

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Ван Вэньцин

ОБРАЗ ПЕТРА I В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОМ ЖАНРЕ

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения
профессор
Шитикова Раиса Григорьевна

Санкт-Петербург
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Историческая личность как прототип художественного образа..	13
1.1. Философско-эстетические особенности формирования художе- ственного образа исторической личности в музыкальной культуре.....	13
1.2. Репрезентация исторической личности в мировом оперном искусстве.....	38
Глава 2. Образ Петра I в западноевропейской опере.....	62
2.1. Трактовка образа русского царя в опере «Петр Великий» А. Гретри.....	62
2.2. Толкование образа первого российского императора Петра Великого в европейском оперном искусстве конца XVIII – первой половины XIX века.....	75
Глава 3. Музыкально-сценические версии образа Петра I в русской музыке.....	105
3.1. Воплощение образа Петра I в оперетте В.В. Щербачева «Табачный капитан».....	105
3.2. Интерпретация образа императора Петра I в опере А.П. Петрова «Петр Первый».....	122
Заключение.....	148
Список литературы.....	153
Приложение 1. Нотные примеры.....	173
Приложение 2. Краткое содержание либретто оперетты «Табачный Капитан». Музыка В.В. Щербачева, либретто по пьесе Н.А. Адуева.....	189

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Актуальность темы исследования обусловлена неугасающим вниманием к такому жанру музыкального искусства, как историческая опера, которую можно рассматривать в качестве основного выразителя национальной ментальности и духовной содержательности, что особенно важно сегодня, в первой четверти XXI века, когда столь острое значение приобретают происходящие на мировой арене социальные и политические процессы. Одной из характерных черт исторической оперы является введение в ее сюжет образов реально существующих исторических личностей.

Роль Петра I как с точки зрения всемирной истории, так и с позиции становления Российского государства сложно недооценить. С именем этого великого деятеля связаны знаковые события политического толка, новые вехи в области развития русской музыкальной культуры.

Образ русского государя многократно увековечен в шедеврах различных видов искусства: от скульптуры (всемирно известный памятник Этьена Мориса Фальконе на Сенатской площади Санкт-Петербурга) до западноевропейских оперных образцов XVIII–XIX веков. Австриец Йозеф Вайгель, немец Альберт Лорцинг, итальянец Гаэтано Доницетти, французы Андре-Эрнест-Модест Гретри и Джакомо Мейербер – все эти композиторы, каждый в традициях своей страны, создали спектакли о юном Петре Великом, в сюжетах которых можно отметить наличие множества общих черт.

При столь внушительном списке европейских сценических произведений, связанных с именем Петра I, в России его историческая фигура возникает в музыкально-театральном жанре лишь в XX столетии, в оперетте В.В. Щербачева «Табачный капитан». Жанр оперетты, сохраняющий свою популярность на протяжении многих лет, тем не менее, не мог в полной мере

отразить масштабы личности Петра I, несмотря на высокую художественную ценность указанного произведения В.В. Щербачева.

Закономерным и ожидаемым стало воплощение образа великого царя в монументальной опере русского композитора А.П. Петрова «Петр Первый». Автор столкнулся со сложнейшей задачей, заключенной в необходимости музыкальными средствами отразить не только значимые черты личности главного героя, но и особенности эпохи, в которой происходили рассматриваемые в опере события: период социального взрыва и напряженной борьбы с внешним врагом. Важно отметить те новаторские черты, которые внес А.П. Петров в прочно устоявшийся в классическом русском искусстве образ Петра I, а также новые подходы к убедительному воплощению атмосферы молодой России, находящейся на пике своей исторической судьбы.

Опера А.П. Петрова «Петр Первый» продолжает два важнейших направления в традициях русской оперы: героической эпопеи и социальной трагедии. Тенденции, заложенные М.И. Глинкой и М.П. Мусоргским, нашли свое воплощение в советском музыкальном театре.

Сегодня обращение к историческому образу Петра Первого в музыкальной оперной литературе особенно актуально, поскольку затрагивает такие значимые проблемы, как становление нового государства, новой культуры, вопросы национальной идентичности и самоопределения. Кроме того, это и проблема соотношения традиций и новаторства в области музыкального искусства.

Степень разработанности темы исследования. В отечественной и зарубежной науке обозначился обширный пласт трудов различного характера, связанных с проблемой воплощения образа исторической личности в произведениях художественного искусства.

В числе исследований междисциплинарной направленности, затрагивающих проблему принципов формирования концептуального пространства

музыкального произведения, а также философско-эстетических и эмоциональных компонентов, составляющих основу символизации художественного образа, выделяются труды Е.Я. Басина [17], М.М. Бахтина [19], Н.А. Бердяева [21], В.П. Бранского [28], В.В. Бычкова [34], А.Г. Заховаевой [75], Л.Н. Когана [84], Б.А. Успенского [158], М.С. Кагана [80], Н.П. Коляденко [85, 86], Е.В. Лобанковой [98], Л.И. Сараскиной [142], Ч. Пирса [122], А.В. Свешникова [144], Ю.М. Шора [175], Е.П. Шудря [176], К.Г. Юнга [181] и др.

Пути развития от прототипа к образу рассматривает в своей работе М.И. Андронникова [10]; творческая природа художественного образа осмысливается В.А. Богдановым [26]; художественные образы в ракурсе исторической науки анализирует В.П. Богданов [27]; специфика позиционирования художественного образа в процессе интерпретации музыкального произведения изучается С.В. Кирилловым [83] и Е.Г. Гуренко [64]; особенности художественного образа в музыке исследуются Р.З. Комурджи [87].

Ряд работ затрагивают проблемы воплощения образа Петра I в изобразительном искусстве и литературе. Это, в частности, труды Д.Е. Аркина [12]; А.Н. Архангельского [13]; С.Б. Рудакова [138]; А.А. Васильчикова [44]; С.А. Мезина [107], публикации государственного Эрмитажа [94], материалы Сборника стихотворений русских авторов о Петре [120].

Литературу, освещающую различные аспекты воплощения образа исторической личности в музыкально-театральном искусстве, представилось целесообразным сгруппировать по блокам, к первому из которых относятся труды, посвященные французскому оперному искусству В.Н. Брянцевой [29], М.А. Давыдовой [65], О.В. Жестковой [74], Ю.А. Кремлева [92] и др.

Второй блок представлен исследованиями, обращенными к произведениям австрийской, немецкой, итальянской, славянских и других национальных музыкальных культур Г. Вейнстока [47], А.А. Гозенпуда [60], Дж. Донати-Петтени [69], О.Е. Левашевой [96], А.Л. Порфирьевой [124], И.И. Мартынова

[103], А. Немета [112], Ф. Пастура [117], А.Н. Серова [148], Л.А. Соловцовой [153] и др.

Третий блок включает в себя ряд исследований, раскрывающих аспекты воплощения образа исторической личности в русском музыкально-театральном искусстве, Г.Н. Бакаевой [15], А.И. Волкова [51], Г.Л. Головинского [61], Е.А. Мнацакановой [109], А.Н. Познанского [123], Е.А. Ручьевской [139], И.И. Мартынова [105], М.Г. Рыцаревой [141] и др., сборник о наследии Н.А. Римского-Корсакова [131], В.Э. Фермана [159], М.В. Холодовой [165], М.Р. Черкашиной [166], М.Н. Щербаковой [178], Т.А. Щербаковой [179], Б.М. Ярустовского [182].

В числе значимых для данного исследования работ – труды, освещающие аспекты композиторского творчества В.В. Щербачева (В.М. Богданова-Березовского [25], Г.А. Орлова [115], Р.Н. Слонимской [150, 151], и др.) и А.П. Петрова (Л.С. Мархасева [106] и др.), а также воспоминания, письма и иные материалы о жизни и творчестве В.В. Щербачева и А.П. Петрова («Ваш Андрей Петров: композитор в воспоминаниях современников» [45], «Время. Музыка. Музыканты: Размышления и беседы» [118], «Щербачев В.В. Статьи, материалы, письма» [180]).

Из зарубежных авторов, затрагивающих рассматриваемые в диссертации вопросы, М. Эверист [186], В. Кростен [185], Д. Кимбелл [189], Р.И. Летелье [190], Н.В. Рясановский [191], Р. Хелмерс [188], Ч. Вичманн [193]. Отметим также монографию «Grétry et l'Europe de l'opéra-comique» [187], собрание писем К. Монтеверди [192].

Несмотря на высокую научную и исследовательскую ценность обозначенных выше работ, проблема воплощения образа Петра I в произведениях музыкально-театрального жанра отечественных и зарубежных композиторов все еще остается недостаточно раскрытой и требует специального рассмотрения.

Объект исследования – образ российского императора Петра I в мировом музыкальном театре.

Предмет исследования – оперные интерпретации образа Петра I композиторами разных стран.

Цель исследования – изучение и обобщение исторических, искусствоведческих и эстетико-философских подходов к формированию образа Петра I в музыкально-театральном жанре.

Задачи исследования:

- выявить спектр российской и западноевропейской музыкально-театральной литературы, посвященной интерпретации исторического образа российского императора Петра I;
- проанализировать особенности становления и развития образа первого российского императора на примере русской и западноевропейской оперной литературы;
- провести сравнительный анализ существующих в русской и западноевропейской музыкально-театральной традиции образов императора Петра I;
- выявить особенности композиторского замысла и постановочной интерпретации самого масштабного отечественного музыкального произведения, посвященного историческому образу первого российского императора, – оперы А.П. Петрова «Петр Первый».

Теоретико-методологической основой диссертации стали разработанные в отечественной науке концепции изучения феномена художественного образа. Методология базируется на суждении, что проблема символизации художественного образа исторической личности в музыкальной культуре не может рассматриваться в отрыве от философско-эстетических и эмоциональных компонентов, а также основных принципов формирования концептуального пространства музыкального произведения. Поэтому

теоретической базой стали все упомянутые ранее труды, посвященные данной проблематике.

Исключительно важную роль сыграли работы по истории искусств и музыкальной культуре Б.В. Асафьева [15], Т.В. Ильиной [78], Ю.М. Лотмана [99] и др., информационно-справочные издания, в частности [91], [110], [132], [184].

Невозможно обойти вниманием труды, в разной степени исследующие понятия «художественное»: Р. Арнхейма [11], А.А. Васильчикова [44], Е.В. Волковой [52], Н.Ф. Финдейзена [161] и «литературное»: П.Н. Беркова [22], М.Ф. Лучановой [101], Л.В. Чернец [46].

Большое значение имели исследования М.П. Алексеева [5], С.Н. Булгакова [32], А.М. Гуревич [63], Ю.М. Лотмана [99], С.А. Фомичева [162], посвященные творчеству А.С. Пушкина в целом, а также А.Н. Архангельского [13], С.Б. Рудакова [138], затрагивающие вопросы формирования поэтом образа Петра I в стихотворном жанре, в частности.

Для выявления особенностей литературных первооснов, послуживших стимулом к созданию зарубежными композиторами ряда комических опер о Петре I, важны были работы, обращенные к анализу различных произведений Вольтера Л.Л. Альбиной [7], С.А. Мезина [107], Е.Ф. Шмурло [174].

При организации аналитического подхода оказали помощь труды, посвященные проблемам образа в искусстве Н.С. Валгиной [35], С.И. Кормилова [89], Д.В. Пивоварова [121], Е.А. Приходовской [126], Ю.И. Романова [136], С.И. Романовой [137], А.А. Светличной [143], Н.Н. Третьякова [156], В.С. Тюхтина [157].

Методы исследования. В диссертации использовались методы философии, эстетики, культурологии, музыковедения, сравнительно-аналитический и междисциплинарные методы исследования. Работа опирается на комплексный и структурный подходы, позволяющие объективно рассмотреть

основные принципы формирования концептуального пространства музыкального произведения, а также философско-эстетические и эмоциональные компоненты, составляющие основу символизации художественного образа исторической личности в музыкальной культуре.

Материалом исследования послужили монографии о создателях опер в которых интерпретируется образ Петра I; научные труды исторического, философского и эстетического содержания; эпистолярное и мемуарное наследие; рецензии; аудио- и видеозаписи постановок опер о первом российском императоре отечественных и зарубежных музыкальных театров.

Положения, выносимые на защиту:

1. Проблема художественного образа являясь одной из ключевых в искусствоведении, непосредственно соприкасается с конкретной проблематикой отдельных искусств. Вопрос символизации художественного образа исторической личности в музыкальной культуре не может рассматриваться в отрыве от философско-эстетических и эмоциональных компонентов, а также основных принципов формирования концептуального пространства музыкального произведения.

2. Для убедительного раскрытия образа исторической личности в жанре музыкально-театрального искусства важным аспектом являются единые национальные корни прототипа и интерпретатора, во многом обуславливающие понимание последним реальной исторической картины, знание традиций и нравов.

3. В образцах западноевропейского музыкального искусства, посвященных Петру Первому, интерпретация образа русского царя не соответствует реальности. Либретто опер далеки от исторической точности, комедийное содержание представленных западноевропейскими авторами «забавных историй» участником которых становится Петр Великий во многом препятствует раскрытию масштабности и неоднозначности исторической личности императора.

4. В России XX столетия яркими воплощениями образа Петра Великого стали оперетта В.В. Щербачева «Табачный капитан» и опера А.П. Петрова «Петр Первый», жанровое определение которой – «Музыкально-драматические фрески».

5. Российские оперные интерпретации образа Петра возвращают его в контекст отечественной культуры, в художественную систему, основы которой заложены в пушкинской трактовке личности царя.

6. Именно в России фигура Петра I оказалась символом борьбы старой и новой России, знаком сложных отношений власти и народа, исторической судьбы родины, отношений России с Европой. Эти грани, раскрывающие личность Петра Первого, органично переданы в опере А.П. Петрова «Петр Первый», завершившей в XX столетии традицию оперных произведений на сюжеты из жизни русского царя.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

- осуществлен сбор, систематизация, всесторонний анализ и обобщение значительного количества исторического, философско-эстетического, культурологического и собственно музыкального материала по проблемам осуществления подходов к воплощению образа исторической личности в искусстве;

- исторический образ императора Петра I рассматривается в широком спектре западноевропейской и российской музыкально-театральной литературы;

- проведен сравнительный анализ существующих в русской и западноевропейской оперной традиции образов императора Петра I;

- обоснована музыкально-художественная и эстетически-выразительная достоверность воплощения образа Петра Великого в оперетте В.В. Щербачева «Табачный капитан» и опере А.П. Петрова «Петр Первый», возвращающих его в контекст отечественной культуры времен А.С. Пушкина.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что:

- раскрыто значение философско-эстетических и эмоциональных компонентов в процессе символизации художественного образа исторической личности в контексте музыкальной культуры;
- всесторонне и широко исследован музыкально-художественный образ русского императора Петра I, представленный в мировом музыкально-театральном искусстве;
- в научный оборот введен значительный объем не исследованных в сравнительном аспекте произведений русских и западноевропейских авторов, трактующих образ императора Петра Великого в рамках музыкально-театральных жанров;
- заключения и полученные результаты исследования могут послужить основой для дальнейшего изучения современной музыкальной оперной литературы, посвященной данной тематике с учетом российской и западноевропейской традиций.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его материалы могут быть включены в содержание ряда учебных дисциплин и модулей, среди которых «История музыки», «История европейского оперного искусства», «Оперный класс», «Изучение оперных партий», «Оперная драматургия», «Современный оперный театр» и др., а также использоваться в семинарах, конференциях, научных форумах и в практической деятельности оперных исполнителей.

Достоверность исследования подтверждается:

- изучением авторитетных философско-эстетических, исторических, искусствоведческих, музыкально-исторических и теоретических источников;
- музыковедческим анализом отдельных эпизодов опер, посвященных исторической личности Петра Первого западных и русских композиторов.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Результаты исследования отражены в семи научных публикациях, в том числе, четырех в изданиях, рекомендованных ВАК РФ: «Университетский научный журнал» (2019, № 51; 2020, № 57; 2021, № 62), Бюллетень международного центра «Искусство и образование» (2022, № 5). Также основные положения исследования представлены в докладах на международных научно-практических конференциях: «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (2018), «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (2018–2020).

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (193 работы, в том числе 11 на иностранных языках) и нотных источников (17 наименований), а также двух приложений, включающих Нотные примеры и Краткое содержание либретто оперетты «Табачный Капитан». Музыка В.В. Щербачева, либретто по пьесе Н.А. Адуева.

Объем диссертации 172 с., приложений 22 с.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ КАК ПРОТОТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА¹

1.1. Философско-эстетические особенности формирования художественного образа исторической личности в музыкальной культуре

Проблема художественного образа является не только одной из центральных в искусствоведении в целом, но и непосредственно соприкасается с конкретной проблематикой отдельных искусств. В литературоведении, а затем и в кинематографе интерпретация художественного образа оказалась тесно сопряженной со взаимодействием прототипа и реальной личности [37, с. 102].

Вопрос символизации художественного образа исторической личности в музыкальной культуре не может осмысляться в отрыве от философско-эстетических и эмоциональных компонентов, а также основных принципов формирования концептуального пространства музыкального произведения. В.В. Бычков рассматривает символический образ в трех его главных модификациях: подражательный (миметический), символично-аллегорический и знаковый [34].

Отражая диалектическое единство формы, концептуального содержания и мышления, художественный образ является важнейшим компонентом искусства. Имея синестетическую основу, художественный образ объединяет в себе чувственные и логосные характеристики, определяющие его эстетику. С.В. Кириллов в этой связи отмечает: «важнейшим компонентом музыкального мышления является образный компонент» [83, с. 1068].

Исследования художественного аспекта феномена музыкального образа не новы и берут свое начало во времена античности. К вопросам сущности художественного образа, его природы обращались в своих философских

¹ В данной главе использован материал опубликованных статей автора настоящей диссертации [36, 37, 38, 39, 40].

трактатах выдающиеся античные мыслители. В частности, концептуальные подходы к осмыслению данного феномена обнаруживаются в сочинениях Платона и Аристотеля.

Чувственное воплощение идеи в искусстве всесторонне рассматривал в первой четверти XIX века Г.В. Гегель. По мнению ученого, именно образ, будучи результатом творческого «очищения» предмета от всего случайного, позволяет рассмотреть этот предмет во всей его чувственно-конкретной полноте. Именно Г.В. Гегель первым в истории философии сфокусировал внимание на проблеме образа, выделив ее в отдельную, самостоятельную тему исследования: «От теоретического, научного изучения художественное осмысление отличается тем, что оно интересуется предметом в его единичном существовании и не стремится превратить его во всеобщую мысль и понятие» [57, с. 44].

В классических трудах художественный образ определяется как значимое глубинно-смысловое явление, элемент произведения искусства, творчески воссозданный в художественном произведении. Автор создает художественный образ, чтобы максимально раскрыть описываемое явление действительности [37, с. 102]. Проблемой интерпретации смысловых концептов художественных образов занимались такие философы, как Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, Г.Г. Гадамер, М. Мерло-Понти, русские ученые С.С. Аверинцев, Ю.М. Лотман, А.Ф. Лосев, Г.Г. Шпет, В.Н. Топоров и многие другие.

Гуманитарные знания о культуре свидетельствуют о слиянии в произведениях искусства двух первооснов – осязаемого объекта в его материальном проявлении и художественного образа как явления духовного. С этой точки зрения образ не может возникать самостоятельно из ниоткуда, а для выражения образа в искусстве необходимы конкретные способы.

Значение художественного образа как духовного зерна искусства не может быть недооценено, не случайно образ становится одним из ведущих понятий в мировой художественной культуре, философии, эстетике, искусствоведческих областях, научные искания которых восходят к эстетической природе любого вида творчества. Согласно справедливому утверждению М.Ф. Лучановой, «Овсяннико-Куликовский делил искусство на образные и эмоциональные, “безобразные”, в зависимости от того, какую деятельность осуществляет человек, творящий и воспринимающий произведение определенного вида искусства. Считается, что категория “художественный образ” введена в теоретическое употребление Гегелем, поставившим вопрос об отличии понятийного и художественного мышления, о двух способах, формах отражения действительности человеком: “образ ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность”» [101, с. 5].

Категория «художественный образ» достаточно широкая и может по-разному толковаться в зависимости от ракурса рассматриваемой проблематики. Профессор Л.В. Чернец в книге «Введение в литературоведение» совершенно справедливо замечает: «Важно размежевать понятие художественного образа как искусствоведческого термина и многозначность образа в философском плане. Практическая работа искусствоведа обнаруживает определенные сложности в разработке этого понятия – во многом из-за широкого понимания образа в системе филологии, лингвистики и других гуманитарных науках» [46, с. 123].

Схожей точки зрения придерживается доктор философских наук В.Е. Хализев. В пособии «Теория литературы» ученый резюмирует: «Различимы образные представления (как феномен сознания) и собственно образы как чувственная (зрительная и слуховая) воплощенность представлений» [164, с. 23]. Данный факт подчеркивает в своем исследовании Б.И. Беспалов, уточняя: «Проблема управления порождением и трансформацией образов

тесно связана с природой ограничений на возможности человеческого восприятия и воображения» [23, с. 77]. С.И. Романова определяет образ еще более узко: «Модели, создаваемые психикой, мы называем образами» [137, с. 28].

Музыкальная культура является совершенно особенным видом искусства, специфически воздействующим на сферу человеческого сознания. Обобщая историю мирового опыта и преломляя его сквозь призму общественных воззрений, музыка посредством художественного образа отображает культуру человечества на настоящем этапе, ее исторический опыт, указывает возможные векторы дальнейшего развития [73].

Фундамент образа в музыке образует подчиненное художественной цели моделирование, отражение содержания сквозь призму личностного либо общественного ощущения. Сформированный, в том числе, в подсознании автора художественный образ исходит из конкретных представлений, дифференцируясь в процессе творческой деятельности, определяя пути его практического воплощения. Основным аккумулирующим созидательную энергию источником здесь становится потребность в конкретном эстетическом результате. Невозможно не согласиться со словами Г.В. Ревы: «музыкальный образ обрывает значениями в процессе музыкальной практики восприятия музыкального произведения с пониманием символического смысла заложенного в нем содержания. Чем выше уровень понимания музыкальных символов, тем активнее протекает процесс восприятия музыкального произведения» [130, с. 179].

Именно художественный образ является тем средством, при помощи которого осуществляется специфическая гедонистическая функция искусства дарить людям радость, а также реализуется его экспрессивная функция – художественный образ воздействует на эмоциональную сферу зрителя или слушателя. В.П. Бранский отмечает: «При этом степень выразительности образа определяется степенью его соответствия идеалу, т. е. характером и числом нормативов того идеала, с которым этот образ сравнивается» [28, с. 26].

От научного постулата, исторического факта или математической формулы художественный образ отличается двуединством художественного смысла и чувственного воплощения. В своем прагматическом смысле научные идеи или экономические разработки не теряют своей сути в зависимости от выбора языка или способа изложения. Математическую формулу можно представить в виде символов, но можно изложить при помощи математических терминов и понятий: от того, каким образом изложено некоторое математическое положение, его смысл не модифицируется. Исторический факт может быть представлен корпусом документов, хроникой событий, изложенных в виде репортажа или письменной констатации.

Отметим, что художественный образ можно понимать и как общий смысло-содержательный облик произведения искусства, взятого в целом. В этом случае имеется в виду вся совокупность выразительных средств произведения, динамически воздействующих на зрителя или слушателя.

Художественный образ, рассматриваемый в единстве способов его бытия, представлен сложным синкретизом чувственных, смысловых и идеальных аспектов. В музыке значим каждый элемент звукового воплощения, в поэзии художественное воплощение тесно связано с внешним или внутренним «звуковым» проговариванием текста [37, с. 103].

Музыкальное искусство может восприниматься не только как искусство звуков, но, прежде всего, как особого рода философия, основной категорией которой становится художественный образ. Данное умозаключение подтверждают слова исследователя С.В. Кириллова, по мнению которого «важнейшим компонентом музыкального мышления является образный компонент» [83, с. 1068].

Художественный образ является важнейшим инструментом познания музыкального искусства. В этой связи можно определить музыкальный язык как универсальный способ передачи информации. Обращаясь к музыкальному искусству как к области философского знания, уместным оказывается

толкование художественного образа как зерна музыкального мира, составляющего его центральную базовую категорию. Отражая многоликие явления действительности художественный образ, одновременно, воплощает в себе и настроения общества, и впечатления, чувства конкретного индивида, формирующего художественный образ, и далее, индивида его воспринимающего.

Необходимо заметить, что в музыкальном искусстве, как ни в каком другом, важнейшее место отводится способам реализации, воплощения художественного образа исторической личности. Музыка воздействует на самые тонкие струны человеческой души. Художественный образ, преподносимый слушателю музыкальными средствами, невидим и неосязаем. Зрительные элементы, возникающие в процессе воплощения художественного образа, как например, в процессе постановки оперы, являются существенными, но дополнительными по отношению к основным, слуховым формам.

Не видя перед собой сценического действия, при прослушивании того или иного музыкального произведения, в том числе, и оперного жанра, слушатель, тем не менее, воссоздает в своем сознании образный ряд. Согласимся с утверждением С.М. Зыряновой, что «понимание художественного образа музыкального произведения невозможно без понимания совокупности выразительных средств. Выразительные средства – это те приемы, которыми пользуются композиторы при построении смысловых элементов произведения и которые способствуют созданию в нашем сознании определенных представлений и ассоциаций, углубляют понимание сути произведения и вызывают личностное отношение к нему» [76, с. 16].

Как видим, сущностную основу художественного образа составляет его связь с языком искусства. Каждый вид искусства устанавливает свои законы художественного воздействия, которым предстоит осуществиться через образ, и на основе языка того или иного искусства создается художественный образ исторической личности. По словам А.А. Светличной, «термин “образ”

можно определить как объект, возникающий в сознании человека и отражающий предметы/явления окружающей действительности» [143, с. 215].

Творческая воля художника, которая отталкивается от фантазии, воображения, таланта и мастерства автора, осваивает и перерабатывает глубинный предмет искусства – явления жизни во всей ее полноте, многообразии и богатстве, в целостности ее гармонии и единстве всех противоречий. Однако не от одного лишь художника зависит полнота воплощения художественного образа на сцене, роль исполнителя, интерпретатора также необычайно велика, что особенно подчеркивает в своем исследовании Е.А. Приходовская: «одним из важнейших вопросов оперного искусства является психология творчества певца – точнее, соотношение психологии певца и героя» [126, с. 215].

Художественный образ может быть важным смысловым, структурным, драматургическим элементом произведения и одновременно – цельным произведением.

В каждой области искусства художественный образ обладает не только своей языковой характеристикой, но и своей структурой. Так, художественный образ в музыке структурируется интонацией, в архитектуре – функциональностью (предназначенностью) и «застывшей красотой» формы, в живописи – линией, цветом и светотенью, а в литературе – динамикой развития. В одном виде искусства он может быть более органично явлен в образе личности, в другом – отражен в явлениях природы. Выражен в виде некоего символического предмета или выступать как сложное сплетение человеческих поступков и среды, окружающей человека.

Создание художественных образов в музыкальном искусстве осуществляется с помощью широкого спектра средств музыкальной выразительности, таких как гармония, мелодия, ритм, тембр, динамические оттенки, агогика, артикуляция и пр. Синтез музыкально-выразительных средств способствует формированию убедительных художественных воплощений исторической личности.

Художественный образ, понимаемый как часть или компонент произведения искусства, нередко неосознанно отождествляется с образом героя или персонажа произведения. Например, образ Бориса Годунова в драме А.С. Пушкина «Борис Годунов» или одноименной опере М.П. Мусоргского. Однако образ героя – далеко не единственный вид художественного образа. В опере или программной музыке это может быть лейтмотив, который служит постоянной образной характеристикой важного драматургического явления. Таков лейтмотив «трех карт» в «Пиковой даме» П.И. Чайковского или тема рока в опере «Кармен» Ж. Бизе.

Художественный образ коммуникативен по своей природе. Его смысловое содержание изначально направлено на понимание, оно обращено к воспринимателю – слушателю, зрителю, читателю. Чувственно воспринимаемая форма художественного образа, зрительная или звуковая, настроена на коммуникацию и выступает в функции знака, который должен быть понят, осознан, «расшифрован».

Р.З. Комурджи понимает под художественным образом «феномен, концентрирующий в себе основные черты отношения личности к музыке» [87, с. 85]. К их числу ученый относит:

- «понимание закономерностей музыки как вида искусства;
- эмоциональность;
- активность познания и восприятия;
- адекватность отношения к произведению музыкального искусства;
- оценочные отношения к художественному объекту;
- сопереживание и соучастие;
- способность к коммуникативному взаимодействию с произведением музыкального искусства» [87, с. 85].

Обращаясь к понятию прототипа, отметим следующее: самое распространенное его определение происходит от греческого слова *protótypon* – про-

образ. Еще в древнегреческой трагедии персонажи могли быть как мифологическими, так и историческими, и в последнем случае прообраз (или первообраз) оказывался тем отправным материалом, который служил автору для создания образа – жестокого или великодушного, пламенного героя или злодея [37, с. 105].

В истории искусств понятие прообраза-прототипа закрепилось за реальным лицом, от которого оттолкнулся автор, создавая героя своего произведения. В статье «Прототип» из Большой Советской Энциклопедии подчеркнуты некоторые важные особенности понятия: «Смысл и значение литературного героя неизмеримо шире непосредственной “натуры”, воспроизводимой художником» [127]. Здесь невозможно не согласиться с Е.Я. Басиным, утверждающим что: «Неразличимость “носителя” значения и самого “значения” на уровне восприятия не означает, однако, их идентификации, полного тождества» [17, с. 20]. «Реальный человек, становясь предметом художественного изображения, преобразуется настолько, что перестает быть равным себе. Прототип героя Алеши Горшка в одноименном рассказе Л.Н. Толстого был юродивый яснополянский повар. Но, включаясь в реализацию художественной идеи, образ яснополянского “полуидиота” развернулся в значительный, внутренне противоположный патриархально-смиренному Каратаеву (из “Войны и мира” Л.Н. Толстого). Тип русского крестьянина, который проснулся от патриархальной спячки и видит мир в ореоле любви и счастья» [127]. Литературный образ становится осуществлением новой личности, которая обретает самостоятельное бытие.

В этом развернутом определении сосредоточены характеристики прототипа, данные на примерах из произведений великих русских писателей. Однако из него можно извлечь некоторые теоретические положения, важные и для других видов искусств.

Прежде всего, обратим внимание, что в цепочке понятий «прототип – герой – художественный образ» два последних оказываются синонимами,

поскольку мыслятся в контексте определенных видов искусств, в первую очередь – во временных, связанных со словом: литература и театр. Добавим сюда кино, все музыкально-театральные жанры, а также музыкальные жанры, связанные со словом: кантата, оратория, вокальные сочинения, написанные на стихи от лица героя, о герое или ярко характерном персонаже – например, «Ночной смотр» М.И. Глинки, «Титулярный советник» А.С. Даргомыжского или «Блоха» М.П. Мусоргского. В статье БСЭ нет ни одного примера из пространственных искусств, однако выскажем предположение, что легче просматриваются взаимоотношения героя/прототипа в живописи и скульптуре, сложнее – в архитектуре, где в качестве прототипа могут выступать уже существующие строения, например, маяк может стать прототипом городской башни, а национальный стиль или эпоха – прототипом архитектурной стилизации.

Наиболее наглядным будет взаимодействие прототипа и героя произведения. Понятно, что герой всегда будет не идентичен своему прототипу. Реальная личность, превращаясь в художественный образ, окончательно меняется и наделяется новыми, не ведомыми личности чертами, но значимыми для авторского замысла. Герой может войти в историю и даже вытеснить своего, возможно, намного менее интересного прототипа.

В таком случае у прототипа и героя общим остается лишь историческое имя, иногда же меняется имя, но герой наделяется какими-то яркими чертами своего прототипа или эпохи, с которой он был связан. Став героем, прототип обретает новое бытие, и нередко настолько яркое, что его художественный образ затемняет историческую личность, как это было с пушкинским Сальери, когда историкам пришлось приложить усилия, чтобы обосновать «презумпцию невиновности» этого современника Моцарта. Наградила бы история столь живой памятью имя композитора Антонио Сальери, если бы не гениальное перо Пушкина [37, с. 107]? Совершенно справедливо пишет по этому поводу С.Н. Булгаков: «Бесспорно лишь одно, что в пьесе Пушкина мы имеем

не историческую драму, основанную на темном биографическом эпизоде, но символическую трагедию» [32, с. 50]. Здесь следует рассмотреть разные типы связи героя и прототипа.

Эти связи прозрачно просматриваются в различных видах искусства. Наблюдения над взаимосвязью данных явлений (художественного образа и его реального прототипа) позволяют выделить следующие соотношения:

- обобщение некоторого набора фактов или характерных деталей;
- преобразование;
- корреляция.

В первом случае – обобщение – герой будет полностью «сочинен» и помещен в условия, отличающиеся от жизненной истории прототипа, но современники заметят и запомнят какие-то яркие черты, «списанные» автором с прототипа. Таковы черты красавицы пушкинской эпохи Анны Керн, послужившие портретными характеристиками Татьяны Лариной (во второй половине романа «Евгений Онегин») А.С. Пушкина и Анны Карениной в одноименном романе Л.Н. Толстого. В обоих случаях реальные личности не совпадают фактами своей жизни с контекстом, в котором «жили» героини произведений, но яркие детали внешности и пластики личностей были узнаваемы современниками в художественных образах Татьяны Лариной и Анны Карениной.

Полной противоположностью обобщению будет преобразование, когда прототип используется как точка для последовательного конструирования задуманного автором художественного образа – таков уже упомянутый Сальери.

Специфические взаимоотношения художественного образа и прототипа возникают в случае корреляции. Именно корреляция прототипа и художественного образа свойственна при обращении автора к исторической личности. Здесь автор, желает он этого или нет, находится в условиях ограничения – реальными событиями, исторической ролью прототипа, эпохой.

Персонифицируя историческую личность, автор также прибегает к преобразованию личности в художественный образ, но его герой будет так или иначе коррелировать с прототипом в гораздо большей степени, чем в случае полного преобразования в целях создания нового образа, далекого от прототипа. Собственно, этот тип взаимоотношения прототипа и художественного образа представляет особый интерес.

Итак, реально существовавшая историческая личность, послужившая автору отправным моментом для создания образа, квалифицируется понятием прототип и с этого момента понятия «историческая личность» и «прототип», совмещенные в пространстве художественного творчества, становятся в некотором смысле синонимами. Объединим их в единое понятие «исторический прототип». Преобразованная в героя произведения, личность становится прототипом, с которым будет постоянно коррелировать художественный образ. Соответственно, художественный образ будет связан с прототипом на основе преобразования и корреляции. Сразу стоит отметить, что привлечение исторического прототипа с последующим созданием художественного образа предполагает определенный жанр искусства, поскольку обращение к исторической личности, взятой в единстве ее взаимодействия с эпохой (исторической средой, обстоятельствами и т. д.), требует масштабного воплощения.

Чем более значимым явлением общественной и исторической жизни является прототип, тем насущней для автора потребность изучить персону. Наиболее наглядные отношения авторов к прототипу сложились в литературе. Как правило, писатели обращались к историческому прототипу в поисках изображения типических черт общества или же для воплощения духа исторической эпохи. Благодаря выбору того или иного прототипа художник отражал в произведении искусства чрезвычайно важные, содержательные, типичные явления общества [37, с. 108].

Подтверждение данного тезиса находим у Н.С. Валгиной: «В персонажах, которые “населяют” художественные произведения, все спрессовано до образа, до типа, хотя показано достаточно конкретно и индивидуально. Многие герои-персонажи воспринимаются как определенные символы (Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст, Кармен, Обломов, Ноздрев, Плюшкин), за их именами стоят какие-то специфические черты характера, сведения, отношения к жизни. Герои литературных произведений часто живут вне книги – за границами авторского текста. Такой уровень бытования называется метатекстуальным. Такого типа литературные имена переходят в нарицательные, они служат основой для образования имен-названий стиля, образа жизни, образа поведения, названий отвлеченных понятий типа обломовщина, маниловщина, гамлетизм, донкихотство» [35, с. 88].

Однако следует помнить, что художественный образ (или литературный герой) нередко настолько ярко запечатлевал типические черты, свойственные многим личностям, что современники стремились найти реального прототипа и не находили его. Такова была ситуация с героем знаменитого романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин».

В мемуарной и научной литературе накопился обширный материал, посвященный попыткам связать главного героя пушкинского романа с тем или иным реально существовавшим лицом. Вместе с тем единого мнения о личности прототипа Евгения Онегина нет. Многие искусствоведы пришли к выводу, что образ героя собирательный. Он был сложен из множества черт современных А.С. Пушкину знаменитых личностей: П.А. Катетина, П.Я. Чаадаева, отчасти и западноевропейского романтика Лорда Байрона, творчество которого впечатлило А.С. Пушкина [95]. Образы героев, как главных, так и второстепенных в произведениях А.С. Пушкина – не просто отражение характеров возможных прототипов, с их помощью великий поэт остро и зачастую саркастично раскрывает нравы своего времени. А.А. Аль-

шванг пишет по этому поводу: «В “Пиковой даме” великий поэт точен и беспощаден в изображении восьмидесятисемилетней старухи-графини и бедной приживалки, светских повес, богача банкомета, мрачного маньяка Германа и многого другого, имеющего значение безошибочной социальной характеристики» [8, с. 652].

Если прототип является собирательным, обобщая характерные черты типичного или же ярко выделяющегося представителя отображаемой в произведении эпохи (Евгений Онегин, Печорин, Чацкий), то его черты современники неизбежно будут находить во многих примечательных личностях. И все же это не имеет ничего общего с реально существовавшим историческим прототипом [36, с. 109].

В целом выбор исторической личности в качестве прототипа ко многому обязывает художника. Такой выбор – уже свидетельство определенного замысла, связанного со столь же определенной художественной идеей. Как правило, обращение к историческому персонажу возникает в результате разработки автором некоей исторической концепции, в центре которой оказывается герой. То есть, автором задумана историческая эпопея, историческая драма или хроника.

Художественный образ при таком подходе не только воспроизводит характерные особенности прототипа, не только отражает историческую эпоху: он – осуществление новой личности, обретающей самостоятельное бытие. Чем более яркое явление истории представляет прототип, тем больший смысл приобретает его изучение и сопоставление с образом, так как в искусстве отражается нечто чрезвычайно важное, содержательное, воплощающее яркую реальную жизнь истории [37, с. 109].

Образ в художественном произведении имеет двойственную природу: как у читателя (зрителя, слушателя) представление об образе складывается тем более явственнее, чем глубже он погружается в суть авторского замысла,

чем тщательнее рассмотрены и уловлены им детали, так и сам художник, формируя, выпестовывая образ героя, в процессе творчества меняет собственное видение, образ становится категорией в некотором смысле подвижной. В этой связи очень точными мы находим слова М.М. Бахтина: «Автор не сразу находит неслучайное, творчески принципиальное видение героя, не сразу его реакция становится принципиальной и продуктивной и из единого ценностного отношения развертывается целое героя: много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаружит герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора, через хаос которых ему приходится прорабатываться к истинной ценностной установке своей, пока наконец лик его не сложится в устойчивое, необходимое целое» [19, с. 10].

Схожие идеи обнаруживаются в трудах Р. Арнхейма, по мнению которого, «восприятие образа не статично, это активный, динамический процесс. Зрение не измеряется в статических, количественных единицах – сантиметрами, длиной волн и т. д., поскольку оно включает в себя как важнейший, существенный элемент напряжение, динамическое соотношение сил» [11, с. 28]. И продолжает далее: «Каждая визуальная модель динамична... Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Все это – нарушение покоя, мобилизация пространства. Зрение есть восприятие действия» [11, с. 28].

Рассмотрение философско-эстетических особенностей формирования образа исторической личности в художественной культуре было бы не полным, обратись мы в данном исследовании только лишь к образцам музыкального искусства. Определение оперы как синтетического вида искусства, соединяющего музыку, сценическое действие, слово и, некоторым образом, живопись, обуславливает необходимость анализа диалектической взаимосвязи

прототипа и его воплощения в конкретном художественном образе исторической личности на примерах изобразительного, литературного и поэтического искусств.

Живописная работа В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» обладает исключительной силой своего воздействия не в последнюю очередь благодаря яркому художественному образу исторической личности главной героини полотна. Глубина воплощения образа здесь не случайна и напрямую связана с самим подходом художника к творчеству. Как отмечает И.В. Евдокимов: «“Боярыня Морозова” – центральное произведение Сурикова, вершина его дарования, как бы могучий ствол дерева, во все стороны от которого расходятся крепкие пышные ветви, но все же только ветви» [70, с. 96]. Благодаря характерной для Сурикова «правдивости», не отвлекающейся на детали, признаваемые самим художником второстепенными, характер героини, ее эмоциональный настрой становится центральной точкой полотна.

Тему раскола поднимали в своих произведениях как деятели искусства XIX века (М.П. Мусоргский, В.И. Суриков), так и авторы нашего времени (Р.К. Щедрин в его хоровой опере «Боярыня Морозова»). Искусство второй половины XIX века стремится к «внедрению» произведений в историческое пространство своего времени, подобная аллюзивность характерна для многих произведений данного периода, отражающих как актуальные проблемы, так и формирующих художественный образ исторической личности. Связи творчества В.И. Сурикова и М.П. Мусоргского обнаруживаются не только в схожей проблематике, но и глубже – в самом подходе художника к музыкальному искусству. С.Н. Гольштейн пишет по этому поводу: «Музыка не была для Сурикова только отдыхом или, еще того менее, развлечением. Он испытывал потребность в музыкальных впечатлениях. Восприятие музыки было для него все тем же процессом творчества. Мы убеждаемся в этом, как только узнаем, каков был музыкальный репертуар, увлекавший Сурикова. Из произведений современной оперной музыки, как вспоминает Ченцова, он любил

оперу Рубинштейна “Купец Калашников” и “Бориса Годунова” Мусоргского» [43, с. 165].

Одним из насущных вопросов конца 1870-х годов становится проблема определения роли женщин в общественной жизни, что связывается, в том числе, с конкретными событиями – открытием бестужевских курсов, участием женщин в революционном движении, научной деятельностью женщин. Так, создание живописных полотен, где главная героиня – женщина, оказывается тенденцией, созвучной времени.

Внимание к исторической личности Ф.П. Морозовой, женщины, почитаемой старообрядцами в качестве святой, вступившей в конфликт с царем Алексеем Михайловичем, подвергнутой аресту, сосланной в Боровск, принявшей мученическую смерть от голода в земляной яме, без сомнения, явилось прекрасной находкой для создания красочного женского образа средствами изобразительного искусства.

К образу исторической личности Ф.П. Морозовой обращались в этот период художники, работавшие в различных жанрах, такие как А.Д. Литовченко, В.Г. Перов, К.В. Лебедев, Н.А. Богатов. Наиболее ярко воплотить образ исторической личности, сделав его ядром живописного произведения, на наш взгляд, удалось В.И. Сурикову.

Автор пишет портрет, в котором каждый штрих глубоко символичен. Сорокатрехлетняя боярыня изображена художником как женщина преклонных лет, что, без сомнения, несет в себе цель отразить тягостный жизненный опыт героини. Написав в процессе создания картины более ста этюдов, В.И. Суриков добился потрясающей образной убедительности: оттенок кожи, одежды героини, ее бессильно вытянутые ноги в сочетании с непокорным фанатичным взглядом, жест руки, выражающий одновременно прощание со старым и преданность старообрядческим идеалам, позволили художнику воплотить не только свое представление о конкретной исторической личности, но и

передать посредством образа боярыни Морозовой как исторические реалии раскола, так и настроения общества последней четверти XIX века.

Не менее примечателен образ Александра Меншикова, воплощенный В.И. Суриковым в полотне «Меншиков в Березове», созданном в 1883 году. Меншиков, погруженный в воспоминания, тяжелые размышления о прошлом, воплощает в своем образе все тяготы переломных моментов России. Художник удивительно точно воплотил художественный образ исторической личности Меншикова, что проявляется как в самом сюжете картины, обстановке и костюмах петровского времени, так и в портретном сходстве с прототипом [177].

В числе скульпторов, работавших над созданием образов исторических личностей следует особенно выделить одного из наиболее известных мастеров XIX века Марка Матвеевича Антокольского (1843–1902). Среди его работ представляют значительный интерес «Иван Грозный» (1870), «Петр I (1872), «Умиравший Сократ» (1875), «Спиноза» (1882), «Ермак» (1888). По мнению Т.В. Ильиной, автор «подменяет отсутствие монументальных средств выразительности изображением “монументальных личностей”... Исполненные по заданной программе, они лишь символ определенной личности» [78, с. 133].

К образу Петра I неоднократно обращался в своих произведениях А.С. Пушкин. Рассмотрим, на наш взгляд, наиболее примечательные образцы поэтического жанра, главной образной единицей которых выступает историческая личность великого русского царя – поэмы «Полтава» и «Медный всадник». Одаренный не только поэтическим даром, но и исключительными аналитическими свойствами ума, А.С. Пушкин, на протяжении жизни неоднократно переосмысливал свое отношение к личности Петра I, доходчиво отражая течение мысли в сочинениях. Указанную переменчивость взглядов великого поэта необходимо рассматривать не только как итог внутренних переживаний автора, но, прежде всего, в контексте социальных и политических перемен, свойственных его времени. Как справедливо отмечает

М.П. Алексеев: «Творчество великого русского поэта следует изучать на фоне и в тесной связи с историей мировой культуры, потому что и сам он представляет собою явление широкого исторического значения, переросшее национальные и языковые границы» [5, с. 12].

«Полтава» (1828) – произведение, пронизанное романтическими тенденциями, при этом в нем явственно прослеживаются черты реализма. Образ царя в поэме неоднозначен, построен на множественных противоречиях. Безусловное восхищение («Он прекрасен») помазанником божьим («Он весь как Божия гроза», «За дело, с Богом»!) противопоставляется устрашающему, грозному виду государя («Лик его ужасен»). Вырисовывая образ Петра I, Пушкин обращается к русским иконописным традициям, не случайно царь, подобно множеству святых, изображен на коне. Пушкин неоднократно повторяет эпитет «Прекрасен» говоря о государе, прекрасном во всех обстоятельствах – в бою и в пиру [128].

«Медный всадник» (1833) преподносит читателю совершенно иной портрет Петра – величественного, могучего тирана [129]. Спустя пять лет те внутренние качества, которые образовали «ужасный лик» Петра в «Полтаве», Пушкин выводит на первый план: «Кумир на бронзовом коне» теперь внушает страх и трепет. Основные средства выразительности, формирующие художественный образ исторической личности Петра I в двух приведенных поэмах, – эпитеты и метафоры, что характерно для поэтики пушкинского времени. Главным же в создании образа является удивительный поэтический язык, формирующий, прежде всего, общее настроение, и далее, исходя из возникающего чувства – образ.

Следует отметить, что образ императора не сложился у А.С. Пушкина одномоментно, он «выпестовывался» в процессе работы над черновиками. А.Н. Архангельский пишет: «Интересно, что первоначально в черновиках Пушкин склонялся в пользу “рядового”, человеческого образа царя. Но чем яснее осознавал поэт свой замысел (показать разрыв между государственной

мыслью царя и обыденной, каждодневной реальностью), тем явственнее он одически стилизовал текст. Именно поэтому насколько абстрактен образ царя, настолько же абстрактен и стиль воспевающих его строк; насколько конкретна и “незамысловата” окружающая царя природа, настолько же конкретны и “незамысловаты” ее описания. Чеканный стиль строк повести, где говорится о Всаднике, его замысле, его городе, его образе, отсылает нас к одическому типу мышления, где частное, реальное не входит в интерес автора, где личное принимается постольку, поскольку служит прославлению общего. Но Пушкин не хочет утверждать нечто “вообще”: безымянного царя, абстрактный замысел, государство, забывшее о высшей государственной реальности – человеке. Поэтому в мире его повести так холодно звучат одически непреклонные строки о безымянном царе» [13, с. 26].

Французские просветители, в частности Вольтер, усматривали в личности российского императора соответствие идеалу правителя. Отметим, что монархические концепции не представляли интереса для буржуазного общества, которое отличало тяготение к обостренным сентиментальным чувствам, положительным героям, забавным ситуациям. Этим вкусам стремились соответствовать композиторы и драматурги, в заботе о востребованности и популярности своих произведений. Поэтому не удивительно, что не капитальные исторические работы Вольтера привлекают художников, а легкие забавные истории, которые содержат все – и остроту сюжета, и насыщенность страстями, и даже претензию на историческую достоверность. При этом интрига сюжета имеет особую пикантность – под видом плотника скрывается сам русский царь [53, 54].

От подлинных исторических фактов практически ничего не остается. Как замечает один из критиков постановки оперы А. Гретри «Петр Великий» на подмостках «Геликон опера» в 2003 году, «...сюжет оперы Гретри замечателен наивным неведением каких-либо фактов реальной жизни Петра, кроме трех: что его жену звали Екатериной, друга – Меншиковым, и что Петр умел

плотничать» [119]. История любви Екатерины и молодого царя апокрифична: Екатерина (в опере – Катерина) занимается благотворительностью и исполнена добродетелей, царь романтичен и пылок; параллельно развивается линия любви молодых друзей Катерины, которые преодолевают с ее помощью препятствия.

Жан-Николя Буйи, драматург и сотрудник А. Гретри, разработал на основе незатейливого рассказа либретто, насыщенное маскарадом, неременной сюжетной путаницей, забавными разговорными диалогами. Это позволило композитору создать пышную увертюру, насытить оперу характерными ариями, в центр поставить большой любовный дуэт, придать музыкальной драматургии изящность при помощи маленького дивертисмента и завершить все апофеозным «счастливым» финалом [183; 36].

Сюжет оперы незамысловат и прозаичен, незатейливые тексты, достаточная простота музыкальной композиции и оркестровки с лихвой компенсируется центральной фигурой – ярким образом императора-плотника. А. Гретри выстраивает образ царя, опираясь на известные и маловыдающиеся факты: Петр плотник, его супруга Екатерина, сподвижник Меншиков, «за кадром» остаются важнейшие качества императора, демонстрирующие масштаб его личности. Случайность ли это, при том, что в основе либретто лежит труд Франсуа-Мари Вольтера «История Петра Великого»? Образ Петра I сквозь призму взгляда либреттиста Жана-Николя Буйи в полной мере отражает монархические идеалы французских просветителей: царь молод (тенор), работающ и влюблен в добродетельную простолюдинку, занимающуюся благотворительностью. Таким образом, мы можем выявить аллюзивный характер произведения.

Создатели оперы стремились к продвижению идеи гуманной монархии, в частности, в своем предисловии к опере А. Гретри вспоминает: «Я увидел, что некий русский, которого звали Петром I, пренебрег блеском царских покоев, полностью посвятив себя своему народу, как это ныне делает король

Луи XVI для народа Франции. Петр Алексеевич создал общество образованных и высоко цивилизованных людей из массы аморальных, беспринципных и бездарных варваров...» [198]. Разумеется, это очень спорное представление о великом русском царе, полководце и реформаторе, подчиненное творческой воле авторов оперы. Мы можем заключить, что в данном конкретном образце оперного жанра прототип и героя связывает историческое имя, яркие черты прототипа (плотник), имена реальных исторических личностей окружения (но только лишь имена) и общая картина эпохи.

Таким образом, сочинение А. Гретри – весьма примечательный факт художественной культуры, который явственно демонстрирует, как происходит творческое преобразование исторической действительности под рукой автора. Образ русского императора в опере А. Гретри на самом деле оказался воплощением идеала правителя, о котором грезил французские просветители: он демократичен, он близок народу, и, при этом, он монарх. В рамках комической оперы русский царь теряет всякую связь со своим историческим прототипом.

Уже само появление главного героя в первом действии демонстрирует его полную отдаленность от прототипа: экспозиционное представление Петра происходит на фоне хоровой сцены, трехдольность ритма которой в сочетании с изящной прямоотой аккордовых ходов мелодического рисунка напоминают менуэт. Партия Петра ничем не выделяется – это всего лишь краткое соло баса (Лефорт) и тенора (Петр), дуэтный эпизод в череде куплетов хора (пример 1²).

Экспозиционная ария Петра вплетена в ткань изящного французского гавота и опять же является частью, хотя и ведущей, дуэта Петра и Лефорта. Сольному «выходу» главного героя предшествует классическое вступление (пример 2).

² Здесь и далее см.: Приложение 1. Нотные примеры.

Теноровый диапазон, галантный мелодический рисунок, эффектные вершины, дающие певцу возможность продемонстрировать рулады и украшения – все это создает вполне завершенную характеристику главного персонажа, выразительные средства которой полностью соответствуют типу молодого героя-влюбленного. В этом дуэте партия Петра со всей ее эмоциональной аффектацией оттенена басовой партией Лефорта и целиком соответствует облику гавота.

Его развернутая ария (5 минут звучания) из второго действия сосредоточена на любви к Катерине и, по существу, является центральной для характеристики героя. Как и в первом действии, жанровая основа арии – гавот, но на этот раз масштаб «главной» арии преодолевает жанровые рамки. Вокальная партия «парит» над аккомпанементными фигурами гавота, перекрывая мозаику гавотной фактуры темпераментной мелодией, воплощающей бурные чувства влюбленного (пример 3).

Ария написана в трехчастной форме; вокальная партия ее крайних частей гармонирует с гавотным антуражем оркестрового сопровождения, однако середина насыщена развитием – модуляциями, минорными оттенками, сквозной мелодией, наполненной динамикой восхождения (пример 4).

Эти накопления преобразуются в решительные аккордовые взлеты, обобщающие общую энергию арии в коде репризной части – яркой, пышной и мощной (пример 5).

Нельзя не отметить лаконичную музыкальную деталь к характеристике Петра, а возможно, и образа России в заключительном фрагменте: энергичная аккордовая поступь торжественного пения хора позволяет услышать в данном эпизоде следы канта петровской эпохи. Это единственная деталь, напоминающая о далеком контексте сюжета (пример 6).

Пылкий тенор, которому поручены рулады влюбленного юноши, никогда не соединится в сознании современного зрителя и слушателя не только с исторической фигурой Петра, но и со всеми художественными

накоплениями в русской культуре, предложившей миру свое видение этой выдающейся личности. И если пушкинский Сальери, удаленный поэтом от исторических реалий, становится символом схоластики рационализма и нравственного падения, то здесь происходит нечто противоположное: образ великого царя растворяется в антураже французской комической оперы, превращаясь в «лакированный» источник интриги и пикантности сюжета, полностью утрачивая связь не только с реальной фигурой, но и с самим ореолом истории, которым была окутана фигура Петра и от которого она неотделима [36]³.

В русской музыке совершенно иной образ Петра I представляет слушателю в своих музыкально-драматических фресках «Петр Первый» А.П. Петров, которые подробно будут рассмотрены нами в третьей главе. Е.А. Ручьевская пишет по этому поводу: «“Петр Первый” одно из выдающихся произведений советского музыкального театра, продолжающее традиции русской оперы, двух ее важнейших линий – героической эпопеи и социальной трагедии» [9, с. 10].

Масштабная опера в трех действиях, написанная на либретто Н. Касаткиной и В. Василёва, охватывает жизненный путь императора с юношеских лет и до победы над шведами. Образ Петра I в произведении А.П. Петрова выстраивается постепенно, как мозаика, собираясь из крупниц и, что немало важно, оставляет слушателю возможность домыслить, представить, отправиться в самостоятельный путь по предложенному автором маршруту. Характер царя – сложный и противоречивый не идеализируется, что подчеркнуто контрастностью музыкального материала произведения.

Как справедливо отмечает Е.А. Ручьевская: «Авторы спектакля, и в первую очередь композитор, стремились выпукло, сценически ярко показать объемность, многоплановость характера Петра. Петру в опере ведомы

³ Более развернутый анализ данного произведения приведен в параграфе 2.1. Трактовка образа русского царя в опере «Петр Великий» А. Гретри.

и страх, и любовь, и сознание своей трагической одинокости, и простонародная веселость. Он выступает и в шутовском обликии, и в монаршем одеянии, и полуголым матросом» [9, с. 22].

Подводя итоги сравнительного анализа, можно отметить, что художественный образ исторической личности формируется в условиях сложной многомерной и многоуровневой структуры его компонентов, в которую входят, следующие составляющие: исторический контекст, творческий потенциал автора (прежде всего, это воображение и фантазия) и его профессиональное мастерство.

Цельность создаваемого художественного образа зависит от гармонической взаимосвязи всех его структурных компонентов, прежде всего от неразрывного единства идеи и ее художественного воплощения, в этом проявляется синестетичность художественного образа, или феномен синестезии. Этот особый способ восприятия позволяет кодировать информацию с помощью языка, его стилистических параметров и символических характеристик (включая музыку, танец и т. д.), а компоненты произведения интерпретируются через различные ассоциации, апеллирующие к целостности восприятия окружающей действительности.

Исследования Н.П. Коляденко, раскрывающие особенности концепта как смыслового фокуса синестетической интерпретации музыкальных текстов, позволяют изучить самые главные составляющие музыкального творчества: символизацию отображения действительности и особенности символического образа мышления композитора и слушателя [85, 86].

Художественный образ исторической личности содержит в себе элемент символизации, что находит свое выражение во множественности его значений и интерпретаций, динамично трансформирующихся со временем.

Рассмотрение художественного образа как текста (невербальный текст) позволяет применять к его исследованию герменевтические подходы, раскрывающие философско-эстетические смыслы изучаемого образа и дающие возможность интерпретировать его в определенном историческом контексте.

1.2. Репрезентация исторической личности в мировом оперном искусстве

Западноевропейское и отечественное музыкальное искусство включает в себя жанр исторической оперы, в котором были созданы множественные музыкально-художественные образы исторических героев [91].

«Коронация Поппеи» – опера XVII века, сохранившая и на сегодняшний день свою высокую художественную ценность, не в последнюю очередь благодаря ее историческому сюжету. Созданная К. Монтеверди опера в трех действиях с прологом написана на сюжет либретто Дж.Ф. Бузенелло, который основывается на некоторых событиях жизни исторической личности Поппеи Сабинны, второй жены императора Нерона. Как отмечает В.Д. Конен: «Первая опера на исторический сюжет» – вот общепринятое, давно вошедшее в жизнь определение «Поппеи» [88, с. 264].

Интерес представляет раскрытие психологических типажей героев музыкальными средствами. Образ Поппеи наполнен сочетанием хитрости и честолюбия, Оттон – личность страстная, при этом слабая, Нерон труслив и жесток, образ Октавии – тип отвергнутой страдающей женщины. Продемонстрировать психологическое содержание характеров персонажей, убедительно воплотить их образы – задача на момент создания оперы особенно сложная, ввиду отсутствия в музыкальной практике лейтмотивной системы. Яркость образов в опере восходит, в том числе, к подвижности самого музыкального материала, в действии практически полностью отсутствует какая-либо статичность. Как справедливо подчеркивает М.Л. Мугинштейн:

«Новаторство рождает непревзойденное богатство индивидуальных характеристик с максимальным объемом вокальных возможностей, в частности, тембровых модуляций, когда характер персонажа неотрывно и гибко связан с изменением ситуации» [110, с. 40].

К. Монтеверди одним из первых отказался от статичности образа, каждый персонаж проявляет свой характер в движении, в действии реализуя психологическую индивидуальность. Такое построение материала, подчиненное художественной мысли автора, требовало от композитора применения богатого разнообразия музыкальных средств: Монтеверди увеличивает роль оркестра (что служит предпосылкой к лейтмотивной системе), расширяет голосовой диапазон партий до двух октав, реализует психологические характеристики образов героев при помощи таких приемов, как *basso ostinato*, мадригальная полифония и драматический стиль *concitato*, синтезируя флорентийский и римский вокальные стили эпохи. В.Д. Конен пишет: «Ни одно из дошедших до нас других произведений композитора не может сравниться с “Коронацией Поппеи” полнотой воплощения жизненной правды, широтой и многогранностью показа сложных человеческих взаимоотношений, подлинностью психологических конфликтов, остротой постановки нравственных проблем и, наконец, откровенной ориентацией автора на развитой интеллект и эмоциональную зрелость слушателя» [88, с. 263–264].

Индивидуальные характеристики персонажей проявляются у Монтеверди в соответствии с вокальными возможностями, предоставляемыми оперным жанром. Финал оперы отличает нехарактерная для своего времени трагичность. Л.В. Кириллина пишет по этому поводу: «Сразу заметим, что в барочной опере правило *lieto fine* не было столь обязательным, как у Дзено и Метастазियो, хотя опер с печальными концами всегда создавалось меньше, чем со счастливыми или хотя бы внешне благополучными. Из произведений XVII века упомянем в этой связи оперы Монтеверди (“Орфей” и “Коронация

Поппеи»; в последней слишком много смертей и несчастий, чтобы финальный союз Поппеи и Нерона давал повод сильно радоваться») [81, с. 20].

В контексте воплощения исторической личности в мировом оперном искусстве особенного внимания заслуживает творчество Г. Генделя, неоднократно обращавшегося к сильным, ярким характерам исторических персонажей. А.С. Белоненко отмечает: «В выборе жанра Гендель вполне традиционен. Это историческая опера, такая, как “Поро”, “Александр”, “Тамерлан”, “Юлий Цезарь” и др., сюжеты которых обычно брались из трудов античных историков или драматургов: историческое отдаление от современности было одним из принципов героического стиля» [20, с. 14].

В числе наиболее значительных сочинений Г. Генделя не случайно упомянута опера «Юлий Цезарь в Египте», написанная на итальянском языке на либретто Н.Ф. Хайма по драме Дж.Ф. Буссани, состоящая из трех действий [149].

Опера содержит целый ряд портретов, наиболее интересен образ главного героя, Юлия Цезаря, чей скрытный, чувственный и решительный характер проявляется уже в первой арии, с ее знаменитым аккомпанированным речитативом, основанным на последовании интервалов, с использованием широких декламационных скачков, оттененным нежными гармониями струнной группы оркестрового сопровождения. Образ Цезаря лишен статичности – он выступает и предводителем войск (что передается в динамике, соперничающей с оркестром), и возвышенным молитворцем (что подчеркивается хроматизмами сопровождения – «О ветер, умоляю»). Без сомнения, достижения Генделя в оперном жанре во многом исходят из уникального психологического «чутья» композитора. Богатый жизненный опыт и знание человеческих характеров способствовало воссозданию ярчайших образов на сцене. Р. Ролан пишет по этому поводу: «Гендель – великий художник характеров. Далила в “Самсоне”, Нитокрис в “Валтасаре”, Клеопатра в “Alexander balus”,

добрая мать в “Соломоне”, Деянира в “Геракле” и, наконец, Теодора свидетельствуют о гибкости и глубине его психологического дара» [135, с. 108].

«Вильгельм Телль» – опера Дж. Россини в четырех действиях, на либретто В.Ж. Этьенна де Жуи и И.Л.Ф. Би. В ее основе лежит одноименная пьеса, созданная Ф. Шиллером. Главное действующее лицо Вильгельм Телль – личность, во времена Россини неоспоримо признаваемая исторической (сегодня существуют различные подходы к вопросу достоверности этой информации).

Прославленный народный герой Швейцарии, известный как искусный стрелок, живший на рубеже XIII–XIV вв., Телль боролся за независимость своей страны от Австрии и Священной Римской империи. Последняя, наиболее продолжительная и выдающаяся опера Дж. Россини обрела свою популярность не в последнюю очередь благодаря мастерски созданному образу В. Телля. По словам Б.В. Асафьева «Вильгельм Телль – крестьянин стал первоплановым героем действия» [30, с. 84].

К воплощению образа народного героя в музыке композитор подошел, отказавшись от бытующих стандартов своего времени. Партию В. Телля он поручил не тенору, что было традиционным для итальянской оперы-серия, а баритону, уже посредством тембральных характеристик выстраивая впечатление мужественного, решительного, волевого нрава. Как пишет Е.Ф. Бронфин: «После длительных исканий в предшествующих произведениях Россини наконец удалось достичь в “Вильгельме Телле” музыкального решения проблемы индивидуально очерченных драматических характеристик действующих лиц в серьезной опере» [30, с. 84].

Примечательно, что в партии В. Телля, достаточно обширной, полностью отсутствуют оперные арии. Образ героя складывается из его реплик в диалогах с хором, ансамблевого пения, речитативных сцен. Отказавшись от традиции героической арии в «Вильгельме Телле», композитор сумел подчеркнуть близость героя к народу: он постоянно находится в гуще событий.

Лишь однажды появляется кратковременное ариозо В. Телля, в финале третьего действия, в сцене, наполненной одновременно пронизывающим драматизмом и глубокой лиричностью.

Лишенный чувства сострадания Гесселер приказывает Теллю стрелять из лука в яблоко, помещенное на голову его сына Джереми. Здесь, в ариозо, мы видим иного Телля – взволнованного, любящего отца, он страдает, что в музыке подчеркивается рыдающими интонациями пения в совокупности с «плачущими» нотами виолончелей, пиццикато в партии струнных, жалобным легато фаготов в динамике пианиссимо.

Таким образом, Дж. Россини в своей опере «Вильгельм Телль» создал образ истинно народного героя – отважного, действенного, близкого к своему народу, при этом простого, «человечного», любящего. Для чего же Дж. Россини, сознательно отказавшись от арий в партии Телля вводит в третье действие баритональное ариозо? Ответ напрашивается сам собой – композитор ставил себе задачу сформировать образ личности, которая руководствуется не только великими стремлениями борьбы за свое отечество, гордого, непокорного лидера, но продемонстрировать глубинные черты его характера, дать понимание слушателю об истинной движущей Вильгельмом силе – не силе амбиций, но силе любви, к своей семье и своей Родине. Образ Вильгельма Телля у Дж. Россини подвижен – в своем развитии он из героического трансформируется в трагический, что придает ему особенную глубину, и это не удивительно.

А. Дворжак, чешский композитор, представитель романтизма, стал первым и единственным западноевропейским автором, обратившимся к образу Лжедмитрия I в своей опере «Димитрий» (1881). Опера написана на либретто М. Червинковой-Ригровой, литературную основу которого составляют трагедия чешского писателя Ф.Б. Миковца «Димитр Иванович» и незакон-

ченная историческая драма «Деметриус» («Димитрий») Ф. Шиллера, посвященные Самозванцу и представляющие собой сюжетное продолжение пушкинского «Бориса Годунова».

Образ Лжедмитрия в опере А. Дворжака – далеко неоднозначный. Это, безусловно, положительный герой, религиозный, не подозревающий о своей роли «самозванца», верящий в родство с Марфой, его действия и слова наполнены самыми возвышенными стремлениями. Любящий Россию Димитрий желает править во благо Родине, его любовь к Ксении Годуновой как некому символу всего русского возвышенна, и даже Марину Мнишек он просит стать «русской» во всем. Его выразительная вокальная партия тенора насыщена лирической экспрессией, песенным мелосом. В тоже время композитор желал создать образ героя не простого, глубокого, мятущегося в своих сомнениях, надеждах и разочарованиях.

Наиболее ярко Дворжаку удалось воплотить женские образы. З.К. Гулинская пишет в своей монографии: «Удивительно женственным, полным очарования чистоты и юности получился образ Ксении. Интересна тема Марины и ее польского окружения: она построена в характере мазурки по образцу глинкинской темы из “польского” акта “Ивана Сусанина”, который с успехом прошел в Праге. Зато музыкальная характеристика Самозванца уступает по глубине образу Ксении. Дворжак пытался из Лжедмитрия сделать трагического героя» [62, с. 100].

Дворжак включает в музыкальную канву произведения драматические эпизоды, однако ни это, ни то, что, согласно либретто, Димитрий предпочел «честную» гибель жизни в обмане, не помогло Дворжаку полностью раскрыть характер Лжедмитрия I. Он получился достаточно скучным, «плоским», а в некоторых моментах третьего действия откровенно жалким. Соответствует ли фигура, созданная Дворжаком, образу прототипа, сформированному в общественном сознании исторической литературой и художественными произведе-

ниями? На этот вопрос невозможно ответить однозначно. Дворжак создал совершенно неожиданный образ исторической личности, отведя в своем «Дмитрии» значимые события эпохи, яростную борьбу интересов и характеров на второй план, уделив значительное внимание личностным перипетиям героя, в лучших традициях большой французской оперы.

Коллективное сочинение К. Каноббио, Дж. Сарти и В.А. Пашкевича «Начальное управление Олега» – «историческое представление» для музыкального театра в пяти действиях, на либретто Екатерины II (1786). Обратившись к исторической хронике, императрица ставила целью укрепление монархической власти, символично отразив в «Олеге» внешнеполитический «греческий проект», суть которого в завоевании Константинополя и образовании новой Греческой империи [71, 72].

Сюжет постановки основывается на исторических фактах из времен правления Рюриков и аллегорично относит слушателей к событиям екатерининского периода. В своем сочинении императрица пишет: «Въ семь историческомъ представлѣніи более есть исторической истины, нежели выдумки, ибо исторія повествуеть, что "при конце жизни великаго князя Рюрика, когда былъ вельми боленъ и началъ изнемогати, видевъ сына своего Игоря во младыхъ летахъ, отдалъ княженіе и сына своему шуринау Олегу, князю урманскому". Олегъ, по сему определенію Рюрика, въ самомъ деле былъ дядя и дядька Игоря» [71, с. 1].

Главный герой – Князь Олег Урманский, опекун сына Рюрика Игоря основывает новые города, ведет активную политическую деятельность, в итоге которой достигается превосходство над Константинополем. Инструментальные номера представления были написаны К. Каноббио, хоры третьего действия – В.А. Пашкевичем, музыка пятого действия – Дж. Сарти. Произведение примечательно, прежде всего, включением фольклорной первоосновы в музыкальную ткань «Олега». Народный обряд здесь выступает

как носитель исконных исторических традиций, посредством обрядовой сцены раскрывается политическая подоплека сюжета.

В ходе свадьбы князя Игоря и княжны Прекрасы обсуждаются дела государственной важности, в частности, предстоящий греческий поход князя Олега. В свадебных хорах используются оригинальные тексты русских народных песен «Перекатно красно солнышко», «По сенечкам, сенечкам», «Ты расти, расти, чадо милое».

Мелодика характеризуется сопоставлением протяжного, хороводного и плясового народных песенных жанров, гармоническим трехголосием кантового типа в фактуре и куплетно-вариационным принципом композиции.

В пятом действии находятся две масштабные сцены, одна из которых происходит в палате императорского дворца, другая на ипподроме в Константинополе. Музыкальный материал также разделен на две части: четыре хора на стихи М.В. Ломоносова (три «Похвальные оды») и материал из трагедии Еврипида «Алкеста». Финал «Начального управления Олега» становится апофеозом прославления власти монархии, величия Российского государства. «Коллективность» авторского состава, позволила создать масштабное произведение в достаточно короткий срок, показать эффективность и дальнейшие перспективы взаимодействия российских и европейских музыкантов, и, что особенно важно, способствовала музыкально-стилевому смешению сделав это произведение уникальным.

Образы исторических личностей князей Олега и Игоря здесь выступают в самой неожиданной роли. Авторы не обращаются к прошлому героев, приводя в качестве аргументации их заслуги и достижения, не вырисовывают их характерные черты. Напротив, в произведении используются уже сложившиеся в отечественных и западных представлениях образы русских правителей, их авторитет не вызывает сомнения, и именно он дает возможность сквозь призму прототипов по-новому взглянуть на возможность будущих политических свершений.

К.А. Кавос – итальянский и российский композитор и дирижер, сыгравший значительную роль в развитии российской культуры. В своем оперном творчестве он не раз обращался к истории России и значительным историческим личностям. Таковы оперы «Откупщик Бражкин, или Продажа села» (1815), «Юность Иоанна III» (1823), «Сокол князя Ярослава» (1923)⁴.

Наиболее значительным сочинением композитора стала опера «Иван Сусанин» (1815, в двух действиях, на литературный текст кн. А.А. Шаховского), в которой впервые в истории русской оперы возник историко-героический сюжет. Обращение к данному сюжету обусловлено, во-первых, его популярностью в литературе того времени, во-вторых, ростом национального самосознания, интересом к собственной истории, усилившимся после Отечественной войны 1812 года и, в-третьих, конкретно к подвигу героя Русско-польской войны 1654–1667 годов Ивана Сусанина.

Образ главного героя на сегодняшний взгляд, однако, не достаточно убедителен. Сусанину в композиторской трактовке Кавоса практически негде раскрыться – его партия складывается из редких вкраплений ансамблевого исполнения и единственной куплетной песни юмористического толка. Кавос лишает Сусанина арий, что, по нашему мнению, сделано совершенно осознанно – Сусанин герой истинно народный, при этом героизм его, безусловно заложенный в характере, проявляется достаточно спонтанно, в силу обстоятельств. У Сусанина Кавоса нет планов по спасению отечества, он не амбициозен, но совершенно естественным образом становится спасителем, поступает в соответствии с собственным внутренним стремлением.

⁴ Более точное определение жанра последнего из упомянутых сочинений – музыка к драме А.А. Шаховского – указано в первом издании 1823 года: «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне»: Русская быль в четырех действиях, с песнями, хорами, воинскими потехами, танцами, играми, борьбой и большим спектаклем, музыка соч. г. Кавоса; соч. князя А.А. Шаховского. – Санктпетербург: В Типографии Императорских Театров, 1823. – [4], 129, [1] с. (название приведено в орфографии оригинала).

Эта идея – идея народного героизма, единения, проходит красной нитью во всей опере. Сусанин Кавоса не только и не столько исторический персонаж, образ которого нуждается в раскрытии в ходе происходящего на сцене действия, сколько воплощение народного духа, патриотического самосознания. Этот композиторский подход подчеркивает и другой момент – любовный дуэт Маши и Матвея, героев, эквивалентных глинкинским Антониде и Б. Собинину. Совершенно неожиданно романтический любовный дуэт выстроен автором на теме плясовой народной песни «Камаринская» (пример 7).

Как и К.А. Кавоса, исторический прецедент подвига костромского крестьянина Ивана Сусанина, прославившегося спасением Михаила Романова от польско-литовского отряда во время русско-польской войны, заинтересовал основоположника русской классической оперы М.И. Глинку.

Опера «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») была написана им в 1836 году и состоит из четырех действий с эпилогом. Впервые произведение было поставлено 27 ноября (9 декабря) 1836 года на сцене Большого театра (Санкт-Петербург). Место действия – Домнино, Речь Посполитая, Москва. Время действия – смутное время. Авторы либретто Г.Ф. Розен, советская редакция С.М. Городецкого.

Мы могли бы выдвинуть предположение, что само название, данное М.И. Глинкой своему произведению «Жизнь за царя», призвано подчеркнуть характер главного героя – его самоотверженность и готовность к самопожертвованию. Однако анализ исследовательских работ в данном направлении отвергает такую теорию. Как сообщает в своей книге В.П. Авенариус: «Вначале Глинка намеревался назвать свою оперу, по примеру Кавоса “Иван Сусанин”, потом, для отличия, придумал название “Смерть за царя”. Но, по докладу о том Гедеоновым императору Николаю Павловичу, опера, по желанию государя, была окончательно переименована в “Жизнь за царя”» [2, с. 150].

Несмотря на двадцатилетие, разделяющее произведение Кавоса с оперой Глинки, между ними невозможно не провести параллелей. Творчество

М.И. Глинки также отмечено глубочайшей связью классического искусства с народными, фольклорными истоками. Важнейшим действующим лицом «Ивана Сусанина» М.И. Глинки, как и в опере «Иван Сусанин» Кавоса, выступает народ, в жанровой основе музыки лежат народные песни. М.Б. Велижев подчеркивает: «“Сусанинская история”, фигурировавшая в XVII и XVIII вв. исключительно в юридических актах, в самом начале XIX в. обрела свою литературную ипостась. Опера М.И. Глинки “Жизнь за царя” (1836) зафиксировала окончательный вариант истории костромского крестьянина, спасшего в 1613 г. Михаила Федоровича Романова от поляков» [48].

В процессе работы над образом Ивана Сусанина М.И. Глинка обобщает европейский опыт и синтезирует его с отечественными музыкальными традициями, создавая новый тип оперного героя. Впервые в истории русского музыкального искусства композитор отказывается от разговорных диалогов, образ Ивана Сусанина выстраивается в процессе сюжетного развития при помощи музыкальных средств. Певучие, с плавными ходами на широкие интервалы и распевными на отдельных слогах речитативы Сусанина типичны для стиля композитора (пример 8). Здесь уместно привести слова Б.В. Асафьева: «Пожалуй, такой полноты, такого масштаба выразительной музыкальной речи нет ни у одного из персонажей русских опер, если иметь в виду положительный мужественный образ, т. е., к примеру, не Гришку Кутерьму в “Сказании о граде Китеже” Римского-Корсакова» [14, с. 215–216].

Главные черты облика героя ярко раскрываются в его предсмертной арии и последующем речитативном монологе, основанном на обычных для Сусанина широких, неторопливых и уверенных интонациях песенного склада. Музыкальная драматургия воплощает всю суть героического подвига в связи с характером. Мелодия – льющаяся, песенная, постепенно приобретает все более взволнованные черты и застывает после слов «Ах, страшно тяжело...» продолжаясь трагическим, речитативным «...на пытке умирать» (текст Г.Ф. Розена). В редакции С.М. Городецкого этот трагический момент

смягчен: «Легла на сердце скорбь... Мне тяжело умирать» (пример 9). Здесь больше нет патетики, перед нами герой, приносящий жертву, осознающий истинную цену своего подвига.

Центром оперы, краеугольным камнем ее содержания становится глубина и богатство образов. Как пишет по этому поводу Б.В. Асафьев: «Все, что было хорошего в опытах создания русской оперы до Глинки, заслонено было от потомков первой же его оперой “Иван Сусанин”. И каким содержательным было это вступление русского музыкального театра в жизнь: главное действующее лицо – крестьянин, и не по названию только, а по существу музыки, в которой раскрывается образ глубокой душевной правдивости» [14, с. 213].

Патриотическим содержанием наполнена и опера А.Н. Серова «Рогнеда» (1863–1865). Произведение сводит воедино эпизоды из жизни исторической личности – полоцкой княжны Рогнеды Рогволодовны (ок. 960 – ок. 1000 гг.), одной из жен киевского князя Владимира Святославича, и этап христианизации Руси.

Опера состоит из пяти действий, написана на либретто композитора и Д.В. Аверкиева. В основе сценария находится роман М.Н. Загоскина «Аскольдова могила» и «Дума Рогнеда» К.Ф. Рыльева. Опера в некотором роде продолжает зингшпиль А.Н. Верстовского «Аскольдова могила».

По признанию критиков, оперу «Рогнеда» можно отнести к творческим неудачам композитора. Это связано с большим количеством сцен, далеких от основной сюжетной линии, недостаточной высоким уровнем музыкальной композиции. Однако гордый, непокорный образ сильной духом Рогнеды ярко вырисовывается в ее варяжской балладе четвертого действия «Разыгралось сине море». Мелодика имеет героико-романтическую окраску, тембр меццо-сопрано подчеркивает характер взрослой, мудрой женщины, аккомпанемент имитирует гусли, окрашивая арию необычным, старорусским колоритом. Эта ария часто исполняется и сегодня, хотя другие сцены практически преданы

забвенью. Мы можем наблюдать, как удачно выстроенный, наполненный глубоким содержанием образ исторического героя способен сохранить произведение в веках.

Следует отметить, что к образу Рогнеды обращались не только музыканты, но и русские живописцы. Одним из наиболее ярких живописных полотен, запечатлевших полоцкую княжну, стала картина А.П. Лосенко «Владимир и Рогнеда» (1770). Несмотря на то, что главным героями у Лосенко становятся две значимые исторические личности, сюжет вымышлен автором. На картине запечатлен эпизод, в котором Владимир приносит Рогнеде весть об убийстве ее семьи, однако, согласно летописным свидетельствам, убийство родных Рогнеды Владимиром произошло на ее глазах.

А.П. Лосенко представляет нам историю совершенно иного склада – романтическую драму, в которой влюбленный в Рогнеду новгородский правитель совершает убийство, охваченный страстью. Мы видим юного Владимира полного раскаяния, а отнюдь не привычный образ жестокого князя. Как пишет в своей работе «Художественные образы и историческая наука» В.П. Богданов: «Подобное противоречие описанной картины с летописным сюжетом художник объяснял тем, что он знает подлинную историю, но пишет то, как на самом деле она должна была произойти. т. е., согласно канонам классицизма и романтизма, художник искал героический сюжет для своей картины. Ради соблюдения классицистических канонов А.П. Лосенко готов был пожертвовать исторической достоверностью» [27, с. 54; 56].

К музыкальному содержанию «Рогнеды» А.Н. Серова обращался А.П. Бородин при написании первой русской оперетты «Богатыри», работая с отрывками опер и создавая их обработки, включенные в канву «Богатырей». Как пишет в своей статье А.В. Булычева «“Рогнеда” Серова и серьезные оперы Мейербера пародируются, отрывки из них нарочито низводятся до уровня оперетты» [33, с. 6]. Безусловно, масштабность работы А.П. Бородина с образами в полной мере проявилась отнюдь не в жанре оперетты.

Ценнейший образец русской исторической оперы – произведение «Князь Игорь» А.П. Бородина, на либретто композитора, в четырех действиях с прологом [194]. В основе либретто лежит памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве», в котором повествуется о неудачном походе князя Игоря на половцев. Князь Игорь доминирует в этом произведении, наполненном идеей народной мощи и единства. Образ главного героя вырисовывается постепенно, но убедителен уже с первых нот.

Его начальные интонации (баса или баритона), сливающиеся с хором «Слава», близки мелодическим оборотам хоровых партий. Композитор первыми репликами подчеркивает близость героя с народом. Вместе с тем удивительно ярко воссоздает его целостный портрет – близкий народу, он, тем не менее, предводитель, полководец: квартовые попевки народного хора присутствуют и в партии Игоря, однако тут они даны в восходящем движении, ударение приходится на вторую долю, звуча как призыв. Такая система звуковой организации партии ясно демонстрирует волевой характер Игоря, его героические качества.

Важное значение в создании образа главного героя имеет сцена затмения. Необычное природное явление вызывает всеобщую растерянность, при этом музыкальная партия Игоря, напротив, становится еще увереннее, звучит все более убедительно: возникают трихордовые попевки, напевные, при этом наполненные кипучей энергией, устремляющие вперед.

Максимально ярко характер героя прослеживается в его арии из второго действия. Все разделы связаны между собой неразрывной линией, переходы плавны и незаметны. Игорь находится в тяжелом раздумье, на душе его тоска: речитативные фразы вступления прописаны в нисходящем движении. Игорь вспоминает о битве («И бранной славы пир веселый», пример 10), что не угнетает его, но напротив, возрождает черты, свойственные его характеру,

порывистому, свободолюбивому. Фраза «О дайте, дайте мне свободу» – проводится в маршевом, патетическом ритме, в ней возникают кварттовые попевки пролога, но звучат они уже не призывно, а взволнованно.

Отчаяние Игоря («Плен, постыдный плен!») подчеркнуто диссонантными аккордами в сопровождении (пример 11). В столь бедственном положении Игорь, тем не менее, вспоминает о Ярославне, и здесь возникает мягкая, певучая, удивительно нежная мелодия второго раздела («Ты одна, голубка-лада»), пронизанная народными интонациями. Дальнейшее развитие арии («Ужели день за днем» и «Ох, тяжко»), несмотря на скорбные слова героя, музыкальным наполнением своим дают слушателю возможность поверить в возможность дальнейшего, благополучного, развития событий. Князь пленен, но не сломлен.

На наш взгляд, князь Игорь – один из ярчайших героических образов в истории русской музыки. Он удивительно полно вобрал в себя глубокую народность, романтические стремления, любовные переживания и несломленную силу духа решительного полководца.

Образ русского царя Бориса Годунова в одноименной опере М.П. Мусоргского заслуживает отдельного рассмотрения. Опера (1869) написана в четырех действиях с прологом, на либретто композитора по мотивам трагедии «Борис Годунов» А.С. Пушкина [197].

Уже первый монолог Бориса, возникающий во второй картине, ярко вырисовывает царский характер. Появлению героя предшествует хор, написанный в тональности C-dur, основанный на народной величальной теме «Слава». Появление Бориса меняет общее настроение: мажор сменяется одноименным минором, затем звуки и вовсе замолкают. По сути своей, герой еще не «появился», он не успел произнести ни слова, но образ его уже возник – царя, внушающего трепет (пример 12).

Герой разговаривает сам с собой, речь его тягостна, наполнена скорбью, постепенно трансформируясь в лирический, проникновенный монолог.

Благодаря смолкнувшему хору и оркестру, тональным переменам, мы ожидаем услышать речь тирана, яростный всплеск. Однако напротив, композитор рассеивает это впечатление, представляя нам человека сложного характера, но способного на глубокие чувства, человека ответственного, мыслящего.

Композиторский феномен М.П. Мусоргского заключен, в том числе, в той форме, в которой он проводит в музыке свои идеи посредством образов: да, опера осуждает самодержавие, однако отдельно взятый правитель – Борис Годунов, не может выступать личностью априори отрицательной. Как идея «народности» стоит во главе угла творчества композитора, так и Борис Годунов, сообразно этой идее, выступает, разумеется, не представителем народных слоев, но, прежде всего, человеком, которому свойственны мысли, чувства, волнения.

Борис Годунов у М.П. Мусоргского – человек глубоко несчастный, для которого власть становится аллегорическим крестом. Борис стремится «править свой народ» «в славе», идеи его мудры и созидательны. Однако незаконно завоеванная власть, в основе которой насилие, не способна осчастливить ни самого царя, ни его народ. Этот образ – скорбящего царя, предчувствующего последующие события, М.П. Мусоргский дополняет авторским текстом, отсутствующим в оригинальном произведении Пушкина: «Скорбит душа! Какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце» – Борис Годунов, как всякий человек, наделен душой и испытывает страх. Эти слова сопровождается тема *c-moll*, уже звучавшая в момент его появления, но теперь она видится в совершенно ином свете – становится понятно, что минор обозначал не столько страх и трепет народа перед царем, сколько его собственные внутренние эмоции. Е.М. Левашев пишет: «Драматургическое богатство взаимоотношений понятий “музыкальное” и “реалистическое” было угадано еще Шаляпиным с присущей ему гениальной интуицией. “Мусоргский, конечно же, реалист, – начинает свою мысль великий актер, – но сила его не в том, что

музыка реалистична, а в том, что реализм Мусоргского – это музыка в самом потрясающем значении этого слова» [95, с. 37].

Тема повторяется во вступлении ко второму монологу Бориса «Достиг я высшей власти», в котором наиболее полно представлен образ исторической личности Бориса Годунова. Существуют две редакции монолога, каждая из которых по-своему передает одну и ту же эмоцию героя: в первой редакции горестные размышления правителя изложены в свободной, полуречитативной манере, сопровождаясь сосредоточенными, суровыми интонациями оркестра, во второй монолог близок к лирико-драматическому ариозо.

В более поздней редакции монолог содержит в себе две темы, дополняющие образ Бориса – благородная плавная тема надежды на счастливое царствование и нежная задушевная тема отцовской любви к дочери Ксении. Однако следующие за темами речитативные фразы разбивают первое впечатление успокоения, как разбиваются о суровую реальность мечты и надежды Бориса.

В последнем монологе Бориса композитор утверждает образ царя страдающего, виновного, но искупившего свою вину смертью. Мы обозначили основные характерные черты Бориса Годунова в опере Мусоргского, обойдя стороной множество эпизодов, дополняющих образ – таких, как возникающие в сцене с Шуйским мотивы мольбы и угроз, драматическое напряжение в сцене с народом у собора Василия Блаженного. На наш взгляд, определяющей чертой главного героя у Мусоргского стала его глубокая человечность, стремление к созиданию, а не разрушению, и аккумулирующее эти черты глубочайшее раскаяние.

Оперу «Хованщина» (1872) по праву можно назвать главной, итоговой работой М.П. Мусоргского в музыкально-театральном жанре. Благодаря именно этому произведению русское музыкальное искусство совершило необычайный взлет. Художественный мир «Хованщины» многообразен и неоднократно подвергался критике, в частности, упрекам в отсутствии

главного героя. При этом «Хованщина» – опера, называемая народной музыкальной драмой, один из самых ярких и впечатляющих образцов творчества М.П. Мусоргского. Е.А. Ручьевская пишет: «Полифоничность языковой фактуры, возможность каждого персонажа быть не просто ролью автора, а самостоятельным лицом, имеющим свой язык и образ мыслей, заставил Мусоргского и в музыкальных характеристиках искать речь не только изображенную, но и изображающую» [140, с. 21].

Повествуя о российских событиях, произошедших в период между 1682 и 1689 годами, стрелецких бунтах, периоде всевластия князя Ивана Хованского, опера включает в себя пестрый список персонажей: князей, стрельцов, раскольников и пр. Выделим образ Ивана Хованского – ярко охарактеризованного композитором уже в первом действии.

В отличие от многоликого Бориса Годунова в одноименной опере, Хованский в «Хованщине» – некий сатирический портрет, в качестве красок для которого композитор использует все доступные ему средства – это и трубы, возвещающие о его приближении, и реплики хора, имитирующие голоса толпы, прославляющие «Батю» и воинственная, маршеобразная тема появления героя. Использование всех этих средств направлено на единую цель – продемонстрировать тщеславие, страсть к власти, самолюбие и самолюбование героя.

Вырисовывая желаемый образ, М.П. Мусоргский оставляет ремарку: «Поступь плавная, держится высокомерно». Музыкальная канва темы Хованского также изобретательно-комична: торжественная величественность темы симметричного строения разбивается в окончании каждого двутакта «настырными» трижды повторяемыми октавными *cis*, что демонстрирует ограниченность, недалекость князя. Сама мелодия Хованского приближена к теме стрельцов, что, с одной стороны, закономерно – Хованский глава стрельцов, с другой стороны – лишает его индивидуальности, как бы подчеркивая

отсутствие выдающихся личностных качеств. И здесь же композитор еще более усугубляет комедию Хованского: его мелодия во многом карикатурна, в то время как мелодика стрельцов стремится к плавности народной песни. Однообразные интонации в узком диапазоне речитатива дополняют скудое умение героя. Его поговорка «Спаси Бог», вставляемая к месту и ни к месту, органично завершает образ.

Исключительный интерес представляет воплощение исторической личности русского царя Ивана Грозного в опере «Царская невеста» (1898), в четырех действиях, Н.А. Римского-Корсакова по драме Л.А. Мея в обработке И.Ф. Тюменева [146]. Роль Ивана IV в опере тематически значительна – именно его невестой становится главная героиня Марфа, он олицетворяет собой губительную силу, при этом Грозный в опере лишен слов, он персонаж «без речей».

Появление Грозного ярко контрастирует с предшествующей ему сценой – лирическая ария Марфы несет в себе настроение счастья и безмятежности, речитативный диалог Марфы и Дуняши прерывает появление на улице царя, всматривающегося в Марфу. Композитор применяет здесь типичный для него метод драматических контрастов. Напряжение нарастает при помощи канонических сплетений и аккордов духовых в оркестре, в совокупности с тревожными фигурациями струнной группы. Образ царя, пугающий, тревожный, роковой выстраивается в течение непродолжительного эпизода, в котором Иваном Грозным не было произнесено ни слова.

Опера С.С. Прокофьева «Война и мир» (1941–1952) в тринадцати картинах с хоровым прологом, написана на либретто композитора и М.А. Мендельсон, в основе лежит одноименный роман Л.Н. Толстого [147]. Характерной особенностью оперы является присутствие большого количества эпизодических действующих лиц, среди которых – персонажи, имевшие реальные исторические прототипы – Наполеон, император Александр I, фельдмаршал Кутузов и др. Если Александр I, чей персонаж возникает во второй картине,

не наделяет С.С. Прокофьевым словами, то образы Наполеона и Кутузова композитор раскрыл в полной мере. Как отмечает в своем исследовании Е.А. Ручьевская: «Военные портреты в опере, независимо от их трактовки (близости к идеям и тексту Толстого или удаленности), отличаются от портретов лирических. Прежде всего, здесь фигурируют герои исторические, главные герои войны 1812 года. Для Прокофьева, конечно, имела значение сложившаяся и до Толстого, и очень индивидуальная у Толстого концепция личности в истории. В трактовке Наполеона Прокофьев вплотную приближается к Толстому, в трактовке Кутузова – расходится с Толстым» [139, с. 334].

Е.Б. Долинская пишет: «В опере ритм прозы писателя подчиняется ритму вокального интонирования. Конкретные события или сообщения о них реализуются в романе Толстого в виде сцены, где пружиной внутреннего действия становится диалог, подразумевающий активное общение героев. В силу этого речь лирических персонажей Толстой индивидуализирует, наделяет личной интонацией. Именно оба этих компонента (вкуче с напряжением многих сцен, отмеченных учащенной сменой ситуаций и событий) активно способствовали внесению в прозаический текст элементов театральности. В результате этого они оказались более открытыми для перевода прозы на язык музыкальной драмы» [68, с. 144–145].

Фигура Наполеона в опере «Война и мир» полностью соответствует образу, созданному Л.Н. Толстым в его бессмертной эпопее. Прокофьев сплел воедино различные по времени и значимости эпизоды Бородинского сражения, продемонстрировав в девятой картине удивительно достоверный образ французского императора. По меткому замечанию Е.А. Ручьевской, «В романе сам Наполеон показан как фальшивый, надутый позер уже в сцене с русским посланником Балашевым» [139, с. 333].

В девятой картине композитором представлен блестящий образ Наполеона использованием интереснейшего приема. Функции оркестра изменены:

именно оркестр выходит на первый план, отодвигая на второй слова и вокальные партии. Действие разворачивается в оркестре, а все прочее – реплики героев, вокальные партии лишь поясняют смысл происходящего. Картина меняется лишь в конце, на словах Наполеона «Не то, совсем не то». Партия Наполеона выстроена на декламационных интонациях. Значительные паузы между частями фразы («Вино откупорено. – Пауза длиной в такт. – Надо его выпить»), а также широкие интервалы вокальной партии в тональной неустойчивости, на фоне ровной трехдольности оркестра подчеркивают портрет напыщенного Наполеона.

В первой речи Наполеона ладовые устои переменчивы (C – Des – C – As – Des), вокальная линия заключена в рамки сексты и септимы, «фанфары» восходящих кварт поддерживаются деревянными духовыми, «выбивающими» барабанный ритм. Все это, в совокупности с быстрым темпом позволяет С.С. Прокофьеву представить образ Наполеона – нервический и властный.

Образ М.И. Кутузова – сложнейший для интерпретации в оперном искусстве. Художник, воплощающий в своем произведении фигуру Кутузова – личность колоссальную по своему масштабу, столп отечественной военной идеологии, должен обладать незаурядной смелостью. Прототип Кутузова возникает в опере не только как воплощение исторической личности, но прежде всего, как синтетический героический образ полководцев, предводителей русских солдат на поле боя. Подчиненная этому замыслу вокальная партия Кутузова столь же синтетична – в ней звучат интонации народных и солдатских песен. Это обстоятельство особенно подчеркивает в своем исследовании А.И. Волков: «Все важнейшие музыкально-тематические элементы эпизодов Кутузова широко развиты в народных сценах. Тенденция слияния корифея и массы, свойственная русской эпической опере вообще, в “Войне и мире” достигает предельной полноты выражения» [51, с. 46].

Либретто оперы С.С. Прокофьева основано на романе Л.Н. Толстого, но сколь сильна разница в образах великого полководца! Если у Л.Н. Толстого Кутузов – человек, со всеми сопутствующими возрасту и человеческим проявлениям – с трудом взбирающийся на лошадь, обедающий курицей, читающий французский роман, то в интерпретации С.С. Прокофьева это блестящий, прославленный герой. Уникальность личности Кутузова, его «единичность» С.С. Прокофьев прописывает уже в коротком монологе Кутузова («Жалею, но ты прав: советчиков всегда много»). Фраза звучит как отдельная тема, однако в ней явно прослеживаются интонации «темы победы». Примечательна и ария Кутузова («Величавая, в солнечных лучах...»), насыщенная интонациями темы славления, которая в тринадцатой картине возникнет в хоровой финальной сцене победы. Кутузов в интерпретации С.С. Прокофьева – герой неоспоримый, и каждый фрагмент оперы, связанный тематикой с полководцем своим музыкальным и художественным строем, вновь и вновь это подчеркивает. Стоит отметить, что образ, сложившийся в композиторском видении С.С. Прокофьева, тем не менее, претерпевал изменения.

В 1943 году Москве С.С. Прокофьев встретился с С.А. Самосудом, желавшим поставить оперу в Большом театре (постановка не состоялась). Согласно его пожеланиям, роль Кутузова была доработана: шуточный конец речи Кутузова в финальном эпизоде решено было опустить. «Сергей Сергеевич соглашался, – пишет С.А. Самосуд, – что те шутки-прибаутки, с которыми Кутузов обращался к партизанам, по самой своей интонации, мельчат его характеристику» [51, с. 18]. Кроме того, «...думалось, что сама тема Кутузова, должна проходить сквозь всю оперу, возникая, ширясь и утверждаясь с еще большей силой. Развивая эту мысль, Сергей Сергеевич в ту пору ввел кутузовскую тему... в наполеоновскую сцену на Шевардинском редуте...» [51, с. 18].

Величественность и героизм созданного Прокофьевым образа не новы. Как верно заметил И.И. Мартынов: «Во второй половине оперы во весь рост

выступает фигура Кутузова – в разговоре с воинами (сцена на Бородинском поле) и в размышлениях о судьбах родины (заключительный монолог в сцене военного совета в Филях). Здесь также чувствуется связь с традицией русской классической оперы – прежде всего вспоминается “Иван Сусанин”. Конечно, Сусанин – явление иного масштаба, иной степени исторической достоверности. Но сила историко-философского обобщения Глинки такова, что мимо его опыта не мог пройти ни один русский композитор, обращавшийся к народно-героической теме. И как бы ни самостоятельна была прокофьевская трактовка Кутузова, она связана с усвоением опыта русской оперной классики» [104, с. 449].

Основанием трактовки факта как исторического является достоверность. При этом не имеет значения в какой мере летописец, фиксирующий события, был обучен грамоте. Не случайно А.Г. Заховаева подчеркивает: «Искусство социально и одновременно индивидуально, оно отражает мир в реальных образах и символических» [75, с. 697].

Исторический факт, отраженный в произведении искусства, напротив, подвергается художественной интерпретации, и эстетическое преобразование факта становится принципиальным для его художественной жизни. Так, смерть Моцарта в маленькой трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» преобразована в гибель от руки завистника Сальери и не имеет никакой связи с исторической оценкой этого факта, не подтверждающей «злодеяния» композитора, который вошел в историю благодаря гениальной фантазии русского поэта. Вполне значимый для своего времени, но уступавший славе Моцарта, Сальери в интерпретации А.С. Пушкина стал символом рутинного ремесленника, который не может смириться с собственной бездарностью и из зависти убивает гения.

Герменевтический подход к интерпретации художественных образов позволяет реконструировать целостную картину определенной исторической

эпохи с присущей ей тенденцией передачи символического смысла, транслируемого произведениями искусства.

Отражение в постановочных концепциях музыкальных произведений потребностей соответствующей эпохи можно сформулировать как проблему исторической динамики воплощения в оперном искусстве исторического образа. При рассмотрении соответствия интерпретаций общественным вкусам и предпочтениям становится ясно, что отличия в постановках обусловлены не просто художественной фантазией и волей композитора, постановщика и актеров, но и с обстоятельствами реальной жизни и времени. Г. Кречмар пишет по этому поводу: «История оперного текста представляет и сама по себе большой самостоятельный интерес: она вносит крупный вклад в культурную и духовную историю народов, которые принимали участие в образовании и развитии оперы. В ее тексте отложились своеобразные и замечательные черты образа мышления и строя чувств, а также нравы эпох и народов. Эти отображения не всегда с равной отчетливостью можно встретить в другом месте, а иногда их и найти нельзя нигде» [93, с. 16].

ГЛАВА 2. ОБРАЗ ПЕТРА I В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕ

2.1. Трактовка образа русского царя в опере «Петр Великий» А. Гретри⁵

В оперной культуре Западной Европы XVIII–XIX веков образ русского императора Петра I был весьма популярен. Фигура царя, свершающего столь масштабные преобразования, неоднократно возникала в трудах иностранных мемуаристов. О.Г. Агеева отмечает: «Очевидно, что русский монарх производил сильное впечатление на своих современников – выходцев из Европы. Однако интересно другое: незнакомые друг с другом, в разные годы находившиеся в России, являвшиеся выходцами из разных западноевропейских стран, авторы сосредоточили свое внимание на совершенно определенном наборе тем-характеристик царя и часто дублировали друг друга в оценках. Этот факт не является случайностью, он означал, что уже в первой четверти XVIII в. сложился ряд стереотипов “образа” русского царя-реформатора» [3, с. 87].

Отметим, что живой интерес европейских авторов к русским царям и императорам не был ограничен только лишь фигурой великого реформатора. Героями опер, балетов и драматических спектаклей становились такие правители, как Иван IV, Екатерина II, Лжедмитрий. Несомненно, образ Петра I оказался наиболее привлекательным для зарубежных музыкантов ввиду одновременно нескольких обстоятельств. Первым следует назвать близость царя к Европе, его ориентирование на Запад, факты обучения в Англии и Голландии. В качестве второго аргумента приведем столь привлекательную для европейских слушателей близость царя к народу, его трудолюбие, заботу о процветании России.

⁵ В данном разделе использован материал опубликованной статьи автора настоящей диссертации [36].

Существующий в представлении западных авторов образ императора разнообразно воплощался в оперном творчестве, композиторы подчеркивали те или иные черты Петра, некоторые из которых красной нитью проходят во всех сочинениях, что неудивительно. С. Соловьев так пишет о Петре Великом: «Он первый подставляет свои могучие плечи под тяжесть, отдает всю свою чрезвычайную силу в общее дело, и дело, благодаря этому вкладу, начинается, идет, народ получает помощь. И вот подле значения великого учителя народного другое значение – великого помощника народного, а образ все тот же – образ царя-работника» [154, с. 37].

Тем существеннее становится роль образа, чем глубже наше понимание касательно его обманчивости. Не для кого не секрет, что преобразования, осуществляемые Петром I, сопровождались значительным числом жертв трудящихся: именно силами простого народа выстраивался Петербург, мастерились корабли. Были увеличены налоги, создана рекрутская система и т. д. Как пишет в своей монографии Н.И. Павленко: «Политика Петра была направлена на возвышение дворянства. Его реформы укрепили господствующее положение дворянства в феодальном обществе. Дворянское сословие стало более монолитным и образованным, повысилась его роль в армии и государственном аппарате, расширились права на труд крепостных крестьян. Приобретенные крепостные гавани обеспечили помещикам и богатым купцам выгодные условия сбыта продуктов крепостного хозяйства» [116, с. 6].

Е.Ю. Шигаева отмечает: «Главными героями западноевропейских музыкально-театральных произведений чаще всего становились Иван Грозный, Лжедмитрий I, Петр I, Екатерина II. Европейская историография XIX века в отношении истории России развивалась в русле идеи борьбы русских монархов с “диким” и “грубым” русским народом» [173, с. 13].

В Австрии, Германии, Италии и Франции композиторы создавали спектакли о молодом Петре, работающем инкогнито на голландских верфях. Сю-

жеты были почерпнуты ими из занимательных рассказов, предложенных европейской публике французским просветителем Вольтером, чьи «Анекдоты о Петре Великом» увидели свет в 1748 году.

В работе «Анекдоты о Петре Великом как явление русской историографии XVIII в.» С.А. Мезин справедливо замечает: «Изучая анекдот XVIII в., исследователи обычно исходят из того, что он существенно отличался от анекдота современного, имеющего разнообразных предшественников в литературе и фольклоре XVIII столетия. Само понятие “анекдот” в то время имело более узкое значение, прямо относящееся к историографии. Забывая об этом, некоторые исследователи исторических анекдотов XVIII в. сводят воедино разные литературно-исторические явления, синтез которых произойдет позже» [107, с. 18].

Вольтеровские «Анекдоты» – это, по сути своей, «забавные истории», посвященные реальным личностям, в чем-то правдивые, в чем-то опирающиеся на вымышленные факты. Они были «побочным продуктом», «литературным двойником» исторических работ Вольтера, страстно увлеченного русскими хрониками и, разумеется, фигурой Петра Первого. Л.Л. Альбина пишет: «Одно из значительных исторических сочинений о России XVIII в. – “История Российской империи при Петре Великом” Вольтера – неоднократно привлекало внимание исследователей. Список произведений, частично или специально посвященных этому труду, насчитывает несколько десятков названий» [7, с. 115].

Выдающийся философ-просветитель стал своего рода законодателем в оперных версиях образа царя, базировавшихся исключительно на забавных анекдотах, а не на исторических фактах. Свободомыслящая Европа эпохи Вольтера в «серьезных» вопросах истории предпочитала острые сюжеты, личные коллизии, любовные страсти. С.А. Мезин так описывает содержание книги: «Вольтеровские “Анекдоты” – это несколько непринужденно изложенных сюжетов из жизни Петра I: царь, обучающийся в Голландии и Англии

кораблестроению; введение табака в Россию и вызванное этим стрелецкое восстание; бытовые и церковные реформы Петра; история эстонской сироты, ставшей императрицей Екатериной; дело царевича Алексея; визит Петра в Париж. Подбор тем имел определенную идейную направленность» [53, с. 185].

Сочинения Вольтера середины – второй половины XVIII века с необычайной силой вдохновляли западных либреттистов и композиторов на создание опер. Уже в первом опусе, написанном по мотивам вольтеровских трудов, – комической опере А. Гретри «Петр Великий» выведены основные сюжетные опоры, которые будут присутствовать во всех музыкально-театральных произведениях о русском царе: обучение Петра корабельному делу под видом простого плотника, а также его любовные перипетии с будущей супругой и императрицей Екатериной. Для вольнодумной Европы эти эпизоды наполнялись пикантностью, поскольку главным героем буффонадных переодеваний, любовных хитросплетений, ситуаций с «таинственным инкогнито» был не кто иной, как русский царь (!).

Автор первой театральной постановки (1790) на сюжет из «Анекдотов» Вольтера – французский композитор Андре Гретри (1741–1813) задает перспективу подобным творениям: его опус написан в жанре французской комической оперы. Образ великого царя растворяется в ее антураже, превращаясь в источник интриги и пикантности сюжета, утрачивая связь не только с реальной фигурой, но и с историческим контекстом.

Творчеству А. Гретри посвящено немало исследовательских работ, однако на русском языке таких источников обнаруживается сравнительно немного. В этой связи необходимо упомянуть очерк Р. Роллана, вошедший в книгу автора «Музыканты прошлых дней», мемуары А. Гретри (пер. П. Грачева), работы Лионеля де ля Лоранси «Французская комическая опера XVIII века», В.Н. Брянцевой «Французская комическая опера XVIII века: пути становления и развития жанра», статьи О.Е. Левашевой и А.В. Булычевой и др.

Следует заметить, что работы указанных авторов лишь вскользь затрагивают, или вовсе не упоминают оперу композитора «Петр Великий», исключением является статья А.В. Булычевой, однако ее ограниченный формат не позволяет автору более глубоко проникнуть в проблемы воплощения образа Петра I А. Гретри.

В этом аспекте необходимо также выделить ряд работ исследователя Е.Ю. Шигаевой. В статье «О некоторых исторических и политических параллелях в опере А. Гретри “Петр Великий”» [170] автор рассматривает связь сюжета из русской истории с ситуацией во Франции эпохи Революции, находя в опере присутствие некоторого политического подтекста. Статья «Опера А. Гретри “Петр Великий” в контексте Французской революции» [172] к развитию этой мысли добавляет описание красочных деталей русского колорита, которые автор находит в театральных решениях оперы. Более полная информация обнаруживается в трудах зарубежных авторов, среди которых особенно отметим работу Д. Чарлтона посвященную операм А. Гретри.

Композитор родился в музыкальной семье, что дало ему возможность с детства обучаться игре на скрипке и практиковаться в пении. В возрасте 19 лет А. Гретри переезжает в Рим, где посвящает себя музыкальному искусству. Он берет уроки у Д. Казали, к этому периоду относятся ранние композиторские опыты А. Гретри, преимущественно в направлении духовной музыки. Важным этапом биографии А. Гретри для данного исследования становится его знакомство с Вольтером, случившееся в Женеве в 1766 году.

Рассвет творчества композитора относится к 1770–1780 годам, в течение этого времени из-под пера А. Гретри вышло более тридцати опер. О популярности автора и признании его искусства свидетельствуют не только занимаемые им должности инспектора театра Итальянской комедии и Королевского цензора музыки, но и иные достижения. В частности, композитор был

награжден орденом Почетного легиона, еще при жизни его именем названа улица в Париже.

Оперы А. Гретри получили свое признание и в России⁶. Так, тему начальной арии Лоретты из оперы «Ричард Львиное Сердце» (пример 13) процитировал П.И. Чайковский в Песенке Графини в четвертой картине оперы «Пиковая дама» (пример 14).

Премьера оперы «Петр Великий» состоялась в театре Comedie Itaienne в театральный сезон 1789–1790 годов. Полное название оперы изначально было иным: «Юность Петра Великого, работающего царя» («La jeunesse de Pierre le Grand, le Tsar-ouvrier»). Опера была поставлена в разгар Французской революции, причем была поставлена буквально через пару месяцев после взятия Бастилии.

Информацию для либретто Ж.Н. Буйи, предположительно, подчеркнул из «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера. Мы можем видеть, как Буйи, ощущая себя патриотом и остро переживая происходящие во Франции события, желал подчеркнуть значимость преобразований при помощи соотносящегося с ними исторического сюжета. Будучи современником Французской революции, он прочувствовал накаленную атмосферу бурной эпохи, проникшую в театральную и оперную жизнь эпохи Просвещения.

Пример Российской Империи, в данном случае, был как нельзя более удачным: в период, когда Буйи задумывал свое либретто, широкое распространение получают просветительские идеи Екатерины II, ее покровительство науке, искусству (о либретто, созданных императрицей, мы упоминали в первой главе исследования). Важное значение в этой связи имела как активная переписка Екатерины с Вольтером, так и взаимный интерес между Фран-

⁶ В фондах Российской государственной библиотеки хранится тридцать партитур опер А. Гретри. В их числе «Петр Великий» из фондов Берлинской королевской библиотеки. Оркестровая партия полностью соответствует оригиналу. В вокальные партии от руки внесена немецкая эквиритмическая подтекстовка.

цией и Россией, прочно устоявшийся к данному периоду: государства налаживают связи в таких областях, как наука, искусство, литература, и, что имеет немаловажное значение, театр. Т.Н. Ливанова пишет: «Музыкальное наследие рассматриваемого полувека 1770–1820 покрывает “хрестоматийный глянец”, мешающий услышать настоящую звучность. Лучшие произведения этого времени нужно показать в их подлинном виде и ввести в повседневный обиход» [97, с. 9].

В своем либретто Буйи не стремился к соблюдению исторической точности, что, с одной стороны, объясняется отсутствием в XVIII века такого жанра, как историческая опера, а с другой – определяется теми целями, которые преследовал либреттист в своем сочинении. Для Буйи было важно не только провести политические параллели между Петром I и Людовиком XVI, но, прежде всего, убедительно воплотить образ добродетельного русского царя, близкого к народу и стремящегося к процветанию своего государства, что так соответствовало духу французского Просвещения. Как совершенно справедливо отмечает Ю. Лотман: «Для того, чтобы воспринять революцию как театр, нужно было увидеть театр как революцию» [100, с. 145].

Опера «Петр Великий» примечательна как своим злободневным сюжетом, так и музыкальным материалом, написанным прославленным композитором и рассчитанным на массового слушателя, а, следовательно, уже на уровне идеи претендовала на успех. П.Н. Берков пишет: «Если нам пришлось отмечать и в предшествующие десятилетия энергичную борьбу между обличительной комедией и развлекательной “комедией интриги”, то в середине 1790-х годов последняя разновидность этого жанра решительно возобладала» [22, с. 300].

Сюжет основан на известном историческом факте: в Голландии Петр I, во время своего первого заграничного путешествия работал на верфи, изучая корабельное дело и выдавая себя за простого плотника. Образ Петра I выстраивается на протяжении всего действия оперы, подводя слушателя к мысли,

закрывающей в себе всю суть произведения, которую А. Гретри вложит в уста Катерины в самом финале. Рядом с Петром находятся сподвижники: Лефорт и Меншиков, каждый из которых – поддержка и опора Петру: первый служит молодому государю в Ливонии, второй же в Москве управляет государством.

Появление главного героя, казалось бы, трудно назвать эффектным: мы не слышим ни звучания фанфар, ни хорового приветствия, отсутствует и то, что принято называть «выходной арией», это не появление прославленного царя, а выход простого плотника. Однако данный эпизод является едва ли не самым существенным в опере для формирования образа Петра Первого.

Представление Петра происходит на фоне хоровой сцены, танцевальность музыкального материала которой определяется трехдольным ритмом и изящными аккордовыми ходами, что не случайно. Как пишет в своем исследовании А.Л. Порфирьева: «Именно в музыке “внешнее” и “внутреннее” имеют тенденцию сливаться до полной неразличимости, ибо “состояния”, душевные движения здесь обозначаются “фигурами”, наделенными внешними, ситуационными ассоциациями, каковые, в свою очередь, легко находят соответствие в лирической стихии душевных порывов. В этом плане даже такой простой прием, как применение жанровых топосов (хоральность, маршевость, танцевальность и т. д.) позволяет композитору показывать внутреннее в весьма тонких индивидуализированных градациях» [125].

Дуэтный эпизод Петра и Лефорта уже в самом начале оперы демонстрирует нам «расстановку сил», и именно здесь Петр ярко проявляет свои качества: ему не чуждо чувство благодарности (Петр: «Да, твоя служба и твоя верность создают мою славу и мое счастье. Будь уверен, что признательность запечатлелась в моем сердце»); он верный друг, вызывающий искренние симпатии (Лефорт: «Не думай о признательности, моя награда в моем сердце»); превыше всего император ценит добродетель (Петр: «Как предусмотритель-

ный и верный друг, уроками и прилежными заботами, ты служил мне наставником и образцом добродетели»), качество, которым, без сомнения, обладает сам (Лефорт: «Да, я ваш верный друг, не будем говорить о моих прилежных заботах, есть ли нужда в наставнике и образце, когда обладают вашими добродетелями»). Мелодические линии каждого из голосов в третьем куплете взаимодополняют друг друга, придавая дуэту особенную звуковую выразительность.

Необходимо отметить сколь тонко обозначена композитором грань между царем и Лефортом. Несмотря на слова благодарности из уст Петра, дистанция между императором и подчиненным Лефортом соблюдена на уровне самого музыкального материала: расстановка сил не равнозначна – как и в жизни, солирует император. Петр открывает дуэт, Лефорт вступает во втором куплете и только лишь в третьем куплете возникает непосредственно дуэт как одновременное взаимодействие двух голосов, при том, что партии Лефорта отведена менее значимая роль, она выступает скорее как гармоническая поддержка партии Петра Великого.

Следующий эпизод, который хотелось бы отметить как один из важнейших в выстраивании А. Гретри образа Петра I – ария императора, в которой он, ликуя, предвкушает скорую свадьбу. Характер Петра представлен звукоизобразительными средствами – теноровый диапазон, дающий слушателю представление о пылкости и юности влюбленного героя, галантный мелодический рисунок, свидетельствующий о его благородном происхождении, высокие ноты, рулады и мелизмы, демонстрирующие уверенность Петра в своих возможностях как на любовном, так (косвенно, ведь нам уже известно, что арию исполняет правитель) и на политическом поприще.

Однако важнейшим источником, способствующим возникновению «завершенности» образа императора уже в этом эпизоде, является сам текст арии. Сосредоточенная на любви к Екатерине, ария является центральной для характеристики героя. Именно здесь Петр возглашает: «О моя супруга, о мой

друг, твоя добродетель, твой дар приведет меня к цели, к которой я стремлюсь. Да, ты поможешь мне цивилизовать мою империю, сделать счастливыми всех моих подданных, распространить мир и процветание... что за чудесный дар, какое счастье»!

Счастье для Петра Первого не может сложиться основанным на одном лишь личном чувстве. Герой еще раз подчеркивает свое восхищение добродетелью, взаимная любовь для него есть средство достижения высшей цели – процветания своего государства. Любовь к Катерине окрыляет Петра, он нашел свою благодетельную единомышленницу, простую девушку, но, благодаря своим внутренним качествам, способную стать поддержкой и опорой в непростом деле управления империей.

Музыка в этой арии гармонична поэтическому содержанию: особенно значимые слова подчеркиваются длинными нотами, динамическими акцентами. Жанровая основа арии – гавот, но в этот раз на первый план выдвинута темпераментная мелодия партии, в которой хорошо слышна пылкость Петра, направленная как на свою возлюбленную, так и на свою страну в целом. Ля-Лоранси пишет: «Французская комическая опера вырабатывает свой музыкальный спецификум – сочетание простоты и легкости, идущих от народных музыкальных форм, с характерностью и выразительностью мелодических интонаций, копирующих человеческую речь» [102, с. 42].

Казалось бы, образ Петра создан и воплощен. Однако А. Гретри на этом не останавливается. Звучит дуэт Петра и Катерины, в котором вновь говорится о том, что благодетель важнее всего, в том числе, и знатного происхождения. Петр обращается к Катерине: «Я могу подарить вам лишь мое сердце». Катерина отвечает ему: «Без сердца меня не ослепила бы и целая империя».

Этот эпизод мы находим особенно примечательным, так как в нем удивительно тонко раскрывается характер царя, императора, не способного поступить интересами государства: он никогда не откажется от своего предназна-

чения: Петр может «подарить» только свое сердце. В то же время в уста Катерины вложена идея о сердечном, добром к своему народу правителе: империя без «сердца» императора не способна ослеплять своим блеском.

Интересен прием композитора, с включением так называемого ложного финала. На сцене появляется нотариус для заключения брачного контракта. Он сообщает, что мастер Жорж делает свадебный подарок молодым, передавая в полное владение Петру свою верфь и, в придачу, дарит ему четыреста дукатов. Такой ход еще раз свидетельствует, что Петр всеобщий любимец, и более того – ему, начинающему кораблестроителю, можно доверить руководство верфью. Жители, потрясенные щедростью мастера, ликуют, Петр, порывистыми фразами «Мой друг! Мой благодетель!» благодарит своего благодетеля. Неожиданно появляется Меншиков, сообщающий Петру о бунте в Москве.

Рассуждая о практически полном отсутствии историчности в опере, мы не можем не указать на то, что некоторые, действительно имеющие место быть эпизоды биографии Петра Великого, упоминаются в данном произведении. Так, например, широко известен исторический факт, согласно которому для усмирения бунта Петр I прервал свою зарубежную поездку и на некоторое время вернулся в Москву, о чем и поведал А. Гретри в своей опере.

Петр удаляется ни с кем не простившись. Такой авторский ход можно оценивать двояко. С одной стороны, на поверхности лежит толкование: Петр работает на верфи инкогнито, как объяснить столь скорый отъезд? Однако, на наш взгляд, истина находится глубже, и представленная поспешность также нацелена на воплощение убедительного образа исторической личности. Петр, услышав о бунте в Москве, забыв о личных перипетиях, оставив всех и вся, отправляется улаживать вопросы государственной важности, имеющие для него первоочередное значение. Здесь вновь красной нитью проходит политический подтекст, внесенный в комическую оперу ее создателями.

Все присутствующие на сцене безмерно удивлены произошедшим, особенно тяжело скорбит Катерина, жених, которой буквально «сбежал из-под венца». Звучит хор, на трагические звуки которого наслаиваются грустная партия Катерины. Композитор использует в этой сцене приемы, несущие глубокий эмоциональный эффект. Согласимся с утверждением В.М. Розина: «В сфере сопереживания, как показывает Конен, для выражения скорби и горя формируются особые мелодические обороты (как правило, нисходящее мелодическое движение), аккорды, соответствующие минорному ладу, ритмическая поддержка мелодических оборотов (замедление и особая акцентуация ритма) и, наконец, прием оstinатности (возвращение к одному и тому же мотиву). Весь этот музыкальный комплекс в контексте сопереживания (когда, например, слушается ария) является сложным знаком, музыкальным выражением скорби или горя» [133, с. 409–410].

Композитор дает возможность слушателю не просто сопереживать оставленной невесте. Под плачущие звуки хора подспудно закрадывается волнение: что же будет с Петром? С Российской Империей? Удастся ли герою подавить волнения?

Загадку разрешает Меншиков, сообщая об истинном статусе Петра Первого. И вот здесь, на наш взгляд, происходит самое важное. Хор ликует, провозглашая русского императора своим царем и господином (напомним, действие сюжета разворачивается за пределами России). Катерина называет Петра «нашим императором», хор вторит ей, ожидая Петра, чтобы «упасть перед ним на колени».

В финале оперы Катерина неожиданно отказывается выходить за Петра – она любила простого юношу, однако участникам действия удается уговорить ее сменить гнев на милость. Героиня поет: «Ах, я убедилась сегодня, что можно отвергнуть трон и корону, но нельзя противиться любви». Таким образом, композитор удивительно тонко прослеживает взаимосвязь между любовью, империей и главное – любовью к империи.

В опере «Петр Великий» А. Гретри воссоздал образ Петра в полном согласии со своими композиторскими принципами. Музыка для театра, по мнению автора, – прежде всего вокальная музыка, каждое слово которой должно быть хорошо слышно и чутко отображено на сцене. И действительно, знакомясь с партитурой мы видим, сколь пристальное внимание композитор уделяет именно вокальным партиям: аккомпанемент в ариях не перегружен, в некоторых случаях вокальная строчка буквально «парит» над музыкальной канвой, динамический план выстроен так, что оркестр не заглушает пение (в котором значимыми являются, прежде всего, слова), а выступает в роли поддержки.

Одна из важнейших задач певца, интерпретирующего образ Петра Первого на сцене – точно передать испытываемое героем чувство, и композитору удалось, с одной стороны, вложить это чувство в мелодии арий и дуэтов, а с другой – мастерски прописанные оркестровые партии позволили А. Гретри раскрыть нюансы психологического состояния героя, сообразного с происходящим действием, в которое он оказывается вовлечен, и обстоятельствами, его окружающими.

Дуэты создают определенную динамику, устремляют действие оперы вперед. Если в сольных эпизодах образ Петра в большей степени проявляется с эмоциональной стороны, запечатлев внутренние размышления и переживания молодого правителя, то в дуэтах, в диалогах, раскрыты его мысли о добродетели, дружбе, преданности и т. д.

Образ Петра в опере А. Гретри воплощен в разных ипостасях – великого труженика, влюбленного жениха, заботливого правителя, верного друга, благодарного ученика. Не случайно именно с оперой А. Гретри исследователи столь часто сравнивают работы его последователей как с неким эталоном, первым, но исключительно ярким примером воплощения образа Петра Первого на оперной сцене. Однако заслуженно ли это? Без сомнения,

А. Гетри создал живой, красочный образ царя, изобилующий выразительными деталями, но сколь далек он от исторической личности Петра Великого! Возможно ли узнать в представленном нам юноше сурового самодержца? Едва ли.

Высокая степень информативности в опере достигается многоуровневым синтезом слов и музыки на интонационном, синтаксическом, ритмическом, метрическом, композиционном уровнях. Опера А. Гретри – дополнительное доказательство тому, что в непростые времена обращение к историческому прошлому в тесной связи с искусством, является, безусловно, объединяющим, вдохновляющим и обнадеживающим действием. Следует отметить, что опера пользовалась популярностью и у наших соотечественников. А.А. Гозенпуд пишет: «‘Петр Великий’ А.Э.М. Гретри (1790) – опера, вызвавшая восхищение Карамзина, который видел ее в Париже» [59].

2.2. Толкование образа первого российского императора Петра Великого в европейском оперном искусстве конца XVIII – первой половины XIX века⁷

Ранее, чем в России, к сценическому воплощению Петра обратились европейские композиторы. Не прошло и столетия со времени правления императора, как в 1790 году во Франции, а затем – в 1794 году в Австрии появляются первые оперы на сюжет из жизни русского государя.

В западноевропейском оперном искусстве конца XVIII – первой половины XIX веков сюжет о русском царе Петре I стал одним из самых популярных. Как было отмечено выше, сюжет этот был заимствован из столь же популярной забавной истории-анекдота, изложенной выдающимся французским просветителем Вольтером. Известно, что не все источники, на которые

⁷ В данном разделе использован материал опубликованных статей автора настоящей диссертации [39, 41].

Вольтеру пришлось опираться, обладали подлинностью и достоверностью. Среди обширной информации о России, которой он располагал, необходимых ему фактов о жизни царя не доставало [7, с. 125]. И все же просветитель характеризует царя во всей полноте: для него русский император – не только великий государь и творец новой нации, но и превосходный плотник, лучший лоцман на севере Европы.

Любопытно, что Вольтер не приветствовал публикации мелочных подробностей из жизни выдающихся исторических персон, однако данный случай стал знаковым исключением. Как пишет С.А. Мезин: «Анекдоты свидетельствуют и о том, как в тумане воспоминаний, преданий и вымыслов, в фимиаме официального славословия Петр I приобретает черты мифологического героя: рожденного по предсказаниям, преодолевшего массу смертельных опасностей и препятствий, наделенного харизматическими чертами. Анекдоты дают нам возможность увидеть зарождение и развитие в массовом сознании одного из наиболее ярких мифов века Просвещения – мифа Петра Великого» [107, с. 52]. Стремясь запечатлеть живые человеческие черты характера Петра Первого, Вольтер обращается к этому жанру, позволяющему приблизиться к историческому монументу на короткую дистанцию. И основным сюжетом вольтеровских анекдотов становится Царь, постигающий ремесло кораблестроителя в голландском городе Саардаме.

Необычность рассказанных эпизодов поразила читателей, вдохновила авторов, привлекла внимание драматургов и музыкантов. Среди них самый яркий – рассказ о том, как никем не uznанный царь работает плотником на корабельной верфи под чужим именем. Его товарищем по работе оказывается простой русский солдат-дезертир, влюбленный в племянницу бургомистра. Интригу составляет подмена лиц (царя принимают за беглеца, солдата – за царя; царя-инкогнито ищут послы, а солдата – чиновники, их поиски переплетаются и направляются по ложному пути), вдобавок перипетии влюбленных, счастью которых препятствует глупый и чванливый бургомистр. Сюжет

идеален для комической оперы, поэтому появление многочисленных произведений на него закономерно.

В Европе основой сюжетов либретто послужили отчасти подлинные эпизоды из жизни царя, отчасти – присочиненные к ним вымышленные фантазии. Реальные факты, заинтересовавшие европейских композиторов, создавших на этой основе немало водевилей и комедий, – обучение Петра корабельному делу под видом простого плотника и его любовные перипетии с будущей супругой и императрицей Екатериной.

Отдельно следует отметить такие эпизоды из жизни Петра I, нашедшие свое отражение в европейском оперном искусстве, как история Полтавской битвы (Л. Шанкуртуа «Карл XII и Петр Великий», А. Пиччини «Полтавская битва», Г. Завал «Полтава и Карл XII» и др.). Стрелецкий бунт описан в произведениях «Стрельцы» Ж.М. Бабо, «Петр Великий или Русская мать» У. Данлэпа. Тема взаимоотношений Петра I со своим сыном, царевичем Алексеем поднимается в трагедийных произведениях «Царь» Д. Кредока, «Петр Великий» Ф. Каррион-Низа, трилогии «Алексей» немецкого драматурга К.Л. Иммермана.

В европейском искусстве, главным образом в музыкальном театре с конца XVIII практически все оперы о Петре Великом выдержаны в комическом ключе.

Таковы английские «Царь» У. Шильда (1790) и «Бургомистр Саардама, или Два Петра» Г. Бишопа (1818); австро-немецкие «Юность Петра Великого» Й. Вайгля (1814), «Царь-плотник, или Достоинство женщины» К. Лихтенштейна (1814), «Петр и Катенька» Ф. Флотова (1835), «Царь и плотник» А. Лорцинга (1837); итальянские «Ливонский плотник» Дж. Пачини (1819), «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник» и «Саардамский бургомистр» Г. Доницетти (1819; 1827), «Петр Великий, или Ревнивец в мучении» Н. Ваккаи (1827); французские «Петр Великий» А.Э.М. Гретри (1790),

«Петр и Екатерина» А. Адана (1829), «Петр Великий» Л.А. Жюльена (1852), «Северная звезда» Дж. Мейербера (1854).

Чем был вызван столь горячий интерес европейцев к фигуре русского императора в конце XVIII – первой половине XIX века? Почему образ Петра Великого в трактовке западных авторов становится именно комическим? Чтобы ответить на эти вопросы обратимся к истории, соглашаясь со словами Е.И. Чигаревой: «Разумеется, изучение музыкального языка композитора не может происходить внутри одного только авторского стиля, особенно если это художник XVIII в., говорящий на языке своего времени: здесь необходим контекст, прежде всего музыкальный, но далее – обязательно контекст художественный и культурный» [169, с. 2].

Еще в раннем средневековье (X–XI вв.) Русь имела тесные контакты с европейскими государствами. Контроль над важнейшими торговыми путями региона выдвигал молодую державу если не на ведущие роли в международной политической повестке, то, как минимум, оставлял страну в фокусе общеевропейских процессов. Русские князья, начиная с Владимира Святого и заканчивая Мстиславом Великим, вели активную дипломатическую работу, укрепляя экономические и культурные связи прежде всего с мощнейшей на тот момент Византийской империей, не забывая, впрочем, и о ближайших соседях на Севере (Швеция, Дания) и, конечно же, на Западе (Польша, Болгария, Франция и др.).

Однако после Первого Крестового похода 1096–1099 гг. и открытия вследствие него средиземноморских торговых путей, Волжский торговый путь и путь «Из Варяг в Греки» потеряли свое определяющее экономическое значение. Это привело к решительному ослаблению русского государства, а позднее – и полному его распаду на удельные княжества. Данные события радикально обособили Русь как экономически, так и культурно от «осталь-

ной» Европы. Окончательным же ударом стало татаро-монгольское нашествие 1237 года, когда даже остатки некогда единого русского государства на долгие годы утратили суверенитет.

Только во второй половине XV века Русь явочным порядком выходит на европейскую политическую арену. Так, Иван III, стремясь вновь объединить русские земли под единым управлением, проводит ряд успешных военных предприятий против Ливонского ордена, Швеции, Литвы, и одновременно с этим окончательно освобождается от татаро-монгольской угрозы. Военно-политические успехи, и, как следствие, возросшая экономическая мощь, позволяют привлекать на русские земли иностранных специалистов и торговцев, отправлять дипломатические посольства, заключать выгодные союзы.

Василий III и Иван IV продолжили начинания Ивана Великого. Иван Грозный вывел дипломатические отношения с европейскими державами на новый уровень, учинив посольский приказ (первую государственную дипломатическую службу). При нем Русь превращается в серьезного игрока на политической карте Европы, с которым, так или иначе, приходится считаться не только ближайшим соседям.

После смерти Ивана Грозного, а потом и его сына Федора Ивановича, наступает политический кризис (более известный как «смутное время»), который вновь исключает Русское государство как активного участника из общеевропейского процесса. Но с установлением правящей династии Романовых и преодолением внутренних противоречий в государстве Россия предстает перед Европой в новом качестве.

Несколько столетий, которые прошли в относительной политической и культурной изоляции России от Западной Европы, не могли не сказаться на восприятии европейцами «внезапно» образовавшегося на их восточных границах мощного соседа. Сыграла роль и откровенно антирусская пропа-

ганда, активно проводимая польско-литовской стороной во время конфликтов XV–XVI веков, всеми силами старавшаяся не допустить каких-либо союзов с Москвой.

Таким образом, к моменту воцарения Петра I русское государство воспринималось в западной Европе как крайне чуждое. Такое понимание основывалось на устойчивых представлениях европейцев о мире, который в начале XVIII века в их сознании делился на цивилизованный (Европа) и варварский, дикий (остальные страны и народы). Так как русская культура, религия, тип военного искусства, экономика, мораль не соответствовали европейским стандартам, были другими, то, соответственно, они относились к варварским и диким.

Четыре основных критерия русского «варварства» выделялись иностранцами в начале XVIII века. Это: 1) незнание правил вежливости «образованных народов», 2) привязанность и почтение к нравам и обычаям своего отечества, 3) отсутствие знаний и искусств, кроме тех, которые имеют непосредственную пользу, 4) православная религия [3, с. 91].

Смелые государственные реформы, проводимые Петром, откровенная прозападная политика, военные и экономические успехи уже сложившегося Российского государства, – все это произвело фурор в политической и культурной жизни Европы. Беспрецедентное Великое Посольство, предпринятое в 1697–1698 годах, оставило немало мемуарных свидетельств о самом царе, породив, в том числе, и расхожие мифы, которые не раз будут всплывать в самых причудливых формах как в литературе, так и в музыке.

Безусловно, сам государь формально находился в Посольстве инкогнито, однако использовал он его вполне прагматично — это избавляло его от соблюдения необходимых дипломатических процедур, тем не менее, все были прекрасно осведомлены о том, кто скрывается под личностью Петра Михайлова, десятника волонтеров.

Показательно говорит об этом оправдательная записка рижского губернатора Дальберга шведскому королю Карлу XII: «Впрочем, странно заявление царских комиссаров, что будто бы, в виду нахождения августейшей особы Его Царского Величества при посольстве, следовало мне сделать несколько более того, что по их словам было сделано при приеме, ибо под страхом смертной казни было запрещено членам посольства сообщать о присутствии этого великаго Государя между ними. Поэтому и с нашей стороны имели основание полагать, что было бы неудобно Его Царскому Величеству, если бы мы делали вид, что имеем некоторыя сведения о его высочайшем присутствии у нас» [66, с. 390].

Основной целью Посольства являлся поиск союзников для противостояния Османской Империи, однако во время сей долгой поездки Петру удалось также решить и множество насущных вопросов: было закуплено вооружение, нанято большое количество специалистов, в том числе корабельных (эта тема интересовала царя настолько, что он лично пробовал работать на верфях, чтобы иметь представление обо всех аспектах корабельного дела).

Анализ мемуарных материалов по петровской теме позволяет сделать выводы о том, что в Европе уже при жизни российского царя-реформатора складывается некоторая стереотипность в восприятии его образа. «Единым для всех критерием оценки “величия” Петра I являлись его реформы, названные одним из мемуаристов (Х. Гассман) “дорогой к приобретению могущества”. Другой автор, – Г.Ф. Бассевич, – писал о верности царя “обширным планам для упрочения величия и славы России”, а Ч. Уитворт сообщал о том, что царь “за 10 лет усовершенствовал свою империю больше, чем любой другой смог бы сделать в десятикратный срок...”» [3, с. 88].

«Военная и хозяйственная реформы являлись основой создания положительного образа “великого” государя. Однако для европейцев не менее важную роль играло преобразование быта, нравов и просвещения. В этой области привнесение “своих” западноевропейских ценностей, норм в “чужую”

культуру осознавалось авторами сочинений о России как переход от варварства в состояние цивилизованности» [3, с. 91].

Также единодушно приветствовались просветительская работа Петра и его политика в области религии. Вообще, практически любые инициативы русского царя оценивались подавляющим большинством иностранных авторов положительно, тогда как любое противодействие оным – строго отрицательно. Европейцами достаточно благосклонно воспринимались петровские неприхотливость в быту и простота в общении, а вот буйный нрав, личная жестокость и некоторые выходки его окружения сдержанно порицались.

Личность русского царя в западном сознании еще при жизни начала мифологизироваться. После смерти Петра его образ продолжал обрастать легендами, все более и более отрываясь от своего реального прототипа. Вольтеровские «Анекдоты» не только обобщили все основные стереотипные представления о Петре, но и во многом еще более упростили их. Выдающийся энциклопедист оказался невольным законодателем в трактовках образа русского царя, опиравшихся исключительно на анекдоты, а не на исторические факты. Нравственно раскованная Европа в «серьезных» вопросах истории тяготела к острым сюжетам с личными коллизиями и любовными страстями [41].

За шесть десятилетий было написано не менее пятнадцати комических опер о Петре Великом (см. список выше). Они создавались на фоне определяющих социально-политических событий. Если в XVIII веке интеграция России в европейское сообщество внешне приветствовалась всеми участниками процесса (в чем немалая заслуга дипломатических талантов Екатерины II и ее окружения), то уже в XIX столетии резко возросшая военная мощь России, победившей Наполеона, а также растущие внешнеполитические амбиции и территориальные аппетиты имперской державы воспринимаются ведущими европейскими странами откровенно враждебно. Ситуация накаляется до предела и в итоге выливается в тяжелый военный конфликт – Крымскую войну 1853–1856 годов.

Е.Ю. Шигарева пишет: «Фигура Петра Великого вызывала у европейцев отнюдь не поверхностный интерес. Лучшие качества Петра – отвага, патриотизм, самоотверженность, к XIX веку подверглись мифологической идеализации. Русский император стал политическим символом государственного прогресса, социальных, военных и экономических реформ, патриотизма и самоабвенного служения своему народу» [170, с. 30–31]. Среди наиболее значимых зарубежных опер XIX века, посвященных исторической личности Петра I, выделим несколько.

Йозеф Вайгль. Опера «Юность Петра Великого» (1814)

Йозеф Вайгль (1766–1846) – один из наиболее ярких и успешных композиторов Австрии конца XVIII – начала XIX века, отличавшийся значительной плодовитостью. Он автор более тридцати опер, восемнадцати балетов, большого числа месс, кантатно-ораториальных и инструментальных произведений.

Опера «Юность Петра Великого» написана в 1814 году и 10 декабря того же года поставлена труппой Венской придворной оперы на сцене Кернтнертортеатра. Произведение посвящено русской императрице Елизавете Алексеевне, которая со своим супругом императором Александром I находилась в то время в Вене и присутствовала на премьере. Факт посвящения засвидетельствован документально. Согласно информации исследователя Г.В. Ковалевского, «В КР РИИИ⁸ сохранился рукописный экземпляр партитуры (подарочная копия), переплетенный в два тома. Надпись на титульном листе гласит: “Die Jugend Peters des Grossen Ein Singspiel in Aufzügen. Ihrer Majestät der regierenden Kaiserinn aller Reussen Elisabetha Alexiewna in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Verfassern Joseph Weigl Kapellmeister und Friedrich Treitschke Dichter und Regiseur an den k. k. Hoftheatern” (“Юность Петра Великого. Зингшпиль в трех действиях. Вашему Величеству царствующей Императрице

⁸ Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Петербург).

всея Руси Елизавете Алексеевне с глубочайшим почтением посвящают авторы Йозеф Вайгль капельмейстер и Фридрих Трейчке поэт и режиссер Придворного театра”» [111, с. 35].

Создавая свое либретто, Ф. Трейчке воспользовался в качестве основы для сюжета французским образцом – оперой «Петр Великий» А. Гретри и Ф. Буйи, внося некоторые коррективы. В частности, он переименовал персонажей оперы, а также значительно схематизировал сюжетную линию. В опере Й. Вайгля семь героев. В их числе Петр Великий; министр Лефорт – его приближенный, Катинка – молодая сельская жительница, Григорий – мастер корабельных дел, Феодора – его супруга, Марина – их дочь и Иван – юный арендатор, влюбленный в Марину.

Все мужские партии предназначены для баса, за исключением Ивана – тенора. Примечательно при этом, что партия главного героя Петра Великого поручена бас-баритону, в отличие от тенорового варианта в опере А. Гретри. По-видимому, такой заменой композитор стремился придать больший «вес» своему герою, показать значимость царя, его серьезность, несмотря на молодые годы.

В премьерном спектакле были заняты прославленные венские певцы того времени. Партию Петра I исполнил А. Форти, в роли Катинки, возлюбленной императора, выступила примадонна А.П. Мильдер-Хауптманн, Партии министра Лефорта и корабельного мастера Григория были спеты басами И. Залом и К. Вейнмюллером. Сам композитор называл премьеру неудачной.

По жанру «Юность Петра Великого» представляет собой зингшпиль с традиционной номерной структурой. Первое действие включает семь номеров, второе и третье – по пять. В отличие от А. Гретри, Й. Вайгль особенное внимание уделил симфонической стороне произведения: кроме развернутой увертюры, во втором и третьем действиях также присутствуют симфониче-

ские вступления. Так как рассматриваемая опера была написана для конкретного случая, Й. Вайгль сознательно избегал сложностей как в драматургии, так и в сфере музыкального языка.

Сюжет «Юности Петра», разворачивающийся в трех действиях, достаточно простой, при этом захватывающий и увлекательный. На первое место авторами выведена фигура русского царя, образ которого удалось убедительно воплотить выразительными средствами.

Петр появляется уже в самом начале оперы: вместе с Лефортом он обучается кораблестроительству на верфях у судового мастера Григория. В образе Петра сразу раскрывается его деятельная сторона, несмотря на свой высокий статус, Петр – простой рабочий, одинаково дружественный и к министру, и к работяге, судовому мастеру. Вместе с тем русский император не лишен и чувств любви, свойственных каждому человеку: он встречает милую и добродетельную поселянку Катинку, в которую влюбляется, и она отвечает ему взаимностью.

Следующая картина показывает нам Петра с совершенно другой стороны – как ответственного отца своей империи. Петру сообщают о стрелецкой смуте в России и немедля он, оставив все дела, отбывает на Родину, чтобы своим присутствием разрешить возникший конфликт и установить мир.

Его возлюбленная Катинка, которой деятельный и озабоченный благополучием России царь не успел рассказать о подлинной причине своего отъезда, подозревает возлюбленного в неверности и сильно горюет, считая себя оставленной, не подозревая о статусе такого, казалось бы, простого и доброго юноши, как Петр.

Далее в действие вводится министр царя Меншиков (чья разговорная партия не отвлекает от общего музыкального действия, напротив, она звучит особенно убедительно в такой композиторской трактовке), открывающий инкогнито императора. Вернувшийся с добрыми вестями Петр развеивает

оставшиеся сомнения Катинки и сообщает о своем желании жениться. Опера завершается хором, прославляющим царя и его супругу.

Портреты главных героев представлены в развернутых ариях. Петр I максимально полно охарактеризован в арии «Heil mir! Ich werde Liebe finden!» из второго действия. Образ Катинки раскрывается в арии «Von meinem Auge fällt die Blind» из третьего действия. Григорий обрисован в арии с хором «Der Kaiser, den ihr alle kennt» из второго действия, его дочь Марина – в романсе «Ich ward nach unsrer Stad gesand» из первого действия. Кроме сольных номеров, в партитуре активно задействованы хор и ансамбли. Интересен а'cappell'ный терцет «Wohlthun ist des reinsten Gluckes Quelle» из первого действия. Композитор использует классический парный состав оркестра.

Как отмечено выше, образ Петра I наиболее рельефно раскрывается в его арии «Heil mir! Ich werde Liebe finden», в которой основное внимание уделяется человечности царя Петра Великого, влюбленному в Катинку, девушку среднего класса. Первая подвижная часть арии убедительно подчеркивает порывистость молодого царя, его решительность и стремления: «Спаси меня! Я найду любовь».

Второй, лирический раздел показывает нам вдумчивого царя, склонного к размышлениям. Бравурный заключительный раздел позволяет слушателю «забежать вперед», дает понимание о вероятном положительном исходе всего действия.

Основной посыл, заложенный в произведении, композитор вкладывает в уста Петра, в самом начале оперы: «Жив еще плотник! Мы еще построим корабли! Мы мирно налаживаем связи между народами. Радостно мы погрузим ваш товар на наше судно и поплывем по глади голубой до тех пор, пока на горизонте не покажется порт» (пример 15). Отсутствие скачков и постепенное движение соответствует исполняемому тексту, ритм 12/8, движение четвертными и залигованными по две восьмыми длительностями придают звучанию оттенок умиротворения.

Вокальная составляющая партии Петра своими музыкальными средствами схожа с материалом А. Гретри: положительный образ императора выпестовывается при помощи светлой тональности G-dur, его уверенность в собственных силах подчеркивается движением по звукам тонического трезвучия, маршевость создается благодаря трехдольной пульсации в размере 12/8, восходящие, призывные интонации и движение равными длительностями укрепляют царственный образ.

Как и А. Гретри, Й. Вайгль ввел в оперу дуэт Петра и Лефорта. Однако здесь мы видим не выражение благодарностей друг другу, а прочный союз единомышленников. Это единодушие, равноправие героев подчеркивается и в построении музыкального материала: голоса Петра и Лефорта расположены в параллельном движении в терцию и сексту, периодически сливаясь в унисон (пример 16).

Важно также отметить, что если в опере А. Гретри «русскость» царя подчеркнута намеком на «Камаринскую» плясовую в некоторых оркестровых эпизодах, то в опере Й. Вайгля отсутствуют какие-либо цитаты и «музыкальные намеки». Таким образом, несмотря на жанр комедии, в опере Й. Вайгля обнаруживается глубокое идейное содержание, насыщенность музыкальной фактуры, концентрированность музыкального материала, неразрывная связь музыки со словом. Еще раз подчеркнем, что образ Петра Первого в данном произведении значительно отличается, от образа, созданного А. Гретри, невзирая на свои добродетели, бас-баритон Петр готов дать суровый отпор неприятелю: «мы наблюдаем, как от мощного громового выстрела бегут враги».

Гаэтано Доницетти. Итальянская опера-буфф «Петр Великий, царь русский, или Ливонский плотник» (1819), опера «Саардамский бургомистр» (1827).

Комедийная мелодраматическая опера Г. Доницетти «Петр Великий, царь русский, или Ливонский плотник» на либретто Ж.Б. Альдобрандини (в двух действиях), написана на итальянском языке и впервые поставлена

в 1819 г. в Венеции, на сцене театра «Сан Самуэле». До 1826 года состоялось еще несколько постановок произведения на сценах итальянских оперных театров. Впоследствии опера была на некоторое время забыта. В России первая постановка прошла на сцене Театра «Санктъ-Петербургъ Опера» 27 мая 2003 года.

Личности Петра I Г. Доницетти уделял пристальное внимание, посвятив русскому императору две оперы. Композитор, как и большинство его зарубежных коллег, обращавшихся к образу Петра I, далек от исторической достоверности, однако в опере привлекает искрящаяся комедийность и бодрая музыка.

Стиль Г. Доницетти еще только угадывается: мы можем уловить влияние Россини (прослеживается сходство с увертюрой композитора к «Сороке-воровке» (пример 30), а также Д. Чимарозы и Дж. Паизиелло. Опера достаточно длинная, со множеством мини-финалов, которые никак не найдут своего разрешения.

Либреттист заимствовал часть текста у старшего коллеги Ф. Романи, автора либретто к опере Дж. Пачини «Ливонский плотник», а также небольшие фрагменты из либретто опер П. Метастазии «Олимпиада», и Л. Да Понте «Свадьба Фигаро». Однако имеющиеся текстовые заимствования не мешали Ж.Б. Альдобрандини самостоятельно и творчески осмыслить драматургию характеров и сценических ситуаций.

Все внимание в опере обращено к личности Петра I, начиная с названия и заканчивая плотностью присутствия персонажа на сцене, однако именно плотность материала, на наш взгляд, во многом ограничивает возможности художественного воплощения образа. Произведение насыщено событиями, за многоликостью которых Петр, скрывается как за вуалью.

Петр и его супруга в одном из ливонских городов пытаются отыскать пропавшего брата Екатерины, Карла Скавронского. Находят его, при этом обнаруживается, что у Карла есть поклонница, хозяйка гостиницы мадам Фриц,

и возлюбленная Анетта, по стечению обстоятельств, дочь недавно скончавшегося предателя Мазепы. Великодушный Петр решает удочерить Анетту, и се отправляются в Петербург. В процессе возникают множественные путаницы, царь выдает себя за Меншикова, Меншиков же притворяется офицером, и такая «неразбериха» подкрепляется и значительным составом персонажей: в опере восемь основных действующих лиц.

Музыкальный материал свидетельствует о недостаточности композиторского опыта молодого Г. Доницетти (которому, на момент написания произведения было 22 года): музыкальные номера излишне длинны, обнаруживаются и нарушения по части формы, однако критики благосклонно восприняли оперу, оценив ее «живость» и хорошее знание композиции автором.

Примечательно то, что партия Петра предназначена для баса. Без сомнения, это непосредственно связано с образом героя, зрелого мужчины, готового стать приемным отцом.

Значительно более примечательна с точки зрения воплощения образа Петра, на наш взгляд, опера Г. Доницетти *«Саардамский бургомистр»* (1827), где Петр вновь выступает главным героем. На этот раз жанр – комическая мелодрама. Отметим, что в основе содержания обоих произведений положены эпизоды из жизни Петра I и пьеса «Восемь дней в двух часах, или Сибирские изгнанники», повествующая о похождениях польского эмигранта Бенёвского, бежавшего на Камчатку.

Зрелость композитора позволила ему продолжить работу над любимым образом русского императора в новом ключе. Либретто оперы создал Д. Джилардони по комедии «Бургомистр Саардама, или Два Петра» (1818) Анна-Оноре-Жозефа Дюверье, Жана-Туссена Мерля и Жана-Бернара-Эжена Кантирана де Буари. Премьера состоялась 19 августа 1827 года, в театре Дель Фондо, в Неаполе.

Большой интерес представляет содержание оперы. Царь Петр Великий работает на верфи в Саардаме инкогнито, именуя себя Петром Михайловым.

Здесь же трудится русский дезертир Петр Флиман, питающий нежные чувства к дочери бургомистра Мариетте. Однако их брак невозможен, ввиду низкого социального статуса плотника. Михайлов (он же Петр Великий) предлагает Флиману свое содействие. Бургомистр узнает, что на верфи работает русский царь и пытается отыскать его. Из донесений осведомителей Бургомистр узнает, что на верфи есть два Петра, однако под подозрением оказывается не настоящий Петр, а незадачливый дезертир. В это время из России приходит весть о предстоящем восстании, Петр I вынужденно раскрывает истину и, перед тем как отправиться на Родину, дарует Флиману высокое звание, благодаря чему тот может жениться на своей возлюбленной Мариетте.

Партия Петра написана для баритона, и это не случайно – несмотря на комичность действия, образ Петра демонстрирует солидного человека. Наиболее ярко он раскрывается в арии из второго действия. Звучание арии относит нас к жанру военного марша (пример 17).

Петр предстает решительным руководителем, которому не чужда военная выправка, он полон сил, здоров и порывист (острый пунктирный ритм в мелодии и сопровождении оркестра). Петр убедителен в своих речах (призывные интонации, силлабическое соотношение текста и музыки), настойчив (повторение мотивов, подголоски медных духовых инструментов, четкая структура фраз). В среднем разделе акцентирован его патриотизм, желание сделать Россию процветающей страной, а не «варварской», какой она была до этого.

Музыкальное действие находится в процессе перманентного развития. Нарастания и спады динамики сменяются «затормаживанием» действия, столкновение тем заменяется их сопоставлением.

Отметим, что Г. Доницетти представляет на суд слушателя не столько образ великого императора, сколько общую характеристику эпохи – сумбурной, переменчивой, насыщенной событиями. В этой связи уместно привести

слова Л.В. Кириллиной: «В принципе, каждую эпоху можно назвать “переходной”, и не только потому, что в истории крайне мало стабильных периодов, когда не происходит никаких существенных изменений. Есть и другая, более субъективная причина. Исследователь, увлеченный определенным временем и его героями, обретает способность различать мельчайшие детали выражения лиц, тончайшие нюансы интонаций, сокровеннейшие подтексты и самые неочевидные знаки новых веяний в духовной и обыденной жизни. Историческое бытие, взятое в небольшом отрезке, но в глубоком срезе, предстает ему как поток безудержного многообразного становления, как настоящая “книга перемен” – и это касается даже тех эпох, которые принято относить к “объективным” и “классическим”, или тех, что считаются “архаическими” и “патриархальными”» [82, с. 53].

Невозможно не признать тот факт, что на раскрытие образа Петра Первого в операх «Петр Великий, царь русский, или Ливонский плотник» и «Сардамский бургомистр» во многом повлиял композиторский талант Г. Доницетти – великолепного мелодиста. Шутливые, веселые мелодии опер позволяют слушателю оставить в стороне печали и заботы, увидеть «человечность» русского царя, его близость к простому народу. Композитор не лишает Петра индивидуальных черт, не обезличивает, однако явно стремится продемонстрировать взаимосвязь личного с общественным, рассматривая вопросы этики, героизма и долга подчеркивает, в своем повествовании, наиболее общественные черты. Г. Доницетти показывает нам такие качества Петра, как демократичность, способность увлечь массы, масштабность и разносторонность замыслов.

Альберт Лорцинг. Комическая опера «Царь и плотник» (1837)

Зингшпиль «Царь и плотник» впервые был показан на сцене 22 декабря 1837 года в г. Лейпциг. В России же постановка? в связи с запретом изображения царей на оперной сцене, состоялась лишь в 1905 году.

По жанру – это классический немецкий зингшпиль, в котором лирическое соседствует с буффонадой, искренность и правдивость – с гротеском. Музыка оперы изобилует всеми приметам немецкой комической оперы: изящная жизнерадостная увертюра, наполненность бытовыми песнями и танцами, разнообразные сцены с динамичными разворотами событий. Персонажи обладают яркими характеристическими чертами, рельефно отображенными в партиях действующих лиц – тупость и чванство бургомистра ван Бетта, пылкость влюбленного солдата Петра Иванова, грациозность и кокетство племянницы бургомистра Марии.

Сюжет разворачивается вокруг любовной перипетии «беглый русский солдат Петр Иванов – племянница бургомистра Мария» и «политической» интриги: на протяжении всей оперы идет розыск царя, который находится среди рабочих верфи, поиски запутываются, действие усложняется и – в кульминационный момент начинается благополучное разрешение всех сплетений, подготовленное и направленное рукою царя. Вокруг этих линий распределяются роли: глуповатого бургомистра, препятствующего любви, советников, разыскивающих беглого солдата, тайного царя, спасающего влюбленных и, в конечном итоге, благополучно разрешающего все хитросплетения. Маски оказываются снятыми, а препятствовавшие силы – укрощенными.

И если основные персонажи (бургомистр, Мария, Петр Иванов, иностранные послы) решены типичными средствами комической оперы, то образ царя Петра отличается красками более масштабного плана.

В Интродукции первого действия Петр, никем не признанный плотник, выделяется энергичностью, активностью. Он призывает строителей кораблей к радостному труду. Его первые реплики («Эти волны, это стремление дают моему сердцу радость») мелодически связаны с хором плотников – радостной песней с чертами грубоватого танца (примеры 18, 19).

Однако авторский замысел особо подчеркивает образ неузнанного царя: в оркестровом сопровождении появляется контрапункт низких струнных, пришедший на смену скерцозному звучанию деревянных духовых. Эти реплики Петра – его первое небольшое соло в опере; после краткого выступления второго героя (Петра Иванова) звучит его «экспозиционная» песня. В ней раскрывается образ энергичного героя, полного жизненных сил лидера, вдохновляющего плотников на труд (пример 20).

Примечательно, что это почти марш: четкий ритм, лаконичная простота оркестровки и фактуры, но от марша Песню отличает трехдольный метр, несущий в себе память танцевального начала: выразительные характеристики скрывающегося царя еще находятся внутри музыкальной палитры народного братства плотников.

Ключевой в раскрытии его образа становится масштабная ария царя «Предали!» («Verrathen!») из первого действия. Сообщение Лефорта о восстании стрельцов рождает бурю чувств в душе героя. Полный горечи драматический речитатив предваряют аффектированные реплики; в лучших традициях классических драматических арий героического характера они эффектно чередуются с экспрессивными аккордовыми репетициями оркестра (пример 21).

Следующий далее развернутый речитатив направлен к раскрытию черт мужественного героизма личности, переживающей трагические обстоятельства: в вокальной партии учащается ритм, усиливая декламационное начало, начальная нисходящая интонация заключена в рамки самого напряженного в вокальном отношении интервала – тритона (пример 22).

Однако основная часть арии решена в лирико-драматическом ключе с поправкой на «брутальность» персонажа. Царь наполнен чувством скорбного размышления: быть милосердным или беспощадным к предательству? Мелодия наполняется распевностью с лаконичными руладами, что харак-

терно для арий, совмещающих лирическое и героическое начала; последовательно выдержана мажорная тональность (пример 23). Также здесь обращают на себя внимание виртуозные распевы, ставшие украшением арии, казалось бы, выходящие за пределы общей стилистики, однако искусно дополняющие образ эмоционального государя.

Развернутая кода арии раскрывает героико-драматическую составляющую образа, мужество и решительность возобладают над скорбью и сомнениями. Характерно, что маршевые черты, завуалированные в упомянутой песне Царя из Интродукции, здесь явлены уже в открытом виде: ритм прямолинейных ходов по звукам трезвучия теперь находится в гармонии с четырехдольным размером, динамика просто и безыскусно нарастает в соответствии с восхождением (пример 24).

Вероятнее всего, не осознавая того сам, А. Лорцинг, при помощи маршевости музыкального материала добавил реализма образу Петра: император был штатным старшим барабанщиком Преображенского полка.

Дальнейшее развитие оперы сосредоточено преимущественно на переплетениях и последующем разрешении всех узлов сюжета. Второе действие, где царь участвует в динамичной сцене поиска беглого солдата и дает отпор нападкам бургомистра, ничего нового не добавляет к состоявшейся экспозиции образа. По существу, все основные характеристики Петра I раскрываются в этой арии из первого действия.

Известно, что либретто написано самим А. Лорцингом [60]. Все тексты, произнесенные главным персонажем, наполнены драматической глубиной, высотой чувств и одновременно – демократичностью, близостью к простому народу. В музыкальный портрет Петра также вложено немало творческих усилий, за которыми стоит нескрываемая симпатия немецкого художника к незаурядной личности русского царя.

Таким образом, мы можем наблюдать за удивительными особенностями «выстраивания» образа Петра композитором. В отличие от большинства персонажей оперы, музыкальная характеристика царя стоит особняком. Если музыкальные линии других героев прописаны в традиции зингшпиля, то Петр открывается нам с разнообразных граней: «Песенка плотника» написана в тональности C-Dur, в ней обнаруживаются фразы повторного строения и отсутствуют распевы: Петр занят физическим трудом, нет нужды выпевать рулады, его общение с плотниками простое и понятное.

В припеве к пению Петра подключается хор, музыкальный материал здесь так же прост, параллельное движение терциями и секстами (что созвучно с дуэтом Петра и Лефорта Й. Вайгля), четырехголосная фактура – яркие черты торжественных кантов эпохи Петра Первого. Следующий штрих к образу царя написан красками темпа и динамики. Речитатив и ария Петра «Предан» показывают нам императора мыслящего, гневливого, но гнев уступает место раздумьям: *allegro risoluto* переходит в *andante*, *ff* сменяет *pp*.

Интерес представляет песня Петра из третьего действия. Обращающийся к детским воспоминаниям «В иное время я играл» царь выглядит особенно трогательно, мягкость музыкальной линии подчеркивает тональность Es-dur, звучанием своим настраивающая на чувство светлой грусти, интонации сексты, трехдольное движение. И тут же автор напоминает нам об истинной роли героя, вспоминая детские игрушки, он перечисляет скипетр, корону, меч, звезду и т. д.

Джакомо Мейербер. Комическая опера «Северная звезда» (1854)⁹.

«Северная звезда» Джакомо Мейербера (1854) – одна из последних опер, созданных по вольтеровским трафаретам. М. Давыдова так пишет о композиторе: «Его эластичное дарование, сумевшее быть по очереди немецким и итальянским – двумя крайностями, позволило ему усвоить

⁹ Практически сразу после написания, в 1854 году опера «Северная звезда» была опубликована в Париже [206], в 1855 – в Лондоне [207], в 1856 – в Санкт-Петербурге [208].

и французский стиль: к немецкой серьезности, вдумчивости, к итальянской мелодичности и чувствительности он прибавил французское веселье, элегантность и блеск» [65, с. 26].

Существуют и иные взгляды на творчество композитора. И.И. Соллертинский приводит цитаты из трактата Р. Вагнера «Опера и драма»: «В “Опере и драме” и “Еврействе в музыке” Мейербер третируется, как постыдное пятно в истории музыкального театра. Он лишен творческой воли и музыкальной индивидуальности. Он не что иное, как “флюгер европейской оперно-музыкальной погоды”, – флюгер, который нерешительно вертится по ветру, пока, наконец, погода не установится» [152, с. 4]. Далее следуют еще более уничижительные характеристики: «“извращеннейший музыкальных дел мастер”, а его оперы – “непомерно-пестрая, историко-романтическая, чертовско-религиозная, набожно-сладострастная, фривольно-святая, таинственно-наглая, сентиментально-мошенническая драматическая смесь”» [152, с. 6]. И в заключение: «Тайна мейерберовской оперной музыки – эффект» [152, с. 6]. Действительно, именно яркость, эффектность является одной из наиболее примечательных черт творчества композитора.

«L'étoile du Nord» является переделкой более ранней оперы Мейербера «Лагерь в Силезии» (первая редакция — 1844 г., Берлин, вторая под названием «Виелка» — 1847 г., Вена). По наблюдениям М.А. Давыдовой, либретто «Лагеря в Силезии», разработанное Л. Рельштабом, «не отличалось большими сценическими достоинствами и состояло из анекдотических событий из жизни Фридриха Великого. Музыка этой оперы чисто немецкого характера и поэтому не могла иметь успеха в других странах» [65, с. 42]. Осознавая сей факт, Мейербер, представляющий собой «выпуклый тип музыканта-дельца, музыканта-предпринимателя» [152, с. 25] делает ставку на переинтонирование сюжета.

Автором нового либретто стал Эжен Скриб, который, как указывает И.И. Соллертинский, «не был ни гениальным человеком, ни великим писателем. Но зато он обладал многими драгоценными (и не даром высоко ценимыми Мейербером) качествами: он превосходно знал театры и публику, как никто умел угадывать вкусы, потребности и сегодняшние и даже завтрашние желания этой публики. У него был замечательный нюх на идеи, носившиеся в воздухе, кроме того, он был первоклассным мастером сценической интриги, неистощимым изобретателем драматических эффектов» [152, с. 14]. Э. Скриб был постоянным соавтором Мейербера и, как указывает Т.В. Букина: «Э. Скриб вошел в созвездие классиков бульварного репертуара 1820–50-х годов в качестве канонизатора “*piuce bien faite*” (“хорошо сделанной пьесы”))» [31, с. 82].

Трехактный сценарный план, разработанный Скрибом, в общих чертах выглядит следующим образом [145].

В финской деревне кораблестроителей инкогнито под именем Петра Михайлова находится Петр I. Он влюблен в маркитантку Екатерину и дружен с пророссийски настроенным пекарем Даниловичем. В свободное от плотницкой работы время Петр берет уроки игры на флейте у брата своей дамы сердца — столяра Георгия Скавронского, собирающегося жениться на Прасковье, дочери трактирщика. Свадьбе (как и общему мирному укладу) могут помешать ворвавшиеся в деревню казаки (татары) под предводительством Гриценко. Однако всех спасает Екатерина: сначала она задабривает казаков, нагадав им под видом цыганки счастливую судьбу, а затем, переодевшись солдатом, отправляется отбывать воинскую повинность вместо Георгия, который в это время благополучно женится.

Во время несения службы в результате нелепых обстоятельств Екатерину обвиняют в шпионаже, арестовывают и приговаривают к смертной казни. Спасти ситуацию под силу только Петру, но он пьянствует с Даниловичем и придает любовным утехам с маркитантками Натальей и Экимоной.

В последний момент крик молодого «рекрута» все же напоминает Петру голос возлюбленной, и он приказывает повременить с исполнением приговора. Но произошедшее не проходит для Екатерины даром: она сходит с ума. Данный эпизод особенно ярко демонстрирует слушателю, насколько далеко авторы отошли от исторических реалий. Здесь, на наш взгляд, уместно привести слова М. Хайдеггера: «Искусство – это только слово, которому уже не соответствует никакая действительность. Его можно считать собирательным представлением, к которому мы относим все, что действительно в искусстве, – творения и художников» [163, с. 81].

Вернувшись в Россию, царь Петр терзается мыслями о Екатерине. Прибывшие в царский дворец Георгий и Прасковья умоляют Петра помочь им вернуть рассудок Екатерине. Данилович устраивает представление с воссозданием атмосферы финской деревушки. Это будит воспоминания бедной девушки, а флейтовые наигрыши Петра с Георгием окончательно возвращают рассудок будущей супруги русского царя и новой «северной звезды».

Высказанная И.И. Соллертинским мысль о том, что «историзм Мейера – только эффектная маска» [152, с. 22] очевидна. Сюжетные хитросплетения с массой абсурдных подробностей представляют собой не что иное, как бессмысленный бред, мало относящийся к исторической достоверности и реалиям петровского времени. Однако это не мешало грандиозному успеху «Северной звезды» в Европе и Америке в премьерные сезоны 1854–1855 годов и далее. О.В. Жесткова отмечает: «Тот факт, что оперное искусство на самых ранних этапах сложилось как “великолепный спектакль”, роскошное зрелище, призванное развлекать аристократию, а потому скупающееся на эффектную “обстановку”, рельефно очерчивает специфического “французского” восприятия представления. Музыка выполняла в “великолепном спектакле”, по сути, декоративную функцию. Безусловно, она являлась важнейшим средством, ее роль сводилась, в первую очередь, к оформлению сценических событий.

Музыкальный текст во французском оперном спектакле – это лишь компонент в сложном комплексе театральных средств, хотя и весьма значительный» [74, с. 9–10].

Важной вехой в сценической истории «Северной звезды» стала постановка в Петербурге, осуществленная 14 января 1856 года итальянской труппой с участием блиставших в европейских спектаклях Л. Лаблаша (Петр), А. Бозио (Екатерина) и Э. Кальцолари (Данилович). Но ни премьера, ни дальнейшие пять представлений на русской сцене большого успеха не имели, что может показаться достаточно неожиданным, принимая во внимание высокую популярность композитора. Как пишет в своей статье Т.В. Букина, цитируя энциклопедию Ф. Брокгауза: «Оперы Мейербера... царят в оперных репертуарах всех стран и ослабление их престижа пока не замечается» [31, с. 92].

Исполнение оперы в России потребовало от авторов переработки либретто: действие было перенесено в Швецию, а все персонажи переименованы. Так, Петр превратился в Эрика, Данилович — в Петерсона, Екатерина – в Кристину, Георгий – в Жоржа, Прасковья – в Нерицию, Гриценко – в Ранкитто, Измайлов – в Арвида, Наталья – в Фредажи, Экимона – в Фридрику. Но эта чисто внешняя завуалированность ничего кроме лишней путаницы не принесла, всем без исключения было понятно, о ком идет речь. М.И. Глинка писал о «Северной звезде»: «Я ее не слышал и негодовал за то, что в ней выведен Петр I весьма непочтительно» [58, с. 147].

Образ Петра I выписан Мейербером крупным штрихом, местами даже нарочито топорно. Несмотря на весомость исторической фигуры, русский царь в опере вовсе не является главным действующим лицом, уступая это почетное место Екатерине [171]. Его характеристика представляет собой цепь музыкальных зарисовок, демонстрирующих различные эмоциональные состояния героя. В данном случае не приходится говорить о художественных

тонкостях, психологизме и том, что образ Петра дан в развитии – череда номеров с участием персонажа складывается Мейербером в пестрый музыкальный коллаж.

Показателен первый выход Петра в большой ансамблево-хоровой Интродукции первого действия, представляющей собой картину всеобщего хмельного веселья. Согласно наблюдению Е.Ю. Шигаевой, до Дж. Мейербера «изображать Петра Первого в образе разбитного пьяницы на театральной сцене было не принято» [170, с. 32]. Здесь же, в «Северной звезде» этот сюжетный мотив, напротив, акцентируется.

Появление нетрезвого Петра, мечтающего о встрече с Екатериной, вызывает смех толпы. Одурманенное состояние героя передается его пафосно-угловатыми репликами под аккомпанемент тяжеловесных оркестровых тирад, а также «заплетающимся» вокальными пассажами шестнадцатых с многократными повторениями секундовой интонации (в унисон с фаготом) на фоне «сползающих» по хроматизмам терций у низких струнных. Скороговорка баса-буффо, не иначе, только лишь утрированно растянутая, словно бы «размазанная» (пример 25).

Примечательно, что это не единственный пример показа захмелевшего Петра в опере. Сцена пьянства с Даниловичем из второго действия также красочно иллюстрируется музыкальными средствами: завяленный в начале «Вакхической песни» Петра («*Avec toi, avec toi, ma charmante*») блестящий полонез постепенно рассыпается, в вокальной партии вновь появляются «запинающиеся» повторы с акцентированием слабой доли, усиленным яркими взвизгивающими возгласами флейты (*des*²), quasi-иканием (пример 26).

В пьяные (!) же уста Петра вложено его горячее признание в любви Екатерине, которое произносится в присутствии Даниловича и тайно следящей за ними под видом солдата Екатериной (трио из второго действия). Этот лирический раздел отмечен появлением в вокальной партии Петра протяженных мелодических построений широкого диапазона, однако и в этот раз Мейербер

не обошелся без «хмельных» украшений — выступление Петра венчает гирлянда раскатистых иканий (пример 27).

Воплощение лирической линии в характеристике образа Петра описано более традиционно, в опоре на жанр менуэта. Галантный танец звучит в первом дуэте Петра с Екатериной «*De quelle ville estu?*» из первого действия (пример 27). Жанр менуэта также лежит в основе самого лирического номера Петра – его романса из третьего действия «*Ô jours heureux de joie et de misère!*» (пример 28).

Косвенной лирической характеристикой Петра, а, точнее, его чувства к Екатерине, можно считать флейтовую мелодраму, появляющуюся сначала в первом, а затем в финале третьего действия (примеры 29, 30).

В «Северной звезде» Петр Первый, в первую очередь, персонаж комический, однако его музыкальный портрет не лишен и лирического оттенка. Героическим же его образ нельзя назвать никак. Парадоксально, но именно так изобразил великого русского царя свидетель сложных отношений между Европой и Россией в середине XIX века французский композитор Дж. Мейербер. Указанный факт вызывает тем большее удивление, чем глубже мы знакомимся с творческим наследием композитора и либреттиста. Е.Ю. Новоселова пишет: «Третий тип частных конфликтов либретто “больших опер” – внутренний (психологический) конфликт, заставляющий героя или героиню сделать выбор (обычно между чувством и долгом). При всей специфичности для “больших опер” Мейербера, решение этого конфликта не является принципиально новым. В “больших операх” Э. Скриба – Дж. Мейербера в конфликте чувства и долга мужчины всегда остаются верны долгу, женщины же выбирают чувство» [114, с. 10].

Подводя итоги, можно отметить, что анализ образцов западноевропейского музыкального искусства, посвященных историческому образу Петра Первого, выявил то, что интерпретация образа русского царя в этих произведениях не соответствует реальности.

Либретто рассматриваемых опер не претендуют на историческую точность, что во многом объясняется отсутствием в XVIII веке такого жанра, как историческая опера, однако те или иные упоминаемые события действительно происходили в жизни Петра (в Голландии Петр I во время своего первого заграничного путешествия работал на верфи, изучая корабельное дело и выдавая себя за простого плотника, был женат на простой девушке Екатерине и т. д.).

Тем не менее, большинство событий опер являются если не полностью вымышленными, то, по меньшей мере «историческими анекдотами», «забавными историями», в чем-то правдивыми, в чем-то надуманными, посредством которых не представляется возможным продемонстрировать истинный масштаб личности русского царя.

Тот факт, что Петр предстает героем комедийных опер, ни в коем случае не умаляет композиторами его заслуг – в большинстве анализируемых произведений Петр не смешон, напротив, комедия подчеркивает его качества мудрого и добродетельного правителя, носителя новых идей, он предстает если не образцом для подражания, то, бесспорно, ярким примером того, каким должен быть просвещенный император. Такой подход определяет веяние времени: свободомыслящая Европа эпохи Вольтера в «серьезных» вопросах истории предпочитала острые сюжеты, личные коллизии, любовные страсти. Л.С. Выготский пишет: «Если трагический герой с максимальной силой борется против абсолютных и непоколебимых законов, то герой комедии борется обычно против законов социальных, а герой фарса – против физиологических» [55, с. 294].

Необходимо отметить, что каждая из опер нашла своего слушателя, их хвалили, критиковали, забывали, но к ним возвращались спустя, иногда, десятки лет, что объясняется, во-первых, талантом и выдающимися музыкальными возможностями композиторов, во-вторых яркими комедийными сюжетами, но главное – теми не утратившими своей актуальности идеями

добродетели, близости правителя к народу, необходимости свежих подходов к руководству страной, что будут востребованы во все времена.

Отдельно подчеркнем, что, невзирая на различия в музыкальном письме композиторов, приемы, используемые ими во многом близки: образ Петра вырисовывается на фоне танцевальных и маршевых ритмов, его мелодике свойственны восходящие интонации, часто фигурирует движение равными длительностями, как правило, отсутствуют широкие скачки. Особняком стоит произведение Дж. Мейербера, своим содержанием и музыкальным материалом разрушающее уже сложившуюся к моменту его написания устойчивую модель театрального образа Петра – благочестивого плотника и чуткого управителя государства.

Чрезвычайно интересно в этой связи оказалось провести некую параллель между сдержанным образом Петра А. Гретри, который, обращаясь к Екатерине говорит: «Я могу подарить вам лишь мое сердце». И образом Петра Первого Дж. Мейербера, царя, который, тоскуя по Екатерине, в третьем действии оперы на «золотом ходе» валторн эффектно призывает возлюбленную вернуться: он готов ради счастья отказаться от короны. Приведенный пример еще раз демонстрирует сколь различным может быть образ исторической личности в замыслах разных композиторов и как легко положительные стороны героя могут смениться отрицательными под воздействием полета мысли автора.

Пылкий романтик, созданный А. Гретри, простой плотник Й. Вайгля, неутомимый путешественник Г. Доницетти, ностальгирующий преданный и разочарованный идеалист А. Лорцинга, и, наконец, нетрезвый, одурманенный император Дж. Мейербера – все эти образы необычайно выразительны, и, тем не менее, имеют мало общего с реальной исторической личностью – Петром Первым.

Действительно, для убедительного раскрытия образа исторической личности оказываются исключительно важными единые национальные

корни, понимание реальной исторической картины, знание традиций, нравов, одним словом, всех тех деталей, что помогают из мельчайших частиц, средствами музыки и слова создать образ поистине великого человека. Как точно отмечает Г. Вёльфлин: «Различные эпохи порождают различное искусство, характер эпохи перекрещивается с национальным характером» [49, с. 8]. Не удивительно, что отечественные композиторы добились, на наш взгляд, несравненно больших успехов в создании оперных интерпретаций образа Петра I. К их творчеству мы обратимся в третьей главе.

ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ ОБРАЗА ПЕТРА I В РУССКОЙ МУЗЫКЕ¹⁰

3.1. Воплощение образа Петра I в оперетте В.В. Щербачева «Табачный капитан»

Яркое воплощение образ Петра I получает в музыкальной комедии В.В. Щербачева «Табачный капитан». Произведение состоит из трех действий, пяти картин с эпилогом, впервые оно было исполнено 7 ноября 1942 года в Новокузнецке. Как справедливо отмечает В.М. Богданов-Березовский: «Партитура “Табачного капитана” написана смело и, вопреки опереточным традициям, приближается к развитым формам комической оперы. Эта работа Щербачева несвободна от элементов стилизации. Однако, благодаря задушевной напевности музыки, связи её с народной песней, острому юмору музыкальных характеристик эта комедия стала широко популярной» [25, с. 21].

Путь создания комедийной оперы «Табачный капитан» был не быстрым и не простым. Конечный результат сложился на базе многолетней и кропотливой работы композитора над темой петровской эпохи. Данная тема оказалась особенно близка В.В. Щербачеву (1887–1952), жизнь и деятельность которого была неразрывно связана с художественной культурой Петрограда – Ленинграда. Б. Кац пишет: «Первые проблески интереса к историческому материалу наблюдаются в деятельности Щербачева еще в 1923 году, когда, находясь в Берлине, он обсуждает с театральными деятелями возможные замыслы балетных спектаклей» [180, с. 39].

В.В. Щербачев был не только композитором: великолепный педагог, он также занимался и общественной деятельностью, оказал значительное влияние на развитие советской музыкальной культуры. Хорошо познав характеры

¹⁰ В данной главе использованы материалы опубликованных статей автора настоящей диссертации [40, 42].

людей, овладев некоторыми организационными умениями, В.В. Щербачеву удалось свои «немузыкальные» знания облечь в музыкальную форму, возможно, именно поэтому столь яркие и убедительны образы его персонажей.

Несомненно, образ русского царя-преобразователя оказался чрезвычайно близким композитору. На это повлияло, во-первых, время, в которое жил и творил В.В. Щербачев: время поиска новых политических и социальных путей, революционных свершений и коренных перемен. Во-вторых, в своих концептуальных подходах к музыкальному искусству В.В. Щербачев являлся новатором, особенно ярко эти его качества проявлялись в сфере педагогики. Одной из значимых его заслуг стали введенные по инициативе композитора преобразования обучения композиторов в Ленинградской консерватории. Новшества затронули как последовательность изучаемых предметов, так и саму методику их преподавания. Преемственно восприняв традиции корифеев музыкального искусства, аккумулировав то ценное, что было сосредоточено в педагогическом опыте Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Глазунова, В.В. Щербачев оживил эти подходы дыханием современности. Композитор, как и Петр Великий обладал характером крутым и неуступчивым, который исследователи определяют, как характер «вождя новой музыки».

В качестве одной из ведущих идей В.В. Щербачева можно определить стремление к «возрождению» великой личности М.А. Балакирева. Параллели прослеживаются в следующем: Балакирев был одержим идеей «нового русского стиля», берущего свое начало от М.И. Глинки, В.В. Щербачев же пропагандировал идеи русской линейности – того, чего не хватало композиторам XIX века, в особенности, композиторам Санкт-Петербургской школы. Пик творчества музыканта пришелся на двадцатые годы. Щербачев стремился к основанию новой композиторской школы, однако в своих стремлениях он учитывал достижения, одновременно, и русской, и западноевропейской новой музыки. Это были, прежде всего, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, земляки композитора, но, с другой стороны, такие музыканты, как

П. Хиндемит, А. Берг, и даже французская шестерка, которую В.В. Щербачев недолюбливал, но заслуги которой в области музыкального искусства признавал. Все это отразилось на особенностях его творчества.

Большую часть своей жизни композитор находился в неустанном поиске требуемых временем новых путей в искусстве, вероятно, именно поэтому, столь близки оказались ему передовые взгляды русского царя Петра I, борца с «косностью» старой Руси.

В авторском стиле В.В. Щербачева, наряду с «петербургскими» приметами музыкального письма в области композиционной формы и приемов развития, прослеживается и проявившаяся с ранних сочинений ориентация на позднеромантическую традицию, на средства высказывания, характерные для музыкального языка Ф. Листа, Р. Вагнера, П.И. Чайковского; чувствуется воздействие А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова. Все эти веяния музыкант пронес через большинство своих сочинений и воплотил в «Табачном капитане».

Черты, определившие творческий почерк В.В. Щербачева, придавшие самобытность и уникальность «Табачному капитану», прослеживаются уже в ранних сочинениях композитора. Это интерес к контрастным сопоставлениям, обилию хроматики и диатоники, чередованию сгущений и разрежений музыкальной ткани; стремление к широкому мелодическому распеву и, вместе с тем, использованию кратких мелодических фраз, наполненных экспрессией. Ярким элементом письма В.В. Щербачева является тяга к преодолению расчленяющей силы кадансов, к сквозной форме с установкой на внутренний динамизм, непрерывность контрастного звукового потока.

Жанр оперетты, столь далекий от предшествующего опыта композитора, позволил мастерству и дарованию автора раскрыться сполна в веселом комическом материале, наполненном жизнерадостностью, искрометным юмором. Как объяснил сам композитор: «Есть потребность окунуться во что-то, наполненное пенящимся весельем, жизнерадостностью, заражающим

юмором. Что бы это ни было – водевиль, лирическая кинокомедия, оперетта, – я поработал бы для этого с удовольствием» [180, с. 100].

В «Табачном капитане» авторский стиль композитора достигает своей максимальной концентрации: здесь, как нигде прежде, сквозь раскованность самовыражения раскрывается эмоциональное и образное содержание, личностно-исповедальные монологи представляют внутренний мир героев, звуковая материя свободно переходит от драматического пафоса к лирическим откровениям, от затаенной трепетности к экстатическому ликованию.

Как отмечает Н.П. Малков, «Пред нами музыкант, вооруженный. с головы до ног современной техникой своего искусства» [180, с. 309]. Если в ранних работах В.В. Щербачева раскрывалось по большей части юношеское, романтическое созерцание, лиризм композитора был окрашен в тона свойственные русской художественной культуре начала XX века, то в «Табачном капитане» проявляет себя зрелый мастер, для которого «родной язык» высказывания, музыкальный язык, ценен прежде всего своей самобытностью и способностью вступить в диалог я языками культуры и в целом эпохи. «Табачный капитан» – воплощение синтеза искусства в своем самом раннем и самом убедительном воплощении: объединении живописи, балета и драматического театра.

Как мы уже упоминали, образ Петра Первого формировался в замыслах композитора задолго до того, как первые ноты «Табачного капитана» легли на нотный стан. В 1924 году В.В. Щербачеву поступило предложение написать музыкальную трагедию «Петр I», но рекомендованное либретто оказалось крайне неудачным, и он отклонил это предложение.

В 1934 году В.В. Щербачев приступает к работе над музыкой для двухсерийного фильма о Петре I. Несколько лет спустя, в 1939 году, композитор включает лучшие из музыкальных номеров к фильму в семичастную симфоническую сюиту «Петр I». Позже, в 1943 году на основе музыки к фильму создает Струнный квартет.

В музыкальном сопровождении к картине «Петр I» (режиссер В. Петров, 1937–1939 годы) значительную роль играет исторический колорит, умело переданный композитором музыкальными средствами. Несмотря на то, что В.В. Щербачев не был склонен считать музыку к кинофильмам значимой частью своего творчества, он неоднократно трудился в этом направлении. Например, музыка к кинофильму «Гроза» оказалась исключительно популярной и снискала самые хвалебные отзывы слушателей и критики.

Работа над фильмом «Петр I» оказалась для композитора тем более интересной, поскольку еще с 1924 года В.В. Щербачев задумывал написание оперы о Петре. В своем письме О.В. Щербачеву композитор сообщает: «Вчера в Кружке было довольно многолюдно, появились Асафьев, Гаук и Виноградов (драматург, поэт, режиссер и новый директор Государственных академических театров). Последний произнес целую речь, в которой обратился ко мне, с призывом писать балет или оперу, на какой угодно сюжет, но только непременно написать, и потом весь вечер говорил со мной на эту тему. Я изложил ему свой “Элемент”, после чего он мне предложил свое собственное либретто для музыкальной трагедии в монументальном стиле – Петр I. У него готова уже драма, он согласен в случае нужды ее переделать» [180, с. 209].

Сюжеты, привлекающие внимание В.В. Щербачева, так или иначе были связаны с драмой крупных, значимых личностей, разворачивающейся на историческом фоне. Композитор стремился к опоре на подлинные музыкальные материалы разрабатываемых им эпох.

Как видим, работа над «Табачным капитаном» прошла несколько этапов: замысел произведения на исторический сюжет, утверждение в качестве главного действующего лица исторической личности Петра Первого, создание музыки к кинофильму, написание сюиты, струнного квартета, оперетты «Табачный капитан», и, наконец, комической оперы «Табачный капитан».

Создавая музыку к кинофильму, В.В. Щербачев изучает материалы, которые позже вошли в содержание оперы: это военные сигналы, марши

и канты петровских времен, европейские танцевальные жанры, бытовавшие в России восемнадцатого века, и другое. Замысел исторического произведения аккумулировал внимание композитора на произведениях русского фольклора – лирических протяжных песнях, плясовых, частушках, наигрышах на традиционных музыкальных инструментах – гармошках и балалайках.

Успех кинофильма о Петре не остановил композитора от реализации своего замысла – планомерно он продвигался к созданию оперы. Следующим этапом стало написание Сюиты, в которую в неизменном виде вошли некоторые номера музыкального сопровождения к кинофильму. В.В. Щербачев использует полифункциональные гармонические наслоения, совмещения контрастных фактурных слоев.

В сюите «Петр I» мастерски проявился талант В.В. Щербачева как композитора-стилизатора. В произведение вошли фрагменты, связанные с придворным бытом и тщательно отобранные В.В. Щербачевым из разнообразного музыкального материала фильма, характеризующего петровскую эпоху. В некоторых пьесах Сюиты стилизованы европейские придворные танцы XVIII века. Музыкальный материал «Вступления» – торжественно-гимнический, с чертами сарабанды, обрамляет сюиту (он же звучит в финале»). В «Немецком танце» и «Песне» в староанглийском стиле, прослушивается ритмика гавота, в «Паване» звучит изысканная, ариозно-импровизационная мелодика старинного французского танца. Особенный интерес в структуре Сюиты в ракурсе дальнейшего формирования композитором образа Петра представляет четвертый номер – «Полька». Жанр, появившийся лишь в XIX веке, не выпадает из общей авторской концепции благодаря искусной стилизации с использованием модели шведского народного танца.

Б. Кац пишет: «В связи с Сюитой “Петр I” не приходится говорить об индивидуальном своеобразии композиторского стиля. Щербачев-симфонист, мастер “волновой драматургии”, композитор-линеарист, преодолевающий энергией мелоса инерцию квадратных построений, здесь практически не

слышен. Но стоит отметить исключительно тонкое постижение композитором музыкального языка, бытовавшего на стыке позднего барокко и раннего классицизма, и на редкость естественную живую “речь” на этом языке, звучащую в сюите... Сочетанием культуры, мастерства, непринужденности и эмоциональной живости при воссоздании картин прошлого сюита вновь заставляет вспомнить о “мироискуснических” истоках творчества Щербачева» [180, с. 43].

Анализ композиторского подхода В.В. Щербачева к воплощению образа Петра Первого в оперетте «Табачный капитан» не был бы полным, не коснись мы вопроса особенностей художественного искусства того времени. С конца двадцатых годов в отечественной литературе начинается расцвет жанра исторического романа. Историческая тема проникает как в литературу, так и в кино и различные музыкальные жанры. С этой точки зрения оперетта «Табачный капитан», а позже и опера, стали носителем ведущих тенденций своего времени. Особенной популярностью на рубеже тридцатых – сороковых годов пользовались сюжеты, связанные с эпохами значимых переломов в социальной жизни России, и, как следствие, с такими историческими личностями, как Иван Грозный и Петр Первый.

Для поэта Н.А. Адуева роль автора либретто для оперетты была не нова. Им написаны либретто оперетт «Женихи» И.О. Дунаевского (совместно с драматургом С.И. Антимоновым), «Как ее зовут» Н.В. Богословского и др. «Табачный капитан» выделяется среди других работ писателя своей сценичностью и комедийным качеством. Либретто, по сути своей, представляет законченную историческую пьесу, которую с успехом можно поставить в драматическом театре. Данное либретто выделяется среди прочих подобных работ великолепным языком и тонким юмором.

Желая возможно полно осветить живучую натуру и прогрессивную неутомимую деятельность Петра, Н.А. Адуев изображает его в непрестанных заботах и думах о процветании любимого отечества – Петр создает военный

флот, печется о «движении наук», чинит суд над казнокрадами, пишет указы об ассамблеях.

В приложении к пьесе А.Н. Адуев указывает, что исполняющему роль Петра актеру необходимо отказаться от устоявшихся представлений об образе императора и играть, неотступно следуя авторскому слову. Значительность и величие образа русского царя раскрывается в его взаимодействии с другими персонажами. В редких же сольных эпизодах, личность главного героя преподносится с другой стороны – демократичности, простоты и непосредственности. Таким образом, автору удалось, при помощи некоторого контраста, продемонстрировать глубину, разносторонность и, в совокупности различных указанных качеств личности – неординарность этой крупнейшей на мировой арене фигуры.

Н.А. Адуев создал такую комедию, которая, по оставленным им замечаниям, могла бы быть поставлена в музыкальном театре, а также, без урона для раскрытия содержательной стороны, в театре драматическом. Однако и во втором случае автор указывает на необходимость введения в постановку нескольких обязательных музыкальных номеров:

- квартет обиженных бояр;
- голландская моряцкая;
- ария Ивана – во втором действии;
- здравица Корсакова – во втором действии;
- ария Жермены – во втором действии.
- куплеты Ивана («Я только мужик») – в третьем действии.

Другие вокальные номера Н.А. Адуев находит возможным опустить, либо же, исполнить без пения, или напротив, без музыки. С точки зрения формирования образа русского царя примечательно, что в пьесе, легшей в основу анализируемой нами оперетты, раскрываются те черты характера Петра I, которые в большинстве предшествующих русских, в особенности, литературных сочинений, посвященных личности императора, принято рассматривать

как побочные: его пристрастие к пению и шуткам, тяготение к устройению браков, порывистый и непосредственный нрав, интерес к хирургии. Интересно, что именно эти черты часто выделяли западные авторы в своих комедиях. Таким образом, с одной стороны, мы можем наблюдать некоторую диалогичность между русским и зарубежным творчеством авторов различных веков, а с другой – удивительную самобытность образа, представленного зрителю Н.А. Адуевым и позднее – совместно с В.В. Щербачевым.

Новизна здесь, в сравнении с западными комедийными образцами, заключается в том, сколь тонко, сквозь призму забавных обстоятельств и «легких», но характерных для Петра I черт, раскрываются истинные намерения царя: устройства дел государства. Н.А. Адуев пишет: «Петр любит веселье ассамблей, но и на ассамблее он сближает нужных ему людей, сбивает спесь с бояр. Он сватает Любу за Антона, но цель его – этим и подобными браками передать богатые, но хилеющие боярские вотчины в руки предприимчивого купечества. Таким образом, и в этих “побочных” чертах проявляется дальновидность и государственный ум Петра» [4, с. 47].

Либретто Н.А. Адуева заинтересовало музыканта. Представленная петровская эпоха, знакомые по работе над музыкой для кинофильма, уже «обдуманые» персонажи, более того, сюжет оперетты развивал одну из линий, проводимых в кинофильме. Либретто привлекло композитора своей драматургической убедительностью, а значительное количество комических ситуаций оказалось важным фактором, позволяющим хотя бы ненадолго «отвлечь» слушателей от тягот времени, в котором создавался «Табачный капитан», непростого времени Великой отечественной войны. Произведение было завершено в июле 1942, премьера состоялась, как отмечено выше, 7 ноября того же года, в день 25-й годовщины Октябрьской революции.

В процессе работы В.В. Щербачев и Н.А. Адуев обратились к историческому факту, изложенному в романе А.Н. Толстого «Петр Первый».

Напомним: события разворачиваются в Москве, строящемся Петербурге, Париже. Петр отправляет за границу обучаться морскому делу юного дворянского отпрыска. Сопровождает его крепостной крестьянин, калмык, оказавшийся значительно смекалистее и трудолюбивее своего барчука. По прибытии на Родину, слуга, в отличие от своего хозяина, блестяще справляется с экзаменом, устроенным Петром. Царь по достоинству оценивает умения талантливой калмыка и производит его в чин капитана¹¹.

К моменту создания «Табачного капитана» В.В. Щербачев, как мы уже упоминали, был зрелым, сложившимся мастером, вероятно, именно поэтому оперетта композитора вышла за рамки жанра и приблизилась по своему строению и музыкальному наполнению к комической опере.

Музыка в данном произведении играла решающую роль, стала «ведущим началом», определяющим общее развитие. Классической оказалась форма постановки: ариозные номера чередовались с речитативами. Вставные номера, в соответствии с жанром оперетты также присутствовали. Эти куплетные номера, в частности, песня голландских шкиперов «Двадцать два матроса» в первой картине первого действия, куплеты мадам Ниниш в первой картине второго действия, куплеты Ахмета в третьей картине второго действия «Клянусь, господи», – «облегчали» достаточно серьезное произведение автора, сообщая ему черты «водевильности».

Особого внимания заслуживает музыкальная составляющая «Табачного капитана». Композитор органично использует торжественно-маршевые интонации, являющиеся музыкальной характеристикой Петра, плясовые и песенные мотивы для изображения героев «из народа», а также стилизованные под французскую музыку XIX века мелодии, красочно «вырисовывающие» атмосферу в доме купца, дополняющие сцену у маркизы и т. д. При этом русские песенные интонации гармонично взаимодействуют с французскими и голландскими.

¹¹ Краткое содержание либретто оперетты см. Приложение 2.

Следует, однако отметить, что в некоторых эпизодах музыка лишена желательной для оперетты мелодичности, что несколько затрудняет ее восприятие. По-видимому, не случайно А.Р. Владимирская замечает: «Недаром многие коллективы предпочли играть “Табачного капитана” с более легкой и привычной музыкой А. Эйхенвальда» [50].

В музыкальном сопровождении присутствуют параллельные трезвучия, которые можно рассматривать как дублировки. Аккорд мыслится как расширенный, «расслоенный» единый голос (пример 31). В этой связи приведем слова В. Кошеленко: «Композитор не цитировал фольклорные песенные и танцевальные образцы, отказался от самодовлеющей жанровости, бытовой иллюстративности» [90, с. 66]. Отметим, что образ Петра, представленный зрителю В.В. Щербачевым, выходит за рамки образа императора-управленца. Используемые композитором музыкально-выразительные средства (множественность квартовых ходов, введение в вокальную партию широких скачков, расширенная тональность и др.) являют нам фигуру заботливого отца, устранивающего судьбу не только России, но и трогательно заботящегося об отдельных ее «птенцах». Таким образом, композитор умело переплетает черты романтики и архаики.

При всей внешней простоте и использовании элементов характерных для музыки предшествующих эпох, В.В. Щербачеву удается достичь некой свежести звучания за счет мастерского использования гармонических выразительных средств. Музыкальная характеристика комических персонажей изобилует композиторскими приемами, придающими звучанию юмористический оттенок. В историческом очерке о развитии оперетты XX века А. Орелович, давая оценку творчеству В.В. Щербачева, пишет о «Табачном капитане»: «Его патриотическое звучание отвечало настроениям военной эпохи» [цит. по: 150, с. 45].

В последующие годы композитор снова возвращается к своему произведению, а в 1949–1950 годах предпринимает переработку «Табачного капитана» в комическую оперу. Эту работу он не успел довести до конца. На основе оставшихся вариантов комиссией по наследию В.В. Щербачева был опубликован клавир оперы.

Невзирая на «легкий» жанр оперетты, образ Петра в «Табачном капитане» соответствует историческому прототипу в сюжетных рамках, отведенных ему текстом либретто. Петр у В.В. Щербачева – значимый герой, масштаб личности которого не подлежит сомнению. Петр совершает справедливые поступки, он грамотно действует и пышет энергией. Лейтмотив Петра звучит на протяжении всего произведения.

Интересно, что образ Петра I воплощается композитором не только в его вокальных номерах, но и в сценах, предшествующих его появлению, создающих определенный эмоциональный настрой.

Так, например, мы можем видеть во вступлении к пятой картине небольшие разделы с чертами модальности, а именно пентатонику в самом начале, которая технично вплетена в общую тональную канву оперетты. Созвучие-трихорд (секунда + кварта) перестает осмысливаться как самостоятельная вертикаль и становится, по сути, задержанием к си-бемоль мажорному трезвучию (пример 32). В дальнейшем этот прием повторяется еще несколько раз, где бесполутоновые созвучия переосмысливаются как неаккордовые звуки и впоследствии разрешаются. Таким образом, пентатоника здесь не является основополагающим принципом организации музыкальной ткани. Композитор использует ее в качестве колорита, вкрапления яркой краски. Б.А. Кац уточняет: «Явно стремясь к максимальной простоте гармонического и мелодического языка, композитор вместе с тем счастливо избегает банальности. Диатоническая по преимуществу мелодика оперетты обретает свежесть за счет обилия бесполутоновых мелодических оборотов при ярких то-

нальных сдвигах. Вполне традиционную гармонию освежают обороты мажоро-минора и нестандартные пути модуляционного движения. В целом, композиторская работа отмечена печатью не только мастерства, но и изысканного вкуса» [цит. по: 150, с. 44–45].

Петр I появляется на сцене в первом действии. Н.А. Адуев указывает: «При появлении это расшалившийся большой ребенок. Он идет в обнимку со шкиперами, пригнувшись, прикрыв, как и они, лицо шляпой, заранее радуясь “сюрпризу” внезапности своего появления. Он в приподнятом от доброй выпивки настроении» [4, с. 47]. Важно отметить, что автором пьесы рекомендовано в афишах и программах печатать не Петр, а Питер, в первую очередь для того, чтобы сохранить интригу и не срывать эффекта неожиданного появления царя на сцене.

Впервые Петр появляется на сцене неузнанным, его музыкальные номера не превалируют в действии, тем не менее, образ императора является наиболее значимым в спектакле. Говоря о постановке «Табачного капитана» в Московском театре оперетты в постановке И.М. Раппопорта, Л. Гор пишет: «От первого появления Петра, удачно поданного режиссером (незаметно, в шеренге голландских шкиперов, спиной к зрителю), до апофеоза, где далекий и призрачный маячит символический “Медный всадник”, фигура Петра преобладает» [цит. по: 150, с. 324].

Авторы оперетты акцентируют внимание на составленных самим Петром ассамблейных правилах: «На ассамблеях персону государеву ничем от прочих не отличать». Присутствующие на сцене испытывают растерянность, не понимая, как обращаться к царю. Это очень контрастный и яркий эпизод оперетты, в котором Смуров сперва, согнувшись «в три погибели» молвит: «Ваше величество, государь батюшка, Петр Алексеевич», затем же, спустя непродолжительное время, после зачитывания правил ассамблеи допускает панибратство: «Валяй, садись гер Питер», при этом сам

испытывает неудобство от такого обращения, сетуя в сторону «господи, это я царю-то!»»

Сцена с Неонилой Варфоломеевной, матерью Антона Свиньина, одна из наиболее стратегически важных для демонстрации борьбы Петра с пережитками старой, боярской Руси. Свиньина появляется на сцене в старом русском платье. Ее походка свидетельствует о ее положении («плавно приближается»). Неонила Варфаломеевна в оперетте – олицетворение старой, боярской допетровской Руси. Петр считается с тем, что часть боярской знати имеет неоспоримые заслуги перед родиной и перед ним. Это уважение прослеживается уже в момент приветствия: «Здравствуй батюшка Петр Алексеевич» – степенно и с выражением приветствует царя Свиньина. Император отвечает ей соответственно: «Здравствуй матушка Неонила Варфоломеевна!»

Уже в первом действии раскрываются важнейшие черты характера государя: его безграничная вера в силу просвещения: России необходимы капитаны – школа навигации в Париже поможет в подготовке, «не таких еще наука капитанами делала»; а также упрямство. В ответ на мольбы Свиньиной оставить сына с ней, Петр заявляет: «Пережить ты и меня переживешь, а вот переспорить – не переспоришь!» С Неонилой Петр I сперва говорит благоволиительно, попеременно обращаясь к ней и к Антону. По-отечески увещевая мать и сына, царь интересуется его знаниями французского языка, убеждает, что тот не пропадет на чужбине. Однако встречает сопротивление. Свиньина использует хитрость, вспоминая, как велит себя называть император: «Гер Питер!» – обращается она к нему. Данный краткий эпизод также крайне важен для формирования образа царя. Петр понимает, что Неонила заранее знала установленные им правила обращения на ассамблее, однако сперва пренебрегла ими, продемонстрировав самоуверенность. Петр переходит на официальный тон и, воспользовавшись терминологией Свиньиной, грозно заявляет: «Кому гер Питер, а тебе – царь всяя Руси!»

Общее веселье подошло к концу: «Довольно. Хватит». Петр вершит дела государства. С совершенно другой, властительной интонацией, он приказывает: «Антон Яковлевич, боярский сын Свинын. Завтра рано по утру извольте прибыть в приказ при полном дорожном снаряжении». Н.А. Адуев поясняет: «Он (царь) может быть запросто со своим человеком – Акакием, иностранными шкиперами, но перед Неонилой выдвигает незыблемый для нее авторитет царской власти» [4, с. 48].

Петр посылает Антона за границу и охотно берется устроить его брак с Любой: «капитаншу приглядел». Петр тяготеет к веселью ассамблей, но и здесь он не занят делами: сближает необходимых ему людей, «сбивает спесь с бояр». Сосватав Любу за Антона, Петр и этим действием преследует определенную цель: передать богатые, но постепенно приходящие в упадок боярские вотчины под управление предприимчивых представителей купеческого сословия, проявляя государственный ум и дальновидность: «Ты мать не горюй! Капитанша твоему капитану будет добрая да богатая». Петр I четко и доступно формулирует свой замысел: довольно боярам отгораживаться от «нужных» людей.

Н.А. Адуев отмечает: «Порывистость, благоволение, шутка, грозная интонация – все это проявления смены чувств Петра, и за всем этим кипучая деятельность и неустанная забота о благе и процветании отечества – вот основные черты великого преобразователя. Те же черты Петр любил и высоко ценил в других. Актеру необходимо подчеркнуть эту смену чувств, слить эти черты в единое, органическое целое, и тогда образ Петра станет живым и близким зрителю. Еще раз подчеркиваю: Петра надо играть проще и живей, тогда само собой придет и величие» [4, с. 48].

Для композиторского стиля В.В. Щербачева в целом, и воплощения автором образа Петра в частности, характерен принцип линейности, мелодийности как основной движущей силы музыки. Из-за чего роль гармонии

уменьшается: мы можем наблюдать больше случайных созвучий, диссонансов, которые являются результатом того или иного движения голосов. Как справедливо отмечает Б.В. Асафьев: «музыкой Щербачева движет мелодия» [150, с. 326].

Без сомнения, произведение В.В. Щербачева – одна из лучших отечественных музыкальных комедий сороковых годов XX века. Преисполненное жизнерадостности, оно помогало нашим соотечественникам не утратить оптимизма в непростое для страны время.

Позже, на рубеже 1949–1950 годов композитор вновь возвращается «Табачному капитану» и предпринимает попытку переработать его в комическую оперу. Однако этот замысел не был доведен до конца. На основе сохранившегося музыкального текста по инициативе и непосредственном участии комиссии по наследию В.В. Щербачева издан клавир оперы.

Посмертно изданный клавир комедийной оперы «Табачный капитан» имеет существенные различия с содержанием оперетты, что неудивительно: композитор тщательно проработал музыкальный материал, расширил музыкальную и образную сферы. В музыке по-прежнему обнаруживается легкий, искрящийся юмор, произведение пронизано танцевальностью в различных ритмических рисунках. Однако налицо и целый ряд лирических и драматических сцен, речитативных фрагментов, масштаб и накал которых отличают оперу о предшествующей ей оперетты.

Некоторые исследователи склонны сравнивать музыку кинофильма «Табачный капитан» с музыкальным содержанием одноименной оперы, что с одной стороны, в корне неверно, так как, несмотря на авторство одного композитора, жанры музыки к кинофильму и оперы имеют существенные различия, и это учтено В.В. Щербачевым в партитурах двух указанных произведений. С другой же стороны, такой подход имеет свои основания: многое связывает музыку кинофильма с написанной позже оперой. В качестве таких

примеров можно указать на целиком перенесенные в оперу музыкальные номера («Куранты» и «Павана» звучат в сценах в Париже), единые стилистические сопоставления: парижские сцены пронизаны интонациями эпохи барокко. В русских сценах все также находятся мотивы фольклорного происхождения (песня Любы из четвертой картины, женский хор из первой картины), однако здесь они оттеняются фанфарными оборотами в оркестре.

Создавая музыкальный образ Петра Первого, В.В. Щербачев обнаруживает тяготение к упрощению гармонического языка, свежесть звучания определяется преимущественно диатонической мелодикой, обилием бесполутоновых мелодических оборотов при эффектных тональных сдвигах. Традиционные гармонии оживляются оборотами мажоро-минора, необычными модуляционными ходами.

Образ Петра формируется при помощи героических мотивов, которыми В.В. Щербачев «обрамляет» свое произведение: в основе увертюры и эпилога лежит торжественная музыка «Вступления» из Сюиты «Петр I», она же перекликается с торжественным гимном в честь русского царя и побед российского флота. Гимн звучит во втором действии, а позже завершает оперу в хоровой партии финала.

Успех оперетты «Табачный капитан» в 1944 году принес Сталинскую премию коллективу Свердловского театра музыкальной комедии. Величественная фигура Петра I на опереточной сцене появляется впервые. В большинстве существующих опер Петр I показан весьма примитивно и одномерно, по материалам старого учебника, царь-плотник, царь-матрос и т.п.

В «Табачном капитане» перед нами предстает Петр-патриот, страстно любящий Русь. Петр-государственный деятель, Петр-реформатор, безжалостно ломающий сопротивление всего старого и отжившего. Ария Любы «Все возьми и все отдай», дуэт Гликерии и Антона, ария Ивана «Ты мой свет, моя отрада», менюэт первого действия, хор голландских шкиперов, приобрели широкую популярность и полюбили слушателям.

3.2. *Интерпретация образа императора Петра I в опере А.П. Петрова «Петр Первый»¹²*

Оперу «Петр Первый» по праву называют выдающимся достижением советского музыкального театра, и это не случайно: произведение продолжает два важнейших направления в традициях русской оперы – героической эпопеи и социальной трагедии, истоки которых в творчестве М.И. Глинки и М.П. Мусоргского. Тенденции, заложенные этими композиторами, нашли свое воплощение в советском музыкальном театре. В числе опер героико-эпического жанра выделяется «Война и мир» С.С. Прокофьева, написанная на исторический сюжет по роману Л.Н. Толстого. Социальная трагедия находит свое отражение в произведениях советских авторов на революционную тематику. Таковы, в частности, «Тихий Дон» И.И. Дзержинского по одноименному роману М.А. Шолохова, «В бурю» Т.Н. Хренникова по мотивам романа «Одиночество» Н.Е. Вирты, «Октябрь» В.И. Мурадели, либретто В.А. Луговского и др. [67].

Принципиальное отличие советской оперы от большинства западных образцов XX века состоит в синтезе героико-эпического жанра и социальной трагедии. Патриотическая и социальная темы объединяются в творчестве советских композиторов, личностное становится частью общественного, общий дух патриотизма рождается из соединения глубоких внутренних переживаний героев. Таким образом возникает глобальная идея, пронизывающая все искусство советского периода – идея защиты Родины, беспрекословной, жертвенной любви к своей отчизне [77].

Для полного понимания, объединяющего «Музыкальные фрески» замысла Андрея Петрова, необходимо проследить пути исторического формирования двух указанных выше направлений, их внутренний контекст и роль образа исторической личности в этой связи.

¹² В данном разделе использован материал опубликованных статей автора настоящей диссертации [40, 42].

Прежде всего, следует отметить различный подход к решению образов народа и главных героев в русской опере героико-эпической и социальной направленностей.

Героико-эпические, патриотические оперы представлены в русской культуре значимым пластом непревзойденных образцов оперного жанра. Это, в первую очередь, «Жизнь за царя» М.И. Глинки и продолжающая ее традиции опера «Князь Игорь» А.П. Бородина. Носителями ведущей идеи здесь выступают главные герои: Иван Сусанин, Князь Игорь. Их характеры, хотя и раскрываются постепенно, в ходе действия, тем не менее, цельны, монолитны. Их ценности определены и непоколебимы. Центральный конфликт таких опер – конфликт с внешним врагом.

В операх, в центре которых лежит социальная трагедия, важнейший конфликт внутренний. Особенно ярко раскрывается этот тип внутреннего конфликта в операх М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», основанных на реальных исторических событиях. В центр арены выносятся здесь внутренние противоречия персонажей, подкрепленные «народной драмой», расслоением общества.

Известно, что, задумывая оперу социальной направленности, М.П. Мусоргский изучал тексты А.С. Пушкина и именно в них обнаружил искомое – неоднозначность личности исторического персонажа, его способность к внутренним трансформациям. Главные герои в операх Мусоргского подвержены внутреннему конфликту, они не являются носителями однозначного положительного начала. В этом концепции М.П. Мусоргского и А.П. Петрова, бесспорно, схожи.

Обращение к образу Петра Первого было большим риском для композитора. Музыковед М. Бялик писал: «Немало персонажей русской истории стало оперными героями, но перед грандиозной, исполненной разительных противоречий фигурой Петра Великого композиторы робко останавливались,

либо же повествовали о ней, как Гретри, Доницетти или Лорцинг, в духе исторического анекдота. Петров же решился. Результата ждали с опаской. Удастся ли, представляя монарха-реформатора, соблюсти меру в показе светлых и сумрачных сторон его души, великих деяний и страшных жертв, того, что сохранилось и отозвалось для России пользой и славой, и того, что презрели потомки?» [45, с. 43].

В «Петре Первом» Андрей Петров удивительным образом сплетает, подчас невидимыми эмоциональными нитями, героическое и социальное, что обнаруживается не только на уровне драматургии, но и тонко выражается при помощи музыкальной фактуры, значительно более широкой, чем у его предшественников, обогащенной композиторскими достижениями середины XX века. Сам автор в ответ на вопрос, почему он обратился к образу Петра Великого, отшучивался: «Понимаете, я – Петров, живу на Петровской улице, в квартире – пианино фирмы Petroff, перед окнами дом и ботик Петра Первого, так что опера о нем понадобилась, дабы комплект был полным» [45, с. 43].

Избранная композитором петровская эпоха, вероятно, лучшая «платформа» для раскрытия проблематики двух острых тем: социальной и патриотической. Точную характеристику этого времени дает Е.А. Ручьевская: «Это эпоха социального взрыва и одновременно – эпоха жесточайшей борьбы с внешним врагом» [9, с. 11]. Задача композитора здесь оказывается необычайно сложной: в избранном Андреем Петровым ключе необходим был убедительный, обоснованный синтез двух типов оперы, сложившихся в ходе ее исторического развития. Таким образом, «Петр Первый» определил новые пути развития масштабной русской оперы.

В 1972 году композитор Андрей Петров обратился к идее музыкально-сценического воплощения образа русского царя Петра Первого. С одной стороны, это было довольно неожиданно, ведь известно, что композитор всегда отдавал предпочтение жанру балета. С другой стороны, Петров вдохновился

на работу с данным историческим материалом неслучайно. Одним из факторов стало желание возродить, «защитить» жанр оперы, во многом забытый композиторами второй половины XX века [39, с. 252].

Н.Е. Петрова в своих воспоминаниях о «сотворении Петра» отмечает: «Идея попала на подготовленную почву. Андрей уже давно размышлял об опере. Ему хотелось творчески подискутировать с некоторыми коллегами, утверждавшими, что опера как жанр – уже полная архаика, и ей на смену должно прийти новое синтетическое действо. Решив обратиться к эпохе Петра, Андрей задумал создать историческую народную оперу, продолжающую традиции Мусоргского, но с динамичным драматизмом, написанную современным музыкальным языком, с позиций художника XX века» [167, с. 247].

В опере «Петр Первый» рассматривается период юности императора. Временные границы определены 1689–1703 годами, соответственно, возраст Петра Первого с 17 лет и до 31 года, от момента восшествия Петра на престол до его триумфальной победы над шведами. Биографические факты жизни русского царя свидетельствуют о насыщенности событий, пережитых им в то время. Это борьба с врагами внутренними: против боярского уклада, «темноты», необразованности; борьба с внешними врагами: за возвращение русских земель, выход к морю, и т.д., и на фоне всего происходящего – глубокая личностная борьба. Все эти три ветви тонко уловил и продемонстрировал в своем сочинении Андрей Петров.

В основе десяти фресок оперы, рисующих картины жизни Петра Первого на историческом фоне, лежит либретто, написанное Н. Касаткиной и В. Василёвым. Для них опыт работы над оперным либретто оказался дебютом. Творческий процесс протекал совместно [39, с. 254]. Н.Е. Петрова вспоминает: «Мы читали письма и указы Петра, историческую и мемуарную литературу, отыскивали канты начала XVIII века, изучали голландский фольклор» [168, с. 248].

Об историчности оперы позволяет утверждать использование авторами подлинных текстов исторических документов (писем, царских указов и воззваний; мемуары, эпизоды хроник и пр.), а также распространенных народных песен петровской эпохи.

Одновременно с действительными историческими персонажами в опере, как и в операх европейских предшественников А.П. Петрова, представляющих образ русского царя, присутствуют персонажи вымышленные. Это, например, стрелец Тихон, его невеста Анастасия, живописец Владимир, старовер Макарий. Отметим, что если в операх зарубежных коллег Петрова вымышленные персонажи являлись двигателями сюжета, по большей части комедийного, то у А.П. Петрова эти второстепенные герои являются «показателями» духа, характеров эпохи.

Разумеется, рассматриваемая опера – прежде всего музыкальное произведение, ограниченное по объему рамками оперного жанра, ввиду этого отдельные, значимые в контексте драматургии эпизоды кратки, композитор прибегает к совмещению фактов, некоторым отклонениям от действительной временной последовательности. Между тем, на «историчность» сюжета это никак не влияет, являясь лишь необходимым условием концентрации действия в театральном-драматическом жанре.

На концепцию оперы оказывает влияние двойной эпико-драматический модус. Вовлечение в сюжет множества героев и событий формирует его экстенсивный характер. «Многообразие объектов изображения, порождающее в свою очередь многообразие точек зрения во взгляде на них, является характерной особенностью фресковой композиции, на которую ориентировался Петров при создании оперы. Композитор тем самым как бы заранее декларировал возможность соединения в ней разнородных сюжетных элементов (от масштабных архаикоэпических картин старой Руси до красочных жанрово-бытовых зарисовок, порой стилизованных в манере лубка), а вместе с тем – своеобразную запрограммированность жанрово-стилевого решения

ориентированного на традиции национальной оперной культуры XIX века Глинки – Мусоргского» [79, с. 215].

Композитор вырисовывает музыкальными красками образ царя на фоне окружающей его действительности: использует устойчивые стилистические формулы, метафорические символы. Дистанция, отделяющая реальное действие от изображаемых событий, характерная для фресковой живописи, обнаруживается уже в способах работы композитора с музыкальным материалом, базирующемся на традиционных для эпохи Петра мотивах знаменных распевов, кантов и маршей, прочтенных с использованием выразительных средств современного профессионального искусства. В основе жанрово-стилевых моделей находится не только образ отдельных героев и, в частности, самого Петра Великого, но и все пласты сюжетного и сценического развития.

Начало семидесятых годов XX века ознаменовало новую эпоху в культурной жизни советского государства. Несмотря на то, что границы с предшествующим десятилетием оказались размыты и не могут определяться строго, существенные изменения происходили. С политической точки зрения, в этот период «оттепель» сменила эпоха «застоя», что не могло не сказаться и на музыкальном искусстве.

Ужесточилась практика цензурных запретов. Тем не менее, в гуманитарных областях годы «застоя» – период, в который создавались значимые образцы, настоящие шедевры отечественного искусства. В 70–80-е годы, несмотря на сложную для государства ситуацию с социальной, политической и экономических сферах, уникальная российская культура породила выдающиеся произведения советского искусства XX века, наполненные глубокой духовностью.

Тенденции «обновления», заложенные «оттепелью», несмотря на изменившуюся политическую ситуацию, невозможно было искусственно остановить, как невозможно полностью и безвозвратно «застопорить» технический

или культурный прогресс. «Машина» была приведена в действие и все сильнее набирала обороты, что выразилось, в конечном итоге, во всплеске изумительных по своей художественной ценности произведений музыкального искусства.

На пороге 1970-х исследователь Л.Н. Раабен утверждал: «Сейчас описывать человека вообще или ограничиваться обобщенными песенными интонациями, особенно в оперном жанре, уже просто невозможно. Современного слушателя все больше интересует герой как личность...богатая, оригинальная, сложно мыслящая» [цит. по 39, с. 253]. Именно с этой точки зрения подходил к осознанию личности Петра Первого А.С. Пушкин. Данный подход оказался созвучен видению композитора: при работе над оперой он часто обращался к пушкинским текстам о русском царе.

Неоромантизм сообщает музыке семидесятых годов общие эстетико-стилевые качества. Исчезает идиосинкразия к программности, обнаруживается интерес к сквозной форме музыкального строения, полистилистике.

Отечественная музыка второй половины двадцатого столетия представляет собой многослойный пласт музыкальной культуры, изменчивый и многоликий. Однако мы можем наблюдать и определенную преемственность, диалогичность искусства, что проявилось, в том числе, в возвращении романтического мироощущения – обращения к внутреннему миру человека на уровне его чувств, душевных переживаний, непосредственно связанных с окружающей действительностью, реальными обстоятельствами.

Семидесятые годы, наступившие после шестидесятых с их экстравертной активностью социума, пребыванием в моменте настоящего, антиакадемизмом, – период совсем иной. Это время интровертного, рефлексивного углубления в себя, усиления роли интуитивного начала, тяги к традиционным ценностям, поиска точек соприкосновения между эпохами. Произошел отход от документальности и фактологичности в сторону извечного, универсального с точки зрения человеческого и временного факторов.

Диалог с прошлым – черта искусства XX века – потерял в 1970-е годы ироническую окраску. Теперь это личностный, элегический настрой, ностальгия. Межвременной барьер, столь резкий в 1960-х, стал сглаженным. В стилистическом отношении произошел поворот к новому романтизму. Особенно отчетливо это выразилось в монологизации типов высказывания, самоуглублении, лирическом психологизме, усилении чувства ностальгии, памяти, противопоставлении человека и мира, поиска себя и своего места в мире.

В 1970-е годы в опере возникло резко полярное разграничение между разновидностями жанра. Ведущими оперными жанрами стали опера-оратория и моноопера. Их объединяет одно: поиск эталона героя – человека с его несовершенством и противоречиями, но в то же время обладающего универсальными чертами.

Если в моноопере в центре внимания человеческая личность с ее психологическими проблемами, то опера-оратория – это переосмысление героя в контексте времени. В семидесятые годы герой – не активно действующий предводитель, а провидец, духовный лидер, обладающий мудростью и тонким чувствованием. В это время возникли сочинения в жанре большой исторической оперы-драмы: «Иван Грозный» и «Мария Стюарт» С.М. Слонимского, «Пугачев» В.А. Кобекина. Эпическое начало жанра было предопределено поисками композиторов в области создания широкой, панорамной картины бытия.

Характерно, что историческая опера 1970-х годов отходит от тенденции отображения близкой действительности, то есть событий, произошедших в XX веке. Теперь композиторы обращаются к историческим сюжетам, отстоящим далеко от текущего столетия. Причем хроникальная последовательность событий не имеет большого значения. Главное – их осмысление, поиски в области универсализма, необычных решений разноуровневого синтеза, присутствие автора [39, с. 253].

Именно в этот период Андрей Петров создает оперу, представляющую собой, по сути своей, совершенно новый жанр – «музыкально-драматические фрески».

Актуальность представления на оперной сцене такой выдающейся исторической личности как Петр Первый в качестве главного героя доступно обосновывает в интервью сам Андрей Петров: «Есть люди и события всегда современные: Спартак, декабристы, Ленин, Октябрь, блокадные зимы Ленинграда, Юрий Гагарин... Но бывает, что и далеко идущие от нас исторические лица, попадая в фокус общественных интересов, становятся большими современниками, чем иные наши ровесники!... По-моему, современно все, что волнует меня, мой народ и общество» [106].

Основное внимание А.П. Петрова в вопросе раскрытия образа Петра Великого сосредотачивается на анализе характеристики сложной и многогранной исторической личности.

Русский царь предстает перед слушателем реально существующей, «живой» личностью, композитор отбрасывает веками сложившуюся мишуру мифологизации образа Петра. Автор переосмысляет образ, наделяя его документальными историческими чертами и индивидуальными человеческими качествами присущими как героям прошлого, так и простым людям современности. Актуальными являются и музыкальные приметы времени: динамичный драматизм, современность музыкального языка.

В структуре оперы «Петр Первый» прослеживаются черты ораториальности, что выражается как в крупных масштабах оперной ткани, так и в обращении к историческому сюжету.

Изначально композитором задумывались связанные между собой единой идеей вокально-симфонические номера с участием солиста, хора и оркестра [199]. Премьера этого произведения состоялась в 1973 году. Данное сочинение композитор назвал «вокально-симфонические фрески». Создавая

на основе (значительно при этом расширенной) этих номеров оперу, композитор оставляет неизменной первоначальную концепцию и вновь определяет произведение как «музыкально-драматические фрески».

Само наименование «фреска» несет программный смысл, диктует стилистику и драматургию оперы. «Фреска» в данной ситуации не является метафорой, связанной с понятием эпичности с ее масштабностью и широтой отображаемой исторической картины. Возникает нестандартная двуплановость: реальное сочетается с символическим, эпика – с лубочностью, традиционность – с новаторством. Кроме того, «фресковость» подразумевает наличие множества объектов и точек зрения на них [39, с. 253].

Оперу Андрея Петрова «Петр Первый» можно условно назвать «оперой сочетаний». Действительно, композитор филигранно «сплавляет» совершенно разнообразные музыкальные, литературные и смысловые слои, выливающиеся в конечном итоге в масштабный оперный слиток. В «Петре Первом» сочетаются документальные и художественные источники, отображение реального исторического процесса прерывается значимыми акцентами. Своеобразная манера композиторского письма, с использованием крупных штрихов, широкое мелодическое дыхание в партиях героев и хоровых эпизодах, монументальный эпический размах сочетаются в музыкальной ткани оперы с тонкими психологическими чертами героев. Оркестровая партия также масштабна и значительна, и, что удивительно, во многом именно она раскрывает истинный психологизм действия.

Главная идея произведения созвучна поискам искусства 1970-х – «мучительное противостояние света и мрака, жизнеутверждения и трагизма» [155, с. 146]. Таковым было и установление Петром новой Руси, с огромным трудом и мужеством пробивавшим дорогу в дебрях устарелого и закостенелого. Именно на контрасте «прежнего уклада» и «нового строя» строится вся образно-драматургическая концепция оперы [39, с. 253].

Опера по своей структуре состоит трех действий, в которых «размещены» десять фресок: Пролог. Фреска 1 – «Софья»; Фреска 2 – «Петр»; Фреска 3 – «Восшествие на Престол»; Фреска 4 – «Всешутейший Собор»; Фреска 5 – «Амстердам»; Фреска 6 – «Старая Москва»; Фреска 7 – «Под Нарвой»; Фреска 8 – «Снятие Колоколов»; Фреска 9 – «Покушение»; Фреска 10 – «Битва Со Шведами». Финал.

В прологе, открывающем первую фреску «Софья», впервые проступает символическое начало всей оперы. Обозначенный как вступление он, тем не менее, написан в нехарактерной для русской оперной традиции манере: это вокальное соло в сопровождении оркестра, с постепенным подключением звучания хоровой партии. Трагизм происходящего, тяжелая, гнетущая атмосфера устанавливается с первых звуков сценического действия. Само название арии Анастасии «Песня-плач» говорит нам о многом: тут и традиционные русские женские «плачи», длинные ноты вокальной партии, совершенно в духе народной фольклорной традиции. Здесь реализуется тематизм «бедствий Руси». Вымышленный персонаж супруги Тихона Анастасии является собирательным, символическим.

Высокие причитающие ноты «плача» обрываются, вступают скорбные распевы мужского хора «Как на нас господь поразгневал», при этом, сперва вступает партия басов (пример 33), к ней присоединяются тенора, таким образом, музыкальная картина становится все более гнетущей. Интересны гармонии хоровой партии. Композитор использует многослойную фактуру, в иные моменты сообщая хору интонации почти неразборчивого, трагического «воя». Вокальное исполнение прерывается звуками войсковых фанфар в оркестре. Пролог соответствует традициям эпико-драматического жанра и представляет собой начало произведения, голос автора.

В центре первой фрески находится заговор Софьи, старообрядцев из представителей духовенства и бояр. Сцену Софьи со старовером Макарием обрамляют хоровые вставки. Хор здесь является символом народного бедствия, произвола, нищеты (примеры 34, 35).

С появлением Анастасии и Тихона начинается завязка одной из сюжетных линий, сквозное развитие которой пройдет через всю оперу. Многоплановость второй фрески «Петр» выражается в совмещении ряда разновременных событий: учения «потешных», подъем затонувшего бота, бегство Петра в Троицкий монастырь. Фреска построена на контрасте комедийного начала с почти трагическим окончанием.

Третья фреска «Восшествие на Престол» включает в себе два значимых события: сцену Петра с пришедшими к нему в Троицкий собор войсками и сцену коронации в Москве. В этой картине заключен тонкий психологизм одинокого в своих стремлениях русского царя. В ариозо Петра «Придет время – взойду на свой престол» звучит тема славления Руси. Вокальная партия имеет торжественный, приподнятый, ораториальный характер, мы видим решительного, уверенного Петра – государственного деятеля. Тема русской славы будет появляться потом и в хоре, и в оркестре, и в партиях различных персонажей.

В монологе Петра «Я богом и людьми царем поставлен» из той же фрески проявляется величавость и смелость русского царя. Мелодия партии Петра речитативна, интервальные скачки на кварты и октавы подчеркивают героическое настроение императора. Диапазон расширяется постепенно, соответствуя постепенному нарастанию гнева русского царя.

Центральная идея оперы – становление новой Руси, красной нитью проводится сквозь все сочинение. Образный драматизм в своем развитии проходит несколько этапов. Начальные интонации славления звучат в партии Лефорта, в дальнейшем неоднократно встречаются на протяжении всего произведения. Проходя через все монологи главного героя, они окончательно

утверждаются в заключительном хоре. Первоначальный вариант данной темы звучит уже в третьей фреске (пример 36).

Основные интонационные характеристики темы: гимнический квартовый ход, интонация сексты, активные, торжественные окончания фраз.

Четвертая фреска «Всешутейший собор» – трагикомический центр оперы. Неистовство веселящейся Петр оказывается один на один с пониманием бессмысленности руководимой им вакханалии. Переломным моментом становится ария «Пора, пора на мир взглянуть».

Деятельный, решительный и властный император предстает перед слушателем в пятой фреске «Амстердам». Высказывания Петра невелики по масштабу, но их интонационная окраска ярко раскрывает его характер. Например, широкий секстовый скачок на *des* первой октавы, следующий за размеренной речитативной мелодией в узком диапазоне, мог бы показаться неожиданным, но Петр говорит в этот момент об Отечестве. При помощи указанного хода композитором раскрывается сила его чувств, сконцентрированных в любви к своему государству. Этот прием неоднократно повторяется в партии Петра.

В небольших по размеру музыкальных высказываниях царя содержится целая палитра проявлений характера. Вот он полон благодарности в обращении к мастеру голландцу Герриту, научившему строить корабли и плотничать: «Ты сам не ведая того, не мне – России службу сослужил».

В разговоре с Меншиковым в этой же фреске Петр взрывается негодованием и бьет его за ослушание – и тут же приносит свои извинения окружающим. Русский царь заботится о репутации перед голландскими дамами: «Алексашка! Веди себя чинно и остерегательно. Слов непригожих не говори! Дамы тут». В данной ситуации мы видим Петра не только как галантного кавалера, но и понимаем его желание избавить соотечественников от невежества, не опозорить своей нации перед иностранцами [39, с. 258].

Внутренний диалог с самим собой ведет царь в шестой фреске «Старая Москва». Монолог «Никто не может помыслов моих уразуметь» дает нам представление о масштабах предстоящих петровских реформ. В этот момент, как никогда, царь понимает их необходимость, оставаясь решительным и непоколебимым в своем задумчивом одиночестве. Эта эмоция чутко подхватывается оркестром, благодаря чему картина становится особенно эмоционально выразительной.

Композитор тонко использует музыкальные ассоциации с уже знакомым слушателю по предыдущим фрескам материалом. В окончании главной части монолога звучит тема русской славы, в партии Петра – тема арии «Пора, пора на мир взглянуть». Сцена монастыря из той же фрески еще раз подчеркивает контрастность образов старой Руси и новой России. Этот контраст образно передан композитором в диалоге императора и Софьи, что обнаруживается, в том числе, и в музыкальном решении вокальных партий. Если партия Софьи – речитатив, выдержанный практически на едином звуке, псалмодийного характера, то партия Петра «современна» и европеизирована, включает опевания, мелодичность, долгие тянущиеся звуки, решительные квартовые ходы.

Седьмая фреска «Под Нарвой» резка по своему содержанию и меняющемуся настроению. Здесь впервые появляется прачка Марта, будущая императрица, очаровавшая сперва Меншикова, а затем и самого Петра. Начавшаяся в духе комедийных опер Моцарта сцена заканчивается неожиданной трагедией: русские войска разгромлены и обращены в бегство.

В восьмой фреске «Снятие колоколов» действия Петра решительны, царь непреклонен. Он отдает приказ снять колокола, для переплавки их в пушки, проводя черту между «старым» и «новым».

Девятая фреска «Покушение» завершает узкую сюжетную линию Тихона, Анастасии и Петра, а также раскрывает образ Екатерины, разоблачая

ее истинные чувства к императору: «Еще бы чуть, и мне опять навек порты стирать».

Десятая фреска «Битва со Шведами» вмещает в себя несколько исторических событий: два сражения, за крепости Нотебург и Ниеншац, совмещены в одну сцену.

В закономерном и ожидаемом победном финале оперы звучит тема прославления Руси, главное для царя – жизнь России. Эту тему подхватывает хор собирающихся на битву со шведами солдат. Партия хора «Наша матушка земля, ты с морем голубым обвенчалась» тема русской славы в точности воспроизводит тему арии Петра из четвертой фрески, символизируя победу русского царя над старым патриархальным укладом.

А.П. Петров задействует максимум средств для изображения контрастности эпохи и противоречивости царского характера. В первую очередь композитор использует принцип противопоставления, который обнаруживается как на тематическом и драматургическом, так и на интонационном уровнях.

Интонационные контрасты образов автор реализует в двух направлениях: горизонтальная линия развития музыкального материала прослеживается в противопоставлении и противоборстве персонажей «старой Руси» и «новой России». Старинные русские мелодии сменяют современные Петру мотивы. Народные монодии вытесняются кантами, псалмодийные речитации – маршами, имитации колоколов в оркестре – звуками трубящих фанфар.

Между тем, в этом «вытеснении» можно также усмотреть и сопоставление, еще одну грань контрастности, борьбу «русского» и «чужестранного». Сопоставление «русского» и «иноземного» является фоном, на котором особенности личности Петра Первого выделяются очень ярко.

Все русское подано в опере реалистично, с переносом слушателя в те времена по типу эффекта присутствия. Иноземное же воспринимается отстраненно благодаря использованию приема стилизации. Голландские хороводы,

французская песенка Лефорта и пр. – все это словно красивые картинки для созерцания.

Такое отображение «иноземного» совсем не случайно. Несмотря на сильную увлеченность Петра западноевропейскими ценностями, он не собирався создавать в русском бытии идентичные модели. Благодаря здравому смыслу и трезвому критическому уму, радикально отличавшему Петра от современников, царь воспринял из Голландии, Англии, Германии и Швеции только то, что было жизненно необходимо России и вполне подходило к особенностям русского менталитета [39, с. 255].

При помощи музыкальных средств А.П. Петров создает удивительно реалистичный образ русского царя. Использование фресковой композиции с этой целью оказывается особенно удачной: контрастные интонационные пласты не противоречат друг другу, а независимо, и, в то же время, взаимосвязано сосуществуют. Е.Б. Долинская обозначает такой тип композиции как «музыкально-сценическую полифонию».

Опера состоит из целого ряда образно-стилистических и жанровых сфер, которые, переключаясь, контрастно взаимодействуют между собой, при единовременном сквозном развитии основных интонационных комплексов.

В драматургии оперы прослеживается развитие, связанное непосредственно с характеристикой образа Петра. Юный, семнадцатилетний государь, испытывающий ужас, отчаяние и непонимание, постепенно обретая уверенность в себе, приходит к очевидности необходимых коренных перемен, как единственной возможности сохранения цельности и развития России, справившись с тревогами и сомнениями он переходит к решительным действиям.

Персонаж Марты Скавронской введен в оперу, чтобы обозначить (или, скорее, наметить) любовную линию Петра. Незначительность разработки любовной сферы в общем драматургическом плане оперы свидетельствует о таковой же роли ее в жизни царя: Петр – не ловелас, не дамский угодник.

Образ Марты-Екатерины передан через бытовые музыкальные жанры. На фоне такой приземленной женщины и сам Петр выглядит несколько простовато. Когда Марта становится избранницей царя, то в ее партии начинают преобладать схожие с Петром интонации, те же активные движения по звукам трезвучий, устойчивость пунктирного ритма, решительность утвердительных окончаний фраз (ария Екатерины из девятой фрески «Покушение»).

Оригинально решен образ наставника и учителя Лефорта в плане влияния его на характеристику Петра. Именно в его монологе («Поверить должен твой народ») впервые в опере зарождается тема славы России, интонации которой затем переходят в партию Петра. Она звучит в арии Петра «Пора, пора на мир взглянуть» (фреска «Всешутейший собор»), а также в монологе из фрески «Старая Москва». Подобная экспозиция образа Лефорта, казалось бы, дает основания оценивать его как серьезный и драматический. Но постепенно персонаж становится легким, даже комичным. Это сделано с целью рельефнее выделить, укрупнить образ Петра Первого, сделать его более самостоятельным [39, с. 257].

Говоря об образах, присутствующих в опере, необходимо затронуть и вопрос образов сугубо музыкальных. Первый и наиболее яркий из них – образ «Славы России», возникающий на протяжении всей оперы в разных фигурациях. Этот образ, бесспорно, можно охарактеризовать как одну и лейттем императора, но он возникает в опере и опосредованно, проявляясь то в партии хора, то в оркестровом сопровождении. В результате формируются его новые удивительные грани. Мотив, присущий царю и существующий при этом отдельно, становится не просто характеристикой героя, а характеристикой общечеловеческой драмы, подчеркивая конфликт «славной Руси» и «Руси бедствующей».

Принцип контрастности используется А.П. Петровым и в соотношении музыкальных характеристик ведущих героев. Например, образ сестры царя

Софьи, чей музыкальный материал практически лишен мелодизма и наполнен речитативностью, резкими скачками на большие интервалы, контрастирует с широкими, напевными темами Петра. Этот мелодический контраст подчеркивает особенности драматургии, конфликта брата и сестры, разворачивающегося на протяжении девяти фресок.

Интересно, что, несмотря на то, что в начале повествования мы видим совсем молодого Петра, его партия поручена героическому басу. Такое тембровое решение разительно отличается от изображений Петра, традиционных для зарубежных композиторов, и могло бы показаться удивительным, если бы не общая концепция оперы А.П. Петрова. Здесь все глубоко, все серьезно, трагично, «на грани». Такой насыщенный эмоциональный фон естественным образом требует яркого лидера, героя с глубоким, насыщенным тембром, что соответствует и характеру Петра, как известному нам по историческим сюжетам, так и в трактовке А.П. Петрова.

Парадоксально, но в партии Петра отсутствуют развернутые сольные номера. Его музыкальная характеристика складывается из малых форм: ариозо, монологов, речитативов, некрупных арий. На фоне масштабно разворачивающегося действия царь стоит особняком, в первых фресках наблюдая за происходящими событиями, оценивая их будто «со стороны» и, тем не менее, глубоко переживая. Кульминационные монологи государя эпично звучат в 3–6, 8 и 10 фресках.

Один из наиболее ярких таких монологов – «Всевышний не нуждается в колокольном трезвоне, раскрывает нам образ бесстрашного правителя, готового в своих стремлениях противостоять не только внешнему врагу, но и внутреннему. Трезвый ум, практичность, решимость и уверенность во благе своего начинания дают Петру возможность противостоять толпе, выкрикивающей: «Царь – антихрист!».

Психологически Петр в этой сцене один, тем интереснее и полнее становится его образ: один, не потому что одинок, а потому что уникален

и, единственный – дальновиден. Склонный к гневу (как видим по предыдущим фрескам), Петр справляется с собой, и, поборов вспышку ярости, мастерски продемонстрированную А.П. Петровым при помощи речитативных фраз в низком регистре, переходит к убеждениям все более вдохновенным, реализованным в музыке при помощи расширений диапазона вокальной мелодии, повышения регистра и постепенно увеличивающимся интервалам. Композитором здесь продемонстрирована одна из выдающихся отличительных черт Петра великого – он убедителен в своих высказываниях.

Поразительно емко с образно-драматургической точки зрения раскрывает А.П. Петров суть взаимоотношений Петра, Софьи и народа. Завязкой конфликта выступает сцена заговора, первая фреска, развязка же наступает в девятой картине, в эпизоде покушения.

В качестве центральных моментов этой сюжетной линии следует определить в конфликтных столкновениях Софьи и Петра третью и шестую фрески; вершину противоречий Петра и народа необходимо искать в шестой и восьмой фресках. Их стилистическая основа, как и в прологе – традиционный женский плач-причет и знаменный распев. Несомненно, мы сталкиваемся с картиной противодействия «нового» в образе Петра, «старому» в образах Софьи и народа.

Не стоит оставлять без внимания и линию Петр – Екатерина (фрески седьмая и девятая), так как в ней так же плотно и полноценно раскрываются характеристики образа Петра. Образ Екатерины раскрывается посредством ситуации. Впервые Марта появляется в сцене «Под Нарвой», под звуки простой солдатской песни «Едет Карла из Парижа». Композитор показывает нам прачку, простую, незатейливую, в чертах которой едва ли возможно предвидеть будущую императрицу.

В следующей сцене, с Петром, это совершенно другой образ – лирический, относящий нас к пасторальным музыкальным картинам галантного

века. В девятой фреске перед нами Екатерина, преисполненная чувства собственной значимости и достоинства. И здесь же раскрываются ее истинные чувства к Петру: волнение не за жизнь императора как своего возлюбленного, а переживания о собственной участи. В музыкальной характеристике Марты композитор использует средства, типичные для передачи чувств душевного подъема, ходы по звукам трезвучий, пунктирный ритм, восклицания в окончаниях фраз.

Для каждой из фресок А.П. Петров ищет собственные варианты прочтения, сообщающие им своеобразие и настроение. В «Амстердаме» вводится голландский язык; европейский колорит здесь достигается при помощи звучания традиционных для западной музыки струнных и духовых инструментов, исполняющих танцевальные мотивы. Здесь вновь возникает контраст с предыдущей фреской «Всешутейший собор», в которой лубочно-фольклорные приемы выводят русское интонационное начало.

Общая картина действия была бы неполной без упоминания еще одной грани авторского подхода А.П. Петрова – присутствие ярко выраженного метафорического начала. Противостояние «старой Руси» с «новой Россией» выражается рядом метафор, иносказательно сообщающих зрителю об итогах борьбы. Показательным в этом отношении является эпизод гибели Анастасии под упавшим колоколом. В этот небольшой эпизод заложено большое значение. Падение колокола символизирует собой падение «старой Руси», гибель Анастасии – гибель старых традиций.

Таким образом опера как целостное, монолитное произведение «расслаивается» на бесчисленное количество внутренних композиционных ярусов жанровой и стилистической сфер. Перетекая одна в другую и порой сливаясь между собой, эти сферы накладываются на сквозное развитие музыкальных комплексов.

Говоря о мелодической составляющей, упомянем восходящие ходы в пунктирном ритме. В зависимости от ситуации они принимают то облик

канта, в своей распевности, то преобразуются в энергичные бодрые марши. Танцевальные формулы, задействованные композитором, также многогранны. В картинах, связанных с европейскими сюжетными ситуациями, это движения европейского танца, в «русских» сценах – плясовые и частушечные обороты. Европейская мелодика также многогранна: это вышеупомянутые танцы, баллады.

О том, что, избрав в качестве главного действующего лица своей оперы историческую фигуру Петра Первого, А.П. Петров шел на риск говорит и Е.А. Ручьевская. Она пишет по этому поводу: «На русской оперной сцене являлись уже в качестве главных героев и князь Игорь, и Борис Годунов, и Иван Грозный. Но перед Петром отступил и Мусоргский: в “Хованщине” характеристика Петра дана лишь косвенно, через Потешный марш. Объясняется это прежде всего задачей, поставленной композитором в опере, где народ враждебен любой власти» [9, с. 21].

Приведенное высказывание Е.А. Ручьевской точно отображает сложившиеся традиции. В самом деле личность Петра Первого, его характер, насколько мы можем судить о нем из дошедших до нас документов, достаточно хорошо изучены. Образ императора формировался в русском и зарубежном сознании веками и раскрыт отечественными литераторами. Классический образ Петра обнаруживается в сочинениях А.С. Пушкина. Более подробно образ молодого Петра раскрывает А.Н. Толстой, образ царя-завоевателя освещается Ю.П. Германом. А.П. Петров говорит: «Петр для нас фигура во многом легендарная. Слишком велика “дистанция времени”. Да и литература – от Пушкина до Тынянова и Алексея Толстого сделала все, чтобы мы воспринимали Петра как легенду. А легендарные герои имеют право петь» [106].

Задача авторов оперы оказалась не проста: им удалось, с одной стороны, не отойти от близкого сердцу отечественного слушателя образа великого царя, сильного, своенравного, безудержного, трудолюбивого новатора,

а с другой стороны, продемонстрировать многоплановость его характера, показать Петра Первого, прежде всего, человеком, со свойственными каждому качествами. Петру, в авторской концепции А.П. Петрова не чужды естественные людские чувства страха, тревоги, одиночества, веселья.

Помимо музыкальной композиции следует затронуть вопрос и другого ряда – визуальное решение образа Петра в опере. Царь многогранен: он предстает то в одеянии монарха, то в шутовском облики, то в костюме матроса. Такая многоплановость подчинена задумке авторов оперы. А.П. Петров говорит по этому поводу: «Смущает другое: неизбежная театральность костюмов и декораций – все эти мундиры, парики, воинские регалии. Но это ведь тоже можно обратить в достоинство зрелищного спектакля. А мне видится именно такая опера – с ярко зрелищными массовыми сценами, с грандиозными хорами и военными оркестрами на сцене» [106].

Образ Петра выстраивается на противоречиях со стереотипными представлениями, которые появляются практически в каждой сцене. Уже во второй фреске мы видим незнакомого нам доселе Петра: испуганный, томимый гневом, он убегает в Троицкий монастырь.

Во фреске «Всешутейший собор» раскрываются различные грани Петра: на первый план выводится противоречие между безудержно веселящимся внешне царем и вдумчивым, дальновидным руководителем, определившееся в его внутреннем монологе.

Образ Петра раскрывается не только при помощи музыкального материала, он во всем: в жестах, движениях, репликах, восклицаниях. Импульсивность, порывистость царя сопровождают нетерпеливые звуки оркестра (соло ударных, оркестровое tutti).

Большое значение придается роли ритма. Например, в заключительной картине звучит оstinatная самовозобновляющаяся ритмическая фигура. Согласно оценке Е.А. Ручьевской, «Сила нашла наконец верное русло, загул кончился. Можно провести некоторую аналогию с финалом первого

акта глинкинского “Руслана” (после сцены похищения Людмилы и горестных реплик “Где Людмила?” следует светлый, мужественный, стремительный финал “О, витязи, скорей во чисто поле”), хотя по смыслу здесь иная сюжетная ситуация. Тот же лейтритм и тип фактуры служит сопровождением к теме славы в заключительном хоре оперы (“Наша матушка земля, ты с морем голубым обвенчалась”) – идея осуществления мечты, сбывшейся надежды и в то же время новый импульс к действию» [9, с. 23]. Обращает на себя внимание также сходство лейтритмов Петра и князя Игоря в одноименной опере А.П. Бородина. Характерная ритмоформула Игоря проявляется в модифицированном мелодическом рисунке партии Петра, не утрачивая при этом своего смысла восхождения на престол.

Темперамент Петра Великого проявляется в речитативных эпизодах: скачки, диссонансы, острые ритмы, вокализация близкая крику, все характеризует царя как импульсивную, решительную личность. Ярko прослеживается в опере отличительная черта Петра как носителя идеи Великой России – в его партии наиболее активно развивается тема Славы России.

В музыкальной характеристике Петра Первого наиболее отчетливо выступают два типа интонаций. Первый, речитативный, связывается с внутренними монологами Петра, он возникает в моменты его раздумий, сомнений, сосредоточенности. Тема неизменно начинается в низком регистре, что служит выражением обращения императора к самому себе, затем развивается, захватывая все более широкий диапазон, обогащаясь новыми красками, явственно показывая решимость Петра исполнить задуманное. Другой тип – интонации темы Славы. Тема звучит светло, ярко, гимнически.

Образ Петра как государственного правителя наиболее полно раскрывается в его сольных фрагментах – монологах и небольших ариях. Впервые Петр, не как испуганный растерянный юноша, а как царь, выходит на сцену в третьей картине. Небольшое ариозо «Придет время – взойду на свой пре-

стол» является ответом Петра на предшествующие сцене события: предупрежденное покушение, бегство и переход стрельцов на сторону Петра. Одновременно с этим тут звучат и мечты Петра о будущем. В ариозо впервые полностью звучит тема Славы России. Торжественность монолога подкрепляется декларативным характером ариозо. Близким к этой сцене по характеру становится монолог из фрески «Амстердам». Тема Славы здесь проводится в оркестре – Петр не согласен с Меншиковым и Тихоном, мечтающими о возвращении на Родину.

Образ Петра раскрывается авторами в двух направлениях: Петр, как характерный персонаж, и Петр носитель идей о новом будущем государства. Противоречие двух этих черт особенно остро проявляется во фреске «Старая Москва», в сцене стрельцкого бунта: монолог «Никто не может помыслов моих уразуметь» – внутренняя речь героя на фоне критических событий.

Использование композитором приема внутренней речи оказалось особенно действенным для раскрытия образа Петра Первого. Е.А. Ручьевская так говорит об этом приеме: «Он позволяет, во-первых, раскрыть внутренний план действия и, во-вторых, задержав действие вторжением контрастного по характеру материала, создать “плотину”, динамизировать дальнейшее развитие фрески» [9, с. 24].

По замыслу композитора, сольные номера, арии-монологи раскрывают мотивы действий Петра и, одновременно, служат их оправданием. Монолог, рассматриваемый выше, переходит от минорной темы к теме Славы, являясь своеобразным символом идеи.

Фрески «Всешутейший собор» и «Снятие колоколов» контрастны по своему характеру. В обеих звучат монологи Петра, и здесь и там это движение наперекор происходящему, переход от минорного речитатива к теме Славы.

Особенно ярко выступают контрасты монологов Петра с характером окружающей эти монологи музыки. Монологи Петра противопоставляются

изысканной песенке Лефорта, пьяным интонациям плясовой «князь-игуменьи», плясовой остигатной попевке басов и крикам «Бахусе, Бахусе», и т. д. Монолог Петра в прерываемой другим эпизодом форме рассредоточенной строфы, рисует образ человека вдруг со стороны увидевшего себя во всем происходящем вокруг. Мелодия, как и в других монологических сценах, развивается постепенно, проходя от задумчивых речитативных басов к героическим, волевым интонациям, завершаясь ярким воззванием.

Наивысшей точкой, наиболее полно раскрывающей образ Петра, следует назвать его монолог во фреске «Снятии колоколов». Это уже не внутренняя мысль, а прямое обращение к народу неколебимого, уверенного в верности избранного курса царя.

Таким образом, мы можем заключить, что в произведении А.П. Петрова впервые в истории оперного жанра образ Петра Первого был раскрыт столь полно и многогранно. Петр предстает перед слушателями фигурой, бесспорно, противоречивой. Тем не менее, это положительный герой. Масштаб личности Петра раскрыт композитором через драму. Серьезная, монументальная опера оказалась именно тем, вероятно, единственно мыслимым жанром, в котором оказалось возможным убедительно воплотить образ русского императора.

Существовавшие до оперы А.П. Петрова примеры воплощения образа Петра Первого в музыкально-сценическом жанре во многом отражали авторский подход к фигуре императора. А.П. Петров пошел дальше: показывая нам этапы формирования личности царя он позволяет зрителю сформировать собственное отношение к герою. Композитор не навешивает на царя «ярлыков». Петр в его произведении разный, горюющий и ликующий, отчаянный и вдохновленный, убегающий и смело выступающий вперед.

Резюмируя, еще раз подчеркнем, что музыкально-сценические воплощения образа Петра I в русской музыке, проанализированные на примере оперетты В.В. Щербачева «Табачный капитан» и оперы А.П. Петрова «Петр

Первый» являются наиболее достоверными с исторической точки зрения и наиболее эстетически выразительными на фоне остальных произведений, созданных в западноевропейском музыкальном искусстве и посвященных первому российскому императору.

Российские оперные интерпретации образа Петра возвращают его в контекст отечественной культуры, в художественную систему, основы которой заложены в пушкинской трактовке личности царя. Несмотря на «легкий» жанр оперетты, образ Петра в «Табачном капитане» В.В. Щербачева соответствует своему историческому прототипу в тех сюжетных рамках, которые представлены в тексте либретто. Царь в оперетте – ведущий персонаж, масштабная личность, справедливый, энергичный и темпераментный государь.

Полнота воплощения всего того, что накопилось в русской культуре в связи с именем великого царя, представлена в опере А.П. Петрова «Петр Первый». Именно в России фигура Петра оказалась символом борьбы старой и новой России, знаком сложных отношений власти и народа, исторической судьбы родины, отношений России с Европой. Эти грани, раскрывающие личность Петра, переданы в опере А.П. Петрова, которая в XX столетии завершила традицию оперных произведений на сюжеты из жизни русского царя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение еще раз отметим, что вопрос символизации художественного образа исторической личности в музыкальной культуре необходимо рассматривать в контексте философско-эстетических и эмоциональных компонентов, с учетом основных принципов формирования концептуального пространства музыкального произведения. Обращение к гуманитарным знаниям о культуре дало возможность установить фактор синтезирования в произведениях искусства двух первооснов – осязаемого объекта в его материальном проявлении и художественного образа как явления духовного. Художественный образ рассмотрен нами как смысло-содержательный облик произведения искусства в целом, совокупность выразительных средств произведения, динамически воздействующих на зрителя или слушателя. Таким образом, было установлено, что художественный образ составляет центральную базовую категорию музыкального мира.

В оперной культуре Западной Европы XVIII–XIX веков образ русского императора Петра I оказался чрезвычайно популярным. В Австрии, Германии, Италии и Франции композиторы создавали музыкальные спектакли о молодом русском царе, неузнанным трудящимся на голландских верфях. Основой для сюжетов в большинстве своем стали широко известные европейским читателям занимательные рассказы «Анекдоты о Петре Великом», созданные французским просветителем Вольтером. Однако живой интерес европейцев к фигуре русского царя на рубеже XVIII–XIX вв. был обусловлен и рядом исторических факторов. Смелые государственные реформы, проводимые Петром, прозападная политика, военные и экономические успехи произвели фурор в политической и культурной жизни Европы.

Отметим, что в Европе уже при жизни российского царя-реформатора проявляется определенная стереотипность в восприятии его образа. Исполь-

зуемые авторами методы: переосмысление и обобщение, а также переосмысление в совокупности с корреляцией позволили выявить, что интерпретация образа русского царя в рассмотренных произведениях не соответствует реальности. Либретто анализируемых опер не претендуют на историческую точность, большинство событий являются по большей части вымышленными «забавными историями», посредством которых не представляется возможным продемонстрировать истинный масштаб личности русского царя. Исследование также показало, что в рассматриваемых европейских произведениях, посвященных исторической личности Петра I, мы не находим новых, уникальных выразительных средств.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что в России XX столетия яркими воплощениями образа Петра Великого стали оперетта В.В. Щербачева «Табачный капитан» и опера А.П. Петрова «Петр Первый», жанровое определение которой – «музыкально-драматические фрески».

Проведенное исследование музыкальных характеристик Петра I в творчестве В.В. Щербачева и А.П. Петрова позволяет сделать вывод о самобытности подходов авторов к воплощению образа Петра Первого в музыкально-сценическом жанре. Каждый из указанных композиторов внес элементы новаторства в область воплощения исторической личности русского царя, что проявляется, в том числе, на жанровом уровне: в жанровой основе оперетты, избранной В.В. Щербачевым, и жанре музыкально-драматических фресок в опере А.П. Петрова, символично отсылающих слушателя к необъятным просторам русской сценической драматургии.

Анализ используемых композиторами музыкально-выразительных свидетельствует об опоре авторов на незыблемые традиции русской музыкальной культуры, вплетение в музыкальную канву произведений древних пластов народного музыкального искусства.

Определение оперы как синтетического вида искусства, синтезирующего музыку, сценическое действие, слово и живопись, обусловило необходимость анализа диалектической взаимосвязи прототипа и его воплощения в конкретном художественном образе на примерах изобразительного, литературного и поэтического искусств.

Исследование показало, что в литературном искусстве авторы неоднократно обращались к историческому прототипу – личности Петра I в поисках изображения типических черт общества или же для воплощения духа исторической эпохи. В частности, к образу Петра I не однажды обращался в своих произведениях А.С. Пушкин («Полтава», «Медный всадник»).

Российские оперные интерпретации образа Петра возвращают его в контекст отечественной культуры, в художественную систему, основы которой заложены именно в пушкинской трактовке личности царя. Несмотря на «легкий» жанр оперетты, образ Петра в «Табачном капитане» В.В. Щербачева соответствует своему историческому прототипу в тех сюжетных рамках, которые представлены в тексте либретто. Царь в оперетте – ведущий персонаж, масштабная личность, справедливый, энергичный и темпераментный государь.

Музыкальный спектакль В.В. Щербачева своей эмоциональной основой переключается с операми зарубежных композиторов предыдущих столетий: в нем множество острых и забавных положений, величественный облик Петра I вновь представлен в комедийном жанре. Однако необходимо отметить, что при всей внешней простоте и использовании элементов, характерных для музыки предшествующих эпох, В.В. Щербачеву удается достичь свежести звучания за счет мастерского использования гармонических выразительных средств. Преимущественно диатоническая мелодика оперетты наполняется свежими яркими красками при помощи множественных бесполутоновых мелодических оборотов, тональных сдвигов. Композитор умело

применяет обороты мажоро-минора и нехарактерные для авторов предыдущих эпох пути модуляционного движения.

Полнота воплощения всего того, что накопилось в русской культуре в связи с именем великого царя, представлена в опере А.П. Петрова «Петр Первый». При помощи музыкальных средств композитор создает яркий и реалистичный образ императора. Нестандартный жанр произведения – музыкально-драматические фрески – способствует углублению образной составляющей, так как при использовании фресковой композиции контрастные интонационные пласты не противоречат друг другу, а независимо, но, в то же время, взаимосвязано сосуществуют.

Музыкальная характеристика Петра I складывается из малых форм: ариозо, монологов, речитативов, некрупных арий. Темперамент императора проступает и в речитативных эпизодах: скачки, диссонансы, острые ритмы, импульсивная вокализация, характеризует царя как волевою, решительную личность. Ярко прослеживается в опере характерная черта Петра как носителя идеи Великой России – в его партии наиболее активно развивается тема Славы России.

Таким образом, следует еще раз подчеркнуть, что именно в России фигура Петра оказалась символом борьбы старой и новой России, знаком сложных отношений власти и народа, исторической судьбы родины, отношений России с Европой. Эти грани, раскрывающие личность Петра, особенно остро переданы в опере А.П. Петрова, которая в XX столетии завершила традицию оперных произведений на сюжеты из жизни русского царя.

Сформулированные в работе соотношения прототипа и художественного образа, ранжируемые как обобщение, переосмысление, корреляция, позволили выявить не только эстетические взгляды разных эпох, но и специфику «иноземного» и российского национального прочтения исторических собы-

тий с выдающейся личностью в их центре. Для исследователя это богатое поле научных поисков, которое позволит открыть новые перспективы в очевидных, на первый взгляд, сюжетах и событиях.

Таким образом, исследование показало, что для убедительного раскрытия образа исторической личности оказываются исключительно важными единые национальные корни, понимание реальной исторической картины, знание традиций, нравов, одним словом, всех тех деталей, что помогают из мельчайших частиц, средствами музыки и слова создать образ поистине великого человека. В образах Петра Первого, воплощенных русскими композиторами, остро чувствуется национальная принадлежность, позволяющая рассматривать созданный музыкальными средствами образ исторической личности как символический образ русского народа.

Герменевтический подход к интерпретации художественных образов позволил реконструировать целостную картину определенной исторической эпохи с присущей ей тенденцией передачи символического смысла, транслируемого произведениями искусства. Отражение в постановочных концепциях музыкальных произведений потребностей соответствующей эпохи можно сформулировать как проблему исторической динамики воплощения в оперном искусстве исторического образа. При рассмотрении соответствия интерпретаций общественным вкусам и предпочтениям стало ясно, что отличия в постановках обусловлены не просто художественной фантазией и волей композитора, постановщика и актеров, но и обстоятельствами реальной жизни и времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамовский, Г.К. Оперное творчество А.Н. Серова / Г.К. Абрамовский. – Санкт-Петербург : Канон, 1998. – 170 с.
2. Авенариус, В.П. Создатель русской оперы, Михаил Иванович Глинка: Биогр. повесть для юношества / В.П. Авенариус. – Санкт-Петербург : кн. маг. П.В. Луковникова, ценз., 1903. – 241 с.
3. Агеева, О.Г. Петр I глазами западноевропейских мемуаристов начала XVIII века // Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовосприятия / Отв. ред. А.В. Голубев. – Москва : ИРИ РАН, 2000. – С. 87–106.
4. Адуев, Н.А. Табачный капитан : Комедия на музыке в 4 актах, 5 карт. / Н.А. Адуев. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1944 (М.). – 212 с.
5. Алексеев, М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования / М.П. Алексеев. – Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1984. – 476 с.
6. Алленов, М. Русское искусство XVIII – начала XX века / М. Алленов. – Москва : Трилистник, 2000. – 319 с.
7. Альбина, Л.Л. Вольтер в работе над «Историей Российской империи при Петре Великом» / Л.Л. Альбина // Век Просвещения: Россия и Франция. – Москва: ГМИИ, 1989. – С. 115–129.
8. Альшванг, А.А. П.И. Чайковский / А.А. Альшванг. – Москва : Музыка, 1970. – 816 с.
9. Андрей Петров : Сб. статей / Общ. ред. и введ. М.С. Друскина. – Ленинград : Музыка : Ленинградское отделение, 1981. – 166 с.
10. Андроникова, М.И. От прототипа к образу: К проблеме портрета в литературе и в кино / М.И. Андроникова. – Москва : Наука, 1974. – 199 с.
11. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Сокращ. пер. с англ. В.Н. Самохина ; Общ. ред. и вступ. статья В.П. Шестакова. – Москва : Прогресс, 1974. – 392 с.

12. Аркин, Д.Е. Медный всадник : Памятник Петру I в Ленинграде : [Скульптор Фальконе] / Д.Е. Аркин. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1958. – 54 с.
13. Архангельский, А.Н. Стихотворная повесть А.С. Пушкина «Медный всадник» / А.Н. Архангельский. – Москва : Высшая школа, 1990. – 96 с.
14. Асафьев, Б.В. Глинка / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка ; Ленинградское отделение, 1978. – 309 с.
15. Асафьев, Б.В. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / Б.В. Асафьев. – Москва : АН СССР, 1955. – 437 с.
16. Бакаева, Г.Н. «Хованщина» М. Мусоргского – историческая народная музыкальная драма / Г.Н. Бакаева. – Киев : Муз. Україна, 1976. – 207 с.
17. Басин, Е.Я. Семантическая философия искусства / Е.Я. Басин. – Москва : Гуманитарий, 2012. – 346 с.
18. Бауер, В. Энциклопедия символов : [Пер. с нем.] / В. Бауер, И. Дюмоц, С. Головин. – Москва : АО «КРОН-пресс», 1995. – 502 с.
19. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1986. – 444 с.
20. Белоненко, А.С. Георг Гендель / А.С. Белоненко. – Ленинград : Музыка, 1971. – 80 с.
21. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. / Н.А. Бердяев. – Москва : Искусство. – ИЧП «Лига», 1994. – Т. 2. – 508 с.
22. Берков, П.Н. История русской комедии XVIII в. / П.Н. Берков. – Ленинград : Наука, 1977. – 377 с.
23. Беспалов, Б.И. Действие : Психологические механизмы визуализации мышления / Б.И. Беспалов. – Москва : Изд-во МГУ, 1984. – 189 с.
24. Богданов-Березовский, В.М. Владимир Щербачев / В.М. Богданов-Березовский. – Москва : Союз советских композиторов, 1947. – 16 с.
25. Богданов-Березовский, В.М. Путь В. Щербачева / В.М. Богданов-Березовский // Советская музыка. – 1953 (176). – № 7 – С. 17–22.

26. Богданов, В.А. Творческая природа художественного образа / В.А. Богданов. – Москва : Прометей, 1989 (1990). – 150 с.
27. Богданов, В.П. Художественные образы и историческая наука / В.П. Богданов // Историческое обозрение. – 2008. – № 9. – С. 51–55.
28. Бранский, В.П. Искусство и философия : Роль философии в формировании и восприятии художеств. произведения на примере истории живописи / В.П. Бранский. – Калининград : Янтар. сказ, 1999. – 703 с.
29. Брянцева, В.Н. Французская комическая опера XVIII века. Пути развития и становления жанра. Исследование / В.Н. Брянцева. – Москва : Музыка, 1985. – 311 с.
30. Бронфин, Е.Ф. Джоаккино Россини / Е.Ф. Бронфин. – Москва : Сов. композитор, 1973. – 188 с.
31. Букина Т.В. Французская grand opera и «музыка будущего»: фрагменты эристического турнира / Т.В. Букина // Музыкальная академия. – 2004. – № 3. – С. 80–88.
32. Булгаков, С.Н. Моцарт и Сальери / Булгаков С.Н. Тихие думы. – Москва : Республика, 1996. – С. 46–51.
33. Булычёва, А.В. От *Mia letizia* к «Князю Игорю»: итальянская романтическая опера в жизни А.П. Бородина / А.В. Булычёва // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 2012. – № 1. С. 1–8.
34. Бычков, В.В. Эстетика / В.В. Бычков. – Москва : Гардарики, 2002. – 556 с.
35. Валгина, Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. – Москва : Логос, 2003. – 173 с.
36. Ван, Вэньцин. Интерпретация образа русского царя в опере «Петр Великий» А. Гретри / Вэньцин Ван // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2019. – Вып. 14. – С. 13–21.

37. Ван, Вэньцин. Историческая личность как прототип художественного образа / Вэньцин Ван // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : Сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2018. – Вып. 9. – Ч. I. – С. 102–109.

38. Ван, Вэньцин. Исторический контекст и художественный образ: символизация и интерпретация/ Вэньцин Ван // Университетский научный журнал. Серия: «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2021. – № 62. – С. 226–232.

39. Ван, Вэньцин. Личность Петра I как первоисточник музыкального образа / Вэньцин // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2018. – Вып. 13. – С. 46–49.

40. Ван, Вэньцин. Музыкально-драматургическое решение образа русского царя в опере А. Петрова «Петр Первый» / Вэньцин Ван // Университетский научный журнал. Серия: «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2020. – № 57. – С. 251–260.

41. Ван, Вэньцин. «Северная звезда» Дж. Мейербера – оперная Байка о Петре I / Вэньцин Ван // Университетский научный журнал. Серия: «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2019. – № 51. – С. 124–133.

42. Ван, Вэньцин. «Сравнительный анализ музыкальных характеристик Петра I в творчестве русских композиторов XX века на примере оперы А. Петрова «Петр I» и оперетты В. Щербачева «Табачный капитан»)» / Вэньцин Ван // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 5. – С. 222–236.

43. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / сост. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. – Ленинград : Искусство, 1977. – 381 с.

44. Васильчиков, А.А. О портретах Петра Великого / А.А. Васильчиков. – Москва : тип. В. Готье, 1872. – 126 с.
45. Ваш Андрей Петров : композитор в воспоминаниях современников / сост. О.М. Сердобольский. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 378 с.
46. Введение в литературоведение : Литературное произведение: основные понятия и термины / Л.В. Чернец и др. – Москва : Высшая шк. : Академия, 1999. – 555 с.
47. Вейнсток, Г. Джоаккино Россини. Принц музыки / Г. Вейнсток. – Москва : Центрполиграф, 2003. – 496 с.
48. Велижев, М.Б., Лавринович М.Б. «Сусанинский миф»: становление канона / НЛО. – 2003 – № 63. [Электронный ресурс] // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/mag1.html> (дата обращения: 17.09.2021).
49. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств : Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин; пер. с нем. А.А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. – Москва : Шевчук, 2002. – 289 с.
50. Владимирская, А.Р. Оперетта : звездные часы / А.Р. Владимирская. – 3-е изд., испр. и доп.. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки [и др.], 2009. – 285. – URL: <http://sunny-genre.narod.ru/index.html> (дата обращения: 19.11.2021).
51. Волков, А.И. «Война и мир» Прокофьева : Опыт анализа вариантов оперы / А.И. Волков. – Москва : Музыка, 1976. – 134 с.
52. Волкова, Е.В. Произведение искусства в мире художественной культуры / Е.В. Волкова. – Москва : Искусство, 1988. – 239 с.
53. Вольтер. Анекдоты о царе Петре Великом / пер. с фр., коммент. и вступ. ст. С.А. Мезина) // Историографический сборник. – Саратов, 2001. – Вып. 19. – С. 184–199.

54. Вольтер. История Российской империи в царствование Петра Великого / Вольтер. – Санкт-Петербург : Издательский дом «Ленинград», 2012. – 352 с.
55. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Москва : Искусство, 1968. – 576 с.
56. Габитова, Р.М. Философия немецкого романтизма: Гёльдерлин, Шлейермахер / Р.М. Габитова. – Москва : Наука, 1989. – 160 с.
57. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика Т. 1. / Г.В.Гегель. – Москва : Наука, 2008. – 553 с.
58. Глинка, М.И. Записки / М.И. Глинка. – Москва : Музыка, 1988. – 217 с.
59. Гозенпуд, А.А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки / А.А. Гозенпуд. – Ленинград : Музгиз, 1959. – 780 с.
60. Гозенпуд, А.А. Опера Лорцинга «Царь и плотник» / А.А. Гозенпуд. URL: <https://www.belcanto.ru/zar.html?ysclid=17n2o1d6o6894624448> (дата обращения: 12.11.2018).
61. Головинский, Г.Л. «Князь Игорь» А. Бородина / Г.Л. Головинский. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1962. – 85 с.
62. Гулинская, З.К. Антонин Дворжак / З.К. Гулинская. – Москва : Музыка, 1973. – 242 с.
63. Гуревич, А.М. Евгений Онегин. Онегинская энциклопедия: в 2 т. / А.М. Гуревич. – Т. 1. – Москва : Русский путь, 1999. – С. 391–398.
64. Гуренко, Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е.Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 47 с.
65. Давыдова, М.А. Дж. Мейербер, его жизнь и музыкальная деятельность: Биографический очерк / М.А. Давыдова. – Санкт-Петербург : Типография А. Траншель, 1892. – 77 с.
66. Дальберг, Э.Й. Оправдательное донесение Карлу XII Рижского губернатора Дальберга (по поводу посещения Риги Петром Великим в 1697

году) / пер. с фр. и предисл. С.В. Арсеньева // Русский архив. Историко-литературный сборник. – 1889. – Кн. 1. – Вып. 3. – С. 385–391.

67. Данько, Л.Г. Заметки о поэтике оперы / Л.Г. Данько // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов: Сборник научных трудов. – Ленинград : ЛГИТМИК, 1979 – С. 4.

68. Долинская, Е.Б. Театр Прокофьева: Исследовательские очерки / Е.Б. Долинская. – Москва : Композитор, 2012. – 376 с.

69. Донати-Петтени, Джулиано. Газтано Доницетти / Дж. Донати-Петтени. – Ленинград : Музыка : Ленинградское отделение, 1980. – 192 с.

70. Евдокимов, И.В. Суриков / И.В. Евдокимов. – Москва : Журнал-газетное обозрение, 1933. – 160 с.

71. Екатерина II. Начальное управление Олега, подражание Шакспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил / Екатерина II. – Санкт-Петербург : Тип. Горного училища, 1791. – 38 с.

72. Екатерина II. Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А.Н. Пыпина / Екатерина II. – Санкт-Петербург : Тип. Имп. Акад. наук, 1901. – Т. 2. – 550 с.

73. Еремеев, А.Ф. Границы искусства : социал. сущность худож. творчества / А.Ф. Еремеев. – Москва : Искусство, 1987. – 317 с.

74. Жесткова, О.В. Творчество Джакомо Мейербера и развитие французской «большой» оперы : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Жесткова Ольга Владимировна ; Каз. гос. консерват. – Казань, 2004. - 18 с.

75. Заховаева, А.Г. Социально-философское понимание искусства / А.Г. Заховаева // Философия и культура. – 2014. – №5 (77). – С. 697–703.

76. Зырянова, С.М. Формирование у детей 6–7 лет представлений о средствах музыкальной выразительности / С.М. Зырянова // Концепт. – 2013. – Спецвыпуск № 06. – С. 16–20.

77. Игдалова, Г. Советская героико-патриотическая опера в аспекте социалистического мифосознания / Г. Игдалова // Русская культура и мир: Тез. док. уч. межд. науч. конф. Нижегород. пед. ин-т ин. яз. – Нижний Новгород : Изд-во НГПИИЯ, 1993. – С. 286–288.

78. Ильина, Т.В. История искусств. Отечественное искусство / Т.В. Ильина. – Москва : Высш. шк., 2000. – 407 с.

79. История современной отечественной музыки: учебное пособие. Вып. 3 / Ред.-сост. Е.Б. Долинская. – Москва : Музыка, 2001. – 656 с.

80. Каган, М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.

81. Кириллина, Л.В. Реформаторские оперы Глюка / Л.В. Кириллина. – Москва : Классика-XXI, 2006. – 384 с.

82. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в. Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л.В. Кириллина. – Москва : Мос. консерватория им. Чайковского, 1996. – 192 с.

83. Кириллов, С.В. Особенности формирования художественного образа в аспекте интерпретации музыкального произведения / С.В. Кириллов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11. – № 4 (4). – С. 1068–1072.

84. Коган, Л.Н. Искусство и мы / Л.Н. Коган. – Москва : Мол. гвардия, 1970. – 269 с.

85. Коляденко, Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Монография / Н.П. Коляденко. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2015. – 153 с.

86. Коляденко, Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Монография / Н.П. Коляденко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. – 392 с.

87. Комурджи, Р.З. Сущность художественного образа в музыкальных произведениях / Р.З. Комурджи // Исторические, философские, политические

и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 12(86): в 5-ти ч. – Ч. 3. – С. 84–87.

88. Конен, В.Д. Монтеверди / В.Д. Конен. – Москва : Советский композитор, 1972. – 322 с.

89. Кормилов, С.И. Образ / С.И. Кормилов. – Москва : Олимп: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 255 с.

90. Кошеленко, В. На гастрольных спектаклях / В. Кошеленко // Музыкальная академия. – Выпуск № 11 | 1970 (384). – С. 59–71.

91. Краткий биографический словарь композиторов : Классики рус. и зарубеж. музыки, сов. и соврем. зарубеж. композиторы / Вайнкоп Ю.Я., Гусин И.Л.. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1979. – 199 с.

92. Кремлев, Ю.А. Джакомо Мейербер: Очерк жизни и творчества / Ю.А. Кремлев. – Ленинград : Музгиз, 1936. – 46 с.

93. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар. – Москва : Юрайт, 2018. – 320 с.

94. Культура и искусство Петровского времени : Публ. и исслед. / Гос. Эрмитаж, Отд. истории рус. культуры / Науч. ред. Г.Н. Комелов. – Ленинград : Аврора, 1977. – 200 с.

95. Левашев, Е.М. Драма народа и драма совести в опере «Борис Годунов» / Е.М. Левашев // Советская музыка – 1983. – № 5. – С. 32–38.

96. Левашева, О.Е. Оперная эстетика Гретри / О.Е. Левашева // Классическое искусство за рубежом. – Москва : Наука, 1966. – С. 141–184.

97. Ливанова, Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы: в 2 т. / Т.Н. Ливанова. – Москва : Госмузиздат, 1953. – Т. 2. – 676 с.

98. Лобанкова, Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина / Е.В. Лобанкова. – Санкт-Петербург : Изд-во им. Новикова, 2014. – 416 с.

99. Лотман, Ю.М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман, Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1995. – С. 472–762.
100. Лотман, Ю.М. Сотворение Карамзина / Ю.М. Лотман. – Москва : Книга, 1987. – 336 с.
101. Лучанова, М.Ф. История мировой литературы / М.Ф. Лучанова. – Омск : Изд-во ОмГТУ, 2005. – 127 с.
102. Ля-Лоранси, Лионель де. Французская комическая опера XVIII века / Лионель де Ля-Лоранси. – Москва : Музгиз, 1937. – 154 с.
103. Мартынов, И.И. Бедржих Сметана: Очерк жизни и творчества / И.И. Мартынов. – Москва : Музгиз, 1963. – 495 с.
104. Мартынов, И.И. Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество / И. И. Мартынов. – Москва : Музыка, 1974. – 560 с.
105. Мартынов, И.И. Юрий Шапорин / И.И. Мартынов. – Москва : Музыка, 1966. – 164 с.
106. Мархасев, Л.С. Андрей Петров / Л.С. Мархасев [Электронный источник]. – Москва : Композитор, 1995. – 143 с. – URL: https://ale07.ru/music/notes/song/film/petrov2_7.htm (дата обращения 17.04.2021)
107. Мезин, С.А. Анекдоты о Петре Великом как явление русской историографии XVIII в. / С.А. Мезин // Историографический сборник. – Саратов, 2002. – Вып. 20. С. 18–54.
108. Михеева, Л.В., Орелович, А.А. В мире оперетты : путеводитель / Л.В. Михеева, А.А. Орелович. – 2-е изд., испр. и доп. – Ленинград : Советский композитор, 1982. – 312 с.
[URL:https://www.belcanto.ru/tabachny_kapitan.html?ysclid=le5ia0v2ar291513016](https://www.belcanto.ru/tabachny_kapitan.html?ysclid=le5ia0v2ar291513016)
(дата обращения 17.05.2021)

109. Мнацаканова, Е.А. Опера С.С. Прокофьева «Война и мир»: Пояснение / Е.А. Мнацканова. – Москва : Сов. композитор, 1959. – 70 с.
110. Мугинштейн, М.Л. Хроника мировой оперы. 1600–2000 / М.Л. Мугинштейн. – Екатеринбург : У-Фактория, 2003. – 640 с.
111. Музыкальный Петербург XIX века : новые факты против старых мифов : Тезисы и рефераты докладов конференции (Петербург, 17, 19 мая 2010 года) / Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2010. – 68 с.
112. Немет, А. Ференц Эркель : Жизнь и творчество. [Пер. с нем.] / А. Немет. – Ленинград : Музыка : Ленинградское отделение, 1980. – 157 с.
113. Новиков, А.А. Худ. текст и его анализ / А.А. Новиков. – Москва : Рус. яз., 1988. – 176 с.
114. Новоселова, Е.Ю. Поэтика «больших опер» Э. Мейербергера . автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Новоселова Евгения Юрьевна ; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2007. – 28 с.
115. Орлов, Г.А. Владимир Владимирович Щербачев: очерк жизни и творчества / Г.А. Орлов. – Ленинград : Сов. композитор, 1959. – 128 с.
116. Павленко, Н.И. Петр Первый / Н.И. Павленко. – Москва : Молодая гвардия, 2003. – 428 с.
117. Пастура, Ф. Беллини / пер. Константинова И.Г. – Москва : Молодая гвардия, 1989. – 401 с.
118. Петров, А.П. Время. Музыка. Музыканты : Размышления и беседы / А.П. Петров. – Ленинград : Сов. композитор : Ленинградское отделение, 1987. – 133 с.
119. Петр Великий. Геликон-опера. Пресса о спектакле [Электронный ресурс] / Театральный зритель. URL: http://www.smotr.ru/2002/2002_hel_petr.htm (дата обращения 01.12.2018).

120. Петр Великий: Сборник (Хрестоматия) стихотворений о Петре, выбранных из сочинений лучших русских авторов. – Санкт-Петербург : Петербургский листок, 1872. – 47 с.

121. Пивоваров, Д.В. Проблема носителя идеального образа : операционный аспект / Д.В. Пивоваров. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1986. – 129 с.

122. Пирс, Ч.С. Логические основания теории знаков / пер. с англ. В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина, послесловие В.Ю. Сухачева. – Санкт-Петербург : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.

123. Познанский, А.Н. Чайковский / А.Н. Познанский. – Москва : Молодая гвардия, 2010. – 800 с.

124. Порфирьева, А.Л. Гретри Андре-Эрнест-Модест / Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. – Т.1: XVIII век. – Кн.1: А–И / А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург : Композитор, 2000. – 416 с.

125. Порфирьева, А.Л. Магия оперы / А.Л. Порфирьева // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания. [Электронный ресурс]. – Санкт-Петербург : 1991. – Вып. 6. – URL: https://www.academia.edu/7292375/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%B8%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%90_%D0%9C%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D1%8F_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%8B (дата обращения 17.09.2021).

126. Приходовская, Е.А. Целостная психологическая установка при создании композитором сценического образа в опере / Е.А. Приходовская // Омский научный вестник. – Омск. – 2008. – №2 (76). – С. 214–218.

127. Прототип // Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://bse.sci-lib.com/article093659.html> (дата обращения: 27.01.2018).

128. Пушкин, А.С. Возражение критикам «Полтавы» / Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1949. – Т. 11. – С. 164.

129. Пушкин, А.С. Медный всадник / А.С. Пушкин [Электронный ресурс] // Русская виртуальная библиотека. URL: <http://ilibrary.ru/text/451/p.1/index.html>. (дата обращения: 22. 02. 2018).

130. Рева, Г.В. Особенности процесса восприятия музыкальных произведений С.В. Рахманинова / Г.В. Рева // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2014. – Вып. 3 (145). – С. 178–183.

131. Римский-Корсаков Н.А. и его наследие в исторической перспективе: Сборник докладов международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. – Санкт-Петербург : СПб ГМТиМИ, 2010. – 451 с.

132. Роднянская, И.Б. Краткая литературная энциклопедия в 9 т / И.Б. Роднянская. – Москва : Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 5. – 1968. – 365 с.

133. Розин, В.М. Культурология : учеб. для вузов / В.М. Розин. – Москва : Гардарики, 2003. – 462 с.

134. Роллан, Р. Гендель / Р. Роллан. – Москва : Музыка, 1984. – 256 с.

135. Роллан, Р. Собрание музыкально-исторических сочинений: в 9 т / Р. Роллан. – Москва : Музгиз, 1938. – Т. 4. – 407 с.

136. Романов, Ю.И. Образ, знак в искусстве : Филос.-методол. анализ / Ю.И. Романов. – Санкт-Петербург : Ин-т им. И. Е. Репина, 1993. – 129 с.

137. Романова, С.И. Художественный образ в пространстве семиотических отношений / С.И. Романова // Вестник МГУ. – Серия 7. – Философия. – 2008. – № 6. – С. 28–38.

138. Рудаков, С.Б. Ритм и стиль «Медного всадника» (публ. Э.Г. Гернштейн) // Пушкин. Исследования и материалы / АН СССР, Институт русской

литературы (Пушкинский дом); ред. М.П. Алексеев, Д.Д. Благой, В.Э. Вациуро, Н.В. Измайлов, Р.В. Иезуитова, С.А. Фомичев. – Ленинград : Наука, 1979. – Т. 9. – С. 294–324.

139. Ручьевская, Е.А. «Война и мир»: роман Л.Н. Толстого и опера С.С. Прокофьева / Е.А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2010. – 478 с.

140. Ручьевская, Е.А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен : к проблеме поэтики жанра / Е.А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 387 с.

141. Рыцарева, М.Г. Русская музыка XVIII века / М.Г. Рыцарева. – Москва : Знание, 1987. – 125 с.

142. Сараскина, Л.И. Достоевский / Л.И. Сараскина. – Москва : Молодая гвардия, 2013. – 825 с.

143. Светличная, А.А. Художественный образ и средства его создания / А.А. Светличная // Молодой ученый. – 2020. – № 16 (306). – С. 213–215. – URL: <https://moluch.ru/archive/306/69038/> (дата обращения: 19.07.2021).

144. Свешников, А.В. Искусство как потребность : анализ проблемы с точки зрения концепции Целостности / А.В. Свешников. – Москва : Логос, 2011. – 180 с.

145. Северная звезда. Комическая опера в 3 д.: Либретто. – Санкт-Петербург : Типография императорских театров Э. Гоппе, № 76, 1883. – 32 с.

146. Селицкий, А. «Царская невеста» Римского-Корсакова: Литературный источник. Либретто. Музыкальная драматургия: лекция / А. Селицкий. – Ростов на Дону : РГК им. С.В. Рахманинова, 2014. – 48 с.

147. Сергей Прокофьев : Статьи и материалы / Сост. и ред. И.В. Нестьева и Г.Я. Эдельмана. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Музыка, 1965. – 400 с.

148. Серов, А.Н. Спонтини и его музыка / А.Н. Серов // Пантеон. – 1852. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 1–42.

149. Силке, Л. Оперы Генделя / Л. Силке. – Москва : Аграф, 2014. – 464 с.
150. Слонимская, Р.Н. Симфоническое творчество Владимира Щербачева в контексте культуры / Р.Н. Слонимская. – Санкт-Петербург : Композитор 2012. – 210 с.
151. Слонимская, Р.Н. Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев / Р.Н. Слонимская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 240 с.
152. Соллертинский, И.И. Мейербер / И.И. Соллертинский. – Москва : Музгиз, 1962. – 31 с.
153. Соловцова, Л.А. Джузеппе Верди / Л.А. Соловцова. – Москва : Музыка, 1986. – 397 с.
154. Соловьев, С.М. Петровские чтения / С.М. Соловьев. – Москва : Книга по требованию, 2011. – 130 с.
155. Тароцци, Дж. Верди / Дж. Тароцци; Сокр. пер. с ит. И. Константиновой. – Москва : Мол. гвардия, 1984. – 352 с.
156. Третьяков, Н.Н. Образ в искусстве : Основы композиции / Н.Н. Третьяков. – Козельск : Свято-Введ. Оптиная Пустынь, 2001. – 261 с.
157. Тюхтин, В.С. О природе образа / В.С. Тюхтин. – Москва : Высш. школа, 1963. – 123 с.
158. Успенский, Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – Москва : «Языки рус. Культуры», 1995. – 357 с.
159. Ферман, В.Э. Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы // Ферман, В.Э. Оперный театр: статьи и исследования. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1961. – 112 с.
160. Филиппова, Ю.Г. Музыкально-театральная трилогия о Петербурге // Проблемы музыкальной науки. – Уфа. – 2013. – Вып. 2 (13). – С. 143–147. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_20872508_86754281.pdf (дата обращения 07.12.2019).

161. Финдейзен, Н.Ф. Александр Николаевич Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность / Н.Ф. Финдейзен. – Москва : Директ-Медиа, 2012. – 342 с.
162. Фомичёв, С.А. «Евгений Онегин»: Движение замысла / С.А. Фомичёв. – Москва : Русский путь, 2005. – 175 с.
163. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / пер. с нем. Михайлова А.В. – Москва : Академический Проект, 2008. – 528 с.
164. Хализев, В.Е. Теория литературы : учебное для студентов вузов / В.Е. Хализев. – Изд. 4-е, испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 2004. – 404 с.
165. Холодова, М.В. Музыкальный театр Геннадия Банщикова / М.В. Холодова. – Красноярск : КГИИ, 2016. – 220 с.
166. Черкашина, М.Р. Александр Николаевич Серов / М.Р. Черкашина. – Москва : Музыка, 1985. – 162 с.
167. Четыре слова про Андрея Петрова : сборник статей / ред.-сост. Б.Л. Березовский. – Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2000. – 290 с.
168. Чёрная, Е.С. Моцарт и австрийский музыкальный театр / общая редакция Б.В. Левика. – Москва : Музыка, 1963. – 436 с.
169. Чигарева, Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика / Е.И. Чигарева. – Москва : URSS, 2015. – 282 с.
170. Шигаева, Е.Ю. О некоторых исторических и политических параллелях в опере А. Гретри «Петр Великий» / Е.Ю. Шигаева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: научно-образовательный журнал. Нижний Новгород. 2013. – № 2. С. 8–13.
171. Шигаева, Е.Ю. Опера Дж. Мейербера «Северная звезда»: Петр Великий или просто Петр? / Е.Ю. Шигаева // Музыка: Искусство – Наука – Практика / Научный журнал Казанской государственной консерватории. – 2015. – № 1 (9). – С. 30–37.

172. Шигаева, Е.Ю. Опера А. Гретри «Петр Великий» в контексте Французской революции / Е.Ю. Шигаева // Музыка: искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова. – 2013. – № 2 (4). – С. 25–41.\

173. Шигаева, Е.Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.) : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Шигаева Евгения Юрьевна; [Место защиты: Казан. гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова]. – Казань, 2014. – 26 с.

174. Шмурло, Е.Ф. Вольтер и его книга о Петре Великом / Е.Ф. Шмурло. – Прага : Орбис, 1929. – 484 с.

175. Шор, Ю.М. По следам творящего духа / Ю.М. Шор. – Санкт-Петербург : Tabula rasa, 2005. – 207 с.

176. Шудря, Е.П. Искусство в мире духовной культуры / Е.П. Шудря, В.И. Шинкарук, Л.И. Новикова и др. – Киев : Наук. думка, 1985. – 239 с.

177. Щекотов, Н.М. Картины В.И. Сурикова : Очерки / Н.М. Щекотов. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1944. – 120 с.

178. Щербакова, М.Н. Музыка в русской драме: 1756 – первая половина XIX в. / М.Н. Щербакова. – Санкт-Петербург : Ut, 1997. – 264 с.

179. Щербакова, Т.А. «Жизнь за царя»: черты священнодействия / Т.А. Щербакова // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 154–157.

180. Щербачев, В.В. Статьи, материалы, письма / Сост. Р.Н. Слонимская. – Ленинград : Советский композитор, 1985. – 360 с.

181. Юнг, К.Г. Человек и его символы : пер. с англ. / К.Г. Юнг, Мария-Луиза фон Франц, Джозеф Хендерсен и др.; Введ. Д. Фримана. – Москва : Серебряные нити ; СПб. : АСТ, 1997. – 367 с.

182. Ярустовский, Б.М. Драматургия русской оперной классики / Б.М. Ярустовский. – Москва : Музгиз, 1952. – 376 с.

183. Bjuilly N. Pierre le Grand : comedie en quatre actes, et en prose, melee de chants. / Musique de M. Gretry. – Paris : ches Brunet 1790. – 107 p.

184. Clément F., Larouss P. Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras. – Paris: Administration du Grand dictionnaire universel. 1999. – 955 p.

185. Crosten W. French Grand Opera: an art and a business. – New York : King's crown press Columbia university, 1948. – 162 p.

186. Everist M. Giacomo Meyerbeer and music drama in nineteenth-century. – Paris : Ashgate Variorum, 2005. – 433 p.

187. Grétry et l'Europe de l'opéra-comique / sous la direction de Philippe Vendrix. – Liège : Maxdaga. 1992. – 389 p.

188. Helmers, R. Not Russian Enough? National and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Opera. Rochester. – New York: University of Rochester Press, 2014. – 233 p.

189. Kimbell, D. Italian Opera. – London : Cambridge University Press, 1994. – 704 p.

190. Letellier, R. I. The Operas of Giacomo Meyerbeer. – Fairleigh Dickinson Univ. Press. 2006. – 363 p.

191. Riasanovsky, N. V. The Image of Peter the Great in Russian History and Thought. – New York: Oxford University Press. 1985. – 342 p.

192. The letters of Claudio Monteverdi / ed. by D. Stevens. – London : Cambridge University Press, 1980. – 443 p.

193. Wichmann, H. Gretry und das musikalische Theater in Frankreich. — Halle, 1929.

Нотные источники:

1. Бородин, А.П. Князь Игорь : опера в 4 д. с прологом : перелож. для пения и фп. / А.П. Бородин. – Москва : Музыка, 2003. – 404 с.

2. Глинка, М.И. Жизнь за царя : большая опера в 4 д. с эпилогом : для пения с фортепиано / муз. М. Глинки; текст Розена ; перелож. С. Ляпунова ; под ред. [и с предисл.] М. Балакирева и С. Ляпунова ; Dt. von L. Esbeer. –

Москва ; Лейпциг : Ред. собственность издателя П. Юргенсона, [1902–1911]. – 344 с.

3. Кавос, К.А. Иван Сусанин : народная опера в 2 действиях / музыка К. Кавоса ; аранжировал для фортепиано А. Евгеньев. – Санкт-Петербург : Ф. Стелловский. – 248 с.

4. Мусоргский, М. П. Борис Годунов : опера в 4-х действиях с прологом. Клавир / М. Мусоргский ; ред. П. Лама. – Санкт-Петербург : Композитор, 2012. – 450 с.

5. Опубликованные произведения и рукописи Андре Гретри // Gallica, Национальная библиотека Франции (фр.) URL: [https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&vsiion=1.2&page=1&query=\(gallica%20all%20%22Gr%C3%A9try%2C%20Andr%C3%A9-Ernest-Modeste%22\)](https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&vsiion=1.2&page=1&query=(gallica%20all%20%22Gr%C3%A9try%2C%20Andr%C3%A9-Ernest-Modeste%22))

6. Петров, А.П. Петр Первый : вокально-симфонические фрески: для баса, хора и оркестра / Текст Н. Касаткиной и В. Василева (с использованием подлинных текстов исторических документов и старинных народных песен). – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – 192 с.

7. Петров, А. П. Петр I : музыкально-драматические фрески : в 3 действиях / комп. А. П. Петров; либр.: Н. Касаткина, В. Василев: партитура. – Ленинград : Советский композитор, Ленинградское отделение, 1984. – 631 с.

8. Чайковский, П.И. Пиковая дама : опера в 3 д., 7 карт. : ор. 68 / П.И. Чайковский ; либр. М.И. Чайковского по одноим. повести А.С. Пушкина. – Москва : Музыка, 2005. – 318 с.

9. Щербачев, В.В. Табачный капитан : Муз. комедия в 3 актах, 5-ти карт. с эпилогом / Либретто Н. Адуева. – Москва : Сов. композитор, 1961. – 317 с.

10. Grétry, A.E.M. Pierre Le Grand : Comedie en prose et en trois actes: Oeuv. XXIX. – Paris : chez l'aut. ; Lyon: Garnier, 1790. – 186 с.

11. Donizetti G. Il Borgomastro di Saardam. Partitura. Manuscripto. – URL: https://imslp.org/wiki/Il_borgomastro_di_Saardam_%28Donizetti%2C_Gaetano%29. – URL: <https://primanota.ru/donicetti-gaetano/opera-saardamskii-burgomistr-sheets.htm?ysclid=le5uig6mri520880460>
12. Lortzing A. Zar und Zimmerman : comische oper In 3 akten. Klavirauszug. Leipzig: C.F. Peters. 1838. – URL: [https://primanota.ru/lortcing-albert/opera-car-i-plotnik-sheets.htm?ysclid=le5ukqpt2s226196095](https://primanota.ru/lortzing-albert/opera-car-i-plotnik-sheets.htm?ysclid=le5ukqpt2s226196095)
13. Meyerbeer G. L'Etoile du Nord: Opera comique en trois actes. – Paris : Brandus et C. Editeurs, 1854. – 404 p.
14. Meyerbeer G. L'Etoile du Nord: Opera in three acts. – London : Novello's original octavo edition, 1855. – 419 p.
15. Meyerbeer G. L'Etoile du Nord: Opera comique en trois actes. – St. Petersburg : Maison Brandus, 1856. – 406 p.
16. Rossini, J. La gazza ladra. – Bonn; Cöln : N Simrock, 1706. – 253 p. – URL: [Россини, Джоаккино – Опера «Сорока-воровка», ноты | PrimaNota.ru](#)
17. Weigl, J. Das Petermännchen. Ein Schauspiel Mit Gesang in Vier Aufzugen. – Charleston, South Carolina : Nabu Press, 2011. – 164 S. – URL: <https://www.loc.gov/item/2010663107/>

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1 А. Гретри. «Петр Великий». 1 д. Дуэт Лефорта и Петра [203]

Pierre seul

leFort seul mais tous ces

mais tous ces plâis irs sa - lu - tai - res

plâis - irs sa - lu - tai - res du vrai bon - heur ne font que la moi - tié

du vrai bon - heur ne font que la moi - tié deux

Пример 2. А. Гретри. «Петр Великий». 1 д. Ария Петра. Вступление [203]

Duo

Pierre

cal.

p

Où tes ser - vi - ces to com - tan - ce

cal.

de - le par tes le coux por tes sôn as si dus tu mes ser - vi de maître et de mo de - le

par les in - leux pour les ser - vis

Пример 3.

А. Гретри. «Петр Великий». 2 д. Ария Петра [203]

me sur la tête de la beauté je vais placer le Di-

Пример 4.

А. Гретри. «Петр Великий». 2 д. Ария Петра [203]

ô mon E-pou-se ô mon a-mi-e par tes ver-tus par ton ge-ni-e

Пример 5.

А. Гретри. «Петр Великий». 2 д. Ария Петра [203]

sort quel heur eux sort quel heur eux sort quel-le fé-li-ci-té quel-le fé-li-ci-té quel-le fé-

cresc. - - - - *f*

Пример 6.

А. Гретри. «Петр Великий». 2 д. Ария Петра [203]

Ciel en-tends la pri-e-re qu'i ci je fais con-ser-ve ce bon Pe-re à ses su-jets

pp *unis* *colt* *pp*

Пример 7. К. Кавос. «Иван Сусанин». Дуэт Маши и Матвея [196]

Я люб-лю те-бя сер-

Я люб-лю те-бя сер-деч-но,

деч-но, Безъ те-бя не-льзя мне жить.

Безъ те-бя не-льзя мне

p

mf

Пример 8. М. И. Глинка. «Жизнь за царя». Ария Ивана Сусанина [195]

Moderato assai. ♩ = 89

Сус. Не за-ме-тет метельтвой след, дочер-ний след к из-бе ро-

Ob.
Cor. ingl.

p Fl. dolce

Fg.

Пример 9. М. И. Глинка. «Жизнь за царя». Ария Ивана Сусанина [195]

Сус.
- кра - лась в грудь то - ка. Лег - ла на серд - це скорбь... Мне

Сус.
тяж - ко у - ми - рать, но долг мой чист и

f *p* *[dim.]*

ten. ten. ten. ten. ten. ten.

ppp ten. ten. ten. ten. ten. ten.

Пример 10. А. П. Бородин. «Князь Игорь». Ария Князя Игоря [194]

Più animato.
risoluto

A

браи - ной сла - вы пи,рь ве - се - лый,
puis je vois dans un mi - ra - ge,
mir taucht auf das Bild des Ruh - mes,

f

Пример 11. А. П. Бородин. «Князь Игорь». Ария Князя Игоря [194]

Плѣнь, постыд - лий плѣнь
Moi dans l'in - fa - mi -
Schimpf und Schande. ach.

f

Пример 12. М. П. Мусоргский. «Борис Годунов». 2 д. Монолог Бориса [202]

C. сла ва, сла ва! Сла ва! Сла ва! Сла ва! Сла ва!
 А. сла ва, сла ва! Сла ва! Сла ва! Сла ва! Сла ва!
 Т. сла ва, сла ва! Сла ва! Сла ва! Сла ва! Сла ва!
 В. сла ва, сла ва! Сла ва! Сла ва! Сла ва! Сла ва!

8
marcato
dim. lunga

БОРИС (С паперги)
Andante. ♩ = 72

32 Clar. Скор бит ду - ша! Какой-то страх не -
 Cor. *p* Cor. *f* Quart. *p* Tr.-bui, Cor.

Пример 13. А. Гретри. «Ричард Львиное сердце». Ария Лоретты [196]

riten. *pp* *esort*
 Andantino (♩ = 76) *pp*

Гр. Я как теперь всё ви - жу... Je crains de

colla parte *pp* *pp*

lui par - ler la nuit, j'é - cou - te trop tout ce qu'il

Пример 14. П. И. Чайковский. «Пиковая дама». Песенка графини [201]

Allegretto mosso con spirito

Я так бо - юсь, ко - гда со мной
Je crains de lui par - ter la nuit,

Пример 15.

Й. Вайгль. «Юность Петра Великого». 1 д. [210]

Noch le - ben soll de Zim - mer - mann! Noch wir - die - Schif - fe -
bau - en! Wir läu - fen Völk an Völ - ker - an in
fried - lich - en ver - trau - en, in fried - lich - en ver - trau - en.

Пример 16. Й. Вайгль. «Юность Петра Великого». Дуэт Петра и Лефорта [210]

Doch schö - ner noch, — wenn tie — ein Woll um off - ne Kü - sten —
 4
 ste - hen, und vor — all - mächi - gen
 6
 Don - ner-knall die Feu - de - flie - hen se - hen

Пример 17. Г. Доницетти. «Саардамский бургомистр». 2 д. Ария Петра [204]

Czur
 Non più di bar - ba-ro Sull'a - ria - ra Per me la Rus-sia il no-me
 4
 av - ri Non più di bar - ba-ro Sull'a - ria - ra Per me la Rus-sia il no-me av - ri
 9
 Al-la-ri cie - per - si ved-ra il guer - riero. Ogni art-te
 13
 sor - ge-re per me — ved - ra Di quarta im - ma - gi-ne il sol pres - e - ro Mi gui-da
 17
 Ines ta si mag-gior mi fa Mi gui - da Ines - ta - si mag-gior mi
 20
 fa — mi gui - da Ines - ta - si mag-gior mi fa

Пример 18.

А. Лорцинг. «Царь и плотник». Интродукция [205]

Meno mosso.

Schlag, greifet an, greifet an!

CZAAR. (für sich.)

Meno mosso. Dieses Wogen, dieses

Obue

Bässe

pp

Пример 19.

А. Лорцинг. «Царь и плотник». Интродукция [205]

10

Stre - ben, wie es doch mein Herz — so hoch — er - freut, der ist

un poco rit.

Пример 20.

А. Лорцинг. «Царь и плотник». Ария Петра [205]

Zimmermannslied.
Moderato.

Auf, Ge. sellen, greift zur Axt und regt die nerv'gen Arme, dass so Herz als Blut mit
Auf, Ge. sellen, der Gi. gan. ten. bau kann nur ge. lingen, wenn sich al. le Kräf. te

Obui

p

sf

je. dem Streiche mehr er. wärme! Dröhnt der Schlag im Holz, als will die Er. de er. ei. ni. gen, ihn zu voll. bringen. Seht dann eu. er stol. zes Werk die Meer. re durch.

Clar.

sf

Пример 21. А. Лорцинг. «Царь и плотник». Ария Петра [205]

Allegro risoluto.

Recit. CZAAR.
Ver. rathen!

Von Euch verrathen, denen ich Ver. trau'n und Lie. be ge.

Пример 22. А. Лорцинг. «Царь и плотник». Ария Петра [205]

Recit.
Maestoso.

Wie schü. tze ich das Werk, das ich durch dei. nen Beistand schaffte?

Recit.

Пример 23. А. Лорцинг. «Царь и плотник». Ария Петра [205]

ad lib.

Un poco più lento.

Mil. de und der Gü. te Ur. quell bist? Treu hing stets mein Herz an

colla parte

mei. nem ganzen Vol. ke, sei. nem Glück al. lein war

Пример 24.

А. Лорцинг. «Царь и плотник». Ария Петра [205]

Va - ter - land zum Heil. So sei es denn ent.schieden, dem To.de weili ich
 sie, man bes.sert ja hie.nieden durch Wohl.thun Süu.der nie! Ver.

Пример 25. Дж. Мейербер. «Северная звезда». Появление Петра [206]

PETERS. (*avec colère et menaçant les ouvriers.*)

Mor -

Même mouvement.

-bleu! mor - bleu! je ne con.nais per -

- sonne lors que nous sang bouil lon ne, bouil lon - ne,

Пример 26.

Дж. Мейербер. «Северная звезда».
«Avec toi, avec toi, ma charmante» [206]

vin et la chanson, voi - là les gais re - pas, le vin et la chanson, voi -

- là les gais re - pas. Et les chants, — les chants avec vous — ne manqueront

pas, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non!

Пример 27.

Дж. Мейербер. «Северная звезда». 2 д. Трио [206]

Al - lons, buvons, buvons, ami, Bu - vons à mes a - mours, à mes a - mours, à Ca - the - ri -

ne, à Catheri - (très doux) - ne, à - mes a - mours. ah! buvons à la char -

mante, à l'agaçan tel'en ivran - te, la di - vi - ne, La char - mante, l'agaçan tel'en ivran - te, la di - vi - ne Catheri -

Allegro scherzoso.
leggiero.

p *crese.*

Пример 28.

Дж. Мейербер. «Северная звезда».
«Ô jours heureux de joie et de misère!» [206]

PIERRE. *dolce e con espressione.*
Ô jours heureux de joie et de mi - se - re!

El - le mai - mail, — ah! c'était là le vrai bien!

Andantino.
(on entend jouer de la flûte)

PETERS
non! voilà mon professeur qui répète l'air fa - voris de Catherine!

Répondons lui!
(il prend sa flûte et joue aussi)

(Georges à sa fenêtre)
Bravo mon élève!

Пример 29.

Дж. Мейербер. «Северная звезда». 3 д. Финал [206]

Andantino.
(on entend jouer de la flûte)

PETERS
non! voilà mon professeur qui répète l'air fa - voris de Catherine!

Répondons lui!
(il prend sa flûte et joue aussi)

(Georges à sa fenêtre)
Bravo mon élève!

Пример 30. Дж. Россини. «Сорока-воровка». Увертюра [209]

Allegro

Пример 31. В. В. Щербачев «Табачный капитан» [202]

(Люба кивает головой)

Петр I
щен... Я ва - ше-сти-е у - стро - ю. Я

Клавир

Пример 32. В. В. Щербачев «Табачный капитан» [202]

Клавир

16 *ff*

3 3 3 3

3 3 3 3

19 3 3


3 3 3 3

Пример 33.

А. П. Петров. «Петр Первый». 1-я фреска [200]

Andante sostenuto (♩ = 54) А. Петров. «Петр I» (1-я фреска)

Хор (Басы) *p*



Как на нас
гос - подь по-раз - ги - апи...

Пример 34.

А. П. Петров. «Петр Первый». 1-я фреска [200]

Lento (♩ = 56) А. Петров. «Петр I» (1-я фреска)



Чу - да - ны - я мь - ти - зем - ля,
зем - ля все - вос - па - та - я, у - то -
- ли тос - ну не - из - бы - ну - ю, воз - ро -
- ди ми - по - сер - ди - е веч - но - е, о - жи - во - тво - рни..

Пример 36.

А. П. Петров. «Петр Первый». 1-я фреска [200]

Allegro (♩ = 100) А. Петров. «Петр I» (1-я фреска)

Анастасия *mf*



На - ле - те - ли чер - ны - е по - ро - ны,
на - ле - те - ли страш - ны - е во - ро - ны по - стре - лец - ку - ю кро - вуш - ку,

Пример 36.

А. П. Петров. «Петр Первый!». 3-я фреска [200]

Vivace (♩ = 132)

Петр. *mf*

А. Петров. «Петр I» (3-я фреска)

При-дет вре-мя, и си-лы о-бръ-ту, все зем-ли мо-ря - ми о-мо - ю,

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЛИБРЕТТО ОПЕРЕТТЫ

«ТАБАЧНЫЙ КАПИТАН»

Музыка В.В. Щербачева, либретто по пьесе Н.А. Адуева¹³

Музыкальная комедия состоит 3-х действий, 5-ти картина с эпилогом. Произведение изобилует большим количеством действующих лиц. В их числе: Смуров Карпий Семенович, купец, поставщик парусины на государев флот (бас); Люба, его дочь (сопрано); Свиньиная Неонила Варфоломеевна, вдова, боярыня старинного рода, крутая нравом (меццо-сопрано); Антон, ее сын (тенор); Ахмет, башкир, слуга Свиньиных (тенор); Жулев Капитон Григорьевич, купец, поставщик мачт на государев флот; Гликерия, его дочь (сопрано); Акакий Плющихин, царский дьяк, бывший воспитатель Петра, а ныне его советник (бас); Петр (бас); Корсаков, молодой дворянин (баритон); Ганнибал, арап, царский крестник (баритон); Ван-Блазиус, голландский судостроитель (бас); мадам Ниниш, содержательница кабачка «Лев и кастрюля» в Париже (меццо-сопрано); Мутон, шеф-повар кабачка (баритон); Кэкэ, повар (тенор); маркиза Жермена де Курси (сопрано); графиня Диана (сопрано); Стрешнев и Лугин, молодые дворяне; Батист, кучер маркизы де Курси; комендант порта, старый боярин; приказчик Смурова; Арина, мамка Любы; девушка-горничная; служанки и слуги Смурова; бояре, боярышни и боярыни, молодые дворяне, иноземные судостроители и шкиперы, офицеры — гости Смурова; слуги маркизы де Курси; гости маркизы де Курси; поварята и слуги в кабачке мадам Ниниш; матросы, солдаты, грузчики и др.

Действие происходит в Москве, Париже и Петербурге.

¹³ При подготовке данного раздела использованы материалы: Михеева Л.В., Орелович А.А. В мире оперетты [108].

В первой картине первого действия в саду купца Смурова в Москве готовятся к предстоящей ассамблее. В хор девушек «Распашу, распашу широкую долину» вплетаются голоса Смурова и Любы. Суету прерывает Ахмет, пришедший вместе со слугами боярыни Свинойной, с целью помочь в приготовлениях. Здесь мы впервые встречаем слугу сына Свинойных, вымененного в детстве на табачный лист. Звучит его монолог-представление.

Следующий эпизод – Ахмет и Люба. Молодые люди давно знакомы, Ахмет влюблен в Любу, но понимает несбыточность своих чаяний. Таким образом, авторами намечается одна из линий «Табачного капитана» – любовная. Дуэт Любы и Ахмета «Нет покоя усталым очам» полон печали и горечи». Собираются гости, среди которых и сын Свинойной. Авторы представляют его как щедушного, ленивого и глуповатого молодого человека. Однако его музыкальная характеристика сообщает также о его самоуверенности.

Авторы разбавляют действие комедией положений: Антон встречает привлекательную служанку Гликерию и, приняв ее за хозяйскую дочь, признается в любви. Пародийный дуэт «Сама фортуна нас свела» переходит в искрящийся танец.

В разгар веселья появляются иноземные шкиперы, поющие бодрую песню «Двадцать два матроса», закончив пение они также пускаются в пляс. Внезапно один из шкиперов отходит в сторону, и мы видим, что это Петр I. Необычное появление царя соответствует традициям жанра музыкальной комедии, с ее неожиданными перевоплощениями, переодеваниями.

Образ Петра с момента его появления на сцене поражает своей парадоксальностью. С одной стороны, мы наблюдаем «простоту» и непосредственность Петра. Он поет и веселится с матросами, разудало пляшет. С другой – уже само его представление связывает образ царя с иноземными странами: Петр появляется в компании заграничных моряков.

Государь повелевает Свинойной снарядить сына в путешествие, в Париж, для обучения капитанскому делу. И вновь комедия: Петр сообщает, что

нашел сыну Свиныной невесту (Любу Смурову), Свинына возражает против родства с купеческой семьей, но Антон, убежденный в том, что Гликерия, это и есть Люба, убеждает мать и царя в том, что дело у них уже слажено. Тут же возникает контраст: печали предается стоящий неподалеку Ахмет. Каким предстает Петр в этом эпизоде? Уже с первых сцен авторы рисуют нам царский портрет: многогранной личности, заботливого государя, пекущегося о благополучии не только своей державы (отправляет юношей обучаться в Париж), но и о каждом отдельном своем слуге (устраивает сватовство Антона и Любы). Ахмет в отчаянии уговаривает Петра взять его с барином в чужие края. Люба же, узнав за кого она просватана, лишается чувств.

Второе действие разворачивается в Париже. Первая картина – столовая в гостинице мадам Ниниш «Лев и кастрюля». На протяжении двух лет проживают русские юноши на чужбине. Ахмет, надев на себя господское платье, ходит на занятия вместо своего господина, исполняя две роли: в учении он чертит чертежи, отвечает на каверзные вопросы, дома же чистит сапоги, одевает ленивого барина.

Ария Ахмета «Зачем ты здесь, Ахмет», выдержанная в ориентальном характере, преисполнена печали. Из комнаты выходит сонный барин, приказывая одеть его для учения, на что получает ответ, что все уже исполнено Ахметом, оценка за его чертеж «великолепно».

Приходят юные капитаны, пируют, за здравие уважаемого и любимого всеми мудрого правителя Петра. Корсаков исполняет здравицу за Петра: «Бывало, жил изрядно» будучи песней по жанру звучит как патриотический кант. Антон скоро пьянеет и засыпает. Хор исполняет комический похоронный марш «Спи, Антошка», под который уносят Антона, Ахмет же вновь берется за чертежи.

Сильная гроза открывает следующую сцену. Прячась от дождя, в гостинице появляются маркиза де Курси и графиня Диана. Они составляют компанию молодым людям, маркиза исполняет изящную ариетту во французском

стиле «Меня зовут Жерменой де Курси». Дамы зовут Свинына, но вместо него, как обычно, откликается Ахмет. Маркиза кокетничает с «русским баринном», по окончании грозы дамы приглашают всех на виллу.

Действие третьей картины разворачивается в парке. На террасе загородной виллы волнующая сцена влюбленной маркизы и очарованного ею Ахмета. Музыка сцены «Вам душно в зале» – стилизация под французскую музыку XVIII века. В идиллию врывается Свинын, узнавший, что слуга, назвавшись его именем, кокетничает с маркизой. Молодые люди пытаются разрешить конфуз, сославшись на шуточность своей задумки, маркиза же уязвлена и обижена. Узнав о наказаниях крестьян в России, маркиза приказывает высечь Ахмета.

Ахмет, стремясь избежать барского гнева, поет простые, незамысловатые куплеты, удивительно украшающие комедию: «Клянусь, господа», пением рассказывая о принятом в России обычае, делать все за своего барина. «Тружусь для него, учусь за него и гну свою рабскую спину!», – поет Ахмет. Маркиза смягчается и, кинув слуге луидор на водку, уходит со сцены вместе с Антоном, чрезвычайно довольным находчивостью своего слуги. Звучит реминисценция арии «Зачем ты здесь, Ахмет».

Четвертая картина третьего действия – дом Смурова в Петербурге. Смуров и Свинына с нетерпением ожидают Антона и Ахмета. В углу за пальцами примостилась Люба. Грустью пронизана ее аллегорическая песня «Как поймали соколеночка», написанная композитором в традиции протяжной русской лирической песни.

Входит нарядный Антон, за ним следует Ахмет. Лирическая сцена трансформируется в комедийную: В.В. Щербачев удачно использует столь уместный в комедии принцип контрастности. Антон, обнявши мать, спрашивает, где его невеста? Увидевши же Любу, он в бешенстве кричит об обмане! Его невеста была втрое толще, вальяжнее!

Люба, довольная отказом жениха, жалуется отцу: негоже дочери государева поставщика цепляться за капризного юношу. Смуров, согласившись с доводами, отменяет предстоящую свадьбу. Мать Антона недовольна: за время странствий сына Смуров стал важной фигурой при царе, породниться с ним теперь большая удача. Все уходит, Люба с Ахметом остаются наедине. Юноша понимает, что напрасно грустил о неверности возлюбленной, ее сердце принадлежит ему.

В пятой картине мы вновь встречаемся с Петром. Гавань в Санкт-Петербурге. Среди прочих суден покачивается на волнах великолепный фрегат «Ингерманланд». Внушительный в своем торжестве Петр сейчас представлен авторами как Петр-отец сыновей своего отечества. С гордостью он производит в капитаны юношей. Его задумка удалась – в странствии они успешно освоили корабельное дело. Гордость строящегося флота – Антон Свиньин, привезший из Парижа лучший аттестат. В награду Петр поручает Свиньину отвести фрегат в гавань.

Общее волнение: все, кроме царя осведомлены об истинных умениях Антона. Плющихин пытается исправить ситуацию, уговаривая Петра поменять свое решение, но царь непреклонен. Антон, испугавшись возможного краха, зовет с собой на корабль Ахмета, но Петр задерживает его, и Свиньин всходит на палубу в одиночестве.

Петр, добрый и милосердный царь, узнав в Ахмете верного слугу Свиньина, начинает с ним дружелюбную беседу. Вскоре становится ясно, что корабль оказался в руках несведущего «капитана». Команды, отдаваемые неучем, чуть было не погубили судно. Ахмет, о котором потрясенный картиной Петр уже успел позабыть, храбро бросается в волны и вплавь добирается до фрегата, быстро исправив положение.

Величественно подходит корабль к месту, где расположился русский царь. Петр легко взбегает на фрегат и горячо обнимает Ахмета. К нему присоединяются Люба с отцом. Наступает развязка: Петр, узнав все, выкупает

Ахмета у Свиной, в качестве валюты используя уже не табачный лист, а более дорогое табачное семя, дарует ему звание дворянина и чин капитана, в шутку назвав его «Табачным капитаном». Разрешаются и любовные линии действия: Ахмет остается с возлюбленной Любой, Петр благословляет Гликерию и Антона. В завершение действия звучит мощная «Слава» российскому флоту.