



*Лащенко Светлана Константиновна*

**О ЦЕНЗУРНЫХ ТРЕБОВАНИЯХ ЧИНОВНИКОВ И  
«ЦЕНЗУРНЫХ БЕЗРАССУДСТВАХ» ОПЕРНЫХ КОМ-  
ПОЗИТОРОВ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ**

**Т**ема взаимосвязей цензуры с оперной практикой в дореволюционной России до сих пор не разрабатывалась отечественной музыковедческой наукой. Между тем, проблема взаимодействия авторов и Дирекции императорских театров с многочисленными цензурными ведомствами открывает колоссальное поле для научного исследования. Без преувеличений можно сказать, что это важнейшая составляющая истории отечественной музыкально-театральной культуры, сама по себе драматичная и очень противоречивая. Ее анализ может не только открыть неведомые грани судьбы оперного искусства в России, но и заставить во многом по-новому отнестись к его творцам.

Остановимся лишь на одном аспекте проблемы – цензурном контроле музыкальных текстов опер, затрагивая по касательной вопросы цензурных изменений текстов вербальных. Правки последних более органично вписывались в общие требования цензурных ведомств. А вот со звуками все было значительно сложнее.

Несть числа операм, терпевшим от вмешательства цензуры – светской, церковной, военной. Практически к каждому из предполагаемых к постановке оперных сочинений все цензурные ведомства имели

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

определенные претензии. И российскую практику в этом смысле никак нельзя назвать уникальной.

В Европе цензурирование опер долгое время зависело от вкусов сюзеренов. Но по мере «огосударствления» оперного искусства дело все более и более активно брали в свои руки чиновные ведомства, встававшие на стражу интересов церкви, политиков, военных, отстаивая интересы власть предержащих.

Уже в начале 19-го столетия в сочинение, готовящееся к сценическому воплощению, вносились изменения, которые зачастую могли кардинальным образом повлиять не только на текст произведения, его название, на состав действующих лиц, их имена, место действия и прочее, но, в конечном итоге, на судьбу произведения.

Как известно, в крайне неблагоприятных условиях проходила подготовка премьеры оперы Бетховена «Фиделио» (в первоначальном авторском названии «Леонора, или Супружеская любовь»). Летом 1805 года композитор завершил партитуру. На 30 сентября была назначена премьера. Однако неожиданно произведение было отвергнуто театральной цензурой по политическим мотивам.хлопоты создателей оперы, ссылки на мнение Императрицы Марии Терезии Сицилийской, одобрявшей сюжет, на существовавшие прецеденты исполнения других опер по той же пьесе сыграли свою роль. Запрет был снят, но с условием переработки наиболее резких сцен и изменением имени главной героини. Формально премьера состоялась всего на 5 дней позже намеченной даты. Однако ситуация с запретом/дозволением сыграла существенную роль в судьбе спектакля, отношения к нему публики, сказавшись на решении композитора отозвать партитуру и отказаться от исполнения оперы [3, 362–363].

Цензура отвергла либретто Э. Бауэрнфельда, по которому создавалась опера Ф. Шуберта «Граф фон Гляйхен» (1827/1828, неокончена)

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

[7, 18], требовала переименования «Немой из Портичи» Д.-Ф.-Э. Обера (1828), «Вильгельма Телля» Дж. Россини (1829).

С серьезными трудностями пришлось столкнуться постановщикам оперы Дж. Мейербера «Гугеноты» в Лейпциге (1837). Под давлением цензоров религиозное противостояние гугенотов и католиков превратилось в борьбу «англикан» и «пуритан», а само действие было перенесено в Англию. На других немецких сценах происходящие в опере события приспосабливались к ряду эпизодов истории итальянского народа.

Жесткий отпор цензуры вызвала опера Дж. Верди «Риголетто» (1850/1851). Чиновники требовали не только изменить политическую направленность сюжета, основанного на «крамольной» драме В. Гюго «Король забавляется», но и пересмотреть образ всемогущего короля, кардинально изменить сцену убийства, а также трактовку образа главного героя и, как известно, Верди пришлось на многие требования согласиться.

Не менее требовательной была цензура и в своем отношении к опере Верди «Бал-маскарад» (1859). Обстоятельства политической жизни придали особую силу давно существовавшему запрету на сцены царубийства или любого другого покушения на жизнь представителя высшей власти. Верди было предложено перенести действие оперы в средневековую Францию, короля превратить в простого дворянина, отказаться от сцены убийства на балу. Композитор долго не принимал цензурных требований, но в результате переговоров авторов и цензоров, длившихся почти год, был достигнут компромисс: цензура смягчила свои требования, на определенные уступки пошел и Верди.

Споры с цензурой сопровождали постановки и «Полиевкта» (1840), и оперу «Дон Себастьяно Португальский» (1843) Г. Доницетти, и многие другие сочинения европейских авторов.

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

Видимо, здесь срабатывал некий общий принцип защиты власти от опасных для нее идей. Можно сколь угодно долго обсуждать обоснованность подобной защиты и средств, которые при этом выбирались. Несомненно одно: предпринимаемые подобным образом цензурные меры направлялись на удержание этического, эстетического и политического сознания современников в неких рамках, препятствуя тем самым развитию процесса идеологической энтропии.

Россия в этом смысле «всего лишь» повторяла европейский путь. Разумеется, повторяла со своими отличиями.

Как правило, русские оперные авторы соглашались с предъявляемыми им замечаниями. Наиболее уступчивыми были либреттисты: они без особых возражений вносили правки в вербальные тексты. Главным для большинства из них оставалось сохранить текст, эквиритмичный музыке и фонетически соотносимый с мелодическим развитием вокальных партий.

Значительно менее покладистыми были композиторы. Один из наиболее красноречивых примеров тому — история постановки оперы А.Г. Рубинштейна «Купец Калашников»<sup>1</sup>.

Премьеры спектакля, состоявшиеся 22 февраля/5 марта и 25 февраля/8 марта 1880 года, прошли с большим успехом. Однако день первого показа сочинения совпал с днем казни государственного преступника И.О. Млодецкого<sup>2</sup>, и заключительная сцена оперы, в которой

---

<sup>1</sup> Летом 1879 года композитор предложил сочинение к прослушиванию. В письме к Э.Ф. Направнику А.Г. Рубинштейн писал: «Я кончил 3-актную оперу “Купец Калашников” и очень бы желал, чтобы она поставлена была на русской оперной сцене в будущем сезоне. Хотите познакомиться с ней? Я готов Вам ее сыграть (спеть?!), хотите у Вас, хотите, у меня, где Вам будет угодно, в какой день и час Вы назначите. Почтите меня ответом, я жду с нетерпением. Весь ваш А.Г. Рубинштейн». А.Г. Рубинштейн – Э.Ф. Направнику. 12 (24) июня 1879 г. [2, 304].

<sup>2</sup> Ипполит Осипович Млодецкий (1855–1880) 20 февраля 1880 года предпринял единолично покушение на М.Т. Лорис-Меликова. Следствие по делу было начато в день покушения и в тот же день окончено. 21 февраля состоялся суд. 22 февраля

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

царь Иоанн велит казнить купца Калашникова, вызвала вполне прозрачные ассоциации. Император Александр II выказал недовольство совпадением, и дальнейшие представления оперы «были признаны несвоевременными»<sup>3</sup>.

Тяжелая память о знаковом совпадении продолжала сказываться на судьбе оперы и годы спустя. В 1882 году, в ответ на ходатайство И.А. Всеволожского о постановке «Купца Калашникова» было получено дозволение ставить отдельные сцены, но без трагического финала. Рубинштейн на предложенный компромисс не согласился, что было зафиксировано в рапорте Всеволожского в канцелярию Министерства двора. В том же рапорте Директор театров просил дать ему четкие указания о решении вопроса: средства на спектакль были потрачены немалые, декорации пылились в запасниках, а артисты жаловались на бессмысленно затраченное время и силы.

Спустя несколько месяцев было дозволено поставить оперу целиком, за исключением кое-каких «незначительных» купюр. Но Рубинштейн продолжал протестовать и против них. Возражение композитора совпало с невозможностью предоставить для постановки новые декорации, и премьера оперы была отложена.

В 1889 году «Купец Калашников» был возобновлен и снова после двух спектаклей (10/22 и 13/25 января 1889 года) оказался под запретом.

---

Млодецкий был казнен. Русское общество было до крайности возбуждено происшедшим. 20–22 февраля северная столица только и жила свершающимся событием. Казнь Млодецкого вызвала самые разноречивые чувства – желание заступиться за преступника (ходатайство В.М. Гаршина), психологический интерес к поведению обреченного человека (присутствие на казни Ф.М. Достоевского), патологическое любопытство (на площади собралось до 50 000 человек, за присутствие на месте казни платили от 50 копеек до 10 рублей).

<sup>3</sup> Слова эти приводит И. Тюменев в статье «Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове» [9, 203–204].

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

Рубинштейн вспоминал: «Государь приказал через восемь лет [после первого запрещения оперы — *С.Л.*], чтобы поставили. Оперу поставили. Затем его стали отговаривать, и государь приехал на репетицию, чтобы проверить, можно ли давать “Калашникова” или надо запретить. В театре был весь двор. Победоносцев и другие важные личности. Днем это было. Пели прелестно, представлено было великолепно. Государь сказал, что не видит препятствий к постановке. Дали раз, дали второй раз и, ни слова не говоря и не объясняя причины, запретили. Говорили, что Исидор<sup>[4]</sup> поехал к государю и настоял на запрещении. Государь спросил себе либретто и велел мне сказать, что его надо переиначить. Я ответил, что переиначивать не стану, что не хочу Лермонтова изменять. Всех очень изумило, что я не захотел ничего менять. Потом государь сказал, что не видит препятствий к постановке, а препятствия все-таки потом нашли» [2, 457].

Не менее драматично разворачивалась цензурная история оперы «Сестра Беатриче» А.Т. Гречанинова. До последних лет жизни сражался с цензурными вмешательствами Н.А. Римский-Корсаков. Но таких примеров немного, и они лишь подтверждают правило: в большинстве случаев авторы предпочитали с цензурой не ссориться и в вопросах, принципиально не влиявших на характер их сочинений, идти на компромисс.

Интереснее другое. Прекрасно зная о тех цензурных ограничениях, которые были приняты в государстве, авторы русских опер будто нарочно избирали для своих произведений сюжеты заведомо спорные, выводили на сцену героев, против которых, в силу принятых установлений, не могло не возникнуть возражений. Не стоит здесь, думается,

---

<sup>4</sup> По-видимому, речь идет о Митрополите Исидоре (Никольском)

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

фетишизировать творческую дерзость, видеть в ней намеренное противостояние власти или тем более некий антигосударственный демарш. Но и не обращать внимание на данный факт также было бы неверным.

Мне удалось обнаружить лишь один случай, когда композитор взял на себя труд заранее задуматься над безопасностью сюжета с точки зрения требований цензуры и осмотрительно отказаться от замысла еще на стадии его разработки. П.И. Чайковский, размышляя о создании оперы «Капитанская дочка» по А.С. Пушкину (1885–1888 гг.), в числе неоспоримых минусов называл потенциальный конфликт с цензурой. В письме к Великому Князю Константину Константиновичу он сообщал: «“Капитанскую дочку” я не пишу и вряд ли когда-нибудь напишу. По зрелом обдумании я пришел к заключению, что этот сюжет не оперный». Развивая суждение, Чайковский отмечал сложность воспроизведения «музыкальными красками» характеров героев, одновременно подчеркивая: «Несмотря на самые благоприятные условия, я не думаю, чтобы оказалось возможным появление на сцене Пугачева. Ведь без него обойтись нельзя, а изображать его приходится таким, каким он у Пушкина, т.е. в сущности удивительно симпатичным злодеем. Думаю, что как бы цензура ни оказалась благосклонной, она затруднится пропустить такое сценическое представление»<sup>5</sup>.

В целом же русские композиторы весьма безрассудно обходились с выбором тем для оперных замыслов. Анализируя массив данных об оперных идеях отечественных авторов – как реализованных, так и оставшихся на уровне предварительной разработки, – невольно приходишь к предположению: либо композиторы работали так, будто цензурные требования для них вовсе не писаны, либо они априори были

---

<sup>5</sup> Чайковский П.И. – Вел. Кн. Константину Константиновичу. 30 мая 1888 г. [11, 529].

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

готовы к «войне» с запретами, уверенные в том, что победа в такой «войне» будет на их стороне.

Приведу лишь один пример – оперу А.С. Даргомыжского «Эсмеральда» по «Собору Парижской богородицы» В. Гюго.

В 1839 году молодой композитор, начав работу над ней, прекрасно знал о весьма сложной цензурной истории романа в России. Как известно, роман был переделан в оперное либретто самим В. Гюго для Луизы-Анжелины Бертен<sup>6</sup>. Авторами русского перевода французского либретто<sup>7</sup> стали А.С. Даргомыжский, Н.Ф. Линдфорс (Аксель)<sup>8</sup> и А.П. Башуцкий<sup>9</sup>. Последний, герой нашумевшей цензурной истории<sup>10</sup>,

---

<sup>6</sup> Луиза-Анжелина Бертен (1805–1877) – дочь Луи-Франсуа Бертена, главного редактора известной газеты *Journal des débats*, близкий друг В. Гюго. Известно, что созданию оперы способствовал Г. Берлиоз (дававший советы по оркестровке), Ф. Лист (подготовивший клавиры), а также французский певец-тенор А. Нурри (исполнивший роль Феба). Чаще всего обилие таких «звездных» помощников объясняют влиятельностью семьи Бертен. Однако были тому и другие основания: Луиза Бертен была достаточно известна в художественных кругах Франции. Она являлась автором двух книг, одна из которых («Колосья») получила премию Французской Академии, ряда кантат, камерных симфоний, квартетов и трио, вокальных и инструментальных произведений, а также четырех опер, в том числе – «Фауста» (1831) и «Эсмеральды» (1836). Впрочем, последняя, поставленная в Парижской опере, успеха не имела.

<sup>7</sup> Во многом русский перевод французского текста В. Гюго создавался к уже написанной А.С. Даргомыжским музыке.

<sup>8</sup> Репутация Николая Федоровича Линдфорса (1812–1848), в целом, была вполне благополучна. Он являлся автором прижизненного перевода сочинения знаменитого Г. Жюмани «Политическая и военная жизнь Наполеона», сотрудником одной из виднейших русских энциклопедий – «Энциклопедического лексикона» А.А. Плюшара и «Военного энциклопедического лексикона» Л.И. Зедделера.

<sup>9</sup> Известность в свете Александра Павловича Башуцкого (1801–1876) была достаточно скандальной. Сын петербургского коменданта и члена Верховного уголовного суда над декабристами (и потому с детства часто бывавший при Дворе), писатель, издатель, помощник статс-секретаря государственной канцелярии, он был известен как отчаянный прожектер. Начав военную карьеру, проявив себя как литератор, выпустив в свет сочинения яркой демократической линии, служба в Государственном Совете и выйдя в отставку из-за растраты, он закончил свои дни послушником в монастыре. Современникам А.П. Башуцкий был известен в том числе и как адъютант графа Милорадовича (с 1820 года), остававшийся при нем в трагический день гибели.

<sup>10</sup> Одна из повестей А.П. Башуцкого – «Водовоз» – обратила на себя внимание Николая I, оставшегося недовольным сочинением, и Бенкендорф, вызвав Башуцкого, сделал ему «умеренное увещание». Однако ходили слухи, что Башуцкий вел себя у



## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

был в ту пору явно неблагонадежен, находясь в поле зрения Императора и А.Х. Бенкендорфа и, как соавтор либретто, казалось бы, был «откровенно нежелателен».

Другой причиной настороженного отношения к новому оперному замыслу стал сам литературный первоисточник. Отрывки «Собора Парижской Богоматери» начали публиковаться в русском переводе в год его выхода в свет (1831). Но полностью роман в то время так и не был напечатан из-за цензурных ограничений [1, 783–795]. Не публиковался он полностью и в последующие десятилетия, хотя в 1850-х годах интерес к творчеству французского романиста разгорелся с новой силой. Только в 1862 году произведение было опубликовано полностью (в русском переводе Ю.П. Померанцевой) в журнале «Время», а в 1874 году вышло отдельной книгой.

Таким образом, в конце 1830-х – 1840-х годах «Собор Парижской Богоматери» был сочинением французского романиста с «русской цензурной историей», а в триумvirат создателей русского перевода авторского либретто входили люди сомнительной общественной репутации. Тем не менее работа была начата и, судя по всему, вполне успешно продвигалась. Даргомыжский намеренно шел на своеобразный «идеологический эпатаж», отдавая себе отчет в существующих рисках, но полагавший, вместе с тем, что именно они способны будут при благоприятном развитии событий подтолкнуть интерес слушателей.

Что, собственно говоря, и произошло.

---

Бенкендорфа вызывающе-непримиримо. Когда Бенкендорф сделал автору выговор за восстановление низших классов против высших, аристократий, Башуцкий, будто бы, ответил, что он не имел в виду аристократии по той простой причине, что «ее у нас нет, а есть только чиновники». Инцидент остался без явных последствий, но вскоре издательская деятельность Башуцкого прекратилась.

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

Познакомившись с русской версией либретто, цензура потребовала, дабы ограничить связь сюжета оперы с церковной темой, превратить Клода Фролло, архидьякона, – в синдика, Собор Парижской Богоматери – в ратушу и, главное, изменить развязку сюжета<sup>11</sup>. Даргомыжский оказался поразительно уступчивым, согласившись почти на все цензурные требования, понимая: выполненные надлежащим образом, они зададут спектаклю мощный рекламный импульс. С одной стороны, произведенные изменения будут выглядеть в глазах даже непросвещенного зрителя откровенным «насилием» над уже известным романом. С другой, задав ему иной вектор сюжетного развития, превратят сюжет оперного сочинения в известного рода «сиквел», породив вполне понятный интерес к новому варианту развития трагической фабулы. Не удивительно, что премьера «Эсмеральды» в Большом театре прошла при аншлаге. Успех был огромен<sup>12</sup>, что, по сути дела, подтверждало оправданность расчетов композитора. И не так уж важно, с этой точки зрения, что премьерный ажиотаж вскоре угас, что «приманки» в виде русской версии французского романа оказалась недостаточно для того, чтобы произведение молодого автора прочно вошло в репертуар. Постепенно все более явными становились недостатки музыки начинающего композитора. Интерес публики к новинке стал падать уже после второго представления, и в следующем сезоне «Эсмеральда» сошла со сцены. Но в интересующем нас контексте важнее подчеркнуть другое: Даргомыжский обратился к «сомнительному» с точки зрения цензуры

---

<sup>11</sup> Происходящее в финале изобличение преступника и смерть офицера Феба де Шатопера в объятиях Эсмеральды существенно отличаются, как известно, от финала литературного первоисточника.

<sup>12</sup> Успеху в значительной мере способствовал и тот факт, что годом раньше по Высочайшему указу из Санкт-Петербурга в Москву была переведена вся русская оперная труппа, в результате чего в «Эсмеральде» оказались заняты лучшие исполнительские силы: Е.А. Семенова (Эсмеральда), Л.И. Леонов (Феб) С.С. Гулак-Артемовский (Клод Фролло).

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

роману Гюго и, сотрудничая с литераторами, обладавшими не самой лучшей репутацией в глазах Императора, добился того, что его сочинение, не взирая ни на что, все-таки было поставлено на казенной сцене. Правда, на ожидание постановки у Даргомыжского ушло почти восемь лет.

Примеров подобных историй с цензурой можно привести немало, вспомнив и «Бориса Годунова» [5], и «Хованщину» М.П. Мусоргского, и ряд опер Рубинштейна, и сочинения Римского-Корсакова. Чем же можно объяснить причины неуязвимости композиторских замыслов для цензуры?

Думается, ключ к пониманию лежит не только в области вековой русской традиции смягчать строгость законов необязательностью их исполнения. Основопологающим здесь был сам принцип отношения к оперному произведению, суть которого сформулировал еще в 1830-е годы директор императорских театров А.М. Геденов. Хлопоча о постановке на казенной сцене сомнительной с точки зрения цензуры оперы Д.-Ф.-Э. Обера «Немая из Портичи», он в переписке с министром Императорского двора П.М. Волконским доказывал возможность исполнения оперы тем, что «сюжет, <...> в *беспрерывном пении коего слов всегда и половины не слышно*, не может иметь какого-либо вредного влияния на нашей сцене» [8, 86–87]. Это значило, что в понимании деятелей музыкального театра (и, судя по всему, оно разделялось в ту пору цензурным ведомством) в опере главенствует не сюжет и не текст либретто, а музыка. Она способна «перекрывать» слова, которые могут быть и не всегда слышны, и не всегда различимы в исполнении со сцены. Следовательно, их легко можно «смазать», заменить, попросту опустить, пропев определенный звук без слов. Для цензуры это означало, что, давая оценку опере с точки зрения ее благонадежности,

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

главное внимание необходимо переключать с вербального на собственно музыкальный текст оперы, оценивая прежде всего его с точки зрения цензурных правил. Но как это сделать?

Отношение к европейским и русским операм было различным. Даже самые «неблагонадежные» европейские оперы могли быть поставлены в России при условии, что их исполнение состоится на языке оригинала: иноязычие трактовалось практически полным эквивалентом той самой неразличимости пропетых слов, которая нивелировала значение вербального текста, сводя его «вредное влияние» едва ли не к нулю. Так, уже упоминавшаяся «крамольная» опера Обера была разрешена Императором к исполнению только силами артистов немецкой труппы. В исполнении на русском языке было отказано [4]. Поставить оперу с русским переводом было дозволено лишь в 1857 году [4]. Или, к примеру, «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта по пьесе П. Бомарше была исполнена в России в 1785 году силами артистов французской труппы на французском языке, в 1815-м немецкой труппой – на немецком, в 1851-м, итальянской труппой – на итальянском. На русском же она впервые прозвучала в исполнении учащихся консерватории лишь в 1875 году (в переводе П.И. Чайковского), а в казенных театрах и того позднее: в 1901-м в Мариинском театре, в 1926-м – в Большом.

С операми, созданными отечественными композиторами, дело обстояло сложнее. Здесь цензоры сталкивались с прямой необходимостью контролировать музыку в ее соотношении со словом, а priori понятным публике. Для выполнения задачи оперным цензорам следовало обладать не только навыками чтения нотного текста (что, впрочем, по тем временам, было не такой уж редкостью), но и умением оценивать, способна ли созданная композитором музыка перекрыть, а, порой, и скрыть латентную «неблагонадежность» вербального текста, если такая прочитывалась в нем.

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

Таких цензоров всегда было немного. Так, среди музыкантов и театральной администрации репутацией музыкально-чуткого цензора пользовался писатель, действительный статский советник Егор Иванович Кейзер-фон-Нилькгейм (1826–1888). Именно он в немалой степени способствовал продвижению на сцену «Бориса Годунова» Мусоргского [5]. Критически относясь к либретто, он, как в свое время и Геденов, исходил в своем решении из того, что в опере «и слабое либретто при хорошей музыке имеет свои достоинства», а музыка, созданная Мусоргским, безусловно, заслуживает всяческой поддержки [5].

Другим цензором, заслужившим уважение русских музыкантов и театральной администрации, был тайный советник Петр Иванович Фридберг (1818/? – 1887), который получил известность в обществе благодаря своей положительной резолюции (1878) на запрос дирекции императорских театров о возможности постановки находившейся под запретом «Орлеанской девы» Ф. Шиллера в переводе В.А. Жуковского. О том, насколько серьезно подходил Фридберг к визированию оперных сочинений, свидетельствует судьба «Демона» Рубинштейна или «Псковитянки» Римского-Корсакова. Получив последнюю на рассмотрение, Фридберг сделал ряд серьезных замечаний по либретто. Однако, полагая, как и многие его коллеги, что при визировании оперы следует исходить прежде всего из ее музыкальных достоинств, цензор, как вспоминал Римский-Корсаков, «завал однажды вечером» его и Мусоргского «к себе с просьбой сыграть и спеть ему второе действие» [10, 140], к которому у него было немало вопросов. Убежденный музыкой, он, в конечном счете, дал визу для запроса разрешения на постановку.

Но цензоров, подобных Фридбергу или Кейзер-фон-Нилькгейму, было в цензурном ведомстве немного. Умением работать с оперным текстом как определенной целостностью, взвешивать роль музыкального начала и оценивать характер его соотношения с вербальным

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

текстом большинство цензоров не обладало. Потому первоочередной задачей ведомство считало разработку определенных общих принципов подхода к цензурированию нотного текста, выдерживая которые любой чиновник смог бы успешно выполнить порученную ему работу.

В какой-то степени на разработку таких принципов повлияла позиция В.Ф. Одоевского. Составляя в 1866 году служебный документ, касающийся цензурного надзора над церковным пением, он замечал: «Музыка на бумаге, писанная или напечатанная, до минуты своего исполнения *нема* (здесь и далее курсив автора – *С.Л.*), почти не существует, и следственно не может представлять не только ничего предосудительного, но даже и *никакой материи для цензуры*. Цензура может для <...> музыки начаться лишь тогда, когда ее *исполняют*» [6, 73], то есть только в отношении музыки звучащей.

Соображения Одоевского, явно выходявшие за пределы собственно церковной музыки, открывали дорогу и к выработке основ оперной цензуры. Но для этого следовало принципиально «перенастроить» основные методы цензурирования опер, изменить характер надзора, приняв в качестве основополагающего принципа деятельности оценку сочинений лишь по факту их исполнения. Были возможны два варианта решения проблемы, и оба были в свое время опробованы с ориентацией на практику общей театральной цензуры.

Первый состоял в рассмотрении исполняемой на сцене оперы с точки зрения ее соответствия завизированному и утвержденному музыкальному тексту, что напрямую наследовало практике драматического театра.

Как известно, драматические пьесы нередко исполнялись артистами с различными сокращениями, дополнениями, изменениями, что, естественно, сказывалось на целостном тексте, вызывая у цензоров множество вопросов. То же самое происходило и в оперных спектаклях.

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

Дирижеры по договоренности с артистами допускали купюры тех или иных разделов оперных номеров или номеров целиком, порой добавляли номера из других сочинений, что неизбежно влияло на изменение исходного облика произведения, а, нередко и его смысла. В этом случае оперный цензор, как и в драматическом театре, должен был отследить подобные изменения и потребовать соблюдения первоначального, зафиксированного текста. Попытки такого контроля предпринимались, но очень быстро цензурное ведомство от него отказалось, передав подобные обязанности театральным суфлерам. Те же, толкуя задачу как своего рода доносительство, вскоре начали манкировать новыми обязанностями, а позже и вовсе перестали их выполнять, чтобы не раздувать театральные страсти и не навлекать на себя гнев исполнителей.

Второй вариант состоял в осуществлении контроля с точки зрения соотношения в сочинении, как сказали бы мы сегодня, текста и подтекста. Этот вариант также перекликался с уже отработанным цензурным ведомством в отношении драматического театра. Еще в XVIII столетии цензура обращала внимание на искусство актерского интонирования написанного текста, приводившее, зачастую, к возникновению новых смысловых оттенков, порой весьма опасных с точки зрения государственной идеологии. В 1828 году была введена так называемая «двойная» цензура драматических сочинений, предполагавшая дополнительную экспертизу пьес, переходивших из разряда читаемых в разряд исполняемых. Целью такой экспертизы было выявление в тексте слов или фраз, «нейтральных» в письменном тексте, но в устном произнесении таящих опасность «злонамеренной» трактовки.

Проблема состояла в том, что «переименование» смыслов при исполнении пьесы драматическими артистами было феноменом ситуативным. Сегодня текст интонировался так – завтра иначе, и, следовательно, доказать «крамольность» его исполнения было практически

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

невозможно. В опере же такой проблемы не возникало: нотный текст раз и навсегда фиксировал интонирование текста вербального, т.е. его интерпретацию и, теоретически, мог быть «считан» с точки зрения своей потенциальной «злокозненности». Следовательно, цензор, обладающий «хорошим ухом» и вдумчивым отношением к слышимому, должен был уметь распознать (расслышать) «неблаговидные» интонационные подтексты пропеваемых слов.

Но и этот подход к музыкальной цензуре серьезного закрепления в практике не получил. Требовавший специальной подготовки, нацеленный на перспективу, он оказался слишком трудоемким для ведомства. Опробовав разные варианты, убедившись в их сложности, Главному управлению цензуры следовало искать иной путь решения задачи.

Проще всего было достичь искомую цель, сняв с себя ответственность за цензурирование музыки русских опер и переложив ее на некую иную инстанцию, например, театральную администрацию. В таком случае за цензурным ведомством оставался только контроль словесного текста оперы, что являлось делом вполне понятным и посильным. Но театральная администрация не спешила взять на себя решение непростой задачи.

Лишь во второй половине столетия в императорских театрах был сформирован Музыкально-театральный комитет (позднее в нем была выделена специальная «оперная комиссия»), в задачи которого вошла первоначальная оценка представляемой музыки. Только после вердикта, выносимого этим комитетом (комиссией), сочинение ложилось на стол цензора. В Комитет входили опытные музыканты. Как правило, его костяк составляли артисты императорских театров. Были еще и так называемые приглашенные члены, преимущественно, русские компо-



## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

зиторы, оперные исполнители, критики. В какой-то степени члены Комитета стали музыкально-театральными цензорами, а сам Комитет «подставил плечо» цензурному управлению. И теперь именно ему, а не цензурному ведомству, начали адресовать всевозможные упреки в некомпетентности суждений. Иногда такие упреки были справедливы; иногда являлись проявлением личной обиды авторов, приложивших колоссальные усилия к тому, чтобы «протолкнуть» свое сочинение в репертуар императорских театров.

С каждым годом нагрузка на Комитет становилась все больше и больше. Его членам приходилось прослушивать десятки оперных сочинений, из которых лишь единицы могли быть рекомендованы для последующего рассмотрения. Тем не менее суждения членов Комитета были, в большинстве случаев, взвешенными, а внимание к каждому представляемому сочинению – безусловным.

Так, к примеру, в протоколе заседаний Комитета и оперной комиссии за 1911 год читаем:

По поручению Его Превосходительства Господина Директора Императорских театров [В.А. Теляковского – *С.Л.*] комиссия в составе капельмейстеров Гг. А.К. Коутса, Н.А. Малько, А.А. Бернарди, приглашенных лиц Гг. А.К. Глазунова, Ц.А. Кюи, Н.Ф. Соловьева, А.К. Лядова, А.С. Танеева и Заведующего оркестрами Э.А. Крушевского, выслушавши представленные на рассмотрение нижеуказанные оперы, нашла:

28 Марта 1911 года

1) что музыка оперы «Каширская старина» в 4-х действиях соч. М.М. Иванова в мелодическом отношении за самыми редкими исключениями отличается бесцветностью и обыденностью, подчас сбивается на опереточный стиль, а в патетических местах впадает в итальянских пафос дурного свойства. Кроме того, музыка однотонная. Состоит из коротких фраз, однообразие которых увеличено назойливым и продолжительным повторением ритмических фигур аккомпанемента.

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

Декламация часто неправильна, гармонизация или бедна или неестественна.

В целом опера изобличает в авторе, несмотря на известные теоретические знания, малую даровитость [13, л. 30];

2-го Апреля 1911 года

2) что музыка оперы “Измена” в 4-х действиях соч. М.М. Ипполитова-Иванова несколько однообразна, типы действующих лиц могли бы быть резче очерчены, в ней нет особенного подъема, но она красива, благородна и удобоисполнима.

Восточный колорит музыки, с которым г. Ипполитов-Иванов хорошо знаком, а также интересный сюжет составляют тоже положительные стороны этой оперы.

4 апреля 1911 года

3) что в музыке оперы «Сестра Беатрича» [так! – С.Л.] в 3-х картинах соч. Гречанинова местами чувствуются длинноты (3 картина), не всегда удачно употребление голосов, модуляционная и гармоническая шероховатости, но в целом опера представляет музыкальный интерес и удачно передает настроение поэтического сюжета, причем наиболее сценичной и заслуживающей внимания по содержанию музыки является вторая картина.

4-го Апреля 1911 года

4) что музыка оперы «Искушение» («Анджело») в 5-ти действиях (картинах) соч. А.В. Кузнецова отличается искренней наивностью и удобно написана для голосов, но для двадцатого столетия стиль ее значительно устарел и опера едва ли представляет интерес для постановки на сцене [там же, л. 30 об.].

20-го Апреля 1911 года

5) что в музыке оперы «Мададжара» («Сестра Беатриче») в 3-х действиях соч. Б.К. Яновского заметно весьма симпатичное стремление написать нечто новое, оригинальное, прочувствованное, но так как эти стремления не проникнуты вкусом и чувством меры, то слишком часто приводят к назойливым, продолжительным, утомительным диссонирующим сочетаниям.

Следует еще указать на недостаток певучести в вокальных партиях, что делает оперу мало интересной при исполнении.

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

20 Октября 1911 года

Коутек, Малько, Тартаков, Бернарди, Кюи, Соловьев, Крушевский рассматривали «Деву иных веков» П.П. Шенка. Отзыв в целом одобрительный<sup>13</sup>.

Исторически-корректно оценить деятельность Комитета – задача будущего. На данном этапе можно с уверенностью утверждать лишь, что Комитет, возникший в середине XIX столетия и просуществовавший до революции, неоднократно меняя свое название, пополняясь новыми членами, лишаясь, по тем или иным причинам, помощи опытных музыкантов, оставался в достаточной мере искусственным образованием. Но, тем не менее, в целом он выполнял свое предназначение. Отбор опер с точки зрения их музыкальных достоинств, порученный специалистам, хоть в какой-то мере защищал авторов от некомпетентных суждений и поспешных заключений. Хотя и такие были возможны. Достаточно в этом смысле вспомнить историю с «Хованщиной» Мусоргского, отвергнутую Комитетом на девятом заседании, состоявшемся 4 апреля 1883 года большинством голосов (девять против двух).

Историкам музыки еще предстоит, ступив на совершенно не изученное историческое поле, проанализировать тенденции, проявившиеся в работе Комитета, понять критерии, которыми руководствовались его члены, принимая сочинение или отказывая ему в праве быть исполненным, проследить, как и в какой степени Комитет влиял на репертуарную политику театров и взаимодействовал с цензурными ведомствами, давая тем основания для выносимых суждений.

---

<sup>13</sup> Там же. Л. 31

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Айзеншток И.Я, Полянская Л.И.* Французские писатели в оценке царской цензуры // Литературное наследство. М., 1939. Т. 33–34. С. 783–795.
2. *Баренбойм Л.А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: В 2 тт. Т. 2. 1867–1894. Приложения. Л., 1962.
3. *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 тт. Т.1. М., 2009.
4. *Лащенко С.К.* Опера Мусоргского «Борис Годунов» на пути к сцене Мариинского театра (1874): факты, герои, версии [Электронный ресурс] // Искусство музыки. Теория и история. 2011. №1–2. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/1c5/lashenko.pdf>.
5. *Лащенко С.К.* «Фенелла» на сценах императорских театров [Электронный ресурс] // Искусство музыки. Теория и история. 2013. №8. С. 11. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/752/lashenko.pdf>.
6. *(Одоевский В.Ф.)* О комиссиях для цензуры музыкальных сочинений и переложений / Мнение кн. В.Ф. Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении (19 февраля 1866 года) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918 / сост. А.А. Наумов, М.П. Рахманова. Вст. ст., подготовка текста и комментарии М.П. Рахмановой. Поместный Собор Русской православной церкви. Вст.. ст., подготовка текста и комментарии С.Г. Зверевой. М., 2002. С. 66–80.
7. *Пилипенко Н.В.* Франц Шуберт и венский музыкальный театр. Автореф. ... д. искусствоведения: 17.00.02. М., 2018.

## *Музыкальный театр: вопросы истории*

8. *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских московских театров (Опыт исторического обзора). Вып. первый. Книга III (Обзор от 1826 по 1831 год). СПб., 1908.

9. *Римский-Корсаков Н.А.* Исследования, материалы, письма: В 2 тт. Т.2. М., 1954.

10. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1926.

11. *Чайковский П.И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк: В 3 тт. М., 1936. Т. 3. С. 529.

12. *Э.Ф. Направник.* Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Составитель, автор вст. ст. и прим. Л.М. Кутателадзе. Под ред. Ю.В. Келдыша. Л., 1959.

### Архивные документы

13. РИИИ. ОР. Ф. 21. Оп. 1. Ед.хр. 424. Л. 30–31.

## BIBLIOGRAPHY

1. *Ajzenshtok I.YA, Polyanskaya L.I.* Francuzskie pisateli v ocenke carskoj cenzury // Literaturnoe nasledstvo. М., 1939. Т. 33–34. S. 783–795.

2. *Barenbojm L.A.* Anton Grigor'evich Rubinshtejn. ZHizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'-nost': V 2 tt. Т. 2. 1867–1894. Prilozheniya. L., 1962.

3. *Kirillina L.V.* Bethoven. ZHizn' i tvorchestvo: V 2 tt. Т.1. М., 2009.

4. *Lashchenko S.K.* Opera Musorgskogo «Boris Godunov» na puti k scene Mariinskogo teatra (1874): fakty, geroi, versii [Электрон-ный ресурс] // Искусство музыки. Теория и история. 2011. №1–2. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/1c5/lashenko.pdf>.

## ***Музыкальный театр: вопросы истории***

5. *Lashchenko S.K.* «Fenella» na scenah imperatorskih teatrov [Elektronnyj resurs] // *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya.* 2013. №8. S. 11. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/752/lashenko.pdf>.
6. (*Odoevskij V.F.*) O komissiyah dlya cenzury muzykal'nyh sochinenij i perelozhenij / Mnenie kn. V.F. Odoevskogo po vopro-sam, vzbuzhdennym ministrom narodnogo prosveshcheniya po delu o cerkovnom penii (19 fevralya 1866 goda) // *Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah. T. III. Cerkovnoe penie poreformennoj Rossii v osmyslenii sovremennikov. 1861–1918 / sost. A.A. Naumov, M.P. Rahmanova. Vst. ct., podgotovka teksta i kommentarii M.P. Rahmanovoj. Pomestnyj Sobor Russkoj pravoslavnoj cerkvi. Vst.. st., podgotovka teksta i kommentarii S.G. Zverevoj. M., 2002. S. 66–80.*
7. *Pilipenko N.V.* Franc SHubert i venskij muzykal'nyj teatr. Avtoref. ... d. *iskusstvovedeniya: 17.00.02. M., 2018.*
8. *Pogozhev V.P.* Stoletie organizacii Imperatorskih mos-kovskih teatrov (Opyt istoricheskogo obzora). Vyp. pervyj. Kniga III (Obzor ot 1826 po 1831 god). SPb., 1908.
9. *Rimskij-Korsakov N.A.* Issledovaniya, materialy, pis'-ma: V 2 tt. T.2. M., 1954.
10. *Rimskij-Korsakov N.A.* Letopis' moej muzykal'noj zhiz-ni. M., 1926.
11. *CHajkovskij P.I.* Perepiska s N.F. fon Mekk: V 3 tt. M., 1936. T. 3. S. 529.
12. *EH.F. Napravnik.* Avtobiograficheskie, tvorcheskie materialy, dokumenty, pis'ma / Sostavitel', avtor vst. st. i prim. L.M. Kutateladze. Pod red. YU.V. Keldysha. L., 1959.

*Музыкальный театр: вопросы истории*

Archival Materials

13. RIII. OR. F. 21. Op. 1. Ed.hr. 424. L. 30–31.

