Их концепция искусства определялась *романтическим мировоззрением*<sup>10</sup>, чему отвечали и эстетические взгляды Глинки. Как свидетельствуют письма и «Записки» композитора, в его когнитивной карте преобладало романтическое восприятие жизни и судьбы, как чего-то заданного, предначертанного, а в минуты трагического ощущения бытия Фортуна превращалась в Рок и Фатум. Оба этих проявления – Рок и Провидение – являлись ключевыми для романтической историософии и для трактовки житейских перипетий<sup>11</sup>. Так, в «Записках» он сообщает о своем музыкальном предназначении, которое он ощутил лет в десять или одиннадцать, завершая их знаменитыми словами «музыка – душа моя»<sup>12</sup>. Он часто ссылается на «судьбу», а неприятности воспринимает с покорностью фаталиста.

Еще одна константа в мышлении романтического художника - *служение Прекрасному, Искусству*, что являлось идеалом и Глинки, и Одоевского. Характерно эмоциональное высказывание глинкинского наставника по пансиону Кюхельбекера в письме к Одоевскому: «Тебе и Грибоедов, и Пушкин, и я завещали все наше лучшее; ты перед потомством и отечеством представитель нашего времени, нашего *бескорыстного служения*

<sup>9</sup> Подробнее о противостоянии в литературе нескольких концепций искусства см.: Вацуро В. Пушкин и литературное движение его времени // Новое литературное обозрение. 2003. № 59 [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/vac.html> [дата обращения 15. 12. 2017]

<sup>10</sup> О романтическом мировоззрении в музыке см., например: Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма. Сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМИК, 1987. С. 5-30.

<sup>11</sup> О русском романтическом мировоззрении и его доминантах см.: Вайскопф М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М.: НЛО, 2012. 696 с.

<sup>12</sup> Глинка М. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 10.

к художественной красоте и к истине безусловной (курсив мой. – Е.Л.)!»<sup>13</sup>. Конечной целью своего творческого процесса они воспринимали не публику, как Булгарин, а сочинение, своего рода «вещь в себе». Поэтому в «Записках» композитор так просто и без эмоций рассуждает о неисполнениях своих сочинений или без малейшего колебания отказывается от грамот и премий. Как вспоминал В.Н. Кашперов, «после придворного концерта в Берлине Глинке был предложен орден или денежное вознаграждение, но он до того был недоволен исполнением, что отказался и от того, и от другого»<sup>14</sup>. А сам Глинка в 1856 г. писал ему, что чувства в музыке, к воплощению которых и должен стремиться истинный художник, «получаются от вдохновения свыше», как впрочем и постижение законов инструментовки есть удел лишь гениев<sup>15</sup>. Так, сам замысел «Сусанина» композитор подает как озарение, трансцендентный акт, связывающий его с высшими силами: «как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы и мысль противопоставить русской музыке – польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки – все это разом вспыхнуло в голове моей»<sup>16</sup>.

Редкие в эпистолярном наследии Глинки описания собственного творческого процесса неизменно подаются через *риторику вдохновения, которое в системе координат романтиков приходит вместе с музой*, воспринимаемой неотъемлемым атрибутом настоящего гения. В письмах композитора читаем: «Муза моя не докучлива, молчит – и, слава Богу»<sup>17</sup>. Муза не терпит материального измерения, она свободна, поэтому композитор сетует: «не редко грущу и задумываюсь, помышляя, что принужден употреблять бедную музу средством к существованию»<sup>18</sup>. По возвращению в Северную столицу в 1838 г. он, как и многие русские романтики, мечтает об уединении на природе: «Здесь вечная суета и тревога, от которых пустеют голова и сердце», «...где при этих данных взяться вдохновению, и да что с ним делать»<sup>19</sup>.

Еще одна важная антитеза «литературной аристократии», которой придерживался и Глинка, заключалась в противопоставлении независимого художника и дельца-чиновника, расчетливо делающего карьеру с помощью литературного труда. Помимо романтической дуалистичной картины мира, в формировании этой ментальной конструкции большую роль сыграла

<sup>13</sup> Кюхельбекер В. Письмо к князю В. Одоевскому от 3 мая 1845 г. // Отчет императорской Публичной Библиотеки за 1893 г. СПб., 1896. С. 71.

<sup>14</sup> Воспоминание о Глинке // Русский архив. 1869. № 7. Кн. 7-8. Стлб. 1137-1144.

<sup>15</sup> Письмо к В. Кашперову от 10 / 22 июля 1856 г. // Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 2: Письма и документы. Л.; М.: Музгиз, 1953. С. 18.

<sup>16</sup> Глинка М. Записки... Указ. соч. С. 64.

<sup>17</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 2... Указ. соч. С. 288.

<sup>18</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 2... Указ. соч. С. 290.

<sup>19</sup> Там же.

установка эпохи: с конца XVIII в. чиновники имели низкий общественный статус в России. Запутанность законов и судебной системы, государственный произвол сказались на том, что они ассоциировались в общественном сознании со взяточничеством, корыстолюбием и честолюбием<sup>20</sup>. По-видимому, эта антитеза присутствовала и в ментальности композитора, о чем косвенно свидетельствует письмо от 19 июля 1838 г. к Кукольникову: «Не смотря на все неприятности пути (во время поездки в Малороссию с целью набора певцов для Певческой капеллы. – Е. Л.), я благословляю судьбу за это путешествие, оно меня образумило – я теперь буду другой человек – не сумасшедший автор музыки, а отличный и исправный чиновник»<sup>21</sup>. Но чиновником, как известно, Глинка стать не смог.

Идеал художника, согласно Глинке – *красота*, понимаемая им как воплощение идеальной формы. В письме к Кашперову и «Заметках об инструментровке» он расшифровывает, указывая, что идеал музыкальной формы, реализующий его эстетические представления, связан с «ничем ненарушимой соразмерностью целого и частей»<sup>22</sup>. Неотъемлемым свойством красоты является, по его мнению, *простота*, которая, например, в оркестре, выражается в отсутствие шума и преувеличенности<sup>23</sup>. Простоты не хватало Россини, Мейерберу и Верди, так как они, по мнению Глинки, злоупотребляли эффектами<sup>24</sup>.

Еще один важный элемент эстетики Глинки – *требование оригинальности*, которая, однако, не должна вступать в противоречие с естественностью, понимаемой как производное от природного, натурального. Принципом оригинальности он руководствовался, например, в выборе сюжета для национальной оперы. Он говорил о нем и в «Заметках об инструментровке»: «Пристрастие композиторов к известным сторонам, известным приемам оркестровки – такая же вредная односторонность, как манерность в исполнителе музыки»<sup>25</sup>.

Схожих взглядов, которые, по-видимому, вырабатывались совместно в салонных обсуждениях, придерживался и Одоевский. Его воззрения на музыкальное искусство можно реконструировать по критическим статьям 1820-30-х гг.<sup>26</sup>. В них намечается разделение между такими эстетическими

<sup>20</sup> Лотман М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.). СПб.: Искусство, 1994. С. 33.

<sup>21</sup> Глинка Записки... Указ. соч. С. 289.

<sup>22</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 1.: Автобиографические и творческие материалы. Л.; М.: Музгиз, 1952. С. 349.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 1... Указ. соч. С. 350.

<sup>25</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 1... С. 351.

<sup>26</sup> Подробнее о критической деятельности Одоевского см.: Вишневская Е. В. Ф. Одоевский в истории книжной культуры России: Дисс... канд. ист. наук. М., 2010.

категориями, как «высокое»/ «истинное» / «классическое» и «низкое» / «развлекательное» / «прикладное»/ «сиюминутное».

### Музыкальная эстетика Одоевского – Глинки (1925-30-е гг.)

Оценка	Одоевский	Глинка
<b>Положительные качества</b>	Талант изобретения, открытие нового: «смелость», «оригинальное выражение», «много нового» (о творчестве польского скрипача К. Липиньского) <sup>27</sup> ; «оригинальность мотивов и огненная инструментация (об увертюре Мендельсона) <sup>28</sup> ; «с Девятой симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир, до сих пор еще не совершенно ясный; не ищите в этой симфонии обыкновенного пения, обыкновенных блистательных фраз, обыкновенных аккордов; здесь все ново: новые соединения инструментов, новые сопряжения мелодий; здесь оркестр не сбор инструментов, где каждый играет свое соло, а потом все вместе; здесь один инструмент – сам оркестр...» <sup>29</sup> .	Требование оригинальности (см. выше)
	Воплощение сильных чувств, эмоциональное воздействие на слушателя: музыка Моцарта дает «наслаждение сердечное», после прослушивания «остается в душе глубокое, неизгладимое впечатление» <sup>30</sup> ;	Воплощение чувств как высшее проявление вдохновения: «получается от вдохновения свыше» <sup>34</sup>

<sup>27</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 99.

<sup>28</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 134.

<sup>29</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 115.

<sup>30</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 98.



	<p>«сердце трепетало в молитвенном умилении» (об опере «Иосиф Мегюля»<sup>31</sup>;</p> <p>музыка вызывает «свежее, горячее чувство», производит в слушателе «нервическое сотрясение», вызывает «возвышенное наслаждение» (об игре и музыке скрипача Арто)<sup>32</sup>;</p> <p>«Песня Бендерова кларнета, как песня родины, льется прямо в сердце» (об исполнении кларнетиста В. Бендера)<sup>33</sup></p>	
	<p>Глубокое содержание: «красота главной мысли» (о «Дон Жуане» Моцарта)<sup>35</sup></p>	«Красота музыкальной мысли» <sup>36</sup>
	<p>Простота искусства: «искусство Верстовского просто, сильно и выразительно»<sup>37</sup>;</p> <p>«простые, невинные, но полные чувства мелодии Роде»<sup>38</sup>.</p>	Естественность, простота, «нигде нет шума и преувеличенности» (о музыке Генделя, Баха, Бетховена, опере «Водовоз» Керубини) <sup>39</sup> .
	<p>Связность целого, продуманная драматургия и линия каждого героя для «полноты драмы» (рассуждает о новой сцене с Ваней, добавленной Глинкой после премьеры)<sup>40</sup></p>	«Благоустройство музыкальной архитектоники», «ничем ненарушимая соразмерность целого и частей» <sup>41</sup> .
	<p>Соответствие музыки и слова: «буквальное согласие его музыки с поэзией. У него каждое слово оттенено соответствующею музыкальною фразою» (о Гимне Верстовского)<sup>42</sup></p>	

<sup>34</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 2... Указ. соч. С. 18.

<sup>31</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 108.

<sup>32</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 117.

<sup>33</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 111.

<sup>35</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 95.

<sup>36</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 1... Указ. соч. С. 349.

<sup>37</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 85.

<sup>38</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 144.

<sup>39</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 1... Указ. соч. С. 349.

<sup>40</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 147.

<sup>41</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 1... Указ. соч. С. 349.

<sup>42</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 91.

	Создание необычного приема: «Добиться эффекта», «произвести эффект» – об оркестре Моцарта в «Дон Жуане» <sup>43</sup>	Произвести эффект
<b>Отрицательные качества</b>	«Звукообольстительность», «внешняя красивость»: «Россини пишет для удовольствия уха» <sup>44</sup> .	
	«Ходульные приемы», модные, востребованные у публики: «старалась угождать своенравным прихотям моды» (о принципах организации концертов) <sup>45</sup>	«Пристрастие композиторов к известным сторонам, известным приемам» <sup>46</sup> .
	Отсутствие вдохновения: «Сухой педантизм немецкой школы» <sup>47</sup> .	
	Отсутствие вкуса: «приторная итальянская водяность, рулады, трели, фиглярство» как определение безвкусыя <sup>48</sup> .	«Манерность исполнителя музыки» <sup>49</sup> В
	Отсутствие целого: «музыка сей оперы не имеет общего характера, но, как говорят немцы, похожа на картинную галерею, составленную из отдельных красот» (об опере «Дон Жуан» Моцарта) <sup>50</sup> .	

Как видно из таблицы, эстетические идеалы композитора и критика очень близки друг другу и даже собственные оценки они формулируют в сходных выражениях. Подобное мировоззренческое родство сделало возможным и их художественное сотрудничество. Этим же, по всей видимости, объясняется и активное протезирование со стороны Одоевского, воспринимающего «Жизнь за царя» весьма лично – как воплощение на практике собственных эстетических установок.

Помимо идеального произведения искусства, в критических статьях Одоевского вырисовывается *образ истинного гения* и критерии его оценки:

<sup>43</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 112.

<sup>44</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 98.

<sup>45</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 116.

<sup>46</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 1... Указ. соч. С. 351.

<sup>47</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 85.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Глинка М. Литературное наследие в 2-х тт. Т. 1... Указ. соч. С. 351.

<sup>50</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 95.

«В мире нравственном два рода гениев: одни рождаются для всех веков, для всех народов и постигают сущность искусства; другие поэтому только гении, что являются во время, сообразное с их собственным духом; одни поражают глубоким чувством, другие этою сообразностию; и те и другие равно увлекают толпу за собою; и те и другие рожают подражателей; но подражатели первых следуют по истинному направлению и потому в произведениях сближаются со своими образцами; подражатели последних, гоняясь за одною случайною, минутною красотою, смешны и жалки: без сомнения, Моцарт принадлежит к первому роду гениев, Россини – ко второму»<sup>51</sup>. Произведения первых вечны и относятся к сфере «небесного», а вторых – временны, сиюминутны.

Среди бесспорных гениев критик выделял: Баха, Моцарта, Бетховена, а к «высокому» искусству относил оратории «Времена года» и «Сотворение мира» Гайдна. Ораторию «Пиршество Александра»<sup>52</sup> Генделя в обработке Моцарта называл «лучшим классическим произведением старой и новой музыки»<sup>53</sup>. Но бесспорным идеалом являлась для него Девятая симфония Бетховена, которая «есть самое оригинальное и многосложное произведение, когда-либо существовавшее в истории искусства»<sup>54</sup>.

Как многие русские романтики, Одоевский и Глинка трактуют образ гения дуалистически: и как избранного Творца, героя-одиночку, превосходящего своими способностями всех смертных и оттого служащего лишь высшим силам, и как альтруистически настроенного спасителя падшего человечества. Так, князь нравоучительно указывает: «Не публика художника, но художник должен вести за собою публику»<sup>55</sup>.

Тема одиночества художника, заданная Гете и Байроном, у Одоевского приобретает и иной ракурс – творец всегда превосходит своего реципиента, поэтому постижение истинного искусства, по Одоевскому, всегда связано с определенными интеллектуальными усилиями. «Великому произведению всегда надобно учиться, как науке», – этот свой тезис критик будет не раз использовать в идентификации «высших» образцов<sup>56</sup>. Так, Девятую

---

<sup>51</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 97-98.

<sup>52</sup> Современное название оратории «Праздество Александра».

<sup>53</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 115. В отечественной периодике 1801-25-х гг. имена этих композиторов упоминается наибольшее количество раз. Гайдну было посвящено 97 публикаций, Моцарту – 38, Бетховену – 20. В качестве сравнения: о Верстовском, который в этот период пользовался расположением публики, написали 11 раз. Статистика составлены по: Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века: в 2-х вып. Сост. Т. Ливанова. М.: Музгиз, 1960-1963. Вып. 2: 1826-1840 (1963). С. 58-100.

<sup>54</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 113.

<sup>55</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 144.

<sup>56</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 115.

симфонию нужно изучить перед прослушиванием по партитуре или в худшем случае – по фортепианному переложению<sup>57</sup>.

Судя по воспоминаниям Глинки, в оценке искусства он опирался на схожую классификацию, усвоенную еще, по-видимому, из занятий с немецким пианистом и композитором К. Мейером (Ш. Майером)<sup>58</sup>, который «объяснял достоинства пьес, отличая классические от хороших, а сии последние – от плохих»<sup>59</sup>. К «хорошей классической музыке» Глинка относил в период до «Жизни за царя» признанных кумиров аристократии: Бетховена, Моцарта, а также Керубини, говоря о «высшей степени совершенства» их произведений<sup>60</sup>.

Возникающая дуалистичная музыкальная картина мира была важна для Одоевского, так как «высокая» музыка для него воплощала высший, метафизический мир, устанавливающий связь земного с Абсолютом. Он рассматривал ее в шеллингианском ключе – как «мир примирения», в который может погрузиться человек, уставший от жизненных противоречий, от борьбы. «...В музыке противоречия жизни исчезают совершенно <...>. Музыке нет препон, нет препятствий, нет нарушенного блаженства; в ней даже не может быть ничего низкого, смешного; эпиграмма, карикатура в музыке невозможны; она отряхнула прах действительности, всякую грубую определенность, но зато настезь открывает она глубокие тайники нашего духа, где задача жизни становится для нас понятною, хотя этой задачи мы не можем выразить словами, как не можем выразить и много другого. <...> Чем выше произведение какого-либо художества, скульптуры, живописи, поэзии, – тем более в нем того, что можно назвать *музыкальностью*, то есть свойством производить впечатление, невыразимое словами...»<sup>61</sup>. Поэтому «музыка должна потрясать душу и возвышать ее»<sup>62</sup>, то есть участвовать в духовном воспитании человека. Эта мысль схожа с идеями Кюхельбекера, высказанными в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» и опубликованными во второй части альманаха «Мнемозина». Он выступает в защиту «высокой» одической поэзии как воплощения гражданских чувств любви к отечеству и к истине. Одоевский распространил эти идеи на музыку.

Разделяя одобрение публики и признание истинных знатоков, он отдает предпочтение последним как настоящим служителям искусства. При этом

<sup>57</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 113.

<sup>58</sup> Подробнее о деятельности Ш. Мейера см.: Мелик-Давтян Н. Неизвестные страницы биографии К. Майера (Письма и записки к В.Ф. Одоевскому) // Opera musicologica №1 [11], 2012. С. 93-109.

<sup>59</sup> Глинка М. Записки... Указ. соч. С. 22.

<sup>60</sup> Глинка М. Записки... Указ. соч. С. 23.

<sup>61</sup> Цит. по: Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы... Указ. соч. С. 65.

<sup>62</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 55.

роль экспертов неизменно отводится аристократии. Как и в прежние времена, когда она выступала в роли мецената, так и теперь утверждается ее право на изысканные художественные впечатления и ее оценку. Это право основано на вкусе, «напитанном глубоким изучением искусства и оживленный пламенной, бескорыстной к нему страстью»<sup>63</sup>.

Говоря о широкой публике, он выделяет несколько групп, называет их «сектами» или «партиями»<sup>64</sup>. Среди них: старое поколение, которое держится за прежних кумиров, и тех, кто слепо следует за модой. Их он обвиняет в приверженности иностранным звездам, в безверии в собственные русские силы и талант<sup>65</sup>. Сюда же относит «знатоков-самозванцев» и «невежд-любителей»<sup>66</sup>, чей вкус не поддержан знанием. На фоне этого большинства критик выводит и небольшую группу «образованных любителей»<sup>67</sup> – еще не экспертов, но стремящихся познать искусство и открыть им свое сердце; именно к ним он обращает и свои статьи. Таким образом, идеалом слушателя, по мнению Одоевского, должен стать русский патриот, беззаветно преданный искусству и изучающий музыкальные сочинения признанных «классиков», согласно указаниям экспертов из высшего общества.

### *Глинка и классическое*

Новая модель русской оперы Глинка, к которой стремился композитор в «Жизни за царя», по-видимому, должна была стать воплощением эстетики «сложного» / «высокого» искусства *par excellence*, а в глинкинской классификации связана с понятием классического как вневременного, универсального.

В этом определении возникает пересечение нескольких смыслов, которые до сих пор актуальны при оценке произведения искусства. С одной стороны, «классическое» стало означать высшую меру признания, «образцовое» сочинение, служащее примером для подражания на все времена. С другой – «классическое» указывает и на связь музыкального мышления композитора с предыдущей эпохой классицизма и его идеалами (в том числе почтительным отношением к «старой», «высокой» традиции, воплощенной в наследие Баха, Генделя, Глюка), не изжившими себя к 1820-30-м гг. В этом можно увидеть отражение исторической логики взаимодействия нескольких эпохальных стилей, когда романтизм из вторичного признака классицизма, как указывает Друскин, приобретает

---

<sup>63</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 87-88.

<sup>64</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 99.

<sup>65</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 85, 98.

<sup>66</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 87.

<sup>67</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 91.

значение первенствующего стиля и вытесняет предыдущий, но сохраняет преемственную связь с ним<sup>68</sup>.

Глинка, восхищаясь гениями предыдущей генерации, понимал эстетику классического как образец вневременного и универсального. Он опирался на произведения Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта и Бетховена, которых почитали в интеллектуальных салонах (например, в салоне графа Мих. Виельгорского). В стиле «Жизни за царя» он нашел баланс между классицизмом, романтическим национализмом, воплощающим «дух народа», и индивидуальным стилем. В его музыке встречаются риторические фигуры, жанрово-национальные элементы, романтический мелос и индивидуальные приемы музыкального языка. В результате появился универсальный опус – *opus perfectum et absolutum*, характеризующий классический стиль в высшем общеэстетическом его проявлении<sup>69</sup>.

В опере Глинки можно выявить некоторые базовые черты классического стиля, заимствованные принципы и музыкальные приемы из сочинений признанных в то время классиков.

1. «Жизнь за царя» предполагает классицистское понимание человека: человек как воплощение добродетелей. При этом «средний» человек приравнивается к богоравному (у Глинки крестьянин Сусанин поднимается до уровня возвышенного, героического, царского), а возникший в XVIII в. образ «народного» монарха-просветителя как идеального правителя связывается с культом милосердия и доброты<sup>70</sup>.
2. Искусство классицизма немислимо без позитивной идеи и без дидактической направленности<sup>71</sup>. У Глинки позитивная идея состоит в гармонизации мира (пусть и ценой смерти главного героя): в эпилоге выстраивается иерархия власти, мира и семьи через обретение единого правителя. При этом в соответствии с классицистическими установками исторический сюжет поднимается до мифологического уровня, в котором диахронный и синхронный аспекты действительности переплетаются, не требуя достоверного изображения быта или психологии далеких эпох. Оттого в польском акте традиционные балетные пачки органично смотрелись (и до сих пор смотрятся) в контексте Польши начала XVII в., а Антонида ходила в корсете и с кокошником.

---

<sup>68</sup> 146. Друскин М. Зарубежная музыкальная историография. М.: Музыка, 1994. С. 23.

<sup>69</sup> Об этом см.: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская консерватория им. Чайковского, 1996. С. 22-23.

<sup>70</sup> Кириллина Л. Классический стиль... Указ. соч. С. 38.

<sup>71</sup> Там же.

3. Для классицизма характерны культ прогресса и движения к высшей цели, развитие музыки от низших форм к высшим, от примитивных к усложненным. Глинка стремится максимально усложнить музыкальный язык оперы, в ней много усложненных форм – крупных сценических картин, в которых сольные номера чередуются с хоровыми и объединяются в сквозные сцены; значительную роль играют контрапунктическая техника и «высокий» ораториальный стиль.
4. В «Жизни за царя» присутствует симфоническая диалектика Бетховена: Глинка попытался создать связное, продуманное произведение искусства, где все элементы музыкального языка – мотивы, лейтмотивы, инструментовка и т. д. – вытекают друг из друга, следуя бетховенской логике симфонизма, что позволило Б. Асафьеву говорить о зарождении русского симфонизма в этой опере. Подобный подход к опере был весьма необычен: широкая публика 1830-х гг. довольствовалась в этом жанре переработкой уже известного материала: современные Глинке отечественные оперы содержали клише и устойчивые интонационные обороты, чего композитор стремился избежать<sup>72</sup>.
5. Классицизм высоко ценил оригинальные музыкальные идеи (Глинка называет их «эффектными»). В эпоху Нового времени музыканты ориентируются на такое произведение, которое должно нравиться и быть понятным максимально большому количеству культурных людей, но в то же время нести на себе печать неповторимой оригинальности. В частности, можно обнаружить известное сходство между сценой бала из I действия моцартовского «Дон Жуана», где в партитуре прописаны три оркестра, помещенных в разных местах сцены и одновременно играющих контрданс на 2/4, вальс на 3/8 и менуэт на 3/4, и оркестровыми экспериментами в «Жизни за царя». Это и размещение духового оркестра на сцене, и противопоставление на уровне всего текста оперы двухдольности и трехдольности как столкновение «своего» и «чужого», которое достигает апогея в полиметрии во время сцены Сусанина с поляками.
6. Как указывает Кириллина, в конце восемнадцатого столетия широко практиковались смешение стилей либо их органичный синтез, особенно в музыке венских классиков, что связано с желанием

---

<sup>72</sup> Frolova-Walker M. Russian music and nationalism from Glinka to Stalin. Yale University Press, 2007. P. 103-104.

достичь универсального «всеобъемлющего классического стиля стилей»<sup>73</sup>. Такое соединение традиций различных музыкальных школ в едином универсальном стиле можно наблюдать и у Глинки. Как указывалось выше, одной из задач, решаемых Глинкой в опере, было объединение существующих национальных стилей в рамках молодой русской школы (правда, эта идея транслировалась через мировоззренческие установки русского романтизма, впитавшего шеллингианство и немецкий идеализм). В «Жизни за царя» современники отмечали большой удельный вес полифонической техники, ассоциирующейся с немецкой ученостью и церковным / ученым стилем прошлого, воплощением которого являлось творчество Генделя и Баха (фугированная интродукция). Итальянская оперная школа отразилась в использовании элементов стиля *bel canto* и контрастно-составных форм сольных номеров (характерных, например, для опер Беллини).

### ***Точка отсчета***

Оценивая премьерные показы «Жизни за царя», Одоевский в своих многочисленных рецензиях фактически создает *программные манифесты*, доказывающие принадлежность нового опуса Глинки к «высокой» традиции и описывая сопутствующие его появлению романтические и социокультурные атрибуты гениальности. В своих публикациях он отчасти повторяет, укореняет общие идеи, осмысленные и выведенные интеллектуалами в салонных обсуждениях<sup>74</sup>, повторяет их и формулирует с каждым разом все более однозначно, претендуя на интерпретационное единовластие и стремясь повлиять на мнение большинства как эксперт.

В «Первом письме к любителю музыки», опубликованном после первых шести представлений «Жизни за царя», Одоевский указывает на *чудесное её появление* в обыденном мире («забывая» упомянуть, что опера неоднократно обсуждалась и даже репетировалась в салонах): перед премьерой не было рекламы, как принято за рубежом, шумихи, опера произвела впечатление сама по себе, «явилась у нас просто, как будто неожиданно»<sup>75</sup>. Так появлялись все гениальные сочинения – например, вознесенная на вершину пьедестала и им, и Глинкой Девятая симфония Бетховена. Гениальность Глинки Одоевский тесно увязывает с *непризнанностью* его шедевра у широкой публики, что должно указывать на

<sup>73</sup> Кириллина Л. Классический стиль... Указ. соч. С. 21.

<sup>74</sup> Очевидна близость к положениям из статьи Мельгунова, созданной за полгода (!) премьеры. См.: Мельгунов Н. Глинка и его музыкальные сочинения // Русская старина. 1874. Т. 9. Кн. 4. С. 713-723.

<sup>75</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 118.



принадлежность этого шедевра высокому искусству: как и все великие произведения, опера не может быть оценена с первого раза<sup>76</sup>.

Уже в первом «Письме» *национальная мифология* «Жизни за царя» репрезентируется как главный признак истинного искусства, а национальный дискурс оказывается определяющим при оценке места новоявленного творения в истории. «Оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование *русской оперы, русской музыки*»<sup>77</sup>. Он пишет о рубежности этого сочинения, разделяя тем самым историю русской музыки на «до» и «после» премьеры, то есть фактически формируя новую периодизацию музыкального искусства. В 1837 г. он представляет оперу уже как *барометр общественного умонастроения и инструмент для критики высшего света*: после ее выхода «разорвалась завеса, скрывавшая непроницаемо петербургский высший круг и все его суждения; настала эпоха настоящего переворота общих мнений»<sup>78</sup>. Выступая своеобразным обличителем художественного вкуса, «Жизнь за царя» в восприятии Одоевского, делит мир на «своих» и «чужих». Негативно оценивая современность, мифологически заостряя действительность, он сетует: «давно, давно уже говорят о руссизме, о русском, о национальности; а теперь ясно, что высший круг остался тем же жалким, бесхарактерным и притом бессовестным подражателем», на что редакция «Литературных прибавлений» даже сделала сноску о том, что это слишком пристрастное суждение и что «как обычно есть два мнения – за и против, а незнающие встречаются во всех слоях общества» (*Одоевский 1956*, 128). По-видимому, в этой критике возникают параллели с утвердившейся в кругу Одоевского идеей, что нации должны обнаруживать, узнавать и познавать себя в художественных произведениях, национальная авторефлексия подразумевает достижение нового этапа в историческом развитии общества и страны. Об этом, например, писал С.П. Шевырёв в рецензии на перевод романа В. Скотта «Веверлей» («Уэверли»): «Англия сама себя должна была узнать в творениях великого историка-романиста. В нем она достигла своего самопознания. Впрочем, это можно применить и ко всем национальным поэтам. В них народ узнает себя, – и потому национальная поэзия у народа образованного показывает верх его совершенствования, ибо в ней достигает народ цели всех умственных действий – самопознания»<sup>79</sup>.

Одоевский педалирует распространенный в просвещенной аристократической среде мотив о *новой стихии в искусстве*, благодаря

<sup>76</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 120.

<sup>77</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 118.

<sup>78</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 127.

<sup>79</sup> Шевырёв С. Перевод романа В. Скотта «Веверлей» // Московский вестник. 1827. № 20. С. 415.

которой синтезируются прошлые достижения европейских школ в музыке: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе – *новая стихия* в искусстве, и начинается в его истории новый период: *период русской музыки*<sup>80</sup>. Глинка постиг таинство итальянского пения и немецкой гармонии, к тому же глубоко проник в характер русской мелодии (а значит, и в «дух народа», который, согласно романтикам, воплощается в фольклоре). При этом «русское» воспринимается критиком, так сказать, дистанцированно – через категорию «необычности». Такой подход, когда «свое» постигается как «чужое» был свойственен и европейским романтикам. Одоевский приводит строки из письма, полученного от одного любителя музыки<sup>81</sup>: «Даже в самых веселых песнях, сколько тишины и благонравия, даже когда народ ликует при венчании царя, автор сумел сохранить его песням свойственную ему скромность, а в печальном, так называемом заунывном его пении у Глинки, в каждом звуке есть, кажется, слеза»<sup>82</sup>.

Декларируя *необычность и сложность* оперного жанра «Жизни за царя», Одоевский оценивает ее через понятие «своего» / национального, что и должно стать ключом к ее постижению: почти все музыкальные фразы, указывает он, оригинальны (вспомним о требовании оригинальности как одном из ключевых для «высокого» / «классического»), но при этом «родные русскому слуху»<sup>83</sup>. «Впервые употребление этих форм было сделано в таком размере, как в опере», и «русская мелодия» оказалась «возвышена до трагического стиля»<sup>84</sup>. Автор пренебрег «теми заповедными фразами, которыми оканчивается всякая итальянская пьеса», «музыка продолжается непрерывно», публика даже не знает, где ей хлопать. Исключительность и сложность сочинения заключаются также в том, что «прежде родилась музыка» (по Одоевскому – высшее искусство), а потом Розен сочинял к ней текст, что «заставило поэта изобретать совершенно новые размеры стихов»<sup>85</sup>. Среди новаций критик также отмечает искусные контрапункты, свежие мелодические ходы, «почти мимоходом рассыпанные композитором щедрою рукою по всей опере»<sup>86</sup>, оригинальность контрастов между поляками и русскими, необычные размеры (семидольник) и строение периодов (семитактник); польский акт также написан ново и изящно.

---

<sup>80</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 119. Во «Втором письме» называет оперу Глинки «новым шагом в искусстве» (Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. С. 120).

<sup>81</sup> Одоевский скрыл имя автора письма. Авторство приписывается Ф.Ф. Вигелю, автору известных мемуаров о первой трети XIX в. См.: Вигель Ф. Записки. М.: Захаров, 2000.

<sup>82</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 125.

<sup>83</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 119.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 120.

<sup>86</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 121.

Как следствие, гениальная музыка производит небывалое эмоциональное воздействие, особенно на истинных ценителей прекрасного (подразумеваются те, кто соответствуют эстетической «психограмме» критика). После четырнадцати представлений Одоевский доверительно пишет, обращаясь к ним: «я видел ваши слезы и уверен, что найду отзыв на эти строки в душе нежной и образованной»<sup>87</sup>. Только такие души, по мнению критика, способны оценить все величие глинкинского творения.

Как и все гениальные произведения прошлого, эту оперу, настаивает Одоевский, можно понять только после нескольких прослушиваний, то есть после *изучения* ее сложного, многомерного текста. «Единодушный голос публики», то есть всенародное признание, появился лишь после пяти-шести представлений, что является «признаком верного и долгого успеха»<sup>88</sup>. Тем самым Одоевский дает понять, что Глинка относится к первому роду гениев, чье творчество останется на долгие века. В публикациях критик сознательно заостряет «неприятие» оперы в высшем обществе, видимо, желая указать на необычайную сложность сочинения, ее недоступность простому созерцанию.

*Универсальность* образов «Жизни за царя» находит выражение в создании нового характера: чистый русский характер достигает у Глинки высшего трагического стиля – совершается «возвышение народного напева до трагедии». За это автор оперы «получает право на почетное место между европейскими композиторами»<sup>89</sup>.

Таким образом, в «Жизни за царя», по мнению Одоевского, присутствуют все признаки гениальности и «высокого» / «классического» искусства, причем в превосходной степени (оригинальность, инновации, идея синтеза и прогресса, «спасение» Европы через открытие молодых русских сил, простота и красота, сильное эмоциональное воздействие на души слушателей), а потому создание такого произведения «есть дело не только таланта, но гения!»<sup>90</sup>. Гениальность композитора раскрывается в первую очередь через национально-окрашенные атрибуты, так как только истинный сын своего народа может создать произведение, выражающее суть нации.

Кроме того, Глинка – «русский, благородный, образованный, с пламенной душой, с величайшим талантом понял русскую национальность»<sup>91</sup>. В этом определении Одоевский следует принятым биографическим топосам репрезентации публичных лиц в прессе – подчеркивает его благородство, перечисляет набор добродетелей, нивелируя

---

<sup>87</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 126.

<sup>88</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 120.

<sup>89</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 125.

<sup>90</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 119.

<sup>91</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 126.

тем самым дистанцию между сословными различиями композитора-аристократа и потенциальной публики: вместо аристократической этики и практик поведения педалируются общечеловеческие нравственные характеристики<sup>92</sup>.

Да и само публичное исполнение оперы критик оценивает как особое деяние Глинки, приравняемое к подвигу: композитор «горестно расстался с любимой своей мечтой», «бросил ее на позорище света»<sup>93</sup>. В отличие от Булгарина, Одоевский, скорее всего, рассматривал такое исполнение как горестную, хотя и неизбежную необходимость, противопоставляя в духе романтического дуализма сочувственное общение в кругу избранных общественному обсуждению толпы.

### ***Война критиков***

Отказавшись публиковать третью статью Одоевского о премьере «Жизни за царя» в «Северной пчеле», Булгарин тем самым подверг сомнению краеугольные положения его статей и эстетических установок в целом. При этом в своих собственных выступлениях редактор «Пчелы» рассуждал скорее об общих закономерностях в эволюции искусства, чем собственно о глинкинской музыке. Продолжая давний диспут с Одоевским, он указывал, что считает невозможным наступление никакой новой эпохи в музыке, так как все музыкальные техники, жанры и обороты уже существуют, и в целом опера напоминала ему попури. Как указывает Рейтблат, возникший конфликт между литературными аристократами пушкинского круга и Гречем, Булгариным и Полевым можно рассматривать с социокультурной точки зрения – как конфликт между двумя типами художественной системы<sup>94</sup>. Одна ориентирована на автономный институт литературы, книжный рынок с «правом голоса» любого читателя. Другая – на элитарную публику, обладающую хорошим образованием и вкусом, представленную в основном в аристократических кругах. Произведение искусства здесь претендовало на высшую этическую ценность, а гений считался пророком. Подобное противостояние, как показал анализ критических статей о «Жизни за царя», наблюдалось и в отношении музыкального искусства. Однако в действиях Одоевского и других рецензентов его круга можно увидеть и некоторое противоречие: желая признания лишь у избранных и «просвещенный любителей», они вместе с

---

<sup>92</sup> Подробнее о биографическом жанре в России см.: Калугин Д. Искусство биографии: изображение личности и ее оправдание в русских жизнеописаниях середины XIX в. // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 84-113.

<sup>93</sup> Одоевский В. Музыкально-литературное... Указ. соч. С. 126.

<sup>94</sup> Рейтблат Как Пушкин вышел в гении... Указ. соч. С. 98-107.

тем настойчиво публиковали рецензии в периодике, рассчитанной на широкую публику, что являлось фактически «битвой» за читателя/слушателя.

Через многочисленные рецензии о «Жизни за царя» Одоевский озвучивает / решает несколько связанных друг с другом проблем: вкусы публики и классификация русской публики, перераспределение власти в публичном пространстве и установление элитарной парадигмы в искусстве в противовес коммерческой. Он борется за создание нового общества, общества интеллектуалов без сословных ограничений, посвятивших свою жизнь эстетическому созерцанию / изучению Прекрасного, тем самым способствуя достижению высшего познания жизни (по Шеллингу). Появление произведения искусства, и прежде всего «Жизни за царя», дает ему возможность реализовать некоторые тезисы своей социально-эстетической теории (идеальное сотрудничество между экспертом-критиком и публикой, которая в процессе коммуникации воспитывается, обучается «высокому» искусству, способу его прочтения, постижения) на практике. Публичный спор с Булгариным по поводу «Жизни за царя», о том, каково должно быть мнение об искусстве, и кто присваивает успех, выиграл Одоевский. Опера получила поддержку не только среди элиты, чье мировоззрение и взгляды на «национальное» нашли отражение в сочинении, но и у большинства. Многие мысли, высказанные Одоевским – о новой эре и начале русской музыки – затем неоднократно тиражировались будущими поколениями, предопределив на несколько веков вперед мифологию этого произведения.

Концепция искусства Одоевского, основанная на романтическом мировоззрении, утвердилась как образцовая, а выведенные в статьях о «Жизни за царя» критерии оценки распространялись на любое произведение искусства.